

# Der Streitwert der Denkmale

Gabi Dolff-Bonekämper

# Der Streitwert der Denkmale

## Abstract

Dass Denkmale wertvoll sein können, nicht obwohl, sondern gerade weil über sie gestritten wird, weil sie gesellschaftliche Konflikte anschaulich und verhandelbar machen, ist Anlass für die Erfindung des Konzeptes vom Streitwert der Denkmale.

Wo könnte dies evidentester sein als im Berlin der Nachwendejahre? Nach der Öffnung der Mauer im November 1989 und der Wiedervereinigung der beiden ungleichen Stadthälften verloren nicht nur die Bild- und Bauwerke des Sozialismus ihre staatstragende Autorität. Auch in West-Berlin ging der sicher geglaubte Referenzrahmen für die programmatischen Bauten der Nachkriegszeit verloren.

Die Denkmalpflege in Berlin stand damit vor der Herausforderung, Denkmalwerte quasi aus dem Stand heraus zu erkennen und zu begründen. Die Entscheidungen stießen nicht immer auf Zustimmung. Vieles war umstritten, wie die Reste der Berliner Mauer, die dann binnen weniger Jahre zum Konsensdenkmal wurden. Manches ging verloren, wie der Palast der Republik.

Gabi Dolf-Bonekämper streitet seit drei Jahrzehnten in vielen Berliner Denkmaldebatten und publiziert darüber im In- und Ausland. Eine Auswahl ihrer Berliner Texte wird in diesem Buch neu veröffentlicht.

# Impressum

Autorin:

Prof. Dr. Gabi Dolff-Bonekämper  
Technische Universität Berlin  
Institut für Stadt- und Regionalplanung  
FG Denkmalpflege  
Hardenbergstraße 40a  
10623 Berlin

Diese Publikation wurde aus dem Open-Access-Publikationsfonds der Technischen Universität Berlin unterstützt.

Publikationsdatum:  
06.2021



ISBN: 978-3-9820586-5-8 (Book)  
ISBN: 978-3-9820586-7-2 (eBook)  
doi: 10.53171/978-3-9820586-7-2

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek.  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© Gabi Dolff-Bonekämper 2021.

Dieses Buch ist eine Open-Access-Publikation und wird unter  
der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz  
(<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

veröffentlicht, welche die Nutzung, Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Wiedergabe in jeglichem Medium und Format erlaubt, sofern Sie den / die ursprünglichen Autor(en) und die Quelle ordnungsgemäß nennen, einen Link zur Creative Commons Lizenz beifügen und angeben, ob Änderungen vorgenommen wurden.

Die in diesem Buch enthaltenen Bilder und Materialien unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, insofern in den Abbildungsnachweisen der jeweiligen Artikel Gegenteiliges nicht durch ein Sternchen gekennzeichnet ist. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung der jeweiligen Rechteinhaberin bzw. des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.

Die Autorin hat alle Angaben, Informationen sowie die Urheber:innen / Inhaber:innen der Urheberrechte von Abbildungen sorgfältig und nach bestem Wissen und Gewissen recherchiert und geht davon aus, dass diese zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Sollten Sie sich dennoch in Ihren Urheberrechten verletzt fühlen, wenden Sie sich bitte an die Autorin.

Weder der Verlag noch die Autorin übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen.

### **Konzept und Gestaltung**

Bureau Punktgrau  
Buchgestaltung und Wissenschaftsdesign  
[www.punktgrau.de](http://www.punktgrau.de)

Urbanophil – Netzwerk für urbane Kultur e. V.  
Urbanophil ist ein als gemeinnützig anerkannter eingetragener Verein. Anschrift: Schliemannstraße 43, 10437 Berlin, Germany  
[www.urbanophil.net/verlag](http://www.urbanophil.net/verlag)

# Inhaltsverzeichnis

- 4      **Der Streitwert der Denkmale**  
Vorwort von Gabi Dolff-Bonekämper
- 12     **Gegenwartswerte**  
Für eine Erneuerung von Alois Riegls Denkmalwerttheorie
- 28     **Zeitgrenzen der Urteilskraft**  
Die Zeitrelation des denkmalpflegerischen Argumentierens
- 42     **Denkmale der Zeitgeschichte in Berlin**  
Brüche, Widersprüche, Narben
- 52     **Kunstgeschichte als Zeitgeschichte**  
Das Thälmann-Denkmal in Berlin
- 70     **The Berlin Wall**  
An archaeological Site in Progress
- 82     **Conservation as found**  
Erhalten wie vorgefunden?
- 92     **Die Neue Wache in Berlin**  
Ein mehrfach gewolltes und gewordenes Denkmal

- 118 **Das Berliner Kulturforum**  
Architektur als Medium politischer Konflikte
- 130 **Kulturforum II**  
Konkurrierende Leitbilder der Stadtplanung. Oder:  
Was passiert, wenn auf Bau und Gegenbau ein  
Gegen-Gegenbau folgen soll?
- 140 **Das Erbe der unerfüllten Glücksversprechen**  
Kulturforum und Palast der Republik
- 164 **Figuration and Abstraction**  
Berlin in the 1960s: Two modi in East–West  
art and art politics
- 182 **Das Hansaviertel und seine Architekten**  
Ein berufsständisches Versöhnungsprojekt
- 196 **Denkmalschutz für die Nachkriegsmoderne**  
In West- und Ost-Berlin
- 208 **Die Stalinallee**  
Der erste Bauabschnitt
- 218 **Ähnlichkeit erwünscht**  
Zum sozialen und formalen Wert von wiederaufgebauten  
Denkmalen
- 230 **Bau und Gegenbau**  
Ein analytisches Denkmodell

# Der Streitwert der Denkmale

Als ich im Mai 1988 von West-Deutschland nach Berlin kam, um meinen Posten als Denkmalpflegerin beim Landeskonservator anzutreten, fuhr ich mit der S-Bahn von Wilhelmsruh bis Schlachtensee, wo sich mein Ankunftsquartier befand. Ich fuhr auf einer Strecke, die mir, gewissermaßen auf einen Sitz, die einzigartige politische Topographie West-Berlins vor Augen führte: erst den Bahndamm als Grenze, dann die abgedunkelten Geisterbahnhöfe unter Ost-Berlin und den matt erhellten Einreisebahnhof Friedrichstraße, dann, wieder in West-Berlin, die frisch renovierte Station Anhalter Bahnhof und schließlich die offene Strecke in den zusehends heller, offener und freundlicher erscheinenden Süd-Westen der Stadt. Auch wenn man es im Alltag übersehen konnte: Berlin war damals noch allseits eingeschlossen, die Grenze war weiterhin hart und bedrohlich. Das weltpolitische Patt und die reiche finanzielle Subventionierung durch die BRD hielten West-Berlin noch immer in der Balance. Der Wettstreit der Systeme – Sozialismus gegen Kapitalismus und umgekehrt –, der zahlreichen Kultur- und Bauprojekten der 1950er- bis 70er-Jahre auf beiden Seiten der Grenze besonderes programmatisches Gewicht gegeben hatte, begann allmählich historisch zu werden.

Das West-Berliner Denkmalamt, als Stabsstelle beim Senator für Stadtentwicklung und Umweltschutz und damit in der Verwaltungshierarchie an untergeordneter Stelle angesiedelt, hatte zwar das Wort, aber wenig eigene Autorität, insbesondere in der Auseinandersetzung mit anderen Instanzen der Berliner Regierung und Verwaltung, die „intern“ abzuwägen waren. Um was damals gestritten wurde, macht am besten der Katalog der Ausstellung „Verloren gefährdet geschützt“ deutlich, die zum 10. Jahrestag des Berliner Denkmalschutzgesetzes vom Dezember 1988 bis zum Sommer 1989 im ehemaligen Arbeitsschutzmuseum in der Fraunhoferstraße ausgerichtet wurde.<sup>1</sup> Für die Erhaltung des Hauses, einem versehrten und stark vernachlässigten Hallenbau von 1900/01, war jahrelang vor Gericht gestritten worden. Glückliche Fügungen und ein günstiges Urteil hatten es letztlich vorm Abbruch bewahrt.

Die Ausstellung wurde von Norbert Huse (TU München) konzipiert und von einem Planungsstab ausgearbeitet, dem u. a. die Leiterin der Inventarisierung im Amt, Christine Hoh Slodczyk – meine Vorgesetzte – und Wolfgang Wolters, Professor für Kunstgeschichte an der TU Berlin, angehörten. Die Katalogbeiträge und Aufsätze stellen eine klug getroffene Auswahl des Berliner Denkmalbestands vor und berichten, wie um viele Denkmale gerungen werden musste. Strittig waren vor allem die brachgefallenen Bauten des Verkehrs und der Industrie, die allmählich unmodern gewordenen Geschäftsbauten der 1950er- und frühen 1960er-Jahre in der City West, deren freier Stil und Schwung mit der Stützung durch die West-Alliierten assoziiert werden konnte, sowie die Bauten und Zeugnisse des Nationalsozialismus, denen fachkundig,

aber auch politisch beizukommen war. Ausstellung und Katalog verhandelten mithin durchaus nicht nur architekturhistorische Werte, sondern auch die historische und kulturelle Identität der Weststadt, die im Denkmalbestand anschaulich wurde. In seinem Vorwort schrieb Norbert Huse:

„Die Ausstellung, die sich mit den Aufgaben, die der institutionalisierten Denkmalpflege gestellt sind, identifiziert, nimmt in solchen Prozessen Partei. Ihr Part ist der des Anwaltes für die Verteidigung, deren Mandat in der Erhaltung der Denkmale besteht, ganz unabhängig davon, ob diese gefallen oder nicht. Nicht zuerst der Schönheit ist die Verteidigung verpflichtet, sondern der Geschichte, und zwar der ganzen, einschließlich der ungeliebten oder gar gehassten Teile.“<sup>2</sup>

Mit diesem anwaltlichen Mandat und mit der ihr eigenen fachlich-moralischen Autorität soll die Denkmalpflege nicht nur privaten Denkmaleignern gegenüberreten, sondern auch den Instanzen der Regierung und Verwaltung, denn das Land Berlin hatte mit dem Erlass des Gesetzes die Denkmalpflege nicht nur den Bürger\*innen – und dem anonymen Kapital –, sondern auch sich selbst als widerständige Instanz gegenübergestellt. Der untergeordnete Status des Amtes als Stabsstelle machte es indes nicht leicht, diese Funktion aktiv und gar öffentlich streitend wahrzunehmen.

Über die Öffnung der Mauer im November 1989, den Sturz der alten DDR-Führung und all die dramatischen Ereignisse des Jahres 1990 ist ausreichend berichtet worden. Hier sollen daher nur die Folgen für die Berliner Denkmalpflege erwähnt sein. Es war klar, dass mit der geplanten Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten auch die beiden Stadthälften zu vereinen waren. Im Zuge der Zusammenlegung der Berliner Behörden musste ein Gesamtberliner Denkmalamt von angemessener Größe entstehen, das den absehbaren fachlichen und politischen Herausforderungen gewachsen sein würde. Das gelang, dank kluger Vorbereitung und taktischem Geschick, allerdings unter Hinnahme ungleicher Gehälter und demütigender Verfahrensweisen, mit denen sich die hinzutretenden Kolleg\*innen aus Ost-Berlin abzufinden hatten.<sup>3</sup> Es war naheliegend, dass ihnen im nun beträchtlich vergrößerten Amt, das bald von einer Stabsstelle zu einem Landesamt aufstieg, die Zuständigkeit für die Betreuung der Denkmale in den östlichen Stadtbezirken übertragen wurde.

Mit einer Ausnahme: Die Zuständigkeit für die auf Ost-Berliner Territorium befindlichen, im Sommer 1990 noch rasch nach dem Denkmalpflegegesetz der DDR unter Schutz gestellten drei Abschnitte der Berliner Mauer, wurde mir übertragen: Der Abschnitt an der Niederkirchnerstraße beim Martin-Gropius-Bau,

der auf dem Invalidenfriedhof beim Berlin-Spandauer Schifffahrtskanal und der an der Bernauer Straße. Als West-Bürgerin und zudem Nicht-Berlinerin verband ich keine eigenen Schreckenserfahrungen mit der Mauer und konnte daher, so die Annahme, die Reste des verhassten Bauwerks leichter „anwaltschaftlich“ vertreten als die Kolleg\*innen aus dem Osten. Ein Jahr später erhielt ich nach dem Ausscheiden eines älteren Ost-Kollegen aus dem Dienst die Zuständigkeit für die Inventarisierung der Denkmale in Prenzlauer Berg. Ich wurde zur Grenzgängerin und beteiligte mich, oft hart am Rande meines amtlichen Mandates, an den kontroversen Debatten über den Wert der skulpturalen und baulichen Denkmale aus der DDR-Zeit.

Die ehemals staatstragenden Bildwerke und Bauwerke in Ost-Berlin waren mit einem Schlag historisch geworden und konnten als Werke einer abgeschlossenen Kulturepoche historisiert und gegebenenfalls unter Schutz gestellt werden – so begründeten Denkmalpfleger\*innen zu Beginn der 1990er-Jahre, nicht nur in Berlin, ihre Fürsprache für Denkmale, die eben erst in die Vergangenheit eingetreten waren und doch schon historischen Wert besaßen. Und so begründete ich meinen eigenen denkmalpflegerischen Einsatz für die Statuen, die die Kämpfer des Sozialismus ehrten, und die Staats- und Gesellschaftsbauten im Zentrum der Oststadt. Ich sah in ihnen Kunstwerke und Bauwerke von Rang, dazu Zeugnisse eines Wollens, das Respekt verdiente, und ein zukünftiges Erbe, das nicht nur die Ostdeutschen betraf. Damit traf ich, wie man sich denken kann, auf Gegenrede, sowohl in der Stadt als auch in meiner eigenen Senatsverwaltung.

Die Erkenntnis, dass Denkmale wertvoll sein können, nicht obwohl, sondern gerade weil über sie gestritten wird, weil sie als Katalysatoren gesellschaftlicher Konflikte Dissense anschaulich und verhandelbar machen können, brachte mich auf den Gedanken, den Dissensgehalt eines Denkmals als Streitwert zu bezeichnen.<sup>4</sup> Später wurde mir klar, dass der Streitwert der Denkmale als Begleitwert jeder kontroversen Werte-Debatte begriffen werden kann. Ich habe daher vorgeschlagen, den Begriff „Streitwert“ dem Kanon von Denkmalwerten, den Alois Riegl in seinem viel zitierten Aufsatz von 1903 entwickelt hat, nicht hinzuzugesellen, sondern ihm als Korrektiv gegenüberzustellen.

Dieses Buch präsentiert eine Auswahl meiner in den letzten drei Jahrzehnten zu Berliner Themen publizierten Aufsätze, die meinen Weg als Denkmalpflegerin im Amt und an der Hochschule und zugleich die konfliktreiche Geschichte der Berliner Denkmalpflege der Nachwendezeit nachzeichnen. Die Texte wurden in teils etwas entlegenen nationalen und internationalen Tagungsbänden und Sammelwerken veröffentlicht, einige schrieb ich auf Französisch, andere auf Englisch. Es wurde entschieden, zumindest die französischen Texte ins Deutsche übersetzen zu lassen. Sämtliche Beiträge erscheinen, mit einer vorangestellten aktuellen Vor-

bemerkung, in ihrer Originalfassung. Da es unmöglich war, die Abbildungen und vor allem die Abbildungsrechte der Originalpublikationen erneut zu beschaffen, sind den einzelnen Themenkomplexen Foto-Essays vorangestellt, zu denen Freund\*innen und Kolleg\*innen eigene Aufnahmen beigesteuert haben.

Die wunderbare Idee für das Buch und seine konzeptuelle und materielle Herstellung verdanke ich Sylvia Butenschön, Kirsten Krepelin und Verena Pfeiffer-Kloss. ◀◀

- 1 Norbert Huse (Hg.): Verloren gefährdet geschützt, Baudenkmale in Berlin. Ausstellung im ehem. Arbeitsschutzmuseum Berlin-Charlottenburg, 7. Dezember 1988 – 5. März 1989, Der Senator für Stadtentwicklung und Umweltschutz, Berlin, Argon 1988.
- 2 Norbert Huse: Verloren, gefährdet, geschützt – Baudenkmale in Berlin, Einführung in den Ausstellungskatalog (vgl. Anm. 1), S. 11–19, hier S. 19.
- 3 Die Neubildung des Berliner Denkmalamtes und den Nach-Wende-Umgang mit den nach dem Denkmalpflegegesetz der DDR unter Schutz stehenden Denkmälern hat die Historikerin Nina Ziesemer in ihrer Dissertation untersucht und bewertet. Vgl.: Nina Ziesemer, Denkmalbestand im Wandel, Denkmale der DDR nach 1989, Diss. Leibniz Universität Hannover 2016, Baden-Baden, Tectum, 2019.
- 4 Den Begriff entwickelten Lothar de Maizière und ich gegen Ende der 1990er-Jahre in einem Gespräch über das Marx-Engels-Denkmal und dessen (un)möglichen Konsenswert.





01



02

03





04

- 01 Fernsehturm, 1965–69. Die Autorenschaft war und ist umstritten.  
Genannt werden Hermann Henselmann und Gerhard Kosel.
- 02 Denkmal für Ernst Thälmann, Lew Kerbel, 1981–86, Einweihung am 16.04.1986
- 03 Marx-Engels-Denkmal, Ludwig Engelhardt, 1977–86, Einweihung 04.04.1986
- 04 Denkmal für Ernst Thälmann nach der Enthüllung, 1986

# Gegenwartswerte. Für eine Erneuerung von Alois Riegls Denkmalwerttheorie

Den Impuls zu diesem Aufsatz gab meine Arbeit als Denkmalpflegerin im Berlin der 1990er-Jahre, während derer ich, gemeinsam mit Amtskolleginnen und -kollegen, für die Erhaltung von kontrovers diskutierten Denkmälern der Zeitgeschichte gestritten habe. Hilfreich in solchen Debatten war stets der Verweis auf Alois Riegls Denkmalwerttheorie und speziell auf seine grundlegende, oft zitierte Unterscheidung von „gewollten“ und über die Zeit „gewordenen“ Denkmälern. Daraus ließ sich, in freier Interpretation, ableiten, dass man einem in der Gegenwart umstrittenen Denkmal, das im Jetzt nicht gewollt ist, eine gewisse Schonzeit gewähren sollte, damit es in einer späteren Gegenwart aufs Neue diskutiert werden kann. Die so eingängige, dialektische Spannung vermittelnde Unterscheidung von „gewollten“ und „gewordenen“ Denkmälern steht indes, wie ich erst Jahre später durch den freundlichen Hinweis einer geschätzten Kollegin erkannte, gar nicht in Riegls Text. Er schrieb „gewollte“ und „ungewollte“ Denkmäle. Wer wann genau die eingängige, Riegls Worte so überzeugend deutende Formulierung vom Gewollten und Gewordenen erfunden hat, konnte bislang nicht aufgeklärt werden.

Erstpublikation in: *Denkmalwerte. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege*; Georg Mörsch zum 70. Geburtstag, hg. v. Hans-Rudolf Meier & Ingrid Scheurmann, Berlin/München 2010, S. 27–40.

## Vorbemerkung

Immer wenn ich Alois Riegls epochalen Aufsatz „Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung“ von 1903 aufs Neue in die Hand nehme, werde ich von der Intensität und Dichte seiner Argumentation gefangen genommen.<sup>1</sup> Schritt für Schritt entwickelt Riegl, quasi vor meinen Augen, seine Vorschläge, wie die soziale Inwertsetzung von Denkmalen gedacht werden kann. Er hat es, was die Voraussetzungen seines eigenen Tuns angeht, nicht an Selbstreflexion und Umsicht fehlen lassen. Die Begriffe, die er einführt und begründet, sind nicht „als ein Katalog von ‚Eigenschaften‘, zu verstehen, die dem Denkmal in jeweils unterschiedlichen Maß zukommen“,<sup>2</sup> sie dienen vielmehr der Bestimmung der gesellschaftlichen Beziehung zum Denkmal. Sie leiten zur Abwägung unterschiedlicher Wertzuweisungen an, die in der von widersprüchlichen Bedarfen der jeweiligen Gegenwart gelenkten gesellschaftlichen Wahrnehmung des Denkmals begründet sein können.

Der Text von 1903 hat bis heute eine hohe Suggestionskraft und professionelle Glaubwürdigkeit. Dies betonen alle Autoren, die seit Riegls Tod entweder seine Schriften neu herausgegeben oder diese in eigenen wissenschaftlichen Werken analysiert und historisiert haben. Unterschiedlichen analytischen Ansätzen folgend, haben die Autorinnen und Autoren Riegls Texte – nicht nur den Denkmalaufsatz, sondern auch andere theoretische Schriften – sehr verschieden gelesen. Einigen – so z.B. Hans Sedlmayr und Wolfgang Kemp – kommt es darauf an, Riegl in der Geschichte der Kunstgeschichte zu positionieren, die zukunftsweisenden, noch immer gültigen methodischen Paradigmen zu würdigen und andere in den Hintergrund zu stellen.<sup>3</sup> Andere Autoren – so Michael Cubser – betrachten Riegl stärker im Focus des Wiener Fin de Siecle und beleuchten die Zeitgebundenheit seines Denkens.<sup>4</sup> Wieder andere – so vor allem Marion Wohlleben und Georg Mörsch – lesen Riegl als Theoretiker der Denkmalpflege in der Geschichte und im Kontext dieser besonderen Disziplin und überprüfen die Kohärenz seines komplexen Begriffsgebäudes und die Tragfähigkeit seiner Prognosen.<sup>5</sup>

Ich selber gehöre wohl einer schätzungsweise sehr großen vierten Gruppe von Lesern an, die die von Riegl eingeführten Wertbegriffe heute anwenden wollen und daher mit dem Interesse an den Text herangehen, dort genau die Gedanken und Formulierungen aufzufinden, die der Reflexion des eigenen denkmalpflegerischen Argumentierens und Handelns in der Gegenwart dienen. Für sie hat Ernst Bacher den Nutzen von Riegls Theorie vortrefflich zusammengefasst: „Es ist keine Checkliste von Werten, die man je nach Fall ankreuzen kann [...], sondern ein ausgeklügeltes Denkmodell, das alle historischen und erkenntnistheoretischen Dimensionen der Fragestellung miteinschließt, dabei aber auch

die Projektion auf die Praxis, auf die Diskussion der praktischen Möglichkeiten und Grenzen der Denkmalpflege, das heißt, auf die handelnde Intervention am Denkmal erlaubt.“<sup>6</sup>

Ich stelle also im folgenden Text den jeder Anwendung von Riegls Wertkategorien inhärenten, unvermeidlichen Gegenwartsbezug oder besser, den in seiner Theorie implizierten Bezug auf immer neue Gegenwart in den Vordergrund. Dabei will ich nicht auf eine noch genauere Auslegung dessen hinaus, was Riegl meiner Ansicht nach seinerzeit wirklich meinte, sondern auf eine durchaus eigenmächtige Vergegenwärtigung seiner Theorie. Es scheint mir wichtig, hier hervorzuheben, dass Riegl in seinen Texten zwar auch gelegentlich von Denkmalbedeutungen spricht, aber ausdrücklich keine abstrakte, normative Definition möglicher Bedeutungen anbietet. Was ein Denkmal für wen bedeutet, wie es im Einzelnen durch Einzelne oder Personengruppen erlebt und gedeutet werden kann, ließe sich wohl kaum in einem methodischen Leitfaden erfassen. Die Bewertung von Denkmälern hingegen, die – systematisch gedacht – nach der Feststellung ihrer Bedeutung erfolgt, lässt sich, so zeigt uns Riegl, tatsächlich mit nachvollziehbaren Parametern strukturieren.<sup>7</sup>

### Erinnerungswerte und Gegenwartswerte in immer neuen Gegenwart

Riegl teilte seine Kategorien in zwei Familien ein: in Erinnerungswerte und Gegenwartswerte. Zu den Erinnerungswerten, die auf die Vergangenheitshaltigkeit des Denkmals zielen, rechnete er den Alterswert, den historischen Wert und den gewollten Erinnerungswert. Zu den Gegenwartswerten, die die Gegenwartstauglichkeit des Denkmals erweisen sollten, zählte er Gebrauchswert, Neuheitswert und relativen Kunstwert.

#### Der relative Kunstwert

Nur im Begriff des „relativen Kunstwertes“ hat Riegl selbst eine Verschränkung der beiden Perspektiven, d. h. des Blicks auf die Vergangenheitshaltigkeit und auf die Gegenwartstauglichkeit des Denkmals, vorgenommen. Er definiert ihn wie folgt: „Auf dem relativen Kunstwert beruht die Möglichkeit, daß Werke früherer Generationen nicht allein als Zeugnisse der Überwindung der Natur durch die schöpferische Menschenkraft, sondern auch hinsichtlich der ihnen spezifisch eigentümlichen Auffassung, Form und Farbe gewürdigt werden können. Wenn es nämlich vom Standpunkte der modernen Auffassung, wonach es keinen objektiv-gültigen Kunstkanon gibt, das Normale scheint, daß ein Denkmal für den jeweils modernen Menschen keinen Kunstwert besitzen könne, und zwar umso weniger, je älter es ist, ein je größerer Zeit- und Entwicklungsabstand es vom Modernen trennt, so lehrt die Erfahrung, daß wir Kunstwerke, die vor vielen Jahrhunderten

entstanden sind, öfter höher bewerten als moderne [...]. Daß wir alte Kunstwerke mitunter höher als moderne bewerten, muß [...] aus einem anderen Grunde als am Maßstabe eines fiktiven absoluten Kunstwertes erklärt werden. Es können immer nur einzelne Seiten sein, die das alte Kunstwerk mit dem modernen Kunstwollen gemein hat.“<sup>8</sup> Und weiter oben: „Gibt es keinen ewigen Kunstwert, sondern bloß einen relativen, modernen, so ist der Kunstwert kein Erinnerungswert mehr, sondern ein Gegenwartswert.“<sup>9</sup>

Riegl sah nun den Denkmalpfleger in einer doppelten Bindung: Er erhält sein Rüstzeug durch seine eigene Ausbildung und ästhetische Sozialisation in seiner eigenen Zeit. Seine Aufgabe ist es sodann, die ästhetischen Werte des Denkmals aus der Vergangenheit zu vergegenwärtigen, ohne dabei dessen Eigenart zu übersehen. Die letztere offenbart sich ihm durch die Historisierung des hinter ihr ausgemachten Kunstwillens. Was der Konservator entdeckt, sind Korrespondenzen, „einzelne Seiten“ an der ästhetischen Erscheinung des Denkmals, die dem „modernen Kunstwollen“ entgegenkommen. Der dialektische Grundzug dieser methodologischen Konstruktion wird noch deutlicher, wenn man bedenkt, dass das historische Kunstwollen dem Denkmalpfleger nicht als objektive Größe gegenübertritt, sondern dass er es selber erschließen muss. Das historische Kunstwollen kann er nur hypothetisch, aus der Sicht der Gegenwart beschreiben, es ist letztlich eine Projektion seines gegenwärtigen Denkens. So ist also die Kategorie des relativen Kunstwertes bereits in sich dialektisch gedacht. Aber wie steht es mit den anderen Wertkategorien?

Die in jüngerer Zeit in aller Breite diskutierten Forschungen zum kollektiven und kulturellen Gedächtnis haben herausgestellt, dass Erinnerung zwar von Vergangenenem handelt, aber als solche stets in der Gegenwart desjenigen, der sich erinnert, neu konstruiert wird. Darin liegt ein immerwährender, im Akt des Erinnerns unvermeidlicher Gegenwartsbezug. Ein nämlicher Bezug liegt im Akt des Bewertens von Denkmalen, ganz gleich, wie alt sie in ihrer Substanz sein mögen – die Bewertung kann nur in der Gegenwart erfolgen und gegebenenfalls, zur Überprüfung des Urteils, in immer neuen Gegenwarten wiederholt werden. Michael Gubser stellt in seinen Ausführungen zu Riegls Reflektion von Zeit und Zeitlichkeit fest, dass dieser sich sehr wohl der Zeitgebundenheit (*Historicity*) seines eigenen forscherschen Unternehmens bewusst war: „In ‚The Modern Cult of Monuments‘, Riegl set out to examine the temporal and cultural constitution of historical perception. Because there was no absolute vantage point from which to render aesthetic judgement, the art historian had to reflect on the temporal dynamics inherent in the act of judging itself; he had to investigate the historical relationship between artistic form and cultural perception.“<sup>10</sup>

Auch die Erinnerungswerte sind also in jedem Falle Gegenwartswerte. Denn wengleich die mit Hilfe seiner Begriffe entwi-

ckelte differenzierte Wertung bestimmte, möglicherweise seit langem bestehende Eigenschaften des Denkmals würdigt, so sind doch die konstatierten Werte selber nicht Eigenschaften des Denkmals, noch lagern sie sich dem Denkmal an. Stattdessen werden sie ihm in immer neuen Gegenwarten immer neu gesellschaftlich zugeschrieben. Die Wertung erfolgt stets im Spannungsfeld zwischen in der Vergangenheit vorgenommenen Form- und Sinnsetzungen und deren nachmaligen Veränderungen und gegenwärtigem Wollen. Sie ist mithin eine Variable, ganz gleich, ob es im Konkreten um Alters-, Geschichts-, Erinnerungs-, Kunst-, Gebrauchs- oder Neuwert geht. Es ist also einzuräumen, dass der Wert und damit logischerweise auch die im Gesetz definierte Denkmaleigenschaft am Ende nicht essentiell dem Denkmal eigen ist, sondern ihm gleichfalls gesellschaftlich zugeschrieben wird.

Das sagt sich leicht, ist aber in der Konsequenz nicht ganz leicht auszuhalten, denn wenn man zugibt, dass im Denkmal selber nicht bestimmt ist, was es bedeutet und was es wert ist, sondern dass Sinn und Wert gesellschaftlich zugewiesen werden, kann man sich in Kontroversen mit Denkmalgegnern nicht mehr auf die Autorität des Werkes berufen. Die Werkautorität – aus Kunstgeschichte, Rezeptionsforschung und Kunstvermittlung wohl bekannt – ist aber nun einmal kein Sachverhalt, sondern, als kulturelles Konzept, selber eine gesellschaftliche Setzung. Die einmal vorgenommene, in einer bestimmbareren Zeit unter bestimmbareren Umständen erfolgte Denkmalbewertung wird so zwar relativiert, aber keinesfalls beliebig oder unverbindlich. Gerade weil es sich um eine zeitlich und räumlich bestimmte gesellschaftliche Vereinbarung handelt, ist ihr durch menschlichen Beschluss Verbindlichkeit gegeben. Die Denkmalbewertung verdankt sich Aushandlungsprozessen zwischen Interessen- und Funktionsträgern, auch wenn der Denkmalstatus im Einzelnen durch einen von Experten vorbereiteten hoheitlichen Verwaltungsakt festgeschrieben wird. Die Verbindlichkeit kann allerdings, ebenso wie die jeweilige Sinnzuweisung, durch später hinzutretende Akteure auf den Prüfstand gestellt werden. Diese wiederum treffen das Denkmal nicht als bedeutungsfreien, wertneutralen „Rohling“ an, sondern als einen Gegenstand, der mit früheren Interpretationen auf sie gekommen ist, die sie übernehmen, gegen die sie aber auch angehen können. Hier drängen sich Fragen nach Deutungshoheit, Deutungsgewissheit und Deutungsdivergenzen auf, denen ich weiter unten nachgehen will. Zunächst möchte ich jedoch die Riegl'schen Wertbegriffe noch einmal einzeln aufrufen und ihren jeweiligen Gegenwartsbezug näher beleuchten.

### Der Alterswert

Für den Alterswert, den Riegl hauptsächlich, aber nicht ausschließlich an den Altersspuren, den Zeichen des materiellen Verfalls, an den Oberflächen des Denkmals fest macht, ist unmittelbar

einleuchtend, dass er nur in der Gegenwart wahrgenommen werden kann. Er vermittelt nicht mehr und nicht weniger als die Tatsache, dass das Denkmal alt ist, dass seit seiner Errichtung Zeit vergangen ist. Er spricht das Gemüt an, indem er gleichnishaft die existentielle menschliche Erfahrung des Werdens und Vergehens vergegenwärtigt. Der Rang, der dem Alterswert in der Gesamtskala zugemessen wird, bestimmt sich aus dem jeweils gegenwärtigen Begehren nach Zeit- und Altershaltigkeit der Dinge. Der Alterswert eines Denkmals hängt also letztlich nicht von seinem absolut feststellbaren Alter oder von am Objekt messbaren Altersspuren ab, sondern von deren gesellschaftlicher Würdigung. Die kann schwanken. Dies hat bereits Georg Mörsch aufgewiesen, als er Riegls Annahme entgegentrat, im Alterswert, den am Denkmal abgetragenen, allen Menschen gleichermaßen verständlichen Spuren der verstreichenden Zeit, werde man in Zukunft den wichtigsten Wert der Denkmale erblicken. Mörsch sieht das ganz anders: „Es ist weder in den empirischen Denkmalbegegnungen von jedem von uns zu beobachten, noch in unserem Bauplan als Mensch angelegt, daß sich unsere Sehnsucht nach den Spuren des Menschen auf deren Unerkennbarkeit, auf ihre Auflösung in den materiellen Stofffluß richtet.“<sup>11</sup>

### Der historische Wert

Mit seiner Definition des historischen Werts zielte Riegel auf die Verortung und Bewertung des Denkmals innerhalb der Entwicklung der Kunst, deren historische Epochen er als abgeschlossen und unveränderlich ansehen konnte und in der jedes Objekt seinen Platz hat. Der historische Wert „ruht darin, daß es [das Werk, d. Verf.] uns eine ganz bestimmte, gleichsam individuelle Stufe der Entwicklung irgendeines Schaffensgebietes der Menschheit repräsentiert.“<sup>12</sup> Denkmalpfleger benutzen das Kriterium des historischen Wertes jedoch seit langem in ganz anderem Sinne. Sie zielen auf einen sowohl auf Ereignisse als auch auf historische Prozesse bezogenen Zeugniswert des Werkes im weitesten Sinne: Es zeugt von sozialen Zuständen, Herrschaft und Unterdrückung, politischem Wandel, technischem Fortschritt – also z. B. in Berlin vom Wettstreit der Systeme, vom Wiederaufbauwillen der Berliner Bevölkerung, vom Kalten Krieg und neuerdings von der Wende, vom Sturz der Mauer und der Zeit danach.

Wer das Denkmal als Zeugnis der Geschichte interpretieren und bewerten will, findet sich in derselben Situation, wie der, der den (relativen) Kunstwert bestimmt. Seine Aufgabe ist es, den historischen Wert des Denkmals zu vergegenwärtigen. Das ist nur möglich, wenn er es zugleich historisiert, also die Bedingungen seiner Entstehung erforscht und rekonstruiert: Vergegenwärtigung und Historisierung bedingen sich wechselseitig. Auf die Art gewinnt er das Material für die Überzeugungsarbeit, die sodann zu leisten ist. Denn der Denkmalpfleger gilt zwar als Experte, ist

aber keineswegs autonom. Er ist darauf angewiesen, öffentliche Aufmerksamkeit auf das Denkmal zu lenken, eine Nachfrage für seine Pläne zu erzeugen, die nötigen finanziellen Mittel zu mobilisieren, Bauherren, Geldgeber, Verwaltung und Politik wohlwollend zu stimmen und Konsens für projektierte Maßnahmen herbeizuführen.

Er versucht, Interesse zu leiten und handelt selber interessegeleitet, wobei im Nachhinein oft nicht zu unterscheiden ist, wie bewusst er sein eigenes Handeln und Verhandeln reflektiert hat. Mit seinen zeitbedingten Fragen hat er im Denkmal Antworten gefunden, die seine Interpretation gelenkt haben. Ein anderer stellt – später oder vielleicht sogar gleichzeitig – zum selben Denkmal andere Fragen und findet andere Antworten. Dies geschieht in einer tendenziell unabschließbaren Folge mit offenem Ausgang. Der historische Wert eines Denkmals kann also in immer neuen Gegenwartens stets nur als relativ bestimmt werden. Ich schlage daher vor, die Kategorie nicht nur zu den Gegenwartswerten zu verschieben, sondern auch grundsätzlich zu relativieren und von „relativem historischen Wert“ zu sprechen.

### Der gewollte Erinnerungswert

Der gewollte Erinnerungswert erhebt, so Riegl, „schlankweg den Anspruch auf Unvergänglichkeit, ewige Gegenwart, unaufhörlichen Werdezustand“.<sup>13</sup> Der Begriff zielt auf die Würdigung bzw. den Nachvollzug einer historischen Sinnsetzung, die dem Denkmal – möglicherweise buchstäblich, weil es sich meistens um ein Zeichen oder eine Statue mit Inschrift handeln wird – in Bild und Text eingeschrieben ist. Riegl bezweifelt zwar ausdrücklich, dass die Wirkungsabsicht eines Denkmalstifters tatsächlich „in ewiger Gegenwart“ weiter getragen wird, er lässt aber offen, ob sie durch Pflege des Denkmals dauerhaft affirmiert oder in immer neuen Gegenwartens aktiv auf ihre Bindungskraft überprüft werden sollte. Dies wiederum halte ich für unabdingbar, denn die vormals machtgestützte Botschaft kann sich in einer veränderten politischen Konstellation als unerwünscht erweisen. Ob der einmal gewollte Erinnerungswert noch immer gewollt wird, hängt dann nicht von der Stärke der historischen Setzung, sondern von der aktuellen Bewertung ab, die im Spannungsfeld der Gegenwart ausgehandelt wird.

Es kann sich erweisen, dass die Wirkungsabsichten des Stifters lange veraltet und damit politisch harmlos geworden sind. Der gewollte Erinnerungswert wird dann mitsamt dem Denkmal historisierbar und geht in den historischen (Zeugnis-)Wert über. Es kann aber auch sein, dass in einer kontroversen Gegenwart die historische Setzung, d.h. das einst gewollte Denkmal von einer Partei als Bezugspunkt in Anspruch genommen wird und damit wiederum Aktualität gewinnt: Der gewollte Erinnerungswert wird erneuert, wenn auch möglicherweise mit verändertem Mandat.

Dass das Denkmal auch ein Kunstwerk sein kann, dem andere Werte zugeschrieben werden sollten als der hier diskutierte, ist evident; mir geht es aber darum, vom Nachdenken und Debattieren über das einmal erteilte Mandat nicht zu früh auf andere Wertkonstruktionen abzuschwenken.

### **Der Gebrauchswert**

Der Gebrauchswert – ein Gegenwartswert von besonderer Evidenz – bestimmt nach Riegl die Eignung des Denkmals für gegenwärtige Funktionen im Leben der Menschen. Seine Bedingung ist, dass das Gebäude ohne Gefahr für Leib und Leben betreten, sachdienlich genutzt und mit vertretbarem Aufwand erhalten werden kann. Selbstverständlich sind auch hier Kontroversen zu erwarten, indem es höchst unterschiedliche Auffassungen von Brauchbarkeit geben kann. So kann auch die bloße Anschaulichkeit des Denkmals einen Nutzen haben, im Extremfall sogar die Nicht-Anschaulichkeit, wenn diese in einem politischen Konflikt rhetorisch gewinnbringend zur Geltung gebracht wird.

### **Der Neuheitswert**

Der Neuheitswert, der eigentlich im Gegensatz zum Denkmalstatus des Objektes stehen sollte, da es naturgemäß nicht neu sein kann, zielt auf die Würdigung der Geschlossenheit und Unversehrtheit seiner äußeren Erscheinung, seiner Oberfläche. Er ist gewöhnlich nur durch eine vollständige Restaurierung herzustellen („strahlend wie am ersten Tag“) und wird nur solange Bestand haben, bis sich wiederum Altersspuren einstellen. Er ist, wie der Alterswert, leicht zu bemerken und jedem Betrachter verständlich. Viele heutige Bauherren sehen im hergestellten Neuheitswert den Erfolg ihrer Investition. Der Neuheitswert steht, das schrieb schon Riegl, in steter Spannung zum Alterswert. Der Rang, der ihm in der Gesamtskala zugemessen wird, bestimmt sich aus dem jeweils gegenwärtigen Begehren nach Zeitlosigkeit und Unversehrtheit der Dinge. Ob die in unseren Tagen bewerkstelligte Wiederbeschaffung verloreener, genauer gesagt, die Errichtung formal ähnlicher, substantiell jedoch gänzlich neuer Denkmale die ultimative Erfüllung dieses Begehrens darstellt? Ich denke nicht. Jedenfalls nicht mit Riegl, denn ihm ging es um das neu aussehende Alte, nicht um das alt aussehende, neu beschaffte Ersatzdenkmal.

### **Der Streitwert**

Der Streitwert ist keine Riegl'sche Kategorie. Ich selber habe den Begriff vor einigen Jahren ins Spiel gebracht und will ihn hier zunächst vorstellen und später seinen Status im Gesamtgefüge der Wertetheorie betrachten. Wenn sich nun alle Denkmalwerte stets in der Gegenwart bestimmen als gesellschaftlich vermittelte Zuweisungen, die von den beteiligten Akteuren auszuhandeln sind, dann ist es notwendig, hier die Frage zu stellen, wer

sie denn aushandelt und mit wem und zu welchen Konditionen. Und wie unterscheidet sich dieses Konzept von dem auch mir aus jahrelang geübter Praxis vertrauten Verfahren, sorgfältig recherchierte und begründete Urteile amtlich bestellter Experten zur Grundlage hoheitlicher Unterschützstellungen zu machen, und diese sodann der Öffentlichkeit möglichst überzeugend in Wort und Bild zu vermitteln und nötigenfalls für sie zu streiten? Im letzteren Modell stehen Denkmalpfleger und Gesellschaft einander gegenüber. Denkmalpfleger stehen aber auch in der Gesellschaft; und in der keineswegs homogenen Gesellschaft stehen und handeln unterschiedliche Gruppen mit unterschiedlichen Interessen und Deutungswünschen in Bezug auf das Denkmal und alle seine möglichen Werte. Die Konstellation der Akteure ist also komplizierter, Allianzen und Gegnerschaften können wechseln, Kontroversen können sich verschieben. Was ein Denkmal ist und was es in der Gegenwart der handelnden Personen für eine Bedeutung hat, wird weder durch Machtausübung noch durch Mehrheitsbeschluss festgelegt. Das Konzept des Aushandelns soll dies berücksichtigen.

Wer mitredet, bestimmt sich – je nach Staatssystem und Verwaltungsaufbau – nach der Tragweite des Einzelfalles, nach dem persönlichen Engagement der Beteiligten und dem Grad bürgerschaftlicher Mobilisierung. Die Verhandlung über Denkmalsbewertungen und die dem Werturteil zu Grunde gelegten Deutungen spielt sich sodann nicht etwa im herrschaftsfreien Raum des interesselosen Wohlgefallens ab, sondern mitten in den jeweils gegenwärtigen politischen, kulturellen und ökonomischen Spannungen und Konflikten. Die Ungleichheit der Akteure in Bezug auf ihr Wissen und Wollen und Vermögen gehört zur Sache. Dennoch ist nie von vornherein klar, wer unterliegen wird und wer gegebenenfalls in einem Streit gewinnt. Denn das Streiten über Denkmale kann eine ganz eigene Dynamik entfalten.

Wenn man denkt, dass in einer demokratischen, pluralistischen Gesellschaft nicht nur Konsens und Konsensfähigkeit, sondern auch Dissens und Dissensfähigkeit positive Kräfte sein können, dann wird erklärlich, warum ein umstrittenes Denkmal – also ein des Streitens wertiges Denkmal – wichtig sein kann. Wichtig nicht obwohl, sondern gerade weil es Streit auf sich zieht. Im Streit um das Denkmal artikulieren sich divergierende gesellschaftliche Bewertungen der Vergangenheit. Es geht ums Ganze, um Deutungshoheit, Deutungsgewissheit, Deutungsdivergenzen und Werturteile. Denkmalpfleger haben also nicht nur mit Widerspruch gegen ihr eigenes Urteil zu rechnen, sondern auch mit einander widersprechenden Publika. Sie sind in dem Falle nicht nur als dissensfähige Akteure in eigener Sache, sondern auch als Konsens oder zumindest Kommunikation organisierende Moderatoren gefragt. Wenn auch grundsätzlich alle in Riegls Begriffen aufscheinenden Werte Streitwerte sein können, so ist es doch der

historische, der Zeugniswert, an dem sich, vor allem wenn er auf Denkmale der Zeitgeschichte gemünzt ist, erfahrungsgemäß die heftigsten Streitigkeiten artikulieren.

### Gewollte und nicht gewollte, gewordene und nicht gewordene Denkmale?

Als Riegl zu Beginn zunächst die gewollten und die gewordenen, also die als solche errichteten und die über die Zeit zu solchen gewordenen Denkmale differenzierte, hatte er – so glaube ich – nicht im Sinn, das Werden der Denkmale näher zu beleuchten. Er trat sozusagen in Gedanken erst nach ihrer Denkmalwerdung hinzu. So konnte für ihn und seine Leser der Eindruck entstehen, Denkmale gehörten dauerhaft zu einer oder zur anderen Kategorie, selbst wenn man einräumte, dass die einmal gesetzten, „gewollten“ Denkmale nach dem Verfall ihres ersten Mitteilungsmandates auch als „gewordene“ Denkmale betrachtet werden könnten. Es erweist sich indes, dass das Gewollt- oder das Gewordensein keine Eigenschaften der Denkmale sein können. Die Begriffe bezeichnen vielmehr die zeit- und situationsabhängigen Umstände ihrer gesellschaftlichen Wahrnehmung und Inwertsetzung.

Sobald man präziser fragt, wer denn das „gewollte“ Denkmal wann wollte und warum, kommt in den Blick, dass der Begriff auch sein Gegenteil enthalten muss, weil es nämlich nicht auszuschließen ist, dass andere das Denkmal zur gleichen Zeit am gleichen Ort nicht wollten. Das gilt sowohl für den Fall, dass Obrigkeiten Denkmale setzen, die die Bevölkerung oder zumindest Teile derselben nicht wollen oder jedenfalls nicht so, als auch für den Fall, dass gesellschaftliche Gruppen Denkmale setzen wollen, deren Errichtung die jeweiligen Obrigkeiten nicht wollen und nicht dulden.

Als die Führung der DDR in den 1980er-Jahren den sowjetischen Bildhauer Lew Kerbel mit der Realisierung eines Thälmann-Denkmal in Berlin-Prenzlauer Berg beauftragte, wehrten sich sowohl die Künstlerschaft der DDR als auch Teile der Bevölkerung gegen die Form und das Konzept des Denkmal. Sie wollten dieses Denkmal nicht, sondern ein anderes. Alternativentwürfe wurden vorgelegt. Da die Macht aber bei der Führung lag und nicht bei den Künstlern, wurde das Denkmal von Lew Kerbel gebaut.<sup>14</sup>

Als in den frühen 1980er-Jahren der Widerstand gegen das Militärregime in Argentinien wuchs und die Mütter der Verschwundenen auf dem Platz vor dem Präsidentenpalast aufzogen, um die Freilassung oder zumindest um Informationen über den Verbleib ihrer Söhne und Töchter einzufordern, trugen sie weiße Kopftücher und malten mit weißer Farbe stilisierte Kopftücher und leere Menschenkonturen mit Namen und Daten der Verschwundenen auf das Pflaster. Trotz der materiellen Flüchtigkeit waren dies gewoll-

te Denkmale, die selbstredend von der Staatsmacht nicht gewollt und daher verboten wurden.<sup>15</sup>

Offensichtlich ist es leicht, sich das Gegenteil eines gewollten Denkmals zu denken – nämlich ein nicht gewolltes. Was ist aber das Gegenteil eines gewordenen Denkmals? Ein nicht gewordenes Denkmal? Das wäre ein Widerspruch in sich. Gar kein Denkmal? Das wäre logisch, klingt aber irgendwie enttäuschend, jedenfalls für Denkmalfreunde. Sollte man also von „Denkmalkandidaten, die nicht Denkmal geworden sind“ sprechen? Das klingt umständlich und wenig gefällig, macht aber klar, dass die Denkmalwerdung kein neutraler „mit der Zeit“ ablaufender Vorgang ist, sondern ein von Antagonismen und Interessengegensätzen durchzogener streithaltiger Aushandlungsprozess, der „in der Zeit“ stattfindet und als solcher selbst analysiert werden kann.

### Warum wird ein Bauwerk Denkmal und ein anderes nicht?

Nach der Wende waren die Berliner Mauer und der Palast der Republik gleichermaßen umstritten, für beide konnte man einen sehr hohen Streitwert notieren, für die Mauer sogar noch mehr als für den Palast, weil sie für die Berliner in West und Ost Gefahr, Schmerz, Angst, Einschließung und Abschottung bezeugte. Zu Beginn der Auseinandersetzungen um den Denkmalwert der Mauerreste und -spuren stand die Denkmalpflege mit ihren wenigen Unterstützern allein gegen die überwältigende Mehrheit der Bürgerschaft und der politischen Funktionsträger. Das glaubt heutzutage keiner mehr, denn inzwischen ist sie vom anstößigen Bauwerk erst zum streitwertigen und dann immer schneller zum von allen gewünschten Denkmal geworden. Und der Palast der Republik, von vielen geschätzt – beinahe Denkmal geworden und dann doch abgerissen, weil an seiner Stelle ein anderes Denkmal neu beschafft werden soll – als was ist der Palast am Ende verloren gegangen? Als kein Denkmal, weil er es nicht wurde? Oder doch als Denkmal, weil eine große Zahl von Bürgern ihn so bewertet hat? Dies wirft die Frage auf, ab wann ein Bauwerk ein Denkmal ist bzw. unter welchen Umständen es so genannt werden darf. Erst dann, wenn die zuständige Verwaltung die rechtsgültige Eintragung in die Denkmalliste vorgenommen hat? Alle nicht eingetragenen Bauten wären dann (noch) nicht geworden, also keine Denkmale.

Oder dann, wenn die Mehrheit der Bevölkerung das Bauwerk für ein Denkmal hält? Die ungefälligen oder nur von einer Minderheit geschätzten Denkmale wären dann keine. Hier wäre aber zu bedenken, dass bekanntlich die meisten, wenn nicht überhaupt alle erfolgreichen Kampagnen zur Erhaltung eines oder mehrerer Denkmale zunächst von einer kleinen Minderheit geführt wurden, die dann eine Mehrheit überzeugt hat. Wann in diesem Prozess

begann dann das Bauwerk ein Denkmal zu werden? Oder dann, wenn eine Gruppe von angesehenen Experten, auf deren Urteil Verlass ist, ganz sicher sagen kann, dass es sich um ein bedeutungsvolles, wertvolles Werk handelt?

Ich denke, weder Mehrheiten noch Minderheiten, weder Obrigkeiten noch Experten können oder sollten allein darüber befinden, ab wann ein Denkmal ein Denkmal ist oder so genannt werden darf. Eben deswegen spreche ich von einem Aushandlungsprozess, nicht von Mehrheitsbildung oder Hoheitsentscheidung.

Es sollte klar geworden sein, dass Riegls Konzept von den gewollten und gewordenen Denkmälern mitten hinein in die Kontroverse führt, und zwar nicht nur, wenn es um die Auseinandersetzung mit umstrittenen Denkmälern der Zeitgeschichte geht, wie im Berlin der Nachwendezeit, sondern ganz grundsätzlich. Es gibt keine Garantie dafür, dass selbst ein lange schon „gewordenes“ Denkmal immer ein Denkmal bleiben wird und niemals wieder Streit auf sich zieht. Einen endgültig konfliktfreien patrimonialen Status gibt es nicht.

## Alois Riegl und die anderen

Nach jahrelangem Gebrauch, sowohl in meiner eigenen denkmalpflegerischen Praxis als auch in akademischen Fachdebatten, habe ich in Riegls Begriffsgefüge keine Lücken und Mängel konstatieren können. Indem es den Optionen seiner sozialen Bewertung Rechnung trägt, schärft es auch den Blick auf die Eigenschaften des Denkmals und erleichtert ihre sachgemäße Erfassung – und dies kommt wiederum dem abwägenden Urteil über die Angemessenheit einer geplanten Restaurierungsmaßnahme zu Gute. Für den aktuellen Bedarf schlage ich indes vor, wie weiter oben entwickelt, den Gegenwartsbezug aller Werturteile und die dialektische Grundstruktur des Riegl'schen Theoriegebäudes stärker zu artikulieren.

Der Streitwert, den ich weiter oben näher bestimmt habe, erweist sich bei schärferem Nachdenken nicht als eigene, zusätzliche Wertkategorie. Streit durchzieht alle gesellschaftlichen Inwertsetzungs-Vorgänge; der Streitwert ist somit jedem einzelnen der anderen Werte als seine Möglichkeitsform mitgegeben. Denn über jeden Wert kann gestritten werden, besser: um jede konkrete Anwendung eines Wertbegriffes auf einen Gegenstand, sowohl über die Angemessenheit der Anwendung des einen oder des anderen Begriffes, als auch über den Rang des einen oder des anderen Wertes in der Gesamtabwägung. Das Streiten, das offenbar jeder Denkmalwerdung inhärent ist, sehe ich in diesem Falle als kulturell produktive, in der Sache wie in der Gesellschaft weiterführenden Tätigkeit, wobei ich, wie ich einräumen muss, davon ausgehe, dass unterdessen weder beteiligte Personen noch die umstrittene Sache durch obrigkeitliche Machtausübung oder

durch physische Gewalt anderer zu Schaden kommen. Mit anderen Worten: Ich setze voraus, dass das Streiten in einem demokratischen Staat oder zumindest in einem geordneten, egalitär verfassten Gemeinwesen stattfindet. Davon konnte Alois Riegl als k. u. k. Staatskonservator im austro-ungarischen Vielvölker-Großreich, das – bei aller kulturellen Liberalität – doch noch immer eine Monarchie war, nicht ausgehen. Wenn er schreibt: „Hier [im Zusammenhang mit dem Neuwert, d. Verf.] eröffnet sich also die Möglichkeit eines Konfliktes mit dem Alterswert, der alle früher zur Sprache gebrachten Konflikte an Schärfe und Unversöhnlichkeit übertrifft. Der Neuheitswert ist in der Tat der formidabelste Gegner des Alterswertes“<sup>16</sup>, dann ist es möglicherweise doch nicht nur eine Frage der Syntax, wenn er – statt streitende Akteure zu benennen – die Wertbegriffe zu Subjekten seiner Sätze und damit zu handelnden Prinzipien erhebt.

Andere Ansätze, die Vermittlung von Denkmaleigenschaften und ihre gesellschaftliche Wirkung und Wertung konzeptuell zu fassen, sind zu notieren: In seiner Einführung zur Publikation der Akten der „Entretiens du Patrimoine“ von 1998 schlägt der französische Philosoph und Schriftsteller Régis Debray eine typologische Einteilung der Denkmale in „Monument Trace“, „Monument Message“ und „Monument Forme“ vor und führt eine lange Reihe von gesellschaftlichen Nutzungen und Reaktionsmöglichkeiten auf, die jeweils für den einen oder den anderen Typ charakteristisch seien.<sup>17</sup> Er denkt die jeweilige Zuordnung indes nur vom Monument, nicht von der zeitgebundenen gesellschaftlichen Instanz aus, die Bedeutung zuweist, und kann daher zwar Denkmalswirkungen aufzeigen, aber keine theoretische Vermittlung von dem Denkmal eigenen und dem Denkmal zugewiesenen Eigenschaften leisten.

In Europa wenig zur Geltung gebracht und unverdient wenig beachtet ist das vom Getty Conservation Institute in Los Angeles von 1997 bis 2000 durchgeführte und publizierte Werkstattprojekt über Kulturerbe-Werte. Die Beiträge in den Berichten „Values and Heritage Conservation“ und „Assessing the Values of Cultural Heritage“ sind reich an gut durchdachten theoretischen Überlegungen zum Thema Denkmalwerte und Gesellschaft. Sie fügen andere Wertbegriffe und Konzepte zusammen, vor allem soziale und ökonomische, die jedoch insgesamt nicht die dialektische Klarheit von Riegls Theorie erreichen; dennoch sollten sie unbedingt in der europäischen Fachdebatte zur Kenntnis genommen werden.<sup>18</sup>

### Die Substanz der Bedeutung – die Bedeutung der Substanz

Wenn es nun so ist, dass die Denkmalbedeutungen und Denkmalwerte nicht den Denkmalen eigen sind, sondern ihnen

sozial zugewiesen werden, soll hier mindestens noch ein Blick auf das geworfen werden, was den Denkmälern tatsächlich eigen ist, nämlich ihre Form, ihre Substanz und ihr Ort in Raum und Zeit. Sonst könnte am Ende der Eindruck entstehen, der Diskurs über das Denkmal wäre schon alles, Denkmalbewertungen wären, weil sie sozial verhandelt werden, leicht und ohne Mühe zu haben und es bedürfte keiner besonderen Fachkenntnisse, um ihnen auf die Spur zu kommen. Ich komme also noch einmal auf die Ungleichheit der am Aushandeln der Bedeutungen und Werte beteiligten Akteure zurück – Ungleichheit in Bezug auf ihr Wissen, ihr Wollen und ihr Vermögen. Wenn auch alle beanspruchen können, über die Bedeutung des Denkmals mitzureden, so muss doch klar sein, dass die Beobachtung, Erfassung und Interpretation seiner Form, seiner Substanz und seines Ortes in Raum und Zeit der fachlichen Expertise bedarf, die nur gut ausgebildete und in der Praxis geübte Fachleute mitbringen können. Expertise ist nicht durch bürgerschaftliches Engagement zu ersetzen, der analytische Umgang mit Denkmälern ist keine Frage des guten Willens, sondern des Könnens.

Es ist klar, dass nicht nur die immer neuen Beobachtungen an Substanz und Form der Denkmäler Auswirkungen auf ihre Bewertung gehabt haben, sondern auch umgekehrt: Neue – gesellschaftlich ausgehandelte – Bewertungen haben die Restaurierungsstrategien bestimmt, diese wiederum haben über die Zeit fortwährend die Form und Substanz der Denkmäler verändert. Die geltende denkmalpflegerische Doktrin trägt dem Rechnung und will das Denkmal im heute vorgefundenen, nicht idealen, nicht homogenen Zustand betrachten und spätere Veränderungen, Umbauten und Spuren früherer Restaurierungen als historischen Bestand respektieren. Somit wird das Baudenkmal in seiner Substanz als Summe seiner Veränderungen gesehen.

Was ergibt sich aber daraus für die Geschichte seiner, wie ich gezeigt habe, jeweils zeitbedingten und zeitverhafteten Deutungen und Bewertungen? Werden diese gleichfalls addiert? Oder gilt nur die jeweils jüngste Schicht, in der alle früheren aufgehoben oder abgewiesen werden? Ich denke, dass die Spuren früherer Aneignungen sowohl in der Substanz als auch in der dem Denkmal zugeordneten, gesellschaftlich überlieferten Bedeutung bewahrt bleiben. Einmal öffentlich wirksam gewordene Bewertungen lassen sich nicht abstreifen. Sie können durch neuere überblendet werden, bleiben aber dennoch vorhanden und jederzeit wieder aufrufbar. Das gilt auch und insbesondere, falls sie einander widersprechen. Sie neutralisieren sich aber nicht etwa gegenseitig, sondern bleiben, nachdem sie allesamt historisch geworden sind, kontrovers.<sup>19</sup> Wer für ein Denkmal eine andere, neue Bewertung entwickeln will – gleichgültig nach welchen Riegl'schen oder Nicht-Riegl'schen Kategorien – muss mit den früheren gesellschaftlichen Sinnsetzungen rechnen.

Wenn also die früheren Deutungen und Bewertungen des Denkmals zwar nicht rückgängig gemacht werden können, sie aber doch in einem historisch nicht abschließbaren Prozess immer weiter entwickelt und verändert werden, der semantische Status des Denkmals also niemals feststeht, kann auch das Streiten über das Denkmal immer wieder neu erforderlich sein. Gewissheiten können erschüttert werden, die neuerliche Betrachtung des Denkmals kann ganz andere Schlüsse und Erklärungen erbringen. Vorausgesetzt, es ist noch da. Die Unabschließbarkeit der Deutungsvorgänge macht also die Denkmalsubstanz um so wertvoller, denn sie enthält Antworten auf Fragen, die bislang noch keiner gestellt hat. Daher haben wir Denkmalpfleger und Denkmalpflegerinnen – so möchte ich mit Georg Mörsch sagen – zwar eine kritische Beziehung zur Bedeutung der Denkmale, aber ein affirmatives Verhältnis zu ihrer Substanz.<sup>20</sup> ◀◀

- 1 Riegl, Alois: Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, Wien/Leipzig 1903; vgl. auch Bacher, Ernst: Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege 15, Wien/Köln/Weimar 1995 und Wohlleben, Marion (Hg.): Georg Dehio und Alois Riegl – Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900. Mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch, Bauwelt-Fundamente 80, Braunschweig/Wiesbaden 1988.
- 2 Bacher, Kunstwerk oder Denkmal?, S. 23.
- 3 Sedlmayr, Hans: Die Quintessenz der Lehren Riegls. Einführung zur 1928 erschienenen Ausgabe von Riegls Gesammelten Aufsätzen, in: Bacher, Kunstwerk oder Denkmal?, S. XI–XXX IV und Nachwort von Wolfgang Kemp, S. 207–222.
- 4 Gubser, Michael: Time's visible surface. Alois Riegl and the discourse on history and temporality in fin-de-siecle Vienna, Detroit 2006. In unserem Zusammenhang besonders wichtig das Kapitel 8: History and the Perception of Monuments, S. 141–149.
- 5 Wohlleben, Georg Dehio und Alois Riegl – Konservieren, nicht restaurieren; Wohlleben, Marion: Konservieren oder restaurieren? Zur Diskussion über Aufgaben, Ziele und Probleme der Denkmalpflege um die Jahrhundertwende, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich 7, Zürich 1989; dies.: Ist Alois Riegls Vision gescheitert?, in: Revisionen, Kunstgeschichte 22/23, hg. v. Peter Bogner/Verband Österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Wien 2006, S. 81–85; s. auch Mörsch, Georg: Wozu Denkmale? Über Vertrautheit, Fremdheit, Identität, in: Fremd, vertraut oder anders? Beiträge zu einem denkmaltheoretischen Diskurs, hg. v. Marion Wohlleben, München 2008, S. 185–192.
- 6 Bacher, Kunstwerk oder Denkmal?, S. 26.
- 7 Dieser Artikel baut auf früher publizierten Texten auf: Dolff-Bonekämper, Gabi: Wahr oder falsch. Denkmalpflege als Medium nationaler Identitätskonstruktionen, in: Oexle, Otto Gerhard (Hg.): Bilder gedeuteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne, Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 23,2, Göttingen 2004, S. 231–285; dies.: Lieux de memoire et lieux de discorde. La valeur conflictuelle des monuments, in: Victor Hugo et le debat patrimoniale, hg. v. Institut national du patrimoine, Paris 2003, S. 121–144.
- 8 Riegl nach Bacher, vgl. Bacher, Kunstwerk oder Denkmal?, S. 92–93. Mit dem Begriff des Kunstvollens, den Riegl in früheren Texten und für andere Zusammenhänge geprägt hatte, führte er eine Vermittlungsgröße zwischen geschichtlichen Bindungen und Gestaltungswillen ein, eine Art kollektives künstlerischen Wollen, das den Künstlern einer Epoche gemeinsam wäre. Der Begriff erlaubte ihm, die vom Kanon abweichenden Gestaltungen früherer Epochen nicht als unzulängliche Produkte von

minderwertigen Künstlern anzusehen, sondern als Ausdruck eines expliziten, aber eben anderen Kunstwillens. Der Begriff ist in anderen Schriften Riegls mit weiterreichenden Konnotationen belegt, unter anderem durch die Nachbarschaft zum „Kunsttrieb“ mit psychologisierenden Überlegungen. Er ist Gegenstand vielfältiger kontroverser Auslegungen geworden. Eine aktuelle Veröffentlichung zum Thema: vgl. auch Rampley, Matthew: Zwischen Nomologischer und Hermeneutischer Kunstwissenschaft. Alois Riegl und das Problem des Kunstwillens, in: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 31 Nr. 4: Fragmente der Moderne, Bochum 2003, S. 5–19.

- 9 Riegl nach Bacher, Kunstwerk oder Denkmal?, S. 58.  
10 Gubser, Time's visible surface, S. 143.  
11 Mörsch, Wozu Denkmale?  
12 Bacher, Kunstwerk oder Denkmal?, S. 74.  
13 Bacher, Kunstwerk oder Denkmal?, S. 80.  
14 Vgl. Dolff-Bonekämper, Gabi: Kunstgeschichte als Zeitgeschichte. Der Streit um das Thälmann-Denkmal in Berlin, in: Radical Art History. Internationale Anthologie, Subject O. K. Werckmeister, hg. v. Wolfgang Kersten, Zürich 1997, S. 134–145.  
15 Vgl. Dolff-Bonekämper, Gabi: Die Denkmaltopographie der Diktatur in Buenos Aires. Vorschlag für ein thematisches Inventar, in: Sozialer Raum und Denkmalinventar. Vorgehensweisen zwischen Erhalt, Verlust, Wandel und Fortschreibung. Veröffentlichungen des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege e. V. Bd. 17, hg. v. dies./Birgit Franz, Dresden 2008, S. 87–91.  
16 Bacher, Kunstwerk oder Denkmal?, S. 85.  
17 Debray, Régis: Le monument ou la transmission comme tragedie, in: L'abus monumental?, Entretiens du Patrimoine, Théâtre National de Chaillot, Paris, 23, 24 et 25 novembre 1998; Actes des Entretiens du Patrimoine Nr. 4, hg. v. Régis Debray, Paris 1999, S. 11–32, hier S. 31–32.  
18 De la Torre, Marta: Assessing the Values of Cultural Heritage. Research Report, Los Angeles 2002, s. <http://www.getty.edu/conservation/publications/pdfpublications/assessing.pdf>, eingesehen am 8. August 2009; Avrami, Erica/de la Torre, Marta/Mason, Randall: Values and Heritage Conservation. Research Report, Los Angeles 2000; s. auch: Riegl, Alois: The Modern Cult of Monuments. Its Character and Its Origin, in: Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage, Readings in conservation Bd. 1, hg. v. Nicholas Stanley Price/Mansfield Kirby Talley/Alessandra Melucco Vaccaro, Los Angeles 1996, S. 69–83.  
19 Ein gutes Beispiel hierfür ist die Neue Wache Unter den Linden in Berlin, die seit ihrer Vollendung im Jahre 1818 von insgesamt fünf einander grundsätzlich entgegen stehenden Regierungen als nationale Weihestätte ausgerüstet wurde, mit einander grundsätzlich entgegen stehenden Sinnsetzungen. Vgl. Stölzl, Christoph (Hg.): Die Neue Wache Unter den Linden. Ein deutsches Denkmal im Wandel der Geschichte, Berlin 1993 und Dolff-Bonekämper, Gabi: La Neue Wache (Nouvelle Maison de la Garde royale) à Berlin, in: Les Temps Modernes, Berlin Mémoires, Heft 625 Août–Novembre, London 2003, S. 164–185. Vgl. auch der Beitrag in diesem Band.  
20 So gesagt am 13. Juli 2009 in Berlin bei einem Arbeitstreffen für eine gemeinsame Publikation.

# Zeitgrenzen der Urteilskraft. Die Zeitrelation des denkmalpflegerischen Argumentierens

Der Artikel geht auf einen auf der Jahrestagung der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger 2017 in Oldenburg gehaltenen Vortrag zurück, in dem es um die Frage ging, ob Denkmalpfleger\*innen der Veränderung von besonders gut gelungenen Bauten entgegenreten können, auch wenn diese noch nicht in die im Amtshandeln übliche Distanz von einer Generation (30 Jahre) gerückt sind. So könnte eine der Historisierung vorausgehende Verschandelung verhindert werden und das wäre zweifellos ein Gewinn. Aber wie sollten Denkmalpfleger\*innen ihre eigene Zeitbefangenheit gewissermaßen überspringen und wirksam für die Erhaltung von Werten eintreten, die Andere erst später erkennen? Ein Rückgriff auf Alois Riegls Denkmalwerttheorie, insbesondere auf seinen als gegenwartsrelational ausgewiesenen Begriff vom Kunstwert, könnte hier weiterführen.

Erstpublikation in: *Denkmalpflege als kulturelle Praxis. Zwischen Wirklichkeit und Anspruch. Dokumentation VDL Jahrestagung, hg. v. Vereinigung der Landesdenkmalpfleger, Oldenburg 2017, S. 69–73.*

## Die Zeitrelation des denkmalpflegerischen Argumentierens

Es gilt als ausgemacht, dass Bauwerke ein Mindestalter haben sollten, bevor Denkmalpfleger\*innen von ihnen Notiz zu nehmen haben. Denkmalschutzgesetze verlangen mal 30, mal 50 Jahre Distanz zum Baudatum oder geben mit der Formulierung „aus vergangener Zeit“ zwar keine präzise Mindestdistanz an, setzen aber für amtliche Zuständigkeit und die Verlässlichkeit des Urteils von Amtspersonen eine Historisierung voraus. Dies ist im Alltag sinnvoll, für den grundsätzlich und chronisch arbeitsüberlasteten Berufsstand nicht eigentlich unwillkommen und bestätigt sich im eigenen Erleben von Denkmalpfleger\*innen. Wenn sie nur lange genug im Fach tätig sind, werden sie Gelegenheit erhalten, in einem 30 Jahre zuvor heftig bekämpften, damals neuen Bau dessen inzwischen erfahrbar gewordenen eigenen Denkmalwert zu erkennen (Hiltrud Kier).

In einem bislang nicht betrachteten Bau mit einem Male die Charakteristika einer eben erst spürbar vergangenen Architektur-epoche und damit seine Eigenart und ggf. seine besondere Qualität wahrzunehmen und benennen zu können, gehört zu den Momenten des Glücks im Denkmalpflegerleben. Was Andere noch als bloß veraltet, nicht mehr modern ansehen, können Denkmalpfleger\*innen bereits als der Vergangenheit angehörig erkennen und damit können sie, wenn sie gut argumentieren, eine neuerliche Inwertsetzung initiieren, das Objekt vor Zerstörung oder Verunstaltung schützen und für die Zukunft bewahren. Später werden ihnen Andere Recht geben und für ihre Weitsicht und ihren (gerade noch?) rechtzeitigen Einsatz dankbar sein. Wer hätte, im akuten Streit mit Akteuren aus Politik, Verwaltung und Zivilgesellschaft nicht schon so argumentiert.

Hier offenbart sich die besondere, für die Aufgabe wie für die Rhetorik von Denkmalpfleger\*innen charakteristische Zeitrelation: In einer streiterfüllten Gegenwart können sie behaupten, dass ihnen sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft Recht und damit ihre gesetzlich geregelten Eingriffsrechte geben. In ebendieser gleichzeitigen Bezugnahme auf Vergangenheit und Zukunft als legitimierende Instanzen erweist sich indes ihre grundlegende Gegenwartsbindung, denn „die Vergangenheit“, so Jan Assmann, mit Bezugnahme auf Maurice Halbwachs, „ist eine soziale Konstruktion, deren Beschaffenheit sich aus den Sinnbedürfnissen und Bezugsrahmen der jeweiligen Gegenwart her ergibt. Vergangenheit steht nicht naturwüchsig an, sie ist eine kulturelle Schöpfung.“<sup>1</sup> Dasselbe gilt für die Zukunft, die nur als gegenwärtige Vorstellung von Zukunft und daher gleichfalls als Konstrukt von Auffassungen, Sinnbedürfnissen und Bezugsrahmen und, man darf hinzufügen, Wirkungswünschen und Projektionen der jeweiligen Gegenwart gedacht werden kann.<sup>2</sup>

Denkmalpfleger\*innen überschreiten notwendigerweise täglich Zeitgrenzen und missachten Wartezeiten, das wird von ihnen erwartet, es gehört zu ihrem Beruf. Aber damit erübrigt sich noch nicht die Frage nach dem Sinn der pragmatischen oder programmatischen Setzung eines Mindestalters für die Objekte, von denen Denkmalpfleger Notiz nehmen sollten.

### Die Zeitrelation von Denkmalwerten und Denkmalwertzumessungen bei Alois Riegl

Alois Riegl hat in seinem noch immer - und immer wieder - grundlegenden Aufsatz von 1903 zur Bemessung von Denkmalwerten ein komplexes Gefüge von Begriffen geschaffen, das zunächst als Ganzes in seinen Zeitrelationen zu betrachten ist: Riegl teilte sein System in *Erinnerungswerte* und *Gegenwartswerte*, zu den ersteren rechnete er *den Alterswert, den historischen Wert und den gewollten Erinnerungswert*, zu den letzteren den *Gebrauchswert, den Neuheitswert und den (relativen) Kunstwert*. Man darf wohl annehmen, dass er sich auf Werke der Baukunst länger vergangener Epochen beziehen wollte, aber die Anwendung seines Werte-Systems ist ohne Zeitgrenze zu denken. Indem die Wertbegriffe zwar durchaus auf Objekteigenschaften verweisen, der Denkmalwert als solcher aber nicht als dem Objekt eigen gedacht wird, sondern als erst im Werturteil konstituiert, ergibt sich ein starker Bezug zur jeweiligen Gegenwart des urteilenden Denkmalpflegers/der Denkmalpflegerin. Da das Werturteil grundsätzlich in der Gegenwart gefällt wird und da jede Erinnerung an nahe und ferne Vergangenheit ebenfalls stets in der Gegenwart des Erinnernden konstruiert wird, habe ich den Vorschlag gemacht, sämtliche von Riegl vorgeschlagenen Werte als Gegenwartswerte zu konzipieren.<sup>3</sup>

Das soll nicht etwa heißen, dass das absolute, hohe, mittlere oder geringe Alter der betrachteten Gebäude für das Werturteil ohne Belang wäre, sondern nur, dass der Beurteilungsvorgang, also die sinnvolle und sinnstiftende Anwendung von Riegls Wertbegriffen kein Mindestalter des Objektes voraussetzt. Wie alt sie auch sein mögen, die Denkmale und ihre Werte gehören stets der Gegenwart an. Nehmen wir zum Beispiel den „gewollten Erinnerungswert“ eines im Rieglschen Sinne „gewolltes“ Denkmals, dessen Wirkungsmandat aus der Vergangenheit einst in die seinerzeit vorstellbare Zukunft geschrieben sein sollte. Das Denkmal kann durch jüngere, ja gegenwärtige veränderte politische Bedingungen noch immer oder neu gewollt oder, mit einer gänzlich anderen Aussage, zu einem neuen Werk geworden sein. Der erneuerte/ neue „gewollte Erinnerungswert“ wird sofort evident, nicht erst in 30 Jahren. Und selbstverständlich können täglich, im historischen Raum von Stadt und Landschaft, neue Denkmale gesetzt werden, deren gewollter Erinnerungswert für die Zukunft einstweilen in die

Gegenwart hineinwirkt und von der Denkmalpflege zu beachtet ist. Selbst der Alterswert hängt nicht vom absoluten Alter eines Objektes ab sondern von der jeweils aktuellen Wertschätzung von Alter und Altersspuren an einem Denkmal.<sup>4</sup> So lassen sich meines Erachtens aus Riegls Wertesystem insgesamt keine Zeitgrenze und kein Mindestalter für denkmalfähige und denkmalwürdige Objekte ableiten.

Zwei Wertbegriffe will ich hier in ihrer speziellen Zeitrelation näher beleuchten: Den historischen Wert und den Kunstwert, zunächst bei Riegl, dann in den modernen Denkmalschutzgesetzen. Alois Riegl bezeichnet in seine Ausführungen den historischen Wert ganz immanent als den Wert eines Bauwerks als Repräsentant einer Stufe in der langen Entwicklungsgeschichte der Formen, der Stile, der Kunst. Es spricht nichts dagegen, diese Geschichte ohne Zeitgrenze bis an die Gegenwart heranzuführen. Den Kunstwert konzipiert Riegl ausdrücklich als „relativ“ zur jeweiligen Gegenwart des Urteilenden. Aus seinen Überlegungen zum in Raum und Zeit variablen „Kunstwollen“<sup>5</sup> als dem überpersönlich gedachten, für eine bestimmte Zeit und Gesellschaft charakteristischen, alle Kunsterzeugnisse prägenden Gestaltungswillen, leitet er ab, dass es keine absoluten überzeitlichen ästhetischen Standards zur Bewertung von Denkmalen geben kann. Ein Urteil über die Werke einer in der Vergangenheit liegenden Kunstperiode ist, nach Riegls Auffassung, stets von dem in der eigenen Zeit geschulten Auge des Konservators geleitet und gründet damit im „Kunstwollen“ seiner eigenen Gegenwart, ohne dass er sich einer solchen Befangenheit notwendig bewusst wäre. Soll der Konservator nun ein Urteil über ein Werk seiner eigenen näheren Gegenwart fällen, ist er nicht nur in derselben Zeitgeschichte, sondern auch in demselben Kunstwollen befangen, wie der Bau- oder Bildkünstler, dessen Werk er bewerten soll. Es fehlt die Distanz schaffende Zwischenzeit, die die Wahrnehmung ästhetischer Korrespondenzen erst ermöglicht. Hier wird ein Problem erkennbar, auf das ich später zurückkomme.

### Die Zeitrelation von Denkmalwerten und Denkmalwertzumessungen in den modernen Denkmalschutzgesetzen

Das Berliner Denkmalschutzgesetz, das hier beispielhaft zitiert sein soll, sagt in Paragraph 2, Absatz 2: „Ein Baudenkmal ist eine bauliche Anlage oder ein Teil einer baulichen Anlage, deren oder dessen Erhaltung wegen der geschichtlichen, künstlerischen, wissenschaftlichen oder städtebaulichen Bedeutung im Interesse der Allgemeinheit liegt.“<sup>6</sup> Eine Zeitgrenze oder ein Mindestalter sind nicht genannt. Zunächst zum Offensichtlichen: Für die Zumessung einer *wissenschaftlichen Bedeutung* kann sowohl das am Denkmal bereits Erforschte, für das es ein materiell zu erhal-

tendem Beleg ist, als auch das am Denkmal noch zu Erforschende, für das es ein kostbare Quelle darstellt, in den Blick geraten. In der Wertbegründung können also eine Vergangenheits- und eine Zukunftsbeziehung aufgebaut werden, die eine besondere Verbindlichkeit des Schutzes beglaubigen sollen. Die *städtebauliche Bedeutung* kann für homogene Werke der älteren Stadtbaukunst ebenso behauptet werden, wie für heterogene, historisch – und bis in die Gegenwart – gewordene städtische Ensembles. In jedem Falle kann nur die gegenwärtige, also die bis zum Tag der Betrachtung gewachsene städtische Raumkonstellation bewertet werden. Ein Mindestalter sämtlicher Elemente oder eine Zeitgrenze der Betrachtung erscheint unsinnig. Die Zumessung *geschichtlicher Bedeutung* eröffnet ein komplexeres Feld. Sie kann, so kenne ich es vom Berliner Denkmalschutzgesetz in seiner Anwendung, als baugeschichtliche, ortsgeschichtliche, technikgeschichtliche usw. Bedeutung dekliniert werden und hat, in den vergangenen Jahrzehnten zunehmend, einen starken ereignisgeschichtlichen Anteil, der Riegl ganz fremd gewesen wäre.

