

Die Neue Nationalgalerie Berlin

Baukunst, Bautechnik und Gebrauch¹

GERRIT WEGENER

Gleich einem Geschenk zu seinem 75. Geburtstag erhielt Ludwig Mies van der Rohe 1961 den Auftrag für den Bau eines Ausstellungs- und Museumsgebäudes als Teil des West-Berliner Kulturforums rund um die Matthäi-Kirche.² In unmittelbarer Nachbarschaft hatte er 1915 eine Wohnung Am Karlsbad bezogen. Hier begann seine Karriere, bevor 1938 Auftragslosigkeit seine Emigration in die Vereinigten Staaten förderte. Erst die großzügige Offerte des Landes Berlin, sich eine Bauaufgabe in seiner ehemaligen Heimat zu wählen, ermöglichte mit diesem 1965–68 errichteten Spätwerk eine architektonische Rückkehr. Der Bau verdankt seine Bekanntheit sowohl der Bedeutung seines Architekten als auch dessen umgesetzten gestalterischen Anspruch. Die ausgestellte Kunst erscheint als Surplus der architektonischen Erfahrung, eine Zugabe, die den Bau ermöglichte, die dieser jedoch nur in bedingtem Maße benötigt. Im baukünstlerischen Eigenanspruch des Hauses läge in dieser Sichtweise ein Hindernis für den musealen Gebrauch.

Mies van der Rohe muss in Berlin bauen!

Dieser sich auf den ersten Blick aufdrängende Eindruck einer Unvereinbarkeit von Zweckbestimmung und architektonischem Anspruch liegt nicht zuletzt in der Entstehungsgeschichte des Hauses begründet. Die am Bau beteiligten Entscheidungsträger auf Bauherrenseite folgten dabei unterschiedlichen Interessen. Zuvorderst stand der vorwiegend durch den damaligen Senator für Bau- und Wohnungswesen Rolf Schwedler sowie Senatsbaudirektor Werner Düttmann vertretene Wunsch einer breiteren Öffentlichkeit, ein Gebäude des seit 1938 in den USA lebenden Mies van der Rohe im West-Berlin der Nachkriegszeit errichtet zu sehen. Selbst die renommierte Bauwelt proklamierte auf der Titelseite vom 27. März 1961: »Mies van der Rohe muß in Berlin bauen!«

Auf sein allgemein bezeugtes Interesse hin wurden ihm drei mögliche Projekte angetragen: die Museumsplanung im Raum des Schlosses Charlottenburg, die Entwicklung eines forum academicum für die Freie Universität in Dahlem sowie die Entwicklung eines Kulturzentrums im Raum Matthäikirchplatz – Kemperplatz. Die Wahl fiel auf das noch unklar als Kulturzentrum bezeichnete Vorhaben.³ Weder die Sammlungsbestände des Hauses zeichneten sich zu diesem Zeitpunkt ab, noch konnten tatsächliche Ausstellungsansprüche auf Bauherrenseite artikuliert werden.

Mit dem Bau eines Kulturzentrums ging es vornehmlich um das Werben um ein Werk des Architekten Ludwig Mies van der Rohes für die Stadt Berlin. Eine angemessene räumliche Fassung einer sich abzeichnenden, qualitativ erstrangigen Sammlung moderner Gemälde und Skulpturen stand diesem Interesse weit hinten an. Dies zeigt sich sodann ebenfalls in dem Genehmigungsprozess für die Bauausführung. Die Ausführung der Werksteinbrüstung ohne Geländer oder auch die brandschutztechnische Auslegung der offenen Treppenhalle über

¹ Der Beitrag gründet auf Erkenntnissen der in den Jahren 2010 / 2011 durchgeführten Denkmalpflegerischen Bestandserfassung des Hauses Neue Nationalgalerie. Diese wurde vom Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR) als Bauherrenvertreter der Staatlichen Museen Berlin (SMB) betreut und durch ausführliche Recherchen an Archiven in Deutschland sowie den Vereinigten Staaten umfassend vertieft. Der Verfasser war im Auftrag des Büros adb, Ewerien und Obermann, am Projekt beteiligt.

² Vgl. Eintrag in der Denkmalliste Berlin, Nr. 0905310.

³ Vgl. Tegethoff 1994: 291, Anm. 1.

Angaben zur stadträumlichen Planung finden sich ebenfalls in einer Baubeschreibung, die vermutlich den dem Amt für Stadtplanung, der Gewerbeaufsichtsamt und der Berliner Feuerwehr im Januar 1965 eingereichten Unterlagen beigelegt war. Die Baubeschreibung ist weder mit Namen noch Datum gezeichnet. Das Stellenzeichen auf der Beschreibung ist unleserlich; vgl. Anlagen zum Antrag auf Erteilung der Baugenehmigung mit handschriftlichem Vermerk vom 09.01.1965, in: Bezirksamt Berlin-Mitte (Tiergarten), Genehmigungsakte Neue Nationalgalerie.

beide Geschosse zeugen von einer an anderer Stelle nur selten zu Tage tretenden Großzügigkeit in der baurechtlichen Auslegung. Insbesondere legt dies ein Schreiben des zuständigen Bezirksamtes dar, in dem es heißt:

»Da das Bauvorhaben bisher in allen technischen Einzelheiten dem Architekten gegenüber gefördert worden ist, sollen [...] die entsprechenden Befreiungen [...] der Bauordnung erteilt werden.⁴ Auch diese erbetenen Befreiungen wurden wiederum erteilt.«⁵

