

daß im Traum schon einmal einem verhaßten Kollegen „mit dem Reallexikon das Nasenbein“ eingeschlagen wird. „Ich bin Kunsthistoriker. Liege im Bett mit geschlossenen Augen. Mein Schlaf- und Arbeitszimmer ist mit Bücherregalen vollgestellt. Vom alten Ägypten bis zur letzten Documenta“. Bedrückt flüchtet der Habilitand sich aufs Land, „wenn wieder eine Woche vergangen ist, ohne daß ich mit meiner Kirchenbildforschung einen Satz weitergekommen wäre. Wieder eine Seminarstunde im Gähnen ersticke“. Aber auch beim Gedanken, daß er es noch schaffen und am Ende sogar eine der knapp gewordenen Stellen ergattern könnte, überfallen ihn nur aus Resignation und Zynismus gemischte Stimmungen: „Vorausgesetzt, ich erreiche ohne größere Zwischenfälle das Pensionsalter, werde ich gut viertausend Bilder recht gründlich analysieren vor nahezu neuntausend Studenten, etwa zweitausendsechshunderteinundsiebzigmal das Wort Kunst aussprechen“. Manchmal geraten diese ohnmächtigen Ausbrüche zu ziemlich präzisen Beschreibungen aktueller, ja seit 1980 noch aktualisierter Zustände: „Wir träumen nicht mehr gewaltig nach vorne. Man schaut, daß man durchkommt, und nimmt es, wie es ist. Da sitzen wir nun. Ideologiefrei. Liberal und pluralistisch und demokratisch und pragmatisch und sofort. Und wissen an der Kunst wieder das Ästhetische zu schätzen. Das Eigentliche“.

Das Bild vom Kunsthistoriker in der Wende, postmodern und — faute de mieux — mäßig re-ontologisiert; es mag der richtige Abschluß sein für diese notwendigerweise flüchtige und schon aus schierem Mangel an literarischen Kenntnissen mehr als lückenhafte Schilderung der Rollen, welche Kunsthistoriker in unserem Jahrhundert in den Romanen gespielt haben. Und um zum Anfang zurückzukehren: die vitale Schimpfkanonade in des Österreichers Thomas Bernhard Komödie *Alte Meister* wirkt, verglichen mit den Sätzen aus Kinders *Winterspelt*, geradezu erheiternd archaisch.

(Für Hinweise danke ich Alison Stones, André Chastel und Wolfgang Kemp. Die Zitate wurden teilweise aus verschiedenen Stellen zusammengezogen oder durch Auslassungen gekürzt.)

Willibald Sauerländer

Sammlungen

NEUE BAUTEN FÜR DEUTSCHE KUNSTGEWERBEMUSEEN

Innerhalb eines Monats eröffneten drei Kunstmuseen ihre Pforten: Frankfurt, Düsseldorf und Berlin. Nach Washington, New York und Dallas, nach dem Centre Pompidou in Paris und dem Iraq Museum in Bagdad geht es nun bei uns Schlag auf Schlag: Mannheim und Mönchen-Gladbach, Bonn, Duisburg, Essen und Wuppertal, die Neue Pinakothek in München, Sprengel in Hannover und die von Besuchern überflutete Stuttgarter Staatsgalerie. Hinter uns haben wir zahlreiche weitere Neu- und Anbauten, vor uns liegen die Eröffnungen der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (im März) und des gigantischen Wallraf-Richartz/Ludwig-Museums. Romanovsche Baufreudigkeit hat die Länder und Gemeinden ergriffen, die atemlos das nachzuholen sich bemühen, was in der Nachkriegszeit zunächst liegenbleiben mußte. Auf nationalem und internationalem

Gebiet entstand dabei Vorbildliches: Mexico City und Berkeley, das Ostasiatische Museum in Köln und Teile des Völkerkundemuseums in Berlin. Wie steht es nun mit den nagelneuen Häusern am Schaumainkai und im Tiergarten und dem entkernten Ausstellungsgebäude der Gesolei am Ehrenhof?

Sind die Neubauten architektonische Meisterleistungen von wegweisender Bedeutung und städtebaulicher Eindringlichkeit? Halten sie im internationalen Bereich einem Vergleich mit Bauten ähnlicher Bestimmung stand? Waltet löbliche Harmonie zwischen behütender Schale und dem Inhalt — den Textilien und Töpfen, den Bildwerken, Möbeln und Gefäßen aus Glas und Edelmetall vieler Zeiten und Völker —, oder wird er vom Umraum erdrückt? Hat der Museumsmann (in Frankfurt die Museumsdame) oder der Architekt, oder vielleicht sogar der Bauherr, die Oberhand behalten im ständigen Kampf um Grundstück, Geld, Größe, Termine, Raumdisposition, Beleuchtung, Deckenhöhe und Vitrinengestaltung? Bilden die Sammlungen, wie Max Sauerlandt vor 60 Jahren forderte, ein „Museum als Kunstwerk“ oder sind sie, aus der Sicht des Architekten, ein notwendiges Übel?

