

## Museumsbau

### DAS NEUE MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST IN KÖLN

Ein Glücksfall. Für das lange Warten, das die Stadt ihrem Kunstgewerbemuseum zu gemutet hat, gab es nun eine wirkliche Belohnung. Seit Juni 1989 sind die Sammlungen von angewandter Kunst — 50 Jahre lang weitgehend magaziniert — der Öffentlichkeit zurückgegeben und werden in einem neuen Rahmen präsentiert, der den Besuch zu einem Vergnügen macht.

1888 aufgrund von Bürgerinitiativen und im wesentlichen mit privaten Geldern gegründet, hat das Kölner Kunstgewerbemuseum im Jahr 1900 sein erstes eigenes Haus beziehen können. Otto Andrae, einer seiner großen Gönner, finanzierte den Museumsbau am Hansaring, in dem die stetig wachsenden Sammlungen bis zur Auslagerung im 2. Weltkrieg ausgestellt blieben. Der Neurenaissancebau von Franz Brantzky wurde 1943 von Bomben zerstört; ein Wiederaufbau kam nie zustande. Als die Kölner 1953—1957 den ebenfalls obdachlos gewordenen Gemälden ihres Wallraf-Richartz-Museums ein neues Gebäude errichteten, stand ein ähnlicher Neuanfang für das Kunstgewerbemuseum noch längst nicht zur Debatte. Jahrzehntlang nahmen dann provisorische Unterkünfte in der Eigelsteintorburg und im Overstolzenbau Verwaltung und die Sammlungen auf, von denen stets nur kleine Gruppen ausgestellt werden konnten. Auf Umfang, Rang und Vielseitigkeit machte schließlich 1981 eine große Ausstellung „Verborgene Schätze ans Licht geholt“ in der Kunsthalle aufmerksam. Sie mag den Ausschlag dafür gegeben haben, daß der Rat der Stadt die Notwendigkeit einer Dauerpräsentation schließlich als dringlich anerkannte. Erich Köllmann und seit 1973 Brigitte Klesse als Museumsdirektoren haben einen zermürbenden Kampf um dieses Ergebnis geführt.

Noch als 1985 die Kunstgewerbemuseen von Frankfurt und Berlin ihre Neubauten eröffnen konnten, hatten die Kölner Kollegen nicht viel mehr als die Hoffnung, eines nicht zu fernem Tages ebenfalls ihre Sammlungen angemessen zeigen zu können. Ohne die Qual des zermürbenden Wartens unterschätzen zu wollen, möchte man heute sagen, daß es sich gelohnt hat. Erst vor kurzem haben wir ja gelernt, unser architektonisches Erbe zu schätzen in einer Weise, die noch vor 10 Jahren undenkbar war. In Berlin stand in den sechziger/siebziger Jahren der Wiederaufbau des heute so hoch gepriesenen Museumsaltbaus („Gropiusbau“) von 1881 für das Kunstgewerbemuseum überhaupt nicht zur Debatte — nur eine neue Architektur kam in Frage. An eine solche aber dachte man in Köln nicht mehr, seitdem feststand, daß das Gebäude des Wallraf-Richartz-Museums nach Fertigstellung des Kulturzentrums am Dom leer stehen würde.

#### *Bau, Architekten, Umzug*

In den Jahren 1953—1957 errichtete Kölns großer Architekt Rudolf Schwarz dem durch den 2. Weltkrieg geretteten Sammlungsbestand des Wallraf-Richartz-Museums in der Ruinenlandschaft seines ehemaligen Standortes einen Neubau. An die Stelle des zerbombten Gebäudes aus dem 19. Jahrhundert trat eine unpräzise Ziegelarchitektur, die mit Reihen von Giebeln leise die historische städtische Bauweise zitiert. Bis 1855

hatte hier an der Rechtschule das Minoritenkloster gestanden, von dem nach Aufhebung der Klöster zu Anfang des 19. Jhs. nur die Kirche noch Verwendung fand. Sein westlicher Kreuzgangflügel wurde in das damals errichtete erste Domizil für die Sammlung Wallraf einbezogen. In gotische Bögen geöffnet, gibt es auch dem Nachkriegsbau von Rudolf Schwarz, der im dreiflügeligen Grundriß den Kreuzgang aufnimmt, einen unverwechselbaren Akzent.

