

Über die Anordnung von Bildern in Museen

Autor(en): **Wartmann, W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **22 (1935)**

Heft 9

PDF erstellt am: **11.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-86659>

Nutzungsbedingungen

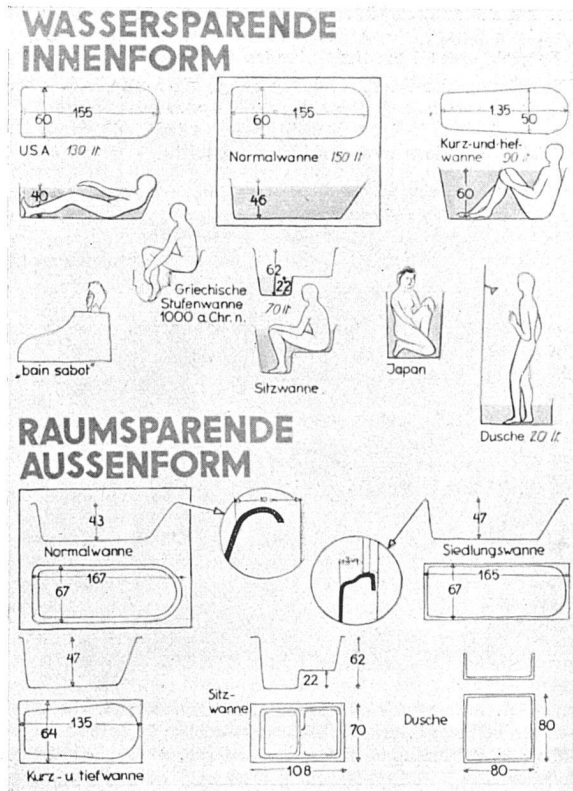
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Das Badezimmer in seiner Beziehung zum Grundriss des Hauses. Dabei werden Beispiele von im Inneren des Hauses liegenden Badezimmern (mit W.-C.-Anlagen) gezeigt — Hotelbauten, Bauten in der Westschweiz usw. — und die Bedingungen festgelegt, unter welchen solche Anlagen zur Erzielung rationeller Wohnungsgrundrisse angewendet werden können, mit der zwischen den Zeilen zu lesenden Bitte an die Behörden, in künftigen Baugesetzen nicht von vorneherein den Riegel für solche, unter Umständen vollkommen einwandfreie Lösungen vorzustossen.

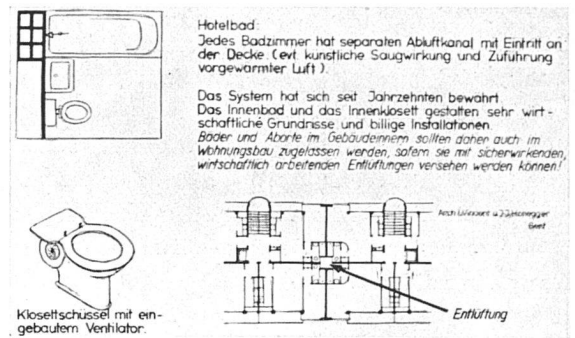
Anmerkung: Zum gleichen Thema siehe die «Wohn- und Komfortstatistik» auf S. XIII dieses Heftes.

«Le Bain d'hier et d'aujourd'hui.»

Après «la chaise» et «l'armoire», le bain était l'objet d'une exposition sur les bases de la démonstration historique. Fouillant l'histoire de l'humanité pour mettre au jour les vestiges du bain, les organisateurs le montraient de ses débuts, au cours de la civilisation préhellénique,

Ueber die Anordnung von Bildern in Museen

Der Redaktor des «Werk» hat im Augustheft seiner Zeitschrift einer Besprechung der Ausstellung der Sammlungsbestände im Zürcher Kunsthause eine persönliche Anmerkung über die Anordnung der Bilder beigefügt und auf Anfrage sich freundlich bereit erklärt, einer Beleuchtung des Themas auch von einem andern Standpunkt aus, aber noch einmal am Beispiel des Kunsthause im Septemberheft Raum zu gewähren. Von dieser Möglichkeit wird hiemit gern Gebrauch gemacht.



