

Zeitschrift: Centrum : Jahrbuch Architektur und Stadt
Herausgeber: Peter Neitzke, Carl Steckeweh, Reinhart Wustlich
Band: - (2001-2002)

Artikel: Masse und Moderne : Konversion als Kunst. Labyrinth, grosse Halle der Kunst und Skywalk der Tate Modern. Architekten: Herzog & de Meuron
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1072499>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Masse und Moderne

Konversion als Kunst

Labyrinth, große Halle der Kunst und

Skywalk der Tate Modern

Architekten: Herzog & de Meuron

Bankside tritt mit dem schimmernden Skywalk
der neu eröffneten Tate Modern gegenüber der
City selbstbewusst in Erscheinung

Fotos: Reinhart Wustlich



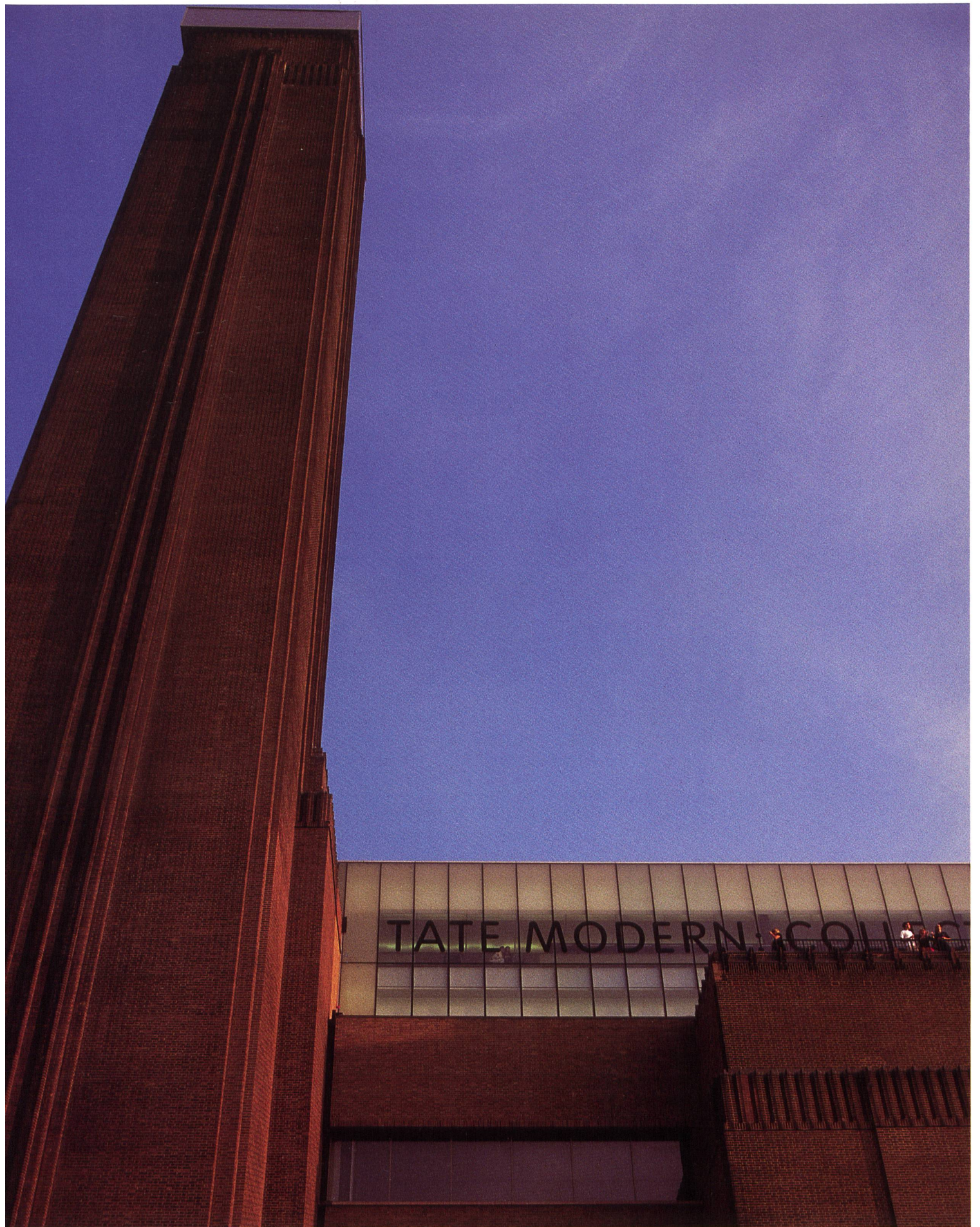
Dieser Skywalk zum East Room hat die gleiche Anziehungskraft wie ehemals der Ausguck an der großen Rolltreppe des Centre Georges Pompidou – ehe die Marketingstrategen ihn eintrittspflichtig in das Museumsprogramm einbezogen. Tate Moderns Skywalk, mit idealem Atelier-Nordlicht, ist ein Ort des Staunens und der guten Laune, der Kontemplation, der Erinnerung an Prince Charles' Feldzug gegen die Hochhäuser der City, die er, so wie sie sich jetzt zeigen, nur vom Hubschrauber aus gesehen haben konnte, nicht von der Themse aus, von Angesicht zu Angesicht. Das Panorama ist eines der Art, die Canaletto in seinen berühmten Veduten kultivierte – nur eben ins 21. Jahrhundert katapultiert, anders beleuchtet, in der Morgendämmerung, bei vollem Südlicht, bei Sonnenuntergang, der die Kulissen scheren-schnittartig hervortreten lässt, bei nächtlicher Illumination, wenn die Lichterkrone des Lloyd's Building herüberstrahlt. Die große Stadt tritt mit drei