Im ersten Stock, dem Hauptgeschoß, hatte Schwarz einen ganzen Flügel für die Kölner Malerschule als bedeutenden Sammlungsschwerpunkt bestimmt, den gegenüberliegenden Flügel und einen großen Verbindungssaal für die niederländische Malerei. Der Frontsaal über die gesamte Fassadenbreite des Museums war der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts vorbehalten, die sich noch ins Obergeschoß fortsetzte, das im übrigen die klassische Moderne und die Kunst der Gegenwart aufnahm. Seit der großartigen Schenkung Dr. Wilhelm Haubrich 1946 und der darauf aufbauenden Sammeltätigkeit Leopold Reidemeisters bildeten diese den 4. Schwerpunkt des Museums. — Licht, für Gemäldegalerien von höchster Bedeutung, erhielten im Hauptgeschoß alle Räume durch große Fenster, zusätzlich hatten fünf Säle Oberlicht. Sie sind doppelgeschossig, und so ist die Zahl der Räume im Obergeschoß entsprechend geringer.

Rudolf Schwarz hat 1953 eine funktionale Gemäldegalerie gebaut. Als Haus, das sich mit mehreren Flügeln um einen Innenhof gruppiert und das durch eine Enfilade von durchfensterten Räumen einen Rundgang erlaubt, steht dieser Schwarzsche Entwurf aber auch auf verblüffende Weise den Kunstgewerbemuseen nahe, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts z. B. in Wien, Berlin („Gropiusbau“) oder Hamburg errichtet wurden. Die dem Wohnbau verwandte Bauweise mit vielen „Zimmern“ hat den Vorteil, dem Besucher als etwas Natürliches zu erscheinen. Wie sehr vor allem altes Kunsthandwerk nach der schützenden Hülle von Gemächern verlangt, die den einzelnen Menschen zur Grundlage seiner Proportionen und Maße nimmt, lehrt der in unbegrenzten Dimensionen schwelgende Gutbrodbau des Berliner Kunstgewerbemuseums, demonstriert auch Richard Meiers Frankfurter Museum, in dessen großen „Quadranten“ der Besucher an allen Kunstwerken vorbeigesaugt wird zu den gläsernen Fensterwänden.

Solche Tatsachen waren den Kollegen vom Kölner Kunstgewerbemuseum bewußt, und als sich andeutete, daß der Ratsbeschluß für eine Zuweisung des Schwarzschen Baus Wirklichkeit werden könnte, unterstützten sie diesen mit intensiver Energie. Sofort nach dem endgültigen Auszug des Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig 1986 drängte Frau Klesse auf Schlüsselübergabe. Nach so langem Warten hatten die Wissenschaftler das ungute Gefühl von Hausbesetzern, als sie im Herbst 1986 in das noch nicht renovierte Haus zogen und damit dem „kalten Abriß“ ein Ende setzten, der schon mit dem Diebstahl von Einrichtungsgegenständen und Sanitäreinrichtungen begonnen hatte.

Einmal „vor Ort“, begannen sie sofort mit konkreter Planung und Vorbereitung für den Einzug der Sammlungen, die inzwischen bereits auf fünf Magazine und Lager verteilt waren. Immer noch und gerade jetzt mußten alle Impulse von den Mitarbeitern des Museums ausgehen; der Enthusiasmus bei den Trägern war denkbar reduziert. Der soeben mit enormem Kraftaufwand vollendete Baukomplex des neuen Kulturforums hatte alle finanziellen Reserven verbraucht und die Bereitschaft zu neuen Opfern für ein weiteres Museum erschöpft. Für die Instandsetzung und die notwendige Adaption des Gebäu-

des an seine neue Bestimmung bewilligte der Rat der Stadt 1986 ein Minimalbudget von 2 Millionen DM.

Glückliches Rheinland: Die Overstolzengesellschaft, der gleich nach Kriegsende wiederbelebte Verein der Freunde und Förderer des Museums, sprang ein. Ihr Vorstand arbeitete gemeinsam mit der Museumsleitung ein Modell aus, wie mit aufgenommenen Geldern und einer „Baustein“-Aktion die öffentlichen Mittel erheblich aufgestockt werden könnten. Der Overstolzengesellschaft ist es dann letztlich zu verdanken, daß ein Architekt mit Konzeption und Planung der Inneneinrichtung betraut werden konnte.

Die Wahl fiel nicht zufällig auf Walter von Lom. Er besaß Erfahrung mit Museumsbauten, seit er in Frechen, Kommern, Brüggen und Nideggen Museen mit unterschiedlichem Bestand mitgestaltet hatte. Diese Bauten sind nicht spektakulär, waren vom Auftrag her bescheiden, nichts, um von Architekten- und Journalistenkreisen mit Orden bedacht zu werden. Sie haben Walter von Lom aber etwas wesentlich Kostbareres vermittelt: Erfahrungen im Umgang mit Museumsbestand besonderer Art. Daß er Mitglied der Overstolzengesellschaft war, wies ihn zusätzlich als einen der raren Architekten aus, die ein Interesse an jenem Zweig der Kunst haben, die wir in Ermanglung besserer Begriffe noch immer „Kunstgewerbe“ oder „angewandte Kunst“ nennen. Walter von Lom nennt das Schwarzsche Wallraf-Richartz-Museum „eines der wichtigsten Architekturdenkmäler der Nachkriegszeit in der Bundesrepublik...unbeeinflußt von irgendwelchen Modeerscheinungen, maßvoll, angemessen, klar und zeitlos konzipiert.“

