

Gleichzeitigkeit von Geschichte und Gegenwart : Norman Fosters Neugestaltung der Royal Academy (1985-1991)

Autor(en): **Hagen-Hodgson, Petra**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **79 (1992)**

Heft 3: **Höfe = Les cours = Courtyards**

PDF erstellt am: **18.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-60057>

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.

Gleichzeitigkeit von Geschichte und Gegenwart



Norman Fosters Neuge- staltung der Royal Academy (1985–1991)

Weltweit sind im letzten Jahrzehnt mehr Museen und Galerien für die bildenden Künste gebaut, umgebaut oder erweitert worden als während des ganzen übrigen Jahrhunderts. Seit der römische Schriftsteller Cicero einst die Sammlung des Gaius Verres beschrieb, ist die Aufgabe des Museums immer wieder neu definiert worden. Insbesondere in jüngster Zeit – seitdem das Museum zum Ziel des Massentourismus geworden ist – haben sich seine Aufgaben so dramatisch erweitert, dass seine eigentliche Funktion der Kommunikation zwischen ausgestellttem Objekt und einem einzelnen Betrachter beinahe zur Nebensächlichkeit zu werden droht. Mitunter scheint es, dass in erster Linie blosse gesellige Freizeitveranstaltung, Sehen und Gesehenwerden im architektonisch inszenierten Raum immer neue Rekordbesucherzahlen in die ehemals stillen Kunsttempel lockt. So sah sich auch die älteste Kunstakademie Grossbritanniens, die Royal Academy of Arts in London, die Turner und Constable zu ihren frühen Schülern zählt und seit ihrer Gründung im Jahre 1768 für wegweisende Ausstellungen bekannt ist, gezwungen, angesichts steigender Besucherzahlen und höherer technischer Ansprüche an die Räumlichkeiten für Wechsel- und Sonderausstellungen, einen Umbau vorzunehmen.

Norman Fosters Eingriff, der die sogenannten Diploma Galleries der Royal Academy jetzt auf ein internationales Ausstellungsniveau gebracht und die Zirkulationsrouten der Royal Academy neu geordnet hat, ist deshalb so interessant, weil das Architekturbüro hier erstmals im Rahmen einer bestehenden Bausubstanz arbeitete und eine überzeugende Strategie für

den Umgang mit der Geschichte entwickelte. Die Voraussetzung für Fosters entwerferisches Konzept ist der Versuch, die Gleichzeitigkeit von Geschichte, Gegenwart und Zukunft zu vermitteln. Die Geschichte des Gebäudes wird hier als Prozess aufgedeckt, der die zeitlich unterschiedlichen Teile der Bausubstanz als historische Schichtung und Abfolge von Veränderungen erlebbar macht, sie wie ein Buch lesen lässt. Die zeitgenössischen Hinzufügungen schöpfen dabei notwendigerweise die Möglichkeiten gegenwärtiger Bautechniken und Materialisierungen kompromisslos aus. Denn Architektur ist für Foster nur dann möglich, wenn sie ihre Imagination aus den zeitgenössischen Bedingungen, dem jeweiligen «Punkt in der Geschichte»,¹ an welchem sie sich gerade befindet, bezieht.

Fosters Arbeitsmethode erfordert ein klares und präzises Verständnis der gegebenen Bedingungen, der Besonderheit des Ortes, da er sie als Grundlage des Entwurfs für seine Ergänzung nimmt. Das Wesen der Royal Academy machen seine zahlreichen An- und Umbauten aus. Ursprünglich ein privates Wohnhaus der Familie Burlington aus dem 17. Jh., wurde es erstmals im frühen 18. Jh. als erster Londoner Bau nach palladischem Vorbild umgebaut. Noch bevor es zum 100jährigen Bestehen der Royal Academy zu dessen Hauptsitz wurde, modernisierte Samuel Ware 1815 den Bau ein zweites Mal. Die einschneidendsten Eingriffe in die alte Bausubstanz vollzog jedoch das viktorianische Zeitalter, insbesondere mit einer grossangelegten Erweiterung von Sydney Smirke 1869 im Garten des ehemaligen Wohnhauses, die endlich geräumige Ausstellungsräume für die Akademie schaffte. Damit der bestehenden Bausubstanz durch diesen Anbau



