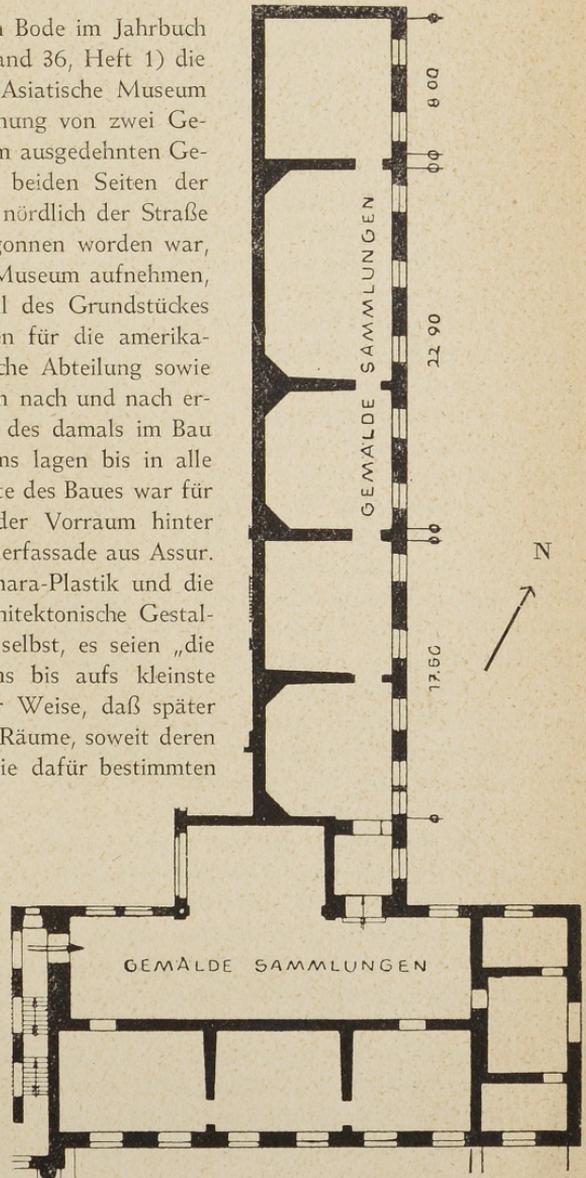


# DAS MUSEUM IN BERLIN-DAHLEM UND SEINE NEUE BESTIMMUNG

(mit 1 Abbildung)

1915 veröffentlichte Wilhelm von Bode im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen (Band 36, Heft 1) die Pläne von Bruno Paul für das Asiatische Museum in Dahlem: eine großzügige Planung von zwei Gebäudekomplexen, die sich auf dem ausgedehnten Gelände der Domäne Dahlem zu beiden Seiten der Arnimallee erheben sollten. Der nördlich der Straße gelegene Bau, mit dem 1912 begonnen worden war, sollte das eigentliche Asiatische Museum aufnehmen, während auf dem südlichen Teil des Grundstückes ein Komplex von drei Gebäuden für die amerikanische, afrikanische und ozeanische Abteilung sowie die völkerkundlichen Bibliotheken nach und nach errichtet werden sollte. Die Pläne des damals im Bau befindlichen Asiatischen Museums lagen bis in alle Einzelheiten bereits fest, die Mitte des Baues war für die Mschatta-Front bestimmt, der Vorraum hinter dem Haupteingang für die Partherfassade aus Assur. Auch die Plätze für die Gandhara-Plastik und die Turfan-Funde waren in die architektonische Gestaltung einbezogen. Bode schreibt selbst, es seien „die Pläne des Asiatischen Museums bis aufs kleinste durchgearbeitet, jedoch in einer Weise, daß später etwa nötige Veränderungen der Räume, soweit deren Form und Größe nicht durch die dafür bestimmten größeren Denkmäler genau vorgeschrieben ist, bis zu einem gewissen Grade möglich bleiben“.