Man kann darüber streiten, ob der Bau nicht doch sehr deutlich seine Bauzeit offenbart, etwa in Details wie dem dünngliedrigen Treppengeländer, oder grundsätzlich mit der Aufteilung in viele selbständige Räume. Doch ist dies eine müßige Diskussion, denn in der Funktionalität erweist sich das Gebäude in der Tat als zeitlos. Auch zur Architektur unserer Tage bestehen Beziehungen: die Helligkeit, die Leichtigkeit, die Bevorzugung einfacher, weißer Anstriche etwa lassen an Richard Meiers Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt denken.

### *Neugestaltung*

Walter von Lom ist aus Respekt vor dem Schwarzschen Bau mit der Behutsamkeit eines Denkmalpflegers vorgegangen und hat sich fast ganz auf die Wiederherstellung der originalen Architektur beschränkt. Wachstum und inhaltliche Veränderung der Sammlungen des Wallraf-Richartz-Museums hatten in den vergangenen Jahren entstellende Einbauten notwendig gemacht. Jetzt wurden die späteren Zwischenwände entfernt und die übertünchten Glasbausteine von der Bibliothek zum Foyer, vor allem aber die vermauerten Fenster der beiden Erker des Galerieumgangs wieder freigelegt. Diese Vorsprünge hatte Schwarz als „Ruhezonen“ für den Besucher geplant, wie sie in allen späteren Museumsbauten wieder vorkommen. Selten freilich bieten sie einen Ausblick, der sich dem hiesigen auf die alte Minoritenkirche mit den Resten des gotischen Kreuzgangs und den Hof mit Ewald Matarés Lochner-Engel an Ruhe und Harmonie vergleichen läßt.

Walter von Loms bauliche Veränderungen beschränken sich auf funktionsverbessernde Kleinigkeiten. Drei seien hier genannt. In die länglichen Kassetten der Decke in der Empfangshalle hat er gemäß der weiterentwickelten Lichttechnik unserer Tage kleinere

und zugleich wohl lichtstärkere Lampen eingesetzt. Eine differenziertere Behandlung der Türblätter — Glas für die Galeriezugänge, im Wandton weiß gestrichene für Putz- und andere Nutzräume — unterscheidet die bislang verwirrend gleichartigen, gekälkten Eichenholztüren. Der Zugang zum Rundgang durch die Ausstellung im Hauptgeschoß wurde verdeutlicht, indem man zwei Türen versetzte.

Sie führen nun in die abwechslungsreiche Folge der Schauräume. Die viel gehörte Kritik an ihrer generellen Enge kann ich nicht teilen. Die meisten haben eine angenehme, noch spürbare Deckenhöhe von 4,10 m; nur in den alten Oberlichtsälen stört mich die jetzt nicht mehr motivierte, unbegrenzte Höhe (6,40). Die anderen Gemächer haben Proportionen, die man als angemessen für die darin ausgestellten Dinge empfindet. Die Raumgrößen sind unterschiedlich; es wechseln kleine Kabinette mit mittelgroßen Zimmern und mit großen Sälen, so daß der heute selbstverständlich wirkende Ablauf der Ausstellung sorgfältig überlegt und abgestimmt werden mußte. Wie schon in alten Museen mit kunstgewerblichen Beständen — wie etwa dem Bayerischen Nationalmuseum 1868 — wechseln kulturgeschichtliche Ensembles mit Gewerk- oder Materialgruppen (z. B. in den Räumen 14/15: Kunst des Rokoko und 12/13: Porzellan des 18. Jhs.); auf diese Weise sind die Kabinette gut mit Sälen zu verbinden.

Mit der geistigen Haltung eines Denkmalpflegers ist der Innenarchitekt schließlich auch an die Adaption des Baukörpers für das Kunstgewerbemuseum herangegangen, in engem Kontakt mit den Konservatoren des Kunstgewerbemuseums und mit dem Generaldirektor der Kölner Museen. Zwei Gestaltungselemente, die den Gesamteindruck auf den ca. 3000 qm des Museums grundsätzlich und allorts bestimmen, stammen von ihm. Die eine betrifft die zusätzlich zum Tageslicht notwendige Beleuchtung. Ein System aus Drähten mit kleinen Niedervoltlampen hatte von Lom zunächst nur in den Sälen mit Oberlichtern geplant, um deren Höhe optisch zu verringern. Es fand auf Wunsch der Museumsleute dann auch für die niedrigeren Räume Verwendung, in denen von Lom gemeinsam mit dem Lichttechniker H. v. Malotki eigentlich ein stabileres Lichtschienenraster hatte anbringen wollen. Für das nun überall gleichermaßen verwendete Niedervolt-System sprechen viele Vorzüge. Es ist bei weitem flexibler als alle Arten deckenintegrierter Leuchten, wie sie das Gutbrod-Team noch im Berliner Museum durchsetzte, zurückhaltender als die bekannten, breiten Schienenkonstruktionen, und ist mit Lampen aller Art, wie im Bedarfsfall auch mit deckenstrahlenden Lichtwannen, ebenso vielseitig wie diese. Als äußerst positiv erscheint mir auch, daß notwendige Eingriffe in den Bau minimal sind: pro Raum werden zwei Drahtpaare von Wand zu Wand gezogen, die untereinander weiter verspannt werden können. Die dafür an die Wand geschraubten kleinen Plättchen verursachen an diesen nicht mehr Schaden als zwei Bilderhaken.