Das Innenbad ohne Fenster

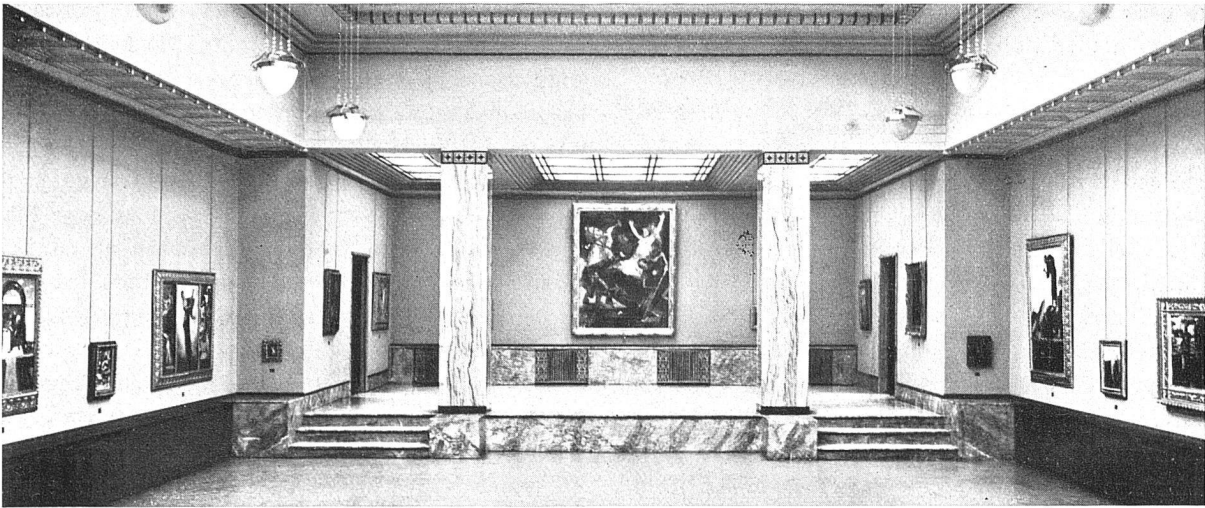
à ses déclins successifs du moyen-âge au dix-huitième siècle, en passant par l'extraordinaire apogée de l'époque romaine où son développement excessif attira la réprobation de plusieurs siècles comme un signe manifeste de décadence morale. Aujourd'hui d'aucuns comme le docteur Giedion voient en lui plutôt un critère de la culture, opinion entachée peut-être d'un certain matérialisme.

Cette première partie de l'exposition consistait en agrandissements photographiques accompagnés de légendes, sorte de livre à l'échelle de la foule.

Le visiteur une fois renseigné sur les grandes lignes de l'évolution du bain jusqu'à nos jours avait ensuite l'occasion d'embrasser son développement actuel, d'une part dans une autre série de photographies représentant les plages et les établissements balnéaires les plus modernes, et d'autre part dans un choix des installations sanitaires et de tous les accessoires nécessaires au bain chez soi ou en plein air que nous offre maintenant l'industrie. Il était alors à même de faire quelques rapprochements significatifs, de juger s'il donnait lui-même au bain l'importance qui lui sied et s'il tirait suffisamment parti de toutes les possibilités techniques que la civilisation nous ouvre. Il serait en tous cas heureux que les résultats des recherches scrupuleuses qui présidèrent à cette exposition fussent conservés dans une publication documentaire.

I

Herr P. M. schreibt, man habe im Kunsthause «auch diesmal wieder» die Bilder nach dem altbewährten System der symmetrischen Wandaufteilung, Hauptbild in der Mitte, flankiert von kleinern Bildern als Pendants (oder dieses Grundschema erweitert), aufgereiht und hält eine solche Anordnung für richtig in den Fällen, wo der Raum die Hauptsache, das Kunstwerk Dekoration des an sich repräsentativen Intérieurs ist, nicht aber in Ge-



Böcklin-Kollersaal Kunsthaus Zürich, nach vorwärts Böcklin

mäldeausstellungen, wo die Bilder die Hauptsache sind; weil die axial-symmetrische Bildverteilung die Wand und nicht die Bilder hervorhebe.