Es handelt sich hier um das Gebäude, dem der große Bode'sche Museumskampf mit dem Minister Becker galt, dessen negativer Ausgang den letzten Lebensabschnitt Bodes so sehr getrübt hat. — Dreißig Jahre nach dem endgültigen Scheitern dieses großen Planes wird



nun das Gebäude zum ersten Male zum Leben erweckt und findet als vollwertiges Museum seine Bestimmung.

Nachdem Krieg und Nachkrieg und die neue Entwicklung Berlins dafür entschieden haben, erhält es eine Mission, allerdings anderer, aber vielleicht noch entscheidenderer Art, als Bode es ahnen konnte.

Als in den zwanziger Jahren der Weiterbau des geplanten Asiatischen Museums endgültig aufgegeben wurde, standen bereits der 100 m breite Mitteltrakt mit der großen Auffahrt an der Arnimallee, die beiden nach Norden laufenden Seitenflügel in einer Ausdehnung von 50 m sowie zwei durch einen niedrigeren Trakt mit dem Hauptgebäude verbundene Pavillons. Der Mitteltrakt und die Seitenflügel besitzen zwei Hauptstockwerke und ein Dachgeschoß. Das Innere stand zum großen Teil noch im Rohbau und blieb auch so liegen, die Zentralheizungsanlage war aber bereits im ganzen Gebäude angelegt. An Stelle des nur in den Fundamenten begonnenen nördlichen Quertraktes wurde zwischen den beiden Flügeln als Abschluß des Hofes ein Holzschuppen errichtet. Das Gebäude fand schließlich als Depot des Völkerkundemuseums Verwendung und wurde mit zahllosen Vitrinen gefüllt. Aus dem lebendigen Museumsleben schied es vollkommen aus. Später erhielt es in der Museumsliteratur den Namen „Magazinbau“, und die Vorstellung, daß dieser Bau zu nichts brauchbar sei, setzte sich fest. Gelegentlich konnte man sogar bei weniger Orientierten der Meinung begegnen, daß er überhaupt als Magazin errichtet worden sei.

Auch nach Beendigung des Krieges, der die Bauten der Museumsinsel weitgehend zerstörte, während das Dahlemer Gebäude bis auf einen Dachstuhlbrand und die Auswirkungen von Luftminen auf Holz- und Glasteile verschont blieb, ist der Wert des Bruno Paulschen Baues nicht sofort erkannt worden. Das Vorurteil ihm gegenüber blieb weiter bestehen, allerdings war man auch zunächst genötigt, alle Energie und Geldmittel darauf zu verwenden, auf der Museumsinsel, wo noch wertvolle Bestände lagerten, rettend einzugreifen.

Erst die neue Entfaltung einer Museumstätigkeit in Westberlin, wie sie Anfang 1949 begann, konnte den entscheidenden Anstoß geben, sich mit der Brauchbarkeit dieses in Westberlin erhaltenen Museumsgebäudes ernstlich zu befassen. Die Hoffnung, in absehbarer Zeit die in Westdeutschland verlagerten Kunstschätze aus Wiesbaden und Celle zurückzubekommen, und die klare Feststellung von amerikanischer Seite, daß Rückführungsverhandlungen ohne Vorhandensein vollwertigen Museumsraumes wenig Sinn hätten, rief zu einer genauen Prüfung des Baues auf.

