Bauwelt 20 | 2008

ARCHITEKTURTHEORIE

Das Gebaute, das Ungebaute und das Unbaubare | Auszüge aus dem Buch von Robert Harbison

Denkmäler

Denkmäler und Gärten repräsentieren, obwohl sie beide weitgehend frei von Funktion sind, entgegengesetzte Enden im Reich der Architektur. Denkmäler übertreiben auf mehr oder weniger monströse Weise die erwünschte Dauerhaftigkeit von Architektur; in Gärten dagegen setzt der Mensch all seine konstruktive Energie ein, gerade diese Notwendigkeit zu vermeiden. Natürlich hängt die Dauerhaftigkeit von Denkmälern nicht nur von deren bloßer materieller Standfestigkeit ab – sondern zum Beispiel auch davon, ob die Menschen diese oder jene Ehrwürdigkeit aus Stein oder Metall überhaupt noch um sich haben wollen. Trutz und Unbesiegbarkeit kann Zerstörung geradezu herausfordern. Wahrscheinlich sind deshalb Burgen und Befestigungsanlagen öfters als andere Gebäude absichtlich unbrauchbar gemacht worden. (Man „schleift" sie, wie der spaßige Fachausdruck heißt, als wären sie Edelsteine).

Eine Geschichte der gestürzten Denkmäler wäre wohl am interessantesten, aber sie ist schwer zu schreiben. Oft beseitigt eine gewitzte Anstrengung nicht nur Steinmassen, sondern auch die Spuren in Wort und Bild. Würde man sowjetische Zeitschriften von 1930 bis 1955 systematisch durchkämmen, ließen sich sicher viele Lücken in der Geschichte der bildlichen Vergötterung Stalins schließen, aber vielleicht herrscht hier ein Tabu, welches zur Zeit jedenfalls noch eine genaue Aufarbeitung dieser eigenartigen Großtaten hemmt.

Sei es, wie es wolle – die Frage bleibt, ob man aus den Denkmälern einer Gesellschaft ihre Wahrheit oder nur ihre Lügen herauslesen kann. Vielleicht handelt es sich dabei noch nicht einmal um entlarvende Lügen, denn ganz unterschiedliche Gesellschaften bedienen sich hier des gleichen, verbrauchten Vokabulars, der gleichen, billig gestanzten Sprache. Auf uns wirken diese Säulen, Bögen – Eingänge nach nirgendwo –, Tempel und Kolossalstatuen entschieden „klassisch", aber vielleicht waren die antiken Kulturen – vor allem die römische – nur außergewöhnlich stark auf den Gesichtspunkt der Dauer fixiert.

Die meisten Denkmäler gewinnen ihrem Mangel an baulicher Gesellschaft und Inhalt etwas Positives ab. Ein Archetyp von Denkmal besteht aus einer gestaltlosen Masse oder einem ungestalten Bild von Leere, worauf sich paradoxerweise die Aufmerksamkeit richtet. Einem der wichtigsten Prediger reiner Monumentalität, dem österreichischen Architekten Adolf Loos, hat man ein Grabmal gesetzt, das wie eine Kirchturmspitze aussieht: streng, unmitteilsam. Es ist nicht viel mehr als ein unbearbeiteter Steinbrocken, ist aber auf eine kleine Plattform gestellt, um zu zeigen, daß es nicht unbehauenes Rohmaterial, sondern fertiges Ergebnis einer Gestaltungsabsicht ist. Aber mit dieser rüden Kahlheit des Ausdrucks, dem künstlerischen Äquivalent zu nordischem Ödland, steht das Monument nicht – wie es sich für ein richtiges Denkmal gehört – für sich allein, vielmehr gleicht es einem ganz normalen Haus, das in eine Stadtstraße eingepreßt ist; denn es ist nur ein Denkmal in einer Reihe unter zahllosen anderen Reihen auf einem großen städtischen Friedhof.

Schön an diesem Erinnerungsstück ist sein lebensgroßer Maßstab, als sei das Denkmal ein abstraktes Nachbild des fehlenden Toten. Als Regel erwarten wir geradezu, daß Denkmäler über sich selbst hinausreichen und groß und immer größer werden, bis sie schließlich die gesamte übrige Menschheit unter sich erdrücken. Lutyens' Kenotaph in Whitehall ist davon die subtilste Version. Es handelt sich hierbei nur um ein imaginäres Grab, enthält also keine wirklichen menschlichen Überreste. Das übliche vernünftige Verhältnis zwischen dem Sarg und seinem Sockel ist hier verkehrt. Ein steinerner Sarg steht nutzlos hoch auf einer turmartigen Basis, einer Säule mit viereckigem Grundriß, so, als habe der Sarg in einem angestrengten Streben himmelwärts ein in die Höhe gezogenes Abbild seiner selbst hervorgebracht.

