

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

45. Jahrgang

Oktober 1992

Heft 10

Sammlungen

DER „SAINSBURY WING“ DER NATIONAL GALLERY IN LONDON

(mit fünf Abbildungen und zwei Figuren)

Nach der Eröffnung des Sainsbury Wing am 9. Juli 1991 haben die von bitteren Auseinandersetzungen begleiteten Bemühungen um den seit langem dringend benötigten Erweiterungsbau der National Gallery ein glückliches Ende gefunden. Für die Gemälde des 15. Jahrhunderts wurde ein in mancher Hinsicht idealer Aufstellungsort geschaffen, womit der Museumsleitung die Möglichkeit gegeben ist, die gesamte Sammlung neu zu strukturieren und in angemessener Form der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Der Weg zu diesem, in Anbetracht der Bausituation um den Trafalgar Square wohl auf absehbare Zeit als endgültig zu betrachtenden Ergebnis war lang. Schon Wilkins Museumsbau von 1834 (*Abb. 1*) wurde für die schnell wachsende Sammlung der National Gallery bald zu klein, doch konnte von den zahlreichen, die Anlage grundlegend verändernden Projekten keines realisiert werden. Lediglich im rückwärtigen Teil des Gebäudes hat man Erweiterungen durchgeführt, zuletzt die sog. „northern extension“ in den frühen siebziger Jahren, die den zunehmenden Raumproblemen eine gewisse Abhilfe schaffte. Danach bot nur noch das 1958 von der Regierung erworbene Areal des 1940 durch Bomben zerstörten Hampton-Building die Möglichkeit zu einer wirklichen Vergrößerung. Die wiederholten Versuche, durch Ausschreibungsverfahren zu einem Erweiterungsbau zu kommen, der eine gemischte Nutzung (öffentliche Galerie und privatwirtschaftliche Räume) vorsah, endeten 1985 zunächst mit dem Verriß des favorisierten Entwurfs von Ahrends Burton und Koralek durch Prinz Charles (HRH The Prince of Wales: „but what is proposed is like a monstrous carbuncle on the face of a much loved and elegant friend.“).

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
HERAUSGEBEN VON
KUNSTGESCHICHTLICHEM INSTITUT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
VERLAG FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
KUNSTGESCHICHTLICHEM INSTITUT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
VERLAG FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

