

Alexis Joachimides

«Ausstellungsmaschinen»

Die Utopie einer Neuerfindung des Museums in der Nachkriegszeit 1945–1965

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges war die europäische Museumslandschaft ein Trümmerhaufen. Die Museumsgebäude, die seit Kriegsbeginn geschlossen gewesen waren, waren schwer beschädigt und bestenfalls teilweise nutzbar, wenn sie nicht zum Opfer einer vollständigen Zerstörung geworden waren. Die kriegsbedingt ausgelagerten Sammlungen mussten zunächst zusammengetragen und in die allmählich wiederhergestellten Gebäude zurückgeführt werden. Obwohl es aufgrund des Kriegsverlaufes erhebliche nationale und regionale Unterschiede im Ausmaß dieser Herausforderung gab, standen doch Museen überall in Europa nach 1945 vor der Aufgabe, die Institution schon unter dem Gesichtspunkt eines funktionalen Museumsbetriebes wiederherzustellen. Im Kontext dieser Anstrengungen bemühten sich die weiterhin in der Regel männlichen Museumskuratoren und Architekten jedoch nicht nur, Anschluss an die moderne Museumspraxis der unmittelbaren Vorkriegszeit oder die zwischenzeitlichen Entwicklungen in den USA zu gewinnen. Sie sahen sich in der Pflicht, aktiv an einer Erneuerung der Institution mitzuwirken. Die Wiederherstellung des Dispositivs Museum bedeutete für sie nicht, durch Beseitigung der Kriegsschäden soweit wie möglich in den Zustand vor 1939 zurückzukehren, sondern die Institution gewissermaßen neu zu erfinden. Begründet wurde eine solche Selbstverpflichtung in den 1950er Jahren häufig mit der Katastrophenerfahrung des Krieges, mit dem moralischen Bankrott traditioneller Wertesysteme oder mit einer demonstrativen Abkehr von dem vorherigen politischen System. Aber unabhängig von der tatsächlichen Relevanz dieser Motivationen, waren sich ambitionierte Museumsgestalter einig, dass sie nicht bruchlos die bisherigen Gewohnheiten fortsetzen durften. In den zwei Jahrzehnten der unmittelbaren Nachkriegszeit, die ungefähr mit der Wiederaufbauphase des europäischen Museumswesens zusammenfallen, entstanden daher einige innovative Lösungen für Museumsneubauten oder die Wiedereinrichtung älterer Gebäude mit dieser Zweckbindung. Als Leitmotiv für diesen Innovationsschub wird hier die Utopie des Museums als einer «Ausstellungsmaschine» vorgeschlagen, die einen markanten Bruch mit der bisher geläufigen Ausstellungspraxis hervorbrachte. Die totale Flexibilisierung der Raumgrenzen nach Fläche und Höhe, die Nutzung technologischer Innovation für die Beleuchtung und der Abschied von Wand und Sockel für die Präsentation der Exponate kennzeichneten die avanciertesten Lösungen für eine Neuerfindung des musealen Ausstellungsraumes im Zeitraum 1945–1965. In diesen drei Handlungsfeldern, die zentrale Parameter der nonverbalen Kommunikation der Institution mit ihrem Publikum betreffen, setzte sich das neue Ausstellungsideal selbst von der fortschrittlichsten Vorkriegspraxis ab. Um die spezifische Umcodierung nachvollziehbar werden zu lassen, die diesem Prozess zugrunde lag, werden im Folgenden drei zeitgenössische Beispiele vorgestellt, die jeweils für eines der angesprochenen Handlungsfelder besonders aussagekräftig erscheinen. Zwar weisen

alle drei Beispiele in unterschiedlichem Umfang sämtliche Merkmale auf, die hier unter dem Begriff der ‹Ausstellungsmaschine› zusammengefasst werden, so dass ihre Gegenüberstellung durchaus das Gesamtbild einer gemeinsamen Tendenz evozieren kann. Aber angesichts eines bisher noch sehr rudimentären Forschungsstandes bietet sich kaum ein anderer Weg, als sich der epochenspezifischen Verallgemeinerung über Fallstudien zu nähern.¹