Das «man» ist in diesem Fall der Direktor des Kunsthauses, der sich vom Vorstand der Zürcher Kunstgesellschaft die Ermächtigung erbeten hatte, im fünfundzwanzigsten Jahr des Kunsthauses die Gesamtbestände der Sammlung im wesentlichen vollständig in klarer und sinngemässer Anordnung zur zuverlässigen Orientierung der Organe des Kunsthauses und der Oeffentlichkeit über die heutige Zusammensetzung der Sammlung in allen Räumen des Kunsthauses und des Landolthauses zu zeigen.

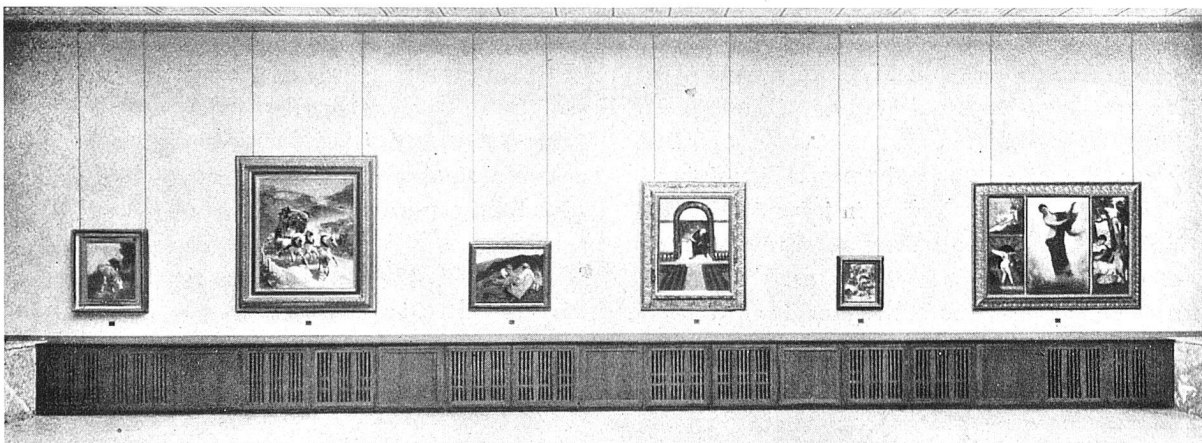
Mit der Anordnung der wechselnden Gemäldeausstellungen im Kunsthaus hat er sonst nichts zu tun, für eine axiale oder nicht axiale Anordnung der Bilder zum voraus weder Hass noch Liebe. Nebenbei hat er aber feststellen können, dass in den üblichen Ausstellungen mit den oft sehr verschiedenartigen, dann wieder allzu gleich-

artigen Beständen eine gewisse dekorative Gliederung der sonst neutralen Räume durch bestimmte Anordnung der Bilder wohltuend die Gefahr der Langeweile von Güterzügen endlos sich folgender Leinwände bannt und damit, mehr als der Wand, den Bildern und den Beschauern hilft. Für jene Ausstellungen stehen und fallen die Axiome von Herrn P. M. mit dem Aussehen und Erfolg der bisherigen und künftigen derartigen Veranstaltungen. Diesmal ging es um die Darbietung von Beständen eines Museums, mit der Aufgabe und Absicht, sie als Museum oder wenigstens als Teile eines solchen in Erscheinung und Wirkung treten zu lassen.

II

Leider ist das «Werk» erst drei Tage vor der Auflösung der vorher mehr als zwei Monate offenen Sammlungs-Ausstellung in die Hände der Leser gelangt. So fehlt diesen zu den Ausführungen von Herrn P. M. und dem Unterzeichneten die Anschauung am Objekt. Sie müssten völlig in der Luft stehen, wenn nicht wenigstens

Böcklin-Kollersaal Kunsthaus Zürich, Längswand, links Koller, rechts Böcklin



einige noch rasch erstellte Aufnahmen aushelfen könnten. Diese wieder verlangen Beschränkung auf ein einziges Beispiel.

