



1

» Vortreffliche Belichtung! «

Die Erfindung des Oberlichts und der Weg
zum modernen Kunstmuseum

von *Stefanie Heraeus*

Der Umgang mit Licht ist beim Kuratieren von Ausstellungen und Sammlungspräsentationen von zentraler Bedeutung. Welchen Status erhalten die Exponate, welche Position nehmen sie innerhalb des Raums ein? Werden nur einzelne Objekte im Halbdunkel punktuell angestrahlt und geradezu auratisch inszeniert, oder wird der Raum gleichmäßig ausgeleuchtet? Die Debatte um diese Fragen erhielt durch den Bau der Kasseler Gemäldegalerie 1750 entscheidende Impulse.

Genau zu jener Zeit, als das Licht als Metapher eine zentrale Rolle im Aufklärungsdiskurs spielte, wurde die optimale Belichtung von Gemäldegalerien eingehend diskutiert. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts, als man begann, das Kuratieren als eine eigene, dem Kunstschaffen ebenbürtige Tätigkeit zu reklamieren, haben mehrere Fürsten ihren Malereibestand von den übrigen Sammlungsstücken der Kunst- und Wunderkammern getrennt und die Gemälde in eigens hergerichteten Galerie-trakten der Schlösser oder in selbstständigen Galeriebauten separat präsentiert. Die bedeutendsten deutschen Galeriegründungen oder Neukonzeptionen entstanden um 1750 in Dresden, Kassel und Potsdam. Während man sich in Dresden und Potsdam weitgehend an der Tradition orientierte, ging der Bauherr in Kassel neue Wege. Er ließ eine für die Zeit erstaunliche, zukunftsweisende Art der Belichtung und Bildpräsentation erproben. Wesentliche Impulse gaben dabei Kunstsammler und architektonische Vorbilder aus Paris.

Baustopp der Kasseler Gemäldegalerie im Jahr 1750: Ein museumsgeschichtliches Ereignis

Landgraf Wilhelm VIII. von Hessen-Kassel verfügte über eine außergewöhnliche Expertise, die weit über den generellen ständischen Habitus des Kunstsammelns hinausging. Mit der Planung seiner neuen Gemäldegalerie hatte er zunächst den kurbayerischen Hofarchitekten François de Cuvilliés betraut. Dieser entwarf einen konventionellen Bau: eine Fensterfront auf der einen Längsseite, eine Bilderwand auf der anderen. 1749 begannen die Bauarbeiten. Doch im folgenden Jahr – das Kranzgesims des Galeriebaus war gerade fertiggestellt – ließ Wilhelm die bereits weit fortgeschrittenen Bauarbeiten plötzlich stoppen. Auslöser für die abrupte Aktion war der Besuch des Pariser Kunstsammlers Marc-René Marquis de Voyer d'Argenson im Juli 1750 in Kassel. Dieser begutachtete den begonnenen Galeriebau und schlug vor, den französischen Architekten Jacques Hardouin-Mansart Comte de Sagonne, einen Enkel des berühmten königlichen Hofarchitekten, zu konsultieren. Die bislang unveröffentlichte Korrespondenz zwischen Wilhelm und dem Marquis de Voyer d'Argenson im Staatsarchiv Marburg dokumentiert, wie stark sich der Franzose für die Neukonzeption der Kasseler Gemäldegalerie engagierte. Einem der elf Briefe lag der heute nicht mehr erhaltene Plan des Pariser Architekten bei. Er schlug in dem Plan vor, einen in die Höhe herausragenden Salon auf die Galerie zu setzen, ähnlich wie die »Galerie à la Lanterne« des Pariser Palais Royal. Das Palais Royal wurde seinerzeit immer wieder wegen seiner architektonisch

innovativen Präsentation, aber auch wegen des auserlesenen Gemäldebestandes als Referenz herangezogen.

