Einfühlung und Erfindung : zum wiedergewonnenen Neuen Museum Berlin von David Chipperfield

Autor(en): **Sowa, Axel**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **96 (2009)**

Heft 7-8: **Chipperfield et cetera**

PDF erstellt am: **24.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-131031

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

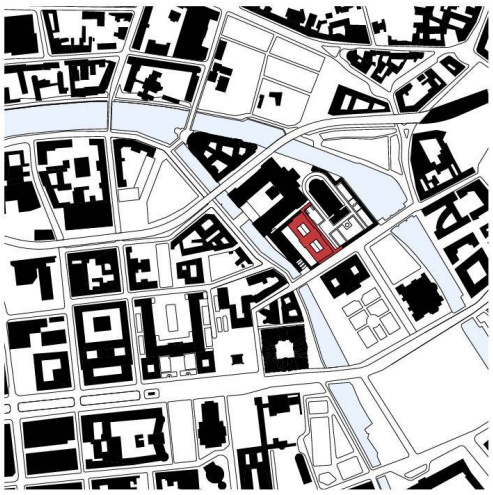
Einfühlung und Erfindung

Zum wiedergewonnenen Neuen Museum Berlin von David Chipperfield

Axel Sowa Im vergangenen März nahm das Berliner Publikum emphatisch ein Museum in Augenschein, das seit Kriegsende der Öffentlichkeit unzugänglich war. Zu sehen war das Ergebnis einer elfjährigen Planungs- und Baugeschichte, in deren Verlauf das Büro von David Chipperfield einen Bau gerettet hat, dem sowohl in ästhetischer wie in baukonstruktiver Hinsicht eine Schlüsselrolle zukommt: das Neue Museum von Friedrich August Stüler.

Am 8. März 1841, auf den Tag genau 168 Jahre vor dem grossen Berliner Besichtigungstermin, erteilte Friedrich Wilhelm IV dem Hofbaurat Friedrich August Stüler (1800–1865) den Auftrag, auf dem Packhofgelände hinter Schinkels Altem Museum einen Neubau zu errichten. Die Aufgabe des Neuen Museums war zunächst, die umfangreichen Sammlungen von mehr als eintausend gipsernen Reproduktionen kanonischer Werke zu beherbergen. Die Ausstellung sollte den Parcours durch die Sammlung authentischer Originale des Alten Museums über einen Verbindungsgang zwischen den beiden Häusern fortsetzen.

Neben den kunsthistorischen Anforderungen musste der Bau auch der gewaltigen Ausdehnung des archäologischen und ethnographischen Wissens genügen. Das sollte durch eine räumliche Neuordnung geschehen,



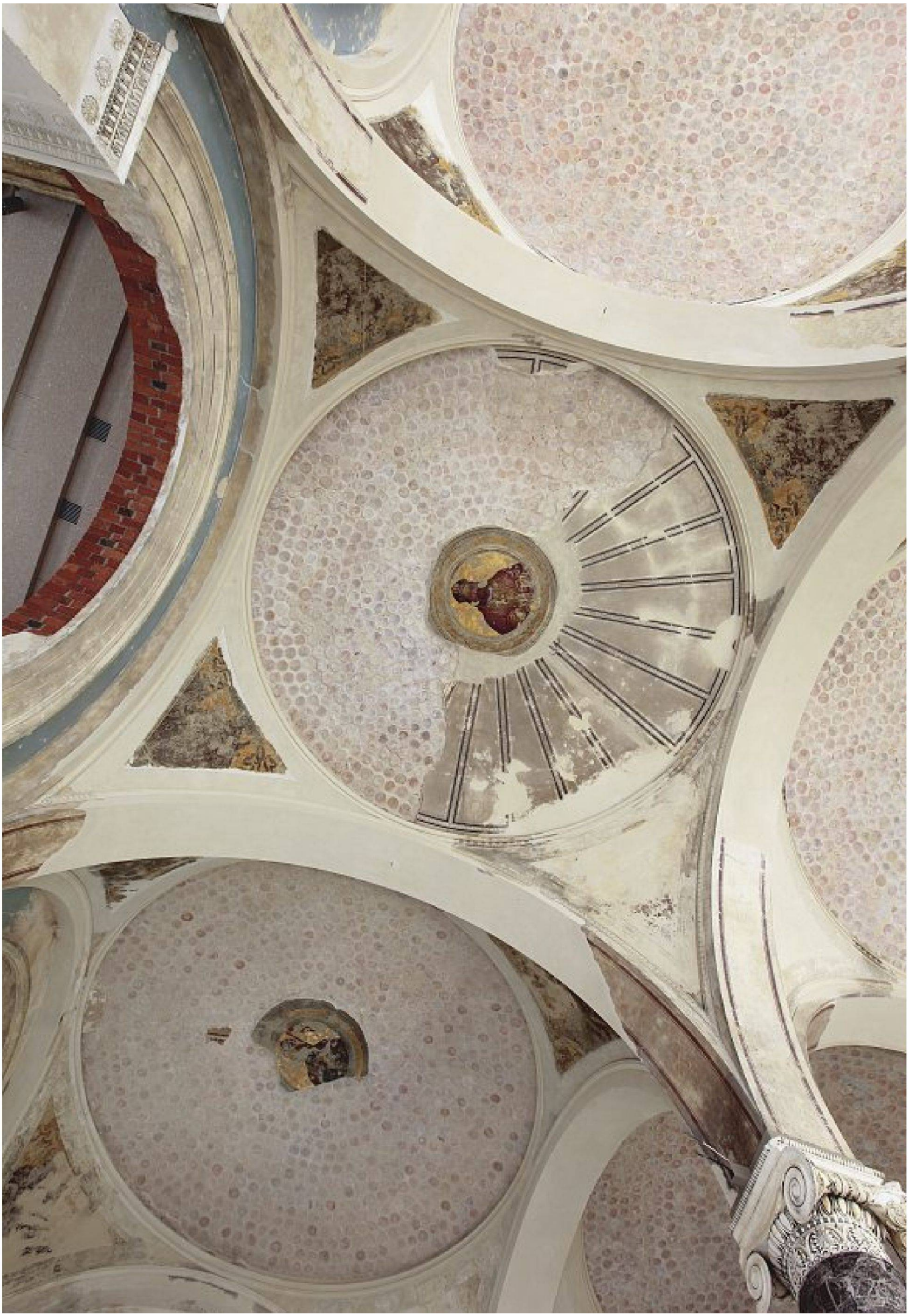
Rechte Seite: Mittelalterlicher Saal, Blick in die Gewölbe. – Bild: © Stiftung Preussischer Kulturbesitz/ David Chipperfield Architects, Foto: Ute Zscharnt