Schön wäre es, wenn allein Positives zu berichten wäre. Da aber von allen dem Verfasser bekannten Instituten das in jeder Beziehung gelungene Anthropologische Museum in Mexico Stadt auch zu den wenigen gleichsam „fehlerfreien“ Museen überhaupt gehört, müssen die beiden neuen Kunstgewerbemuseen entsprechend verständnisvoll beurteilt werden. In Frankfurt war es der Wunsch, sich eines berühmten Architekten zu versichern und möglichst rasch das „Museumsufer“ hochzuziehen; in Berlin gab es finanzielle, administrative und städteplanerische Schwierigkeiten. Derartige, oft nicht kontrollierbare Entscheidungen und sog. politische Weichenstellungen haben sich nicht immer als besonders hilfreich für das zu errichtende Haus erwiesen.

Das spürt man in Frankfurt und Berlin. Es ist ja ein Kreuz zu sehen, daß die Altbauten den Werken zumindest älterer Kunst freundlicher gesinnt sind als die neuen Palazzi. Die Gemäldegalerien des 19. und frühen 20. Jh. — Dresden, München etc. —, die Kunstgewerbe- und Antikenmuseen von London oder Wien sind objektorientiert. Bei vielen der kürzlich erstellten Häuser hat man leider den Eindruck, daß nur rigoros eingesetzte Überredungskunst der Museumsleute Schlimmstes verhindern kann.

An einem neuen Haus Kritik zu üben, ist bekanntlich leichter, als gemeinsam mit Verwaltung und Architekten zu planen, zu bauen, zu ändern und einzurichten. Es gehört schon Mut dazu, als Kunsthistoriker doppelstellige Millionenbeträge verbauen zu helfen in der ungewissen Hoffnung, daß das Resultat dieser „konzertierten Aktion“ akzeptabel ausfallen möge. Denn oft ist die Vorstellungskraft des Nichtarchitekten begrenzt, sein Aktionsradius im „politischen Umraum“ minimal, sein Durchsetzungsvermögen durch langwierige Verhandlungen geschwächt. Trotzdem: daß aus Frankfurt, Berlin und besonders aus Düsseldorf manches Lobenswerte zu vermelden ist, ist größtenteils Vertretern unserer Profession zu verdanken.

Zunächst *Frankfurt* (Abb. 2 und 3). Die Bankenhauptstadt mit ihrer rapide sich erweiternden, steil aufragenden Hochhauslandschaft im Zentrum hat sich (trotz hoher Verschuldung der Stadt) dank des Teams Bürgermeister Wallmann — Kulturdezernent Hoffmann ein Neid erregendes Museumsufer geleistet. Dessen architektonische Krönung soll nun, neben dem Städel, das von dem Amerikaner Richard Meier entworfene

Museum für Kunsthandwerk sein. Planung und Bauzeit waren, verglichen mit Berlin, erstaunlich kurz. Die Entscheidung für den Meier-Entwurf fiel im Oktober 1980, der Bau wurde im März 1982 begonnen: 8000 m² Nutzfläche, davon 4800 m² Ausstellungsraum, für 43,5 Millionen ausschließlich der Einrichtungskosten. L-förmig angelegt, mit der Schmalseite zum Main ausgerichtet und in seinen Proportionen und Maßen auf die dem Museumskomplex eingebundene Metzlersche Villa von 1803 Rücksicht nehmend, fügt er sich wohlthuend in den reich bewachsenen, mit Villen des 19. Jh. ausgestatteten Schaumainkai ein. Das wird besonders vom anderen Flußufer deutlich. Auch aus der Nähe wirkt der Bau attraktiv, leicht, hell und luftig, mit weißer Außenhaut (Putz und emaillierte Metallplatten verdecken die Stahlbetonkonstruktion) und großen Fensterflächen. Der alte Baumbestand von Kastanien und Ahorn wurde weitgehend belassen, der parkähnliche Garten durch achsiale Gehwege gegliedert. Auf das Gebäude bezogene Brunnen- und Bank-Anlagen in der Art von Scheinarchitekturen betonen Schnitt- und Fluchtpunkte. (Man sprach geschwollen von „neosuprematistischen Kreuzen“ [!] als Leitmotiv: [3], S. 42.) Das Museum hat gewichtige Ahnen in ebenso strahlendem Weiß: die Villen Le Corbusiers (Villa Savoye), das Dessauer Bauhaus von Walter Gropius, Alvar Aalto. Warum auch nicht, wenn diese dem Haus und der Sammlung zum Vorteil gereichen. Städtebaulich ist der Meiersche Entwurf ein Erfolg. Als Behausung für eine bedeutende Sammlung europäischen und asiatischen Kunstgewerbes, als seine beschützende Hülle, ist der Bau jedoch leider nicht so gut gelungen, denn dem Architekten ging es zunächst darum, eine vom Grundriß her und ihrer Außenansicht klar gestaltete, innen mit unzähligen „interessanten“ Durchblicken versehene, lichte Modulstruktur zu errichten, in der ein Konsulat oder eine Begegnungsstätte problemlos eingerichtet werden könnte als eine Museumssammlung.

