

# Zum neuen Guggenheim-Museum in New York

Autor(en): **Giedion-Welcker, Carola**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **47 (1960)**

Heft 5: **Atelierbauten**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-36754>

## **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.

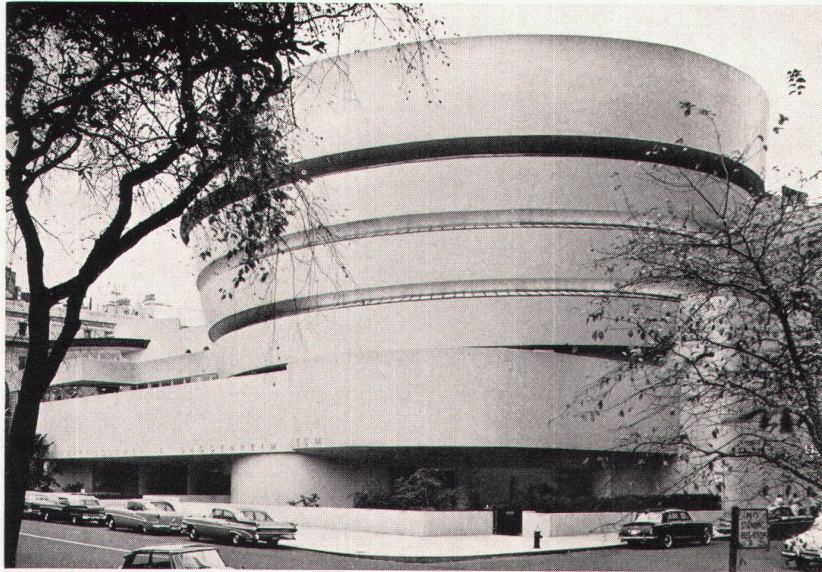
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen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

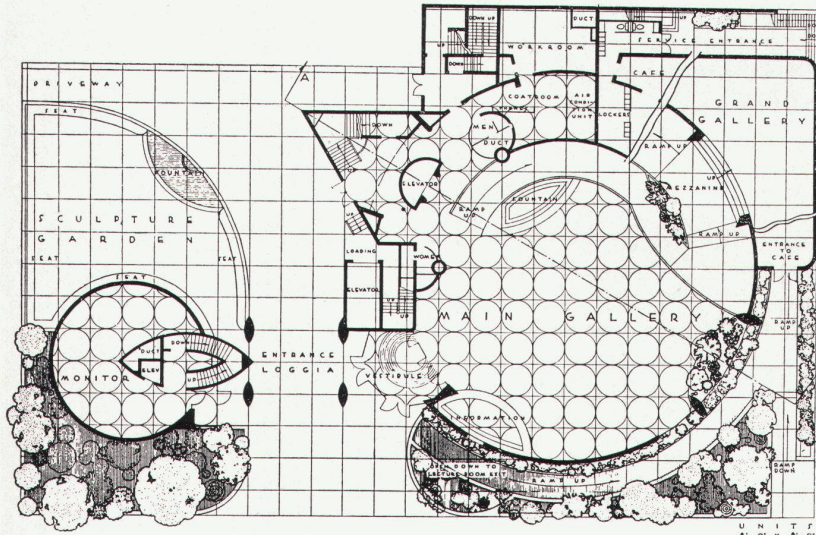
## **Haftungsausschluss**

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.