die es ermöglichte, die wichtigsten Zeugnisse historischer Hochkulturen im Rahmen einer geschichtsphilosophischen Gesamtschau zu präsentieren. Die Exponate mit vorwiegend dokumentarischem Charakter sollten den epochalen Eigensinn von kulturgeschichtlichen Entwicklungsstadien sinnfällig belegen. Im Erdgeschoss wurden die Besucher an den mythischen Erzählungen vater- oder fremdländischer Provenienz vorbeigeleitet, erklommen dann entlang von Kaulbachs epischen Wandbildern die Stufen der monumentalen Treppenanlage und gelangten im Hauptgeschoss zu den Reproduktionen der Kunst früher Hochkulturen, welche mit der Kopie der Laokoon-Gruppe ihren Abschluss fand. Im weiteren Verlauf folgten die Abgüsse mittelalterlicher Kunst, bis der Parcours im zweiten Obergeschoss in den Kunstkammersälen und Kabinetten aus königlichem Besitz endete. Die sammlungswürdigen Objekte wurden nicht einzig um ihrer selbst willen, sondern vielmehr als Zeugen einer übergeordneten Beweisführung zitiert. Eingebettet in eine neue Zweck-Mittel-Relation, wurden die auszustellenden Objekte von Originalitäts- und Authentizitätsansprüchen entlastet und schlossen in Form von Gipskopien die Lücken im museumsdidaktischen Konzept.

Erklärende Kontextualisierung

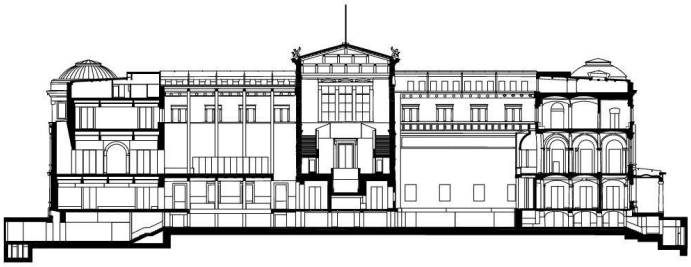
Unter dem 1839 ernannten Generaldirektor der königlichen Museen, Ignaz Maria Olfers, avancierten die Gipsabgrüsse zu einem kuratorischen Instrument von höchstem Rang. Was der Mediziner und Naturwissenschaftler Olfers unter museumsdidaktischen Vorzeichen betrieb, markierte einen vollzogenen Bruch im Kontext der humanistischen Tradition. Die abendländische Kunstgeschichte hatte die seit der römischen Antike bekannten Verfahren zur Gewinnung von Gipsabgüssen stets ausgespart. Als heuristisch-reproduktive Techniken auf dem Weg zum singulären Kunstwerk fanden diese Verfahren ausserhalb des Atelierbetriebs keine Anerkennung. Sie passten nicht, wie Didi-Huberman ausführt, in das von Vasari begründete Programm von «idea, imitatio und disegno».[1] Quatremère de Quincy, einer der letzten grossen Verfechter der klassischen Imitationstheorie, rief 1823 seiner repoduktionshungrigen Zeit den Sinn und Zusammenhang der humanistischen Imitatio-Lehre in Erinnerung.[2] Der zu Folge bestand die imitatorische Leistung der Künste nicht darin, mittels eines allzu genauen Abbildes die Erscheinung je einzigartiger Individuen oder Gegenstände detailgenau zu reproduzieren. Imitation, so Quatremère, sollte vielmehr in idealisierender Verallgemeinerung die wesentlichen Merkmale von Gegenständen zur Darstellung bringen. Das Ergebnis solcher Verfahren müsse zwangsläufig unvollständig bleiben, da die Kunst ihre geistigen Ideale nie abbilden, sondern sich ihnen nur auf poetische Weise nähern kann. Dem entgegen steht die Praxis der Abgussverfahren, die in haptischer Distanzlosigkeit Ähnlichkeit ganz ohne künstlerisches

[1] Georges Didi-Huberman, La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte, Paris 2008, S. 92ff.
[2] Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, De l'imitation dans les Beau-Arts, Paris 1823.

