NEUE NATIONALGALERIE

Sanierung einer Architekturikone

BERLIN

Herausgegeben von Arne Maibohm
für das Bundesamt für
Bauwesen und Raumordnung

Bundesamt
für Bauwesen und
Raumordnung

jovis

Bernhard Furrer

Das Baudenkmal und sein Bild

„Du sollst dir kein Bild [...] machen, weder des, das oben im Himmel, noch des, das unten auf Erden, noch des, das im Wasser ist.“[1] So lautet ein Teil des ersten der zehn Gebote, die Gott von Moses dem Volk Israel nach seinem Auszug aus Ägypten überbringen lässt. Der Schweizer Schriftsteller Max Frisch hat die Forderung aufgenommen. „Du sollst dir kein Bildnis machen, heißt es von Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht erfassbar ist. Es ist eine Versündigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlass wieder begehen – Ausgenommen, wenn wir lieben.“[2]

Die Seele, das lebendige Wesen eines Menschen, ist nicht erfassbar. Sie ist ein unergründliches Geheimnis, das sich kontinuierlich wandelt und von allen Menschen unterschiedlich wahrgenommen wird. Deshalb soll sie nicht festgehalten werden, lautet die Forderung. Eine fixe Vorstellung vom Wesen eines Menschen wird seiner Komplexität mit ihren steten Veränderungen nicht gerecht. Gleiches gilt für den Körper, in dem sich das Wesen eines Menschen zeigt und spiegelt. Er drückt das Wesentliche, das sich wandelt, nur höchst ungenau und für alle Betrachtenden anders aus. Und doch tappen wir immer wieder in die Falle, meinen, das Eigentliche eines Menschen sei in seinem Äußeren erfassbar und machen uns davon ein festgefügtes Bild.

Dass ein Mensch in Wesen und Körperlichkeit nicht gesamtheitlich erfasst und mit den ständigen Veränderungen in eine präzise Vorstellung eingefangen werden kann, bedeutet erst recht, dass Darstellungen wie Gemälde oder Fotos ihn in seiner Komplexität auch nicht annähernd wiedergeben können. Sie sind stets individuell geprägte vereinfachende Interpretationen und damit letztlich Verfälschungen. Den Menschen als Ganzen geben sie höchstens ansatzweise wieder (Abb. 1).

1 Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers, Stuttgart, 1952, Exodus 20,4.

2 Max Frisch, *Tagebuch 1946–1949*, Zürich, 1986, S. 27–32.

1

2

1 Menschen vermitteln gern ein bestimmtes Bild von sich selbst. Ludwig Mies van der Rohe, 1956

2 Das Handy verdeckt den eigenen Blick, Zeichnung von Peter Gut, 2020

Ein „Bildersturm“ mit umgekehrtem Vorzeichen

Wie die Menschen kann auch die materielle Wirklichkeit in ihrer Komplexität durch eine zweidimensionale Darstellung nicht vollständig erfasst werden. Dennoch geht ein Sturm von Bildern durch die heutige Welt. Er suggeriert, die stoffliche Wirklichkeit könne in ihrer Materialität gültig dargestellt werden durch die Bilder, die von ihr produziert werden. Abbild und Abgebildetes sind allerdings nie identisch, wie Ingrid Scheurmann darlegt.[3]
Viele Menschen schauen sich einen Ort nicht mehr genau an, merken sich seine Eigenheiten nicht, sondern betrachten ihn gewissermaßen auf dem Display ihres Handys oder ihrer Kamera. Mit der Suche nach dem Effekt verdränge das Foto das Sehen im Sinne des inneren Erlebens, stellte der Soziologe Siegfried Kracauer bereits 1927 fest.[4] Heute ist Fotografieren zum Fetischismus geworden. Es geht oft um mehr als eine bloß persönliche Erinnerungsstütze, das Foto wird vielmehr zum Beleg, der an Dritte gerichtet ist: Nur Ereignisse, von denen es Fotos gibt, sind beglaubigt. Die Wiedergabe kann wichtiger werden als das Geschehen selbst (Abb. 2).
Bedeutsam ist der Umstand, dass die Person, die ein Foto aufnimmt, gewissermaßen selbst im Bild erscheint, da sie unbewusst eine Vielzahl von Entscheidungen trifft und damit das Objekt auf spezifische Art ins Bild setzt, es interpretiert. Zeitpunkt und Standort der Aufnahme, Ausschnitt und Perspektive, all das sagt viel über die Autorin oder den Autor aus. Einen wichtigen Schritt weiter geht die Manipulation durch eine bewusste Steuerung der Wahrnehmung. Mit dem richtigen Licht werden Teile hervorgehoben, andere im Schatten zum Verschwinden gebracht. Weitere Veränderungen der abgebildeten Wirklichkeit durch die Bildbearbeitung sind in der Fotografie keine Seltenheit, in der Malerei gehören sie zur Normalität.

Orte und Bauten

Nicht direkt vergleichbar mit Menschen, aber doch mit frappierenden Ähnlichkeiten, haben auch Gebäude eine eigene Persönlichkeit, ein spezifisches Wesen. Ihre geistige und körperliche Gesamtheit bildet die ihr eigene „Doppelnatur“ (Georg Dehio). Sie ist Ausgangspunkt dieses Essays. Ihr Wesen kann nur dann erschlossen werden, wenn die historische Substanz befragt und weitere Quellen beigezogen werden, um sich diesem im Bewusstsein der Zeitbedingtheit und Vorläufigkeit der Erkenntnis anzunähern.
Die Wahrnehmung bedeutender historischer Bauten und Orte wird von zweidimensionalen Abbildungen, von Zeichnungen, Gemälden oder Fotografien, die in großer Zahl und immer wieder publiziert werden, geprägt. Diese Darstellungen geben das wieder, was vermittelt werden soll: Der klug gewählte Ausschnitt und die geschickte Fokussierung präsentieren einen ins dichte Quartier eingebetteten Bau als Solitär, Gesamtproportionen werden verändert, die geeignete Kameraposition betont gewisse Elemente (Abb. 3).

