

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 47 (1960)
Heft: 5: Atelierbauten

Artikel: Zum neuen Guggenheim-Museum in New York
Autor: Giedion-Welcker, Carola
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-36754>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

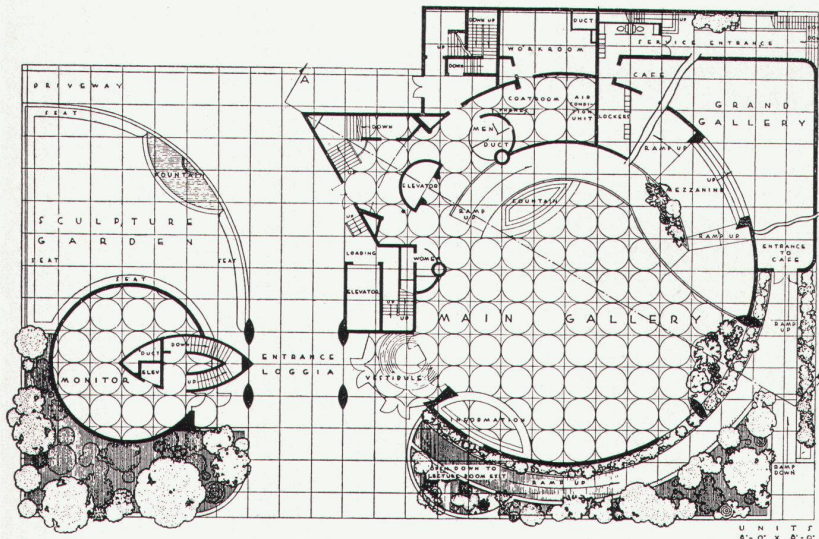
Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Zum neuen Guggenheim-Museum in New York