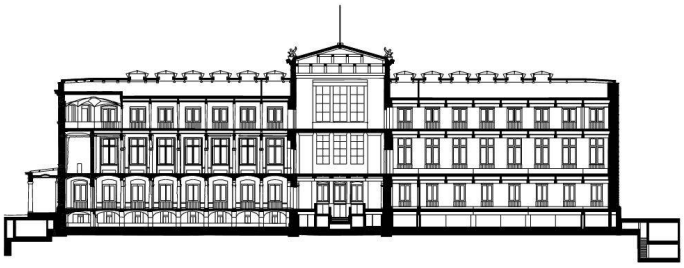


Neues Museum Berlin

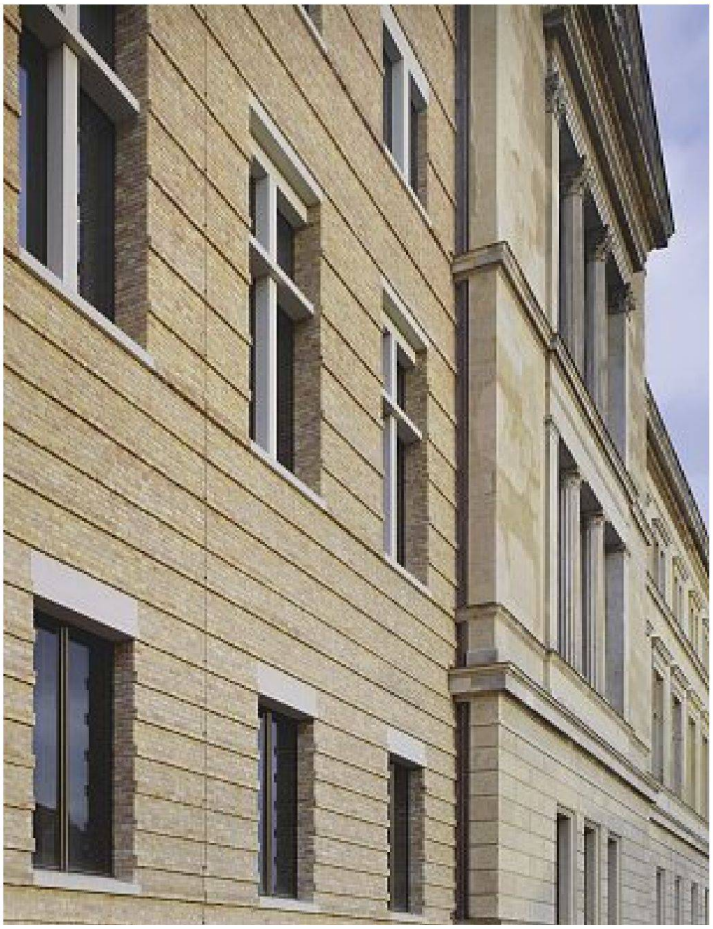
Schnitt HH



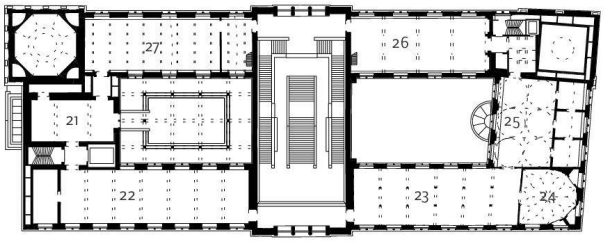
Schnitt GG



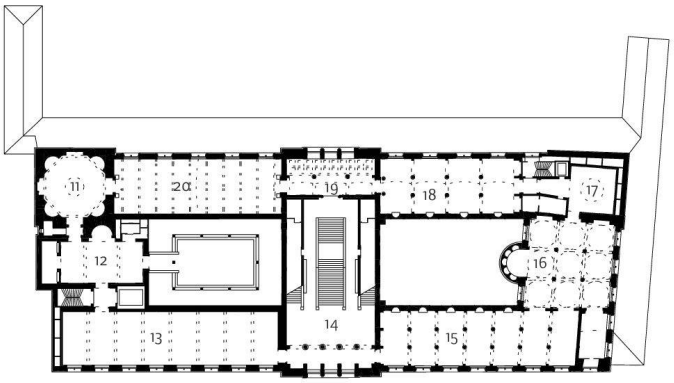
Links oben: Museumsinsel Berlin, Luftbild 1985. Blick nach Nordosten in den zerstörten Baukörper des Neuen Museums. Im Hintergrund Alte Nationalgalerie und das Pergamonmuseum. Bild: ©SMB/Zentralarchiv
Links unten: Westfassade Neues Museum, Blick von der Schlossbrücke. – Bild: ©Stiftung Preussischer Kulturbesitz/David Chipperfield Architects, Foto: Ute Zscharnt
Rechts: Westfassade, Detail mit neuem Trakt, Mittelrisalit und altem Trakt. – Bild: ©Stiftung Preussischer Kulturbesitz/David Chipperfield Architects, Foto: Christian Richters