3 Ingrid Scheurmann, „Braucht das Bild Substanz? Stadtbild- und Denkmalpflege“, in: *Konturen und Konjunkturen der Denkmalpflege. Zum Umgang mit baulichen Relikten der Vergangenheit*, Köln, Weimar, Wien, 2018, S. 378–392, S. 387.

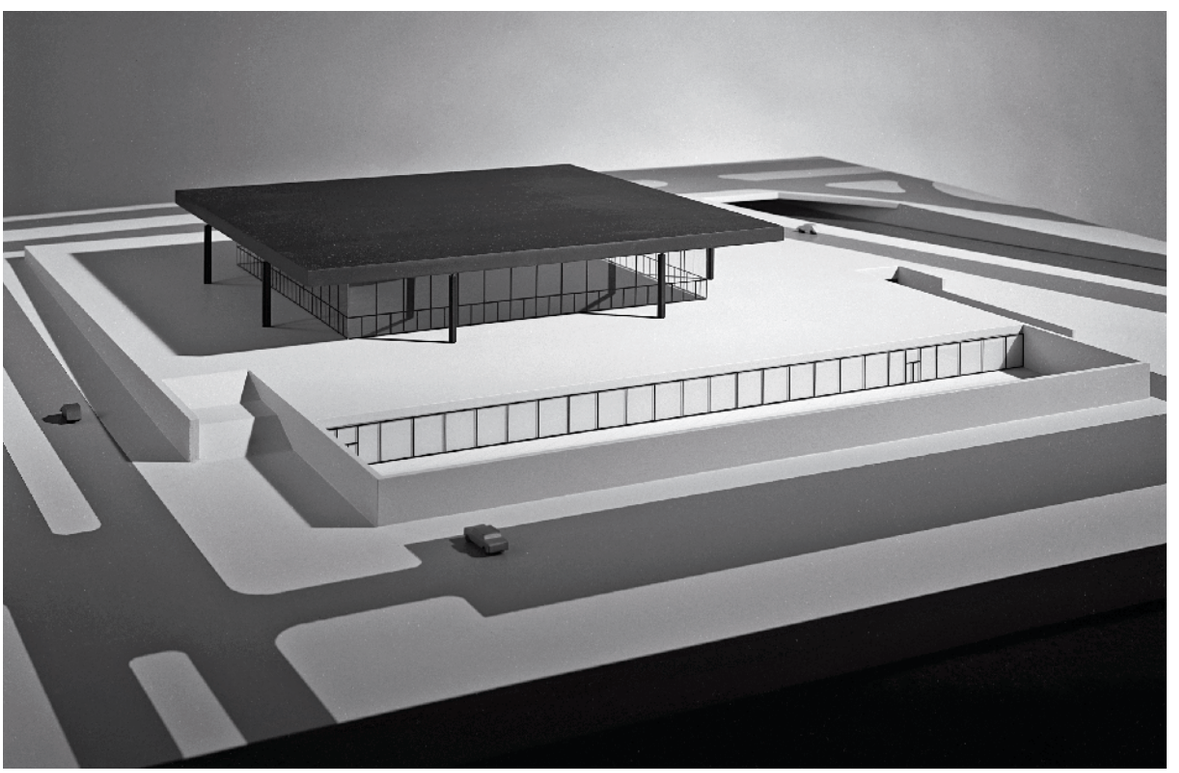
4 Siegfried Kracauer, „Die Photographie“ in: *Siegfried Kracauer Schriften 1927–1931*, Inka Mülder-Bach (Hg.), Bd. 2, Berlin, 1990, S. 83–98.

Mittel der Inszenierung werden bewusst eingesetzt, bei den Bauten heutiger Stararchitekten in deren Auftrag und mit Exklusivrechten. Besonders bei antizipierenden Darstellungen von Bauten, Zeichnungen oder Perspektiven, die ein Projekt vorstellen und anpreisen, sind eigentliche Manipulationen der Wirklichkeit häufig anzutreffen (Abb. 4). Die heute übliche Darstellungsart, das „Rendering“, weicht unter Umständen besonders stark von der künftigen Wirklichkeit ab und hat ein großes Verführungspotenzial. Ansichten von existierenden wie geplanten Bauten sind Interpretationen des Bildautors, keine verlässlichen Zeugnisse.

Durch eine zweidimensionale Abbildung werden historische Bauten in ihrer Essenz nicht erfasst, da wichtige Informationen nicht vermittelt werden können. Das Bild genügt nicht, um einen Bau auch nur annähernd zu erfassen. Es kann die Epoche seiner Entstehung und der zu jener Zeit herrschenden gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und technischen Voraussetzungen, die kulturellen und finanziellen Möglichkeiten der Bauherrschaft, die Befähigung der Architektin oder des Architekten, das Können der beteiligten Bauleute und Betriebe, die zur Verfügung stehenden Materialien, all die Umstände, die das Bauwerk spiegelt, nicht wiedergeben. Diese Gegebenheiten und Beiträge verdichten sich zu einer Gesamtheit, die für jede betrachtende Person andere Konturen und Nuancen hat. Die Wahrnehmung eines Baus wird zudem nicht nur vom visuellen Eindruck geprägt, sondern ebenso sehr vom räumlichen Empfinden, von akustischen Eigenheiten, von der Haptik der Materialien und ihrer Bearbeitung, auch vom Geruch, der ihm eigen ist. Der Charakter und das Wesen eines Gebäudes können intuitiv wahrgenommen und beschrieben werden, objektiv erfassbar sind sie bloß in Ansätzen.