Flexibilisierung des Museumsraumes

Eine größere Flexibilität des Museumsraumes im Sinne einer permanenten Veränderbarkeit der Exponat-Präsentation war bereits das Anliegen der jüngsten Museumsreform vor dem Zweiten Weltkrieg. Dazu musste der Ausstellungsraum als ‹neutraler›, das heißt nicht mehr wahrnehmungsästhetisch auf spezifische Exponat-Gruppen und ihre formalen Eigenschaften ausgerichteter Container redefiniert werden, der jederzeit für eine neu zusammengestellte Auswahl von Kunstwerken zur Verfügung stand. Spätestens seit der ersten Fachkonferenz des Office international des Musées, einer Unterorganisation des Völkerbundes, in Madrid im Jahre 1934 galt eine Simulation des modernen Künstlerateliers mit weiß gehaltenen Wandflächen und einer stark gestreuten, gleichmäßigen Lichtzufuhr als idealtypische Einlösung dieser Anforderung.² Der *white cube*, wie der wahrnehmungsästhetisch neutrale Ausstellungsraum später genannt wurde, war die Zielvorstellung vieler Wiedereinrichtungen in erhaltenen historischen Museumsgebäuden mit festem Wandbestand nach 1945.³ Die Utopie der totalen Flexibilisierung des Ausstellungsraumes, wie sie sich in den 1950er Jahren abzeichnet, geht jedoch noch über dieses Ergebnis hinaus. Ihr liegt die Vorstellung zugrunde, die Raumform selbst bei Bedarf an die intendierte Exponat-Auswahl anpassen zu können, statt in einem unveränderbaren Container jeweils nur die Präsentation umzustellen. Dafür hätten die Raumgröße und -höhe in die Verfügungsgewalt der Kuratoren gelangen müssen, wie es sich der polnische Architekt Oskar Hansen in seinem 1958–1962 ausgearbeiteten Entwurf für die Erweiterung der Kunstaussstellungshalle Zachęta in Warschau imaginierte.⁴ Dieses zu seiner Zeit weder technisch noch wirtschaftlich realisierbare Projekt sah neben verschiebbaren vertikalen Raumteilern auch hydraulisch bewegliche horizontale Zwischenböden vor, an deren Höhenverstellung sich die Treppenanlagen anpassen sollten. Als utopische Vision veranschaulicht es die Zielsetzung, die den meisten neuen Museumsgebäuden in der Nachkriegszeit zugrunde lag, auch wenn sie sich auf praktikable Verfahren wie verschiebbare Zwischenwände und unterschiedliche Raumhöhen im Ausstellungsbereich beschränkten. Als eines der ersten Beispiele dieses ultra-flexiblen Ausstellungsraumes für eine museale Dauerpräsentation sei hier auf die Galleria civica d'arte moderna in Turin eingegangen, die 1954–1959 nach einem Entwurf der italienischen Architekten Carlo Bassi und Goffredo Boschetti errichtet worden ist.⁵ In ihr sollten die städtischen Sammlungen neuerer Kunst, vor allem italienischer Malerei und Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts, unterkommen, deren historisches Museumsgebäude aufgrund seines Zerstörungsgrades nach dem Krieg abgerissen worden war. In enger Abstimmung zwischen den Architekten und dem Direktor der städtischen Kunstsammlungen, Vittorio Viale, der bereits 1934 an der Konferenz in Madrid teilgenommen hatte und eine museumsreformerische Agenda verwirklichen wollte, entstand ein längsrechteckiger Riegel, der über einem Funktionsbereich im Erd- und Untergeschoss zwei versetzt übereinanderliegende Ausstellungsgeschosse mit



1 Turin, Galleria civica d'arte moderna, Blick in das obere Ausstellungsgeschoß für Kunst des 20. Jahrhunderts, Aufnahme 1959.

