

Kunstaussstellungen inszenieren

Lehrgebiet
für Ausstellungs- und Messe-Design

im Fachbereich 5 der Bergischen Universität Gesamthochschule Wuppertal

Vortrag von
Prof. Jürg Steiner



31. Januar 2002
DASA Dortmund

Inhaltsverzeichnis

1. Wie wir Inszenierung von Kunstaustellungen verstehen	3
2. Was wir nicht als Kunstaustellungen verstehen	4
3. Die Kunstmuseen	7
4. Zur Geschichte der Ausstellungsinszenierungen	9
5. Zwiespältig verstandene Ausstellungsgestaltung	28
6. Unverständliche Museumsplanung	31
7. Museumsbilder	32
Bildnachweis	38
Auswahlbiographie	39
Impressum	40

Unsere Methode zur Beurteilung, ob es sich bei einer kulturellen Veranstaltung um eine Kunstaustellung handele, soll sich einfach anhören: In einer Kunstaustellung werden Werke gezeigt, die Künstler zum Ausstellen schufen.

Die nebenstehende Abbildung zeugt davon: Künstlerisch ausgesuchte und technisch hoch entwickelte Bronzen halten sich temporär in einem für das Ausstellen speziell hergestellten Ambiente auf.

Wir setzten im Obergeschoss-Nordsaal des Berliner Alten Museums die Objekte so in Szene, dass sie von Oberlicht, Seitenlicht und Kunstlicht angestrahlt wurden. Eine Sekundärstruktur gliedert das Umfeld der Werke, nimmt eine neue, quer gestellte Symmetrie auf und offeriert dem Publikum eine erlebnisreiche Raumabfolge. Kunstvolle Sockel aus Travertin und ein durchdachtes Farbkonzept runden die Inszenierung ab.

Ausstellung *Von allen Seiten schön – Bronzen der Renaissance und des Barock*
Altes Museum, Berlin, 1995, veranstaltet von der Skulpturensammlung SMB PK



1. Wie wir Inszenierung von Kunstaustellungen verstehen

Die Dauerausstellung in der Gedenkstätte »Haus der Wannsee-Konferenz« gestalteten wir in dem Bewusstsein, keine Kunstaustellung zu inszenieren, denn die Dokumente und Fotos, die hier gezeigt werden, sind nicht zum Ausstellen hergestellt worden. Das Arrangement ist primär ein erzählendes. Die Fotos, Dokumente und zusätzlichen Texte erläutern einen Ablauf, eine europäische Geschichtsphase. Auf der rechten Seite stehen die mattierten Glastafeln vor den Fenstern um den Rundgang zu schließen, um Wertungen, die der Raum womöglich vorgibt zu vermeiden und um gleichsam eine innere »Informationshaut« in den eigentlichen Raum zu spannen.



Dauerausstellung in der Gedenkstätte »Haus der Wannsee-Konferenz«, Berlin-Zehlendorf, 1992, Raum 3 (*Krieg in Polen*) in der ehemaligen Küche des Hauses, Fotografie 2002

Stand der Firma *System 180 GmbH*
Orgatec 2000, Köln



Wenn wir eine Messe gestalten – gerade auch, wenn sie ein von uns erfundenes Stahlrohrsystem dem Publikum näher bringen will – geschieht dies unter anderen Voraussetzungen als bei der Gestaltung einer Kunstaussstellung. Der Stand soll auf sich aufmerksam machen und sich dabei durchaus nach vorne schieben. Dezidierte Präsenz ist vielleicht sogar wichtiger als das eigentliche Produkt, das ein industrielles Erzeugnis ist und kein Kunstwerk.

Kunstvolle Objekte, die einen Gebrauchszusammenhang evozieren, waren die Hauptdarsteller unserer Inszenierung in dem zum Bernsteinzimmer mutierten Studio des Museums für Kunst und Kulturgeschichte in Dortmund.

Diese prächtigen Bernsteingegegenstände – heute als reine Schaustücke eingesetzt – eignen sich besonders, Lebenswelten darzustellen. Sie sind kulturhistorische Gegenstände im eigentlichen Sinn. Die Scharniere im Vordergrund weisen unzweideutig darauf hin, dass es sich einst um Gebrauchsgegenstände handelte. Sind bei dieser Ausstellung ehemalige Gebrauchsgegenstände zu Kunstwerken mutiert?

Ausstellung *Mythos Bernstein*
Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund, 2001



2. Was wir nicht als Kunstaussstellungen verstehen



Baudekoration vom Berliner Schloss, unten als originaler Sandstein-Tondo und oben in Form von Gipsabgüssen, konnte von uns frei in Szene gesetzt werden. Wir fassten sie als ungewollt hinterlassene Fragmente auf, die dem Ausstellungs-Gestalter alle Freiheiten lassen, da es einen tradierten Konsens der Präsentation nicht gibt.

Natürlich können solche Objekte einen Streitfall innerhalb unserer Betrachtungsweise darstellen, denn zweifellos sind sie von einem großen Künstler geschaffen worden. Aber eben nicht für Ausstellungszwecke sondern allenfalls für das, was man heute »Kunst am Bau« nennt.

Archäologische Objekte werden heute meist wie Kunstwerke betrachtet und behandelt. Dennoch: Sie sind nicht zum Ausstellen hergestellt worden, sondern, wie das prächtige Glockenspiel im Hintergrund, um damit Musik zu machen oder wie Pferd und Knecht – die bezüglich ihrer Größen nicht ganz zusammen passen wollten – als Grabbeigabe mit dem Zweck, dem Verstorbenen in einer anderen Welt zu dienen.

Die Ausstellungsgestaltung mit solchen Objekten ließ uns letztlich eine Freiheit, die nur durch die konservatorischen Bedingungen und die inhaltliche Erzählstruktur ihre Grenzen erhält. In diesem Fall achte man auf das Glockengestell das gleichsam zum Spielen einlädt. Die Podeste aus Eschenholz scheinen ostasiatischer Herkunft zu sein und die schwarzen Wände isolieren die Objektinseln in einem imaginären Raum.



Ausstellung *Im Licht des Großen Buddha – Schätze aus dem Tōdaiji-Tempel, Nara* (Japan)
Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, 1999

Ausstellung *Feuer und Flamme – 200 Jahre Ruhrgebiet*, Abteilung *Große Industrie*
Gasometer Oberhausen, 1994



Kunstvoll arrangierte Alltagsobjekte oder Werkzeuge werden fälschlicherweise oft als Kunst angesehen. Nicht ganz unbegründet, haben doch Künstler wie Joseph Beuys, Christian Boltanski oder Raffael Rheinsberg mit *trouvail-len* Kunstwerke geschaffen.

Auch die Bohrhämmer aus Bergwerken im Vordergrund könnte man – hätte ein Künstler sie zusammengestellt – als Kunstwerk bezeichnen. Wir wollten aber primär Massenhaftigkeit zeigen. Masse kann man meist nur durch Masse darstellen und Reihung erzeugt Künstlichkeit. Beim entsprechenden Thema rundete darüber hinaus die Bessemer Birne im Hintergrund das Thema durch schiere Masse ab.

2. Was wir nicht als Kunstaussstellungen verstehen



Kunst kann aber auch dienen – allerdings tut sie das meist unfreiwillig, wie in diesem Fall. Die Spitze des Werks kam Elektrikern gelegen um das die Straße überquerende Kabel daran zu befestigen, ohne eine eigene Stützkonstruktion aufstellen zu müssen.

Während wir oben unsere Auffassung darlegen, was wir nicht als Kunstaussstellung betrachten, ist hier nach dem Umkehrschluss zu fragen. Verliert ein Kunstwerk seinen künstlerischen Impetus, wenn es in einen Nutzungszusammenhang einbezogen wird?

Hans-Joachim Roszinski, *Erdkugel mit Parabelform*, 1963, Bronze auf Natursteinsockel,
Höhe ca. 6 m, Berlin-Wedding, Iranische Straße, Aufnahme: 25. September 2001, 9:35 Uhr

Kunst gehört manchmal in den Außenbereich, ist aber meist für Innenräume gedacht. Kunstmuseen werden speziell für die Aufbewahrung und Präsentation von Kunst gebaut.