Ovaler Glaslift im Lichthof vor
der Rückfassade des Burlington
House

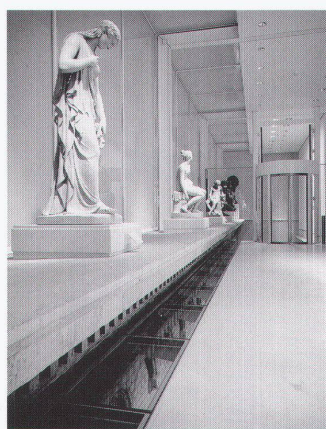
Längsschnitt Ost–West

nicht alles Licht auf ihrer Rückfassade genommen wurde, formulierte Smirke einen engen Lichthof zwischen dem alten und dem neuen Baukörper. Als Verbindung zwischen den beiden ansonsten eigenständigen Baukörpern entwarf er eine neue, breit angelegte Treppe, die den Lichtschacht auf den unteren Ebenen in zwei gleiche Teile trennte. Noch im selben Jahrhundert wurden unter anderem drei weitere Ausstellungsräume im Dachgeschoss des ursprünglichen Baus eingerichtet – die sogenannten Diploma Galleries für die ständige Sammlung. Bis zu Fosters Umgestaltung waren sie nur über ein dunkles Treppenhaus, das sich um einen engen Lift wand, zu erreichen.² Die Innenräume der gesamten Akademie vereinheitlichten die Viktorianer beinahe bis zur Unkenntlichkeit.

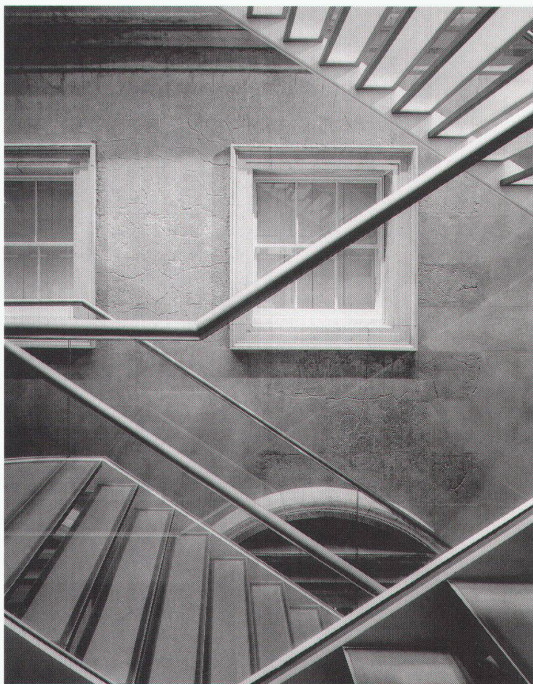
Genau hier setzen Fosters Überlegungen an. Er nimmt die im Laufe der Zeit «zugeschütteten», vergessenen Räume der Nahtstelle, das heisst des längsgerichteten Innenhofes zwischen dem ursprünglichen Wohnhaus und dem Smirke-Anbau, als Ausgangspunkt für seinen Eingriff und reinterpretiert ihn – wie schon einmal Smirke mit seiner verbindenden Treppe – als neuen, vertikalen Zirkulationsknotenpunkt für den gesamten Komplex. Zunächst bedeutete dies, den vom Besucher der letzten Jahrzehnte gar nie wahrgenommenen Innenhof von provisorischen Einbauten zu befreien. Darüber hinaus führte er die Aussenfassaden der beiden Gebäudeteile durch gezielte Restaurierung in ihren ursprünglichen Zustand zurück. Wie eine grosse, doch federleichte begehbare Skulptur steht in diesem wiedergewonnenen, nach allen vier Seiten begrenzten Aussenraum heute ein mit Stahl eingefasstes, gläsernes