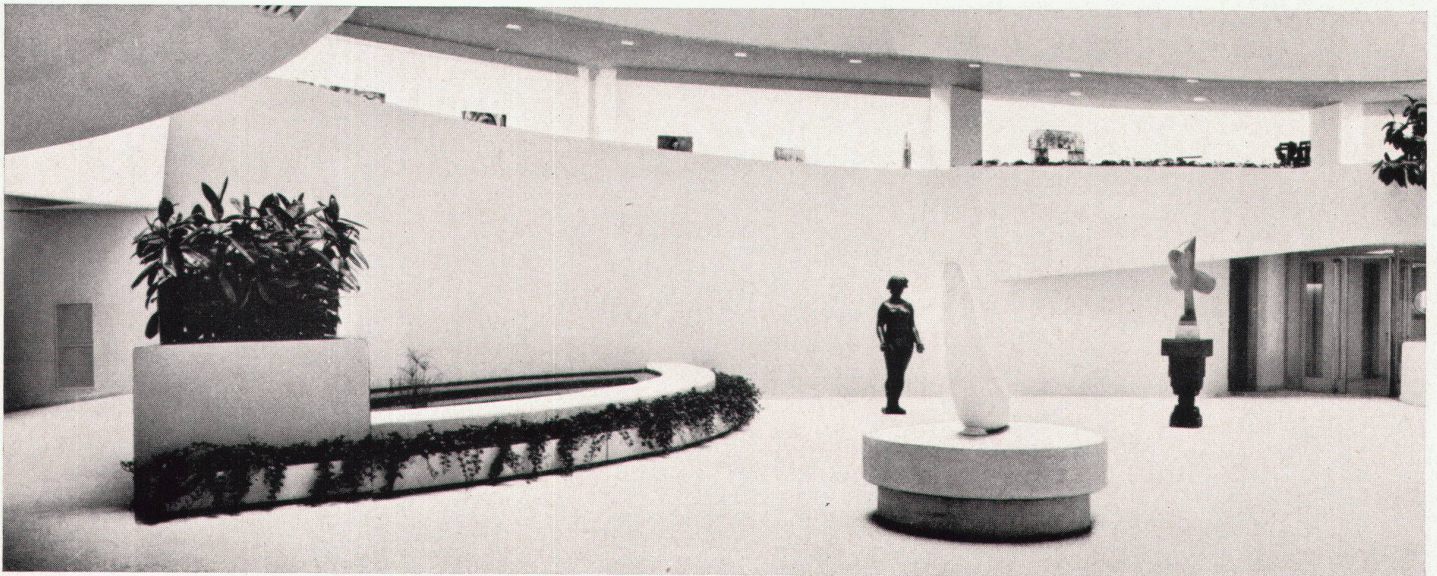
1



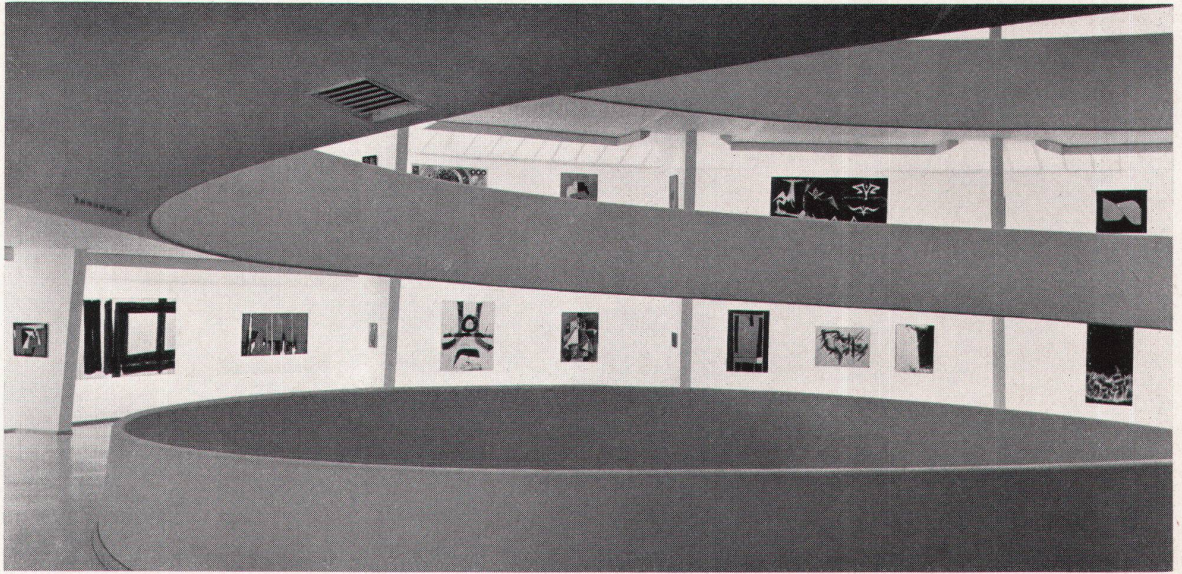
2

Daß der größte Architekt Amerikas, Frank Lloyd Wright, der Stadt New York mit seinem monumentalen Guggenheim-Museum an der Fifth Avenue – seinem einzigen Bau in der Metropole – eine außerordentliche Architektur geschenkt hat, in plastischem sowie räumlichem Sinne, darüber ist man sich in Amerika und in der übrigen Welt wohl einig. Wie weit es ein Museum ist, darum geht die Frage. Der Kampf der Meinungen wogte schon beim Beginn seiner Errichtung, 1956, ja noch früher: seit seiner Planung 1943, als die Guggenheim-Stiftung ihrer hervorragenden modernen Bildersammlung ein adäquates Gehäuse geben wollte. Durch die Einstellung des Architekten hat sich der Spieß allerdings etwas umgekehrt, denn die Architektur scheint, wie das *fait accompli* zeigt, in unbekümmert herrischer Haltung die bildenden Künste nur untergeordnet zu dulden und mitschwingen zu lassen. Daß dies zwar durch die Genialität Wrights auf so originelle Weise geschehen würde, konnte man sogar kaum erwarten, wenn man mit Staunen und Bestürzung in seinem Buch *«The Future of Architecture»* (Horizon Press 1953, s. 103/4) las: «... von nun an mag man Literatur und Bild als Eines betrachten. Beide sind vom Horizont unserer Kunst und unseres Kunsthandwerkes im Verschwinden begriffen, und zwar ein für alle Male!» Wie sollte der Autor dieses Textes jemals der Malerei und Skulptur einfühlend ein «Heim» bauen, ein Milieu gründen, um ihre Auswirkungskraft zu unterstützen und einen Kontakt mit dem Publikum zu fördern?

