

Das ‚effiziente Museum‘ im Widerstand gegen die ‚Diktatur der Wand‘.

Der Diskurs einer neuen Museumsreform in Westeuropa nach dem Zweiten Weltkrieg

Alexis Joachimides

Eine fundamentale Abkehr vom historistischen Paradigma des Kunstmuseums im 19. Jahrhundert hatte die europäische Museumslandschaft in den vier Jahrzehnten vor dem Beginn des Zweiten Weltkrieges grundlegend verändert. Die Wurzel dieser Museumsreformbewegung lag in einer im deutschsprachigen Raum seit etwa 1880 geführten Debatte um die Anpassung der musealen Vermittlungsziele an die neuen Herausforderungen eines größeren und sozial heterogeneren Publikums, wie es sich mit der Hochindustrialisierung und Massenurbanisierung abzeichnete.¹ Im Deutschen Kaiserreich und in Österreich-Ungarn hatte dieser Diskurs schon vor 1914 zu einer flächendeckenden Veränderungen der musealen Ausstellungspraxis geführt, für die sich zu diesem Zeitpunkt sonst nur in den USA eine Entsprechung finden lässt, auch wenn dort ein anderer Diskursrahmen die Voraussetzung für museologische Reformen abgab.² Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges verbreitete sich die neue Museologie in viele andere nordeuropäische Länder und erfasste schließlich sogar den lange Zeit konservativen französischen Museumsbetrieb.³ Allerdings blieben weite Teile des mediterranen Europa, wie etwa die ausdifferenzierte Museumslandschaft Italiens, bis 1939 davon noch unberührt, schon weil die staatlichen und städtischen Träger der Institution aus wirtschaftlichen Gründen kaum über einen Spielraum für Investitionen in ihre Modernisierung verfügten.

Während sich die europäische Museumspraxis vor dem Zweiten Weltkrieg insgesamt also wie ein verwirrendes Patchwork aus unreformierten Dauerausstellungen des 19. Jahrhunderts und Neugestaltungen im Sinne mehrerer konsekutiver Reformansätze darstellte, verfügte man auf der Ebene der theoretischen Reflexion inzwischen über ein international anerkanntes Modell, an das aus Sicht der Funktionselite der Museumskuratoren sämtliche musealen Präsentationen bei zukünftiger Gelegenheit angepasst werden sollten. Dieses neue Paradigma einer Simulation des modernen Künstlerateliers im musealen Ausstellungsraum, dessen wahrnehmungsästhetisch neutrale Wand und gleichförmige, streuungsarme Lichtzufuhr die Aufmerksamkeit ganz auf eine rigide Auswahl von Kunstwerken und ihre formal-ästhetischen Eigenschaften fokussieren sollte, kennen wir heute unter seiner späteren Bezeichnung als den ‚white cube‘.⁴ Nachdem ihn die erste internationale Fachtagung über Fragen der musealen Inszenierung, die der Office international des Musées, eine kulturpolitische Unterorganisation des Völkerbundes, 1934 in Madrid organisierte, kanonisiert hatte, war dieses Modell einer avancierten Museumspraxis auch Fachleuten in jenen Ländern geläufig, in denen man auf eine Gelegenheit zur Modernisierung der eigenen Museen noch warten musste.⁵

Diese Gelegenheit sollte sich sehr bald einstellen, allerdings unter katastrophalen Bedingungen, mit denen 1934 in Madrid noch niemand hatte rechnen können. Der Zweite Weltkrieg bedeutete für die europäische Museumslandschaft eine einschneidende Zäsur. Großflächige Zerstörungen durch Kriegshandlungen hatten die meisten vorhandenen Museumsgebäude entweder vollständig zerstört oder jedenfalls mehr oder minder stark beschädigt und ihre Sammlungsbestände dezimiert, in verschiedene Auslagerungsorte verstreut oder zur Kriegsbeute werden lassen. Sie mussten erst mühsam wieder zusammengetragen werden, wenn dies überhaupt noch möglich war, und benötigten für ihre

Unterbringung die Wiederherstellung oder den Neubau von geeigneten Ausstellungsräumen. Trotz nationaler und regionaler Unterschiede, die dem Kriegsverlauf zuzurechnen waren, standen die meisten Museumsverantwortlichen quer durch den Kontinent von Großbritannien bis Griechenland vor der Herausforderung, die Institution gewissermaßen von Grund auf zu rekonstruieren.⁶ In den kriegszerstörten Gebieten der westlichen Sowjetunion und ihren osteuropäischen Satellitenstaaten war dieser Prozess unter den Bedingungen einer Mangelwirtschaft bis 1989 noch nicht einmal abgeschlossen. Aber auch in Westeuropa dauerte die Wiederaufbauphase, unterstützt durch den wirtschaftlichen Aufschwung der Nachkriegszeit, immerhin gut zwanzig Jahre, bis sie in eine bis heute anhaltende Expansion des Museumsbetriebes einmündete, die von Neugründungen und Neubauten für museale Zwecke in vorher ungekanntem Ausmaß geprägt ist.

Die Rekonstruktion der Kunstmuseen in Westeuropa während der zwei Nachkriegsjahrzehnte ermöglichte eine umfassende Modernisierung der Institution, die ihr eine in der Vorkriegszeit nicht vorstellbare Einheitlichkeit verlieh. Zwischen 1945 und 1965 wurden sicher mehr als zehnmals so viele Museumspräsentationen neu gestaltet als in der gesamten ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.⁷ Diese flächendeckende Neuausrichtung ist bisher nur ausschnitthaft in den Blick einer museumshistorischen Forschung gelangt.⁸ Aber eine Reihe von länderübergreifenden Überblickswerken, die gegen Ende der Wiederaufbauphase erschienen sind, vermitteln zumindest eine Vorstellung von dem spezifischen Charakter der musealen Praxis in der Nachkriegszeit, auch wenn sie durch ihre Konzentration auf die innovativsten Lösungen das Gesamtbild verfälschen und nicht den Normalzustand des damaligen Museumswesens widerspiegeln.⁹ In ihrer Bevorzugung der ambitionierteren Neugestaltungen, die am ehesten der aktuellen Museumsreform-Debatte entsprochen haben, dokumentieren sie jedoch deren markanten Unterschied selbst zur avanciertesten Museumspraxis der unmittelbaren Vorkriegszeit.¹⁰ Dieser Befund weckt den Verdacht, dass die innovative Ausstellungspraxis der Nachkriegszeit anderen Grundannahmen und Zielsetzungen folgte als sie dem Expertenkonsens vor dem Zweiten Weltkrieg zugrunde gelegen hatten. Tatsächlich war sie nicht einfach der durch den Krieg verzögerte Vollzug dieser Reformagenda. Dagegen betonen die bisher vorliegenden Forschungsbeiträge zur Museumsgeschichte der Nachkriegszeit die Kontinuität des museumsreformerischen Diskurses seit der ersten Jahrhunderthälfte. Aus dieser Perspektive wird etwa angenommen, dass die Museumsreformer der 1950er Jahre von denselben Absichten ausgegangen sein müssten, die sich schon 1934 in Madrid durchgesetzt hatten.¹¹ Der vorliegende Beitrag geht jedoch von der entgegengesetzten Annahme aus, dass es sich um eine ‚zweite Museumsreform‘ handelte, einen theoretischen Neuansatz, der die gegenüber der Vorkriegszeit abweichende Ausstellungspraxis der Epoche erst verständlich werden lässt. Zur Überprüfung dieser These liegt der folgenden Studie eine systematische Erfassung von museumstheoretischen Stellungnahmen in den Kulturzeitschriften der Nachkriegszeit in mehreren westeuropäischen Ländern zugrunde, da dieser Publikationstyp auch schon vor dem Krieg der Schauplatz für die Artikulation museologischer Programmatik gewesen ist.¹²

Eine zweite Museumsreform?

Zunächst wird anhand der museologischen Stellungnahmen in diesen Zeitschriften deutlich, dass es nicht nur eine quasi-intuitive museale Praxis der Nachkriegszeit gegeben hat, die sich in ihrem innovativeren Bereich von älteren Reformphasen abhebt, weil Museumseinrichtungen wie andere Gestaltungsaufgaben einem Geschmackswandel unterliegen. Zwar trafen Museumsgestalter immer wieder einzelne Geschmacksentscheidungen, sie nahmen für sich allerdings mit ausgeprägtem Selbstbewusstsein in Anspruch, auf der Basis einer erst jüngst verwissenschaftlichten Museologie zu handeln, die ob-

jektive Wahrnehmungsbedingungen für Kunst im Museum identifiziert habe. Tatsächlich existierte eine solche Wissenschaftsdisziplin kaum in Ansätzen und der für die innovativen Museumskuratoren und -architekten der Zeit typische Habitus bezog seine Überzeugungskraft offenbar nur aus ihrem Konsens über die Ziele und die anzuwendenden Mittel. Welche Handlungsanweisungen für die Präsentation von Kunstwerken im Museum aus diesen vermeintlich objektiven Bedingungen abzuleiten waren, kann exemplarisch ein Beitrag des in der Schweiz beheimateten Publizisten



1 Gemaldesaal im Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam, Ersteinrichtung von 1935.

Hans Curjel in der Zeitschrift *Das Werk*, dem Verbandsorgan des Schweizer Werkbundes, anschaulich vermitteln. Unter der lapidaren Überschrift *Über einige Museums- und Ausstellungsprobleme* fasste Curjel 1953 den Stand des angesprochenen museologischen Konsens zusammen, wie er sich in den letzten zehn Jahren eingestellt hatte.¹³ Als promovierter Kunsthistoriker, der 1925–1927 stellvertretender Direktor der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe gewesen war, bevor er eine Karriere als avantgardistischer Theaterregisseur in Berlin anstrebte, die er nach 1933 auch in der Schweizer Emigration fortsetzen konnte, stellte Curjel schon in seiner Biografie eine Brücke zur Museumsreform der Weimarer Republik dar.¹⁴ Umso auffälliger sind die Abweichungen seiner aktuellen Programmatik von dem, was man sich in den 1920er Jahren in Deutschland in der musealen Ausstellungspraxis vorstellen konnte. Sie beginnen mit einer prinzipiellen Kritik am Erscheinungsbild der Ausstellungsräume, wie sie die vorangegangene Museumsreform hervorgebracht hatte:

„Die Ausstellungsmethoden unsrer Zeit [...] sind bisher kaum oder nur partiell zu den Problemen vorgedrungen, welche die Darbietung von Werken der bildenden Künste in Museen und Ausstellungen stellt. [...] Als Typus herrscht die klassische Struktur vor: repräsentative Eingangshallen und Stiegenhäuser, im Gesamtplan architektonisch konzipierte, stabile Säle oder Kabinette mit mehr oder weniger gut gelöster Belichtung, die Gemälde in kultivierter Weise an den Wänden angeordnet, deren Farbe und Wandstruktur mit Sorgfalt bestimmt wird, die Skulpturen auf neutralen Sockeln [...]. Wenn auch nicht mehr die Bepflasterung der Wände, so doch gleichwohl eine Aufreihung, die ihre Herkunft von früherer Stapelung nicht verleugnen kann. Immer noch klingt die Herkunft des Bildermuseums von der ‚Galerie‘ nach, die auf Grund bestimmter Voraussetzungen – Sammeln an sich und Repräsentation – entstanden ist.“¹⁵

Es ist also die unzureichende Funktionalität der gegenwärtig üblichen Inszenierungspraxis, durchsetzt von Relikten einer noch nicht überwundenen Tradition, die nach Curjel den Anlass für einen radikalen Neuanfang darstellt. Die von ihm beschriebene Praxis entspricht dem ‚modernen Museum‘, wie es in Madrid 1934 das Beispiel des neuerrichteten Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam veranschaulichen konnte: Geschlossene Räume als neutrale ‚Container‘ unter Verzicht auf historische Einbauten sollten die für einen regelmäßigen Wechsel in der Ausstellung der Exponate erforderliche Flexibilität ermöglichen, ohne Umbaumaßnahmen zu erfordern (Abb. 1).¹⁶

Im Vergleich zu dieser Lösung radikalisiert Curjel die Anforderung der Flexibilität an den Museumsraum. Dem „traditionellen rektangulären Raum“¹⁷ wird ein weiter „Leerraum“¹⁸ ohne feste Zwischenwände oder Stützen als ideale Alternative gegenübergestellt, dessen Decke bei großer Spannweite in einzelnen Bereichen sogar in der Höhe wie in der Lichtzufuhr differenziert werden könne. Durch eine Akzentuierung von verschiedenen Ausstellungsbereichen mit Hilfe von beweglichen Einbauten passt sich dieser hyperflexible Raum in der Art eines Flugzeughangars an die kuratorische Absicht an, statt ihr Einschränkungen und Kompromisse aufzuzwingen:

„In solche neutrale Raumgebilde können Einbauten verschiedenster Art gestellt werden, die sich ohne Kollisionsgefahr mit bestehenden stabilen Raumformen frei entfalten können: Wände jeder Art, Paravents, senkrecht Gitterwerk, Stoffunterteilungen, geometrisch kubische Gebilde als räumliche Akzente. Sie sind die Voraussetzungen für organische Aufteilungen, die ohne Bindungen an irgendwelche unverrückbare rektanguläre Festlegungen aus dem zur Darstellung zu gelangenden Material entwickelt werden können. Daraus wiederum ergeben sich Möglichkeiten für lebendige Akzentuierungen, zu räumlichen Balancen und rhythmischen Folgen, in die das Material auf Grund der in ihm liegenden inneren Zusammenhänge gestellt werden kann, wobei auch die Möglichkeit klassischer Symmetrie keineswegs ausgeschlossen bleibt.“¹⁹