Die heutige Form des historischen Bauwerks ist zudem durch die Zeit seit seiner Entstehung geprägt. Sie ist das Ergebnis einer langen Reihe von Interventionen, die im Verlauf seiner Existenz vorgenommen wurden. Umbauten, Erweiterungen, Anpassungen

3



3 Architekturmodell der Neuen Nationalgalerie, 1963

4

an neue Gepflogenheiten oder Renovationen: Sie alle sind Teil des Werks und seiner Geschichte. Diese Interventionen werden überlagert von den Spuren der Alterung, all den kleinen Veränderungen, die in ihrer Summe ein Bauwerk zum Guten wie zum Schlechten beeinflussen. Die Zeichen, die die Zeit dem Bauwerk eingeschrieben hat, prägen das Bild wesentlich mit; sie zeigen seine Geschichtlichkeit und gehören unabdingbar zum Bauwerk. Im Bewusstsein ihres individuellen Zugangs werden aufmerksame Besuchende all diese Beobachtungen zu einem Gesamteindruck, zu einem Bild, zusammenfügen, wohl wissend, dass damit das Wesen des Baus nur andeutungsweise zu erfassen ist.

Der historische Bau ist demzufolge wesentlich mehr als das erwähnte Bild, die von den Menschen wahrgenommene äußere Erscheinung. In der Materie des Bauwerks sind zahlreiche Informationen über den Entstehungsprozess, spätere Veränderungen und Einflüsse der Nutzung gespeichert. Für heutige und künftige Forschung ist die historische Substanz die wichtigste Grundlage zu Erkenntnis und Wissensvermehrung. Sie wird ergänzt durch Schriftquellen und Bilder. Während diese sich zuweilen als unzuverlässig erweisen können, sind die materiellen Zeugnisse des Bauwerks untrüglich. Die Forschungen zum Dom in Regensburg etwa beruhen auf der über Jahrzehnte systematisch durchgeführten Untersuchung der real existierenden historischen Substanz. Nur wenn diese erhalten ist, kann die Bauforschung daraus neue Erkenntnisse gewinnen und können künftige Fachleute die heutigen Ergebnisse überprüfen und ergänzen.

Die äußere Erscheinung und erst recht Abbildungen davon drücken das Wesentliche eines Baus bloß in grober Annäherung aus. Es braucht die historische Substanz,

4 Ludwig Mies van der Rohe, Entwurf für die Neue Nationalgalerie Berlin, Innenraum, Collage, 1963

damit ein Bau oder ein Ort zum Zeugnis der Epoche seiner Entstehung und der seither vergangenen Zeit wird. Die mit ihm verbundenen Interpretationen sind stets individuell geprägt und im Wandel begriffen.

Sehnsuchtsbilder

Bertold Brecht beschreibt in „Geschichten vom Herrn Keuner", wie wir uns ein Bild von Menschen machen und versuchen, die Menschen diesem Bild anzupassen: „‚Was tun Sie', wurde Herr K. gefragt, ‚wenn Sie einen Menschen lieben?' ‚Ich mache einen Entwurf von ihm', sagte Herr K., ‚und sorge, dass er ihm ähnlich wird.' ‚Wer? Der Entwurf?' ‚Nein', sagte Herr K., ‚der Mensch.'"[5]

Der von Brecht beschriebene Vorgang lässt sich auch an Bauten und Orten beobachten, die einem baulichen Eingriff unterzogen werden. Nicht selten wird ein Baudenkmal im Zug einer Restaurierung oder Renovation den Vorstellungen derjenigen angepasst, die Einfluss auf die Arbeiten haben, den Vorstellungen des Bauherrn, der Architektin oder der Öffentlichkeit. Der seit einiger Zeit verwendete Begriff der Bilddenkmalpflege enthält diese Suche nach dem Harmonischen und Stimmigen. „Fehler", die das Bild stören, sollen eliminiert werden. Mitunter wird dem Baudenkmal mit mehr oder weniger subtilen Veränderungen zudem eine neue Bedeutung verpasst. So sollen in Budapest auf der Burg Buda Einbauten aus sozialistischer Zeit, die teilweise von architektonischer, bestimmt aber von historischer Bedeutung sind, zerstört und durch Rekonstruktionen früherer Zustände und zudem die nach dem Krieg in „falscher" Form rekonstruierte Kuppel ersetzt werden (Abb. 5).

Die Rekonstruktion eines Gebäudes oder eines Orts kommt der Herstellung eines dreidimensionalen Bilds gleich; sie ist gewissermaßen ein Architekturmodell in natürlicher Größe. Sie mag noch so gute Dokumente als Grundlage haben, immer bleibt sie eine Neuschöpfung – Georg Dehio spricht von einer „eindrucksvolle[n] naturgroße[n] Illustration [...] zum dermaligen archäologischen Wissen" und stellt fest, dass ihr die „reiche Polyphonie" der historischen Bezüge fehlt.[6] Eine Rekonstruktion sagt deshalb viel über ihre aktuelle Entstehungszeit aus und wenig über die Epoche des fehlenden historischen Baus. Das dreidimensionale Bild einer Rekonstruktion ist nicht das Baudenkmal. Dies ist auch beim oft zitierten Beispiel der Altstadt von Warschau ersichtlich, die nicht als die zwischen dem 13. und 20. Jahrhundert entstandene Stadt in die Welterbeliste aufgenommen wurde, sondern „als einzigartiges Beispiel der fast vollständigen Rekonstruktion einer Stadt, die vorsätzlich und gänzlich zerstört wurde" (Abb. 6).[7] Heute durchgeführte Rekonstruktionen sind bloße Erfüllung einer nostalgischen Sehnsucht nach der Wiederherstellung einer als heil und ganz empfundenen Welt. Darüber hinaus drücken sie ein tiefes Misstrauen gegenüber der Fähigkeit zeitgenössischer Architektur aus, bestehende Lücken adäquat zu schließen.