Kontexten in Beziehung zur Tate Modern: mit der gestaltreichen Kante der Uferbebauung, mit der ruhigen Dominanz von St. Paul's und mit der Skyline der Hochhaustürme der City, die mit Richard Rogers' Büroturm an der Seite von Alban Gate, vor allem mit dem neuen Citypoint Tower an der Flanke des Barbican Districts weitergewachsen ist – vielgestaltig, eigenständig und so, daß sie St. Paul's recht eigentlich keine Konkurrenz macht. Die Präsenz der großen Kuppel bleibt unbedrängt. Die Achse von St. Paul's, zum Ufer durch das städtische Glacis gefräst, über die Fußgängerbrücke zur Tate Modern, ist den medienbewußten Londonern willkommen: zwei Kathedralen stehen sich gegenüber.

Neue Kräfteverhältnisse Fast scheint den Briten nach der Wende des Millenniums das traditionelle Understatement abhanden gekommen zu sein: „Britain has waited almost a century for

a national museum of modern art“, stellt das *tate. Art Magazine* aus Anlaß der Eröffnung fest: „Now it has one to rank with any in the world. It will radically redraw the cultural map – and it's still free for all.“¹ In der Liga der weltbekannten Museen ist ein Wettbewerb ausgebrochen: Stammhäuser werden erweitert und modernisiert, Allianzen gebildet, Dependancen wie Knospen ausgetrieben. Das Guggenheim bringt mit Thomas Krenz' globaler Strategie (Stammhaus an der New Yorker 5th Avenue, Dependancen in SoHo, Venedig, Bilbao, Berlin – und jüngst: mit dem Entwurf Frank O. Gehrys für die Südostflanke Manhattans, für den Wall Street District) das MoMA in Zugzwang, das nach den Erweiterungsplänen für die 53rd Street die Regie beim selbständig gestarteten P.S.1 Contemporary Art Center in Queens übernommen hat.

In Europa ist unversehens die Londoner Tate Gallery nach der Erweiterung des



Architekten: Herzog & de Meuron, Basel, Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Harry Gugger, Christine Binswanger
 Freiraum: Herzog & de Meuron mit Kienast Vogt + Partner, Zürich

Stammhauses in Millbank (James Stirling, Michael Wilford – 1987) mit der Dependence in den Liverpools Albert Docks (James Stirling, Michael Wilford – 1988), der neuen Filiale im Cornwallischen St. Ives (Eldred Evans, David Shalev – 1993) nun nach der spektakulären Konversion der aufgelassenen Bankside Power Station in Southwark zum Gegenspieler der New Yorker Global player herangewachsen.

Schon in städtebaulicher Perspektive bietet die Metamorphose des Gebäudes einige Attraktivität: die Promenade am Fluss bekommt neue Spannung, die den Kontext der magischen Orte der City

bietet es freilich mit dem Wechselspiel zwischen dem dramatischen Innenraum, der ehemaligen Turbinenhalle des Kraftwerks, und dem mattschimmernden, transluzenten Skywalk auf dem Oberdeck der geballten Ziegelmasse, wo alles in Leichtigkeit übergeht, die Sicht ins Helle und Weite freigeschlitzt wird: wo das Panorama von Westminster über Charing Cross zu St. Paul's und der Square mile der City aufzieht, durch das Bildergedächtnis hurtig um Tower Bridge und Docklands ergänzt.