### Der historische Wert als Zukunftswert

Nach dem Fall der Mauer und in der Folge der Wiedervereinigung und der Zusammenlegung der Berliner Behörden zu Beginn der 1990er-Jahre sah sich die Berliner Denkmalbehörde mit einer Anzahl von baulichen Anlagen konfrontiert, die, ohne ein besonders großes Alter erreicht zu haben, quasi von einem Tag auf den anderen historisch geworden und aus ihrer praktischen und/oder politischen Funktion gefallen waren. Als Zeugnisse der untergegangenen DDR waren sie höchst aufschlussreich, jedoch politisch heftig umstritten, Argumente für ihre Erhaltung wurden gern als unangebrachte Würdigung, ja als nachträgliche Billigung eines Unrechtsstaates gedeutet. Dies galt für Orte der Macht, Staats- und Regierungsgebäude der DDR, politische Denkmale auf Sockeln, für die nationale Gedenkstätte in der Neuen Wache und, zuallererst und überaus heftig, für Bauten der Grenzkontrolle, insbesondere für die Berliner Mauer.<sup>7</sup> Das im Spätherbst 1990 aus Mitarbeitern aus West- und Ost-Berlin konstituierte Gesamtberliner Denkmalamt hatte es hier nicht nur mit aus Zeitgründen „noch nicht gewordenen“, sondern mit von einer beträchtlichen Anzahl von Bürgern und von Akteuren aus der kommunalen, der Landes- und Bundespolitik ausdrücklich „nicht gewollten“ Denkmälern zu tun. Das „Nicht-Wollen“ blieb dabei durchaus nicht diskret, sondern entlud sich in heftigen, polemischen Attacken in Politik und Medien, die ebenso gegen die Objekte, wie gegen die Denkmalpflege gerichtet waren. In dieser Situation konnte unmöglich abgewartet werden, bis sich die erhitzten Gemüter in 30 Jahren abgekühlt haben würden, denn dann wären die umstrittenen Objekte schon lange verschwunden gewesen und keiner Bewertung mehr

zugänglich. In dieser Situation wurde, im August 1991, die „Berliner Erklärung zur Beziehung zwischen Architektur, Städtebau und Denkmalpflege“ veröffentlicht. Dort heißt es, in Absatz 6: „Bei der Betrachtung und Wertung sind alle Entwicklungsstufen der Stadt bis zur letzten abgeschlossenen Kulturepoche mit gleicher Zuwendung zu verfolgen und miteinander in Beziehung zu setzen.“<sup>8</sup> Mit der Formel von der „abgeschlossene Kulturepoche“, auf die zur Legitimation der Amtshandlungen der Berliner Denkmalbehörde verwiesen werden konnte, wurde die vorzeitige Historisierung der DDR-Bauten vermittelbar. Der Staat war untergegangen und alle seine Zeugnisse gehörten damit einer abgeschlossenen Kulturepoche an. So konnte indes nur die grundsätzliche *Denkmalfähigkeit* jüngerer Objekte (nicht nur) aus der DDR-Zeit begründet werden. Über die *Denkmalwürdigkeit*, die daran gemessen wird, ob es der Behörde gelingt, das Interesse der Allgemeinheit an der Erhaltung des verhandelten Denkmals herzustellen und ggf. vor Gericht geltend zu machen, war damit noch nichts gesagt.

Das im Denkmalschutzgesetz genannte *Interesse der Allgemeinheit* erfasst keine besondere Denkmaleigenschaft, sondern die Verankerung/Rückbindung denkmalpflegerischen Handelns in der/an die Gesellschaft bzw., noch abstrakter, die Bindung an das Gemeinwohl. Es fordert einen gewissen gesellschaftlichen Konsens in der Sache. In der streiterfüllten Gegenwart im Nachwende-Berlin waren Konsense jedoch ungewiss, schienen oft unerreichbar. Das Umstrittensein wichtiger Denkmale war aber geradezu ein Indikator für das hohe, wenn auch kontroverse, öffentliche Interesse an den Zeugnissen der DDR-Geschichte. Im Debattieren wenigstens einen Aufschub zu erwirken, war schon ein Erfolg. So wurde immerhin die grundsätzliche Möglichkeit eines zukünftigen Konsenses nicht ausgeschlossen. Die gesellschaftliche Realisierung des von der Denkmalpflege bereits erkannten historischen Wertes wurde damit aus der Gegenwart in die Zukunft projiziert.

Es brauchte die in den 1990er-Jahren gewachsene Erfahrung im Umgang mit politisch kontroversen Denkmalen, um schließlich die Perspektive umdrehen zu können: Was, wenn man von Seiten der Denkmalpflege das Umstrittensein nicht als Wert verhindernd, sondern, im Gegenteil, als Wert begründend herausstellen könnte? Was, wenn man in einer öffentlichen Debatte, etwa über das Marx-Engels Forum in der Berliner Mitte, nicht die möglichen Konsense über die künstlerische Qualität seiner Bestandteile suchen würde, sondern die artikulierten Dissense über Form und Gehalt des Denkmals herausstellen? In dieser Situation entstand das Konzept vom „Streitwert der Denkmale“.<sup>9</sup> Im Streit offenbart sich das öffentliche Interesse. Der *Streitwert der Denkmale* verweist nicht auf eine formale Eigenschaft, sondern auf den besonderen gesellschaftlichen Status eines Denkmals, nämlich den des Umstrittenseins. Der Streitgegenstand, das umstrittene

Denkmal, dient als Katalysator für gesellschaftliche Spannungen und Dissense, die in ihm einen konkreten Ort der Auseinandersetzung erhalten. Ein Objekt kann nun als wertvoll erscheinen, nicht obwohl, sondern, gerade weil darüber gestritten wird. Der Streitwert ist grundsätzlich als Gegenwartswert konzipiert, aber er hat eine in die Zukunft weisende, gewissermaßen utopische Dimension, die schon mitten in einer höchst kontroversen Debatte aufblitzen kann: Ist der Streit einmal ausgefochten und das Objekt hat ihn überdauert, wird das umstritten gewesen sein als zusätzlicher Wert dem dann ohnehin erreichten historischen Wert hinzugeschrieben. Die Frage, woher die Denkmalpfleger\*innen im Berlin der Nachwendezeit, zu denen ich zählte, ihre zeitgrenzenlose Urteils kraft bezogen, muss hier offenbleiben.

### Der künstlerische Wert als Gegenwartswert

Lässt sich die Idee des in die Zukunft verlegten Wert-Konenses auch auf das Urteil über die künstlerische Bedeutung eines Denkmals übertragen? Könnten, sollten DenkmalpflegerInnen auch hier eine Art Pionierfunktion haben, als vorzeitige ErkennerrInnen zukünftig evidenter künstlerischer / ästhetischer Werte von Bauwerken? Und wenn ja, soll dies die Ausnahme bleiben oder soll systematisch mit der Erfassung und Klassifizierung jüngerer und jüngster Bauten begonnen werden? *Die künstlerische Bedeutung* wird in fachlich argumentierenden Denkmalbegründungen gern als kunsthistorische Bedeutung gefasst. Mit kunsthistorischen Vergleichen, stil- und motivgeschichtlichen Herleitungen oder Verweisen auf das bedeutende Oeuvre des Architekten wird historisch untermauert, was auf keinen Fall als Geschmacksurteil, sondern als wohl abgewogene, möglichst objektive wissenschaftlich begründete Wertzumessung erscheinen soll. Das im Gesetz formulierte Kriterium der künstlerischen Bedeutung zielt indes, so belegen es auch diverse Gerichtsurteile, nicht nur auf kunsthistorische Sachverhalte, sondern auch auf die aktuelle Wirkung auf den mehr oder minder gebildeten Betrachter. Der Standardsatz lautet „Von künstlerischer Bedeutung ist etwas, wenn es geeignet ist, das ästhetische Empfinden des Betrachters in besonderer Weise anzusprechen.“<sup>10</sup> Es ist also doch ein auf die gegenwärtige Wirkung des Denkmals zielendes Kunsturteil gefordert. Der Kunstwert ist, wie bei Alois Riegl, als Gegenwartswert konzipiert.

Damit komme ich zurück auf Riegls Überlegungen zum relativen Kunstwert, also zur Befangenheit des Konservators im „Kunstwollen“ seiner Gegenwart, die ihn dazu veranlasst, im in der Vergangenheit im Sinne eines früheren Kunstwollens geschaffenen Werk Korrespondenzen zu seiner eigenen ästhetischen Prägung erkennen. Man kann wohl davon ausgehen, dass Riegl eine größere zeitliche Distanz im Sinne hatte, als nur die eingangs in ihrer Wirkung beschriebenen 30 Jahre Mindestabstand. Wenn

nun auch diese nur kurze „Zwischenzeit“ entfallen soll, urteilt der Konservator quasi distanzfrei in seiner Zeit über seine Zeit. *Was kann ihn dazu motivieren?* Zum Beispiel die persönliche Gewissheit, ein Werk der Baukunst vor sich zu haben, das frühzeitig gegen Veränderungen, Verunstaltungen und Zweckentfremdungen gesichert werden sollte. *Was kann ihn dazu ermächtigen?* Zum Beispiel das Berliner Denkmalschutzgesetz, das tatsächlich nichts über Zeitgrenzen aussagt. Oder eine mit den Berufsverbänden der Architektenschaft ausgehandelte Förderung der Baukultur. Sonst vorerst nichts, denn die mögliche Gefahr liegt erst in der Zukunft. Wie ggf. vor Gericht das Interesse der Allgemeinheit zu begründen wäre, würde sich zeigen.

*Was kann ihn dazu befähigen?* Erfahrung im amtlichen Handeln, reiches Wissen über Architektur und Geschichte, Kenntnis, Verbundenheit mit dem Ort, Vertrautheit mit den Protagonisten, Einbettung in professionelle Netzwerke, guter Rat und Loyalität von Vorgesetzten - alles, was auch sonst im Arbeitsalltag von Nutzen ist. Als Experte seiner Zeit voraus sein zu wollen und an den Bauten der eigenen Gegenwart Denkmalwerte zu erkennen und zu begründen, wo andere nur mehr oder minder gelungene Neubauten sehen, erfordert indes den Mut, möglicherweise Irrtümer zu begehen und dafür später niemanden anderes verantwortlich machen zu können als sich selbst.

Es erweist sich, dass das Wissen um die Zeitgebundenheit des denkmalpflegerischen Urteilens in die theoretischen und methodischen Grundlagentexte der Denkmalpflege sehr wohl eingeflossen ist, dass sich aber daraus keine Zeitgrenzen der Urteilskraft begründen lassen. Es ist indes damit zu rechnen, dass Gesetzgeber, Politiker und Amtsleiter mit Rücksicht auf die Vermittelbarkeit denkmalpflegerische Arbeit in der Öffentlichkeit sowie auf die begrenzte Kapazität der Ämter an einer Zeitgrenze festhalten werden. In dieser Situation sind neue Konzepte und neue Bündnispartner gefragt. Der in die Diskussion eingebrachte Vorschlag, in den Ämtern zusätzlich zur amtlichen Denkmalliste eine Art Tentativliste aufzustellen, also eine Liste, auf der die bereits als wertvoll erkannten Bauten der jüngeren und jüngsten Vergangenheit verzeichnet sind, könnte einen Weg weisen. Für solch ein ehrgeiziges Unternehmen müsste die Denkmalpflege Partner in der Zivilgesellschaft suchen, was wiederum Arbeit machen würde, dafür aber eine breitere Basis für die gesellschaftliche Vermittlung ihrer Ziele schaffen könnte. ◀◀

1 Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 2000, S. 48.

2 Vgl. Mahr, Bernd: Modelle der Bezugnahme auf Zukünftiges, in: Representing the Future: Zur kulturellen Logik der Zukunft, Edition Kulturwissenschaft Bd. 66, hg. v. Andreas Hartmann/Oliwia Murawska, Bielefeld 2015, S. 111-178.

- 3 Vgl. Dolff-Bonekämper, Gabi: Gegenwartswerte. Für eine Erneuerung von Alois Riegls Denkmalwerttheorie, in: DENKmalWERTE. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege; Georg Mörsch zum 70. Geburtstag, hg. v. Hans-Rudolf Meier & Ingrid Scheurmann, Berlin, München 2010, S. 27–40.
- 4 Vgl. Dolff-Bonekämper, Gegenwartswerte, S. 31.
- 5 Vgl. Dolff-Bonekämper, Gegenwartswerte, S. 28f.; vgl. auch Rampley, Matthew: Zwischen nomologischer und hermeneutischer Kunstwissenschaft. Alois Riegl und das Problem des Kunstwollens, in: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Fragmente der Moderne, Bd. 31 Nr. 4, Bochum 2003, S. 5–19.
- 6 Martin, Dieter/Schmidt, Karin: Denkmalschutzrecht in Berlin. Ein Leitfaden für die Praxis mit einer Einführung von Landeskonservator Jörg Haspel, Berlin 2000, S. 195.
- 7 Vgl. Dolff-Bonekämper, Gabi: The Berlin Wall. An Archaeological Site in Progress, in: Matériel Culture. The archaeology of twentieth century conflict, One World Archaeology 44, hg. v. John Schofield/William Gray Johnson/Colleen M. Beck, London 2002, S. 236–248; Dolff-Bonekämper, Gabi: La Neue Wache (nouvelle Maison de la Garde royale) à Berlin, in: Les Temps Modernes, Berlin Mémoires, Heft 625 Août–Novembre, London 2003, S. 164–185.
- 8 Die Berliner Erklärung wurde vom damaligen Landeskonservator von Berlin, Helmut Engel, und Vertretern diverser Berufsverbände der Architektur und der Stadtplanung verfasst. Vgl. [http://www.dnk.de/\\_uploads/media/203\\_1991\\_ArchitektenundBaumeister\\_BerlinerErklaerung.pdf](http://www.dnk.de/_uploads/media/203_1991_ArchitektenundBaumeister_BerlinerErklaerung.pdf) (letzter Zugriff am 7.8.2017)
- 9 Diese Übertragung des bis dahin nur aus der Rechts- und Prozessordnung bekannten Begriffs geht auf ein im Jahr 2000 geführtes Gespräch zwischen Lothar de Maizière und mir zurück. Es wurde zuerst auf der Veranstaltung „Kulturerbe – Denkmalpflege – Zeitgeschichte“ am 30. November 2000 öffentlich diskutiert. Vgl. Schwarz, Uwe (Hg.): Kulturerbe – Denkmalpflege – Zeitgeschichte. Dokumentation, Friedrich-Ebert-Stiftung, Forum Berlin, Berlin 2001, S. 35–38.
- 10 Vgl. Schwarz, Kulturerbe – Denkmalpflege – Zeitgeschichte, S. 84. Redebeitrag von Ralph Paschke.





05



06

07





08



09

- 05 Kopf des Lenin-Denkmal, Nikolai Tomski, 1970, ehemals Platz der Vereinten Nationen, seit 2016 Teil der Ausstellung „Enthüllt. Berlin und seine Denkmäler“, Zitadelle Spandau
- 06 Wohnhaus an der Weberwiese, Kollektiv Hermann Henselmann, 1950–52
- 07 Blick in die Karl-Marx-Allee, Kino International bis Strausberger Platz
- 08 Kino International, Josef Kaiser, 1963
- 09 Wohnbauten, Werner Dutschke, Josef Kaiser, 1957–59, 2. Bauabschnitt Karl-Marx-Allee



10

11





12



13

- 10 Olympia-Stadion Berlin, Otto und Werner March, 1934–36; gmp 1998–2004
- 11 Olympia-Schwimmstadion, Otto und Werner March, 1934–36
- 12 „Tränenpalast“, ehem. Grenzabfertigungshalle, Bahnhof Friedrichstraße, Horst Lüderitz, 1961–62
- 13 Wohnbebauung auf der Fischerinsel, 1967–81

# Denkmale der Zeitgeschichte in Berlin. Brüche, Widersprüche, Narben

Im Jahr 1998 wurde ich zu den „Entretiens du patrimoine“ in Paris eingeladen, zum großen Jahreskongress der französischen Denkmalpflege. Ich sollte über das „Patrimoine douloureux de Berlin“, das schmerzliche Erbe Berlins sprechen. Ich gab einen Überblick über die kontroversen Themen, die die Debatten am Ende der 1990er-Jahre im Nachwende-Berlin beherrschten. Bemerkenswert erscheint mir heute, daß ich ausdrücklich den Begriff „Patrimoine“ vermeiden wollte, weil mir der Begriff zu stark affirmativ und harmonisierend erschien. Ich sah in den heftigen west-östlichen Denkmal-Kontroversen noch keinen Anlass für Stolz und positive Identifikation. Daher schlug ich vor, einstweilen von Gegenständen des kulturellen Gedächtnisses zu sprechen. Der von Jan und Aleida Assmann eingeführte Begriff trug, wie ich dachte, der Tatsache Rechnung, dass die Widersprüche der Geschichte der beiden Teile Berlins in den Widersprüchen über ihre Deutung fortbestanden. Ob daraus später ein gemeinsames Erbe im Sinne von „Patrimoine“ werden würde, sollte dahingestellt bleiben.

Erstpublikation in: *L'abus monumental?*, Actes des Entretiens du Patrimoine Nr. 4, hg. v. Régis Debray, Paris 1999, S. 363–370.

## Die Mauer

Berlin ist keine besonders hübsche Stadt. Nachdem es im Krieg großflächig bombardiert wurde und durch den entschiedenen modernistischen Wiederaufbau der 1950er- und 1960er-Jahre noch mehr von seiner historischen Substanz einbüßte, wurde es 1961 durch die Mauer geteilt – durch eine geopolitische Grenze, die mit der Zeit so undurchlässig wurde, dass die höchsten Gebäude auf der jeweils anderen Seite wie entrückte Erscheinungen auf einem anderen Planeten wirkten.

Die Überreste der Mauer – etwa in der Niederkirchnerstraße – und die Schneisen, die der „Todesstreifen“ zum Beispiel in der Bernauer Straße hinterließ, erinnern noch heute an die gewaltsamen Einschnitte in das Stadtgefüge. Alle Straßen, Brücken und Verkehrswege wurden gesperrt, die Wasser-, Gas- und Stromleitungen gekappt. Häuser, die das Schussfeld behinderten, wurden abgerissen.

Als die DDR 1989 unterging, war die Mauer bald nur noch ein Denkmal. Was sollte aber mit diesem monströsen Monument der Geschichte geschehen? Die Idee, es vollständig zu erhalten, war abwegig. Die Berlinerinnen und Berliner waren trunken vor Freude, dass die 28 Jahre lang zugemauert gewesene Welt sich vor ihren Augen endlich auftat. Wie hätten wir als Denkmalpfleger uns anmaßen können, anzuordnen, dass sie die Mauer auch nur einen Tag länger ertragen müssten! Das Denkmal war also dazu bestimmt, zu verschwinden. Aber nicht spurlos. 1990/1991 gelang es uns nach intensiven Bemühungen exemplarisch einige in ihrer Substanz bereits reduzierte Grenzabschnitte unter Denkmalschutz zu stellen. Damals warf man uns vor, auch das sei noch zu viel und selbst die Mauerreste seien verstörend für die Anwohnenden und viele andere, die den Schrecken der Grenze immer noch empfanden.

Seit bald drei Jahren macht man uns den gegenteiligen Vorwurf, nämlich, dass wir zu wenig erhalten haben, denn die noch vorhandenen Überreste vermittelten nicht die Erfahrung des „wahren Schreckens“, und man legt uns nahe, die in den Magazinen des Historischen Museums eingelagerten Mauerstücke wieder aufzubauen, um den Effekt zu verstärken. Dass wir den Schrecken nicht erhalten würden, war klar. Zum Glück! Selbst eine Rekonstruktion, für die man alle Elemente zusammengetragen hätte, die diese Grenze ausgemacht hatten, könnte den „wahren Schrecken“ nicht simulieren. Denn dieser Schrecken gehört jenen, die ihn erlebt haben, er entzieht sich jeder didaktischen Inszenierung. Ohnehin werden die von den Mauerspechten durchlöchernten Stahlbetonsegmente in den stehengelassenen Abschnitten der Mauer die nächsten Jahrhunderte nicht überdauern. Wir werden sie nicht restaurieren, sondern einfach nur beobachten und den Zerfallsprozess vielleicht etwas verlangsamen. Die Schneisen des

ehemaligen „Todesstreifens“ werden noch lange sichtbar bleiben, auch ohne gesetzlichen Schutz. Bis die Eigentumsverhältnisse der Grundstücke geklärt sind, die die DDR gekauft oder enteignet hat, werden dort wohl kaum Neubauten entstehen.

## Der Wettstreit der Systeme

Die Stadtgeschichte seit 1945 ist zutiefst gezeichnet von der Teilung in vier Sektoren, die von den Alliierten – Briten, Franzosen, Amerikanern und Sowjets – verwaltet wurden. Von 1945 bis 1948 wurde die Stadt von einer einzigen Instanz regiert, die ihren Sitz im ehemaligen Rathaus im sowjetischen Sektor hatte. Doch die Ereignisse der Jahre 1948/1949 – der Versuch der UdSSR, ganz Berlin der sowjetischen Zone einzuverleiben, die Spaltung der Exekutive, die Bildung einer eigenen Regierung für die drei Westsektoren, die ihren Sitz im Rathaus Schöneberg im amerikanischen Sektor bezog, sowie die Blockade der drei Westsektoren durch die sowjetischen Streitkräfte – machten Berlin zur zweigeteilten Stadt. Die Gründung der beiden deutschen Staaten im Jahre 1949 verfestigte die Teilung: Ost-Berlin wurde zur Hauptstadt der DDR und West-Berlin, die von Feindesland umgebene Insel, der die Wiedererlangung des Hauptstadtstatus verwehrt blieb, wurde zum Schaufenster des Westens. Die Front des Kalten Krieges verlief mitten durch Berlin.

Von den frühen 1950er-Jahren bis in die 1980er-Jahre nutzten beide Seiten den Städtebau und die Architektur als bevorzugtes Medium für ihre politischen und kulturellen Legitimationsstrategien. Es kam zu einer Abfolge von Parallelprojekten: Auf einen Bau im Osten antwortete der Westen mit einem Gegenbau und umgekehrt. Auf diese Weise wurde Berlin zum Bilderbuch für den Wettstreits der Systeme.

### Stalinallee und Hansaviertel

Die Stalinallee, eine 1,8 km lange Straße mit großen, prächtig dekorierten straßenbegleitenden Wohn- und Geschäftsbauten, wurde 1951 von einem Architektenkollektiv entworfen und vollständig im Jahr 1952 errichtet. Sie illustriert idealtypisch, wie im Osten die Weisung der Stalinschen Kulturpolitik, die Gebäude in den Satellitenstaaten der UdSSR sollten „national in der Form und sozialistisch im Inhalt“ sein, konkret umgesetzt wurde. Für Berlin bedeutete dies, dass man sich mehr oder weniger von den Werken Schinkels, Knobelsdorffs und Gontards inspirieren ließ und ein schönes Goethe-Zitat hinzufügte.<sup>1</sup> Auf die zahlreichen stilistischen Bezüge zwischen diesen Bauwerken und jenen der russischen, amerikanischen und französischen Architekturschulen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann ich hier nicht eingehen. Wichtig ist, dass man die architektonischen Attribute der Macht in den Dienst der neuen herrschenden Klasse stellen wollte, die per de-

finitionem die Arbeiterklasse war. So wurden also Paläste für das Volk errichtet – eine schon damals etwas in die Jahre gekommene Vorstellung von Emanzipation. Dennoch entstand daraus ein eindrucksvolles Projekt, das mit einer Begeisterung umgesetzt wurde, die sich bis heute mitteilt.

Im Westen waren die politischen und rechtlichen Rahmenbedingungen komplizierter und der Wiederaufbau entsprechend langsam. Mit der Internationalen Bauausstellung 1957 (Interbau) präsentierte man schließlich die Antwort auf die Stalinallee: das Hansaviertel. Bei dessen Neuaufbau folgte man den Manifesten der CIAM-Kongresse, die man nach dem Krieg endlich in die Praxis umsetzen konnte. Die offenen städtebaulichen Figuren, eingebunden in landschaftliche Kompositionen, zeigen keine Anspielung auf vormoderne Motive oder Ornamente. Die Werte, für die die Interbau stand, waren Modernität, Leichtigkeit, Helligkeit und vor allem die – künstlerische und politische – Freiheit sowie die Integration in die westliche Welt. Die Beiträge der zahlreichen ausländischen Architekten – darunter Oskar Niemeyer aus Brasilien, Alvar Aalto aus Finnland, Pierre Vago und Lopez/Beaudoin aus Frankreich, van den Broek und Bakema aus den Niederlanden – waren, jeder für sich und alle gemeinsam, Zeichen der Solidarität mit der eingeschlossenen Stadt. Die Bauherren und Architekten sowohl der Stalinallee als auch des Hansaviertels wollten allesamt der unmittelbaren Vergangenheit, der Nazizeit, den Rücken zukehren, bedienten sich aber gegensätzlicher Strategien: Im Osten neigte man sich der „guten deutschen Vergangenheit“ zu, im Westen wandte man sich mit aller Kraft zur Moderne die als Inbegriff des Guten galt.

### Denkmale im öffentlichen Raum

Zwei Bronzeskulpturen im öffentlichen Raum in Berlin Ost und West verkörpern geradezu beispielhaft die Antinomie der Kunstpolitiken in den beiden Stadthälften: Werner Stötzers „Fragen eines lesenden Arbeiters“, 1961 im Hof der Staatsbibliothek Unter den Linden aufgestellt und Bernhard Heiligers „Flamme“, ein Denkmal für Ernst Reuter vor dem Architekturgebäude der TU Berlin. Stötzers Arbeiter, in Stiefeln und Arbeitskleidung, weist mit einer starken Geste auf ein Buch in seiner Hand. Die Arbeit nimmt Bezug auf ein berühmtes Gedicht von Bertolt Brecht, aus den späten 1930er-Jahren:

„Wer baute das siebentorige Theben?  
In den Büchern stehen die Namen von Königen.  
Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt?  
[...] Der junge Alexander eroberte Indien.  
Er allein?  
Cäsar schlug die Gallier.  
Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?“<sup>2</sup>

Brechts Arbeiter, der sich der neuen Rolle der Arbeiterklasse als Subjekt der Geschichte bewusst ist, verlangt von den Historikern Auskunft über das Schicksal von seinesgleichen, das der Geschichtsschreibung bislang nicht als beachtenswert galt. Werner Stötzers „Lesender Arbeiter“ im Hof der Staatsbibliothek verkörpert dort zwei Forderungen: Öffnet Eure Pforten für die lesenden Arbeiter, und macht Eure Arbeit, damit ihre Fragen beantwortet werden. Die Skulptur steht für den Wunsch nach Gleichheit.

Die „Flamme“ von Bernhard Heiliger, eine dramatisch zerrissene dynamisch aufsteigende große Form, ist dem Andenken an den Sozialdemokraten Ernst Reuter gewidmet, der während der Blockade und in den frühen 1950er-Jahren Bürgermeister West-Berlins war. Sie wurde 1962 auf dem Ernst-Reuter Platz aufgestellt. Zu Füßen der Flamme wurde Ernst Reuters berühmter Satz „Friede kann nur in Freiheit bestehen“ in den Boden graviert. Die Flamme steht metaphorisch für Reuters leidenschaftliches Engagement für die Unversehrtheit West-Berlins und ist zugleich, wenn man sie im Kontext der westlichen Polemik gegen den Realismus liest, ein Manifest für die Freiheit.

Beide Skulpturen machen die Entkopplung zweier Grundwerte der Republik – Gleichheit und Freiheit – sinnbildhaft deutlich: Im Osten propagierte man Gleichheit zu Lasten der Freiheit, im Westen Freiheit zu Lasten der Gleichheit. Diese Entkopplung blieb übrigens in den politischen Konflikten zwischen dem Westen und dem Osten Deutschlands virulent.

### Regierungsbauten

Nach dem Mauerbau machten sich die Konfliktprotagonisten in der ersten Hälfte der 1960er-Jahre auch an die Errichtung von Staatsbauten. Der Bau des Staatsratsgebäudes durch ein Kollektiv unter der Leitung von Roland Korn im Osten und der Wiederaufbau des Reichstagsgebäudes durch Paul Baumgarten im Westen sollten das jeweilige System festigen. Der Leitgedanke beim Bau des Staatsratsgebäudes war der Einbau der Portalachse IV, eines Fragments des Berliner Schlosses, das die Behörden zehn Jahre zuvor hatten sprengen lassen. Alle Proportionen des Baukörpers wurden durch die Proportionen des barocken Versatzstücks von 1713 vorgegeben, das vor der Sprengung des Schlosses gesichert und danach eingelagert worden war, weil von dem Balkon über dem Portal Karl Liebknecht im November 1918 die Republik ausgerufen hatte. Das Fragment hatte somit in dem neuen Gebäude eine hochpolitische Funktion: Die DDR erklärte sich damit zur Erbin der erwähnten Novemberrevolution, bot eine Wiedergutmachung für die mutwillige Zerstörung des Schlosses und akzeptierte die Architektur der preußischen Könige als Kunst – kurzum: Sie konstruierte sich ein Erbe.

Auch der Wiederaufbau des Reichstags wurde mit politischen und nationalen Botschaften aufgeladen: das erste deutsche

Parlament, 1884 bis 1894 von Paul Wallot in neobarockem Stil gebaut, 1933 in Brand gesteckt und in der Schlacht um Berlin schwer beschädigt, aus der die Rote Armee als Siegerin hervorging, erhob sich über viel Jahre als rußgeschwärzte Ruine aus dem Ödland in unmittelbarer Nähe der sowjetischen Sektorengrenze.

Wegen seines Symbolwerts beschloss die Bundesregierung, das Reichstagsgebäude wiederaufbauen zu lassen, wissend, dass es wohl kaum für Plenarsitzungen würde genutzt werden können, da der Alliierte Kontrollrat dies untersagte. Da die Architektur des Historismus damals noch verachtet wurde, bedeutete „Wiederaufbau“: Dekor entfernen, das Gebäudeäußere vereinfachen und einen dezidiert modernen Innenraum schaffen, der dem Selbstbild entsprach, das die westdeutsche Demokratie sich mit ihren Bonner Bauten gegeben hatte: leicht, einladend und frei von allem Monumentalen – und selbstverständlich ohne Kuppel. Ironie der Geschichte: Nachdem das Staatsratsgebäude 1993 und 1994 durch das Großprojekt für die Spreeinsel bedroht war, wurde es durch die Intervention von Architekturfachleuten gerettet, während das Innere des Reichstagsgebäudes der Bonner Republik zur Gänze verschwand. Welches neue Innenleben Sir Norman Foster dem Reichstagsgebäude gibt, bleibt abzuwarten.

All diese Zeugnisse des Wettstreits der Systeme bezeichne ich als Gegenstände des kulturellen Gedächtnisses. Diesen Begriff ziehe ich dem Begriff „Patrimoine/Erbe“ vor, der meines Erachtens einen Hang zur Harmonie suggeriert, der schlecht zur Berliner Situation passt. Der von Jan und Aleida Assmann definierte Begriff des kulturellen Gedächtnisses eröffnet die Möglichkeit, der Tatsache Rechnung tragen, dass die Erinnerung der einen nicht mit der Erinnerung der anderen identisch ist und dass die Widersprüchlichkeiten der Geschichte der beiden Teile Berlins fortbestehen.

Wir sind noch lange nicht vereint, und vielleicht ist die Vorstellung von einem homogenen Deutschland ohnehin irrig.

## Verluste und Herausforderungen

Wir sind zum Glück weit entfernt von dem simplen bilderstürmerischen Impetus der Jahre 1990/1991 – womit nicht gesagt sein soll, dass der Abriss der großen Lenin-Statue simpel gewesen wäre. Er wurde vor allem von den konservativen Kräften West-Berlins gewollt. Es war also nicht der Zorn der Ost-Berliner, der das 1971 im Bezirk Friedrichshain aufgestellte monumentale Standbild von Nikolai Tomski zu Fall brachte – sie hatten anderes zu tun. Inzwischen wurde die hoch aufragende Statue, die das Herzstück einer groß angelegten städtebaulichen Komposition bildete, durch eine Anordnung von schweren Felsbrocken verschiedener Farbe und Herkunft ersetzt, die sich nur wenig erheben und sinnbildlich für die Vereinten Nationen stehen soll, nach denen der Platz heute

benannt ist. Die Anlage hat, das kann man feststellen, durch diese Veränderung nicht viel gewonnen.

Wir finden uns nun mitten im Herzen des modernen sozialistischen Städtebaus und mitten in einem Streit, in dem sich zwei Themen überlagern: der alte Konflikt zwischen Ost und West und die radikale – und neuere – Kritik des Nachkriegsstädtebaus. Betrachten wir die gestaffelte Gruppe von Scheibenhochhäusern auf der Fischerinsel, deren Verwandtschaft mit Le Corbusiers radikal modernen Entwürfen für den Wiederaufbau der schwer kriegszerstörten Stadt Saint Dié in den Vogesen nicht zu übersehen ist. Um recht zu verstehen, worum es in Berlin geht, muss man sich die Verluste vorstellen: Die alten Häuser auf der Fischerinsel, die den Krieg überlebt hatten und zu Beginn der 1960er-Jahre noch standen, wurden allesamt abgerissen, um Platz für die Wohnhochhäuser zu machen. Auch die noch erhaltenen Häuser und Straßen zwischen Alexanderplatz und Spree mussten weichen. An ihrer Stelle finden sich heute, zwischen dem Palast der Republik und Fernsehturm, eine große gestaltete Grünfläche und das Marx-Engels-Denkmal. Hier manifestierte sich der Ehrgeiz der DDR, ein hauptstädtisches Zentrum zu schaffen.

Man beklagt das Verschwinden des alten Berlins, und die gebürtigen Berliner leiden nach wie vor darunter. So sagte mir Lothar de Maizière, der 1990 als letzter Ministerpräsident der DDR amtierte, das Fehlen der Häuser sei für ihn immer noch körperlich zu spüren. Zugleich jedoch gelangt er mehr und mehr zu der Einschätzung, dass das, was in den 1960er- und 1970er-Jahren in der DDR gebaut wurde, auch einen Eigenwert besitzt – und sei es nur als Beweis dafür, dass es die DDR tatsächlich gab. Noch eine Ironie der Geschichte: Gerade die Gebäude, mit denen die DDR sich in die moderne internationale Welt eingliedern wollte, sind am stärksten gefährdet – weil zum einen ihre Gegner in ihnen nichts Besonderes erkennen und weil man zum anderen derzeit den Städtebau im Nachkriegsberlin insgesamt und generell auf den Prüfstand stellt. Und es ist kein Zufall, dass die Initiative, die sich für die „Verdichtung“ des Stadtgefüges stark macht, den Fokus zuerst auf den Osten richtete: Die Verstaatlichung des Grundeigentums ermöglichte dort gerade in der Stadtmitte radikalere Lösungen. Dieselbe Verstaatlichung erleichtert heute Eingriffe seitens der öffentlichen Verwaltung, in der fast ausschließlich aus dem Westen stammende Fachleute das Sagen haben, die natürlich die lautersten Absichten verfolgen.

Die neue Fischerinsel und die Grünfläche, die Skulpturen und Gebäude zwischen dem Palast der Republik und dem Fernsehturm verdienen es aus meiner Sicht, als historische und städtebauliche Denkmale unter Schutz gestellt zu werden. Sie sind für die Architekturgeschichte der DDR höchst bedeutsam. Die Frage, ob sie schön oder hässlich sind, gilt es erst noch zu untersuchen. Im Augenblick sind sie Gegenstand gravierender Meinungsver-

schiedenheiten. Vielleicht wird man sie eines Tages als Teil des kulturellen Erbes betrachten. Einstweilen möchte ich sie als Gegenstände des kulturellen Gedächtnisses akzeptiert sehen.

## Die Spuren des Nationalsozialismus

Zu diskutieren bleibt nun noch das dunkelste Kapitel der Berliner Geschichte: das Dritte Reich, von dem wir zahlreiche Zeugnisse bewahren. Das erste Problem, das sich stellt, besteht darin, dass die Gebäude als solche nicht dunkel sind. Das 1934 bis 1936 entstandene Reichsluftfahrtministerium, von Ernst Sagebiel, aus Beton errichtet und mit Travertin und Muschelkalk verkleidet, steht als Bau in der Tradition der Moderne. Gliederung und Dekor, ein wenig starr klassisierend, lassen es indes vollkommen klar als einen Bau des Dritten Reiches erkennen. Aber es ist gewiss nicht unheimlich. Der von demselben Architekten entworfene Flughafen Tempelhof ist funktional, eindrucksvoll, elegant und sogar schön. Die Italienische Botschaft, 1939 bis 1941 von Friedrich Hetzelt errichtet, ist in einem italianisierenden Historismus gehalten, der niemanden verängstigt. Die Schönheit und die Funktionalität des für die Olympischen Spiele 1936 gebauten Olympiastadions ist, denke ich, unbestreitbar.

Die Nazi-Bauten erzählen nicht die Geschichte der Opfer des Dritten Reiches. Auch sind sie gewiss nicht verantwortlich für den Terror, den das Nazi-Regime verbreitete, das seine politische Polizei, die Gestapo, im von K.F. Schinkel errichteten Prinz-Albrecht-Palais einquartierte, auf dessen Kellerräume man 1987 bei archäologischen Grabungen stieß. Andererseits wissen wir, dass die Errichtung dieser Großbauten Teil einer politischen Strategie war, die sich für Millionen Menschen als tödlich erwies. Die schönen Steinquader, mit denen die Parteibauten in Nürnberg verkleidet werden sollten, stammten beispielsweise aus dem Konzentrationslager Flossenbürg. Der Terror und die Grandeur, die die städtebaulichen und architektonischen Projekte der Nazis ausstrahlen, sind zwei Seiten einer Medaille, die man jeweils für sich betrachten, aber nicht voneinander trennen kann.

Ich betrachte diese Gebäude und das Gelände des Prinz-Albrecht-Palais als unabwendbares Erbe der Berliner, ein bleibendes Erbe, das zwangsläufig sehr ambivalente Gefühle auslöst. Wir hätten gerne, dass es in unserem architektonischen Erbe nur Schönes und Gutes gäbe und dass es vor allem den Terror nicht gegeben hätte. Doch wir müssen uns der Geschichte stellen, so wie sie ist. Das ist nicht angenehm, aber dieses kleine denkmalpflegerische Unbehagen fällt nicht ins Gewicht im Vergleich zum Leid und Schmerz der Opfer! Der Schmerz gehört aber denen, die ihn empfanden, den Toten und den Überlebenden. Er ist keine Verfügungsmasse für die Lösung unserer Identitätsprobleme oder die Befriedigung unserer Sühnebedürfnisse. Man hüte sich

vor falschen Identifikationen: Ich bin weder Opfer noch Schuldige. Dieser Schmerz ist nicht der meine. Ich bin – wie viele andere – eine verantwortliche Zeugin.

Berlin ist keine hübsche Stadt: Sie ist gezeichnet von Widersprüchen, Brüchen und Narben. Nach dem Abriss des DDR-Außenministeriums gähnt mitten im Zentrum zwischen Palast der Republik, Dom, Schinkels Altem Museum und dem barocken Zeughaus eine Leere, die so riesig ist, dass man dort die Erdkrümmung studieren könnte. Der alte Mauerstreifen im oberen Teil der Bernauer Straße, umgeben von einem Industriegelände, neuen Makrostrukturen aus den Weddinger Wiederaufbaujahren der 1970er im Westen und den erhaltenen Altbauten im Osten, wurde in einen Park umgewandelt, der die Kontraste der Örtlichkeit keineswegs harmonisiert, sondern offenlegt. Diese beiden Orte liebe ich, weil sie noch unbesetzt sind. Dort bleibt Platz für die Zukunft. Berlin ist neun Jahre nach dem Mauerfall nicht friedvoll, aber mit Sicherheit lebenswert. Es ist spannend, dort zu arbeiten. ◀◀

Aus dem Französischen von Andreas Bredenfeld

- 1 Auf einer Tafel am Haus des Kindes am Strausberger Platz ist ein Auszug aus Fausts letztem Monolog am Ende von „Faust II“ zu lesen: „Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn / Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.“
- 2 Das Gedicht Fragen eines lesenden Arbeiters gehört zur Serie der „Chroniken“ in der Sammlung „Svendborger Gedichte“, die Brecht zwischen 1933 und 1938 im schwedischen Exil schrieb; siehe Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke, Bd. 9: Gedichte 2, Frankfurt am Main 1967, S. 656f.



# Kunstgeschichte als Zeitgeschichte. Das Thälmann-Denkmal in Berlin

Nachdem im November 1991 das Berliner Lenin-Denkmal mit viel Mühe demontiert worden war, sollte eigentlich gleich das erst 1987 eingeweihte Thälmann-Denkmal folgen. Aber die Sache zog sich hin und blieb lange kontrovers. Als amtlich zuständige Denkmalpflegerin wirkte ich mit Vorträgen und Stellungnahmen an zahlreichen Debatten mit und trug so möglicherweise zur Erhaltung des Denkmals bei. Der Aufsatz berichtet über die Parteinahmen aus Ost und West für und gegen Thälmann als historische Persönlichkeit sowie für und gegen das Denkmal von Lew Kerbel. Das Denkmal steht noch immer an seinem Platz und soll nun restauriert und durch eine künstlerische Intervention aufgewertet werden.

Erstpublikation in: *Radical Art History. Internationale Anthologie*, Subject O. K. Werckmeister, hg. v. Wolfgang Kersten, Zürich 1997, S. 134–145.

## Erste Annäherung

Das Thälmann-Denkmal von Lew Kerbel im Bezirk Prenzlauer Berg, eingeweiht am 15. April 1986, ist das jüngste der sogenannten politischen Denkmäler im ehemaligen Ost-Berlin. Es ist außerdem das größte, und zwar nicht erst seitdem im November 1991 das monumentale Lenin-Denkmal von Nicolai Tomski im Bezirk Friedrichshain demontiert wurde.<sup>1</sup> Das Denkmal besteht nämlich nicht nur aus der 13m hohen Thälmann-Büste, die vielfach in den Zeitungen abgebildet wurde, sondern stellt eine Gesamtanlage von weit höherem Anspruch und größeren Ausmaßen dar. Die dreifach aufgesockelte kolossale Bronzestatuette, die Thälmann als Rotfrontkämpfer zeigt, erhebt sich im hinteren Bereich eines leicht ansteigenden Platzes. Der Platz war von zwei Bronzestelen flankiert, die die Inschriften trugen: „Ernst Thälmann: Mein Leben und Wirken kannte und kennt nur eines: Für das schaffende deutsche Volk meinen Geist und meinen Willen, meine Erfahrung und meine Tatkraft, ja mein Ganzes, die Persönlichkeit zum Besten der deutschen Zukunft für den siegreichen sozialistischen Freiheitskampf im neuen Völkerfrühling der deutschen Nation einzusetzen.“ – „Erich Honecker: Mit der Gestaltung des Sozialismus in der Deutschen Demokratischen Republik setzen wir Ernst Thälmann, dem kühnen Streiter für Freiheit, Menschlichkeit und sozialen Fortschritt unseres Volkes ein würdiges Denkmal.“<sup>2</sup> Die Stelen wurden bereits 1990 auf Beschluss der Bezirksverwaltung entfernt.

Skulptur und Platz sind eingebettet in einen kulissenhaften, den inneren Denkmalbereich einfassenden Park und eine weiter abgerückte, die gesamte Szenerie höchst wirksam rahmende Gruppe von Wohn-Hochhäusern und -Zeilen. Die Anlage nimmt das Areal der Anfang 1981 stillgelegten „IV. Städtischen Gasanstalt“ ein, die seit 1873 das Leben und Arbeiten im Bezirk Prenzlauer Berg entscheidend geprägt hatte. Die Gasproduktion hatte für mehr als 100 Jahre die umliegenden Quartiere nicht nur mit Energie versorgt, sondern auch mit Rauch und Gestank und Giftstoffen, die sich teilweise noch heute im Boden befinden. Nachdem in den 70er-Jahren sowjetische Erdgaslieferungen das Stadtgas zunehmend ersetzen konnten, war der Weg frei, die Produktionsanlagen abzureißen und Platz für neue Nutzungen zu gewinnen. Ein Park sollte das Verhältnis zwischen stark verdichteten Wohnquartieren und Gaswerksgelände gewissermaßen umkehren: eine grüne Lunge für den Prenzlauer Berg! Zwei große Gasometer aus Ziegelmauerwerk, die seit geraumer Zeit als Baudenkmale anerkannt waren, sollten damals erhalten und für kulturelle Zwecke umgenutzt werden.<sup>3</sup>

Während schon am Konzept für die Grünanlage gearbeitet wurde, bestimmte die Staatsführung, dass der Park für eine Thälmann-Ehrung zu nutzen wäre. Das lange Jahre betriebene Projekt eines Denkmals für Ernst Thälmann am Wilhelmplatz im Bezirk

Mitte war 1965 endgültig aufgegeben worden.<sup>4</sup> Nach anfänglicher Unsicherheit gab man 1981 – wie es heißt, war es Honecker persönlich anlässlich einer Reise nach Moskau – den Staatsauftrag für die Gestaltung des Thälmann-Denkmal in Prenzlauer Berg an den sowjetischen Bildhauer Lew Kerbel. Kerbel hatte bereits den großen Karl-Marx-Kopf für Karl-Marx-Stadt (heute wieder Chemnitz) geschaffen sowie, Jahrzehnte zuvor, die Soldatenfigur auf dem sowjetischen Ehrenmal im Tiergarten (im November 1945 eingeweiht).

Künstler in der DDR erhoben Einwände gegen den unpassenden und, nach ihrem Verständnis von sozialistischer Denkmalkunst, hoffnungslos veralteten Monumentalismus des Entwurfs. Der Bildhauer Jo Jastram (Rostock) schlug Kerbel eine drastische Verkleinerung der Figur vor.

Aber der Protest blieb erfolglos.<sup>5</sup> Kerbel entwarf schließlich nicht nur die Plastik, sondern bestimmte auch wesentliche Züge der Gesamtinszenierung. Damit war das Schicksal der Gasometer besiegelt. Die schon von Ferne wie Wahrzeichen in der Stadtsilhouette erscheinenden mächtigen Rundbauten störten das ausgreifende Gesamtkonzept. Ihr Abriss war bald beschlossene Sache. Die für die Verhältnisse in der DDR ungewohnt heftigen und vor allem öffentlich vorgetragenen Proteste der Bevölkerung gegen die beabsichtigte Sprengung der technischen Denkmale haben – so berichten die Zeitgenossen – die Entschlossenheit der Staatsführung, auch hier nach Plan zu verfahren, nur noch bestärkt.<sup>6</sup>

## Nach der Wende

In der Zeit unmittelbar nach der Maueröffnung kümmerte sich keiner um das Thälmann-Denkmal. Die Entfernung der Inschrift-Stelen im Sommer 1990 verlief unspektakulär und wurde in der Sphäre der Senatspolitik wenig zur Kenntnis genommen. Am 5. September 1990 beschloss das Bezirksparlament, das Denkmal stehen und möglichst mit künstlerischen Mitteln verfremden und kommentieren zu lassen.

Erst nach der von heftigen Kontroversen begleiteten Beseitigung des Lenin-Denkmal rückte das Thälmann-Denkmal in den Mittelpunkt der Auseinandersetzungen über das Schicksal der Großdenkmäler der DDR. Die Abrissbefürworter, zahlreich vor allem in den bürgerlichen Parteien, besonders im Westteil der Stadt, wollten nun das nächste Denkmal stürzen sehen. Die Abrissgegner argumentierten weiterhin, man könnte nicht so einfach die Zeugnisse der DDR-Geschichte entsorgen, man müsste sich ihnen stellen, die Vergangenheit aufarbeiten. Sie warfen den westlichen Abrissbefürwortern Besatzermentalität vor. Unter dem Eindruck der internationalen Berichterstattung über die Zerstückelung der Lenin-Figur und der Auseinandersetzungen in der Stadt setzte der

Senat von Berlin schließlich im März 1992 die schon lange zuvor geforderte Fachkommission ein, die für die Stadtregierung eine fachlich fundierte Entscheidungsgrundlage für den Umgang mit den politischen Denkmälern im ehemaligen Ost-Berlin erarbeiten sollte.<sup>7</sup> Der Auftrag umfasste im einzelnen: eine Bestandsaufnahme aller in Frage kommenden Objekte, die Erarbeitung von Kriterien für ihre Bewertung und die Entwicklung einer Gesamtkonzeption für den Umgang mit den politischen Denkmälern. Die Kommission konnte dabei auf die umfangreichen Recherchen der studentischen „Initiative Politische Denkmäler“ zurückgreifen, die 1990 ihre Arbeit begonnen und mit der Ausstellung und dem Katalog „Erhalten, Zerstören, Verändern?“ bereits ein wichtiges und nützliches Kompendium zum Thema vorgelegt hatte.<sup>8</sup>

Es wurden Fachleute aus Geschichte, Kunst und Denkmalschutz berufen, allerdings auch politische Mandatsträger und andere Nichtfachleute, deren Benennung den politischen Proporz wahren sollte. Studenten aus der „Initiative Politische Denkmäler“ bezog man nicht ein. Die Kommission bemühte sich, die politischen, historischen und künstlerischen Bedeutungen der untersuchten Objekte aufzudecken. Zusätzlich wurde eine Liste aller Denkmäler und Gedenktafeln im ehemaligen Ost-Berlin vorgelegt.

In ihrem Abschlussbericht, der am 15. Februar 1993 vorgelegt wurde, bewertet die Kommission auf zwei Textseiten das Thälmann-Denkmal: Es sei im Geiste leninscher Monumentalpropaganda geschaffen; hier hätten staatstragende Handlungen stattgefunden. Die Person des Arbeiterführers sei zur Selbstdarstellung des Staates in Dienst genommen worden. Ernst Thälmann, Vorsitzender der KPD 1925–1933, sei als Mitträger der stalinistischen „Sozialfaschismus-These“ zu kritisieren.<sup>9</sup> Er habe damit „nicht unwesentlich den Niedergang der Weimarer Republik begünstigt“.<sup>10</sup>

Weiter heißt es wörtlich: „Nach elfjähriger Einzelhaft 1944 von den Nazis ermordet, wurde er in der DDR zu einer Symbolfigur des Widerstandes gegen den Nationalsozialismus. Die heroisierende, unkritische Darstellung seiner Person in Form einer Monumentalskulptur wird seiner realen historischen Bedeutung keinesfalls gerecht.“<sup>11</sup> Zur Form der Denkmalanlage folgt der Satz: „Die 13 Meter hohe Bronzeplastik ist eine städtebauliche Fehlleistung.“<sup>12</sup> Die Kommission empfahl mit großer Mehrheit, das Denkmal abzureißen. Einem künstlerischen Wettbewerb zur Verfremdung stimmte sie nicht zu. Auf das Andenken Thälmanns ganz zu verzichten, wollte sie jedoch nicht empfehlen. In jedem Falle sollte ihrer Auffassung nach eine Neukonzeption des Platzes dem Abriss vorangehen.<sup>13</sup> Dem schloss sich am 12. Mai 1993 die Bezirksverordnetenversammlung an und revidierte damit ihre Entschließung vom 5. September 1990. Bemerkenswert ist, dass sich in der Kommission und im Bezirk eine Allianz bildete aus denjenigen, die meinten, Thälmann verdiente überhaupt kein Denkmal, und denen,

die ihm ein besseres Denkmal widmen wollten. Nur so ergab sich die Mehrheit für den Abriss. In der fachlichen Auseinandersetzung mit dem bestehenden Denkmal führte die Arbeit der Kommission nicht weiter.

Denn selbst, wenn das Denkmal über den historischen Ernst Thälmann wenig aussagt, könnte es doch wichtige Einsichten über die Intentionen der Denkmalsetzer – also der Staats- und Parteiführung – vermitteln, über ihr Verhältnis zu Thälmann und zur Geschichte der KPD und ihrer Legitimationsstrategien in der Spätzeit der DDR.

## Zweite Annäherung

Die Thälmann-Büste Lew Kerbels zeigt den Hamburger Arbeiterführer barhaupt mit offener Rotfrontkämpfer-Bluse, im jugendlich glatten Gesicht den Ausdruck von Entschlossenheit und Tatkraft. Die zum Rotfrontkämpfer-Gruß geballte rechte Faust erhebt sich chiffrenhaft aus der Bronzekontur. Der Kopf ist nach links gewandt, das erhobene Kinn und die plastische Betonung von Halsmuskeln und Kehlkopf vermitteln Willensstärke und Energie. Der Blick unter den zusammengezogenen Augenbrauen ist ins Weite gerichtet, der bronzene Thälmann erscheint vorausschauend und zielbewusst. Die Ähnlichkeit mit Physiognomie und Ausdruck des Lenin-Bildes, das Kerbels Lehrer Nikolai Tomski in vielen Denkmälern verbreitet hat, ist oft bemerkt worden. Diese Angleichung an den Denkmaltypus des großen sowjetischen Vorbildes soll den KPD-Vorsitzenden zum Staatsmann und Weltpolitiker erhöhen. Eine stilisierte Fahne hinterfängt die Büste und unterstützt mit ihrem Faltenschwung die in Kopfwendung und erhobener Faust angelegte Dynamisierung der Figur nach links, stadteinwärts. Die Spitze der Fahnenstange bildet eine Speerspitze mit Hammer-und-Sichel-Emblem, ein deutlicher Hinweis auf Thälmanns Rolle als Vorkämpfer – Speerspitze – und Wegbereiter des Sozialismus. Alle plastischen Motive verbinden sich zu einer klaren, vollkommen eindeutigen, durch und durch optimistischen Aussage. Brüche und Widersprüche in Person oder Geschichte sind nicht zugelassen, sie verschwinden hinter dem perfekten Bild.

Die Figur ist durch Geländeanschüttung und -modellierung deutlich über das Straßenniveau des angrenzenden Stadtviertels erhoben. Zur räumlichen Fassung sind rechts und links sanft ansteigende Hügel angelegt, dicht mit Bäumen und Buschwerk bepflanzt. Zur Abschirmung des Platzes gegen die dahinterliegenden, rasenbewachsenen Freiflächen der Wohnsiedlung dient ein dichter Hain aus niedrigen Nadelgewächsen und höheren Laubbäumen, auch eine Gestaltungsidee Kerbels.<sup>14</sup> Innerer Denkmalbezirk und Wohnanlage sind auf diese Art deutlich gegeneinander abgegrenzt und werden nur in der Hauptansicht, vom Denkmalvorplatz und von der im Osten vorbeiführenden

Greifswalder Straße, als zusammengehörig sichtbar. Die Greifswalder Straße ist eine der Hauptausfallstraßen nach Norden. Hier verlief die sogenannte „Protokollstrecke“, d.h. hier fuhr die Polit-Prominenz entlang, wenn sie am Morgen zur Arbeit in die Stadt und am Abend wieder nach Hause, nach Wandlitz reiste. Wer aus der Stadt hinausfuhr, dem schaute der große Thälmann direkt ins Gesicht, wer hereinfuhr, dem wies Thälmann den Weg ins Zentrum der Hauptstadt, zum Alexanderplatz.

Die Wohnanlage ist in Höhenentwicklung und Anordnung sorgfältig auf die Wirkung der Skulptur abgestimmt: Jeweils zwei 14- und 17- bzw. 17- und 20-geschossige Punkthochhäuser in einem für den Thälmann-Park neu entwickelten Plattenbautyp bilden den weit gesteckten architektonischen Rahmen. Sie begleiten die Figur, ohne ihre Größe zu relativieren. Die diagonal nach links entwickelte Staffelung der Hochhausfassaden unterstützt die in der Figur angelegte Dynamik – auch die Hochhäuser weisen stadteinwärts. Zwischen den Hochhausgruppen, weit nach hinten gerückt, erscheinen zwei gegeneinander versetzte Wohnzeilen des Standard-Plattenwohnungsbautyps WBS (Wohnungsbausystem) 70, hier eigens von den üblichen zehn Geschossen auf acht reduziert.

So steht die kolossale Thälmann-Büste, mit Sockel 13m hoch, in ihren Hauptansichten von der Greifswalder Straße aus stets frei vor dem offenen Himmel. – Die Freistellung einer Figur vor den offenen Himmel bzw. die Erhebung eines Akteurs zum Helden durch dramatisch wirksame Untersicht sind jahrtausendealte Mittel der Denkmalkunst. In den 20er-Jahren fanden sie als ästhetische Verfahren der Foto- und Filmkunst internationale Verbreitung. In den 30er-Jahren übernahm man sie für die politisch gezielte Bildpropaganda und setzte sie zur filmischen Überhöhung der politischen Führer ein.<sup>15</sup> An diese Traditionen erinnert das Thälmann-Denkmal. Die Freistellung verstärkt beträchtlich die ohnehin monumentale Wirkung, die von der schieren Größe der Denkmalfigur ausgeht.

## Thälmann als Held und Gründungsvater der DDR

Ernst Thälmann als unbeugsamer Vorkämpfer und Held – diese Rolle war ihm in der Geschichtsschreibung der DDR zugewiesen. Held und Märtyrer, denn Thälmann wurde von den Nazis schon 1933 verhaftet und elf Jahre lang in Einzelhaft gefangen gehalten – bis zu seiner Ermordung 1944 im KZ Buchenwald. Dass die KP-Führung der Sowjetunion die mehrfach bestehende Möglichkeit, Thälmann freizukaufen bzw. auszutauschen, nicht wahrnahm – in Haft nutzte er ihren politischen Zielen mehr als in Freiheit – durfte in der DDR nicht laut gesagt, geschweige denn geschrieben werden.<sup>16</sup> Dennoch wussten viele davon.

Die Idealisierung und Monumentalisierung der historischen Persönlichkeit in der Denkmalplastik belegt die abermalige In-

anspruchnahme Thälmanns durch die Partei. Wie die SED selbst im Jahre 1986 ihr Verhältnis zum KPD-Vorsitzenden und seiner Lebensgeschichte darstellte, zeigt am besten die Rede, die ihr Vorsitzender Honecker am 15. April bei der Einweihung des Denkmals in Prenzlauer Berg vortrug:

„Am Vorabend des XI. Parteitages der Sozialistischen Einheitspartei Deutschland haben wir die Freude, in diesem schönen Park ein Denkmal zu enthüllen, das dem großen Sohn des deutschen Volkes, dem hervorragenden Führer der deutschen und internationalen Arbeiterklasse Ernst Thälmann gewidmet ist. Ernst Thälmann, für dessen Freiheit einst in aller Welt, in Moskau und Peking, Warschau, Prag und Paris, New York und Rom, Madrid und Delhi, Hanoi und Santiago, der Ruf von Millionen erscholl, wurde zum Symbol des Kampfes gegen Faschismus und Krieg, für Freiheit, Demokratie und Sozialismus. [...]

Liebe Berlinerinnen und Berliner!

Nichts erinnert mehr daran, was hier früher einmal war, nichts mehr an den Gestank, an die schlechten Arbeits- und Lebensbedingungen der Menschen, nichts mehr an die fast täglichen Überfälle der Schupo und der SA-Banden, die vielen Proletariern [!] das Leben kosteten. Heute sind die Proletarier von einst die Herren dieser Stadt, der Stadt des Friedens, der Hauptstadt der DDR, Berlin. Die Menschen wurden befreit von Ausbeutung und Unterdrückung, und die Polizei wurde zu einer wahren Polizei des Volkes, weil wir in die Uniform dieser Polizei Arbeiter gesteckt haben, Bauarbeiter, Metallarbeiter, Bergarbeiter – die große Schar der arbeitenden Menschen, aus ihren Reihen die Besten, die heute in der Deutschen Volkspolizei ihren Dienst tun.

Das Denkmal für Ernst Thälmann, der im Volksmund liebevoll Teddy genannt wurde, kündigt für immer davon, dass mit der Errichtung der Arbeiter- und Bauernmacht auf deutschem Boden ein neues Kapitel in der Geschichte unseres Volkes aufgeschlagen wurde. Ihm fügen die Werktätigen Berlins, die Werktätigen unseres Landes täglich neue Seiten schöpferischer Arbeit hinzu.“<sup>47</sup>

Die Pathosformeln dieser erschütternd stereotypen und hölzernen Rede könnten gut aus der Aufbauzeit der Stalinallee stammen (1951/52), nichts deutet auf die komplizierte ökonomische und politische Lage der 80er-Jahre hin. Der Hintergrund, vor dem Erich Honecker die Vorzüge der neuen Wohnanlage preist, ist

die Situation der 30er-Jahre, seine eigene Kampfzeit. Der sonderbar anmutende Exkurs über die Verdienste der Volkspolizei wird im Umkehrschluss verständlich: Er soll davon ablenken, dass die Auseinandersetzungen um die Erhaltung bzw. die Sprengung der Gasometer mit brutaler Polizeigewalt beendet worden waren. Aber weder die fortwährend wiederholte Berufung auf die historische Persönlichkeit Thälmanns noch die kolossale, dynamische Thälmann-Büste konnten verdecken, dass 1986 vom alten revolutionären Schwung, den Honecker heraufzubeschwören versuchte, nichts geblieben war. Thälmann und sein Denkmal machten die Staatsführung der DDR nicht größer. Eher kleiner!

### Die Einheit von Führung und Volk – der inszenierte Konsens

Das bringt mich zu der Frage, wie eigentlich die Bevölkerung zum Thälmann-Denkmal stand. Ihr war in der Anlage ein präzise umrissener Platz zugedacht: Der zweifach gestufte, in seinen Flächen zudem leicht ansteigende Denkmalplatz wurde für Rekrutenvereidigungen der Nationalen Volksarmee, Schülerappelle und für die feierliche Aufnahme in die Organisation der Thälmann-Pioniere genutzt. Die untere Ebene des zweistufigen Sockels aus poliertem rotem Granit diente bei solchen Schauveranstaltungen als Bühne. Anders als man es bei einer theatralischen Inszenierung erwarten würde, sind die Zuschauerplätze hier jedoch nicht auf einer nach hinten ansteigenden, sondern auf einer abfallenden Ebene angeordnet. Nicht die optimale Sicht der Zuschauer war also das Hauptziel, sondern ihre optimale Sichtbarkeit! Sie waren nicht nur als Zuschauer, sondern auch als Darsteller im Spiel. Den Gesamtüberblick hatte nur, wer unten auf der Greifswalder Straße stand oder wer daheim am Fernsehschirm einen Eindruck vom Geschehen vermittelt bekam.

Aufmärsche und Appelle auf Plätzen mit oder ohne Denkmal gehörten zum Alltag der DDR. So sollte die staatstragende Grundannahme, dass in der DDR kein Antagonismus, sondern eine Einheit von Führung und Volk bestünde, anschaulich erlebt werden – als Erfahrung von Gemeinschaft und Ordnung. Politische Kontroversen waren nicht vorgesehen – also auch kein Raum für ihre öffentliche Austragung. Der öffentliche Raum in den Städten war mit Darstellungen verpflichtender Vorbilder und Leitziele besetzt, Versammlungen unter freiem Himmel waren nur als ritueller Vollzug des allgemeinen politischen Konsenses zugelassen. Die Zustimmung zum Staatswesen erfolgte kraft Erscheinen, der Grad der Zustimmung maß sich an der Menge der Teilnehmer. Die Medien sorgten für die Verbreitung des positiven Bildes. So berichtete die Zeitung „Neuer Tag“ (Frankfurt a. d. Oder) am 16. April 1986 von der Einweihung des Thälmann-Denkmal: „Inmitten der Menge waren Transparente zu sehen. Auf ihnen bekräftigten Werktätige die Ein-

heit von Partei und Volk, entboten sie dem XI. Parteitag ihren Gruß und bekundeten sie, die erfolgreiche Politik der SED zum Wohle des Volkes weiter zu unterstützen.“<sup>18</sup> Und im „Neuen Deutschland“, dem Zentralorgan der SED, stand am selben Tage, am Ende der im Wortlaut abgedruckten Rede Honeckers: „Lang anhaltender stürmischer Beifall. Hochrufe auf die Partei der Arbeiterklasse, das Zentralkomitee und seinen Generalsekretär.“<sup>19</sup>

Zeitgenossen berichten, dass damals schon lange keiner mehr an die alten Ideologeme glaubte. Und auch die ersten Seiten der Zeitungen, speziell des „Neuen Deutschlands“, auf denen Berichte von Zustimmungsveranstaltungen abgedruckt wurden, habe keiner gelesen, man habe rasch zum Sport oder zur Kultur weitergeblättert.<sup>20</sup> Auch das Thälmann-Denkmal nahm kaum jemand wirklich ernst. Die Ähnlichkeit zu Lenin quitierten die Berliner mit dem Spottnamen „Le-mann“. Entscheidend aber war: Wenn auch die Staatsführung selbst der Hauptrezipient ihrer eigenen Schauveranstaltungen wurde, sich die Zustimmung des Volkes also nur selbst vorspielte, spielte vorerst auch „das Volk“ noch mit.

### Der Konsens wird gekündigt

Das änderte sich im Herbst 1989. Die Bürger der DDR nahmen Straßen und Plätze als Orte öffentlich-politischer Meinungsäußerung in Besitz, emanzipierten sich von entmündigten Mitspielern zu selbständigen Akteuren.<sup>21</sup> Die große Demonstration am 4. November 1989 auf dem Berliner Alexanderplatz, angemeldet vom Verband der Theaterkünstler, war die erste nicht staatlich organisierte, von den Behörden genehmigte Massenkundgebung der DDR.<sup>22</sup> Die 500.000 Teilnehmer skandierten in Sprechchören „WIR sind das Volk“ und „Das Volk sind wir – wir sind Millionen“ und „Ein Vorschlag für den ersten Mai: Die Führung zieht am Volk vorbei“.<sup>23</sup> Diese Parolen machten den aus dem politischen Diskurs der Herrschenden verdrängten grundlegenden Antagonismus öffentlich und ließen mit einem Schlag die Fiktion der Einheit von Führung und Volk in sich zusammenstürzen.<sup>24</sup>

Das politische Ziel der Demonstrationen im Herbst 1989 war eine radikale innere Erneuerung des Staatswesens. Dazu gehörte auch die lange überfällige Auseinandersetzung mit dem Stalinismus. Dies führt uns wieder zurück zum Thälmann-Denkmal: Am 6. November 1989 forderte der Kunsthistoriker Hermann Raum, zum Zeichen der „endgültigen Trennung von der stalinistischen Deformation des Sozialismus“ einen Gedenkort für die deutschen Opfer des Stalinismus zu schaffen.<sup>25</sup> In einem manifestartigen Thesenpapier, das in der staatlichen Kunsthochschule Berlin in Weissensee ausgehängt wurde und das er zur weiteren Verwendung an zwei Mitglieder des Zentralkomitees schickte – den Künstler Willi Sitte und den Kulturminister Hans-Joachim Hoffmann – schrieb er:

„Ihrer sollte im Thälmann-Park zu Berlin gedacht werden. Das dortige Thälmann-Denkmal ist keine Ehrung für den deutschen Arbeiterführer (der selbst in einer gewissen Weise Opfer auch der Politik Stalins wurde), weil es künstlerisch und politisch verlogen ist und gegen den energischen und begründeten Protest des Künstlerverbandes aufgrund des persönlichen Geschmacks von E. Honecker zur Aufstellung kam. Seine Entfernung ist geboten, auch um das Andenken an Thälmann von einer Entstellung zu befreien.“<sup>26</sup>

Damals ging Raum, wie viele andere, noch davon aus, dass der Staat DDR durch die geforderte innere Erneuerung konsolidiert und der bürokratische Zentralismus durch einen demokratischen Sozialismus abgelöst werden könnte. Die Entfernung des Thälmann-Denkmal hätte in jenem historischen Moment als Korrektur einer staatlichen Denkmalpolitik durch das – endlich souverän handelnde – Volk der DDR verstanden werden können. Elf Monate später verschwand die DDR von der Landkarte, die Epoche der deutschen Zweistaatlichkeit war zu Ende.

Inzwischen sind in den sogenannten fünf neuen Bundesländern und im ehemaligen Ost-Berlin die Spuren des untergegangenen Staatswesens soweit wie möglich aus dem Weg geräumt worden. Von den Erneuerern für den Müllhaufen der Geschichte bestimmt, wurden die politischen Denkmäler wie das Ernst Thälmanns in Prenzlauer Berg unversehens zu wichtigen Erinnerungszeichen im Alltag der Nachwendezeit. Die in der DDR stets gegenwärtige Erfahrung des Widerspruchs zwischen den Setzungen der Partei und den realen Lebensbedingungen gerät bereits in Vergessenheit. Das soll nicht geschehen. Das Thälmann-Denkmal offenbarte und offenbart noch den Widerspruch in besonderer Schärfe.<sup>27</sup> An ihm sind die Methoden der Propaganda, der zwanghaften Einordnung und Unterordnung der Menschen unter die von der Partei vorgegebenen Muster beispielhaft ablesbar. Das Thälmann-Denkmal als Teil der eigenen Geschichte anzunehmen bedeutet auch, einen Teil der Verantwortung für die Umstände seiner Entstehung anzunehmen. So ist es folgerichtig, dass derselbe Hermann Raum, der 1989 die Entfernung des Denkmals gefordert hatte, im Februar 1994 eindringlich dafür plädierte, es „in seiner ganzen Nacktheit unverändert stehen zu lassen“, damit es uns immer daran erinnere, „wieviel wir uns gefallen lassen haben“<sup>28</sup>.

Unter dem Eindruck der Abrissempfehlung der Fachkommission Politische Denkmäler, die ja ausdrücklich lautete, das Denkmal erst dann zu beseitigen, wenn ein neues Konzept zur Gestaltung des Platzes gefunden wäre, beauftragte der Bezirk im Sommer des Jahres 1993 das Berliner Landschaftsplanerbüro G.C. Szamatolski mit der Entwicklung eines Gestaltungskonzeptes für Thälmann-Park und Denkmalplatz, unter der Prämisse,

dass das Denkmal in jedem Falle zu verschwinden habe. Die dänische Landschaftsarchitektin Brigitte Fink, damals Mitarbeiterin im Büro Szamatolski, hielt sich nicht an diese Vorgabe. Für den Park schlägt ihr Entwurf weitgehende Umgestaltungen vor: Zusätzliche Baumpflanzungen verwandeln ihn in einen geschlossenen, waldähnlichen Hain, in dem unterschiedlich große Lichtungen Platz für gemeinschaftliche Aktivitäten der Besucher anbieten. Das Denkmal aber soll in vier der fünf Planungsvarianten, die der am Verfahren beteiligte Ost-Berliner Graphiker und Plakatkünstler Manfred Butzmann ausgearbeitet hat, bestehen bleiben. Eine Variante sieht vor, die Skulptur von ihrem Sockel zu nehmen und dicht daneben in eine eigene Lichtung zu stellen, in eine Mulde eingetieft, um damit die Dominanzverhältnisse zwischen Skulptur und Park quasi umzudrehen – als Alternative zur vollständigen Beseitigung des Denkmals zweifellos eine reizvolle Idee. Die Gesamtkomposition aus Platz, Park, Siedlung und Denkmal wäre dann allerdings in ihrer Zeugniskraft empfindlich gemindert. Die Skulptur würde zu einem Teil des Parkes, buchstäblich im Grün versunken, ein Stimmungsbild nach Art der *fabricis* in den englischen Gärten des 18. Jahrhunderts.

Die Bezirksregierung in Prenzlauer Berg hat derzeit genug andere Sorgen – die Umgestaltung von Thälmann-Park und Denkmal steht nicht an. Auch in der politischen Führung des Bezirkes ist im Übrigen die Bereitschaft gewachsen, das Denkmal als einen Teil der historischen Topographie des Prenzlauer Berges anzunehmen. An Alltagen nutzen Jugendliche den glattpolierten Granitsockel zum Skateboard fahren, den gepflasterten Platz als Übungsfläche für Fahrradkunststücke. An politischen Jubiläumstagen, wie zu Thälmanns Geburtstag am 18. August, dienen Platz und Skulptur als Versammlungsort für in der Stadt versprengte Sozialisten.

Seit 1990 ist das zuvor makellos dunkel schimmernde Denkmal reichlich mit Farbbeuteln und Sprühdosen traktiert worden. Die Graffiti sind jedoch nicht als reflektierte Kommentare zur Geschichte oder Bedeutung Thälmanns oder des Denkmals anzusehen.<sup>29</sup> Im Winter 1995/96 ist eine Aufschrift hinzugekommen, die sich von den anderen auffällig absetzt: In sorgfältig schablonierten Großbuchstaben steht nun, am oberen Rand der Frontseite des Sockels weithin sichtbar, in weißer Farbe: „EINGEKERKERT ERMORDET BESCHMIERT“.

Hier war offensichtlich ein Thälmann-Anhänger tätig, der die mahnende Erinnerung an das Schicksal des KPD-Vorsitzenden mit einer Rüge an die Verächter seines Denkmals verbinden wollte. Die Sachlichkeit der Schrifttype und die Ordentlichkeit der Ausführung lenken erfolgreich davon ab, dass er sich desselben Mediums bediente wie sie. Die Schrift macht deutlich, dass die von mir zum Zwecke der Analyse geforderte methodische Trennung des Denkmals und der Absichten seiner Urheber von der histori-

schen Persönlichkeit, die es darstellt, im politischen Raum nicht nur von deren Gegnern missachtet wird. So lange eine Person im politischen Diskurs der Gegenwart noch als Gegner oder als Vorbild präsent ist, wird es Redner und Schreiber geben, die sie mit ihrem Denkmal – und das Denkmal mit ihr – identifizieren. Insofern können wir feststellen, dass das Thälmann-Denkmal in Prenzlauer Berg doch noch nicht gänzlich außer Betrieb genommen ist.

Im wieder aufgelebten Streit um die politische Verantwortung von KPD oder SPD für den Untergang der Weimarer Republik, der auch ein Streit um die politische und persönliche Integrität der DDR und ihrer Führung ist, werden Ernst Thälmann und Clara Zetkin als Kultfiguren der DDR neu und kontrovers diskutiert. Die nach Clara Zetkin benannte Straße im Zentrum Berlins, die mitten durch das im Bau befindliche Regierungsviertel führt, wurde noch im Herbst 1995 vom Senat in Dorotheenstraße rückbenannt. Dies geschah nicht, wie man glauben könnte, aufgrund einer Initiative der Bundestagsabgeordneten, die in Zukunft mit der Adresse Clara-Zetkin-Straße hätten leben müssen, und wurde vom Senat gegen die ausdrücklichen Absichten des Bezirks Mitte durchgesetzt.

Das Thälmann-Denkmal steht in einer Gegend, die weder vom Senat noch vom Bund für Regierungs- und Repräsentationszwecke in Anspruch genommen wird. Das erhöht die Chancen für seine Erhaltung, selbst wenn sich bestätigt, dass es nicht nur als Zeugnis der Kulturgeschichte dasteht, sondern aufs Neue für politische Zwecke benutzt wird, dieses Mal ohne staatsoffiziellen Zwang, als Versammlungsort einer Gruppierung, die den Mehrheitsparteien in der alten Bundesrepublik auch weiterhin ein Dorn im Auge bleiben wird. Das Denkmal würde so, ganz im Gegensatz zu den Intentionen seiner Erbauer, zum Ort der Kundgebung von politischem Dissens – Ironie der Geschichte! ◀◀

Für guten Rat und informative Gespräche danke ich meinen Kollegen und Freunden Peter Feist, Thomas Flierl, Hermann Raum, Hubert Staroste und Reiner Zittlau.

- 1 Vgl. Elfert, Eberhard: Die politischen Denkmäler der DDR im ehemaligen Ost-Berlin und unser Lenin, in: Demontage ... Revolutionärer oder restaurativer Bildersturm? Texte und Bilder, hg. v. Bernd Kramer, Berlin 1992. S. 535f.
- 2 Schreibweise nach: Erhalten, Zerstören, Verändern? Denkmäler der DDR in Ost-Berlin – Eine dokumentarische Ausstellung, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e. V. (Schriftenreihe des Aktiven Museums Faschismus und Widerstand in Berlin e. V. 1), Berlin 1990, S. 37.
- 3 Vgl. Dokumentation zur Ausstellung Denkmalpositionen zum Ernst-Thälmann-Denkmal (14. Juli – 13. August 1993), hg. v. Prenzlauer Berg Museum, Red. Eberhard Elfert, Berlin 1993.
- 4 Hierzu: Flierl, Thomas: „Thälmann und Thälmann vor allen“. Ein Nationaldenkmal für die Hauptstadt der DDR, Berlin, in: Kunstdokumentation SBZ/DDR 1949–1990. Aufsätze, Berichte, Materialien, hg. v. Günter Feist/Eckhart Gillen/Beatrice Vierneiset, Museumspädagogischer Dienst Berlin in Zusammenarbeit mit der Stiftung Kulturfonds, Köln 1996; Vgl. auch Fidora, Jörg/Müller, Katrin Bettina: Ruthild Hahne – Geschichte einer Bild-

- hauerin, Berlin 1995. Darin zahlreiche Abbildungen von Hahnes Entwürfen für das Thälmann-Denkmal am Wilhelmplatz.
- 5 Versuche von DDR-Künstlern, speziell des Bildhauers Jo Jastram, mit Kerbel ins Gespräch zu kommen und ihn zu einer Verkleinerung seines Entwurfs zu überreden, blieben erfolglos. So berichtete Jo Jastram persönlich bei der Diskussionsveranstaltung „Thälmann hier, Thälmann dort... Über Geschichte, öffentlichen Raum, Skulptur – Eine Erörterung“ in der Berliner Akademie der Künste am 8. Februar 1994. Er hatte sich damals auch bemüht, mit einem eigenen Entwurf für ein ganz anderes Thälmann-Denkmal zu werben.
- 6 Mündliche Mitteilung von Ernst Badstübner, seinerzeit als Denkmalpfleger für die Erhaltung engagiert. – Cf. auch Flierl, Thomas: Gegen den Abriss eines Baudenkmals. Eine Rede aus dem Jahr 1984, in: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 20 Nr. 3, Marburg 1992, S. 53–57.
- 7 Senatsbeschluss vom 10. März 1992. cf. Kommission zum Umgang mit den politischen Denkmälern der Nachkriegszeit im ehemaligen Ost-Berlin. Bericht, Berlin 15. Februar 1993, S. 2. – Zur Diskussion cf. auch Flierl, Thomas: Denkmalstürze zu Berlin. Vom Umgang mit einem prekären Erbe, in: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 20 Nr. 3, Marburg 1992, S. 45–52.
- 8 Erhalten, Zerstören, Verändern. Denkmäler der DDR in Ost-Berlin – Eine dokumentarische Ausstellung, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (Schriftenreihe des Aktiven Museums Faschismus und Widerstand in Berlin e.V. 1), Berlin 1990. Darin zum Thälmann-Denkmal: Schumann, Dirk: Ernst-Thälmann-Denkmal, S. 36f.
- 9 Kommission zum Umgang mit den politischen Denkmälern der Nachkriegszeit im ehemaligen Ost-Berlin. Bericht, Berlin 15. Februar 1993, S. 6; Zum Thälmann-Denkmal s. S. 33f. und S. 85 („Empfehlungen [...]“). Mit gleichem Datum wurde vorgelegt: „Dokumentation von Denkmal-Objekten, erfasst durch die Kommission zum Umgang mit den politischen Denkmälern der Nachkriegszeit im ehemaligen Ost-Berlin“, 46 S., nicht fortlaufend paginiert.
- 10 Kommission zum Umgang mit den politischen Denkmälern der Nachkriegszeit im ehemaligen Ost-Berlin. Bericht, Berlin 1993, S. 33.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd., S. 34.
- 13 Ebd.
- 14 Vgl. Gißke, Ehrhardt/Baudirektion Hauptstadt Berlin (Hg.): Ernst-Thälmann-Park in der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik Berlin, 2. veränd. Aufl., Berlin 1987, besonders S. 17–21 (Die städtebaulich-architektonische Gestaltung) und S. 22–31 (Das Ernst-Thälmann-Denkmal).
- 15 So etwa in Leni Riefenstahls Parteitags-Film „Triumph des Willens“, in dem Hitler meist in Untersicht und, wo möglich, vor freiem Himmel erscheint. Riefenstahl setzte Kameraleute ein, die in den 20er-Jahren z. B. bei Arnold Fanck an dessen Bergfilmen mitgewirkt hatten. Für diesen Hinweis danke ich Karl Stamm. Zu Riefenstahls Parteitags-Film siehe Loiperdinger, Martin: Triumph des Willens. Einstellungsprotokoll [vorläufiges Manuskript], (IHSa Arbeitspapier Nr. 10), Frankfurt am Main 1980; und Loiperdinger, Martin: Der Parteitagsfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung, Forschungstexte Wirtschafts- und Sozialwissenschaften 22, Opladen 1987.
- 16 Vgl. Leo, Anette: Die Berichte der Thälmann-Kuriere. Beitrag zur Tagung „Thälmann und Thälmann vor allem“: Deutschlands unsterblicher Sohn? Zum Umgang mit einem umstrittenen Denkmal, Berlin 4.–5. Juni 1993.
- 17 Die Rede Erich Honeckers im Wortlaut u. a. abgedruckt unter dem Titel „Wir sind für eine Welt ohne Kriege und ohne Waffen“ in: Nationalzeitung. 16.4.1986, S. 1.
- 18 Neuer Tag (Frankfurt/Oder), 16.4.1986.
- 19 Neues Deutschland, 16.4.1986, S. 2.
- 20 So im Gespräch mitgeteilt von Friedrich Dieckmann, Journalist und Schriftsteller in Berlin.
- 21 Reiher, Ruth: „Wir sind das Volk“. Sprachwissenschaftliche Überlegungen zu den Losungen des Herbstes 1989, in: Sprache im Umbruch. Politischer Sprachwandel im Zeichen von „Wende“ und „Vereinigung“, Armin Burkhardt/K. Peter Fritzsche (ed.), Berlin/New York 1992 (Sonderdruck) S. 43–57, hier S. 44.
- 22 Ebd., S. 46.