Trotz seiner Höhe ist Lutyens' „Gebäude" nach unten gerichtet. Natürlich war es schon immer eines der lebendigsten Zeichen für den Tod, uns mit Bildern zu umgeben, die uns zermalmen. Man denke etwa an das furchterregende Maul am Hauptportal des Krematoriums auf dem Wiener Zentralfriedhof. Das ist keine Verbildlichung der Auflösung als letztem Zustand des Körpers, sondern eine Vision unerträglicher Schwere, ausgelöschter Merkmale; alle Öffnungen sehen hier aus, als wollten sie sich endgültig schließen.

Das Lincoln Memorial in Washington ist säulenumhüllt, anonym; man sieht es fast nie ohne sein gespenstisches Abbild in der spiegelnden Wasserfläche. Bevor man dieses Denkmal aber zum Archetyp unmitteilsamer Monumentalität erklärt, sollte man sich in dieser Stadt der Denkmäler genauer umsehen. Sie ist die vielleicht ausgedehnteste Ansammlung von Denkmälern auf dem Erdball, ein Traum reinen Angedenkens, eine riesige, lebendige Begräbnisstätte.

Denn andere Denkmäler der amerikanischen Hauptstadt machen durchaus noch mehr frösteln als das Lincoln Memorial; immerhin tragen alle Säulen dieses Tempels Namen als Aufschrift. Eine jede symbolisiert einen amerikanischen Bundesstaat – die 36 Säulen (zur Zeit von Lincolns Präsidentschaft gab es 36 Bundesstaaten) tragen symbolisch die Idee der Einheit, die der Präsident leidenschaftlich verteidigte. Ein sich der Wahrheit verpflichtendes Denkmal hätte einen Weg gesucht, um architektonisch auszudrücken, daß elf Säulen gerade versuchen, das Gebäude zu verlassen. Wie so viele andere Denkmäler repräsentiert das Lincoln Memorial einen Konflikt als eingefrorenen, bewältigten Zustand.

Werden in derartigen Gebäuden die Säulen zum Idealbild einer Masse, so repräsentieren Soldatenfriedhöfe das Ideal eines Kirchhofs, denn dort bilden die Toten tatsächlich eine Masse, alle sind zur gleichen Zeit auf die gleiche Weise gestorben. Selbst symbolisch gesehen sind es leblose Orte, die wenig von der Grausamkeit ahnen lassen, der sie ihre Entstehung verdanken. Alles ist hier arrangiert, bis auf die Auswahl des Ortes selbst, der von der Notwendigkeit diktiert wurde – Schlachten finden nun einmal nicht mit Rücksicht auf spätere touristische Nutzung statt. Jedoch gibt die Abgelegenheit solchen Plätzen gelegentlich einen seltsamen Reiz.

Einer der abgelegensten und eindrucksvollsten Soldatenfriedhöfe ruft einen langen, entscheidungslosen und teuren Feldzug in den niederen Hängen der italienischen Alpen während des Ersten Weltkriegs in die Erinnerung zurück. Wie die meisten Schlachten erhielt auch diese einen klingenden Namen, Monte Grappa, als habe sie sich auf dem Gipfel des Berges abgespielt, wo heute der Soldatenfriedhof liegt. Doch wurden die zwanzigtausend Leichen, die der Hügel jetzt bergen soll, von weither herangeschafft, um zu diesem riesigen Denkmal aufgeschichtet zu werden. Hier wetteifert zyklopisches Mauerwerk mit dem Berg unter ihm, dessen Form es aufnimmt; ein menschlicher Hügel wurde auf dem natürlichen errichtet. Das riesige „Bauwerk" besteht aus sechs immer kleiner werdenden kreisförmigen Schichten übereinander, worin jede einzelne Person als eine winzige Leerstelle ausgedrückt ist: es ergeben sich Reihen von kreisförmigen Löchern, die wie das Werk von Insekten aussehen. Viele andere Denkmäler entindividualisieren, aber nirgendwo sonst sind Leere und Mächtigkeit so merkwürdig verschränkt: ein riesiger Hügel aus unzähligen Nullen, eine gewaltige Anwesenheit aus lebenden Abwesenheiten.

