



Foto: Schnepf Renou

Die Neue Nationalgalerie

Das Interview mit **David Chipperfield** und **Martin Reichert** führten Kaye Geipel und Sebastian Redecke



Natürlich ist sie nicht neu. Das Schlüsselbauwerk der Berliner Nachkriegsmoderne wurde in langer, mühevoller Arbeit instandgesetzt. David Chipperfield spricht von seiner Rolle als unsichtbarer Architekt. Diese Bescheidenheit gegenüber dem Original von Mies van der Rohe darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass eine ganze Reihe von klaren Entscheidungen gefällt werden musste, um den Bau im Sommer wieder so zu eröffnen, wie er einst gedacht worden ist. Im Bauwelt-Gespräch erläutern David Chipperfield und Martin Reichert, welche Voraussetzungen dafür nötig waren und wie der „unsichtbare Entwurf“ in Zusammenarbeit mit Denkmalschutz und Bauherr umgesetzt wurde. Zur Sprache kommt dabei die ganz unterschiedliche Behandlung des Sockelgeschosses mit seinem Flair der sechziger Jahre und der großen, quasi zeitlosen Tempelhalle.



Im Screenshot: Nina Helten, die das Gespräch organisierte, mit Martin Reichert und David Chipperfield

Wir möchten mit Überlegungen zum Entwurfsprozess 2012 und zum damaligen Thesenpapier beginnen, das Ihre Ziele für die Restaurierung festlegte – und überhaupt ein außergewöhnliches Dokument ist: Es handelt sich in erster Linie um ein Statement und formuliert eher eine Haltung als ein Konzept für die Instandsetzung jedes einzelnen Bauteils der Neuen Nationalgalerie. Können Sie das erläutern?
David Chipperfield Unsere Arbeit am Neuen Museum hatte uns eine Lektion in Sachen Restaurierung erteilt: Das Wichtigste ist, ein klares Konzept zu entwickeln und sich dann eng daran zu halten. Solche Projekte erfordern tausend kleine Entscheidungen. Und wenn man all diese Entscheidungen treffen muss, ist es wichtig, sich immer zu fragen: Wie dienen die kleinen Entscheidungen der Umsetzung der Gesamtidee?

Wie sahen diese Entscheidungen aus?
Chipperfield Im Fall der Neuen Nationalgalerie war uns völlig klar, dass wir gegenüber dem Mies-Projekt verantwortlich sind. Dass also jed-

wede Entscheidung, die wir in technischen oder in organisatorischen Fragen treffen mussten, ausschließlich auf der Grundlage des Verständnisses und der Wertschätzung seiner Architektur zu treffen sei. Außerdem waren wir – quasi in einer intellektuellen Übung – bereit, uns selbst hintanzustellen. Und das halte ich für das Wichtigste.
Warum sollte man ein Mies-Projekt restaurieren, wenn es sich dabei um eine Art Boxkampf handeln würde, bei dem es nur *einen* Gewinner oder zumindest einen klaren Verlierer, manchmal sogar zwei Verlierer gäbe? Die einzige Art, wie wir dieses intellektuelle Projekt gewinnen konnten, war, es mit einem Verständnis für Bezüge anzugehen. Wir waren uns immer bewusst, dass unsere Fähigkeiten und Möglichkeiten nicht am Sichtbaren, sondern am Unsichtbaren gemessen würden. Weil wir von deren Wert überzeugt waren, unterzogen wir uns dieser Aufgabe mit großem Ernst. Am Anfang stand die Frage, ob man wirklich sechs, sieben Jahre damit verbringen will, das Werk eines anderen Architekten zu res-

Sir David Chipperfield
studierte Architektur an der Kingston School of Art und der Architectural Association in London, bevor er 1985 sein eigenes Büro eröffnete. Mit seinen Büros in London, Mailand, Berlin und Shanghai hat er weit über hundert Projekte realisiert und große internationale Wettbewerbe gewonnen. 2012 kuratierte er unter dem Titel „Common Ground“ die 13. Internationale Architekturbiennale in Venedig. 2020 war er für zwölf Monate Chefredakteur des italienischen Designmagazins Domus. Er wurde vielfach ausgezeichnet und 2010 in den britischen Adelsstand erhoben. 2011 erhielt er die RIBA Royal Gold Medal für Architektur und 2013 für sein Lebenswerk den Praemium Imperiale.