## Zum neuen Guggenheim-Museum in New York



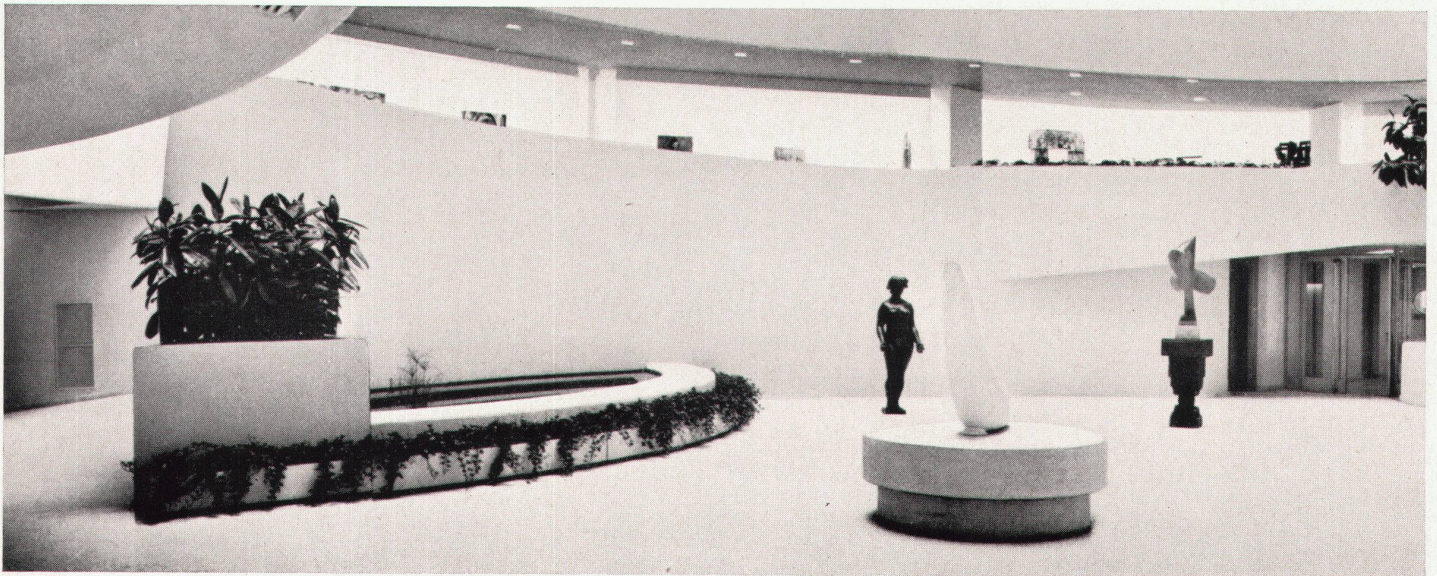
1



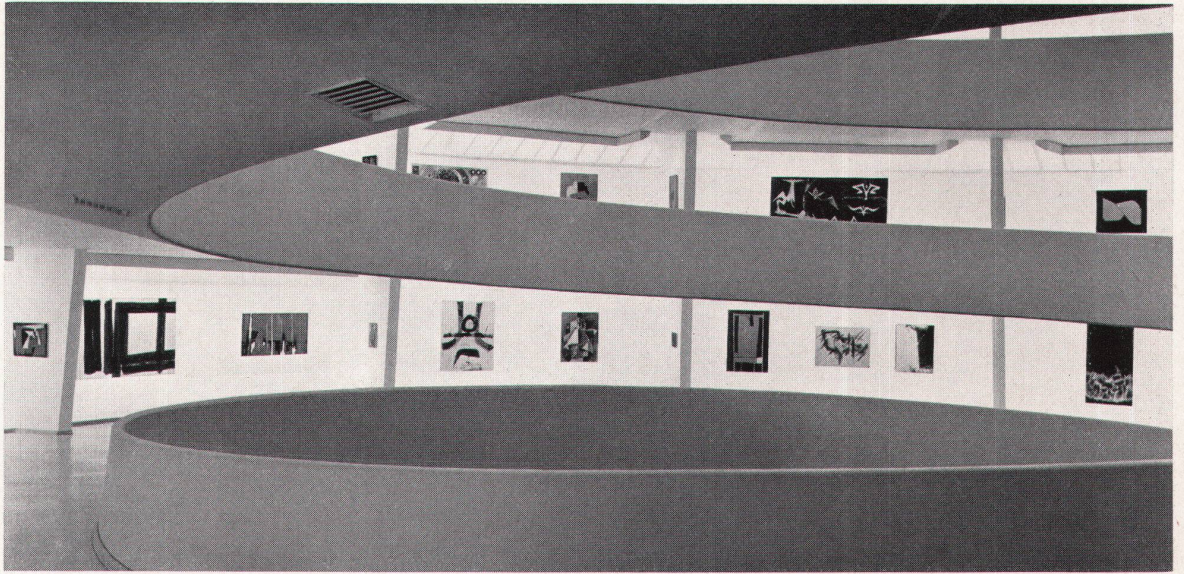
2

Daß der größte Architekt Amerikas, Frank Lloyd Wright, der Stadt New York mit seinem monumentalen Guggenheim-Museum an der Fifth Avenue – seinem einzigen Bau in der Metropole – eine außerordentliche Architektur geschenkt hat, in plastischem sowie räumlichem Sinne, darüber ist man sich in Amerika und in der übrigen Welt wohl einig. Wie weit es ein Museum ist, darum geht die Frage. Der Kampf der Meinungen wogte schon beim Beginn seiner Errichtung, 1956, ja noch früher: seit seiner Planung 1943, als die Guggenheim-Stiftung ihrer hervorragenden modernen Bildersammlung ein adäquates Gehäuse geben wollte. Durch die Einstellung des Architekten hat sich der Spieß allerdings etwas umgekehrt, denn die Architektur scheint, wie das fait accompli zeigt, in unbekümmert herrischer Haltung die bildenden Künste nur untergeordnet zu dulden und mitschwingen zu lassen. Daß dies zwar durch die Genialität Wrights auf so originelle Weise geschehen würde, konnte man sogar kaum erwarten, wenn man mit Staunen und Bestürzung in seinem Buch «The Future of Architecture» (Horizon Press 1953, s. 103/4) las: «... von nun an mag man Literatur und Bild als Eines betrachten. Beide sind vom Horizont unserer Kunst und unseres Kunsthandwerkes im Verschwinden begriffen, und zwar ein für alle Male!» Wie sollte der Autor dieses Textes jemals der Malerei und Skulptur einfühlend ein «Heim» bauen, ein Milieu gründen, um ihre Auswirkungskraft zu unterstützen und einen Kontakt mit dem Publikum zu fördern?