Das Ideal der Atelierraumsimulation, wie es das Beispiel in Rotterdam verkörperte, konzipierte die Beleuchtung der Exponate als ein diffuses und überall gleichmäßiges Naturlicht, gestreut durch lichtbrechende Glasdecken oder eine Einführung über Nordfenster, das bei Einbruch der Dunkelheit durch möglichst naturidentisches Kunstlicht ergänzt und schließlich ersetzt werden sollte.²⁰ Demgegenüber verlangt Curjel auch in diesem Handlungsfeld eine von Bereich zu Bereich wechselnde Akzentuierung der Lichtzufuhr, die verschiedene Abschnitte des Raumkontinuums durch Intensitätsunterschiede differenziert und bei Bedarf individuell auf einzelne Exponate zugeschnitten werden kann. So hält er Kunstlicht etwa in Form von fokussierenden ‚spotlights‘ auch tagsüber zur Hervorhebung einzelner Exponate für eine Option.²¹ Wie die akzentlose Monotonie des Lichtes im bisherigen Verständnis des modernen Ausstellungsraumes dessen bewusste Wahrnehmung durch den Besucher zum Verschwinden bringen sollte, reduzierte ein einheitlicher Anstrich der Wände mit einer wahrnehmungsästhetisch neutralen Farbe wie weiß oder hellgrau die Beachtung der Wand, die im ‚white cube‘ als eine unveränderliche Hintergrundfolie ganz hinter die Exponatbeachtung zurücktreten soll.²² In seiner konsequenten Umkehrung dieser Absicht stellt sich Curjel dagegen den wechselnden Einsatz verschiedener, ausdruckskräftiger Farben in den Raumabschnitten vor, die auch durch eine Abwechslung in der Textur von verschiedenen Oberflächenmaterialien für die Raumteiler differenziert werden könnten.²³ Insofern die Gestaltung der Raumkompartimente offenbar auf einer kuratorischen Einsicht in die formal-ästhetischen Eigenschaften der jeweils zu präsentierenden Kunstwerke beruht, wenn diese mal eine symmetrische Hängung vor einer bestimmten Farbe, mal eine andere Rhythmisierung vor einem anderen Hintergrund verlangen, lebt hier die ältere deutsche Wahrnehmungsästhetik wieder auf, von der sich der ‚white cube‘ verabschiedet hatte. Um unter solchen Bedingungen das weiterhin gültige „Prinzip der Isolation“²⁴ des einzelnen Exponates zu gewährleisten, gelangt Curjel zu einer weiteren Radikalisierung, die dem Konzept der Hyperflexibilität des Ausstellungsraumes an die Seite tritt. Wo die konzentrierte Betrachtung des einzelnen Kunstwerkes bisher durch eine Beschränkung der Zahl der Exponate an einer Wand hervorgebracht werden sollte, die in einreihiger Hängung von Gemälden oder lockerer Aufstellung von Skulpturen mit hinreichend großen Abständen dazwischen zu erreichen war, soll jetzt die Bindung an die Wand aufgehoben werden. Im traditionellen Museumsraum schreite der Betrachter von Bild zu Bild, was zwar gelegentlich zu sinnstiftenden Kombi-



2 Ausstellungsraum des Denver Art Museum in Denver/Co., Zustand 1949.

nationen führe, aber in einem unveränderlichen Raumkasten immer die Gefahr einer sachfremden „Vermischung“ der Eindrücke mit sich bringe.²⁵ Wirklich freigestellt von der potentiellen Beeinträchtigung durch seine Nachbarn ist das Kunstwerk erst, wenn es in den freien Raum heraustritt:

„Die Vorherrschaft der nur zu oft zu schematischen Wände ist keineswegs selbstverständlich. Gewisse Bilder alter Kunst (Altargemälde) sind nicht dafür geschaffen, auf Wände gepreßt zu werden. Aber auch das Staffeleibild entsteht im freien Raum und ohne Bindung an die Wand. Der hinter dem Bild liegende Raum verleiht ihm eine Art Atmungsmöglichkeit, die ihm an der Wand versagt ist. [...] Angesichts dieser verschiedenen Zusammenhänge ist es verständlich, daß Bestrebungen entstanden sind, die auf eine Ausschaltung der Diktatur der Wand zielen. Praktisch kann dies mit Hilfe verschiedener Methoden geschehen: durch planparallele Heraushebung des Bildes aus der Wand, durch die hinter dem Bild ein Luftraum von beliebigem Ausmaß entsteht; gleichzeitig ergibt sich eine optische Auflösung der Wand selbst und ihre Transformation ins Räumliche [...]. Man hat jedoch auch radikale Lösungen versucht durch freies Einhängen von Bildern in den Raum, das eine organische Vermählung von Bild und Raum ergeben kann. Welche Lösungen sich auch in Zukunft weiterentwickeln werden [...]: die Diktatur der monotonen Wandaufreihung ist gebrochen.“²⁶

Mit dem hyperflexiblen Raumkontinuum, in das aufgrund kuratorischer Entscheidungen gestalterisch unterschiedlich akzentuierte Ausstellungsmodule eingestellt werden können, die ihren Exponaten eine raumbildende Präsenz verschaffen, ist hier eine Utopie formuliert, die sich grundsätzlich von der bisher gültigen Vorstellung des modernen Museumsraumes entfernt hat und gerade nicht als kontinuierliche Weiterführung der älteren Reformpraxis verstanden werden kann. Curjel war sich der Tatsache bewusst, dass er eine Zukunftsvision entwarf, der zumal im Erfahrungshorizont seiner deutschsprachigen Leser noch keine einheimische Realisierung nahekam.²⁷ Deshalb verweist er für ihre Realisierbarkeit auf Experimente in den USA und in Italien. So fände sich der hyperflexible Ausstellungsraum bereits im 1939 eröffneten Museum of Modern Art in New York und neuerdings im Gründungsbau des Denver Art Museum von 1949 im Ansatz verwirklicht (Abb. 2).²⁸ Erfolgreich von der ‚Diktatur der Wand‘ emanzipiert hätten sich immerhin temporäre Ausstellungsgestaltungen wie 1953 durch Gian Carlo Menichetti für die Picasso-Ausstellung in Mailand oder 1955 durch Arnold Bode für die *documenta* in Kassel.²⁹ Das ‚tertium comparationis‘ dieser beiden Einrichtungen, auf das hier offensichtlich angespielt wird, ist die in Mailand verwendete und von Bode als Vorbild aufgegrif-



3 Ausstellungsraum auf der *documenta* in Kassel 1955.

fene Befestigung von Gemälden an senkrechten Stahlstützen, die ein Stück von der Wand abgerückt sind und deshalb zur Standsicherheit über horizontale Streben am oberen Ende an ihr verankert werden (Abb. 3).³⁰

Die Theorie der ‚ästhetischen Erziehung‘ im Museum

Tatsächlich stammten diese und andere ausstellungstechnische Innovationen, die ein deutsches Publikum erstmals auf der *documenta* in Augenschein nehmen konnte, aus der international diskutierten avantgardistischen Ausstellungspraxis, wie sie sich in der Wieder Einrichtung vieler italienischer Museen nach dem Krieg inzwischen abzeichnete.³¹ Nicht nur Curjels Beispiel, auch seine theoretischen Reflexionen über den Museumsraum hatten ihren Ursprung in jenem italienischen Diskurs, der dieser musealen Modernisierungswelle ihre Konturen verlieh. Dort war die Forderung, Wand und Sockel für die Präsentation von Kunstwerken hinter sich zu lassen, in der

Formulierung Curjels also die ‚Diktatur der Wand‘ zu überwinden, bereits seit einiger Zeit vorgetragen worden, noch vor den entsprechenden Ausstellungsexperimenten von Franco Albini oder Carlo Scarpa, an denen sich auch Menichettis Ausstellungspraxis orientierte. Dass Curjel dieser Diskurskontext bekannt war, auch wenn er sich offenbar nicht explizit darauf beziehen wollte, bestätigt schließlich noch eine kurze Passage in seinem zweiten Beitrag für *Das Werk* im Jahre 1955, in der er grundsätzlich auf die Funktionsbestimmung des Kunstmuseums eingeht. Sie spiegelt dieselben Grundannahmen, die auch der Ausgangspunkt der neuen italienischen Museologie nach 1945 gewesen sind:

„Das Künstlerische soll in seiner äußersten Intensität sichtbar und bewußt gemacht werden; es sind ihm gleichsam Lebensmöglichkeiten zu schaffen, die vom Licht, vom Raum und von der Umgebung abhängen. Zugleich soll die Möglichkeit bestehen, daß die Lebenszusammenhänge des Kunstwerkes in Erscheinung treten können, sein Werden aus der Persönlichkeit dessen, der es geschaffen hat, seine ästhetischen, historischen und gesellschaftlichen Bindungen an Zeit und Umwelt, seine Verflechtung in das Gewebe der gesamten künstlerischen Phänomene. Von diesen verschiedenen Aufgaben aus müssen architektonische Lösungen gefunden werden, durch die jene Synthese von Erlebnis und Erkenntnis zu entstehen vermag, in der nach heutiger Auffassung die eigentliche Wirkung des Kunstwerkes beschlossen liegt.“³²

Der angesprochenen Wirkungszusammenhang, in dem sich in der Begegnung des Betrachters mit dem Kunstwerk idealerweise ein (affektives) Erlebnis seiner visuell erfahrbaren Form in eine (kognitive) Erkenntnis von dessen geschichtlicher Bedeutung verwandelt, liegt der Theorie der ‚ästhetischen Erziehung‘ durch das Museum zugrunde, wie sie die italienischen Museumstheoretiker Lionello Venturi und Giulio Carlo Argan im vorangegangenen Jahrzehnt entworfen hatten. Für Venturi, schon in

der Zwischenkriegszeit einer der bekanntesten akademischen Kunsthistoriker Italiens, hatte sich die Notwendigkeit, einen eigenständigen Kunstbegriff zu entwerfen, zunächst noch ganz fachimmanent bei seiner Auseinandersetzung mit der Methodologie der Stilkritik in der Art von Heinrich Wölfflin ergeben. Gegen den für diese neuerdings dominante Ausrichtung der Kunstgeschichte kennzeichnenden Formalismus wandte er sich 1929 in einem Beitrag, der die Einfühlungsästhetik Benedetto Croces für die kunstwissenschaftliche Methodendebatte nutzbar machen wollte.³³ Nach Croce vermittele jedes Kunstwerk den Ausdruck eines Gefühls, das für den Betrachter durch seine gestalterischen Eigenschaften visuell erfahrbar werde. Seine spezifische ästhetische Gestalt sei also nicht bloß ein abstraktes Formereignis, sondern ihm liege ein kollektiver Seelenzustand zugrunde, den der Künstler als exemplarischer Angehöriger seiner eigenen Epoche geteilt und dem er unwillkürlich zu sichtbarem Ausdruck verholfen habe. Auch wenn diese Epoche bereits eine weit zurückliegende Vergangenheit sein sollte, könne das Kunstwerk, wenn es seine maßgebliche formale Integrität bewahrt habe, diesen emotionalen Gehalt auch für einen heutigen Betrachter nachempfindbar machen, wenn er sich auf die Herausforderung einlasse. Die dafür erforderliche Rezeptionshaltung nennt Venturi „Kontemplation“.³⁴

Über die Voraussetzungen, die gegeben sein müssten, damit sie einem Museumsbesucher ermöglicht wird, hat er sich jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg geäußert. Dazwischen lag eine längere Phase der Emigration in den USA, da Venturi als einer der wenigen etablierten Akademiker den 1931 verlangten Eid auf den Faschismus verweigert und deshalb seine Professur verloren hatte.³⁵ Als überzeugter Antifaschist organisierte er im Exil Unterstützungskomitees für den italienischen Widerstand, unterrichtete an verschiedenen Ostküsten-Colleges und lernte die ausgeprägte amerikanische Museumsdidaktik kennen, ohne deren Pragmatismus zu übernehmen. Unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Italien im Jahre 1945 begann er eine publizistische Kampagne, die mit Erfolg darauf ausgerichtet war, Einfluss auf die absehbare Wiedereinrichtung der italienischen Kunstmuseen zu gewinnen. Unter dem Schlagwort ‚Das Museum – Schule des Publikums‘ entwarf er die Institution als den Ort einer „Erziehung des Auges“, die die Textlastigkeit des traditionellen Bildungskanons kompensieren, die Fähigkeit zur ästhetischen Kontemplation massentauglich verbreiten und die Museumsbesucher zu ästhetisch anspruchsvollen Konsumenten machen sollte.³⁶ Anfangs als Teil einer bildungspolitischen Reform konzipiert, die dem Aufbau einer demokratischen Gesellschaft nach dem Faschismus dienen sollte, richtete sich das Erziehungsprogramm zuerst auf Sekundarschüler, später allgemein auf ein erweitertes Publikum über das traditionelle Bildungsbürgertum hinaus, für dessen Bedürfnisse allein das Museum keine Veränderung bräuchte.³⁷ Für diese Bildungsreform sei es erforderlich, das Kunstmuseum konsequent auf seine Kernfunktion auszurichten, wie Venturi sie in seinem Vortrag auf der Konferenz des Fachverbandes International Council of Museums (ICOM) 1953 in Genua definierte:

„Die [Aufgabe der] Ausstellung in den Kunstmuseen ist leicht zu formulieren, aber schwer zu realisieren. Man muß unter den Gemälden und Skulpturen eines Museums diejenigen auswählen, die einen gewissen künstlerischen Wert besitzen, und man muß sie dem Betrachter in einer Weise präsentieren, die ihren ästhetischen Charakter evident macht. [...] In der Tat ist es das Ziel des Direktors eines Kunstmuseums, das Publikum zu einem ästhetischen Verständnis des Kunstwerks hinzuführen. Wenn man das Problem auf diese Weise formuliert, vermeidet man die Schwierigkeit der Unterschiede des Geschmacks zwischen den Eliten und dem einfachen Volk, denn man muß das Volk nicht auf das Niveau der Eliten bringen, sondern auf das Niveau der ästhetischen Wahrheit, jener Wahrheit, von der Kant sprach, die existiert, selbst wenn sie nicht logisch demonstriert werden kann.“³⁸