5 Bertold Brecht, *Geschichten vom Herrn Keuner*, 1953, Frankfurt am Main, 2003, S. 80.

6 Georg Dehio, „Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert (1905)", in: Norbert Huse (Hg.), *Denkmalpflege – Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, München, 1984, S. 139–145, S. 139ff.

7 UNESCO, Liste du patrimoine mondial. Centre historique de Varsovie, valeur universelle exceptionnelle, brève synthèse, Critère (vi), URL: http://whc.unesco.org/fr/list/30 (zuletzt aufgerufen am 17. August 2020). Neben der erläuterten Ursache der Zerstörung ist entscheidend, dass der Wiederaufbau von seinen Urhebern mit Ausnahme einiger Monumentalbauten nicht als Rekonstruktion, sondern als Neuschöpfung in Anlehnung an den Vorbestand verstanden wurde und unmittelbar nach Kriegsende durch die direktbetroffenen Überlebenden erfolgte.

Das Bild einer Rekonstruktion, ihre Gesamterscheinung mag im Wesentlichen mit demjenigen des verschwundenen Vor-Bilds übereinstimmen. Sie besitzt indessen keine „Aura“, eine Eigenschaft, die Walter Benjamin für jedes Kunstwerk als essenziell erachtet und die er in dessen Unnahbarkeit, Echtheit und Einmaligkeit sieht.[8]

8 Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (erste deutsche Fassung, 1935), in: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Teil 2, Frankfurt am Main, 1980, S. 431–469.

Substanz oder Erscheinung

Wenn ein Baudenkmal konserviert und restauriert wird, muss stets in das delikate Gefüge der historischen Substanz eingegriffen werden. Zudem können größere Veränderungen unumgänglich sein. Zuweilen stellt sich die Frage, ob der überlieferten Materialität des Baudenkmals mit seinen Veränderungen oder seinem Bild, seiner möglichst gut erfassbaren architektonischen Erscheinung, der Vorzug gegeben werden soll. Bei der Villa Tugendhat von Ludwig Mies van der Rohe in Brünn, Tschechien, haben solche Abwägungen dazu geführt, dass neben sorgfältig konservierten auch rekonstruierte Bauteile stehen; vor Ort ist es nicht einfach, die beiden Herangehensweisen zu unterscheiden (Abb. 7).

Die Frage, ob im Umgang mit einem Gebäude oder mit einem seiner Bestandteile der Substanz, der historischen Materialität oder der Erscheinung, dem Bild der Vorrang gegeben wird, ist nicht mit einfachen Rezepten zu beantworten oder anhand allgemeiner Regeln einzugrenzen. Es hängt vom konkreten Fall ab, in welche Richtung gearbeitet wird. Allerdings muss immer die Konservierung der überlieferten Elemente mit den kleinstmöglichen Eingriffen statt deren Ersatz das Ziel sein. Der Respekt der überkommenen Substanz erhält die in ihr gespeicherten originalen Belege und lässt die größtmögliche Breite an Herangehensweisen für künftige Überlegungen und Eingriffe offen. So verändern beispielsweise Blechabdeckungen über den Strebebogen des Berner Münsters das Bild, schützen aber die Substanz (Abb. 8).

In jedem Fall sind solche Entscheidungen nicht von Einzelpersonen nach deren Gusto zu treffen. Vielmehr müssen sie in einer diskursiv zusammengesetzten Gruppe erörtert und beschlossen werden. Diskussionsstandpunkte und Begründungen der Beschlüsse sind zu dokumentieren.

5

6

7

8

Ludwig Mies van der Rohe: Galerie des 20. Jahrhunderts, Berlin, 1963

Die „Galerie des 20. Jahrhunderts“ wurde 1949 durch den Berliner Senat in Berlin (West) gegründet. Der Auftrag für einen Neubau, der die angewachsenen Sammlungen beherbergen sollte, wurde 1962 direkt an den 76-jährigen Mies van der Rohe vergeben. Die Bauten, die dieser während seiner Jahre in den Vereinigten Staaten realisierte, wo er von 1939 bis zu seinem Tod 1969 ein Büro führte, sind in ihrer reduzierten Formen- und Konstruktionssprache innerhalb des Ganzen von Stadt oder Landschaft auf eine große Bildwirkung ausgerichtet. Das Bestreben des Architekten, die Wahrnehmung seiner Bauten in einer gegebenen Situation durch eingängige, klare Körper zu prägen, beschränkt sich nicht auf die Gesamtform oder die einzelnen Räume. Sein Streben nach dem perfekten Bild reicht vielmehr bis in die kleinste Einzelheit. Sigfried Giedion schildert, wie er „im Atelier von Mies van der Rohe im April 1964 auf einem Zeichenbrett das quadratische Modulnetz seiner Berliner Galerie des 20. Jahrhunderts im Maßstab 1:5 [sah] und darauf, dreidimensional aufstehend, eine der Stützen mit kreuzförmigem Querschnitt“.[9] Profilquerschnitte und Knotenpunkte der Konstruktionen sind für deren Bild entscheidend; von vielen davon wurden im Büro Mies van der Rohe Modelle in natürlicher Größe hergestellt. Der Entwurf Mies van der Rohes für Berlin geht von Ideen aus, die er für den nicht realisierten Verwaltungsbau der Firma Bacardi in Santiago de Cuba entwickelt hatte.[10] Prägend ist der stützenlose Raum, ein „Universalraum“, unter einem von acht Pfeilern getragenen, über die Ecken weit vorkragenden Dach auf einem mit Granitplatten verkleideten Sockel. Dieser Podiumstempel nimmt die Grundform der Museumstempel auf der Berliner Museumsinsel auf. Projekt und Realisierung sind ganz auf Bildhaftigkeit ausgerichtet: Die einprägsame Erscheinung des über dem markanten Sockel gleichsam schwebenden Dachs und der umlaufenden Glaswände war wichtiger als die Funktionalität – die allseits verglasten Außenwände eignen sich schlecht für die Ausstellung von Gemälden, die Verbindung von Halle und Sockelgeschossräumen erschweren getrennte Präsentationen. Ausstellungsmacherinnen und -macher hatten denn auch ihre liebe Mühe mit dem Bau.