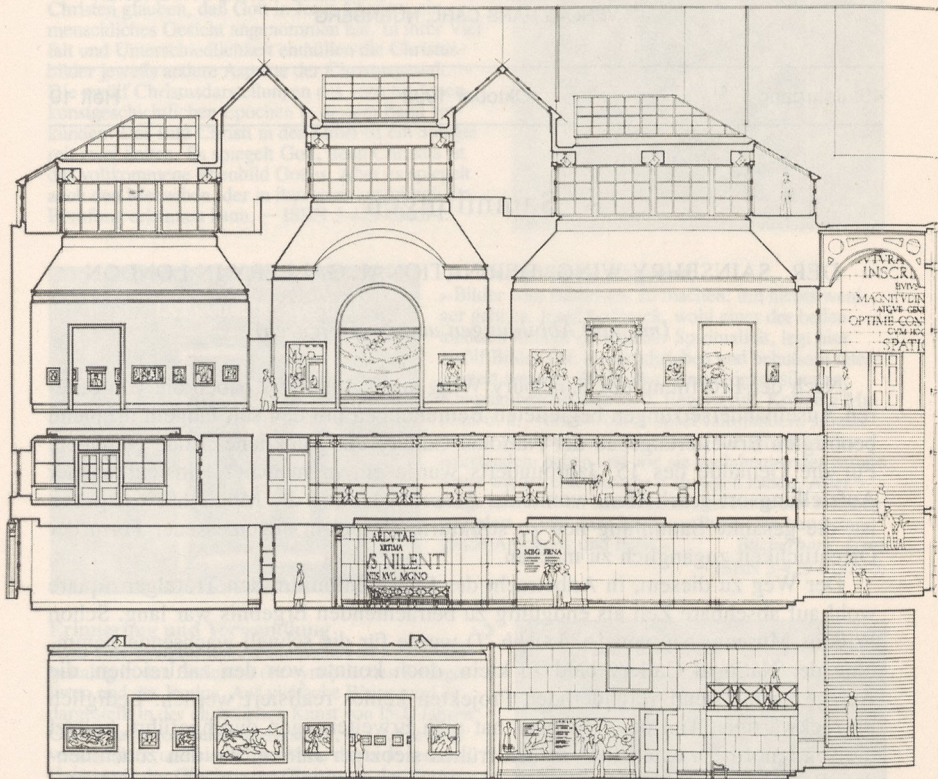
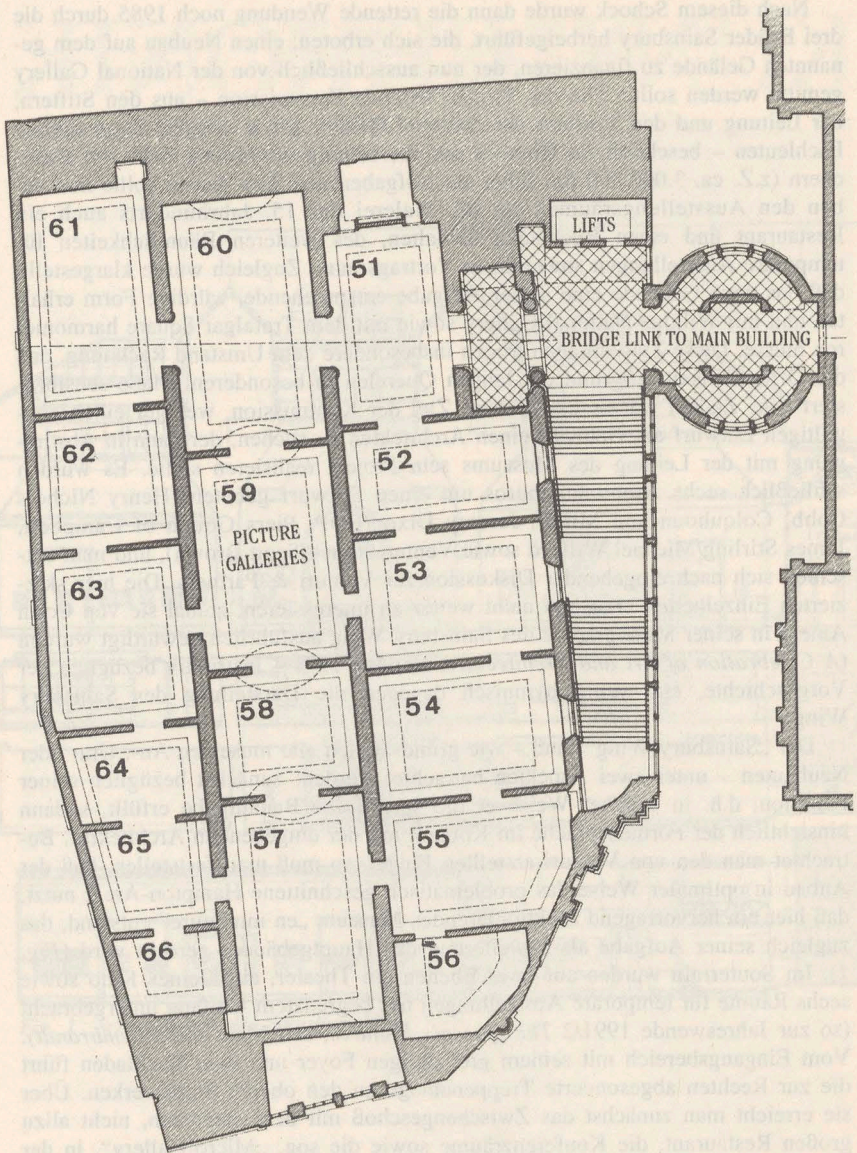