4 Gemäldepräsentation in der Picasso-Ausstellung im Palazzo Reale in Mailand 1953.

Weder der ästhetische Bildungsauftrag des Museums, noch die Hintergrundüberzeugung einer Ästhetik der Einfühlung waren im Zeitkontext der 1950er Jahre ungewöhnlich – selbst die Gegner der ‚zweiten Museumsreform‘ teilten diese Auffassungen, wie sich im Anschluss noch zeigen wird. Erst in ihrer Anwendung auf ein Massenpublikum, das ausdrücklich die Industriearbeiterschaft einschließen sollte und der Institution deshalb außergewöhnliche Anstrengungen abverlangte, konkretisierte sich ein neuartiger und daher ausgesprochen kontrovers diskutierter Umgang mit der musealisierten Kunst. Die ästhetische Kontemplation, die nun jedem noch so unvorbereiteten Betrachter im Museum ermöglicht werden sollte, könne nur mit ‚wahrer Kunst‘ gelingen, die im Sinne des Idealismus von Croce eine Totalität repräsentiert, weshalb Venturi eine strenge Auswahl der präsentierten Exponate verlangte, die alles ausschließen sollte, was bloß von historisch-dokumentarischem Interesse sei oder dem kunstwissenschaftlichen Vergleich diene. Aus demselben Grund forderte er auch die räumliche Trennung zwischen den Originalen und jeder didaktischen Erläuterung ihrer historischen Entstehungsumstände. Das Ziel kann aus seiner Sicht eben nicht die Vermittlung historischen oder kunsthistorischen Wissens sein, also Bildung kognitiver Art, sondern ein emotionales Erlebnis, für das auch der Ungebildete empfänglich sein würde, wenn ihm nur der dafür geeignete Wahrnehmungsrahmen geboten werde. Aber für diesen Akt der emotionalen Aneignung müssten im Museum besondere Bedingungen geschaffen werden:

„Der Mensch und das Kunstwerk müssen sich am Ende allein begegnen. [...] Jedes Werk sollte von der Wand losgelöst sein, und in einer Weise präsentiert, dass man es nicht nur isoliert betrachten kann, sondern auch unter einem Lichteinfall, der nur ihm eigen ist. Zu diesem Zweck hat der römische Architekt Menichetti einen sehr schlanken vertikalen Ständer entwickelt, der in der Höhe der Wand durch eine horizontale Apparatur variabler Länge befestigt wird. So ist das Gemälde an dem Ständer

in der Art befestigt, dass es das [für sich selbst] günstigste Licht empfängt, gegenüber der Rückwand geneigt, in einer Weise, die sich von der der benachbarten Gemälde unterscheidet, was maßgeblich zu seiner Isolierung beiträgt. Wenn man noch hinzufügt, dass der Hintergrund, der plissiert war, eine kontinuierliche Nuancierung von Hell-Dunkel hervorbrachte und dass das Licht durch ein Velum gestreut wurde, versteht man, dass der Raum der Vereinzelung das Gemälde mit einem atmosphärischen Lichthof umgibt, der sehr vorteilhaft ist für seine Kontemplation.“³⁹

Venturi erwartete offensichtlich, dass solche inszenatorischen Eingriffe zu einer Wirkungssteigerung der formal-ästhetischen Eigenschaften der Kunstwerke führen würden, die dem unverbildeten Betrachter, dessen Anwesenheit im Museum er sich erträumte, eine emotionale Reaktion ermöglichen könnten, wenn sie ihm eine solche Resonanz nicht geradezu abzwangen. Für die Integration des ‚einfachen Volkes‘ in die Institution war kein Mittel zu scheuen, selbst wenn es die Autonomie des Kunstwerkes berührte. Seine kunsttheoretischen Grundannahmen und ihre ausstellungspraktischen Konsequenzen kann man in dem vorab diskutierten Beitrag von Hans Curjel leicht wiedererkennen, bis zu derselben beispielhaften Lösung in der Mailänder Picasso-Ausstellung des Jahres 1953, deren Modellcharakter in der italienischen Museumstheorie dem deutschsprachigen Publizisten offenbar aus diesem Diskurs geläufig war (Abb. 4). Allerdings verzichtete Curjel darauf, seinen Lesern die kulturpolitische Absicht transparent zu machen, die der museologischen Neukonzeption Venturis zugrunde lag. Die ästhetische Massenerziehung, die das bisher ausgeschlossene Arbeitermilieu in die vormals bürgerliche Institution hineinführen sollte, verwandelte sich bei ihm unter der Hand in eine politisch neutrale, als anthropologische Einsicht in ästhetische Wahrnehmungsbedingungen präsentierte Innovation. Man kann wohl vermuten, dass Curjel diese Umdeutung aus Rücksicht auf die antikommunistische Stimmung in der Schweiz und in Westdeutschland vorgenommen haben wird.

Das Museum und die moderne Arbeitswelt

Während Curjels Forderung nach einer Überwindung der ‚Diktatur der Wand‘ auf die Konzeption Venturis zurückgriff, die vor allem auf den Umgang mit historischer Kunst ausgerichtet war, beruhten seine Überlegungen zu einem hyperflexiblen Ausstellungsraum auf Akzentsetzungen, die Venturis ehemaliger Schüler, der Kunstkritiker und Publizist Giulio Carlo Argan, zu diesem musealen Erziehungsprogramm hinzugefügt hatte. Argan profilierte sich in der Nachkriegszeit als einer der führenden Interpreten moderner und zeitgenössischer Kunst und Architektur in Italien und distanzierte sich von seiner Vergangenheit in der faschistischen Partei zugunsten einer politisch linksstehenden Ausrichtung, die ihn später sogar zum ersten von der kommunistischen Partei aufgestellten Bürgermeister Roms machte.⁴⁰ Sein Beitrag zur Museumsreform griff zwar Venturis Schlagwort des ‚Museums als Schule‘ auf, begründete dessen ästhetische Vermittlungsarbeit aber aus der anti-idealistischen Ästhetik John Deweys, die Venturis philosophischen Anleihen diametral widersprach.⁴¹ Nach Dewey sei Kunsterfahrung eine Art von gesteigerter Alltagserfahrung, die erst durch die Autonomisierung der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts vom Leben getrennt worden wäre. Nach dem Vorbild der Vorkriegs-Avantgarden, die sich bereits eine Versöhnung von Kunst und Leben imaginiert hatten, verlangte Argan, dass die Kunst jetzt wieder an die moderne Welt herangeführt werden müsse.⁴² Für das Museum bedeutete das zunächst die Abkehr vom Historismus. Selbst jede noch so abstrakte Anspielung auf die historischen Aufstellungskontexte historischer Kunst wäre kontraproduktiv, ignorierte den Funktionswandel der Objekte durch ihre Musealisierung und beeinträchtigte ihre ästhetische Aneignung durch den modernen Menschen. Besonders der Fabrikarbeiter solle stattdessen seine eigene Lebenswirklichkeit in einer kompromisslos modernen Museumspräsentation

wiedererkennen, die seiner Arbeitswelt ähnelt. Erst dadurch werde das Museum „effizient“,⁴³ indem es zur Geschmacksbildung seiner Besucher beitrage, die auch durch die Konfrontation von historischer mit moderner Kunst oder die Inklusion von ‚industrial design‘ in das Kunstmuseum gefördert werden könnte. Dagegen bleibe das traditionelle Museum, gestützt von einer konservativen Einstellung, gesellschaftlich unwirksam:

„Es gibt keine Beziehung zwischen dem Museum und der Welt der Produktion. Die humanistische Konzeption des Kunstwerkes als eines absoluten Meisterwerkes in sich selbst hat den natürlichen Effekt, dass die enorme Produktion, die aus dem Handwerk hervorgeht, in den Schatten gestellt wird, obwohl diese Produktion eine lebendige Einheit ist, die die Ideale der Kunst mit dem sozialen Leben verbindet. Das Museum [wie es bisher ist,] repräsentiert im wesentlichen eine Kultur der *Eliten* und übt keinerlei Einfluss auf die Kultur der Massen aus.“⁴⁴

Zunächst erwartete Argan die Verwirklichung seines radikalen Programmes nur im Rahmen von edukativen Sonderausstellungen, da sich der traditionelle Charakter der italienischen Museen mit ihrem Schwerpunkt in der Aufbewahrung historischer Kunstwerke nicht ändern ließe. Aber selbst Sammlungen, die sich schon aus ökonomischen Gründen den Anschluss an die Gegenwart nicht durch einen aktiven Ausbau ihrer Bestände leisten könnten, erreichten eine Geschmacksbildung, wenn sie zumindest eine konsequente Modernisierung ihrer Displays vollzögen. Auf diese Weise gelange nebenbei zudem das aktuelle Design in die Ausstellungen, wenn auch gewissermaßen nur durch die Hintertür der inszenatorischen Rahmung der Exponate. Für den sozialen Aktivierungsprozess stelle auf jeden Fall die moderne Architektur die geeigneten Gestaltungsmittel zur Verfügung, nicht zuletzt mit dem Prinzip des offenen Grundrisses,⁴⁵ auch wenn Argan die Bedeutung der Bauaufgabe innerhalb der historischen Avantgarde sicherlich überschätzte:

„Das Museum ist eines der bevorzugten Themen der modernen Architekten und einige der größten unter ihnen (es reicht an Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe zu erinnern) haben zumindest auf dem Papier versucht, den architektonischen *Typus* des modernen Museums zu etablieren. [...] Das Museum ist nicht mehr der ‚Tempel‘ (oder, noch schlimmer, das Mausoleum) der Kunst, sondern ein lebendiges Zentrum des Lernens und der Arbeit, ja das Zentrum jener ästhetischen Aktivitäten, denen man, wie bekannt ist, heute eine essentielle Bedeutung im Bereich des sozialen Lebens und der Erziehung beimisst. [...] In einer Zeit wie der unseren, gekennzeichnet durch die Mechanisierung der industriellen Produktion und gequält von der Furcht vor den zerstörerischen Konsequenzen, die diese repetitive Mechanisierung auf das Bewusstsein des Individuums ausübt, repräsentiert das Museum in einem gewissen Sinne das große Reservoir der reinen Werte der Qualität (die immer historische Werte sind) und die unentbehrliche Führerin der Kräfte, die darauf abzielen, das Prinzip der Qualität in eine Aktivität wieder einzuführen, die dazu neigt, ausschließlich quantitativ zu werden.“⁴⁶

Das Museo di Palazzo Bianco als Paradigma-Entwurf

Tatsächlich hat die italienische Museumspraxis der Nachkriegszeit, soweit sie sich der neuen Museologie verpflichtet fühlte, die Anforderung Argans aufgegriffen, einen modernen Wahrnehmungsrahmen für (zumeist historische) Kunst zu schaffen, der deutliche Ähnlichkeiten zur industriellen Arbeitswelt aufwies. Besonders gut veranschaulicht diese Tendenz die Neueinrichtung der städtischen Kunstsammlungen im Museo di Palazzo Bianco in Genua, eine der ersten größeren Wiedereinrichtungen eines historischen Kunstmuseums im Lande und unter ihnen das auch international am häufigsten rezensierte Einzelbeispiel.⁴⁷ Von ihren Befürwortern als exemplarische Einlösung der zeitgemäßen Anforderungen gefeiert, ist diese Neugestaltung, wie noch zu zeigen sein wird, selbst von den konserva-

tiven Gegnern der neuen italienischen Museologie als Paradigma verstanden worden, dessen Nachahmung man entschieden entgegnetreten zu müssen glaubte. Wie die meisten italienischen Museen in einem historischen Gebäude untergebracht, einem Patrizierpalast aus dem 18. Jahrhundert, dessen Raumstruktur sich trotz Kriegsbeschädigungen nicht grundsätzlich verändern ließ, wirkte die Aufstellung der historischen Kunstwerke in den von ihrer Dekoration weitgehend befreiten Innenräumen 1949–1951 durch den Architekten Franco Albini trotzdem radikal modern. Diese Wirkung verdankte sie nicht zuletzt den verschiedenen neuen Befestigungstechniken, mit denen der Ausstellungsgestalter experimentiert hatte, und der industriellen Anmutung der dafür eingesetzten Materialien. Die oft ohne Bilderrahmen ausgestellten Renaissance- und Barockgemälde waren entweder mit Stahlstangen von einer Bilderleiste an der Decke abgehängt, so dass sie in einem bestimmten Abstand frei vor der Wand schwebten, oder rückseitig mit Manschetten an senkrecht aufgestellten Stahlrohren befestigt, die, in niedrigen Steinsockeln verankert, frei im Raum aufgestellt werden konnten (Abb. 5).⁴⁸ Die am meisten an eine industrielle Arbeitssituation erinnernde Inszenierung war aber die Aufsockelung eines gotischen Skulpturenfragments auf einer hydraulischen Hebebühne, die der Besucher mit Hilfe einer elektrischen Schaltung in der Höhe verstellen und um ihre Achse drehen konnte (Abb. 6). In seiner Rezension für die italienische Architekturzeitschrift *Metron* hebt Argan nicht zufällig gerade dieses Dispositiv hervor, das selbst vielen wohlmeinenden Berichterstattern fragwürdig erschien:

„Für einige Werke von herausragender Bedeutung sind besondere Lösungen entwickelt worden. Einen Skandal ausgelöst hat unter diesen die Anbringung des berühmten Fragments vom Grabmal der Margarethe von Brabant auf einer zylindrischen Stütze aus Stahlrohren, drehbar und hochfahrbar mit Hilfe einer elektrischen Steuerung. Tatsächlich ist dies aus unserer Sicht eine besonders interessante und exzellente Innovation bei den Systemen der Präsentation von Skulpturenfragmenten: sie erlaubt es nämlich, das Kunstwerk von unzäh-



5 Altniederländer-Saal im Museo di Palazzo Bianco in Genua, Einrichtung 1949–1951.



6 Grabmal der Margarethe von Brabant von Giovanni Pisano im Museo di Palazzo Bianco in Genua, Aufstellung 1949–1951.

ligen Blickpunkten und in verschiedenster Höhe zu studieren, in einer absoluten Isolation von jeder Vorgabe des Umfeldes und damit unter der bestmöglichen Bedingung, um die spezifischen Qualitäten der Form zu würdigen.“⁴⁹

Angesichts heftiger Ablehnung, die eine Geringschätzung des Kunstwerkes von Giovanni Pisano unterstellte, wollte Argan den Anspruch des Architekten und der zuständigen Museumsdirektorin Caterina Marcenaro unterstützen, die ideale Wahrnehmungsbedingung für eine Rezeption der ästhetischen Gestalt des Kunstwerkes gesucht zu haben. Den industriellen Charakter des ‚beweglichen Sockels‘ rechtfertigt der Rezensent dagegen nicht mehr explizit als Anspielung auf die Arbeitswelt des intendierten Betrachters, der nur in der Schlussbemerkung indirekt zur Sprache kommt, in der ganz allgemein das Potential der modernen Architektur für die kulturelle und soziale Funktion des Museums hervorgehoben wird. Auch die Rechtfertigungsschriften der Museumsdirektorin und des Architekten, die zentrale Begriffe aus den Texten von Venturi und Argan entlehnten, vermieden es, die sozialpolitische Zielsetzung der ‚ästhetischen Erziehung‘ allzu sehr zu konkretisieren.⁵⁰ In ihrem Beitrag für die von der UNESCO herausgegebene Zeitschrift *Museum* begründete Marcenaro 1954 die Aufstellung des Grabmalfragmentes mit demselben Argument wie Argan, um sie zugleich aber auch in das Gestaltungskonzept der gesamten Neuordnung einzuordnen:

„Im Interesse der Erziehung wurde das Palastkonzept aufgegeben und das Museumskriterium streng beachtet. Anders gesagt, die Kunstwerke wurden nicht [mehr] wie ein dekorativer Teil eines vorgegebenen Umfeldes behandelt, sondern als eine Welt in sich selbst, ausreichend, um die volle Aufmerksamkeit des Besuchers auf sich zu ziehen. Um diese Aufmerksamkeit nicht zu beeinträchtigen, wurde bei dem Arrangement der Räume Sorge getragen, so weit als möglich auf alle Verschönerungen in Material, Form oder Farbe zu verzichten – die Absicht war es, den ruhigen visuellen Hintergrund bereitzustellen, der für die Kontemplation eines Werkes der bildenden Künste wünschenswert, wenn nicht sogar essentiell ist. [...] Das Fragment auf einen Sockel zu stellen oder in den Schatten einer Nische aus Marmor oder etwas anderem, hätte nicht nur bedeutet, auf einen willkürlichen Umgang zurückzugreifen und die dornige Frage des Authentischen und des Unechten wiederzubeleben, sondern auch einen unangemessenen Einfluss auf das Kunstwerk auszuüben, etwa in Hinblick auf die Proportionen, das allgemeine Publikum dadurch zu verwirren und die Atmosphäre der Reinheit und Ruhe zu stören, die ich für notwendig erachte, wenn ein Besucher – besonders ein uninformatierter Besucher – sich einem echten Meisterwerk nähert.“⁵¹

Aus heutiger Sicht erscheint die Kennzeichnung der Inszenierungspraxis im Palazzo Bianco als von ruhiger Konzentration auf das Kunstwerk geprägter Zurückhaltung angesichts des prominenten Hervortretens der Befestigungstechnologien kaum nachvollziehbar, zumal angesichts der naheliegenden Versuchung, die interaktive Hydraulik des kontroversen Displays als Selbstzweck zu missbrauchen.⁵² Ihre eigentliche Begründung wird erst in der Schlussbemerkung erkennbar, dem ‚uninformierten Betrachter‘ entgegenzukommen, dessen soziale Identität offensichtlich in Antithese zu jener bürgerlichen Elite konstruiert ist, deren Einmischung Marcenaro vorab für die Reformunfähigkeit der großen hauptstädtischen Museen verantwortlich gemacht hatte. „Gewisse einflussreiche Kreise“ setzten das Museum mit ihren eigenen kulturellen Standards gleich und verhinderten so, dass dessen erzieherische Funktion zur Geltung kommen könne.⁵³ Ähnlich verhalten klingt diese Agenda auch bei dem Architekten an, mit dem Marcenaro so kongenial zusammengearbeitet hatte. Albini wies seine Zuhörer auf der Konferenz des Fachverbandes ICOM 1953 in Genua, die der internationalen Museumswelt das neu eingerichtete Museo di Palazzo Bianco vorstellte und auf der, wie berichtet, auch Venturi auftrat, zumindest darauf hin, dass das Kunstwerk durch seinen Anschluss an die moderne Kultur „demokra-

tisiert“ werden müsse.⁵⁴ Die entscheidende Rolle komme dabei der richtigen Gestaltung der Ausstellungsräume zu, für die die eigene Neueinrichtung vor Ort unausgesprochen das Modell abgab, wie es auch die skeptischen Zuhörer in der anschließenden Diskussion selbstverständlich annahmen:

„Außerdem bekräftigt man [heute] die erzieherische Aufgabe des Museums und die Notwendigkeit, es am zeitgenössischen Leben teilhaben zu lassen. Das ist der Grund dafür, dass sich die Aufmerksamkeit des Reorganisators eines Museums nicht nur auf das Kunstwerk beschränkt, sondern auch auf das Publikum richtet, und dass die Architektur zu einer Vermittlerin zwischen dem Kunstwerk und dem Publikum wird. Das Museum hat den Zweck, dem Besucher verständlich zu machen, dass die Werke, die er bewundert, unabhängig davon, ob sie historisch oder modern sind, zu seiner Kultur gehören, zu seinem realen und aktuellen Leben [...]. Die Architektur strebt es an, für das zeitgenössische Publikum eine Stimmung zu erzeugen, mit Hilfe von Elementen, die mit ihm übereinstimmen, mit seiner Persönlichkeit[,] seiner aktuellen Kultur und auf diese Weise schafft sie das am besten geeignete Umfeld für ein Verständnis des Kunstwerks und seinen Genuss.“⁵⁵

Die Gegner der neuen Museologie

Die Zurückhaltung der italienischen Museumsreformer, die von ihnen angestrebte ‚Demokratisierung‘ der Institution konkreter auszubuchstabieren, ist wohl eine Folge der heftigen Gegenreaktion, die ihnen aus der sich international vernetzenden Fachwelt von Anfang an entgegenschlug. Getrieben von der Sorge, dass ihre Kritik am bürgerlich-elitären Charakter des traditionellen Kunstmuseums im Sog des wachsenden Antikommunismus der 1950er Jahre noch eine zusätzliche politische Angriffsfläche bieten könnte, betonten sie zunehmend lieber die einfühlungsästhetische Intention ihrer Vermittlungsarbeit, der auch ihre konservativen Gegner nicht grundsätzlich widersprechen konnten, anstelle der sozialen Publikumserweiterung. Tatsächlich präsentierten diese Kritiker ihre Einwände gegenüber der ‚zweiten Museumsreform‘ denn auch im scheinbar unpolitischen Diskursraum der kunsttheoretischen Grundannahmen und der praktischen Erfahrung im Umgang mit museologischen Problemen, ohne das von ihnen abgelehnte Paradigma mit einer politischen Ideologie zu verknüpfen. Ein deutschsprachiger Antipode zu Curjel, der konservative Kunstkritiker Niels von Holst, dessen Rolle als Pressesprecher und selbsternannter ‚Chefideologe‘ der Staatlichen Museen zu Berlin während der NS-Zeit in Vergessenheit geraten war, erläuterte seinen Lesern im kunstmarktaffinen Organ *Die Weltkunst* 1954 die bisher vollzogene Wiedereinrichtung der italienischen Museen.⁵⁶ Sein Überblick beginnt mit positiv bewerteten, traditionsverhafteten Ergebnissen in Rom und Florenz⁵⁷ und wendet sich dann den fragwürdigen Beispielen im angeblich von einem industriellen Avantgardismus geprägten Norditalien zu:

„Die extremsten Lösungen bietet das Städtischen Museum im Palazzo Bianco in Genua. Hier spricht mit, daß der Besitz an Kunstwerken des 12. bis 18. Jahrhunderts nicht sehr bedeutend ist, so daß man durch Regie die Wirkung zu bessern versucht [...]. Was in Genua geschieht, wäre in einer Schau moderner Kunst vorbehaltlos gutzuheißen; aber ein Marmorrelief von einem Grab des 14. Jahrhunderts und barocke Altäre gewinnen nicht, wenn man sie zusammenkomponiert wie eine Drahtplastik von Calder und ein Bild von Kandinsky. [...] Nach dem Grundsatz ‚Ornament ist Verbrechen‘ wurden alle verzierten Goldrahmen beseitigt und nicht einmal durch Holzleisten ersetzt; der überraschte Besucher stellt jedoch alsbald fest, daß der Bilderrahmen als ästhetisches Niemandsland, als neutrale Zone zwischen ‚Bild‘ und ‚Welt‘, unentbehrlich ist. Ferner wird nicht nur bei Skulpturen, sondern kurioserweise auch bei Gemälden mit der ‚Diktatur der Wand‘ (so heißt es) gebrochen; in zylindrischen Steinblöcken sind Eisenstangen einzementiert, an denen die Gemälde angeschraubt werden.

Wer sich beim Durchwandern des Museums umsieht, erblickt nur die altersdunklen, verschmutzten Rückseiten. Textilien befinden sich in geistreich erdachten Vitrinen, deren Bauweise und Beleuchtung jedoch so selbstgefällig zur Schau gestellt wird, daß man den Inhalt zu übersehen geneigt ist.“⁵⁸

Während Holst diese spezielle Fehlleistung als eine standortpolitische Überkompensation von Bedeutungslosigkeit interpretiert, vermittelt er insgesamt den Eindruck, dass in Italien eine Tendenz zu beobachten sei, die er bereits an anderer Stelle mit einem französischen Zitat als „Maschinen zur Aufbewahrung und Präsentation von Kunstwerken“ verurteilt hatte.⁵⁹ Nicht umsonst demonstrierte er seine Kenntnis der Terminologie der deutschsprachigen Befürworter dieser musealen Neuausrichtung mit dem Hinweis auf Curjels ‚Diktatur der Wand‘, um seine Leserschaft gegenüber einheimischen Nachahmungsversuchen zu immunisieren. Umgekehrt stellte er seinem Publikum die Praxis des Louvre als den intellektuell anspruchsvollsten Gegenentwurf vor, mit dessen Protagonisten er die Kritik an der neuen italienischen Museologie teilte. Denn dort sei man der Auffassung, ein Museum solle die „zauberhaft-unalltägliche Wohnstatt zeitloser Kunst“ bleiben.⁶⁰ Einer seiner Gewährsleute war Germain Bazin, seit 1953 Chefkonservator der Gemäldegalerie des Louvre und wohl der einflussreichste französische Museumstheoretiker der Nachkriegszeit.⁶¹ Auch Bazin nahm an, dass die Italiener von einer Überkompensation ihrer vormaligen Rückständigkeit getrieben wären, ihre Museen nicht schon vor dem Kriege modernisiert zu haben:

„Der ‚museologische Funktionalismus‘, der um 1930 als die endgültige Lösung [der Museumseinrichtung] mit der größten Rücksicht gegenüber der Autonomie des Objektes betrachtet wurde, ist selbst auf dem besten Wege altmodisch zu werden, außer in Italien, wo man ihn mit einer Leidenschaft erprobt, die sich [nur] aus dem Verlangen erklärt, sich von einem erstickenden Akademismus zu befreien. [...] Auch wenn sich ein paar Galerien wie die von Parma oder die der Brera in Mailand an der ‚luxuriösen‘ Präsentation orientiert haben, so durchläuft Italien im allgemeinen gegenwärtig die Erfahrung des Funktionalismus, um den es durch den faschistischen Akademismus geprellt worden ist.“⁶²

Er verstand die dort entstehende neue museale Praxis also irrtümlich als eine Fortführung des ‚white cube‘, während ihm ihre Vorgeschichte in den temporären Ausstellungsinszenierungen aus faschistischer Zeit, in der die späteren Museumsarchitekten ihre Methoden erprobt hatten, offenbar unbekannt war.⁶³ In einem extremen Beispiel wie dem Palazzo Bianco in Genua schlug dieser „Funktionalismus“ in einen beinahe bilderstürmerischen „Futurismus“ um.⁶⁴ Diese Kritik findet sich erstaunlicherweise ausgerechnet in einem Rechenschaftsbericht über die von Bazin maßgeblich mitverantwortete Wiedereinrichtung der Gemäldeammlung des Louvre und bestätigt damit unfreiwillig die paradigmatische Bedeutung, die dem prononciertesten Beispiel der neuen Museumsreform in Italien auch von seinen Gegnern beigemessen wurde. Denn die aktuelle Inszenierung der Hauptsäle in der ‚Beletage‘ des ehemaligen Königsschlusses in Paris konnte als der Genua diametral entgegengesetzte Paradigma-Entwurf zur Überwindung des Vorkriegsdogmas der Atelierraumsimulation verstanden werden, dessen akzentlose Monotonie in Hintergrundfarbe oder Lichtführung Bazin ebenso ablehnte wie Curjel.⁶⁵