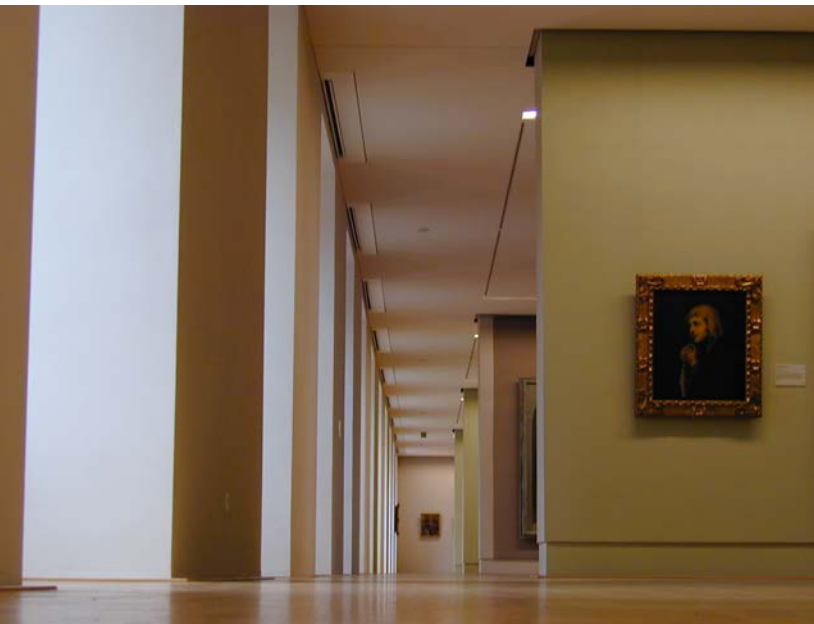
Heute sind es zwei Professionen, die das Geschehen in Kunstmuseen zu bestimmen scheinen: Der Museumsdirektor und der Architekt. Die Alte Nationalgalerie ist aufwändig restauriert worden. Peter Klaus Schuster und H. G. Merz haben hier ihre kühle und elegante Sehweise verwirklichen können, der Historie verpflichtet mit manch Neuem und nicht unproblematischer Beleuchtung.

3. Die Kunstmuseen

Das Innere des Schlosses Wilhelmshöhe in Kassel zeichnete sich schon vor dem Umbau, geleitet durch den Direktor Hans Ottomeyer und den Architekten Stefan Braunfels, durch ein nicht barockes Ambiente im Inneren aus. In der Neufassung berühren die Querwände die Außenwände nicht, ein gänzlich neuzeitlicher Raum ist entstanden, der sich durch rahmenlose Fenster sogar in der Fassade nach außen manifestiert.

Die Frage nach dem eigentlichen Sinn einer Umgestaltung, bei der die Inneneinrichtung der 1960er Jahre gegen eine solche des ausgehenden 20. Jahrhunderts ausgetauscht wird, sei erlaubt.

Berlin, *Alte Nationalgalerie*, Neueinrichtung
Aufnahme: 2. Dezember 2001, 15:32 Uhr



Kassel, Schloss Wilhelmshöhe nach der Neueinrichtung
Aufnahme: 10. März 2001, 15:46 Uhr

Toulouse, *Salon Rouge* im *Musée des Augustins*
Aufnahme: 30. Dezember 2001, 16:33 Uhr



Im großartigen Kunstmuseum von Toulouse ist der Geist des 19. Jahrhunderts bewahrt worden. Der große Oberlichtsaal ist in roter Wandfarbe gehalten und die Gemälde hängen in dichter Abfolge nebeneinander und übereinander. Die zusätzliche künstliche Beleuchtung ist dezent im Lichtdach untergebracht und hat einen hohen Anteil an direkter Strahlung, sodass die Wände unten ebenso hell sind wie oben. Bildinhalte und Präsentationszusammenhang verbinden sich in idealer Weise.

3. Die Kunstmuseen



Der Architekt Oswald Matthias Ungers hat im neuesten Kölner Museum wohl ohne Museumsdirektor gebaut, denn dieser hätte darauf bestehen müssen, die Lichtdecken nicht bis an die Wände zu ziehen. Darüber hinaus hätte er mit dem Architekten die Räume so proportioniert, dass später Gemälde nicht verloren zwischen zwei technischen Türleibungen in der dunkleren Zone des Raumes hängen würden.

Köln, Wallraf-Richartz-Museum
Aufnahme: 22. März 2001, 17:17 Uhr

Der Louvre in Paris in einer gemalten Architekturvision lässt bereits im 18. Jahrhundert den Traum vom Oberlichtsaal für das Kunstmuseum erkennen. Diese Lichtvision ließ dem Maler eine Bildanordnung an allen Wänden vorbestimmen, die dank des Oberlichts ohne Fenster gesamthaft nutzbar sein sollen und dabei fast nahtlos bespielt werden.

Das tiefe Blau des Himmels ist heute übrigens nur zu oft dem fahlen Weiß des Milchglases gewichen.

4. Zur Geschichte der Ausstellungsinszenierungen

Nüchterner als die Vision sah wohl die Realität aus. Die Grande Galerie war eher etwas düster mit großen Fenstern und gewölbter Decke. Von Hubert Robert stammen sowohl dokumentarische Ansichten des Louvre als auch Projekte für dessen Neugestaltung. Interessant ist die »klassischere« Anordnung der Gemälde in diesem Bild gegenüber den Visionen in der oberen Abbildung. Auch ist in diesen beiden Bildern, die ja aufgrund des Mediums Malerei nicht imstande sind Wirklichkeit abzubilden, zu erkennen, dass die Beleuchtung über seitliche Fenster durchaus Vorteile im Erzeugen einer pointierten Stimmung hat. Allerdings erscheinen dabei die Bilder auch in der malerischen Widergabe schlechter beleuchtet.

Hubert Robert (1733-1808), *Capriccio der Grande Galerie* im Pariser Louvre
Projekt für die Beleuchtung durch Oberlichter, 2. Etage, Saal 5, 1796, Öl auf Leinwand



Hubert Robert (1733-1808)
Grande Galerie des Louvre (zwischen 1794 und 1796)

Paris, *Grande Galerie* des Louvre mit den leeren Rahmen nach dem Abtransport der Gemälde 1939



Gegenüber der Architekturvision von Hubert Robert ist die Grande Galerie später mit gebogenen Oberlichtern ausgestattet worden, die fast die gesamte Tonne überspannen. Die Zahl der Rahmen, die auf dem Boden liegen, deutet darauf hin, dass die Hängung bis 1939 sehr dicht und mehrstöckig gewesen sein dürfte.

Der König zeichnet den Bildhauer Cartellier aus. Das Museum wird zum Ort der Reflexion der Künstler auf der rechten Seite und ihrer Auftraggeber auf der Linken. Das Licht beleuchtet aus einem dem Betrachter verborgenen, künstlichen Lichtelement oberhalb der Mitte die Runde so, dass diese, zumindest im Moment, wichtiger erscheint als die Gemälde, die durch die Hängung zu einer Art Wanddekoration geworden sind.

Paris, Louvre: Karl X. bei der Preisverleihung an die Künstler des Salons von 1824 im *Salon Carré*, am 15. Januar 1825. Gemälde von François-Joseph Heim, 1825/27



4. Zur Geschichte der Ausstellungsinszenierungen



Nach dem Krieg paart sich die Pracht vorhergegangener Jahrhunderte mit der Nüchternheit der 1950er Jahre. Das diffus einstrahlende Oberlicht beleuchtet am hellsten diejenigen Wandbereiche, die inzwischen nicht mehr mit Gemälden bestückt sind.

Die Tradition der Darbringung der eigenen Person, umrundet von Freunden und Kunsthändlern, natürlich vor den eigenen Werken, ist auch in unseren Tagen noch lebendig. Wobei dies bei den beiden Künstlern Gilbert und George sogar als eine eigenständige Entwicklung bezeichnet werden darf, stellten sie sich doch in den 1970er Jahren als *Living Sculptures* selbst aus, anfangs ohne zusätzliche Werke an der Wand.



Paris, Louvre
Grande Galerie nach dem Zweiten Weltkrieg

Moskau, Zentralhaus für Malerei
Ausstellung von Gilbert & George, 1990

Dresden, Galerie Arnold
Ausstellung der Künstlergruppe »Brücke«, 1910



Kurz vor dem Ersten Weltkrieg drang der Expressionismus in die klassische Galerie ein. Etwas unbeholfen hingen die heute weltbekannten Werke der Maler der »Brücke« an einem einzigen Haken, überwölbt von einer barocken Voute. Werke und Raum scheinen sich nicht richtig miteinander anfreunden zu können.

Wenn es eine Ausstellung gibt, die nachhaltig in die Moderne weisen soll, so scheint es die *Armory Show* gewesen zu sein. Man ist geneigt, dies etwas schwammig zu formulieren, da die Abbildung den Nimbus der Schau nicht richtig wiedergeben will. Zu geballt sind Bilder und vor allem Skulpturen im Raum verteilt: Das Moderne der Bildwerke steht im Widerspruch zur Präsentations-Ästhetik des 19. Jahrhunderts.