Das neue Ensemble bildet im Grundriß ein Quadrat, bestehend aus dem L-förmigen Neubau mit drei ineinander verschränkten Kuben sowie Innenhof und der die vierte Ecke einnehmenden Metzler-Villa. Um sowohl die Flucht der Villa aufzunehmen als auch sich auf die nach Westen gelegenen, durch die Flusskrümmung leicht aus der Achse gedrehten weiteren Museumsbauten zu beziehen, ist der Hof mit Ost-West-Pfad und den Fassaden des Eingangskubus um 3,5 Grad verschoben. Diese Irritation oder „Verschwenkung“ mag im Grundriss interessant erscheinen und beim aufmerksamen Besucher einen Störeffekt erzielen; ob aber eine derartige „Störung der Form“ den Reiz auslöst, den dieser Gebäudekomplex anscheinend benötigt, bleibt offen (Kenneth Frampton spricht dunkel von „rotierender ... volumetrischer Disjunktion“ [3], S. 42).

Der Eingang liegt, nach Durchwanderung eines Hofteiles, quer zum Schaumainkai: wohlthuende Zurückhaltung im Gegensatz etwa zur poppigen Zitatenfassade der Stuttgarter Staatsgalerie Stirlings. Eine noch (?) leere Halle empfängt den Besucher: links der Durchgang zum Café, rechts der Durchlaß zur Sonderausstellungs-Galerie. Vor die Eingangsseite gesetzt ist ein lichtdurchfluteter Vorbau mit einer Zickzack-Rampe, die zu den beiden oberen Geschossen führt.

Alles weißer als weiß, alles hell, freundlich und südlich, im Sinne der zukunftsweisen den Architektur der späten 20er und frühen 30er Jahre. Das erste Geschoß und die Metzlersche Villa, zu der als eine Art Nabelschnur ein schwebender, gut gelungener Glasgang führt, sind der europäischen Kunst, das zweite Geschoß der ostasiatischen und

islamischen Kunst vorbehalten. Zu Beginn des Rundganges zögert man — wohin? Nach rechts, oder geradeaus, oder vielleicht einen Gang entlang nach links in Richtung Metzler? Richtungslosigkeit, sozusagen völlige Freiheit in der Wahl eines Weges durch die Sammlungen wird zum Prinzip erhoben. Diese sind in durch Einbauten und Versatzstücke gegliederten Hallen untergebracht, bleiben aber Nebensache, stören fast in dem quadrat-gerasterten Gebäude. Das weiße Quadrat und das dem Quadrat angenäherte Rechteck bei den Fenstern, den Einbauten und den durch die Vitrinen gewährten Durchblicken sind Teile eines Modulsystems, welches zwar der Gliederung der Metzler-Villa angeglichen ist, in dem aber allein eine Bauhausausstellung oder eine Joseph-Albers-Retrospektive sich hervorragend ausnehmen würden. Dem Frankfurter Bestand ist es nicht gemäß. Ein weiteres Leitmotiv ist der Durchblick: durch Fenster auf Rasterfassaden, auf Höfe und auf gegenüberliegende Räume; durch U-förmige Raumschranken auf andere Einbauten mit Aussparungen, die wiederum den Blick auf den Garten oder die Frankfurter Stadtsilhouette gewähren. Vitrinen fordern zu Durchblicken auf weitere Vitrinen auf, hinter denen man einen Teppich oder eine Galerie erspäht.

Der Besucher fühlt sich zunächst wohl: einladende Helle statt des bedrückenden, dunklen „Grau“ der üblichen Museumsatmosphäre, gehfreundliche Rampen statt steiler Treppen, stete Orientierung nach draußen dank der immensen Fensterflächen (die nur teilweise durch Jalousien verhängt sind).