Fig. 1 Schnitt durch den Sainsbury Wing

Nach diesem Schock wurde dann die rettende Wendung noch 1985 durch die drei Brüder Sainsbury herbeigeführt, die sich erboten, einen Neubau auf dem genannten Gelände zu finanzieren, der nun ausschließlich von der National Gallery genutzt werden sollte. Die das Projekt leitende Kommission – aus den Stiftern, der Leitung und den Trustees der National Gallery sowie einigen ausgewählten Fachleuten – beschrieb im Hinblick auf die ständig wachsende Zahl von Besuchern (z.Z. ca. 3.000.000 pro Jahr) die Aufgaben neu. Der Anbau sollte nun neben den Ausstellungsräumen für die Malerei des 15. Jahrhunderts auch ein Restaurant und einen Buchladen enthalten, des weiteren Räumlichkeiten für temporäre Ausstellungen sowie einen Vortragsraum. Zugleich wurde klargestellt, daß das neue Gebäude eine seiner Aufgabe entsprechende, würdige Form erhalten und mit Wilkins National Gallery sowie mit dem Trafalgar Square harmonisieren müsse. Diese Zielvorgaben trugen insbesondere dem Umstand Rechnung, daß die Öffentlichkeit aufgrund der langen Querelen in besonderem Maße sensibilisiert war. Zudem war es das erklärte Ziel der Kommission, weniger einen endgültigen Entwurf als vielmehr einen Architekten zu suchen, der dann in Abstimmung mit der Leitung des Museums sein Projekt realisieren sollte. Es wurden schließlich sechs Architektenbüros um einen Entwurf gebeten (Henry Nichols Cobb, Colquhoun and Miller, Jeremy Dixon/BDP, Piers Gough of Campbell, James Stirling/Michael Wilford sowie Venturi/Rauch/Scott Brown), und man entschied sich nach eingehender Diskussion für Venturi & Partners. Die hier skizzierten Einzelheiten brauchen nicht weiter zu interessieren, zumal sie von Colin Amery in seiner Monographie des Sainsbury Wing ausführlich gewürdigt wurden (*A Celebration of Art and Architecture*, London 1991 – instruktiv bezüglich der Vorgeschichte, ein wenig hymnisch dagegen die Darstellung des Sainsbury Wing).

Der „Sainsbury Wing“ muß – wie grundsätzlich alle musealen An-, Um- oder Neubauten – unter zwei Aspekten betrachtet werden: zunächst bezüglich seiner Funktion, d.h. in welcher Weise er die spezifische Bauaufgabe erfüllt, sodann hinsichtlich der Formensprache im Kontext mit der umgebenden Architektur. Betrachtet man den von Venturi erstellten Flügel, so muß man feststellen, daß der Anbau in optimaler Weise das problematisch geschnittene Hampton-Areal nutzt, daß hier ein hervorragend funktionierendes Museum „en miniature“ entstand, das zugleich seiner Aufgabe als Erweiterung des Hauptgebäudes gerecht wird (*Fig. 1*). Im Souterrain wurden auf zwei Ebenen ein Theater, ein kleines Kino sowie sechs Räume für temporäre Ausstellungen mit begrenztem Umfang untergebracht (so zur Jahreswende 1991/2 *The Queen's Pictures*, seit März 1992 *Rembrandt*). Vom Eingangsbereich mit seinem großzügigen Foyer und dem Buchladen führt die zur Rechten abgesonderte Treppenanlage zu den oberen Stockwerken. Über sie erreicht man zunächst das Zwischengeschoß mit dem eleganten, nicht allzu großen Restaurant, die Konferenzräume sowie die sog. „Micro-Gallery“, in der über Computer Daten zu den Gemälden abgefragt werden können. Der Treppenlauf endet auf der Galerie-Ebene – zur Rechten findet sich die pavillonartige Rotunde, die über dem Jubilee-Walk den Sainsbury Wing mit dem Hauptgebäude



Level 5 MAIN FLOOR

Fig. 2 Grundriß des Sainsbury Wing, Ausstellungsebene

verbindet, zur Linken markiert ein Doppelsäulen-Paar den Vorraum der neuen Gemäldegalerie. Von hier aus erschließt eine erste Enfilade die Galerie und bezieht die Vorräume sowie die Rotunde als Bindeglied zum Hauptbau ein, indem sie die große Enfilade des Altbaues fortführt (Fig. 2, Abb. 3a).

Die Raumdisposition der Galerie erscheint unspektakulär und nutzt weitestgehend das zur Verfügung stehende Areal. Die einzelnen Räume sind in der Längsrichtung gleichsam in drei Schiffen angeordnet, deren mittleres schmalere und höher ist als die seitlichen; in der Mittelachse ist der Grundriß der Räume gleichmäßiger und diese werden durch eine breite Enfilade verbunden. In den seitlichen „Schiffen“ variiert ihre Größe und Form stärker, doch auch sie zeichnen sich durch ausgewogene Proportionen aus. Die Wandflächen sind in hellem Grau gehalten, die Architekturglieder wie Rahmen, Sockelzonen und Simse in graugrüner Pietra Serena. In jedem Raum vermittelt ein sich nach oben verjüngendes Zwischengeschoß zu einer „Laterne“, durch die die Zufuhr des Oberlichtes geregelt wird (lediglich die dem Treppenhaus zugewandten Räume erhalten durch das Treppenhaus auch Seitenlicht). Besonderen Wert haben die Architekten auf die Ausleuchtung der Räume gelegt, die durch einen komplizierten, doppelwandigen Dachaufbau abgestimmt wird. Das Ziel war es, möglichst helle Räume zu erhalten und zugleich den Wechsel des Tageslichtes einzubeziehen. Die doppelwandige Struktur der Aufbauten erlaubt die Beeinflussung des Tageslichtes, das zudem durch künstliches Licht aufgehellert werden kann. Die Summe dieser Elemente schafft annähernd ideale Voraussetzungen für die Betrachtung der Gemälde.