Oberlichtzufuhr zur Verfügung stellte. Beide Ausstellungsflächen besitzen einen horizontal flexiblen Grundriss, der ohne feste Zwischenwände nur von weiträumig aufgestellten Betonpfeilern unterteilt wird. Die lichttechnisch bedingte Anlage der oberen Ausstellungsebene in zwei relativ schmalen Raumstreifen, zwischen denen sich ein Lichtschacht in das darunterliegende Ausstellungsgeschoß öffnet, ermöglichte auf dessen Ebene eine Auswahl zwischen sich abwechselnden niedrigeren Raumzonen unter den Beleuchtungsflächen und höheren Raumabschnitten unter den geschlossenen Decken. Die leicht nach innen geneigten Glasflächen, die in beiden Ausstellungsgeschossen eine stark gebrochene Lichtzufuhr von schräg oben in die außenliegenden Raumstreifen brachten, waren mit Leuchtstoffröhren zur Verstärkung ihres Lichtaufkommens sowie gewellten Plexiglasplatten zu seiner Streuung ausgestattet. Nach einem Umbau ab 1981 ist diese Beleuchtungstechnik nicht mehr erhalten und der offene Grundriss durch fest eingebaute Ausstellungs-köjen teilweise zugestellt.⁶ Im Ursprungszustand dagegen, wie ihn historische Aufnahmen aus der Zeit nach der Eröffnung dokumentieren (Abb. 1), stand für die Hängung der Gemälde oder als Raumteiler hinter Skulpturen ein eigens entworfenes System mobiler Stellwände aus hellfarbigen Tafeln zur Verfügung, die in eine schwarze Metallrahmenkonstruktion eingespannt waren. Deren Aufständigung auf kleinen «Füßen» über dem Boden und ihre geringere Höhe gegenüber der Raumdecke, betonten das durchlaufende Raumkontinuum des offenen Grundrisses gegenüber den bloß eingestellten Wandschirmen. Die Ausformung des Museumsraumes als offener Halle mit davon deutlich getrennten, aufgeständerten oder von der Decke abgehängten mobilen Display-Trägern wurde in der Folgezeit zum Standardverfahren spätmoderner Museumsarchitektur, wie es etwa das Obergeschoss der Neuen Nationalgalerie von Ludwig Mies van der Rohe in Berlin (1965–1968) in seiner ursprünglichen Verwendung veranschaulichen kann.⁷

Beleuchtungsmaschinen

Vor 1945 galt künstliche Beleuchtung nicht als adäquat für die museale Präsentation von Kunstwerken, weil man eine Beeinträchtigung ihrer ästhetischen Wirkung

durch die Abweichung der Beleuchtungskörper vom Farbspektrum des Naturlichtes fürchtete, die sich technisch noch lange Zeit nicht kompensieren ließ. Zwar nutzten Privatsammler, die ihre Sammlungsräume auch gesellschaftlich verwendeten, seit Mitte des 19. Jahrhunderts Gaslicht, aber öffentliche Museen lehnten dies kategorisch ab und schlossen ihre Pforten bei Einbruch der Dunkelheit.⁸ Auch nach der allgemeinen Durchsetzung von elektrischem Licht im kommerziellen Bereich um 1900 verweigerten Museumscuratoren aus den gleichen Gründen die Ausstattung ihrer Ausstellungsräume mit dieser Technologie.⁹ Im besten Fall wurde zur politisch erwünschten Verlängerung der Öffnungszeiten in die Abendstunden eine elektrische Ergänzung des Naturlichtes als Kompromiss seit den 1920er Jahren in Kauf genommen. Im Vordergrund der Museumsarchitektur stand aber die natürliche Lichtzufuhr. Kastenoberlicht für die Präsentation von Gemälden und Seitenlicht für dreidimensionale Exponate hatte sich spätestens mit der typenbildenden Lösung Leo von Klenzes für die Alte Pinakothek in München (1826–1936) durchgesetzt und führte zu der charakteristischen Zweistöckigkeit klassischer Museumsgebäude.¹⁰ Architektonische Neuformulierungen des Bautyps in der Vorkriegs-Moderne, wie etwa das Städtische Kunstmuseum in Düsseldorf, das 1926 nach einem Entwurf von Wilhelm Kreis errichtet worden war, folgten weiterhin diesem Prinzip, selbst wenn sie das klassische Kastenoberlicht für das den Gemälden zugeordnete obere Ausstellungsgeschoss durch aus dem Industriebau entlehnte Sheddächer ersetzten.¹¹ In den USA dagegen fanden sich inzwischen Kunstmuseen, die ausschließlich auf eine künstliche Beleuchtung durch Lichtdecken mit Rasterstreuung angelegt waren, wie die auch in europäischen Zeitschriften diskutierte Schleier Memorial Art Gallery in Denver/Colorado aus dem Jahre 1949.¹² Die europäische Antwort auf diese US-amerikanische Innovation, die der Massenbildung durch flexible Öffnungszeiten Priorität vor der ästhetischen Wahrnehmung der Exponate gab, war die Verwandlung des musealen Baukörpers in eine in dessen Außenhülle integrierte Beleuchtungsmaschine zur Steuerung von Naturlicht. Schon die oben beschriebenen, die Anlage des Baukörpers determinierenden Naturlichtschlitze für beide Ausstellungsebenen in Turin, die als Kompromiss aus steilem Seiten- und Oberlicht eine Differenzierung ihrer Nutzung für Gemälde oder Skulpturen unnötig machte, war ein erster Schritt in diese Richtung.¹³ Doch erst der Neubau des Musée d'art moderne in Le Havre, 1958–1961 von einem Kollektiv französischer Architekten und Ingenieure unter der Koordination von Guy Lagneau realisiert, nutzte das Potential der Gebäudehülle zur Lichtsteuerung vollständig aus. Nach der weitgehenden Zerstörung der Hafenstadt im Zweiten Weltkrieg als Ersatz für den verlorenen Vorgängerbau einer mit Turin vergleichbaren städtischen Kunstsammlung vornehmlich des 19. und 20. Jahrhunderts errichtet, war es zugleich ein Prestigeprojekt des französischen Staates unter der Federführung des damaligen Kulturministers André Malraux, dessen Namen die Institution inzwischen trägt, und integrierte die Funktionen eines Museums mit denen eines später ausgekoppelten Kulturzentrums.¹⁴ Für diese doppelte Zweckbestimmung entstand ein rundum verglastes Gewächshaus, dessen Lichtzufuhr nach einem Entwurf des Ingenieurs Jean Prouvé durch Aluminium-Lamellen mit einem Querschnitt aus dem Flugzeugbau kontrolliert wurde. Er setzte eine solche Konstruktion in Form eines aufgeständerten Flugdaches über die drei quergestellten Glassatteldächer des Hauptausstellungsraumes sowie zwischen die doppelten Fenster aller Außenwände außer auf der streuungsarmen Nordseite. Die Regulierung der Lichtzufuhr war allerdings nicht dynamisch und elektronisch