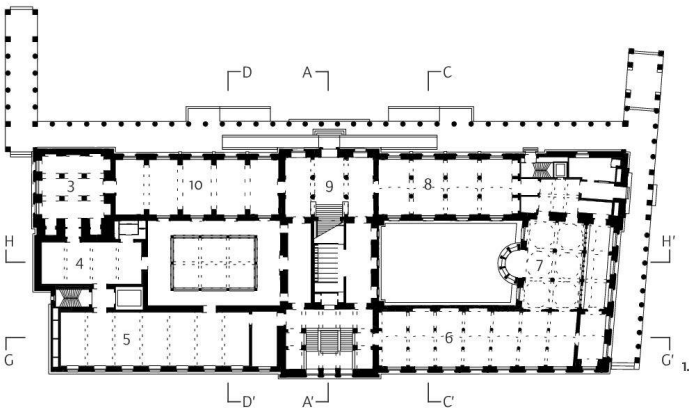
4. Obergeschoss



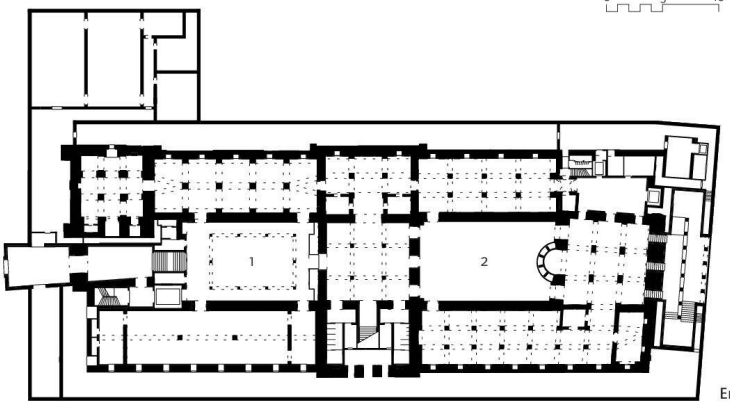
3. Obergeschoss



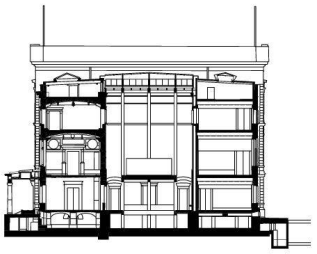
2. Obergeschoss



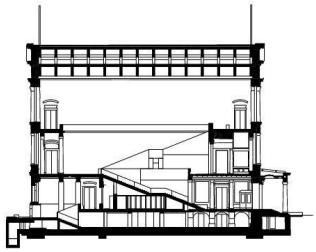
1. Obergeschoss



Erdgeschoss



Schnitt DD



Schnitt AA

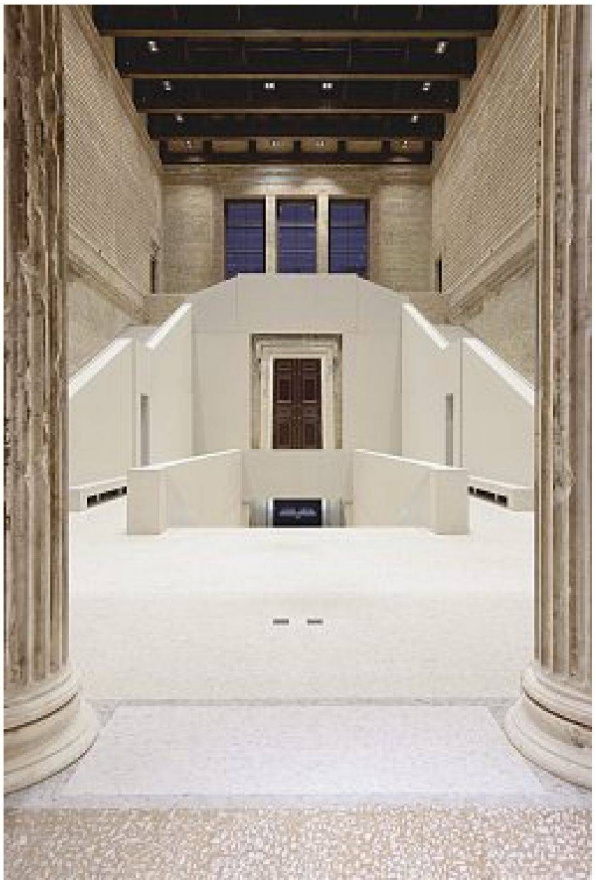
Schnitt CC

1 Ägyptischer Hof
2 Griechischer Hof
3 Gräbersaal
4 Hypostyl
5 Historischer Saal
6 Ethnographischer Saal
7 Flachkuppelsaal
8 Vaterländischer Saal
9 Vestibül
10 Mythologischer Saal
11 Nordkuppelsaal
12 Apollosaal
13 Griechischer Saal
14 Treppenhalle
15 Modener Saal
16 Mittelalterlicher Saal
17 Südkuppelsaal
18 Römischer Saal
19 Bacchussaal
20 Niobidensaal
21 Grüner Saal
22 Blauer Saal
23 Westlicher Kunstkammersaal
24 Sternensaal
25 Majolikasaal
26 Östlicher Kunstkammersaal
27 Roter Saal

Zutun, nämlich auf dem Weg eines direkten Kontakts zweier Materialien zu Stande bringt. In seinem weiteren Verlauf perfektionierte das neunzehnte Jahrhundert all jene Verfahren, die Quatremère als falsch, servil und illusionistisch anprangerte. Von dieser Entwicklung legte das Neue Museum ein beredtes Zeugnis ab. Insbesondere deshalb, weil der Innenarchitektur die Rolle der kuratorischen Unterstützung zugemutet wurde. «Hierauf», schreibt Stüler in seinem Erläuterungsbericht, «wurde schon deshalb besonderes Gewicht gelegt, weil ein grosser Theil der aufzustellenden Gegenstände einer abgeschlossenen Kunstrichtung angehörig, ohne Darstellung des Zusammenhangs in welchem sie mit dem Ideenkreise der Geschichte, dem bürgerlichen Leben und der Architektur des Volkes stehen, ganz unverständlich sein würde.» Stüler folgte damit den Vorgaben der Museumsleitung, die sich ganz der Idee einer bürgerlichen Bildungsstätte verschrieb. Allerdings schien der Zweck einer erklärenden Kontextualisierung noch ganz andere Mittel, eher technischer Art, zu heiligen. Auf dem Weg durch die Gipssammlungen mit atmosphärisch-malerischen Hintergründen begleitete die Besucher ein baukonstruktiver Subtext, den Stüler im Sinne eines sich von Saal zu Saal emporschraubenden Evolutionsmodells der Technikgeschichte konzipierte. Diese parallele, baukonstruktive Geschichte begann ebenfalls im Erdgeschoss – dem Ort der mythischen Urgründe – mit massiven Sandsteinsäulen, und endete im zweiten Obergeschoss in Form von sehr filigranen gusseisernen Säulen, zur Aufnahme der Last aus tellerflachen Tontopfdecken.