9 Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Ravensburg, 1965, S. 370.

10 → Lohan, S. 30–39.

5 Budapest, Burg Buda, Empfangsraum im Nordflügel, 1950er-Jahre

6 Neuschöpfung der Bürgerhäuser der Altstadt Warschaus in Anlehnung an die zerstörten Gebäude

7 Originale und rekonstruierte Bauteile nebeneinander in der Villa Tugendhat, Brünn

8 Blechabdeckungen über den Strebebogen des Berner Münsters

Wichtiger als funktionale Aspekte war das Bild, nicht bloß für den Architekten, sondern auch für die Auftraggeberschaft. Zum einen suchten Berlin und die Bundesrepublik ein Symbolbild für ein weltoffenes, neues Staatswesen. Im Vordergrund stand das Bestreben, auf dem Kulturforum der eigenen Bevölkerung wie auch den Bewohnerinnen und Bewohnern der DDR jenseits der nahegelegenen Zonengrenze die überlegene moderne Architektur des Westens bildhaft vor Augen zu führen. Der Bau sollte zudem zeigen, dass sich der Westen Deutschlands der im Nationalsozialismus Vertriebenen erinnert und sie mit der Möglichkeit, wichtige Werke zu realisieren, ehrt. In seiner ikonografischen Eigenheit ist der Neubau ein „gewolltes Denkmal" im Sinne von Alois Riegl[11] – eine Ikone der Architektur des 20. Jahrhunderts ist er bis heute geblieben.

In vielen Köpfen und in manchen Architekturbüchern ist diese Ikone reduziert auf ihre eingängige Erscheinung von Podium, Glashalle und schwebendem Dach. Die Existenz der vielfältigen Räume, die im Sockel eingebaut sind, wird in der Rezeption oft ignoriert und so die doppelte Persönlichkeit des Baus nicht beachtet. Es handelt sich um die vergleichsweise konventionellen Räume für den Besucherempfang, für Ausstellungen, Verwaltung und Depots sowie den Außenraum des Skulpturengartens. Auch sie sind integrierender Bestandteil des Baudenkmals. Ein umfassendes Verständnis der Mies'schen Architektursprache ist nur möglich, wenn beide Bereiche, der obere wie der untere, zusammen gelesen werden (Abb. 9).

11 Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien, Leipzig, 1903, S. 39.

Die Neue Nationalgalerie: Restaurierung einer Ikone, 2015–2021

Mit der Restaurierung des Neuen Museums in Berlin haben David Chipperfield Architects 2009 exemplarisch gezeigt, wie ein Baudenkmal trotz eines anspruchsvollen Anforderungsprofils in seiner überlieferten Substanz nahezu vollständig erhalten, konserviert, behutsam restauriert und im Äußern wie im Innern ein Bild präsentiert werden kann, das ohne Rekonstruktion auskommt und die mitteleuropäische Sehnsucht nach Perfektion nicht erfüllt. Mit dem Verweis auf diese Leistung und mit gleichem Anspruch haben die Architekten 2012 das „Vergabeverfahren für freiberufliche Leistungen" für die Restaurierung der Neuen Nationalgalerie für sich entschieden.

Diese von den Architekten an sich selbst gestellte Anforderung war nur mit großen Einschränkungen umsetzbar, die erforderliche Eingriffstiefe wesentlich größer als erwartet. Im Verlauf der Vorplanung, nach sorgfältiger Analyse des Baus und einer ausführlichen Recherche zu den erhaltenen Archivalien, wurde klar, dass eine Instandsetzung und Restaurierung in situ nicht möglich war. Das Gebäude wurde gewissermaßen geschält: Nahezu der gesamte, weitgehend intakte Innenausbau sowie die Granitverkleidungen wurden ausgebaut, eingelagert und positionsgenau wieder eingebaut. Der Grund dafür liegt darin, dass die Materialien, auf denen die Ausstattung aufgebaut ist, aus technischen Gründen ersetzt werden mussten: Wenn sich die Fußbodenheizung des

Hallengeschosses als defekt erweist, dann müssen die Bodenplatten entfernt und zuvor die darauf stehenden Holzaufbauten demontiert werden, wenn der Beton unter den intakten Granitverkleidungen des Skulpturengartens bröckelt, dann müssen sie für eine umfassende Reparatur abgenommen werden. Um den Stahlbetonrohbau instand zu setzen oder die Gebäudetechnik zu erneuern, mussten im Sockelgeschoss außer den Fußböden auch die sichtbaren Oberflächen wie Wandverputze und Deckenverkleidungen entfernt werden. Sie wurden mehrheitlich neu erstellt, wobei sich die Frage nach zeitgebundenen Materialisierungen wie Raufasertapeten oder Wollteppichen stellte. Konstruktiv nicht angetastet wurden die Metallkonstruktionen von Dach und Fassaden, von der Ausstattung blieben lediglich die Treppen sowie die Marmorverkleidung an jeweils drei Seiten der beiden Versorgungsschächte in der Ausstellungshalle vor Ort erhalten.

Die Demontage von Bauteilen ist unausweichlich mit zusätzlichen Beschädigungen verbunden. Dank großer Umsicht und Sorgfalt konnten sie in der Neuen Nationalgalerie minimiert werden. Wichtig war die klare Verortung der großen Zahl von Einzelteilen. Diese wurden restauriert, an neue Anforderungen adaptiert und aufgefrischt (Abb. 4, S. 273). Nach der Remontage befindet sich heute jedes Stück wieder an seinem angestammten Platz.