Zunächst mußte es sich darum handeln, Räume für die Ausstellung der in Berlin noch verbliebenen Objekte des Völkerkundemuseums herzurichten, nachdem dessen stark zerstörtes Hauptgebäude in der Stresemannstraße nicht mehr benutzbar war. Im Erdgeschoß des Dahlemer Westflügels hatte schon 1947 eine kleinere Ausstellung ethnologischer Gegenstände stattgefunden. Es wurden nun die große Eingangshalle des Mitteltraktes ausgebaut sowie sämtliche Räume im Erdgeschoß des linken Gebäudeteils, so daß das Völkerkundemuseum im Dezember 1949 mit 10 Ausstellungsräumen vor die Öffentlichkeit treten konnte. Obwohl die Aufstellung dieser ethnologischen

Gegenstände ganz andere museumstechnische Aufgaben stellt als eine Gemäldeausstellung, erlaubte doch die wohlgelungene Herrichtung der Räume die Schlußfolgerung, daß sich die entsprechenden Säle des rechten Flügels sehr wohl zur Aufnahme von Gemälden und plastischen Bildwerken des Mittelalters und der Renaissance eigneten. Die Hauptschwierigkeit für Bilderkabinette mußten die über 5 Meter hohen Fenster bieten, durch die für die gegenüberliegenden Wände eine erhebliche Spiegelung zu erwarten war.

Im Januar 1950 begann die Bautätigkeit im rechten Teil des Gebäudes mit der Bestimmung als Gemäldegalerie und Skulpturenabteilung. Es galt zunächst, in den riesigen, nicht untergeteilten Räumlichkeiten, die sich außerdem im völligen Rohbau befanden, ausreichende Behangflächen zu gewinnen und den Lichteinfall möglichst günstig zu lenken. Im wesentlichen mußten hier Erfahrung und Phantasie entscheiden, da Proben mit Kunstwerken nicht gemacht werden konnten. Dank der unbeirrbaren Vorstellungskraft Heinrich Zimmermanns wurde in kürzester Zeit sowohl für die außergewöhnliche Anlage der großen Halle mit der Raumnische wie für die übrigen Räume in Zusammenarbeit mit den leitenden Architekten eine Lösung gefunden, die sich zu bewähren scheint. Ein Teil der Wände wurde leicht stumpfwinklig angesetzt, die Ecken wurden in mehreren Räumen nach bekanntem Muster abgestumpft, wodurch besonders günstig beleuchtete und hervorragende Plätze gewonnen werden. So entstanden im Mittelteil des Gebäudes drei Kabinette, die rechts an die große, 26 Meter lange Halle anschließen, sowie fünf große Räume im Seitenflügel. In der großen Halle wurde das Licht durch ein Fenster, welches eine ganze Wand der Raumnische einnimmt, besonders verstärkt. Die vorgefundene Anlage mit dem etwas höher gelegenen Seitentrakt, zu dem einige Stufen hinaufführen, gibt die Möglichkeit, die zur Schau gestellten Objekte in zwei große Gruppen zu gliedern, was sich bei der jetzigen Aufstellung günstig ausgewirkt hat. In der Halle und den parallel laufenden Kabinetten werden die nach Berlin gekommenen deutschen Gemälde gezeigt, in den Sälen des Seitentraktes die italienischen Meister (Abb. 4). Auch die große Raumnische, die jetzt den Meister der Darmstädter Passion vorführt, konnte sehr zum Vorteil der Anordnung verwendet werden. An der langen Wand sind die Multschertafeln (leider nur 5) so wirkungsvoll ausgestellt wie niemals früher. Auch ein kleiner Raum am Ende der Halle, der aus statischen Gründen nicht verändert werden konnte, ist durch Einbau beleuchteter Vitrinen mit Bronzen und Kleinplastik zu einem Anziehungspunkt für die Besucher geworden. Die hier aufgestellten Marmorwerke, Desiderios Büste der Marietta Strozzi sowie die Pisano-Engel sind bei guter künstlicher Beleuchtung ausgezeichnet zu sehen. Ebenso wie bei der architektonischen Einteilung des Baues waren auch bei der Ausstattung der Räume für Wandfarbe, Fußboden, Paneel usw. die vielfachen Erfahrungen der Berliner Museen maßgebend. Vor allem die Frage, ob heller oder dunklerer Wandton, Samt oder rauhes Gewebe richtig sei, ist dort, wo das Kaiser-Friedrich-Museum dem nüchternen Deutschen Museum gegenüberstand, das niemals die Atmosphäre des alten Baues erreichte, mehrfach durchprobt worden. In Dahlem wurden sämtliche Räume oberhalb der Treppe mit olivgrauem Samt bespannt, während man von der unteren Halle