Kernform und Kunstform

In auffälliger Verwandtschaft zu den durch Abgussverfahren gewonnenen Exponaten setzt Stüler ebenfalls Gussverfahren ein, und konzipiert die ersten Serien industriell gefertigter Baukomponenten. Stüler selbst notiert in seinem Erläuterungsbericht lapidar, dass der Einsatz neuer Tragsysteme einem zweifachen Wunsch geschuldet sei: Einerseits sollten gut belichtete und benutzbare Räume entstehen, andererseits sollte die gesamte, dreigeschossige Bauhöhe unter der von Schinkels Altem Museum bleiben.[3] Eine späte Anerkennung erfahren die bautechnischen Innovationen des Neuen Museums durch Gotthold Alfred Meyer, der in seiner 1907 erschienen Schrift «Eisenbauten» Stülers Räumen und Konstruktionen mehrere Passagen widmet: «Tritt das Eisen dabei als solches auch nicht hervor, so schafft es doch neue Raumbilder. Ihre Eigenart ist von der Flachheit der Gurtbögen und dementsprechend auch der Gewölbe. Beides wurde bereits von Schinkel an seiner Bauakademie durchgeführt. Die Bedeutung dieser Flachlinien für die Raumwirkung erkennt man am Unmittelbarsten, wenn man mit diesen oberen Sälen die im allgemeinen nach gleichem System, aber auf Marmorsäulen und steinernen Halbkreisbögen eingewölbten unteren Säle vergleicht. Was den Eindruck der Eisenkonstruktion dabei an Monumentalität einbüsst,



Links: Berlin, November 1943: die ausgebrannte Treppenhalle kurz nach dem Bombenangriff. – Bild: © SMB/Zentralarchiv
Rechts: die neue Treppenhalle. – Bild: © Stiftung Preussischer Kulturbesitz/David Chipperfield Architects, Foto: Ute Zscharnt
Rechte Seite: Wandbilder im Ägyptischen Hof, Ebene 1 – Bild: © Stiftung Preussischer Kulturbesitz/David Chipperfield Architects, Foto: Ute Zscharnt

gewinnt er durch seine Leichtigkeit zurück.»[4] Ganz besonders, wenn auch nicht durchweg positiv, würdigt Meyer die Deckenkonstruktion des Niobidensaales, insbesondere das vergoldete stählerne Flechtband, mit dem die neuartigen Bogenbinder aus Borsigs Berliner Fabrik unterspannt wurden. Laut Meyer handelt es sich da um eine «ungeschlachte Urform in der Verwendung von Eisen»[5], die in ihrer Naivität von überraschender Wirkung sei. Um den Horizontaldruck aus der steinernen Deckenauflast in den flachen, unterspannten Bogen einzuleiten, wurden die Träger mit quer zu ihnen verlaufenden Eisenpfetten verbunden. Karl Bötticher erwähnte 1846 dieses System ausführlich in seiner Festrede zu Ehren Schinkels. Bötticher, ein vehementer Befürworter neuer Materialien, findet in dieser leichten Eisenkonstruktion seine Thesen zur Tektonik bestätigt, der zu Folge die konstruktive und statisch notwendige «Kernform» einer umhüllenden «Kunstform» bedarf. Die kordelförmigen Messingapplikationen verbergen die tatsächliche Zugsehne des Stüler'schen Bogenbinders und stellen, in ihrer Eigenschaft als dekorativ-schmückende Elemente, sinnfällig dar, welche Kräfte hier wirken.

Ergänzende Wiederherstellung

Sowohl die museumsdidaktischen wie auch die baukonstruktiven Neuerungen gingen mit grossen Teilen des Stüler'schen Museumsbaus unter. Von Brandbomben und Granaten in den letzten Jahren des Krieges schwer getroffen, brennt der Bau in Teilen aus. Seine ruinöse nord-westliche Gebäudeecke wird aus Sicherheitsgründen ganz abgetragen. Das zentrale Treppenhaus zerfällt. Die auf einem Bohlenrost und Holzpfählen im Schlamm ruhende Teilruine wird durch unterschiedliche Setzungen gefährdet und erst ab 1989 durch Mikropfähle gesichert. In den Jahren nach dem Mauerfall erfolgen weitere Grundsicherungen. 1994 wird der erste beschränkte, internationale Wettbewerb zur Wiederherstellung des Neuen Museums ausgelobt, den Giorgio Grassi für sich entscheidet. Aufgrund kritischer Punkte bei der Reorganisation der archäologischen Sammlung und der Verbindung der Bauten auf der Museumsinsel untereinander, erfolgt 1997 ein zweiter Wettbewerb, bei dem das Büro von David Chipperfield den ersten Preis erhält. Abweichend von Grassi sieht Chipperfields Entwurf vor, das zerstörte Treppenhaus in seiner alten Funktion neu zu errichten. Was unter Chipperfields Motto der «ergänzenden Wiederherstellung» entstehen soll, sind nicht nur gelungene Neubauten verlorengegangener Räume, sondern auch ein neues technisch-ästhetisches Vokabular, welches polyvalent einsetzbar ist und Chipperfields strukturrelevante Eingriffe als solche kennzeichnet. Hierzu arbeiten die Architekten mit einer breiten Palette von Betonwerksteinelementen. Poliert, geschrämmt, vorgefertigt oder in Ortbeton gegossen, tritt der Beton in Form von Wandplatten auf, von konisch sich verjüngenden Säulen, geschliffenen Böden oder atemberaubend schlan-