Martin Reichert
studierte Kunstgeschichte und Klassische Archäologie an der FU Berlin und der Universität Wien sowie anschließend Architektur an der TU Berlin. Er arbeitet seit 2000 bei David Chipperfield Architects in Berlin und ist seit 2011 einer der Geschäftsführenden Direktoren und Partner. Sein inhaltlicher Schwerpunkt liegt im Bereich von Kulturbauten und Denkmalpflege. Zu den von ihm betreuten Projekten zählen unter anderem der Wiederaufbau des Neuen Museums und der Neubau der James-Simon-Galerie auf der Berliner Museumsinsel sowie die Grundinstandsetzungen der Neuen Nationalgalerie und des Hauses der Kunst in München sowie das Mughal Museum in Agra, Indien.

taurieren. Wir haben das bejaht und uns für Mies und für die Neue Nationalgalerie entschieden.
Martin Reichert Es war uns bereits im Bewerbungsverfahren bewusst, dass wir zwei Aufgaben zu erfüllen haben würden. Der eine Job war der denkmalpflegerische Entwurf in Form des erwähnten Thesenpapiers. Er definierte unsere prinzipielle Haltung und die Leitlinien für die spätere handwerkliche Durcharbeitung der Planungsaufgaben. Der andere Job war die Moderation komplexer Zielkonflikte innerhalb der Gruppe der Planungs- und Projektbeteiligten.
Chipperfield Ich denke, dass uns die Bescheidenheit in unserer Position zum Erfolg verhalf. Ich komme wieder darauf zurück, was wir bei diesem unendlichen Universum Neues Museum (Bauwelt 13.2009) gelernt haben. Ich möchte es als eine zehnjährige Promotionsarbeit nicht nur in Denkmalpflege und Restaurierung, sondern auch in menschlicher Interaktion bezeichnen. Wie kann man alle Beteiligten zusammenbringen? Was wir damals gelernt haben, war die Moderation der Themen. Die ersten Monate waren frustrierend, weil jeder etwas anderes wollte und wir das Opfer waren. Wir hatten die Ausgangsposition: „Das ist euer Problem, es ist eure Lösung, nicht unsere. Also lasst uns das Problem teilen und eine Lösung finden.“ Diese Erfahrungen haben uns geholfen, nicht nur beim Entwurf, sondern auch in Bezug auf den Glauben an das Gelingen des Prozesses.

Im Wettbewerbsverfahren scheinen einige Teilnehmer viel weiter in Richtung Erneuerung des Baus gegangen zu sein und damit weiter weg vom Original. War es schwierig, die Auftraggeber von Ihrer Herangehensweise zu überzeugen, die Sie als eine intellektuelle Übung beschreiben?
Reichert Keineswegs. Die Zielsetzung des Bauherrn „So viel Mies wie möglich!“ deckte sich exakt mit unserem Verständnis. Die Auftraggeber vertrauten auf die handwerkliche Präzision

der Planung und die gute Prozesskultur, wie sie sie vom Neuen Museum und der James-Simon-Galerie her kannten. Sie wussten zudem, dass wir kein Interesse daran hatten, das Gebäude von Mies mit unserer eigenen Handschrift zu überschreiben.
Wir wollen kurz für ein Gedankenexperiment abschweifen: Wenn Mies die Neue Nationalgalerie nicht in Berlin, sondern in London gebaut hätte, was wäre dann anders gewesen in der Behandlung solch einer Ikone der modernen Architektur?
Chipperfield Sicher kann ich sagen, dass die Art der Restaurierung sich sehr unterschieden hätte. Mein Büro ist immer der Meinung, dass ich der deutschen Mentalität zu bereitwillig nachgebe. Aber ich komme aus dem angelsächsischen Raum und schätze die hiesige Bereitschaft, speziell in Berlin, Ideen zu diskutieren. Sowohl während der Arbeit am Neuen Museum als auch bei der Neuen Nationalgalerie überlagerten die Diskussionen über die Ideen der Restaurierung alle anderen Fragen. Die angelsächsische Debatte würde sich mehr um das Programm, die Kosten, die Zeit drehen, es wäre viel pragmatischer.
Wie würde ein Projekt von Mies in London ausgesehen haben? Sicher ist, dass solch ein monumentales Museum inmitten der Stadt keine großen Chancen gehabt hätte, einfach weil es kein Bauland gab, wo man so etwas hätte tun können. In Berlin gab es in der Nachkriegszeit diese räumlichen Möglichkeiten.