Transfer of Power Dass die Konversion eines funktionalistischen Industrieungeheuers, des Kraftwerks der Ersten

Institution des Museums im Bestand neu zu erfinden. Dass sie sich mit der Attitüde der *Communauté désœuvrée*, des Gemeinwesens, das keine Werke mehr hervorbringt, nicht zufriedengäben, war auf dem Kontinent zu erwarten, in England galt hingegen: „They were not unknown in Europe, but they were completely obscure in the UK“ (Nicholas Serota). Für die Briten scheint entscheidend gewesen zu sein, dass Herzog & de Meuron nicht auf einen Stil als Markenzeichen setzten, sondern auf eine „vision of architecture with an intellectual content“. Und: Wer für Herkulesarbeiten gut ist, richtet sich nicht im Gewesenen ein, singt nicht das Lied



Tate Modern. Delikat belichtete Wandelgalerien mit Ausblick auf den großen Raum der ehemaligen Turbinenhalle des Kraftwerks. Die neuen Räume schließen mit eigenem Stahltragwerk an die Stützenstellung der Turbinenhalle an. Blick über die Bay windows



umpolt. Das Museum verbindet sich mit einer herausgehobenen Lage am Fluss. Selbst zum Millenniums-Projekt erklärt, hat es mit der einstweilen noch stillgelegten, neuen Fußgänger-Brücke (Foster and Partners, Anthony Caro, Ove Arup & Partners) zwischen Southwark und dem St. Paul's District ein weiteres herausgehobenes Projekt begründet. Die – städtebaulich – faszinierendste Situation

Moderne (Gilbert Scott – zwei Abschnitte bis 1937, bis 1963) zu einer Metamorphose, zu Baukunst führen könnte, war zu Beginn des Wagnisses nicht garantiert. Und doch haben die Basler Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron, die vor sechs Jahren den international beachteten Wettbewerb gewannen,² genau das gemacht, was nun Modellcharakter gewinnt: die

der Anpassung an die Vergangenheit. Herzog & de Meuron haben einen Maßstabswechsel in der Projektbiographie bewältigt (in ihrer eigenen wie in der des Projekts selbst), der andere Büros gelegentlich in Verlegenheit gebracht hat: die Prägnanz des Entwurfs von den kleineren Aufgaben auf den großen (Ent-)Wurf zu übertragen und durchzuhalten. Die ehemalige Turbinenhalle, der große

leere Ort des Gebäudes, ist so dimensioniert, dass die stählernen Denk- und Spiegeltürme von Louise Bourgeois, die in der ersten Ausstellung standen und immerhin so ausgeprägt waren wie Lighthouses auf den Klippen von Kintyre oder Land's End, darin beachtlich, aber doch nicht einschüchternd wirken: der Hohlraum misst im Lichten an die 36 Meter, ist nach Tate-Maßstäben sieben Ebenen, nach Normalmaßstäben wenigstens zehn Geschosse hoch. Er wird strukturiert durch die matt gestrichenen, genieteten Stahlprofile der cathedral-hohen Stützenstellungen, durch die stählernen Riegel, die enormen Kranbahnträger im oberen Mittelfeld der

Halle. Abgelöst, auf der Ebene darüber, gekrönt vom Glasdach auf ganzer Länge, beginnt das filigrane Spiel des stählernen Dachtragwerks. Überhaupt beginnt das Spiel mit der Stahlkonstruktion, mit deren geheimnisvollem Verhältnis von Alt und Neu. So auch mit dem neuen Stahltragwerk, das nach dem Auskern des Bestandes neben die Turbinenhalle gestellt wurde, um die Passagen, die Wandelgalerien, nicht zuletzt die Ausstellungsgalerien und Kabinette in die Schlucht zwischen Backsteinbastion und Stützenachse der Turbinenhalle einzubauen. Und um an der Felsenante der Turbinenhalle das Spiel der Spiegelungen und Lichtschraf-