Was im Guggenheim-Museum Wrights architektonisch erreicht wurde, ist, von außen gesehen: ein eigenwillig gedrungener zylindrischer Bau, der wie eine monumentale Skulptur inmitten aufstrebender Wolkenkratzer (dritten Ranges) trotz. Den Eintretenden empfängt ein über alles Erwarten faszinierender, heiterer Innenraum, in welchem Bilder als farbige Elemente lebendig mitschwingen, allerdings nach Aufgabe ihrer Sonderexistenz, nur noch eingegliedert in das Gesamtorchester eines lebendigen architektonischen Ganzen. Der aufwärtssteigende Besucher, der an bandartigen Balustraden sich emporschlängelt, findet jeweils Fünfergruppen von Gemälden, denen er auf diesem schwungvollen Rampenlauf in rhythmischen Abständen begegnet. Dies Wenige, das hier an Aussonderungsmöglichkeit für die einzelnen Bilder unternommen werden konnte, hat der Direktor J. J. Sweeney durch seine Einteilung in diese Kompartimente erreicht, was jedoch nicht ursprünglich in der Absicht des Architekten lag, der alles bildhafte Einzelleben viel stärker kollektivieren und «anonymi-



3



4

sieren» wollte und die Malereien lediglich als farbige Steigerung seiner Architektur zu brauchen gewillt war. Schon die Bilder zwischen den gegenüberliegenden Rampen kann der vertikal Wandernde nur noch wie stark beschnittene Filmstreifen wahrnehmen.