Blaupausen aus Washington und New York
Wir haben uns die Frage nach der Baudokumentation gestellt, als Sie mit der Instandsetzung begonnen haben. Offensichtlich gab es dieses Konvolut von 42 ausgearbeiteten Bauentwurfszeichnungen. Soweit wir wissen, haben Sie 640 Pläne gemacht, um die Wiederherstellung der

Neuen Nationalgalerie zu fixieren. Was waren die wichtigsten Hinweise, denen Sie nachgingen?
Chipperfield Das Gebäude besteht aus zwei Teilen, dem Tempel und dem Sockel, sehr übersichtlich. Und in gewisser Weise gab es beim Tempel nicht viele Überraschungen, weil wir dessen Probleme bereits kannten. Aber in der Summe war dann doch vieles verborgen, und das war uns anfangs nicht bewusst. Als wir uns den Sockel näher anschauten, waren wir ziemlich überrascht von den Problemen, die es dort gab.
Reichert Wir haben uns im Zuge der Grundlagenermittlung lange und intensiv mit den bauzeitlichen Quellen beschäftigt. Erstaunlicherweise waren die Unterlagen in den Archiven des Auftraggebers, also des Berliner Senats, nicht mehr auffindbar. Keine einzige Zeichnung, kein einziges Protokoll, nichts. Doch zumindest gibt es in anderen Berliner Archiven umfangreiche Foto-Konvolute, die uns halfen, den Bauprozess zu verstehen. Entscheidend für unsere Planungsentscheidungen waren aber die Mies-van-der-Rohe-Archive im MoMA und in der Library of Congress. Sie erschließen die Planungs- und Baugeschichte nahezu lückenlos. Es ist ein Glück, dass Mies sein privates Archiv und das seines Büros dem MoMA und der Library vermacht hat. Dadurch hatten wir die Möglichkeit, tausende Dokumente in New York und in Washington zu sichten und auszuwerten. Den größten Erkenntnisgewinn lieferten uns die Blaupausen der Werk- und Montageplanung der ausführenden Firmen und die Protokolle der Planungsbesprechungen.
Leben mit dem Nicht-Perfekten
Reichert Die andere wichtige Erfahrung war eine Reise ganz am Anfang des Projekts. Wir wurden im September 2012 beauftragt, und im Oktober reisten wir zusammen mit den wichtigsten Akteuren, u.a. dem Landeskonservator und dem Leiter der Neuen Nationalgalerie, nach Kanada und



Reise nach Amerika im November 2012. Links: Besichtigung des Dominion Centers in Chicago. Mit dabei, von links: Eberhard Veit, Arne Maibohm, Alexander Schwarz, Fritz Neumeyer, Martin Reichert, Uwe Heuer, Joachim Jäger. Rechts: Planeinsicht im Mies-van-der-Rohe-Archiv des MoMA, New York. Mit Fritz Neumeyer, Alexander Schwarz, Marianne Akay, Martin Reichert, Norbert Heuler und Michael Freytag. Fotos: DCA

in die USA. Wir besuchten beinahe alles, was es an Mies-Bauten zwischen Toronto und Houston gibt. Die Lektion der Reise war: Man kann mit dem Nicht-Perfekten gut leben. Die gegenwärtigen Eigentümer der Bauten von Mies gehen sehr entspannt mit deren Schwächen um. Der deutsche Perfektionswahn ist ihnen fremd.

Ein reiner Stahlskelettbau macht schon in seinem Namen den anthropomorphen Aspekt deutlich: die Struktur als Skelett. Im Fall der Neuen Nationalgalerie ist diese Bedeutung unmissverständlich. Aber es gibt auch einen dezidiert historischen Aspekt. Die Neue Nationalgalerie wurde auf den Ruinen des zerbombten Berlins erbaut und verkörpert wie kaum ein anderes Gebäude in der Stadt den Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg. Welchen Eindruck hatten Sie, als das Haus 2015/2016 für die Instandsetzung bis auf seine Grundstruktur zurückgebaut wurde? Was ging Ihnen durch den Kopf, als Sie dieses Bauwerk quasi nackt sahen?