War die dem Architekten zugestandene Freiheit vor allem dem Interesse an Person und Werk für die Stadt Berlin geschuldet, stand dem darüber hinaus keine starke Bauherrenintention zur inhaltlichen Ausrichtung des Hauses gegenüber. Während der Projektentwicklung fehlte eine konkrete Vorstellung zu gebrauchsbedingten Anforderungen an das Haus. Zum Zeitpunkt des Auftrages und noch bei Grundsteinlegung am 22. September 1965 war die Sammlung einer Galerie des 20. Jahrhunderts erst im Entstehen begriffen. Noch unbestimmt handelte es sich vorerst um den *Neubau eines Gebäudes für repräsentative Kunstausstellungen und für die Galerie des 20. Jahrhunderts in Berlin 30, Potsdamer Straße zwischen Reichpietschufer und Sigismundstraße*⁶. Bauherren waren die Senatoren für Bau- und Wohnungswesen sowie für Wissenschaft und Kunst des Landes Berlin. Für die repräsentativen Wechselausstellungen sollte die Stiftung Preußischer Kulturbesitz zuständig sein. 1957 gegründet und 1961 mit einer Satzung versehen war die Stiftung auf Raum zur Präsentation preußischer Kunstschatze angewiesen. Vor allem kam dem Bau aber auch als Gegengewicht zu den Sammlungsbeständen der Moderne im Ostteil der Stadt eine kulturpolitische Bedeutung zuteil.

Dem ausgeprägten Gestaltungswillen auf Seiten Mies van der Rohes standen somit vielfältige Bauherreninteressen gegenüber. Dies spiegelt neben der Bedeutung der Bauaufgabe für die Stadt auch die Liste der Redner anlässlich der Grundsteinlegung wider. Neben dem Architekten sprachen unter anderem die zuständigen Senatoren für Wissenschaft und Kunst, Prof. Dr. Werner Stein, sowie für Bau- und Wohnungswesen, Rolf Schwedler, der Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Hans-Georg Wormit, Dr. Adolf Jannasch, der als Staatssekretär im Kultursenat des Magistrats von Berlin die *Galerie des 20. Jahrhunderts für zeitgenössische Kunst* des Landes Berlin gründete, und der Generaldirektor der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Stephan Waetzoldt.⁷

Neben personellen Wechseln auf Bauherrenseite, sollten sich auch die Anforderungen an das Gebäude während der Bauzeit mehrfach ändern. Bereits 1964 war das Bauvorhaben in *Galerie für bedeutende Kunstausstellungen* umbenannt worden.⁸ Noch im Jahr der Grundsteinlegung wurde die Zusammenführung der Sammlungen zeitgenössischer und moderner Kunst des Landes Berlin und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz beschlossen. Aus der landeseigenen *Galerie des 20. Jahrhunderts* sowie den Beständen der Nationalgalerie aus der Trägerschaft der Stiftung Preußischer Kulturbesitz entstand 1967 per Verwaltungsabkommen die *Neue Nationalgalerie*.⁹ Auch die voranschreitende Vereinfachung des Namens konnte nicht über die diversifizierte Entscheidungsinteressen hinwegtäuschen. Jeder Planungsstand wurde weiterhin in Kopie für das Bauvorhaben *Galerie des 20. Jahrhunderts* Berlin mit Nennung des Auftraggebers *Der Senat von Berlin* sowie für die *Stiftung Preussischer Kulturbesitz* fortan als *Neue Nationalgalerie Berlin* gefertigt.¹⁰ Die Baudurchführung wurde von der Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen überwacht. Obgleich

GERRIT WEGENER

⁴ Vorlage des Bauantrages für den Neubau der »Neuen National-Galerie« vom 12.05.1966, gesendet vom Bezirksamt Berlin-Tiergarten, Abteilung für Bau- und Wohnungswesen, Bauaufsichtsamt II, an den Senat für Bau- und Wohnungswesen, Abteilung IX, Bauaufsicht; in: Bezirksamt Berlin-Mitte (Tiergarten), Genehmigungsakte Neue Nationalgalerie.

⁵ Vgl. Schreiben des Senats für Bau- und Wohnungswesen, IX B 43 – Ti 42.66, an das Bezirksamt Berlin-Tiergarten, Abteilung Bau- und Wohnungswesen, Bauaufsichtsamt, vom 15.06.1966; in: Bezirksamt Berlin-Mitte (Tiergarten), Genehmigungsakte Neue Nationalgalerie.

⁶ Diese Bezeichnung des Bauvorhabens ist erstmals nachzuweisen für den Antrag auf Vorprüfung des Bauvorhabens vom 30.04.1964, in: Bezirksamt Berlin-Mitte (Tiergarten), Genehmigungsakte Neue Nationalgalerie.

⁷ Vgl. u. a. Landesarchiv Berlin, Dk-Nr. 16 ABM.

⁸ Vgl. Vermerk über die Änderung der Bezeichnung des Bauvorhabens vom 09.09.1964, in: Bezirksamt Berlin-Mitte (Tiergarten), Genehmigungsakte Neue Nationalgalerie.

⁹ Vgl. Dehio 1994: 476; Tegethoff 1994: 291, Anm. 1; Fotografien der festlichen Unterzeichnung am 13. Dezember 1967 in: Landesarchiv Berlin, Dk-Nr. 16 ABM.

¹⁰ Vgl. hierzu die Plankopien im Landesarchiv Berlin, in der Kunstbibliothek Berlin, im Archiv des Bundesamtes für Bauwesen und Raumordnung sowie im Archiv des Museums of Modern Art, New York. Letztere sind in Teilen abgedruckt in: Schulze 1992: 150-229.

sich die Grundrissdisposition ab Baubeginn im Wesentlichen kaum änderte, unterlagen Raumnutzungen und damit einhergehende Ansprüche an einzelne Raumstrukturen bis zur Einweihung steter Änderung. So wurde von Mies van der Rohe unter anderem der große Ausstellungsraum im Podiumsgeschoss mit nachträglich zu verändernden leichten Ausstellungswänden konzipiert. Diese ermöglichen das Anpassen an die Intentionen musealer Gestaltung. Unter Berücksichtigung klarer architektonischer Vorgaben wurde die Raumdisposition auf die sich abzeichnende Sammlungsstruktur des Hauses mehrfach abgestimmt. Zu den Vorgaben zählen einerseits die Einhaltung der klaren Deckengliederung sowie die Rücksichtnahme auf das konstruktive Stützenraster. Alle weiteren Bestimmungen beziehen sich einzig auf die konstruktive und gestalterische Ausbildung der Trennwände.