New York, *Armory Show*
1913



4. Zur Geschichte der Ausstellungsinszenierungen



Köln, Van-Gogh-Raum in der Sonderbund-Ausstellung
1912

Knapp zwei Jahre später ist bei der Sonderbund-Ausstellung in Köln bereits ein Kunstausstellungs-Standard erreicht, der bis auf die etwas enge Anordnung in horizontaler Abwicklung heute noch gültig ist: Helle Wände, Beschriftung neben dem Bild und Hängung ohne Seile. Bemerkenswert ist die hübsche Kalligraphie mit dem Namen des Künstlers auf der linken Seite.

Der Weg von der Sonderbund-Ausstellung 1912 zur temporären Porträtgalerie ist gestalterisch nicht weit. Die vergleichsweise kleinen Formate werden mittig auf eine imaginäre Höhenlinie gehängt.

Museumsstandard verliehen wir dem Raum durch die ausformulierte Lichtinszenierung: Über einer feinen Gaze, die die technische Decke des Raumes verbirgt, erzeugen Leuchtstofflampen ein diffuses Grundlicht. Die Wände versorgen Strahler zusätzlich mit gerichtetem Licht.

Für die Liebhaber des Martin-Gropius-Bau sei darauf hingewiesen, dass dieser schöne, im Erdgeschoss-Rundgang größte Ausstellungsraum, inzwischen zu einem gesichtslosen Café umgenutzt wurde.



Berlin, Ausstellung *Die Epoche der Moderne – Kunst im 20. Jahrhundert*
Temporäre Portraitgalerie im Martin-Gropius-Bau, 1997

Berlin, 1. *Internationale Dada-Messe*: »George Grosz und John Heartfield demonstrieren gegen die Kunst zugunsten ihrer tatlinistischen Theorien«, Juni 1920



In der Rezeption stärker beachtet als von den Zeitgenossen, fand 1920 in der Kunsthandlung Dr. Otto Burchard in Berlin ein gänzlich neuer Typ Ausstellung statt, der in seiner Art seitdem regelmäßig neu zelebriert wird. In der ersten Ausstellung der Dada-Bewegung verließen Kunst und Künstler, aber auch Inhalt und Raumbehandlung die bisherigen Pfade. Die beiden später weltberühmt gewordenen Künstler posieren vor ihrem verschollenen, gemeinsamen Werk »Der wildgewordene Spießer«. Provokativ wird der Agit-Prop-Ansatz zur Schau getragen.

Den Galerie-Raum füllten die Künstler bis unter die Decke, selbst Türen spielten da keine Rolle. Wohl erstmals in der Geschichte der Kunstaussstellung schufen Künstler mit ihrem räumlichen Arrangement ein neues, eigenes Kunstwerk, vor allem um die Kleinbürger zu provozieren.

Berlin, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard
Erste Internationale Dada-Messe, 1920



4. Zur Geschichte der Ausstellungsinszenierungen



Die Ausstellung »Stationen der Moderne – Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland«, fand 1988/89 im Martin-Gropius-Bau in Berlin statt und machte es sich zur Aufgabe, Kunst-Ensembles des 20. Jahrhunderts wieder zusammen zu führen. Im Fall der *Ersten Internationalen Dada-Messe* griff man zum Mittel der Total-Rekonstruktion. Nur eine kleine Zeichnung von Hannah Höch konnte im Original gezeigt werden, für alle anderen Objekte sowie für die Raumhülle griff die Berlinische Galerie zum Mittel der Rekonstruktion.

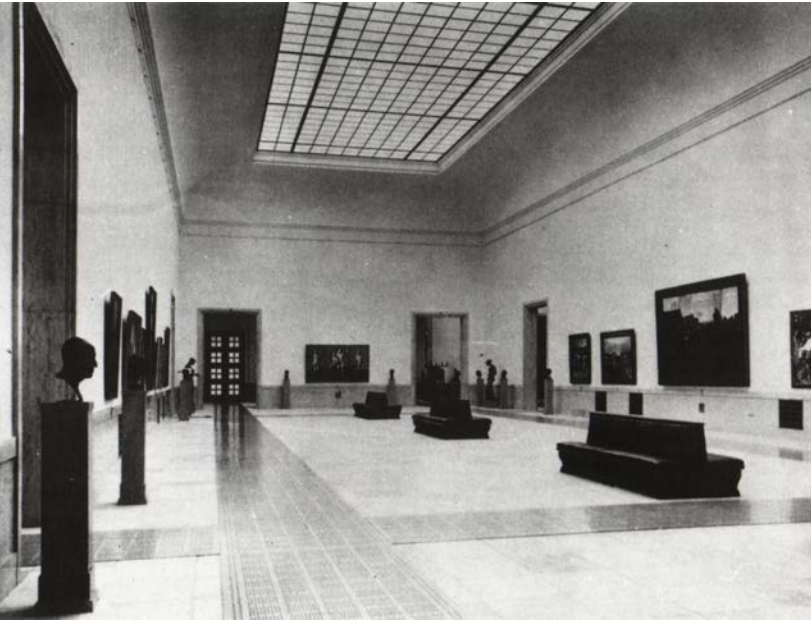
Der Rekonstruktion der Ersten Dada-Messe, 1988 im Berliner Martin-Gropius-Bau, schien daran gelegen zu sein, das Übervolle der Ursprungs-Inszenierung etwas zu entzerren. Die Tür war – womöglich aus Sicherheitsgründen – frei zugänglich. Gerd Sellmann schuf einen Raum, der nicht eigentlich als Rekonstruktion bezeichnet werden kann, sondern eher eine Neuinterpretation darstellte.

Die Inszenierung fand übrigens im gleichen Raum statt, in dem fünf Jahre später die Porträt-Galerie aufgebaut wurde (siehe Seite 13).



Erste Internationale Dada-Messe, 1920
Rekonstruktion in der Ausstellung *Stationen der Moderne*, Berlin, 1988

München, 1937
einer der Ausstellungssäle der *Großen Deutschen Kunstausstellung*



Noch heute gültigen Standard für viele Kunstmuseen scheint die »Große Deutsche Kunstausstellung« in München während der Nazi-Zeit geschaffen zu haben. Diffuses Licht gelangt von oben in den hell gefassten Ausstellungsraum. Die Gemälde wurden großzügig mit viel Luft gehängt und vertikal auf Unterkante positioniert. Skulpturen sind ausgewählt dort platziert, wo Gemälde nicht mehr sinnfällig passten.

Welches Geheimnis haben Architekten wie Paul Ludwig Troost und Albert Speer für ihren die Architektur liebenden Führer ergründet, dass ihre Art des Ausstellungsmachens geradezu zeitlos erscheint?

Im gleichen Jahr wie die »Große Deutsche Kunstausstellung« fand 1937 in der gleichen Stadt die Ausstellung »Entartete Kunst« statt. Lieblos standen Stellwände vor den Fenstern, die Gemälde hingen zusammengepfercht in einem veritablen Kunst-Konzentrationslager.

Die beiden Abbildungen von 1937 demonstrieren die gewichtige Aufgabe, die Ausstellungsgestaltung übernehmen kann.

War auch diese Ausstellung der Nationalsozialisten Vorbild künftiger Ausstellungsmacher, gerade wenn ungeliebte Bilder ausgestellt werden sollen?

München, Ausstellung *Entartete Kunst*, 1937. Raum mit Werken von Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Karl Hofer, Johannes Tietz, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff



4. Zur Geschichte der Ausstellungsinszenierungen



Nicht wirklich anders als die »Große Deutsche Kunstausstellung« des Jahres 1937 kommt die Präsentation der neu eröffneten »Alten Nationalgalerie« in Berlin im Jahr 2001 daher. Das gleiche fahle Licht aus der fein gerasterten Decke mit der Anordnung von Skulpturen auf Bildlücke.

Das in der Aufnahme angeschnittene Bild rechts hängt zu tief – hier hätte also die Beachtung der Vorgaben von 1937 (vielleicht sogar ein Sockel-Paneel) geholfen; oder wäre dann die Ähnlichkeit zu fatal gewesen?

Über 60 Jahre nach der Ausstellung »Entartete Kunst« fand das Thema in Weimar eine Entsprechung, deren Schöpfer nicht nur einen Katalog, sondern ob ihres großen Erfolges zusätzlich ein Jahr später noch einen Rückblicksband herausgaben. Spannend ist der Vergleich: Lieblose Wandgestaltung (diesmal mit LKW-Plane) sowie enge und zusammen gewürfelte Hängung. Dabei wurden offensichtlich weder ein Depot noch eine Studiensammlung als inhaltlich-gestalterischer Ansatz angestrebt. Die große, wertende Geste sollte die Aura der Einzelwerke keinesfalls zur Entfaltung bringen.