Chipperfield Beim Tempel gibt es nichts zu entkleiden, alles ist sichtbar. Obwohl ich sagen muss, dass die Garderoben, von denen wir glauben, sie wären ein Stück perfekter Architektur von Mies, mit schönem Material, in Wirklichkeit simpel hergestellt worden sind: einfache Sperrholz-Teile, furniert. Das war vielleicht die einzige Überraschung im Tempel. Sprechen wir über die Fensterrahmen, da war auch alles vollkommen sichtbar. Man konnte den Rost sehen, man konnte die Probleme sehen. Als wir im Sockelgeschoss die Bekleidungen entfernten, waren wir überrascht von der schlechten Ausführungsqualität. Uns wurde klar, dass wir viel tiefer eingreifen mussten, als wir uns vorgestellt hatten. Wir demontierten den Granit, um die Dachabdichtung und die Dämmung zu erneuern. Dann stellte man fest, dass der Beton großflächig in einem schlechten Zustand war. Also mussten wir den Ortbeton sehr umfangreich sanieren. Die

schlechte Bauqualität war tatsächlich eine Überraschung.

Das Bild der perfekten Konstruktion widersprach dem Befund?
Chipperfield Es war widersprüchlich, weil die Projekte von Mies versuchten, wie High-Tech-Gebäude auszusehen, Gebäude von großer Modernität. Mies kam aus einem Amerika, das technisch in höchster Blüte stand. Er war quasi der Botschafter eines Amerikas, das zu dieser Zeit alle Ressourcen hatte. Es war ein Dorado für Architektur, weil Unternehmen wie Seagram bereit waren, sehr viel Geld auszugeben. Man kann sich vorstellen, dass Mies ein amerikanisch aussehendes Gebäude im armen Berlin der Nachkriegsära realisieren wollte, einer Stadt, die zweifelt versuchte, sich zu regenerieren. Jedenfalls waren die beiden Teile des Baus, der Sockel und der Tempel, in einem vollkommen unterschiedlichen Zustand.
Reichert Nach dem Rückbau des Innenausbaus im Sockelgeschoss war die Aura von Mies dort vollständig verschwunden. Es sah aus wie in einer Tiefgarage. Nüchtern betrachtet besteht dieses Sammlungsgeschoss aus weißer Farbe, Kalksandsteinwänden, Gipskarton und Spanplatten. Es lebt nicht von seiner materiellen Qualität, sondern von seinen Proportionen, dem offenen Geschossplan und der Kunst, der es dient.

Im Verlauf der Restaurierung mussten Sie Entscheidungen treffen über Dinge, die unsicher waren. Ein besonders sensibles Thema ist die Farbe der Stahlkonstruktion. Farbe kann über einen längeren Zeitraum weder beschrieben noch präzise dokumentiert werden, wie bereits Wittgenstein wusste. Aber das originale Graphitschwarz des Stahlskeletts, das jeden Reflex verschluckt, ist legendär. Mit welchen Worten, welchen Metaphern, würden Sie diese Farbe der Neuen Nationalgalerie beschreiben?
Chipperfield Ich glaube, dass die Farbe, die Mies

bei seinen Projekten benutzte, sehr speziell war und auch giftige Substanzen enthielt. Für das Projekt eines Wohnhauses in Richmond suchten wir 1998 nach der Originalfarbe von Mies, mit der die Fensterrahmen gestrichen werden sollten. Am Ende haben wir sie in Toronto ausfindig gemacht und zwei Blechkanister mit Graphitfarbe mit dem Flugzeug nach Großbritannien befördert. Heutzutage ist so etwas keine Option mehr.
Reichert In den neunziger Jahren wurden die Stützen und das Dach der Neuen Nationalgalerie bis auf die Grundierung gestrahlt und neu beschichtet. Die Kassettendecke im Innenraum der Halle aber wurde nie überfasst. Also hatten wir die Referenz für die Qualität der Originalfarbe. Das Schwarz hat einen leichten Braunstich. Die Farbe ist mit dem Pinsel aufgetragen. Es war ein langwieriger, komplizierter Vorgang, Farbe und Werktechnik nachzustellen. Wie wir jetzt am frisch gestrichenen Museum sehen, sind der Farbton, die Mattigkeit und der Farbauftrag von eminenter Bedeutung für die Wirkung der Halle.