Walter von Loms zweites Gestaltungselement zur Adaption der ehemaligen Gemädegalerie für ein Kunstgewerbemuseum verbindet die Rücksichtnahme auf den Schwarzschen Bau nicht nur mit dem Bestreben, die neue Nutzung zu gewährleisten. Sie möchte diese vielmehr deutlich akzentuieren. Entstanden ist ein alle Räume durchziehendes Gefüge von flachen Sockelbändern und von Wandverblendungen, das das Gesicht des neu eröffneten Museums entscheidend prägt.

## *Die Sammlung ...*

Der Kernbestand des neuen, alten Museums ist dem der wenigen anderen deutschen Kunstgewerbemuseen verwandt. Er umfaßt europäisches Kunsthandwerk vom Mittelalter an: Goldschmiedearbeiten und Gerätschaften aus unedlen Metallen, Möbeln, Tapiserien, Keramik von den Majoliken, Hafnerwaren und dem westdeutschen Steinzeug der Renaissance und des Barock über Fayencen zu den Porzellangeschirren und -figuren des 18. Jhs., kunstvolle Gläser und Kostbarkeiten aus den typischen, sonderbaren Materialien, die schon für die fürstlichen Kunstkammern begehrt waren. Auf einer solchen konnte man in Köln freilich nicht aufbauen, als es 1888 zur Gründung kam. Das besondere Gesicht gaben der hiesigen Sammlung früh schon bürgerliche Stiftungen, vor allem solche von mittelalterlicher Kunst. Der größte Teil davon ist später ausgegliedert worden, doch setzen Einzelstücke aus der alten Sammlung Wallraf heute noch besondere Akzente. Andere Schwerpunkte sind deutlich im Bereich der stets bedeutenden rheinischen Keramikproduktion, beim Schmuck und den Textilien, im Jugendstil. Doch wirkt die chronologisch aufgebaute Sammlung, die man jetzt im Hauptgeschoß durchwandert, grundsätzlich ausgewogen; vom Mittelalter bis zum Jugendstil wird die Geschichte des Kunsthandwerks belegt. Auch in Köln wird indes längst nicht mehr der Schlußpunkt mit dem Jugendstil gesetzt, wie noch um 1970 üblich; zwei große Räume eines separat zugänglichen Bautraktes — früher Magazin und Sonderausstellungssaal — umfassen angewandte Kunst vom Art Deco bis heute. Auch Köln kann nun auf Dauer Arbeiten des 20. Jahrhunderts zeigen und hat sich, wie die Kunstgewerbemuseen von Hamburg und Berlin, entschlossen, den Unikaten der Kunsthandwerker auch Produktdesign zur Seite zu stellen.

Für diese Besprechung müssen solche kurzen Hinweise auf die Sammlungen genügen; eine Bemerkung sei erweiternd erlaubt. Kein deutsches Museum, zumindest kein Kunstgewerbemuseum, hat, so scheint mir, im Verlauf seiner Geschichte auch nur annähernd so viele Stifter zu Schenkungen bewegen können. Die Anzahl der Geschenke, die von den Beschriftungen ausgewiesen werden, muß wohl beträchtlich die der mit Budgetmitteln gekauften Kunstwerke übersteigen, und das bis in die unmittelbare Gegenwart. Allein die Geschenke zum Einzug füllten viele Vitrinen.

## *... und ihre neue Präsentation*

Volkskundliche und Landesmuseen haben mit realistisch aufgebauten, historischen Interieurs (die „Friesenstube“) stets den größten Publikumserfolg. Dieser Grad des nachgestellten Lebens wird von Kunstgewerbemuseen nicht angestrebt, denen es im wesentlichen um die Individualität der Kunstwerke geht. Dennoch sind auch hier grundsätzlich kunsthistorische oder kulturgeschichtliche Ensembles für die meisten Besucher anregender und verständlicher als die Spezialsammlungen kunsthandwerklicher Gattungen oder Typenreihen (rheinisches Steinzeug, Bestecke).