- 23 Ebd., S. 50.
- 24 Zur Sprache in Ost und West während und nach der Wende siehe auch:  
Reiher, Ruth/Läzer, Rüdiger: Wer spricht das wahre Deutsch? Erkundungen zur Sprache im vereinigten Deutschland, Aufbau Taschenbuch 8004, Berlin 1993; Reiher, „Wir sind das Volk“, S. 50.
- 25 Raum, Hermann: In Erwägung die Machtausübenden wissen genau [unveröffentlichtes Manuskript], Berlin 1989, S. 3.
- 26 Raum, In Erwägung die Machtausübenden wissen genau, S. 9.
- 27 Vgl. hierzu den satirischen Text „Der Freizeitpark“ von Volker Braun in: Braun, Volker: Verheerende Folgen mangelnden Anscheins innerbetrieblicher Demokratie. Schriften, Leipzig 1988, S. 38–99. Den Hinweis auf diese Schrift verdanke ich Matthias Klipp.
- 28 So gesagt bei einer Diskussionsveranstaltung der Berliner Akademie der Künste am 8. Februar 1999. Der durch seinen Protest gegen den Entwurf Korbels exponierte Künstler Jo Jastram vertrat bei dieser Gelegenheit dieselbe Ansicht. Es wurde u. a. darüber diskutiert, ob eine Veränderung des Thälmann-Parks mit den Mitteln der Landschaftsgestaltung ein angemessener Umgang mit der Bronzeskulptur sein könnte.
- 29 Anders als die so witzig wie treffend formulierten Graffiti, die im Jahre 1990 auf dem Sockel des Marx-Engels-Denkmals auf dem gleichnamigen Forum zu lesen waren. An der Frontseite stand: „Wir sind unschuldig“, an der rechten Seite: „Tut uns leid“, an der Rückseite, mit Blick auf den Fernsehturm und das Rote Rathaus: „Beim nächsten Mal wird alles besser“ und an der linken Seite: „Wir sehen uns morgen beim Arbeitsamt“.



14



15



16

17



18



19

- 14 Von den Mauerspechten geschlagenes Loch  
in der Grenzmauer an der Niederkirchner Straße, 1990
- 15–17 Im August 1961 vermauerte Erdgeschoss von Häusern an der Bernauer Straße,  
Fotos von 1978
- 18 Turm der Versöhnungskirche, errichtet 1882, gesprengt 1985,  
an der Berliner Mauer, Bernauer Straße, 1978
- 19 Ehemaliger Grenzurm an der Berliner Mauer





21

20 Neue Wache, Karl Friedrich Schinkel, 1816–18

21 Plastik „Mutter mit totem Sohn“, Käthe Kollwitz, 1937–38.

In vielfacher Vergrößerung in Bronze gegossen von Harald Haake, 1993

# The Berlin Wall. An archaeological Site in Progress

Die Mitglieder des World Archaeological Congress luden mich ein, mit einem Beitrag über die Berliner Mauer zu ihrem 2002 erschienenen Band "Material Culture: The Archaeology of 20th Century Conflict" beizutragen. Ich hatte im Jahr 1991 die amtliche Zuständigkeit für die Erhaltung der damals nur wenigen, bereits amtlich unter Schutz gestellten Abschnitten der Berliner Mauer übernommen. Ich hatte erlebt, wie die anfänglich schroffe Ablehnung des Mauer-Denkmalsschutzes durch Politik und Öffentlichkeit wenige Jahre später ins Gegenteil umschlug. Nun wurde bedauert, daß der Schrecken der Mauer kaum mehr nachvollziehbar wäre und die Denkmalpflege musste Nachrüstungsversuche abwehren. Der Aufsatz zeichnet auch diesen Sinneswandel nach.

Erstpublikation in: *Matériel Culture. The Archaeology of 20th Century Conflict*, *One World Archaeology* 44, edited by John Schofield/William Gray Johnson/Colleen M. Beck, London 2002, S. 236–248.

## Prologue

Early in the year 2000, I asked friends and colleagues in Berlin where they felt the most lively memory of the Berlin Wall. The answers differed surprisingly: for some, it was places where the authentic material substance had survived best, that is, the actual concrete border-wall topped with the asbestos tube, the death-strip and hinterland-wall, lanterns, and watchtowers. These were the places our Historic Buildings Preservation Office had listed in 1990/91 and more or less preserved since then. I call this the 'archaeological approach'. Others said, on the contrary, that they felt the Wall's presence most strongly where no material remains are visible, for instance at the Brandenburg Gate where it interrupted the main axis of the whole of Berlin – a scandal, blocking the central entrance to the old city. This could be named the 'image of remembrance' approach. Others replied that the most interesting places were those where the former borderline is still present as a gap in the urban landscape, but everything else is changed, overgrown or developed, artistic interventions of the less heavy and dramatic kind showing that the history is past and that Berliners of the new post-Cold War city are allowed to laugh about the Wall. The former Checkpoint Charlie on the Friedrichstraße or the rebuilt Oberbaumbrücke crossing the Spree between Kreuzberg and Friedrichshain can be named as examples. I felt myself inclined to the last way of thinking. I call it the 'let the present/future take over' approach.

But then, in March 2000, I visited for the first time the recently cleared area of a former merchandise railway station, the *Güterbahnhof der Nordbahn* between the districts of Mitte (East) and Wedding (West), now lying deserted and bare. Here were the traces of an historic railway landscape, overlaid with the remains of the border landscape, with some large parts of the hinterland-wall and spontaneously grown birch trees. Here I found once more what had been essential to me in the year after the Wall had been torn down: this emptiness, a promise of future in the air, where the debris of the past was standing free, in a vacant space, still without a newly-set order. Part of my memory of those images was a hint of nostalgia about the fact that this state, containing future and past in such an incomparable way, was not conservable and never would be. So I recently met with an echo of my own feelings of 1990/91, when I first started to work on the preservation of some parts of the Berlin Wall as a monument of history.<sup>1</sup>

### When the Wall Became a Mere Monument of History

The Berlin Wall has been for many years the place where the inhabitants and visitors of the western part of the city could touch the geopolitical division of Europe with their own hands, while in

the East, people were kept from approaching the frontier at all by additional barriers, prohibited zones and controls. In spite of political agreements on passage passports and the possibility of visiting relatives, the Wall became an impenetrable border. Buildings that overlooked it from the other side seemed unreal – as if on another planet.

After the 9 November, when general freedom of movement for all the citizens of the GDR was officially announced, the Wall was soon no more than a gigantic obstacle to traffic, its systematic demolition only a question of time. During the summer of 1990 Berliners celebrated the opening of the Wall enthusiastically and mayors of East and West Berlin districts shook hands above re-connected streets and bridges. The freedom to move everywhere created an incomparable feeling of liberation and serenity; everywhere the view widened up.

Immediately after the opening of the Wall the discussion about a possible strategy for its preservation began. It was, no doubt, a monument of history of the greatest national, even international, importance. We conservators of historic buildings in Berlin thought at first it would be enough to reconnect the interrupted streets and to tie together the urban relations that had been torn apart. The Wall with all its elements, in our opinion, could be left to decay slowly. We thought it would be impossible to restore such a structure.

The aim to keep the whole Wall more or less untouched and leave it to rot away slowly proved impossible and quite inappropriate. An overwhelming majority of Berliners wanted the building to disappear completely and as soon as possible. To preserve only parts of the fortifications in a few significant places was more realistic. Later generations would thus find at least some original matter in situ and not dispersed all over the world. This was hard enough to achieve. In 1990/91 legal protection of the Wall had to come up against the opposition of local authorities and politicians, who claimed for Berliners the right to no longer see the Wall wherever they looked, in however short or small sections. In the end, four sections and two watchtowers were protected:

- A part of the border-wall on Niederkirchnerstraße, between the area known as the ‘Topography of Terror’, where the Gestapo Headquarters were situated on one side and the former ministry of the air (Reichsluftfahrtministerium), a big building of the Nazi period and the refurbished neo-baroque Prussian Landtag, now the house of the Berlin Parliament, on the other.
- A long strip (1.3 km) of the hinterland-wall on the side of the River Spree on Stralauer Straße in Berlin-Friedrichshain, that was painted on its northern (politically: Eastern) face by artists in 1990 (the ‘East Side Gallery’).

- A shorter strip of the hinterland-wall on the eighteenth-century Cemetery of the Invalids on Scharnhorststraße in Berlin-Mitte, a foundation dating back to the days of Frederic II of Prussia (1743), where some beautiful baroque and classical tombstones have survived.
- A 210-m section of the border-wall on the Bernauer Straße, including the death-strip, the hinterland-wall, several lamps, the narrow tarred road for the borderline-troops and remains of a transformer for the electric wire.
- Two watchtowers: one at the Schlesischer Busch in Berlin-Treptow, listed in 1992, and one on the Kieler Straße in Berlin-Mitte, listed in 1995.

## The Memorial at Bernauer Straße

The Bernauer Straße was a significant place in a very particular sense. Here, the frontier ran at the foot of the houses on the eastern side, which means that the houses belonged to the Russian sector in the East, while the sidewalk belonged to the West, to the French sector. In August and September 1961, the street became famous in a dramatic way: while the doors and the windows below were walled up, the inhabitants of the upper floors dared to jump out of the windows, which was dangerous and for some fatal. Others tried to climb the Wall in one of the blocked-up streets in the neighborhoods. For the first weeks, the GDR authorities gave orders to shoot into the air only, but then orders were changed and people got killed.

The walled-up houses became the fortification. Later, the houses were pulled down and only the outer walls of the basements and first story were kept as 'the Wall'. Finally, the border works were built, with a 3.6 m high border-wall, topped with an asbestos tube, a 2.5 m high hinterland-wall, a 50 to 60 m-wide death-strip in between, electric wire, anti-tank barriers, a tarred road for the guards, high and strong lamps and numerous watchtowers. To keep the death-strip clear and bare, it was raked and occasionally sprayed with anti-plant chemicals.

The German Historic Museum (*Deutsches Historisches Museum*) had worked for the preservation of the site in 1990 and wanted to use it as a combination of an open-air exhibition, a museum, and a memorial. One part of the preserved strip was to become a 1:1 reconstruction, the Museum proposing to complete it with authentic pieces from its own collection, to show what the Wall was really like. This was problematic. A ready-made image that pretends to give answers to all questions will more easily obscure personal memory and experience than stimulate it. Authentic dread cannot be caught in such an installation because the terror was not bound to the objects but to the system. And, moreover, the dread belongs to those who experienced it – it is neither conser-

vable nor can it be simulated. The Historic Buildings Conservation Office (*Landesdenkmalamt* Berlin), following its own understanding of the term authenticity, wanted nothing more or less than to keep the material remains and traces on the site and, if possible, slow down its ongoing decay.

In spring 1991, opposition against the museum exhibition scheme and against the legal protection took shape. The Wall on Bernauer Straße had been erected on a part of the Sophien cemetery, the Sophien community being located in Berlin-Mitte, formerly East Berlin. Now the community claimed its rights to the land they had been forced to sell to the state. In their opinion, the continued existence of the border works and especially its complete reconstruction, as well as the use of the land for a memorial, represented a renewed profanation. People who had lived on the western side of the border declared that the remains still hurt their feelings. They found support with politicians of the Berlin Parliament. Only a few would accept the remaining part of the Wall as it was, bruised by the wall-peckers, gaily colored with old and new graffiti, as a monument of its overcoming, a keepworthy reason of joy.

Under the impression of these stormy controversies, on 13 August 1991, the thirtieth anniversary of the Wall's initial construction, the Berlin Senate took the decision to strive for the building of a memorial in any case. A compromise with the involved representatives of the church was achieved: the preserved 210 m of the border works at the Bernauer Straße were to be cut into three sections. One part would be left as it was, as a monument but without any reconstruction (70 m), one part would be used to build a memorial (60 m) and one would be given back to the Sophien community (80 m). The last part would be demolished; the fate of the middle part would depend on what came out of a planned competition for artists and landscape architects.

The Conservation Office had to accept this decision, otherwise it would have been impossible to keep anything at all. The community consented to tolerate the memorial if the Senate would support its claim for the legal ownership of the whole territory. The actual owner was the federal state, who inherited the borderland from the GDR Ministry of Defense. The Senate promised support, feeling responsible for finding a place where the division of the city and its victims could be properly commemorated.

The perspective of an artwork somehow appeased the opponents and art unfolded its culturally integrating effect. Individuals could now hope that an artwork would capture and transform the spirit of the site with all its ruptures and contradictions in their own sense. It took three years to prepare the competition. In the meantime, the Wall was not touched, except for a treatment of the concrete (*Hydrophobierung*) to stabilize the border-wall's crushed surface. No one saw a reason to insist on the immediate accomplishment of the three-divisions compromise.

The competition brief's inherent contradictions and the short distance to the actual events impeded the artist's imagination instead of giving it wings. In October 1994, the jury chose no first prize but three second prizes. But only the project of Kohlhoff and Kohlhoff from Stuttgart had a real chance to get on, because it alone respected the compromise. Their scheme frames the border works on a length of 60 m with two Corten steel walls, rusty outside, polished inside, a cut into the endless border. The space inside – the former death-strip – is cut off, inaccessible. The rest of the still wholly-preserved border works – 150 m – were to be given up and demolished.

All the debate could have ended here and we would have definitely lost most of the original monument at the Bernauer Straße. But in 1995, when the construction of the Kohlhoff project was planned, higher authorities suddenly declared the monument would become too small and would not represent the real horror of the Wall. It was proposed to put a watchtower from the Museum's depot into the cut-off Kohlhoff space to strengthen the impact. This was a significant change of direction. First, we had to defend the few remaining pieces of the wall against demolition, because they were too hurtful. Now we had to fight against a different scheme because the same remains, or what was to be left after the building of the memorial, were felt to be not hurtful enough.

Indeed, since 1991, the partly decayed border works had lost a lot of their sharpness, as vegetation became stronger every year. The border at the Bernauer Straße no longer looks frightening. The feeling of being in a no-man's land, a dead land, used up in history, cut off from the space and life around, has faded. Visitors must imagine control and deadly threat in their own fantasy. Should we have stopped this slow, mildening process to keep the site raw? This would have asked for continuous intervention, as in the GDR period, with rakes and anti-plant spray. If nobody had intervened at all, and the site had been left alone, it would already be overgrown by spontaneous vegetation, and, in 150 years, become a stable forest.

With the site's slow transformation came a transformation in the local people's perception and interpretation of the Wall. The growing distance not only promoted oblivion but encouraged the willingness to remember as well. Some of the strongest opponents to the monument and memorial could now – in 1997 – accept the view of the Wall in their neighborhood. Thus, the three-divisions compromise became obsolete as did the artwork. It is hard to understand how and why, in the end, the Kohlhoff memorial was built. The Berlin Senate's administrations of culture and building took over all responsibilities, and our objections to the whole and to the details – for instance the complete resurfacing of the border-wall (*Torkretierung*) that looks new since blotting out the traces of the wall-peckers who worked at it in 1990 – were not ta-

ken into account. Inauguration was on 13 August 1998. Discontent with the memorial was obvious. The 'real' monument, the remains of the Wall, looks small and insignificant against the big steel-panes; visitors have to peep through a very narrow horizontal gap in the reconstructed hinterland-wall to see the inaccessible space between the panes. Its very emptiness is disappointing, no explanation is given, and no strong abstract form invites imagination or self-projection.

The Sophien community got its land back and started to rebuild the churchyard wall in red bricks as it was until 1961, but only a short section adjacent to the rusty side of the memorial's steel-pane on Bernauer Straße has been finished. Several elements of the remaining border-wall were taken away because they were standing on a mass grave of the Second World War and this could no longer be tolerated. The elements are still kept on the former death-strip, and there is still a long section of the border-wall in situ, waiting for further decisions. So we see bits of everything, or, better, nothing of everything ("von Allem nichts"), as the Berlin journalist Detlev Lücke put it in an interview with the author. The site no longer tells the story of the Berlin Wall as a frontier between the two blocks of power or between the two halves of the city. It tells the story of the quarrels about the Wall after its fall and tells it impressively well.

But Bernauer Straße was not the only site of dispute about the Wall. Quarrels accompanied the preservation of the other listed parts too, conservation policy colliding with the redevelopment of the borderland and with the understandable wish to establish a new kind of spatial order, to put an end to the chaos of the last ten years. All the protected sites have changed considerably since 1991, some in a more purposeful way than others. In all cases, the pieces of original matter, still preserved, aged quickly and became, in less than one third of a generation, archaeological vestiges as if of a remote period. This does not mean that they are already falling apart. The concrete has proved, on the contrary, quite solid up to now. It is the political and spatial system of the border that faded away so fast. The preserved bits listed or not, now appear completely out of context, like disconnected items on an excavation site.

### The East Side Gallery

The longest open-air gallery, as it has been called (1.3 km), has suffered a lot since it was listed in 1991. This is partly due to weather impact and to traffic, especially during periods of frost, when salt and dirt are sprayed up from the nearby street. In 1990, the Wall's surface was painted without any preparation which also created problems, the paint coming off the concrete and conventional restoration techniques being difficult to apply. A project to protect the gallery with a roof was abandoned. In 1995, the most popular

painting, 'Fraternal Kiss' (Dimitri Vrubel), showing Breshnev and Honecker kissing, was cleaned and secured. But the effect did not last: graffiti-sprayers could not be brought to respect the integrity of the work.

We had to accept two points. First, that it is practically impossible to make the East Side Gallery last for a very long time. Second, that our professional notion of authenticity of material and form are not applicable in this case. If we want to keep the material untouched, the original paintings will soon have completely disappeared. If we want to keep the images, they'll have to be repainted. If we want the gallery to be a living artistic reflection of our own time, new 'original' paintings must be allowed, covering the old originals.

So the decision was taken to ask the artists who had created the most famous and most often reproduced paintings, like the above-mentioned 'Fraternal Kiss', 'Test the Best', showing the proverbial GDR Trabantcar breaking through the Wall (Birgit Kinder) and the big heads (Thierry Noir), to make a replica of their original work, on the same segments of the Wall that were cleaned and refurbished and smoothed to prepare a longer life for the new versions. This was done in 1998. The general effect was not too bad, but somewhat clumsy and slightly anachronistic; probably the painters could no longer identify with their own overjoyed optimistic mood of 1990, nor can the beholders. Another part of the gallery was treated in the same way in 2000. As some of the painters do not want to repeat their ten-year-old works and others have left Berlin, space is set free for new artists and new works.

## The Cemetery of the Invalids

The cemetery is situated on the northwestern rim of the old Prussian town, on the eastern bank of a canal, the *Berlin-Spandauer Schifffahrtskanal*, through the middle of which ran the frontier. There was no need for a border-wall here as this was achieved by the canal. The hinterland-wall was put up some 30 m from the bankside, transforming the outer part of the burying ground into the death-strip. The cemetery is a listed garden monument, with remains of the original eighteenth-century structure, several very old trees and a large number of very high-quality sculpted tombstones and monuments, like Karl Friedrich Schinkel and Christian Daniel Rauch's Monument to General Gerhard von Scharnhorst (1823). The place was in use until the 1930s. The German Wehrmacht General Udet, model for 'The Devil's General' in Carl Zuckmayer's drama, is buried here. Surviving relatives of the dead whose graves had been damaged or dislocated by the GDR authorities requested restoration. The site was treated like a garden monument: the lost alleys were replanted, the walkways reshaped, sepulchral monuments restored, the decrepit old wall of red bricks

above the canal rebuilt, grass was kept short to become a green carpet; in springtime blue flowers cover the ground. The hinterland-wall, interrupted by several gaps for practical reasons, is still hard and solid, but not at all aggressive. It is reduced to the status of a fabric in a park, telling an old story that is already sunken in history, like the graves of the dead of the eighteenth-century Silesian wars.

### The Niederkirchnerstraße

The border-wall on Niederkirchnerstraße is the best-preserved part of the Wall in Berlin. During the months that followed the opening, wall-peckers were particularly busy in this area, heaving fragments out of the concrete and reducing them to bigger or smaller bits that were sold to tourists for cash (from 1 DM for a small fragment up to 50 DM for a larger piece). Visitors could even rent a hammer and hit at the Wall themselves; no wonder the Wall is all holes and gaps and crushed surface. But nevertheless, it is still there, surprisingly durable in its damaged state. The team that works on the adjacent 'Topography of Terror' put up a fence against further wall-pecking on the street-side and adopted responsibility for the site. Thus, except for the steel-bars set loose by the peckers and which had to be cut off, for many years no conservation has been necessary. The trouble began when the fence, a razor-sharp metal fence from GDR provisions, was replaced by a prettier and lower one in 1999. The result looked ridiculous, like a monument behind a garden fence. As the fence was judged inappropriate, it was taken away and for a time nothing at all protected the street-side of the wall. Only a sign told visitors that it was forbidden and dangerous to approach. Now a simple, mobile, high metal fence for building sites has been put up.

No projects for redevelopment will endanger this part of the Wall. The 'Topography of Terror' that became a world-famous site of memory and history in the 1980s and 1990s, will remain what it is and where it is. But there is still no solution to the problem of how to stabilize the concrete in its damaged state.

### The Watchtowers

The whole border was scattered with watchtowers of different types and sizes. The two protected ones (built in 1963) are both of the same type, originally designed for the Russian Chinese frontier, comprising technical installations in the basement, a toilet and an arrest-cell on the first level, a staff room on the second level and a roofed platform on the third. The tower on Kieler Straße, not far from the Cemetery of the Invalids, overlooked the whole area of the cemetery and canal. But the site has been redeveloped for housing, and a group of six-story buildings now surrounds the

watchtower. One side was left open, so that it is still possible to see the tower from the canal and vice versa, the bankside being integrated as a nautical element in the new landscape scheme. The tower looks shabby and banal, like a leftover of the last clearing.

The watchtower near the Schlesischer Busch in Berlin-Treptow has had a somewhat better fate. It is still standing alone, in a newly landscaped green space, and has been used since 1990 by an initiative called '*Das Verbotene Museum*' – the forbidden museum – originally meant to show the work of artists who were not admitted into the official GDR art world. The work of the initiative has been supported by the Senate but is now in danger because of a lack of public funding. Practical things like heating and plumbing had to be refurbished but no major preservation problems arose.

### Unprotected Remains and Traces

Almost eleven years after the opening of the Wall (at the time of writing), it should be easier than before to give a professional judgement on the historic and monumental value of the existing remains of the border works that have hitherto escaped our perception. But, strangely enough, this is not at all the case. The criteria of selection seemed to be obvious: the most complete, the most authentic, the best preserved, the easiest to understand, the most significant sites were to be protected; authentic witnesses of the Wall as it was. But now, I am no longer sure. Does authenticity depend upon the quantity of matter and upon its immediate understandability for visitors? Couldn't smaller things become more important now, items in a narrative that has to be reconstructed anyway and from diverse points of view, Western and Eastern? This does not mean that every single piece has to be listed by the Conservation Office. We may be the experts for evaluation and it is certainly our task to create a public interest in the less spectacular remains, but we cannot – and should not – manage the preservation and memory of the Wall alone. It has to be shared by others, in private and public functions, politicians, planners, architects, landscape architects, academics, artists and journalists.

Polly Feversham and Leo Schmidt's bilingual survey and reflection on the Wall *Die Berliner Mauer heute/The Berlin Wall today*, published in November 1999, has pointed out assets until then unnoticed by the public and the Conservation Office. A lot of material is scattered around, indeed, and has to be registered, such as a metal gate on a plot on Chausseestraße that once gave access to the death-strip, topped with barbed wire tilted to keep off the people from within, not the supposed enemy from without the GDR territory. Or a piece of white and yellow paint on a sidewalk that marked the real borderline between East and West, the border works being always entirely built on the eastern territory. Or the hinterland-wall on the wasteland of Nordbahn Merchandize Station.

Last but not least, there is the whole landscape of the border, its spatial definition as a gap in the built environment, the forty-year-old spontaneous vegetation on the former western side of the border-wall, the ten-year-old vegetation on the death-strip, with trees and bushes, grass and flowers. This is an historic landscape and has to be taken into consideration as such, even though it may be materially and legally impossible to protect as an historic landmark – like most of the other above-mentioned objects and circumstances. The landscape is in itself transitory; its time will be over when property reattribution will set the plots on the borderline free for new construction. The post-Cold War fight about their re-privatization is still going on, the federal state insisting on its ownership, inherited from the GDR authorities. The expropriations of the 1960s are considered legal because the owners received an indemnity. This was hard to accept for surviving owners or their heirs, who would not buy their former property back from the federal state. The legal insecurity is the condition for the long-lasting provisional state of non-intervention on the borderland, except for places like Potsdamer Platz or Brandenburg Gate.

Thousands of tourists look out for remains of the Wall every day. But, except on anniversaries – 13 August, 9 November – it is no longer a topic of public debate. It was replaced by other sites and buildings that serve as the catalyst of dissensus between East and West. The Palace of the Republic, the East Berlin house of culture and parliament of the 1970s, maintains its position as the most (un)popular building to argue about, its contamination with asbestos being the very welcome pretext for ten years of neglect. The quarrel is heated by the project to replace the Palace with a reconstruction of the Berlin Schloss, blown up in 1951.

The remains of the Wall as a monument of contemporary history have lost, for the time being, their function as ‘sites of dispute’ and might now become ‘sites of memory’. I propose to introduce the term ‘sites of dispute’ = ‘lieux de discorde’<sup>2</sup> as a complement to Pierre Nora’s ‘Lieux de mémoire’<sup>3</sup> It allows one to make a difference between consensual and dissensual situations and to accept a monument’s capacity to create dissensus – or to make it visible – as a positive quality, a social value. A monument that is argued about becomes precious because it does not embody cultural and social consensus on historic or present events. Of course, we would like to win in the end and convince our adversaries that preservation is justified. There is no reason to give this up. But we need not necessarily persuade the adversaries to share the same interpretation. If we reach an agreement on the fact that dissent may be accepted as a part of the matter, the monument may remain ambivalent, which will be one more strong reason to preserve it.

In the future, the controversial debate will become part of the monument’s history, one more layer of meaning. But we should not forget: a ‘site of memory’ always carries the potential as a ‘site

of dispute'; both are inseparable, like the two sides of a coin. And who knows when a monument of the past will become once more a site of dispute, because it serves as a catalyst for new controversies in actual political and cultural life. There is nothing like a finally-appeased patrimonial status: cultural heritage will always include political and social conflicts, inscribed on the substance and history of its objects – monuments, literature, artworks, artefacts. One day it may be useful to dig up those historic conflicts to see more clearly what happens in the present. This is when a monument's capacity to create dispute or to make it visible will be precious once more. I am quite sure we will still need the remains of the Wall for future quarrels. ◀◀

- 1 Being involved as an actor and a witness myself, I took most of the information out of my own and my office's dossiers and my own experience. I felt no need to put this into detailed endnotes. My article, though based on solid facts, should be read as a personal narrative.
- 2 In German: *Orte des Dissenses*.
- 3 „Lieux de mémoire“ is the title used by Pierre Nora for a series of essays representing a kind of inventory of assets of French national identity and memory. He chose the term *lieux de mémoire* as an analogy to the patterns of the *ars memorativa*, a mnemotechniques used by the antique orator: each argument is laid down in a specific house or temple or tied to a part of it. Thus, the sequence of the *loci memoriae* (*lieux de mémoire*) represented the order of the speech (Nora 1990, p. 7 [Vorwort / preface: pp. 7–9]); *Lieux de mémoire* points to objects and locations in space and time in a very concrete way. Sites of memory appears to me the most equivalent English term, more appropriate than 'realms of memory' chosen by the English translation of Pierre Nora's books.

# Conservation as found. Erhalten wie vorgefunden?

Der Text entstand nach einer Tagung in der Gedenkstätte Berliner Mauer an der Bernauer Straße, die im Jahre 2009 Ideen und Konzepte für die weitere Entwicklung und Gestaltung des Mauer-Geländes erbringen sollte. Im Zentrum des Artikels steht die Zeugenschaft des Materials, nicht nur im archäologischen Sinne, sondern auch im forensischen, denn tatsächlich war die Mauer mit ihrer gesamten räumlichen und dinglichen Ausstattung ein Tatort. Die Frage war: Können und sollen spätere Besucher\*innen durch ihren Besuch am Ort selber zu Zeugen werden und was genau können sie später bezeugen? Zum Vergleich habe ich Tatorte der argentinischen Diktatur in Buenos Aires herangezogen.

Erstpublikation in: *Denkmalpflege für die Berliner Mauer. Die Konservierung eines unbequemen Bauwerks, Beiträge zur Geschichte von Mauer und Flucht*, hg. v. Axel Klausmeier/Günter Schlusche, Berlin 2011, S. 82–92.

Im alltäglichen Sprechen über den Umgang mit historischen Stätten, Baudenkmalen und mit deren künstlerischer Ausstattung lassen sich zwei gleichermaßen populäre, ihrer Stoßrichtung nach indes diametral entgegengesetzte Positionen ausmachen:

„Alles soll so bleiben, wie es ist!“ und  
„Alles soll (wieder) so werden, wie es war!“

Der zweite Satz bezeichnet in der älteren Geschichte der Restaurierung von Baudenkmalen und, wenn man genau hinschaut, bis in unsere Gegenwart eigentlich den Normalfall. Der vorgefundene Zustand des Denkmals wird als unzulänglich bewertet, aus der eingehenden Betrachtung der überlieferten Form und der Substanz wird, unter Zuhilfenahme von Schrift- und Bildzeugnissen, der ursprüngliche Zustand erschlossen, er dient als Leitbild für die (Wieder-)Herstellung und gegebenenfalls Ergänzung des Denkmals, das in der neu entstandenen alten Form in die Zukunft eingehen soll. Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft werden im Bild des ‚geheilten‘ Denkmals versöhnt, es soll glänzen wie am ersten Tag nach seiner Vollendung, sein Kunstwert wird neu zur Geltung gebracht.<sup>1</sup> Dem hat schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts Georg Dehio widersprochen, als er forderte, Denkmäler nicht zu restaurieren, sondern nur zu konservieren.<sup>2</sup> Das Denkmal sollte seiner historisch gewordenen Veränderungen und Geschichtsspuren nicht entkleidet werden, man sollte nichts hinzuerfinden, sondern erhalten, was man hatte. Die Mahnung blieb nicht folgenlos, Denkmalpfleger und Restauratoren bemühen sich seitdem, in wechselnden Fällen mit wechselndem Glück, beständig darum, die Balance zwischen Erhaltung, Sicherung und Instandsetzung zu wahren.

Die Formulierung *Conservation as found* – Erhalten wie vorgefunden –, die von englischen Theoretikern und Konservatoren aufgebracht wurde, geht jedoch viel weiter. Das *as found*, radikal ausgelegt, stellt gewissermaßen den Moment der Auffindung still, alle Veränderungen, Beschädigungen, im Ernstfall sogar der Schmutz und die Unordnung nehmen an der Inwertsetzung teil. Die Erhaltungsleistung besteht in der weitestgehenden Nichtintervention bzw. in der Unsichtbarkeit der Konservierung.

Das kann, ja es muss geradezu Anstoß erregen. Kein ‚vorher-schlecht-, nachher-besser-Bild‘ wird die Wirksamkeit des denkmalpflegerischen Aufwandes beglaubigen, viele Betrachter werden denken, dass gar nichts getan wurde. In welchen Fällen ist ein derartiges Vorgehen zu rechtfertigen, welchen Sinn macht es, wie ist es praktisch umzusetzen? Eine radikale Anwendung kann man sich in der Ruinenpflege vorstellen: Hier ist die Beschädigung / Fragmentierung konstituierend für den Denkmalwert. Niemand würde sich wünschen, die Klosterkirchenruinen Europas – Eldena bei Greifswald, Fountains Abbey in Yorkshire, Jumieges in der

Normandie – so wiederhergestellt zu sehen, ‚wie sie waren‘ oder gar glänzend wie am ersten Tag. Ihre Zerstörung ist Teil ihrer Geschichte, ihr Alter soll sichtbar sein und bleiben.

Allerdings erweist sich, dass auch Ruinen für gewöhnlich nicht ganz *as found* überliefert werden. Sie werden nicht nur technisch und notfalls chemisch ertüchtigt, sondern gelegentlich im Sinne einer möglichst malerischen Erscheinung nachgebessert und nachkomponiert. Das *as found* wird so zum Topos, zu einer Gedankenfigur, die wiederum ihre Wirksamkeit auch im denkmalpflegerischen Alltag entfalten kann, wenn es darum geht, in Teilen eines Gebäudes signifikante Beschädigungen und fragmentarische Funde und Befunde zu erhalten und auch zu zeigen – so geschehen und geradezu beispielhaft gelungen bei der Instandsetzung des Neuen Museums in Berlin, über die der als Restaurator beteiligte Julian Harrap berichtet hat.

### Schauplätze und Tatorte

Die Sache wird noch komplizierter, wenn das vorgefundene Objekt bzw. der vorgefundene Ort nicht ein Denkmal der Kunst ist, sondern eine historische Stätte, ein Ereignisort. Ganz gleich, ob es sich um ein erfreuliches oder unerfreuliches Ereignis, um Befreiung oder Unterdrückung, um ein einmaliges Verbrechen oder um fortgesetztes Unrecht handelt – das Ereignis muss notwendig der Vergangenheit angehören, es kann nicht gefunden und *as found* konserviert werden. Was gefunden werden kann, ist ein Schauplatz, gegebenenfalls ein Tatort mit mehr oder minder ausgeprägten Relikten, Spuren oder Indizien, die mit dem Ereignis in Verbindung zu bringen sind. Vielleicht ist auch gar nichts zu sehen, und nur der Raum, in dem sich das Ereignis zugetragen hat, ist identifizierbar. Das *as found* wird im letzteren Falle zu einem *as not found*, und das ist womöglich noch schwieriger auszuhalten als die Unordnung eines unaufgeräumten, beschädigten Denkmals. Die Interpretation des gefundenen Ortes wird entscheidend von der Interpretation des Ereignisses abhängen, und die kann wiederum, abhängig vom Zeitpunkt der Auffindung, von der Distanz zum Geschehen und von der persönlichen Interessenlage des Finders stark divergieren. Man muss sich also stets fragen, wer wann sagt oder gesagt hat „Es soll alles so bleiben, wie es ist“.

Die Entscheidung über den Umgang mit solchen Ereignisorten ist nicht allein von Denkmalpflegern und Restauratoren zu fällen: Andere Akteure – Zeugen, Opfer, Angehörige von Opfern und möglicherweise auch an der Tat Beteiligte und schließlich Bewohner der Nachbarschaften, höhere und niedere politische Instanzen – reden mit. Denn es geht nicht um konservatorische Extravaganzen, sondern es geht ums Ganze, um Gefühle, um die Verletzlichkeit von Menschen, um die Erträglichkeit von Orten, um Schuld, Sühne, um Versöhnung.

Kann man, soll man also einen Tatort *as found* erhalten? Reicht das? Kann man, soll man durch hinzugefügte Medien der Vermittlung spätere Besucher dazu bewegen, Anteil am Geschehen, am Schicksal der Betroffenen zu nehmen? Oder soll man, muss man ihn zu didaktischen Zwecken ‚lesbar‘ machen und zusätzlich zum Zwecke des angemessenen Gedenkens würdig herrichten? Das wäre das Ende des *Conservation as found* und würde eine Menge Gestaltungsprobleme auf. Denn die hinzugefügten Elemente könnten dem Bestand an Relikten und Spuren Konkurrenz machen, die Aufmerksamkeit von ihnen abziehen und die Besucher daran hindern, sich aus dem lückenhaften Bestand der *as found* konservierten Bruchstücke durch eigene Anstrengung selber ein Bild vom Geschehen zu machen.

Noch eine letzte entscheidende Frage ist zu diskutieren, bevor ich die obenstehenden Überlegungen mit einigen Beispielen näher erläutern will. Wenn es darum geht, ob man einen Ereignisort *as found* konservieren soll oder kann, ist damit vorausgesetzt, dass er zuvor versunken sein muss? Wurde er lediglich über längere Zeit nicht beachtet, oder war er tatsächlich unsichtbar, wurde er gar, wie es in Fällen politischer Verfolgung oft genug geschieht, planvoll unsichtbar gemacht, wurden die Spuren getilgt und wurde der Ort erst nach langem Suchen, eventuell gar erst in einer archäologischen Ausgrabung gefunden? In solchen Fällen kann die Bedeutung der Suche gewissermaßen auf die Bewertung des Gefundenen aufgeschlagen werden, die entdeckten Spuren sind allein schon in ihrer Substanz eine Beglaubigung des Geschehens, der Verzicht auf eine Didaktisierung ist leichter hinzunehmen.

### „Der Club Atletico“, Buenos Aires

Hier stand vor der Errichtung der Autobahn ein Druckereigebäude, in dessen Keller 1976 ein Gefängnis- und Folterzentrum eingerichtet wurde, das den Tarnnamen „Club Atletico“ erhielt. Im „Club Atletico“ wurden Menschen, die das Militärregime für subversiv und politisch gefährlich hielt, gefangen gehalten, verhört und gefoltert. Die meisten Gefangenen ‚verschwanden‘ später, das heißt in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle: Sie wurden ermordet. Weder der Ort ihres Todes noch der ihres Grabes ist bekannt. Viele wurden in den Rio de la Plata geworfen. Das Gebäude wurde für den Autobahnbau 1977 abgerissen, der Keller zugeschüttet. Erst für den Mai 2002 wurde eine professionelle archäologische Grabung genehmigt. Zuvor waren derartige Erkundungen aus politischen Gründen nicht möglich. Mir wurde anlässlich meines Besuches versichert, dass der Bürgermeister von Buenos Aires die Aktion zwar unterstützte, aber sich keinesfalls erlauben konnte, selber hinzukommen und sich dort öffentlich zu zeigen. Zu viele direkt und indirekt am Geschehen Beteiligte fänden sich noch in

Politik und Verwaltung. Der Keller – eine verschüttete Architektur von Kleinstzellen, 150 cm mal 150 cm groß – wurde gefunden, mobile Fundstücke und in den Putz geritzte Inschriften der Gefangenen wurden gesichert. Gleichzeitig wurden im sozialen Umfeld Interviews durchgeführt, Archivforschungen zur Herkunft und zum Verbleib der dort festgehaltenen Gefangenen ergänzten die Arbeit. Heute ist der Ort, über den nach wie vor der Autobahnverkehr hinwegrollt, eine begehbare archäologische Stätte. Mehrere Erinnerungszeichen wurden angebracht, Erinnerungsfeiern finden hier statt. Wir sehen einen Tatort, der *as found* konserviert wurde. Die Erklärungen und diversen Zeichen unterschiedlichen künstlerischen Anspruchs können hier die Wirkungsmacht des gefundenen Ortes nicht übertönen.

### Die ESMA, Buenos Aires

Im Offizierskasino der Escuela de la Mecanica de la Armada (ESMA), einer Militärschule für die Seestreitkräfte Argentiniens, wurde in den Jahren der Diktatur zwischen 1977 und 1983 ein Folterzentrum eingerichtet. Hier wurden Personen, die das Regime für gefährlich hielt, gefangen gehalten, verhört und gefoltert, von hier verschwanden sie – ermordet und unauffindbar gemacht. Schwangere Frauen wurden bis zur Niederkunft einigermaßen gut behandelt und erst dann umgebracht, die Kinder wurden an Offiziersfamilien zur Adoption vergeben. Nach dem Ende der Diktatur wurden die Räume des Offizierskasinos wiederum umgenutzt. Der Ort war bis zum Jahre 2006 für Zivilisten nicht betretbar. Man fand nur wenige Spuren, die von der Existenz des Folterzentrums zeugen: Farbreste auf Wänden, Decken und Böden, Schatten früherer Zwischenwände, Veränderungen am Treppenhaus. Sie wurden *as found* konserviert. Allerdings wären sie ohne die zusätzlich aufgestellten Informationstafeln, die die Einteilung und den Gebrauch der Räume während der Diktatur mitteilen, und die mündlich dazu vorgetragenen Berichte unverständlich. Oder doch nicht? Es ist etwas an diesem Ort, das auch den Nichtwissenden erfasst, ob es nun in der Substanz der Dinge oder in der sozialen Überlieferung der Ereignisse liegt. Hier sollte klar werden, dass die konservatorische Strategie des *as found* ihren Sinn nur im gesellschaftlichen und erinnerungspolitischen Umfeld erweisen kann.

### Der Mauerstreifen an der Bernauer Straße, Berlin

In den Jahren nach dem Sturz der Berliner Mauer ist lange Zeit um den Umgang mit dem Bauwerk bzw. mit seinen Resten gerungen worden. Dass man nicht mehr die ganze Mauer, sondern nur noch wenige Reste vorfand, wurde von den unterschiedlichen Akteuren sehr unterschiedlich bewertet. Man könnte behaupten, dass sie, obwohl sie gleichzeitig auf den Plan traten, Verschiedenes vorfanden. Was für die einen (die damaligen Gegner des Denkmalschutzes) schon zu viel war, war für andere (den dama-

ligen Vertreter des Deutschen Historischen Museums) zu wenig. *Conservation as found* hätte für den Pfarrer der Sophiengemeinde, auf dessen Friedhof die Mauerelemente standen, eine ungeheure Zumutung bedeutet.

Für mich, die ich seinerzeit als Denkmalpflegerin die Erhaltung der Mauerreste zu erstreiten hatte, wäre die Devise *Conservation as found* genau die richtige gewesen.

Was ich damals, als alle Energie in die Erhaltung der materiellen Spuren ging, nicht beachtete, war die Frage nach der Erinnerung an die Opfer. Dies hatte, wie ich dachte, mit den Aufgaben der Denkmalpflege nichts zu tun, andere sollten sich darum kümmern. Inzwischen denke ich, dass gerade die Wendung *as found* den Bezug zu dieser Frage aufbaut. Die Opfer gehören zum Ereignis, um sie ging es, deswegen ist ihre Präsenz am Ereignisort unausweichlich, und dem ist Rechnung zu tragen. Man muss sie dort finden. Hier sind allerdings andere als denkmalpflegerische Methoden gefragt.

### Die Auffindung der Opfer. Reale und fiktive Porträts

Angenommen, es wäre gelungen, durch eingehende Recherchen die Namen aller Opfer, die an der Berliner Mauer oder während der Diktatur in Argentinien oder an anderen Orten der Unterdrückung ums Leben kamen, zu ermitteln und ihre Lebensumstände, ihre Beweggründe, ihre Fluchtwege und den Zeitpunkt und Ort ihres Todes festzustellen, so bliebe immer noch die Frage offen, in welcher Weise sie als Personen in einem Denkmal dargestellt werden sollten. Wenn ihre Namen genannt werden – soll das in alphabetischer Reihenfolge geschehen? Oder in der Reihenfolge ihrer Sterbedaten? Oder nach den Orten, an denen sie umkamen, und dann alphabetisch oder chronologisch? Wenn ihre Gesichter gezeigt werden sollen – sollen alle Personen abgebildet werden oder nur eine Auswahl? Und woher bekommt man die Porträts? Aus dem staatlichen Passfotoarchiv? Aus privaten Quellen? Und wenn es keines gibt? Sollen es überhaupt Fotos sein? Auf den alten Fotos werden die Opfer jung und unversehrt aussehen, sie sind aber tot, fern, entrückt – und das seit vielen Jahren. Soll dies in einer künstlerischen Bearbeitung verdeutlicht werden? Hierzu sind verschiedene bildnerische Verfahren entwickelt worden, von denen ich im Folgenden einige beispielhaft vorstelle.

#### Die Galerie der Verschwundenen, Installation im Parque de la memoria in Buenos Aires, Argentinien

Im Jahre 2002 wurde in der Nachbarschaft der Universität von Buenos Aires am Rio de la Plata der Parque de la memoria eröffnet. Die dort errichteten Memorialkunstwerke zur Erinnerung an die Verschwundenen trafen auf Kritik von Seiten der heutigen

Menschenrechtsinitiativen, sie wären zu abstrakt und zu banal. Daher brachte man, wohl um das Jahr 2004, am Rand des Parks eine große Plane mit den aufgedruckten, mit Namen untertitelten Porträts aller Angehörigen der in der unmittelbaren Nachbarschaft befindlichen Architekturfakultät an, die in der Zeit der Militärdiktatur vor nunmehr drei Jahrzehnten verschwunden sind. So können die Besucher des Parks jeden Einzelnen identifizieren.

Der Künstler des Werks „En monumento“ (1981/88), Antonio Fransconi, aufgewachsen in Montevideo, Uruguay, hat noch vor dem Ende der dortigen Militärdiktatur (1985) mit der Arbeit begonnen. Die jeweils 76 x 56 cm messenden Monotypien (Einmalabdrucke) entstanden auf der Basis von Porträtfotografien, flächenhafte Farbverschiebungen und geringe Verformungen verfremden die Gesichter. Am oberen Bildrand ist jeweils der Name angegeben. Es ist möglich, die Personen zu erkennen, aber sie sind verändert, wie hinter einer abgedunkelten Folie, nicht unmittelbar zugänglich. Mit dieser künstlerischen Bearbeitung reflektiert die Arbeit den erlebten Verlust und die Mühen der Erinnerung an die Physiognomie eines Verschwundenen. In der Tat ist es schwer, sich das Gesicht eines Menschen, auch wenn man ihn gut kannte, vollständig und genau in der eigenen Vorstellung zu vergegenwärtigen. Es verschwimmt, wird mit der Zeit unscharf. Ein unversehrtes Porträt, ein perfektes Abbild des Verlorenen, würde diese Mühen überspielen. Das ist offenbar nicht erwünscht.

#### **Christian Fuchs: Das Fenster des Gedenkens in der Mauergedenkstätte an der Bernauer Straße**

Es war nicht üblich, dass die Grenztruppen der DDR den Leichnam einer an der Mauer oder an der innerdeutschen Grenze getöteten Person zur Bestattung durch die Familie freigaben. Die genaueren Umstände ihres Todes sollten nicht erkennbar sein. So verloren die Familien nicht nur ihren Angehörigen, sie konnten ihn häufig auch nicht bestatten. Im Zuge der Errichtung der erweiterten Mauergedenkstätte an der Bernauer Straße wurde nun im Jahre 2010 eine Porträtwand errichtet, die an die Galerie der Verschwundenen in Buenos Aires erinnert und auch mit dem Werk Antonio Fransconis in Bezug gesetzt werden kann und zugleich die Funktion eines Grabdenkmals übernimmt. In einer breiten, parallel zur Grenzmauer im offenen Gelände des ehemaligen Friedhofes aufgestellten Wand aus Corten-Stahl, die wie ein Passepartout das gesamte Bilderfeld einfasst, stehen, in drei Registern übereinander, die Porträts der Maueropfer.

Es sind auf das gleiche Format gebrachte Fotografien, jede in einem eigenen metallenen Fenster, auf dessen unterer Leiste eine Gabe – eine Blume oder ein kleiner Gegenstand – abgelegt werden kann. Die Fotos sind, wie alte Glasdiapositive, auf transparente Scheiben aufgebracht und von beiden Seiten der Wand zu sehen. Je nachdem, von wo aus man es betrachtet, erscheint

ein Bild seitenrichtig oder seitenverkehrt, je nach Lichteinfall kräftig konturiert oder durchscheinend und blass. Bei tiefstehender Nachmittagssonne ergibt sich eine Schrägprojektion auf dem ‚Fensterrahmen‘ der Bildwand.

Für die Angehörigen ist es das Porträt des Verlorenen, für die hinzutretenden Fremden ein erkennbarer Mensch, mit Namen und Gesicht. Aber das Bild ist flüchtig, nicht konstant, es kann leuchten oder verblassen, es kann klar oder verzogen erscheinen. Wie in der Erinnerung derer, die die Person kannten. Und, vom Zeitpunkt des Besuches an, in der Erinnerung der Hinzutretenden. Wer mehr über die Geschichte der Maueropfer erfahren will, kann zur Infosäule in einiger Entfernung gehen.

## Zeugen und Hinzutretende

Meine persönliche Zeugenschaft in Bezug auf die Berliner Mauer beginnt im Jahre 1990, als sie bereits durch ihre Öffnung zum Geschichtsdenkmal geworden war. Ich kenne aus eigener Anschauung die aufgerissene Grenzlandschaft, den wüst liegenden Todesstreifen und die durch Abriss der Betonsegmente entstandenen Durchblicke in eine zuvor vollkommen unzugängliche Stadtlandschaft auf der jeweils anderen Seite. Alles, was weiter zurückliegt, von dem ich auch weiß, erinnere ich nicht aus eigenem Erleben. Ich habe es auch nicht ‚einfach so‘ aus der Erinnerung anderer übernommen, sondern aktiv gelernt, am Ort, an Spuren, auf Wegen, im Raum, in einer Sequenz von Räumen entlang der Mauertrasse, quer und kreuz. Ich kam oft, denn ich war im Landesdenkmalamt die zuständige Bearbeiterin. Vieles habe ich erzählt bekommen, von Menschen mit unterschiedlichen persönlichen und kollektiven Hintergründen aus Ost- und West-Berlin, die unterschiedlichen Erinnerungsgemeinschaften und Gedächtniskollektiven angehörten, denen ich nicht beitrug. Ich könnte heute noch sagen, wo ich was von wem erfuhr und mit wem ich wo und wann in Streit geriet, denn weder die Interpretation der Ereignisse noch die Ziele der Auseinandersetzung um die Reste der Mauer waren konsensuell.

Ich selbst bin also auch nur ‚hinzutreten‘, aber das schon vor einer Weile. Alles, was seitdem geschehen ist, erinnere ich gemeinsam mit den anderen Akteuren; wir bilden ein neues, erweitertes Gedächtniskollektiv, eine Erinnerungsgemeinschaft, die durch das Ringen und Streiten um den Umgang mit der Berliner Mauer als Geschichtsdenkmal entstanden ist, nicht durch festliche Gedenkveranstaltungen. Und wenn auch die in der ersten Hälfte der 1990er-Jahre sehr heftig geführte Debatte inzwischen genauso vergangen ist wie der Schrecken, den die Eingeschlossenen und Ausgeschlossenen und die Flüchtenden erlebt haben, so ist doch der Streit noch nicht beendet. Er verschiebt sich nur. Nun geht es nicht mehr um die Relikte des Bauwerks und, nach der ge-

fundenen glücklichen Lösung, auch nicht mehr um die Würdigung der Mauerofer. Inzwischen sind es die Grenzsoldaten, ihre individuelle und kollektive Verantwortung und ihre Erinnerung an den Dienst an der Grenze, die Anlass für kontroverse Debatten bieten.

Es gehört zur Logik des *as found*-Konzeptes, dass immer neue Menschen hinzutreten und ihrerseits den Ort, der als Mahn- und Gedenkstätte für die Berliner Mauer und ihre Opfer dient, erstmalig finden. Als neu Hinzutretende finden sie am Denkmalort keine vorgefertigte Erinnerung, die für sie dort bereit läge. Das heißt nicht, dass für sie kein Zugang zum Geschehen oder zur bereits bestehenden Erinnerungsgemeinschaft bestünde. Im Gegenteil: Der Denkmalort und die aktive, öffentliche Vermittlungs- und Erinnerungspraxis schaffen diesen Zugang täglich aufs Neue. Der Beitritt kann nur nicht rückwirkend geschehen.

Keiner, der darüber mitreden oder streiten will, kommt zu spät. Es besteht täglich die Möglichkeit, ein neues Gedächtniskollektiv zu begründen, in dem alte und neue Erinnerungsgenossen zusammentreten. Es gibt keinen Redaktionsschluss. Erinnerung, Weitergabe, aus Lernerfahrungen neu entstehende Erinnerung und Erinnerungsfeiern geschehen in einem Prozess, der zeitlich, räumlich und sozial offen ist. Es geht nicht darum, den Prozess anzuhalten und ein Ergebnis zu festigen, sondern fortwährende Bewegung zuzulassen. ◀◀

- 1 Zur Denkmalwerttheorie, in der u. a. die Begriffe vom Kunstwert, Neuheitswert und Alterswert von Denkmälern entwickelt werden, siehe unter: Riegl, Alois: Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, Wien/Leipzig 1903.
- 2 Zu den Positionen im Streit um Restaurierung oder Konservierung siehe unter: Wohlleben, Marion (Hg.): Georg Dehio und Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren. Streitschrift zur Denkmalpflege um 1900. Mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch, Bauwelt-Fundamente 80, Braunschweig/Wiesbaden 1988.



# Die Neue Wache in Berlin. Ein mehrfach gewolltes und gewordenes Denkmal

Die Redaktion der französischen Zeitschrift „Les Temps Modernes“, Herausgeber Claude Lanzmann, lud mich ein, mit einem Artikel über die Neue Wache zum 2003 erschienenen Band „Berlin Mémoire“ beizutragen. Die Zeitschrift druckt keine Abbildungen, daher steht am Anfang eine ausführliche Beschreibung des Gebäudes und seines städtischen Umfeldes. Das besondere Interesse der Redaktion zielte allerdings weniger auf die architekturgeschichtliche Bedeutung des 1818 vollendeten Schinkelbaus als auf seine eng mit der Gestaltungsgeschichte verwobene wechselhafte Widmungsgeschichte als Denkmal für Siege und Opfer in der deutschen Geschichte. Die im November 1993 eingeweihte jüngste Fassung hatte heftige Kontroversen ausgelöst, über die ich berichte. Die Neue Wache ist inzwischen auch ein Denkmal der Nachwende-Bundesrepublik.

Eine Folgewirkung der damals auf allerhöchster Ebene im Kanzleramt erfolgten Entscheidung: Die von Schinkel rechts und links der Wache platzierten Standbilder der Generäle Scharnhorst und Bülow von C. D. Rauch, Spitzenwerke des Berliner Klassizismus, wurden 1993 als preußisch-militaristisch abgelehnt und durften nicht wieder aufgestellt werden. Seit 2002 stehen sie gegenüber, viel zu eng beieinander, auf der Wiese neben der Oper. Nun sind sie überdies restaurierungsbedürftig und sollten ins Museum. Aber sie sind zu groß und derzeit ist nirgendwo Platz. So hört man, daß sie vielleicht im Museum für ausrangierte Denkmale in der Zitadelle in Spandau enden könnten. Das wäre eine Schande!

Erstpublikation in: Berlin Mémoires,  
Les Temps Modernes N° 625, éditeur Claude Lanzmann,  
Paris 2003, S. 164–185.

## Erste Annäherung

Wer bei einem Berlinbesuch durch die historische Stadtmitte flaniert, die einst zum sowjetischen Sektor und somit zur „Hauptstadt der DDR“ gehörte, stößt an der Adresse Unter den Linden Nr. 4 auf ein gedrungenes quadratisches Gebäude, das mit einem Säulenportikus versehen und dessen Funktion nicht auf Anhieb ersichtlich ist. Inmitten der großen historischen Baudenkmale in seiner Nachbarschaft – Oper, Zeughaus, Humboldt-Universität – erscheint es kleiner, als es ist.

Ob es sich bei dem Gebäude mit den großen dorischen Säulen und dem Tympanon mit Marmor-Reliefs, auf dem Helden-darstellungen im griechischen Stil zu erkennen sind, um einen Tempel handelt? Da das Gebäude auf drei Seiten von einem dichten Kastanienhain eingerahmt wird, ließe sich des Weiteren vermuten, dass der Tempel zu einer Parkanlage gehört, die etwa Flora oder Artemis geweiht sein könnte. Oder haben wir es angesichts der fensterlosen Seitenmauern aus rotem Backstein und der vier wuchtigen Eckrisalite mit einem Befestigungsbau zu tun? Andererseits befinden sich in den Seitenwänden des Gebäudes große Nischen, die wie zugemauerte Fenster erscheinen. Demnach hätte die wuchtige Wirkung sich nicht schon in einem etwaigen Originalzustand, sondern erst nachträglich eingestellt. Ein Befestigungsbau mit Seitenfenstern wäre schließlich nicht sehr konsequent.

Beim Näherkommen stellt sich heraus, dass das Gebäude öffentlich zugänglich ist und bewacht wird. Eintrittsgeld wird nicht erhoben. Nach dem Betreten des Gebäudes gelangt man in einen mäßig großen monochromen, kubischen, modernen Raum, der sein Licht nur durch eine kreisrunde, himmeloffene Deckenöffnung empfängt. Die Wände bestehen aus großen Quadersteinen mit vollkommen regelmäßigem Fugenbild. Über die Funktion des Gebäudes besteht allerdings immer noch Unklarheit. Handelt es sich – angesichts der lichtarmen, feierlichen Atmosphäre – um eine Kirche? Oder vielleicht um ein Grabmal? Der Raum ist leer, bis auf eine einzige große schwere Skulptur auf einer schwarzen, bündig in den Boden eingelassenen Steinplatte, die genau unterhalb der Decken-Öffnung platziert ist:

Eine sitzende Frau hält einen jungen toten Mann auf ihrem Schoß, sein Kopf ist nach hinten gesunken, auf sein Gesicht fällt von oben das Tageslicht. Die Inschrift, „Den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft“, zu Füßen der Statue in goldenen Lettern in die schwarze Steinplatte eingelassen stellt klar, dass wir uns in einer Gedenkstätte, in einem Mahnmal befinden. Über die Widmung des Gebäudeinneren herrscht nun Klarheit.

Der Außenbau vermittelt indes eine gänzlich andere Botschaft. Am Gesims erblickt man einen Fries mit geflügelten Viktorien, und im Giebelrelief weist eine Siegesgöttin dem Krieger im Streitwagen den Weg. Sie wirkt wie eine kleinere Schwester der

großen Siegesgöttin auf dem Brandenburger Tor, die dort in ihrer berühmten Quadriga zu sehen ist. Es offenbart sich nun ein markanter Gegensatz zwischen dieser klassisch-narrativen Siegesikonografie an der Außenseite des Gebäudes und der modernistisch-abstrakten Formsprache des Trauer- und Gedenkraumes im Inneren.

Sein janusköpfiges Erscheinungsbild verdankt das kleine Gebäude, das unter dem Namen „Neue Wache“ weithin bekannt ist, der Tatsache, dass es das Produkt mehrerer Urheber, verschiedener Epochen und höchst unterschiedlicher Wirkungsabsichten ist: Die Gebäudekonturen, die Kastellform mit den vier Eckrisaliten und dem dorischen Portikus, entstanden zwischen 1816 und 1818 nach Entwürfen von Karl Friedrich Schinkel, dem großen Meister der klassizistischen Architektur im Preußen des frühen 19. Jahrhunderts. Die Flanken und die Rückseite wurden 1930 von dem Architekten Heinrich Tessenow, einem der wichtigsten Protagonisten der gemäßigten Moderne, neugestaltet. Er ließ, mit Ziegeln, die in Farbe und Zuschnitt denen der Schinkelzeit nahekommen, die Fensteröffnungen vermauern. Das Innere entwarf er gänzlich neu. Was wir heute sehen, ist indes im Jahr 1993 von dem Münchener Architektenbüro Hilmer und Sattler vollständig erneuert worden. Aus Tessenows Zeiten blieb nur das sehr schöne, kleinteilig gepflasterte Fußbodenmosaik aus dunkelgrauem Basalt in Form und Substanz erhalten.

Die Skulptur ist ein Werk von Käthe Kollwitz, das die Künstlerin 1937 als quasi private Kleinplastik in Ton modellierte. Die Version in der Neuen Wache wurde von Harald Haacke auf das 34-fache des ursprünglichen Volumens ‚aufgeblasen‘ und 1993 in der Gießerei Noack gegossen. Die Inschrift „Den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft“ wurde vom damaligen Bundeskanzler Helmut Kohl ausgewählt. Sie stammt aus dem Jahr 1964: In jenem Jahr wurde im Bonner Hofgarten, in dem die Gedenkfeiern der Bundesregierung in der provisorischen Hauptstadt stattfanden, eine Gedenktafel mit diesem Text eingeweiht. Die Neue Wache in ihrem jetzigen Zustand ist also eine Kombination mehrerer historischer Versionen, die unterschiedlich gut erhalten und entzifferbar sind. Eine Bronzetafel links neben dem Eingang informiert über die geschichtlichen Daten und Fakten, eine zweite Tafel auf der rechten Seite liefert nähere Einzelheiten zur Bedeutung der Gedenkstätte. Darauf kommen wir noch zurück.

### Karl Friedrich Schinkel, Staatskanzler Hardenberg und König Friedrich Wilhelm III.

Nach der Schlacht von Waterloo, in der die Allianz von Preußen, England und Russland die napoleonischen Truppen endgültig besiegt hatte, beschloss der preußische König Friedrich Wilhelm III. noch in Paris, wo er sich für die Friedensverhandlungen

aufhielt, per Kabinettsorder die Verschönerung des östlichen Teils der Straße Unter den Linden. Es ging um das Gelände westlich des Zeughauses, gegenüber dem Kronprinzenpalais, das Friedrich Wilhelm als seinen privaten Wohnsitz gewählt hatte, weil er nicht im benachbarten großen Königsschloss leben wollte. Mit dem alten Wachhaus, das an drei Seiten von einem Kastanienwäldchen umgeben war, und in dessen Nähe ein stinkender Graben verlief, entsprach die Örtlichkeit nicht mehr den Repräsentationsbedürfnissen des Königs. Der Graben wurde zugeschüttet, eine störende Brücke wurde durch eine flachere ersetzt, und Karl Friedrich Schinkel, Baumeister in Diensten der preußischen Bauverwaltung, erhielt den Auftrag zum Bau eines neuen Wachgebäudes. Schinkel machte sich im Sommer 1816 an die Arbeit. Der König, der Kronprinz und der preußische Staatskanzler Karl August Fürst von Hardenberg warteten ungeduldig auf die ersten Entwürfe und verfolgten Schinkels Arbeit mit Interesse.

Die Neue Wache sollte zwei unterschiedlichen Zwecken dienen: Zum einen sollte sie einen Trupp von 100 Wachsoldaten mitsamt Offizieren und Ausrüstung beherbergen, die über die Straße Unter den Linden wachen und in Formation Aufstellung nehmen sollten, wenn der König sich anschickte, sein Palais zu verlassen. Diese Zweckbestimmung erklärt den Namen „Neue Wache“. Zum anderen sollte das Bauwerk an die siegreichen preußischen Schlachten zwischen 1813 und 1815 erinnern, die der seit 1807 währenden napoleonischen Besatzung Deutschlands ein Ende gesetzt hatten. Schinkel musste also eine Bauform für ein Siegesdenkmal finden, das zugleich eine Kaserne war oder eben für eine Kaserne, die zugleich ein Siegesdenkmal war. Die monumental gotischen Kathedralen, die Schinkel zuvor als Nationaldenkmale erdacht hatte, blieben für immer Architekturfantasien, die für den preußischen König und sein durch die französische Besatzung und die Befreiungskriege finanziell ausgelaugtes Land zu groß und zu kostspielig waren.

Schinkels erste Entwurfszeichnung datiert vom August 1816 und zeigt einen von leicht erhöhten Seitenpavillons umgebenen Block mit einer sehr hohen Pfeilervorhalle und einem an antike Tempel erinnernden Tympanon. Die Dächer der Pavillons sind von Trophäen wie Soldatenrüstungen und Beutewaffen geziert, wie man sie beim feierlichen Einzug siegreicher Krieger zur Schau stellte und die zur barocken Siegesikonografie gehören. Die Anpassung des Motivs an den klassizistischen Stil ist allerdings nicht sonderlich gelungen; dieses Element wird denn auch später weggelassen.

Eine gewisse Unentschlossenheit bei der Wahl des Architekturtypus ist bemerkbar: Es finden sich Anklänge an ein Triumphtor, ein Kastell, einen Tempel und auch an jene ungewöhnlichen, in fürstlichen Parks errichteten Zierbauten, die man „Follies“ nennt, wobei die letztere Assoziation durch die fein ausgearbeiteten gro-

ßen Bäume im Hintergrund der Entwurfszeichnung noch verstärkt wird. Als hätte Schinkel diese Unentschlossenheit ebenfalls gespürt, fügte er etliche soldatisch gekleidete Staffage-Figuren hinzu.

Dieser ersten Idee folgten schon bald weitere, die schlichter gehalten waren und sich immer mehr dem Entwurf annäherten, der im Spätsommer 1816 für die Realisierung ausgewählt wurde. An die Stelle der Pfeiler traten dorische Säulen, die Eckpavillons wurden einfacher gestaltet, und eine mit Zinnen besetzte Attika, die wie ein Zitat aus der Militärarchitektur in einer Zwischenfassung erscheint, wurde verworfen und durch eine schlichte niedrige Attika über dem Hauptgesimses ersetzt. Die Neue Wache präsentierte sich nun klar und schnörkellos als klassischer Tempel in der durch den Kastanienhain gebildeten romantischen Landschaft.

Die Bauarbeiten begannen 1816 und wurden 1818 abgeschlossen. Grund- und Aufriss, die 1819 im Heft 1 von Schinkels „Architektonischen Entwürfen“ veröffentlicht wurden, zeigen, dass die innere Organisation in keiner Weise mit dem feierlichen und monumentalen Charakter der Außenseiten korrespondierte. Der Vorraum, der große Wach-Saal, das kleine Offizierszimmer, die Arrestzelle und die Waffenkammer waren um einen kleinen Innenhof herum angeordnet, der ausgesprochen sparsam und zweckmäßig gestaltet wurde. Die fünf großen rechteckigen Fenster in der Fassade an der Rückseite der von dorischen Säulen getragenen Vorhalle öffneten sich nicht etwa zu einer Vorhalle, sondern zu den verschiedenen wichtigen Funktionsräumen, von denen aus die Straße von einsehbar sein sollte. Der markante Unterschied zwischen dem Inneren des Gebäudes und seinem Äußeren bestand also von Anfang an. Im Laufe der Zeit erfuhr er jedoch eine grundlegende Bedeutungsveränderung.

Erinnern an die von 1813 bis 1815 errungenen Siege mochte Friedrich Wilhelm jedoch nicht allein der Baukunst anvertrauen. Der Bildhauer Gottfried Schadow, der in der preußischen Residenzstadt hohes Ansehen genoss und die Quadriga auf dem Brandenburger Tor geschaffen hatte, entwarf die Siegesgöttinnen im Hauptgesims. Das dreieckige Giebfeld erhielt erst 1842 sein von August Kiss geschaffenes Historienrelief, das die Jugend und den Abschied zweier Krieger zeigt. Der Jüngling auf der rechten Seite ist zum Sieger erkoren und wird von der Göttin Viktoria geleitet, während der Krieger auf der linken Seite, dem der Tod im Kampf beschieden ist, von seiner Mutter beweint wird.

Der namhafte klassizistische Bildhauer Christian Daniel Rauch erhielt den Auftrag, Standbilder zweier Generäle der Befreiungskriege zu schaffen. Die dargestellten Persönlichkeiten General Bülow von Dennewitz und der General und Militärtheoretiker Gerhard von Scharnhorst sowie der Stil der Denkmale waren für das Gesamtprojekt von erheblicher Bedeutung. Rauch nahm bereits 1816 an den ersten Besprechungen beim Kanzler Hardenberg

teil, und seine Werke sind der Schlüssel zum Verständnis der neuen Siegesikonografie, die mit der Neuen Wache inauguriert wurde.

Friedrich Wilhelm Graf Bülow von Dennewitz entstammte einer alten preußischen Adelsfamilie und gehörte zu jenen hochrangigen preußischen Offizieren, die 1806 in der Schlacht bei Jena und Auerstedt – in der die preußische Armee vernichtend geschlagen wurde und auf noch im Feld zusammenbrach – die Kontrolle über ihre Regimenter nicht verloren hatten. Bülow spielte eine wichtige Rolle bei der Neuorganisation der Armee nach 1807 und blieb dabei stets ein Mann von Adel mit konservativer Gesinnung. 1813 gewann er die Schlacht von Großbeeren südlich von Berlin und bewahrte die Hauptstadt auf diese Weise davor, belagert und angegriffen zu werden. Nachdem er im Februar 1816 verstorben war, konnte er bereits 1816 mit einem Denkmal gewürdigt werden.

Der Hannoveraner Gerhard von Scharnhorst, der aus bürgerlichem Hause stammte, war der preußische Heeresreformer. Er starb 1813 an einer Verletzung, die er sich in der Schlacht von Gross-Görschen zugezogen hatte. In Militärkreisen genießt er als Erfinder der modernen Armee in Deutschland bis heute hohes Ansehen. Von ihm stammt der berühmte Satz „Alle Bürger des Staates sind die geborenen Verteidiger desselben“. An welchem Vorbild Scharnhorst sich mit dieser Aussage wie selbstverständlich orientierte, lässt sich unschwer erraten – an der Armee des nachrevolutionären Frankreich. Die preußische Armee von 1806 war ein Söldnerheer und stand noch unter dem drakonischen Regiment des Ancien Régime mit seiner feudalistischen Befehlsstruktur. Wer zukünftig einen Krieg gewinnen und der Besatzung des eigenen Landes ein Ende setzen wollte, musste sowohl den Militärstaat als auch den Zivilstaat reformieren. Scharnhorst entwickelte daher ein Reformwerk, das eng mit den zivilen und staatsrechtlichen Reformen verknüpft war, die der Freiherr vom Stein und der Kanzler Hardenberg ab 1807 entwickelten.

Die Armeereformen waren denkbar radikal: 400 Generäle wurden sofort in den Ruhestand versetzt, das Regimentssystem abgeschafft, die gesamte Befehlsstruktur sowie die Intendanturen und die Verwaltung modernisiert. Das Söldnertum wurde durch die Wehrpflicht ersetzt, um eine Bindung zwischen Armee und Zivilgesellschaft zu schaffen. Der Soldat wurde als freier Mensch betrachtet; die in Preußen besonders grausame körperliche Züchtigung wurde abgeschafft. Mit dem Eisernen Kreuz als neuem Orden, für den Schinkel den Entwurf lieferte, sollten fortan auch die Verdienste einfacher Soldaten gewürdigt werden. Auch die Öffnung der Offizierslaufbahn für Nichtadelige war ein wichtiger Schritt, wenngleich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nur wenige Bürgerliche den Offiziersberuf wählten.

Die wichtigsten zivilen Reformen waren die Gewerbefreiheit, die neue Städteordnung, die Abschaffung der Leibeigenschaft

und die Gewährung bürgerlicher Rechte für die Juden, denen damit der Zugang zu den freien Berufen eröffnet werden sollte. König Friedrich Wilhelm III. war zwar persönlich nicht sonderlich liberal gesinnt, aber angesichts der Lage, in der sich sein Land unter der napoleonischen Vorherrschaft befand, dringend auf Veränderung angewiesen. Die Reformer machten ihm begreiflich, dass eine Befreiung von der französischen Besatzung und der militärische Erfolg, den er sich wünschte, nur mit Hilfe dieser Reformen möglich waren. So kam es, dass Preußen sich zwischen 1807 und 1812 zu einem modernen Staat wandelte. Scharnhorst war allerdings nicht nur Reformler, sondern auch ein kluger und listiger Stratege. Im Frieden von Tilsit wurde festgesetzt, dass der König seine Streitkräfte auf höchstens 42.000 Mann reduzieren musste. Diese Zahl galt als eine Größenordnung, die der französischen Armee nicht gefährlich werden konnte. Scharnhorst ersann jedoch eine List, um diese Regelung zu umgehen: das „Krümpersystem“. „Krümper“ war die Bezeichnung für einen Reservisten. Mit dem Krümpersystem war es möglich, Männer in erheblicher Zahl zum Grundwehrdienst einzuberufen und auszubilden, dann zu entlassen und durch neue Rekruten zu ersetzen und so weiter, bis schließlich eine bedeutend größere Anzahl kampfbereiter Männer zur Verfügung stand. Die große nationale Erhebung von 1812/1813 war also gut vorbereitet – sowohl militärstrategisch als auch im Hinblick auf die persönliche Kampfbereitschaft der Soldaten.

Christian Daniel Rauch wählte für seine beiden Standbilder, die 1822 links und rechts der Neuen Wache vor dem dunklen und belebten Hintergrund des Kastanienwäldchens aufgestellt werden sollten, weißen Carrara-Marmor. Der weiße Marmor und die klassische Pose verleihen den Militärs eine idealische Anmutung und lassen sie der Zeit enthoben erscheinen, auch wenn sie in zeitgenössischer Kleidung dargestellt sind – mit Ausnahme der weiten Soldatenmäntel, die nach antikem Vorbild drapiert sind. Die Generäle stehen aufrecht auf hohen, mit Bildreliefs verzierten Sockeln. Zur Linken steht Bülow erhobenen Hauptes, die Hand am Griff seines langen Degens, und wird so als kampfbereiter Krieger charakterisiert. Scharnhorst zur Rechten stützt sich auf einen Baumstamm, während sein Degen von den Mantelfalten verdeckt wird, und nimmt mit dem leicht nach vorn geneigten Kopf und der fast bis zum Kinn erhobenen rechten Hand eine nachdenkliche Haltung ein. Er wirkt eher wie ein Philosoph als wie ein General. Die beiden Standbilder – Scharnhorst steht für besonnenes Überlegen, Bülow für die Tat – zeichnen ein idealisiertes Bild der beiden Prinzipien, die den Sieg, dessen hier gedacht wird, möglich machten: Mut und Reform. Und, um auch dies zu sagen: Die Denkmale gehören zu den besten Werken der klassizistischen Bildhauerkunst in Preußen.

Um das Innovative dieser neuen Ikonografie richtig zu erfassen, braucht man nur einen Blick nach rechts auf den Skulpturen-

schmuck am Gesims des benachbarten barocken Zeughauses werfen. Dort wird der Sieg in althergebrachter Manier mit Mars und Minerva, Sklaven in Ketten, Trophäen und Adlern dargestellt, ohne dass auf konkrete Ereignisse oder Personen angespielt wird. Die Neue Wache von Schinkel und Rauch steht für eine andere, modernere, zivilere Vorstellung vom Militärischen. Heute erinnert sie uns daran, dass es einmal einen Krieg gab, in dem Deutschland auf der richtigen Seite stand und gewann, in dem der militärische Erfolg und der zivile Fortschritt Hand in Hand gingen und in dem die deutsche Nation noch eine strahlende Verheißung am Horizont war.

## Funktionsverlust und neue Nutzung

1918 wurden das Deutsche Reich und das Königreich Preußen endgültig Geschichte. Dadurch verlor die der Residenz des Soveräns gegenüberliegende Neue Wache ihre Funktion und stand in den Folgejahren leer. Es wurden neuen Nutzungen – Café, Bank, Fremdenverkehrsbüro – vorgeschlagen, die aber allesamt nicht passten. 1929 regte der preußische Ministerpräsident Otto Braun an, das Gebäude in ein Mahnmal für den Ersten Weltkrieg umzuwandeln, und stieß bei Behörden und Öffentlichkeit auf Zustimmung. Es wurde ein Architekturwettbewerb ausgelobt, an dem Männer mit den klangvollsten Namen der Architektur- und Kunstwelt mitwirken – die einen saßen in der Jury; die anderen wurden zur Entwurfseinreichung eingeladen. Die Aufgabenstellung verlangte im Übrigen nur die Umgestaltung des Innenraums, der zu einem feierlichen Raum des Gedenkens werden sollte. Zu den eingeladenen Architekten zählten Berühmtheiten wie Peter Behrens, Hans Poelzig, Ludwig Mies van der Rohe und Heinrich Tessenow.

Alle Entwürfe wählten als Ausgangspunkt einen Totalumbau des Gebäudeinneren und brachen mit dem profanen und sparsam-nützlichen Charakter, den Schinkel dem Inneren der Neuen Wache verliehen hatte. Am radikalsten gingen Mies van der Rohe und Tessenow zu Werke: Beide entwarfen einen geschlossenen, kubischen Raum mit Wänden aus großflächigen Naturwerksteinplatten und verzichteten auf jede architektonische und figürliche Ausschmückung. Die Jury entschied sich für Tessenow. Nach seinem Entwurf wurden im weiteren Verlauf die folgenden radikalen Umbauten und grundlegenden Veränderungen vorgenommen:

- Abbruch aller Innenwände, Verschließen der Fensteröffnungen an den Seiten.
- Errichtung von vier neuen Innenwänden im Abstand von knapp einem Meter von den Außenmauern. Damit entsteht eine Doppelwandkonstruktion mit einem engen Wartungsgang zwischen beiden Wänden. Die Innenwand begrenzt den zu Beginn beschriebenen kubischen

- Raum und wird mit großen, regelmäßig angeordneten Muschelkalkplatten verkleidet.
- Aufsetzen einer Stahldachkonstruktion mit einem kreisrunden, zum Himmel offenen Oberlicht.
  - Absenkung des Bodens um 20 cm mit der Folge, dass der Besucher beim Betreten zwei Stufen abwärts gehen muss, und ein kleinteilig gepflasterter Fußboden aus dunkelgrauem poliertem Basalt in einem sehr raffinierten asymmetrischen Verbund.
  - Vollständige Vermauerung aller Fenster in Seitenwänden und Rückwand, Schließung der beiden äußeren Achsen und Absenkung des Sturzes der drei mittleren Öffnungen an der Fassade, die fortan als Portale dienen sollten. Sie wurden auf der Innenseite mit einem gemeinsamen Sturz verbunden und mit schmiedeeisernen Gittertoren versehen, durch die man, auch wenn sie verschlossen sind, ins Innere blicken kann.
  - Aufstellung eines großen Steinblocks aus tiefschwarzem Granit unter dem kreisrunden Oberlicht, mit einem Eichenlaubkranz aus getriebenem und vergoldetem Silber darauf.
  - Anbringung einer kleinen Tafel mit der Aufschrift „1914–1918“ am Fuß des Steinblocks.

Als die Bauarbeiten 1931 abgeschlossen waren, präsentierte sich die Neue Wache dem Besucher als eine Art große Grabkammer. Wer sie von der Straße Unter den Linden kommend betrat, tauchte in eine düstere, fast sakrale Atmosphäre ein, im Sommer kühl und im Winter kalt, und man senkte die Stimme, sofern man sich überhaupt traute, zu sprechen. Das zum Himmel offene Oberlicht konnte an das Pantheon in Rom denken lassen oder an „hohle“ Schlusssteine in gotischen Gewölben, die als offener Ring geformt sind und durch die man bei mittelalterlichen Passionsspielen die Himmelfahrt Christi szenisch darstellen konnte, indem man mit einem Seil Christusstatuen zu dieser Öffnung hinaufzog. Oder an die großen neolithischen Steinsarkophage, die an der Oberseite mit einem Loch versehen wurden, damit die Seele des Verstorbenen entweichen konnte.