Herr P. M. macht die Einrichtung des Koller-Böcklin-Saales zum Angelpunkt seiner Darlegung. Er meint, der Formel der axialen Symmetrie zuliebe seien die Längswände zwischen Koller und Böcklin geteilt worden, während je eine Längswand Koller und eine Längswand Böcklin einen viel homogeneren Eindruck vermittelt hätten, zumal man beide Wände doch nie zugleich im Blickfeld habe. Das ist nun alles ganz anders. Die Abbildung 1 zeigt vorerst, dass auf keinen Fall Symmetrie der Formate über die ganze Wand gesucht wurde. Freilich sollen die Bilder nicht haltlos auf ihr schwimmen oder ihre Aufeinanderfolge störend holperig wirken. Erstrebt ist ein gewisses, nur teilweise vom Format bedingtes, optisches Gleichgewicht für die Wand und ein allgemeines, schwebendes Gleichgewicht nach optischem, gefühlsmässigem und inhaltlichem Gewicht der Werke und der Meister für den Raum. Dabei ist nicht der architektonische Raum gemeint, sondern, wenn man so sagen kann, der künstlerische, das heisst, die Atmosphäre der so oder so gruppierten Werke und Meister als Gesamtheit. Der architektonische Raum wird nur benutzt, er muss den Bildern und Meistern dienen, nicht umgekehrt.

Und wie die Gruppen im einzelnen Raum, so stehen die Räume zueinander in bestimmter Ordnung nach dem künstlerischen Gewicht ihres Inhaltes innerhalb der ganzen Sammlung. Für Uebersichtlichkeit und Klarheit des Ganzen werden die einzelnen Meister als Blöcke in sich gebunden und nebeneinander gesetzt. Die Fugen dürfen sichtbar sein.

Eine solche Fuge geht im Koller-Böcklin-Saal durch die, nur ungefähre, Mitte der Längswände und damit quer durch den Saal. Die Abbildung 2 belegt zum Teil, was folgt:

Es galt, Koller und Böcklin ihrer Stellung in der Sammlung und ihrer künstlerischen Bedeutung für Zürich gemäss als Kern der ganzen Schweizer Sammlung des 19. Jahrhunderts sinnfällig zu machen. Dabei bestehen zwischen Böcklin und Koller Verschiedenheiten des Temperamentes und des Gewichtes, wie innerhalb der Bildergruppen von Böcklin und Koller selber; für die Darbietung war aber mit dem zu rechnen, was einmal da ist. Dem «Krieg» von Böcklin, der fast in jeder Hinsicht aus dem übrigen Teil der Sammlung heraussticht, wurde mit der für die Betrachtung nötigen grössten Distanz im Interesse des Bildes und seiner allfälligen Nachbarn eine Isolierung gegeben wie einem Altarbild; diesem Pol gegenüber im Vorsaal mit dem runden Oberlicht die stärksten Werke von Koller, sogenannte «Studien», zusammengestellt mit Hinübergreifen von Koller in den

Hauptsaal, in der Richtung, die durch das grosse Bild von Böcklin einmal gewiesen war. Die beiden Räume wurden nicht als Durchgangsräume gehalten, sondern als ruhendes Zentrum mit dem Zwang zum Verweilen und der Blickrichtung weniger nach rechts und links als vorwärts gegen den «Krieg» und rückwärts gegen den Kuppelsaal. Der Betrachter sollte nicht so sehr Bilder von Böcklin und von Koller vor sich sehen, als nur Böcklin neben Böcklin und Koller neben Koller, und entweder vom einen oder vom andern sich völlig umgeben und durchdrungen fühlen.

Der Vorschlag von Herrn P. M., je eine Längswand Koller und Böcklin, ist das für jedermann vorerst Zunächstliegende. So wurden die Bilder bereitgestellt und die Seiten einmal auch gegeneinander ausgewogen. Die beiden Wände, die man beim Eintritt in den Saal doch miteinander sieht und, wenn man sie im Blickfeld voneinander sondert, miteinander empfindet, gingen nicht zusammen, das Gewicht der Bilder und Meister war zu verschieden, der Saal hätte gekrängt, wie ein schlecht geladenes Schiff.