Da es sich aber zuvörderst um einen Museumsbau mit kostbaren Sammlungen handelt, müßte dieser Besucher auch die ausgestellten Objekte ansehen, studieren und bewundern können. Darin hindert ihn jedoch die Architektur, die mit ihren eleganten Quadratrastern, mächtigen Querriegeln und verwirrenden Durchblicken den Kunstwerken eine Nebenrolle zuweist.

Die Frankfurter Museumsleute unter der engagierten Leitung Annaliese Ohms, die um die Erstellung dieses Baus höchste Anerkennung verdient, haben sich große Mühe gegeben, in den kompromißlosen Bau die Werke mehrerer Jahrtausende einzufügen. Kompromißlos heißt in diesem Fall: die architektonische „Reinheit“ darf keinesfalls durch Fremdkörper wie Barocktruhen oder rheinisches Steinzeug gestört werden. (Symptomatisch sind die Abbildungen 65 und 66 in dem Buch von Richard Meier [2]: die leeren Räume wirken überzeugender als die eingerichteten, während Norbert Huse (S. 13) das Gegenteil behauptet. Auch hat Kenneth Frampton [3] Schwierigkeiten in seiner Laudatio, den Bau als Museum anzuerkennen: „Meier's labyrinthine approach ... contains a critical dimension, in as much as it inhibits and resists the taxonomic [sic] dedication of the museum as an institution“, will heißen: als Museum ist das Haus eigentlich unbrauchbar [S. 50]). Gelingen ist ihnen das verständlicherweise nur bei der Moderne und teilweise in der Ostasiatischen Abteilung. Schade, denn die von Georg Swarzenski und seinen Nachfolgern entwickelte, in vielem hervorragende Sammlung hätte Besseres verdient. Aufgabe eines Museumsbeamten soll es ja sein, Kunstwerke bestmöglich auszustellen, insbesondere wenn es sich um ein nagelneues Gebäude handelt: konservatorisch verantwortungsbewußt, gut beleuchtet (schon ein konservatorisches Problem), einwandfrei beschriftet, ästhetisch ansprechend präsentiert in wohlthuender Umgebung (siehe Britisches Museum oder Neue Pinakothek). In Frankfurt sieht der Besucher aber von Querwänden bedrängte Schränke, in ihrer Einsamkeit existentiell bedrohte Stühle, euro-

päische und islamische Wandteppiche in kargem Umraum, Zimmerensembles in klinischer Umgebung, in Durchblick-Vitrinen frei schwebende Majolika, Schnittglas trotz des sonst praktischen „cool shade“-Rasters ungünstig beleuchtet. Aber der Museums-Fachmann mußte sich wohl den Wünschen des Architekten fügen, der das gesamte Vitrinenprogramm als „Teil der Architektur“ ([2], S. 12) ansah, ungeachtet der verschiedenen Funktionen jeder Vitrinengruppe (Manfred Sack nannte das „Kulissendonner“).

Durch die großen, dreifach verglasten Fenster des klimatisierten Gebäudes sollte logischerweise das Sonnenlicht hereinfluten, französische Kunststoffgewebe-Jalousien verwehren es ihm jedoch gelegentlich. (Von außen erzeugen die Schutzvorhänge eine unbeabsichtigte optische Irritation: hinter dem präzisen Rastermuster der Fensterstreben bilden sich unliebsame Faltenwulste, ähnlich den „verbotenen“ Vorhängen der Mieter an Mies van der Rohes Lake Shore-Türmen in Chicago). Es ist völlig unverständlich, wie in einem 1985 errichteten Kunstgewerbemuseum, nach all den auf konservatorische Probleme bezogenen Erfahrungen mit Klima, Licht usw., übermäßiger und direkter Sonneneinfall als integraler Bestandteil der architektonischen Planung von den Verantwortlichen akzeptiert werden konnte. Reduzierte Fensterflächen, außen vorkragende Schattenspendler, Lamellen u. ä. haben an anderen, vorbildlichen Museumsbauten das erreicht, was anscheinend in Frankfurt nicht gewollt war. Keramik, Metall und buntes Glas der Moderne, Rosenthal und Braun, Teekessel und Überlaufglasuren profitieren in dieser Ambiance ebenso wie ostasiatische Hängervorhänge davon, sich dem Modulsystem harmonisch einordnen zu können. In den anderen Abteilungen würden jedoch mehr Wände, Vitrinen mit opakem Hintergrund und mit den Objekten entsprechenden Maßen, eine geschicktere Beleuchtung, ein graphisch optimales Orientierungssystem von großem Nutzen sein. Das optische Potpourri der Raster, Einbauten und Durchblicke ist nur durch rigorose Veränderungen zu Gunsten der Sammlungen zu reduzieren. Ob das gewollt, erlaubt oder überhaupt noch möglich ist, muß der Außenstehende bezweifeln.