2 Le Havre, Musée d'art moderne, Blick in den Hauptausstellungssaal nach seiner jüngsten Sanierung, Aufnahme 2016.

steuerbar, sondern vorab auf die Himmelsrichtung und den dafür typischen Licht- einfall kalkuliert. So bleibt die Glashaut der Ostseite opak und ist auf der West- seite mit aufgedruckten horizontalen Streifen versehen, die zusammen mit den vertikalen Aluminium-Lamellen ein lichtbrechendes Gitternetz bilden, das bei hor- izontal einfallender Abendsonne noch durch herablassbare Jalousien unterstützt werden kann. Im Inneren entsteht dadurch ein einziger hoher und stützenfreier Ausstellungsraum unter einer transluziden Staubdecke mit intensivem, aber stark gestreutem Licht, in den von den Seiten unterschiedlich tiefe Emporen hineinragen (Abb. 2). Die weniger starke Lichtbrechung der transparenteren Wandflächen sorgt dagegen für das Eindringen atmosphärischer Veränderungen aus dem Außenraum. Starre Metall-Lamellen zur Lichtbrechung finden sich im Anschluss auch sichtbar im Inneren von Ausstellungsräumen, wie etwa in Norman Forsters Sainsbury Center for the Visual Arts in Norwich (1974–1978), während ihre dynamische Steue- rung vor der Digitalisierung eine Utopie bleiben musste.¹⁵

Abschied von Wand und Sockel

Die Museumsreformer der Nachkriegszeit verbindet schließlich auch eine Tendenz zur Abkehr von konventionellen Präsentationsformen im direkten Umgang mit den Expo- naten. Statt Wand und Sockel bevorzugten sie neuartigen Verfahren zur technischen Fixierung von Kunstwerken, die mit der traditionellen Museumspraxis möglichst deut- lich kontrastierten. In Le Havre verlangte der wandlose und stützenfreie Raum eine mobile Trägerstruktur für die Hängung der Gemälde, für die in den Anfangsjahren von der Decke abgehängte, durch Querholme ausgesteifte Bastmatten verwendet wur- den. Auch in Turin ist die Nutzung der hier geschlossenen Außenwände für die Bilder- hängung durch ihre etagenweise die Richtung wechselnde Kippstellung vermieden worden, so dass die davor an Schienen von der Decke abgehängten Gemälde in ihren



3 Genua, Museo di Palazzo Bianco, Blick in einen korridorartigen Ausstellungsraum, Aufnahme 1951.



4 Genua, Museo di Palazzo Bianco, Blick in den Ausstellungsraum mit Giovanni Pisanos Skulpturenfragment auf einer Hebebühne, Aufnahme 1951.