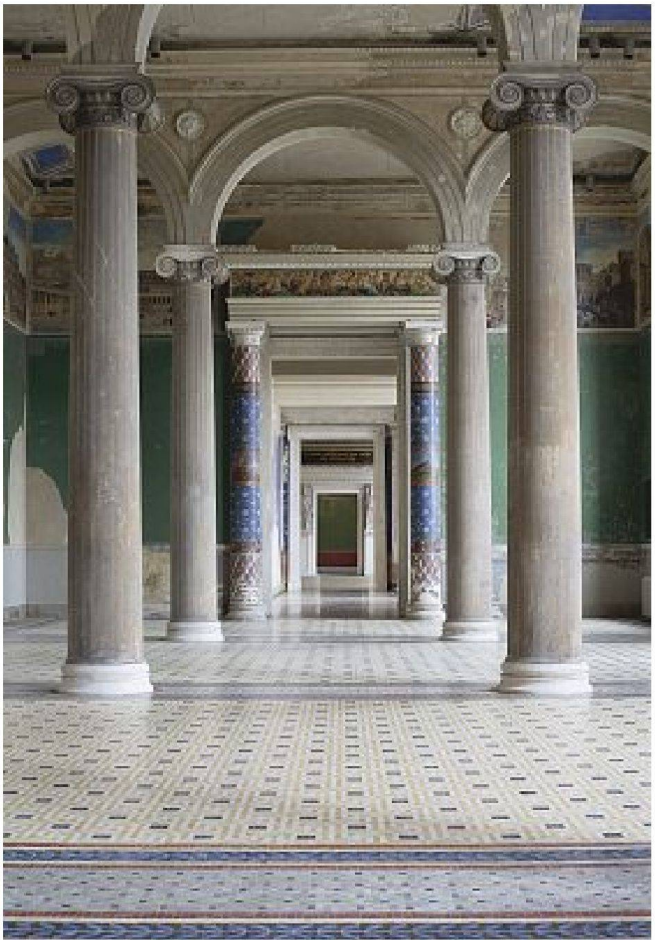
3 Friedrich August Stüler, Das Neue Museum in Berlin von Stüler, Potsdam 1853.
4 Alfred Gotthold Meyer, Eisenbauten. Ihre Geschichte und Aesthetik, Esslingen 1907, S. 111f.
5 Ibid. S. 155.

ken Stützen, die sich im ägyptischen Hof vom Erdgeschoss bis unter das Glasdach erstrecken. Trotz der bemerkenswerten Varietät von Formen und Oberflächentexturen bleiben die Eingriffe untereinander verbunden, was durch die stets gleichen Zuschlagstoffe aus sächsischem Marmor und märkischem Sand erreicht wird. Interessant ist überdies, dass auch Chipperfield sich eines Gussverfahrens bedient, um der Geschichte des Stülerbaus weitere Kapitel hinzuzufügen.