Weimar, Ausstellung *Offiziell / Inoffiziell – Die Kunst der DDR* im Mehrzwecksaal des ehemaligen Gauforums, 1999

Berlin, Alte Nationalgalerie
Aufnahme 2. Dezember 2001, 15:14 Uhr

Paris, Galerie René Drouin: Coco Chanel und Serge Lifar während einer Ausstellungseröffnung, vor einem Gemälde Coco Chaneles von Cassandre, 1942



Doch wurden während des Zweiten Weltkriegs Ausstellungen gänzlich der Tradition folgend in Szene gesetzt. Das Hängen von Bildern an Seilen ist heute noch gang und gäbe; höchstens erstaunt die seltsame Befestigung der Seile tief unten am Rahmen, die dadurch in starke Schräglage nach vorn geraten; eine Präsentationsart, die man eher dem 19. Jahrhundert zurechnet.

Frederick Kiesler schuf diesen außergewöhnlichen Ausstellungsraum im gleichen Jahr wie die Ausstellung auf der gegenüberliegenden Seite. Fast möchte man von der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« zu schwadronieren beginnen, wüsste man nicht, dass es sich um zwei gleichzeitig parallel verlaufende Stile handelt, wobei keiner die eigentliche »Moderne« verkörpert, also die »neue Sachlichkeit«. Traditionalismus und expressive Avantgarde hatten den Bauhaus-Stil noch nicht erreicht oder ließen ihn hinter sich.

Besonders spannend sind die rahmenlose Hängung, die Kiesler ultimativ forderte und das quasi sockellose Präsentieren von Skulpturen, gepaart mit den geschwungenen Podesten, die einerseits wirklich Skulpturen ausstellbar machen und andererseits als Sitzmöbel dienen.

Abstract Gallery von Peggy Guggenheim mit der Schau *Art of This Century* 30 West 57th Street, Oberstes Geschoss, New York 1942



4. Zur Geschichte der Ausstellungsinszenierungen



Cassandre: *Porträt Coco Chanel*, Öl auf Leinwand, 1942
Wassily Kandinsky: *Weißes Kreuz*, 1922



Es liegt nahe, anzunehmen, dass das auszustellende Kunstwerk die Art der Präsentation beeinflusst. Das ganz links abgebildete ungefähr lebensgroße Bild von Coco Chanel schuf in akademischer Tradition ein Maler, den man heute nur noch als Grafiker kennt. Kaum zu glauben, dass das Bild von Wassily Kandinsky über zwanzig Jahre älter ist. Das expressiv-abstrakte musste – zumindest damals – Ausstellungsmacher in ihrer Kreativität anspornen, wie das nächste Bild zeigt.

Auf einem solchen Sitzmöbel von Erich Kiesler sitzt Peggy Guggenheim selbst in ihrem zweiten Galerieraum. Der »surrealistische Raum« nimmt Gestaltungsmetaphern der fünfziger und sechziger Jahre vorweg und gibt sich vergleichsweise bodenständig und gediegen: Dominierend ist eine gebogene Wand, wohl aus Sperrholz, als Fond für die unkonventionell gehängten Werke.



Surrealist Gallery von Peggy Guggenheim mit der Schau *Art of This Century* 30 West 57th Street, Oberstes Geschoss, New York 1942

La collezione Peggy Guggenheim anlässlich der Biennale Venedig, 1948



Ist mit dem Krieg auch die Avant-Garde in der Ausstellungsgestaltung vorbei? 1948 wird Kunst auch von Peggy Guggenheim »zeitlos« zelebriert. Die Standards, die Kunstausstellungen der klassischen Moderne beherrschen, sind hier vorgegeben: Helle Räume und großzügige Anordnung der Objekte. So möchte heute noch fast jede Galerie aussehen.

Auferstanden in Ruinen, – innen schon 1950er Jahre, außen noch kriegsversehrt – so könnte man die Situation des Museums am Ostwall in Dortmund 1954 bezeichnen. Ein Neuanfang im ehemaligen Museum für Kunst und Gewerbe mit der Kunst des 20. Jahrhunderts vollzog die energische Direktorin Leonie Reygers. Sie ging auch gestalterisch neue Wege: Ein eigenes Farbkonzept mit teilweise fast schwarzen Wänden, Linoleumbelägen in blau und grün zeichneten das Haus aus. Bibliothek und Kunstwerke in einem Raum gehörten zu den Eigenarten des neuen Museums.

Dortmund, Bibliothek im Museum am Ostwall 1954



4. Zur Geschichte der Ausstellungsinszenierungen



Ausstellung *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1993
Objekte von Alexander Calder und Arshile Gorky im Raum 7, Erdgeschoss

Mit Objekten aus der gleichen Schule gestalteten wir 1993 die umfassende Ausstellung über die Amerikanische Kunst. Die Herangehensweise ist vergleichbar.

Auf zwei Punkte sei besonders hingewiesen: Da die Objekte schon etwas angegilbt sind, ist es sinnvoll, diese nicht auf weißen Wänden zu zeigen, denn diese können Werke schmutzigg aussehen lassen. In großen Westsaal wählten wir eine Leimfarbe in lichtem ocker. Das Seitenlicht ist für die skulpturalen Objekte geeigneter als es Oberlicht wäre. Die Raumbedingungen mit den großen Fenstern sind voll aufgenommen worden. Die leichte Gaze »schließt« den Raum, mindert die ablenkende Anziehungskraft des Ausblicks und verhindert, dass abends die Fenster als schwarze Löcher erscheinen.

Pflanzen ergänzen nicht zufällig das Bild, sie waren vielmehr fester Bestandteil der Museologie im Museum am Ostwall. Feine Drahtgestelle halfen, daran aufgehängte Bildwerke zwischen den Fenstern ins richtige Licht zu rücken.



Dortmund, Museum am Ostwall
das »Kabinett«, 1954

Kassel, *documenta 1*: Ausstellungsraum im Erdgeschoss mit Werken von Marc Chagall, Museum Fridericianum, 1955



Die »documenta« war von ihrer ersten Ausstellung an ein Vorbild des Gestaltens von Kunst-Ausstellungen. Leiter einer »documenta« zu werden, ist immer noch eine der höchsten Ehren innerhalb der Zunft. Bezüglich der Gestaltung hatte der Erfinder der Veranstaltung, Arnold Bode, die Chance, die ersten Kasseler Ausstellungsräume zur »documenta« zu verantworten. Er fand schon 1955 eine eigene, zeitgemäße Sprache, die sich vor allem durch hohe, roh gemauerte Wände auszeichnete. Bode schuf 1955 Räume der Nachkriegsmoderne für die Vorkriegskunst.

Dass Skulpturen in Räumen mit ausgeprägtem Seitenlicht besonders gut wirken, wusste natürlich auch Arnold Bode. Interessant ist sein Umgang mit textilen Membranen, die er zur Diffundierung und wahrscheinlich zum Zwecke eines gewissen Lichtschutzes heranzog. Dabei setzte er stark gefaltetes Gewebe nicht nur als Fensterbehang ein, sondern als raumbildendes Element. Die gesamte Fensterwand wurde gleich behandelt. Die textile Wand integriert die Lichteintritte in einem gestalterischen Ganzen.

Kassel, *documenta 1*: Ausstellungsraum mit Skulpturen Museum Fridericianum, 1955



4. Zur Geschichte der Ausstellungsinszenierungen



Neben den hohen, unverputzten Wänden gehörte Arnold Bodes Sympathie den Textilien. Schön ist hier der Gegensatz zwischen weichem Faltenwurf des Kunststoffgewebes und hoher roher Wand zu erkennen. Geteilt sind die Meinungen über die neckischen Stahlgestelle für die Bilder an der hohen Wand: Sind sie inszenatorischen Ursprungs, also um die Bilder nicht parallel zu Wänden auszurichten, oder haben sie konservatorische Gründe, damit die damals besonders hoch im Kurs stehenden Objekte nicht in direkten Kontakt mit der noch nicht ausgetrockneten Wand gerieten?

»Bode hat erkannt, dass Ausstellungen heute nicht mehr nur „gehängt“, sondern dass sie von Grund auf gestaltet, dass sie inszeniert werden müssen. Wohlverstanden nicht überinszeniert, wie dies gelegentlich heute schon geschieht; die mise en scène hat sinnvoll, diszipliniert und unter Vermeidung von Überbordung oder modischer Spielerei zu erfolgen, will sie als Ziel Klärung künstlerischer Schöpfungs- und Entwicklungsvorgänge, Akzentuierung der Hauptstimmen, Erzeugung einer tragenden Atmosphäre erreichen.«

Aus »Die Innenarchitektur«, 1955, Artikel: »Die Formung der documenta« von Hans Curjel



Kassel, *documenta 2*: Ausstellungsarchitektur Arnold Bodes Museum Fridericianum, 1959

Kassel, *documenta 2*: Ausstellungsarchitektur Arnold Bodes
Museum Fridericianum, 1959



Der eingestellten Wand galt die Aufmerksamkeit Arnold Bodes bei der zweiten »documenta«, die sich ganz der Kunst nach 1945 widmete. Hier lösten sich Architektur und Ausstellungsgestaltung voneinander, nur noch durch horizontale Träger im oberen Bereich miteinander verbunden. Diese Träger wiederum dienten der Aufnahme von Leuchtstofflampen, die nicht ein gezieltes Licht auf die Objekte lenkten sondern die Wände im ausstellungsrelevanten Bereich flächig ausleuchteten. Die Anordnung der Wände als einzelne, frei stehende Scheiben verhilft den Ausstellungsobjekten zu mehr Eigenständigkeit und lässt dadurch den Dialog untereinander faktisch gleichberechtigt zu.