Stilistisch und formal war das neue Innere modern und abstrakt, aber die Botschaft hätte eindeutiger und konkreter nicht sein können: Der große schwarze Block war nach Art und Größe ein Altar. Der vergoldete Eichenlaubkranz stand für den Ruhm des Kriegers. Die Öffnung im Dach lenkte den Blick zum Licht und ließ an die Verklärung des Helden oder gar an die Himmelfahrt eines Heiligen denken. Der Soldatentod im Krieg von 1914–1918 wurde als (freiwilliges) Opfer imaginiert, auf das der Aufstieg des Gefallenen zum Licht folgte. Diese Aussage bedeutete keine Neuerung gegenüber anderen Mahnmalen in Deutschland und Frankreich,

die den Soldatentod auf dieselbe Weise interpretierten. Innovativ war allein die abstrakte Form, die von den Verbänden ehemaliger Kriegsteilnehmer übrigens heftig kritisiert wurde.

Niemand kommentierte damals einen Widerspruch zwischen dem Äußeren und dem Inneren der Neuen Wache. Äußerlich blieb sie der Siegestempel von 1818, innen wurde sie zum Mahnmal für die gefallenen Soldaten, (zu einem Ort der Trauer, der an die Niederlage der deutschen Armee erinnerte. Niederlage und Untergang sind seit jeher die Gegenstücke zum Sieg und definieren sich in demselben Kontext. Wer einen Krieg verliert, hat nicht zwangsläufig seine Ehre verloren. Vor diesem Hintergrund überrascht nicht, dass Paul Ortwin Rave, der eine Monografie über Karl Friedrich Schinkel verfasste, in einem Text erklärte, er sei froh, dass die Räume der königlichen Wachsoldaten endlich verschwanden. Für ihn wurde das Mahnmal erst durch Tessenows Eingriffe vollendet, die dem bis dahin bestehenden Widerspruch zwischen dem feierlichen Äußeren und dem profanen Innenraum ein Ende setzten. Nunmehr gehörten beide Seiten zusammen.

1933 machte das Nazi-Regime die Neue Wache zu einer ihrer Totenkultstätten. Wachsoldaten wurden zu beiden Seiten des Portikus postiert, und der Führer stand unter dem Portikus, wenn er Paraden abnahm. Bauliche Veränderungen wurden jedoch nicht vorgenommen.

### Zerstörung, Demontage, Wiederaufbau

1945 wurde die Neue Wache von einer Bombe getroffen und brannte innen vollständig aus. Die Standbilder der Generäle von Bülow und Scharnhorst überstanden den Krieg unbeschadet, weil man sie zum Schutz eingemauert hatte. Auf einem undatierten Foto, das höchstwahrscheinlich 1946 entstand, sieht man die beiden Skulpturen in makellosem weißem Marmor neben dem alten, rußgeschwärzten und teilweise eingestürzten Wachgebäude stehen. Vor dem Portikus ist an einem Lattengestell ein übergroßes Plakat mit der Aufschrift „Lasst Frieden werden“ angebracht – eine doppelsinnige Formulierung, die ebenso „Lasst zu, dass Frieden wird“ wie „Macht Frieden“ bedeuten kann. Solche öffentlichen Plakataufrufe waren in der sozialistischen Metropole auf Schritt und Tritt anzutreffen. Es ist festzuhalten, dass die Wache thematisch nicht mit dem unaufhaltsamen Fortschritt auf dem Weg zur Verwirklichung des Sozialismus, sondern mit dem Frieden verknüpft wurde. Man spielte mit dem Genius Loci. Damit löste sich der Unterschied zwischen Innerem und Äußerem der Neuen Wache auf; der lädierte Siegestempel wurde zum Mahnmal, zum Ort der Trauer, der Reue und des Appells. Der Sieg – nach dem Terrorregime des Dritten Reiches desavouiert – kam nicht mehr vor.

Nicht nur die Neue Wache, sondern auch die gegenüberliegende Oper, das Zeughaus zur Rechten, die Humboldt-Uni-

versität zur Linken, das Kronprinzessinnen- und das Kronprinzenpalais auf der anderen Straßenseite – alle Gebäude hatten Bombenschäden erlitten und waren teilweise zerstört, schwarz vor Ruß und entstellt. Ein Foto von 1951 zeigt das Standbild des nachdenklichen Scharnhorst, der in der Pose eines antiken Philosophen die in Trümmer gelegten Bauwerke, die ihn umgeben ins Auge zu fassen scheint.

Sollte man die Neue Wache abreißen oder wiederaufbauen? Und zu welchem Zweck? Der Kulturausschuss des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB) regte an, sie durch ein Goethe-Denkmal zu ersetzen. Die Freie Deutsche Jugend (FDJ) forderte, die Neue Wache als Überbleibsel des preußischen Militarismus abzureißen. Es heißt, das Gebäude sei schließlich von den sowjetischen Kulturoffizieren gerettet worden, die mit der „Gesellschaft für die Deutsch-Sowjetische Freundschaft“ in einem Palais unweit der Neuen Wache untergebracht waren. Sehr wahrscheinlich wurde die Neue Wache in ihrer Eigenschaft als Zeugnis einer alten Waffenbrüderschaft der deutschen und der russischen Armee erhalten, die von 1813 bis 1815 als Verbündete gegen die Franzosen gekämpft hatten. Die Standbilder der Generäle wurden allerdings nicht einbezogen. Bülow und Scharnhorst galten definitiv als Militärs des Ancien Régimes und Vertreter des preußischen Militarismus. Das geschichtliche Bündnis zwischen Sieg und Reform interessierte niemanden. Trotz ihrer ausgesprochen hohen künstlerischen Qualität blieb den Skulpturen ein Platz im öffentlichen Raum versagt.

Im Frühjahr 1951 wurden die beiden Standbilder, während Ost-Berlin sich auf die Ausrichtung der Weltjugendfestspiele vorbereitete, von ihren Sockeln heruntergeholt, auf Karren geladen und in ein Exil verfrachtet, von dem niemand ahnen konnte, wie lange es dauern würde. Auf einer von dem Berliner Kunsthistoriker und Aktivisten Kurt Reutti aufgenommenen Fotoserie ist zu sehen, dass man dabei große Sorgfalt walten ließ. Die Statuen wurden mit Sandsäcken sorgsam geschützt, mit kräftigen Seilen befestigt, mit einem Flaschenzug angehoben und auf den Karren abgelegt bzw. -gestellt. Der Betrachter der Fotos wird Zeuge, wie der Tatmensch Bülow mit seiner Kriegergestik demontiert wird und die Figur, des Sockels und der Orientierung beraubt, unglücklich dasteht, wie eine displaced person. Die philosophische Geste des nachdenklichen Generals Scharnhorst hat verblüffenderweise Bestand: Seiner Figur kann die Verschleppung nichts anhaben. Im Gegenteil: Scharnhorst scheint sogar noch während des Transports – aufrecht auf dem Karren stehend, den die Arbeiter zum Hof des Pergamonmuseums schieben – Herr der Lage zu sein.

Die Demontage fand statt, als die Kastanienbäume gerade zu blühen begannen. Die Sockel der beiden Generäle wurden in schwarzes Tuch eingehüllt und vorübergehend zu Motiv-Altären umfunktioniert, auf denen in hellen Buchstaben – auf der einen

Seite auf Russisch und auf der anderen auf Deutsch – Lobeshymnen auf den Genossen Stalin zu lesen waren. Vor dem Portikus der Neuen Wache wurde ein Holzgerüst errichtet, auf dem ein großformatiges Porträt Josef Stalins, eingerahmt von den Portraits des DDR-Präsidenten Wilhelm Pieck und des Ministerpräsidenten Otto Grotewohl, zu sehen war. Dazu kam der Schriftzug: „Es lebe die deutsch-sowjetische Freundschaft“. Es handelte sich freilich nur um eine Festspieldekoration.

Nach den Festspielen machte man sich an die Rettungsarbeiten und begann mit der Sicherung des halb eingestürzten Portikus. Die Planungsarbeiten für die Instandsetzung und für eine neue Nutzung zogen sich hin. Nach langen Diskussionen wurde 1956 schließlich beschlossen, in der Wache eine den Opfern des Faschismus und Militarismus gewidmete Gedenkstätte einzurichten. Hier tauchte zum ersten Mal in der Geschichte der Neuen Wache das Wort „Opfer“ auf, das im Deutschen stets eine Doppelbedeutung hat und je nach Zusammenhang mit „sacrifice“ oder „victime“ ins Französische zu übersetzen ist. Die von Tessenow geschaffene Anordnung mit Altar, Eichenlaubkranz und der Erhebung ins Licht ließ sich ohne Weiteres als Darstellung eines aktiven Selbst-Opfers des Soldaten im Sinne von „sacrifice“ deuten. Die von der DDR gewählte Gestaltung gedachte nun der Opfer im Sinne von „victimes“ – also der vom NS-Regime und seiner Armee unterworfenen Opfer. Die Soldaten der Wehrmacht blieben damit ausgeschlossen, auch wenn man hätte argumentieren können, dass auch sie letztlich vom Militarismus instrumentalisierte Opfer des Faschismus waren. Doch die Wehrmacht, die die Sowjetunion verwüstet und Millionen Menschen umgebracht hatte, war nicht in das öffentliche Gedenken der DDR integrierbar. Die DDR, von der Sowjetunion gestützt, definierte sich damals als das bessere der beiden Deutschlands. Im staats-offiziellen Diskurs der DDR wurde die Schuld für die Verbrechen der Nazizeit abgewiesen und auf den anderen deutschen Staat im Westen projiziert, wo die alten Nazis noch immer das Sagen hätten. Vor diesem Hintergrund ist logisch, dass in der Gedenkstättenwidmung Verantwortung und Schuld nicht thematisiert werden.

Man beachte die Benennung des Feindes: Faschismus und Militarismus. Statt „nationalsozialistisch“ wurde das Wort „faschistisch“ gewählt. Dies implizierte eine Ausweitung auf einen umfassenderen Begriff der dem 20. Jahrhundert eigenen Formen totalitärer Herrschaft. Auch das Wort Militarismus bezeichnete nach der damaligen Definition grundsätzlich eine Gesellschaftsordnung, die auf Gedeih und Verderb den Interessen einer volksfeindlichen Militärclique ausgeliefert ist, also einen Staat, von dem die DDR in ihrem Selbstbild denkbar weit entfernt war!

Als Architekt wurde Heinz Mehlan beauftragt; den Auftrag für die Inschrift aus Metalllettern erhielt der in der DDR hoch angesehene Schmiedekünstler Fritz Kühn. Portikus, Siegesfries und

Seitenmauern wurden restauriert. Somit wurde der Siegestempel wiederhergestellt. Im Innenraum wurde die Decke samt der Öffnung zum Himmel rekonstruiert, die Wandverkleidung repariert; der Boden und der große schwarze Steinblock blieben erhalten. Fast alles war wie zuvor – aber eben nur fast. Bei dem großen Brand von 1945 war der schwarze Granitblock an den Rändern angeschmolzen, sodass der ehemals perfekte Kubus sein Ebenmaß eingebüßt hatte und aus der Form geraten war – ein Stein, der stets an das Drama des Brandes und der Zerstörung erinnerte. Diese Version der Neuen Wache mit der Inschrift „Den Opfern von Faschismus und Militarismus“ an der Wand gegenüber dem Eingang war nach meiner Auffassung die stimmigste der gesamten Nachkriegszeit. Als bereits gebrochenes, durch die Geschichte transformiertes Denkmal regte es ebenso sehr zum Nachdenken wie zur Besinnung an.

In den späten 1960er-Jahren wandelten sich allerdings die Bedürfnisse der DDR. 1968 ging sie ihrem 20. Jahrestag entgegen und war nach wie vor um internationale Anerkennung bemüht. Sie brauchte einen eigenen, wirkungsvollen Repräsentationsort des Staates. Die Neue Wache wurde als der passende Ort ausgemacht und der Architekt Lothar Kwasnitza mit der Totalrenovierung beauftragt. Die Neugestaltung präsentierte sich als Synthese sämtlicher Elemente der Repräsentationsikonografie eines modernen Staates, in einer stark vom Geschmack der 1960er-Jahre geprägten Atmosphäre. Folgendes wurde verändert oder hinzugefügt:

- Der von Tessenow gestaltete Boden wurde mit großen hellen Granitplatten überdeckt, sodass der Boden nunmehr höher lag; beim Betreten ging der Besucher nur noch eine Stufe hinunter.
- Die Wandverkleidung wurde erneuert: Der graue Muschelkalk wurde durch gelben Travertin ersetzt.
- Der an den Rändern angeschmolzene schwarze Block wurde durch einen niedrigeren, in seiner Substanz und seinen Konturen perfekten Block aus Jenaer Glas ersetzt, hergestellt von Jenaer Glas, dem ganzen Stolz der DDR-Glasindustrie. Aufgestellt wurde der Block auf einer um 10 cm eingetieften mit grünen Marmorplatten ausgelegten Fläche.
- In einer kreisrunden Öffnung in der Mitte des Glasblocks brannte eine ewige Flamme.
- Die Öffnung in der Decke wurde durch eine Fiberglaskuppel verschlossen, um die Flamme vor Regen zu schützen.
- Vor dem Glaskubus wurden in derselben Eintiefung zwei Gräber angelegt und mit zwei Marmortafeln mit den Aufschriften „Unbekannter Soldat“ und „Unbekannter Widerstandskämpfer“ versehen. Um die Gräber, die sich unter den Tafeln befinden, wurden mit Erde gefüllte Urnen

angeordnet – in den Urnen beim Grab des Soldaten befand sich Erde von Schlachtfeldern und in den Urnen beim Grab des Widerstandskämpfers Erde aus Konzentrationslagern.

- An der Wand gegenüber dem Eingang wurde das Hammer- und-Zirkel-Emblem der DDR angebracht; die Inschrift „Den Opfern von Faschismus und Militarismus“ wurde verdoppelt und nun an beiden Seitenwänden angebracht.
- Oben an den Seitenwänden wurden Strahler installiert.

1969 war die Neue Wache bereit für ihre Nutzung als staatlicher Repräsentationsort. Vor dem Gebäude wurde eine Ehrenwache der Nationalen Volksarmee postiert, deren Wachwechsel zur Touristenattraktion im Ost-Berliner Stadtzentrum avancierte. Politiker, die in Ost-Berlin zu Gast waren, wurden mit großem militärischem Zeremoniell in die Neue Wache geleitet und legten dort einen Kranz für die Opfer des Faschismus und Militarismus nieder, die auf diese Weise als Gründungsoffer des sozialistischen Staates vereinnahmt wurden. Auf allen Filmaufnahmen und Fotos ist im Hintergrund das Staatseblem der DDR zu sehen. Mit der Einrichtung der beiden Grabstätten hatte man eine Lösung gefunden, die es ermöglichte, endlich auch die deutschen Soldaten in das Gedenken einzubeziehen. Dies war die DDR ihren Bürgerinnen und Bürgern, die Angehörige im Krieg verloren hatten, seit Langem schuldig gewesen: In Verbindung mit dem unbekanntem Widerstandskämpfer, der stets die gute Tradition des besseren Deutschlands symbolisierte, war der als Individuum und nicht als Repräsentant der Wehrmacht verstandene Unbekannte Soldat vertretbar. Das Grab des unbekanntem einfachen Soldaten ist ein Kernstück der demokratischen Staatsikonografie, die Georges Clemenceau 1919 unter den Bögen des Arc de Triomphe in Paris inaugurierte und die 1921 von den USA aufgegriffen wurde. Die DDR positionierte sich somit im Kreis der großen modernen Staaten. Man darf nicht vergessen, dass der DDR in den späten 1960er-Jahre sehr daran gelegen war, international anerkannt zu werden. Jeder Besuch eines ausländischen Politikers – vor allem, wenn er aus dem Westen kam – trug zur Legitimierung des sozialistischen Staates bei und musste daher sorgsam instrumentiert werden.

Das Innere der Neuen Wache – das Äußere blieb unverändert – wurde zu einer hellen, aber geschlossenen Kammer, und büßte viel von seinem Pathos ein. Man könnte sagen, dass, wie zu Schinkels Zeiten, die Zweckmäßigkeit alles bestimmte: Man war im Hellen und Trockenem. Nach dem Fall der Mauer fiel es gewiss nicht leicht, diese 1990 noch bestehende Version ins Herz zu schließen. Dennoch war sie mit Sicherheit sehr bedeutsam für die Geschichte des sozialistischen Deutschlands und auf bedrückende Weise authentisch.

## Helmut Kohls „Zentrale Gedenkstätte“

In den ersten Jahren nach der Wiedervereinigung zog die Neue Wache keine öffentliche Aufmerksamkeit auf sich. 1990 ließ Lothar de Maizière als Ministerpräsident in der kurzen Phase, in der die DDR als parlamentarische Demokratie existierte, das Hammer-und-Zirkel-Emblem entfernen. Dadurch wurde der Innenraum allerdings nicht schöner: Gegenüber dem Eingang blickte man nun auf eine leere Wand. Man mokierte sich über die Banalität des Glasblocks, aber die Inschrift zu Ehren der Opfer des Faschismus und Militarismus wurde nicht in Frage gestellt. Bürgerinitiativen regten an, die Opfer des Stalinismus einzubeziehen; auf diese Weise hätte das Mahnmal eine Post-DDR-Ausrichtung bekommen können.

Anfang 1993 erfuhr die Öffentlichkeit von einer Entscheidung, die auf höchster Ebene getroffen worden war: Bundeskanzler Kohl wollte die Neue Wache zur zentralen Gedenkstätte der durch die Wiedervereinigung größer gewordenen Bundesrepublik Deutschland machen. Er hatte sich weder einer internen noch einer öffentlichen Diskussion gestellt oder ein Kolloquium veranstaltet. Ein Architektur- oder Kunstwettbewerb war nicht vorgesehen. Nur eine einzige beratende Stimme wurde gehört: die Stimme Christoph Stölzls, Direktor des Deutschen Historischen Museums, das gleich rechts neben der Neuen Wache im Zeughaus beheimatet ist. Kohl und Stölzl hatten unter vier Augen, so schien es, über das künstlerische und ikonografische Schicksal der Neuen Wache als zukünftigem deutschen Gedenkort und Medium der nationalen Konsenserzeugung entschieden. Geplant war, den von Tessenow gestalteten Innenraum zu rekonstruieren, den Glasblock durch eine stark vergrößerte Kopie der 1937 entstandenen Skulptur „Mutter mit totem Sohn“ von Käthe Kollwitz zu ersetzen und den Ort den „Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft“ zu widmen. Die Auswahl der Elemente erfolgte nach Maßgabe ihres positiven Identifikationswertes für die Deutschen in Ost und West:

- Der Standort Unter den Linden steht für das alte Berlin, das nun auch für die Westdeutschen wieder ungehindert zugänglich ist.
- Der Architekt Karl Friedrich Schinkel steht für preußischen Klassizismus auf höchstem Niveau.
- Die Künstlerin Käthe Kollwitz steht für eine engagierte Kunst, den sozialen und pazifistischen Expressionismus der 1920er-Jahre. Ihre Werke werden in West und Ost geschätzt und respektiert – sowohl von Kunstkennern als auch von der breiten Öffentlichkeit.
- Die Skulptur „Mutter mit totem Sohn“ ist ein für das Publikum eingängiges Bild, ein Bild der Trauer, des

Verlustes, der Besinnung und des mütterlichen Schutzes über den Tod hinaus.

- Die Inschrift ist inklusiv – alle Opfer sind im Gedenken vereint.
- Der Architekt Heinrich Tessenow war ein Vertreter der gemäßigten Moderne; er war kein Nazi und sein Werk ist somit politisch unbedenklich.

Allen seinen guten Absichten zum Trotz erntete Helmut Kohl im Frühjahr 1993 einen Proteststurm. In sämtlichen Zeitungen erschienen Artikel von Historikern, Kunstgeschichtlern, Künstlern und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, die den Plan des Kanzlers kritisierten. Die Historiker machten gegen die Inschrift mobil, die – wie oben erwähnt – aus Bonn übernommen wurde und von 1964 stammt. Sie wurde als viel zu verallgemeinernd empfunden. Anders als die Begriffe Faschismus und Militarismus, die eindeutig mit dem 20. Jahrhundert verbunden sind, könnten „Krieg“ und „Gewaltherrschaft“ in allen Epochen beklagt werden, denn Begriffen fehlt in ihrer Grundsätzlichkeit die historische Präzision. Sie ließen die politischen Bewegungen, die im 20. Jahrhundert für Krieg und Gewaltherrschaft verantwortlich waren, aus dem Blick geraten. Obendrein, so hieß es, blende die Inschrift unweigerlich alle Debatten und Forschungsarbeiten aus, mit denen im Deutschland der 1980er-Jahre die unterschiedlichen Geschichten von Opfern und Tätern, die auch im Tod keineswegs alle gleich sind, aufgearbeitet worden waren.

Künstler und Kunstfreunde protestierten dagegen, dass eine für private Zwecke geschaffene Kleinplastik zu einem Monumentalwerk mit öffentlicher Funktion vergrößert werden sollte. Obendrein sah man voraus, dass die semantische Unstimmigkeit zwischen der Skulptur und Tessenows abstraktem Raum ästhetisch scheitern würde. Besonders heftige Auseinandersetzungen gab es um das als ikonografisches Vorbild der Mutter mit ihrem toten Sohn leicht erkennbare Bildmotiv der Pietà, der Darstellung der Maria, die den toten Jesus in ihrem Schoß hält. Die Originalplastik basiert auf einer persönlichen Erfahrung der Künstlerin in der Zeit des Ersten Weltkriegs und ist eine Reflexion über den frühen Tod ihres jüngsten, noch minderjährigen Sohnes Peter, dem sie erlaubt hatte, 1914 in den Krieg zu ziehen. Wenige Wochen später fiel Peter auf einem Schlachtfeld in Flandern. Die damit verbundenen Schuldgefühle konnte die Künstlerin zeitlebens nicht überwinden. Bei ihrem Werk handelt es sich um eine 34 cm hohe Tonarbeit von 1937. Es zeigt eine sitzende Frau, die in einen weiten Mantel gehüllt ist und ihren toten Sohn – einen jungen Mann – in ihrem Schoß hält. Die rechte Hand führt sie in einer nachdenklichen Geste zum Kinn; mit der linken Hand hält sie die Hand ihres Sohnes. Die künstlerische und emotionale Qualität des Originals steht außer Frage.

Indes: Im Zweiten Weltkrieg starben auch Mütter – deutsche, polnische, russische und jüdische Mütter in ganz Europa – mit ihren Kindern. Die Pietà, ein christliches Kultbild, spiegelt die Erfahrung des Zweiten Weltkriegs und des Nazi-Terrors nicht wider und kann beides nicht symbolisieren. Und sie schließt, als christliches Kultbild, die Juden aus diesem Mahnmal aus. Dieses Argument führte vor allem der Historiker Reinhard Koselleck ins Feld. Feministische Kunsthistorikerinnen brachten noch ein weiteres Argument vor, das uns wiederum zur Doppelbedeutung des Wortes „Opfer“ im Deutschen führt. Im Kontext einer Gedenkstätte stellt die Pietà einen Zusammenhang zwischen dem Opfertod Christi, der Verheißung seiner Auferstehung und der Erlösungsfunktion des von ihm gebrachten Opfers und dem Tod der Opfer von Krieg und Gewaltherrschaft her. Durch diese Nachbarschaft wird dem Tod der Opfer ein Sinn zugewiesen, den er nicht hatte. Die Himmelfahrtsverheißung, die Tessenows Anlage mit dem schwarzen Block und dem Eichenblattkranz unter dem zum Himmel offenen Oberlicht in abstrakter Form andeutete, wird, auf eine jahrhundertelange religiöse Praxis verweisend, in der Aufstellung der Skulptur von Käthe Kollwitz an diesem Ort konkreter denn je. Die Darstellung einer Mutter, die ihren geopferten Sohn betrauert, war für feministische Kunsthistorikerinnen in einem staatsoffiziellen öffentlichen Mahnmal am Ende des 20. Jahrhunderts nicht akzeptabel. Kathrin Hoffmann-Curtius formulierte den Satz: „Die Männer opfern ihr Leben, die Frauen ihr Leben lang“.

Kritisiert wurde auch die Idee, in der Neuen Wache einen zentralen Ort zur Stätte des Nationalen Gedenkens machen zu wollen. Als Motiv für solchen Zentralismus vermutete man aus gutem Grund das Staatsprotokoll.

Der Kanzler beteiligte sich an keiner der Debatten, die im Laufe des Jahres 1993 geführt wurden. Da die Einweihung des Mahnmals für den 13. November 1993 geplant war, wurden die Arbeiten unter Hochdruck ausgeführt. Unter den 1968 verlegten Granitplatten stieß man auf Tessenows nahezu vollständig erhaltenen Pflasterboden, der daraufhin restauriert wurde. Außerdem fand man, in situ, die Muschelkalkplatten, mit denen Tessenow 1930 die Laibungen der drei von ihm geschaffenen Portale im Inneren bekleidet hatte und die 1968 bei den Umbauarbeiten mit grobem Gerät abgearbeitet worden waren. Sie waren aber in ihrer beschädigten Substanz erkennbar und wären, wenn man sie in die neue Verkleidung integriert hätte, als Spuren der Gebäudegeschichte höchst präsentabel gewesen. Doch die politischen Autoritäten duldeten dies nicht, weil so die Perfektion des neuen Werkes beeinträchtigt worden wäre. Die alten Steinplatten wurden daher durch neue ersetzt.

Die Debatten – und die Bauarbeiten – konzentrierten sich auf den Innenraum der Neuen Wache, auf Tessenow, Kollwitz und das Gedenken an die Opfer. Niemand erwähnte hingegen Schin-

kel oder brachte zur Sprache, dass die Wache von außen nach wie vor ein Siegestempel war. Dies änderte sich erst, als sich die Einrichtung der Gedenkstätte mit einem anderen Vorhaben überkreuzte, das die Gartendenkmalpflege lange vorbereitet hatte: die Rückkehr der Standbilder der Generäle Bülow und Scharnhorst an ihre ehemaligen Standorte links und rechts der Neuen Wache. Die Idee, das Ensemble aus Architektur und Skulpturen endlich wiederherzustellen, war schon in den letzten Jahren der DDR verfolgt worden. Die Verwirklichung des Vorhabens hatte sich allerdings um mehrere Jahre verzögert, so dass erst im Juni 1993 mit den Vorarbeiten zur Wiedererrichtung der Sockel begonnen wurde. Diese Arbeiten erweckten nun die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Die Wiedererrichtung von Denkmälern, die preußische Generäle mit Degen und Mantel zeigten, erschien absolut unvereinbar mit den Absichten des Kanzlers. Die Kollwitz-Erben, die in die Vergrößerung der Skulptur ohne Zögern eingewilligt hatten, sahen die Bedeutung des Werkes ihrer Großmutter in Gefahr. Sie kündigten an, ihre Einwilligung zu widerrufen, sollte man jemals rechts und links der Neuen Wache Standbilder von Generälen – also von Repräsentanten des preußischen Militarismus – aufstellen. Alle Versuche, die historische und kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Standbilder deutlich zu machen, blieben vergeblich. Zwischen akzeptablen Militärführern und nicht akzeptablen Militarismus zu unterscheiden war für die damalige Erinnerungspolitik der Deutschen nicht vorstellbar.

Da die Pietà das Kernstück der Gesamtkonzeption war, wurde alles unternommen, um die Familie Kollwitz zu besänftigen. Kohls Bundeskanzleramt sorgte für eine rechtsverbindliche Zusicherung seitens der Berliner Senatskanzlei, dass die Standbilder der Generäle nie an ihren ursprünglichen Standort zurückkehren würden. Für den gegenteiligen Fall behielt die Familie Kollwitz sich das Recht vor, ihre Einwilligung zu widerrufen und die Skulptur zertümmern zu lassen.

Auch wenn der Kanzler keine Veränderungen an seinem Vorhaben vornehmen wollte, musste er doch zweierlei akzeptieren: Er musste der jüdischen Gemeinschaft in Deutschland, die zu Recht der Auffassung war, die Juden würden aus der Gedenkstätte in der Neuen Wache ausgeschlossen, ein eigenes Mahnmal für die jüdischen Opfer zusichern. So wurde die große Politik in das Projekt des Denkmals für die ermordeten Juden Europas involviert – sowohl was die Finanzierung als auch was das Grundstück betraf. Auf diese Weise wurde dieses Vorhaben, das ursprünglich aus einer privaten Initiative hervorgegangen war, zu einem Großprojekt der Berliner Republik, für das zwei künstlerische Wettbewerbe ausgelobt wurden. Mit der baulichen Realisierung des Entwurfs von Peter Eisenman wurde inzwischen begonnen.

Der Vorsitzende des Zentralrats der Juden in Deutschland, Ignatz Bubis, unterstützte noch ein anderes Anliegen, das von

sozialdemokratischen Abgeordneten ins Spiel gebracht worden war. Diese wandten sich mit Nachdruck gegen die allgemein und verschwommen formulierte Inschrift „Den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft“, die sie als historisch und politisch so unpräzise empfanden, dass sie einen ergänzenden Text forderten. Sie schlugen Zitate aus der Rede vor, die der damalige Bundespräsident der Bundesrepublik Deutschland, der Christdemokrat Richard von Weizsäcker, am 8. Mai 1985 anlässlich des 40. Jahrestags des Endes des Zweiten Weltkriegs in Europa gehalten hatte. Diese im Fernsehen übertragene Rede hatte die Nation wegen ihrer Klarheit, Genauigkeit und Aufrichtigkeit berührt. Zum ersten Mal bezeichnete in der Bundesrepublik Deutschland ein Politiker höchsten Ranges die bedingungslose Kapitulation und damit die totale Niederlage der Wehrmacht als Befreiung des deutschen Volkes, weil sie dem Terror des Dritten Reiches ein Ende gesetzt hatte. Und er nannte alle, die unter dem Nazi-Regime gelitten hatten, ohne sie nach Rang oder Hierarchie zu ordnen. Er erwähnte homosexuelle Opfer, Sinti und Roma ebenso wie Kranke. Von Bedeutung war auch, dass die Rede kein Schuldeingeständnis in der Tradition der These von der Kollektivschuld des deutschen Volkes an den Verbrechen der Nazizeit war, das zu neuer Ungenauigkeit und Verallgemeinerung geführt hätte. In seiner Rede legte von Weizsäcker den Deutschen der 1980er-Jahre nahe, alle Opfer zu ehren, auch wenn ihnen manche Opfer näher seien als andere. Indem er jede Opfergruppe einzeln beim Namen nannte, näherte er die deutschen Opfer an die „anderen“ Opfer an und arbeitete auf eine Verständigung in Trauer und Verantwortung hin.

Aus dieser Rede, die natürlich zu lang war, um am Eingang der Neuen Wache auf einer Bronzetafel Platz zu finden, machte der SPD-Bundestagsabgeordnete Freimut Duve einen sehr dichten und bewegenden Text, der die beinahe biblische Wiederholungsrhetorik des Originals noch verstärkt. Für ausländische Besucher wurden an den Seitenwänden der Vorhalle Übersetzungen in sieben Sprachen angebracht.

Die Neue Wache ist der Ort der Erinnerung  
Und des Gedenkens an die Opfer  
Von Krieg und Gewaltherrschaft.

Wir gedenken der Völker,  
die durch Krieg gelitten haben.  
Wir gedenken ihrer Bürger, die verfolgt wurden  
Und ihr Leben verloren.  
Wir gedenken der Gefallenen der Weltkriege.  
Wir gedenken der Unschuldigen,  
Die durch Krieg und Folgen des Krieges  
In der Heimat, in der Gefangenschaft und  
Bei der Vertreibung ums Leben gekommen sind.

Wir gedenken der Millionen ermorderter Juden.  
Wir gedenken der ermordeten Sinti und Roma.  
Wir gedenken Aller, die umgebracht wurden  
Wegen ihrer Abstammung, ihrer Homosexualität  
Oder wegen Krankheit und Schwäche.  
Wir gedenken aller Ermordeten, deren Recht auf  
Leben geleugnet wurde.

Wir gedenken der Menschen,  
die sterben mussten um ihrer religiösen oder  
Politischen Überzeugung Willen.  
Wir gedenken Aller,  
Die Opfer der Gewaltherrschaft wurden  
Und unschuldig den Tod fanden.

Wir gedenken der Frauen und Männer,  
Die im Widerstand gegen die Gewaltherrschaft  
Ihr Leben opferten.  
Wir ehren Alle, die eher den Tod hinnahmen,  
Als ihr Gewissen zu beugen.

Wir gedenken der Frauen und Männer,  
Die verfolgt und ermordet wurden,  
Weil sie sich totalitärer  
Diktatur nach 1945 widersetzt haben.<sup>1</sup>

Diese Bronzetafel neben dem Eingang ist keine Erläuterung zu der Widmungsinschrift im Inneren, sondern eine Gegenrede. Sie basiert auf einem Geschichtsverständnis, das sich der Widmungsinschrift „Den Opfern von Krieg und Gewaltherrschaft“ entschieden widersetzt, die der Auseinandersetzung mit der Geschichte ausweicht und – wie bereits erwähnt – aus den 1960er-Jahren stammt. Damit ist der neueste der vielen Gegensätze benannt, die die Geschichte der Neuen Wache seit ihrer Entstehung bis heute geprägt haben. Dieses Gebäude ist wie ein Brennglas der deutschen Geschichte der vergangenen zwei Jahrhunderte. Politische Positionen und Gegenpositionen spiegeln sich dort in architektonischen Konstruktionen und Gegenkonstruktionen. Die verschiedenen Versionen des Mahnmals sind allesamt – sichtbar oder unsichtbar – präsent. So wie sie sich heute den verschiedenen Publikula präsentiert, enthält die Neue Wache den gesamten Konfliktstoff, der sie geformt hat. Wohlgemerkt: Das Gebäude ist ein geschütztes Baudenkmal, dem man ansieht, dass es ein wertvolles Kulturgut von hohem künstlerischem und historischem Rang ist. Diese Denkmalwerdung des Objektes führt dennoch nicht zu einer Harmonisierung der darin enthaltenen Geschichte. Die Neue Wache wird immer ein Ort des Erinnerens und zugleich ein Ort des Dissenses sein. Ich bin überzeugt, dass es einen ein für allemal

befriedeten Denkmalstatus nicht geben kann – weder für die Neue Wache noch übrigens für andere vergleichbare Objekte des kulturellen Erbes in Deutschland oder anderswo. Die sozialen und kulturellen Konflikte, die die Produktion der Werke und ihre Aneignung im Laufe der Zeiten geprägt haben, bleiben darin präsent.

Entsprechende Sorgfalt ist geboten bei der Wahl der beschreibenden Begriffe, die der denkmalpflegerische Diskurs für chronologisch komplexe Denkmale entwickelt hat: Das sprachwissenschaftliche Modell der „Zeitschichten“ ist ebenso fehl am Platz wie der Begriff des „Wandels“ oder der „Veränderung“ im Lauf der Geschichte, weil es sich nicht um eine einfache chronologische Überlagerung handelt, sondern um die Überlieferung ausdrücklich einander entgegengesetzter historischer Form- und Sinnsetzungen.

Und: Die Geschichte ist nicht zu Ende. Die deutschen Identitätskonflikte sind alles andere als beigelegt und können jederzeit wieder aufbrechen. Wenn es dazu kommt, wird die de-semantisierende Entwicklung, die jedes gewollte Denkmal im Alltag durchmacht, durch eine sofortige Re-Semantisierung abgelöst werden. Die Neue Wache würde einmal mehr zum Katalysator von Konsens und Dissens oder zum Ausdrucksmedium für eine neue Position zwischen Sieg und Trauer, Ausweichen vor der Geschichte oder Verantwortung gegenüber der Geschichte, Postsozialismus oder neuem Staatsbürgertum.

Und schließlich: Die weißen Marmorstandbilder von Christian Daniel Rauch, die die Generäle Scharnhorst und Bülow darstellen – sie wurden restauriert und standen bereit, um sich dem Berliner Publikum zu präsentieren, aber lange Zeit blieben sie im Exil, ‚eingehaust‘, in einem großen, lichtlosen Holzgehäuse auf einem Industriegelände im Norden Berlins. Das Trauerdenkmal im Innenraum der Neuen Wache mit den Elementen von Tessenow und Kollwitz/Haacke war wichtiger. Der Siegestempel von Schinkel und Rauch bleibt unvollständig.

Nach langen Verhandlungen mit der Familie Kollwitz, die an der rechtsverbindlichen Vereinbarung festhält, dass an der Neuen Wache keine Militärführer aufgestellt werden, erhielt der Senator für Bau und Stadtentwicklung 2002 die Einwilligung der Familie, die Standbilder auf der gegenüberliegenden Straßenseite auf dem Rasen des Prinzessinnengartens links neben der Oper aufzustellen. Die Einweihung fand im September 2002 in Anwesenheit des Senators statt. Seither kann man diese großartigen Werke des Berliner Klassizismus wieder betrachten. Aber was sieht man eigentlich? Man sieht auf einer Grünfläche zwei Standbilder aus weißem Marmor, die zwei Militärführer zeigen, die sich nach rechts und links zu einer Mitte neigen, die nichts weiter ist als eine Leerstelle. In diesem Garten zwischen Oper und Operncafé wirken die Standbilder eingeengt. Statt ein Gebäude von moderaten Ausmaßen einzurahmen, werden sie von einem hohen Gebäude

dominiert. Damit sie nicht im Schatten einer mächtigen Platane stehen, wurden sie so nahe an den Gehweg und damit an den Betrachter gerückt, dass dieser nicht weit genug zurücktreten kann, um ihre bildhauerischen Qualitäten zu würdigen.

Schlimmer noch: Die Standbilder der Generäle Scharnhorst und Bülow sind dort, wo sie jetzt stehen, streng genommen bedeutungslos. Sie repräsentieren sich selbst als schöne weiße Marmorstatuen. Die Bezüge zur Ikonografie von Sieg, Reform und den Anfängen einer zivilen Gesellschaft in Preußen verlieren sich im Grün. Indem man der Konfrontation mit der Neuen Wache und ihrer feierlichen Aura von Trauer und Besinnung und natürlich der Konfrontation mit Käthe Kollwitz' Erben aus dem Weg ging, hat man nicht zu einer Re-Semantisierung der Standbilder beigetragen, sondern zum genauen Gegenteil. Der Senator wollte keine Debatte, sondern eine Erfolgsmeldung. Die hat er bekommen. Das ist freilich ein wenig enttäuschend. Ob die Neue Wache und ihre Generäle noch für eine neue Debatte taugen, wird sich erst in der nächsten Identitätskrise erweisen. <<

Aus dem Französischen von Andreas Bredenfeld

- 1 In der französischen Originalfassung des Artikels in „Les Temps Modernes“ von 2003 habe ich angemerkt, dass die französische Übersetzung der Gedenktafel in zwei wesentlichen Vokabeln nicht sinngleich mit dem deutschen Text ist: Im deutschen Wort „gedenken“ verbinden sich Trauer und Selbstbesinnung, während der französische Ausdruck „honorer la mémoire“ eher ein positives, andere ehrendes Erinnern bezeichnet. Das deutsche Wort „Gewaltherrschaft“ hat einen anderen, roheren Klang als das französische Wort „tyrannie“, das an das antike Drama und an die Konzentration der Macht in den Händen eines historischen oder mythischen Herrschers denken lässt.



23



24



- 22 Philharmonie am Kulturforum, Hans Scharoun, 1960–63  
23 Kulturforum Berlin mit Philharmonie, Gemäldegalerie, Kirche St. Matthäus  
und Neuer Nationalgalerie  
24 Neue Nationalgalerie, Ludwig Mies van der Rohe, 1965–68 und  
Kirche St. Matthäus, Friedrich August Stüler, 1844–46



25



26



27



28

- 25 Neue Nationalgalerie, Mies van der Rohe, 1965–68  
26 Palast der Republik, Kollektiv Heinz Graffunder, 1973–76, Abriss 2006–08  
27 Palast der Republik, Foyer  
28 Neue Nationalgalerie, gläserne Halle

# Das Berliner Kulturforum. Architektur als Medium politischer Konflikte

Der Aufsatz ist die Ausarbeitung eines Vortrages, den ich auf der Züricher Tagung „Bauten und Orte als Träger von Erinnerung“ gehalten habe. Aber an was könnten die prächtigen Neubauten auf dem Forum wohl erinnern? Mein damaliger Grundgedanke: Erinnerung kann auch in einem „Gegenbau“ (Martin Warnke) weitergetragen werden. Das Kulturforum – mit Philharmonie, Staatsbibliothek und Nationalgalerie eine Art Freistätte der Hochkultur – entstand auf einer Fläche, die zuvor für Albert Speers monumentale Nord-Südachse in Anspruch genommen worden war. Das Matthäikirchviertel war abgerissen und der Runde Platz angelegt worden; das im Rohbau fertiggestellte, kriegsbeschädigte „Haus des Fremdenverkehrs“ aus der NS-Zeit stand noch bis 1962. Hans Scharoun hat mit der Positionierung seiner Philharmonie und später mit der Staatsbibliothek und seinem Entwurf für das Kulturforum an diesem Ort nicht nur eine künstlerische und städtebauliche, sondern auch eine zivilisatorisch-politische Gegenposition aufgebaut: Seine Bauten sollten jedwede Art von geordnetem Massenaufmarsch für immer unmöglich machen – so formulierte es Christine Hoh Slodczyk, in der Wende-Zeit Leiterin der Inventarisierung im Berliner Denkmalamt. Die städtebaulichen Muster der Speer'schen Machtarchitektur sind, so meine These, in der Überblendung durch Scharouns organische, antisymmetrische Stadtlandschaft aufgehoben. Die Erinnerung an die Nord-Süd-Achse ist so gewissermaßen im Gegenbau bewahrt.

Erstpublikation in: *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege. ID Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich Bd. 21*, hg. v. Hans-Rudolf Meier/Marion Wohlleben, Zürich 2000, S. 133–143.

Nachdem Architektur und Städtebau in der Nachkriegszeit im Ostteil wie im Westteil Berlins bevorzugte Medien politischer und kultureller Positionsbestimmung waren, liest sich die Architekturgeschichte beider Stadthälften wie eine Bildergeschichte vom 40 Jahre währenden Wettstreit der Systeme. Mit Bauten setzten Politiker und Architekten im Osten oder Westen ihr Credo in Szene, mit Gegenbauten reagierte die andere Seite, und so ging es fort, von Stalinallee und Hansaviertel bis zum Palast der Republik und dem Internationalen Congress Centrum.<sup>1</sup> Die Gebäude, die gegeneinander gesetzt waren, stehen heute größtenteils miteinander auf der Gesamtberliner Denkmalliste und verursachen auch von dort noch, aber nun gemeinsam, Irritationen und Kontroversen. Diese wiederum wiederholen nicht allein das alte Ost-West-Schema, sondern es entsteht zusehends eine neue Front zwischen radikalen Kritikern der Nachkriegsmoderne insgesamt und mehr oder minder gemäßigten Erben der Moderne. Kein Wunder, dass das Kulturforum, das geradezu als Verkörperung des westlichen Städtebaus der 1960er-Jahre gilt, höchst unterschiedlich bewertet wird – zumal seine Mitte jahrzehntelang als Brachfläche liegen blieb.

## Die Planung nach 1945

Niemand kann so recht sagen, wann eigentlich der Begriff „Kulturforum“ erfunden wurde. Die Planungsgeschichte, im Zuge derer immer mehr wichtige Kultureinrichtungen an diesem Standort konzentriert wurden, begann wenig spektakulär. Als Hans Scharoun und Wils Ebert in ihrem Beitrag zum Wettbewerb „Hauptstadt Berlin“ (1957/58) am östlichen Rand des Tiergartenviertels beim Kemperplatz einen Kulturstandort vorsahen, präzisierten sie nicht die Art der kulturellen Nutzung.<sup>2</sup> Erst im November 1959, als das Berliner Abgeordnetenhaus beschloss, die seit 1956 nach Scharouns preisgekröntem Entwurf geplante neue Philharmonie nicht an der Bundesallee in Wilmersdorf, sondern am Kemperplatz zu bauen, begann der Aufstieg des Standortes. Eine Zeichnung, die den Planungsstand von 1960/61 wiedergibt, zeigt zusätzlich zur im Bau befindlichen Philharmonie bereits Signaturen für Museen, Staatsbibliothek und die Galerie des 20. Jahrhunderts, aus der später die Neue Nationalgalerie wurde. Damals war also das Kulturforum in seinen wesentlichen Bestandteilen festgelegt. Der Plan datiert aus der Zeit vor dem Bau der Mauer. Damals ging man offenbar noch von einer Gesamtberliner Perspektive aus, in der die Lage des neuen Kulturforums nicht als grenznah, sondern als zentrumsnah interpretiert werden konnte.<sup>3</sup>

Was war das aber nun für ein Standort – zwischen Landwehrkanal, Potsdamer Straße und der Trasse für eine nord-südlich verlaufende Stadtautobahn, die zusammen mit drei anderen tangential angelegten Schnellstraßen die alte Mitte vom

Durchgangsverkehr hätten freihalten sollen? Luftbilder aus den 1950er-Jahren, wie sie etwa den Ausschreibungsunterlagen für den Wettbewerb „Hauptstadt Berlin“ beigegeben wurden, zeigen den Zustand des Geländes, wie ihn Scharoun wahrgenommen haben muss, als er selber die Errichtung seiner Philharmonie am Kemperplatz betrieb. Am nahe gelegenen Potsdamer Platz, also dicht hinter der damals noch passierbaren Sektorengrenze, waren einige Gebäude nach Reparatur der Bombenschäden wieder in Betrieb genommen worden – zum Beispiel das Columbushaus von Erich Mendelsohn. Das Achteck des Leipziger Platzes lag dagegen fast gänzlich frei. Im Tiergartenviertel standen inmitten der Kriegsbrache hier und da noch Wohngebäude aufrecht, dazu die ausgebombte Matthäikirche. Dicht am Landwehrkanal, etwa an der Stelle, die heute die Staatsbibliothek einnimmt, ragte das alle Proportionen der Umgebung sprengende, kaum kriegsbeschädigte Haus des Fremdenverkehrs in die Ruinenlandschaft und zeugte eindrucksvoll von der Hybris der nationalsozialistischen Hauptstadtplanung. Hier könnte man bedauernd anmerken, dass die Berliner Denkmalpflege, die seinerzeit am Wettbewerbsverfahren beteiligt war, sich nicht für die Erhaltung der kriegsbeschädigten Altbauten und die Bewahrung des Hauses des Fremdenverkehrs als Geschichtszeugnis und Mahnmal einsetzte. Eine solche Rückprojektion heutiger denkmalpflegerischer Leitvorstellungen in die 1950er-Jahre wäre jedoch ahistorisch und würde verkennen, dass die Denk- und Handlungsmöglichkeiten der Denkmalpflege im Rahmen der berufsbedingten Rollenverteilung ebenso zeitgebunden sind wie die der Architekten und Planer. Kein deutscher Denkmalpfleger hätte sich 1957/58 für die Erhaltung historistischer Stadthäuser oder nationalsozialistischer Repräsentationsbauten eingesetzt, weil diese nicht als Denkmale gesehen wurden.

### Von Berlin nach Germania – die Nord-Süd-Achse

Zur Verwandlung Berlins in die Welthauptstadt Germania hatte Generalbauinspektor Albert Speer zwei großartige Repräsentationsachsen geplant: die Ost-West-Achse, die durch Verbreiterung der bereits existierenden Straße vom Brandenburger Tor nach Charlottenburg herzustellen war – und die heute noch in der Trasse der Straße des 17. Juni und der Bismarckstraße erkennbar ist – und die Nord-Süd-Achse, die quer durch bebautes Gebiet zu schlagen war. Sie sollte im Süden im Bereich der Papestraße in Schöneberg mit dem neu zu errichtenden Südbahnhof beginnen und im Norden, beim Humboldthafen, in einem gigantischen Regierungsforum gipfeln, vor der riesigen Kuppelhalle, in der bis zu 180.000 Personen hätten Platz finden sollen.<sup>4</sup> Die Nord-Süd-Achsenplanung wurde nicht nur in der Phantasie der NS-Politiker betrieben. Sowohl im Ahlsenviertel nördlich des Reichstages als auch am Matthäikirchplatz im Tiergartenviertel begann die Gene-

ralbauinspektion 1938/39 mit dem Abbruch der Häuser. Der Platzbedarf für die Neugestaltung war beträchtlich, denn die Achsenplanung sah nicht etwa nur eine breite, gerade Straße vor, sondern zu beiden Seiten große Repräsentationsbauten, Platzanlagen und einen riesigen Triumphbogen etwa auf halbem Wege bei der heutigen General-Pape-Straße auf der Grenze zwischen Schöneberg und Tempelhof. An diese Planung erinnert heute noch der 1941 entstandene sogenannte Großbelastungskörper aus massivem Beton, der keinen anderen Zweck hatte, als die Belastbarkeit des Baugrundes an dieser Stelle zu testen. Der Triumphbogen wurde nicht gebaut, aber der Großbelastungskörper liegt immer noch am selben Platz und wurde als einzige oberirdisch sichtbare Spur der Nord-Süd-Achse unter Denkmalschutz gestellt.

Mit der Entmietung der Häuser im Tiergartenviertel begann eine Aktion, die geradewegs mitten in das schlimmste Kapitel der NS-Geschichte führte: Um Ersatzwohnraum für die Mieter aus den Neugestaltungsgebieten bereitstellen zu können, verfügte die Generalbauinspektion die Beschlagnehmung von „Judenwohnungen“ (so die Bezeichnung in den Akten der GBI), deren angestammte Bewohner einstweilen bei anderen jüdischen Familien untergebracht wurden. Als der Bombenkrieg größere Schäden zu verursachen begann, requirierte die Generalbauinspektion die Wohnungen jüdischer Mieter auch für anderswo ausgebombte Familien, die jüdischen Berliner mussten immer enger zusammenrücken, bis von 1942 an, immer noch mit dem Terminus ‚Evakuierung‘ verschleiert, ihre Deportation und Ermordung systematisch betrieben wurde.<sup>5</sup>

Das Haus des Fremdenverkehrs, das einen Sektor des geplanten „Runden Platzes“ an der Nord-Süd-Achse besetzte, war im Rohbau und im Fassadendekor fertig, bevor die Arbeiten eingestellt wurden. Als Scharoun mit dem Bau seiner Philharmonie begann, hatte er die große Bauruine täglich vor Augen, und man darf davon ausgehen, dass er wusste, was er da sah. Auch über die Frage, warum so viel Grund und Boden im südlichen Tiergartenviertel in öffentlichem Besitz war, dass man dort ohne größere Umstände eine Versammlung von Kulturbauten planen konnte, sollte kaum Unklarheit bestanden haben – die Generalbauinspektion hatte die Grundstücke für Speers Hauptstadtplanung zusammengekauft.

## Die Philharmonie als Gegenbau

Wie jeder, der während des Krieges in Berlin gelebt hatte, musste Scharoun um den unmittelbaren Zusammenhang zwischen den imperialen Imponiergesten der NS-Hauptstadtplanung und der Vernichtung von Menschen durch Deportation und durch Zwangsarbeit in den Steinbrüchen des Dritten Reiches wissen. Er hat sich dazu in keiner seiner programmatischen Schriften zum Neubeginn nach 1945 explizit geäußert. Sollen wir das als Verdrän-

gung oder zumindest als „Beschweigen“ deuten, ein im Konsens mit anderen Wissenden und ebenfalls Schweigenden betriebenes Ausweichen vor der Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte? Oder ist die Philharmonie selber Scharouns aktive Stellungnahme, ein bewusst gesetztes Gegenbild zu den Ordnungs- und Allmachtsphantasien und zu der gewalttätigen Praxis der Generalbauinspektion, ein Gegenbau zum Bau der Nord-Süd-Achse? Das asymmetrisch-harmonische Wunderwerk der Philharmonie auf diese Art als eine Setzung zu deuten, in der die politische und die künstlerische Aussage deckungsgleich sind, wäre in der Tat verlockend. Ist dies aber nicht nur eine wohlmeinende Projektion?

Betrachten wir zunächst die Architektur der Philharmonie ein wenig genauer. Sie erweist sich als radikale Absage an alle hergebrachten Würdeformen des traditionellen Kulturbaus – kein Sockel, keine Säulen, kein Tempelgiebel, keine Freitreppe, keine großartige Portalrahmung und kein repräsentatives Treppenhaus erinnern an die Konzerthäuser, Museen und Theater des 19. Jahrhunderts, in denen die Repräsentationsgesten früherer Herrschaftsarchitektur für die bürgerliche Gesellschaft in Anspruch genommen worden waren. Insofern ist die Philharmonie ein Gegenbau sowohl zur preußischen Akropolis des 19. Jahrhunderts auf der Berliner Museumsinsel und zu den älteren Kultur- und Bildungsbauten Unter den Linden als auch zu den zahlreichen Kulturhäusern der DDR, die seit 1952 im staatlich verordneten Stil der ‚nationalen Bautraditionen‘ errichtet wurden und die mit Portikus und Tempelgiebel ihrerseits die Würde der bürgerlichen Kulturbauten für die Bauten der sozialistischen Gesellschaft in Anspruch nahmen.<sup>6</sup> Scharouns Philharmonie bezieht dagegen das ihr eigene Pathos aus der kühnen, offensiv anti-klassischen künstlerischen Komposition. In der großen, geschwungenen Kontur des zeltartigen Daches und in den zahlreichen Treppen, Balkonen und Rampen des Inneren klingen Motive aus seinen Aquarellen aus der Kriegszeit an, in denen er Visionen von Theatern und Versammlungsstätten auf Bergeshöhen zu Papier gebracht hatte. Diese wiederum erinnern an die zeichnerischen Utopien von alpinen Architekturen und Volkshäusern als Stadtkrone, die Scharoun und Bruno Taut um 1920 miteinander in der ‚gläsernen Kette‘ ausgetauscht hatten.

Volkshäuser zu bauen, als Stadtkrone, als Kultur- und Versammlungshäuser der Werktätigen, die Raum für selbst-organisierte soziale und kulturelle Aktivitäten schaffen und für alle, die sich vom bürgerlichen Kulturbetrieb abgewiesen oder eingeschüchtert sehen, einen Zugang zur Hochkultur überhaupt ermöglichen, war seit dem späten 19. Jahrhundert ein Ziel sozialdemokratischer Kulturpolitik. Die Idee, dass die Vertrautheit mit Werken der Hochkultur nicht nur für den Einzelnen zum Medium gesellschaftlichen Aufstieges werden könnte, sondern dass die Begegnung mit der Hochkultur eine erzieherische Wirkung auf die Mas-

sen entfalten und so zum Prozess der Zivilisation beitragen könnte, wurde Jahrzehnte später zum kulturpolitischen Leitgedanken der Nachkriegszeit und zwar bezeichnenderweise sowohl in der BRD als auch in der DDR. Kulturpolitiker beider deutscher Teilstaaten beriefen sich auf Schiller und seine Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen von 1795, die nicht etwa von einer Erziehung zur Kunst, sondern von einer Erziehung durch Kunst ausgehen. Ein durch und durch idealistisches und vielleicht gerade deswegen erfolgversprechendes Konzept – in Monarchie, Demokratie und Sozialismus gleichermaßen anwendbar, da es systemimmanent gedacht ist und nicht von der Umverteilung von Eigentum oder Herrschaft ausgeht.

Mit ihren 2200 Plätzen sollte die Philharmonie zu erschwinglichen Preisen Raum für mehr Musikfreunde bieten als die älteren Konzerthäuser der Stadt und auf ganz praktische Weise dem Volk den Zugang zur Kunstmusik ermöglichen. Damit wurde sie, gemeinsam mit dem gleichnamigen Orchester, das dort zu Hause ist, zu einem idealen Medium ästhetischer Erziehung im Sinne Schillers und erfüllte die Volkshausvisionen der ‚gläsernen Kette‘ mithin nicht nur durch ihre phantastische Form. Diesen historischen und politischen Hintergrund bedenkend, formuliere ich die These, dass Scharouns Philharmonie tatsächlich als Gegenbau gegen die NS-Baupolitik und insbesondere gegen die am Ort noch sichtbare Nord-Süd-Achse gerichtet war. Sie bezeugt nicht ein Ausweichen vor der Auseinandersetzung mit der Geschichte, wie heutzutage gelegentlich behauptet wird. Sie ist eine Auseinandersetzung mit dieser Geschichte. Als Solitär neben die Trasse der Nord-Süd-Achse gestellt – und zwar so, dass alle denkbaren Achsen- und Rasterbezüge negiert oder blockiert werden, wuchs die Philharmonie vor der Folie des Tiergartens zu einer Stadtkrone im Sinne der Stadtutopien der 1920er-Jahre auf.

## Die Nationalgalerie Mies van der Rohes

Im Sommer 1962, als die Philharmonie ihrer Vollendung entgegenging, erhielt Ludwig Mies van der Rohe, der 1938 von Deutschland in die USA emigriert war, vom Senat den Auftrag, eine „Galerie des 20. Jahrhunderts“ zu bauen und wählte den Bauplatz am Landwehrkanal, am südlichen Rand des Kulturforums. Sein 1964 vorgelegtes, 1967 fertiggestelltes Projekt wird gelegentlich mit dem Hinweis abgewertet, die Stahlkonstruktion der Nationalgalerie sei nur die schwarz angestrichene Variante eines nicht verwirklichten Entwurfes für die Firmenzentrale von Bacardi auf Kuba. Selbst wenn dies zuträfe, wäre damit über die Verankerung des Entwurfes im Werk des Architekten noch nichts gesagt. Mies van der Rohes langjähriger Bürochef Sergius Riegenberg berichtete, dass Mies schon lange vor seiner Emigration in die USA den Traum hatte, ein vollkommenes und zugleich vollkommen nutzloses

Gebäude zu errichten. Es sollte, ähnlich wie der Aussichtstempel in Schinkels Entwürfen für die königliche Residenz Orianda auf der Krim, deren Abbildung in Schinkels Gesamtwerk Mies in seinem Büro in Ehren hielt, nur zum Anschauen und zum Hinausschauen da sein.<sup>7</sup> Der Auftrag für die Galerie in Berlin bot dann die Chance zur Verwirklichung des Architektentraumes. Auf das ins Gelände eingetieft eigentliche Ausstellungsgebäude stellte er die frei stehende, offene Stahlkonstruktion seines modernen Belvederes, das seine Wirkung nicht in einer Naturlandschaft, sondern in einer Stadtlandschaft entfalten sollte. Durch die 1965 vollzogene Umwidmung zur Neuen Nationalgalerie erfuhr das Bauprojekt noch eine deutliche Aufwertung und auch ein weiteres Referenzfeld, denn damit war klar, dass das neue Gebäude das westliche, moderne Gegenstück zu der seit dem Mauerbau nicht mehr zugänglichen Alten Nationalgalerie auf der Museumsinsel werden würde.

### Scharoun und Mies van der Rohe

Philharmonie und Nationalgalerie standen einander nun als Verkörperungen gegensätzlicher Richtungen der modernen Architektur wie Antipoden gegenüber – die Nationalgalerie mit ihrem klaren Ebenmaß und ihrem Pavillon aus Stahl und Glas als Inbild klassischer Ordnung und Scharouns aus einem Kern von drei übereinander gelegten, gegeneinander gedrehten Fünfecken konstruierte Philharmonie als scheinbar frei geformter skulpturaler Körper. Zwischen den beiden Häusern, die vom nationalen wie vom internationalen Publikum gleichermaßen gelobt und bewundert wurden – und werden – entstand eine Spannung, die alle späteren Veränderungen des Forums überdauert hat.

Während die Nationalgalerie noch in der Planung war, lobte der Senat von Berlin 1964 einen weiteren Wettbewerb aus. Die nach Westdeutschland ausgelagerten Bestände der Alten Staatsbibliothek sollten heimgeholt und in einem neuen Gebäude zugänglich gemacht werden. Damit sollte für eine weitere in der alten Stadtmitte, also im Ostsektor Berlins ansässige Institution, die Staatsbibliothek Unter den Linden, ein westliches, modernes Gegenstück am Kulturforum angesiedelt werden. Hans Scharoun gewann den Wettbewerb mit einem Projekt, das seinen Vorschlag für die Gestaltung der Staatsbibliothek mit einem den gesamten damals beplanten Raum besetzenden Entwurf verband. Die Philharmonie sollte durch einen südlich vorgelagerten kleinen Kammermusiksaal erweitert werden, und für die Mitte zwischen Philharmonie, Nationalgalerie und Matthäikirche war ein Gästehaus vorgesehen, das funktional das nach dem Bau der Mauer in eine Randlage gerückte Kulturforum mit den erforderlichen Gemeinschaftseinrichtungen versorgen und zwischen den bestehenden Bauten vermitteln sollte.

## Landschaftlichkeit als Metapher für Freiheit

Scharouns Gesamtplan für das Kulturforum wird zu Recht als idealtypische Verbildlichung seines Konzeptes von der „Stadtlandschaft“ aufgefasst. Stadtlandschaft bezeichnet bei ihm nicht unmittelbar das Verhältnis von Natur und Architektur. Eine „Stadtlandschaft“ gestalten hieß für ihn, das Unüberschaubare, Maßstabslose der Großsiedlungen in überschaubare und maßvolle Teile aufzugliedern und die Teile so zueinander zu ordnen, dass sie wie Wald und Wiese, Berg und See in einer schönen Landschaft zusammenwirken (Vortrag vom September 1946).<sup>8</sup> Hier ist nicht von Wäldern, Wiesen, Bergen und Seen die Rede, sondern von einer „natürlichen“ Ordnung der Teile im Raum. Diese wiederum ergibt sich nicht von allein, sondern muss durch besonders kunstreiches Entwerfen hergestellt werden – etwa so, wie der durch hohe Gartenkunst erzeugte Eindruck von Natürlichkeit im englischen Landschaftspark.

Axialität, Parallelität, ja überhaupt Orthogonalität sollten vermieden werden zugunsten einer freien, rhythmischen Ordnung, die Scharoun als Analogie zur „natürlichen“, landschaftlichen Formation definierte. Landschaftlichkeit als Gegenbild zu geometrischen Ordnungen galt ihm als Metapher für Freiheit – Freiheit nicht nur von geometrischen, sondern auch von politischen Zwängen und Freiheit zu einer neuen Definition von Stadt und Kultur ohne eingeschlossenen Herrschaftsanspruch alter oder neuer Klassen. Solch grundsätzlich emanzipatorische Ideen erhielten im sozialdemokratisch regierten Westberlin der 1960er-Jahre stets eine antikommunistische Stoßrichtung. Insofern ist Scharouns Kulturforum auch als städtebauliche Figur eine Position in der ost-westlichen Bau- und Gegenbaugeschichte der Stadt.

## Das Kulturforum wird weitergebaut

Seit der Prämierung von Scharouns Gesamtkonzept sind 34 Jahre vergangen. Etliche weitere Wettbewerbe wurden ausgelobt, die die Errichtung von Kunstgewerbemuseum, Kunstbibliothek, Kupferstichkabinett und Gemäldegalerie im Westen von Matthäikirche und Philharmonie zum Ziel und zur Folge hatten.<sup>9</sup> Diese bilden einen eigenen Bereich, organisiert um die vom Matthäikirchplatz steil ansteigende sogenannte Piazzetta, die mit ihrer großgemusterten Pflasterung zu Recht wenig Anklang findet. Die architektonische Qualität dieses jüngeren Ensembles steht in keinem Verhältnis zu den Spitzenleistungen der Gründungsbauten von Scharoun und Mies van der Rohe. Daher will ich hier den Blick auf das Kulturforum im engeren Sinne beschränken, das im Osten von der Staatsbibliothek, im Westen von der Matthäikirchstrasse begrenzt wird. Auch hier ist seit der Vollendung der Nationalgalerie 1967 viel geschehen. Die Staatsbibliothek wurde 1967–76 nach

Scharouns Entwurf gebaut. 1978–84 kam das Musikinstrumentenmuseum dazu, 1984–88 der Kammermusiksaal, die beiden letzteren von Scharouns langjährigem Mitarbeiter Edgar Wisniewski im Sinne des Meisters entworfen.<sup>10</sup> Für den Kammermusiksaal konnten eine Ideenskizze und das Modell des städtebaulichen Entwurfes von 1964 verwendet werden, was allerdings nicht verhinderte, dass der Kammermusiksaal auf vielfachen Wunsch zahlreicher Musikfreunde entschieden größer ausfiel als in Scharouns Modell vorgesehen. Nun fehlt zur Vollendung des Kulturforums nur noch das Gästehaus in der Mitte. Der Scharoungesellschaft, die sich der Pflege und Vollendung des Scharounschen Werks verschrieben hat, fällt es verständlicherweise leicht, immer wieder neue Mitstreiter für ihr hohes Ziel zu gewinnen, denn wer will sich schon gegen einen der größten deutschen Architekten des 20. Jahrhunderts aussprechen! Wer sich aber heute, im Jahre 1998, mit dem Kulturforum auseinandersetzen will, kommt um die Anerkennung von zwei grundlegenden Sachverhalten nicht herum: Erstens ist das Kulturforum im Begriff, von einer stattlichen bebauten Insel in einer weitläufigen Stadtbrache zu einer nicht mehr als mittelgroßen Lichtung am Rande der zu ungeahnter Dichte und Höhe aufgetürmten neuen City am Potsdamer Platz zu werden. Das muss Folgen für die Verplanung der frei gebliebenen Flächen haben. Zweitens: Scharoun ist tot. Seit 1972. Zwar ist es müßig, sich auszumalen, was er wohl heute tun würde, wenn er noch leben würde, eines aber darf man getrost annehmen: er würde für das Kulturforum eine neue, den veränderten Raum- und Zeitumständen angepasste Lösung entwickeln und nicht auf ein 34 Jahre altes Konzept zurückgreifen. Aber er ist tot, so müssen andere die Verantwortung für die Vollendung des Forums oder zumindest für die Beseitigung der dortigen Missstände übernehmen. Und selbst wenn dies für die 60- bis 70-Jährigen schwer einzusehen ist: wir sind heute nicht mehr die Zeitgenossen, sondern die Erben des Kulturforums der 1960er-Jahre. Die Gebäude sind inzwischen geschützte Baudenkmale, sie haben ihre eigene Aura entwickelt.

Was heißt das aber für die Zukunft? Soll nun auf weitere Bauten – oder Gegenbauten – auf dem Forum verzichtet werden? In den 1980er-Jahren sollte nach einem preisgekrönten Entwurf Hans Holleins eine postmoderne, verkleinerte Variante des Gästehauses entstehen, verbunden mit einem flachen, langgestreckten Gebäuderiegel, der die Trennung zwischen den Bauten auf der westlichen Seite und der Staatsbibliothek auf der östlichen Seite der vierspurigen Potsdamer Straße gestalterisch verfestigt hätte. Das Projekt scheiterte. Anfang 1998 unternahm der Senat von Berlin erstmals den Versuch, die Stadtbrache im Mittelfeld des Forums mit den Mitteln der Gartenkunst zu gestalten. Ein landschaftsplanerischer Wettbewerb mit städtebaulichem Anteil wurde ausgelobt. Der zur Verwirklichung ausgewählte Entwurf von Valentien/Valentien (Landschaftsarchitektur) und Hilmer/Sattler

(Städtebau) wurde sogleich heftig angegriffen und ist bis heute umstritten. Kernidee des gärtnerischen Konzeptes ist es, den Raum zwischen der Nationalgalerie, der Matthäikirche und dem Vorfeld der Philharmonie mit hochstämmigen Bäumen zu bepflanzen, die in einem weitmaschigen, gelegentlich gestörten Raster stehen und, wenn die Bäume die vorgesehene Größe erreicht haben, einen lichten, in alle Blickrichtungen durchlässigen Hain bilden sollen. Der Hain soll Ort der Begegnung und des Ausruhens sowie Ausstellungsfläche für Skulpturen werden. Auf ein Gebäude im Mittelfeld wollen die Architekten ganz verzichten; sie schlagen stattdessen einen schmalen Riegel vor, der an den westlichen Rand des alten Forums gestellt werden und den Zugang zur Piazzetta portalartig einrahmen soll. – Ist das nun die endgültige Kapitulation der Gegenwart vor der Herausforderung, das Kulturforum doch noch zu vollenden? Verkennen wir nicht, dass das Bäume pflanzen an dieser Stelle keine Rückkehr zur Natur darstellt, sondern einen Wechsel des künstlerischen Mediums, von der Architektur zur Gartenkunst! Kunstvoll gestalteten Gärten wird seit jeher eine mäßigende Wirkung auf die Affekte und, spätestens seit der Bayerische Landesherr den Englischen Garten in München für sein Volk anlegen ließ, eine erzieherische Wirkung auf die Massen nachgesagt. Mit der Anlage des Haines zwischen den Gebäuden auf dem Kulturforum soll das gesellschaftliche und künstlerische Anspruchsniveau des Ortes nicht gesenkt, sondern auf der gleichen Höhe gehalten werden. Das ist kühn, vielleicht unbescheiden, aber auch verheißungsvoll, selbst wenn es eine Weile dauert, bis das gewünschte Bild entstanden ist, da Bäume bekanntlich langsamer wachsen als Häuser.

Im Juni 1998 wurde in einem ersten Bauabschnitt mit der Umsetzung des Konzeptes von Valentini und Valentini begonnen. Noch sind die Bäume zu klein, um den Eindruck des lichten, hochkronigen Haines erzeugen zu können, aber eines ist bereits spürbar: die an der Potsdamer Straße erhöhte und mit einer Mauer gefasste Platzfläche, die nach Westen hin in mehreren flachen Stufungen abgesenkt ist, eröffnet völlig neue Blickmöglichkeiten auf die in der Debatte jahrelang vernachlässigte Nationalgalerie. Und – wer aus den zusammengeballten Architekturmassen am Potsdamer Platz hinaustritt und die freie Fläche zwischen Philharmonie und Nationalgalerie erblickt, atmet auf. Man darf gespannt sein, wie sich der Ort nach dem Weiterbau im Frühjahr 1999 entwickeln wird.

Bleibt die Frage, wer sich nun am Kulturforum an was erinnern soll und warum. Die Lage ist, wie gewöhnlich bei derart gegenwartsnahen Denkmalkomplexen, unübersichtlich und schwierig. Bemerkenswert ist, dass die Nord-Süd-Achse von vielen Beteiligten bereitwillig als ein den Ort besetzendes Erbe akzeptiert wird, obwohl sie ein so finsternes Kapitel der Geschichte repräsentiert und ihre Spuren im Gelände nicht zu sehen sind.

Das gelegentlich ausgesprochene Bedauern über den Verlust der Bauten des 19. Jahrhunderts am Matthäikirchplatz liegt im Trend der 1990er-Jahre. Überhaupt nicht im Trend – jedenfalls nicht in Berlin – liegt die Wertschätzung für die kulturellen, sozialen und städtebaulichen Visionen der 1960er-Jahre. Sie gelten als gescheitert und veraltet, aber – noch? – nicht als geschichtlich. Es ist ein Paradox: Was die einen – in unserem Fall die Scharounianer – noch nicht vergessen haben, wollen die anderen noch nicht erinnern. Die Rolle der Denkmalpflege ist in diesem Falle dankbar und undankbar zugleich: sie muss es leisten, das Kulturforum aus dem zeitgeschichtlich-kontroversen in den kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu stellen, ohne die berechtigte Kontroverse um seine Zukunft zu ignorieren oder – um es mit den von Jan und Aleida Assmann geprägten Begriffen zu sagen – das Kulturforum muss von einem Gegenstand des kommunikativen Gedächtnisses zu einem des kulturellen Gedächtnisses gemacht werden. ◀◀

- 1 Zur Begriffsprägung „Bau und Gegenbau“ vgl. Warnke, Martin: Bau und Gegenbau, in: Architektur als politische Kultur. philosophia practica, hg. von Hermann Hipp und Ernst Seidl, Berlin 1996, S. 11 ff.
- 2 Zum Wettbewerb „Hauptstadt Berlin“ vgl. Geisert, Helmut et. al.: Hauptstadt Berlin. Internationaler städtebaulicher Ideen-Wettbewerb 1957/58, hg. v. Berlinische Galerie, Berlin 1990.
- 3 Die Zeichnung ist publiziert in: Frank, Robert et. al.: Platz und Monument. Die Kontroverse um das Kulturforum Berlin 1980–1992, Berlin 1992, Abb. S. 21.
- 4 Vgl. Reichardt/Hans J., Schäche, Wolfgang: Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörung der Reichshauptstadt durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen, Berlin 1984.
- 5 Geist, Johann Friedrich/Kürvers, Klaus: Tatort Berlin, Pariser Platz – Die Zerstörung und „Entjudung“ Berlins, in: 1945 Krieg – Zerstörung – Aufbau. Architektur und Stadtplanung 1940–1960, Schriftenreihe der Akademie der Künste 23, Berlin 1995, S. 55 ff.
- 6 Hain, Simone/Stroux, Stephan/Schroedter, Michael: Die Salons der Sozialisten. Kulturhäuser in der DDR, Berlin 1996.
- 7 So berichtet von Sergius Ruegenberg in einem persönlichen Gespräch mit der Autorin im Sommer 1995; vgl. auch: Tegethoff, Wolf: Die neue Nationalgalerie im Werk Mies van der Rohes und im Kontext der Berliner Museumsarchitektur, in: Berlins Museen. Geschichte und Zukunft, hg. v. Zimmermann, Michael F./Hölz, Christoph/Ulrike Steiner, München 1994, S. 281 ff.
- 8 Scharoun, Hans: Zur Ausstellung „Berlin plant“ (Aus der Ansprache Professor Scharouns zur Eröffnung), in: Neue Bauwelt 1, 1946, S. 3 ff.
- 9 Vgl. dazu Kühne, Günther: Heraus aus den Trümmern!, in: Frank, Robert et. al.: Platz und Monument. Die Kontroverse um das Kulturforum Berlin 1980–1992, Berlin 1992, S.10 ff.
- 10 Wisniewski war bereits beim Bau der Philharmonie beteiligt und war nach Scharouns Tod (1972) bei der Errichtung der Staatsbibliothek als künstlerischer Berater der Bundesbaudirektion tätig.



# Kulturforum II – Konkurrierende Leitbilder der Stadtplanung. Oder: Was passiert, wenn auf Bau und Gegenbau ein Gegen-Gegenbau folgen soll?

Das Kulturforum war und blieb über mehr als 40 Jahre ein wahrer Zankapfel. Es hat Architekt\*innen, Städtebauer\*innen, Denkmalpfleger\*innen und Landschaftsarchitekt\*innen beschäftigt, die sich mit wechselndem Glück der Gestaltung der leer gebliebenen Mitte annahmen. Mit den Jahren entstanden im Westen des Areals weitere Kulturbauten, aber Scharouns Stadtlandschaft blieb unvollendet. Alle Versuche, für die zentrale Fläche ein zwischen Scharouns Philharmonie, Mies van der Rohes Nationalgalerie und Stülers Matthäikirche passendes und vermittelndes Gebäude zu entwickeln, scheiterten. Scharouns Kulturforum galt dem seit 1991 als Senatsbaudirektor in der Berliner Baupolitik bestimmend tätigen Hans Stimmann als veraltetes Konzept, das er mit starken Worten bedachte: „Schlachtfeld der Moderne“, „Elefantenfriedhof berühmter Architekten“. Man könnte daraus schließen, daß für Stimmann nicht Speer der Zerstörer des Matthäikirchviertels war, sondern die Nachkriegsmoderne. Ich sah es als meine Aufgabe als Denkmalpflegerin, das Kulturforum als historisch gewordenes, in seiner Nichtvollendung zu würdigendes Denkmal der Stadtbaukunst erkennbar zu machen und dabei die in all den Streitigkeiten viel zu selten beachtete Nationalgalerie und Mies van der Rohes subtile ästhetische und stadträumliche Bezugnahme auf Stülers Matthäikirche zur Geltung zu bringen.

Erstpublikation in: *Denkmale in der Stadt – die Stadt als Denkmal. Probleme und Chancen für den Stadtumbau, Schriftenreihe Stadtentwicklung und Denkmalpflege* Bd. 1, hg. v. Hans-Rudolf Meier, Dresden 2006, S. 155–162.

Unter den schwierigen Denkmälern des Städtebaus der 1960er-Jahre in Deutschland ist das Berliner Kulturforum ohne Frage eines der besonders vertrackten, und dies obwohl – wenn nicht überhaupt gerade weil – mehrere seiner baulichen und gärtnerischen Bestandteile hochrangige Kunstwerke sind, jedes für sich ein Denkmal besonderer Art. Eigentlich sollte das Ganze geradezu ein Über-Denkmal der Bau-, Garten- und Stadtbaukunst geworden sein. Aber das ist es nicht. Soweit sind sich die Kontrahenten in den seit Jahrzehnten andauernden Streitigkeiten um immer neue Weiterbau- und Vollendungsversuche einig. Aber damit endet auch schon die Einigkeit, denn weder über die Gründe der unleugbaren Unzulänglichkeiten des Kulturforums noch über den Weg, diese abzustellen, hat man sich bislang in der Stadt verständigen können.

Die Probleme liegen aber nur zu einem Teil im baulichen und städtebaulichen Bestand. Der andere Teil gründet in der besonderen Debattenstruktur, die sich durch die Vermischung und Überschneidung von fachlichen und politischen Positionen mit personellen Konstellationen über die Jahre zu einem in jeder Diskussionsveranstaltung aufs Neue erlebbaren Patt verfestigt hat. Unvoreingenommen Stellung zu beziehen ist auch für gutwillige Außenseiter kaum möglich, denn selbst wer sich für unvoreingenommen hält, wird umgehend entweder eingenommen oder ausgeschlossen und jedenfalls mit dem eigenen oder dem feindlichen Lager identifiziert.

Um was geht es eigentlich? Was ist überhaupt das Berliner Kulturforum? Das Berliner Kulturforum ist eine seit der Einweihung der Philharmonie von Hans Scharoun (1961) in mehreren Bauabschnitten auf eine Flächenausdehnung von 23 ha angewachsene Gruppe von Kulturbauten und Freiflächen zwischen dem südlichen Rand des Tiergartens und dem Landwehrkanal. Das auf die 1960er-Jahre zurückgehende innere Feld besetzen die Philharmonie mit den Gartenanlagen von Hermann Mattem, die nach Kriegszerstörungen vom Architekten Emmerich wiederaufgebaute Matthäikirche von Heinrich August Stüler (1844–46) mit der als Rasenplatz erkennbaren Binnenfläche des ehemaligen Kirchplatzes, die Nationalgalerie von Ludwig Mies van der Rohe (1963–68) mit ihrem von Mies selber entworfenen Gartenhof und die Staatsbibliothek, ebenfalls ein Werk von Hans Scharoun (1967–76).

Die Anordnung der bereits bestehenden und noch zu errichtenden Bauten und Freiflächen hat Scharoun in seinem 1964 prämierten städtebaulichen Gesamtplan zusammenfassend dargestellt. Dieser Plan sowie Fotos des damals erarbeiteten Modells werden bis heute präsentiert und reproduziert, um das Werk Scharouns in Ehren zu halten und seine Vollendung im Sinne des 1972 verstorbenen Meisters zu fordern. Denn ein von Scharoun für die zentrale Fläche zwischen Philharmonie, Nationalgalerie und Matthäikirche projektiertes Gästehaus, das die Elemente des Forums

räumlich und funktional verklammern sollte, ist nie gebaut worden. Dazu später mehr.