Der Louvre als Gegenparadigma

Pläne für die Neugestaltung des Louvre reichten bis 1929 zurück, als der damalige Direktor der französischen Staatsmuseen, Henri Verne, eine grundsätzliche Neuaufteilung und Modernisierung im Sinne der Atelierraumsimulation ins Auge gefasst hatte.⁶⁶ Bis zum Kriegsausbruch und der Auslagerung der Bestände umfassend vorbereitet, wurde dieses Programm zur Grundlage für die mit dem 1947 eröffneten ‚Salon Carré‘ begonnene Wiedereinrichtung nach Kriegsende.⁶⁷ Während der angesprochene



7 Gemäldezyklus von Peter Paul Rubens aus der Galerie des Palais du Luxembourg im Musée du Louvre in Paris, Einrichtung 1953.

historische Saal zunächst noch an das Modell des ‚white cube‘ angepasst worden war, erlaubte der Nachfolger im Direktorenamt, Georges Salles, seinen Gemäldekuratoren René Huyghe und dessen Assistenten und späterem Amtsnachfolger Bazin für die folgenden Raumabschnitte eine Neukonzeption, die jetzt auf eine assoziative historische Kontextualisierung der Exponate abzielte.⁶⁸ Beginnend mit der Umgestaltung der ‚Grande Galerie‘, die durch Pilaster im Stil der vorhandenen napoleonischen Bogeneinbauten sowie (aus wirtschaftlichen Gründen am Ende nicht realisierte) dunkelfarbige Samtbespannungen an das Erscheinungsbild angepasst werden sollte, dass eine gemalte Utopie Hubert Roberts aus dem 18. Jahrhundert imaginiert hatte,⁶⁹ griff die Louvre-Umgestaltung auf ein breites Spektrum älterer inszenatorischer Praktiken vor dem ‚white cube‘ zurück. Dazu gehörte eine vollständige Neurahmung sämtlicher Gemälde in Originalrahmen ihrer Entstehungszeit, für die das Museum eine umfangreiche Rahmensammlung angelegt hatte, oder, wo erforderlich, deren Nachempfindung auf der Basis zeitgleicher Vorbilder.⁷⁰ Im Gegensatz zur Entscheidung in Genua, historisch nicht zugehörige Bilderrahmen aus jüngerer Zeit, vor allem Museumsrahmen des 19. Jahrhunderts, ersatzlos abzunehmen, folgte diese Praxis demselben wahrnehmungsästhetischen Postulat aus der Frühzeit der Museumsreform, das auch unterschiedliche farbige Wandhintergründe in harmonischer Übereinstimmung mit dem Farbspektrum der einzelnen, stilistisch homogenen Exponatgruppen eines Raumes verlangte.⁷¹ Besonders deutlich wird diese Agenda bei der Ausstellung der großformatigen Gemäldeeserie von Peter Paul Rubens für Maria de, Medici, deren Präsentation in einer Galerie des Palais du Luxembourg jetzt im Museum so weit als möglich nachempfunden werden sollte (Abb. 7).⁷² Wo Caterina Marcenaro das Fehlen einer historischen Dokumentation als Lizenz für ihre moderne Aufstellung des Grabmalsfragments von Giovanni Pisano beinahe unverhohlen begrüßt hatte, bedauerte Bazin die

Lücken im Wissen über solche Details wie Sockel, Wandbespannung oder Rahmenform, die nur eine ungefähre Annäherung an das historische Vorbild möglich gemacht hätten:

„Die einundzwanzig Gemälde in der Galerie sind jetzt in die logische und chronologische Ordnung zurückgebracht worden, die sie früher im Palais du Luxembourg besessen haben; sie werden in all ihrer Monumentalität vor einem reichen, aber ruhigen Hintergrund aus Marmor und rotem Samt gezeigt [...]. Die schwarz-goldenen Rahmen der Gemälde sind in ihrer Gestaltung inspiriert von Rahmen der gleichen Art, wie sie für Gemälde von Rubens und seiner Schule in den Kirchen Antwerpens benutzt werden. Aufgrund von Photographien, die ich von einigen dieser Rahmen in Antwerpen gemacht hatte, entwarf Emilio Tery drei Typen von Rahmen – zwei schwarz und golden und einer weiß und golden – von denen wir Modelle in Originalgröße herstellten. [...] Diese verschiedenen Experimente führten zur Wahl des ruhigeren Typs von Rahmen, dessen barocker Stil, in Übereinstimmung mit der Architektur zur Zeit von Rubens, durch den hervortretenden ‚Schlüssel‘ und die allgemeine Form betont wird. Leider haben wir keine genauen Informationen über die Rahmen, die die Bilder in der Galerie du Luxembourg umschlossen; aber Bellori erzählt uns, dass sie schwarz waren und vergoldete Ornamente trugen.“⁷³

Dieser Museumshistorismus prägte vor allem die ersten Nachkriegsjahre während der Amtszeit von René Huyghe, während die späteren, erst unter Bazins Leitung fertiggestellten Raumabschnitte mit einer assoziativeren Gestaltung auf den historischen Aufstellungskontext eines Werkes anspielen konnten, der sich auch moderner Formen bediente. So zeigte Bazin die Gemäldeausstattung eines italienischen Renaissance-Studiolos in mehreren Registern übereinander auf einer leicht gebogenen Sperrholzwand, die abstrahierend auf die typische Verkleidung aus Holzintarsien in den historischen Vorbilderräumen hinwies.⁷⁴ Immer aber blieb der Anspruch erhalten, die historisch dokumentierten Aufstellungsweisen und damit den ursprünglichen Funktionszusammenhang der Exponate zu vermitteln. Gerade diese Intention unterscheidet die Praxis im Louvre scharf von der neuen italienischen Museologie, die konsequent auf den Funktionswandel der Kunst durch ihren Museumseintritt insistierte, sie nur als Objekt der ästhetischen Kontemplation gelten ließ und jeden Hinweis auf frühere Gebrauchsweisen als unnötig oder sogar kontraproduktiv vermied. Die Ausstellungspraxis des Louvre erwies sich jedoch als mindestens so vorbildhaft wie ihre italienische Alternative. Unterstützt durch die internationalen Publikationen auf Englisch, kopierten sie besonders die großen historischen Gemäldesammlungen im angelsächsischen Sprachraum, etwa die National Gallery of Art in London oder in Washington.⁷⁵ Viele kleinere Museen in den USA mit heterogenerem Bestand bevorzugten dagegen eher die frei-assoziative Andeutung von historischen Aufstellungs- und Verwendungskontexten in abstrahierender Form, für die auch ältere Vorbilder in der eigenen Museumsreform-Tradition als Anregung zur Verfügung standen.⁷⁶ So verwendete etwa der deutsche Museumsdirektor Alexander Dörner seine vor 1933 im Provinzialmuseum Hannover erprobten historisierenden ‚Stimmungsräume‘ auch im US-Exil für die Aufstellung der Universitätssammlung von Providence/R.I. Die erhebliche Skepsis des italienischen Kunstkritikers Carlo Ragghianti gegenüber dieser Praxis anlässlich einer Rezension von Dörners Berufsbiografie, veranschaulicht noch einmal den Gegensatz zwischen den beiden unvereinbaren museologischen Positionen.⁷⁷

Ein ‚historischer Kompromiss‘

Doch um die Mitte der 1950er Jahre zeichnete sich eine Annäherung zwischen der historisch-kontextualisierenden und der modernistisch-geschmacksbildenden Museumspraxis ab, die beide Lager am Ende zu einem konsensfähigen Modell zusammenführte. In Anlehnung an die spätere politische An-

näherung von Christdemokraten und Kommunisten in Italien könnte man diesen Prozess als so etwas wie den auf kultureller Ebene antizipierten ‚historischen Kompromiss‘ bezeichnen. Tatsächlich hatte sich nicht nur im Louvre, sondern auch unter den führenden Protagonisten der Museumsreform in Italien inzwischen die museale Ausstellungspraxis verändert. In der Gestaltung der neuen unterirdischen Ausstellungsräume für den Domschatz von Genua, 1956 wieder von dem Gespann Marcenaro und Albini verantwortet, wählte der Architekt die Raumform eines mykenischen Rundgrabes als mehrfach wiederholtes Motiv für die Präsentation der abgeschlossenen Sammlung, die ja keiner auf zukünftige Veränderung ausgerichteten Flexibilität bedürfe (Abb. 8).⁷⁸

Zwar verwiesen diese bronzezeitlichen „Tholoi“⁷⁹ in keiner Weise auf einen historischen Aufstellungskontext der mittelalterlichen Reliquiare und Paramente, aber sie erzeugten in ihrer fensterlosen, ummauerten Abgeschlossenheit doch die Assoziation einer kryptenartigen ‚Schatzkammer‘. Auf ähnliche Weise versuchte auch die Architektengemeinschaft Ludovico Belgiojoso, Enrico Peressutti und Ernesto Rogers (BBPR) bei der Einrichtung der städtischen Kunstsammlungen im zuerst 1956 teileröffneten Castello Sforzesco in Mailand, im Besucher die romantische Assoziation einer mittelalterlichen Burg wachzurufen, ohne die historischen Aufstellungskontexte der meist aus Sakralräumen stammenden Skulpturen oder der ehemaligen Stadt- und Palasttore anzudeuten und die erforderliche Flexibilität für zukünftige Rearrangements zu kompromittieren (Abb. 9).⁸⁰ In beiden Fällen blieb man sich

treu in der auf die ‚breiten Volksmassen‘ jenseits des Bildungsbürgertums ausgerichteten Vermittlungsabsicht, auch wenn man die dafür früher als notwendig erachtete maschinenästhetische Anmutung der Inszenierung jetzt durch einen Rückgriff auf suggestiv ausgewählte und formal abstrahierte historische Vorbilder ersetzt hatte.⁸¹

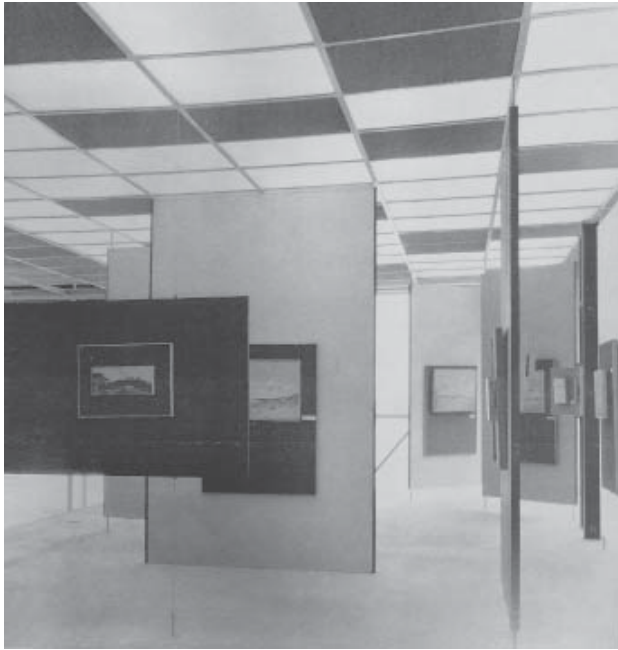
Diese Annäherung war möglich, weil sich die politisch konservativen und progressiven Museumsreformer zwar in ihren kulturpolitischen Absichten, nicht jedoch in ihren einfühlungsästhetischen Grundannahmen unterschieden. Wie Venturi und Argan waren auch die französischen Vor-



8 Ausstellungsraum im Tesoro del Duomo di S. Lorenzo in Genua, Einrichtung 1956.



9 Skulpturenausstellung im Museo Civico di Castello Sforzesco in Mailand, Einrichtung 1955/56.



10 Ausstellung von Gemälden des 19. Jahrhunderts im Musée d'art moderne in Le Havre, Ersteinrichtung von 1961.

als Museumspraktiker, seinen Beitrag zur Kunsttheorie mit der eigenen Inszenierungsweise im Louvre in Übereinstimmung zu bringen. Wie Venturi distanzierte er sich einerseits innerhalb eines fachimmanenten Diskurses über kunstwissenschaftliche Methodologie von der reinen Stilanalyse, für die hier exemplarisch Henri Focillon stand, zugunsten einer „Psychologie der Kunst“, die jetzt gefordert wäre, den verborgenen ‚Gehalt‘ des Kunstwerkes zu erspüren, ohne die Fähigkeit zur genauen Formunterscheidung aufzugeben.⁸³ Andererseits beanspruchte er in der Rechtfertigung seiner musealen Praxis, dass diese Formunterscheidung und damit die Möglichkeit der Einfühlung in eine bestimmte epochenspezifische Gefühlslage nur durch ein stilistisch angepasstes Umfeld hervorgebracht werden könne, dem dieselben Gestaltungsmittel zugrunde liegen müssten, die auch die in ihm ausgestellten Kunstwerke kennzeichnete.⁸⁴