Was F. L. Wright aber hier auf großartige Weise erreicht, ist ein ganz neuer Amalgamierungsprozeß, eine allseitige Präsenz von Menschen und Bildern, vermittelt durch die zusammenfassende Potenz seines dynamischen Raumganzen, in welchem sich ein gleichzeitig empfundenes Kraftfeld von ausstrahlenden und empfangenden Kräften allseitig entwickeln kann. Gerade diese deutlich spürbare vitale Simultaneität des Geschehens war ein lebendiges Anliegen unseres Jahrhunderts, um dessen Realisierung nicht nur in der Architektur, sondern auf allen Kulturgebieten gekämpft wurde. Schon in seinen frühesten Bauten war es Wright um eine intensive Durchdringung von Raum zu Raum, von Innen und Außen zu tun, nun hier – in seinem letzten Werk – vollendet und in vielfacher Weise erreicht. Der Meister wollte ja – wie er selbst äußerte – «... einen kleinen Tempel in einem Park errichten, um Kunst zum erstenmal, wie durch ein offenes Fenster, sicht-

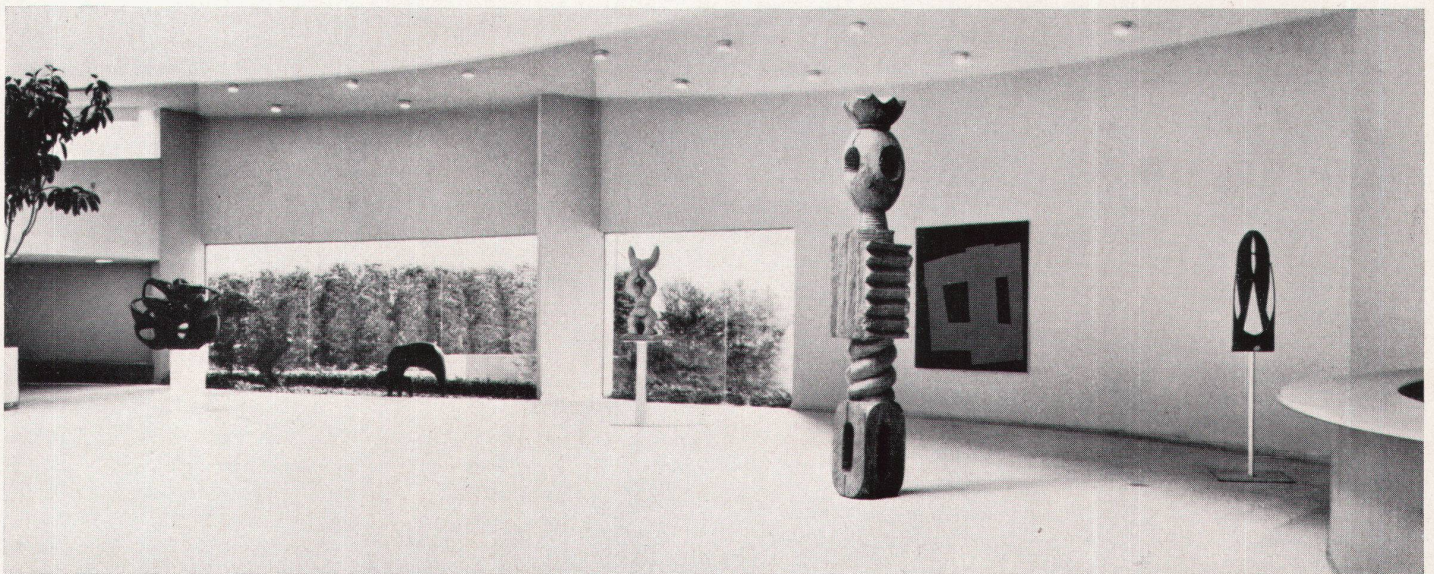
**1**  
Straßenansicht  
Le Solomon R. Guggenheim Museum, New York, vu de la rue  
Street view of the Solomon R. Guggenheim Museum in New York