Die in den 1980er- und frühen 1990er-Jahren errichteten weiteren Gebäude auf dem immer weiter nach Westen ausgreifenden Baufeld – das sind das Musikinstrumentenmuseum (Edgar Wisniewski, 1979–82), der Kammermusiksaal (Edgar Wisniewski, 1984–87) das Kunstgewerbemuseum (Erwin Gutbrod, 1978–85), die Kunstbibliothek (Hilmer und Sattler, 1987–96) und die Gemäldegalerie (Gutbrod/Hilmer und Sattler 1987–98) besetzen das Umfeld des inzwischen unter Denkmalschutz stehenden Ensembles der 1960er-Jahre. Unmittelbar angrenzend an die östliche Kante des Kulturforums entstand seit der Mitte der 1990er-Jahre die massive und weit in die Höhe getriebene Bebauung des Potsdamer Platzes, die der Stadtlandschaft der 1960er-Jahre eine amerikanisch inspirierte aufgetürmte Assemblage aus Hochhäusern und Breithäusern der Nach-Postmoderne gegenüberstellt.

Der in der Mitte verbliebene Freiraum, den Scharoun mit dem Gästehaus hatte besetzen wollen, wurde 1998 nach einem landschaftsplanerischen und städtebaulichen Wettbewerb von Donata und Christoph Valentien mit einer Platzanlage und Baumpflanzung erstmals geordnet. Allerdings blieb die Ausführung durch das Land Berlin weit hinter der Qualität des preisgekrönten Entwurfs zurück. Wo das Büro Valentien einen lichten Hain aus hochstämmigen Kiefern als grünen Schirm geplant hatte, pflanzte die Senatsverwaltung, nachdem heftige Kritik an der Wahl eines Waldbaumes für einen Stadtplatz laut geworden war, als Ersatz mittelkleine Götterbäume, die ohne Laub nur spindelig und mit Laub auch nicht viel besser aussehen und die, entgegen den seinerzeit gemachten Voraussagen, nicht einmal besonders schnell gewachsen sind. Zwei der Bäume sind mittlerweile unten am Stamm abgebrochen.

Das ist also das Kulturforum – ein in sich heterogenes, nicht vollendetes städtebauliches Ensemble, das sich mit seinen älteren und neueren Bauten, Räumen und Teilräumen keineswegs zu der von Scharoun erdachten anmutigen Stadtlandschaft zusammenfügt, die er als Metapher für Freiheit verstanden sehen wollte. Wenn es nur um die Form ginge, könnte ich hier absetzen und mit der Erörterung der zahlreichen Gestaltungsvorschläge beginnen, die, mal besser, mal schlechter, für räumliche Schließungen, Füllungen, Orientierungen und Umorientierungen gemacht worden sind. Aber es geht nicht nur um Form, es geht auch um Geschichte und die ist an diesem Ort, wie so oft in Berlin, voller Kontraste und Widrigkeiten.

### Erinnerung im Gegenbau

Das Kulturforum breitet sich auf einer Fläche aus, die in den späten 1930er-Jahren durch den Generalbauinspektor Al-

bert Speer für Hitlers Vision von der Welthauptstadt Germania, genauer: für die Errichtung der monumentalen Nord-Süd-Achse in Anspruch genommen wurde. Für die Errichtung der Straße, eines weit ausgreifenden runden Platzes und der begleitenden Großbauten wurden bereits 1938, also vor Kriegsbeginn, die seit den 1840er-Jahren entstandenen großbürgerlichen Wohnhäuser rund um den Matthäikirchplatz abgerissen. Das ganze Tiergartenviertel wurde später im Bombenkrieg schwer beschädigt und lag nach 1945 in Trümmern. So lag es noch 1957/58 zum Wettbewerb Hauptstadt Berlin, als Scharoun die Gegend um Kemperplatz und Matthäikirchplatz als Kulturstandort auswies und so lag es immer noch, als 1959 mit der Philharmonie die funktionale und städtebauliche Neuordnung begann, die in Scharouns Stadtlandschaftsplan von 1964 ihren entwurflichen Abschluss finden sollte. Aber es geht um mehr als nur einen Paradigmenwechsel im Städtebau der Nachkriegszeit.

Ich habe Scharouns Bauten und Entwürfe für das Kulturforum in einem früheren Aufsatz als Gegenbau zur Nord-Süd-Achse bezeichnet, weil sie so eindeutig und kühn gegen jede Axialität und Hierarchisierung von Räumen und Raumverhältnissen angehen.<sup>1</sup> Weiterhin habe ich geschrieben, dass dieser Gegenbau nicht dem Vergessen oder Verdrängen der Nazi-Vergangenheit diene, sondern, im Gegenteil, ihrer Bearbeitung, dass es sich mithin um eine bewusste, wenn nicht verbale so doch bauliche Stellungnahme des Architekten zum Projekt der Nord-Süd-Achse handelt. Unter dem Kulturforum liegt, so behaupte ich heute, noch immer der Schatten der Nord-Süd-Achse, auch wenn man ihn mit dem bloßen Auge nicht sehen kann. Freilich braucht man Wissen über die Geschichte des Ortes, um hinter oder unter dem Sichtbaren das überblendete Gegenbild erkennen zu können. Dieses Wissen wird indes in der Stadt reichlich vorgehalten, es ist verfügbar und kann auf mannigfaltige Weise abgerufen werden.

Das Kulturforum ist also nicht nur ein städtebauliches, sondern auch ein geschichtliches, ein politisches Denkmal und das nicht allein, weil es von den kulturpolitischen Setzungen und Zielen im Nachkriegs-Berlin berichtet. Hier sind Architekturformen notwendig Bedeutungsträger und besondere Sorgfalt ist geboten, wenn man daran gehen will, mit neuen Entwürfen städtebauliche Unzulänglichkeiten zu beseitigen. Bevor ich aber auf diese vielbeklagten Unzulänglichkeiten näher eingehe, habe ich ein grundsätzliches Problem zu erörtern.

Wenn ich behaupte, dass ein Gegenbau nicht notwendig dem aktiven Vergessen dient, dass also Bau und Gegenbau eine Sinneinheit bleiben oder werden können, selbst wenn der Vorzustand überblendet, also unsichtbar geworden ist, muss ich mich fragen, ob dieser Vorgang wiederholbar ist und mit dem Gegenbau zum Gegenbau eine weitere, vielleicht gar noch komplexere Sinneinheit hergestellt werden kann. Das kann wohl nicht grund-

sätzlich ausgeschlossen werden, es wird aber darauf ankommen, in welcher Form und mit welchem anderen, neuen Leitbild der abermalige Gegenbau daherkommt. Geht es um eine ganz neue Schicht oder um die Rückkehr zu einem Vorzustand, und wenn ja zu welchem Zweck und aus welchem Grund?

### Der Gegenbau zum Gegenbau

Im Falle des Kulturforums geht es der derzeitigen Senatsbaupolitik um die Rückkehr zu einem Vorzustand, mit dem Ziel, dem Kulturforum durch teilweise Rückführung auf die städtebaulichen Ordnungsmuster des 19. Jahrhunderts einen engeren, festeren Rahmen zu geben. Es geht also primär um die Form, nicht um die architektonische und städtebauliche Repräsentation kultureller oder kulturpolitischer Inhalte. Zum Konzept der Stadtlandschaft schreibt der Senatsbaudirektor Hans Stimmann in einem Gutachten, das der Beschlussvorlage vom Februar 2004 zum Weiterbau des Kulturforums angefügt ist: „Das erstmals 1958 als Scharouns Beitrag im Hauptstadtwettbewerb entworfene und dann 1964 im Rahmen des Wettbewerbs für die Neue Staatsbibliothek ausformulierte Leitbild einer Stadtlandschaft mit solitären Objekten integrierte mit der St. Matthäuskirche (A. Stüler 1844–46) lediglich ein Gebäude, das ausdrücklich dem traditionellen städtebaulichen Leitbild verpflichtet ist. Allerdings wurde der für die Position der Kirche wichtige Stadtgrundriss konzeptionell ausgelöscht. Die Kirche wurde so zum Objekt in der neuen Stadtlandschaft.“<sup>2</sup>

Das Verb „auslöschen“, das Stimmann in seinem Text überall da benutzt, wo er die Überplanung der Vorkriegsstrukturen beschreibt, verleiht seiner Rede einen moralisierenden Unterton. „Auslöschen“ klingt so, als habe man ein immerhin noch glimmendes Feuer oder gar ein noch atmendes Leben aktiv, spurlos und gründlich beseitigt. Das Ausgelöschte erhält so im Rückblick einen besonders hohen Wert. Daraus kann dann derjenige, der etwa das Ausgelöschte wieder ins Leben holt, eine höhere Rechtfertigung für sein Tun beziehen. Eben das strebt der Senatsbaudirektor an, wobei er beiläufig übergeht, dass er ja selber vorhat, die gesamte Fläche neu zu überplanen, also seinerseits „auszulöschen“, was er der Erhaltung nicht für wert befindet. Dabei findet er durchaus auch die Worte, den stadtlandschaftlichen Ansatz historisch zu würdigen, erklärt aber sogleich das historisch Gewordene für veraltet:

„Diese radikale Überplanung und der damit zum Ausdruck kommende Neuanfang ist aus heutiger Sicht nur verständlich, wenn man sich die ausgeglühte Trümmerlandschaft der Berliner Innenstadt und dazu die geistige Situation nach dem Faschismus und nach der Teilung Berlins vor Augen führt. 58 Jahre nach Kriegsende, fast 15 Jahre nach der Wiedervereinigung, nach der Rückkehr von Parlament und Regierung und der insgesamt erfolg-

reichen kritischen Rekonstruktion des barocken Teils der historischen Innenstadt und dem Neubau des Stadtquartiers am Potsdamer Platz stellen sich die Fragen anders.“<sup>3</sup>

Dahinter steckt eine Überlegung, die es verdient, weiter bedacht zu werden: Mit dem Verblassen der Vorzustände veralten auch die Gegenbilder. Wenn keiner mehr an den Feuersturm in einer Korridorstraße denkt, die durch die lückenlose Blockrandbebauung im Bombenkrieg zu einer Todesfalle wurde, kann man von der Stadtlandschaft zur Blockrandbebauung zurückkehren. Wenn keiner mehr an Machtachsen, Aufmärsche und kolossale Parteiarchitekturen denkt, kann man wieder doppelgeschossige Pfeilerhallen bauen. Wenn die hochverdichtete steinerne Stadt nicht mehr als Ort des Mieterelends, der sozialen Ungleichheit und Instabilität und des lügenhaften Ornaments gilt, ist auch das Gegenbild – die Stadtlandschaft – veraltet. Bleibt man in diesem formalen Ablaufmuster, kann es eigentlich keinen Grund geben, einen weiteren Gegenbau prinzipiell abzulehnen. Es wird also notwendig, in dem Bau-Gegenbau-Schema Raum für Qualitätsurteile zu lassen; Qualitätsurteile im Hinblick auf den künstlerischen, den historischen und den sozialen Wert des jeweiligen Bestandes. Im Falle des Kulturforums kann es dabei nicht um die Qualität der Bauten gehen, denn die gelten, jeweils für sich genommen, allenthalben als Baudenkmale. Es geht vielmehr um die Qualität der funktionalen und ästhetischen Beziehungen zwischen den Bauten und damit auch um die Räume, die sie gemeinsam fassen.

### Matthäikirche und Nationalgalerie, Mies van der Rohe und Stüler

Ein zentraler Punkt in der Argumentation für die Neubeplanung des Forums ist der Status der Matthäikirche. Als einziges Überbleibsel des früher so stattlichen Tiergartenviertels gilt sie ohne ihren Platz als defizitär. Sie aus ihrem Objektcharakter zu erlösen und ihr wieder den Matthäikirchplatz als umbauten Platzrahmen zu geben, ist ein erklärtes Ziel des Senatsbaudirektors. Daher kommt die immerhin seit 1968 bestehende Nachbarschaft zwischen Kirche und Nationalgalerie gar nicht erst in den Blick, geschweige denn in die Debatte. Das liegt gewiss auch daran, dass es in Berlin wohl eine starke Gruppe ehemaliger Schüler und Mitarbeiter von Hans Scharoun gibt, aber keine auch nur entfernt so dynamische Anhängerschaft von Ludwig Mies van der Rohe. Dem großen Meister des *less is more* wird formale Perfektion, aber wenig Gemütswärme attestiert, und da in seinem *less* auch noch die Orthogonalität das Form und Ordnung gebende Prinzip war, gilt er als geradezu geborener Antipode Scharouns.<sup>4</sup> In der Stadtlandschaft des Kulturforums ist sein Bau ein Gegenüber, ein Widerpart zu Philharmonie und Staatsbibliothek, dessen kluge Integration in das landschaftliche Raumgefüge die Scharounianer ihrem Meis-

ter als besonderes, zusätzliches Verdienst anrechnen. Dabei wird systematisch ignoriert, dass auch Mies van der Rohe eine Stadtlandschaft für das Kulturforum entworfen hat.<sup>5</sup>

Der Entwurf, in dem u. a. die Philharmonie und eine Entwurfs-idee für die Staatsbibliothek eingezeichnet sind, datiert aus der Zeit des städtebaulichen Wettbewerbs von 1964, in dem Scharoun's Gesamtkonzept für die Staatsbibliothek und das Kulturforum preisgekrönt wurde. Er findet sich unter den für die Galerie eingereichten Plänen im Archiv der Nationalgalerie und ist bezeichnenderweise in der bisherigen Literatur zum Kulturforum weder abgebildet noch diskutiert worden. Auch die Mies-Forschung hat ihn bislang nicht zur Kenntnis genommen. Mies' Stadtlandschaft erscheint auf dem Plan als locker bebaute, von Baumsignaturen durchsetzte Fläche, die sich vom Tiergartenrand im Norden nach Süden bis über den Landwehrkanal hinweg erstreckt. Am Ostrand des Feldes ist die damals geplante Autobahn eingezeichnet; im Übrigen ist das Straßenraster der Vorkriegszeit weitgehend beibehalten, nur durch die Baumsignaturen teilweise überlagert. Im Baufeld der heutigen Piazzetta sind vier Reihen winkelförmiger Hofhäuser in einem eigenen Garten vorgesehen, also ein Wohngebiet mit sehr geringer Bauhöhe und -dichte, das von der Matthäikirchstraße mit einem langgestreckten Riegel abgeschirmt wird.

Die Matthäikirche steht im Plan mit ihrer Westflanke dicht an der Straße, der Kirchplatz ist in der Gesamtbinnenfläche zwischen Matthäikirchstraße und Potsdamer Straße aufgegangen. In dieser Fläche, im Feld zwischen Galeriebau und Philharmonie, erscheint die Grundriss-Signatur für einen zur Nord-Westecke hin leicht verzogenen vierflügeligen Bau mit Innenhof, den man in diesem Zusammenhang als Ort der Einkehr, vielleicht als Klausur deuten und damit typologisch und räumlich sowohl der Kirche als auch der Kultur im allgemeineren Sinne zuordnen darf. Im gesamten Plan sind die Bauten ohne Schattenkanten eingezeichnet, insofern kann man nicht sagen, wie hoch die Vierflügelanlage werden sollte und ob Mies die ästhetische Spannung zwischen der vollendeten Philharmonie und seiner geplanten Galerie mit einem dazwischen gestellten flachen Bau steigern oder mit einem höheren vermittelnd unterbrechen wollte. Eines ist indes unmissverständlich: Die Matthäikirche selber steht in diesem Plan frei, klar und ungestört und dennoch eingebunden in das orthogonale Ordnungssystem der Straßen und Baukörper, mit offenem Wirkungsraum nach Norden und mit subtiler Anknüpfung an die Galerie. Diese wendet ihr die Flanke der breiten Treppenanlage zu, die zur Skulpturenterrasse und zur stählernen Halle hinaufführt.

Wer heute aus der Halle der Nationalgalerie hinausschaut, nimmt durch die Fensterwände mit ihren schlanken dunklen Stahlprofilen die Bauten und Räume draußen wie gerahmte Bilder wahr.<sup>6</sup> So auch die Matthäikirche, die unverstellt und in der besonders reizvollen Süd- und Süd-Ostansicht mit ihrem Turm, ihren drei

Giebeln und drei Apsiden als Bild hinter den Scheiben der Galerie und, je nach Lichtverhältnissen, in vielfacher Spiegelung und Brechung auch durch die Halle hindurch sichtbar ist. In der umgekehrten Blickrichtung wird wiederum die Nationalgalerie zum Bild: vom Kirchenvorplatz, mit Blick auf den Turm und die drei Giebel der Fassade sieht der Betrachter die Halle aus Stahl und Glas mit ihrem weiten Dachüberstand und das massive Galeriegeschoss darunter als klare und ruhige Komplementärform zum kleinteiliger gegliederten, in roten und gelben Schichten gemauerten Ziegelbau Stülers. Diese Ansicht hat übrigens die evangelische Kirche, die dem Bau mangels Gemeinde die Sonderfunktion einer Kunst- und Ausstellungshalle zugewiesen hat, zu ihrem Logo verarbeitet.

Wer vom Vorplatz im Westen an der Kirche vorbeiwandert und in mittlerem Abstand westlich von Kirche und Galerie wieder anhält, wird nun die Rundungen der Apsiden und die horizontal lagernden Formen der Nationalgalerie mit der bereits erwähnten breiten Treppe gemeinsam im Blick haben. Hier treten die baukünstlerischen Ansprüche und ästhetischen Qualitäten beider Bauten zueinander und steigern sich gegenseitig zu höchstem künstlerischem Wert. Die Apsiden des an der frühchristlichen Architektur Oberitaliens orientierten Kirchenbaus und die als moderne Tempelzitate erkennbaren Motive von Treppe und Podium, von – gläserner – Cella, Stützen und Gebälk sind gleichermaßen mit dem Werk Karl Friedrich Schinkels assoziierbar und, über Schinkel vermittelt, mit der griechischen und der römischen Antike. Dies ist freilich eine ganz andere historische und gestalterische Herleitung für ein modernes Kulturforum als die, die Hans Scharoun baulich und verbal vorgetragen hat.

Insgesamt, so behaupte ich, stellen die Bauten von Mies van der Rohe und Stüler in den von Mies außerordentlich sorgfältig angelegten Höhen- und Abstandsverhältnissen den am besten gelungenen und am besten über die Zeit gekommenen Teil des gesamten Kulturforums dar.<sup>7</sup>

Die Matthäikirche ist also in der Nachkriegsstadtlandschaft nicht etwa raum- oder heimatlos. Sie braucht nicht ihren alten Platzrahmen, denn sie hat einen anderen, weiter gefassten Wirkungsraum erhalten, der von Ludwig Mies van der Rohe trefflich bereitet worden ist. Dies kann oder will der Stadtbaudirektor nicht wahrnehmen und hat daher in den vergangenen Jahren immer neue Konzepte erarbeiten lassen, die den Matthäikirchplatz auf seinem immerhin auch heute erkennbaren Grundriss wieder zu seinem alten Raumvolumen errichten sollen. Der historisch ältere Bau der Kirche ist indes in dem historisch neueren städtebaulichen Konzept ebenfalls zu seinem Recht gekommen, es sind neue und zu Stülers Zeit ganz unvorhersehbare ästhetische und räumliche Werte entstanden und daher ist, nach meiner Auffassung, der Gegenbau zum Gegenbau an dieser Stelle vorbehaltlos abzulehnen.

## Und nun?

Es lassen sich noch andere Stellen auf dem Kulturforum benennen, die der Senatsbauverwaltung als unzulänglich gelten und das gelegentlich sogar mit Recht. Die schräge Fläche, die vom Matthäikirchplatz zur Kunstbibliothek, zum Kunstgewerbemuseum und zur Gemäldegalerie führt und die Piazzetta genannt wird, ist wirklich weder schön noch praktisch. Auch der Weg vom Potsdamer Platz zur Philharmonie ist derzeit höchst unbefriedigend: der kühn aufgetürmte phantastische Gründungsbau des Kulturforums erscheint hinter den aufgewachsenen Ölweiden des Parkplatzes viel zu klein und entrückt und verdient es zweifellos, besser in Szene gesetzt zu werden.

Die Senatsbauverwaltung will, in bewährter Manier, gegen die Mängel mit dem Hinzustellen von Baukörpern angehen. Dabei verkennt sie einmal mehr die Potentiale der Gartenkunst, deren Werke auf dem Forum die Bauten begleiten und zugleich ihre ganz eigenen Qualitäten entfalten. Die Gartenflächen um die Philharmonie, die Staatsbibliothek und die Museen westlich der Matthäikirche, zunächst von Hermann Mattern, dann von Mattern und Günter Nagel entworfen und ausgeführt, sind Kunstwerke in eigenem Recht. Die gartenkünstlerische Gestaltung des zentralen Freiraums von Christoph und Donata Valentien hätte gewiss dieses Niveau gehalten, wäre sie nur nicht so unzulänglich ausgeführt worden. Der an der Längsseite zur Potsdamer Straße erhöhte und nach Westen hin in einer langsam abfallenden Schräge vom Straßenverkehr gewissermaßen weggekippte Platz birgt alle Voraussetzungen für eine weiterführende Entwicklung. Wenn dort 1998 statt der spindeligen Götterbäume die hochstämmigen Kiefern gepflanzt worden wären, die inzwischen den im Entwurf vorgesehenen grünen, schattenspendenden Schirm bilden würden, wäre die Aufenthaltsqualität des Platzes ganz beträchtlich gestiegen. Wenn dazu eine angemessene Anzahl von leidlich bequemen Bänken und einige Papierkörbe aufgestellt und ein bescheidener, geschickt platzierter kleiner Pavillon errichtet worden wäre, in dem Besucher alle marktüblichen Kaffegetränke und Süßigkeiten in ausreichender Qualität erwerben könnten, wäre das Kulturforum um ein Problem ärmer.

Aber so einfache Lösungen sind aus zweierlei Gründen nicht attraktiv: zum einen mobilisieren sie kein Kapital, da keine nutzbaren Bauvolumina mitentstehen, sie kommen also für eine gewinnorientierte Privatinvestition nicht in Frage. Zum anderen fehlt ihnen die doktrinäre Massivität, um im Streit zwischen den Scharounianern und den Stimmannisten wirklich ins Gewicht zu fallen. Denn nach wie vor präsentieren sich bei jeder Gelegenheit die Scharoungesellschaft und der Architekt Edgar Wisniewski, der schon den Kammermusiksaal und das Musikinstrumentenmuseum nach Scharouns Skizzen entworfen und ausgeführt hat,

mit dem Anspruch, das Forum gemäß der Konzeption von 1964 fertig zu bauen. Und die sonst so beherzten Berliner Debattanten finden immer neue Wege, nicht wirklich auszusprechen, wie sehr ihnen die in immer neuen Varianten präsentierten Pläne für das noch zu bauende Haus der Mitte auf der Mitte der Platzfläche missfallen. Denn wer gegen diese Pläne spricht, spricht gegen Scharoun und findet sich quasi automatisch der Stimmann-Fraktion zugewiesen. Wer das nicht will, schweigt. Das ist ungut und soll nicht so bleiben.

Das Kulturforum hat, wie ich gezeigt habe, zwei Autoren, Hans Scharoun und Ludwig Mies van der Rohe und die historische Tiefe und ästhetische Breite seiner städtebaulichen Qualitäten – und Mängel – ist noch nicht ausgemessen. Es ist unvollendet und eben als unvollendetes ist es ein städtebauliches Denkmal. Man kann es nicht vollenden, weder im Sinne Scharouns noch im Sinne Mies van der Rohes oder Stimmanns. Zu viele Setzungen und Besetzungen stoßen hier bereits aneinander und okkupieren den Raum. Es sollte daher in seinen Kernbereichen gewissermaßen im Nonfinito stehen bleiben, weil jede weitere bauliche Zutat eine Beschädigung bedeuten würde. Insofern wünsche ich der im Juni 2005 vorgelegten neuesten Planung des Senatsbaudirektors, dass sie dort endet, wo all ihre Vorgängerinnen geendet haben: in der Schublade. ◀◀

- 1 Siehe vorhergehenden Aufsatz in diesem Band.
- 2 Stimmann, Hans: Begründung zur Weiterentwicklung des Kulturforums, Anlage 1 zur Mitteilung zur Kenntnisnahme an das Abgeordnetenhaus von Berlin, DrS/611 u. a., unveröffentlichtes Manuskript, Februar 2004, S. 3.
- 3 Ebd.
- 4 vgl. z.B. Peschken, Goerd: Scharouns Berliner Stadtlandschaft und das Kulturforum, in: Robert Frank et.al.: Platz und Monument. Die Kontroverse um das Kulturforum Berlin 1980–1992, Berlinische Galerie, Berlin 1992, S. 36ff.
- 5 Der Plan erscheint im Ausschnitt auf der Rückseite des Buch-Einbands von: Kahlfeld, Paul/Lepik, Andres (Hg.): Neue Nationalgalerie Berlin. Dreißig Jahre, Katalog zum dreißigsten Jubiläum der Eröffnung, Berlin 1998, wird aber im Buch weder erwähnt noch nachgewiesen.
- 6 Dieser Effekt ist in der einschlägigen Literatur bemerkt und mit Mies' Entwürfen zu einem Museum für eine kleine Stadt von 1942 in Bezug gebracht worden, in denen die an die Wand gehängten Tafelbilder und die durch die Fenster in den Raum hineinwirkenden Ausblicke in den Naturraum miteinander verwechselt werden könnten. Vgl. Tegethoff, Wolf: Die Neue Nationalgalerie im Werk Mies van der Rohes und im Kontext der Berliner Museumsarchitektur, in: Christoph Hölz/Ulrike Steiner (Red.): Berliner Museen. Geschichte und Zukunft, hg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, München 1994, S. 281 ff.; vgl. auch Lepik, Andres: Letzte Instanz, in: Neue Nationalgalerie Berlin. Dreißig Jahre, Katalog zum dreißigsten Jubiläum der Eröffnung, hg. v. Kahlfeld, Paul/Lepik, Andres, Berlin 1998, S. 21–26. Dort sind Mies' Zeichnungen und Bildmontagen für die Nationalgalerie abgebildet, in denen dasselbe Prinzip angewandt ist.
- 7 Die Beziehung, die Mies vom Podium der Galerie zur Terrasse der Philharmonie auf der anderen Seite des Forums aufgebaut hatte, ist durch den später hinzugefügten Kammermusiksaal nicht mehr erlebbar.

# Das Erbe der unerfüllten Glücksversprechen. Kulturforum und Palast der Republik

Der Text geht auf einen Vortrag zurück, den ich 2006 auf einer Konferenz in Paris hielt, die dem Architekturgeschehen in der Zeit nach dem Zerfall des ehemaligen Ostblocks gewidmet war. Nach Jahren des Streitens über die mögliche Erhaltung des Palastes der Republik, des größten Volks- und Kulturhauses der DDR und die unmögliche Vollendung des Kulturforums als frei komponierte Stadtlandschaft hatte sich für mich die programmatische Ähnlichkeit der beiden Projekte in den Blick geschoben. Beide rekurren in ihrer kulturpolitischen Widmung auf die zutiefst idealistische und sehr deutsche Idee der Erziehung und Bildung durch Kunst, die in Schillers Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen von 1795 so wunderbar formuliert sind. Die zahlreichen neuen Ausgaben, die in der Nachkriegszeit erschienen, belegen ihre empfundene Aktualität und den Wunsch nach ihrer Wirksamkeit sowohl in Ost- als auch in Westdeutschland. Für die Baupolitiker der 2000er-Jahre waren Palast und Kulturforum Ausdruck veralteter Konzepte von Kultur und Gesellschaft und überdies städtebauliche Fehlleistungen. Für mich waren sie dagegen historisch geworden. Ich sah nicht nur das Gelungene, sondern auch das nicht Gelungene, das Unerfüllte, als Erbe. Daher der Titel des Vortrags. Die überaus prägnante Aussage, daß das Kulturforum voller unerfüllter Glücksversprechen sei, stammt, nach meiner Erinnerung, von dem Architekturkritiker und Autor Wolfgang Kil. Er bestreitet das.

Erstpublikation in: *Architectures au-delà du mur. Berlin, Varsovie, Moscou 1989–2009*, hg. v. Corinne Jacquand, Ewa Bérard, Paris 2009, S. 145–162.

## Fehlschläge erben

Erfolge, Errungenschaften, Gelungenes zu erben, ist einfach – sobald sie nicht mehr zeitgenössisch sind, vermehrt sich ihr ästhetischer und gesellschaftlicher Wert durch ihren historischen Wert und einer einvernehmlichen Erbekonstruktion steht nichts mehr im Wege. Aber wie sieht es mit den Fehlschlägen der Vergangenheit aus? Wird ihre Schwere mit der Zeit abgemildert? Muss man einen Unterschied machen zwischen den Fehlschlägen, denen eine gute Absicht vorausging, aus der nichts wurde, und denjenigen Fehlschlägen, die von einem falschen Wollen zeugen? Und welche Instanz fühlt sich wohl befugt, dies abschließend zu beurteilen? Was macht den Erbewert eines Fehlschlags, eines nicht vollendeten Vorhabens aus? Welchen sozialen Wert besitzt ein Gebäude oder ein städtebauliches Ensemble, das für anhaltende Irritationen und konfliktreiche Auseinandersetzungen sorgt? Wie können wir uns heute eine nicht-konsensuelle Erbekonstruktion vorstellen?

Ich gehe hier auf zwei architektonische und städtebauliche Projekte aus der Geschichte des Wettstreites ein, den sich im Berlin der 1960er- und 1970er-Jahre (die von einer politischen Konsolidierung nach der heißen Phase des Kalten Krieges geprägt waren) das sozialistische System im Osten und das sozialdemokratische System im Westen lieferten. Es geht um das Kulturforum im Westen und den Palast der Republik im Osten. Ich berichte von den Intentionen ihrer Erbauer und dem Denkmalwert, der diesen beiden Projekten heute, 20 Jahre nach dem Mauerfall und dem Untergang der DDR, zugemessen wird. Denn der Wettstreit der Systeme hat nach der Wiedervereinigung Deutschlands eine andere Form angenommen und dreht sich heute (2008) um die Deutungshoheit über die Nachkriegsgeschichte.

## Berlin und die Berliner nach dem Krieg

Nach dem Krieg war Berlin eine Stadt in Trümmern, zerschnitten, erst in vier Sektoren und dann – nachdem die drei Westmächte USA, Großbritannien und Frankreich sich gegen die Sowjetunion verbündeten – in zwei Stadthälften geteilt. Drei Teilstücke der ehemaligen Hauptstadt bildeten die Stadt West-Berlin, mit der Bundesrepublik Deutschland verbunden aber ihr staatsrechtlich nicht zugehörig, und ringsum von ostdeutschem Staatsgebiet umgeben. Das große vierte Teilstück, das ich hier Ost-Berlin nennen werde, wurde zur Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik (Berlin, Hauptstadt der DDR). Zum prekären territorialen und politischen Status West-Berlins kam die unsichere Situation seiner Industrie und seiner Versorgungssituation hinzu. Man muss sich die Blockade der Jahre 1948/1949 ins Gedächtnis rufen, als die Sowjetunion die Land- und Wasserverbindungen von

und nach West-Berlin blockierte und das Überleben West-Berlins und seiner Bewohner\*innen nur durch die von Amerikanern, Engländern und Franzosen eingerichtete Luftbrücke gesichert werden konnte.

Die durch den Krieg dezimierte Bevölkerung schrumpfte durch den stetigen Exodus in die Bundesrepublik noch weiter. Ost-Berlin litt unter der Demontage seiner Industrieanlagen durch die Sowjetunion, unter Pannen und Versorgungsknappheit beim Aufbau der Planwirtschaft und unter der Flucht zahlreicher Bürger\*innen in den Westen, die 1961 mit dem Mauerbau endgültig unterbunden wurde.

Die Berliner\*innen beidseits der Demarkationslinie und später der Mauer hatten den Krieg erlebt. Viele hatten Hab und Gut und Angehörige verloren. Zur politisch heterogenen Bevölkerung in West- und Ost-Berlin gehörten Menschen, die dem Nazi-Regime zugejubelt hatten, ebenso wie Menschen, die es mitgetragen oder die unter ihm gelitten hatten; es gab West- und Ost-Berliner\*innen, die die Deportation der Juden gebilligt oder ignoriert hatten, solche, die sich selbst als Opfer oder als mitschuldig daran empfanden, dass das Deutschland des Dritten Reiches den Zweiten Weltkrieg angefangen und verloren hatte.

Die materiellen und geistigen Umwälzungen der Niederlage, der Befreiung und der Besetzung durch die Alliierten, zu denen die Teilung in Ost und West hinzukam, schufen einen großen gesellschaftlichen Bedarf an populärkulturellen Aktivitäten und Unterhaltungsangeboten sowie an Hochkultur, bildender Kunst, Literatur, Dichtung, Musik, Theater. In beiden Teilen Berlins wurde die Kultur zum Medium der individuellen und kollektiven Konsolidierung. Zugleich spielten in den Programmen zur „Re-Education“ des deutschen Volkes nach der Nazi-Diktatur, die die Alliierten unmittelbar nach Kriegsende ins Leben riefen, die Künste eine Schlüsselrolle. Damit hoffte man sowohl bei den Kunstschaffenden als auch bei den staatlichen Stellen positive Kräfte freizusetzen. Das kulturelle Schaffen sollte eine erneuernde und moralisch festigende Wirkung entfalten.

Nach der Gründung der beiden deutschen Staaten bildete sich ein deutlicher Unterschied zwischen den politischen Kulturen in Ost und West heraus, wenngleich beide die totalitäre Praxis des Dritten Reiches ablehnten, das die Kultur für seine nationalistische und rassistische Propaganda instrumentalisiert hatte. Im Westen galt die Kunst in ihrer Themenwahl sowie in der Wahl ihrer Mittel als frei von jeder staatlichen Instrumentalisierung, als unabhängige und gegenüber dem Staat autonome Kraft. Im Osten hingegen hatte die Kunst einer ‚guten‘ gemeinsamen Sache zu dienen – dem Antifaschismus und dem Aufbau des Sozialismus. Ihre Inhalte und Stilmittel wurden in den Dienst der neuen Arbeiterklasse und ihrer Bedürfnisse gestellt, und die Künstler hatten mit verständlichen und fortschrittlichen Werken Partei zu ergreifen.

Beidseits der Demarkationslinie berief man sich auf die „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“, die Friedrich Schiller 1795 veröffentlicht hatte – schöne idealistische Texte, die darauf abzielten, den Untertan zum Staatsbürger zu formen,<sup>1</sup> aber die Umsetzung von Schillers Konzept fiel recht unterschiedlich aus. Im Westen stellte man den erzieherischen Wert einer freien und autonomen Kunst in den Vordergrund, im Osten glaubte man den „neuen Menschen“ heranbilden zu können, indem man die Kunst und die Künstler in das neue politische Projekt des sozialistischen Aufbaus einband. Es gehört zu den Ironien der Geschichte, dass sich diese beiden höchst gegensätzlichen Auffassungen einander in ihrem Idealismus, der dem gesellschaftlichen Einfluss der Kunst eine so große Bedeutung zumisst, sehr stark ähneln.

### Hans Scharouns Philharmonie: Das Pathos der großen freien Form

Der Bezirk Mitte im Osten und der Bezirk Tiergarten im Westen waren nach Beseitigung der Kriegstrümmer mehr als andere Bezirke von Brachflächen durchzogen. Auf Luftaufnahmen, die den Teilnehmern des 1957/58 vom West-Berliner Senat ausgelobten Wettbewerbs zur Verfügung gestellt wurden, ist rund um den Potsdamer Platz ein weitläufiger Archipel von Leerstellen zu sehen, in dem nur wenige Gebäude stehen geblieben waren – etwa Erich Mendelssohns Columbushaus, der Potsdamer Bahnhof, die Ruine der Sankt-Matthäus-Kirche und der Rohbau des Hauses des Fremdenverkehrs, der im Rahmen von Albert Speers Großprojekt der Nord-Süd-Achse errichtet worden war. Der Wettbewerb „Hauptstadt Berlin“ lud internationale Architekten ein, sich mit dem zentralen Bereich von Berlin auseinanderzusetzen, und schloss – übrigens ohne die Einwilligung der DDR – auch das zu Ost-Berlin gehörende historische Zentrum mit der Straße Unter den Linden, der Spreeinsel und dem Alexanderplatz mit ein.

Die Jury unter Vorsitz des finnischen Architekten Alvar Aalto vergab den zweiten Preis an Hans Scharoun und Wils Ebert (Berlin), die für das Gebiet zwischen westlichem Potsdamer Platz, Tiergarten und Landwehrkanal eine kulturelle Nutzung vorschlugen, ohne deren Funktion genauer zu bestimmen und ihr einen Namen zu geben. Im November 1959 stimmte das Berliner Abgeordnetenhaus für die Verlegung des ursprünglich in Wilmersdorf geplanten Neubaus der Philharmonie an den Standort, der im Wettbewerb von 1958 als Kulturareal vorgeschlagen wurde. Nur wenige hundert Meter vom Ostsektor entfernt war die von Hans Scharoun entworfene Philharmonie somit das erste Gebäude auf dem Brachland, dem man den Spitznamen „Steppe“ verpasst hatte und das später zum „Kulturforum“ werden sollte.

Die Philharmonie, Spielstätte des gleichnamigen Orchesters, ist eine innovative Schöpfung. Die Musiker spielen inmitten der Zuhörer, die auf ringsum übereinander gestaffelten Rängen Platz finden, in einem Einheitsraum, der von einer weiträumigen zeltähnlichen Deckenkonstruktion aus Schalenbeton überwölbt ist. Scharoun verglich den Raum mit einem Tal, das von Weinbergen umringt ist. Die Außenmauern mit ihrer goldfarbenen Metallplattenverkleidung schwingen sich in drei kraftvollen Bewegungen aufwärts und bilden eine asymmetrische Skulptur, die sich wie eine Art doppelspitziges Zelt in den Berliner Himmel erhebt. Die Philharmonie ähnelt den utopischen Entwürfen der alpinen Architektur und der Volkshäuser, die expressionistische Architekten wie Bruno Taut in den 1920er-Jahren entwickelt hatten, als die technischen Voraussetzungen für ihre bauliche Realisierung noch nicht gegeben waren. Sie gibt den fantastischen Visionen von auf Berggipfeln thronenden Theatergebäuden und Versammlungsstätten, die Scharoun selber während des Krieges weiterhin zeichnete, eine konkrete Gestalt.

Auf dem Gelände am Südrand des Tiergartens hatte zuvor Albert Speer an der von ihm konzipierten Nord-Süd-Achse, die die gigantische Halle des Volkes nördlich des Reichstags mit dem Südbahnhof an der Papestraße verbinden sollte und Tiergarten, Schöneberg und Tempelhof durchschnitten hätte, einen riesigen „Runden Platz“ geplant.<sup>2</sup> Mit den Abbrucharbeiten, die Voraussetzung für dieses Großprojekt waren, wurde vor dem Krieg begonnen. Das einzige Bauwerk des Speerschen Projekts, das fast fertig wurde und noch stand, als Scharoun mit den Bauarbeiten begann, war das Haus des Fremdenverkehrs, ein Gebäude im Stil eines schwerlastenden Klassizismus, eine Architektur der Macht, die der Starre des Gesamtplans entsprach.

Der Standort der Philharmonie wurde so gewählt, dass jede Vorstellung von einer machtsymbolischen Stadtachse, die zu Umzügen, Paraden oder Massenaufmärschen einladen könnte, fortan unrealisierbar und undenkbar werden sollte. Daher bezeichne ich die Philharmonie als ausdrücklich gewollten Gegenbau, der sich an diesem Ort der Stadtplanung der Nazis entgegenstellt. Sie ist frei von allem tektonischen und orthogonalen Regelmaß. Scharoun verzichtete auf die monumentalen Motive der vormodernen Architektur wie Außentreppen, tempelähnliche Fassaden, Kolonnaden und allegorischen Skulpturenschmuck. Mit ihrem großen Platzangebot (2.200 Sitzplätze), das preiswertere Eintrittspreise ermöglichte, machte sie die großen Werke der klassischen Musik größeren Kreisen der Bevölkerung zugänglich. Die Philharmonie sollte auch den nicht wohlhabenden Bevölkerungsschichten die Erfahrung des Schönen bieten, dem Schiller in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen eine zivilisatorische Kraft zugeschrieben hatte.

## Die ästhetische und demokratische Erziehung des Menschen

Beeindruckt von der Französischen Revolution und geprägt durch seine persönlichen Erinnerungen an das drakonische Schulsystem, das er in der von seinem Souverän, dem Herzog von Württemberg, gegründeten Karlsschule erdulden musste, schlug Schiller vor, den seinen Sinnen und der Materie unterworfenen Menschen durch ästhetische Erziehung in einen sittlichen und vernünftigen, verantwortlichen Menschen zu verwandeln. So sollte durch die Erfahrung des Schönen aus dem Untertanen ein Staatsbürger werden. Denn nach Schillers Überzeugung vereinigen sich in der Erfahrung des Schönen die Sinnlichkeit und die Vernunft, weil das Schöne ohne die Sinne nicht wahrnehmbar und ohne den Verstand nicht begreifbar wäre. Statt die Sinne der Vernunft und die Materie dem Geist unterzuordnen, wie Kant vorgeschlagen hatte („Der Geist macht sich die Materie untertan...“), suchte Schiller beides in der ästhetischen Erfahrung miteinander zu vereinen:

„Haben wir uns hingegen dem Genuß echter Schönheit dahingegeben, so sind wir in einem solchen Augenblick unsrer leidenden und thätigen Kräfte in gleichem Grad Meister, und mit gleicher Leichtigkeit werden wir uns zum Ernst und zum Spiele, zur Ruhe und zur Bewegung, zur Nachgiebigkeit und zum Widerstand, zum abstrakten Denken und zur Anschauung wenden.“<sup>3</sup>

Die ästhetische Erziehung ist also keine Erziehung zur Kunst, sondern eine Erziehung durch Kunst. Es geht auch nicht um ein zu lehrendes Wissen oder Kennen. Der Genuss des Schönen wird als ein individuelles Erleben betrachtet, das die Sinne, die Emotionen und den Geist erfüllt und dem Einzelnen in einem kurzen Moment der Erfüllung die Freiheit ermöglicht. Die Freiheit, eine Entscheidung zu treffen, als autonomen und verantwortlichen Akt, durch den die Fähigkeit, sich zum Staatsbürger zu entwickeln, gestärkt wird.

Dass ein solches Konzept den Vordenkern der sozialdemokratischen Regierung West-Berlins in den frühen 1960er-Jahren zusagte, liegt auf der Hand. Der tief verwurzelte Idealismus dieses Konzeptes ließ sich auf die unterschiedlichsten politischen Systeme anwenden, weil der Gedanke an Umverteilung von Macht oder Produktionsgütern darin nicht vorkam. Indem es den Einzelnen und seine ganz persönliche Erfahrung in den Blick nahm, war es seinem Wesen nach antikollektivistisch und lief damit naturgemäß dem wirtschaftlichen und kulturellen Kollektivismus zuwider, den man der Regierung in Ost-Berlin vorwarf. Es sei nicht vergessen, dass die West-Berliner SPD nach der in Ost-Berlin vollzogenen

Zwangsvereinigung der sozialdemokratischen Partei (SPD) mit der kommunistischen Partei (KPD) zur SED zu einer vor allem und in erster Linie antikommunistischen Partei geworden war.

Die feierliche Einweihung von Hans Scharouns Philharmonie fand am späten Vormittag des 15. Oktober 1963 statt. Der Senator für Wissenschaft und Kunst, Dr. Adolf Arndt (SPD), hielt eine Rede. Die Berliner Philharmoniker spielten unter der Leitung von Herbert von Karajan Ludwig van Beethovens „Leonoren-Ouvertüre“ und Joseph Haydns „Kaiserquartett“, dem die Melodie der Nationalhymne der Bundesrepublik entlehnt ist. Am Abend des Einweihungstages stand Beethovens 9. Symphonie auf dem Programm. Der Jurist und Literat Adolf Arndt brachte in seiner Rede die kulturelle und politische Botschaft auf den Punkt, die sich in dem Neubau materialisierte:

„Dem Übermaß jener Düsternis, die uns mit ihrer Wüste bedroht, setzt Hans Scharoun und mit ihm das freie Berlin auf dem äußersten Punkt, der jetzt gewagt werden kann, in der Philharmonie das Bekenntnis zum Musischen<sup>4</sup> entgegen, das reinster Klang aus Mitmenschlichkeit ist und darum Glaube an die Kraft der Freiheit. Das Musische, so oft als das Schwache unterschätzt, erweist sich, wagen wir nur den Mut zu uns, als das unüberwindlich Triumphale.“<sup>5</sup>

Der Ort des Geschehens lag ganz nahe an der Grenze, dem Potsdamer Platz. Berlin hatte die zweite Krise nach der Blockade hinter sich: Am 27. Oktober 1961, gut 2 ½ Monate nach dem Mauerbau, hatten sich am Checkpoint Charlie russische und amerikanische Soldaten bedrohlich nahe gegenübergestanden. Die Einheit der Stadt war dahin, aber immerhin brachte man die Kraft auf, dieser Mauer ein neues Gebäude entgegenzustellen, das noch von der „Steppe“ umgeben war. Die Philharmonie setzte ein Freiheitszeichen – und ein klingendes Zeichen! – für all diejenigen, die es wahrnehmen und hören wollten. Was für eine schöne Verheißung!

### Ludwig Mies van der Rohes Nationalgalerie – reduzierte Form im richtigen Maß

Im Sommer 1962 bemühte sich der Senat, Ludwig Mies van der Rohe, der seit 1938 im US-Exil lebte, in die Stadt zu holen. Man bot ihm an, eine Galerie für die Kunst des 20. Jahrhunderts zu bauen, und ließ ihm bei der Standortwahl freie Hand. Mies entschied sich für den äußersten südlichen Rand des Areals, das schon bald Kulturforum heißen sollte, mit Blick auf den Landwehrkanal und in einiger Entfernung von der fast fertigen Philharmonie. Mies spielte mit dem Verhältnis von Eintiefung und Aufschüttung und brachte die Dauerausstellungsräume in einem weitgehend unterirdischen

Sockelgeschoss unter, das sich nur an seiner Westseite zu einem Skulpturengarten hin öffnet. Auf dem Sockelgeschoss erhebt sich ein großer, vollverglaster Pavillon mit einer weit auskragenden Dachkonstruktion aus dunklem Stahl.

Die Eingangshalle, die häufig für die eigentliche Galerie gehalten wird, sollte als Raum für Wechselausstellungen dienen. In ihr nahm Mies van der Rohe Traum vom vollkommenen, vollkommen nutzlosen Bauwerk konkrete Gestalt an, ähnlich dem von Karl Friedrich Schinkel gezeichneten Tempel, der seinen Entwurf für das Schloss Orianda auf der Halbinsel Krim krönen sollte – ein Belvedere, dessen einziger Daseinszweck darin bestand, gesehen zu werden und als Aussichtspunkt zu dienen. Die Nationalgalerie wurde 1968 eingeweiht. Zum dreißigsten Jubiläum des Gebäudes entfernte man die Lamellenvorhänge, die seit Jahren die Sicht versperrt hatten, und gab damit Mies van der Rohe Belvedere seine Transparenz zurück.<sup>6</sup> Die Besucher, die von innen durch die großen Glasscheiben mit ihren schmalen, dunklen Stahlprofilrahmen hinausschauten, nahmen die Gebäude draußen wie gerahmte Bilder wahr.

### Die St. Matthäus-Kirche oder die Beharrlichkeit des Christentums

Eines der Gebäude, die in diesem gerahmten Blickfeld zu sehen sind, ist besonders interessant: die St.-Matthäus-Kirche, die 1838 nach Plänen des Schinkel-Schülers Friedrich August Stüler errichtet wurde. Sie ist in neolombardischem Stil gehalten, mit rot-gelb gebändertem Ziegelmauerwerk. Ein hochragender Turm dominiert die dem Platz zugewandte Eingangsseite im Norden. Die Südfassade zeigt drei Giebelfronten mit einer hohen, weit ausgerundeten zentralen Apsis und zwei niederen Seitenapsiden. Die Kirche war seinerzeit das erste Gebäude des in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erbauten Villen- und Wohnviertels, das Albert Speer für den Bau der Nord-Süd-Achse teilweise abreißen ließ. Nachdem sie die zweite Zerstörungswelle durch die Bombardements überlebt hatte – die Kirche wurde nur zum Teil zerstört und trug einige Brandschäden davon – wurde sie von 1956 bis 1960 von Paul und Jürgen Emmerich nach Stülers Plänen wiederaufgebaut.

Wer die Kirche vom Podium der Nationalgalerie aus betrachtet, sieht die Apsiden und eine Seitenfassade. Je nach Sonnenstand vervielfältigt sich ihr Bild in den großen Glasscheiben der Galerie. Umgekehrt treten, vom Matthäikirchplatz aus gesehen, der Sockel der Nationalgalerie und ihre durchsichtige Halle mit dem auskragenden Dach wie große, gemessene und in sich ruhende Formen hinter dem rot-gelb gebänderten Ziegelmauerwerk und dem bescheideneren Baukörper der Kirche in Erscheinung. Mies van der Rohe setzte seine Galerie in räumliche und formale Korrespondenz zum Stülerschen Gebäude. Er erwies ihm seine

Reverenz, indem er seine Proportionen und den ihn umgebenden Raum respektierte. Die Korrespondenz zwischen Nationalgalerie und Kirche führt uns zu einer weiteren Interpretationsebene: Mies van der Rohes Stahlpavillon, der häufig und zu Recht mit den Podiumstempeln des heidnischen Altertums in Verbindung gebracht wird, wurde der Kirche gegenübergestellt, die an das christliche Altertum denken lässt. Die beiden nah beieinanderstehenden Gebäude bilden den räumlichen und semantischen Kern des Forums – eines Areals also, das der Kultur gewidmet ist, die ihrerseits eine religiöse Dimension einschließt.

In den Unterlagen, die Mies dem Senat zusammen mit seinem Galerieentwurf übergab, befand sich die Skizze eines Masterplans für das gesamte spätere Kulturforum.<sup>7</sup> Dieser Plan, der bislang von der Forschung unbeachtet blieb und daher in den öffentlichen Debatten nie erwähnt wurde, vermittelt ein gründlicheres Verständnis von Mies van der Rohes Absichten und Überzeugungen in Bezug auf das Kulturprojekt des Forums. Die Skizze ist mit feinem Strich gezeichnet und zeigt die Baukörper mit durchgehenden Linien, ohne Schattenwurf und ohne Anhaltspunkte für die Gebäudehöhen. Zu erkennen sind die unregelmäßigen Umrisse der Philharmonie im Norden und das klare und schlichte Quadrat der im Süden geplanten Galerie. Im Osten skizzierte Mies flüchtig einen Baukörper für die neue Staatsbibliothek, die für diesen Standort vorgesehen war; im Westen zeichnete er die St.-Matthäus-Kirche in der Draufsicht. In der Mitte, zwischen Philharmonie und Nationalgalerie, zeichnete er vier Gebäudeflügel, die um einen Hof gruppiert sind, der sich an der nördlichen Ecke ein wenig aus dem rechteckigen Rahmen dehnt und so wirkt, als wolle er auf die unregelmäßigen Formen der Philharmonie Bezug nehmen und sich ein wenig vor dem architektonischen System des zweiten großen Meisters, der am Forum mitwirkte, verneigen. Es ist bekannt, dass die protestantische Gemeinde, der das Gelände in der Mitte gehört, damals die Absicht hatte, ein Stadtkloster einzurichten, einen Andachtsort, der sich sowohl mit der Kirche als auch mit der Kultur im Allgemeinen hätte verbinden können.<sup>8</sup> Darum legte Mies für dieses Programm ein Projekt vor, das den mittleren Bereich des Kulturforums hätte einnehmen können. Es hätte uns sicher gefallen, wurde aber nie verwirklicht – wie so vieles an diesem Ort.

### Stadtlandschaft als Freiheitsmetapher

1964 – die Mauer stand seit drei Jahren – lobte der West-Berliner Senat einen Wettbewerb für die neue Staatsbibliothek aus, da die ‚alte‘ Bibliothek gleichen Namens sich in Ost-Berlin an der Straße Unter den Linden befand und seit der Grenzschießung nicht mehr erreichbar war. Das Kulturforum sollte deshalb eine vollständigere Form annehmen. Den Wettbewerb für die Staatsbibliothek gewann Hans Scharoun. Die Bauarbeiten begannen

1967 und wurden 1976 abgeschlossen, nachdem der Architekt bereits verstorben war. Mit seinen übereinander gelagerten, am langen Quermassiv des Büchermagazins aufgehängten Sälen ist die Bibliothek ein zweiter großer, skulpturaler Baukörper, der auf die Philharmonie reagiert. Sie bekräftigt die beherrschende Stellung des Scharounschen Raumkonzepts, die in den Debatten der späteren Jahrzehnte mit dem Kulturforum verbunden bleiben sollte: des Konzepts der sogenannten „Stadtlandschaft“.

Für Scharoun ist mit dem Begriff Stadtlandschaft keine direkte Beziehung zwischen Natur und Architektur und erst recht kein Grünflächenkonzept gemeint. Eine Stadtlandschaft zu entwerfen, bedeutete für ihn, ein weiträumiges Stadtgebiet, das den Maßstab des menschlichen Blickfeldes sprengt, in abgemessene und wahrnehmbare Elemente aufzuteilen und diese Elemente ausdrücklich unorthogonal anzuordnen, als wollte man eine künstliche Landschaft anlegen. Auf diese Weise fügen die Elemente sich ebenso wie ein Wald, eine Wiese, ein Gebirge oder ein See zu einer freien Ordnung, die an die Natur denken lässt. Es versteht sich, dass die „natürliche“ Wirkung ein totales Kunstprodukt war, das durch die kreative Arbeit eines Architekten entstand. Für Scharoun und seine Zeitgenossen war die frei komponierte Stadtlandschaft ein Gegenbau zur gewaltsamen Axialität der auf Machtdemonstration ausgerichteten Speerschen Stadtplanung und nahm damit eine politische Dimension an. Die Worte Stadtlandschaft und Landschaftlichkeit wurden bei Scharoun zu Freiheitsmetaphern.

In seinem Entwurf von 1964 fügte Scharoun den bereits vorhandenen oder geplanten Gebäuden – Philharmonie und St.-Matthäus-Kirche, Nationalgalerie und Staatsbibliothek – weitere Bauten hinzu, mit denen er das architektonische Ensemble des Forums verdichten wollte: einen Kammermusiksaal neben der Philharmonie und ein Gästehaus, das den Mittelbereich einnehmen sollte. Dieses Gästehaus, das Wohnungen für Gastmusiker und Künstler sowie Restaurants und Orte für Begegnungen zwischen dem städtischen Publikum und den Künstlern aufnehmen sollte, hätte für die räumliche Anordnung des Ensembles eine Schlüsselrolle gespielt: Es hätte die architektonischen „Antipoden“ – also die Philharmonie mit ihren großen freien Formen und die Nationalgalerie mit ihren klaren und reduzierten Kuben – verbinden und zugleich trennen sollen. Es hätte an der Potsdamer Straße tiefer gelegen und nach Westen an Höhe gewonnen, um den Matthäikirchplatz neu zu definieren und ihm einen Rahmen zu geben. Das Gästehaus, auch „Haus der Mitte“ genannt, hätte uns mit Sicherheit gefallen, aber es wurde nicht verwirklicht – ebenso wie das von Mies van der Rohe mit dem Zeichenstift entworfene Stadtkloster.

Der Rand des Areals hingegen wurde bebaut – mit dem Musikinstrumentenmuseum (1978–1984) und dem Kammermusik-

saal (1984–1988), beide nach Skizzen des Meisters entworfen von Scharouns Partner Edgar Wisniewski. Es folgten das Kunstgewerbemuseum von Rolf Gutbrod (1978–1985) sowie die Gemäldegalerie (1987–1999), die Kunstbibliothek und das Kupferstichkabinett (1987–1996), die von Gutbrod entworfen oder begonnen und von Hilmer und Sattler fortgeführt wurden.

### Versprechen, Glück und Scheitern

Musik, Malerei, Objekte, Bücher – das Berliner Kulturforum bot und bietet nach wie vor genug, an dem man sich erfreuen und mit dem man sein Wissen mehren kann. Wo ist also das Problem? Man hat das Forum als „Elefantenfriedhof der Nachkriegsmoderne“ bezeichnet – ein wenig plausibler Vorwurf, denn auch wenn es hier durchaus Elefanten gibt, sind sie alles andere als tot. Man sprach von Gebäudesolitären, die verbindungslos nebeneinanderstehen und den Raum besetzen, statt Räume zu schaffen. Nach einer Reihe von Projekten, die im Sande verliefen, befand sich auf dem leeren Areal in der Mitte lange Zeit ein Gebrauchtwagenhandel. Anlass zu Kritik bot auch die Gastronomiewüste: Bis heute (2008) gibt es dort nur einen Imbisswagen. Wenn gerade eine Spitzen-Ausstellung läuft, vor der sich lange Warteschlangen bilden, wird er durch einen Kaffeestand auf dem Podium der Nationalgalerie ergänzt.

Nach dem Mauerfall lag das am äußersten Rand West-Berlins errichtete Kulturforum plötzlich wieder in Zentrumsnähe, stand aber im Schatten des Großprojekts Potsdamer Platz. Solange das Grenzgebiet eine Brache war, hatte das Kulturforum imposant gewirkt; nun schrumpfte es in Relation zu der Geschäftsarchitektur, die in den 1990er-Jahren auf den Plan trat, zusammen. Die beiden Komplexe grenzen aneinander und offenbaren einen der für das Berliner Stadtgefüge charakteristischen Maßstabsbrüche. Der Bausenat, in dem Hans Stimmann als Senatsbaudirektor zwölf Jahre lang eine führende Rolle spielte, wollte diesen Bruch durch Hinzufügen weiterer Baukörper abmildern, um dem ungewissen Raum des Forums eine Fassung zu geben. Der landschaftsplanerische Entwurf von Christoph und Donata Valentien, die 1998 einen Wettbewerb für das Kulturforum gewannen, wurde nur zum Teil realisiert. Die zentrale Fläche wurde an der Straßenseite durch eine Mauer klar vom Verkehrsraum abgegrenzt und dort ein Stück angehoben. Sie bildet seitdem eine zum Matthäikirchplatz hin abfallende Schräge. Der geplante Kiefernhaib, der in der Mitte des Forums einen grünen Schirm bilden sollte, wurde durch eine Pflanzung von kleinblättrigen Götterbäumen ersetzt, die nicht dicht genug stehen, um die gewünschte Wirkung zu erzielen. Ohne unmittelbaren Handlungsbedarf entschied sich der Senat einige Jahre später für das Konzept eines neuen „Lustgartens der Moderne“, ohne dessen Form näher festzulegen, und erwo, mehrere Ge-

bäude – davon zwei östlich des Matthäikirchplatzes – hinzuzufügen, um dem Platz wieder einen städtischen Rahmen zu geben. Offenbar begriff niemand die subtilen semantischen und räumlichen Bezugnahmen Mies van der Rohes auf Stülers Werk.<sup>9</sup>

Es lässt sich nicht bestreiten, dass Scharouns Konzeption für das Kulturforum unvollendet blieb, obwohl sie das Zeug gehabt hätte, zu einem Meisterwerk des Städtebaus der freien Formen, einer Stadtlandschaft, einem Paradebeispiel der „Stadtbaukunst“ der Nachkriegszeit zu werden. Die urbane Form blieb Stückwerk, und die Spannung zwischen der Philharmonie und der Nationalgalerie bricht in der Leere des Mittelareals zusammen. Während die einen das Konzept der Stadtlandschaft für redundant und überholt hielten, wurde es von anderen verteidigt – insbesondere von Scharouns Anhängern, den Schülern und Weggefährten des Meisters, allen voran von seinem Partner Edgar Wisniewski, der bis zu seinem Tod 2007 bei jeder Gelegenheit seine Pläne für das „Haus der Mitte“ nach der Scharoun-Skizze von 1964 zeigte.

In den harten und oftmals polemischen Auseinandersetzungen zwischen denen, die das Werk des verstorbenen Großmeisters vollendet sehen wollten, und den Modernisierern, die die Parameter auf den Prüfstand stellten, und später jenen, die sich für eine Rückkehr zu dem von Hans Stimmann gewollten Ordnungsmuster der Stadt des 19. Jahrhunderts einsetzten, hatte das Landesdenkmalamt Berlin einen schweren Stand. Man hatte es mit einem Denkmal der Zeitgeschichte und mit einer nicht weit zurückliegenden Vergangenheit zu tun, von der lebende Zeitzeugen vielleicht noch erzählen konnten. Dass Erfahrungsberichte von Zeitzeugen nicht eindeutig, nicht immer glaubwürdig, mitunter verschwommen, emotional gefärbt und parteilich sind, ist normal. Zugleich hat die Forschung Fortschritte gemacht und die Nachkriegszeit als Epoche ist zum Gegenstand kritischer und akademischer Betrachtung geworden.

Wie sollte man in so einem Dauerstreit urteilen und sich zurechtfinden? Ich schlage vor, die Begriffe von Alois Riegl aufzugreifen, dem verdienstvollen Begründer der Denkmalwerttheorie<sup>10</sup>, der in seinem viel zitierten Aufsatz von 1903 zunächst zwischen „gewollten“ und „gewordenen Denkmälern“ unterschied.<sup>11</sup> Riegl hatte allerdings bei der Formulierung seiner Theorie weder Denkmale aus der jüngeren Vergangenheit im Sinn, noch dachte er an umstrittene Denkmale. Die Frage, wie ein Denkmal „werden“ kann, obwohl im Zuge seiner sozialen Aneignung und Deutung die ihm aufgetragene Mission in Frage gestellt wird, hat er nicht diskutiert. Auch mit dem Problem des ausdrücklich „ungewollten“ Denkmals, das trotz der Streitigkeiten, die es auslöst, zum Denkmal werden kann, befasste Riegl sich nicht. Seine Begriffe „gewollt“ und „geworden“, als Paar verwendet, sind indes gut geeignet für die Organisation wie auch die Analyse einer Debatte über die Inwertsetzung zeitnaher Denkmale.

Denn gerechterweise muss man in einer Debatte über ein mögliches Denkmal sowohl die Absichten der Schöpfer, das „Gewollte“, als auch das Werk als Resultat, das „Gewordene“, berücksichtigen.

Das Gewollte in unserem Fall: Das war das Versprechen eines Neubeginns nach dem Nationalsozialismus und dem Krieg, einer städtischen Erneuerung nach den Ruinen, einer Zukunft, die besser sein würde als Vergangenheit und Gegenwart. Die Kulturbauten des Forums sind eine Einladung an die Öffentlichkeit, die nicht mit Autoritäts- oder Einschüchterungsgesten arbeitet. Man sucht diese Gebäude auf, um zu moderaten Preisen Veranstaltungen der Hochkultur, Musik- und Kunstdarbietungen und Kunst beizuwohnen, die den ästhetischen Erfahrungsschatz bereichern, Glücksmomente bereiten – in einer aufgeklärten Atmosphäre, frei von totalitärer Unterdrückung und bürgerlichem Elitedenken. In der Nachkriegszeit glaubte man noch an gesellschaftlichen Aufstieg durch Wissen über Kunst. Wer Goethe und Rilke zitieren konnte, Picasso und Chagall kannte, Brahms und Bartok liebte, hatte die Gewissheit, dass er oder sie gesellschaftlich reüssieren würde.

Das Gewordene: Eine Gruppe von fünf Gebäuden, darunter drei Meisterwerke der modernen Architektur, die rings um ein allzu leeres und wenig einladendes Areal stehen, das im Winter keinen Schutz und im Sommer keinen Schatten bietet – außer auf der Südseite, auf der ein paar spontan gewachsene Bäume, einfach stehengelassen, die Zeit überdauert haben. Das Gewordene ist, des Weiteren, eine Gruppe von Kulturbauten neueren Datums im Stil der Postmoderne, die rings um eine ansteigende, farbig gepflasterte „Piazzetta“ stehen, die hinter dem Matthäikirchplatz aufwärtsführt und Skater begeistert, aber nicht Besucher, die sich an eisglatten Tagen hierher wagen.

Auf die Defizite und Schwachstellen dieser städtebaulichen Komposition reagierten Hans Stimmann und sein Team, die Scharouns Stadtlandschaft als überholt ansahen, weil sie ihr Ziel nicht erreicht habe, mit eigenen Entwürfen. Man kann durchaus konstatieren, dass die ästhetische Erziehung (Schiller!) nicht gefruchtet, der Genuss des Schönen die Menschen nicht glücklich gemacht und somit das Kulturkonzept, das die Kraft des Forums ausmachte, seinen Kredit verspielt hat und dass mit ihm das Raumkonzept der Stadtlandschaft in der Versenkung verschwand. Die Nachkriegszeit ist zu Ende. Und man kann hinzufügen, dass der soziale Aufstieg durch Kunst- und Kulturkenntnis nicht mehr garantiert ist und dass im Gegenteil kulturelle Kenntnisse die soziale Deklassierung auch nicht mehr verhindern.

Ist das Kulturforum nun heute das Zeugnis einer guten Absicht, die nicht verwirklicht wurde – also von einem nicht eingelösten Glücksversprechen? Oder zeugt es von einem falschen Wollen, weil Männer und Frauen sich nicht oder nicht mehr durch das Schöne bilden? Oder aber müssen wir all diese Absichten außer

Acht lassen und nur die Bauwerke für sich betrachten? Ich meine: Nein – denn der Denkmalwert des Forums betrifft die Ideen ebenso wie die Gebäude, das Gewollte und das Gewordene. Sie spiegeln wie zwei Seiten einer Medaille das Utopie-Potenzial des Projekts wider. Auch wenn es unvollendet ist, auch wenn es nicht so geworden ist wie beabsichtigt und auch wenn die Zielsetzung des historischen Wollens zweifelhaft war, ist das Kulturforum dennoch ein Werk. Und auch wenn alle Versuche, seine Lücken zu schließen und seine Räume neu zu ordnen, gescheitert sind, ist es an der Zeit zu akzeptieren, dass das Werk unvollendet erhalten bleiben muss.

## Der Palast der Republik

Der Palast der Republik (Architekten: H. Graffunder, W.-R. Eisentraut, C. Schulz, M. Prasser, H. Aust, K. Wever) wurde 1974 bis 1976 auf dem Gelände des ehemaligen preußischen Königsschlosses gebaut, das im Krieg schwer, aber nicht zu schwer beschädigt und 1950/51 auf Befehl des DDR-Regimes gesprengt wurde. Zusammen mit dem Staatsratsgebäude von Roland Korn, Hans-Erich Bogatzky und Klaus Pätzmann (1962–64) und dem Außenministerium von Josef Kaiser (1964–1967) sollte der Palast das Herzstück des alten Berliner Zentrums auf der Spreeinsel werden. Damit wandelte sich dieser Ort, der einst im Zeichen der preußischen Königsmacht stand, zum Regierungsforum der DDR. Schon der Name „Palast der Republik“ war ein Versprechen: ein Palast für das Volk – das lässt an Grandeur, ausgelassene Freude, Festmahle und Musik für alle denken. Der Palast, ein langgestreckter, asymmetrisch geteilter Block, vereinte in seinen beiden ungleichen Teilen Kultur und Politik; im kleineren der Sitz des Parlaments, im größeren der Kulturpalast, dessen Großer Saal Platz für 6.000 Zuschauer bot – ein Teil davon auf vollständig hochfahrbaren Rängen. Er konnte auch als Fest- und Ballsaal dienen oder mit von der Decke herabfahrbaren Wänden für kleinere Zusammenkünfte eingerichtet werden.<sup>12</sup>

Ein riesiges, an beiden Seiten verglastes Hauptfoyer öffnete das Gebäude zur Stadt hin und fasste das gesamte Gebäude an beiden Fronten zusammen. Im Hauptgeschoss dieses Foyers befanden sich die berühmte „Gläserne Blume“, Treffpunkt für Verliebte, und die „Galerie im Palast“, die sich in der nächsthöheren Etage fortsetzte. Die Galerie im Palast – das waren großformatige Gemälde, Auftragswerke, die die Meister des Sozialistischen Realismus – darunter Walter Womacka sowie Willi Sitte, Werner Tübke, Bernhard Heisig und Ronald Paris und Wolfgang Mattheuer – gemalt hatten. Das gemeinsame Thema „Wenn Sozialisten träumen“ war von dem Bildhauer Fritz Cremer formuliert worden<sup>13</sup> und wurde motivisch und künstlerisch sehr unterschiedlich interpretiert. Die Arbeiten zeugen von der Phase der „Weite und Vielfalt“ – so die

Losung der Kunst- und Kulturpolitik unter Erich Honecker, die liberaler war als die seines Vorgängers Walter Ulbricht. Die Bilder beschäftigen sich mit dem glücklichen Leben im Sozialismus, der Geschichte der Arbeiterbewegung und der Solidarität mit den Völkern der Dritten Welt, aber auch mit antiker Mythologie – dem Sturz des Ikarus und den Turmbau zu Babel (Bernhard Heisig) – sowie der industriellen Verschmutzung und Umweltproblemen (Walter Mattheuer)<sup>14</sup>. Für uns Besucher aus dem Westen, die wir in den 1970er-Jahren in Marburg Kunstgeschichte studierten und uns politisch links engagierten, aber mit der Lehre von der Autonomie der Kunst großgeworden waren, waren diese Werke realistischer Kunst interessant, weil sie klar und sichtbar Partei ergriffen für Sachen, die auch wir wichtig nahmen.

Komplettiert wurde der Palast durch Restaurants und Bars, eine Bowlingbahn, einen Jugendclub und ein Postamt. Die Eintrittspreise für die kulturellen Veranstaltungen wurden ebenso stark subventioniert wie die Restaurantpreise.<sup>15</sup> Der Palast war ganztägig und bis Mitternacht geöffnet, der Eintritt frei und stand Gruppen und Einzelpersonen offen. Man konnte sich in die bequemen roten Ledersessel setzen, ohne von Ordnungskräften oder Kontrollpersonal angesprochen zu werden. Im Café wurde man nicht von Kellner oder Kellnerin platziert, sondern konnte seinen Platz frei wählen – eine absolute Ausnahme in der DDR, wo die Bedienung eine beherrschende Stellung hatte und darüber befand, ob man einen Platz bekam und bedient wurde („Sie werden platziert“). Das Innere des Palasts der Republik galt als der bestbeleuchtete Ort der gesamten Republik – daher rührt sein Spitzname „Honnis Lampenladen“ – und als der einzige wirklich öffentliche Raum in der DDR.

Der Palast war also ein Freizeitparadies. Er brachte die Utopie der sozialistischen Gesellschaft in einem Innenraum unter, der so wirkte, als wäre dort jeden Tag Sonntag, und in dem die Genossen, von der beschwerlichen körperlichen Arbeit befreit, sich einzeln oder in Gruppen ergingen, umgeben von schönen Pflanzen, in einer unbeschwerten und luftigen Atmosphäre, mit Musikbegleitung und ohne materielle Zwänge. Ein Ort, an dem alle Gegensätze der bürgerlichen und kapitalistischen Gesellschaft sich verflüchtigten – vor allem der Gegensatz zwischen Hochkultur und Populärkultur. Für seine Einweihung am 23. April 1976 verfasste der Dichter Helmut Baiert einen Prolog in Versen, im klassischen Versmaß, der den hohen kulturellen Anspruch des Projekts bezeugt und vom Schauspieler Hans-Peter Minetti mit anlassgerechtem Pathos vorgetragen wurde:

„So sind wir heute hier, ein Fest zu feiern  
Ein Fest des Volkes unserer Republik.  
Denn dieses Haus, Palast der Republik,  
Von den Erbauern für sich selbst

Und ihresgleichen  
Errichtet mit dem Marmor des Erkämpften,  
dem Stahl der Konzentration –  
In seinen Sälen wird er Gedanken fördern  
Wie ein Bergwerk Kohle,  
Zum Nutzen unseres Staats  
Der Menschen in ihm. [...]

Jedoch der Bau an dir  
Wird nie zu Ende sein.  
Denn er heißt Friede!  
Heißt: Kommunismus!  
Heißt die ganze Welt!  
Dies sei der Mörtel,  
der dich Haus im Herzen unserer Stadt Berlin  
für stets zusammenhält.“<sup>16</sup>

Ich empfehle, den Text laut zu lesen. Der Rhythmus wechselt mehrfach, bleibt aber beim klassischen Versmaß von Schiller, Goethe und Hölderlin. Die Kulturprogramme waren, wie ein in dem Buch „Ein Palast und seine Republik“ veröffentlichtes Musterbeispiel belegt,<sup>17</sup> bunt gemischt. Kongresse, Feste, Bälle, Konzerte, Theater, Ballett, Kabarett, Volkstanz, Programme für Kinder – im Palast wurde alles geboten. In den Restaurants wurden Säle für die „Jugendweihe“ vermietet, den nichtreligiösen Initiationsritus für die Jugendlichen, der die Konfirmation ersetzte. Die politische Führung suchte den Palast gerne auf, um die „Einheit von Führung und Volk“ zu demonstrieren. Honecker empfing dort Fidel Castro, Mikis Theodorakis gab mehrere Konzerte, sehr zur Freude der politischen Führung und der Bevölkerung.

Schillers Konzept der ästhetischen Erziehung trat in den Hintergrund, denn dank der Fiktion, dass man schon im „real existierenden Sozialismus“ lebte, war es nicht mehr nötig, das Volk durch das Schöne zu bilden und aus Untertanen Staatsbürger zu formen. Ohnehin war die Staatsbürgereigenschaft des Individuums nicht das Ideal der kollektivistischen Gesellschaft. Die „Bürgerrechtler“ waren Staatsfeinde. Doch man glaubte nach wie vor, dass Kunst wichtig sei, glaubte an ihren politischen und gesellschaftlichen Einfluss und betrieb deshalb einigen finanziellen und administrativen Aufwand, um den Künstlern Arbeit zu verschaffen, sie gut auszubilden und ihre Werke auszustellen.

### Warten auf den Abriss des Palastes

Im November 1989 stürzte die Fiktion der „Einheit von Führung und Volk“ mitsamt der Führung in sich zusammen. Mit der Großdemonstration am 4. November eroberten die Bürger-Individuen den öffentlichen Raum und etablierten eine freie öffentliche

Rede, die die formelhafte Polit-Sprache ablöste. Am 9. November 1989 wurde die Mauer geöffnet – und ob dies irrtümlich oder aus Zufall geschah, spielt keine Rolle. Wenig später verwandelte sich der Plenarsaal der Volkskammer im Palast der Republik in einen Ort der Debatten. Im Palast bereitete man die ersten freien Parlamentswahlen der DDR im März 1990 vor, und am Wahltag des 18. März wurde der Palast zum internationalen Pressezentrum. Dies waren seine intensivsten Momente. Der Berliner Architekturhistoriker Wolfgang Kil berichtete, bei öffentlichen Diskussionen in dieser Zeit habe der Palast vor Geschäftigkeit vibriert und sich in einen „großen gläsernen Marktplatz“ verwandelt. In dieser Zeit konnte die Interaktion zwischen Kultur und Politik – die eigentliche Aufgabe des Gebäudes – sich in aller Freiheit entfalten. Nie war der Palast so nahe daran, das ihm aufgetragene Glücksversprechen einzulösen. Das Glück währte allerdings nur kurz. Im August 1990 bestätigte ein Gutachten, was zuvor schon bekannt war: Die mit Marmor und goldfarbenem Glas verkleidete Stahlkonstruktion war mit Tonnen von Asbest gegen Brandgefahren gesichert worden, die Luft im Großen Saal mit einer hohen Konzentration von Asbestfasern kontaminiert. Dies war eine ernste Gefahr für die Gesundheit; der Palast wurde geschlossen.

Im Rückblick erscheinen die Initiativen zur Rettung des Palastes der Republik von vornherein aussichtslos. Nachdem er geschlossen und für alle, die ihn noch nie von innen gesehen hatten, nicht mehr zugänglich war, stand er nur noch für passive Werte und wurde zum taubstummen Zeugnis des gescheiterten Sozialismus. Man fand keinen Gefallen an dem Gebäude im modernen Stil der 1970er-Jahre und empfand es als banale Kaufhausarchitektur. Über seine Fassade aus goldfarbenem Thermoglas wurden böse Witze gerissen. Der härteste durch einen Kunsthistoriker erhobene Vorwurf lautete, der Palast sei keine authentische Ost-Architektur, sondern westlich beeinflusst – „einer der westlichsten Bauten der einstigen DDR“. Hätte er mehr Ähnlichkeit mit den Bauten der Stalinzeit wie dem Kulturpalast in Warschau oder der Stalinallee gehabt, hätte der Verfasser ihn sicherlich authentischer gefunden.<sup>18</sup> Nutzlos der Versuch, den Palast durch die Ableitung seiner Gestalt aus der Architekturgeschichte der Moderne aufwerten zu wollen.<sup>19</sup> Es gehört zu den Paradoxien seiner Nicht-Inwertsetzung, dass die Modernität des Palastes, auf die seine Erbauer so stolz waren, ihm von seinen Kritikern zum Nachteil ausgelegt wurde. Eine etwaige Denkmalwert-Begründung konnte sich also nicht auf seinen architektonischen Wert berufen.

Es kam noch eine weitere Komplikation hinzu. Kurze Zeit nach der Schließung des Palastes wurde ein Verein zum Wiederaufbau des „Berliner Schlosses“ der preußischen Könige gegründet, das früher an dieser Stelle stand und 1950/51 gesprengt worden war. Die Freunde des Schlosses wollten an die Geschichte vor den Umbrüchen des Dritten Reiches und des Sozialismus

anknüpfen und regten an, dieses Baudenkmal als Kernstück der historischen Mitte wiederaufzubauen. Eine konkrete Nutzung schlugen sie nicht vor. Ihr Interesse galt (und gilt) nur der Hülle und den Fassaden, dem Bild des ehemaligen Schlosses. Seine Simulation in Originalgröße, die 1993 in Form eines mit einer bemalten Leinwand bespannten Gerüsts aufgebaut wurde, stieß auf große positive Resonanz bei etlichen Akteuren in Berlin und anderswo, die seitdem unermüdlich den Verlust dieses Schlosses beklagten, welches die meisten von ihnen, weil sie nach 1951 zur Welt kamen, nie mit eigenen Augen gesehen hatten.<sup>20</sup>

Die Geschichte der Nichterhaltung des Palastes lässt sich wie folgt zusammenfassen: Schließung 1990; 1:1-Simulation des Schlosses 1993; Abschaltung der technischen Versorgungsanlagen 1994; neue Verhandlungen über eine mögliche Nachnutzung 1995. Anschließend erfolgte die Asbestbeseitigung, die zwei Optionen bot: Wiederherstellung der Dächer und Außenmauern oder Totalabriss nach Asbestsanierung. In all diesen Jahren erlebte man Diskussionen (oder nahm, wie ich, daran teil) zwischen Schloss-Befürwortern und Palast-Anhängern. Erstere traten für die Schönheit des Stadtraums ein, Letztere für ihre persönliche und kollektive Erinnerung und den Platz, den der Palast in ihren Biografien eingenommen hatte. Die beiden Standpunkte waren und blieben trotz oder gerade wegen des intensiven Engagements beider Seiten unvereinbar. Nachdem der Bundestag die Problematik erörtert hatte, stimmte er 2002 mit überwältigender Mehrheit für den Wiederbau des Schlosses und folgte damit der Empfehlung einer zuvor gebildeten Expertenkommission.<sup>21</sup>

Noch ein Paradox: Nachdem die Entscheidung gefallen und der Asbest entfernt worden war, erteilten die Behörden die Erlaubnis, das Gebäude für die Öffentlichkeit zu öffnen. Da die Entscheidung für das Schloss beschlossene Sache war, konnte man sich liberal geben: Im Sommer 2003 gelangte man im Rahmen der ersten Gebäudeführungen in einen bis auf den Rohbau entkerneten Innenraum, der also nur noch aus dem Stahlgerippe, den Betonkernen und den Betonfußböden bestand. Eine Gruppe junger Architekten nutzte die Wiedereröffnung für ihre Zwecke statt über den durchaus bejammernswerten Verlust der gesamten Innenausbauten zu jammern. Man nannte das Gebäude nicht Ruine, sondern Rohbau – ein Begriff, der eine Zukunft impliziert und zu neuer Nutzung anregt. Man entwickelte das Konzept der „Zwischenpalastnutzung“, das auf eine zeitlich begrenzte kulturelle Nutzung zielte, bis der Wiederaufbau des Schlosses beginnen würde. Der ließ allerdings auf sich warten. Am 20. August 2004 wurde der „Volkspalast“ eröffnet. Unter diesem neuen Titel wurde der Palast zum Schauplatz zahlreicher kultureller Veranstaltungen, die junge Akteure und ein jugendliches Publikum anzogen, das nichts mit der „Ostalgie“ am Hut hatte, die man den Veteranen, die zuvor für den Erhalt des Palastes gekämpft hatten, vorgeworfen hatte. Im

Laufe der Jahre 2004 und 2005 wurde die Unternehmung ein so großer weltweiter Erfolg, dass er von der hohen Politik nicht länger geduldet werden konnte. Im Januar 2006 begannen die Behörden mit den Abrissarbeiten, die bis 2009 dauerten. Tag für Tag machte eine von der Senatsverwaltung installierte Webcam eine Aufnahme von der Baustelle und zeichnete so ein visuelles Protokoll des endgültigen Abrisses.