Die weite Rampe führt ins Basement der früheren Turbinenhalle. Der atmosphärische Raum lebt vom Wandel der Lichtstimmungen. Leuchtbalken der Bay windows verweisen auf die Wandelgalerien in der Höhe des Gebäudes. Die offene Galerie des Eingangsgeschosses führt auf die Brücke, Bookshop, Basisgalerie und Seminarräume darunter werden durch Glasgewände abgetrennt

furen, der Körperkonturen und Stimmungen, der offenen Brüstungen des Haupteingangsdecks und dessen zentraler Brücke, der spiegelnden Glashäute von Bookshop, Basisgalerie und Seminarräumen aufzuziehen, alles überstrahlt von den Leuchtbalken der Bay windows. Tate Modern ist ein Millenniums-Projekt, und zugleich hält es sich radikal fern von den Instant attractions, von den vordergründigen Inszenierungen, die etwa den Dome im Inneren in Künstlichkeit erstarrten liessen: Rest Zones, Play Zones, Mind Zones, Faith Zones, Body Zones, die in North Greenwich wie in einem Hochsicherheitstrakt bewacht wurden. Tate Modern ist dagegen ein authenti-



sches Projekt, in dem man sich frei, mit aufrechtem Gang bewegen kann.

Geheimnis von Präsenz und Bewegung Geschliffene, für Handläufe und Neonstreifen eingeschlitzte Betonbrüstungen, mattschwarz gespritzt, bauen sich zur Skulptur des Treppenhauses der Galeriezone auf, das die Ausstellungszonen und Wandelgalerien verbindet. Im Kontrast zu den rohbelassenen Treppenbelägen und Decks inszeniert sich selbst das farbenfrohe, gestenreiche, bewegungsintensive Spiel, der ständige Strom der Besucher – selbst eine Typen-, eine Ausdrucksgalerie, fast eine Anleihe bei Breughel, ja doch, bei Rodin. Querab versetzt läuft ein anderer Film zum gleichen Thema: Bewegung auf der zentralen Showlinie der Rolltreppen. Deren matte Stahlgewände, deren Neonstreifen markieren das Schweben durch Decks, über Kanten, durch Lichtebenen mit präzisen Schraffuren, durch Sichtperspektiven, durch geschliffene, mattschwarz gespritzte Betonschächte, auf denen die Lichtreflexe schimmern und die nur Blicke nach oben zulassen – bis sich die kommende Galerieebene entfaltet. Und die zurück, abwärts bewegt, anderes in den Blick rücken: grünschimmernde, von unten beleuchtete Glasgewände, die unwirkliche Szenerie eines virtuellen Aquariums. Aus der Bewegung gewinnt der Raum Präsenz. Joseph Brodsky hatte das anderenorts beschrieben: gegenüber Säulen, Pilastern und Statuen ergibt sich eine „Unterlegenheit der Anatomie“, das macht

Struktur, Lichtgebung und Spiegelung begleiten den Weg, am expressivsten auf den zentralen Rolltreppen, der Showlinie des Museums

Tate Modern. Präsenz der Bewegung zwischen Ausstellungszonen und Wandelgalerien

die Architektur der Renaissance, des Barock autoritär (und ein Stück davon wollte die bourgeoise Postmoderne für sich reklamieren). Auch das macht den Unterschied zur Moderne aus. Die Stahlstützen der Galerien wirken autonom, die Menschen in den Galerien sind es auch. Man kann dem Raum begegnen, ohne auch nur einen Gedanken an die „Unterlegenheit der Anatomie“ zu verschwenden. Alle die, die den Freiheitsgedanken der Avantgarden der Moderne in Frage stellen und im Muff der Replikate großbürgerlicher Allüren Erfüllung suchen, sollten sich in Tate Modern auf ihre Beweggründe besinnen. Tate Modern, und das ist das Verdienst

der Architekten, respektiert den territorialen Anspruch von Menschen, die als Flâneure, als Citoyens Machtgelüsten nicht ausgesetzt sein wollen. Darin ist die Galerie dem Centre Georges Pompidou verwandt, dessen Flair als Ausdruck der Opposition gegen verkrustete Institutionen entstanden ist. Rogers und Piano haben es bekräftigt: aus Protest gegen die alte Pariser Akademie.

Anmerkungen

- 1 Tim Marlow, in: Tate Modern Special Issue, Tate, The Art Magazine, Issue No 21, London 2000, 3
- 2 Gegen Tadao Ando, Rem Koolhaas, Renzo Piano, David Chipperfield und weitere 200 Büros