Die Causa Teppichboden

Wie verliefen die Überlegungen zur Sanierung des Sockelgeschosses im Detail? Auch die großen Ausstellungsflächen wurden in der Form wiederhergestellt, wie sie in den Sechzigern waren. Es liegt etwas ziemlich Bourgeois in dieser zeitgenössischen Wohnzimmeratmosphäre, hauptsächlich in den Direktoriiumsflügeln. Gab es irgendwann einmal einen Moment, wo Sie als Architekt versucht waren zu sagen: Lasst uns diese ganze Inneneinrichtung auf den Müll werfen und es bei den rohen Wänden belassen?
Chipperfield Wir kämpften zwangsläufig mit der Decke, die zur Bauzeit wahrscheinlich hochmodern, amerikanisch und wie die typische Rasterdecke eines Bürogebäudes aussah. Heute haben wir bestimmte Vorstellungen davon, wie ein Raum für die Kunst auszusehen hat. Und da

wirkt der Teppichboden deplaziert. Wie kann es einen zeitgenössischen Ausstellungsraum geben, in dem ein Teppichboden liegt? Das Sockelgeschoss mit Teppichboden und der modularen Decke ist belastet von Vorstellungen über Geschmack und Zeitgebundenheit. Man würde aber auch nicht die Farbigkeit einer Renaissancekirche in Frage stellen – sondern sie mit großer Sorgfalt behandeln und ihr mit Respekt begegnen. Natürlich ist man versucht, die Decke wegzunehmen und sie durch eine fugenlose Flachdecke zu ersetzen, aber dann würde man einen wichtigen Teil des Originaldesigns verlieren.

Das Sockelgeschoss eröffnete eine noch größere Diskussion: Es ging um die Frage, wie ein Ausstellungsraum heute aussehen sollte, und um die Erwartungen heutiger Museumsbesucher. Aber alle Alternativen, die wir versuchten anzubieten, waren unpassend. Wenn wir in den Ausstellungsräumen für den Fußboden Stein genommen hätten, hätten wir den öffentlichen Raum fortgeführt. Mies hat aber die Stimmung beim Übergang in die Räume der Kunst geändert, auch die Stimmung bezüglich der Textur, Haptik und der Akustik.

Ich denke, wir alle spüren, dass die Raumwirkung dieses höchst abstrakten Sockelgeschosses einen großen Anteil unserer Erinnerung an diesen Bau ausmachen. Die Frage, ob das vor fünfzig Jahren eine gute oder eine schlechte Idee war, stellt sich uns nicht.

Reichert Noch ein kleines Detail als Randnotiz. Vor der Entscheidung für die M20-Erweiterung gab es ein starkes Argument der Kuratoren: die Schwierigkeit, eine zeitgenössische Skulptur, die ohne Sockel konzipiert ist, auf einen Teppichboden zu stellen. Die Entscheidung in der Neuen Nationalgalerie künftig wieder die Sammlung der klassischen westlichen Moderne zu zeigen, für die dieses Haus ja konzipiert wurde, hat diese Einwände relativiert.

Schließlich gibt es noch ein überraschendes Detail im Sockelgeschoss: Was für eine Rolle spielten die pilzartigen Betonstützen für Sie, als Sie die beiden Kunstdepots für die neuen Garderoben und die neue Buchhandlung öffneten, die Sie entworfen haben? Diese und sechs weitere Stützen tragen die Stahlstützen der gesamten Tempelhalle im Erdgeschoss.
Chipperfield Tatsächlich hatten wir es hier mit Räumen zu tun, die nicht Teil des öffentlich zugänglichen Projekts von Mies waren. Ich denke, den Rohbau sichtbar zu belassen, war eine Lösung, um einerseits den Eingriff zu verdeutlichen und andererseits unerwartete, bisher verborgene Facetten des Hauses offen zu legen.
Reichert Die adäquate Form einer Umnutzung der beiden Depots haben wir lange und kontrovers innerhalb des Projektteams und mit dem

Landesdenkmalrat diskutiert. Auf der einen Seite suchen wir mit dem Granit-Fußboden und der Brauneiche Kontinuität zu Mies. Auf der anderen Seite verzichten wir dezidiert auf einen kohärenten Innenausbau. Die neue Schicht besteht im Wesentlichen aus den für die Nutzung erforderlichen Möbeln. Den Rohbauraum haben wir ganz puristisch als Zeitdokument erhalten.

Ein utopischer Raum

Wir möchten uns jetzt der Halle zuwenden. Die großen Glasscheiben wurden ersetzt und die Konstruktion etwas verbessert. Ihre Entscheidung, die Halle mit all ihren Schwächen wegen des architektonischen Effekts nicht zu verändern, war vielleicht die wichtigste und mutigste von allen Entscheidungen. Denn das hat drastische Konsequenzen für die Ausrichtung von Ausstellungen. Können Sie den Prozess beschreiben, als Sie beschlossen, die Konstruktion im Grunde zu belassen?