Was im Guggenheim-Museum Wrights architektonisch erreicht wurde, ist, von außen gesehen: ein eigenwillig gedrungener zylindrischer Bau, der wie eine monumentale Skulptur inmitten aufstrebender Wolkenkratzer (dritten Ranges) trotz. Den Eintretenden empfängt ein über alles Erwarten faszinierender, heiterer Innenraum, in welchem Bilder als farbige Elemente lebendig mitschwingen, allerdings nach Aufgabe ihrer Sonderexistenz, nur noch eingegliedert in das Gesamtensemble eines lebendigen architektonischen Ganzen. Der aufwärtssteigende Besucher, der an bandartigen Balustraden sich emporschlängelt, findet jeweils Fünfergruppen von Gemälden, denen er auf diesem schwungvollen Rampenlauf in rhythmischen Abständen begegnet. Dies Wenige, das hier an Aussonderungsmöglichkeit für die einzelnen Bilder unternommen werden konnte, hat der Direktor J. J. Sweeney durch seine Einteilung in diese Kompartimente erreicht, was jedoch nicht ursprünglich in der Absicht des Architekten lag, der alles bildhafte Einzelleben viel stärker kollektivieren und «anonymi-



3



4

sieren» wollte und die Malereien lediglich als farbige Steigerung seiner Architektur zu brauchen gewillt war. Schon die Bilder zwischen den gegenüberliegenden Rampen kann der vertikal Wandernde nur noch wie stark beschnittene Filmstreifen wahrnehmen.

Was F. L. Wright aber hier auf großartige Weise erreicht, ist ein ganz neuer Amalgamierungsprozeß, eine allseitige Präsenz von Menschen und Bildern, vermittelt durch die zusammenfassende Potenz seines dynamischen Raumganzen, in welchem sich ein gleichzeitig empfundenes Kraftfeld von ausstrahlenden und empfangenden Kräften allseitig entwickeln kann. Gerade diese deutlich spürbare vitale Simultaneität des Geschehens war ein lebendiges Anliegen unseres Jahrhunderts, um dessen Realisierung nicht nur in der Architektur, sondern auf allen Kulturgebieten gekämpft wurde. Schon in seinen frühesten Bauten war es Wright um eine intensive Durchdringung von Raum zu Raum, von Innen und Außen zu tun, nun hier – in seinem letzten Werk – vollendet und in vielfacher Weise erreicht. Der Meister wollte ja – wie er selbst äußerte – «... einen kleinen Tempel in einem Park errichten, um Kunst zum erstenmal, wie durch ein offenes Fenster, sicht-

1

Straßenansicht
Le Solomon R. Guggenheim Museum, New York, vu de la rue
Street view of the Solomon R. Guggenheim Museum in New York

2

Erdgeschoß 1 : 600
Rez-de-chaussée
Ground floor

3

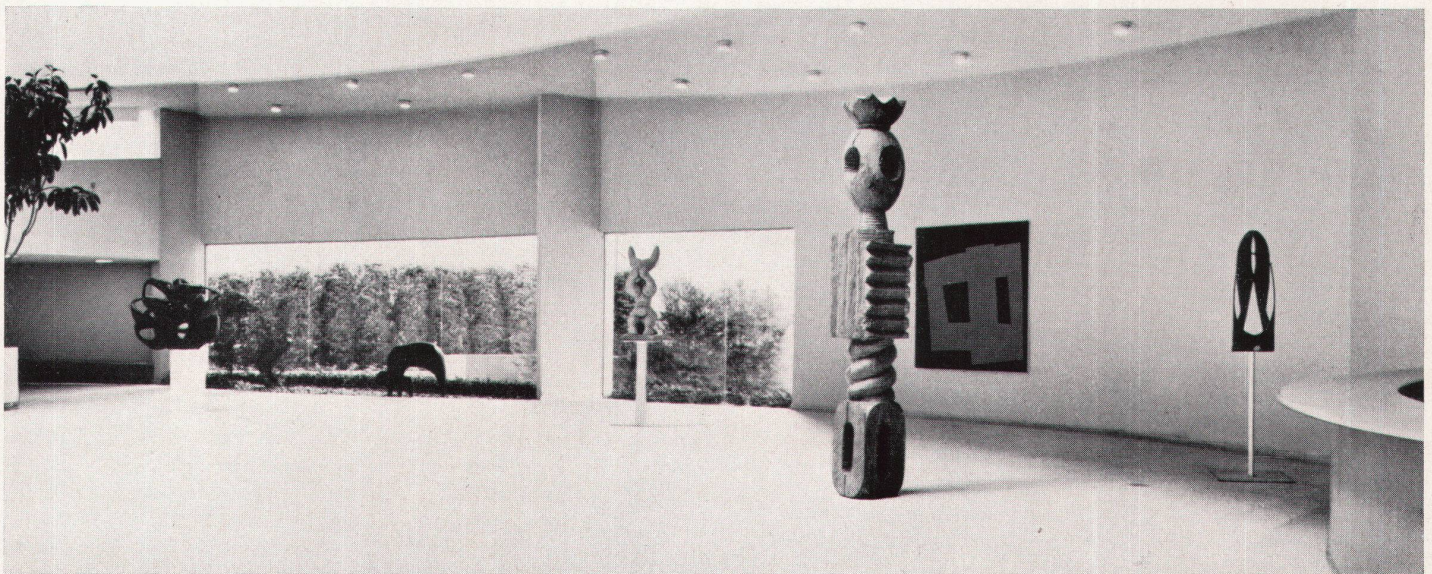
Erdgeschoßhalle, linke Seite
Hall du rez-de-chaussée, côté gauche
Ground floor, left side