Rahmen frei vor der Wand pendelten. blieb die Aufstellung von Skulpturen dagegen in beiden Fällen relativ konventionell, so zeichnete sich ein radikaler Umgang mit der Befestigungstechnik durch die umfassende Umwandlung der Anbringung aller Exponat-kategorien aus. Hierfür kann exemplarisch der italienische Architekt und Ausstellungsdesigner Franco Albini stehen, der mehr als ein Jahrzehnt für die Wiedereinrichtung der städtischen Kunstsammlungen in Genua tätig gewesen ist. Ihr reicher Bestand an älterer Kunst sollte in seine angestammten, kriegsbeschädigten Häuser, ehemalige Adelspalais' aus dem 17. Jahrhundert an der Strada Nova, zurückkehren, deren Fassaden dafür nach historischem Vorbild restauriert worden sind. In enger Abstimmung mit der Direktorin der Sammlungen, Caterina Marcenaro, richtete Albini zunächst 1949–1951 als Musterlösung das Museo di Palazzo Bianco neu ein, dem 1953–1961 das gegenüberliegende Museo di Palazzo Rosso als Ergänzung folgte.¹⁶ Im Inneren hatten die beiden innovativen Museumsgestalter weitgehend freie Hand, solange sie den Bestand an historischen Raumformen respektierten, auch wenn sie deren ornamentale Ausstattung deutlich reduzierten und alle Flächen mit einem einheitlich weißen Wandanstrich überzogen, der die verbleibenden historischen Gliederungselemente optisch weitgehend unterdrückte. Vor diesem wahrnehmungsästhetisch neutralisierten Fond sprangen die Exponate wie die technischen Einrichtungen zu ihrer Anbringung, meist aus schwarz lackierten Stahlelementen hergestellt, umso deutlicher ins Auge (Abb. 3). Die teilweise ohne Bilderrahmen ausgestellten Renaissance- und Barockgemälde waren entweder mit Stahlketten von der Decke abgehängt, so dass sie in einem größeren Abstand frei vor der Wand schwebten, oder sie waren rückseitig mit Manschetten an senkrecht aufgestellten Stahlrohren befestigt, die, in niedrigen Steinsockeln verankert, frei im Raum aufgestellt werden konnten. In der öffentlich zugänglichen Studiengalerie diente ein zwischen Fußboden und Decke eingespanntes Raster aus Stahlrahmen für ihre gefachweise Unterbringung, aus der einzelne Exponate jedoch durch eine Anbringung vor herausgeschobenen senkrechten Streben hervorgehoben werden konnten. Ein Skulpturenfragment von einem Grabmal des Giovanni Pisano aus dem 14. Jahrhundert war zur individuell optimierbaren Betrachtung auf einer motorisierten Hebebühne fixiert, die durch eine elektrische Schaltung von den Besucherinnen und Besuchern gedreht und in der Höhe angepasst werden konnte (Abb. 4). Auch für Gemälde gab es im Palazzo Rosso eine Vorrichtung aus einem beweglich gelagerten Stahlständer, mit dessen Hilfe der Betrachter das daran befestigte Bild manuell in eine günstige Beleuchtungssituation drehen konnte. Tatsächlich gewann die Befestigungstechnik in der Gestaltung Albinis einen so hohen ästhetischen Eigenwert, dass sie in eine Konkurrenz mit den ausgestellten Kunstwerken trat. Die schon früh geäußerte Kritik an dieser Dominanz der Präsentation führte bei späteren Umgestaltungen dazu, dass die meisten dieser Displays beseitigt worden sind. Sie stehen aber wie kaum ein anderes Beispiel für die Umwandlung des Museumsraumes in eine ›Ausstellungsmaschine‹, in der die Mechanisierung der industriellen Arbeitswelt für eine formal-ästhetische Aneignung von Kunst nutzbar gemacht werden sollte. Albini gehörte zu einer größeren Gruppe italienischer Ausstellungsdesigner wie Carlo Scarpa oder das Kollektiv BBPR, die ihre Erfahrungen seit den 1930er Jahren beim Messe- und Ausstellungsbau gewonnen hatten, bevor sie die Wiedereinrichtung der italienischen Museen in der Nachkriegszeit übernahmen.¹⁷ Aus diesem Kreis stammte auch die nach Brasilien ausgewanderte Architektin Lina Bo Bardi, die in ihrem 1968 vollendeten Museu de Arte de São Paulo stelenartige Glasscheiben aufstellte, an denen die Gemälde scheinbar schwerelos im Raum zu schweben schienen.¹⁸