Treppenhaus und am anderen Ende ein ebenso gläserner Lift.³ Teils transluzentes Glas im stählernen Rahmen, teils eine leichte Betondecke verschliessen den Innenhof nach oben hin und schirmen ihn vor Wettereinflüssen ab. Wenn man diesen Innenhof von der grossen Vorhalle des Haupteinganges der Akademie aus betritt – Foster hat längs des bestehenden Aufgangs in die grossen Smirke-Ausstellungsräume zwei direkte, wenn auch sehr schmale Zugänge zum Innenhof durchgebrochen –, wird einem sofort die besondere Qualität dieses Raumes bewusst, der vorzugeben scheint, ein Aussenraum zu sein, eigentlich aber doch gar keiner ist. Die einstige Aussenwand wird gleichzeitig zur Innenwand und verwirkt damit ihre ursprüngliche Aufgabe.

Foster inszeniert hier eine geniale Mehrschichtigkeit der Bedeutungen: zum einen mit der Zweideutigkeit, dem subtilen Spiel zwischen Innen und Aussen, und zum anderen mit der Überlagerung von ursprünglicher Funktion und moderner funktionaler Umdeutung. Denn: dieser Raum ist nach wie vor als Lichtschacht definiert durch die erfinderische Verwendung von Glas, die das Licht bis zum Grund hinunter filtert; darüber hinaus gibt ihm Foster die zusätzliche Funktion des Zirkulationsknotenpunktes. Und noch mehr: steigt man nun auf der Treppe oder gleitet man im Lift an den beiden Gebäudefassaden empor, wird hier die (restaurierte) Architektur vergangener Epochen – wie auf einer beinahe surrealen *promenade architecturale* – selber zum Ausstellungsgegenstand. Auf der einen Seite erzählt sie von den Proportionierungen und Motiven der verputzten Renaissancefassade, während auf der gegenüberliegenden polychromen Backsteinfassade



Glasstreifen im Fussboden des Foyers, von unten und von oben



der viktorianische Eklektizismus zum Thema der Betrachtung wird. Gleichzeitig bewegt man sich immer mehr dem Licht entgegen, bis man schliesslich im milchig-lichtdurchfluteten vierten Geschoss ankommt, wo die architektonische Geschichte mit dem vom Stahlrahmen gehaltenen Glasdach abschliesst, das auf dem in Stuhlhöhe in den Raum ragenden, viktorianischen MauerGESIMS aufsitzt. Diese oberste Plattform dient den neugestalteten Sackler Galleries⁴ als Foyer. Sie ist umsäumt von Skulpturen, die das alte, umfunktionierte viktorianische MauerGESIMS als Podest haben. Dadurch, dass hier die abschliessende Glaswand und das Glasdach wie japanische Shoji-Wandschirme zwar aus transluzentem, aber undurchsichtigem Material bestehen, bleibt der Besucher gewissermassen im Innenraum gefangen – und damit mit dem übrigen Museumskomplex verbunden – auch wenn er hier gefühlsmässig beinahe schon wieder ins Freie getreten ist. Aussenwelt und Innenwelt fliessen hier zu einem in der Schwebel gehaltenen Zustand zusammen.

Vergleichbar mit Carlo Scarpas Bemühungen für eine Neugestaltung des Museums in Castelvecchio sind Fosters minimale hinzugefügte Elemente aus Glas und Stahl als Ergänzungen klar kenntlich gemacht und haben notwendigerweise