in Räume mit hellfarbener Rupfenbespannung blickt. Das mittlere Kabinett, in dem Dürer und Holbein hängen, ist wiederum mit Samt bespannt. Sämtliche Wände sind mit nagelbaren Platten belegt, so daß die kleinen Bilder gut gesichert werden können. Auffällige Eigentümlichkeiten des Gebäudes sind der starke Wechsel von Licht und Schatten und die Reaktion auf alle Beleuchtungsphasen der Natur. Diese Beobachtung steht in vollem Gegensatz zu dem Streben nach möglichst gleichmäßigem, „objektivem“ Licht in Galerieräumen. Aber ist das wirklich das unwandelbare Ideal? Vielleicht zeigt dieser Bau, in dem man diese Grundregel unbeachtet lassen mußte, daß die engere Verbindung mit der Natur den Kunstgenuß eher zu steigern vermag und sich vor allem auf die Aufnahmebereitschaft vieler Besucher günstig auswirkt. Das Wohlbefinden in den Räumen wird jedenfalls häufig als Gegensatz zu anderen Museen hervorgehoben. Von Anfang an war als selbstverständliche Forderung die Öffnung des Museums am Abend in den Bauplan eingezogen worden. Mit den Elektrotechnikern und dem leitenden Architekten Günter Kottmann wurde eine Lichtkonstruktion besprochen, die die Wände gleichmäßig intensiv bestrahlen, die Raummitte aber im Schatten lassen sollte. Hierbei dachte man etwa an Oberlichtsäle, bei denen die Mitte durch eine Hängedecke abgeblendet ist. Die gewählte Konstruktion besteht aus Neon-Lichtrohren, die in wannenartigen, email-belegten Strahlern liegen. Sie bewegen sich in einem Gelenk, so daß in jedem Einzelfall der günstigste Beleuchtungswinkel eingestellt werden kann. Die Röhren laufen in einem Kanal unter dem Rande der Decke; eine etwas tiefer hängende Rabitzdecke verhindert jede Blendung und konzentriert das Licht auf die Wände. Nur in der großen Halle sind offen hängende Rasterleuchter angebracht, während die Raumnische wieder die erwähnte Deckenkonstruktion zeigt. Für den Fachmann ist diese Beleuchtung noch keineswegs befriedigend, vor allem weil sie dort, wo die Bilder schräg von der Wand abstehen, unwillkommene Schatten entstehen läßt; doch ist diese Hängung wegen des stark einfallenden Tageslichts notwendig. Daß die Farben im sogenannten „Tageslicht“ der Neonröhren noch immer ganz anders erscheinen als im natürlichen Licht, ist allgemein bekannt. Trotzdem ist das Studium der Bilder bei solcher Beleuchtung auch für den Fachmann von besonderem Nutzen. Die zeichnerischen und plastischen Werte treten ähnlich wie bei der Agfa-Color-Aufnahme stärker hervor; es ist auffallend, wie etwa ein Mantegna oder Botticellis Venus in besonderer Weise lebendig werden. Jedenfalls ist der abendliche Besuch in den strahlend erleuchteten Räumen des Dahlemer Museums ein erfolgreicher Schritt, die Kunstwerke zur Auswirkung kommen zu lassen. Auch an trüben Tagen ist das Vorhandensein der Beleuchtung sehr willkommen, um so mehr als durch das weiße Neonlicht keine unangenehme Zwielichtwirkung entsteht.