Fast möchte man meinen, dass eher die Gestaltung des Dachgeschosses Vorbild gewesen sei für die Macher der Lichthofausstellung bei den »Stationen der Moderne«. Solche Raumvorgaben sind auch für einen großen Meister der Kunstaussstellungsgestaltung eine schwer zu knackende Nuss. Arnold Bode übernahm sein System für die hohen Räume mit den dunklen Balken um Wände gegeneinander auszusteifen. Die Decke wird wohl von der Oberkante der Balken aus angestrahlt und reflektiert ein gleichmäßiges Licht in den gesamten Raum. Als interessante Detaillösung sind die oftmals notwendigen Trennelemente zwischen Bildern und Publikum hier gelöst worden. Ohne den Fußboden zu verletzen, nehmen die Spitzen von L-förmigen Kragarmen stark durchhängende Seile auf, die den ungehinderten Blick auf die Werke nicht beeinträchtigen.

Kassel, *documenta 2*: Dachgeschoss
Museum Fridericianum, 1959



4. Zur Geschichte der Ausstellungsinszenierungen



Auch die »documenta 2« veranlasste die Macher der Ausstellung »Stationen der Moderne« zu einer Interpretation, die sie im Lichthof des Martin-Gropius-Baus inszenierten. Das Grundprinzip der Ausstellung ist auch nach 40 Jahren verständlich. Doch man muss die Berliner Veranstalter im Nachhinein fragen, warum ausgerechnet in dem hohen Raum die Wandelemente zu Stellwänden herabgestuft wurden. Noch unverständlicher erscheint der Einsatz von Glühlampenscheinwerfern anstelle der 1959 gewählten Leuchtstofflampen. Die Wandelemente sind so nicht mehr gleichmäßig angestrahlt, der unpräventöse Galeriecharakter wich Lichtspielen mit pointierten Schattenbildern am Boden.

Unsere gestalterische Antwort auf ähnliche Anforderungen wie bei der »documenta 2« lassen sich im Lichthof vom Martin-Gropius-Bau gut erkennen. Der 60 cm tiefer liegende Fußboden des eigentlichen Lichthofs wurde dem Niveau des umlaufenden Umgangs angepasst. Ein durchgehender Fußbodenbelag in hellgrauem Linoleum lässt Stützen, die eigentlich an der Abbruchkante stehen, als aus der Fläche herausragende Bauteile erscheinen. Mauern und nicht etwa Stellwände schaffen Raumaufteilungen. Im Gegensatz zu den anderen Beispielen auf dieser Doppelseite hat sich hier ein Mischsystem zwischen Einzelwandfläche und Raumeinbau empfohlen: Thematische Zusammenhänge setzten Prioritäten. Die neuen temporären Wandelemente stehen auf den virtuellen Raumachsen des Hauses. Die Höhe entspricht der Höhe der Säulenschäfte. So entstand ein einzigartiges Museum des 20. Jahrhunderts auf Zeit.



Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1997, Ausstellung *Die Epoche der Moderne – Kunst im 20. Jahrhundert*, Lichthof mit Werken von Gerhard Richter und Bruce Naumann

Berlin, Martin-Gropius-Bau, Lichthof, 1988
Ausstellung *Stationen der Moderne*, Kapitel: *II. documenta '59, Kunst nach 1945*

Kassel, *documenta 3*: Rauminszenierung mit Bildern von Jackson Pollock
Museum Fridericianum, 1964



Die dritte »documenta« stand im Zeichen der Dominanz der abstrakten Expressivität amerikanischer Malerei. Dass dabei ein großes Bild von Jackson Pollock eine der Achsen zu bestimmen hatte, liegt nahe. Die gestaffelten Wände links und rechts und die beiden breiten Bänke unterstützten in ihrer Rechtwinkligkeit die Wirkung der richtungsungebundenen Kunst Jackson Pollocks. Die tragenden (?) Unterzüge der Decke enden in Scheinunterzügen vor den Wänden, die offensichtlich auch den Lichtquellen zur Aufnahme dienen. Daraufhin deuten die vergleichsweise langen Schatten unter den Bildern. Man darf sich fragen, wie dadurch eine gute Beleuchtung entstehen konnte und ob für das Foto der Raum womöglich zusätzlich etwas aufgehellt wurde.

Arnold Bode gelang es, die zweite große stilbildende amerikanische Bewegung nach dem 2. Weltkrieg so zu präsentieren, wie es auch heute noch sinnvoll erscheint. Die Pop-Art – historisch wohl am ehesten mit der Dada-Bewegung vergleichbar – griff die Ikonologie der populären Lebenswelt auf und schuf dadurch neue ästhetische Welten. Kunst wird in Kassel 1968 nicht mehr ein- sondern mehrstöckig betrachtet. Der durchaus plakativen Zweidimensionalität der Werke setzt Arnold Bode das bewusst Räumliche seiner Inszenierung entgegen.

Kassel, *documenta 4*: Raum mit Werken der Pop-Art
Museum Fridericianum, 1968



4. Zur Geschichte der Ausstellungsinszenierungen



Auch im Lichthof des Martin-Gropius-Baus stand 1993 Jackson Pollock im Zentrum, begleitet wiederum von gestaffelt angeordneten Wänden in der Längsachse. Ohne das Werk von Arnold Bode damals gekannt zu haben, verwirklichten wir hier für vergleichbare Werkgruppen eine vergleichbare Lösung.

Ein Hinweis zur Beleuchtung sei noch erlaubt: Die gewölbten Vouten, die wir mit mattiertem Glas belegten, diffundierten das Tageslicht des Lichthofs und ergaben zusammen mit den an der Oberkante der Voute montierten kleinen Halogenspots eine optimale Beleuchtung, die vor allem die mittlere Zone, also diejenige an denen die Bilder hängen, hervorhebt. Es darf vermerkt werden, dass der Standard der *mise en scène* und der Beleuchtung dieser temporären Ausstellung in fast keinem Museum erreicht wird.

Arte Povera und Pop-Art erhielten 1997 bei der Ausstellung »Die Epoche der Moderne – Kunst im 20. Jahrhundert« die größte Raumerweiterung im Lichthof des Berliner Martin-Gropius-Baus. Ein großer Rahmen für eine große Epoche, in der – so scheint es – auch ausstellungstechnisch die letzten großen Änderungen versucht wurden; während sich aber bis heute, wie auch das Bild aus dem Martin-Gropius-Bau zu beweisen scheint, die klassische Auffassung von Kunstaussstellungen durchgesetzt hat: Eine sinnfällige Abfolge von Wänden erzeugt Räume unterschiedlicher Proportion und Helligkeit.



Berlin, Martin-Gropius-Bau, 1993, Lichthof mit Werken von Jackson Pollock und Willem de Kooning während der Ausstellung *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*

Ausstellung *Caravaggio, die Sammlung Guistiniani und die Berliner Gemäldegalerie in Preußen*, Berlin, Altes Museum, 2001



Viele Kunsthistoriker vertreten die Ansicht, dass für das Präsentieren von Kunstaussstellungen allein sie zuständig seien und auf die Mithilfe von Ausstellungsgestaltern verzichtet werden könne. Sie begründen dies oft mit dem fehlenden Geld für Gestalter. Dass dabei Ergebnisse, wie bei der bestimmt nicht sehr preiswerten Caravaggio-Ausstellung im Alten Museum entstehen, sollte zum Nachdenken anregen: Scheinbar an Schinkel erinnernde Stellwände, mal mit riesigen Fußleisten mal ohne, das teilweise Verschließen des Oberlichts und das ersatzweise Montieren von Stromschienen sind die gängigen und vielfach zu beobachtenden Versatzstücke aus dem tradierten Fundus. Darüber hinaus sind die Fenster des Alten Museums verschlossen worden. Ein Raum ist entstanden, in dem sich weder Menschen noch Kunstwerke wohl fühlen können. Dass man dabei trotzdem Erfolg haben kann, zeigt das hohe Besucheraufkommen – der Inhalt einer Ausstellung ist also immer wichtiger als deren äußere Form.