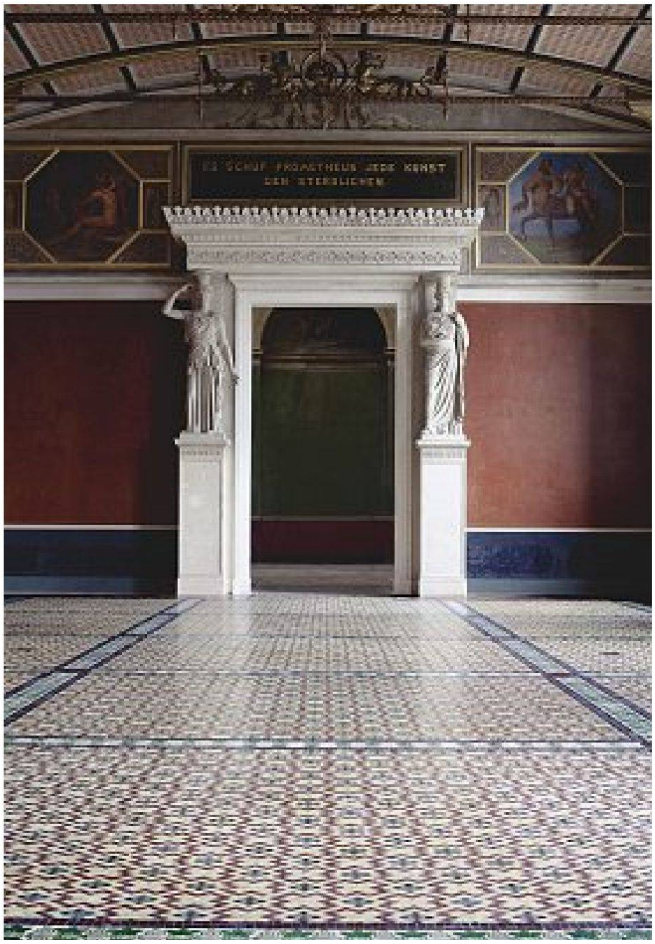
Imitation und Poesie

Bei der Wiederherstellung der Säle umschifft Chipperfield erfolgreich drei gefährliche Klippen: Die der aseptisch-spurenverwischenden Restitution, die der pathetischen Alt-Neu-Rhetorik und die der detailverliebten Fragmentierung räumlicher Einheiten. Chipperfield hält sich strikt an Stülers Leitbild einer Abfolge von grosszügigen und gut belichteten Sälen, von denen jeder einzelne durch ein besonderes raumbildendes Tragsystem charakterisiert war. Dort, wo die Substanz noch weitgehend erhalten ist, wie beispielsweise im Niobidensaal, werden auch dekorative Motive ergänzt. Das geschieht jeweils in einer zurückhaltenden Blässe, welche hinter den erhaltenen Fragmenten zurücktritt. Dort wo die Lesbarkeit des räumlichen Zusammenhanges nicht mehr gewährleistet war, wurden ganze Deckenfelder ergänzt. Das ist bei den flachgewölbten und gewichtsparenden Tonnen- bzw. Kugelsegmentdecken aus holen Tonzylindern der Fall. 30000 solcher Töpfe wurden dazu von Hand neu gedreht. Während Stüler seine zu damaliger Zeit so innovative wie pragmatische Bautechnik nicht nackt vorführte, sondern mit Stuck und Malereien verkleidete, sind die Tontopfdecken nun als bautechnische Denkmäler freigelegt. Dort wo kein Bestand mehr zu sichern war, erfindet Chipperfield neue Säle und dekliniert sein Betonsteinvokabular in der Grammatik tektonischer Motive. Dies geschieht in den drei Geschossen des nordwestlichen Flügels. Die neuen Bohlendecken aus Betonfertigteilen ruhen auf senkrecht zur tragenden Fassade stehenden Unterzügen. Das äussere Erscheinungsbild der neu errichteten nordwestlichen Fassade hebt sich deutlich von der des südlichen Flügels ab. Zwar werden hier neue Fenstergewände analog zum Bestand entwickelt, doch das leicht geschlämmte, im Farbton dem historischen Putz angepasste Sichtmauerwerk weist eine dezidiert zurückhaltende und enthierarchisierende Profilierung auf. Diese beschränkt sich auf horizontale Ziegelbänder, die den Kontrast zur Vertikalität des Mittelrisalits diskret unterstreichen.

Römischer Saal mit Blick zum Niobidensaal in den Nordkuppelsaal, Ebene 2. – Bild: ©Stiftung Preussischer Kulturbesitz/David Chipperfield Architects, Foto: Ute Zscharnt



Niobidensaal mit Blick in den Nordkuppelsaal, Ebene 2. – Bild: ©Stiftung Preussischer Kulturbesitz/David Chipperfield Architects, Foto: Ute Zscharnt



Als gelungenes und bereits viel gepriesenes Unterfangen erschliesst Chipperfields ergänzende Wiederherstellung den Geist und Sinn des Stüler'schen Plans, ohne sich dabei in die Niederungen einer servilen Kopie des Alten zu begeben. Für das Gebiet der Denkmalpflege aktualisieren Chipperfields behutsame Eingriffe die Bedeutung und Aktualität von Quatremères Gedanken zur Untrennbarkeit von Imitation und Poesie. ■

Axel Sowa, geboren 1966, ist Professor für Architekturtheorie an der RWTH-Aachen. Nach dem Architekturstudium in Berlin und Paris war er von 1994–95 Mitarbeiter im Architekturbüro Bruno Rollet, Paris, und von 1996–97 im Büro Gen-Plan, Kyoto. Ab 1996 Beiträge für verschiedene Architekturzeitschriften. Seit 1998 Redakteur von «l'architecture d'aujourd'hui» und von 2000–2007 Chefredakteur der Zeitschrift.

Bauherrschaft: Stiftung Preussischer Kulturbesitz, vertreten durch das Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung
Nutzer: Staatliche Museen zu Berlin
Architekt: David Chipperfield Architects
Restaurierungsarchitekt: Julian Harrap Architects
Tragwerksplanung: Ingenieurgruppe Bauen
Gebäudetechnik: Jaeger, Mornhinweg+Partner Ingenieurgesellschaft
Ausstellungsdesign: Michele de Lucchi
Landschaftsarchitekt: Levin Monsigny Landschaftsarchitekten
Baubeginn/Fertigstellung: 2003/Januar 2009
Eröffnung: Oktober 2009

résumé **Empathie et invention** La réhabilitation du Neues Museum à Berlin de David Chipperfield En octobre de cette année, le «Neues Museum» à Berlin ouvre à nouveau ses portes après 11 ans de projet et de chantier. Edifié par Friedrich August Stüler, le bâtiment a été fortement endommagé durant la Seconde Guerre mondiale. Le «Altes Museum» de Schinkel exposait des œuvres d'art originales, le «Neues Museum» présentait en complément et avec une approche didactique surtout des copies d'œuvres importantes pour l'histoire des grandes civilisations. Stüler mit en contexte les œuvres exposées comme cela lui avait été demandé. Au parcours evolutif de l'histoire culturelle, il associa une architecture qui en quelque sorte montrait l'histoire des techniques; il débuta dans les salles du rez-de-chaussée avec des colonnes massives en molasse et finit, au second étage supérieur, avec des colonnes filigranes en fonte et des plafonds plats en pots de terre cuite.