Von denselben Architekten mit derselben Zielsetzung wurden im Neuen Museum die „Haut des Bauwerks“ und die Oberflächen der Innenräume mit allen Verletzungen der Vergangenheit belassen – Geschichte wird greifbar. Die Neue Nationalgalerie wirkt dagegen nahezu wie ein Neubau und lässt die großen Eingriffe nicht erahnen, die unter der Oberfläche erfolgt sind. Nach der Restaurierung erscheinen die Sichtflächen homogen oder wurden gänzlich neu erstellt. Der Gang durch die Geschichte erschließt sich nur Eingeweihten.

Ein wesentlicher Grund für diesen Unterschied liegt im tiefgreifenden Wandel der Bautechnik, der in den vergangenen hundert Jahren stattgefunden hat. Die Bauten des 19. Jahrhunderts verfügen über große bautechnische Reserven, verwendet wurden wenige, seit Jahrhunderten bekannte Baumaterialien und Konstruktionstechniken, die installationstechnische Ausstattung war gering. So sind die Bauten gegenüber Eingriffen „gutmütig“.

Bauten der Nachkriegszeit sind demgegenüber bis an die Grenzen der Möglichkeiten optimiert und verfügen über geringe Reserven. Neue Materialien, die häufig heute als gesundheitsschädlich erkannte Stoffe enthalten, wurden verbaut. In ihrer formalen Perfektion reagieren die Bauten empfindlich auf kleinste Veränderungen, es herrschte lange Zeit eine weit verbreitete Unbekümmertheit gegenüber bauphysikalischen, namentlich wärmetechnischen Fragen und die komplexen technischen Installationen, für die inzwischen längst keine Ersatzteile mehr erhältlich sind, unterliegen einem raschen Verschleiß und entsprechen zumeist nicht mehr dem Stand der Technik.

Trotz dieser grundlegenden Verschiedenheit von Bauten aus dem 19. Jahrhundert und Bauten der Nachkriegszeit bleiben die konservatorischen Grundsätze identisch

und sind unverändert anzuwenden. Herangehensweise und Überlegungen zu den Eingriffen verändern sich nicht. Die erläuterten Unterschiede können indessen zu anderen Verhaltensweisen im Einzelfall führen. Demontage und Remontage von Bauteilen, unter Umständen gar deren Ersatz, können sich als unumgänglich erweisen, dies nicht zuletzt, um dem Baudenkmal die ursprüngliche Nutzung zu sichern. Die Restaurierung der Neuen Nationalgalerie hatte zum Ziel, trotz enorm gestiegener Nutzungsanforderungen die ursprüngliche Zweckbestimmung des Gebäudes weiterhin zu gewährleisten. Es ist bemerkenswert, dass die Einheit des Betriebs gewahrt und die Verwaltung – in ihren angestammten Räumen – sowie die Depots – in einer neuen Unterkellerung des Sockels – nicht ausgelagert wurden. Die heute für den Betrieb eines Museums erforderlichen baulichen Sicherheiten und technischen Installationen führten über die eigentliche Instandsetzung hinaus zu einer umfassenden Erneuerung.

Am Äußern der Neuen Nationalgalerie sind nach der mit profundem Wissen, größter Sorgfalt und enormem Aufwand durchgeführten Restaurierung lediglich die neue Rampe für Personen mit eingeschränkter Mobilität, im Innern die im Sockelgeschoß „behutsam, aber selbstbewusst“ (David Chipperfield) in den ehemaligen Kunstdepots neu eingerichteten Räume für Garderoben und Museumsshop wahrzunehmen.[12] Das Bild stimmt: Nach sorgfältigen Reparaturen von Beschädigungen und gründlicher Reinigung befinden sich die Granit- und Marmorplatten wieder am originalen Standort. Die fest eingebauten Möbel präsentieren sich nach ihrer Restaurierung in perfektem Zustand. Ungereimtheiten, die der langen Nutzung geschuldet waren, sind eliminiert. Leuchten und technische Kleinelemente sind erhalten. Die äußerste dünne Schale ist da, die dahinter liegenden Trägermaterialien und die einst fortschrittliche technische Ausrüstung sind großteils ersetzt. Spuren des Alters oder Ansätze von Patina sind kaum zu erkennen.

So ist das Erscheinungsbild der Neuen Nationalgalerie bei der Wiedereröffnung 2021 in der Außenansicht und in den öffentlich zugänglichen Bereichen nahezu identisch mit demjenigen bei der Eröffnung 1968. Ein beträchtlicher Teil der Substanz ist zwischenzeitlich entfernt oder ausgewechselt worden, das Alter des Baudenkmals in den öffentlich zugänglichen Räumen kaum spür- und erkennbar. Ob dies der Grund für das kleine Unbehagen ist, das die überaus sorgfältig durchgeführte Restaurierung hinterlässt?

12 → Reichert, *Reorganisation Raumprogramm*, S. 131–139.