Mit der Einweihung des Hauses am 15. September 1968 ging die mittlerweile endgültig den heutigen Namen tragende Neue Nationalgalerie an die Stiftung Preußischer Kulturbesitz über. Die Bedeutung des Hauses wurde aus diesem Anlass erneut deutlich. Es sprachen unter anderem der Bundesinnenminister, Ernst Benda, der Regierende Bürgermeister von Berlin, Klaus Schütz, der Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Hans-Georg Wormit, mit Schreiben vom 09.08.1968, Landesarchiv Berlin, Sign. B Rep.002 Nr. 10958; vgl. ebd., Dk-Nr. 16 ABM, Inv.NR. 130354, 130355, 130357, 130358.

12 Vgl. Landesarchiv Berlin, Dk-Nr. 16 ABM, u. a. Inv.NR. 127645, 130370, 130375, 130378 sowie 13093.

13 Schreiben der Bundesbaudirektion an die Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz – Generalverwaltung, 08.01.1969, in: Zentralarchiv SMPK, VA10060.

14 Beides in der Kunstbibliothek Berlin.

Mit der Einweihung des Hauses am 15. September 1968 ging die mittlerweile endgültig den heutigen Namen tragende Neue Nationalgalerie an die Stiftung Preußischer Kulturbesitz über. Die Bedeutung des Hauses wurde aus diesem Anlass erneut deutlich. Es sprachen unter anderem der Bundesinnenminister, Ernst Benda, der Regierende Bürgermeister von Berlin, Klaus Schütz, der Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Hans-Georg Wormit, sowie der Enkel und Mitarbeiter Mies van der Rohes, Dirk Lohan.¹¹ Zu den Gästen gehörten Walter Gropius, Prinz Louis Ferdinand von Preußen nebst Tochter, Werner Düttmann, Bernhard Heiliger, Dr. Wolfgang Stresemann und Axel Springer.¹² Bereits ein Jahr darauf wurde die baufachliche Betreuung von der damaligen Bundesbaudirektion übernommen,¹³ die später im heutigen Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung aufging. Derzeit beherbergt die Neue Nationalgalerie einen Teil des Bestandes der Nationalgalerie, die den Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz als Einrichtung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz untersteht.

Was hätte für Mies näher gelegen, als den gebilligten Freiraum zu nutzen? Von rechtlicher Seite wurde ihm ein selten gewährter roter Teppich ausgerollt und ein starker Nutzer mit konkreten Ansprüchen an den Gebrauch fehlte zur Zeit der Planentwicklung. So war der Weg bereitet, bereits bestehende Ideen konsequent umzusetzen. Erste Stadien der Entwurfsgenese lassen sich anhand von Modellfotografien und Skizzen nachvollziehen. Darüber hinaus sind ein frühes Modell des Hauses sowie unter anderem eine undatierte, vermutlich zu einem frühen Planungsstadium erstellte Präsentationsmappe erhalten.¹⁴

Die Konzeption des Hauses weist große Ähnlichkeit mit den wenige Jahre zuvor entstandenen, jedoch nicht realisierten Entwürfen für die Hauptverwaltung von Bacardi in Santiago de Cuba sowie dem späteren Schäfermuseum für Schweinfurt auf. Erste Grundzüge lassen sich bereits an einem nicht realisierten Projekt aus den Jahren 1950–52 aufzeigen. Das Fifty by Fifty Feet House zeichnet sich durch ein quadratisches Dachtragwerk mit jeweils einer Stütze mittig jeder Seite aus. Inmitten der Natur platziert, wird somit eine zurückhaltende vollverglaste Fassadengestaltung ermöglicht, die Innen und Außen zusammenzubinden vermag. Diese Liaison von Bau und Landschaft wurde von Mies van der Rohe beispielhaft zu gleicher Zeit im Farnsworth House nahe Chicago verwirklicht.

Nur wenige Jahre später entwickelte und realisierte er sodann die Erweiterung des Museum of Fine Arts in Houston. Als erster verwirklichter Ausstellungsbau im Werk van der Rohes weist der Cullinan Wing vor allem im Innenraum in Hinblick auf die Hängung der Gemälde sowie den Bezug zum Außenraum auf

die Neue Nationalgalerie voraus. Jedoch offenbart der Bau in der äußeren Gestaltung noch deutliche Unterschiede zum Berliner Projekt.

Die Bauten für Santiago de Cuba sowie vor allem Schweinfurt kommen dem Umgesetzten deutlich näher. Der in die tragende Stahlkonstruktion eingeschriebene massive Sockel in Houston weicht nunmehr dem Zusammenspiel von fundierendem Podium und sich über diesem erhebender Halle. Das Dachtragwerk sollte bei beiden Bauten auf acht an klassische Säulen gemahnenden Stützen ruhen. Mit dem Bau für Berlin scheinen die Grundelemente des ursprünglichen Verwaltungsgebäudes letztendlich realisiert.

Baukunst

Der Ausstellungsbau ist in das Kulturforum eingebunden. Mies war es hierfür von besonderer Wichtigkeit, die Grundachse des Neubaus auf die Längsachse der nach Plänen August Stülers errichteten und am 17. Mai 1846 eingeweihten St. Matthäuskirche zu beziehen.¹⁵ Somit ist die Neue Nationalgalerie Teil eines größeren, umfassenden Ensembles von Kulturbauten am südlichen Tiergarten. Neben der städtebaulichen Einbindung sowie der architektonischen Bezugnahme auf die Umgebung kann der Bau jedoch eine souveräne Unabhängigkeit behaupten. Die städtebauliche Strahlkraft des Hauses ist vor allem auf das Wechselspiel des geschlossenen Sockels aus Naturwerkstein mit der darauf ruhenden Ausstellungshalle aus Stahl mit raumbegrenzender Glasfassade rückzuführen. Auf diesem Dualismus von Podium und Halle gründet eine erhabene Schlichtheit, die den Bau bis hinein in die Ausbildung einzelner Details prägt.