Reichert Vorneweg: Die Fassade hat keinen relevanten Einfluss auf das Raumklima. Anders als bisher wird das Klima künftig die internationalen Standards in vollem Umfang erfüllen. Wir müssen also mit den Eigenschaften und der Unvollkommenheit der Fassade leben, aber nicht mehr mit einer klimatischen Beeinträchtigung des Ausstellungsraums. Durch eine optimierten Warmluftschleier wird das Kondensat auf den Scheiben drastisch reduziert, anfallendes Kondensat wird in Rinnen gesammelt und durch eine Entwässerung abgeführt.

Chipperfield Es gibt zwei Dimensionen. Die eine, das sind die technischen Maßnahmen, über die Martin Reichert sprach. Wir haben es geschafft, die Fassade von Mies zu verbessern, während wir mit einer Fassade entsprechend dem heutigen Stand der Technik das Erscheinungsbild des Bauwerks zerstört hätten. Ich würde sagen, unsere Fähigkeit, einen komplexen Abwägungsprozess zu moderieren, war das Wichtigste, was wir getan haben. In weniger differenzierten und vertrauensvollen Debatten wäre es nicht gelungen, eine Lösung zu finden, durch die wir fähig waren, das Denkmal von Mies wirklich zu erhalten.
Und die andere Dimension?

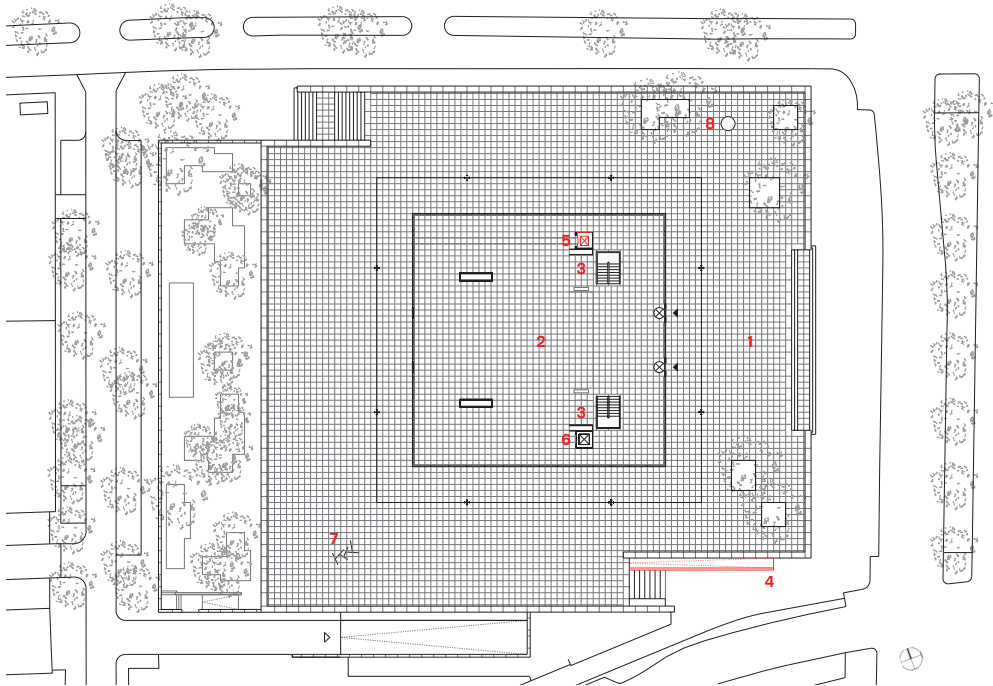
Chipperfield Die Probleme und Mängel sind, wenn man so will, der Planung von Anbeginn eingeschrieben. Warum zum Teufel braucht ein Museum einen 8,40 Meter hohen Großraum, der rundherum von Glas umgeben ist? Das war der Fehler, das war die Anmaßung des Originalprojekts, das geschützt werden sollte. Keiner kann sich ernsthaft vorstellen, diese großartige Tempelhalle zu verändern. Mittlerweile haben sich die Stadt wie auch die Kuratoren besser an diesen Raum gewöhnt. Er ist faszinierend, weil er die Frage aufwirft, ob er zur Stadt oder zum Museum gehört. Ich glaube, dass in diesem Raum wirklich ein utopisches Projekt steckt, er ist ein utopischer Raum. Über lange Zeit haben wir festgestellt, dass das Museum mit ihm korrespondiert. Ich denke, in der zeitgenössischen Kunst ist es nicht so ungewöhnlich, dass Kuratoren offener für Ideen sind, Installationen und Ausstellungen als Antwort auf Räume zu konzipieren.