Palais Royal in Paris: Das französische Modell für Oberlicht

Da in Kassel niemand das Pariser Vorbild und dessen Konstruktion kannte, nahm der Kasseler Hofarchitekt Charles du Ry im September 1750 Kontakt mit seinem Sohn Simon Louis auf, der als Stipendiat des Landgrafen an der Pariser Bauakademie studierte. Die lavierte Tuschezeichnung, die dieser daraufhin nach Hause schickte, ist die einzig überlieferte Innenansicht des Palais Royal (Abb. 2). Sie zeigt im Querschnitt die »Aeneas-Galerie« und den daran angrenzenden Ecksalon mit dem aufgesetzten Obergeschoss zur Belichtung, der »Galerie à la Lanterne«. Der Ecksaal erhielt – wie auf der Zeichnung zu erkennen – sein Licht von oben durch die senkrechten Fenster im darüberliegenden Geschoss. Herzog Philippe II. von Orléans hatte diesen mit seinem Architekten Gilles Marie Oppenord um 1720 einrichten lassen.

Abkehr von konventionellen Galeriebauten: Maximaler Lichteinfall von oben

Der Landgraf von Hessen-Kassel hat zwar die Pariser Pläne nicht realisiert, wohl aber die Idee des Oberlichtes aufgegriffen. Offensichtlich ist, dass er sich – ausgelöst durch die Diskussionen mit dem Marquis de Voyer d'Argenson – nach alternativen architektonischen Lösungen für die Lichtführung umgesehen hat. Es ging darum, einen rundum für die Hängung nutzbaren Bildersaal mit von oben einfallendem Licht einzurichten. So ließ er eine Belichtung durch hoch liegende senkrechte Fenster realisieren, die in einem oben aufgesetzten Geschoss unmittelbar unter der Decke angebracht waren. Von diesem Galeriesaal, der nur 50 Jahre existiert hat, ist keine andere Ansicht erhalten als die Federzeichnung des Malers Benjamin Zix aus dem Jahr 1807, auf der die Franzosen unter Napoleon die Galerie konfiszierten (Abb. 1): Über den hohen Bilderwänden liegen die Fenster als ein durchgehendes Lichtband in einem aufgesetzten Geschoss. Dies sicherte einen maximalen Lichteinfall von oben und leuchtete je nach Tageszeit eine der beiden Längswände aus.

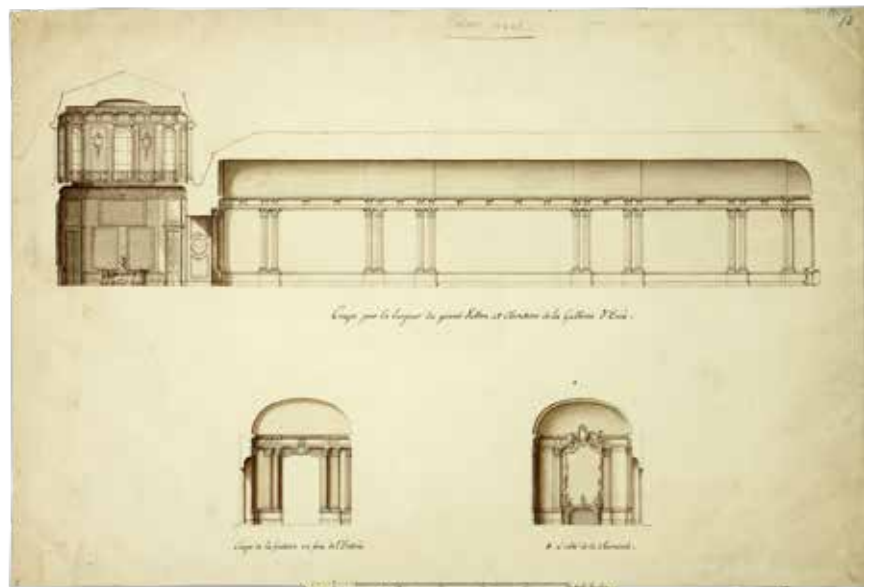
Begeisterung bei den Zeitgenossen: Vortreffliche Belichtung