Dass es Daniel Libeskind den Ausstellungsgestaltern nicht einfach gemacht hat, zeigt das Haupttreppenhaus, das dann von diesen für die Dauerausstellung nicht einmal ansatzweise genutzt werden wollte.

Aber halten wir fest: In diesem Treppenhaus erkennen wir schöne, vergleichsweise gut beleuchtete Wände. Viele Namen lebender Künstler fallen einem ein, die im Stande sind, mit solchen Raumsituationen etwas anzufangen; Künstler, denen es gelungen wäre, ein thematisches und künstlerisches Konzept in diesem Treppenhaus umzusetzen. Damit wäre es möglich gewesen, die kulturhistorische Ausstellung, die nach dem Erklimmen dieser Treppe beginnt, zu entzerren und adäquat einzuleiten.

Berlin, 2001
Haupttreppenhaus im Jüdischen Museum von Daniel Libeskind



5. Zwispältig verstandene Ausstellungsgestaltung



Berlin, Jüdisches Museum, 2001
Video-Installation von Michael Bielicky

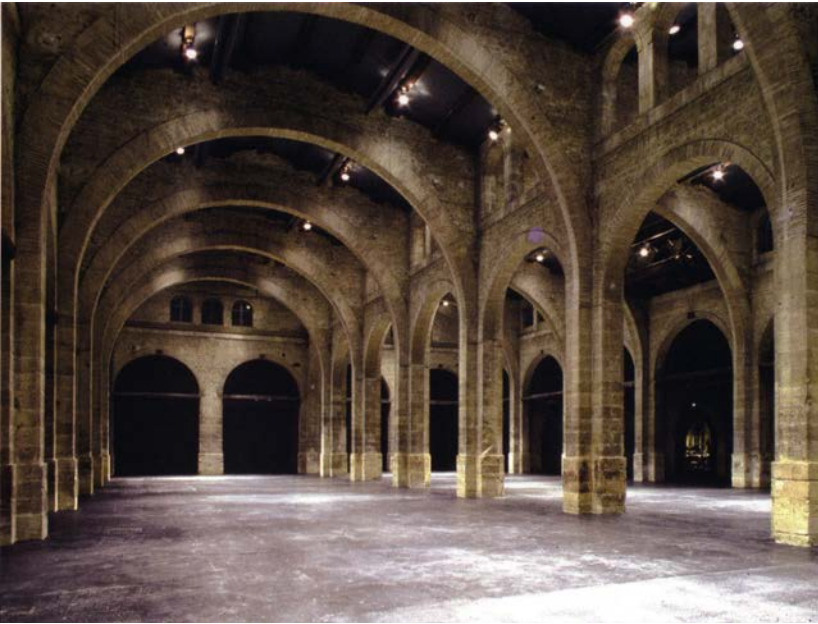
Das unverständlichste Beispiel nicht verstandenen Umgangs mit Kunst im Raum ist das Jüdische Museum in Berlin. Ob es sich bei der Menorah mit aufgepflanzten Bildschirmen um ein gutes und wichtiges Kunstwerk handelt, kann nicht Aufgabe unserer Betrachtung sein. Sie attestiert zusammen mit den wahllos verteilten Spots an der Decke und den unverständlich gestalteten und platzierten Sitzmöbeln dem Haus scheinbar Unbespielbarkeit.

An dieser misslichen Ausstellungssituation sind wir nicht unbeteiligt, stammt doch das Beleuchtungssystem von uns. Mattierte Glaszylinder nehmen Kaltlichtspiegellampen auf. Sie sind durch so genannte Drehräder auszurichten und können auf den Strom führenden, schwarz ummantelten Kabeln bewegt werden. Das System berührt die schützenswerte Holzvertäfelte Decke nur punktuell und nimmt die Hauptachsen dezent auf. Das heutige Ergebnis ist eine Mischung zwischen ursprünglicher Gestaltung, unsachgemäßer Wartung und veränderter Inneneinrichtung. Wir installierten diese Beleuchtung für das damalige Fayence-Zimmer. Vornehmlich Vitrinen aber auch einige größere freistehende Fayencen beleuchteten wir punktuell, das Nebenlicht der Lampen diffundierten die Zylinder. Bei Wartungsarbeiten sind in der Zwischenzeit stark rot nach hinten abstrahlende Lampen eingesetzt worden. Die inzwischen eingebrachte Stellwandarchitektur ist weder für Raum noch Licht geeignet.



Berlin, Märkisches Museum
ehemaliger Fayence-Saal, Aufnahme 2001

Bordeaux, um 1988
CAPC Musée d'Art Contemporain



Die Direktorin des »arc en rêve centre d'architecture« (im Obergeschoss des Hauses mit untergebrachtes Architekturmuseum), Francine Fort, schreibt: »L'architecture puissante de cet ancien lieu de stockage des épices a été magnifiquement sublimé par les architectes Valode et Pistre, et Andrée Putman.« Frei übersetzt heisst das »Die kraftvolle Architektur dieses ehemaligen Lagergebäudes für Lebensmittel ist von den Architekten Valode und Pistre zusammen mit Andrée Putman wunderbar umgewandelt worden.«

Das Haus – errichtet 1824 nach Plänen von Claude Deschamps – ist ganz dem romanischen Stil verpflichtet im Sinne einer Wiederholung der Bögen im Haupt- und in den Seitenschiffen sowie dem großen zentralen Mittelraum, wobei die ingenieure Verwendung des Mauerziegels zusammen mit Werkstein auffällt. Keine Dekoration versteckt oder verunklart die Konstruktionsbestandteile.

5. Zwiespältig verstandene Ausstellungsgestaltung



Ist ein funktionsfähiges Museum für zeitgenössische Kunst entstanden? Zumindest für die 2001 und 2002 gezeigte Ausstellung mit Werken brasilianischer Künstler hätte ein Ausstellungsgestalter eine adäquate Antwort finden müssen. So wie Videokabinen, Wände und Beleuchtung eingebaut wurden, erweist man weder den Kunstwerken noch dem Haus einen Gefallen. Alles ist zwar irgendwie arrangiert. Dass man Wände zwischen zwei Pfeilerschäfte anordnet, ist an sich kein Fehler, doch in diesem Fall hätten Ausstellungshilfsmittel eigenständig im Raum stehen müssen. Das authentische des Raumes und das nicht authentische der Ausstellung hätten sich nur so eng verknüpfen dürfen, wenn sie zusammen zu einem neuen Ganzen verschmolzen wären.

Bordeaux, CAPC Musée d'Art Contemporain
Aufnahme Januar 2002

Dass ausgerechnet die Werke des Vincent van Gogh in einem Museum hängen, das für das Ausstellen von Bildern nur bedingt geeignet ist! Die lange ungegliederte Wand rechts reiht Werke des Weltkulturerbes auf wie bei einer Perlenschnur. Das Verhältnis von Raumvolumen und Wandflächen ist falsch, sodass in der Raummitte läppische Gestelle die wertvollen Bilder aufnehmen. Keine temporäre Ausstellung würde sich trauen, solche Gebilde zur Aufnahme von Bildern des Meisters vorzuschlagen. Die modulierte Decke gewährleistet kein optimales Licht: Deutlich sind Sonnenflecken am Boden zu erkennen. Doch wird das Tageslicht keinesweg dazu verwendet, die Wände erstrahlen zu lassen, sondern vielmehr versteckt sich beispielsweise die Hauptwand rechts im Halbdunkel.

6. Unverständliche Museumsplanung

Immense Raumvolumina bestimmen das »van Gogh-Museum«. Wozu diese Opulenz, wenn zugleich in den eigentlichen Ausstellungsräumen an hochhackigen Gestellen ausgestellt wird, was dem Museum seinen Namen gegeben hat? Diese Gestelle hätten in einem kleine Pavillon Platz gehabt, die eigentliche, pompöse Architektur ist nutzlos.

Spiegeln die Ausstellungsgestelle die Ärmlichkeit des Daseins des Künstlers wider und sollte die Architektur die Fremdheit der Welt, in der sich der Künstler bewegte, darstellen? Sollte der Architekt so gedacht haben, ist seine Arbeit als geglückt zu bezeichnen.