Fazit

Die Utopie des Museums als ‹Ausstellungsmaschine› kann als das Zeitsignet einer avancierten Museumspraxis in der Zeit nach 1945 angesehen werden, deren Gültigkeit sich erst mit dem Beginn der Postmoderne erschöpfte. An die Stelle des ultra-flexiblen Ausstellungsraumes trat die Rückkehr spezifisch determinierter fester Raumformen, an die Stelle der in den Baukörper integrierten Beleuchtungstechnik die Rückkehr des klassischen Kastenoberlichtes und Wand und Sockel erhielten eine emphatische Bestätigung bei der Präsentation von Gemälden und Skulpturen. Aus dieser Perspektive erscheint das als Kulturzentrum mit integriertem Museum moderner Kunst 1971–1977 in der Nachfolge von Le Havre errichtete Centre Georges Pompidou in Paris nicht am Anfang, sondern am Ende einer vorausgegangenen Entwicklung. Die riesige stützenfreie Halle der Museumsetage war von Renzo Piano und Richard Rogers für eine von Beginn an kritisierte flexible Unterteilung durch von der Decke herabhängende, bis zum Boden reichende weiße Display-Tafeln konzipiert, mit denen die in grellen Farben gestrichene, unter die Raumdecke verlegte technische Gebäudeausstattung um Aufmerksamkeit konkurrierte (Abb. 5). Die Beseitigung dieser Raumteiler und Hängeflächen durch die Architektin Gae Aulenti 1987 zugunsten eines fest eingebauten Systems aus geschlossenen Kabinetten, hinter deren oberer Abdeckung die Haustechnik verschwindet, demonstriert emblematisch die Abkehr vom Ideal der ‹Ausstellungsmaschine› am Ort ihres größten Erfolges.¹⁹ Diese Revision war nicht die Folge eines missglückten oder auf die Spitze getriebenen Experimentes, sie war das sichtbare Zeichen eines Paradigmenwechsels. Die Utopie, die Museumsreformer in der Nachkriegszeit zu radikalen Lösungen angetrieben hatte, war inzwischen wie viele andere utopische Zukunftsentwürfe einer Desillusionierung anheimgefallen, der sich auch die Museumspraxis nicht entziehen konnte.