Bei der Präsentation der Gemälde des 15. Jahrhunderts wurde ein neues bzw. abgewandeltes Konzept verfolgt, das zudem in einer aufwendigen Publikation erläutert wird (Dunkerton/Foister/Gordon/Penny, *Giotto to Dürer, Early Renaissance Painting in The National Gallery*, London 1991). So hat man die Gruppierung in Schulen beibehalten, zugleich aber auf „italienische“ Räume zeitlich verwandte „niederländische“ und „deutsche“ folgen lassen, mit gelegentlichen Überschneidungen in den Räumen selbst (etwa Raum 64, in dem neben Bouts und Memlinc auch Antonello da Messina zu finden ist). Dieses Prinzip ist schlüssig, da es sowohl die Besonderheiten der Schulen erkennen läßt wie auch deren Austausch untereinander. Die National Gallery macht damit Fragestellungen der künstlerischen Wechselbeziehungen anschaulich, die insbesondere in der neueren Forschung verfolgt werden. Zugleich hat man versucht, „Schlüsselwerke“ durch ihre Hängung herauszuheben und innerhalb der Galerie Akzente zu setzen. Auch dieses strukturierende Mittel erscheint sinnvoll, wenn auch nicht in allen Fällen zwingend – es hat gelegentlich den Anschein, daß manche Gemälde allein aufgrund ihrer Größe zu „Schlüsselwerken“ werden (etwa das Altarbild Cima da Coneglianos, Abb. 3a). Zudem wird der Präsentation eine lockere chronologische Ordnung zugrundegelegt, die allerdings nicht in einem kontinuierlichen Rundgang erschlossen werden kann: In den Räumen 51-56 finden sich die frühen italienischen und nordeuropäischen Gemälde, es folgen in der Mittelachse (Raum 57-60) die wichtigen italienischen Gemälde des 15. Jahrhunderts mit dem Schwerpunkt Florenz, die Räume 63-66 zeigen italienische und nordeuropäische

Gemälde aus der zweiten Jahrhunderthälfte und schließlich die Räume 60-62 sowie Raum 51 Werke des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Die Schnittstelle bildet gewissermaßen der Raum 51, in dem Werke aus dem Beginn sowie dem Ende des von der Galerie repräsentierten Zeitraumes vereinigt sind. Zudem schließt an diesen Raum ein Kabinett an, das den berühmten Karton Leonardos beherbergt. Die Hängung bzw. Aufstellung der einzelnen Werke ist ausgewogen und ermöglicht ebenso die genaue Einzelbetrachtung wie auch die Zusammenschau, etwa unter dem Aspekt der Malerschulen oder der Wechselwirkungen. Lediglich im Raum der frühen Niederländer (Nr. 56) wirken Campins kleinformatige Arbeiten ein wenig isoliert.

Die Anforderungen hinsichtlich der adäquaten Repräsentation einer wichtigen Teilsammlung der National Gallery erfüllt der Sainsbury Wing. Anlaß zur Kontroverse hat dagegen – wie nicht anders zu erwarten – Venturis Formensprache gegeben. Im folgenden soll der heftigen Debatte um die Postmoderne, als deren prominenter Vertreter Venturi anzusehen ist, keine weitere Polemik hinzugefügt werden – auch deswegen, weil diese Diskussion vorwiegend Glaubensbekenntnisse kennzeichnen. So ist der Bau etwa für Charles Jencks (*Post-Modern Triumphs in London*, London 1991) „the most accomplished pluralist building in London“, für andere, wie Deyan Sudjic, demonstriert er dagegen lediglich die Schwächen der gegenwärtigen Architektur: „to a future generation it will speak embarrassingly frankly about the mannered and schizophrenic approach to architecture in the 1980s“ (vgl. Colin Amery, S. 83).