Für ihre Annäherung an die ‚zweite Museumsreform‘ musste sich die französische Museumspraxis nur von diesem expliziten Historismus verabschieden, ebenso wie sich die italienischen Reformer von der Analogie zur industriellen Arbeitswelt verabschieden mussten, um einem modernen Wahrnehmungsrahmen international Akzeptanz zu verschaffen. Das Ergebnis spiegelt sich in der wachsenden Zahl von Museumsneubauten, die seit dem Ende des Jahrzehnts überall in Westeuropa derselben modernen Ausstellungspraxis folgten, unabhängig davon, ob sie auch historische Kunst, meist Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts, oder nur moderne und zeitgenössische Werke präsentieren sollten. So kennzeichnet der Wunsch nach einer Überwindung der ‚Diktatur der Wand‘ durch frei im Raum hängende oder stehende Displayvorrichtungen gleichermaßen die hyperflexiblen Neubauten der Galleria civica d'arte moderna in Turin (1954–1959), des Musée d'art moderne in Le Havre (1958–1961; Abb. 10), des Museums des 20. Jahrhunderts in Wien (1962) oder der Neuen Nationalgalerie in West-Berlin (1965–1968).⁸⁵ In den Worten des Museumsdirektors von Le Havre, Reynold Arnould, wie sie einem deutschen Zeitschrifteninterview von 1956 zu entnehmen sind, verblasst die volkspädagogische Intention bereits zu einer unspezifischen Erziehung zur Freiheit, während die äl-

denker der museologischen Theoriebildung wie André Malraux oder René Huyghe davon überzeugt, dass sich die historische Bedeutung eines Kunstwerkes in der emotionalen Aneignung seiner Form durch einen gegenwärtigen Betrachter spontan offenbare, wenn nur ein geeigneter Wahrnehmungsrahmen für diese Rezeptionsform geschaffen würde. Malraux kennzeichnete diese formpsychologische Übersprungshandlung, die Venturi durch ‚Kontemplation‘ zu erreichen gehofft hatte, in seiner Rede anlässlich der Wiedereröffnung des Metropolitan Museum in New York 1954 ohne nähere Begründung als einen Zustand der emotionalen „Erregung“, der sich bei der Begegnung mit wahrer Kunst einstelle.⁸² Während Malraux sich weigerte, konkrete museologische Konsequenzen aus seinen kunsttheoretischen Aphorismen zu ziehen, ermöglicht es Huyghe

tere französische Vorstellung einer intellektuell nicht restlos auflösbaren und deshalb geheimnisvollen Formpsychologie die Gegenwartsorientierung der Institution scheinbar bruchlos überlebt hat:

„Das Museum war lange ‚ein fernes Mausoleum‘, reserviert für eine kleine Zahl bereits vorgebildeter Besucher. Das Museum soll sich seiner sozialen und erzieherischen Aufgabe bewußt und in der Stadtgemeinschaft ein lebendiger Organismus sein. [...] Das heutige Museum will dem Objekt soviel Stärke, Verständlichkeit und Persönlichkeit wie möglich geben. Die Darbietung soll dem Publikum helfen, sich seiner [selbst] bewußt zu werden und ebenso der Freiheit, die uns die Vergangenheit läßt, in der Gegenwart gefährliche Wege zu gehen. [...] Vom Ausstellungsobjekt hängt die Art und Weise ab, wie es gezeigt wird; es bestimmt die Inneneinrichtung eines Museums. Die Darbietung eines Werkes besteht darin, daß dieses den vom Museum ihm gebotenen ‚Rauminhalt‘ frei, in Beziehung auf sich [selbst] konstruiert. [...] Eine [solche] funktionelle Darbietung soll [aber] auch diskret genug sein, um dem Werk seinen Wert einer geheimen Sprache und Aussage zu lassen.“⁸⁶

Die von Arnould geforderte Diskretion kann man in diesem Zusammenhang nur als Absage an eine allzu eigenmächtige Befestigungstechnik verstehen, die in Konkurrenz zur Aufmerksamkeit für die Exponate tritt, wie es die französische Kritik seinerzeit an der Einrichtung des Palazzo Bianco moniert hatte. Sie verzichtete damit auf einen kontinuierlichen Übergang aus der alltäglichen Lebenswelt der Besucher in den ‚Kunstraum‘ des Museums, jedenfalls wenn diese Lebenswirklichkeit durch eine industrielle Arbeitssituation geprägt sein sollte. Der erstaunliche Erfolg der ‚zweiten Museumsreform‘, den seine Adoption in Le Havre als die vermeintlich wissenschaftlich begründete Museologie ‚sui generis‘ veranschaulicht, wurde mit einem hohen Preis bezahlt, der in der Ablösung der neuen Ausstellungspraxis von der sozialreformerischen Agenda ihrer Entstehungszeit bestand, die schließlich vollständig in Vergessenheit geriet. Er erreichte seinen Höhepunkt in einem Moment, in dem die Grundannahmen der Einfühlungsästhetik, wie sie den museologischen Diskurs der Nachkriegszeit geprägt hatten, erstmals auf fundamentalen Widerspruch stießen. Für ihre gesellschaftskritische Infragestellung durch die Generation von 1968, die in der Institution nur mehr eine kompensatorische Funktion für einen ästhetisch wie sozial defizitären Alltag wahrnahm, war die Herkunft der ‚zweiten Museumsreform‘ aus einem ebenfalls gesellschaftskritischen Aufbruchmoment bei Kriegsende inzwischen nicht mehr erkennbar.

Anmerkungen

- 1 Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des Modernen Museums 1880–1940*, Dresden/Basel 2001; Charlotte Klonk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven/Conn. und London 2009, hier S. 49–85.
- 2 Matthew Stuart Prichard, *Current Theories on the Arrangement of Museums of Art and their Application to the Museum of Fine Arts* (Museum of Fine Arts Boston. Communications to the Trustees 2), Boston 1904; Benjamin Ives Gilman, *Museum Ideals of Purpose and Method*, Cambridge/Mass. 1918; Laurence Vail Coleman, *The Museum in America. A critical Study*, 3 Bde., Washington 1939.
- 3 Germain Bazin, *Knaurs Galerien der Welt. Der Louvre*, München/Zürich 1958, S. 73–77; Germain Bazin, *Le temps des musées*, [Lüttich u.a.] 1967, S. 263–265.
- 4 Der Begriff geht zurück auf Brian O’Doherty, „Inside the White Cube. Notes on the Gallery Space“, in: *Artforum* 14, H. 7 (1976), S. 24–30 und H. 8, S. 26–34; zur Interpretation als Atelierraumsimulation vgl. Joachimides 2001 (wie Anm. 1), S. 211–224.
- 5 *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d’art. Conférence internationale d’études*, 2 Bde., hrsg. von Office international des Musées, Madrid 1934; siehe auch Joachimides 2001 (wie Anm. 1), S. 242–245.

- 6 Einen internationalen Schadensbericht im Auftrag der UNESCO enthält Simone Gille-Delafon, „Rapport sur la reconstruction des musées d'art/The Reconstruction of Art Museums“, in: *Museum. Revue trimestriale/Quarterly Review* 2 (1949), S. 68–75.
- 7 Allein in Italien listet bereits 1953 ein Regierungsbericht gut 150 Neueinrichtungen auf; vgl. *Musei e Gallerie d'arte in Italia 1945–1953*, hrsg. von Giorgio Rosi, Rom 1953.
- 8 Sie beschränkt sich bisher weitgehend auf Italien, vgl. u.a. Marisa Dalai Emiliani, „Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rinvicita della storia“, in: *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, hrsg. von Licisco Magagnato, Mailand 1982, S. 149–170; Antonella Huber, *Il museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Mailand 1997; Marisa Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il ‚saper mostrare‘ di Carlo Scarpa*, Venedig 2008; Maria Cecilia Mazzi, *Musei anni '50. Spazio, forma, funzione*, Florenz 2009.
- 9 Roberto Aloï, *Musei. Architettura - Tecnica. Con un saggio di Carlo Bassi*, Mailand 1962 und Michael Brawne, *Neue Museen. Planung und Einrichtung*, Stuttgart 1965 richteten sich mit mehrsprachigen Texten an eine internationale Leserschaft. Der Normalzustand lässt sich eher an der Vielzahl von Rezensionen zu Wiedereröffnungen von dort nicht aufgenommenen Museen in den zeitgenössischen Kunstzeitschriften ablesen, die nur ein nationales Publikum erreichten.
- 10 Diese Argumentation vorbereitet in Alexis Joachimides, „Ausstellungsmaschinen. Die Utopie einer Neuerfindung des Museums in der Nachkriegszeit 1945–1965“, in: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 46, H. 2 (2018), S. 51–59.
- 11 Dalai Emiliani 2008 (wie Anm. 8), S. 13–49; Daniela Mondini und Isabel Haupt, „Purismus oder Evokation? Beiträge von Franco Albini und BBPR zur Inszenierung mittelalterlicher Exponate in italienischen Museen der Nachkriegszeit“, in: *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, hrsg. von Wolfgang Brückle u.a., Berlin 2015, S. 211–234; Kristina Kratz-Kessemeier, „Ästhetik und Vermittlung. Bildungspolitische Hintergründe moderner Museumsbauten 1945–1968“, in: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 46, H. 2 (2018), S. 7–17.
- 12 Außer den Verbandspublikationen von UNESCO und ICOM wurden ohne Anspruch auf Vollständigkeit 20 Kunst-, Architektur- und Designzeitschriften aus Westdeutschland, der Schweiz, Frankreich, Italien und Großbritannien, die im Zeitraum 1945–1965 erschienen, ausgewertet. Das Resultat sind rd. 50 ausführlichere Positionsbestimmungen, die zumindest einen repräsentativen Querschnitt zur Verfügung stellen.
- 13 Hans Curjel, „Über einige Museums- und Ausstellungsprobleme“, in: *Das Werk* 40, H.2 (1953), S. 128–132.
- 14 Zu seiner Biografie vgl. Ingrid Bigler-Marschall, „Hans Curjel“, in: *Theaterlexikon der Schweiz online*, http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Hans_Curjel (06.02.2020).
- 15 Curjel 1953 (wie Anm. 13), S. 128.
- 16 Der Museumsneubau, 1928–1935 errichtet, stand im Mittelpunkt der Diskussion in Madrid, vgl. Joachimides 2001 (wie Anm. 1), S. 242–245. Blicke noch ein Zweifel, wogegen Curjels Kritik sich wendet, wird er durch den an sein Schweizer Publikum gerichteten Hinweis auf die Kunsthalle Basel, etwa zeitgleich mit Rotterdam entstanden, als Negativbeispiel ausgeräumt, vgl. Hans Curjel, „Anmerkungen zum Museumsbau“, in: *Das Werk* 42, H. 9 (1955), S. 269–272, hier S. 270.
- 17 Curjel 1953 (wie Anm. 13), S. 131.
- 18 Curjel 1955 (wie Anm. 16), S. 271.
- 19 Curjel 1953 (wie Anm. 13), S. 129. Die Schlussbemerkung bezieht sich auf eine aktuelle Kontroverse über die symmetrische Anordnung von Exponaten in Kunstmuseen; vgl. Georg Schmidt, „La présentation asymétrique. Une mode esthétique, une méthode scientifique“, in: *Conférence générale de l'ICOM* 3 (1953), S. 132–140.
- 20 Diese Position noch zeitgleich verteidigt durch Georg Schmidt, Direktor der Kunsthalle Basel, in Georges Salles und Robert de Vries u.a., „Accrochage, couleur des murs, lumière du jour dans une salle de peinture“, in: *Conférence générale de l'ICOM* 4 (1956), S. 93–95, hier S. 94.
- 21 Curjel 1953 (wie Anm. 13), S. 129–130; Curjel 1955 (wie Anm. 16), S. 272.
- 22 So zeitgleich begründet durch Georg Schmidt in Salles/de Vries 1956 (wie Anm. 20), S. 94.
- 23 Curjel 1953 (wie Anm. 13), S. 129–130; Curjel 1955 (wie Anm. 16), S. 271–272.
- 24 Curjel 1953 (wie Anm. 13), S. 130.
- 25 Curjel 1953 (wie Anm. 13), S. 130–131.
- 26 Curjel 1953 (wie Anm. 13), S. 130.
- 27 Die bisherigen Wiedereinrichtungen westdeutscher Museen folgten dem Vorkriegsmodell der Atelierraumsimulation; vgl. Kurt Martin, „Renovation of Museums in Germany“, in: *Museum. Revue trimestriale/Quarterly Review* 5, H. 3 (1952), S. 145–155; Erhard Göpel, „Herbergen der Bilder. Die Alte Pinakothek in München, das Wallraf-Richartz-Museum in Köln wieder eröffnet“, in: *Die Weltkunst* 27, H. 12 (1957), S. 14–15. Für die ähnliche Situation in der Schweiz steht die von Curjel explizit kritisierte Kunsthalle in Basel, auf deren Ausstellungspraxis unter Georg Schmidt bereits hingewiesen wurde; vgl. auch Heinz Keller, „Georg Schmidt“, in: *Das Werk* 52, H. 7 (1965), S. 155–156.
- 28 Curjel 1953 (wie Anm. 13), S. 132 und Abb. zu Denver. Die ‚Schleier Memorial Gallery‘, eigentlich der Umbau eines Geschäftshauses, steckt im Kern des heutigen Altbaus des Denver Art Museum. Das MoMA in New York war in zeitgenössischen Zeitschriften sehr präsent und deshalb nicht abgebildet; vgl. aus deutschen Zeitschriften N.N., „Das Museum of Modern Art“, in: *Das Werk* 33, H. 1 (1946), S. 32–36; Georg Schmidt, „Hommage an das Museum of Modern Art in New York“, in: *Das Werk*