In der Gestaltung sind aber gerade die Ensembles besonders schwierig. Eine Vielzahl von Formen, Farben, vor allem Materialien alter Kunstwerke unterschiedlichster Bestimmung muß mit den oft ebenso zahlreichen neuen Hilfsmitteln der Präsentation (Vitrinen, Sockel, Plinthen) in den reduzierten Formen und Werkstoffen unserer Tage in Einklang gebracht und dabei erkennbar zusammengeschlossen werden. Der Kölner Ar-

chitekt hat dies erzielt, indem er Ensembles grundsätzlich auf gemeinsame Sockel stellt. Sie können eng begrenzt sein, wenn sie z. B. einen Schreibschrank mit einem Stuhl verbinden (Barockraum) oder eine Eßzimmermöbelgruppe (Jugendstil), sie können aber auch ganze „Epochenräume“ verbinden. Dies sind die häufigeren und auch die eigentlich revolutionären Fälle. Schon der erste Raum des Rundgangs ist in dieser Weise aufgebaut. Auf einem die Wände umziehenden Sockelband von unterschiedlicher Tiefe, das bisweilen (immer achsialsymmetrisch) weit in den Raum vorspringt, stellen Truhen, Schränke und Sitzmöbel im Wechsel mit kleinen Objekten in Vitrinen dar, was das Museum an „Kunst des Mittelalters“ (Raumtitel) zeigen kann; im Nachbarraum verbindet es die Möbel und Vitrinen auch mit Sockeln für Skulpturen. Fast alle chronologisch aufgebauten Säle bis zum Historismus und dem Jugendstil prägt solch ein Sockelband, das damit als Gestaltungselement grundsätzliche Bedeutung erhält.

Auf weite Strecken verdeckt die flache Sockelkonstruktion die Fußböden der Säle, was Anlaß zu Kritik gegeben hat, da sie von ausgesuchter Schönheit sind. Schwarz hat 1957 für die Räume der Kölner Malerschule, die jetzt ebenfalls die Kunst des Mittelalters und der Renaissance aufnehmen, rötliche Ziegelböden gewählt und für die der späteren Malerei-Epochen feine Holz-Parkettmuster. Man stellt sich unwillkürlich vor, wie herrlich alte Möbel darauf stehen müßten. Warum kann man sich dazu nicht entschließen? Erfahrung lehrt, daß schon konservatorische Erwägungen die freie Aufstellung verbieten. Alte Möbel wie auch Glasvitrinen ohne Sockel brauchen Abstandshalter gegen die Putzmaschine bzw. — bei den Ziegelböden vermutlich — gegen Scheuerlappenfeuchtigkeit, und leider ganz besonders gegen die Gewohnheiten der Museumsbesucher, die alles, was sie sehen, auch betasten möchten. So steht in allen Museen historisches Mobiliar geschützt; fast immer auf einzelnen, etwa möbelgroßen Plinthen ohne jede ästhetische Qualität, bisweilen auch umstellt von jenen Ständern aus Urväter Hausrat mit dazwischen eingehängten Seilen (Wie unbefriedigend das — selbst in modernisierter Form — ist, zeigt ein vereinzelter Versuch der Art im Barockraum). Eine überzeugende Alternative scheint mir nicht in Sicht.

Nicht nur die Form und Nutzung der Sockelbänder und -inseln ist im Kölner Museum neu, am stärksten überrascht ihr Material. Stahl in dünnen hellgrauen Platten kaschiert die Unterkonstruktion aus Holz. Ein solches Material ist im Zusammenspiel mit altem Kunsthandwerk irritierend, und ich habe viel abschätzige Kritik gehört. Welcher Werkstoff aber wäre denn befriedigender? Holz: welches Holz? Parkett — wie steht es auf Parkettboden und unter alten Holzmöbeln, auf Tonplatten? Spannteppichboden? Weißer Anstrich? Grauer Anstrich? Nichts überzeugt uns theoretisch, nichts hat die Kölner Museumsleute praktisch für sich eingenommen. Das Stahlfurnier in seiner matten, schimmernden Oberfläche hat unbestreitbar Qualitäten. Es ist nicht nur bei weitem funktionaler und edler als Teppich oder Farbanstrich, es stellt zu den Materialien der ausgestellten Kunst auch keine unliebsame Beziehung her. Im Gegenteil: Von diesen trennt es seine ganz strukturlöse und immateriell wirkende Stofflichkeit, die klarstellt, daß den alten Sammlungsstücken auch durch die Aufstellung im Ensemble keine neue Wirklichkeit vermittelt werden kann. Als wahrhaft künstliche Ebene schiebt sich das silbrigkühle Material immateriell vor Raum und Zeit.