Für den sich der Neuen Nationalgalerie nähernden Betrachter ist das einem römischen Tempel entlehene Zusammenspiel von hier deutlich vergrößertem Podium, reduzierter Säulenhalle und gläsernem Schrein der Kunst prägend. Dem Entwurf wurde planungsseitig ein strenges Quadratraster unterlegt, das bis hinein in die Fugenschnitte der Granitplatten sowie die Deckenrasterung des Museumsgeschosses prägend ist. Jedes Detail spiegelt den Gestaltungsanspruch des Ganzen.

Aus dem urbanen Alltagsleben führen wenige Stufen entlang der Potsdamer Straße auf den granitverkleideten Sockel. Das Baugrundstück senkt sich gen Westen. Niedrige Attikaquader grenzen die einfach zu erfassende Podiumsfläche sowohl als umlaufende Sitzbänke als auch als notwendige Brüstung ab. Zugleich dient die mit schlichten Mitteln geschaffene Terrasse der Präsentation monumentaler Plastik. Dank ihrer Nutzung orientiert sich die über den Straßenraum erhobene, öffentliche Freifläche somit gleichwohl zum musealen Innenraum und städtischen Außenraum, *Baukunstwerk und Lebensumwelt*¹⁶ sind integriert.

Im Westen enden die Brüstungsquader, doch die Umfassungsmauern sind fortgesetzt. Das Podium öffnet sich zu einem ebenerdigen Skulpturengarten, in den einzig von der Terrasse hinab der Einblick von außen möglich wird. Trotz dieser Öffnung bleibt das Podium in seiner äußeren Erscheinung geschlossen. Anders die gläserne Ausstellungshalle. Der Kontrast zur Geschlossenheit des Unterbaus hebt sie als Baukörper nochmals hervor. Umgeben von einer weitgestellten Säulenhalle bildet sich ein sanfter Übergang in der Bewegung vom Außenraum in das Innere. Das entgegen seiner hohen Eigenlast scheinbar kaum auflastende Dach bildet ein neuzeitlich interpretiertes, schutzbietendes Vesti-

GERRIT WEGENER

15 Vgl. Plan A 2, letzte Änderung vom 04.09.1964, in dem sich nachstehende Anmerkung zur Ausrichtung des Baukörpers findet: »Beachte: // Beim Vermessen und Abstecken unbe- // dingt darauf achten, dass Achse A-R // parallel zur Längsachse der Matthäi- // kirche verlaufen.«; in: Landesarchiv Berlin, F Rep. 270, A Nr. 4734.

Angaben zur stadträumlichen Planung finden sich ebenfalls in einer Baubeschreibung, die vermutlich den dem Amt für Stadtplanung, der Gewerbeaufsichtsam und der Berliner Feuerwehr im Januar 1965 eingereichten Unterlagen beigelegt war. Die Baubeschreibung ist weder mit Namen noch Datum gezeichnet. Das Stellenzeichen auf der Beschreibung ist unleserlich; vgl. Anlagen zum Antrag auf Erteilung der Baugenehmigung mit handschriftlichem Vermerk vom 09.01.1965, in: Bezirksamt Berlin-Mitte (Tiergarten), Genehmigungsakte Neue Nationalgalerie.

16 Vgl. Mies van der Rohe, *Museum für eine kleine Stadt* (1943), zitiert nach Neumeyer 1986: 85.

bül. Weit an den Rand des Daches sind die acht schlanken, sich gleich Tempelsäulen gen Himmel verjüngenden Stahlstützen gerückt. Hier wird der Besucher in Empfang genommen, bevor ihn sein Weg in die bauliche Umhegung führt¹⁷ Im Wandeln durch den geschaffenen Raum erscheinen Konstruktion und Ästhetik miteinander vereint.

Der Rückblick aus der Halle offenbart erneut die enge Verzahnung von Innen und Außen. In dem Ausblick wird Stadt zum Raum, in dem Kunst präsentiert wird. Von hier wird der Besucher sodann hinabgeführt, hinunter in das Podium. Es eröffnet sich das Museumsgeschoss, in dem vorübergehend ein direkter Außenbezug verlorengeht. Zwei achsialsymmetrische Abgänge führen in eine untergeschossige weitläufige Halle. Nach Osten schließt sich das einstige graphische Kabinett an. Drei Zugänge führen aus der Halle weiter in die Ausstellungsräume. Jeder Rundgang durch die Werkschau kulminiert in einer erneuten Öffnung zum Außenraum. Der bereits von der Terrasse einsehbare Skulpturenhof setzt sowohl die Ausstellung als auch den Gang des Besuchers fort. Stand am Anfang der Blick in das stadträumliche Umfeld, gefolgt von dem Ausblick auf die Stadt als Hintergrund der Kunst, öffnet sich der Raum und mit ihm der Blick nunmehr zum Himmel. Umhegt von den weitergeführten Umfassungswänden des Podiums entsteht ein wahrer *hortus conclusus* der Kunst. Gegliedert ist der Museumbau in die Halle des Ausstellungsgeschosses, die im Freiraum um eine Terrasse erweitert ist, ein in das Podium eingeschriebenes Museumsgeschoss mit Skulpturenhof sowie ein, die Grundfläche nur teilweise unterfangenes Technikgeschoss. Aufgrund des in der Tiefe abfallenden Geländes offenbart das Podium nur teilweise sein Raumvolumen. Dienende Räume sind im Kellergeschoss und auch im Podiumsgeschoss angeordnet. Diese durchdachte Raumdisposition sowie die Reduktion der primären Wahrnehmung auf eine in ihrer Gestalt prägende gläserne Halle unter weit auskragendem Dach wahren die Integrität der architektonischen Aussage einer erhabenen Schlichtheit von Podium und Sockel.