Und die drei lichten Bilder der Schenkung Fleischl halten wir für so gut, dass wir sie in den Augen der Beschauer nicht mit ihrer Aehnlichkeit in Motiv und künstlerischer Haltung durch unmittelbares Zusammenhängen hätten schwächen wollen. Sie sind deshalb voneinander möglichst getrennt mit dem ähnlich freien Gottfried Keller und dunkeln kleineren Bildern in dem besondern Raum des vorderen Podestes aufgestellt, wo die kurzen Distanzen andere als Einzelbetrachtung gar nicht erlauben, das grosse Fernbild des «Krieges» mit ihnen aber keinerlei Beziehung aufnimmt. An eine Symmetrie von einer Wand zur andern hat kein Mensch gedacht. Wenn Herr P. M. erklärt, dass hier die Grenzen der Pendantanordnung überschritten sind, so braucht es ja auch nicht mehr.

Hat er nicht vielleicht seinen Pendantschnupfen schon früher einmal aufgelesen und kommt nun erst im Kunsthaus zum Niessen? Bacon spricht von den Idola, den allerlei Voreingenommenheiten und gefährlichen Begleitern auf den Gängen zur Erforschung der Wahrheit, den «Fälschungen der reinen Erfahrung». Das unbefangene Publikum, darunter Künstler der verschiedensten Herkunft, hat nach den täglichen Beobachtungen und Aussprachen die Anordnung der Koller- und Böcklin-Bilder ohne Zwang begriffen, sich von ihr führen und ergreifen lassen.

Die einzelnen Meister in sich binden zur Kenntlichmachung als Persönlichkeit, als solche sie deutlich trennen von ihren verwandten und verschiedenen Nachbarn, und hierauf wieder die nun grösseren Teile zusammenfügen zur

übersichtlichen, künstlerisch aufschlussreichen Ordnung im Gesamtbild der Sammlung: das ist wohl die Aufgabe bei jeder Darbietung eines Museums von einem bestimmten, wenn auch wie hier in mancher Beziehung erst lückenhaften und bescheidenen Gehalt. Sie wird an andern Orten so wenig wie im Zürcher Kunsthaus unternommen nach oberflächlichen Rezepten und Formeln, sondern mit stets neu aus der Tiefe des Stoffes gebildeten bestimmten Wünschen und Vorstellungen; aus einer Idee, die ihre Mittel frei und selbständig wählt und verwendet.

W. Wartmann

Nachsatz

Die Vermutung des «Pendant-Schnupfens», mit dem mir Herr Direktor Wartmann eine Chance gibt, die Hinfälligkeit meiner Ansichten hinter einer physischen Unzulänglichkeit zu verstecken, weiss ich zu schätzen als Zeugnis jener gewinnenden, von Esprit gewürzten Liebenswürdigkeit, mit der Herr Dr. Wartmann die Herzen seiner Kunsthaus-

besucher zu bezaubern pflegt — sie zeigt aber zugleich, dass er meine Argumente nicht versteht oder verstehen will, denn sie entstammen keineswegs einer subjektiven Marotte des Schreibenden, sondern vertreten einen objektiven Tatbestand, der von jedem Unvoreingenommenen leicht nachgeprüft und der historisch begründet werden kann.

Dass die Pendant-Anordnung in gewissen Fällen möglich ist, wurde nie bestritten und braucht also nicht verteidigt zu werden, dass sie in vielen Fällen aber als störender Schematismus auftritt, wird durch obige Entgegnung nicht widerlegt.

Dass stilistisch verwandte Bilder sich durch unmittelbares Zusammenhängen gegenseitig «schwächen» müssen, ist ein Vorurteil (das um nichts besser wird, weil es die ganze Anordnung im Louvre beherrscht, wo man sich beispielsweise die Chardins aus allen Ecken und Wänden einzeln zusammenklauben muss). Eine Probe könnte zeigen, dass sich verwandte Bilder im Gegenteil gegenseitig potenzieren können.