9

9 Ansicht der
Neuen Nationalgalerie
vom Garten, 1968

Bildnachweis

Fotografien

Schutzumschlag: Foto: Ute Zscharnt für David Chipperfield Architects, Montage: Studio Krimm; **Cover:** BBR/Marcus Ebener; **S. 2–19:** BBR/Marcus Ebener; **S. 28:** BBR/Thomas Bruns; **S. 31, 1:** © Marc J. Rochkind, 2016, CC-BY-SA-4.0; **S. 32, 2:** Constanze von Marlin; **S. 35, 3:** Ute Zscharnt für David Chipperfield Architects; **S. 36, 4:** David Chipperfield Architects; **S. 36, 5:** BBR/Thomas Bruns; **S. 36, 6:** Ute Zscharnt für David Chipperfield Architects; **S. 39, 7:** BBR/Thomas Bruns; **S. 40, 1:** Constanze von Marlin; **S. 40, 2:** BBR/Thomas Bruns; **S. 43, 3:** Fritz Neumeyer; **S. 43, 4:** BBR/Thomas Bruns; **S. 43, 5:** Ute Zscharnt für David Chipperfield Architects; **S. 46, 6**: Ute Zscharnt für David Chipperfield Architects; **S. 49, 7:** BBR/Thomas Bruns; **S. 55, 1:** Frank Scherschel/The LIFE Picture Collection via Getty Images; **S. 57, 3:** HB-26347-Y, Chicago History Museum, Hedrich-Blessing Collection; **S. 58, 4:** bpk/Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek/Dietmar Katz; **S. 60/61, 5–8:** Bernhard Furrer; **S. 65, 9:** Staatliche Museen zu Berlin/Zentralarchiv/Reinhard Friedrich; **S. 67–73, 1–7:** T. Gunny Harboe; **S. 76, 1:** BBR/Thomas Bruns; **S. 79, 1:** Staatliche Museen zu Berlin/Zentralarchiv/Reinhard Friedrich; **S. 79, 2:** Großer Boss 1972 von Bernhard Luginbühl, Staatliche Museen zu Berlin/Neue Nationalgalerie/J. v. Waldhausen; **S. 79, 3:** Staatliche Museen zu Berlin/Neue Nationalgalerie/Reinhard Friedrich; **S. 80, 4:** Staatliche Museen zu Berlin/Zentralarchiv/Reinhard Friedrich; **S. 82:** BBR/Thomas Bruns; **S. 85, 1:** BBR/Büro adb, Michael Ewerien, Steffen Obermann GbR; **S. 86, 2:** Staatliche Museen zu Berlin/Neue Nationalgalerie; **S. 88, 1:** Ute Zscharnt für David Chipperfield Architects; **S. 92, 2, 3:** BBR/Büro adb, Michael Ewerien, Steffen Obermann GbR; **S. 92, 4:** BBR/Thomas Bruns; **S. 95, 5, 6:** Ute Zscharnt für David Chipperfield Architects; **S. 95, 7:** BBR/Büro adb, Michael Ewerien, Steffen Obermann GbR; **S. 96, 1:** BBR/Thomas Bruns; **S. 103, 1:** David Chipperfield Architects; **S. 103, 2:** BBR/Büro adb, Michael Ewerien, Steffen Obermann GbR; **S. 103, 3:** Arne Maibohm; **S. 106, 4, 5:** Arne Maibohm; **S. 107, 6:** Sven Seehawer, KVL Bauconsult GmbH; **S. 108, 7:** David Zidlicky; **S. 112, 3:** Staatliche Museen zu Berlin/Zentralarchiv/Reinhard Friedrich; **S. 113, 4:** Staatliche Museen zu Berlin/Zentralarchiv/Reinhard Friedrich; **S. 113, 5, 6:** Heinz Oeter; **S. 114:** BBR/Thomas Bruns; **S. 120, 1:** BBR/Thomas Bruns; **S. 125, 4:** BBR/Thomas Bruns; **S. 126, 1:** BBR/Thomas Bruns; **S. 128, 2:** Constanze von Marlin; **S. 129, 3:** Ute Zscharnt für David Chipperfield Architects; **S. 136, 6:** BBR/Thomas Bruns; **S. 139, 9:** BBR/Thomas Bruns; **S. 140, 1:** BBR/Thomas Bruns; **S. 144, 3, 4:** BBR/Thomas Bruns; **S. 145, 6:** BBR/Thomas Bruns; **S. 147, 1:** BBR/Thomas Bruns; **S. 150–168:** BBR/Thomas Bruns; **S. 172, 1:** BBR/Thomas Bruns; **S. 172, 2:** Ute Zscharnt für David Chipperfield Architects; **S. 172, 3:** BBR/Thomas Bruns; **S. 174, 4:** BBR/Thomas Bruns; **S. 176, 1:** Mathias Stieb; **S. 179, 1:** Ute Zscharnt für David Chipperfield Architects; **S. 180, 2:** Cornelia Rüth; **S. 180, 3:** Ute Zscharnt für David Chipperfield Architects; **S. 182, 4:** Cornelia Rüth; **S. 184, 1, 2:** BBR/Thomas Bruns; **S. 185, 3:** BBR/Thomas Bruns; **S. 186, 4, 5:** BBR/Thomas Bruns; **S. 188, 1:** BBR/Thomas Bruns; **S. 190, 2, 3:** BBR/Thomas Bruns; **S. 191, 4:** BBR/Thomas Bruns; **S. 191, 5:** Ute Zscharnt für David Chipperfield Architects; **S. 193, 1–3:** BBR/Thomas Bruns; **S. 195, 4, 5:** BBR/Thomas Bruns; **S. 197, 1:** BBR/Thomas Bruns; **S. 198, 2:** BBR/Thomas Bruns; **S. 199, 3:** BBR/Thomas Bruns; **S. 200, 1:** BBR/Thomas Bruns; **S. 205, 1:** BBR/Thomas Bruns; **S. 205, 2, 3:** David Chipperfield Architects; **S. 211, 1–3:** BBR/Thomas Bruns; **S. 214, 4, 5:** BBR/Thomas Bruns; **S. 217, 6, 7:** BBR/Thomas Bruns; **S. 218, 1:** BBR/Thomas Bruns; **S. 221, 2, 3:** Konstanze von zur Mühlen; **S. 221, 4:** BBR/Thomas Bruns; **S. 222, 1:** BBR/Thomas Bruns; **S. 227, 3–5:** BBR/Thomas Bruns; **S. 228, 1:** Kiefer Klimatechnik GmbH; **S. 231, 2, 3:** Tobias Smolla/SLT Schanze Lufttechnik Lingen; **S. 233, 1:** BBR/Thomas Bruns; **S. 234, 2, 3:** BBR/Thomas Bruns; **S. 237, 1:** Ute Zscharnt für David Chipperfield Architects; **S. 237, 2:** BBR/Thomas Bruns; **S. 238, 3:** BBR/Thomas Bruns; **S. 240, 4:** BBR/Thomas Bruns; **S. 243, 1:** BBR/Thomas Bruns; **S. 245, 2, 3:** Michael Bauer/ProDenkmal GmbH; **S. 247, 1:** BBR/Thomas Bruns; **S. 248, 2, 3:** BBR/Thomas Bruns; **S. 252, 1:** Staatliche Museen zu Berlin/Neue Nationalgalerie/Reinhard Friedrich; **S. 255, 4:** BBR/Thomas Bruns; **S. 258, 1, 2:** BBR/Thomas Bruns; **S. 260, 1:** Staatliche Museen zu Berlin/Neue Nationalgalerie/Reinhard Friedrich; **S. 260, 2:** Ute Zscharnt für David Chipperfield Architects; **S. 263, 4, 5**: BBR/Thomas Bruns; **S. 264, 6:** Keramag; **S. 264, 7:** BBR/Thomas Bruns; **S. 264, 8:** David Chipperfield Architects; **S. 266, 1:** Ute Zscharnt für David Chipperfield Architects; **S. 266, 2:** BBR/Thomas Bruns; **S. 268, 3:** David Chipperfield Architects; **S. 268, 4:** BBR/Thomas Bruns; **S. 269, 5:** BBR/Thomas Bruns; **S. 271, 1:** Ute Zscharnt für David Chipperfield Architects; **S. 272, 2:** BBR/Thomas Bruns; **S. 273, 3, 4:** BBR/ProDenkmal GmbH; **S. 277, 1–3:** Dirk Meier/Tischlerei Meier; **S. 278, 4:** Dirk Meier/Tischlerei Meier; **S. 278, 5:** BBR/Thomas Bruns; **S. 282, 1, 2:** BBR/Marcus Ebener;