5 Paris, Centre Georges Pompidou, Blick in einen Abschnitt der Ausstellungsebene des Musée d'art moderne, Aufnahme 1977.

Anmerkungen

- 1 Eine Gesamtdarstellung dieser Epoche der Museumsgeschichte steht bisher aus; selbst neuere Überblickswerke wie Charlotte Klonk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven/London 2009 beschränken sich für die Nachkriegszeit auf temporäre Ausstellungen, v. a. die *documenta*. Einen knappen deskriptiven Überblick über internationale Museumsneubauten bietet Michael Brawne, *Neue Museen. Planung und Einrichtung*, Stuttgart 1965; in Bezug auf Neueinrichtungen (und temporäre Ausstellungen) auch Richard Paul Lohse, *Neue Ausstellungsgestaltung. 75 Beispiele neuer Ausstellungsform*, Erlenbach/Zürich 1953; Roberto Aloï, *Musei. Architettura – Technica*, Mailand 1962.
- 2 *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence internationale d'études*, hg. v. Office international des Musées, 2 Bde., Madrid 1934. Zur Atelieraumsimulation im Museumsbetrieb der 1930er Jahre vgl. Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des Modernen Museums 1880–1940*, Dresden/Basel 2001, S. 211–246.
- 3 So etwa bei der Wiedereinrichtung der Gemäldesäle des Louvre in Paris bis 1947; vgl. Germain Bazin, *Der Louvre*, München/Zürich 1958, S. 73–77; Joachimides 2001 (wie Anm. 2), S. 249–250.
- 4 Oskar Hansen – opening *Modernism. On Open Form Architecture, Art, and Didactics*, hg. v. Aleksandra Kędziołek, Łukasz Ronduda, Warschau 2014.
- 5 Carlo Bassi, Goffredo Boschetti, «Le musée d'art moderne de Turin/The Gallery of Modern Art, Turin», in: *Museum International* 9, 1956, H. 2, S. 84–100; *Dalle bombe al museo 1942–1959. La Rinascita dell'arte moderna. L'esempio della GAM [Galleria d'arte moderna] di Torino*, hg. v. Riccardo Passoni, Giorgia Bertolino, Ausst.-Kat., Turin 2016.
- 6 Rosanna Maggio Serra, «Il nuovo allestimento. Criteri espositivi, interventi museologici e conservativi, ricerche storico-documentario», in: *[Galleria civica d'arte moderna Torino.] Il Novecento. Catalogo delle opere esposte*, hg. v. Rosanna Maggio Serra u. Riccardo Passoni, Mailand 1993, S. 9–18.
- 7 Jörn Merkert, «Neubeginn in Erinnerung an die Tradition des Kronprinzen-Palais. Werner Haftmann und die Nationalgalerie am Kulturforum», in: *Der Deutschen Kunst ... Nationalgalerie und nationale Identität 1876–1998*, hg. v. Claudia Rückert u. Sven Kuhrau, Dresden/Basel 1998, S. 152–170.
- 8 Charlotte Klonk, «Mounting Vision». Charles Eastlake and the National Gallery of London», in: *Art Bulletin* 82, 2000, S. 331–347.
- 9 Max Hasak, «Die Beleuchtung von Gemäldesälen», in: *Zentralblatt der Bauverwaltung* 24, 1904, S. 543–544.
- 10 Max Tippmann, *Zur Entwicklung des Typs der deutschen Gemäldegalerie im 19. Jahrhundert*, Diss. TU Dresden 1931; Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870*, München 1967; Peter Böttger, *Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm*, München 1972.
- 11 Achim Preiß, *Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Alfter 1993, S. 167–196.
- 12 Hans Curjel, «Über einige Museums- und Ausstellungsprobleme», in: *Das Werk* 40, 1950, H. 4, S. 128–132.
- 13 Tatsächlich war das Gebäude für eine gemeinsame Präsentation von Gemälden und Skulpturen auf allen Flächen geplant; die beiden Ausstellungsgeschosse dienten bei Eröffnung zur Trennung der historischen Bestände des 19. Jahrhunderts unten von der modernen Formensprache der jüngeren Ankäufe oben.
- 14 Die offizielle Bezeichnung seit 1999 «Musée André Malraux», seit 2011 «Musée d'art moderne André Malraux». Zum ursprüngl. Projekt vgl. Guy Habasque, «... au Havre le premier grand musée construit en France depuis la guerre», in: *L'oeil* 79/80, 1961, S. 52–57; Pierre Joly, «Le nouveau musée du Havre», in: *Quadrum* 11, 1961, S. 163–166; *Construire le musée imaginaire. Le Havre 1952, 1961, 1965 [à l'occasion du 50e anniversaire du musée]*, hg. v. Annette Haudiquet, Ausst.-Kat., Paris 2011.
- 15 *Robert and Lisa Sainsbury Collection. Exhibition for the opening of the Centre [i. e. Sainsbury Centre for the Visual Arts]*, hg. v. Robert Sainsbury, Ausst.-Kat., Norwich 1978.
- 16 Heinz Keller, «Die Neuordnung des Palazzo Bianco in Genua 1950», in: *Das Werk* 40, 1953, H. 4, S. 133–136; 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 International* 7, 1954, H. 4, S. 250–267; Giampiero Bosoni, Federico Bucci, Franco Albini, *I Musei e gli allestimenti. Il design e gli interni*, Mailand 2009; Kay Bea Jones, *Suspending Modernity. The Architecture of Franco Albini*, Farnham u. a. 2014.
- 17 Chiara Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949–1963*, Mailand 2007; Alessandro Martini, «Il museo italiano del XX secolo. Cent'anni di progetti e architetture», in: *Architecture et quotidien des musées. Actes des premières rencontres du Léman*, 19, 20 et 21 juin 2008, hg. v. David Vuillaume, Zürich 2011, S. 45–55.
- 18 Renato Anelli, «Das transparente Museum und die Entheiligung der Kunst», in: *Mögliche Museen*, hg. v. Barbara Steiner, Charles Esche, Köln 2007, S. 65–76. Diese Präsentation, zwischenzeitlich besetzt, soll inzwischen rekonstruiert werden.
- 19 Jean Lauxerois, *L'utopie Beaubourg, vingt ans après*, Paris 1996; Bernadette Dufrene, *Centre Pompidou. Trente ans d'histoire*, Paris 2007.