Der Palast der Republik überlebte also die Debatten, die um ihn geführt wurden, nicht. Er musste dem neuen Schloss weichen. Um seinen Denkmalwert ermessen zu können, der verloren ging, bevor er sich herausbilden konnte, ist es sinnvoll, so wie für das Kulturforum, auch für den Palast jeweils das Gewollte und das Gewordene genau zu benennen.

Das Gewollte: Ein ultimatives Haus des Volkes bauen – größer, moderner und leistungsfähiger als die anderen und somit der Hauptstadt der DDR würdig. Endlich einen Plenarsaal für das Parlament bauen und somit Politik und Kultur unter einem Dach vereinen. Endlich den zentralen Platz der Stadt besetzen und das mit dem Bau des Staatsratsgebäudes und des Außenministeriums begonnene Staatsforum vollenden. Der ganzen Republik eine Mitte geben. Den Gegensatz zwischen Hochkultur und Volkskultur überwinden und den Antagonismen der vorsozialistischen Gesellschaft ein Ende setzen. Die Freizeit in der sozialistischen Gesellschaft mit Inhalten füllen und mit Bildern verknüpfen, die über Parteigesänge und Agitprop-Kultur hinausgehen.

Das Gewordene: In den vierzehn Jahren seines Bestehens war der Palast zu einem öffentlichen Raum geworden, der von Familien, Jugendlichen und Touristen eifrig frequentiert wurde. Ein angenehmer Ort, ein schönes Versprechen. Die Stasi war präsent wie überall in der Republik, hielt sich aber im Hintergrund. Mit der Schließung des Palastes hörte die Zuweisung neuer gesellschaftlicher Werte auf, und seine mögliche Denkmalwerdung wurde unterbrochen. Thomas Flierl (PDS), von 2001 bis 2006 Berliner Kultursenator, hat diese Entwicklungen sehr zutreffend interpretiert:

„Die Entscheidung, den Palast durch Nutzungsentzug vom gesellschaftlichen Wandel auszuschließen und durch Asbestentsorgung zu ruinieren, machte ihn retrospektiv zum Symbol des untergegangenen Staatswesens und suchte bewusst den Konflikt mit den kulturellen Erfahrungen der Ostdeutschen im Umgang mit diesem Gebäude. An die Stelle einer ignorierten kulturellen Erfahrung wurde das tradierte Bild einer idealistischen Vorvergangenheit gestellt: das Schloss.“<sup>22</sup>

In den Debatten, die den Abriss verzögerten, aber nicht verhindern konnten, fühlte sich jeder als Akteur einer Denkmalwerdung, weil es jederzeit möglich schien, die politische Entschei-

ung zu kippen. Zumindest glaubte man das – und es wäre nicht der erste Fall dieser Art in der Geschichte des Denkmalschutzes gewesen. Doch die Bemühungen scheiterten.

Bislang hatte ich gedacht, dass der Palast als Denkmal mit dem Gebäude verschwinden würde. Heute (2008) frage ich mich, ob dieses „ungewollte“ Erbe sich letztlich zum „gewordenen“ Erbe gewandelt hat, obwohl seine materielle Erhaltung scheiterte. Ein Denkmal wird in seiner Gesamtheit als Einheit von Ort, Bausubstanz, Form und Bedeutung definiert. Da Bedeutungen gesellschaftlich konstituiert werden, kann man sie als „Denkmalkonstruktion“ bezeichnen. Für den Palast muss man konstatieren, dass er dabei ist, seine Substanz und seine Form einzubüßen. Doch wie steht es mit dem Ort und der Denkmalkonstruktion? Dass ein seit Jahrzehnten verschwundenes Gebäude, auch ohne jede dingliche? Präsenz, immer noch einen Ort besetzen kann, zeigt die Geschichte des Berliner Schlosses. Die Denkmalkonstruktion eines verschwundenen Denkmals kann lange Zeit fortbestehen – wie unter anderem die 1789 abgerissene und doch noch immer präzente Bastille in Paris beweist.

## Das Erbe der unerfüllten Glücksversprechen?

Meine Geschichte hat kein Ende. Auch wenn sie von Versprechen und Fehlschlägen handelt, auch wenn die Gebäude und Handlungen schon Geschichte sind, ist die Sache nicht abgeschlossen. Der semantische Status der Denkmale bleibt transformationsfähig. Die Versprechen und die Fehlschläge können noch immer neu verteilt werden. ◀◀

Aus dem Französischen von Andreas Bredenfeld

- 1 Schillers Briefe erschienen nach dem Krieg 1946 in Ostdeutschland noch unter russischer Verwaltung im Aufbau Verlag (Ost-Berlin) mit einem Vorwort von Wolfgang Goetz in einer Auflage von 10.000 Exemplaren. Die erste Ausgabe im Westen erschien 1946 in Hamburg bei Honeit und 1948, 1949 und 1955 bei verschiedenen anderen Verlagen. Siehe auch: Fach, Ilina: Ausstellungspolitik und Didaktik der Ruhrfestspiele Recklinghausen von 1950 bis 1974 mit einem Ausblick auf aktuelle Konzepte, Dissertation 1998, Osnabrück 1999, <http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=967449871> – abgerufen am 25. April 2008 (eine Untersuchung zu Kunstausstellungen im Rahmen der Ruhrfestspiele, die sich mit der Wirkung von Schillers Denken auf die Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland beschäftigt).
- 2 Reichardt, Hans J./Schäche, Wolfgang: Von Berlin nach Germania: über die Zerstörung der „Reichshauptstadt“ durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen, Berlin 1998. Gegenwärtig zeigt der Verein „Berliner Unterwelten“ das Modell der Nord-Süd-Achse, das für der Filme „Der Untergang“ und „Speer und er“ angefertigt wurde; <http://berliner-unterwelten.de/mythos-germania.6370.html>, abgerufen am 25. April 2008.
- 3 Friedrich Schiller, op. cit, S. 285–287.
- 4 Der deutsche Begriff „das Musische“ bezieht sich auf die Musen und nicht nur auf Musik. Er schließt alle Künste mit ein.
- 5 Arndt, Adolf: Zur Eröffnung der neuen Philharmonie, Berlin 1964, S. 20.
- 6 Im Zuge der vorbereitenden Bau-Untersuchung für die vom Büro Chipper-

- field im Jahr 2016 begonnene Instandsetzung der Nationalgalerie ergab sich, dass die Aufhängungen für die Lamellenvorhänge bauzeitlich sind.
- 7 Dieser Plan von Mies ist auf der Rückseite der Publikation abgebildet, die zum 30. Jubiläum der Nationalgalerie erschien: Kahlfeld, Paul/Lepik, Andres (Hg.): Neue Nationalgalerie Berlin. Dreißig Jahre, Berlin 1998.
- 8 Nach dem Krieg und den von Speers Abrissmaßnahmen erwarb die protestantische Kirche im Zuge eines Grundstückstausches eine Parzelle zwischen der Philharmonie und der künftigen Nationalgalerie. Dort wurde das „City-Kloster“ geplant. Diese Information verdanke ich Pastor Christhard Neubert, dem Kultur- und Kunstbeauftragten der Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg.
- 9 Stimmann, Hans: Begründung zur Weiterentwicklung des Kulturforums, Anlage I zur Mitteilung zur Kenntnisnahme an das Abgeordnetenhaus von Berlin, DrS/GI 1 u. a., unveröffentlichtes Manuskript, Februar 2004, S. 3. Zum aktuellen Planungsstand siehe: [http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/staedtebau-projekte/kulturforum/downloads/broschuere\\_weiterentw\\_kulturf\\_040614.pdf](http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/staedtebau-projekte/kulturforum/downloads/broschuere_weiterentw_kulturf_040614.pdf), abgerufen am 25. April 2008.
- 10 Riegl, Alois: Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, Wien/Leipzig 1903 ; siehe auch: Dolff-Bonekämper, Gabi: Lieux de mémoire und lieux de discorde: la valeur conflictuelle des monuments, in: Victor Hugo et le débat patrimonial, Actes du colloque, hg. v. Roland Recht, Somogy 2003, S. 121–144.
- 11 Anders als landläufig zitiert, schrieb Riegl 1903 nicht von „gewollten“ und „gewordenen“, sondern von „gewollten“ und „ungewollten“ Denkmälern. Er bezeichnete mit „ungewollt“ die Denkmale, die nicht ausdrücklich mit einem Wirkungsmandat für die Zukunft gesetzt worden waren, sondern die erst über die Zeit, als architektonische gelungen und wertvoll erkannt, zu Denkmälern wurden. Vgl. hierzu die Einleitungsnotiz zum Aufsatz „Gegenwartswerte“ am Anfang dieses Bandes.
- 12 Zur Geschichte der Kulturhäuser in der DDR siehe: Hain, Simone/Stroux, Stephan: Die Salons der Sozialisten. Kulturhäuser in der DDR, Berlin 1996. und Flierl, Bruno: Das Kulturhaus in der DDR, in: Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert, hg. v. Gabi Dolff-Bonekämper/Hiltrud Kier, Deutscher Kunstverlag 1996, S. 151–172.
- 13 Graffunder, Heinz/Beerbaum, Martin/Murza, Gerhard: Der Palast der Republik, Leipzig 1977. Eine Analyse der architektonischen Qualitäten liefert: Schnedler, Henrik: Wie bedeutend ist der Palast der Republik, in: Denkmalpflege nach dem Mauerfall: Eine Zwischenbilanz, hg. v. Landesdenkmalamt Berlin, Berlin 1997, S. 132–135.
- 14 Siehe Feist, Peter H.: Geschichtsträume. Störbilder. Die Wandbilder im Berliner Palast der Republik, in: Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert, hg. v. Gabi Dolff-Bonekämper/Hiltrud Kier, Deutscher Kunstverlag 1996, S. 173–192.
- 15 Siehe Beets, Klaus: Die wirtschaftliche Seite, in: Ein Palast und seine Republik, Ort – Architektur – Programm, hg. v. Thomas Beutelschmidt/Julia Novak, Berlin 2001, S. 148–157. Beets war Verwaltungsleiter des Palastes und erläutert unter anderem, wie und warum die Verkaufspreise von politischer Seite festgesetzt wurden.
- 16 Zitiert nach Wolle, Stefan: Der Palast als Gesamtkunstwerk. Oder: Das Gleichnis vom Pfennig, in: Ein Palast und seine Republik, Ort – Architektur – Programm, hg. v. Thomas Beutelschmidt/Julia Novak, Berlin 2001, S. 174–185, hier S. 179.
- 17 Beutelschmidt, Thomas/Novak, Julia M.: Ein Palast und seine Republik, Ort – Architektur – Programm, Berlin 2001.
- 18 Herding, Klaus: La meilleure mémoire est une mémoire fictive: zum Problem der Rekonstruktion des Berliner Stadtschlosses, In: kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 22 Nr. 1, Marburg 1994, S. 26–30; hier S. 29.
- 19 Die beiden ungleich großen Säle zu beiden Seiten eines gemeinsamen Foyers in einem langen, durchgehenden Glasriegel erinnern an Mies van der Rohe's berühmten Entwurf für das Theater in Mannheim von 1954. Die klare Gegenüberstellung eines Plenarsaals für das Parlament und eines Saals für kulturelle Darbietungen erinnert an mehrere Wettbewerbseingriffe für den Palast des obersten Sowjet von 1931 – unter anderem an den Entwurf von Le Corbusier. Siehe Tönnemann, Andreas: Bundesrepublik und DDR. Ihre Staatsbauten in der Konkurrenz der Systeme, in: Städtebau

- und Staatsbau im 20. Jahrhundert, hg. v. Gabi Dolff-Bonekämper/Hiltrud Kier, Deutscher Kunstverlag 1996, S. 193–212.
- 20 Eine zusammenfassende Darstellung dieser Debatten bieten Hiltrud Kier: Pro und Contra Rekonstruktion Berliner Stadtschloß, in: Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert, hg. v. Gabi Dolff-Bonekämper/Hiltrud Kier, Deutscher Kunstverlag 1996, S. 213–234, und Haspel, Jörg: Zwischen Hohenzollernschloß und Palast der Republik – Konservatorische Anmerkungen zur Behandlung eines Denkmalortes“, in: ebd., S. 235–247.
- 21 Die Kommission, der Vertreter der Öffentlichkeit, der Architektur und der politischen Parteien angehörten, hatte 2001 ihre Arbeit aufgenommen. Ihre Entscheidung traf sie am 17. April 2002. Die Diskussionen und Kommentare wurden veröffentlicht unter dem Titel: Swoboda, Hannes (Hg.): Der Schloßplatz in Berlin. Bilanz einer Debatte, Berlin 2002.
- 22 Flierl, Thomas: Der ‚Fall‘ der Denkmäler. Konkurrierende Konzepte Symbolischer Geschichtspolitik in Berlin seit 1989/90“, in: Bildersturm: Sammelband der Vorträge des „Studium Generale“ an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg im Wintersemester 2003/2004, Heidelberg 2006.



29



30



31



32

- 29-30 Lesender Arbeiter, Bronzeskulptur im Hof der Staatsbibliothek  
Unter den Linden, Werner Stötzer, 1959/60
- 31 Fragen eines lesenden Arbeiters, Bronzerelief, Werner Stötzer, 1959/60
- 32 Die Flamme, Denkmal für Ernst Reuter, Bronzeskulptur,  
Bernhard Heiliger, 1962/63, Ernst-Reuter-Platz

# Figuration and Abstraction. Berlin in the 1960s: Two modi in East–West art and art politics

In der Kunstpolitik der 1950er- und 1960er-Jahre galt es in der Westrepublik als ausgemacht, daß Kunst in der DDR ideologisch, unfrei und daher nicht wirklich modern sei. Der in der Kunstpolitik und -praxis der Ostrepublik verbindliche Leitbegriff „sozialistischer Realismus“ galt in der BRD als Propaganda und mithin lange Zeit als Schimpfwort. In der Kunstpolitik der Ostrepublik wurde die Westkunst als sozial und formal unverbindlich, elitär, kapitalistisch und entfremdet geziehen. So wurden Figuration und Abstraktion als einander feindliche Prinzipien mit den einander feindlichen politischen Systemen der beiden deutschen Länder assoziiert. Nicht so in England. Das erfuhr ich, als ich auf Einladung des Henry Moore Institutes for Sculpture in Leeds einen Vortrag über zwei in ihrer Art jeweils herausragende Bronze-Skulpturen im öffentlichen Raum in West- und in Ost-Berlin vortrug: Über die dynamisch aufsteigende, dramatisch zerklüftete „Flamme“ von Bernhard Heiliger, die als Denkmal für Ernst Reuter vor dem Architekturgebäude der TU Berlin am Ernst-Reuter-Platz steht und „Die Fragen eines lesenden Arbeiters“ von Werner Stötzer, eine Figur und eine Relieftafel, die einander im Ehrenhof der Staatsbibliothek Unter den Linden gegenüberstehen. Den englischen Kollegen und Kolleginnen waren beide Modi als gleichermaßen respektierte und geschätzte Optionen künstlerischer Gestaltung bestens vertraut, aber nicht ihre Assoziation mit gegensätzlichen politischen Systemen und Werturteilen.

Erstpublikation in: *Figuration/Abstraction. Strategies for Public Sculpture in Europe 1945–1968*, edited by Charlotte Benton, London 2004, S. 147–168.

## Berlin – Berlin

For more than forty years Berlin was the place where the geopolitical division of the world into two power blocks – East and West – was both visible and tangible. Berlin was the frontier-town, where political claims confronted one another, creating a dangerous and somehow thrilling kind of dynamic immobility. West Berlin was no more and no less than a small Western enclave surrounded by a tightly drawn frontier and the territory of the German Democratic Republic. Its economy was heavily subsidized by the Federal Republic of Germany and its political stability was guaranteed by the Western Allies – Great Britain, France and the USA. None of the political powers involved dared to make a move which might provoke a third world war. In this context culture and building – that is, grand projects in architecture and urbanism like the Stalinallee and the Hansaviertel,<sup>1</sup> and sometimes monuments in public space – became the media of political confrontation. As a result, Berlin, East and West, became a picture book of the long-drawn-out competition between the systems. But it is only since the Berlin Wall was demolished in 1989 that this book has become readable as a whole.

Two sculptures in public space – both in bronze, both works by well-known German artists and both still preserved on their original sites in the former East and former West Berlin – represent the second chapter of Berlin's history during the Cold War, the period immediately following the building of the Wall in 1961. They are Werner Stötzer's *Questions of a Reading Worker*, which was erected in 1961 in the courtyard of the Staatsbibliothek (State Library) on the Unter den Linden boulevard in East Berlin, and Bernhard Heiliger's *The Flame*, a monument to Ernst Reuter, Mayor of West Berlin from 1948 to 1953, which was inaugurated in September 1963 on the Ernst-Reuter-Platz in West Berlin.

*Questions of a Reading Worker* was Stötzer's first monumental work in public space. It consists of a standing male figure, little more than life-size, and a tall stele with text and narrative reliefs a short distance away from the figure. The sculpture was commissioned in 1958 by the State Library and the Kulturbund, a socialist association of liberal character and high cultural aspiration. When the work was unveiled in 1961, to celebrate the library's three-hundredth anniversary, Stötzer was only 30 years old. By contrast, Bernhard Heiliger was already a star, famous for his sculpted portraits of politicians and artists, when, in 1960, at the age of 45, he received the commission from the West Berlin Senate to make a monument to Ernst Reuter to be sited close to a large, newly laid-out roundabout which had been named after the famous Mayor a few days after his death in 1953. Heiliger had made a posthumous portrait of Ernst Reuter in 1954. The sculptor was a friend of the architect Bernhard Hermkes, who had designed

both the roundabout and the building for the Technical University's Faculty of Architecture, situated on its north-eastern rim, in front of which *The Flame*, a monumental spreading form resting on a narrow base, was erected in 1963. Heiliger always denied the work's status as a commemorative monument to Ernst Reuter. And even later, in an interview printed in the catalogue of his 1995 Bonn exhibition, he would still claim that the commission did not explicitly mention the dedication to Ernst Reuter and that the title was found by chance.<sup>2</sup> He obviously wanted his 'flame' to appear as an autonomous work of art, an abstract form without any preconceived symbolic meaning.

### Figuration and Abstraction

Figuration and abstraction as opposing modes of artistic creation have frequently been associated with the two enemy camps of the Cold War. Although these associations are mostly attributable to art critics and cultural politics and artists rarely accepted or followed such a strict distinction, they were commonplace in art discourse and art exhibitions during the 1950s and 1960s in both Germanies and both parts of Berlin.

In the Western view, figuration was associated with the instrumentalization of the arts by politics – the artist and his work appear unfree, bound by messages from without the inner world of art. The underlying model behind this view is the narrative of a continuous progression in the history of art from figuration to abstraction that can neither be stopped nor reversed. Abstraction was attributed entirely positive values – it appeared as the metaphor for progress, internationalism and freedom. Realism, by contrast, was understood only as a style in history, not as a contemporary mode of creation, except in Socialist Realism, which was, of course, the worst of all.

In the Eastern view everything appeared reversed. Figuration was humanist; the artist's responsibility to the working people, his partiality for social progress demanded an understandable, easily readable mode, new progressive content, and new heroes – the working class – but no new autonomous forms. Abstraction was formalism, escapism in the face of the social problems of the time. The German Democratic Republic's *Kulturpolitisches Wörterbuch* ('Dictionary of Cultural Politics'), first published in 1970 (second edition in 1978), offers four long columns on abstract art which are all very negative. Abstraction is late-bourgeois and decadent, militant against realism and associated with the imperialist countries – especially the NATO ones – to which abstract art is said to have lent a kind of common cultural representation.<sup>3</sup> Self-referentiality in the artwork, a virtue in the West, was a vice in the East.

Following these lines of argument, Heiliger's *The Flame* was, from a Western perspective, an ideal example of a free form

– free both of thematic and formal bondage and of subordination, an abstract sign without concrete meaning. From an Eastern perspective, it was an elitist, perhaps brilliant – but meaningless – form, and certainly no monument to honor a politician.

And, of course, the dedication to Ernst Reuter, social democrat and fierce anti-communist, Mayor of Berlin during the blockade in the hottest phase of the Cold War, did not appeal to the Eastern authorities.

Questions of a Reading Worker, seen through the eyes of a mainstream western art-critique of the early 1960s, was the ideal – negative – image of Socialist Realism, a figure without mysteries, easy to understand and tendentious in its message. The worker as a hero in bronze was always suspect – after all, he could be a relative of Arno Breker's fascist heroes, even though these were usually naked and certainly never carried books. However, the summarized, simplified forms of the relief and the inscription of Brecht's poem that gave Stötzer's work its title could be accepted in the West. Stötzer's sculptures of horses are not unlike those of Marino Marini, which were well known and accepted by Western art critics. And Brecht's plays were very successful in West German theatre. In an eastern perspective, the reading worker was the ideal image of *Parteilichkeit* (partiality) for the working people and their needs for positive images and identifications. The slightly idealized figure and the narrative reliefs were accessible to a spectator who was not a regular museum visitor and the poem, indicating the meaning of the whole, was clearly readable.

Stötzer tells us that his original project consisted of the stele alone; the figure was somehow imposed by the client, the State Library, to make the whole more easily accessible to the people. It seems that Stötzer was not happy with this solution and does not like the sculpture very much. Its image does not appear in the catalogue of his exhibition in 1991, although the stele is represented.<sup>4</sup> All the same, figure and stele now make a couple and the figure has its own particular strength, working just as the client intended.

### Stötzer's Questions of a Reading Worker

Brecht's 1935 poem 'Questions from a Worker who Reads' became a manifesto for the new 'socialist' historiography. In it he asks:

Who built Thebes of the seven gates  
In the books you will read the names of kings.  
Did the kings haul up the lumps of rock?  
And Babylon, many times demolished,  
Who raised it up so many times?  
In what houses of gold glittering Lima did its builders live?  
Where, the evening that the Great Wall of China  
was finished, did the masons go?

Great Rome is full of triumphal arches.  
 Who erected them?  
 Over whom did the Caesars triumph?  
 Had Byzantium, much praised in song,  
 only palaces for its inhabitants?  
 Even in fabled Atlantis,  
 the night that the ocean engulfed it,  
 The drowning still cried out for their slaves.  
 The young Alexander conquered India.  
 Was he alone?  
 Caesar defeated the Gauls.  
 Did he not even have a cook with him?  
 Philip of Spain wept when his armada went down.  
 Was he the only one to weep?  
 Frederick the 2nd won the Seven Years War.  
 Who else won it?  
 Every page a victory.  
 Who cooked the feast for the victors?  
 Every ten years a great man.  
 Who paid the bill?  
 So many reports.  
 So many questions.<sup>5</sup>

Stötzer's sculpture gives the reading worker a shape and a place in the courtyard of the imposing State Library, which was built on the Unter den Linden by Ernst von Ihne between 1903 and 1914.

### Typology

The traditional way to combine a monumental standing figure with narrative reliefs would have been to fix the reliefs to the pedestal and place the figure on top of it. Waldemar Grzymek's Monument to Heinrich Heine, 1953–55, which was erected in 1958 on the Weinberg in East Berlin, although otherwise very unconventional, still uses this traditional schema. In Stötzer's case, however, the concept of the stele with reliefs and poem already existed. There was no point in cutting it apart and making it fit a pedestal. Instead, Stötzer adopted a new spatial arrangement. Figure and stele are placed at a distance from one another, on opposite sides of a circular fountain in the middle of the courtyard, thus visitors meet the figure on their way into the library and the reliefs on their way out.

### Narrative

The relief on the left side of the fountain is the necessary element to explain and underline the reality of working people's history. It shows on three levels, framed and balanced by the inscription of Brecht's poem, the people who are not mentioned in books: first the builders, then two groups of fighting soldiers on

horseback, accompanied by mostly female figures with gestures of resistance and mourning, and, at the lower end, a larger group of women, talking to each other, one comforting another and, finally, one woman standing upright and facing the spectator – like a small equivalent to the large worker on the other side. No king and no leader appear in this new representation of history, only the people, and – as they do not wear historic costumes and none of the historic buildings is represented – it is not possible to identify any specific event or site, and they remain somewhat abstract. Stötzer chose this way to represent the new subject of history – the working class – without individual heroes.

### **Motifs**

One important issue in the debate on figures in public monuments since the late eighteenth century has been about costume – what kind of dress do male figures wear on monuments? A classical toga, Roman/Baroque breast-armour, civilian clothes – or maybe nothing at all, appearing in heroic nudity? Stötzer's male figure is in his working trousers and boots and an undershirt such as he might wear on a warm summer day – we wonder whether he will dare to enter the sacred temple of wisdom so poorly clad. But there is his jacket, draped loosely over one shoulder, forming impressive parallel folds on the backside and a deep hollow below the half-covered right arm. Comparable to a short soldier's coat in classicist sculpture, it adds respectability to the worker's outfit, while his naked arms signal physical strength, and the classical contrapposto gives him a dignified posture.

### **Gestures**

Stötzer's reading worker does not actually read. He holds the book in his large left hand, presenting it to the spectator and points to it with his right hand, his middle finger touching the upper part of the page as if he is drawing attention to a specific line. The gesture is familiar from numerous illuminations in medieval manuscripts: the prophet or philosopher pointing to his own book or text to stress its truth and authenticity. But in this case, the gesture means the opposite: the worker's book is probably one of those in which he can find the names of kings but nothing about the workers who carried the boulders. Although the calm and somewhat neutral expression of the figure's face and head do not suggest speech, we might understand the whole posture as a rhetorical gesture addressing the passing visitors to the library, the science of history in general and the philosophers in stone on the library's facade.

### **Topography**

Stötzer's work was commissioned by the head of the State Library and made for the main courtyard in front of a facade which

had been designed by Ernst von Ihne for the presentation of sculptures. From above the entrance, on the left and right side of the staircase windows, antique philosophers look down at the visitors – one presenting books, the other making an orator’s gesture – and embody the authority of the classics and of learning in general. Stötzer’s young worker stands up in front of these old men, embodying, with dignity and authority, the working class’s claim to enter the world of learning and to have its own history – like the narrator in Brecht’s poem. Thus, the spatial arrangement becomes discursive – a monumental conversation between the two historic philosophers and the worker. The new sculptural statement does not deny the old one but engages in a spatial and linguistic dialogue.

### Heiliger’s The Flame

A monumental, spreading form on a narrow base – this could be a model description of a model work of abstract art. But there is much more to say about Bernhard Heiliger’s The Flame.

#### Typology

The sculpture, freestanding, measuring 7 x 5 x 4.5 meters, is anchored directly in the ground without a pedestal. Ultimately, the whole platform in front of the Faculty of Architecture, which rises two levels above the roundabout, could be interpreted as a base for The Flame. The sculpture stands alone on the platform; on the pavement is an inscription. It reads ‘*Friede kann nur in Freiheit bestehen/Ernst Reuter*’ (‘Peace can only exist in freedom/Ernst Reuter’). There is no narrative element and no reference to the adjacent buildings, except for the fact that they too are freestanding.

#### Motifs

The high, rising form on its narrow anchor-point does indeed look like a flame – firm and unstable at the same time. Seen from a distance its contours are clear-cut and strong. But looked at from closer range, the surfaces and edges turn out to be scratched and uneven, the rims are dramatically torn into volumes which curve in and out, and the body of the bronze seems to be ripped open by powerful slashes. Walking around the sculpture, the spectator discovers that the form is twofold, and that the partly overlapping sheets – or wings – offer a surprisingly rich and varied choice of views.

#### Gestures

How can an abstract form be said to gesture? If we allow ‘gesture’ as a term to describe movement and direction, The Flame is a gesture – a powerful, forward-thrusting movement, dynamic, storming – or resisting a storm. In a more concrete association, we might interpret The Flame as a torch in a storm, or as a

pair of wings – no matter whether the being to whom they belong is making or resisting a storm.

### Topography

The Ernst-Reuter-Platz, the busiest roundabout in Berlin, was laid out after a competition in 1958 won by the Hamburg architect Bernhard Hermkes with a project for an open arrangement of more or less high-rise office-buildings surrounding a central open space with a large, square fountain. (The latter part of the project was carried out by the Berlin architect Werner Düttmann.) This type of design was to become the model (Inbild) for post-war modernist urbanism and traffic-planning. It was seen as essential that the intersection should not be closed in, like a traditional circus, nor symmetrical, nor adorned by a monument at its centre. Only the fountain, with its continually moving waterjets, was to be on the axis of the Straße des 17. Juni.<sup>6</sup> Heiliger tells us that he went to look at the building site quite often, to try to develop a sense of how he could deal with the place. He did not have to go far, since his atelier at the Hochschule der Künste was on the Hardenbergstraße, one of the streets that run into the roundabout. He could not not know<sup>7</sup> the Ernst-Reuter-Platz sits on the middle of the East-West Axis, which was created by Hitler's Generalbauinspektor, Albert Speer, who was commissioned to transform Berlin into the world's capital, Germania. The axis from the Brandenburg Gate to the present Theodor-Heuss-Platz far to the west of Charlottenburg already added up to a perfectly straight line several kilometers long. Speer had it widened, especially on its way through the Tiergarten and the Charlottenburg Gate, and moved the *Siegessäule* (Victory Column), a monument to the Prussian victories in 1866 and 1871, from its original site in front of the Reichstag to the Rondell, now the Großer Stern, on the axis. The *Siegessäule*, heightened to fit the new monumental perspective, became the culminating point of the axis.

Another important element to define the axis, by tying together and framing the broad streets, is the streetlamps which were especially designed by Albert Speer himself. Quite unlike the old-fashioned historic Berlin streetlamps which worked on gas, Speer's electric lamps were designed in an elegant Art Deco style. When lit, they create a grand and festive atmosphere, like decorations for a ball or a procession.

The *Siegessäule* and Speer's streetlamps were there when Bernhard Heiliger went to see the building site (and, of course, they are still there). Those who had lived in Berlin during the Nazi period – like Heiliger – had seen and knew about the works and intentions of Generalbauinspektor Speer and his commissioner. The 1950s planners' new scheme for the Ernst-Reuter-Platz was explicitly meant to contradict Speer's axis and any idea of symmetry and authority in urbanism.<sup>8</sup> As a kind of anti-construction, it was meant to

be the opposite of what Speer had intended – and of what the East German authorities had created recently with their monumental housing project on the Stalinallee. This is the topographical and historic context for Heiliger's work.

### The Commission

Heiliger's 'The Flame' was also to be the opposite of a traditional authoritarian monument to a political leader. A few days after Ernst Reuter's death, the intersection had been named after him. A temporary monument – a 6-metre-high pylon supporting a bowl with a gas flame, the Flame of Freedom, erected in the central area of the intersection in 1953 to commemorate prisoners of war – had been associated with Ernst Reuter.<sup>9</sup> A year later, Heiliger was asked to make a portrait of Reuter. In order to discover more about Reuter's physiognomy and character, he studied photographs and, in particular, films which showed the famous mayor as an orator of great personal aura and rhetorical skill.<sup>10</sup> *'Ihr Völker der Erde, schaut auf diese Stadt!'* ('Peoples of the world, look at this city!'): these words, spoken to a huge assembly in front of the Reichstag during the blockade of Berlin in 1948, had indeed reached the whole world by newsreel and made Ernst Reuter a key figure in the Cold War. Heiliger's portrait shows Reuter's head in a skillfully abstracted way, enhancing the pathos of the orator's speaking mouth and eyes.

When, in 1960, the Berlin Senate asked Heiliger to make a real monument to Ernst Reuter, he thought he could re-use the portrait. His first scheme, presented to the Senate in 1961, was for a 'nine meter high bronze stele, behind which an enlarged head of Ernst Reuter will tower from a concrete pedestal'. However, the proposal – dubbed 'the fire column' by the critics – failed.<sup>11</sup> And in 1962 Heiliger completed his second and final proposal; this time there was no bronze head, but a bronze abstract sculpture titled *The Flame*, strongly suggestive of a pair of wings.

### Flames and Winged Beings

Heiliger's was neither the first nor the only flame on the East-West axis. There had been the first, provisional one in 1953, the Flame of Freedom. And in 1955, the *Wiedervereinigungs-Mahnmal* (Reunification Monument) was erected by the *Heimatvertriebene* – the association of Germans who had been expelled from Eastern countries – on the Theodor-Heuss-Platz at the western end of the axis. It consisted of an iron bowl on a stone pedestal, with an eternal flame which was intended to burn until the reunification was achieved. The inscription on the pedestal read and still reads *'Freiheit – Recht – Friede'* ('Freedom – Justice – Peace').<sup>12</sup> More important for Heiliger's creative inspiration must have been the three winged beings he could encounter between the Brandenburg Gate and the Ernst-Reuter-Platz: The first, oldest and – at the same time

– most recent, was the newly cast figure of Victory on the Brandenburg Gate itself. Designed by Johann Gottfried Schadow in 1789, destroyed during the Second World War and recast in West Berlin, the Quadriga had been re-installed by the Eastern authorities in 1958.<sup>13</sup> The second is the Victory figure high up on the Siegessäule on the Großer Stern, moved there by Albert Speer.<sup>14</sup> The Berliners call her ‘gilded Elsie’; she had survived the war without damage and towered strangely above the Tiergarten where most of the trees had been cut down for heating during the cold winters of 1946 and 1947. The third was the plaster cast of the Nike of Samothrace, installed in 1956 in the main hall of the Technical University on the Straße des 17. Juni, a building that stands back to back with the *Hochschule der Künste* and Heiliger’s atelier.<sup>15</sup> Two semantic fields merge in this topography: ‘victim/sacrifice’ (in German, both ‘*Opfer*’) and ‘victory’. Burning flames remind us of victims, of prisoners of war and of the lost homes of the *Heimatvertriebene*. Winged beings commemorate former victories. Both fields, of course, are linked, because victories will always need sacrifice and cost victims, and the commemoration of loss will always include the endurance and hope of the survivors for a final victory. In her searching study on allegories in modern sculpture – “Versteinerte Weiblichkeit”<sup>16</sup> – Silke Wenk has shown how the concept of representation, especially the projection of bourgeois society’s values into female figures on monuments (Germania, Borussia, Victory, Nike), re-appears in post-war abstract sculpture. Noting the very striking similarity between a certain view of Heiliger’s “The Flame” and the Nike of Samothrace, Wenk interprets “The Flame” as an abstract female allegory that points to a wider range of ambivalent and partly contradictory significations: the cleansing force of fire, the flame as symbol of freedom, spirit, knowledge and truth, the flame and wings as signs of storm and destruction as well as of re-erection (‘*Aufstreben*’ and ‘*Aufrichten*’). Connecting “The Flame” with Heiliger’s earlier works and with his own 1958 “Große Nike”, Wenk shows how the sculptor had dealt with ascending forms and delicately balanced weights and narrow bases before.<sup>17</sup>

## Conclusion

In an interview printed in 1991, Heiliger declared that he did not want to make a monument at all, but only a kind of a sign.<sup>18</sup> This is certainly true in the sense that he did not want to make a conventional commemorative monument. All the same, his “The Flame” was recognized as such even before its inauguration. Contemporaries, sensing its energy and bold pathos, and knowing about Ernst Reuter, identified the ‘kind of a sign’ as a sign of freedom.<sup>19</sup> However, “The Flame” could not be a monument for freedom or victory – West Berliners were far from free or victorious in September 1963, when the presiding Mayor Willy Brandt inaugurated

“The Flame” in the presence of Eleanor Dulles, widow of the former American Minister of Foreign Affairs. They were just surviving, drawing some strength from West German subsidies and international (Western) solidarity. The Wall had been built two years earlier and the city was still heavily marked by bomb damage.

“The Flame” could be called a monument to the West Berliners’ claims for freedom. This, of course, implied a claim for victory. As Ernst Reuter’s words on the pavement say, ‘Peace can only exist in freedom.’ Freedom for the city could only be achieved in the absence of East Germany’s power to hold West Berlin hostage, cut off from the rest of the world by the Wall. Thus, the powerful, forward-thrusting dynamic form of “The Flame” appears related to Delacroix’s *Liberty Leading the People*, 1830, leading the struggle for freedom.<sup>20</sup> The abstract, spreading form resting on a slender base gathered – and still gathers – meaning from its history, topography, typology and details. Without any figurative element, a kind of iconography rises around the sculpture, making it a very concrete and legible monument.

And the Reading Worker? As a questioning figure, the worker does not simply symbolize the working classes’ ascension to a new status as the subject of history. The reliefs on the stele show clearly how difficult it is to imagine history without heroes. Figure and reliefs tell a readable story, but not an easy one. Stötzer’s work is not an affirmative figuration, either in its scale or in its message. It is a questioning one. And who would deny the question’s pertinence? In our new ‘Republic of Berlin’, since Germany’s reunification, it is still – and perhaps more than ever – necessary to ask who built the seven-gated Thebes and who paid its costs.

The debate about figuration and abstraction as expressions of the constraint or freedom of the arts in political systems has become as historic as the Cold War itself. “The Questions of a Reading Worker” in the courtyard of the State Library and “The Flame” on the Ernst-Reuter-Platz have become monuments of recent history or, better, items of the entire city’s cultural memory. Both are idealistic, based upon the old-fashioned concept that public sculpture will articulate meaning and make the world better. Both are ‘tendentious’. Finally, abstraction and figuration appear as two different though not fundamentally opposed modi in the early post-war strategy in both Germanies to educate the people through art.<sup>21</sup> ◀◀

I would like to thank my friends and colleagues Peter H. Feist and Axel Lapp for their helpful discussions and good advice.

1 The Stalinallee was built in 1952. It is an emblematic example of East German post-war reconstruction, in the so-called Stalinist style – palaces for the people, with ornament derived from national German traditions. The Hansaviertel is what remains of the well-attended International Building Exhibition (IBA), held in West Berlin in 1957, at which internationally famous

- architects from the Western hemisphere showed life-size examples of their concepts for urban housing. See Dolff-Bonekämper, Gabi: *Das Hansaviertel. Internationale Nachkriegsmoderne in Berlin*, Berlin 1999; and Dolff-Bonekämper, Gabi: *Urbanism and Ideology during the 1950s in East and West Berlin*, in: *The Conservation of Historic Buildings. Proceedings of a conference held at the Institute of Advanced Architectural Studies, University of York, 4–6 May 1993*, edited by Peter Burman/Keith Garner/Leo Schmidt, York 1996, pp. 43–48.
- 2 See ‚Gespräch zur Zeit‘: Bernhard Heiliger in an interview with Philip Peter Schmidt, 26 June 1988, for RIAS (Radio in amerikanischen Sektor) Berlin, in: Bernhard Heiliger. *Retrospektive 1945 bis 1995*, edited by Lothar Romain, Ostfildern 1995, p. 118.
- 3 ‚Auch sollte die Vorherrschaft der a[bstrakten]. K[unst] in fast allen imperialistischen Ländern den Bündnissen der imperialistischen Staaten gegen den Sozialismus, besonders der NATO, so etwas wie eine gemeinsame kulturelle Repräsentation verleihen‘ (Kulturpolitisches Wörterbuch, edited by Manfred Berger, Berlin 1978, pp. 14–16 (entry for the keywords ‚abstrakte Kunst‘)). On Western cultural and political strategies connected with abstract art see Fach, Ilina: *Ausstellungspolitik und Didaktik der Ruhrfestspiele Recklinghausen (1950–1974)*, electronically published dissertation, Osnabrück 1999, [https://repositorium.ub.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-2005052510/1/E-Diss39\\_E-Diss39\\_thesis.pdf](https://repositorium.ub.uni-osnabrueck.de/bitstream/urn:nbn:de:gbv:700-2005052510/1/E-Diss39_E-Diss39_thesis.pdf), last visited 12/21 2020; also Fach, Ilina: *Anfänge und institutionelle Bedingungen der Ruhrfestspiele seit 1947*, unpublished Magisterarbeit for the Fach Politikwissenschaft, Philipps-Universität Marburg, 1988.
- 4 Thomas, Karin (ed.): *Werner Stötzer, Skulptur und Zeichnung*, exhibition catalogue, Cologne 1991.
- 5 Translation by John Willett. The poem is taken from Willett, John/Manheim, Ralph (eds): *Bertolt Brecht – Collected Plays*, London 1970. Brecht wrote the poem in 1935 during his exile in Sweden. It is published in Brecht, Bertolt: *Fragen eines lesenden Arbeiters*, in: Bertolt Brecht. *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, vol. 9, edited by Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am Main 1967, pp. 656–657.
- 6 The street was named after the workers’ insurrection in East Berlin that started on 17 June 1953.
- 7 Courtesy of Philip Johnson, who is said to have invented this formula.
- 8 See Gausmann, Dagmar: *Der Ernst-Reuter-Platz in Berlin. Die Geschichte eines öffentlichen Raumes der fünfziger Jahre*, Oktogon 8, Münster/Hamburg 1992.
- 9 See Wellmann, Marc: *Bernhard Heiliger. The Flame (1960–1963)/Die Flamme (1960–1963)*, in: *Sculpture for a new Europe. Public Sculpture from Britain and the Two Germanies. 15 case histories of public commissions*, pamphlet supporting a study exhibition shown to complement the conference ‚Figuration/Abstraction: Public Sculpture 1945–1968‘ held at the Henry Moore Institute, edited by Dorcas Taylor/Axel Lapp, Leeds 1999, pp. 55–60.
- 10 Wellmann, Marc (ed.): *Bernhard Heiliger. Die Köpfe*, published to coincide with the exhibition ‚Bernhard Heiliger – Die Köpfe‘ at the Georg-Kolbe-Museum Berlin; Cologne 2000.
- 11 Wellmann, Bernhard Heiliger. *The Flame*, pp. 55–60. Wellmann quotes the *Berliner Morgenpost* for 21 September 1961 and the *Telegraf* for 21 September 1961.
- 12 Endlich, Stefanie/Wurlitzer, Bernd: *Skulpturen und Denkmäler in Berlin*, Berlin 1990, p. 34.
- 13 Janzing, Godehard: *Die Quadriga auf dem Brandenburger Tor. Bildwerk und Verteidigungsidentität*, in: *Denkmale und kulturelles Gedächtnis nach dem Ende der Ost-West-Konfrontation*, edited by Gabi Dolff-Bonekämper/Edward van Voolen in collaboration with Carolin Schönemann/Inge Zimmermann, Berlin 2000, pp. 73–84.
- 14 The column was designed by Johann Heinrich Strack, the figure by Friedrich Drake in 1873.
- 15 Later research made me understand that the plaster cast offered in 1956 was delivered and put up in the main hall of TU Berlin many years later. The inscription on the plaque fixed on the socle runs as follows: ‚In diesen Räumen trafen sich im Jahre 1956 zum ersten Male/zu gemeinsamen Beratungen Direktoren und Rektoren der Hohen/Technischen Schulen

- Frankreichs und Deutschlands, die in/Erinnerung hieran diesen Abguß der Nike von Samothrake/stifteten, als eine Huldigung an den Genius Europas”.
- 16 Wenk, Silke: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne, Literatur – Kultur – Geschlecht (ehem. Große Reihe) vol. 5*, Cologne/Weimar/Vienna 1996.
- 17 Wenk, *Versteinerte Weiblichkeit*, pp. 221ff., Chapter 6: ‘Nike in Flammen – Bilder des Neubeginns. Bernhard Heiligers Skulptur der Nachkriegszeit’.
- 18 Wenk, *Versteinerte Weiblichkeit*, p. 237, quoting Bernhard Heiliger. *Retrospektive 1945 bis 1995*, edited by Lothar Romain, Ostfildern 1995, p. 118.
- 19 See Wenk, *Versteinerte Weiblichkeit*, p. 237.
- 20 Silke Wenk very justly proposes this analogy; see Wenk, *Versteinerte Weiblichkeit*, p. 243.
- 21 Which was largely based on the ideas of Friedrich Schiller (1759–1805) about aesthetic education. See Schiller, Friedrich: *On the Aesthetic Education of Man*, a series of letters edited and translated with an introduction, commentary and glossary of terms, edited by Wilkinson, Elizabeth M./Wilmington, Leonard A., Oxford 1967 (reprinted 1982); and Schiller, Friedrich: *On the aesthetic education of man*, a series of letters translated with an introduction by Reginald Snell, Bristol 1994.

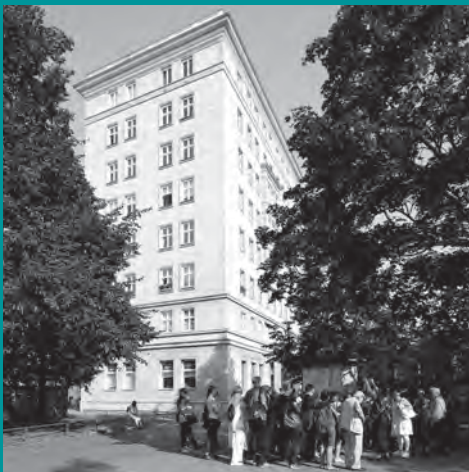
Berthold Brecht, ‘Questions from a Worker who Reads’, in J. Willett and R. Manheim (eds.), *Bertolt Brecht – Collected Plays*, London: Methuen, 1970. Reprinted by permission of the publisher.





33

34





- 33 Haus des Lehrers, Kollektiv Hermann Henselmann, 1961–64
- 34 Stalinallee, süd-östliche Ecke des Blocks D, Kurt W. Leucht, 1952/53
- 35 Punkthochhaus, Hans Schwippert, 1953–57, Hansaviertel, Interbau 1957



36



37

38



39



- 36 City West: Geschäftshaus am Breitscheidplatz („Bikinihaus“), Schwebes & Schoszberger, 1955–57 und Europa-Center, Hentrich, Petschnigg & Partner, 1963–65  
37 Wohnhaus, Egon Eiermann, 1953–57, Hansaviertel, Interbau 1957  
38 Studentendorf Schlachtensee, Fehling & Gogel, 1957–1976  
39 Hansa-Schule, Bruno Grimmek, 1956/57

# Das Hansaviertel und seine Architekten. Ein berufsständisches Versöhnungsprojekt

Es ist unter Besucher\*innen wie unter Bewohner\*innen üblich, im Hansaviertel die Häuser mit den Namen ihrer Architekten zu benennen. Man wohnt im Haus Eiermann, Schwippert, Aalto, van den Broek und Bakema oder im Schwedenhaus, auch wenn von den beiden Architekten Jaenecke und Samuelson nur der zweite ein Schwede war und der erste ein nach Malmö in Schweden geflohener deutscher Sozialdemokrat. Fast alle ausländischen Architekten der Interbau kamen aus Ländern, die im Zweiten Weltkrieg Gegner Deutschlands gewesen waren.

Wie konnte es den deutschen und den internationalen Architekten damals gelingen, es trotz all der gewussten und geahnten, der ausgesprochenen und der beschwiegenen Vorgeschichten miteinander und mit sich selbst auszuhalten? Das fragte ich Pierre Vago, als ich Ende der 1990er-Jahre an meinem Buch über das Hansaviertel arbeitete. Seine Antwort: Es gab unter den internationalen Beiträgern einen Pakt, keinen der deutschen Kollegen zu fragen, wo er während des Krieges war. Man wollte die Zukunft gestalten und einander professionell entgegenkommen. Das gelang.

Erstpublikation in: *Das Hansaviertel in Berlin und die Potentiale der Moderne. Wissenschaft und Zeitzeugen im Gespräch*, hg. v. Sandra Wagner-Conzelmann, Berlin 2008, S. 114–127.

Es gilt als ausgemacht, dass die Internationale Bauausstellung von 1957 eine Antwort des Westens auf die in Ost-Berlin 1952/53 entstandene Stalinallee darstellt. Die Aussage bezieht sich sowohl auf die Baupolitik, die damals unmittelbar die Ziele der Staatspolitik anschaulich machte, als auch auf die städtebauliche Komposition und schließlich auf den Stil der Gebäude. Und natürlich trifft es zu, dass in der Mitte der 1950er-Jahre in keinem Teil der Stadt ein größeres Bauprojekt realisiert werden konnte, das nicht als Bau- oder Gegenbau im Wettstreit der Systeme mit politischer und ideologischer Bedeutung aufgeladen worden wäre.

Die Architekten des Hansaviertels waren indes nicht nur Figuren im ost-westlichen Schachspiel. Für das Bauausstellungsprojekt wurden 55 Architekten<sup>1</sup> und 10 Gartenarchitekten engagiert, unter den letzteren eine Frau. Sie kamen aus Deutschland, Österreich, der Schweiz, Dänemark, Schweden, Finnland, Frankreich, England, Italien, den Niederlanden, den USA, Brasilien und Israel. Alle hatten den Krieg erlebt, aber nicht alle auf derselben Seite. Sie begegneten einander in den Architektenkonferenzen, sahen sich auf den Baustellen, trafen, so sie im Ausland ansässig waren, mit ihren Berliner Kontaktarchitekten zusammen und begegneten bei all diesen Gelegenheiten auf Schritt und Tritt den Spuren des Krieges und der nationalsozialistischen Herrschaft in Berlin.

### Die Ausländer und die aus dem Exil zurückkehrenden Deutschen

Die vier Franzosen – Le Corbusier, Eugène Beaudouin, Raymond Lopez und Pierre Vago – kamen aus einem Land, das von der deutschen Wehrmacht erobert und besetzt worden war. Seine Küsten waren von 1942 bis 1944 mit den Bunkern des Atlantikwalls betoniert worden, zahlreiche Städte wurden im Sommer 1944 von den West-Alliierten auf dem Vormarsch gegen die deutsche Armee in Schutt und Asche gelegt.

Le Corbusier entwarf seine „Unité d'habitation de grandeur conforme“ in Marseille für die Unterbringung von ausgebombten Familien, lieferte Entwürfe für den Wiederaufbau der Städte La Rochelle und St. Dié. Pierre Vago, der aus Ungarn über Rom nach Paris gekommen und vom Judentum zum Katholizismus konvertiert war, hatte in der Résistance gekämpft und arbeitete danach am Wiederaufbau der Städte Arles, Beaucaire und Tarascon in der Provence, die von den in Toulon gelandeten englischen Truppen beschossen und bombardiert worden waren. Raymond Lopez war leitender Architekt beim Wiederaufbau der 1944 nach zahlreichen Bombardements von der amerikanischen Armee befreiten Stadt Mantes-la-Jolie auf der Grenze zwischen Normandie und Ile de France. Eugène Beaudouin war mit seinem früheren Partner Marcel Lods Autor der Wohnanlage „Cité de La Muette“ in Drancy,

nördlich von Paris. Die 1934 gebaute Anlage wurde nur zum Teil fertiggestellt und nicht bezogen. Später wurde sie als Deportationslager eingerichtet. Drancy war für Tausende von jüdischen Häftlingen die erste Station auf dem Weg nach Auschwitz.

Die zwei Niederländer Johannes Hendrik van den Broek und Jacob Berend Bakema kamen aus Rotterdam, einer Stadt, deren historisches Zentrum 1940, im Zuge der Eroberung und Besetzung der Niederlande durch die deutsche Wehrmacht, vollständig niedergebrannt war. Sie hatten dort mit dem Geschäftszentrum der Lijnbaan und den „Lijnbaan-Appartments“ am Wiederaufbau mitgewirkt.

Die beiden Dänen Kai Fisker und Arne Jacobsen hatten die Besetzung Dänemarks durch das nationalsozialistische Deutschland erlebt. Arne Jacobsen gehörte zu den Kopenhagener Juden, die, rechtzeitig von den Deportationsplänen der Besatzer informiert, nach Schweden fliehen konnten. Er und seine Frau Jonna ruderten gemeinsam mit Freunden in der Nacht vom 30. September 1943 über den Sund.<sup>2</sup> Alvar Aalto, damals bereits ein berühmter Mann, war es gelungen, sowohl nach dem Winterkrieg (Winter 1940, Russland gegen Finnland) als auch während der Allianz Finnlands mit Nazi-Deutschland (1941–1944)<sup>3</sup> in Finnland unter anderem beim Wiederaufbau nach Kriegszerstörungen zu arbeiten und in seinem Büro in Stockholm aus Dänemark geflüchtete Architekten zu beschäftigen.<sup>4</sup> Hugh Stubbins, der Architekt der Kongresshalle, kam aus den USA und F. R. S. Yorke aus England, beides Kriegsgegnerländer und Siegermächte im besetzten Berlin.

Fritz Jaenecke war als Sozialdemokrat und Antifaschist aus Deutschland nach Schweden ins Exil gegangen und kam mit seinem schwedischen Büropartner Sten Samuelson aus Malmö zur Interbau.

Alexander Klein, der Petersburger Jude, der in den 1920er-Jahren in Berlin gewirkt hatte und rechtzeitig nach Palästina emigrieren konnte, kam aus Israel.<sup>5</sup> Walter Gropius kam aus seinem Exil in den USA mit seinen Mitarbeitern von The Architects Collaborative, Inc. (TAC) nach Berlin. Bernhard Pfau hatte die NS-Zeit in der Türkei verbracht, nach 1945 zunächst in Frankreich gearbeitet und war seit 1949 in Düsseldorf tätig.<sup>6</sup>

All diese Ausländer und Exilanten des „Dritten Reiches“ kamen, um am Wiederaufbau im Lande der vormaligen Gegner mitzuwirken; die Erinnerung an Krieg, Kampf, Besetzung, Verfolgung und Zerstörung war noch frisch. Ihr Glaube daran, dass sie es in Berlin nicht mit den Nachfolgern des feindlichen Nazi-Regimes zu tun hatten, sondern mit anderen Deutschen, mit denen sie zusammenkamen, um mit ihnen am weiteren Aufbau eines anderen Deutschlands zu arbeiten, musste fest und sicher sein. Oder zumindest ihr Wille, daran zu glauben. Dasselbe gilt für die aus dem Exil zurückgekehrten Deutschen.

## Die im Lande gebliebenen Deutschen

Der politische Hintergrund der Interbau sowie der Ehrenkodex der am Leitenden Ausschuss beteiligten Akteure ließen es nicht zu, dass Architekten beteiligt wurden, die mit Bauprojekten für das NS-Regime oder als Funktionäre einer NS-Organisation hervorgetreten waren. Allerdings traf diese Ausschlussbedingung nur die, die sich ausdrücklich dem NS-Regime zugewandt hatten.

Walter Rossow, der 1954 bis 1957 im Leitenden Ausschuss der Interbau mitwirkte, schrieb 1953 anlässlich seines Protestes gegen die Einstellung von Hans Stephan als Leiter der Abteilung Landes- und Stadtplanung in der Senatsbauverwaltung in Berlin:

„Es handelt sich hier nicht um einen Streit um Partei- oder Organisationszugehörigkeit vor 1945. Diese Dinge sind belanglos für jeden, der die Wirklichkeit in Deutschland damals erlebte. Es handelt sich vielmehr um eine geistige Einstellung. Das ist eine viel ernstere Frage, denn wie konnte man solche Ämter innehaben, ohne sich dafür zu qualifizieren? Warum sonst waren viele deutsche Architekten genötigt, sich auf neutrale Arbeitsgebiete zu begeben, sich völlig zurückzuziehen oder gar auszuwandern? [...] Wir bezweifeln mit gutem Grund, daß jemand dem dritten Reiche als städtebaulicher Spitzenfunktionär dienen konnte und daß dieselbe Persönlichkeit heute im demokratischen Staat die gleiche Aufgabe lösen kann. Denn die ideellen Grundlagen der Städteplanung und auch der Planungsdurchführung sind, wie alle anderen politischen Äußerungen, in einem demokratischen Staatswesen denen des totalitären Staates diametral entgegengesetzt.“<sup>47</sup>

Rossow attackierte den ehemaligen NS-Funktionär Hans Stephan übrigens erfolglos – Hans Stephan wurde 1956 zum Senatsbaudirektor befördert und blieb bis 1960 im Amt. Er, Rossow, sah sich und einen großen Teil seiner Berufskollegen hingegen als unbelastet an. Aus seiner persönlichen Sicht und seiner persönlichen Biographie hatte er dazu allen Anlass,<sup>8</sup> aber galt das auch für alle an der Interbau beteiligten deutschen Architekten?

Sie waren, bis auf die bereits genannten, im Lande geblieben. Einige hatten als Soldaten am Krieg teilgenommen, so Werner Düttmann, Günter Hönow und Paul Schneider Essleben, einige hatten als Architekten für Teile der Wehrmacht gearbeitet, so Sergius Ruegenberg, der Hangars für die Luftwaffe baute. Andere gingen in die Industrie wie Egon Eiermann, der mehrere große Fabrikanlagen errichtete, die – wie er selbst stets betonte – stilistisch weit entfernt vom Monumentalismus der Parteiarchitektur waren. Zuvor hatte er vom Propagandaministerium den Auftrag übernom-

men, die 1937 gezeigte Ausstellung „Gebt mir 4 Jahre Zeit“ auf dem Berliner Messegelände zu konzipieren.

Die für die pure Schönheit ihrer Häuser am Rupenhorn in Berlin (1929/30) in allen Architekturhandbüchern der klassischen Moderne gerühmten Brüder Hans und Wassili Luckhardt hatten sich bereits im Februar 1933 von ihrem jüdischen Büropartner Alfons Anker getrennt und waren am 1. Mai 1933 in die NSDAP eingetreten.<sup>9</sup> Der Gartenarchitekt Wilhelm Hübötter hatte während der Naziherrschaft an der gärtnerischen Nachinszenierung des Sachsenwalls („Limes Saxoniae“) gearbeitet. Max Taut wurde 1933 vorübergehend aus der Liste des BDA gestrichen, dann aber wieder aufgenommen und konnte, auch wenn er größere Aufträge verlor, von der Arbeit mit seinem Büropartner Hoffmann auskömmlich leben. Er bekannte sich indes in keiner Weise zu den baupolitischen Zielen des Nationalsozialismus.<sup>10</sup> So sind auch die Vorgeschichten der deutschen Interbau durchaus verschieden. Es ist erlaubt anzunehmen, dass viele vieles voneinander wussten, aber vielleicht nicht alles. Sie konnten sich nicht sicher sein, ob sie nicht doch jemandem – oder, schwerwiegender – sich selber etwas vorzuwerfen hatten.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Es geht mir nicht darum, aus meiner heutigen Sicht erneut über die politische und moralische Integrität der Architekten der Interbau zu urteilen.<sup>11</sup> Es geht auch nicht darum, heute, nach 50 Jahren, nur noch das Ergebnis zu bewerten und von den Urhebern ganz abzusehen. Denn auch sie und die Umstände ihrer gemeinsamen Arbeit sind zu historisieren. Es geht mir also um die Frage, wie es den Architekten damals gelingen konnte, es trotz all der gewussten und geahnten, der ausgesprochenen und der beschwiegenen Vorgeschichten miteinander und mit sich selbst auszuhalten. Sie mussten es, sonst wäre die Interbau nicht gelungen.

In diesem Zusammenhang nimmt die von Pierre Vago berichtete Entscheidung der ausländischen Architekten, die deutschen Kollegen keinesfalls zu fragen, wo sie sich während des Krieges aufgehalten hatten, ihre besondere Bedeutung an. Die Verwicklung oder Nicht-Verwicklung in das Herrschaftssystem des „Dritten Reiches“ oder in die Verbrechen der Wehrmacht sollten, so Vago in einem Interview mit der Autorin, als „Familienangelegenheit“ der Deutschen behandelt werden.<sup>12</sup> Keine Fragen zu stellen hieß, keine Antworten zu bekommen, die möglicherweise den Entschluss zusammenzuarbeiten hätten erschüttern können. Was für das Verhältnis der Ausländer zu den Deutschen galt, galt auch für das Verhältnis der deutschen Architekten untereinander.

Daher schlage ich vor, die Interbau als ein berufsständisches Friedensprojekt zu interpretieren, das die deutschen und – bis auf den Brasilianer Oscar Niemeyer – europäischen Architekten miteinander zustande gebracht haben. Zur Entwurfsleistung tritt die Kommunikationsleistung, zum künstlerischen der soziale

Erfolg. Dies alles macht den kulturellen Wert der Interbau 1957 aus. Der Zusammenhang mit den europapolitischen Initiativen der ersten Hälfte der 1950er-Jahre ist unverkennbar: mit der Arbeit der Europaunion, die sich um politische und kulturelle Integration bemühte,<sup>13</sup> und mit der im März 1957 gegründeten Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft (EWG), die (West-)Europa als gemeinsamen Wirtschaftsraum etablieren sollte. Am nächsten steht die Interbau den Zielen der im Dezember 1954 verabschiedeten European Cultural Convention des Europarates. Darin versichern sich die Unterzeichner, dass sie die Einigung Europas durch gemeinsame kulturelle Aktivitäten fördern wollen.<sup>14</sup> Die Architekten haben dies beispielhaft verwirklicht.

## Die Bauten und Räume

Im Hansaviertel stehen sechs achtgeschossige Großzeilen, sechs sechzehn- bis siebzehngeschossige Punkthochhäuser, acht vier- oder dreigeschossige Zeilen, ein viergeschossiges Punkthaus über einem fünfeckigen Grundriss und eine zusammenhängende Teppichbebauung aus 19 flachen Bungalow-Einheiten und vier eineinhalb- bis zweigeschossigen Einfamilienhäusern. Dazu gehören ein U-Bahnhof mit zwei Aufgängen, eine Bibliothek, zwei Kirchen, ein Kindergarten, ein Geschäftszentrum und ein Eingangspavillon. Diverse Einfamilienhäuser unterschiedlicher Anlage und zwei niedere Zeilen wurden nicht gebaut. Zehn der im Interbau-Katalog von 1957 genannten Architekten sind also im Hansaviertel nicht vertreten.<sup>15</sup> Die Bauten stehen frei, größtenteils in nord-südlicher bzw. in ost-westlicher Ausrichtung, jeder mit einem eigenen Wirkungsraum. Dennoch sind sie nicht nur Solitäre, die sich, wie manche Kritiker behaupten, voneinander abwenden und gegenseitig ignorieren: Sie fügen sich zu Sequenzen und lockeren Gruppen zusammen und besetzen nicht nur Raum, sondern bilden selbst Räume aus – großzügige Räume, die von öffentlichen Wegen durchzogen sind und Bewohnern wie Besuchern ungehinderte Bewegung durch das gesamte Ensemble erlauben. Die straffe Orthogonalität des Lageplanes sieht man in der Tat nur auf dem Plan, nicht aber im Gelände. Wer das Hansaviertel durchwandert, wird Häuser und Räume sequentiell erfahren, nicht simultan. Es ergeben sich stets neue Verschiebungen und Blickmöglichkeiten, auch für die, die glauben, das Ganze bereits erkannt und intellektuell durchdrungen zu haben.

Diese räumliche Komplexität und Vielfalt machen einen wesentlichen Teil des heutigen Reizes aus. Wir verdanken sie dem Geschick der Lageplaner ebenso wie dem der Landschaftsplaner. Der Anteil der Gartenkünstler am Gesamtwerk kann gar nicht überschätzt werden. Er ist naturgemäß seit den Tagen der Interbau mit jedem Jahr gewachsen, selbst wenn heute manches Gesträuch zu hoch und manches Blumenbeet zu Gestrüpp gewor-

den ist. Den Architekten war durch die Zuweisung einer Position im Lageplan und die Vorgabe des Bautyps ein Rahmen gegeben, innerhalb dessen sie die Wahl hatten, entweder ein für ihren Stil und ihr bisheriges Œuvre typisches Gebäude zu entwerfen oder etwas gänzlich Neues zu wagen. Beides kam vor. Neu war ohnehin ein Teil der Bautypen: Seit dem letzten vergleichbar großen modernen Berliner Wohnungsbauprojekt in der Siemensstadt (1930/31) waren die Großzeile, das Hochhaus und der Bungalow hinzugekommen. Neu waren, zumindest für Berlin, auch die Konstruktionstypen: der Schottenbau mit tragenden Betonwänden und das Punkthochhaus mit tragendem Betonkern. Neu waren ebenfalls viele Grundrisse und Aufrisse für Wohnungen, die ohne Flur um einen zentralen „Allraum“ gruppiert sind (Aalto, Samuelson/Jaenecke) oder über zwei Ebenen bzw. Stockwerke reichen (Vago, Schwipfert, van den Broeck/Bakema, Schneider-Essleben, Luckhardt/Hoffmann). Unübersehbar ist, bei aller Individualität der Entwürfe, der Einfluss Le Corbusiers. Fünf der sechs Großzeilen – die Häuser Vago, Aalto, Jaenecke/Samuelson, Eiermann und Niemeyer – und das dreigeschossige Haus Baumgarten folgen dem von ihm eingeführten Schema des „maison sur pilotis“, des Hauses auf Pfeilern. Das Erdgeschoss ist entweder zur Gänze (Niemeyer) oder zum Teil offen zum Hindurchgehen; das Gewicht des Hauses ist auf Stützen abgefangen. Das Hochhaus der Rotterdamer van den Broek und Bakema ist, mit seiner komplizierten Schichtung und Verschachtelung der Ebenen, durch innenliegende „Tunnelflure“ erschlossen wie Le Corbusiers „Unité d’habitation de grandeur conforme“. Deren Schema kann man in Berlin an Le Corbusiers eigenem Interbau-Beitrag studieren, der aus Platzgründen nicht im Hansaviertel, sondern in Charlottenburg neben dem Olympiastadion errichtet wurde. Das Haus Niemeyer wiederum ist mit seinem gleichmäßigen, breit gelagerten Balkonraster und dem im 5. Stock eingeschobenen Fensterband eines Gemeinschaftsgeschosses dem Bild der siebzehngeschossigen Unité soweit angeglichen wie es angesichts des Größenunterschiedes möglich war.

Es lag in der Logik des gesamten, stark subventionierten Ausstellungsprojektes und seines hohen kulturellen und politischen Wertes sowohl im ost-westlichen Wettstreit der Systeme als auch im Rahmen der europäischen Kulturpolitik, dass die Architekten für die Interbau nicht durchschnittliche, sondern überdurchschnittliche, ganz besondere Gebäude entwarfen. So sind die Exponate überwiegend Unikate und nicht Prototypen wirtschaftlich berechneter und umsetzbarer Serienproduktionen. Das mag man bedauern, etwa mit Blick auf das Haus Aalto mit seinen aus dem Hofhaus entwickelten „Allraum“-Wohnungen, die mehr Menschen begeistert haben als jemals dort Platz finden könnten. Aalto selber hatte eine Fortsetzung geplant, aber der Plan zerschlug sich, und so blieb auch sein Haus ein Einzelstück. Was für die Teile galt, galt auch für das Ganze: Das Hansaviertel war nicht serientauglich

und blieb ein Unikat. Es steht für einen glücklichen Moment in der jüngeren Stadtbaugeschichte, in dem die Leitidee der Modernität ihre integrative Kraft als ästhetisches und moralisches, als künstlerisches und gesellschaftliches Ideal voll entfalten konnte. Nach den Erfahrungen der Nazi-Herrschaft und des Krieges war Modernität (der Form) mit den Begriffen von Freiheit, Demokratie und Fortschritt eng zusammengerückt. Die Architekten und Städtebauer, Gartenkünstler und Bildhauer des Hansaviertels waren von der Zukunftsfähigkeit der Moderne überzeugt; daher rührte der optimistische Schwung, der sich noch heute im Viertel erleben lässt. Es hat, bei aller Vielfalt der Entwürfe, eine stilistische Einheit, die das Ganze zum Kunstwerk macht.

## Das Hansaviertel als Erbe

Das Hansaviertel steht. Es ist gebaut, fertiggestellt und bezogen worden und nun um 50 Jahre gealtert – und mit ihm seine Zeitgenossen. Es ist historisch geworden, aus der Zeitgenossenschaft in die Zeitgeschichte gerückt. Im Jahre 1995 erfolgte die amtliche Unterschutzstellung nach dem Berliner Denkmalschutzgesetz.

Das Gesetz bietet als Bewertungsgrundlage die vier Kategorien der künstlerischen, der geschichtlichen, der wissenschaftlichen und der städtebaulichen Bedeutung an; alle vier Kriterien wurden in diesem Falle als erfüllt angesehen. Dies war allerdings nur die Amtshandlung, die, so richtig und gut sie in der Sache auch begründet sein mag, noch keine ungeteilte Zustimmung garantiert. Die gesellschaftlich verankerte Erbekonstruktion Hansaviertel ist, wie sich zeigen wird, noch im Bau.

Es war dem Hansaviertel nicht eingeschrieben, dass es später zum Kulturerbe werden würde: Es trägt uns nicht selbst eine damals codierte, ihm gewissermaßen als imperatives Mandat für die Zukunft mitgegebene Bedeutung vor, die wir nunmehr auf ihre Richtigkeit überprüfen könnten. Wir müssen seine Bedeutung selbst bestimmen, wie übrigens in jedem anderen Prüffall. Denkmalwert wird immer in der Gegenwart begründet oder, wie ich hier zeigen will, er wird von den Akteuren der Gegenwart konstruiert.

Aber vor dem Werturteil stehen Recherche und Historisierung. Was waren die Entstehungsbedingungen des Hansaviertels, was die Ziele seiner Erbauer? Wurden die Ziele erreicht? Welche Ideale hatten sie, sind das noch die unseren? Mit anderen Worten: Wir fragen uns, um mit den ersten Schlüsselbegriffen des großen Denkmalwerttheoretikers Alois Riegl zu sprechen, nach dem Gewollten und dem Gewordenen.

Die Frage nach dem Gewollten zielt auf Gerechtigkeit gegenüber den historischen Akteuren, nicht darauf, das einmal Gewollte unhinterfragt für verbindlich zu erklären. Die Frage nach dem Gewordenen zielt auf Gerechtigkeit gegenüber dem heute

vorgefundenen Bauwerk, nicht darauf, das inzwischen Gewordene unkritisch zu bestätigen. In unserem Falle beginnt die Kontroverse schon bei der Frage, was die Erbauer des Hansaviertels eigentlich wollten. Je mehr über die einzelnen Schritte der Konzeptfindung und Planung der Interbau, über die Debatten und Beschlüsse der Architekten bekannt wird, desto mehr erfährt man auch über verworfene Optionen, nicht weiterentwickelte Varianten, mögliche Alternativen in Bezug auf den Lageplan, die Architektenauswahl, die Vorgabe von Bautypen und Wohnungstypen der Interbau. Wer aus seiner heutigen Sicht Kritik am bestehenden Hansaviertel artikulieren will, sucht sich in dieser Geschichte eine Variante, die ihm mehr zugesagt hätte. Hätte man sie nur damals nicht verworfen, wäre ein anderes, vielleicht besseres Hansaviertel entstanden. Hätten die damaligen Akteure womöglich etwas anderes wollen sollen? Aus den Beiträgen, die ich im Jubiläumsjahr gehört und gelesen habe, wähle ich fünf aus:

Jürgen von Reuss, der Kasseler Landschaftsplaner, äußerte sich anlässlich der Tagung „Hansaviertel – frühe und späte Wirkungen“, einer Veranstaltung des Architektursalons Kassel am 22. September 2007 im Versammlungssaal der St.-Ansgar-Kirche.<sup>16</sup> Er besprach den städtebaulichen und landschaftsplanerischen Gesamtentwurf der Interbau und bemängelte, dass es sich nicht wirklich um eine Stadtlandschaft handele, weil die Bauten zu orthogonal angeordnet und der Landschaftsraum des Tiergartens zu sehr von der Altonaer Straße durchschnitten sei. Er zeigte einen Entwurf des Landschaftsgärtners Reinhold Lingner von 1949, der vorschlug, die Ost-West-Achse am Großen Stern abzuschneiden, den Tiergarten bis an die Spree auszudehnen und in den Saum des Tiergartens eine Siedlung aus schräg zum Parkraum gestellten Bauten einzuweben. Das wäre dann seiner Ansicht nach eine bessere, eine richtige Stadtlandschaft geworden.

Thilo Hilpert, der Bauhistoriker aus Wiesbaden, besprach während derselben Tagung die gewählten Wohnungsformen und Bautypen. Er kritisierte, dass die Interbauer der (klein)bürgerlichen Familie den Vorzug gaben, statt kühnere, auf kollektive Wohnformen ausgerichtete Schnitte zu wagen, wie sie etwa in der konstruktivistischen Epoche in der Sowjetunion entstanden waren. Die große Anzahl der Hochhäuser im Hansaviertel, die ihm missfällt, führte er auf den indirekten Einfluss des Berliner Architekten Schoszberger zurück, den er als Autor einer NS-Schrift über die Luftschutztauglichkeit von Hochhäusern enttarnte. Damit erschienen die Hochhäuser auf diffuse Weise als belastet. Hätten die Interbauer das eine oder andere Einküchenhaus und weniger Punkthochhäuser gebaut, wäre das Ganze nach Hilperts Ansicht eine bessere, eine wirklich innovative Bauausstellung geworden.

Bruno Flierl, der Architekt und Bauhistoriker aus Berlin, berichtete während der Veranstaltung „Die Moderne nach 1945 – Das Hansaviertel in Berlin. Ein Gespräch mit Zeitzeugen“ am

28. September 2007 in der Berliner Akademie der Künste von seinem Besuch der Interbau, damals aus Ost-Berlin. Er war von der Vielfalt der Wohnungsgrundrisse angetan, aber enttäuscht von der städtebaulich-räumlichen Anlage. Es ergab sich für ihn kein Zusammenhang, die Straßenkreuzung war kein Platz – die neue Gesellschaftlichkeit der Individuen konnte er sich dort nicht vorstellen. Hätten die Interbauer weniger Wert auf Typenvielfalt gelegt („Jahrmarkt der Eitelkeiten“) und mehr auf urbane Raumbildungen, hätte das Ganze nach Flierls Ansicht als Modell für die Stadt von morgen überzeugender gewirkt.<sup>17</sup> Hans Stimmann, bis 2007 Senatsbaudirektor von Berlin, schrieb in einem Zeitungsartikel in der Welt vom 19. April 2007 unter der Überschrift „Im Hansaviertel wurde die Stadt gemordet“ zunächst ausführlich über das alte Hansaviertel und sein großstädtisches Ambiente. Er kritisierte, dass nach den Kriegszerstörungen noch erhaltene Gebäude abgerissen, Straßen verändert sowie Grundstücke mühevoll neu zugeordnet und zugeschnitten wurden, um schließlich dort „die Stadt von morgen“ zu errichten. Hätten die damaligen Akteure ein anderes Modell für die Stadt der Zukunft gewählt, ihrem Willen, eine „freiheitliche Alternative“ zur Stalinallee in Ost-Berlin zu schaffen, auf andere Weise Ausdruck verliehen, hätten sie es, so Stimmann, leichter gehabt: „Durch die Übernahme des vorhandenen Stadtgrundrisses, die Erhaltung möglichst vieler Gebäude, die Berücksichtigung des privaten Haus- und Bodeneigentums, die Rückgabe der jüdischen Grundstücke (sic!), den Wiederaufbau der Kirchen und Synagogen und die Bebauung der Parzellen mit zeitgemäßer Architektur. All dies war aber aus politischen Gründen nicht gewollt.“<sup>18</sup> Es ist ganz klar: Die Berliner Akteure hätten eben etwas anderes wollen sollen, nämlich die Rekonstruktion des alten Hansaviertels und das neue gar nicht erst bauen. Die Interbau hätte dann ausfallen können und man hätte viel Geld gespart.

Wie man sieht, sind die zitierten Debattanten weit davon entfernt, das einstmals Gewollte unhinterfragt hinzunehmen. Im Gegenteil, jeder formuliert seine Wunschalternative zur längst geschehenen, in der Vergangenheit abgeschlossenen Architekturgeschichte. Die Wunschalternativen sind Rückprojektionen ihrer eigenen heutigen Interessen und Erkenntnisse.

Es zeigt sich, wie schwer es fällt, zu den Ereignissen und Wertschöpfungen einer noch nicht lange vergangenen Zeit analytische Distanz aufzubauen und diese jüngere Vergangenheit als historische, abgeschlossene Epoche zu betrachten. Andererseits leben derartige Debatten von der Spannung zwischen den Generationen der Bearbeiter, zwischen Zeitzeugen und später Hinzutretenden. Aber es gibt auch andere Positionen:

Marlene Zlonicky, Stadtplanerin und seit einigen Jahren Bewohnerin des Hansaviertels, ging in ihrem Beitrag zur Veranstaltung „Hansaviertel 1 – Jubiläum heute – Aufgaben morgen?“ am 19. November 2007<sup>19</sup> ganz vom heutigen Eindruck aus. Und der

sei eben vollkommen anders als damals, während der Interbau. Etwa die seinerzeit bemängelte Rechtwinkligkeit der Gebäude, die unübersehbar gewesen sei, als jedes Haus isoliert in der Ausstellungsfläche stand, sei durch das Wachsen der Bäume und Sträucher des Parks ringsherum gar nicht mehr zu sehen. Sie forderte dazu auf, sich das Hansaviertel heute sinnlich und unmittelbar anzueignen, statt mit fertigen Diskursen „einzufliegen“. Für sie ist in den heute spürbaren architektonischen und räumlichen Qualitäten der seinerzeit eingebaute „utopische Überschuß“ (Zlonicky) gegenwärtig. Den könne man in seiner historischen Tragweite erst verstehen, wenn man sich klarmache, dass damals ganz Berlin von Trümmerbrachen durchzogen war, wie übrigens ganz Europa von London bis nach Moskau. Zlonickys Aufforderung, den Blick vom Lageplan im Buch zu heben, sich selbst in Bewegung zu setzen, die Häuser und Räume anzusehen und zu berühren und sich von ihnen berühren zu lassen, bringt mich zur Frage nach dem Gewordenen.

Hier geht es zunächst um die getreuliche oder abweichende Umsetzung der gewollten Konzepte, ihre künstlerische Qualität in Kontur, Struktur und Detail, um die Haltbarkeit und Reparierbarkeit der Materialien sowie um die durch bereits vorgenommene Restaurierungen, Reparaturen und Erneuerungen eingetretenen Substanz- und Formverluste. Diese Probleme werden in der im September 2007 erschienenen Publikation des Berliner Landesdenkmalamtes „Das Hansaviertel in Berlin: Bedeutung, Rezeption, Sanierung“ ausführlich diskutiert.<sup>20</sup> Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Konservierungsprobleme, die die Häuser in Konstruktion und Material aufwerfen, durchaus lösbar sind, dass also auch die Bauten der Nachkriegsmoderne in Würde altern können.