Ein Wort sei noch über die Rahmen gesagt. Noch im Vorwort zum Katalog findet sich ein Hinweis auf das Fehlen der alten Rahmen, die im Kriege nicht evakuiert worden waren. Wer die Ausstellung der Bilder in Wiesbaden oder in Amerika sah, bestätigt, wie sehr der Eindruck durch die unerfreulichen „Packrahmen“ beeinträchtigt wurde. In kürzester Frist ist es in Berlin gelungen, mit besonderer Unterstützung der Firma Sprenger für fast alle Bilder würdige Rahmen zu beschaffen. Vor allem die Venezianer,

die Venus mit dem Orgelspieler, das Strozzi-Töchterchen und Lavinia prangen wieder in alter Fassung. In anderen Fällen, wie beim Bladelin-Altar, wurden in Eile nach altem Vorbild Rahmen angefertigt, oder die „Packrahmen“ wurden in so geschickter Weise veredelt, daß man sie kaum mehr erkennt.

Man würde auf die bedrückende, unnormale Situation der Berliner Museen hinsichtlich der in Westdeutschland lagernden Kunstschatze eingehen müssen, wenn man über Thema und „Auswahl“ der Ausstellung sprechen wollte. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß der Wunsch unerfüllbar war, für die nach 11 Jahren erste Berliner Schau die Hauptwerke aller Schulen zu erhalten, so wie sie für die Berliner Galerie charakteristisch waren: denn zu gleicher Zeit sind alle Meisterwerke der holländischen und vlämischen Schulen für Ausstellungen in Amsterdam und Brüssel unterwegs. Das Thema wurde daher auf die deutsche und italienische Malerei unter Hinzunahme der in Wiesbaden gebliebenen altniederländischen Bilder beschränkt. Von diesen sind jedoch die Madonna in der Kirche und das Sprichwörterbild zurückgeblieben. Auch für den Kaufmann Gisze, die Glatzer Madonna und Cranachs Jungbrunnen wurde die Erlaubnis zur Überführung nach Berlin von der hessischen Treuhandverwaltung nicht erteilt, ebenso fehlt der große Botticelli-Tondo mit den singenden Engeln. Die Einstreuung einiger plastischer Werke schien gegeben, nachdem das Schwergewicht der Schau auf der deutschen und italienischen Kunst liegt. Es war überraschend, festzustellen, daß sich die Wiederaufnahme des Bodeschen Prinzips der gemeinsamen Aufstellung von Gemälden und Skulpturen auch für den Bruno Paulschen Bau als richtig erwies. Die Apostel Riemenschneiders in dem ersten kleineren Raum oberhalb der Treppe, die Dangolsheimer Madonna, die trotz ihrer zarten Proportionen der großen Halle einen besonderen Klang gibt, die Schutzmantelmadonna, der sich der Eintretende gegenüber findet, schließlich die Christus- und Johannes-Gruppe sind vielen auch heute wieder das am leichtesten zu begreifende Kunsterlebnis.

Die erfolgreiche Gestaltung dieser elf Räume im Dahlemer Museumsgebäude war der erste entscheidende Schritt; ihm folgt jetzt die Herrichtung der entsprechenden Räume im ersten Stockwerk, so daß in Kürze die doppelte Zahl von Kunstwerken in der lockeren Aufstellung gezeigt werden kann. Auch das Mansardengeschloß bietet noch vollwertigen Museumsraum. Eine weitere Bauphase wird der Errichtung des ursprünglich geplanten nördlichen Quertraktes an der Stelle des provisorisch abschließenden Schuppens gelten. Mit der neuen Bestimmung des Dahlemer Baues und der gleichzeitigen Nutzbarmachung des Charlottenburger Schlosses ist den Berliner Museen für die nächste Zukunft der Weg gewiesen.

Irene Kühnel-Kunze

## ZUR WIEDERERÖFFNUNG DES GALERIEBAUES DES GERMANISCHEN NATIONAL-MUSEUMS

Am 7. Oktober dieses Jahres wurde das obere Stockwerk des Galeriebaues des Germanischen National-Museums der Öffentlichkeit wieder vollständig zugänglich gemacht.