**2**  
Erdgeschoß 1 : 600  
Rez-de-chaussée  
Ground floor

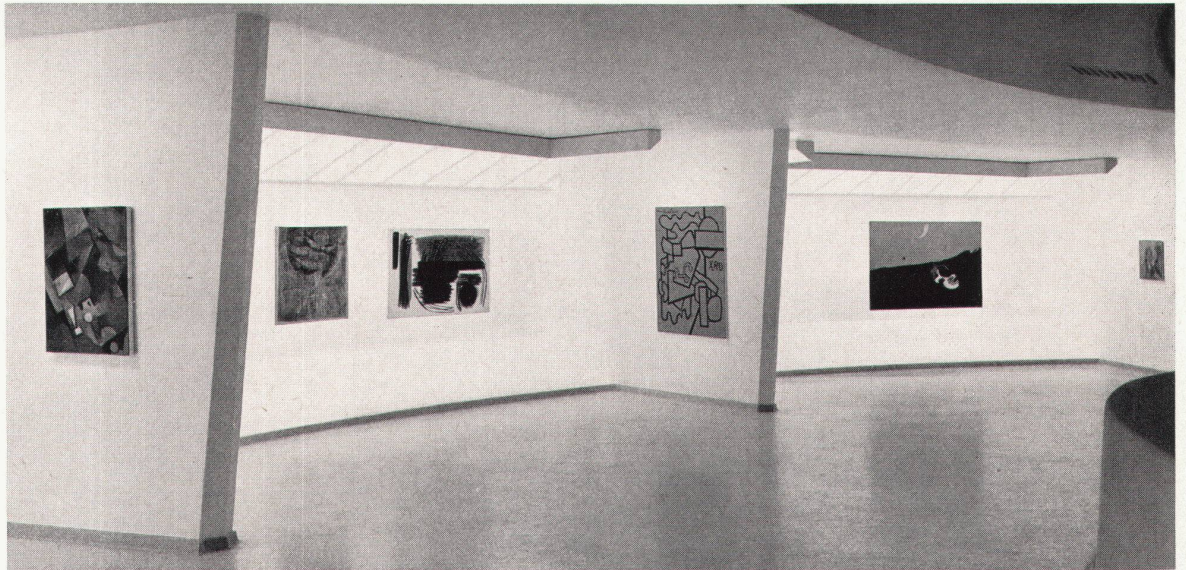
**3**  
Erdgeschoßhalle, linke Seite  
Hall du rez-de-chaussée, côté gauche  
Ground floor, left side