Van Gogh Museum, Amsterdam, 1975
Ausstellungsraum



Van Gogh Museum, Amsterdam, 1975
Treppenhalle

Van Gogh Museum, Amsterdam, 1999
Architekten: Greiner und Van Goor



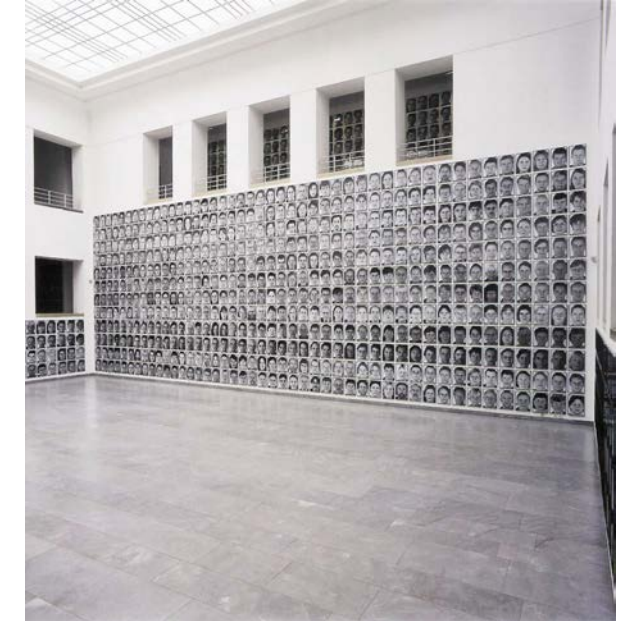
In den 1990er Jahren wurde das Van-Gogh-Museum in Amsterdam umgestaltet. Anstelle aus den Fehlern des Vorgängerbaus zu lernen, wurden neue hinzugefügt. Wie ist es möglich, dass eine prominente große Wand hinter einer Stütze steht?

Jeder Museumsdirektor weiß, dass die hier abgebildete Situation nicht richtig ist, und trotzdem stellt das van Gogh-Museum keinen Einzelfall dar: Viele Architekten sind letztlich Museumshasser und anstatt sich dann dem Wohnungs- und Industriebau zuzuwenden, bauen sie Museen, sie wurden ja von ihren Kollegen bei Wettbewerben dafür gekürt. Große Museumsarchitekten haben Wände in Gemäldemuseen immer tragend ausgebildet und Stützen dort eingesetzt, wo sich ihre Wirkung, zum Beispiel zusammen mit Skulpturen, relativiert, oder wo sie in Eingangsbereichen die Festlichkeit einer Raumzone betonen.

Der Lichthof des Museums am Ostwall in Dortmund ist in seiner heutigen Fassung ein Produkt mehrerer Bauphasen. Wir haben uns 1990 die Aufgabe gestellt, ungeeignete Hinzufügungen zu entfernen und den Lichthof allseitig zu öffnen. Die 5 Durchblicke an der großen Rückwand sind ein Ergebnis dieser Bemühungen. Der dahinter liegende Gartensaal ist in seiner Proportionalität relativiert worden, sodass heute dank einer neu eingezogenen Mauer mehr Ausstellungsfläche zur Verfügung steht und trotzdem ein allseitiger Einblick in den Lichthof möglich ist.

Man mag sich fragen, ob Jochen Gertz seine Fotos, hätte unser Umbau nicht stattgefunden, bis unter das Lichthofdach gezogen hätte. So wie die Ausstellung von ihm konzipiert wurde, scheinen sich seine Ideen mit der Grunddisposition des Hauses zu einem optimalen Ganzen zu fügen.

Museum am Ostwall, Dortmund, 2000
Ausstellung *Das Geschenk* von Jochen Gerz



7. Museumsbilder



Schloss Gottorf, Schleswig, 1995
Sammlung Rolf Horn

Diese Gemäldegalerie ist in ehemaligen Pferdestallungen auf Schloss Gottorf eingebaut. Eine Unmenge von Stützen ließ uns eine Architektur entwickeln, die sich zur Aufgabe machte, alle Stützen in Wandscheiben zu integrieren. Enfiladen und Kabinette ermöglichen eine Raumdramaturgie, die sich der Sammlung von Rolf Horn gänzlich anpasste. Dieses Kabinett wird indirekt aus Lichtrinnen über den Durchgängen so beleuchtet, dass die darin gezeigten Papierarbeiten keinen Schaden nehmen. Im dahinter liegenden Bereich hilft Tageslicht aus den für Pferdestallungen typischen kleinen Fenstern im oberen Wandbereich die Räume zu beleuchten.

Nicht das Spektakuläre und das Laute standen hier im Vordergrund, sondern die Umnutzung hat es sich zur Aufgabe gemacht, den Kunstwerken ein wohl synchronisierter Diener zu sein.

Seit 15 Jahren beschäftigt sich der Künstler-Fotograf Thomas Struth mit Fotografien aus Museen und Kirchen. Diese Aufnahmen, selbst ganz eigentliche Kunstwerke, sind für Ausstellungsgestalter eine wunderbare Quelle zur Überprüfung ihrer gestalterischen Konzeption und können allgemein zur Ästhetik des Ausstellens von Kunstwerken herangezogen werden. Amerikanische Museen zeichnen sich durch einen starken Hang zum Traditionalismus und zum Historismus aus. Ob ein Museum modern oder alt ist, Galerien strahlen einen zeitlosen Eindruck aus, der seinen Ursprung im 19. Jahrhundert hat. Dabei spielen moderne Technik und moderne Beleuchtung eine große Rolle, sind aber meist gut versteckt. Thomas Struths Bild zeigt einen perfekt ausgeleuchteten Raum, in dem die gezeigten Gemälde eindeutig als Hauptdarsteller der Szenerie bezeichnet werden können. Sie sind so präsent, dass Besucher andachtsvoll ihre Nebenrolle antreten.



Art Institute of Chicago, Chicago, 1990er Jahre
Galeriebesucher vor einer Pariser Strassenszene, gemalt von Gustave Caillebotte, 1877

Zwei Japanerinnen bestaunen ein Gemälde im Musée d'Orsay, Paris 1990er Jahre
Gemälde von Thomas Couture, (*Senlis 1815, †Villiers-le Bel 1879), »Dekadente Römer«, 1846



»Nehmen Sie mein Foto aus dem Musée d'Orsay, in dem zwei Japanerinnen vor einem dieser romantisch-neoklassizistischen, zutiefst europäischen Gemälde stehen. Die schiere Verblüffung der beiden Japanerinnen angesichts des ihnen vollkommen Fremden erfüllt die Szene; obwohl sie nur von hinten zu sehen sind, ist ihre Reaktion – wie seltsam! – spürbar.« So urteilt der Künstler selbst.

Die Museumsgestaltung von Gae Aulenti erscheint uns durchaus fragwürdig. Die laute Vielgestalt skulpturaler Wandelemente, wie sie vor allem am linken Rand zu sehen sind und Zitate aus nicht musealen Gebrauchszusammenhängen, wie die Bilderschiene aus Messing auf der großen Stellwand, verunklaren die Schönheit des ehemaligen Bahnhofbaus und fördern nur bedingt die Betrachtung des Ausstellungsguts.

Masafumi Fukagawa schreibt in der Zeitschrift »Patek Philippe – Das internationale Magazin«: »Wer betet – und wer ist ein Tourist? Hier gibt es jede Art des »Schauens«. Manche starren, mehr oder weniger konzentriert, geradeaus, wohl auf den Altar, manche lassen den Blick durch den Raum schweifen, nur ein Paar schenkt Giovanni Bellinis herrlicher Madonna mit Kind Aufmerksamkeit. Im Aufbruch der Bilder gibt es einen Punkt der Ruhe: Der in sein Buch vertiefte Heilige zur Rechten des Bellini-Bildes spiegelt das Vertieftsein des Beobachters außerhalb des Fotos, der all diesen schauenden Menschen zuschaut.«

Thomas Struth lässt in diesem Bild nichts weg und er fügt nichts hinzu. Die Aufnahmen sind wohl nicht retuschiert und in Originallicht aufgenommen worden.

Thomas Struth: Kirche San Zaccaria, Venedig
mit Bellinis *Madonna mit Kind* im Hintergrund



7. Museumsbilder



Thomas Struths Bild mit dem *Floß der Medusa* und dem staunenden Publikum erzielte 1999 anlässlich einer Auktion bei Christies in New York 178.500 \$ was eine vierfache Preissteigerung in ebenso vielen Jahren bedeutet. Seine Museumsfotos sind ein großer Erfolg und sie helfen uns bei der Analyse unserer Tätigkeit. Was die Bilder von Thomas Struth für Ausstellungsgestalter so besonders macht, ist die Gleichzeitigkeit von Werken und Publikum am gleichen Ort.

Bei diesem Bild und den beiden vorangehenden fällt auf, wie der Künstler sich vor allem von dem klassischen Museum angezogen fühlt, also von den Orten wo eine – teils scheinbare – Synchronität von Werk und Raumgestaltung vorhanden ist.