Die ungewöhnliche Belichtung der Kasseler Gemäldegalerie wurde von Zeitgenossen immer wieder hervorgehoben. In der offiziellen Beschreibung der Residenzstadt des Kasseler Hofrats und Bibliothekars, Friedrich Christoph Schmincke, von 1767 wird die Belichtung als »neueste Erfindung« gefeiert. Reisebeschrei-

bungen heben hervor, dass die Gemäldegalerie »durch ein sanftes gemäßigtes Licht von oben durch Mezzaninen erleuchtet wird«, oder: »Wie wohltuend war dem Auge das hoch von Oben, auf glänzendes Parquet herabfließende Licht«. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts soll Carl Friedrich von Rumohr, der neben Winckelmann als Begründer der wissenschaftlichen Kunstgeschichte gilt, erklärt haben, nie eine »vortrefflichere Belichtung« gesehen zu haben.

1 Benjamin Zix, Ausleerung der Kasseler Galerie durch Dominique-Vivant Denon, 1807, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

2 Simon Louis du Ry, Aeneas-Galerie und Ecksalon im Palais Royal, 1751.

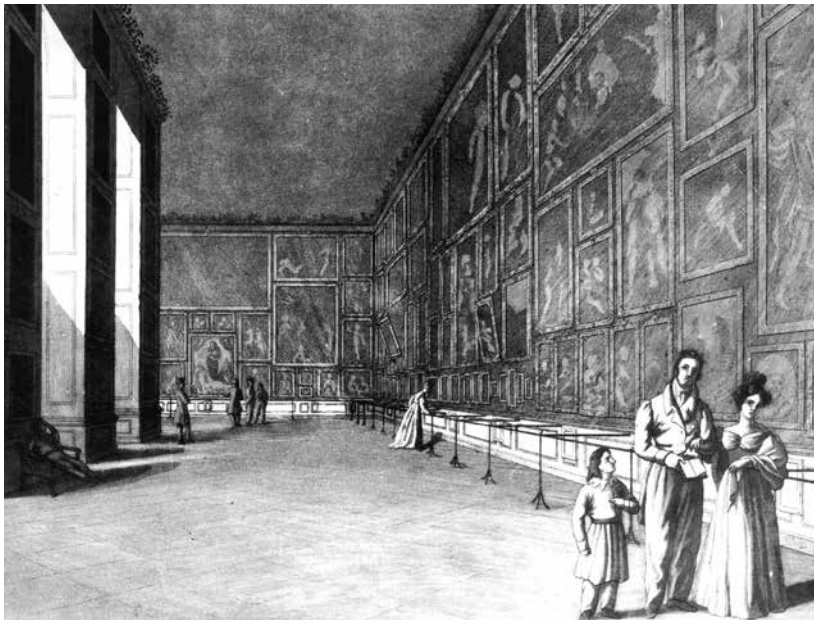


2

Die Kasseler Beleuchtung lasse die Kunstwerke »nach ihrem Licht und Schatten« erscheinen. Allerdings kritisierte er, dass es durch den schmalen Galerieraum zu störenden Lichtkreuzungen käme. Äußerungen dieser Art zeigen,

AUF DEN PUNKT GEBRACHT

- Beim Kuratieren von Ausstellungen ist der Umgang mit dem Licht von zentraler Bedeutung.
- In der Mitte des 18. Jahrhunderts erhielt das Arrangieren der Gemälde den gleichen Status wie der Prozess des Malens selbst. Kunstsammler und Architekten diskutierten Alternativen zum seitlich einfallenden Galerielicht.
- Mit der Entscheidung für Oberlicht erhielten die Galerien zwei gegenüberliegende Bilderwände, was den Status der Gemälde veränderte: Fortan waren sie nicht mehr Teil des fürstlichen Dekors, sondern Kunstwerke in einem inszenierten visuellen Diskurs.