Die Neue Nationalgalerie Berlin wurde zum Zeichen eines künstlerischen Eigenverständnisses von Architektur. Das einzelne Detail verweist auf die Gesamtgestalt, wie auch das Ganze im Einzelnen wiederzufinden ist. Hierbei scheint es dem Betrachtenden nahegelegt, in der erhabenen Schlichtheit frei nach Karl Friedrich Schinkel eine Veredelung menschlicher Sinne zu erkennen.¹⁸

17 Der den gläsernen Körper umgebende Dachvorstand wird insbesondere von Leyk als architektonische Neuerung von Mies van der Rohe hervorgehoben, die baulicher Vorbilder ermangele; vgl. Leyk 2010: 185–186.

18 Vgl. Senn 2000: 208 f.

Technik und Funktionalität

Der Bau ist bis heute in seinen Ausmaßen und seiner Ausgestaltung weitestgehend in originaler Substanz erhalten. Dementsprechend anspruchsvoll gestaltet sich der Gebrauch. Sollten in der oberen Ausstellungshalle repräsentative Wechselausstellungen Berlin weltweit in der Museumslandschaft positionieren, so waren die Räumlichkeiten im Podium für die zur Bauzeit in Entstehung begriffenen und später zusammengelegten ständigen Sammlungen des Landes Berlin und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz vorgesehen. Letztere erreichten schnell einen hohen qualitativen Rang und auch quantitatives Maß, sodass bereits früh über Erweiterungsmöglichkeiten nachgedacht werden musste. Erste konkrete Erwägungen einer Ergänzung der Ausstellungsflächen datieren bereits aus dem ersten Jahrzehnt des Bestehens.¹⁹ Mit dem Anwachsen der eigenen Sammlungsbestände mehren sich darüberhinaus die Ansprüche von Sammlern und Stiftern, die zur Verfügung gestellten Werke entsprechend zu präsentieren. Zudem mangelt es an ausreichender Depotfläche für jene Werke,

19 Vgl. u. a. Schreiben vom 20.11.1978, Stephan Waetzold, SMPK. Der Generaldirektor, an den Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Herrn Prof. Dr. Werner Knopp; in: Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz (SMPK), VA 10060.

die nicht in der laufenden Ausstellung berücksichtigt werden können. Sowohl der Gestaltungsanspruch der Architektur, als auch die qualitativ hervorragende Sammlung sowie gezeigte Wechsausstellungen sichern der Neuen Nationalgalerie heute den angestrebten festen Platz im Reigen der herausgehobenen Museen zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Eben jener Stellenwert der gezeigten Kunst geht auch mit einem stetig anwachsenden Interesse auf Seiten der Besucher einher. Zugleich wandeln sich die Ansprüche und Erwartungen an die Institution Museum. Nicht allein der Musentempel ist gefragt, die Kunst soll sich jedem Menschen möglichst individuell eröffnen. Begleitprogramme, pädagogische Ansätze und Sonderformate erweitern die einstigen Ansprüche an den Museumsbau. Die hohen Besucherzahlen fordern darüberhinaus erweiterte räumliche Kapazitäten. So bieten die bauzeitlichen Garderoben in der oberen Halle bei weitem nicht mehr den erforderlichen Raum und auch der einfache Tresen für die Kommerzialisierung des Museumsbetriebes in Form von Buchsauslagen und Souvenirs wurde bereits vor mehr als zwanzig Jahren als unzureichend erachtet und durch einen sich nur wenig durch Einfühlungsvermögen in den architektonischen Anspruch auszeichnenden Einbau ersetzt.

Ausreichend Raum scheint hingegen in der Halle für viele künstlerische Großformate geboten. Die Anlieferung der Werke befindet sich im Podium des Baues und führt über einen Fahrstuhlschacht hinauf in die Halle. Diese Konzeption entsprach den Anforderungen der Bauzeit. Seitdem wandelten sich teilweise jedoch auch die räumlichen Ausmaße der Werke. Nicht jedem Exponat, das durchaus Raum in der Ausstellungshalle finden würde, kann heute auch Zugang verschaffen werden.

Mit der über vierzigjährigen Nutzung des Gebäudes sowie den Erfordernissen des laufenden Ausstellungs- und Veranstaltungsbetriebes kam es auch darüberhinaus zu einem steten Wandel der Ansprüche an den gegebenen architektonischen Rahmen. Erhöhte Besucherzahlen und internationale Leihgaben stellen nicht nur eine Herausforderung für die erfahrenen Kuratoren dar, auch die Restauratoren sind gefragt. Stößt in den Räumen des Podiums die Raumlufttechnik an die Grenzen des im Rahmen der ursprünglichen Auslegung technisch Möglichen, so ergeben sich ebenfalls in der lichtdurchfluteten Halle weitere Schwierigkeiten. Neben Fragen der Sicherungstechnik der gläsernen Fassade grenzen vor allem der hohe Tageslichteintrag sowie deutliche raumklimatische Unzulänglichkeiten den möglichen Gebrauch ein.

Bereits im ersten Winter nach der Eröffnung des Gebäudes kam es trotz rechnerisch ausreichend ausgelegter raumlufttechnischer Anlagen zu erheblicher Kondensation an den Glasfassaden.²⁰ Bis heute sind die einfachen Profile zum Auffangen des anfallenden Tauwassers unterhalb der Fensterprofile erhalten. Sie sollten ursprünglich als Provisorium bis zum endgültigen Beilegen der Problematik dienen.²¹ In der Halle übersteigt ferner der Lichteintrag der gläsernen Hülle bei weitem die engen versicherungsrechtlichen Vorgaben des internationalen Leihverkehrs ebenso wie das Maß des konservatorisch zu vertretenden. Dieses Zuviel des Guten kehrt sich in den Räumen des Museumsgeschosses im Podium in ein Zuwenig um. Bereits bei ersten Begehungen der Museumsleitung erwies sich die Ausleuchtung der Exponate als schwierig bis teilweise mangelhaft.²² Über die Nutzungszeit hinweg führte dies bis heute zu einer Vielzahl nebeneinander verwendeter Leuchten, die als additive Elemente neben den ursprünglich ausschließlich plan mit der Deckenuntersicht abschließenden Downlights und Spots Verwendung finden.