David Chipperfield rétablit l'escalier détruit dans son ancienne fonction, en le recréant et le réinterprétant. Il reconstruisit, mais compléta aussi de façon judicieuse les espaces qui avaient été détruits en privilégiant un vocabulaire et une esthétique technique. En dépit d'une remarquable variété des formes et des textures, la cohésion des interventions est assurée par le recours à des matériaux identiques. Lors de la reconstruction des salles, Chipperfield a évité trois

Ägyptischer Hof, Ebene 2. – Bild: ©Stiftung Preussischer Kulturbesitz/David Chipperfield Architects, Foto: Christian Richters

Griechischer Hof. – Bild: ©Stiftung Preussischer Kulturbesitz/David Chipperfield Architects, Foto: Christian Richters

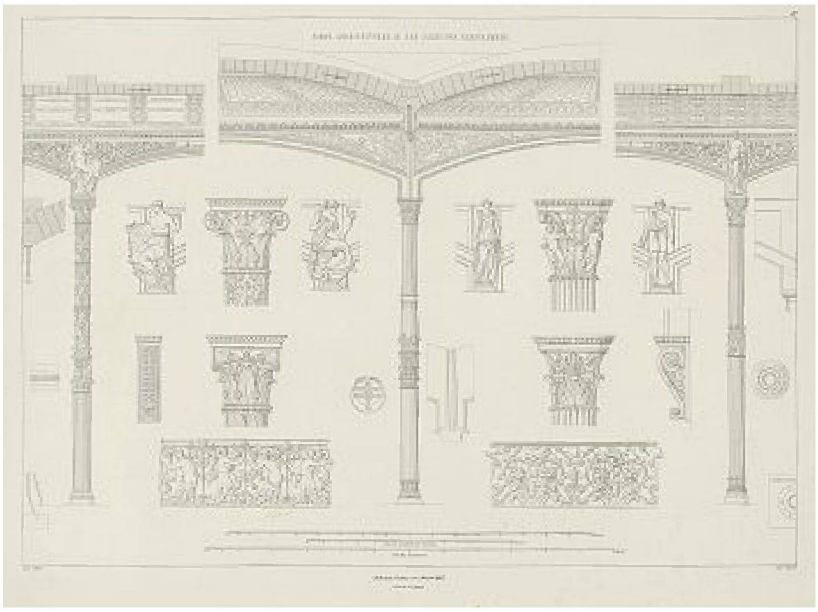
écueils: une restitution aseptique qui effacerait toute trace, une rhétorique pathétique entre ancien et nouveau, une fragmentation des unités spatiales par amour du détail. Chipperfield respecta l'idée directrice de Stüler: celle d'une succession de salles généreuses et bien éclairées dont chacune est caractérisée par un système porteur spécifique. Là où la substance bâtie était encore en grande partie préservée, il compléta les motifs décoratifs de manière discrète. Là où il n'y avait plus rien à conserver, Chipperfield inventa de nouvelles salles et développa son vocabulaire du béton en recourant à des motifs tectoniques. Sa reconstruction respecte l'esprit du concept de Stüler, sans pour autant se réduire à une copie servile de l'ancien. ■

summary **Empathy and Invention** On the regained Neues Museum Berlin by David Chipperfield October of this year will see the reopening of the Neues Museum in Berlin, which was built by Friedrich August Stüler from 1843–1855, badly damaged in the Second World War and recently restored by David Chipperfield in an eleven-year-long design and construction history. Intended to complement Schinkel's Altes Museum with its original works of art, the Neues Museum showed predominantly copies of the most important witnesses of historic high cultures for didactic purposes and within the framework of an overall show based on a philosophy of history. With his building Stüler supplied the contextualisation of the exhibited objects that was called for at the time. He combined their manifest historically progressive sequence with an evolutionary model of the history of technology that unfolded from room to room, beginning on the ground floor with massive sandstone columns and ending on the second floor with filigree cast-iron columns and shallow vaulted clay pot ceilings.

David Chipperfield re-built the destroyed staircase in its old function. In the framework of a "complementary restoration" the new construction of rooms that had been lost was carried out using a new technical and aesthetic vocabulary. Despite the remarkable variety of forms and surface textures, the interventions remain linked to each other thanks to the use of the same additives.

In recreating the exhibition rooms, Chipperfield successfully negotiates his way around three dangerous obstacles: an aseptic kind of restitution that blurs all traces, a pathos-laden rhetoric between old and new, and an obsessively detailed fragmentation of spatial entities. Chipperfield adheres strictly to Stüler's guiding image of a sequence of spacious and well-lit rooms, each of which was characterised by a particular load-bearing system. At places where most of the substance survived decorative motifs are also completed, but in a descreet, restrained way; in those places where there was no existing fabric to be secured Chipperfield invents new spaces and declines in them his vocabulary of concrete stones within a grammar of architectural motifs. Chipperfield's complementary recreation reveals the spirit and meaning of Stüler's plans without in the process ever descending to making just a servile copy of the old substance. ■

Rechte Seite: Blick von der Treppenhalle in den Griechischen Saal. – Bild: ©Stiftung Preussischer Kulturbesitz/David Chipperfield Architects, Foto: Christian Richters



Eisenarchitekturen in den Sälen der Kunstkammer (Südseite 3. Geschoss), aus: August Stüler, Das Neue Museum in Berlin von Stüler, Potsdam 1853, Tafel 12. – Bild: Architekturmuseum TU Berlin, Inv. Nr. 5388,20

Neue Eisenstützen in den Sälen des 2. Obergeschosses. – Bild: Christian Raabe