- 42, H. 9 (1955), S. 291–294; Fritz Neugass, „Der auferstandene Phönix. Zur Neueröffnung des Museums of Modern Art, New York“, in: *Die Weltkunst* 28, H. 22 (1958), S. 3.
- 29 Curjel 1955 (wie Anm. 16), S. 272; vgl. auch Hans Curjel, „Die Formung der documenta“, in: *Die Innenarchitektur. Zeitschrift für Ausbau, Einrichtung, Form und Farbe* 3, H. 10 (1956), S. 629–630. Mit Arnold Bode stand Curjel schon während der Entstehung der *documenta* in Kontakt; vgl. *documenta - bauhaus. Vision und Marke. Die Virtuelle Ausstellung*, hrsg. von Birgit Jooss, <https://www.documenta-bauhaus.de/de/personen/122/hans-curjel> (06.02.2020).
- 30 Die Konstruktion Menichettis mit Maßangaben publ. in: *Musei* (Documenti di architettura, composizione e tecnica moderna 26), hrsg. von Carlo Bassi, Franco Berlanda und Goffredo Boschetti, Mailand 1956, S. 216–217. Bode kannte die Ausstellung in Mailand aus eigener Anschauung und verwies später auf sie als Bezugspunkt; vgl. Harald Kimpel, *Documenta. Mythos und Wirklichkeit* (Schriftenreihe des documenta Archivs 5), Köln 1997, S. 297.
- 31 Überblickshafte Berichte außerhalb Italiens, neben vielen weiteren Einzelrezensionen, sind z.B. Giulio Carlo Argan, „Renovation of Museums in Italy/Renouveau des musées en Italie“, in: *Museum. Revue trimestriale/Quarterly Review* 5, H. 3 (1952), S. 156–164; Giorgio Rosi, „Réorganisation des musées italiens depuis la guerre“, in: *Conférence générale de l'ICOM* 3 (1953), S. 99–103; Niels von Holst, „Italiens Museen auf neuen Wegen“, in: *Die Weltkunst* 24, H. 21 (1954), S. 5–7; Franco Russoli, „Pour une muséographie efficace“, in: *L'oeil. Revue d'art mensuelle* 61 (1960), S. 40–47.
- 32 Curjel 1955 (wie Anm. 16), S. 270.
- 33 Lionello Venturi, „La pura visibilità e l'estetica moderna“ [1923], in: ders., *Pretesti di critica*, Mailand 1929, S. 3–23.
- 34 Venturi 1929 (wie Anm. 33), S. 16–17.
- 35 Zur seiner Biografie vgl. *Lionello Venturi. Intellettuale antifascista*, hrsg. von Giovanni Taurasi, Ausst.-Kat. Istituto storico di Modena, Modena 2006.
- 36 Lionello Venturi, „Il museo-scuola“, in: *La Nuova Europa* vom 9. September 1945, wieder in Mazzi 2009 (wie Anm. 8), S. 243–246; Lionello Venturi, „Il museo, scuola del pubblico“, in: *Atti del convegno di museologia organizzato in collaborazione con la Accademia Americana in Roma. Perugia, 18–20 Marzo 1955*, [Perugia] 1955, S. 31–36; vgl. auch Mazzi 2009 (wie Anm. 8); Mondini/Haupt 2015 (wie Anm. 11).
- 37 Venturi 1945 (wie Anm. 36), S. 243.
- 38 Lionello Venturi, „Musées et recherche esthétique“, in: *Conférence générale de l'ICOM* 3 (1953), S. 104–109, hier S. 104: „La présentation dans les musées d'art est facile à formuler et difficile à réaliser. Il faut choisir parmi les peintures et sculptures d'un musée celles qui ont une valeur artistique certaine et il faut les présenter au visiteur de manière à mettre en évidence leur caractère esthétique. [...] En effet, le but d'un directeur de musée artistique est d'amener le public à la compréhension esthétique de l'œuvre d'art. Si l'on pose le problème de cette manière on évite la difficulté de la différence des goûts entre les élites et le peuple, puisque il faut amener le peuple au niveau, non des élites, mais de la vérité esthétique, de cette vérité, dont parlait Kant, qui existe même si elle ne peut pas être démontrée logiquement.“ [Übersetzung des Verf.].
- 39 Venturi 1953 (wie Anm. 38), S. 105 und S. 106–107: „L'homme et l'œuvre d'art doivent à la fin s'affronter seuls. [...] Toute œuvre devrait être détachée du mur, et présentée de manière qu'on puisse la voir non seulement isolée, mais aussi sous l'incidence de la lumière qui lui soit propre. A cette fin l'architecte romain, M. Menichetti, a envisagé un support vertical très mince qui est fixé en haut du mur par un dispositif horizontal de longueur variée. Ainsi le tableau est fixé sur le support de manière à recevoir la lumière la plus favorable, incliné par rapport à la paroi, d'une manière différente que les tableaux voisins, ce qui contribue fort bien à son isolement. Si l'on ajoute que la toile de fond, étant plisée, produit une nuance continue de clair-obscur et que la lumière est diffusée par un vélarium, l'on comprend que l'espace d'isolement du tableau constitue un halo atmosphérique très favorable à sa contemplation.“ [Übersetzung des Verf.].
- 40 Zu seiner Biografie vgl. *Giulio Carlo Argan (1909–1992). Storico dell'arte, critico militante, sindaco di Roma*, hrsg. von Claudio Gamba, Ausst.-Kat., Rom (N.N.) 2003; Valentina Russo, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Florenz 2009.
- 41 Dagegen macht die bisherige Forschung hier keinen Unterschied, so zuletzt Mondini/Haupt 2015 (wie Anm. 11), S. 213. Argan bezog sich auf John Dewey, *Art as Experience*, New York 1934.
- 42 Für die folgende Zusammenfassung vgl. Giulio Carlo Argan, „Il museo come scuola“, in: *Comunità. Rivista di informazione culturale* 3, H. 3 (1949), S. 64–66; Giulio Carlo Argan, „Expositions itinérantes et éducatives dans les musées d'Italie/Circulating and educational Exhibitions in Italian Museums“, in: *Museum. Revue trimestriale/Quarterly Review* 3, H. 4 (1950), S. 286–291; Argan 1952 (wie Anm. 30); Giulio Carlo Argan, „Mostra d'arte italiana all'esposizione del centenario di S. Paolo [São Paulo]. Problemi di museografia“, in: *Casabella continuità. Rivista internazionale di architettura e urbanistica* [3], H. 207 (1955), S. 64–67.
- 43 Argan 1949 (wie Anm. 42), S. 66; derselbe Begriff auch im Titel von Russoli 1960 (wie Anm. 31).
- 44 Argan 1950 (wie Anm. 42), S. 286: „There is no relation between the museum and the production world. The humanistic conception of a work of art as an absolute masterpiece in itself has the natural effect of placing the tremendous production that is due to craftsmanship in the shade, although that production is a living entity linking ideals in art to social life. The museum represents essentially a culture of *élites*, and exerts no influence on the culture of the masses.“ [Übersetzung des Verf.; Kursiva im Original].

- 45 Er kann selbstverständlich nur bei den wenigen Neubauten wirklich wirksam werden, die in der Nachkriegszeit in Italien errichtet worden sind; vgl. Giulio Carlo Argan, „La galleria d’arte moderna nel parco della Villa Reale a Milano. L’architettura del museo“, in: *Casabella continuità. Rivista internazionale di architettura e urbanistica* [2], H. 202 (1954), S. 10–16 und S. V–VI.
- 46 Argan 1955 (wie Anm. 42), S. 65: „Il museo è uno dei temi preferiti degli architetti moderni e alcuni tra i maggiori di essi (basterà ricordare Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe) hanno cercato di stabilire, almeno sulla carta, il *tipo* architettonico del museo moderno. [...] Il museo non è più il ‚tempio‘ (o, peggio, il mausoleo) dell’arte, ma un vivo centro di studio e di lavoro, anzi il centro di quelle attività estetiche alle quali, com’è noto, si assegna oggi un’importanza essenziale nell’ambito della vita e dell’educazione sociale. [...] In un’epoca come la nostra, caratterizzata dal meccanicismo della produzione industriale e tormentata dal timore delle conseguenze deleterie che quel meccanicismo ripetitivo può avere sulla coscienza dell’individuo, il museo rappresenta in certo senso la grande riserva dei puri valori di qualità (che sono sempre valori storici) e la guida indispensabile degli sforzi rivolti a ri-inserire il principio della qualità in un’attività che tende a diventare esclusivamente quantitativa.“ [Übersetzung des Verf.; Kursiva im Original].
- 47 Einzelrezensionen sind u.a. Giulio Carlo Argan, „La Galleria di Palazzo Bianco a Genova“, in: *Metron. Rivista bimestrale di architettura* 7, H. 45 (1952), S. 25–39; Luigi Moretti, „Galleria di Palazzo Bianco. Allestimento di Franco Albini“, in: *Spazio. Rassegna delle arti e dell’architettura* [4], H. 7 (1952/53), S. 31–40 und S. 106; Heinz Keller, „Die Neuordnung des Palazzo Bianco in Genua 1950“, in: *Das Werk* 40, H. 4 (1953), S. 133–136; vgl. auch Argan 1952 (wie Anm. 31); Russoli 1960 (wie Anm. 31).
- 48 Zur Rekonstruktion dieser Inszenierung vgl. die bereits angeführten Rezensionen und die im Anschluss nachgewiesenen Selbstzeugnisse der Verantwortlichen sowie, mit zeichnerischer Dokumentation der Aufstellungstechnik, Alois 1962 (wie Anm. 9), S. 175–188; Brawne 1965 (wie Anm. 9), S. 32–35.
- 49 Argan 1952 (wie Anm. 46), S. 26–28: „Per alcune opere di maggiore importanza sono state studiate sistemazioni particolari. Tra queste, ha fatto scandalo il collocamento del famoso frammento della tomba di Margherita di Brabante su un sostegno cilindrico di acciaio a cannocchiale, girevole ed elevabile per mezzo di comandi elettrici. È questa invece, a nostro avviso, una interessantissima ed eccellente innovazione nei sistemi di presentazione dei frammenti di scultura: essa permette infatti di studiare l’opera d’arte da infiniti punti di vista e in diverse altezze, nell’assoluto isolamento da ogni condizione ambientale e quindi nella miglior condizione per apprezzare le qualità specifiche della forma.“ [Übersetzung des Verf.].
- 50 Caterina Marcenaro, „Le concept de musée et la réorganisation du Palazzo Bianco, a Gènes/The Conception and Reorganization of the Museum at Palazzo Bianco, Genoa“, in: *Museum. Revue trimestriale/Quarterly Review* 7, H. 4 (1954), S. 250–267 enthält einen expliziten Verweis auf Argan 1950 (wie Anm. 42).
- 51 Marcenaro 1954 (wie Anm. 49), S. 266: „In the interests of education, the palace concept was abandoned and the museum criterion strictly adhered to. In other words, the works of art were treated not as the decorative part of a given setting, but as a world in themselves, sufficient to absorb the visitor’s full attention. To avoid distracting that attention, care was taken when arranging the rooms so far as possible to dispense with all embellishments either in material, form or colour - the intention being to provide the tranquil visual background that is desirable, if not essential, for the contemplation of a work of representational art. [...] To have placed the fragment on a pedestal or in the shadow of a marble or other niche would have been, not only to resort to arbitrary treatment and revive the thorny question of the genuine versus the spurious, but to bring undue influence to bear on the work, especially as regards proportion, thus confusing the general public and disturbing the atmosphere of purity and tranquility which I consider essential when a visitor – particularly an uninformed visitor – approaches a real masterpiece.“ [Übersetzung des Verf.].
- 52 Dieser Einwand z.B. bei Russoli 1960 (wie Anm. 31), S. 44.
- 53 Marcenaro 1954 (wie Anm. 49), S. 262 als beinahe wörtliche Übernahme aus Argan 1950 (wie Anm. 42), S. 290.
- 54 Franco Albini, „L’architecture des musées et les musées dans l’urbanisme moderne“, in: *Conférence générale de l’ICOM 3* (1953), S. 96–99, hier S. 98. Dieselbe Argumentation wieder in Franco Albini, „Funzioni e architettura del museo“, in: *La Biennale di Venezia. Rassegna delle arti contemporanee* [8], H. 31 (1958), S. 25–31. Auch er verweist (ohne genaue Quellenangabe) wie Marcenaro auf Argan 1950 (wie Anm. 42).
- 55 Albini 1953 (wie Anm. 53), S. 97: „On affirme en outre la tâche éducative du musée et la nécessité de le faire participer à la vie contemporaine. C’est ainsi que l’attention du réorganisateur du Musée ne se borne pas à l’œuvre d’art mais se tourne aussi vers le public, et que l’architecture devient la médiatrice entre l’œuvre d’art et le public. Le musée a pour but de faire comprendre au visiteur que les œuvres qu’il admire, qu’elles soient anciennes ou modernes, appartiennent à sa culture, à sa vie réelle et actuelle [...]. L’architecture tend à créer pour le public contemporain une ambiance, grâce à des éléments qui s’accordent avec lui, avec sa personnalité[,] sa culture actuelles [sic] et elle crée ainsi le milieu le plus favorable à la compréhension de l’œuvre d’art et à sa délectation.“ [Übersetzung des Verf.].
- 56 Niels von Holst, „Italiens Museen auf neuen Wegen“, in: *Die Weltkunst* 24, H. 21 (1954), S. 5–7. Zu seiner NS-Vergangenheit vgl. Niels von Holst, „Das Kunstmuseum im nachliberalistischen Zeitalter“, in: *Museumskunde* N.F. 6 (1934), S. 1–9.
- 57 Holst 1954 (wie Anm. 55), S. 5 meint die Galleria Borghese und die Uffizien, d.h. die erste Teileröffnung konservativeren Charakters; vgl. Egon Vietta, „Die Neuordnung der Uffizien in Florenz“, in: *Das Kunstwerk* 3, H. 7 (1949), nach S. 14. Ein späterer Abschnitt von Ignazio Gardella, Carlo Scarpa u.a. (1956) war modernistischer; vgl. Roberto Salvini, „Il nuovo ordinamento della