20 Vgl. Schreiben der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Der Generaldirektor, Generalverwaltung an die Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, örtliche Bauleitung der Neuen Nationalgalerie, 13.12.1968; in: Zentralarchiv SMPK, VA10060.

21 Vgl. Vermerk zur Besprechung vom 24.01.1969, 28.01.1969, darin vor allem Punkt 1 zur »provisorischen Rinne unterhalb der Fenster«; in: Zentralarchiv SMPK, VA10060.

22 Baubegleitend fanden mehrere Probebeleuchtungen in einem eingerichteten Modellraum statt. Die Beleuchtung wurde in der Folge immer wieder zum Thema von Besprechungen; vgl. vor allem: Museum of Modern Art, Folder 31, A. Correspondence re: lighting.

Die Schwierigkeiten der Präsentation von Kunst im Bau scheint die Grenzen des umgesetzten baukünstlerischen Anspruches offenzulegen. Eine gläserne Halle kann nur begrenzt bauliche Sicherheit bieten und wird raumklimatisch im Hinblick auf die engen Vorgaben an die zulässige Luftfeuchte, Temperaturdifferenzen und Lichteintrag immer unzulänglich bleiben. Die Zugangsmöglichkeiten werden ebenso auf ein endliches Maß beschränkt bleiben, wie eine dem Raum angepasste Beschneidung künstlerischer Werke undenkbar bleibt. Auch eine Erweiterung des Hauses innerhalb des bestehenden baulichen Gefüges bleibt ausgeschlossen. Nicht zuletzt bietet jeder bauliche Rahmen nur einer begrenzten Anzahl an Besuchern ausreichend Raum, zumal zum angemessenen Betrachten der Exponate. Auch der einst offen zugängliche Skulpturengarten wurde nicht zuletzt aus klimatischen Gründen zum *hortus conclusus* im direkten Sinne des Wortes. Fortan entbehrt der Rundgang des finalen Außenraumbezuges mit dem Blick hinauf in den offenen Himmel über der Stadt. Der Besucher verbleibt bei der Möglichkeit eines abschließenden Verständnisses der architektonischen Raumdisposition.

Vom rahmenden Rahmen zum erkennenden Betrachter

Das Haus der Neuen Nationalgalerie wurde zum eigenständigen Exponat und Wallfahrtsstätte architektonisch Interessierter. Baukünstlerisches Wunschbild wäre der Bau ohne Besucher, womöglich auch ohne Kunst – zumindest in der gläsernen Halle. Kunstwerke wären Ausgangspunkt für die Entstehung des Gebäudes, gelten dem Betrachter jedoch einzig als Staffage. Die Genauigkeit des Details wie auch die Schlichtheit des Gesamtentwurfes zeugten allein von architektonischem Gestaltungswillen. In der Betrachtung des Baues läge die Selbstgenügsamkeit einer Baukunst ohne Anspruch auf die Notwendigkeit eines über sich selbst hinausgehenden Gebrauchs.

Dementgegen steht das Ideal eines auf die auszustellende Kunst zentrierten Baues als Aneinanderreihung einfacher Räume. Das Licht käme möglichst diffus von oben und es gäbe einen Ein- sowie einen Ausgang.²³ Weiterhin gäbe es ausreichend Platz für alle Werke sowie die zu erwartenden Besucher, die in den Räumen Kunst sehen und rezipieren könnten. Der Außenraum bliebe ebenso wie Zeit in diesem geschlossenen musealen Raum ausgeblendet. Absenz von Architektur wäre die Folge. Der Bau diene einzig seinem Gebrauch.

Beide Sichtweisen verkürzen die architektonische sowie museale Realität. Sowohl in der Betrachtung der Kunst unter Ausblendung der rahmenbildenden Architektur als auch des architektonischen Rahmens ohne Würdigung des Grundes und Zweckes seines Daseins läge ein Rückzug in eine *Stille des Entzückens*.²⁴ Doch wäre mit diesem Rückzug der Besucher allein passiver Betrachter einer ihm äußeren Kunst und somit ein möglicher Anspruch sowie ein Potential des Zusammentreffens von Mensch, Kunst und Bau verkannt. Die Neue Nationalgalerie eröffnet beispielhaft die Möglichkeit, eine sich anfänglich scheinbar abzeichnende Unvereinbarkeit von Kunst und Bau zu überwinden. Hierfür gilt es, das Potential der ausgestellten Kunst, wie auch der sich als eigenes Exponat darstellenden Baukunst bewusst wahrzunehmen und zu nutzen.