Hier sei der Bau nur in Bezug auf seine Bestimmung sowie auf seinen Kontext beurteilt. Geht man – die Abfolge der bisherigen Betrachtung umkehrend – von der Galerie aus, wird man dem Architekten konzedieren müssen, daß er sich in den meisten Ausstellungsräumen sensibel und adäquat auf die hier zu repräsentierenden Gemälde eingestellt hat: Die Schlichtheit der Materialien sowie deren auf die florentinische Frührenaissance Bezug nehmende Form harmoniert mit den Renaissance-Gemälden, und auch das Pathos der großen Enfilade (*Abb. 2b*) im „basilikalischen Hauptschiff“ hält sich im Rahmen. Die zweite, in die Galerie einführende Enfilade (*Abb. 3a*), die an jene zentrale des Altbaues anschließt und damit beide Bauteile vereinigt, setzt dagegen mit ihren gedrunghenen Säulen einen zu schweren Akzent. Die massigen Säulen markieren zwar innerhalb der gesamten Enfilade den Neubau, verbinden sich formal aber nicht mit der architektonischen Formensprache der übrigen Räume, rahmen auch weniger Cimmas Altarbild (so etwas euphemistisch Colin Amery), sondern scheinen es vielmehr zu erdrücken. Das lichtdurchflutete Treppenhaus rezipiert in seinem sich verjüngenden Grundriß ein seit Vasari gängiges perspektivisches Spiel, zugleich zitiert Venturi im Curtain-Wall die klassische Moderne, während die eingehängten, doppelten Schwibbögen auf die Eisenarchitektur des 19. Jahrhunderts verweisen (*Abb. 3b*). Den Eingangsbereich dominieren mächtige Rundstützen, während der Buchladen von schlanken, ägyptisierenden Metallsäulen abgetrennt wird; letztere markieren an der Außenfront den Zugang zum „Sainsbury Wing“. Allein die Betrachtung des Inneren macht deutlich, daß Venturi den von ihm immer wieder propagierten

Pluralismus der Formensprache allzu offensichtlich vorführt. Zweifellos ist dies eine kultivierte, äußerst beziehungsreiche Architektur – doch spricht der Bau nun so viele Sprachen, daß er seine eigene nicht finden kann.

Das gilt im Grunde auch für die Hauptfassade (*Abb. 2a*). Den Vorstellungen des Architekten zufolge sollte der Sainsbury Wing gleichsam aus dem Hauptbau herauswachsen („We will work for a building that will grow out of its context“, Amery S. 66) – dies scheint wörtlich genommen. Nach dem schlimmen Schnitt des Curtain-Wall (den die vielen schönen Fotografien in seiner Wirkung zumeist verdecken) setzt die Fassade mit einer Massierung von Pilastern ein und nimmt zunächst die Sprache von Wilkins Fassade auf. Langsam dünnt dann die architektonische Gliederung aus, und ein letzter, etwas kräftigerer Akzent wird in der umgeknickten Wandfläche vor dem eigentlichen Eingang gesetzt. Natürlich weiß jeder, der sich ein wenig mit der postmodernen Architektur befaßt hat, was Venturi meint – und so läßt sich leicht von einem „Crescendo“ der Architekturlieder sprechen oder auf barocke Formulierungen verweisen. Betrachtet man indes die Hauptansicht des Sainsbury Wing (dessen Äußeres an den minderen Seiten noch mehrfach die Gestalt wechselt) im Kontext mit der alten Fassade wie auch den umgebenden Gebäuden, so bleibt nicht viel mehr als ein architektonischer Scherz, und wohl kein allzu tiefgründiger. Entscheidend ist, daß die Fassade – so sehr sie auch auf den konkreten Ort ausgerichtet ist – sich nicht als eigenständige Architektur qualifiziert (etwa im Gegensatz zu der des Entwurfes von Colquhoun).

Wilkins National Gallery von 1834, insbesondere ihre Fassade, hat lange Zeit bitterste Kritik hinnehmen müssen, sie zählt auch in den heutigen Handbüchern der Architektur nicht zu den beispielgebenden Museumsbauten des 19. Jahrhunderts, kommt äußerlich – um im Bild von Prinz Charles zu bleiben – eher in einem bescheidenen Maßanzug daher. Ein „most loved and elegant friend“ ist dieser Bau erst durch die Gewöhnung geworden, vor allem aber auf Grund der Tatsache, daß er eine der bedeutendsten Sammlungen der Malerei beherbergt. Man muß kein Prophet sein, um Venturis Bau für die Zeit nach der Kontroverse um die Postmoderne einen ähnlichen Gewöhnungsprozeß vorauszusagen. Für den Besucher ist das Entscheidende, daß der Neubau als Museum funktioniert, daß er eine wichtige Sammlung adäquat präsentiert. Das architektonische Virtuositentum seines Schöpfers wird man dafür in Kauf nehmen.

Jürg Meyer zur Capellen