Im zwei Wochen nach dem Frankfurter Haus eröffneten *Berliner Museum* (Abb. 1) geht es den allein auf europäische Kunst beschränkten Sammlungen auch nicht gut, dies allerdings auf andere Weise. Der Architekten-Wettbewerb wurde bereits 1965 ausgeschrieben. Der Auftrag an Rolf Gutbrod erging 1967, von 1971 bis 1977 wurde wegen finanzieller Nöte pausiert, im Dezember 1977 endlich mit dem Bau begonnen, um ihn in knapp siebenjähriger Arbeit fertigzustellen. Das Museum gehört zu einem gigantischen Komplex in einem Teil des Tiergartens, der zur Zeit als Bauwüste wenig anziehend ist. Die Matthäikirche, die Parey-Villa, Scharouns Philharmonie und Staatsbibliothek, Mies' Nationalgalerie, der Kammermusiksaal und die künftige Dreiergruppe von Gemäldegalerie, Skulpturensammlung und Kupferstichkabinett mit Kunstbibliothek (sowie Vortragssaal, Café und Tiefgarage) werden sich mit dem Kunstgewerbemuseum zu einer kulturellen Stadtlandschaft vereinen, die, obwohl isoliert vom „lebendigen“ Berlin, durch die schiere Kraft ihres Angebots künftig doch ein neues Zentrum bilden soll.

Zunächst muß man sich das Kunstgewerbemuseum in dem hoffentlich in einem Jahrzehnt fertiggestellten Bauten-Konglomerat eingebettet vorstellen. Erst dann wird sich zeigen, wie es sich in der Platzdisposition von Hollein ausnehmen wird (nach der Eliminierung von Scharouns Entwurf scheint zur Zeit Hollein favorisiert zu werden). Allerdings muß der jetzige Besucher einige Phantasie entwickeln, um sich diese aufwendige,

aus disparaten Architekturen bestehende Anlage verbildlichen zu können, eine Anlage, die in schierer Größe mit der Museums-Mall in Washington verglichen werden kann. Das neue Kunstgewerbemuseum darf also nicht nur als Einzelmonument beurteilt, sondern auch als mehr oder weniger integraler Bestandteil eines „städtebaulichen Erlebnisraumes“ gesehen werden. Es fällt nicht leicht, das jetzt von Baukränen umgebene und mit einer Nottreppe versehene Gebäude objektiv zu beurteilen. Teil eines Museums-, Musik- und Bibliotheks-Komplexes, mag es eines Tages, von schon jetzt fleißig bemühtem dichtblättrigem Wein umwachsen, günstigenfalls ein wenig von seiner Scheußlichkeit verloren haben. Denn das Haus sieht katastrophal aus. Für 72,7 Millionen steht nun an prominenter Stelle, auf etwa quadratischem Grundriß, ein teilweise verklinkerter, ungeschickt gegliederter Monolith, dessen abweisende Wuchtigkeit und deprimierendes Kolorit den mühsam den Eingang suchenden Wanderer erschrecken läßt. An das trotz Blockhaftigkeit unruhige Beton-Monument mit seinen in ihrer Anordnung sinnlos erscheinenden Kubengruppen sind Ziegelschürzen angesetzt bzw. aufgehängt, die zum Teil in vorfabrizierten Platten geliefert werden (wie klinkergemusterte Pappe für Einfamilienhäuser). Die unregelmäßig verteilten, grauen Horizontalstreifen bemühen sich um interessante Gliederungsmuster; manche sind konstruktiv bedingt, da sich hinter ihnen die Aufhängevorrichtungen der Klinkerplatten verbergen. Der Bau sperrt sich den Besuchern. Im sogenannten brutalen Stil der späten 50er und 60er Jahre konzipiert — und in der Zwischenzeit anscheinend nur geringfügig modifiziert —, hätte Gutbrods zwei Dekaden zurückliegender Entwurf auch 1965 in dieser Form nicht angenommen werden dürfen. Schließlich entstanden in der Welt zu eben der Zeit künstlerisch und funktionell beachtliche Museumsbauten, die auch heute noch vorbildlich sind! Da der Vertrag für die drei weiteren Museen mit dem in Riad stark engagierten Gutbrod „in beiderseitigem Einvernehmen“ von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz im November 1985 anscheinend plötzlich gelöst wurde, kann man nun auf glücklichere architektonische Lösungen bei den noch zu errichtenden Häusern hoffen.