3 Innenansicht der Dresdener Gemäldegalerie am Jüdenhof, 1830, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.

Literatur

1 Stefanie Heraeus, *Top Lighting from Paris in 1750. The Picture Gallery in Kassel and Its Significance for the Emergence of the Modern Museum of Art*, in: Andrea Meyer, Bénédicte Savoy (Hrsg.), *The Museum is open, Towards a Transnational History of Museums 1750–1940*, Berlin/Boston 2014, S. 61–76.

2 Carole Paul (Hrsg.), *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th and Early 19th Century Europe*, Los Angeles 2012.

3 Christopher Rowell, *Display of Art, I. Lighting*, in: *The Dictionary of Art*, London 1996, Bd. 9, S. 11 f. u. 32.

4 Georges Teyssot, *The Simple Day and the Light of the Sun. Lights and Shadows in the Museum*, übersetzt von Jessica Levine, in: *Assemblage*, 12 (1990), S. 58–83.

dass die Problematik der Belichtung in den Debatten zur Präsentation von Gemälden im 18. Jahrhundert eine zentrale Rolle spielte.

Der neue Status der Gemälde: Kunstwerke im visuellen Diskurs

Die neue Belichtung von oben hatte fundamentale Konsequenzen. Die Hängung der Gemälde auf beiden Längsseiten hat die ursprüngliche Funktion der Galerie grundlegend verändert. Bislang war die Galerie ein festlich-repräsentativer Wandelgang mit Ausblicken in die Landschaft auf der einen Seite und mit Gemälden auf der anderen. In der neuen Form der Galerie waren die Gemälde nicht mehr Teil des fürstlichen Dekors, jetzt ging es um ihre bestmögliche Präsentation als Kunstwerke: An allen vier Wänden der Kasseler Galerie konnten Gemälde gehängt werden, was sich massiv auf deren Gesamteindruck auswirkte. Anders als in der wenige Jahre zuvor, 1746, eingerichteten Dresdener Gemäldegalerie (Abb. 3), die durch Seitenlicht beleuchtet wurde, erzeugte die Kasseler Galerie den Eindruck, ringsum von einer geordneten Bilderwelt umgeben zu sein. Die Besucher bemerkten also nicht erst beim Weitergehen, dass sich das Anordnungsprinzip der Gemälde auf mehrere Wände erstreckte. Durch die Oberlichtsituation standen zwei Längswände mit drei bis vier Reihen symmetrisch angeordneter Gemälde einander gegenüber. Dieses für barocke Bildergalerien typische ausgeklügelte System, die zentral herausgestellten Stücke und Pendants mit einer mehrfach aufgefächerten Achsensymmetrie anzuordnen, erstreckte sich über beide Wände. Die Betrachter konnten diese den Raum umspannende Inszenierung der Gemälde unmittelbar als einen visuellen Diskurs erleben und wurden nicht durch Blicke nach draußen abgelenkt.

Der Kasseler Baustopp im Jahr 1750, die Abkehr vom damals üblichen Galerietypus mit seitlichem Lichteinfall und schließlich die unkonventionelle Entscheidung für Oberlicht sind ein besonders spektakuläres Beispiel für Entwicklungen eines neuen Galerietypus. Er sollte die Museumsarchitektur des 19. Jahrhunderts bestimmen und maßgeblich zur Ausbildung des modernen Kunstmuseums beitragen. ●



Die Autorin

Dr. Stefanie Heraeus, 48, arbeitet seit November 2009 an der Goethe-Universität. Sie leitet den von ihr initiierten Kooperationsmasterstudiengang »Curatorial Studies – Theorie – Geschichte – Kritik«, der zusammen mit der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste – Städelschule und den großen Frankfurter Museen durchgeführt wird. Diese Verbindung von Universität, Kunsthochschule und Museen ist international singulär. Zuvor war die Kunsthistorikerin Direktorin des Bielefelder Kunstvereins und Mitarbeiterin der Neuen Galerie der Museumslandschaft Hessen Kassel.

heraeus@kunst.uni-frankfurt.de