*Abb. 1 Wassily Kandinsky, Bild mit Kreis, 1911. Tbilisi, Kunstmuseum der Grusinischen Republik, Inv. Nr. J-305*



Abb. 2 Wassily Kandinsky, Aquarellskizze zu „Improvisation 25“, 1912. New York, Guggenheim Museum (Museum)



Abb. 3 Wassily Kandinsky,  
„Motiv aus Improvisation 25“,  
Holzschnitt, 1911. München,  
Lenbachhaus (Museum)



Abb. 4b Ansichtung „Europa 1789“, Lindeburger Kunstschule 1989, Kunstmuseum (Kunst-  
halle, Wolford)



Abb. 4a Jacques Louis David, *Der Zorn des Achilles*, 1819. Fort Worth, Kimbell Art Museum (Kat. David, Paris 1989, S. 529)

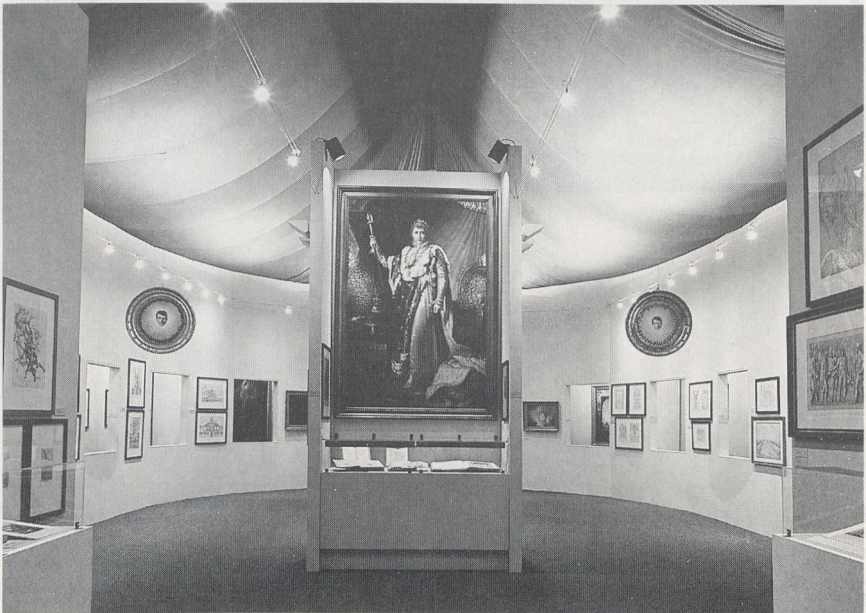


Abb. 4b Ausstellung „Europa 1789“, Hamburger Kunsthalle 1989, Raumsicht (Kunsthalle, Walford)

Am wenigsten umstritten ist das Stahlgrau in den Räumen, in denen Arbeiten des 20. Jahrhunderts ausgestellt sind, wobei ihm hier die Qualität der „Isolierschicht“, der künstlichen Ebene nicht abgefordert wird. Hier paßt es sich dem übrigen Design problemlos, Gleiches unter Gleichen, ein. Zuviel des Guten aber ist für mein Empfinden der Stahl in jenen Räumen, wo er sich massiert und vordergründigen Charakter annimmt. Wo zusätzlich zur Sockelebene das Stahlblech noch für Elemente an der Wand Verwendung findet, siegt der Theoretiker im Innenarchitekten über den geistreichen Ästhet und den Mitarbeiter der Konservatoren. Walter von Loms Vorstellung, die Architektur von Rudolf Schwarz „rein“ bewahren und dem neuen Museum unter allen Umständen eine eigene, eingestellte Hülle geben zu müssen, wirkt hier zwanghaft, maniert und darüber hinaus respektlos. Das Kunstwerk Architektur wird einmal mehr hierarchisch den Kunstwerken der Sammlung übergeordnet, sie dürfen die Tempelwand nicht berühren. So sind Fayenceplatte oder Westerwälder Teller auf graue Rechtecke montiert und schweben, wie auf einer Katalogseite zu graphischen Figuren arrangiert, vor dem Putz. Ebenso wenig überzeugen die grauen Konstruktionen in Konsolenform, seien sie nun Träger von Bartmannskrügen oder von Hoetger-Plastiken. Unglücklich ist auch die schöne, beschwingte Folge von Aubusson-Tapissereien von 1765 von den starren, grauen, geradlinigen Platten umzingelt. Hier erweisen sie sich als Kopfgeburten, Prinzipienträger, der insgesamt so sehr gelungenen und wunderschönen Präsentation nicht würdig.

So stark die Stahlsockel sich von den Kunstwerken distanzieren, so eng sind sie den anderen Hilfsmitteln der Ausstellung verwandt. Sie bilden eine Einheit mit den Lichtspanndrähnen und den Ausstellungsvitrinen.