**4**  
Rampe  
Ramp  
Ramp Galleries

**5**  
Erdgeschoßhalle, rechte Seite  
Hall du rez-de-chaussée, côté droit  
Ground floor, right side



5



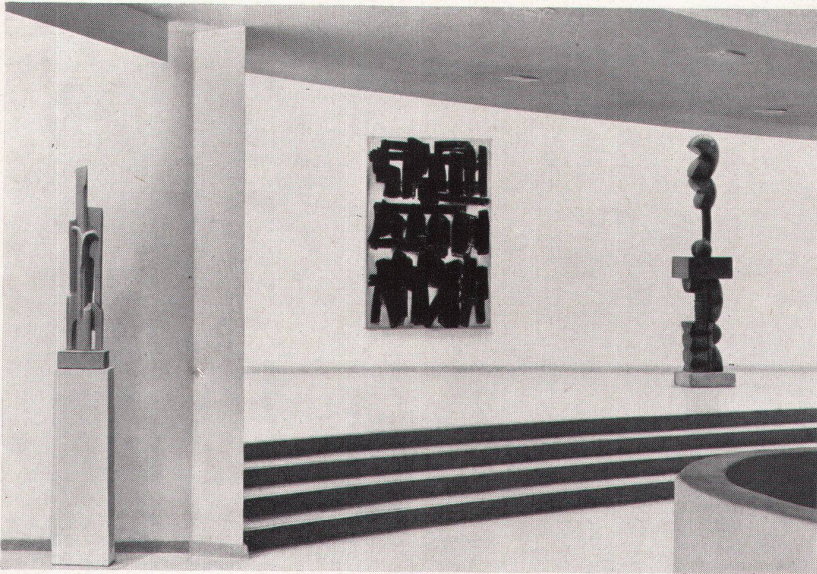
6



7

bar zu machen ...» An den gebogenen Wänden sollten die Bilder wie auf Staffeleien schräg stehen, vom wechselnden Tageslicht bestrahlt, in stetem Kontakt mit dem großen kosmischen Geschehen, mit Tages- und Jahreszeiten. Die Kunst wurde damit der Architektur schicksalhaft verbunden, ihr untergeordnet, jenseits ihrer speziellen Existenzbedingungen und -möglichkeiten. Dabei handelt es sich hier ja nicht um Malereien oder Skulpturen, die gleichzeitig mit dieser oder für diese Architektur geschaffen wurden, sondern um solche, die aus einem schon vorhandenen Sammelbecken des Guggenheim-Besitzes jeweilig zur Ausstellung ausgewählt werden, wodurch sogar das Zusammengehen mit der Architektur hier für die bildenden Künste noch undifferenzierter und zufälliger wird.

Der Gang des Besuchers geht an den Bildern entlang. Nichts ist auf ein Verweilen (vor ihnen) eingestellt; kein Stuhl, keine Bank fordert ihn dazu auf. Der schöne Augenblick der besinnlichen, ruhigen Kontaktnahme scheint vom Architekten nicht einkalkuliert und lediglich durch die Einteilung einer nachträglichen Gruppierung durch den Museumsleiter einigermaßen noch ermöglicht. Harte Nüsse blieben für diesen zu knacken, um seinem Publikum überhaupt die Kunstwerke als solche darbieten zu können, sie zu Vermittlern von Genuß und Information zu machen. Zunächst der Kampf mit der Kurve beim Aufhängen. Und dann der Kampf gegen ein ungenügendes Tageslicht, dem der Architekt sie ausliefern wollte. Mit unsichtbaren Armaturen, die die Bilder von der gebogenen Wand senkrecht nach vorne streckten, sowie durch eine ständige künstliche Beleuchtung der weißen Wandflächen setzte die Rettungsaktion für wahrnehmbare Bilder ein. Dies alles durchaus nicht im Sinne des Architekten, sondern nachträglich. Denn auch die Fünfergruppen waren ja – notgedrungen – wieder eine Art Zellsystem geworden, gegen das die Architektur Wrights sich prinzipiell richtete, hier nur drei große und zwei seitliche Bilder zulassend. Damit mußte natürlich auf große historische Komplexe, wie sie das Museum of Modern Art instruktiv darbot, verzichtet werden, und vor allem mußten die spontanen Wirkungen des rein Künstlerischen durch Verwandtschaft aus Bezügen und Kontrasten quer durch die Generationen hergestellt werden. Die Einstellung des Direktors und seine Ausstellung der Bilder war somit stärker auf ästhe-



6  
Obere Galerie mit Gemälden von Schwitters, Hantai, Hartung, Davis,  
Miró und Villon  
Galerie supérieure  
High Gallery