- Galleria [degli Uffizi]“, in: *Casabella continuità. Rivista internazionale di architettura e urbanistica* [5], H. 214 (1957), S. 20–25; Aloï 1962 (wie Anm. 9), S. 335–342.
- 58 Holst 1954 (wie Anm. 55), S. 5.
- 59 Niels von Holst, „Die neuste Entwicklung der Gemäldegalerie des Louvre“, in: *Die Weltkunst* 21, H. 21 (1951), S. 3–4, hier S. 3: „des machines à conserver et présenter des œuvres d’art“, ohne genauen Nachweis, aber unter Hinweis auf Georges Salles, René Huyghe und Germain Bazin als Urheber der Zitatmontage, aus der dieser Ausschnitt stammt. Eine Variante desselben Zitats, in direktem Bezug auf Genua, wieder in Holst 1954 (wie Anm. 55), S. 7.
- 60 Holst 1954 (wie Anm. 55), S. 7.
- 61 Zu seiner Biografie vgl. Henri Danesi, „Bazin, Germain René“, in: *Annuaire prosopographique, La France savante CTHS*, <http://cths.fr/an/savant.php?id=121713> (06.02.2020).
- 62 Germain Bazin, „Variations muséologiques“, in: *Cahiers d’Art* 29, 1954, S. 93–96, hier S. 94: „Le fonctionnalisme muséologique lui-même, entrevu vers 1930 comme la phase définitive et la plus respectueuse de l’autonomie de l’objet, est en passe de devenir démodé, sauf en Italie où on l’éprouve avec une passion qui s’explique par le désir de se débarrasser d’un académisme étouffant. [...] Si la présentation ‚de luxe‘ a orienté certaines galeries comme celle de Parme ou celle de la Brera à Milan, d’une façon générale, l’Italie fait maintenant l’expérience du fonctionnalisme dont elle fut frustrée par l’académisme faciste.“ [Übersetzung des Verf.].
- 63 In der heutigen Forschung wird dagegen die Kontinuität zur Zeit vor 1945 betont; in Bezug auf Ausstellungsdesign zuletzt bei Chiara Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949–1963*, Mailand 2007. Dass eine modernistische Ausstellungspraxis in Italien schon während des Faschismus praktiziert wurde, war auch zur Zeit der Äußerung Bazins nachvollziehbar; vgl. Richard Paul Lohse, *Neue Ausstellungsgestaltung. 75 Beispiele neuer Ausstellungsform*, Erlenbach/Zürich 1953, S. 144–149 (BBPR) bzw. S. 154–157 und S. 168–169 (Albini).
- 64 Germain Bazin, „New Arrangements at the Department of Paintings, Musée du Louvre, Paris/Nouveaux aménagements du département des peintures au Musée du Louvre, Paris“, in: *Museum. Revue trimestrielle/Quarterly Review* 8, H. 1 (1955), S. 11–23, hier S. 11; vgl. auch seinen kritischen Diskussionsbeitrag im Anschluss an den Vortrag in Albini 1953 (wie Anm. 53), S. 99.
- 65 Bazin 1954 (wie Anm. 61), S. 94; Bazin 1955 (wie Anm. 63), S. 11.
- 66 Christian Zervos, „Un vaste projet de réorganisation du Musée du Louvre. Conversation avec M. Henri Verne“, in: *Cahiers d’Art* 4 (1929), S. 402–407; Henri Verne, „Projet de réorganisation du Musée du Louvre“, in: *Mouseion. Bulletin de l’Office International des Musées* 2, H. 10/12 (1930), S. 5–13; vgl. auch Bazin 1958 (wie Anm. 3), S. 73–77; Bazin 1967 (wie Anm. 3), S. 263–265.
- 67 Christiane Aulanier, *Histoire du Palais du Musée du Louvre. Bd. 2: Le Salon Carré*, Paris 1950, Taf. 66; vgl. auch die folgenden Selbstäußerungen der Protagonisten und Holst 1951 (wie Anm. 58), S. 3.
- 68 Programmatische Beschreibungen dieser Neukonzeption sind René Huyghe, „Louvre. Le Remaniement du Département des Peintures et la Grande Galerie/Louvre. Changes in the Department of Paintings and the Grande Galerie“, in: *Museum. Revue trimestrielle/Quarterly Review* 1, H. 1/2 (1948), S. 11–18 und S. 92–96; Michel Florisoone, „[Musée du Louvre.] Les nouvelles salles de peinture française du XIX^e siècle“, in: *Bulletin des musées de France* 14 (1949), S. 238–243; Bazin 1955 (wie Anm. 63).
- 69 Christiane Aulanier, „Musée du Louvre. La Grande Galerie du Premier Empire à nos jours“, in: *Bulletin des musées de France* 12, H. 10 (1947), S. 3–14; vgl. auch Huyghe 1948 (wie Anm. 68), S. 17.
- 70 Germain Bazin, „Principes d’encadrement des peintures anciennes“, in: *Mouseion. Bulletin de l’Office International des Musées* 20, H. 55/56 (1946), S. 279–306; Bazin 1955 (wie Anm. 63), S. 15.
- 71 Diese Praxis folgte uneingestanden (und unbewusst?) der deutschen Museumsreform vor 1914, etwa bei Wilhelm von Bode im *Kaiser-Friedrich-Museum*; vgl. Joachimides 2001 (wie Anm. 1), bes. S. 81–97. Eine explizit wahrnehmungsästhetische Begründung verschiedener Wandfarben in einem Diskussionsbeitrag von Germain Bazin zum Vortrag von Georg Schmidt in Salles/de Vries 1956 (wie Anm. 20), S. 95.
- 72 Hubert Delesalle, „Du Luxembourg au Louvre. La Galerie Médicis“, in: *La Revue des Arts* 3 (1953), S. 203–208 (mit Abb.); auch Bazin 1955 (wie Anm. 63), S. 14 (mit Abb.).
- 73 Bazin 1955 (wie Anm. 63), S. 14: „The twenty-one pictures in the Gallery have now been restored to the logical and chronological order adopted previously in the Palais du Luxembourg; they are displayed, in all their vastness, against a rich but sober background of marble and red velvet [...]. The black and gold frames of the pictures are inspired, in their design, by frames of the same kind used for pictures by ‘Rubens and his school in Antwerp churches. From photographs that I had taken of some of these Antwerp frames, Mr. Emilio Tery designed three types of frame - two black and gold and one white and gold - of which full-scale models were made. [...] These various experiments resulted in the adoption of the more sober type of frame, whose Baroque style, in keeping with the architecture of Rubens’ time, is emphasized by its protruding ‚key‘ and general shape. Unfortunately, we have no exact information about the frames which enclosed the pictures in the Galerie du Luxembourg; but Bellori tells us that they were black with gilded arabesques.“ [Übersetzung des Verf.]. Die Schlussbemerkung bezieht sich auf die Rubens-Biografie des ital. Kunstschriftstellers Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de’ pittori, scultori et architetti moderni*, Rom 1672, S. 221–248.
- 74 Bazin 1955 (wie Anm. 63), S. 14 (mit Abb.).
- 75 Für London vgl. u.a. Lili Frohlich-Bume, „Zur Neuaufstellung der National-Galerie in London“, in: *Die Weltkunst* 26, H. 19 (1956), S. 5–6; für Washington bes. J. B. Eggen, „La Galerie Nationale d’Art de Washington“, in: *Mouseion. Bulletin de l’Office*

- International des Musées* 20, H. 57/58 (1946), S. 5–163. Eine ausgesprochen positive Bewertung auch in [Benedict Nicholson], „The Rearrangement of the Louvre Pictures“, in: *The Burlington Magazine* 95 (1953), S. 349–350.
- 76 Ein typ. Beispiel ist die Neueinrichtung des Cincinnati Art Museum; vgl. Philip Rhys Adams, „Towards a Strategy of Presentation“, in: *Museum. Revue trimestriale/Quarterly Review* 7, H. 1 (1954), S. 1–14.
- 77 [Carlo L. Ragghianti], „Museo vivente“, in: *Sele arte. Rivista bimestrale di cultura* 7, H. 39 (1958/59), S. 21–31, eine Rezension von Samuel Cauman, *The Living Museum. Experiences of an Art Historian and Museum Director. Alexander Dornier. With an Introduction by Walter Gropius*, New York 1958.
- 78 Zum *Tesoro del Duomo* in Genua vgl. Giulio Carlo Argan, „Museo del Tesoro di San Lorenzo, Genova“, in: *L'architettura. Cronache e storia* 1 (1955/56), S. 556–565; Franco Albini, „Le musée du Trésor de la cathédrale Saint-Laurent de Gênes/The Museum of the Treasure, San Lorenzo Cathedral, Genoa“, in: *Museum. Revue trimestriale/Quarterly Review* 9, H. 2 (1956), S. 114–123; Mario Labo, „Il museo del Tesoro [di S. Lorenzo in Genova]“, in: *Casabella continuità. Rivista internazionale di architettura e urbanistica* [4], H. 213 (1956), S. 4–15; Aloï 1962 (wie Anm. 9), S. 293–306; Brawne 1965 (wie Anm. 9), S. 48–50.
- 79 Albini 1956 (wie Anm. 78), S. 116.
- 80 Guisepppe Samonà, „Il riordino dei Musei del Castello Sforzesco di Milano. Un contributo alla museografia“, in: *Casabella continuità. Rivista internazionale di architettura e urbanistica* [4], H. 211 (1956), S. 50–62 und S. 69–77; Ludovico B. Belgiojoso, Enrico Peressutti und Ernesto N. Rogers, „Carattere stilistico del Museo del Castello“, in: *Casabella continuità. Rivista internazionale di architettura e urbanistica* [4], H. 211 (1956), S. 63–68; N.N., „Mailand. Museumsstil des Castello-Sforzesco von den Architekten Belgiojoso, Peressutti, Rogers“, in: *Die Weltkunst* 26, H. 10 (1956), S. 21–22; Aloï 1962 (wie Anm. 9), S. 235–252; Franco Russoli, „Castello Sforzesco“, in: *L'oeil. Revue d'art mensuelle* 109 (1964), S. 40–47; Brawne 1965 (wie Anm. 9), S. 41–47.
- 81 Zum Zielpublikum vgl. Albini 1956 (wie Anm. 78), S. 118; Belgiojoso/Peressutti/Rogers 1956 (wie Anm. 80), S. 65.
- 82 André Malraux, „Le problème fondamental du musée“, in: *La Revue des Arts* 4 (1954), S. 3–12, hier S. 9 („exaltation“); ähnliche Andeutungen schon in André Malraux, *Psychologie de l'art. I. Le musée imaginaire*, Genf 1947, passim; vgl. auch Claudia Bahmer, *Weltkunst. Formpsychologie und Kulturanthropologie in André Malraux' Kunstschriften*, Berlin 2008.
- 83 René Huyghe, „Vers une psychologie de l'art“, in: *La Revue des Arts* 1 (1951), S. 131–142 und S. 229–242.
- 84 Huyghe 1948 (wie Anm. 68); vgl. auch seine Diskussionsbeiträge in René Huyghe (Président de Seance) u.a., „Exposition des peintures“, in: *Conférence générale de l'ICOM* 1 (1948), S. 80–84.
- 85 Aloï 1962 (wie Anm. 9), passim; Brawne 1965 (wie Anm. 9), passim; Joachimides 2018 (wie Anm. 10).
- 86 N.N., „Le Havre. Ein modernes französisches Museum. Gespräch mit Reynold Arnould, Konservator des Museums von Le Havre“, in: *Die Weltkunst* 26, H. 10 (1956), S. 29–30, hier S. 30.

Bildnachweise

- Abb. 1: Michael Brawne, *Neue Museen. Planung und Einrichtung*, Stuttgart 1965, S. 173.
- Abb. 2: Hans Curjel, „Über einige Museums- und Ausstellungsprobleme“, in: *Das Werk* 40, H. 4 (1953), S. 128–132, hier S. 128.
- Abb. 3: Harald Kimpel, *documenta. Die Überschau. Fünf Jahrzehnte Weltkunstausstellung in Stichwörtern*, Köln 2002, S. 24.
- Abb. 4: Heinz Keller, „Die Problematik der grossen Kunstausstellungen“, in: *Das Werk* 44, H. 10 (1957), S. 351–353, hier S. 353.
- Abb. 5: Giulio Carlo Argan, „La Galleria di Palazzo Bianco a Genova“, in: *Metron. Rivista bimestrale di architettura* 7, H. 45 (1952), S. 25–39, hier S. 33.
- Abb. 6: Roberto Aloï, *Musei. Architettura - Tecnica. Con un saggio di Carlo Bassi*, Mailand 1962, S. 180.
- Abb. 7: Germain Bazin, „New Arrangements at the Department of Paintings, Musée du Louvre, Paris/Nouveaux aménagements du département des peintures au Musée du Louvre, Paris“, in: *Museum. Revue trimestriale/Quarterly Review* 8, H. 1 (1955), S. 11–23, hier S. 17.
- Abb. 8: Roberto Aloï, *Musei. Architettura - Tecnica. Con un saggio di Carlo Bassi*, Mailand 1962, S. 303.
- Abb. 9: Guisepppe Samonà, „Il riordino dei Musei del Castello Sforzesco di Milano. Un contributo alla museografia“, in: *Casabella continuità. Rivista internazionale di architettura e urbanistica* [4], H. 211 (1956), S. 50–62 und S. 69–77, hier S. 56.
- Abb. 10: N.N., „Musée Maison de la Culture, Le Havre“, in: *L'architecture d'aujourd'hui* 32, H. 97 (1961), S. 80–87, hier S. 8.

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:

<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/562/>

urn:nbn:de:bvb:355-kuge-562-0