Auf uns lastete der Druck, die technischen und die energetischen Bedingungen zu verbessern, aber es gab keinen Druck, auch die Grundbeschaffenheit der Ausstellungshalle zu verändern. Wie Mies selbst gesagt hat, war er sich der Schwächen bewusst. Aber die Idee war so faszinierend, dass er trotzdem daran festhielt.

Sie sprachen über Ihre Rolle bei dem Projekt als „unsichtbare Architekten“. Was halten Sie für das wichtigste Detail, das hinzugefügt wurde, und welches offenbart den Architekten des Jahres 2021?

Chipperfield Das Wichtigste, das wir erreicht haben, ist, worüber wir vorhin bereits sprachen, das Verhandeln über die Stahl-Glas-Fassade. Weil wir zu vermitteln hatten zwischen einer streng technischen Position, wie sie typisch für Deutschland ist, und unserer Haltung, dass diese Wand nicht als konventionelle Fassade geschaffen wurde und deshalb auch nicht in einem strengen Sinne als solche behandelt werden sollte. Ich denke, unsere Fähigkeit, eine Lösung zwischen dem Technischen und dem Emotionalen zu finden, ist grundlegend für unsere Arbeit. Dieses Gebäude wäre zerstört worden, wenn wir nicht die richtige Lösung für die Glasfassade, die in gewisser Weise so naiv ist, gefunden hätten.

Man erwartet, dass ein Architekt wie Mies einen direkt beeinflusst. Aber in Wahrheit ist die Art, wie heute gebaut wird, zu sehr von der damaligen Zeit verschieden. David Chipperfield



1 Terrasse	12 Skulpturengarten
2 Ausstellungshalle	13 Bookshop
3 Garderobe	14 Garderobe im ehemaligen Skulpturendepot
4 Neue Rampe	15 Besuchertoiletten
5 Neuer Besucheraufzug	16 Café
6 Lastenaufzug	17 Direktorat
7 Skulptur „Tetes et Queue“, Alexander Calder, 1965	18 Anlieferung
8 Skulptur „The Archer“, Henry Moore, 1964/65	19 Ausstellungsvorbereitung
9 Treppenhalle	20 Neues Kunstdepot
10 Graphisches Kabinett	21 Raumlufttechnikzentrale
11 Ausstellung	

Die neue Garderobe im Ausstellungsgeschoss von David Chipperfield Architects. Zuvor befand sich hier ein Depot. Die Betonstütze im Hintergrund trägt eine der 8 Stahlstützen des Dachs. Für Museumsbesucher war sie früher nicht zu sehen. Foto: Marcus Ebener



Grundrisse Große Halle und Ausstellungsgeschoss im Maßstab 1:1500, Zeichnung: DCA, für das BBR

Nach dem Rückbau des Innenausbaus im Sockelgeschoss war die Aura von Mies dort völlig verschwunden. Es sah aus wie in einer Tiefgarage. Martin Reichert



ten. Ungeeignet für den Berliner Winter, aber so fundamental für das Projekt von Mies, das zeigt, wie ein Architekt sichtbare Dinge in einer verständlichen Weise zusammensetzt.

Der neue Nachbar

Lassen Sie uns über die Nachbarschaft der Neuen Nationalgalerie sprechen. Für den großen Erweiterungsbau, das M20 von Herzog & de Meuron, gab es bereits den ersten Spatenstich. Im letzten Jahr diskutierten wir mit Jacques Herzog über die neue städtebauliche Entscheidung für das Kulturforum, und wir sprachen darüber, dass die Neue Nationalgalerie ein Solitär ist und immer sein wird. Wie sehen Sie die Beziehung zum neuen Nachbarn?

Chipperfield Ich denke, wir können darauf vertrauen, dass ein qualitativ hochwertiges Gebäude von Herzog & de Meuron entstehen wird, mit eigenem hohen Architekturwert. Und zweifelsohne wird es Energie an den Ort bringen. Aber ich finde, es ist eine Schande, dass das Gebiet nicht unbebaut bleiben konnte. Gleichzeitig gibt es Versäumnisse bezüglich des Kulturforums hinsichtlich Identität und Präsenz. Beides wurde nicht verbessert, seit Scharoun und Mies ihre großartigen Projekte gemacht haben. Ich meine, dass es andere Lösungen gegeben hätte, als gerade auf diesem Gelände zu bauen. Mein größter Vorbehalt gilt den Perspektiven, aus denen man in Zukunft die Neue Nationalgalerie identifizieren wird. Es ist wichtig, dass die Neue Nationalgalerie ein Solitär bleibt.