Die Kirche San Zaccaria scheint uns ein Ideal-Museum zu sein: Kunstwerke und Architektur verschmelzen, sie greifen förmlich ineinander, sie lassen einander Platz und beeinflussen sich gegenseitig, je nach Betrachtungswinkel. Man darf von einem Gesamtkunstwerk sprechen. Es verwundert nicht, dass solche Verschmelzungen von Architektur, Kunst und Ausstellung kaum in Museen sondern vornehmlich in Kirchen zu bestaunen sind, da sie sich dort gemeinsam einen noch höheren Ziel als dem des sich Präsentierens unterordnen. Das nicht immer gleich bleibende zeichnet den Kirchenraum gegenüber manchen Museen aus. Nicht immer ist die Beleuchtung so optimal, wie im Moment der Betätigung des Auslösers durch Thomas Struth. Am Abend gelangen durchaus Sonnenstrahlen auf die Bilder und betonen durch scharfe Schatten das Relief von Architektur und Dekoration.



Nordwand in der Kirche San Zaccaria, Venedig
16. September 2001, 18:10 Uhr

Musée d'Orsay, Paris 1990er Jahre, *Das Floß der Medusa* von Théodore Géricault (*Rouen 1791, †Paris 1824), Gemälde von 1819

Tanimura Art Museum, Japan
Architekt: Togo Murano, 1983



Bemerkenswert ist der inszenatorische Mut japanischer Architekten bei der Präsentation von Unikaten. Nicht nur erstaunt, dass der Spot von vorne lediglich Teile der Skulptur hervorhebt, sondern auch die indirekte, als Dekoration zu verstehende Beleuchtung, deren Aufgabe zu sein scheint, einen erweiterten Halo zu dem bereits die Figur umgebenden zu erzeugen. Ein doppelter Fond eingebettet in eine expressive Architektur scheint in unserer Ästhetik den Kirchen eher vorbehalten zu sein als dem Museum.

Sind für manch aktuelles Kunstwerk heutige Museen nicht mehr geeignet? Möchte man sich Marie Jo Lafontaines suggestives Videokunstwerk in einem »white cube« vorstellen? Ist nicht gerade das Rauhe, Zerschundene eines ehemaligen Kohlebunkers der ideale Rahmen für die kristallklare Inszenierung? Und erzeugt das ganz schwach über den Kreis hinausragende Videobild nicht ein ästhetisches Moment, einen Kontrapunkt, der das ganze zu einer Harmonie erwachsen lässt?

Marie Jo Lafontaine: *Ivre d'éternité, j'oublie la futilité de ce monde*
Ausstellung *Sonne, Mond und Sterne* in der Kokerei Zollverein, Essen, 1999



7. Museumsbilder



Yatsugatake Art Museum, Haramura, Nagano Prefecture
Architekt: Togo Murano, 1979

Die textile Deckengestaltung scheint das Theater ins Museum versetzt zu haben. Was aussieht wie eine Wechselausstellung ist für die Dauer gemacht. Draperie als primäres Gestaltungsmittel dürfte von einem europäischen Architekten kaum für eine Skulpturengalerie in Erwägung gezogen werden. Doch die offensichtliche sinnliche Wirksamkeit der Architektursprache kann kaum bestritten werden.

Heinz Pauly, Kassel: S. 27 o.
Roger-Viollet: S. 10
SCALA GROUP S.p.A., Florenz: S. 9 o.
Eric Schall, Paris, 1942: S. 18 o
Shinkenskiku-sha Co, Tokyo: S. 63
Thomas Struth: S. 33 u., S. 34 , S. 35 o.
Jan Versnel, 1975: S.31, S. 32 o.
Henryk Weiffenbach, Berlin: S. 15 u.
Werner Zellien, Berlin: S. 3 o., S. 13 u., S. 25 u., S. 26 u., S. 27 u.

Büro Steiner Wuppertal: S. 9 u., S. 11 o., S. 12,
S. 13. o., S. 15 o., S. 16 o., S. 17 o., S.18. u. r., S. 28, S. 29, S.
37 o., S. 30 u., S. 35 u.
Büro Steiner Berlin: S. 3 u., S. 4, S. 5, S. 6 u., S. 7, S. 8, S. 16
u., S. 21
AP/ Wide World Photos: S. 19 u
Berenice Abbott, Solomon R. Guggenheim Museum,
1942: S. 19 o.
Günther Becker, Kassel: S. 22, S. 23, S. 24 o., S. 25 o., S. 26
o.
Berlinische Galerie: S. 14
Wulf Brackrock, Hamburg: S. 32 u.
Roland Dressler, Weimar: S. 17 u.
Daniel Farson: S. 11 u.
Markus Hawlik: S. 24 u.
Jürgen Huhn: S. 33 o.
Lee Miller, Condé Nast Publications, Juni 1948: S. 20 o.
Sammlung Henri Mouron, Paris: S. 18 u. l.
Museum am Ostwall: S. 33 o.

Bildnachweis

Bartz, Gabriele und Eberhard König: *LOUVRE Kunst & Architektur*, Köln 1999; **Blühm, Andreas (Hg.):** *Van Gogh Museum Architecture – Rietveld to Kurokawa*, NAI Publishers Rotterdam 1999; **Bognar, Botond:** *TOGO MURANO Master Architect of Japan*, New York 1996; **Borsdorf, Ulrich/Gottfried Korff/Jürg Steiner/Walter Hauser (Hg.):** *Sonne, Mond und Sterne – Kultur und Natur der Energie*, Bottrop 1999; **Borsdorf, Ulrich/Gottfried Korff/Jürg Steiner (Hg.):** *Sonne, Mond und Sterne – Kultur und Natur der Energie, Ein Rückblick*, Essen 2000; **Crimp, Douglas:** *On the Museum's Ruins*, Cambridge 1997; **Damus, Martin und Henning Rogge:** *Fuchs im Busch und Bronze Flamme – Zeitgenössische Plastik in Berlin-West*, München 1979; **Elm von, Hasso und Ulrich Moritz:** *Jürg Steiner – Katalog der Werke – Szenische Architektur*, Bottrop 2000; **Farson, Daniel:** *With Gilbert & George in Moscow*, 1991; **Fort, Francine:** *L'Amateur de Bordeaux, No 77*, Novembre 2001; **Framke, Gisela und Wolfgang E. Weick (Hg.):** *Mythos Bernsteinzimmer*, Dortmund 2001; **Föhl, Thomas und Achim, Preisz:** *Der Weimarer Bilderstreit – Szenen einer Ausstellung*, Weimar 2000; **Giersberg, Hans-Joachim und Hans Ottomeyer (Hg.):** *Preußen 1701 – Eine europäische Geschichte*, Berlin 2001; **Gowing, Lawrence:** *Die Gemäldesammlung des LOUVRE* mit einer Einleitung von Michel Laclotte, Köln 2001; **Heinz, Marianne (Hg.):** *Arnold Bode – documenta*, Kassel 2000; **Huelsenbeck, Richard:** *Dada-Almanach*, Berlin 1929; **Joachimides, Christos M. und Norman Rosenthal (Hg.):** *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, Berlin 1993; **Joachimides, Christos M. und Norman Rosenthal (Hg.):** *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert – Malerei und Plastik*, Berlin 1993; **Joachimides, Christos M. und Norman Rosenthal (Hg.):** *Die Epoche der Moderne – Kunst 20. Jahrhundert*, Berlin 1997; **Krahn, Volker (Hg.):** *Von allen Seiten schön – Bronzen der Renaissance und des Barock*, Berlin 1995;

Auswahlbibliographie

Mouron, Henri: *Cassandre – Plakatmaler Typograph Bühnenbildner*, München 1985; **Newhouse, Victoria:** *Wege zu einem neuen Museum – Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit 1998; **Patek Philippe:** *Das internationale Magazin Nummer 9*, Frühling/Sommer 2001; **Roters, Eberhard und Bernhard Schulz:** *Stationen der Moderne – Die bedeutenden Kunstaussstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, Berlin 1988; **Schlombs, Adele (Hg.):** *Im Licht des Großen Buddha – Schätze aus dem Tōdaiji-Tempel*, Köln 1999; **Searing, Helen:** *New American Art Museums*, New York 1982; **Spielmann, Heinz:** *Stiftung und Sammlung Rolf Horn*, Neumünster 1995; **Steiner, Jürg (Hg.):** *Museumstechnik*, Berlin 1997; **Steiner, Jürg (Hg.):** *Preußen 1701 – Bilanz einer Krönungsausstellung*, Berlin 2001; **Steiner, Jürg:** *Antrittsvorlesung*, Berlin 2002; **Vail, Karole P. B.:** *Peggy Guggenheim: A Celebration*, New York 1998; **Wettengl, Kurt (Hg.):** *Das Gedächtnis der Kunst – Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, Ostfildern-Ruit 2000; **Zaugg, Rémy:** *Vom Bild zur Welt*, Köln 1993

Mitarbeit

Insa Lüdtke – Manuskriptbearbeitung

Véronique de Cécia – Grafische Gestaltung

Christine Hoeltke – Bildredaktion

Kontaktadresse:

Prof Jürg Steiner

Gathe 25

42107 Wuppertal

juerg.steiner@kulturingenieure.com

Impressum