Im Falle des Hansaviertels geht es überdies darum, ob das seinerzeit formulierte Versprechen eines Neubeginns, einer besseren Zukunft, tatsächlich eingelöst wurde. Hier geht es um den „utopischen Überschuß“, wie Marlene Zlonicky sagte. Wie diese Frage aus der Sicht heutiger Bewohner zu beantworten ist, zeigt das im Herbst 2007 erschienene Buch „Wohnlabor Hansaviertel“.<sup>21</sup> Es enthält Interviews mit Erstbewohnern und in jüngerer Zeit Zugezogenen, dazu Fotos, die die möblierten, belebten Interieurs zeigen. Die Äußerungen sind überwältigend positiv, sowohl zu den Wohnungsschnitten als auch zur Architektur und zur Gesamtstimmung des Quartiers, sowohl im Hinblick auf lebenspraktische als auch auf ästhetische Werte.

In der Fachdebatte sieht die Sache schon – oder noch – anders aus. Das ohnehin grundsätzlich spannungsvolle Verhältnis zwischen Gewolltem und Gewordenem birgt Stoff für weitere lebhaftere Kontroversen. Es wäre nun wenig sinnvoll, die Erbekonstruktion Hansaviertel, an der wir heute bauen, erst nach dem Ausräumen des letzten möglichen Dissenses als gültig und bindend anzusehen. Einen dissensfreien patrimonialen Status gibt es

ebenso wenig wie die eine, einzig richtige Interpretation des Denkmals. Interpretationsdivergenzen und Bewertungsdifferenzen gehören zur Sache: Sie repräsentieren die stets in Bewegung befindliche, oft genug schwankende gesellschaftliche Basis für jedwede Erbekonstruktion.

Insofern ist auch Hans Stimmann, dem es nicht einleuchtet, dass man am Hansaviertel nicht weiterbauen soll, weil er es nicht als abgeschlossenes Werk sieht, und der sich in seinem jüngsten Zeitungsbeitrag grundsätzlich gegen die Denkmalfähigkeit der Nachkriegsmoderne stemmt, ein Akteur in der Konstruktion des Erbes, das er selbst gar nicht haben will. Seine Ablehnung der Werke des Städtebaus, an denen er in seiner Jugend mitgewirkt haben mag, gehört gewissermaßen zum Spiel. Dies wäre allerdings leichter hinzunehmen, wenn das Spiel nicht ernste Verluste zur Folge hätte.<sup>22</sup> War schon die Autorengemeinschaft des Hansaviertels, die ich am Anfang meines Textes vorgestellt habe, groß und vielfältig, so ist die Erbegemeinschaft Hansaviertel noch ungleich größer. Sie umfasst die Eigentümer und Bewohner des Viertels, Architekten, Planer, Kunsthistoriker, Historiker, Journalisten, Denkmalpfleger und viele interessierte Laien. Die Erben sind ungleich, ob Experten oder Laien, Bewohner oder Besucher, Autoren oder Leser, Kenner oder Bewunderer. Sie leben in der Nähe oder in der Ferne, sie haben unterschiedlich viel zu sagen, zu bestimmen oder zu verantworten.

Keiner von ihnen hat uneingeschränkte Deutungshoheit. Die Erbegemeinschaft ist heterogen, sicher in vielem uneinig, aber doch zusammengehalten durch die Auseinandersetzung mit dem Hansaviertel.

Hier passt der neue, in der 2005 vom Europarat verabschiedeten Rahmenkonvention über den Wert des Kulturerbes für die Gesellschaft geprägte Begriff der *heritage community/communauté patrimoniale*, die im Absatz 2a wie folgt definiert ist:

„a heritage community consists of people who value specific aspects of cultural heritage which they wish, within the framework of public action, to sustain and transmit to future generations.“<sup>23</sup>

Das heißt, die heritage community ist nicht mehr und nicht weniger als eine Gemeinschaft von Menschen, die sich einem bestimmten Kulturerbe zugehörig fühlen, das sie erhalten und übermitteln möchten. Sie ist nicht durch den Ort oder den Staat, an bzw. in dem sich das Erbe befindet, definiert. Ihre Mitglieder können anderswo leben, können in anderen Ländern, ja anderen Kulturkreisen zu Hause sein.

Die Bildung einer Kulturerbegemeinschaft, wie sie in der Rahmenkonvention von Faro definiert ist, zielt also nicht auf eine dauerhafte Identitätsgemeinschaft. Sie ist offen in Raum und Zeit,

es gibt keine Zugangsbegrenzung. Wer heute oder morgen oder später an einer Führung vor Ort teilnimmt, einen Vortrag hört oder einen Text über das Hansaviertel liest und beschließt, sich dieses Architekturensemble anzueignen, kann beitreten. So kann man getrost behaupten, dass die Erbegemeinschaft Hansaviertel täglich wächst. Wohlgermerkt, es handelt sich um eine Aneignung im Geiste, ohne den Erwerb von Eigentumsrechten. Die Aneignung von Kulturerbe erzeugt eben nicht Besitz, sondern Zugehörigkeit – zur Erbegemeinschaft und auch zum Erbe selbst. Insofern kann ich zwar nicht sagen, dass das Hansaviertel, nach all den Texten und Reden, die ich darüber geschrieben und gehalten habe, mir gehört, aber ich gehöre ihm zu. ◀◀

- 1 Die Beiträge von acht deutschen und zwei ausländischen Architekten konnten aus verschiedenen Gründen nicht realisiert werden. Dies betraf: F. R. S. Yorke, Alexander Klein, Manfred Fuchs, Bernhard Hermkes, Godber Nissen, Bernhard Pfau, Werner Fauser, Josef Lehmbrock, Franz Heinrich Sobotka und Gustav Müller. Sie waren indes bei den Vorbereitungen beteiligt und sollen hier zu den Architekten der Interbau gerechnet werden. Vgl. Senator für Bau- u. Wohnungswesen Berlin und dem Bund Deutscher Architekten BDA (Hg.): Interbau Berlin (19)57. Wiederaufbau Hansaviertel Berlin, Darmstadt 1957.
- 2 Diesen Hinweis verdanke ich Alexander Hoff. Vgl.: Thau, Carsten/Vindum, Kjeld (Hg.): Arne Jacobsen, 2. Ed., Kopenhagen 2002; S. 119–121; Lt. Senator für Bau- u. Wohnungswesen Berlin und dem Bund Deutscher Architekten BDA (Hg.): Interbau Berlin, S. 121 entkam die Mehrzahl der 7500 dänischen Juden; etwa 500 wurden nach Theresienstadt deportiert, 100 kamen dort um.
- 3 Quantrill, Malcolm: Alvar Aalto. A critical study, London 1983, S. 101–109.
- 4 Vgl. Thau u. a., Arne Jacobsen, S. 120. Aalto war es auch, der Jacobsen nach dessen Flucht in Stockholm eine Wohnung besorgte. Vgl. ebd., S. 119.
- 5 Warhaftig, Myra: Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933. Das Lexikon. 500 Biographien. Berlin 2005, hier: Artikel über Alexander Klein, S. 269–272.
- 6 Senator für Bau- u. Wohnungswesen Berlin und dem Bund Deutscher Architekten BDA (Hg.), Interbau Berlin, hier: Biographische Notiz über Bernhard Pfau, S. 187. Für die Schweizer Otto Senn und Ernst Cramer, die Italiener Luciano Baldessari und Pietro Porcinai, den Österreicher Franz Schuster, den Belgier Rene Pechere, den Schweden Edvard Jacobson und den Brasilianer Oscar Niemeyer sind mir bislang keine biographischen Details bekanntgeworden, die auf eine persönliche oder professionelle Beziehung zu Krieg und Wiederaufbau, Nazi-Terror und Emigration schließen lassen.
- 7 Hans Stephan war 1937 bis 1945 Hauptabteilungsleiter für Wohnungsbau beim Generalbauinspektor für die Neugestaltung Berlins, Sonderbeauftragter Albert Speers in Norwegen und seit 1944 Mitglied in Speers Aufbaustab. Vgl. Akademie der Künste Berlin, Hans-Scharoun-Archiv, Mappe: Verschiedenes 6 (Ring 1955–57), Walter Rossow im Auftrag des „Ring“ an Senator Dr. Mahler, 5.2.1953.
- 8 Rossow arbeitete ab 1933 im Gartenbaubetrieb Willings in Stahnsdorf, den er 1941 übernahm. Dort konnte er politisch gefährdeten Freunden Unterschlupf bieten. Da er lungenkrank war, wurde er nicht zum Militär eingezogen. Vgl. Valentien, Donata/Valentien, Christoph: Rossow, Walter, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 22, hg. von Hans Günter Hockerts, Berlin 2005, S. 97–98. Diesen Hinweis verdanke ich Donata Valentien.
- 9 Vgl. Warhaftig, Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933, hier: Artikel über Alfons Anker, S. 44.
- 10 Die Behauptung, Max Taut sei während der NS-Zeit mit Berufsverbot belegt worden, hat Annette Menting widerlegt: „Sieht man das Verhalten nicht auf die Polarität von Mitläufertum und Widerstand reduziert, so darf

man Max Taut in diesem Spektrum als von Anfang an standhaft bezeichnen, ohne daß er sich zu einer offenen Gegnerschaft bekennt, die zum Ausschluß aus der Reichskulturkammer und zu weiteren Repressionen führen würde.“ Menting, Annette: Max Taut. Das Gesamtwerk. München 2003, S. 157.

- 11 Die Forschungen von Werner Durth und Niels Gutschow haben die Kontinuitäten und Verwicklungen der Biographien deutscher Architekten von den 1920er-Jahren durch das „Dritte Reich“ bis in die Wiederaufbauzeit hinlänglich beleuchtet. Vgl. Durth, Werner : Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900–1970, Stuttgart 2001; Gutschow, Niels/Klain, Barbara: Vernichtung und Utopie. Stadtplanung Warschau 1939–1945. Hamburg 1994; Gutschow, Niels: Ordnungswahn. Architekten planen im „eingedeutschten Osten“ 1939–1945, Bauwelt-Fundamente 115, Gütersloh 2001.
- 12 Interview Dolff-Bonekämper am 16. September 1997
- 13 Im Mai 1949 fand der erste Ordentliche Kongress der Europa-Union in Hamburg statt. Dort wurde der Publizist Eugen Kogon zum Präsidenten der Europa-Union gewählt. Vgl. Europa-Union: Geschichte URL <http://www.europa-union.de/index.php?id=1086>, Überprüfungsdatum 16.11.2007.
- 14 Article 3: „The Contracting Parties shall consult with one another within the framework of the Council of Europe with a view to concerted action in promoting cultural activities of European interest“, vgl.: Ballester, Jose Maria (Hg.): The Council of Europe and cultural heritage 1954–2000. Intergovernmental work. Basic texts, I: Intergovernmental co-operation: collected texts, Strasbourg 2001, S. 20.
- 15 Vgl. Senator für Bau- u. Wohnungswesen Berlin und dem Bund Deutscher Architekten BDA (Hg.), Interbau Berlin.
- 16 Ich gebe hier die Beiträge von Jürgen von Reuss und Thilo Hilperts nach meinen eigenen, während der Veranstaltung gemachten Notizen wieder.
- 17 Diese Interpretation seiner Worte hat Bruno Flierl in persönlicher Rücksprache bestätigt.
- 18 Stimmann, Hans: Im Hansaviertel wurde die Stadt gemordet. In: WeltOnline, URL [http://www.welt.de/kultur/article821827/Im\\_Hansaviertel\\_wurde\\_die\\_Stadt\\_gemordet.html](http://www.welt.de/kultur/article821827/Im_Hansaviertel_wurde_die_Stadt_gemordet.html)., Überprüfungsdatum 15.11.2007.
- 19 Es handelt sich um die 86. Architekturwerkstatt, Veranstaltung der Architekturwerkstatt der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, moderiert von Stadtbaudirektorin Regula Lüscher.
- 20 Haspel, Jörg/Dolff-Bonekämper, Gabi/Arndt, Nicole: Das Hansaviertel in Berlin. Bedeutung, Rezeption, Sanierung, Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin 26, Petersberg 2007.
- 21 Tirri, Lidia (Hg.): Wohnlabor Hansaviertel. Geschichten aus der Stadt von morgen/Experimental Living Hansaviertel. Life stories from the „city of tomorrow“, Berlin 2007.
- 22 Vgl. „Denkmal! Moderne. Vom Umgang mit unserem jüngsten Architekturerbe“ – Ausstellung an der TU Berlin vom 9. Juni bis zum 14. Juli 2007; und Buttler, Adrian von/Heuter, Christoph (Hg.): Denkmal! Moderne. Architektur der 60er Jahre. Wiederentdeckung einer Epoche. Referate der Sektion „Die Bauten der 1960er Jahre – schon veraltet, aber noch nicht historisch?“ auf dem XXVIII. Deutschen Kunsthistorikertag in Bonn 2005, ergänzt um Beiträge der Teilnehmer Wolfgang Pehnt und Thomas Topfstedt, Forschungen zur Nachkriegsmoderne, Berlin 2007.
- 23 Council of Europe framework Convention on the value of cultural heritage for society, Faro (CETS no. 199), Strasbourg 2005, hier: Article 2a, URL <http://conventions.coe.int/Treaty/EN/Treaties/Html/199.htm>, Aktualisierungsdatum 28.10.2005, Überprüfungsdatum 14.11.2007; zur Erläuterung der Konvention s. Council of Europe – Explanatory Report to the Council of Europe Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society, URL <http://conventions.coe.int/Treaty/EN/Reports/Html/199.htm>, Aktualisierungsdatum 28.10.2005, Überprüfungsdatum 17.11.2007; und jüngst eine rechtliche Würdigung durch Saint Andre-Arnim, Ferdinand von: Der Wert des Kulturerbes für die Gesellschaft. Genesis und Gegenstand der Europarats-Rahmenkonvention von 2005, Studien zum Völker- und Europarecht 39, Hamburg 2007.

# Denkmalschutz für die Nachkriegsmoderne. In West- und Ost-Berlin

Im Jahr 2010 veröffentlichte das Landesdenkmalamt den Band „Berlin im Wandel. Zwanzig Jahre Denkmalpflege nach dem Mauerfall“. Mein Beitrag war dem besonders strittigen Baubestand gewidmet, für den sich mit Blick auf West-Berlin in den 1990er-Jahren der Epochenbegriff „Nachkriegsmoderne“ etabliert hatte. Für die Bauten derselben Periode in Ost-Berlin war im West-Vokabular zunächst der undifferenzierte Sammelbegriff „Platte“ im Umlauf gewesen, in dem politische und historische Missbilligung und negatives Geschmacksurteil zusammenflossen. Erst in den 2000er-Jahren prägten Andreas Butter und Ulrich Hartung den Sonderbegriff „Ostmoderne“, der inzwischen ohne herabsetzenden Nebenklang verwendet wird. Im Rückblick kann man die Verluste differenzieren: Im Osten hatte es mit Außenministerium und Palast der Republik die politischen Bauten des Zentrums getroffen, wo Platz für die Rekonstruktion der Bauakademie und des Schlosses geschaffen werden sollte. Im Westen waren hervorragende Büro- und Geschäftsbauten abgeräumt worden, die für die weltläufige Modernität West-Berlins gestanden hatten. Weitere Verluste standen bevor. Dem sollte sich bald die an der TU angesiedelte Arbeitsgemeinschaft „Gefährdete Nachkriegsmoderne“ mit ihrem 2013 veröffentlichten Architekturführer „Baukunst der Nachkriegsmoderne. Berlin 1949–79“ entgegenstellen.

Erstpublikation in: Berlin im Wandel.  
20 Jahre Denkmalpflege nach dem Mauerfall, Beiträge  
zur Denkmalpflege Bd. 35, hg. v. Landesdenkmalamt  
Berlin, Petersberg 2010, S. 155–165.

## Vor der Wende im Westen. Alles gut?

An keinem anderen Ort in der alten Bundesrepublik ist Modernität sowohl als Stil in Bau- und Kunstschaffen als auch als Konzept der gesellschaftlichen Neuorientierung nach dem Nationalsozialismus in demselben Maße mit kultureller und politischer, ja geradezu mit geostrategischer Bedeutung aufgeladen worden wie in West-Berlin, der „Frontstadt“ des freien Westens. Weit davon entfernt, nur die Form eines Werkes zu bezeichnen, wies der Begriff auf außerkünstlerische Werte und Wertbehauptungen. Dies war nicht eigentlich eine Neuheit, Modernität und seine Verwandten „modern“ und „Moderne“ sind von jeher Begriffe, in denen künstlerische, historische und moralische Werte in einem gemeinsamen semantischen Feld schwimmen. Mal werden sie zur Bezeichnung von Fortschrittlichkeit im Gegensatz zu „altmodisch“ oder „hergebracht“ eingesetzt, mal als Epochenbegriff zur Bezeichnung der Kunstproduktion des 20. Jahrhunderts, mal als grundsätzliches Kriterium zur Beurteilung künstlerischer Qualität verwendet. In der Kulturpolitik und im Alltagsleben werden sie gleichermaßen vielfältig angewendet und meistens – aber nicht immer – mit positiven gesellschaftlichen Werten assoziiert. In West-Berlin standen sie für die Westbindung der eingeschlossenen Teilstadt, Freiheit der künstlerischen Mittel, daher für hohe künstlerische Qualität, für Freiheit von bindenden Botschaften (Propaganda!) und Freiheit von politischen Zwängen des Totalitarismus, womit Nationalsozialismus und Sozialismus gleichermaßen gemeint waren. „Nachkriegsmoderne“ ist dagegen einstweilen noch ein behelfsmäßiger Epochenbegriff für die Architektur und den Städtebau der Zeit nach 1945 in Europa, genauere Bestimmungen in Bezug auf Stilgeschichte, positive und negative Werturteile und gesellschaftliche Moralisierungen sind Gegenstand aktueller Forschungen.<sup>1</sup> Dank der starken Subventionierung durch die Bundesregierung und die USA konnten im West-Berlin der Nachkriegszeit zahlreiche moderne Bauten geschaffen werden, deren herausragende zeitgeschichtliche Bedeutung und architektonische und künstlerische Qualität heute leicht erkennbar und unbestreitbar sind. Die Bauten der Nachkriegsmoderne stehen in der großen Erzählung der Weststadt ganz weit vorn. Also hätte man erwarten können, dass im West-Berlin der Vor-Wendezeit die Bauten der Nachkriegsmoderne, als sie im letzten Drittel der 1980er-Jahre in den Blick der Berliner Denkmalpflege gerieten, von der Berliner Gesellschaft sogleich und mit Freude als Erbe erkannt und anerkannt worden wären.

Aber so war es nicht. Damals war die Epochendistanz zu gering, viele der Beteiligten konnten oder wollten die gestalterischen Qualitäten der Bauten nicht wahrnehmen. Zumindest dieses Problem sollte sich unterdessen erledigt haben. Aber das hat es nicht. Die Bauten der Nachkriegsmoderne sind in Berlin nach

wie vor umstritten, fast könnte man meinen, sie wären es heute mehr als damals, vor der Wende. Selbst die bereits geschützten Denkmale sind, wie der Abriss des Schimmelpfenghauses am Breitscheidplatz bezeugt (Sobottka/Müller, 1957–1960, eingetragen 1995, abgerissen 2009/10), nicht wirklich in Sicherheit. Ihr ästhetischer und historischer Wert ist offenbar noch immer nicht grundsätzlich anerkannt. Aber nun kommt ein anderer Grund hinzu: In den 20 Jahren, die seit dem definitiven Ende des Kalten Krieges und der Nachkriegszeit vergangen sind, ist die Westbindung West-Berlins ebenso wie die besondere Freundschaft mit den USA allmählich immer weiter verblasst. Mit anderen Worten: Sie ist nicht mehr im unmittelbaren Gegenwarts-Bewusstsein der Berliner präsent, aber noch nicht historisch geworden und als solche bearbeitet. Um als Argument in einer Denkmalebegründung Wirkung zu entfalten, muss die Geschichte neu erzählt werden – wie es im Sommer 2009 die Architekturfotografin Mila Hacke mit ihrer im Amerikahaus und der Freien Universität gezeigten Fotoausstellung „Geschenke der Amerikaner“ getan hat.<sup>2</sup>

Aber kommen wir zurück zur Westberliner Vorwendezeit. Nach dem Erfolg der Internationalen Bauausstellung (IBA) der 80er-Jahre lag in Berlin die Rückkehr zum Städtebau der Vormoderne, zu Blockrandbauten, gefassten Straßenräumen und massiven – oder massiv aussehenden – Lochfassaden im Trend. Die geweiteten, offenen Räume und die neuen Bautypen der Nachkriegsmoderne wurden entweder gar nicht gesehen oder als verhängnisvolle Planungsfehler abgelehnt. Um die ästhetischen Qualitäten der Bauten würdigen zu können, mussten erst Bewertungsparameter und Vokabular entwickelt werden, um dann in der Öffentlichkeit wirksam für den Schutz eintreten zu können. Daran arbeiteten in den 1980ern die Denkmalpfleger\*innen in ganz Westdeutschland und auch in West-Berlin.

Schaut man auf die Objekte, die seinerzeit, mitunter gegen den zähen Widerstand der öffentlichen Verwaltungen und von zahlreichen Prozessen vor dem Verwaltungsgericht verzögert, unter Schutz gestellt werden konnten, darf man konstatieren, dass das West-Berliner Amt mit sicherem Griff aus den Bauten für Wohnen, Kultur und Bildung, Unterhaltung, Konsum und Verkehr die Spitzenwerke ausgewählt hat. Über den Stand und die Ziele der Inventarisierung der Bauten der 50er-Jahre in der westlichen City von Berlin berichtete Christine Hoh-Slodczyk, seinerzeit Leiterin der Amtsinventarisierung, auf einer Fachtagung zum Denkmalschutz für die Architektur der 50er-Jahre, die das Deutsche Nationalkomitee für Denkmalschutz im Jahre 1990 in Hannover veranstaltete.<sup>3</sup> Die Bauten und Räume, die Hoh-Slodczyk dort diskutierte, repräsentierten vortrefflich das Kapitel Modernität und Wiederaufbau, Fortschritt und Zukunftsgewissheit – oder mindestens Zukunftsversprechen: Der Breitscheidplatz als Gesamtraum, das Zentrum am Zoo von Schwebes und Schoszberger (1955–57, Eintragung 1994),

die Gedächtniskirche von Egon Eiermann (1959–1963, Eintragung 1995), das Schimmelpfenghaus, die Bauten des westlich angrenzenden Gebietes am Kurfürstendamm, die Verkehrskanzel von Werner Düttmann (1955/56, Eintragung 1989) und der weiter westlich gelegene Ernst-Reuter-Platz, jener große neue Verkehrsplatz, der die Ost-West-Achse von Albert Speer in ihrer Mitte buchstäblich ins Kreiseln bringt: Eine städtebauliche Makro-Struktur von höchstem gestalterischem Anspruch (städtebaulicher Entwurf Bernhard Hermkes 1955, Eintragung 1995).

Sie alle waren für das Lebensgefühl und die Baukultur in West-Berlin mindestens so wichtig wie die Bauten, in denen Modernität in einem direkteren politischen Sinne für Westintegration und demokratische Erziehung zu stehen hatten und die entweder ganz oder ganz entscheidend von den Amerikanern finanziert wurden. So etwa die Amerika-Gedenkbibliothek (Fritz Bornemann, 1954–1956, Eintragung 1989) die Kongresshalle von Hugh Stubbins (1957, Eintragung 1995)<sup>4</sup> oder das Studentendorf Schlachtensee von Hermann Fehling und Daniel Gogel, Gartenanlagen Hermann Mattern (1959–1964, Eintragung 1991), jener Wohnkomplex für Studenten, dessen räumliche, architektonische und soziale Verfasstheit und moderne, künstlerisch hochwertige freie Form geradezu emblematisch die Ziele der ästhetischen Erziehung mit dem Ziel der demokratischen Erziehung durch Eigenverantwortung in der Gemeinschaft verschmolz. Nach unzähligen und immer neuen Gefährdungen werden die Bauten und Freiräume in diesen Jahren endlich sach- und fachgerecht in Stand gesetzt und geradezu vorbildlich restauriert.<sup>5</sup> Idealtypisch für das Kapitel Modernität und Hochkultur stehen die Philharmonie von Hans Scharoun (1959–1961, eingetragen 1982) und die Nationalgalerie von Ludwig Mies van der Rohe (1964–1968, eingetragen 1995). Die politische Semantisierung des modernen Baustils und überhaupt des Begriffes Modernität war somit im alten West-Berlin allgegenwärtig, eng verknüpft mit der Vorstellung von der Freiheit des Geistes und der Form und der Autonomie der Kunst, die allesamt selbstverständlich im Westen zu Hause sein mussten. So kann man sich vorstellen, wie schwierig es wurde, die Würdigung der DDR-Nachkriegsmoderne in den West-Diskurs einzubauen. Weder die politische Semantisierung noch die positive Moralisierung der Moderne konnten so einfach auf die Bauten im ehemaligen Ost-Berlin ausgedehnt werden. Der heutzutage im Umlauf befindliche Begriff von der Ost-Moderne signalisiert, dass es noch immer nicht möglich ist, das Wort „Moderne“ ohne reduzierenden Zusatz einfach so zu verwenden.

### Vor der Wende im Osten. Alles ganz anders?

Natürlich wurden auch in Ost-Berlin Moderne und Modernität als Stil in Bau- und Kunstschaffen angestrebt und wertge-

schätzt, allerdings durch die von der Obrigkeit oktroyierte stalinistische Phase der Baupolitik (1951–1956/58) um entscheidende Jahre verzögert. Dazu kam eine schwerwiegende ideologische Komplikation. Wenn nämlich im Westen die Freiheit der Form selber und gar das Wort Moderne schon politisch positiv besetzt waren, galt im Osten das Primat des Inhaltes, der Botschaft, der Verständlichkeit und der Parteilichkeit für die Sache des Sozialismus. In den frühen Jahren der DDR wurde eine bloße moderne Form als formalistisch, in harten Fällen als dekadent abgelehnt, sowohl in der Bildkunst als auch in der Architektur, ja sogar im Design.<sup>6</sup> Schon das Wort Moderne war zu vermeiden und wurde durch Fortschritt und Fortschrittlichkeit ersetzt. Modernität und Sozialismus waren also in der Bau- und Kunstpolitik der frühen DDR überhaupt kein verträgliches Begriffspaar. Die großen Projekte der 50er-Jahre in Ost-Berlin folgen denn auch dem stalinistischen Diktat der nationalen Bautradition – „national in der Form, sozialistisch im Inhalt“. Das Hochhaus an der Weberwiese von Hermann Henselmann (1951/52, eingetragen 1979) und die Wohnpaläste für das Volk an der Stalinallee (1951/53, eingetragen 1990) stehen für Traditionalismus, Monumentalität und Ornament und ausdrücklich nicht für Modernität.

Wenig später entstanden mit dem Hansaviertel (1954–1957) und dem Zentrum am Zoo (1957) emblematische Bauten der Moderne in West-Berlin. In jener Zeit konnte man den Ost-West-Gegensatz in Städtebau und Architektur geradezu mit Händen greifen – Modernität im Westen versus stalinistischer Traditionalismus im Osten. Und genau so beherrscht er bis heute die Vorstellung vom Antagonismus zwischen östlicher und westlicher, zwischen sozialistischer und moderner Architektur. Paradox ist, dass nach der Wende gerade diese Architektur des sozialistischen Traditionalismus von weiten Kreisen der Bevölkerung – und auch von der Politik – leichter verstanden und früher geschätzt wurde als die sozialistische Moderne der 60er-Jahre. Mit dem oft wiederholten Hinweis auf die Allunionskonferenz der Architekten im Jahre 1954, auf der Chruschtschow verlangte, die Architekten der sozialistischen Länder sollten schneller und billiger bauen, wurde die Industrialisierung der Bauindustrie gefordert, die dann um einige Jahre verzögert auch in der DDR griff. Aber diese wurde (vermutlich nicht erst) seit der Wende nicht positiv, sondern negativ besetzt, vor allem im Westdiskurs über den Osten. Das ging so weit, große Gebäude, auch wenn es sich um Stahl- oder Beton-Skelettbauten handelte, als „Platte“ abzuqualifizieren. Modernität und Plattenbau gilt mithin ebenfalls als wenig verträgliches Begriffspaar.

Mit Ausnahme des Hauses des Lehrers von Hermann Henselmann am Alexanderplatz (1961–1964, Eintragung 1979), stand vor der Wende in Ost-Berlin kein Bau der Nachkriegsmoderne unter Denkmalschutz. Es war also viel zu tun. Wenn man auch zur Bewertung der Form die bereits eingeführten Begriffe und Krite-

rien des Nachkriegsmoderne-Diskurses zur Verfügung hatte, so fehlten doch Parameter, die den historischen und ideologischen Bedingungen des Bauens in der DDR gerecht wurden, ohne diese unkritisch zu affirmieren oder wohlwollend zu entschuldigen. Für eine über die Würdigung der Form hinausgehende historische, kulturelle und moralische Bewertung fehlten die Argumentationsmuster und fehlte auch das Wissen.

## Modernität Ost als Widerstandsleistung

Ein einfach fassliches Argument mit garantiert starker Wirkung lieferte der Topos von der Modernität als Widerstandsleistung. Er ließ sich auf die Bauten anwenden, die während der stalinistischen Phase „dennoch“ modern gebaut wurden – so die Franz-Volhard-Klinik in Berlin-Buch (eingetragen 1995), und das Haus des Rundfunks an der Nalepastraße (eingetragen 1995), beide von Franz Ehrlich, der sich als ehemaliger Bauhäusler und Buchenwald-Häftling möglicherweise eher als andere erlauben konnte, modern zu bauen. Auch das 1950 eingeweihte Stadion der Weltjugend von Selman Selmanagić, dem bosnischen Architekten und Designer, und Reinhold Lingner, dem bekannten Berliner Gartenarchitekten wäre unter diese Kategorie gefallen. Leider blieb keine Zeit für eine Würdigung dieses Sportbaus in unmittelbarer Nähe der Sektorengrenze, da er im Olympia-Erwartungsfieber des Jahres 1992 abgerissen wurde. Heute entsteht dort der neue Dienstsitz des Bundesnachrichtendienstes.

## Modernität Ost als Tarnung

Was nicht vergessen werden sollte: Auch die Berliner Mauer und die Grenzkontrollbauten sind letztlich Werke der Nachkriegsmoderne gewesen. So auch der „Tränenpalast“ (1961/62), jener Grenzkontrollbau am Bahnhof Friedrichstraße, der von all denen gesehen und erlebt wurde, die sich nach einem Besuch in Ost-Berlin von ihren Freunden und Familienangehörigen verabschieden mussten. Der kleine, tortenstückförmige Bau, leicht und licht, mit schräg aufsteigendem Schalenbeton-Dach und gläsernen Wänden wirkt wie ein freundlicher Freizeitbau, ein Pavillon für Musik und Feste. Die Modernität seiner Form konnte als Tarnung, ja als Maskerade interpretiert werden, die von der darin stattfindenden aggressiven staatlichen Kontrolle und Gängelung von Menschen ablenken sollte.

Diese eindeutige negative Assoziation von Modernität mit Täuschungsabsicht war, wiederum eine der Paradoxien der Nachwendezeit, ein gutes Argument für die Erhaltung des Bauwerks. Erst später durfte gesagt werden, dass auch die gelungene moderne Form des Gebäudes eine Erhaltung rechtfertigt. Der Tränenpalast konnte am 2.10.1990 durch eine Denkmalverdachtserklä-

rung, die das bis zu jenem Tag gültige Denkmalpflegegesetz der DDR enthielt (§13), unter Schutz gestellt werden und die Denkmalschutzbehörde hat es tatsächlich bis heute geschafft, den Bau über aller Fährnisse der Neuorganisation des Bahnhofes und der immobilienwirtschaftlichen und baulichen Entwicklung des Standortes hinweg in situ zu erhalten.

### Modernität Ost wird historisiert und inventarisiert. Und sie bleibt brisant

Die Ost-Moderne beginnt, gebraucht man den Begriff einstweilen zur Bezeichnung von Stil und Epoche, mit dem Anfang der 60er-Jahre, nach der Fertigstellung der letzten stalinistischen Wohnbauten der Stalinallee am Frankfurter Tor mit dem zweiten Abschnitt der Stalinallee zwischen Strausberger Platz und Alexanderplatz (Architektenkollektiv Josef Kaiser, 1960–1964). Die Wohnbauten an der Allee, die Sonderbauten von Josef Kaiser an der Kreuzung zur Schillingstraße und Berolinastraße, das Café Moskau, das Kino International und das Ende der 90er-Jahre abgerissene Hotel Berolina wurden, mitsamt den vorgestellten Ladenpavillons, ebenfalls am 2.10.1990 nach §13 des Denkmalpflegegesetzes der DDR durch eine Denkmalverdachtserklärung unter Schutz gestellt.

Die ästhetische Qualität des Kinos und des Cafés waren leichter zu erkennen und zu vermitteln als die Subtilität, die in der feinen Detaillierung und im Gesamtentwurf der ersten Plattenbauten des Sozialistischen Wohnkomplexes 1 steckte, der ja als städtebaulicher Gesamtkomplex von der Allee bis weit nach Norden zum ehemaligen Leninplatz und nach Süden bis zum S-Bahnviadukt reicht. Man sprach davon, dass sich die Raumfiguren nur dem Verlauf der Kranbahnen verdanken und die Form nur der Industrialisierung und Vorfertigung. Unter Schutz gestellt wurde also nur die straßenbegleitende Bebauung an der Allee, als Fortsetzung der sozialistischen Magistrale, nicht die Häuser in der Tiefe des Quartiers.

Dies hat zu sonderbaren ästhetischen Verwerfungen im Gesamtbestand des ehemaligen sozialistischen Wohnkomplexes geführt. Im Laufe der 90er-Jahre wurden Wohnbauten im Quartier südlich der Allee nach der allfälligen Wärmedämmung mit heute wenig überzeugenden postmodernen Farbgestaltungen überzogen. Die Bauten an der Allee dagegen wurden, im Raster ihrer Großplatten, mit neuen Vorsatzplatten versehen, die immerhin die Rahmenproportionen und die Oberflächenqualität der Originale wiederholen. In jüngster Zeit konnte ein bis dahin unverändert erhalten gebliebener Bau am Anfang der Schillingstraße geradezu beispielhaft instandgesetzt werden; hier kann man heute die ganze Feinheit des Ursprungsentwurfes studieren. Inzwischen ist es also möglich, sogar einen DDR-Plattenbau der frühen 60er-Jahre

als Werk zu erkennen und mit ebenso viel Sorgfalt zu behandeln wie die Wohnhäuser der Interbau im Hansaviertel in West-Berlin.

Dank wachsender historischer Distanz, wachsenden Wissens und Urteilsvermögens wurden die Bauten der Ost-Moderne für die Inventarisierung sichtbar und beurteilbar und viele wurden als Denkmale bewertet und zwar als das, was sie ohne Frage waren und sind: Aus der Masse des Gebauten herausragende künstlerische und technische Leistungen der Architektur und des Städtebaus einer vergangenen Epoche der Stadtgeschichte. Auch die Plattenbauten der späteren Generation, mit denen sich weit ausschwingende, gekrümmte Baukörper errichten ließen, wie man sie in der von Heinz Mehlman konzipierten Umbauung des Leninplatzes findet (1968–1970, Eintragung 1995), konnten in ihrer städtebaulichen und architektonischen Qualität erkannt und geschützt werden.

Die Unterschutzstellung und denkmalgerechte Instandsetzung von Bauten der DDR-Moderne blieb indes stark politisiert, besonders die herausragenden Bauten im Stadtzentrum zogen Streit auf sich. Das Staatsratsgebäude von Roland Korn und Hans Erich Bogatzky (1962–1964, eingetragen 1979) wäre trotz seines Denkmalstatus verloren gegangen, wenn es nicht Mitte der 1990er-Jahre zum Sitz des Umzugsbeauftragten der Bundesrepublik auserkoren worden wäre und danach eine Zeitlang als provisorischer Sitz des Bundeskanzleramtes gedient hätte. Für die Erhaltung des Außenministeriums der DDR von Josef Kaiser (1964–1967, abgerissen 1994) fanden sich indes keine Befürworter. Es war noch nicht einmal einen Streit wert. Heute wird an seiner Stelle die Rekonstruktion von Schinkels Bauakademie betrieben.

## Ost-West-Berlin vereint: Alles besser? Gesamtstädtische Sichten und Probleme

Die Novellierung des Denkmalschutzgesetzes 1995, die vom alten konstitutiven Verfahren zum nachrichtlichen Listenverfahren überging, machte es möglich, die gewonnene Denkmal-erkenntnis in die Denkmalliste zu überführen. Große Ensembles mit zahlreichen Einzeleigentümern konnten ausgewiesen und geschützt werden. Das war die Rettung für das Hansaviertel, das endlich als Ganzes mit allen seinen Wohnbauten und Gartenanlagen aus der Interbau-Zeit unter Denkmalschutz kam. Dies hat weder im Quartier noch in der Stadt eine Kontroverse ausgelöst. Das Hansaviertel, mit all seiner in die Jahre gekommenen Modernität, ist ein Konsensdenkmal und das nicht mehr gegen die Stalinallee, sondern mit ihr. Denn mittlerweile ist der Wettstreit der Systeme, dem sich die beiden Großensembles verdankten, historisch geworden. Heute stehen beide in ihrer Gegensätzlichkeit in der großen gemeinsamen Erzählung von Gesamtberlin ganz weit vorn.

Wenn nun der Wettstreit der Systeme zu Ende war, war aber weder der Streit um seine Deutung noch das Streiten überhaupt zu Ende, im Gegenteil! Neue Kontroversen wurden aufgebaut, diesmal nicht zwischen Ost und West, sondern zwischen den Befürwortern und den Gegnern der Moderne, speziell der Moderne im Städtebau. Im Jahre 1996 stellte der damalige Senatsbaudirektor Hans Stimmann der Öffentlichkeit das Planwerk Innenstadt vor. Es sollte vorrangig die immer noch von zahlreichen Branchen durchgesetzte und von den großen Räumen der sozialistischen Hauptstadtplanung geprägte „alte Mitte“ in Ost-Berlin verdichten und festigen, aber auch einige besonders prägnante Räume der Nachkriegsmoderne in West-Berlin.

Ziel war es, die Gesamtstadt im Sinne einer Struktur aus Blockrand, Straßenräumen und fest umrissenen Platzräumen neu zu konturieren. Modernität sollte für die Protagonisten des Planwerks und insbesondere für den Senatsbaudirektor fortan nicht mehr als positive Kraft, als Stil der Freiheit und des Fortschritts gelten, sondern als Negativum. Die Nachkriegsmoderne, auch die bereits denkmalgeschützten Projekte der 50er-Jahre, wurden als zweite Zerstörung der Stadt attackiert. Das ging so weit, dass junge Architekten ermuntert wurden, das bereits denkmalgeschützte Hansaviertel, längst weltbekanntes Denkmal der Nachkriegsmoderne, durch eine Fingerübung in Blockrandschließung „zurück“ in seinen Vorkriegszustand zu versetzen. Selbstverständlich sollten die denkmalgeschützten Bauten stehen bleiben, nun aber von neuen Häusern zugestellt und nicht mehr in der ihnen zugehörigen Stadtlandschaft.<sup>7</sup> Aus diesem vielleicht nicht ganz ernst gemeinten Vorschlag wurde nichts.

Die im Planwerk Ost vorgeschlagene Idee hingegen, die steilen Hochhäuser der Fischerinsel in Berlin-Mitte (1965–1967, J. Näther / H. Stingl und H.-P. Schmiedel / W. Radke) mit einen Kranz von kleineren Bauten zu umstellen und damit das Quartier dem früher dort befindlichen Fischerkiez ähnlicher zu machen, brachte die Mechanismen der Immobilienverwertung an dieser Stelle so weit in Bewegung, dass am Ende, aus einem Grundstücksverkauf, einer überhöhten Gewinnerwartung, einem Dissens über Blockränder, Bauhöhen und städtebauliche Ziele, der Abriss des „Ahornblatt“ genannten Betonschalenbaus, der die Bereichsgaststätte für die Bewohner der Fischerinsel und der weiteren Umgebung enthielt, geradezu unaufhaltsam und zwangsläufig resultierte. Das Ahornblatt, eine Schöpfung des inzwischen weit hin bekannten Betonbau-Ingenieurs und -Künstlers Ulrich Müther, stand unter Denkmalschutz, aber das half am Ende auch nichts. Noch eine der Paradoxien der Nachwendezeit: Erst mit und nach seinem Abriss wurde das Ahornblatt zum Gesamtberliner Erbe – jeder in Ost- und West-Berlin beklagte den Verlust und natürlich wollte keiner die Verantwortung übernehmen. Heute steht an der Stelle ein weiteres steiles Hochhaus.

## Verluste

Man könnte die These wagen, dass die Wiedervereinigung der beiden Stadthälften sich an der Gleichverteilung der Denkmalverluste in Ost und West belegen ließe. Was ging verloren? Der Palast der Republik im Osten, die denkmalgeschützte Neugestaltung des Reichstags von Paul Baumgarten im Westen, das Haus der Kaufleute im Westen, das Ahornblatt, auch das Hotel Berolina und das Hotel Unter den Linden im Osten, die Bewag-Zentrale von Paul Baumgarten im Westen und so weiter. Und mehr ist geplant: das Internationale Congress Centrum (ICC) soll aus immobilienwirtschaftlichen Gründen abgerissen werden, die Deutschlandhalle, weil sie baufällig und nutzlos sei. Wer weiß, was noch in Bewegung gerät, erholt sich die Immobilienbranche erst einmal von der Finanzkrise.

### Das Programm für unsere Tage – der Blick auf die 70er

Die Denkmalpflege, stets der breiteren Öffentlichkeit und hoffentlich auch den Kapitalinteressen um eine Nasenlänge voraus, muss nun ihre Aufmerksamkeit auf ein nächstes Jahrzehnt richten – auf die 70er-Jahre, zum Beispiel die Makrostrukturen und landschaftlichen Raumkompositionen im Großsiedlungsbau oder die kleineren und größeren Verrücktheiten im Verkehrsbau. Das Märkische Viertel, die Autobahn-Überbauung an der Schlangebader Straße, die Großsiedlung Marzahn, die Randbebauung an der Rathausstraße und der Karl-Liebknecht-Straße, nördlich und südlich vom Fernsehturm, das Aussichtsrestaurant „Bierpinsel“ am Fly Over an der Schlossstraße in Steglitz mitsamt der dreigeschossigen U-Bahn-Anlage. Und beizeiten wird man sich auch mit den Bauten der IBA der 80er-Jahre und mit den anpassenden Plattenbauten in der Spandauer Vorstadt, dem Nikolaiviertel und dem Gendarmenmarkt befassen müssen, wo die historisierenden DDR-Plattenbauten der 80er-Jahre mit den steinbekleideten Nachwendebauten einträchtig den, wie behauptet wird, schönsten Platz von Berlin einfassen. ◀◀

- 1 An der Technischen Universität Berlin, an den Instituten für Kunstgeschichte und Denkmalpflege, ist die 2006 gegründete Arbeitsgemeinschaft gefährdete Nachkriegsmoderne angesiedelt. Ihr erstes Produkt war die Ausstellung „DENKMAL!MODERNE – vom Umgang mit unserem jüngsten Architekturerbe“, die 2007 im TU-Forum gezeigt wurde. Ein Führer zu Architektur und Städtebau der Nachkriegsmoderne in Berlin erscheint im Jahre 2011.
- 2 „Geschenke der Amerikaner. Das Architekturerbe der Alliierten Präsenz in West-Berlin“, Architekturfotos von Mila Hacke, Ausstellung im Amerikahaus Berlin vom 9.5. bis 30.6.2009.
- 3 Hoh-Slodczyk, Christine: Der Berliner City-Betrieb als Herausforderung für den Denkmalschutz, in: Durth, Werner/Gutschow, Niels (Hg.): Archi-

- tektur und Städtebau der Fünfziger Jahre. Ergebnisse der Fachtagung in Hannover 2.–4.2.1990, Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz Bd. 41, Bonn 1990, S. 134–143.
- 4 Nach dem Absturz des südlichen Randbalkens an der kühn geschwungenen Dachkonstruktion (der „Hutkrempe“) im Jahre 1980 wurde, nach langen Debatten und mannigfaltigen Dissensen bis zur 750-Jahrfeier Berlins 1987 das gesamte Dach neu konstruiert und die Halle denkmalgerecht in Stand gesetzt – eine Maßnahme, um die sich insbesondere der damalige Landeskonservator Helmut Engel verdient gemacht hat.
  - 5 Das Studentendorf wurde 2002 von der Genossenschaft Studentendorf Berlin-Schlachtensee eG übernommen, die die Bewirtschaftung und Restaurierung betreibt. Vgl. <https://www.studentendorf.berlin/de/>, Zugriff am 21.12.2020.
  - 6 Feist, Günter/Gillen, Eckart/Vierneisel, Beatrice: Zur Kunstpolitik der frühen DDR und zum Formalismus-Streit. Kunstdokumentation SBZ/DDR, Köln 1996.
  - 7 Das Konzept der Architekten Salomon Schindler, Urs Füssler und Tobias Nöfer wurde im April 1998 im U-Bahnhof Hansaplatz präsentiert. Dokumentiert in: Umbau des Hansaviertels, Berlin 1998. Bei Ebay angeboten mit der Inhaltsangabe: „Modelle für eine urbane Umgestaltung, des zwar architekturgeschichtlich interessanten (im Rahmen der Internationalen Bauausstellung Interbau von 1957, in den Jahren von 1955 bis 1960 realisierten) Stadtviertel, das aber, obwohl zentral, jede urbane Lebendigkeit vermissen lässt.“ <https://www.noefer.de/de/projekte/hansaviertel/> Zugriff am 21.12.2020.



# Die Stalinallee. Der erste Bauabschnitt

Die als „Paläste für das Volk“ zuerst gepriesenen, dann verspotteten Großbauten der Stalinallee mit ihrer Gliederung, ihren Ornamenten und Dachzieren und ihren prächtigen Vestibülen gelten geradezu als Verkörperung der antimodernen Einstellung sowohl Stalins als auch der als kleinbürgerlich gezeichneten DDR-Führung der frühen 1950er-Jahre. Ich wollte mit meinem Text das Augenmerk auf die latente Modernität der Anlage sowie auf ihre Wurzeln im europäischen Städtebau des 18. und 19. Jahrhunderts lenken. Die Bauten erweisen sich bei näherer Begehung als gestaffelte und gestufte Großzeilen mit geringer Bautiefe. Die Treppenhäuser liegen, wie es sich für Zeilenbauten gehört, jeweils im Norden, um möglichst viele Wohnräume an den Sonnenseiten der Gebäude anordnen zu können. Die um breite, den Straßenraum erweiternde Ehrenhöfe angelegten palastähnlichen Blöcke, insbesondere Block C Nord und Süd von Richard Paulick, kann man mit den Bäder- und Residenzbauten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in England in Bezug setzen, hinter deren prächtigen klassischen Fassaden Reihenhausstrukturen stecken. Ob wir dann in Bath, in London oder in Berlin Paläste sehen, die im Inneren Reihenhäuser und Großzeilen enthalten, oder Reihenhäuser und Großzeilen, die als Paläste verkleidet sind – die Bauten selber sind und bleiben stets beides, denn auch der Schein ist ein Teil des Seins. Mein Text war für eine Publikation des Berliner Landesdenkmalamtes bestimmt, die die Welterbe-Kandidatur für Stalinallee und Hansaviertel untermauern sollte.

Erstpublikation in: *Karl-Marx-Allee und Interbau 1957. Konfrontation, Konkurrenz und Koevolution der Moderne in Berlin*, Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin Bd. 47, hg. v. Jörg Haspel/Thomas Flierl, Berlin 2017, S. 24–32.

Die Stalinallee war das erste große Wiederaufbauprojekt in Berlin, das nicht nur geplant, sondern auch umgesetzt wurde – und das in einer atemberaubenden Geschwindigkeit, wenn man bedenkt, dass zwischen Planungsbeginn im Sommer 1951 und Erstbezug im Dezember 1952 und Januar 1953 kaum eineinhalb Jahre vergangen sind. Das Projekt wurde seinerzeit als Kollektivleistung und Erfolgsgeschichte gefeiert und begründete die große Erzählung vom sozialistischen Aufbau von Ost-Berlin. Der Prachtboulevard mit seinen im Sinne des Diktums von den nationalen Bautraditionen reich verzierten Palästen zum Wohnen für das Volk ist aber auch als Manifest einer ideologisch begründeten Anti-Moderne gelesen worden, als Rückschritt im Fortschritt der Stilgeschichte, der nach den ersten Jahren einer modernistisch orientierten Baupolitik auch in Ost-Berlin doppelt irritieren musste. In dieser Logik betrachtet hätte die Stalinallee in der Architekturgeschichte nur die Rolle der Negativfolie, vor der sich die früheren und späteren Projekte der Moderne in West- und Ost-Berlin umso besser abheben würden. Damit würde man indes weder der gebauten Realität noch der architekturhistorischen Bedeutung der Allee gerecht. Die als unumkehrbarer Fortschritt gedachte Geschichte der Internationalen Moderne ist eben nicht die einzige, die über Architektur und Städtebau im 20. Jahrhundert erzählt werden kann. Nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich, England, Skandinavien und USA – und seit der architekturpolitischen Wende um 1932 in der Sowjetunion – arbeiteten zahlreiche Architekten bis in die 1950er-Jahre weiterhin mit historischen Motiven und Ornamenten älterer Bautraditionen, sei es nun im Sinne eines regional oder national gefassten Heimatschutzstiles oder im Sinne eines für neue Bauaufgaben adaptierten Klassizismus.

Der Berliner Sonderfall, nämlich dass hier für eine kurze Weile „Traditionalismus“ und „Moderne“ nicht nur als formgeschichtliche Antagonisten gegeneinandergestellt, sondern auch mit den gegeneinander stehenden politischen Systemen in Ost und West assoziiert wurden und jeweils für die eine und gegen die andere Seite werben sollten, macht die Stalinallee zu einem bis heute anschaulichen Lehrstück für die Aufladung von Bauformen mit politischer Bedeutung. Diese imperativen Wirkungsmandate haben sich erledigt, der frühere Antagonismus der Systeme gehört der Vergangenheit an. Er macht heute einen wichtigen Teil des historischen Wertes aus, der dem Denkmalensemble beigemessen wird. Die stattlichen Bauten der Allee haben unterdessen, insbesondere nach den in den 1990er-Jahren erfolgten Instandsetzungen, an Ausstrahlung nicht verloren, sondern eher noch gewonnen. Nicht nur das Ornament, dem die Orientierung an den nationalen Bautraditionen, wie damals gefordert, leicht anzusehen ist, sondern auch der Typus, die Orientierung, die Erschließung und Ausstattung und die städtebauliche Einbindung der Bauten in den Bestand lohnen nähere Betrachtung. Vieles erweist sich als überraschend modern.

## Die Wohnzelle Friedrichshain

Die Geschichte beginnt im ersten Nachkriegsjahr, mit der Benennung von Hans Scharoun als Stadtbaurat im damals zwar schon in Sektoren aufgeteilten, im Bombenkrieg schwer zerstörten Berlin, das aber vorerst noch als Ganzes betrachtet und geplant wurde. Nach seiner Ernennung im Jahre 1945 versammelte Scharoun eine Gruppe von Kollegen und eine Kollegin um sich, mit denen er gemeinsam den unter dem Begriff „Kollektivplan“ bekannten Gesamtentwurf für eine räumliche und strukturelle Neuordnung der Stadt vorlegte. Der sorgfältig gezeichnete und getuschte Plan bildete das Kernstück der Ausstellung „Berlin plant“, die 1946 im Weißen Saal des nur teilzerstörten Berliner Schlosses präsentiert wurde. Die vorgetragenen Gedanken waren ebenso frei und kühn wie die Linien auf dem Plan: Die von Bombenschäden durchlöchernte Stadt sollte, eingebettet ins Urstromtal der Spree, als großräumige Landschaft neu gedacht und geordnet werden, frei von den Bindungen des steinernen Berlins der Gründerzeit und den Symmetrieachsen und Zwangsperspektiven der Speer'schen Generalbebauungsplanung für die Reichshauptstadt.

In den Jahren um 1949/50 sollte der Plan mit der „Wohnzelle Friedrichshain“ eine erste Realisierung erfahren. Hans Scharouns Entwurf schlug eine Figur aus locker in einem gemeinsamen Grünraum gruppierten, überwiegend nord-südlich ausgerichteten Zeilen mittlerer Höhe vor, mit einigen Scheibenhochhäusern und zwischen die Zeilengruppen eingefügten Einheiten von teppichartig zusammengeschobenen Flachbauten. Eine Stadtlandschaft, die nichts von der gründerzeitlichen Enge übriglassen sollte, die dort vor dem Krieg bestanden hatte. Nur die Kante zur Allee sollte durch eine Reihe von weit von der historischen Bauflucht zurückgesetzten Riegeln geschlossen werden. Der ausgeführte Entwurf, den Ludmilla Herzenstein im Auftrag der Deutschen Heimstätten erarbeitete, sieht deutlich nüchterner aus. Das Gebiet ist dichter besetzt, stärker geordnet, die ost-westlich orientierten Riegel am Nordrand – heute bekannt als die Laubenganghäuser – sind geradegerückt, die Flachbauten sind weggefallen, eine Reihe von sieben parallel gestellten nord-südlich orientierten Zeilen mit offenen Zwischenräumen zur Allee dominiert die Siedlungsfigur. Mit dem Bau der Zeilen wurde Ende 1949 begonnen; allerdings wurden, mit Rücksicht auf stehengebliebene Altbauten, nur sechs gebaut, eine davon verkürzt. Zwei weitere, west-östlich ausgerichtete Zeilen entstanden auf der Südseite der Graudener Straße.<sup>1</sup>

## Der Wettbewerb

Während noch an diesem Teilstück des Wohnzellenentwurfes gebaut wurde, bahnte sich bereits die dramatische Wende an, die für die folgenden Jahre die Baupolitik der DDR bestimmen soll-

te. 1950, ein Jahr nach der Staatsgründung, wurden die führenden Planer und Architekten Ost-Berlins, unter ihnen auch Absolventen des Bauhauses, auf eine Studienreise nach Moskau geschickt. Dort sollten sie die Leistungen des Moskauer Wiederaufbaus studieren und auf den stalinistischen Ornament- und Monumentalstil in der Architektur eingeschworen werden. Im Jahre 1951 legte der DDR-Bauminister Lothar Bolz in seiner Schrift „Von deutschem Bauen“ das Fazit der Reise nach Moskau vor: die „16 Grundsätze des Städtebaus“. Im 14. Grundsatz heißt es: „Die Architektur muß dem Inhalt nach demokratisch und der Form nach national sein. Die Architektur verwendet dabei die in den fortschrittlichen Traditionen der Vergangenheit verkörperte Erfahrung des Volkes“.

Der ausdrückliche und offensive Bruch mit den Maximen der klassischen Moderne-Auffassung – etwa der Charta von Athen von 1933 – wurde durch polemisch gemeinte Kampfbegriffe wie „Formalismus“, „Kosmopolitismus“ oder „Eierkistenarchitektur“ untermauert. Die 16 Grundsätze des Städtebaus wurden dem beschränkten städtebaulichen Wettbewerb für den Aufbau der Stalinallee zu Grunde gelegt, der einen Masterplan für die Straße erbringen sollte. Planungsgebiet wurde der Abschnitt der Straße zwischen Frankfurter Tor und Strausberger Platz. Auf der Nordseite sollte die Bauflucht um eine Parzellentiefe zurückgesetzt werden, um Raum für eine breite Grünanlage zu gewinnen. Die meisten der aus den nördlich und südlich angrenzenden Quartieren einmündenden Straßen sollten durch die neue, große städtebauliche Figur abgeschnitten werden. Die Allee sollte als festlicher Großstadt-Boulevard einen eigenen Raum ausbilden, zum zielgerichteten Durchfahren oder Durchschreiten, vorzugsweise von Ost nach West, zum Zentrum am Alexanderplatz. Die Erdgeschosse waren für Geschäfte und Restaurants vorzusehen, alle Obergeschosse sollten ausschließlich Wohnungen enthalten.

### Die städtebauliche Figur

Der Gewinner des Wettbewerbes war der junge Architekt Egon Hartmann. Sein Entwurf zeigt die gewünschte Großfigur, hinter der die damals noch im Entstehen begriffene Wohnzelle umgehend verschwinden sollte. Die Straße ist zwischen zwei großzügig aufgeweitete Torplätze gespannt. Die straßenbegleitenden Großbaukörper sind mit kurzen Seitenflügeln versehen, die an den Rückseiten flache Hofräume ausbilden und deren Verflechtung mit den anschließenden Räumen im Plan nur angedeutet wird. Diese Seitenflügel sollten den als sechs- bis achtgeschossige Wohnzeilen von vergleichsweise geringer Bautiefe konzipierten Bauten ihre klaren Kanten und ihre charakteristische blockhafte Plastizität geben. Die Straße selber ist mit Mittelgrünstreifen und einer breiteren Grünanlage vor der besonnten Südseite der nördlichen Gebäudefront als Boulevard gegeben. Ein großstädtischer Boulevard

für das sozialistisch regierte Ost-Berlin, das noch, wie ganz Berlin, in Trümmern lag – wie sollte man das verstehen?

Breite, geradlinig geführte Boulevards gibt es in allen Großstädten Europas, in Berlin findet sich kaum mehr als einen Kilometer weiter nordwestlich die Straße Unter den Linden, die, wie die Stalinallee, als Einfahrts-, nicht als Ausfallstraße konzipiert ist. Auch dort sollte ursprünglich gewohnt werden, Normentwürfe sollten für die einheitliche Erscheinung der Straßenfront sorgen. In München ließ König Ludwig I. von Bayern ab 1830 zur Neuordnung und Erweiterung seiner Residenz in München die von Großbauten gesäumte Ludwigstraße anlegen, die geradeaus vom Siegestor in Schwabing zur Feldherrnhalle am Odeonsplatz führt. In Maßstab und Anspruch griff der Entwurf Hartmanns für die Stalinallee indes noch weiter hinaus. Am nächsten kommt die Stalinallee in Breite, Länge und Begrünung der Avenue Foch in Paris, die ab 1854 als Damm mit sehr breiten begleitenden Grünanlagen angelegt und dann nach und nach bebaut wurde, auf 120 m Breite und ca. 1300 m Länge. Sie führt von der Place de l'Etoile zum Bois de Boulogne, also stadtauswärts, wie auch die Avenue de Tervueren, eine breite Doppelallee mit Mittel- und Seitenfahrbahnen, die König Leopold von Belgien bis 1897 zur Weltausstellung in Brüssel anlegen ließ.

Für den städtebaulichen Entwurf der Stalinallee lassen sich im deutschen und europäischen Raum viele Vorbilder finden. Aber keiner dieser Boulevards bietet Wohnungen für Arbeiter. Es ist also nicht die städtebauliche Figur, sondern die soziale Widmung, die die Straße zum sozialistischen Boulevard macht. Damit ist hier die im 14. Grundsatz festgehaltene Maxime, „die Architektur muß dem Inhalt nach demokratisch und der Form nach national sein“ zumindest in ihrer ersten Aussage verwirklicht. Für die Umsetzung des Gebotes der nationalen Form war der Baudekor das geeignete Medium.

### Die bauliche Umsetzung

Egon Hartmanns Entwurf wurde zur Planungsgrundlage für die Umsetzung der Blöcke A, B, C, D, E und F, die an Hartmann selber sowie an die ebenfalls am Wettbewerb beteiligten Architekten Richard Paulick, Kurt W. Leucht, Hanns Hopp und Karl Souradny und ihre Mitarbeiter vergeben wurden. Block B wurde für die Errichtung der großen Sporthalle, eines Stalindenkmals und einer Grünanlage vorgesehen. Die Gestaltung und Bebauung der beiden Torplätze wurde wenig später dem Architekten Hermann Henselmann übergeben. Für die Allee erhielt jedes Büro den Auftrag, zwei Bauten zu entwerfen, die in Form und Raum aufeinander Bezug nehmen sollten: einen für die nördliche, einen für die südliche Straßenseite. Die Blocks A und C-F, durchaus auch als jeweils individuelle Entwürfe zu würdigen, fügen sich in der Ansicht zu einer Gesamtheit zusammen. Die gestaffelte, zur Gebäudemitte an-

steigende Bauhöhe, die gliedernden Rücksprünge und Risalite in den Fassaden und die stark artikulierten Dachgesimse lassen die Bauten als Paläste mit Ehrenhöfen erscheinen. Die Keramikbekleidung verleiht den aus Trümmerziegeln errichteten Mauerwerksbaukörpern einen hellen und festlichen Zug. Hier entstanden keine Mietskasernen, sondern Paläste für die Werktätigen, deren architektonische Würde dem Volk das Glück bringen sollte. Das Beste aus der Geschichte wurde für die Arbeiterklasse erobert, ganz im Sinne des 14. Grundsatzes des Städtebaus („Die Architektur verwendet dabei die in den fortschrittlichen Traditionen der Vergangenheit verkörperte Erfahrung des Volkes“). Neben den beschriebenen städtebaulichen Mitteln wurden etwa Motive aus Karl Friedrich Schinkels Feilnerhaus, der Neuen Wache und dem Alten Museum und Carl von Gontards Domkuppeln am Gendarmenmarkt aufgenommen. Zur Innenausstattung der Bauten gehören nicht nur die viel erwähnten Badezimmer, Müllschlucker und Aufzüge, sondern auch die in feinem Art Deco produzierten Lampen und Wandbekleidungen. Und an einem der beiden Tor-Hochhäuser an der Westseite des Strausberger Platzes, die Hermann Henselmann mit ihrer Höhenstaffelung nach dem Vorbild der Hochhäuser in Manhattan konzipiert hatte, wurde ein programmatisches Faust II-Zitat angeheftet: „Solch ein Gewimmel möcht ich sehn, auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.“

Dass in den Jahren 1950/51 das Berliner Schloss gesprengt wurde, weil es offenbar nicht im selben Sinne für das Volk erobert werden konnte oder sollte, gehört zu den schwer begreiflichen Paradoxien der Geschichte.

Damit sind die Bauten aber noch nicht abschließend begriffen. Sie sind von geringer Tiefe, ein Gutteil der Wohnungen ist „durchgesteckt“ d. h. mit Fenstern zu beiden Seiten des Hauses versehen und ist quer zu lüften, eine der wichtigsten Forderungen und Errungenschaften der Wohnungsbaupolitik der Moderne. Die in engem Takt gesetzten Treppenhäuser mit Treppenpodesten für je zwei bis vier Wohnungen liegen durchweg auf der Nordseite, also in den Nordblöcken auf der Rückseite, in den Südblöcken an der Straßenseite. Nach Orientierung und Erschließung sind die Häuser also als gestaffelte Großzeilen oder Scheibenhochhäuser zu verstehen. Am Straßensaum aufgestellt, bilden sie zugleich einen klaren Blockrand. So werden die Vorzüge des Zeilenbaus (gleiches Licht für alle, keine Verschwendung von Südlicht auf Treppenhäuserachsen) mit denen des Blockrandbaus (Raumschließung, Ausbildung von flachen Höfen als semiprivate Übergangszonen) verknüpft. In den Palästen stecken, erkennbar für jeden, der hinsieht oder hineingeht, zahlreiche kleinere Einheiten, die alle gemeinsam das große Haus füllen und an der Stattlichkeit seiner Erscheinung Anteil haben. Eine besondere Lösung fand der Architekt Richard Paulick für den Block C: Auf beiden Straßenseiten fasste er die Hauseingänge zu nur drei großen dekorierten Portalen zusam-

men, die über geräumige Vestibüle zu einem Verteilerflur an der Rückseite des Hauses führen, von dem aus die Treppenhäuser erreicht werden. Der Flur an der Rückseite ist dem Baukörper wie ein geschlossener Laubengang vorgelegt, kostet also keinen Hausinnenraum. Das ist funktional für die Ladenlokale im Erdgeschoss, die auf diese Weise größere Spannweiten haben können als die in den anderen Häusern der Allee. Vor allem aber steigert es die monumentale, palastartige Fassadenwirkung des Baukörpers an der Straßenseite.

Auch für solche „Scheinpaläste“ gibt es Vorbilder. Zum Beispiel in Bath, wo die Investoren und Architekten John Wood der Ältere und der Jüngere für die noblen Badegäste, die für die Saison in die Stadt kamen, große städtebauliche Figuren wie den Palast am Queen Square (1728–36) oder den Kings Circus (um 1754–68) und den Royal Crescent (um 1767–64) errichteten – aus Reihenhäusern, die gemeinsam die als Ganzes komponierte repräsentative Fassade bilden. Die zahlreichen Hauseingänge sind dezent im Sockelgeschoss platziert, sie fallen als serielles Element im Gesamteindruck optisch kaum ins Gewicht. Oder in London, wo John Nash in den 1820er- und 30er-Jahren rund um den Regent's Park eine Reihe von herrschaftlich gestalteten „Terraces“ errichtete. Mit ihren Fassadenkompositionen aus großen und weit gespannten klassischen Architekturmotiven sehen sie wie Paläste aus, bestehen aber aus bis zu 42 Reihenhäusern. Hier zogen großbürgerliche und adelige Kunden ein, die sich kein eigenes Stadtpalais leisten und doch in einem Großbau leben wollten, der mehr darstellte als ein Stadthaus am Blockrand einer Straße.<sup>2</sup>

Ob wir in Bath, in London oder in Berlin Paläste sehen wollen, die im Inneren Reihenhäuser und Großzeilen sind, oder Reihenhäuser und Großzeilen, die im Äußeren Paläste sind: die Bauten selber sind und bleiben stets beides, denn auch der Schein ist ein Teil des Seins. Klar ist, dass Wood und Nash für den freien, expandierenden Immobilienmarkt der gehobenen Klasse produzierten, während die Architekten der Stalinallee im Staatsauftrag Paläste für das Volk bauen sollten, funktional und doch prächtig und mit einem ins Utopische weisenden künstlerischen und kulturellen Anspruch. ◀◀

1 Die Verflechtungsräume zwischen den Bauten der Allee, der Wohnzelle und dem Altbaubestand hat Nadja Bromberg ausführlich betrachtet und bewertet. Bromberg, Nadja: Beiderseits der Karl-Marx-Allee in Berlin: Verflechtungsräume. Städtebauliche Analyse und Beurteilung der Einbindung von drei Ensembles abseits der Bauabschnitte D, E und F, Bachelorarbeit am Institut für Stadt- und Regionalplanung der TU Berlin, unveröffentlichtes Manuskript, Berlin 2014.

2 Zu den Reihenhauspalästen des 18. Jahrhunderts in Bath und den palastartigen „Terraces“ des frühen 19. Jahrhunderts rund um den Regent's Park in London vgl.: Wood, John: An Essay Towards a Description of the City of Bath, Bath 1742/43; Brownell, Charles Edward: John Wood the Elder and John Wood the Younger. Architects of Bath, PhD Dissertation, Columbia University 1976, sowie Summerson, John: The Life and Work of John Nash Architect, London 1980.





40



41

42



43



44



40 Der leergeräumte, mit Sand aufgefüllte Platz nach dem Abriss des Palastes der Republik, 2008

41 Die noch stehenden Betonkerne des Palastes der Republik, 2007

42 Temporäre Verlandschaftung der Abrissfläche, relais Landschaftsarchitekten, 2009

43 Die Betonkonstruktion des neuen Schlosses, Blick von Westen, 2015

44 Das ganz neue Schloß mit Schloßbrücke und Staatsratsgebäude, 2020

# Ähnlichkeit erwünscht. Zum sozialen und formalen Wert von wiederaufgebauten Denkmälern

Dieser Text von 2010 sollte in die Berliner Debatte über die Gestalt, die soziale Fundierung und den Sinn der damals noch bevorstehenden Schlossrekonstruktion in der Gegenwartsgesellschaft eingreifen. Am Beispiel von vier vieldiskutierten, früheren Denkmalrekonstruktionen entwickelte ich Parameter, die der genaueren Bestimmung des materiellen, zeitlichen und vor allem des sozialen Rahmens von Rekonstruktionshandlungen dienen sollten. Verlust-, Wiederbeschaffungs- und Sinngebungsgemeinschaften konnten in Zeit und Raum nahezu identisch sein, wie im Falle des Münsteraner Rathauses und, trotz der bekannten Kontroversen, im Falle des Goethehauses in Frankfurt. Sie konnten sich lokal und sozial stark ausweiten, wie im Falle der Dresdener Frauenkirche, oder von externen Akteuren gebildet werden, wie im Falle der Brücke von Mostar. Konnte man daraus Lehren für das Schlossprojekt ziehen?

Inzwischen ist das Berliner Schloss wiederbeschafft und ist dem alten in seinem Äußeren reichlich ähnlich. Der soziale Sinngebungsprozess stockt. Der Konflikt um die dort auszustellenden afrikanischen Kunstwerke lässt nachhaltigen Streit erwarten. Es besteht also Hoffnung.

Erstpublikation in: *Geschichtsbilder und Erinnerungskultur in der Architektur des 20. und 21. Jahrhunderts. Tagungsband*, hg. v. Kai Kappel/Matthias Müller, Regensburg 2014, S. 185–194.

Dieser Artikel entstand im Jahre 2010, als die Fläche in der Mitte von Berlin, auf der derzeit das Schloss gebaut wird, noch als Bauerwartungsland dalag, bedeckt von einer leuchtend grünen Wiese, und als großstädtischer Freiraum zwischengenutzt wurde. Er entspricht in weiten Teilen dem Beitrag, den ich zu einer Konferenz des Bauministeriums und der Stiftung preußischer Kulturbesitz zum Thema Schlossrekonstruktion beigesteuert habe. Allein die Tatsache, dass ich dort mitredete und publizierte, konnte mir von Kollegen, mit denen ich, damals wie heute, gegen die Rekonstruktion untergegangener Baudenkmale eintrat bzw. eintrete, als Verrat ausgelegt werden. Mich interessieren, damals wie heute, der Umgang mit Denkmalverlust und die Hoffnung auf form- und sinn gleichen Ersatz. Ich will im Einzelfall verstehen, was genau wem als verloren, was als erhalten galt oder gilt, wie Forderungen und Angebote der Wiederbeschaffung formuliert werden und wie Sinngebungsprozesse ablaufen. Dies bringt es mit sich, dass mich mal die Befürworter, mal die Gegner von Rekonstruktionsvorhaben als Verbündete oder als Gegnerin betrachten.

### Grundsätzliches zur Frage der „Echtheit“ von Ersatzbauten

Ein Denkmal-Wiederaufbau kann niemals identisch mit dem verlorenen Denkmal sein, weder in seiner Form noch in seiner Bedeutung, denn er wird von Anderen für Andere zu einer anderen Zeit und mit anderen Mitteln errichtet. Dennoch konstatieren wir, dass zahlreiche nach Zerstörungen wiederaufgebaute Denkmale für echt gehalten werden, paradoxerweise auch von denjenigen, die ganz genau wissen, dass es sich um Ersatzbauten handelt, weil sie die Zerstörung erlebt, Bilder vom zerstörten Zustand gesehen oder Berichte über den Verlust gehört haben. Wie kann man sich das erklären? Und was heißt hier Echtheit? Der Begriff steht, wie sich bei näherer Betrachtung erweist, nicht für einen Sachverhalt, sondern für eine Bewertung, für die es einen kulturellen Bezugsrahmen gibt, der gesellschaftlich definiert wird. Es handelt sich eben nicht um eine dem Denkmal eigene feststehende oder feststellbare Eigenschaft, sondern um eine soziale Zuschreibung und Inwertsetzung, d. h. Echtheit bzw. „für echt halten“ ist Ergebnis einer sozialen Identifikation.<sup>1</sup> Und offenbar können das Wissen um die Zerstörung und den Verlust und das „für echt Halten“, also die soziale Identifikation des Ersatzes mit dem Ersetzten, gleichzeitig bestehen. Wenn wir also mit Denkmalverlust und Denkmal-Wiederaufbau zu tun haben, sollten wir nicht grundsätzlich annehmen, dass der Wiederaufbau den Verlust vergessen macht oder machen soll.

Die nächste Frage ist die nach der formalen Ähnlichkeit. Was ist von dem Diktum der „formidentischen Rekonstruktion“ zu halten? Wird der Wiederaufbau umso besser, je genauer er die

Form des Verlorenen wiederholt? Oder wird er, im Gegenteil, umso besser, wenn an ihm auch der Verlust und dessen Bearbeitung erkennbar werden? Wie ähnlich muss am Ende der Ersatz dem Ersetzten in der Wirklichkeit sehen, um das Ersetzte zu ersetzen? Dies war lange Zeit meine eigene erste Frage. Bis mir klar wurde, dass es eben nicht allein um formale Un/Ähnlichkeit, mithin um Un/Verwechselbarkeit geht, sondern auch, wenn nicht vor allem, um soziale Identifikation. Ich schlage daher vor, grundsätzlich die Fragen der formalen Ähnlichkeit und die der sozialen Identifikation getrennt zu behandeln.

Wenn wir annehmen, dass ein Denkmal durch seinen Ort, seinen Namen, seine Form, seine Substanz und die ihm sozial zugewiesene Bedeutung definiert wird, wird es leichter, zu bestimmen, was bei seiner Zerstörung unterging und welche Parameter für die formale und die soziale Qualität eines Ersatzbaus entscheidend sein können. Zunächst zur Verlust-Bestimmung: Gibt es noch den Ort? Den Namen? Ist die Form bzw. ein Teil der Form noch erkennbar? Gibt es noch Substanz, und sei es ein Schutthaufen aus – immerhin originalen – Bruchstücken? Und, noch wichtiger: Wird das Denkmal auch nach seiner materiellen Zerstörung wertgeschätzt, ist seine frühere Bedeutung im Bewusstsein der Menschen vor Ort oder andernorts noch präsent? Gibt es noch lebende Menschen, die persönlich vom Denkmal berichten können oder ist die Bedeutungsweitergabe nur mehr durch Schrift- und Bildzeugnisse möglich? Wie viele Jahre sind seit dem Verlust vergangen? Ist irgendwann „der Faden der Zeit“ abgerissen?

Die Ergebnisse dieser Einschätzungen – nennen wir es Restwertbestimmung – werden für die Wünschbarkeit, die Machbarkeit und den sozialen Erfolg eines Wiederaufbaus entscheidend sein. Die erreichbare formale Ähnlichkeit wird besonders stark von den Faktoren (topographischer) Ort, Form und Substanz abhängen. Für die soziale Identifikation des Ersatzes mit dem Verlorenen werden zusätzlich die Faktoren Name, (sozialer) Ort und die Verankerung der sozialen Bedeutung im Bewusstsein einer über die Zeit bestehenden oder ggf. neu konstituierten Verlustgemeinschaft relevant.

Ein Beispiel: Meine Mutter, die in Münster in der Nachbarschaft des Prinzipalmarktes und des Rathauses in einem der alten Giebelhäuser aufgewachsen war, erzählte oft von der Zerstörung ihrer Heimatstadt im Bombenkrieg und sprach dann darüber, wie froh sie über den raschen Wiederaufbau des Stadtzentrums gewesen war. Ihr wichtigster Satz lautete: „Der Prinzipalmarkt stand wieder.“ Als ich sie eines Tages fragte, ob sie damals nicht bemerkt hätte, dass die neuen Prinzipalmarkthäuser doch nur sehr allgemein westfälisch aussähen und gar nicht so, wie die verlorenen, antwortete sie: „Kind, das war nicht wichtig.“

Im Folgenden sollen vier historische Beispiele von Denkmalzerstörung und -wiederaufbau verdeutlichen, wie sich Orts-,

Form-, Substanz- oder Sinnverlust im Einzelfall bestimmen und wie sich daraus Parameter zur Bewertung von Wiederaufbauten entwickeln lassen. Am Schluss steht eine Übertragung der Methode auf den Fall des Berliner Schlosses.

## Das Rathaus in Münster

Das Rathaus von Münster<sup>2</sup> wurde 1944 durch Bomben schwer getroffen und brannte aus. Der Stufengiebel der Hauptfassade stürzte auf den Prinzipalmarkt. Bereits 1948, zum 300. Jubiläum des am Ende des Dreißigjährigen Krieges in Münster und Osnabrück unterzeichneten Westfälischen Friedens, wurde der rückwärtig gelegene Friedenssaal aufgebaut. Das Inventar des Saales, das 1942 vorsorglich nach Schloss Wöbbel im Norden Westfalens ausgelagert worden war, konnte in den im gleichen Raumvolumen wiedererrichteten neuen Friedenssaal eingebaut werden. Die Decke wurde aus Beton konstruiert, darunter hängte man die neue hölzerne Deckenkonstruktion, für die man alte Balken von anderswo verwendete. Ist dies nun der Friedenssaal? Ist er es noch, ist er es wieder? Hat der neue Saal damals, 1948, oder, wenn nicht gleich, dann doch im Laufe der seitdem vergangenen Jahre, die Bedeutung des alten übernommen und trägt sie weiter?

Das wirft eine grundlegende Frage auf: Wo war die historische Bedeutung des Friedenssaals während der Abwesenheit des Rathauses? Verblieb sie, kaum noch erkennbar, in der formlos gewordenen Substanz am Ort – im Schutt, in der Ruine? Steckte sie in den Möbeln, die auf Schloss Wöbbel ausgelagert waren und kehrte sie mit jenen von dort zurück? Oder schwebte sie gewissermaßen körperlos in dem Raum, den der Saal umgrenzt hatte, der aber nun keine Wände und kein Dach hatte? Das Ereignis, dem der Saal seinen Namen verdankte, hatte – vorübergehend – kein Obdach. Wurde dessen historische Bedeutung deswegen ortlos? Und, noch wichtiger in unserem Zusammenhang: Wie und warum wurde die historische Bedeutung nach dem Wiederaufbau wieder mit dem Haus verbunden?

Prüfen wir den Verlust und den „Restwert“ des Rathauses nach den oben genannten Parametern: Es gab nach der Zerstörung noch immer den Ort und den Namen. Die Fassade war in Teilen bis zum oberen Hallengeschoß stehen geblieben, mithin waren Reste der Form erkennbar, die Substanz war zu einem sehr großen Anteil zu nicht wieder verwendbarem Schutt geworden, die Keller und Teile der Nordwand standen noch aufrecht und konnten auch stehen bleiben. Der Friedenssaal bestand nicht mehr, nur noch sein Fußboden war vorhanden, darauf lag meterhoch der Schutt. Die Erinnerung an das alte Rathaus – und an den Friedensschluss als wichtigstes historisches Ereignis – war und blieb freilich im Bewusstsein der Bevölkerung lebendig. Welche soziale

Bedeutung der Ruine zugewiesen wurde und wie diese von dem Wunsch nach dem bzw. der Aussicht auf den Wiederaufbau beeinflusst wurde, wäre noch zu erforschen.

Im Zuge des Wiederaufbaus, zunächst des Gehäuses für den Friedenssaal (bis Herbst 1948) und dann des gesamten Rathauses (bis 1961), ließ der beauftragte Dombaumeister Heinrich Benteler die stehen gebliebene Fassade abtragen und, um eine Steinlage erhöht und damit dem aufgewachsenen Bodenniveau angepasst, wiedererrichten. Das Innere wurde, bis auf den Friedenssaal, modern gestaltet. Die soziale Erinnerung an den Westfälischen Frieden fand im neuen Saal, gestützt durch die wieder eingebrachten originalen Möbel und Gemälde, ihren Ort. Jedem Besucher wird bei der Besichtigung des Saals die Geschichte der Friedensverhandlungen und die der Zerstörung und des Wiederaufbaus erzählt. Die Zerstörung ist unvergessen.