4

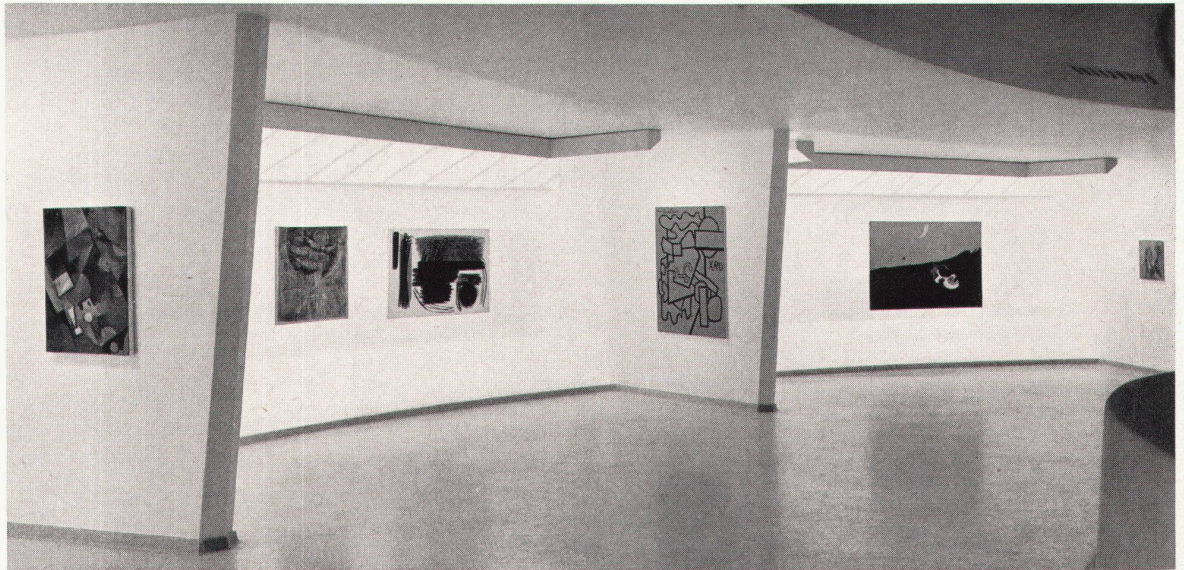
Rampe
Rampe
Ramp Galleries

5

Erdgeschoßhalle, rechte Seite
Hall du rez-de-chaussée, côté droit
Ground floor, right side