Das vollklimatisierte Museum verfügt über 9600 m², davon 8500 m² dem Publikum zugängliche Ausstellungsfläche, d. h. fast die Hälfte mehr als in Frankfurt. Die Kosten von 72,7 Millionen lagen allerdings um 30 Millionen über dem Meier-Bau. Café und Vortragssaal werden noch hinzukommen und alle Museen bedienen. Die von einer sog. Piazza erreichbare Eingangshalle liegt im Zwischengeschoß, auf dem auch die Informationsgalerie das Haus umläuft. Die Sammlungen sind über drei Ebenen verteilt: im über dem Niveau des Zwischengeschoßes liegenden Erdgeschoß Mittelalter und Renaissance, im Obergeschoß Renaissance bis Art Déco, im nur zur Hälfte zugänglichen Untergeschoß zeitgenössisches Kunsthandwerk und Design. Offene, zumeist diagonal angelegte Treppen verbinden die Stockwerke, verschließbare Durchgänge teilen jedes Geschoß in lose miteinander verbundene (Brand)-Abschnitte. Da Erd- und Zwischengeschoß zum Teil eine Einheit bilden, erhielt die Mittelalterabteilung doppelte Deckenhöhe.

Was in Frankfurt weiß und licht ist, gibt sich in Berlin grau und düster. Wenn Meier Geradlinigkeit, Stabraster und Leichtigkeit betont, arbeitet Gutbrod mit verschränkten Diagonalen, Sichtbeton und teutonischer Schwere. Aus dem Boden mächtig aufsteigende, fünfseitige Betonpfeiler sind mittels wuchtiger Kuben zyklopenartig mit Riesenbal-

ken verkröpft. Stark strukturierter Sichtbeton, der an den Pfeilerkanten bröckelt, erinnert an Bunkerarchitektur der Kriegszeit. Die Treppenläufe, die bei dem das Haus erstmals betretenden Passanten gravierende Orientierungsprobleme erzeugen, werden von mächtigen Handläufen begleitet, die, anscheinend um der Ewigkeit willen, von kolossalen, U-förmigen Stahlträgern gehalten werden. Von Eleganz und Liebe zum Detail ist keine Rede, im Gegensatz zum Frankfurter Museum für Kunsthandwerk, wo Meier, ebenso wie sein Landsmann Philipp Johnson in Bielefeld, New York und Washington, jeden Schalter, jedes Geländer und jedes Profil auf das sorgfältigste behandelt. So sind die Anschlüsse der Treppen an den oberen Wandungen derart unregelmäßig, daß die gelegentlich zu breit geratenen „Fugen“ durch Plexiglasstücke gegen turnerisch begabte Kinder versperrt werden mußten. Oder wenn eine Balustrade in Handlaufhöhe eine horizontale „Gliederung“ in Holz, poliertem Granit, verputztem Beton und geklebtem Velour aufweist, zeugt dies nicht von allzugroßer Sicherheit bei der Verwendung von Materialien. Derartige Lösungen sind anscheinend vom Architekten zum Stilprinzip erhoben worden: schwere Kuben, roher Sichtbeton, Vernachlässigung des Details zu Gunsten klarer Massen. Wie in Frankfurt wird allerdings auch in Berlin mit Durchblicken gearbeitet, wenn auch in einer ganz anderen Art. Vom Zwischengeschoß und von den Treppen her eröffnen sich vielfältige Perspektiven, etwa auf die Mittelalterabteilung, die aber eher an Tiefgaragen oder mehrstöckige Flughafen-Empfangshallen älterer Bauart erinnern (wenn in einem Museum unbedingt Durchblicke gewährt werden sollen, dann zumindest in der Art wie vom Obergeschoß im Berliner Völkerkundemuseum oder im Ostflügel der National Gallery in Washington). Diese Durchblicke und die oft in die „falsche“ Richtung führenden Treppenläufe geben dem Besucher fast noch mehr Beliebbarkeit der Richtungswahl als in Frankfurt. Soll er nach oben oder nach unten, führt die Treppe nur zur Informationsgalerie oder wird er über sie eine weitere Ausstellungsebene erreichen?