Der größte Teil der Sammlungen in unserer Art von Museen muß in Vitrinen untergebracht werden, und ihre Gestaltung ist damit von größter Wichtigkeit. Schon in der Frühzeit der Museen hat man „Schauschränken“ große Aufmerksamkeit gewidmet und ihnen zuerst den Charakter von Kabinettschränken mit ebenholzfarbenen lackiertem Sockelgeschoß und verglastem Aufsatz gegeben. In jedem Fall ist die Vitrine ein Störfaktor. Um ein Kunstwerk wirklich zu genießen, müßte man es allein, aus nächster Nähe, von allen Seiten betrachten können. Jede Vitrine verhindert dies durch die Verglasung und durch die technischen Hilfsmittel, die Standfläche, Hintergrund, Beleuchtung und Schutz vor Berührung gewährleisten. Sie nivelliert das Kunstwerk auch dadurch, daß sie es fast immer mit anderen Werken gruppiert. Vor diesem relativierenden Hintergrund gesehen, haben die Kölner Kollegen sehr glücklich gewählt. Die Ganzglaskonstruktionen der Firma GKS aus Kiel, auf Maß gefertigt, haben viele Vorteile, darunter den, sowohl auf staksig dünne Beine wie auch auf schwerfällige Sockelkästen zu verzichten. Mit Glaswänden bis zum Boden scheinen sie so gut wie nicht vorhanden zu sein. Das dünne Stahlgestänge, das im Innern gläserne Tablare hält, bildet ein Minimum an Fremdkörper. Die Leuchtkästen mit Niedervolt-Lämpchen über Streuraster sind außerhalb des Vitrinenkastens angebracht; sie beeinträchtigen damit die Vitrinen-Binnentemperatur nicht und sie leuchten gut aus. Fast alle Vitrinen sind in das raumumlaufende Sockelband eingelassen, mit dem sie eine Einheit bilden. Ein schmales, vorziehbares Sockelteil kaschiert durchaus funktional das unten angebrachte Schloß. — Von großer Bedeutung für die Konzeption der Ausstellung scheint mir die Wahl von relativ

schmalen, jeweils einzeln aufgestellten Vitrinen zu sein. In kleinen Räumen betragen die Maße 180 x 90 x 45 cm, in großen 210 x 120 x 60 cm. Die Standardbreite von 90 cm beschränkt die Reihung von Objekten im Normalfall — bei Gefäßen und Geräten in allen Materialien — auf zwei bis drei pro Tablar, was der Einzelbetrachtung zugute kommt. Der Entschluß, den Glaskörper bis zum Boden zu verlängern, erlaubt, ihn auch bis dorthin zu nutzen, was freilich nur in einzelnen Fällen, für Gegenstände mit Aufsicht, günstig ist. Um größere Zusammenhänge zu schaffen, lassen sich die schön proportionierten Vitrinen mit rhythmisierenden Zwischenräumen gut reihen. Für große Einzelobjekte oder Gruppen gibt es von der Norm abweichende Glaskästen, die freilich äußerst selten verwendet sind. Bedacht sind die Vitrinen in die Sockelbänder mit breitem Abstand zu den kalkverputzten Raumwänden eingepaßt und verzichten auf gesonderte oder eingestellte (farbige) Rückwände; so stehen alle Objekte vor diffusem Weiß. In wenigen Fällen wird von diesem Prinzip abgewichen, so bei denjenigen, in die an den üblichen Tablarhaltern große Platten schräg eingehängt sind, die mit dunkler Kunststoffgaze gespannt den Hintergrund für Schmuckstücke und ähnliche Kleinkunst bilden.

Dezent und zugleich gut lesbar ist die Beschriftung der Kunstwerke in den Vitrinen wie außerhalb davon. Die Entwicklung der Kleincomputer für den „Hausgebrauch“ rüstet nun endlich auch uns Museen mit flexiblen, leicht bedienbaren Geräten aus. Laserdruck auf Folie ersetzt nur allzugut den teuren, bisher fast unvermeidlichen Siebdruck oder Filmsatz. In Köln sind die Folien nach dem guten alten System von Schullandkarten zwischen Stäbchen gespannt und an dem dünnen Stahlrohraufbau mit einfachen Beschlägen befestigt. In der gleichen Art hat man etwas größere Fahnen außerhalb der Vitrine meistens an den Spanndrähten der Beleuchtung befestigt. Dies ermöglicht auf das angenehmste, sie in Augenhöhe zu plazieren, ohne die Wand beschädigen oder extra Ständer stellen zu müssen. Daß manche der innen hängenden Folien sich wellen und damit die Lesbarkeit der Texte erschweren, ist eine Kinderkrankheit eines an sich vorzüglichen Systems. Diese beschränken sich im übrigen nicht auf die reine sogenannte Objektbeschriftung (Titel, Lokalisierung, Datierung, Materialangabe), sondern widmet bestimmten Gruppen oder Typen oftmals prägnante Kurzerklärungen.