5



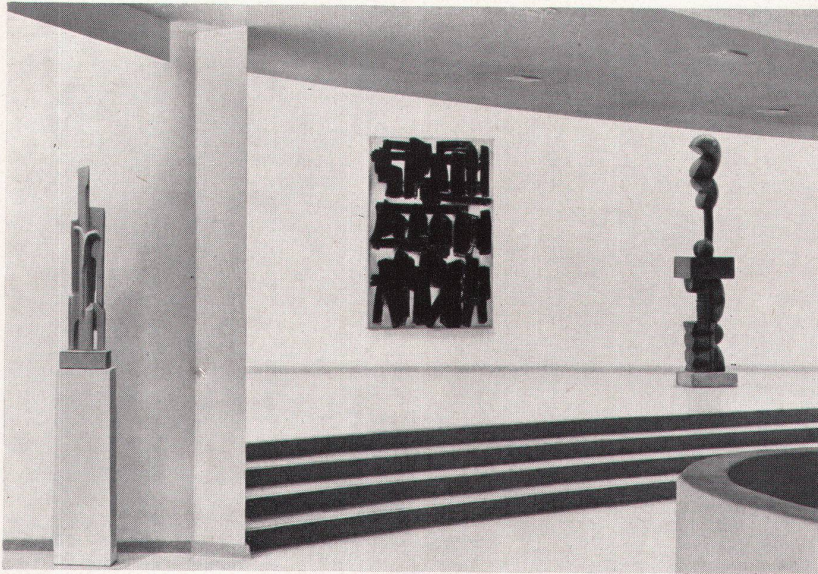
6



7

bar zu machen ...» An den gebogenen Wänden sollten die Bilder wie auf Staffeleien schräg stehen, vom wechselnden Tageslicht bestrahlt, in stetem Kontakt mit dem großen kosmischen Geschehen, mit Tages- und Jahreszeiten. Die Kunst wurde damit der Architektur schicksalhaft verbunden, ihr untergeordnet, jenseits ihrer speziellen Existenzbedingungen und -möglichkeiten. Dabei handelt es sich hier ja nicht um Malereien oder Skulpturen, die gleichzeitig mit dieser oder für diese Architektur geschaffen wurden, sondern um solche, die aus einem schon vorhandenen Sammelbecken des Guggenheim-Besitzes jeweilig zur Ausstellung ausgewählt werden, wodurch sogar das Zusammengehen mit der Architektur hier für die bildenden Künste noch undifferenzierter und zufälliger wird.

Der Gang des Besuchers geht an den Bildern entlang. Nichts ist auf ein Verweilen (vor ihnen) eingestellt; kein Stuhl, keine Bank fordert ihn dazu auf. Der schöne Augenblick der besinnlichen, ruhigen Kontaktnahme scheint vom Architekten nicht einkalkuliert und lediglich durch die Einteilung einer nachträglichen Gruppierung durch den Museumsleiter einigermaßen noch ermöglicht. Harte Nüsse blieben für diesen zu knacken, um seinem Publikum überhaupt die Kunstwerke als solche darbieten zu können, sie zu Vermittlern von Genuß und Information zu machen. Zunächst der Kampf mit der Kurve beim Aufhängen. Und dann der Kampf gegen ein ungenügendes Tageslicht, dem der Architekt sie ausliefern wollte. Mit unsichtbaren Armaturen, die die Bilder von der gebogenen Wand senkrecht nach vorne streckten, sowie durch eine ständige künstliche Beleuchtung der weißen Wandflächen setzte die Rettungsaktion für wahrnehmbare Bilder ein. Dies alles durchaus nicht im Sinne des Architekten, sondern nachträglich. Denn auch die Fünfergruppen waren ja – notgedrungen – wieder eine Art Zellensystem geworden, gegen das die Architektur Wrights sich prinzipiell richtete, hier nur drei große und zwei seitliche Bilder zulassend. Damit mußte natürlich auf große historische Komplexe, wie sie das Museum of Modern Art instruktiv darbot, verzichtet werden, und vor allem mußten die spontanen Wirkungen des rein Künstlerischen durch Verwandtschaft aus Bezügen und Kontrasten quer durch die Generationen hergestellt werden. Die Einstellung des Direktors und seine Ausstellung der Bilder war somit stärker auf ästhe-



6
Obere Galerie mit Gemälden von Schwitters, Hantai, Hartung, Davis, Miró und Villon
Galerie supérieure
High Gallery

7
Jean Dubuffet, Haustüre und Unkraut. Öl und Collage
Porte et mauvaises herbes. Huile et collage
Door with couch-grass. Oil with assemblage

8
Nische der Rampe mit Plastiken von Lipchitz und Brancusi, Gemälde von Soulages
Niche de la rampe
Bay on Ramp Gallery

9
Antonio Tàpies, Großes Bild. Öl und Sand
Grande peinture. Huile et sable
Great Painting. Oil and Sand

tisch-formale Wirkungen und Vergleiche gerichtet als auf historische Aspekte. Einzig in der Kandinsky-Schau, die ja das ursprüngliche geistige und künstlerische Fundament der Sammlung bildete, wurde im obersten Rundgang das sukzessive, entwicklungsgeschichtliche Prinzip eingehalten. Nur die Skulptur fand vor allem in der Eingangshalle, mit Beispielen von Brancusi, Maillol, Pevsner, Etienne Martin und David Hayes, eine restlos befriedigende, materialgerechte Aufstellung durch Vermittlung voller räumlicher Ausstrahlung und innerhalb einer gewissen Isolation des Einzelwerkes.