Wie geht es nun den Berliner Sammlungen, deren überragende Qualität weltbekannt ist? Vormalig im Gropiusbau an der jetzigen Zonengrenze, dann im in der Nachkriegszeit zerstörten Stadtschloß und schließlich im Charlottenburger Schloß untergebracht, haben sie nun mehr Platz, aber weniger Freude. Wenn sie heute überhaupt ansehenswert und so zu bewundern sind, verdanken sie es dem Museumsleiter Franz-Adrian Dreier und seinen ausgezeichneten Mitarbeitern. Diese haben trotz der widrigen Baulichkeiten, auf deren Erscheinungsbild sie wohl kaum verbessernd einwirken konnten, in der Aufstellung das Beste zu machen versucht. So sind z. B. die Abteilungen Mittelalter und 20. Jahrhundert besonders geschickt eingerichtet. Im Mittelalter sind die Vitrinen sehr überlegt verteilt, die ausgestellten Objekte gekonnt arrangiert und gut zu sehen, und die Hintergrundstoffe in Blau und Karminrot ergeben mit den bläulich-grauen Vitrinen und dem ziegelroten Steinboden einen wohlthuenden Farbklang. So vergißt der Besucher rasch die Bunkeratmosphäre und kann sich den Reliquaren, dem Welfenschatz und später dem Lüneburger Ratssilber mit gesteigertem Interesse zuwenden. Das Kunsthandwerk des späten 19. und des 20. Jahrhunderts, durch jüngste Ankäufe besonders reich bestückt, ist so üppig und farbig ausgebreitet, daß man auch hier die Umgebung schnell vergißt. Jedoch mittelalterliche Geräte und Jugendstilmöbel vor Sichtbeton oder ein Kreuzreliquiar im Kampf mit einer rohen, drohenden Wand reißen den Besucher immer wie-

der in die brutale Wirklichkeit Gutbrodscher Architektur zurück, bis die Berliner Museumsleute ihm weitere optische Erholungspausen gewähren. In durch Vitrinengruppen und Stellwänden geformten Kleinräumen präsentieren sich vorzüglich Maleremails, Kleinbronzen oder das herrliche Chinesische Kabinett von 1765 aus Turin; die Rückseiten von Keramikvitrinen enthalten für den Spezialisten willkommene Studiensammlungen, und ein Abschnitt wie der Klassizismus, in nach Grau gebrochenem Weiß, lädt zu erbaulichem Schauen ein nach einem Gang durch die *architecture brute*, entlang an Endlosvitrinen mit Majolika-Reihen.

Vorbildlich in Berlin ist das, was man heutzutage unter dem Schlagwort Didaktik versteht. Das Zwischengeschoß, beginnend in der Eingangshalle und fortlaufend in der gangartigen Galerie, enthält die klarste, einheitlichste und umfassendste „Informationsbank“ in einem deutschen, vermutlich sogar einem europäischen Museum. Zu den behandelten Komplexen gehören: die Geschichte der Sammlungen, Fragen an das Objekt (Auftrag, Künstler, Entwurf, Einzel- oder Serienstück, Dekor, bisheriger Aufenthaltsort usw.), kulturhistorische Themen wie Mode und Eßgewohnheiten und, sehr detailliert, Materialien und Herstellungstechniken. Verständlich geschriebene Texte und reiches Bildmaterial, in raumartigen Erweiterungen des Ganges auch mit Werkzeugen und der Darstellung von Fabrikationsprozessen angereichert, geben dem interessierten Besucher eine Synopsis der Geschichte des Kunstgewerbes von vorbildlicher, optischer und inhaltlicher Einprägsamkeit, ohne die Schausammlungen mit erklärendem Material zu befrachten — wie im Historischen Museum in Frankfurt — oder den Besucher belehren zu wollen: dieser braucht die Informationsgalerie ja nicht zu betreten.

Verglichen mit Frankfurt und Berlin war die Neueinrichtung des Kunstmuseums in *Düsseldorf* (Abb. 4) kein Medienschlager. Da das Äußere des 1926 als Teil der Gesolei errichteten Ausstellungsgebäudes fast unberührt blieb, gab es gewissermaßen nichts Neues in der Tagespresse zu berichten, im Gegensatz zur weißen Pracht in Frankfurt und dem düsteren Riesenbunker in Berlin. Denkmalpflege, Architekt — Helmut Henrich und sein Büro — und Museumsleitung unter Albert Peters waren sich einig, die eindrucksvolle, achsiale Anlage entlang des Rheins nicht zu verändern, mit Ausnahme der für den Einbau eines zweiten Obergeschosses nötigen geringfügigen Erhöhung durch Säge- oder Sheddächer. Der Bau, anscheinend statisch brüchig geworden, wurde fast vollständig entkernt. Die doppelläufige, große Treppe blieb aber erhalten und bekam als lang vermißte Folie, dank einer Stiftung des Museumsvereins, eine gelungene Nachbildung der monumentalen, im Kriege verloren gegangenen Glasfenster von Thorn Priker. Der Umbau kostete 23,7 Millionen. Bei einem Zugewinn von 1600 m², bedingt durch das eingezogene neue Geschoß und die Glasgalerie, steht jetzt eine Ausstellungsfläche von 5700 m² (1000 m² mehr als in Frankfurt) zur Verfügung.