S. 286, 1–5: BBR/ProDenkmal GmbH; **S. 288, 2:** Staatliche Museen zu Berlin/Zentralarchiv/Reinhard Friedrich; **S. 291, 3:** Jürgen Liehr; **S. 291, 4:** Constanze von Marlin; **S. 291, 5:** Bettina Bergande/TOPOS; **S. 296, 1:** Staatliche Museen zu Berlin/Zentralarchiv/Reinhard Friedrich; **S. 299, 2, 3:** BBR/Thomas Bruns; **S. 299, 4, 5:** Thomas Lucker/Restaurierung am Oberbaum GmbH; **S. 301, 6:** BBR/Thomas Bruns

Kunstwerke

Ludwig Mies van der Rohe, VG Bild-Kunst, Bonn 2021
S. 55, 2: Peter Gut, VG Bild-Kunst, Bonn 2021; **S. 79, 1:** Piet Mondrian; **S. 79, 2:** Großer Boss 1972 von Bernhard Luginbühl; **S. 85, 1:** Rudolf Stingel; **S. 88, 1:** David Chipperfield; **S. 252, 1:** J. M. W. Turner; **S. 260, 1**: Wilhelm Lehmbruck; **S. 296, 1:** © 2021 Calder Foundation, New York/Artists Rights Society (ARS), New York; **S. 299, 2, 3:** © 2021 Calder Foundation, New York/Artists Rights Society (ARS), New York; **S. 301, 6:** © 2021 Calder Foundation, New York/Artists Rights Society (ARS), New York

Pläne

S. 111, 1: Staatliche Museen zu Berlin/Kunstbibliothek/Dietmar Katz; **S. 111, 2:** Digital image © 2021, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence; **S. 123, 2, 3:** David Chipperfield Architects; **S. 132–135, 1–5:** David Chipperfield Architects; **S. 137, 7, 8:** David Chipperfield Architects; **S. 143, 2:** David Chipperfield Architects; **S. 145, 5:** Arge Ingenieurgesellschaft W33/Domann Beratende Ingenieure; **S. 148, 2:** HPP West Beratende Ingenieure GmbH; **S. 208–209, 4–6:** David Chipperfield Architects; **S. 225, 2:** Arup; **S. 253, 2, 3:** Arup; **S. 260, 3:** David Chipperfield Architects; **S. 288, 1:** bpk/Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek/Dietmar Katz; **S. 292–293, 6:** TOPOS; **S. 304–309:** David Chipperfield Architects

Impressum

Herausgeber
Arne Maibohm für das Bundesamt
für Bauwesen und Raumordnung

Bundesamt für Bauwesen und
Raumordnung (BBR) Referat IV 5
Straße des 17. Juni 112
10623 Berlin

Idee und Konzept
Arne Maibohm (BBR)

Konzeptionelle Mitarbeit
Dr. Constanze von Marlin (schmedding.
vonmarlin.), Martin Reichert (David
Chipperfield Architects)

Projektleitung
Arne Maibohm, Dr. Constanze von Marlin

Redaktion und Lektorat
Dr. Constanze von Marlin mit Hannah Butz;
Jana Galinowski (BBR)

Übersetzung (Chipperfield, Harboe)
Sigrid Ehrmann

Lektorat der Übersetzung
Cornelia Hellstern

Layout und Satz
StudioKrimm, Berlin
Björn Streeck

© 2021 by jovis Verlag GmbH

Das Copyright für die Texte liegt bei
den Autorinnen und Autoren.
Das Copyright für die Abbildungen liegt bei
den Fotografinnen und Fotografen/
Inhaberinnen und Inhabern der Bildrechte.

Alle Rechte vorbehalten.

Lithografie
Bild1Druck, Berlin

Druck und Bindung
optimal media GmbH, Röbel/ Müritz

Bibliografische Information der
Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über http://dnb.d-nb.de
abrufbar.

jovis Verlag GmbH
Lützowstraße 33
10785 Berlin

www.jovis.de

jovis-Bücher sind weltweit im ausgewählten
Buchhandel erhältlich. Informationen zu
unserem internationalen Vertrieb erhalten
Sie von Ihrer Buchhändlerin oder Ihrem
Buchhändler sowie unter www.jovis.de.

ISBN 978-3-86859-687-8