Das neue Rathaus von Münster ist, obwohl Ort, Name, Form, Substanz und Bedeutung vom verlorenen Bauwerk in den Ersatzbau eingegangen sind, weder in seiner Form noch in seiner Bedeutung identisch mit dem alten. Es wurde von Anderen für Andere mit anderen Mitteln zu einer anderen Zeit errichtet als das alte, das mit seiner Fassade von 1335 als das schönste gotische Rathaus Deutschlands bezeichnet worden war. Das heutige Rathaus verweist auf die alten Zeiten und zugleich auf deren Bruch, auf die Gründe und die Geschichte seiner Wiederbeschaffung. Es ersetzt das alte, es ist an seine Stelle getreten und wird von den Münsteranern und den Besuchern für echt gehalten. Und es ist echt – ein echter Wiederaufbau.

### Das Goethehaus in Frankfurt

Das Goethehaus in Frankfurt, in dem der Dichter 1749 geboren wurde und die ersten 26 Jahre seines Lebens verbrachte, wurde 1863 durch den Goethe-Verehrer Otto Volger genannt Senckenberg für das Freie Deutsche Hochstift gekauft und in den darauf folgenden Jahrzehnten als Goethe-Forschungsstätte und Erinnerungsort mit Sammlungen und Möbeln ausgestattet. Nach dem Beginn des Bombenkrieges wurden die Sammlungen ausgelagert, das Haus brannte nach einem Angriff im März 1944 vollständig nieder. Nach 1945 begann ein heftiger Streit um die Zukunft des Ortes. Sollte man das Haus überhaupt wiederaufbauen und wenn ja, sollte es eine Kopie des alten („so wie es war“) werden oder ein neues, modernes Goethehaus, wie es Otto Bartning, der gern Heinrich Tessenow als Architekten an diesem Werk gesehen hätte, stellvertretend für die Architektenschaft forderte?

Was war verloren, was noch erhalten? Es gab den Ort noch, die Adresse am Großen Hirschgraben, es gab die Bezeichnung Goethehaus auch in Abwesenheit des Gebäudes, dazu sehr spärliche Relikte von Form und Substanz (Türschwelle, Fenstergitter,

Fensterpfeiler, Wandbrunnen im Hof, Schutt), es gab die ausgelagerten Sammlungen und eine sehr große Wertschätzung des untergegangenen Denkmals, aus der allerdings sehr unterschiedliche Konsequenzen gezogen wurden. Der damalige Direktor des Freien Deutschen Hochstiftes, der Germanist Ernst Beutler, sah im Wiederaufbau des so sehr geschätzten Hauses ein Medium der moralischen Wiedererstarkung der Deutschen. Für Walter Dirks, Publizist und Theologe und einer der Herausgeber der Frankfurter Hefte, sollte sich hingegen der große kulturelle Wert des Goethehauses für die Nachkriegsgesellschaft im Verzicht auf den Wiederaufbau artikulieren. Dabei ging es ihm weniger um die Unwiederholbarkeit des Gebäudes als um die Unumkehrbarkeit des Verlustes und um dessen Verwobenheit mit der Kriegsschuld und der Verantwortung der Deutschen für die Naziverbrechen. Nach Dirks' Überzeugung hatte das deutsche Volk, hatten „wir“ das Goethehaus nicht mehr verdient.<sup>3</sup> Die soziale Wertschätzung des Goethehauses sollte sich für ihn im Akzeptieren seiner fortgesetzten Abwesenheit realisieren. Ich schlage vor, hier von einer Moralisierung des Verlustes zu sprechen.

Das Haus wurde schließlich ab 1947 als durchkonstruiertes Fachwerkhaus auf einem Erdgeschoss aus Mainsandstein neu gebaut, mit Holzdielen und Fensterbeschlägen nach altem Muster. Die geretteten Möbel wurden hineingestellt, die Sammlungen im angrenzenden Neubau untergebracht. War dies jetzt wieder das Goethehaus? Die formale Ähnlichkeit der Fassade ist, vergleicht man die Vor- und Nachkriegsfotos, verblüffend. Die Innenräume sind in Form und Volumen den verlorenen soweit angeglichen, dass man sagen könnte, die heutigen Zimmer nähmen denselben Raum ein wie die alten. Insofern ist es durchaus verständlich, warum Ernst Beutler in seinem Führer durch das wiederaufgebaute Goethehaus schreiben konnte, dass in der Giebelstube, in der man sich eben befindet, Goethe seinen Clavigo und den Urfaust schrieb. Es ist in der Tat derselbe Raum, wenn auch die Raumhülle neu hergestellt wurde.

Wenn also das heutige Goethehaus in seiner Form dem alten so sehr ähnlich ist, wie steht es mit seiner Bedeutung? Sie kann nicht identisch sein mit der des verlorenen Hauses, denn die Geschichte des Verlustes und des Wiederaufbaus ist ihm unablässig mitgegeben. Auf jeden Schritt in jedem neuen Raum, den die Besucher betreten, teilen die Aufsichtspersonen mit, dass man sich in einem Ersatzbau befinde. Die soziale Identifikation des Ersatzes mit dem Ersetzten wird durch den Hinweis auf den Bruch allerdings nicht unterbunden. So berichtet ein Besucher aus den frühen 1960er-Jahren, dass er, trotz aller Hinweise auf die Neubeschaffung des Hauses, mit der Empfindung, für seine Vorstellung vom Dichter einen Ort gefunden zu haben, davonging.<sup>4</sup> Ich hingegen, durchaus bereit, mich im Haus von Goethes Geist erfassen zu lassen, empfand gar nichts. Vielleicht war mir alles zu komplett,

nichts blieb für eigene Projektionen offen. Das einzige, das mir am Ende „echt“ vorkam, war das Knarren der Dielen unter meinen Füßen. Als Ersatzbau ist das heutige Goethehaus dennoch echt. Es ist überdies, wie das neue Münsteraner Rathaus, inzwischen historisch geworden und beide sind nunmehr bereits Denkmale im eigenen Rechte.

### Die Frauenkirche in Dresden

Die Zerstörung der Frauenkirche im Februar 1945 ist fast jedem präsent. Die Schilderungen der Augenzeugen vom Einsturz der ausgebrannten Ruine erschrecken bis heute. Was erhalten blieb: der Ort, der Name, einige aufrecht stehende Bauteile in ihrer Form und reichlich Substanz in Gestalt eines großen Schutthauens, in dem Quader und Architekturbruchstücke unterscheidbar geblieben waren und bleiben sollten. Dass darunter noch große Teile der Unterkirche erhalten waren, konnte erst im Zuge der Bauarbeiten in der Mitte der 1990er-Jahre festgestellt werden. Die unversehrte Frauenkirche blieb als Bild im Bild vom alten Dresden unvergessen. Der Schutthaufen an ihrem Platz wurde über die Jahrzehnte nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges sorgfältig gehütet und entfaltete eine starke Wirkung als Ruine und Mahnmahl – die Ruine verwies also nicht nur auf den verlorenen Bau, sondern besaß eine ihr eigene Bedeutung. Dabei handelte es sich nicht einfach um eine neue Sinnschicht, die der alten hinzugefügt worden wäre, sondern um eine konkurrierende Deutung des Bestandes. Ich schlage daher vor, von einer semantischen Verschiebung zu sprechen.

Diese wirkte sich nicht nur auf die Breite und Tiefe der Debatten um die Angemessenheit des Wiederaufbaus aus. Sie hat auch Auswirkungen auf die Bedeutung, auf den semantischen Status des schließlich von 1994 bis 2005 errichteten Ersatzbaus: Das Bild der untergegangenen Kirche und das Bild ihrer Ruine gingen gleichermaßen in die sozial vermittelte Sinnkonstruktion der neuen Frauenkirche ein. Mahnen, Gedenken und Versöhnen sollten in der Schönheit des Wiederaufbaus verschmelzen. Diese Botschaft hatte das Potenzial, weltweit Anteilnahme und Spendenbereitschaft zu mobilisieren. Der soziale Wirkungsraum der neuen Frauenkirche ist damit ungleich weiter gespannt als es der der alten Kirche je sein konnte. Der Ersatz übertrifft in dieser Hinsicht das Ersetzte. Die Frauenkirche George Bährs war die Kirche der protestantischen Bürger der Stadt. Der neuen Frauenkirche – auf die Form- und Konstruktionsunterschiede zwischen beiden soll hier nicht näher eingegangen werden – gehört eine weltweite Erbgemeinschaft aus Spendern, Bauherren und Bewunderern an.

Spätestens an diesem Beispiel wird für mich deutlich, dass Formgleichheit und Bedeutungsähnlichkeit im Wiederaufbau eines verlorenen Denkmals nicht nur unerreichbar sind – sie sind auch

falsche Ideale und können keine Gradmesser für die Echtheit eines Ersatzbaus sein. Gerade die formalen und semantischen Abweichungen und Verschiebungen, in der Wirklichkeit ohnehin unvermeidbar, machen, so denke ich, den Ersatzbau zum echten Werk seiner Gegenwart.

## Die Brücke von Mostar

Die Brücke von Mostar, die den Fluss Neretva in einem einzigen hohen Bogen überspannte, wurde 1566 von dem Architekten Hajrudin errichtet. Auftraggeber war Sultan Suleiman, damals Herrscher über das osmanische Reich, dem Bosnien und Herzegowina einverleibt waren. Die Brücke überdauerte viele Jahrhunderte und viele Regierungswechsel und territoriale Zugehörigkeiten. Die Bewohner von Mostar – das waren Bosnier, Serben, Kroaten und andere – liebten die schöne alte Brücke. Im Zuge der neuzeitlichen Entwicklung der Stadt entstanden mehrere neue Brücken, so dass die alte, „Stary Most“, schon lange nicht mehr der einzige Übergang über den Fluss war. Im Bürgerkrieg, der nach dem Zerfall des Staates Jugoslawien die Stadt erschütterte, zerfiel die soziale Erbgemeinschaft, die sich bis dahin um die Brücke gebildet hatte. In der ersten Phase des Krieges vertrieben die Kroaten und Bosnier gemeinsam die Serben, in der zweiten Phase, 1993, beschossen kroatische Truppen die Brücke so lange, bis sie zusammenstürzte. Sie identifizierten die Brücke, die als Werk muslimischer Herrschaft und Baukultur bekannt war, mit dem Feind, den muslimischen Bosniern.<sup>5</sup>

Wenn wir in diesem Falle nochmals die eingangs vorgestellten Parameter zur Bestimmung eines Denkmals heranziehen, also nach Ort, Name, Form, Substanz und sozial zugewiesener Bedeutung fragen, dann wird erkennbar, dass in Mostar, anders als in Münster, Frankfurt oder Dresden, nicht zuerst die Form und die Substanz des Denkmals zerstört wurden, sondern zuerst die soziale Bedeutung. Das Gebäude mochte noch stehen, die soziale Bedeutungskonstruktion als Erbe aller Mostarer, egal welcher ethnischen oder religiösen Zugehörigkeit, war bereits zertrümmert.

Und damit ist auch schon das Problem des Wiederaufbaus benannt. Die Zerstörung hatte weltweite Anteilnahme erweckt, die Weltbank und die UNESCO machten den Wiederaufbau der Brücke zu ihrer Sache. Die UNESCO berief eine internationale Expertenkommission ein, der ich von 2003 bis 2004 selber angehörte, mit dem Ziel, die Brücke genau so wieder zu errichten, „wie sie war“. Die Beschaffung des richtigen Gesteins, die richtige innere Geometrie des Brückenbogens, die richtige Zusammensetzung des Mörtels, die richtige Legierung des Stahls für die Dübel und Krampen der Metallarmierungen – alles wurde sorgfältig ermittelt, diskutiert und schließlich auch umgesetzt. Die neue Brücke von Mostar, 2004 im Sommer eingeweiht, ist der alten in Form, Ma-

terial und Konstruktion so ähnlich, wie es nur irgend denkbar war. Nur eines fehlte im Jahre 2004 und fehlt, wie gelegentlich berichtet wird, noch immer: die von allen Mostarern getragene soziale Bedeutung. Die Bosnier und Kroaten, an den Wiederaufbauarbeiten beteiligt, aber doch nur am Rande der internationalen Experten- und Akteurs-Gemeinschaft, haben sich durch oder über den Wiederaufbau der Brücke nicht versöhnt. Die neue Brücke hat, bei aller Formähnlichkeit, nicht entfernt dieselbe Bedeutung wie die alte. Sie ist kein Sinnbild der Versöhnung zwischen den am Ort verbliebenen Volksgruppen. Ihre formale Perfektion verdeckt den fortbestehenden Bruch in der Stadtbevölkerung. Sie ist (nur) echt als das, was sie ist: ein Werk der internationalen Organisationen, die sie finanziert und den Bau organisiert haben. Sie hat indes, bei alledem, das Potenzial, später, in zukünftigen Zeiten, als Zeugnis der post-jugoslawischen Geschichte des Balkans eine neue lokale Erbgemeinschaft um sich zu versammeln.

### Und das Berliner Schloss?

Über die Geschichte des Berliner Schlosses und seinen Untergang ist in populären Darstellungen und auch in der Forschung ausführlich berichtet worden. Meine eigene Position in dieser Sache habe ich an anderer Stelle ausführlicher dargestellt.<sup>6</sup> Daher will ich hier nur fragen: Was ging bei bzw. nach der Sprengung 1950/51 verloren? Der Ort, der Name, die Form und die Substanz, sieht man von den durch das wissenschaftliche Aktiv unter Gerhard Strauß ausgebauten und gesicherten Fragmenten ab, die, über die Zeit in Zahl und Substanz reichlich dezimiert, noch immer in den unterschiedlichen Depots der Stadt lagern.<sup>7</sup> Der Ort wurde leer geräumt, umbenannt und in den 1970er-Jahren mit dem ausdrücklich als Gegenbau zum Hohenzollernschloss zu deutenden Palast der Republik bebaut. Dabei ist nicht zu vergessen, dass das Schloss seit dem Ende des Kaiserreiches zwar noch genau so ausgesehen hatte wie vorher, aber ohne König und Kaiser längst zu einem Schloss der (Weimarer) Republik geworden war. Diese Sinnverschiebung, wenn nicht Neubesetzung, hatte also schon gewissermaßen zu Lebzeiten des Gebäudes stattgefunden – wie dies mit vielen Schlössern im postfeudalen Zeitalter geschehen ist.

Blieb die Erinnerung an das untergegangene Denkmal im Bewusstsein der Bevölkerung auch während der bald 60-jährigen Abwesenheit des Schlosses und der immerhin gut 30-jährigen Anwesenheit des Palastes der Republik lebendig? Dies ist schwer zu ermessen, da öffentliche Äußerungen oder Publikationen über das Schloss in Ost-Berlin nicht erlaubt waren. Wenn nicht über das Bauwerk geschrieben werden durfte, muss das aber nicht bedeuten, dass niemand darüber sprach. Und gesprochen wurde, sowohl über das Schloss als auch über seine Sprengung, und das nicht nur von den unmittelbaren Zeugen, sondern auch von denen,

die später hinzutraten, und das nicht nur im Osten, sondern auch im Westen der Stadt.<sup>8</sup> Man darf allerdings damit rechnen, dass in weiten Kreisen der Berliner Bevölkerung nicht nur das Bild des gewesenen Schlosses über die Jahre verblasste, sondern auch das Wissen um seine Bedeutung.

Zu Beginn der Kampagne für den Wiederaufbau waren mit hin am Ort weder Form noch Substanz des Schlosses vorhanden, der Platz war anderweitig besetzt, niemand hatte Anlass, den Namen auszusprechen. So könnte man behaupten, dass die Kampagne für den Wiederbau des Schlosses von einem materiellen und semantischen Nullstatus aus startete. Über die Jahre gelang es den Befürwortern des Wiederaufbaus, den Ort wieder bzw. neu zu besetzen, umzubenennen, die Form in allen erdenklichen Ansichten und Formaten abzubilden und präsent zu machen und auch die bewahrte Substanz – also die eingelagerten Fragmente – in die Aufbauüberlegungen einzubeziehen. Bei all der Aufmerksamkeit und Sorgfalt, die der angestrebten Formgleichheit des Ersatzes mit dem Ersetzten gewidmet wurde, konnte eines leicht übersehen werden: Die Bedeutung des neuen Schlosses würde nicht allein durch die Form zu bestimmen sein. Immerhin war der Ort nicht nur der des Schlosses, sondern auch der des Palastes der Republik, der gegen den Willen Vieler abgerissen wurde. Bau und Gegenbau waren nun gleichermaßen abgeräumt. Aber ihre Schatten waren noch präsent, der Raum war nicht leer. Er war, ganz im Gegenteil, mit einer doppelten Abwesenheit<sup>9</sup> besetzt und warf in seiner ganzen Weite und Tiefe einen geradezu immensen Sinnbedarf auf. Ob dieser durch das mittlerweile in der Umsetzung begriffene Bauprojekt gedeckt werden wird, muss sich noch erweisen.

Das bringt mich zur Frage nach der Bedeutung der vom Wissenschaftlichen Aktiv unter Gerhard Strauß 1950/51 geborgenen und noch immer erhaltenen Fragmente. Allein schon die dramatische Geschichte ihrer Rettung macht sie allesamt kostbar, unabhängig davon, wie groß, wie komplett, wie schön und wie stark sie künstlerisch bearbeitet sind. Die Stücke sind ohne Zweifel ein kostbares Gut. Sie hätten, quasi als überlebende Sachzeugen, als Reliquien ins neue Bauwerk übertragen werden können. Dort hätten sie den Untergang des alten Gebäudes bezeugt und die Neuheit des Neuen betont, eine ästhetische und semantische Irritation, das hätte mir persönlich gefallen. Davon wird nun abgesehen. Die geborgenen Skulpturen und die Bruchstücke sollen, begleitet von einer didaktischen Ausstellung, in einem allen Besuchern offenstehenden Skulpturensaal gezeigt werden, der vom neuen Schlüterhof aus zugänglich sein wird. Im Westflügel wird eine Galerie der Geschichte des Ortes eingerichtet, im Untergeschoss darunter ein archäologischer Keller. Damit ist immerhin für die Weitergabe der Verlustgeschichte des alten Schlosses gesorgt. Das neue Schloss wird echt sein als das, was

es sein wird: ein Neubau, der äußerlich einem 1951 am selben Ort untergegangenen Altbau ähnlich sieht. Sein Inneres wird dem eines 2008 am selben Ort untergegangenen neueren Altbaus ähnlich sein. Mehr kann ich dazu gegenwärtig nicht sagen. ◀◀

- 1 Diese Eigenart hat der Begriff Echtheit mit dem Begriff Authentizität gemeinsam. Beide bezeichnen kulturelle Konzepte, nicht Sachverhalte. Zum Begriff Authentizität und seiner kulturellen Prägung vgl. Larsen, Knut Einar (Hg.): Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, Trondheim 1995.
- 2 Zum Wiederaufbau des Münsteraner Rathauses und zum Goethehaus vgl. Dolff-Bonekämper, Gabi: Histoires sans abri – abris sans histoires. La valeur historique et sociale des monuments reconstruits, in: Bullock, Nicholas/Verpoest, Luc (Hg.): Living with History. 1914–1964. Rebuilding Europe after the First and Second World Wars and the Role of Heritage Preservation. La reconstruction en Europe apres la Premiere et la Seconde Guerre Mondiale et le rôle de la Conservation des monuments historiques, KADOC-Artes 12, Leuven 2011, S. 200–215.
- 3 Vgl. Dirks, Walter: Mut zum Abschied. Zur Wiederherstellung des Frankfurter Goethehauses, in: Frankfurter Hefte 2 (1947), S. 819–828.
- 4 Diesen Hinweis verdanke ich Peter Bonekämper.
- 5 Vgl. Dolff-Bonekämper, Gabi: Mostar. Un pont suspendu dans l'histoire, in: Les cahiers de Science et vie 91 (2006), S. 100–103.
- 6 Vgl. Dolff-Bonekämper, Gabi: Denkmalverlust als soziale Konstruktion, in: Buttler, Adrian von/Dolff-Bonekämper, Gabi/Falser, Michael S./Hubel, Achim/Mörsch, Georg (Hg.): Denkmalpflege statt Attrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmalern – eine Anthologie, Bauwelt Fundamente 146, Gütersloh/Berlin/Basel 2010, S. 134–165.
- 7 Vgl. Tuma, Anja: Die Bauplastik-Fragmente des Schlosses. Dokumentation erhaltener Fassadenelemente und denkmalpflegerische Zielstellung, unveröffentl. Abschlussarbeit des Aufbaustudiums Bauforschung und Denkmalpflege an der TU Berlin im Jahrgang 2007/2008; Tuma, Anja: Das Wissenschaftliche Aktiv am Schloss Berlin. Rekonstruktion der Forschungsarbeit und Auswertung der Bergungsdokumentation von 1950. Mit einem Katalog der geborgenen Fragmente, unveröffentl. Diss., TU Berlin 2012.
- 8 Für diesen Hinweis danke ich Frau Sibylle Badstübner-Gröger.
- 9 Zur Bedeutung von Abwesenheit vgl.: Pfeiffer, Verena: Platz der Abwesenheit. Analyse der Gestaltungsdebatte 2009/10 um den Teil der historischen Mitte Berlins zwischen Spree und Alexanderplatz, Diplomarbeit am Institut für Stadt- und Regionalplanung der TU Berlin, September 2010.



# Bau und Gegenbau. Ein analytisches Denkmodell

Den Ausdruck „Bau und Gegenbau“, den ich zuerst für die Deutung des Berliner Kulturforums als Ort gegeneinander gerichteter Überformungen und Überlagerungen verwendet hatte, habe ich später auf die Deutung der Bauprojekte übertragen, die von der ost-westlichen Systemkonkurrenz zeugen. Für die Würdigung des politischen und architektonischen Gegensatzpaares Stalinallee und Hansaviertel ist er zum werbenden Slogan geworden. In diesem Text komme ich auf die Geschichte der Begriffserfindung durch einen meiner akademischen Lehrer, den Kunsthistoriker Martin Warnke, zurück. Er hatte in der Mitte der 1970er-Jahre mit seiner Vorlesung „Bau und Überbau“ der bis dahin dominierenden Stilgeschichte der Architektur eine Analyse der ökonomischen und gesellschaftlichen Basis des Baugeschehens entgegengestellt. Ende der 1980er-Jahre verschob Warnke mit seiner neuen Formel vom „Bau und Gegenbau“ die Perspektive. So wollte er künstlerisch und politisch kontroverse Positionen in der Architektur fassbar machen. Das ist ihm gelungen.

Erstpublikation in: *Moderne neu denken. Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts – zwischen Avantgarde und Tradition/Rethinking Modernity. Architecture and Urban Planning of the 20th Century – Between Avantgarde and Tradition*, ICOMOS Hefte des deutschen Nationalkomitees LXIX, hg. v. ICOMOS Deutschland in Zusammenarbeit mit dem Landesdenkmalamt Berlin, Stuttgart 2019, S. 102–115.

Der Ausdruck „Bau und Gegenbau“, den der Kunsthistoriker Martin Warnke geprägt hat,<sup>1</sup> klingt auf Anhieb evident. Wir wissen, was gemeint ist: Im Bauen artikuliert sich ein politisches Gegeneinander, ein Ringen um Vorrang und Dominanz. Der formale Unterschied zwischen gegeneinander gerichteten Bauten wird später als Ausdruck künstlerischer oder politischer Widersprüche einer Zeit erkennbar sein. So etwa in Stalinallee und Hansaviertel, die die Systemkonkurrenz zwischen Ost- und West-Berlin in den 1950er- und frühen 1960er-Jahren geradezu idealtypisch verkörpern. Genau dieses macht sie besonders bemerkenswert. Bau und Gegenbau sind inzwischen miteinander historisch geworden; sie werten einander gegenseitig auf und erzeugen einen gemeinsamen Denkmalwert und damit einen kulturellen Mehrwert, von dem sich die Architekten und Planer in Ost und West seinerzeit nicht hätten träumen lassen.

Der Ausdruck „Bau und Gegenbau“ bezeichnet aber, im Sinne Warnkes, nicht nur Einzelfälle, in denen zwei oder mehrere Bauwerke in einem aktuellen Baugeschehen die Konkurrenz zwischen Bauherren oder Architekten sichtbar machen. Er bietet auch ein grundsätzliches Denkmodell an, das im Rückblick die politische Aufladung von architektonischen und städtebaulichen Formen und Figurationen aus einer konfliktdurchsetzten Vergangenheit in der Gegenwart zu deuten hilft. Und anders als die nur beschreibenden stilgeschichtlichen Parameter der Kunstgeschichte bezieht das Modell die Akteure des Bauens und Herrschens mit ein. Die politische Semantisierung der Bauformen erscheint so in einem jeweils konkreten gesellschaftlichen Konflikt und in ihrer Bindung an eine jeweils konkrete Zeit. Derlei Bezüge zwischen Kunst und Politik wurden in der Kunstgeschichte zwar schon früher aufgezeigt, aber Warnke hat sie mit „Bau und Gegenbau“ gewissermaßen auf den Begriff gebracht.<sup>2</sup> Zum besseren Verständnis der Begriffsprägung folgt hier ein kurzer Rückblick.

## Modelle der Verknüpfung von Kunst und Gesellschaft

Martin Warnke war in den 1970er-Jahren Hochschullehrer am kunsthistorischen Institut der Universität Marburg, damals eine Hochburg der linken Hochschul- und Wissenschaftspolitik. Ich begann dort mein Studium der Kunstgeschichte im Wintersemester 1971/72 und geriet mitten in ein Geschehen, von dem ich vorerst nur die mitreißende Vorwärts-Energie, den heiligen Ernst und die inhärente Strenge verstand. Studierende und Dozenten arbeiteten gemeinsam an einer programmatischen und methodischen Erneuerung des Faches. Gegen die traditionelle, als zu eng und vor allem als unpolitisch empfundene Form- und Motivgeschichte und ihre kunstimmanenten Deutungsmuster sollte eine gesellschaftsbezogene, fortschrittliche, kritische Kunstgeschichte gesetzt

werden.<sup>3</sup> Hochschulpolitisch ging es in Marburg um die Anerkennung der Kunstgeschichte als gesellschaftlich relevante, die wichtigen Fragen der Zeit bedenkende fortschrittliche Disziplin. Marxistische Ansätze sollten eine Denk-Brücke von der ökonomischen Basis der Gesellschaft zum kulturellen Überbau schlagen, in welchem man die Kunst – und die Kunstgeschichte – zu verorten hatte. Die direkte Ableitung historischer Kunst- und Formphänomene aus der ökonomischen Basis einer vergangenen Zeit wollte indes, trotz intensiven Bemühens, nicht recht gelingen. Marx-Zitate, das wurde bald klar, trugen wenig zur Aufklärung der vielfältigen und oft widerspruchreichen Bezüge zwischen Produktionsverhältnissen, Machtverhältnissen und Kunstproduktion bei.

Die Kunstgeschichte brauchte ein komplexeres Modell der Verknüpfung von Kunst und Geschichte, Gesellschaft, Ökonomie, Macht beziehungsweise Machtanspruch und gegebenenfalls Widerstand. Ein solches beschrieb Horst Bredekamp in seiner 1974 eingereichten, 1975 publizierten Marburger Dissertation *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Das Kunstwerk sollte weder als einer autonomen, rein geistigen Sphäre angehörig, noch als bloßes Abbild von ökonomischer Basis und politischen Überbauphänomenen gesehen werden, sondern, im dialektischen Umkehrschluss, als Agens erkannt, das auf dieselben zurückwirkt und das somit als „Medium sozialer Konflikte“ gedeutet werden kann.<sup>4</sup> Sein Schlusswort liest sich wie ein programmatisches Manifest der fortschrittlichen Kunstgeschichte:

„Gerade wenn der Nachweis gelingt, daß das Kunstwerk Impulse von außerhalb seines Mediums aufgenommen hat und nach außen weitergibt, erhält das vermeintlich Determinierte dynamische Züge; das vorgeblich im übergeordneten Räderwerk Eingerastete treibt selber an, das Bewegte bewegt selbst [Hervorhebung GDB] – eine Kraft, die keiner sonstigen Geschichtsquelle gleichkommt. Wir wollen zeigen, daß eine so begriffene Kunstgeschichte die Spezifik des Kunstwerks nicht auflöst, sondern erst richtig erschließt, und daß in diesem Sinne die Faszination des Kunstwerks gerade dort beginnt, wo idealistische Kunstgeschichte seine Grenzen definiert.“<sup>5</sup>

Im Jahre 1975 hielt Martin Warnke in Marburg seine stark soziologisch ausgerichtete Vorlesung „Bau und Überbau“, die 1976 als Buch veröffentlicht wurde.<sup>6</sup> Die Vorlesung war nicht der Baukunst, sondern der gesellschaftlichen Organisation des Bauens gewidmet. Der hohe finanzielle und organisatorische Aufwand, den zum Beispiel die großen Kathedralbaustellen oder auch die bedeutenden Brückenbauprojekte erforderten, schlug sich in schriftlich festgehaltenen Vorgängen der Mittelbeschaf-

fung, Verwaltung und Entscheidung nieder, die über Jahrhunderte in den Archiven bewahrt und im späten 19. und 20. Jahrhundert in Quelleneditionen publiziert wurden. Aus diesen entwickelte Warnke seine Darstellung des mittelalterlichen Baugeschehens. Die miteinander konkurrierenden Bauherren, lokalen und territorialen Mächte, Künstler, Handwerker, Materiallieferanten sowie die gesamte Wirtschaftskraft der Regionen vermittelten und verflochten – so kann man Warnke verstehen – in ihrer täglichen Arbeit Basis und Überbau im Bauen und letztlich im Bau. Aus heutiger Sicht könnte man sagen, dass er in „Bau und Überbau“ eine Art Akteurs-Netzwerkanalyse im Sinne Bruno Latours entwickelt hat.<sup>7</sup> Die Kathedrale – oder die Brücke oder die Abtei – erscheint so als Produkt einer gesamtgesellschaftlichen Gemeinschaftsleistung, in der die ökonomischen, organisatorischen und moderatorischen Anstrengungen zusammengefließen sind: „Die Größe des mittelalterlichen Sakralbaues, die jedes Verfügungsmonopol in eine Kooperationsbereitschaft zwang, beschreibt das Ausmaß an Konsensfähigkeit, zu der die auseinanderstrebenden Kräfte der damaligen Gesellschaft gelangen konnten.“<sup>8</sup>

Dass die mittelalterlichen Bauherren durchaus miteinander beziehungsweise gegeneinander in Konkurrenz standen, erfasst Warnke mit dem Konzept des „Anspruchsniveaus“, welches „in einer geschichtlichen Epoche Individuen oder Gruppen ermöglicht, ihre soziale Stellung und Funktion sichtbar zu bestimmen oder zu erfahren“.<sup>9</sup> Damit ist gemeint, dass in der Architektursprache ein zumindest für Eingeweihte lesbares „überregionales Statussystem“<sup>10</sup> ausgebildet wurde, das eine „entsprechende Rangeinstufung rechtfertigt.“<sup>11</sup> Architektur wird damit als Medium zur Aushandlung von Dominanzansprüchen identifiziert, die allerdings auf das Milieu der gesellschaftlichen Eliten beschränkt bleiben. Warnke entwickelt ein Modell, aber er betrachtet keine Architekturformen oder Gebäude im Einzelnen. Die Illustrationen beschränken sich auf Abbildungen von mittelalterlichen Miniaturen, auf denen Baustellen und Bauschaffende gezeigt werden.

Die „Überleitung zur Form“ – so ist das Schlusskapitel des Buches überschrieben – blieb in der Vorlesung und im Buch ein offenes Problem. Zwanzig Jahre später kam Warnke, nun am kunsthistorischen Institut in Hamburg, in einem Kongressbeitrag auf das Bauen als Medium der Darstellung von Bauherrenkonkurrenzen zurück und erfand den so überaus prägnanten Ausdruck „Bau und Gegenbau“. Er hatte sein „Konvergenzmodell“, das die gesellschaftlichen Kräfte im Kathedralbau zusammenführte, offenbar beiseite gelegt. An die Stelle der ausgleichenden Formulierungen vom „Anspruchsniveau“ und vom „überregionalen Statussystem“, die beide vom konkreten Konfliktfall abstrahieren, tritt die explizite Annahme einer direkten Konfrontation: „Es gibt zahlreiche Nachrichten aus Mittelalter und Neuzeit, die belegen, daß künstlerische Unternehmungen, besonders solche auf dem Feld der Architektur,

von einem Konkurrenzbetrieb bestimmt sein konnten, der die Bauten anderer Bauherren nicht nur nachahmen, *sondern* übertreffen, *verneinen oder gar vernichten* [Hervorhebung GDB] will. Es dürfte ein latentes Strukturprinzip der Architekturgeschichte sein, daß Bauten sich weniger einem Harmoniebedürfnis als einem Überbietungswillen verdanken.<sup>12</sup>

Anders als in seiner Darstellung der mittelalterlichen Bauorganisation, in der die fortschreitende Form- und Stilgeschichte keinen Raum hatte, macht Warnke nun den Stil zum wesentlichen Medium der Bau und Gegenbauvorgänge. „Daß ein Gegenbau in einem umfassenden Sinn entsteht, setzt voraus, daß der Stil sich zu einem Ausdrucksträger entwickelt hat, der mehr enthält als ein geschmackliches Programm.“<sup>13</sup> Stilentwicklung wird in der Kunstgeschichte bis heute als eine generell unumkehrbare, vorwärtstreibende Kraft konzipiert. Die Stilanalyse dient der Zuschreibung an Meister und der Stilvergleich der zeitlichen Einordnung. Es gibt stets ein „noch“ und ein „schon“. Ein Gegenbau, der ja nur nach dem Bau entstehen kann, müsste demnach im stilistisch fortschrittlicheren Gewande erscheinen, sonst könnte er, folgt man Warnke, in der Konkurrenzlogik des Gegenbauens nicht überzeugen. Mehrere Fallbeispiele illustrieren seine Argumentation. Zwei davon greife ich im Folgenden auf und diskutiere im Anschluss die Übertragbarkeit des Modells auf zwei andere Fälle aus meinem eigenen Arbeitsfeld.

### Bauherrenkonkurrenz und stilgeschichtlicher Fortschritt

#### *Die quantitative Überbietung an anderem Ort*

Das Schloss und vor allem der Garten von Vaux-le-Vicomte im Süd-Osten von Paris, nicht weit von Fontainebleau, kann ohne Zögern als ein besonders kostbares Juwel der barocken Bau- und Gartenkunst bezeichnet werden.<sup>14</sup> Es verdankt seine Entstehung dem überaus erfolgreichen Politiker Nicolas Fouquet, bis 1661 ‚Inspecteur des Finances‘ des Königs Ludwig XIV. Fouquet erwarb Anwesen und Ländereien zwischen 1641 und 1656 und engagierte den Architekten Louis le Vau, den Gartenarchitekten André le Nôtre und den Maler Charles Le Brun. Sie schufen mit Schloss und Park von Vaux-le-Vicomte bis 1661 ein Gesamtkunstwerk, für das Fouquet enorme Summen ausgab. Der weitläufige, auf eine zentralperspektivische Überschau angelegte Park mit symmetrisch gezogenen Kieswegen, Wasserbecken, Terrassen, Baumreihen, Skulpturen und kunstvollen Parterres gilt als erster vollendeter barocker Park, der in der damaligen Zeit seinesgleichen nicht hatte. Und genau das wurde dem Bauherrn zum Verhängnis: Drei Wochen nach dem prachtvollen Eröffnungsfest im August 1661, zu dem der junge König aus dem nahegelegenen Fontainebleau anreiste, wurde Fouquet verhaftet und wegen Veruntreuung von Staatsgeldern

angeklagt. Wenngleich mehrere nachvollziehbare politische Gründe bekannt sind, die König Ludwig veranlassen konnten, Fouquet seiner Ämter zu entheben und einzukerkern – Fouquet starb 1680 in Festungshaft – hält sich hartnäckig die Legende, dass Ludwig von Neid und Eifersucht angetrieben war. Niemand im Königreich Frankreich durfte einen schöneren Garten haben als der König! Der Gegenbau folgte gewissermaßen auf dem Fuße: Ludwig begann schon 1661 mit dem Ausbau von Versailles, für den er genau die Künstler, die auch Fouquet beschäftigt hatte, engagierte: Louis Le Vau, André Le Nôtre und Charles Le Brun. Für sie ging mithin die Geschichte sehr viel glücklicher aus als für ihren früheren Auftraggeber. Versailles wurde mit ihrem Geschick und mit den unermesslichen Summen, die der König über Jahrzehnte für die ingenieurtechnischen und künstlerischen Arbeiten an Schloss und Park ausgeben sollte, zur größten und berühmtesten barocken Schlossanlage in Europa.

War nun das in jeder Hinsicht ungleich größere Versailles tatsächlich ein Gegenbau zu Vaux-le-Vicomte? Oder begann die Geschichte nicht schon früher? Der Finanzminister Fouquet hatte sich erlaubt, mit raumkünstlerischen und stilistischen Innovationen das „altmodische“ Schloss von Fontainebleau und den noch altmodischeren Louvre in Paris weit in den Schatten zu stellen. Wenn Architektur als Medium zur Aushandlung von Dominanzansprüchen gelten soll, dann gilt auch, dass Fouquet mit Vaux-le-Vicomte seinem König nicht nur ästhetische, sondern auch politische Konkurrenz gemacht hatte: Er hatte ein Register gewählt, das seinem gesellschaftlichen Rang nicht angemessen war und überschritt damit die Grenzen des Schicklichen. In diesem Sinne könnte bereits Vaux-le-Vicomte als Gegenbau gedeutet werden. Oder vielleicht zutreffender als eine von persönlichem Überbietungswillen getriebene Verfehlung des angemessenen Anspruchsniveaus.

### **Die Gegenposition im direkten Vis-à-Vis**

Ein geradezu idealtypisches Beispiel für die Idee, dass ein Gegenbau im stilistisch fortschrittlicheren Gewande erscheinen sollte, um in der Konkurrenzlogik des Gegenbauens zu überzeugen, findet sich am Michaelerplatz in Wien.

Auf der Süd- und Westseite des in den 1720er-Jahren konzipierten Sternplatzes steht der im weiten Bogen die Platzfläche umfassende Michaelertrakt der kaiserlichen Hofburg, die in den Jahren 1725/26 von Johann Bernhard Fischer von Erlach, einem der größten Architekten der Barockzeit, entworfen wurde. Es wurde indes seinerzeit nur ein Teil des südlichen Flügels errichtet, mehrere Wohnhäuser und vor allem das alte Hofburgtheater blieben bis ins späte 19. Jahrhundert stehen. Erst in den Jahren 1889–1893 entstand der vom Architekten Ferdinand Kirschner ganz im Sinne des Entwurfes von Fischer von Erlach realisierte zentrale Teil

des Bauwerks mit dem überkuppelten Hauptportal und dem westlichen Flügel.

Der Bau wird zum Platz hin als barocke Einheit wahrgenommen, und das sollte er auch. Was heute kaum gesehen wird, nämlich dass der weitaus größte Teil des Michaelertraktes eigentlich ein neubarockes Bauwerk ist, konnte kaum 20 Jahre später noch nicht vergessen sein, nämlich als Adolf Loos 1909/10 den Auftrag bekam, für das Eckgrundstück zwischen Herrengasse und Kohlmarkt, das der Hofburg gegenüberliegt, ein Geschäftshaus zu errichten. Bauherr war das überaus gediegene Herrenausstatter-Geschäft Goldmann & Salatsch. Das Gebäude ist als „das Loos-Haus“ in die Architekturgeschichte eingegangen.

Einen größeren stilistischen Kontrast als den zwischen der barocken beziehungsweise neubarocken Hofburg und dem Loos-Haus kann man sich nur schwer denken. Hier die reiche, skulpturengeschmückte barocke Kraft, die schwingvolle Biegung, die Schwere und Festigkeit der zwei unteren Geschosse und die noble Leichtigkeit der klassisch gegliederten zwei Obergeschosse mit Attika und Balustradenschmuck, all das, um den kaiserlichen Hoheitsanspruch gegenüber der Stadt zu behaupten. Und gegenüber der scharfkantig konturierte Bau mit glatt in die ungegliederte Feinputzwand geschnittenen Fenstern, eine Lochfassade ohne weiteren Schmuck. Nur die beiden unteren Geschosse sind durch eine stark ornamental wirkende Marmorbekleidung hervorgehoben und, an der besonders exponierten Schauseite, mit einer zum Platz hin offenen Säulenhalle ausgestattet. Der Verzicht auf weiteren Bauschmuck wirkt hier nicht etwa sparsam, sondern elegant, wie die Kleidung, die wohlhabende Herren bei Goldmann & Salatsch erwerben konnten.

Sollte hier tatsächlich die Hofburg überboten werden? Und wer baute gegen wen? Es ist wenig wahrscheinlich, dass die Herrensneider Goldman & Salatsch den Wunsch hatten, mit ihrem modernen Geschäftshaus gegen den Bauherrn der Hofburg, also den alten Kaiser Franz-Josef anzutreten. Hier ging es nicht um eine Bauherrenüberbietung, sondern um einen Architektenwettbewerb. Es ist allerdings wenig plausibel, dass der Vollender des Michaelerflügels, Ferdinand Kirschauer, in diesem Spiel eine eigene Rolle hatte. Adolf Loos, der sich selber als Begründer der Moderne sah, stellte sich mit seinem Werk vielmehr in unmittelbarer Sichtweite zu Fischer von Erlach und dessen Werk auf. Sein Haus sollte einen Gutteil seiner Wirkung aus der ästhetischen Spannung zum barocken Gegenüber beziehen. Eine zeitgenössische Karikatur kann diese Deutung bekräftigen: Im *Wiener Morgen* und später in einer Anthologie „Wien in der Karikatur“ erschien 1911 eine Zeichnung, die Fischer von Erlach mit Lockenperücke, Spitzen-Jaбот und Schnallenschuhen, die Hände vor der Brust zusammengelegt, auf dem Pflaster des Michaelerplatzes vor dem Loos-Haus stehend zeigt.<sup>15</sup> Das Haus ist in der Zeichnung vereinfacht und in

seinen Ausdruck radikalisiert, aber doch sehr gut erkennbar. Die Bildunterschrift lautet: „Der selige Fischer v. Erlach: Schade, daß ich diesen Stil nicht schon gekannt hab', dann hätt' ich den schönen Platz nicht mit meiner dalkerten Ornamentik verschandelt.“ Zumindest dieser Karikaturist attackierte also nicht den Neuerer Adolf Loos, sondern ließ den wahrhaft großen Klassiker dem Neuerer Recht geben.<sup>16</sup> Diese Argumentationsfigur lässt sich indes auch in umgekehrter Richtung lesen: der wahrhaft große Neuerer erweist dem Klassiker die Ehre, indem er ihm mit seinem Gegenbau ebenbürtig gegenübertritt.

### **Bauen und Gegenbauen am selben Ort**

Wenn Bauten als Medien politischer und künstlerischer Konflikte und Konkurrenzen einer Zeit erkannt und gedeutet werden sollen – ist es dann notwendig, dass die einst gegeneinander gebauten Anlagen noch dastehen und dem vergleichenden Blick direkt zugänglich sind? Was, wenn die Gebäude hintereinander am selben Platz entstanden und daher notwendigerweise die Neueren die Älteren materiell überlagern und möglicherweise vergessen machen sollten? In meinem Beitrag zu einer Tagung, auf der Bauten im Sinne Pierre Noras als Träger von Erinnerung betrachtet wurden,<sup>17</sup> habe ich die These formuliert, dass auch ein Gegenbau – gewissermaßen als erkennbare ästhetische Antithese – die Erinnerung an den früheren Bau zugleich aufheben und weitertragen kann. Mein Beispiel war das Berliner Kulturforum, das ab den frühen 1960er-Jahren an dem Ort entstand, an dem die Nord-Süd-Achsenplanung Albert Speers bereits Form und Gestalt angenommen hatte.

Als der Berliner Senat im November 1959 beschloss, die neue Philharmonie nicht am vorgesehenen Standort hinter dem erhaltenen Altbau des Joachimsthalschen Gymnasiums an der Bundesallee zu errichten, sondern am südlichen Rand des Tiergartens unweit vom Potsdamer Platz, inmitten eines weiten, trümmerberäumten Brachlandes, sah sich der Wettbewerbsgewinner Hans Scharoun mit einer Herausforderung konfrontiert, die er mit seinem 1956 eingereichten Entwurf nicht hatte voraussehen können: Nun sollte der Baukörper nicht nur allseitig frei stehen, sondern auch noch in großer Nähe zur Sektorengrenze errichtet werden und obendrein auf einer Teilfläche des von Albert Speer für seine gewaltige Nord-Süd-Achsenplanung beanspruchten Gebietes am Kemperplatz.<sup>18</sup>

Zur Vorbereitung dieses Großprojektes hatte Speer bereits vor Beginn des Zweiten Weltkrieges den Abriss der prächtigen großbürgerlichen Villen und Wohnhäuser rund um den Matthäikirchplatz veranlasst. Die Bewohner wurden „umgesetzt“, das heißt in andere Wohnungen verwiesen, oft in „große Judenwohnungen“, wie es damals hieß, deren Bewohner wiederum weichen mussten und danach in „Judenhäusern“ konzentriert wurden, von

denen aus sie später in Lager verschleppt und ermordet wurden.<sup>19</sup> Der Bauplatz war also nicht einfach ein frei gebliebenes Grundstück oder irgendeine kriegsbedingte Brache, sondern ein unübersehbar mit der Erinnerung an nationalsozialistische Größenphantasien und den damit assoziierten Verbrechen belasteter Ort. Der einzige, zumindest im Rohbau realisierte Bau der Achsenplanung, das Haus des Fremdenverkehrs (1938–1942), stand noch und markierte mit seinem monumentalen, konvexen Baukörper den Rand des geplanten „Runden Platzes“, als 1960 Scharouns Baustelle für die Philharmonie eröffnet wurde. Es wurde erst 1962 abgerissen, um den Raum für die städtebauliche Neuordnung des Gebietes freizumachen. Bereits in seinem Beitrag zum Wettbewerb Hauptstadt Berlin (1958) hatte Scharoun den Vorschlag gemacht, das gesamte, von Achsenplanung und Kriegszerstörung gezeichnete Gebiet für eine kulturelle Nutzung vorzusehen.<sup>20</sup> Diese Idee wurde nun realisiert.

Im Sommer 1962 ging der Auftrag für die Errichtung einer Galerie des 20. Jahrhunderts, später „Neue Nationalgalerie“, an Ludwig Mies van der Rohe, der einen Bauplatz am Landwehrkanal wählte. 1963/64 fand der Wettbewerb zur Errichtung der Staatsbibliothek statt, die ihren Platz östlich der neu trassierten Potsdamer Straße finden sollte. In seinem preisgekrönten Entwurf für die Bibliothek legte Scharoun das erste Gesamtkonzept für seine später „Kulturforum“ genannte, vieldiskutierte und später oft geschmähte Stadtlandschaft vor. Weniger bekannt ist, dass auch Ludwig Mies van der Rohe in einer sorgfältig ausgearbeiteten Skizze aus dem Jahr 1964 seine Nationalgalerie in eine aufgelockerte, baumbestandene Stadtlandschaft eingebettet hat.<sup>21</sup> Über die vielfältigen Wendungen und Verwerfungen, die den Bau beziehungsweise den Nichtbau von weiteren Entwürfen für diesen stadtlandschaftlichen Raum betreffen, habe ich in anderen Aufsätzen ausführlich geschrieben.<sup>22</sup>

Was hier von Belang ist, ist die Frage, ob und warum die Philharmonie als Gegenbau zur Nord-Süd-Achse interpretiert werden kann. Wäre es nicht angemessener, hier nur von Überschreibung oder nur von einer weiteren historischen Schicht zu sprechen? Dies würde meines Erachtens dem programmatischen, politischen und ästhetischen Anspruch des Unternehmens nicht gerecht. Das anti-orthogonale, asymmetrisch-harmonische Wunderwerk der Philharmonie Scharouns sehe ich als eine aktive Stellungnahme, als ein bewusst gesetztes Gegenbild zum Stil der monumentalen Repräsentationsarchitektur des Nationalsozialismus, zu den Ordnungs- und Allmachtsphantasien und zu der gewalttätigen Praxis der Generalbauinspektion. Als Solitär neben die Trasse der Nord-Süd-Achse gestellt, und zwar so, dass alle denkbaren Achsen- und Rasterbezüge negiert oder blockiert wurden, wuchs sie vor der Folie des Tiergartens zu einer Stadtkrone im Sinne der freiheitlichen Volkshaus-Utopien der frühen 1920er-Jahre

auf und hat bis heute ihre ästhetische und programmatische Kraft nicht verloren.<sup>23</sup> Man könnte einwenden, dass Scharoun seine Absichten seinerzeit nicht in Worte gefasst hat, dass meine Interpretation mithin nur aus dem Bau selber und nur aus meiner heutigen Sicht begründet werden kann – das stimmt.

Bis heute ist der zentrale Raum des Kulturforums, für jeden sichtbar, von der ästhetischen Spannung zwischen den Bauten von Scharoun und Mies van der Rohe und von ihrer beider kunstvollen Bezugnahmen auf Heinrich August Stülers Matthäikirche von 1848, dem einzigen erhaltenen vormodernen Bau am Kulturforum, erfüllt. Nicht sichtbar, aber doch im Gegenbau erkennbar, liegt darunter noch immer die Nord-Süd-Achse. Dieser Abschnitt der Geschichte des Ortes wurde in der Berliner Öffentlichkeit indes lange Zeit überlagert durch einen in den 1990er- und 2000er-Jahren virulenten, erbitterten Streit über den Wert des unvollendeten Kulturforums als Stadtbaukunstwerk der Nachkriegsmoderne. Eine Streitpartei wollte Scharouns frei modellierten stadtdandschaftlichen Plan von 1964 zu Ende bauen, eine andere sah die Stadtdlandschaft als „unurban“ und stadtfreundlich und wollte dem Raum durch klar konturierte Neubauten festere Kanten geben und die im Krieg und in der Nachkriegszeit verlorene Ordnung, Dichte und Urbanität zurückgewinnen. Es wurde gewissermaßen ein städtebaulicher Gegenbau zum Gegenbau gedacht.<sup>24</sup> Diese Gegenbau-pläne scheiterten, wie ich denke, nicht allein aus ästhetischen oder baupolitischen Gründen, sondern weil die Akteure die besondere Aura oder sagen wir das Pathos des Ortes unterschätzten.

### **Wechselspiele. Oder: die Berliner Sukzession**

An Schärfe und Spannung kaum zu überbieten ist das Bau- und Gegenbau-Geschehen, das seit 1950 die Mitte von Berlin besetzt. An Bauwerken wurde vollzogen, was in der Gesellschaft als Revision und Revanche artikuliert werden sollte und mit Bauwerken wurde sodann die jeweilige Gegenposition affirmiert. Und all das am selben Ort, hintereinander und übereinander.

Der erste Teil der Geschichte ist kurz und schmerzhaft: Im Sommer 1950 beschloss die Regierung der DDR, das Berliner Schloss zu sprengen. Die Sprengungen begannen am 9. September 1950 mit dem Apothekenflügel und endeten am 30. Januar 1951 mit dem Portal IV am Lustgarten, genau dem, von dessen Balkon aus Karl Liebknecht 1918 die Republik ausgerufen hatte.<sup>25</sup> Als Grund für diese sorgfältige Zerstörung wurde zum einen der ruinöse Zustand des Gebäudes genannt – es wird konsequent von der Schlossruine gesprochen – zum anderen der Eigenbedarf nach einem zentralen Repräsentationsraum in der Mitte der Hauptstadt der am 7. Oktober 1949 gegründeten DDR. Ein Grund für die Beschleunigung der Sprengungen lag vermutlich in dem im Dezember 1950 gefassten Beschluss des „Weltbundes der demokratischen Jugend“, die III. Weltjugendfestspiele im August

1951 in Ost-Berlin zu veranstalten.<sup>26</sup> Dies sollte die erste Gelegenheit bieten, das junge sozialistische Deutschland weltweit sichtbar zu machen. Eine barocke Schlossruine in der Stadtmitte bot dazu nicht die richtige Kulisse.

Der heftige Protest gegen die Sprengungspläne, nicht nur von Seiten der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin (West) und der Bürger in West-Berlin, sondern auch in Ost-Berlin, angeführt von dem westdeutschen Kunsthistoriker Richard Hamann, der damals an der Humboldt-Universität lehrte, konnte die Zerstörung nicht aufhalten. Um aber in der Welt nicht des Vandalismus bezichtigt werden zu können, beauftragte die Regierung den Kunsthistoriker Gerhard Strauß mit der Bildung des „Wissenschaftlichen Aktivs am Schloß Berlin“, dem die fotografische Dokumentation, die Bauaufnahmen und Erforschung sowie die Verantwortung für den Ausbau künstlerisch besonders wertvoller Teile übertragen wurde.<sup>27</sup> Die Sprengungsarbeiten wurden indes so schnell vorangetrieben, dass die Forschenden unmöglich Schritt halten konnten. Der Ausbau beziehungsweise die notdürftige Sicherung wertvoller Skulpturen konnte aus Zeit- und Geldmangel oft nur mit primitivsten Mitteln bewerkstelligt werden.<sup>28</sup> Die immerhin geborgenen Stücke wurden später durch schlechte Lagerbedingungen weiter dezimiert. Am Platz entstand, wie das am 20. April 1951 aufgenommene Panoramafoto von Fritz Tiedemann zeigt, eine schier unermessliche Leere.<sup>29</sup> Über die Vorgänge der Sprengung wurde in Ost-Berlin in der Folgezeit nichts veröffentlicht, die Arbeitsergebnisse des Wissenschaftlichen Aktivs wurden bis zur Wende unter Verschluss gehalten.<sup>30</sup>

Die am Bau in aller Schärfe vollzogene Reinigung der Stadt von unerwünschten Zeugnissen der preußischen Vergangenheit sollte der politischen Selbstaffirmation und dem Aufbau des Sozialismus dienlich sein und Raum schaffen für neue Setzungen. Einstweilen wurde am östlichen Rand der leeren Ebene eine Tribüne errichtet. Der starke Gegenbau ließ auf sich warten. Zahlreiche Pläne für die Neugestaltung des sozialistischen Zentrums der Hauptstadt wurden entwickelt und verworfen.<sup>31</sup> Erst in den Jahren 1974–76, nach dem Amtsantritt Erich Honeckers, entstand nach Plänen des Architektenkollektivs um Heinz Graffunder der Palast der Republik. Seine Benennung zog sogleich den Spott der Zeitgenossen auf sich. Wolf Biermann sang 1975 in seiner Bibel-Ballade „[...] da sagten die Bauarbeiter das ist uns ein herrlicher Sozialismus mit einem Palast in der Mitte [...]“<sup>32</sup>

Der Palast der Republik erhob sich als breit gelagerter Riegel am Westufer des Spree, asymmetrisch geteilt in den schmaleren Parlament-Flügel im Norden und den breiteren Kulturhaus-Flügel mit dem großen Saal mit bis zu 6.000 Plätzen und wurde, mit seinem hell erleuchteten Foyer hinter den goldbedampften Scheiben, seinen zahlreichen Restaurants, der Bowling-Bahn im Untergeschoss, dem Theater im Palast im Obergeschoss und seiner

feinen und prächtigen baulichen und künstlerischen Ausstattung zum größten und ohne Frage teuersten Kulturhaus der DDR. Die Utopie der befreiten Gesellschaft der Werktätigen, die sich im lichterfüllten Palast der Republik dem freien Müßiggang hingeben sollten, blieb indes, im Rückblick bewertet, eine Utopie im Gehäuse.<sup>33</sup>

Bei der Errichtung der Stahlkonstruktion war zum Brandschutz der auch in der DDR seinerzeit bereits verbotene Stoff Asbest reichlich verwendet worden. Dies wurde dem Palast zum Verhängnis. Im Jahr der Wende, 1990, als der Parlamentssaal als Sitz des ersten frei gewählten Parlaments der DDR genutzt wurde, ergaben Messungen eine zu hohe Konzentration des Schadstoffes in der Raumluft. Das Haus wurde geschlossen und durfte fortan auch von autorisierten Personen nur noch mit Schutzmaske betreten werden. Die Asbestsanierung war unerlässlich, die Frage war aber, ob sie die Vernichtung des Bauwerks zur Folge oder gar zur Voraussetzung haben musste. Unterschiedliche Verfahren wurden gegeneinander angeführt. Eine Eintragung ins Berliner Denkmalsbuch, die zu behutsamen Vorgehen hätte anhalten können, wurde von der zuständigen Senatsverwaltung ausdrücklich untersagt. Der zeit/historische und ästhetische Wert des Bauwerks und seiner Ausstattung konnte so knapp nach dem Ende der DDR, trotz guter fachlicher Argumente, politisch nicht vermittelt werden.

Als Jahre später, 2003, nur noch die Stahlkonstruktion und die Betonkerne und Fußböden übrig waren, entdeckten neue Akteure den Gebrauchswert des Bauwerks. Es bot als Rohbau das Potenzial für ganz andere bauliche und kulturelle Konstruktionen als die, an die sich die DDR-sozialisierten Berliner erinnerten. Die Frage, ob der Palast auch im Rohbau noch ein erhaltenswertes Denkmal des gescheiterten Sozialismus wäre, war in den Hintergrund getreten. Eine neue Generation von Kulturschaffenden trat auf, für die die Ost-West-Konfrontation der fernen Vergangenheit angehörte. Die überaus erfolgreiche, unter dem Titel „Zwischenpalastnutzung“ (2004/05) berühmt gewordene Bespielung des Gebäudes durch freie Gruppen wurde weltweit wahrgenommen und gewürdigt. Alles schien möglich.<sup>34</sup> Aber dies war nur die Sicht eines Teils der Berliner Akteure.

Andere sahen an der Stelle des Palastes bereits seit langem das Berliner Schloss auferstehen. Wilhelm von Boddin und die von ihm mobilisierten Spender hatten es im Sommer des Jahres 1993 als auf Folien gemalte Simulation im Maßstab 1:1 in den Platzraum gestellt und damit als Verheißung sichtbar, ja stadträumlich erfahrbar gemacht. Der Gegenbau zum Palast der Republik stand seitdem vielen vor Augen. Daran änderte auch der 1993/94 durchgeführte Spreeinsel-Wettbewerb nichts, der die vollständige Neuordnung der Mitte zum Ziel hatte. Der preisgekrönte Siegerentwurf von Bernd Niebuhr, eine Art invertiertes Kolosseum, das die ge-

samte Fläche des ehemaligen Schlosses besetzen sollte, wurde erstaunlich rasch beiseite gelegt. Er taugte offenbar weder als Für-Bau für die neue Berliner Republik, noch als Gegen-Bau gegen die untergegangene DDR.<sup>35</sup> So hatten sich die Gestaltungsoptionen für den Ort endgültig auf die Alternative Schloss oder Palast reduziert. Das Versprechen von Schönheit und Historizität, die Verheißung, die in Krieg und Sozialismus verlorene Mitte Berlins wiederzugewinnen, überzeugte zahlreiche Bürger in Berlin und schließlich auch die Abgeordneten des Deutschen Bundestages, die mit ihrem Beschluss von 2002 den Weg für den Bau und die Finanzierung des neuen Berliner Schlosses freimachten. Allerdings nur für den Rohbau. Die Mittel für die Herstellung der Fassaden sollten durch Spenden aus der Bürgerschaft finanziert werden.<sup>36</sup> Nur diese sichere Aussicht auf den Schlossbau ermöglichte die gleichzeitige Genehmigung für die so überaus erfolgreiche Zwischenpalastnutzung.

Die Abbrucharbeiten begannen am 2. Januar 2006 und sie gingen, ganz anders als die Sprengung des Schlosses, sehr langsam voran. Stück um Stück verschwanden erst die Wände, dann die Stahlkonstruktion und am Ende die Betonkerne, mit dem paradoxen Effekt, dass die stehengebliebenen Reste von Tag zu Tag schöner und stattlicher wirkten. Die letzte Phase des Verschwindens im Jahre 2008 hat der Berliner Maler Christopher Lehm-pfuhl in seiner Serie großformatiger Ölbilder eindrucksvoll festgehalten.<sup>37</sup> Mit dem in weißer Farbe auf das westliche Widerlager der Schlossbrücke gepinselten Spruch „Die DDR hat’s nie gegeben“ kommentierte Anfang 2009 ein unbekannter Schreiber das Ende der Abbrucharbeiten. Die Zwischenzeit bis zum Baubeginn des neuen Schlosses brachte ein ganz unerwartet heiteres Intermezzo: Die geplante Abbruchfläche bis hinab zur Spree wurde mit Rollrasen belegt und mit Holzlatten-Stegen überspannt.

Zwischen Marstall und Dom dehnte sich nun die schönste Bau-Brache von Berlin, eine Spielfläche für Urbaniten aller Herkunft und Altersstufen – Zukunftserwartungsgrün. Aber der Raum war nicht wirklich leer. Wie Verena Pfeiffer-Kloss treffend anmerkte, war er vielmehr mit der Abwesenheit von drei Gebäuden angefüllt. Das gesprengte alte Schloss, der abgerissene Palast der Republik und das geplante neue Schloss waren in ihrer Abwesenheit präsent, aber, wunderbarerweise, ganz ohne Gewicht.<sup>38</sup> Seit dem Baubeginn 2014 wurde nun das neue Schloss Jahr um Jahr schwerer, höher, breiter, und sodann massiver, als nämlich den tragenden Betonaußenwänden dicke Ziegelschichten vorgesetzt wurden, um einen Baukörper zu erzeugen, auf dem die steinernen Fensterumrahmungen und Bekrönungen und der skulpturale Baudekor angemessen zur Geltung kommen. Wie im Februar 2018 zu hören war, reichen die Spenden der Bürgergesellschaft nun doch nicht, um den gesamten gegenwartsbarocken Baudekor zu finanzieren. Bundesmittel werden benötigt.<sup>39</sup>

Was ist dies nun für ein Gegenbau? Zu Anfang der Debatten, als das Schloss nur auf Folie gemalt vor Augen stand und der Palast der Republik als geschlossenes Gehäuse den Untergang des Sozialismus bezeugte, war die Lage klar: Am DDR-Bauwerk sollte, allen Protesten und Argumenten zum Trotz, vollzogen werden, was mindestens ein Teil der Nachwendegesellschaft als Revision und Revanche artikuliert sehen wollte. Aber welche architektonische und welche politische Gegenposition wird nun mit dem Bau des neuen Schlosses affirmiert?

Eines ist klar: Die aus Martin Warnkes Modell folgende Regel, dass ein Gegenbau im stilistisch fortschrittlicheren Gewande erscheinen sollte, weil er sonst in der Konkurrenzlogik des Gegenbauens nicht überzeugen würde, ist hier nicht anwendbar. Auch die politische Gegenposition ist, anders als 1950/51 in Ost-Berlin, wenig artikuliert. Noch immer ist spürbar, dass das neue Schloss zunächst als schöne Form ohne präzise Nutzung und ohne artikulierten semantischen Status gedacht und vor Augen gestellt wurde.

Es ist weder königlich noch preußisch, es ist, trotz staatlicher Finanzierung, kein Staatsbau und, trotz der keinesfalls geringen, wenn auch nicht ausreichenden Spendenbereitschaft, auch kein von Bürgern getragener Bau. Es repräsentiert keinen gesellschaftlichen Konsens und keine politische Neuorientierung und lässt mit seiner ansteigenden Baumasse und seiner dauerhaften Bedeutungsarmut die Debatten um seinen Sinn und seine Richtung ermatten.

Wäre da nicht das Humboldtforum, dessen kulturelle und politische Tragweite täglich zunimmt, nicht obwohl, sondern gerade, weil es heftige Auseinandersetzungen über den Zusammenhang von Welterforschung und Welteroberung, von Sammlungsgeschichte und Ausstellungsdiskursen, von Deutungshoheiten und Besitzansprüchen ausgelöst hat und weiter auslösen wird. Was als Notlösung begann – für das Schlossgehäuse wurde eine Nutzung gesucht – entwickelt sich zum Auslöser einer wahrhaft zeitgenössischen intellektuellen und politischen Debatte, an der Akteure beteiligt sind, die allein vom Bauen und Gegenbauen in der Berliner Mitte nicht mobilisiert worden wären. Vom Humboldtforum darf erwartet werden, was das neue Schloss nicht erzeugen kann: Spannung, Kontroverse und Denkfortschritt.

## Bauten und Gegenbauten als Erbe

Es bleibt die Frage, wie die einst gegeneinander gerichteten Bauten nach dem Ende des akuten baulichen Konkurrenzgeschehens als Architektur- beziehungsweise Kulturerbe angeeignet und in Wert gesetzt werden sollen. Soll damit argumentiert werden, dass sich in der gemeinsamen Historisierung die Konfrontation und der Überbietungswille relativieren und der Konflikt sich im

zeitlichen Abstand erledigt hat, somit ein konfliktbefreites Ganzes als Erbe bereitsteht? Für die zwei eingangs referierten Fallbeispiele – Vaux-le-Vicomte und Versailles, die Wiener Hofburg und das Loos-Haus – mag das zutreffen. Beide Bau- und Gegenbau-Paare stehen mittlerweile gemeinsam in der chronologisch evolutionären Stilgeschichte, die historisierte Konkurrenz- beziehungsweise Wettstreitgeschichte verleiht ihnen zusätzliche Würze, aber sie regt niemanden auf.

Für die beiden Berliner Fälle lässt sich derzeit wohl eine Historisierung, aber keine Harmonisierung denken. Sie bleiben, auch als Erbe, konfliktartig. Im Falle des Berliner Kulturforums und der darunter liegenden Nord-Süd-Achsenplanung ist das Bau- und Gegenbau-Geschehen weder politisch noch ästhetisch abgeschlossen. Wir erben ein offenes Ende. Im Falle der Sequenz von Schloss- und Palast-Bauten und Gegenbauten in Berlins Mitte ist es überdies für eine gemeinsame Historisierung des Gesamtgeschehens zu früh. Weder der Verlust des alten Schlosses noch der des Palastes der Republik ist wirklich verschmerzt und das noch unfertige neue Schloss ist wenig geeignet, die jeweiligen Verlustgemeinschaften miteinander zu versöhnen.

Historisierungen und Kompromisse, das lehrt die Erfahrung, sind ohnehin nie endgültig. Neue Aneignungs- und Ablehnungsvorgänge sind stets zu erwarten, es kann mithin immer wieder neuen Streit zwischen immer neuen Akteuren geben und das ist kein Missstand. In der Dissenshaltigkeit der Denkmale und des Kulturerbes liegt seine ganz besondere, stets fortwährende produktive Kraft. Wenn es denn aber keinen endgültigen patrimonialen Frieden geben kann, so kann doch eine Verständigung über Differenzen erwirkt werden, die die Beteiligten zusammenführt und in Spannung zueinander hält. Spannung ist in diesem Falle als positive Kraft begriffen, ein Zustand, der immer aufs Neue Aufmerksamkeit und Auseinandersetzung erzeugt und erfordert. So wie die zwei hier besprochenen Berliner Bau- und Gegenbau-Beispiele. <<

- 1 Warnke, Martin: Bau und Gegenbau, in: Hipp, Hermann/Seidl, Ernst (Hg.): Architektur als politische Kultur, Berlin 1996, S. 11–18.
- 2 Diese Wendung verdanke ich Magdalena Droste, Telefonat am 2.1.2018.
- 3 Auf dem Deutschen Kunsthistorikertag von 1968 in Ulm wurde der „Ulmer Verein für Kunst und Kulturwissenschaften“ gegründet, der sich der grundlegenden Erneuerung des Fachs und der Fachkultur verschrieb. Vgl. Hammerschenk, Harold/Waskönig, Dagmar/Weiss, Gerd: Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 10 Jahre Ulmer Verein 1968–1978. Geschichte in Dokumenten, Hannover 1979. Auf dem folgenden Kunsthistorikertag in Köln im Jahre 1970 richtete der Ulmer Verein eine eigene Sektion aus. Vgl. hierzu Warnke, Martin (Hg.): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Gütersloh 1970.
- 4 Bredekamp, Horst: Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt a. M. 1975.
- 5 Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte, S. 333.
- 6 Warnke, Martin: Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen, Frankfurt a. M. 1976, Neuauflage Frankfurt a. M. 1984. Die folgenden Zitate entstammen der Neuauflage von 1984.

- 7 Vgl. Latour, Bruno/Rosler, Gustav: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Reassembling the social, Frankfurt a. M. 2010.
- 8 Warnke, Bau und Überbau, S. 154. Man könnte dieses Konvergenzmodell als sozialdemokratisches Ideal interpretieren. Diese Deutung verdanke ich Otto Karl Werckmeister.
- 9 Warnke, Bau und Überbau, S. 13.
- 10 Warnke, Bau und Überbau, S. 20.
- 11 Warnke, Bau und Überbau, S. 24.
- 12 Warnke, Bau und Gegenbau, S. 11.
- 13 Warnke, Bau und Gegenbau, S.12.
- 14 Die Gärten von Vaux-le-Vicomte und Versailles werden in ihrer komplexen Raumkomposition, ihrem Bodenrelief, ihren Perspektiven und Ausstattungen als Gartenkunstwerke am besten in den von Michael Brix verfassten, mit zahlreichen eigenen Fotografien ausgestatteten Büchern vermittelt. Vgl. Brix, Michael: Der barocke Garten. Magie und Ursprung. André le Nôtre in Vaux-le-Vicomte, Stuttgart 2004; Brix, Michael: Der absolute Garten. André le Nôtre in Versailles, Stuttgart 2009.
- 15 Herrmann, Rudolf: Das Loos-Haus auf dem Michaelerplatz, ‚Der Morgen‘, 1911; abgebildet in: Neri, Gabriele: Cartoon Architecture, in: The Architectural Review, 16 January 2017, <https://www.architectural-review.com/rethink/cartoon-architecture/10015885>. Letzter Zugriff am 1. Februar 2018.
- 16 In Warnkes Aufsatz ist die Karikatur in einer anderen Fassung abgebildet. Diese zeigt Fischer von Erlach nur bis zur Mitte des Gehrockes und vor allem ohne die Bildunterschrift. So konnte Warnke die Bildaussage in dem Sinne deuten, dass der barocke Meister sich mit Schaudern vom Loos-Haus abwendet. Vgl. Warnke, Bau und Gegenbau, S. 13–15.
- 17 Die Tagung fand im Herbst 1998 statt. Vgl. Dolff-Bonekämper, Gabi: Das Berliner Kulturforum. Architektur als Medium politischer Konflikte, in: Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege, hg. v. Hans-Rudolf Meier/Marion Wohlleben, Zürich 2000, S. 133–143.
- 18 Reichardt, Hans J./Schäche, Wolfgang: Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörung der Reichshauptstadt durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen, Berlin 1984.
- 19 Zum Zusammenhang zwischen NS-Hauptstadtplanung und Judendeportation vgl. Geist, Johann Friedrich/Kürvers, Klaus: Tatort Berlin. Pariser Platz – Die Zerstörung und „Entjudung“ Berlins, in: Ausstellungskatalog „1945. Krieg – Zerstörung – Aufbau – Architektur und Stadtplanung 1940–1960“, Schriftenreihe der Akademie der Künste Bd. 23, hg. v. Düwel, Jörn/Durth, Werner/Gutschow, Niels/Schneider, Jochem, Berlin 1995, S. 55–118.
- 20 Vgl. Kühne, Günther: Der Wahlberliner, in: Hans Scharoun – Architekt in Deutschland 1893–1972, hg. v. Hoh-Slodczyk, Christine/Huse, Norbert u. a., München 1992, S. 111–149, hier S. 126–136; sowie Frank, Robert: Das Kulturforum – ein unvollendetes Projekt, in: Platz und Monument. Die Kontroverse um das Kulturforum Berlin 1980–1992, hg. v. Berlinische Galerie, Museumspädagogischer Dienst Berlin, Berlin 1992.
- 21 Vgl. Dolff-Bonekämper, Gabi: Kulturforum II – konkurrierende Leitbilder in der Stadtplanung. Oder: Was passiert, wenn auf Bau und Gegenbau ein Gegen-Gegenbau folgen soll?, in: Denkmale in der Stadt – die Stadt als Denkmal. Probleme und Chancen für den Stadtumbau, Schriftenreihe Stadtentwicklung und Denkmalpflege Bd. 1, hg. v. Hans-Rudolf Meier, Dresden 2006, S. 155–162, Abb. S. 159.
- 22 Vgl. Dolff-Bonekämper, Das Berliner Kulturforum, S. 133–143. Die Aufsätze zum Kulturforum, auf die ich hier verweise, sind in diesem Band enthalten.
- 23 Dolff-Bonekämper, Das Berliner Kulturforum, S. 133–143 und vgl. Dolff-Bonekämper, Kulturforum II, S. 155–162.
- 24 Siehe Dolff-Bonekämper, Das Berliner Kulturforum, S. 133–143; Vgl. auch: Zukunft des Kulturforums. Abgesang auf die Insel der Objekte, hg. v. Stimmann, Hans u. a., Berlin 2012.
- 25 Vgl. Tuma, Anja: Denkmalpflege am Berliner Schloss. Über die Dokumentation des Wissenschaftlichen Aktivs seit der Sprengung des Schlosses 1950 mit einem Katalog erhaltener Fragmente, Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 38, hg. v. Landesdenkmalamt, Berlin 2017, S. 280, Abb. der Sprengung am 30. Januar 1951.
- 26 Lemke, Michael: Die „Gegenspiele“. Weltjugendfestival und FDJ – Deutsch-

- landtreffen in der Systemkonkurrenz, in: Die DDR in Europa – zwischen Isolation und Öffnung. Dokumente und Schriften der Europäischen Akademie Otzenhausen, hg. v. Heiner Timmermann, Münster 2005, S. 452–506, hier S. 467.
- 27 Die Geschichte, die Leistung und die vielfältigen Gründe für das Scheitern des Wissenschaftlichen Aktivs sind von Anja Tuma in ihrer Dissertation (TU Diss. 2012) erstmals genau erforscht und gewürdigt worden. Vgl. Tuma, Anja: Denkmalpflege am Berliner Schloss. Über die Dokumentation des wissenschaftlichen Aktivs seit der Sprengung des Schlosses 1950. Mit einem Katalog der erhaltenen Fragmente, Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 38, hrsg. v. Landesdenkmalamt Berlin, Berlin 2017.
- 28 Kurt Reutti fotografierte die Sprengungen und veröffentlichte seine dramatischen Bilder in einem Buch, das er unter dem Pseudonym Karl Rode-mann veröffentlichte. Vgl. Das Berliner Schloß und sein Untergang. Ein Bildbericht über die Zerstörung Berliner Kulturdenkmäler, im Auftrag des Gesamtdeutschen Ministeriums, hg. v. Karl Rodemann, Berlin 1951.
- 29 Vgl. Ebner, Florian/Müller, Ursula (Hg.): So weit kein Auge reicht. Berliner Panoramafotografien aus den Jahren 1949–1952. Aufgenommen vom Fotografen Tiedemann, rekonstruiert und interpretiert von Arwed Messmer, hg. v. Berlinische Galerie unter Mitarbeit von Benedikt Goebel, Berlin 2008.
- 30 In Götz Eckardts Publikation über die Kriegsverluste an Baudenkmalen auf dem Gebiet der DDR von 1978 wird wohl das Berliner Schloss ausführlich nach historischen Fotografien dargestellt, die Umstände seiner Sprengung werden hingegen nicht erwähnt. Vgl. Eckardt, Götz: Schicksale deutscher Baudenkmale im 2. Weltkrieg, Bd. 1 Berlin – Hauptstadt der DDR, Bezirke Rostock, Schwerin, Neubrandenburg, Potsdam, Frankfurt/Oder, Cottbus, Magdeburg 1978. Diesen Hinweis verdanke ich Ernst Badstübner.
- 31 Vgl. Flierl, Bruno: Der zentrale Ort in Berlin – Zur räumlichen Inszenierung sozialistischer Zentralität, in: Gebaute DDR. Über Stadtplaner, Architekten und die Macht, hg. v. Bruno Flierl, Berlin 1998, S. 121–171.
- 32 Biermann, Wolf: Die Bibel-Ballade, 1975; vgl. <https://www.golyr.de/wolf-biermann/songtext-die-bibel-ballade-36336.html>; letzter Zugriff 9.2.2018.
- 33 Zum Streit um den Erinnerungs- und Denkmalwert des Palastes der Republik vgl. Dolff-Bonekämper, Gabi: Lieux de mémoire, lieux de discorde. La valeur conflictuelle des monuments, in: Victor Hugo et le débat patrimonial. Actes du colloque organisé par l'Institut national du patrimoine, hg. v. Roland Recht, Paris 2003, S. 121–144.
- 34 Zur Geschichte und zum Erfolg der Zwischenpalastnutzung vgl. Deuffhard, Amélie u. a.: Volkspalast. Zwischen Aktivismus und Kunst, Berlin 2006.
- 35 Vgl.: <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/hauptstadt/dokumentation/de/wettbewerbe/spreinsel.shtml>, letzter Zugriff 14.2.2018.
- 36 Die Expertenkommission Historische Mitte Berlin, die im Jahr 2000 eingesetzt worden war, empfahl im Jahr 2002, nach der Anhörung zahlreicher Experten, mit Mehrheit, dass ein Gebäude errichtet werden sollte, das der Kubatur des Berliner Schlosses entsprechen sollte. Der Palast der Republik sollte indes, nach der Asbest-Sanierung, für eine temporäre Nutzung geöffnet werden. Der Deutsche Bundestag stimmte mit großer Mehrheit für den Vorschlag der Expertenkommission. Vgl.: [http://schlossdebatte.de/wp-content/uploads/2008/06/1\\_expertenkommission\\_bericht\\_2002.pdf](http://schlossdebatte.de/wp-content/uploads/2008/06/1_expertenkommission_bericht_2002.pdf), hier S. 30.
- 37 Lehmpfuhl, Christopher: Schlossplatz im Wandel 2000–2017, [http://www.christopherlehmpfuhl.de/wp-content/uploads/2017/06/Schlossplatz\\_Portfolio\\_Saal.pdf](http://www.christopherlehmpfuhl.de/wp-content/uploads/2017/06/Schlossplatz_Portfolio_Saal.pdf), letzter Zugriff 19.2.2018.
- 38 Pfeiffer-Kloss, Verena: Die Macht der Abwesenheit. Zur städtebaulichen Gestaltungsdebatte um den Stadtplatz unter dem Berliner Fernsehturm, SR Impulse Online Bd. 56, Berlin 2015, S. 84ff.
- 39 Die Berliner Zeitung titelt am 18.2.2018 „Spenden reichen nicht. Womöglich sind für Stadtschloss-Fassade Steuergelder nötig“; Quelle: <https://www.berliner-zeitung.de/29721396> ©2018.

## Abbildungsnachweis

Abb. 2: ddrbildarchiv.de / Burkhard Lange

Abb. 3, 21, 29, 30, 31, 44: Gabi Dolff-Bonekämper

Abb. 4: ddrbildarchiv.de / Manfred Uhlenhut

Abb. 5: Kirsten Krepelin

Abb. 6, 7, 8, 9, 22, 28, 32, 33, 34, 36, 38: Mila Hacke

Abb. 10, 11: Verena Pfeiffer-Kloss

Abb. 1, 12, 13, 19, 20, 23, 24, 25, 34, 37, 39, 40, 42, 43: Alfred Englert

Abb. 14: Michael Kauer / pixabay

Abb. 15, 16, 17, 18: Eckhart Wittmann

Abb. 26: ddrbildarchiv.de / Manfred Uhlenhut

Abb. 27: ddrbildarchiv.de / Heinz Schönfeld

Abb. 41: Jens Junge / pixabay