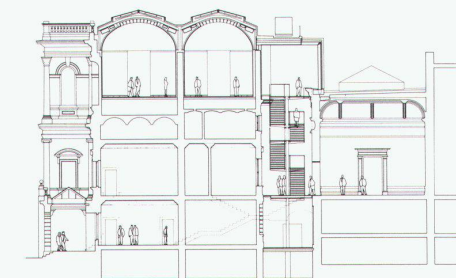
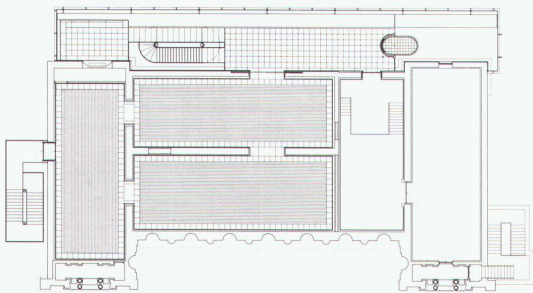
keine stilistische Verwandtschaft mit der bestehenden Bausubstanz. Auch konstruktiv bleibt der hinzugefügte Einbau unabhängig von der bestehenden Substanz. Der Dialog zwischen Alt und Neu gründet auf klar ablesbaren, spannungsreichen Gegenüberstellungen. Dieser dialektische Dialog zeigt sich besonders eindrucksvoll an den dünnen, glasklaren Glasstreifen im Fussboden der Plattformen, die sich den alten Gemäuern entlangziehen. Einerseits setzen sie den neuen Einbau visuell ab und geben den Durchblick nach unten und oben frei. Andererseits dienen sie auch als Lichtspender für die unteren Geschosse. Ebenso die Glasstufen des neugeschaffenen Treppenhauses, die in diesem Umfeld eine so kostbare Qualität erlangen. Gläserne Treppenstufen sind an und für sich nichts Neues. Schon Bruno Taut experimentierte damit in seinem vom expressionistischen Glastraum inspirierten Glashaushaus für die Kölner Werkbundausstellung von 1914. Was an Fosters Lösung überzeugt, ist, dass er über die funktionelle Notwendigkeit der Lichtbeschaffung hinaus dem psychologischen Empfinden des Treppenbenutzers gerecht wird. Denn diese gläsernen Treppenstufen bestehen aus sandgestrahltem, also nicht völlig durchsichtigem Glas und geben damit dem Benutzer das notwendige Gefühl der «begehbaren» Sicherheit. Das

ist letztlich eine Lösung, die Foster schon 1986 am gläsernen brückenartigen Zugang zum Hamnett-Kleiderladen in London erprobte.

Den eigentlichen umgebauten Ausstellungsräumen fehlt die Dramatik des Bewegungsapparates, vielmehr findet sich der Besucher in drei wohlproportionierten, geschlossenen Räumen wieder, deren ruhige Einheitlichkeit dem auszustellenden Objekt einen angemessenen neutralen Rahmen liefert. Ein heller Holzboden und die weiss verputzten Wände unterstützen die kompromisslose Direktheit der Raumkonzeption. Dach- und Deckenkonstruktion lesen sich – in Anlehnung an die Ausführung der Ausstellungsräume im Smirke-Bau – als einfaches Tonnengewölbe, allerdings mit eingefügtem, kompliziertem Licht- und Belüftungsschlitz – ähnlich wie in Louis Kahns Kimbell-Museum. Die Wölbungen nehmen die technischen Leitungen auf. Ebenso der Hohlraum im Fussboden, der durch die Begleichung der ursprünglichen Höhendifferenz der Galerien entstand.

Architektur ist hier als Resultat eines Arbeitsprozesses verstanden, der die Auseinandersetzung mit der vorgegebenen historischen Substanz in Transformation und Erneuerung sucht.

Petra Hagen-Hodgson



Detail der Treppe mit Stufen aus sandgestrahltem Glas

2. Obergeschoss

Querschnitt Nord-Süd

Anmerkungen

1 Vgl. Norman Foster in einer Vorlesung, gehalten an der Royal Academy in London am 15.6.1991. Norman Foster spricht hier auch von einem «Zusammenstricken» von Vergangenheit und Gegenwart.

2 Im Zuge der Neuordnung konnte dieses Treppenhaus ganz eliminiert werden, während Norman Shaws bis jetzt wenig genutztes Treppenhaus neue Bedeutung erhielt.

3 Seine geräumige ovale Form ermöglicht es, auch grosse Gemälde zu transportieren.

4 Die ursprünglichen Diploma Galleries wurden im Zuge der Umbauten in Sackler Galleries umbenannt aufgrund einer grosszügigen Spende von Arthur und Jill Sackler.

Fotos: Dennis Gilbert, London, und Richard Dudley-Smith, London