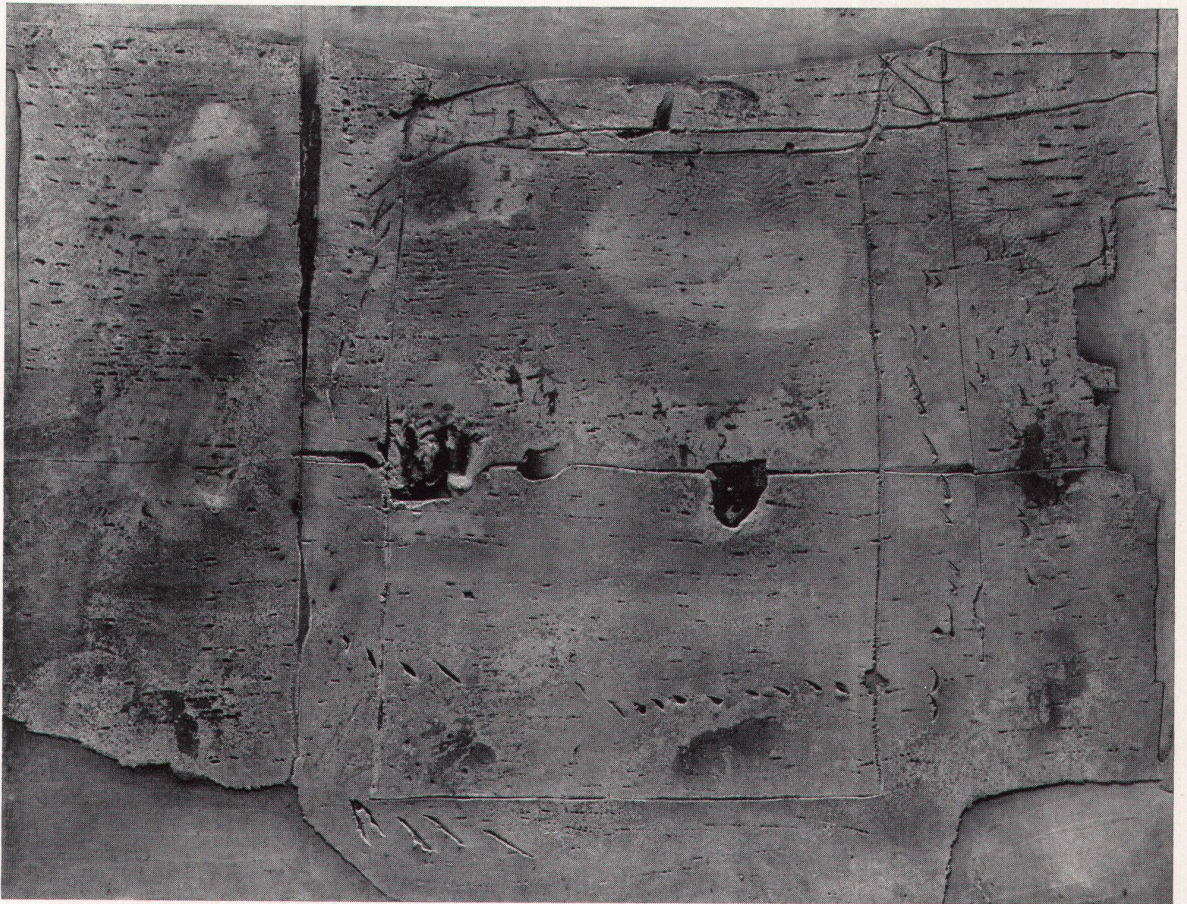
7  
Jean Dubuffet, Haustüre und Unkraut. Öl und Collage  
Porte et mauvaises herbes. Huile et collage  
Door with couch-grass. Oil with assemblage

8  
Nische der Rampe mit Plastiken von Lipchitz und Brancusi, Gemälde  
von Soulages  
Niche de la rampe  
Bay on Ramp Gallery

9  
Antonio Tàpies, Großes Bild. Öl und Sand  
Grande peinture. Huile et sable  
Great Painting. Oil and Sand

8

tisch-formale Wirkungen und Vergleiche gerichtet als auf historische Aspekte. Einzig in der Kandinsky-Schau, die ja das ursprüngliche geistige und künstlerische Fundament der Sammlung bildete, wurde im obersten Rundgang das sukzessive, entwicklungsgeschichtliche Prinzip eingehalten. Nur die Skulptur fand vor allem in der Eingangshalle, mit Beispielen von Brancusi, Maillol, Pevsner, Etienne Martin und David Hayes, eine restlos befriedigende, materialgerechte Aufstellung durch Vermittlung voller räumlicher Ausstrahlung und innerhalb einer gewissen Isolation des Einzelwerkes.



9