Die kunstgewerblichen Sammlungen, vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert, sind im Nordflügel untergebracht, die Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts werden im Südflügel des 1. Obergeschosses und im gut belichteten 2. Obergeschoß gezeigt. Mit Ausnahme des Glases und der neu hinzugekommenen altiranischen Sammlung hat man sich zu einer relativ konservativen Mischaufstellung entschlossen. Der Besucher durchwandert mittelgroße Räume, in denen Gemälde, Bildwerke und Kleinkunstwerke in überzeugender Zusammensetzung sich präsentieren und gut zu sehen und zu genießen sind.

Keine verwirrenden Rasterkonfigurationen lenken ab, kein Sichtbeton bedrängt Buchsbaumstatuetten, und die Luxzahlen ebenso wie die ultraviolette Strahlung halten sich in Grenzen. Der Architekt, ein Sammler, und der Museumsstab nutzen den Kreis'schen Bau zugunsten der ausgestellten Werke, d. h. sie arbeiten mit den nicht allzu günstigen Fensterhöhen und den Raumabmessungen zurückhaltend und behutsam, um das Sammlungsgut auf das vorteilhafteste und konservatorisch sicherste zu präsentieren (ähnlich verfuhr Alexander von Branca bei der Innengestaltung der Neuen Pinakothek).

Der Clou von Düsseldorf ist in unserem Zusammenhang die von Helmut Ricke betreute und eingerichtete Glassammlung. Inmitten des nördlichen Erdgeschosses wurde eine durch zwei Treppen erreichbare Galerie eingebaut, die fast eine Verdoppelung der Ausstellungsfläche für diesen einzigartigen Bestand ermöglichte. Damit können ca. 70 % des vornehmlich durch die Sammlungen Jantzen, Hentrich und Barlach Heuer gespeisten Bestandes — d. h. ca. 3200 Hohlgläser — bewundert werden. Dem Besucher bietet sich ein überwältigendes Panorama von Glasarbeiten jedes Alters, jeder Form und jeder Farbe dar. Durch überlegt gegliederte Vitrinen mit hervorragender Beleuchtung kann sowohl das Einzelstück wie auch ein zusammenhängender Komplex leicht erfaßt und genau betrachtet werden. Hier steht die Sammlung an erster Stelle; die baukünstlerischen Ambitionen des Architekten dienen im Verein mit dem Museumsmann allein der befriedigenden Sichtbarmachung des Bestandes im Gegensatz zu Berlin und Frankfurt. In Parenthese kann man als ebenso gelungene Lösungen z. B. die Einrichtungen in der Mannheimer Kunsthalle (moderne Plastik), in der Sammlung Baur in Genf (Porzellan) oder im Britischen Museum (antike Plastik) nennen.

Drei Kunstgewerbesammlungen im neuen Kleid. Insgesamt haben Bauten und Einrichtung um die 150 Millionen gekostet; eine schöne Summe, wenn auch vergleichsweise gering im Verhältnis zum neuen Wallraf-Richartz-Ludwig-Museum.

Hat es sich gelohnt? Es lohnt sich natürlich immer, die zu Unrecht etwas im Abseits stehenden Kunstgewerbesammlungen in neuen Gebäuden großzügig unterzubringen. Wenn aber im internationalen Feld vorbildlich konzipierte Museumsbauten in den letzten Jahrzehnten entstanden und sowohl in der Bundesrepublik wie auch in der DDR erstklassige Neuaufstellungen zu verzeichnen sind — siehe Grünes Gewölbe! —, wundert man sich doch über die Lösungen von Meier und Gutbrod und deren Akzeptanz durch die Bauherren. Das Wundern wandelt sich schnell zu Ärger und Mißmut: Wie konnte so etwas wie in Frankfurt (innen) und Berlin (außen und innen) geschehen, wenn seit Jahrzehnten viele neue und überzeugende Museumsbauten und einfühlsame Neueinrichtungen in Basel, Genf und Stockholm, in Taipeh und den Vereinigten Staaten und auch in der Bundesrepublik Deutschland relativ leicht erreichbar sind? Die beiden Sammlungen haben Besseres verdient.

Axel von Saldern

Zu diesem Text vgl. folgende Veröffentlichungen: (1) H. Klotz und W. Krase, *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*, Stuttgart 1985, — (2) R. Meier, *Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main* (Einführung N. Huse, Photos D. Leistner), Berlin 1985, — (3) *Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main* (Schrift zur Eröffnung), Frankfurt 1985, — (4) *Kunstgewerbemuseum Berlin. Zur Eröffnung ...*, o. O., o. J. (Berlin 1985).