Universell? Deutsch? Berlinisch?

2013 gab es eine Ausstellung von Thomas Demand und Udo Kittelmann in Form einer Konferenz in der Neuen Nationalgalerie mit dem Titel „Wie deutsch ist sie?“ Lassen Sie uns die Frage bescheidener stellen. Das Gebäude ist mit einer besonderen Zeit in Berlin verbunden. Die Eröffnung 1968 war noch immer geprägt von der Zeit des zerstörten Berlins, darüber haben wir bereits gesprochen. Gleichzeitig gab es den Aufruhr der 68er. Es waren also ambivalenten Zeiten, in denen das Haus gebaut wurde. Dann kam der Mauerfall 1989, und das Kulturforum stand nicht länger an der Grenze, sondern befand sich inmitten der Stadt. Wie „berlinisch“ ist die Neue Nationalgalerie, wenn man auf die 50 Jahre ihrer Existenz zurückblickt?

Chipperfield Ich denke, aus all den Gründen, die Sie erwähnt haben, ist sie dort tief verwurzelt, nicht nur physisch, sondern auch emotional und historisch. Und so ist es in gewisser Weise paradox, dass ein Bauwerk mit einem so hohen Anspruch an Neutralität und Universalität, wie es das Werk von Mies auszeichnet, derart an einen

Ort und in einer Zeit verwurzelt ist. Und die höchst idealistische Geste, die dieses Projekt zu dieser Zeit verkörpert, entsteht nicht nur durch die Architektur, sondern auch durch die Schaffung eines neuen Museums an diesem Standort. Es bedurfte starker gesellschaftlicher und politischer Initiativen, eine neue Philharmonie, eine neue Bibliothek und ein Museum des 20. Jahrhunderts umzusetzen. Scharoun und Mies bauten nicht nur einen Konzertsaal, eine Bibliothek und ein Museum, nein, sie bauten eine Stadt und Symbole für die Gesellschaft.

Sie sagen, es sei paradox, dass diese autonome Architektur von Mies fähig war, Geschichte so direkt zu evozieren. Können Sie das ausführen? Chipperfield Man muss sich vorstellen, was man damals mit einem gar nicht mal so großen Gebäude in einer Art Wüste gemacht hat. Ich meine, in einem physischen Sinne, in Berlin. Wie Sie gesagt haben, war die Stadt völlig zerstört. In diesem Chaos versuchen Sie, ein West-Berlin zu schaffen. Sie versuchen nicht, ein Gebäude wieder aufzubauen, Sie bauen eine Gesellschaft. Das ist eine große Aufgabe für einen Architekten. Und seltsamerweise beginnt Mies, einen Tempel in diese Wüste zu bauen. Im Vergleich dazu ist Scharoun viel leichter zu verstehen. Mies kommt nach Berlin und bleibt mit seinem Bau irgendwie unberührt. Er hatte eine Idee von Architektur, und wenn Berlin ein Stück von ihm wollte, okay, dann parkte er es hier. Aber in den vergangenen Jahren assoziierte man dieses unabhängige Stück Architektur mit dem neuen Berlin. Warum? Weil es unschuldig, idealistisch und modern war. Man kann sagen, dass Scharoun durch Erinnerung und Besorgnis geprägt war und Mies nicht. Der wollte nur ein Stück Architektur bauen.

Die Prinzipien, mit denen Mies die Moderne des 20. Jahrhunderts beeinflusst hat, sind oft beschrieben worden. Es gibt eine ganze Phalanx von Mies-Spezialisten, die sich damit beschäftigt haben. Was haben Sie persönlich von Mies gelernt?

Chipperfield Gute Frage. Ich denke, die Verbindung von dem, was du bauen willst und wie du es bauen willst, und das Verlangen, einen zeitgenössischen Weg des Bauens zu finden, beruhen nicht auf historischen Techniken. Grundsätzlich ist es schwer, von Mies zu lernen. Es ist viel leichter zu beschreiben, wie man von Architekten der jüngeren Vergangenheit gelernt hat, wenn man sich fragt, wie man von anderen Architekten inspiriert und beeinflusst worden ist. In gewisser Weise erwartet man, dass ein Architekt wie Mies einen direkt beeinflusst. Aber in Wahrheit ist die Art, wie heute gebaut wird, zu sehr von der damaligen Zeit verschieden, als dass man Mies wörtlich nehmen könnte.