Für einige weitere Beobachtungen müssen Stichworte genügen: Befriedigt stellt man fest, wie wenig die Elemente der Funktion ins Auge fallen. So verschwinden z. B. fast alle elektrischen Anschlüsse unter den umlaufenden Sockeln; feuerhemmende Türen mit aufdringlichen Schließmechanismen, wie wir sie im Berliner Bau erdulden müssen, sind hier nicht zu erkennen; Feuerlöscher sind diskret plaziert, Fluchtweghinweise selten störend. Ganz offensichtlich hat keine Baubehörde mit überproportioniertem Selbstverständnis nach Herzenslust wüten dürfen; was für die ästhetische Gesamtwirkung der Räume getan werden konnte, ist erfolgt. In das reine Weiß der verputzten Wände fügen sich die ebenfalls weißen, z. T. sehr einfachen Fenstervorhänger aus Stoff ein. Hier scheint für stärkeren Licht- und Wärmeschutz noch nachgerüstet werden zu sollen. Auch die Klimatisierung ist — wie bei so neu genutzten Bauten üblich — noch nicht ausgereift; in einem Raum flatterten Teppiche im Luftstrom.

Im nächsten Jahr erst zugänglich gemacht wird noch der größte Teil des Obergeschosses, wo neben zwei ständigen Abteilungen (Mode und neue Keramik) vor allem zugängliche Magazine für die Materialgruppen Keramik, Glas, Metall, Holz, Textil in 6—7

unterschiedlich großen Räumen eingerichtet werden. Abgeschlossen ist dagegen schon die Einrichtung der Werkstätten; der flüchtige Blick zeigte gut beleuchtete, große, modern ausgestattete Räume für die Restaurierung von Textil, Keramik, Holz.

Ein großes, schönes, brauchbares Haus ist entstanden, das man bewundern und zu dem man gratulieren kann. Museumsleute, hat ein kluger Mensch einmal gesagt, schreiben ihre Werke an die Wände ihrer Häuser. Brigitte Klesse und Gisela Reineking von Bock mit ihren jungen Mitarbeitern Gabriele Lueg und Gerhard Dietrich kann man für diese Publikation nur danken.

Barbara Mundt

Zur Eröffnung lagen als neue Schriften vor:

B. Klesse, *Museum für angewandte Kunst — Querschnitt durch die Sammlungen*, Köln 1989.

Mehrere Autoren, *Museum für angewandte Kunst Köln — Ein Wegweiser von A—Z*, Köln 1989.

*Museum für angewandte Kunst Köln* (Reihe museum, Westermann), Braunschweig 1989.

G. Lueg, *Design* (Bestandskataloge XI). Köln 1989.

## Rezensionen

JÖRG TRAEGER: *Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes*. München, Prestel-Verlag, 1986. 240 S. mit 5 Farbtafeln und 136 Schwarzweißabbildungen. DM 48,—.

Dauids Bild des ermordeten Marat ist das bekannteste Werk des Künstlers und eines der berühmtesten Gemälde der Kunstgeschichte. Und es ist selbst in der Bilderflut des heutigen Kulturbetriebes eines der wenigen Kunstwerke geblieben, die den Betrachter unmittelbar betroffen machen. Das spektakuläre Attentat Charlotte Cordays auf Marat am 13. Juli 1793 und Dauids Bild sind immer wieder Gegenstand von Kunst und Literatur (dazu zuletzt *Bonnet*; s. Anhg.), Geschichtswissenschaft und Kunstgeschichte gewesen. Unter den älteren Veröffentlichungen hat Klaus *Lankheits* Werkmonographie dank Beobachtungsintensität, Problembewußtsein und sprachlicher Sensibilität bleibendes Gewicht. In letzter Zeit sind verstärkte Interpretationsanstrengungen vor allem zu Dauids Kunst vor und während der Revolution zu verzeichnen. Neben den Monographien von Anita *Brookner* und Antoine *Schnapper* haben besonders Beiträge deutschsprachiger Kunsthistoriker die Diskussion intensiviert (*Bätschmann, Brötje, Feist, Germer u. Kohle, Herding, Kemp, Sauerländer, Stolpe*). Der Bicentenaire der Revolution reicht zur Erklärung dieses Forschungsinteresses nicht aus. Vielmehr haben die Auseinandersetzung mit der Moderne und die Aufarbeitung des 19. Jahrhunderts in allen seinen Kunstäußerungen während der beiden letzten Jahrzehnte den Blick für die Entstehung unserer modernen Welt- und Lebensanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Epochenschwelle „um 1800“ geschärft — zunehmend erweist sich