Im Museumsbau scheint die Präsentation von Kunst als Gebrauch einer rahmenbietenden Architektur klar bestimmt. Doch kann in einem gegenseitigen

23 Markus Lüpertz formulierte hierzu zusammenfassend: »Vier Wände, Licht, das von oben kommt, zwei Türen, eine für die, die hereinkommen, die andere für die, die herausgehen« Lüpertz 1985: 30-33

24 Heidegger 1959 [1953/1954]: 142 f.

An- und Enteignen zwischen Rahmenden und Gerahmten eine Trennung zwischen Werk und Beiwerk respektive Kunstwerk und Bau als dessen Hintergrund überwunden werden. Der Besucher wird eingeladen, nicht allein stiller Betrachter zu sein, sondern Erlebender und Erkennender. Im übertragenen Sinne ermöglicht das Zusammendenken von Baukunst und Kunst im Bau letztendlich ein Einlösen des Postulates von Jean-Claude Lebensztein: »De ce qui à jamais cadre le cadre, on ne peut au juste que partir.«²⁵

Ein Besuch der Neuen Nationalgalerie wird zu einem Lustwandeln durch räumliche Zusammenhänge und künstlerische Erfahrungen und eröffnet unterschiedlichste Formen der Wahrnehmung von Bau und Kunst. Mies van der Rohe begründete den baukünstlerischen Eigenwert des Hauses mittels Reduktion auf ein Wesentliches. Die erzielte Schlichtheit zeichnet den Bau im Sinne Kants als Zierrat der Kunst aus und beugt infolgedessen der Kritik gleichsam vor, als Schmuck echter Schönheit Abbruch zu tun.²⁶

Trotz der Abgeschlossenheit des Podiums gibt es niemals eine Abgeschiedenheit von Außenwelt und Zeit in der Neuen Nationalgalerie. Der Bau ist nicht bloßer architektonischer Rahmen zu präsentierender Kunst. Es entstand ein Museum, das entsprechend des bereits 1943 von Mies van der Rohe formulierten »Anspruches zuallererst als eine Stätte wirklichen Kunstgenusses und nicht als Verwahrungsort von Kunst«²⁷ zu begreifen ist. Ausblicke und räumliche Zusammenhänge prägen den Bau und somit jede darin stattfindende Präsentation von Kunst. Nicht nur inhaltlich öffnet sich der Bau. Der stete Austausch mit dem Außenraum, mit dem Städtischen des täglichen Lebens, wirft den Besucher auf sich selbst zurück. Es wird ihm durch den baulichen Rahmen eine individuelle Aneignung des Raumes ermöglicht.²⁸ Ein Wandeln durch die Architektur bedeutet, einen Wandel des Raumes mitzuerleben: vom Außenraum in einen ausgezeichneten Raum im Außen auf der Terrasse, in die Obhut des schützenden Daches hinein in ein Innen mit stetem Blick ins Freie, weiter hinab zum vorübergehenden Verlust der direkten Beziehung zur Umgebung mit der Fortführung hin zur größtmöglichen Offenheit des Außenraumes im Ausblick in den freien Himmel. Im Wandeln durch den Raum der Neuen Nationalgalerie klingt Nietzsches *Architektur der Erkennenden* mit, die bereits Fritz Neumeyer in die Nähe zur Neuen Nationalgalerie rückte: »wir wollen« in uns »spazieren gehen, wenn wir in diesen Hallen und Gärten wandeln.«²⁹

Der Besucher bleibt nicht allein reflektierender Betrachter, sondern wird zum Erleben und Erkennen herausgefordert. So wie sich räumliche Zusammenhänge immer wieder neu erfahren lassen, so legen sich in jeder Ausstellung kuratorische und konservatorische Intentionen um das Exponat. Es kommt zum offenen Gespräch zwischen Werk, räumlicher Präsentation sowie räumlichem- und Ausstellungszusammenhang. Seit der Errichtung des Gebäudes kam es zu einer Veränderung der Kunst hinsichtlich Maßstab, Form sowie Anspruch an den Rahmen ihrer Präsentation. Das deutsche Grundgesetz verankert die Freiheit der Kunst³⁰ und diese Freiheit wird von Künstlern genutzt. Es fällt nicht schwer, sich Werke in Erinnerung zu rufen, die den von der Neuen Nationalgalerie gebotenen Rahmen strapazieren, wenn nicht gar sprengen würden. Längst geht es nicht mehr allein um die Befreiung von Zweckgebundenheit und Ausdruck im Dienste einer weltlichen oder religiösen Bestimmung. Es scheint auch das Ende repräsentativer Kunstaustellungen erreicht, die den Besucher zum reflektierenden Betrachten stilisieren. Die Betrachtung in stillem Entzücken weicht oftmals einer Interaktion. Es wird ein künstlerischer Rahmen geschaffen, in dem Erfahrung des Menschen durch und auch als Kunst möglich wird:

25 Lebensztein 1987

Eine mögliche Übersetzung wäre: »Desen, was für immer den Rahmen rahmt, kann man sich genau genommen nur verabschieden.«

26 Vgl. Kant 1790: §14: »Selbst was man Zierarten (parerga) nennt, d.i. dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandteil innerlich, sondern nur äußerlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrößert, tut dieses doch auch nur durch seine Form: die Einfassungen der Gemälde, oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude. Besteht aber der Zierart nicht selbst in der schönen Form, ist er, wie der goldene Rahmen, bloß um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen angebracht: so heißt er alsdann Schmuck, und tut der echten Schönheit Abbruch.«

27 Vgl. van der Rohe 1986 [1943]: 385-386, zitiert nach Neumeyer 1986: 385

28 Der freigewählte Gang des Besuchers durch den Bau ermöglicht nach Leyk »eigene Richtungsimpulse im Sinne eines unwiederholbare[n] Bewegungsraum[es]: In einem solchen flüchtigen Bewegungsraum ist ein spezifischer, mit der Architektur korrespondierender Raum erfahrbar. Diese Art der Raumerfahrung ist nicht Rezeption, sondern Konstitution; ist nicht Mitvollzug, sondern eigene Aktion.« Vgl. Leyk 2010: 75.

29 Zitiert nach Neumeyer 1986: 294.

30 Vgl. Art. 5, Abs. 3 GG.

der Betrachter wiederum als Erlebender und Erkennender.

Aus dem eingelösten Gestaltungsanspruch der Architektur sowie dem immer wieder auf ein Neues einzufordernden Anspruch präsentierter Kunst nährt sich das Potential des Hauses. Unabhängig voneinander betrachtet, scheinen beide Ansprüche unvereinbar. Im Gebrauch zeigt sich hingegen der Gewinn. Die Herausforderung, Baukunst und Kunst im Bau zusammen zu denken, wird zur Tugend.