Da die Länge der obigen Entgegnung bei Lesern, die meine kurze Anmerkung nicht mehr im Gedächtnis haben, den Eindruck erwecken könnte, als wären schwere Vorwürfe zu widerlegen, sei beigefügt, dass dies keineswegs der Fall ist; durch meine Empfehlung, sich gelegentlich den Sinn des Pendant-Prinzips zu überlegen, wurden die sehr grossen Verdienste, die sich Herr Dr. Wartmann um diese Ausstellung und um das Zürcher Kunstleben im ganzen erworben hat, nicht im geringsten in Frage gezogen, und wir benützen den Anlass gern, sie dankbar zu unterstreichen.

p. m.

Skizzen vom Internationalen Wohnungs- und Städtebaukongress London 1935

von Prof. Hans Bernoulli, Architekt BSA, Basel

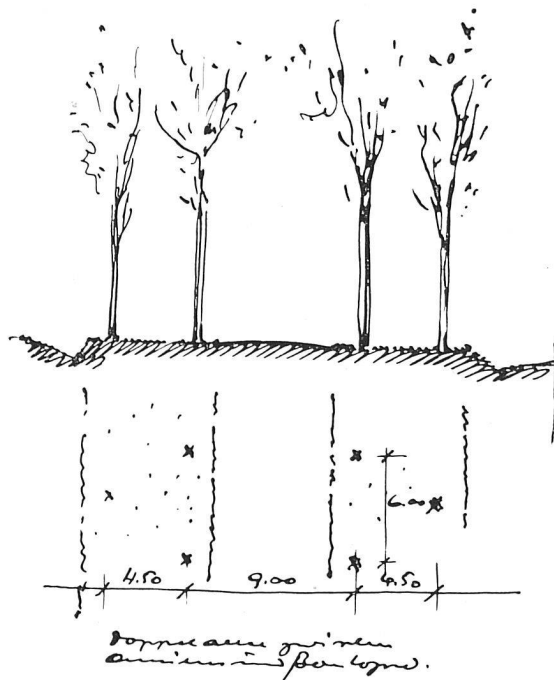
Die Einführung.

In scharfer Rechtskurve biegt unser D.K.W. dicht hinter Nouvion-en-Ponthieu in jene herrliche hochgebaute Allee, die nun stracks nordwärts führt über Montreuil nach Boulogne, leicht hügelab, hügelauflauf durch die weithin sich dehnende Landschaft. Zur Linken, hinter flachen Höhen, etwa fünfzehn Kilometer weit — man ahnt es, man glaubt es zu spüren — das Meer.

Ein paar Stunden später — es braucht allerhand, bis wir Landratten unser Vehikel eingeschifft haben — ragt über der himmelhohen granitnen Quaiwand von Folkestone ein viereckiger Kran in die Luft; er senkt sich in den Schiffsbauch, hebt unsern Wagen wie ein Spielzeug durch die Luft und schwenkt ihn über die Mauerkrone. Wir steigen aus — Geruch von Teer und Tauen; Matrosen und Zöllner; englischer Boden. Und wiederum nach einer Stunde — die Verkehrserleichterungen des XX. Jahrhunderts brauchen Zeit — fahren wir los durch die fröhlich hin und her wogende Menge — keep left, um Gotteswillen, keep left!

Selbstverständlich, links halten! Ist auch nicht schwer, denn bald sind wir mitten im Strom der Fahrzeuge, die London zustreben — es ist Sonntagabend — Autos, offen — geschlossen, Velos, Motorvelos, bunte, glitzernde Wellen, sich überholend an anmutigem, brausendem Spiel — zwei, drei Stunden lang. Rechts und links der Strasse freundliche Teebuden unter hohen Bäumen, lange Häuserzeilen, jäh abbrechend, Gärten, Hecken, Gärten, Gärten; in der Ferne, rechter Hand, hinter grünem Vorland und Fabriken, immer wieder aufleuchtende Wasserflächen.

Die Häuserschwärme werden dichter, öffnen sich wieder, schliessen sich; den lockeren Gruppen folgen bald



Die Allee von Nouvion-en-Ponthieu, Ansicht und Querschnitt 1:400