Der Bestand der Nationalgalerie ist heute auf mehrere Häuser aufgeteilt. »Die Neue Nationalgalerie beherbergt europäische Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts von der Klassischen Moderne bis zur Kunst der 1960er Jahre.«³¹ Dabei präsentiert sich das Haus als Exponat seiner selbst. Es wird unmöglich zu benennen, an welchem Punkt das zur Schau gestellte Werk endet, wo rahmendes Beiwerk beginnt. Rahmendes und Gerahmtes verschmelzen und lösen sich stetig erneut voneinander ab. In dem Wechselspiel der räumlichen, künstlerischen und auch gebrauchsbestimmten Zusammenhänge und -klänge wird das Haus Zeichen einer Unabgeschlossenheit von Kunst und Bau. Der Betrachter erkennt nicht nur sich selbst und erlebt Bau und Kunst immer wieder neu. Die Neue Nationalgalerie bietet die unschätzbare Möglichkeit, dem Gebrauch des Hauses durch dessen baukünstlerische Qualitäten diesen Mehrwert zu erschließen. Im Ansatz erkannte dies Dirk Lohan bereits anlässlich der Eröffnung der Neuen Nationalgalerie:

»Mies sagte bei der Grundsteinlegung vor fast genau drei Jahren, es sei sein Bestreben, dass der Bau ein würdiger Rahmen für einen hohen Inhalt werde. Der Bau ist nun fertig und mit diesem Schlüssel übergeben wir Ihnen den Rahmen, in den Sie den hohen Inhalt der Kunst einsetzen müssen. Niemand kann voraus sagen, welche Wege die Kunst der Zukunft nehmen wird. Wir wissen nur, dass sie sich weiter entwickelt. Ein so großer Raum wie dieser gibt natürlich die größten Möglichkeiten für jede denkbare Entwicklung. Ich weiß von Mies, dass er sich vollkommen klar darüber ist, dass es nicht immer leicht sein wird, in einem solchen Raum gut Ausstellungen zu machen. Auf der anderen Seite aber bestehen große Möglichkeiten, auf die man nicht verzichten sollte.«³²

31 www.smb.museum.de (09.01.2012)

32 Rede von Dirk Lohan, Enkel und wichtigster Mitarbeiter Mies van der Rohe bei dem Bau der Neuen Nationalgalerie, anlässlich der Eröffnung des Hauses am 15.09.1968; Museum of Modern Art, Folder 24, B. Correspondence with Stiftung foundation 1968-70.

Quellen / Literatur

Dehio, Georg 1994: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Berlin, begründet vom Tag für Denkmalpflege 1900, Neubearbeitung besorgt durch die Dehio-Vereinigung, bearbeitet von Badstübner-Gröger, Sibylle / Bollé, Michael / Paschke, Ralph et al. München / Berlin.

Heidegger, Martin 1959: Aus einem Gespräch von der Sprache. Zwischen einem Japaner und einem Fragenden (1953/54). In: Ders.: Unterwegs zur Sprache. Pfullingen, 84-155

Kant, Immanuel 1790: Kritik der Urteilskraft. Berlin / Libau.

Lebensztejn, Jean-Claude 1987: Étude sur l'histoire des cadres, la signature, l'accrochage. In: Musée national d'art moderne Paris (Hg.): Le Cadre et le socle dans l'art du XXe siècle. Dijon, 180-197.

Leyk, Manja 2010: Von mir aus... Bewegter Leib- Flüchtiger Raum. Studie über den architektonischen Bewegungsraum, Würzburg.

Lüpertz, Markus 1985: Kunst und Architektur. In: Klotz, Heinrich / Krase, Waltraud: Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland. Ausstellungskatalog. Frankfurt am Main, 30-33.

Museum of Modern Art, New York: Department of Architecture and Design. Mies van der Rohe Archive, Projekt Nr. 6204: Neue Nationalgalerie Berlin, 1963-68, Correspondence.

Neumeyer, Fritz 1986: Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst. Berlin.

Schulze, Franz 1992 (Hg.): The Mies van der Rohe Archive. Volume Nineteen. New National Gallery, Martin Luther King Jr. Memorial Library, and Other Buildings and Projects. New York / London.

Senn, Rolf Thomas 2000: Karl Friedrich Schinkel: Orientalismus im Gewand von Mittelalter und Antike. In: Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Jahrbuch 1 (1995/1996). Berlin, 203-225.

Tegethoff, Wolf 1994: Die neue Nationalgalerie im Werk Mies van der Rohes und im Kontext der Berliner Museumsarchitektur. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hg.): Berlins Museen. Geschichte und Zukunft. Berlin, 281-192.

Alle Angaben zu Archivmaterialien sind nicht im Literaturverzeichnis, sondern in der rechten Spalte zu finden.

Gerrit Wegener

Sein Studium der Architektur (Diplom) und Kunstgeschichte (Magister) absolvierte Gerrit Wegener an der Technischen Universität Berlin, mit Auslandsaufenthalten an der École Normale Supérieure de Bretagne (Frankreich), der Pontificia Universidad Católica de Chile sowie der American University of Sharjah (Vereinigte Arabische Emirate). Er war Stipendiat des DAAD sowie der ersten internationalen Bauhaus Summer School. Als freier Architekt und Kunsthistoriker war er in den vergangenen Jahren unter anderem an der denkmalpflegerischen Instandsetzung der Siegestsäule in Berlin-Mitte sowie an der Erstellung des denkmalpflegerischen Gutachtens für die Neue Nationalgalerie Berlin von Ludwig Mies van der Rohe beteiligt. Derzeit forscht er als Promovent von Herrn Prof. Dr. Neumeyer (Technische Universität Berlin) zum Denken von Architektur bei Jacques Derrida. Gerrit Wegener ist Mitglied des BDB, der Arbeitsgemeinschaft Berliner Nachkriegsmoderne und des Deutschen Nationalkomitees des ICOMOS.