Besuche auf Soldatenfriedhöfen stacheln die Gefühle nicht derartig auf, wie Paraden dies sollen, trotzdem erzeugen sie in den Gesellschaften, die diesem Kult frönen, eigenartige und beängstigende Emotionen. Sowjetische Hochzeiten endeten häufig in einer Zeremonie neuerlicher Verpflichtung an dem in jeder Stadt vorhandenen Denkmal des „Großen Vaterländischen Krieges" – so hatten die Sowjets den Zweiten Weltkrieg getauft –, als ob bei jeder Nennung dieses Kriegs wieder patriotische Gefühle und Partisanengesinnung aufkämen.

Gleichermaßen mysteriös ist die Einstellung der Amerikaner gegenüber den Schlachtfeldern des Bürgerkriegs, der immerhin schon über hundert Jahre zurückliegt. Als Orte des Tourismus sind sie erstaunlich populär. Vielleicht liegt das einfach daran, daß solche Orte und Erinnerungsstätten in Amerika selten sind: Schlachten wurden nicht häufig auf amerikanischem Boden ausgetragen, was ein Grund für Stolz, für Bedauern und für uneingestandene Verwunderung ist. Zwar fühlen sich Amerikaner heute nicht mehr so sicher, trotzdem scheint das amerikanische Staatsgebiet weniger verletzlich als das Territorium anderer Staaten.

Schulkinder lernen, Bürgerkriege wären die schlimmsten aller Kriege, weil hier Bruder gegen Bruder kämpft. Für den Jäger von Symbolen erweisen sie sich hingegen als besonders ergiebig. Der amerikanische Bürgerkrieg steht in der nationalen Imagination da als Austragung der zentralen Widersprüche im amerikanischen wesen: Kampf zwischen Prinzip und Nützlichkeit, Kopf und Herz, Industrie und Landwirtschaft, Zukunft und Vergangenheit, seichter Richtigkeit und verehrungswürdigen Fehlern, als Kampf zwischen Buchungswesen und heimeliger Gemeinschaft.

Eine Vorrede dieser Art ist unumgänglich, will man verstehen, was Amerikaner an Orten wie Gettysburg umtreibt. Die Landschaft um Gettysburg ist ganz und gar von Monumenten beherrscht, die nicht in formierten Gruppen angeordnet wurden, sondern überall in dem hügeligen Gelände verstreut sind. Der Platz ist ideologisch überfrachtet, so daß diese einzelnen Denkmäler weder anmutig noch ansprechend sein müssen wie in einem englischen Landschaftsgarten. Sie haben eine höhere Pflicht als die ästhetische zu erfüllen: sie bezeichnen ganz genau die Plätze, wo ein Angriff zurückgeschlagen wurde oder wo eine Batterie in Stellung lag. Natürlich sind diese Feststellungen mutmaßlich. Die ersten Gedenksteine wurden sechs Jahre nach der Schlacht aufgestellt, und seither sind kontinuierlich, mal langsamer, mal schneller, neue hinzugekommen. Insofern haben auch Formprinzipien oder Anti-Formprinzipien stets, wenn auch manchmal unbewußt eine Rolle gespielt.

Das übliche Vokabular der Denkmäler ist kilometerweit von der Erfahrung des Mordens entfernt. Niemand scheint auch nur einen der Architekten dieser Monumente zu kennen, obwohl manche davon regelrechte Gebäude darstellen, so etwa die Serie der New Yorker Gedenksteine, schroffe burgartige Gebäude, die eher in den Central Park passen würden als ins hinterwäldlerische Pennsylvanien. Die Aufmerksamkeit wird auf Stilisierungen ins Ungefüge abgelenkt, auf architektonische Übersetzungen von Heldentum: schroffes Mauerwerk als Symbol für militärische Tapferkeit. Je interessanter die Steine gestaltet sind, um so mehr entfernen sie sich von der Realität der Schlacht.

Es ist sogar durchaus möglich, die gesamte Anlage als Anthologie der verschiedenen Stilformen des Gedenkens aufzufassen. Aus politischen Umständen zieht sich der Entstehungszeitraum bis zur Gegenwart hin. Die meisten Südstaaten waren lange Zeit nicht vertreten, und so war es zuerst fast ausschließlich eine Gedenkstätte des Nordens. Aber als der hundertste Jahrestag der Schlacht nahte, besannen sich viele Südstaaten anders und gaben Denkmäler in Auftrag. Es entstand eine wundervolle Serie, angefangen von dem Schrein des Staates von Georgia 1961 bis hin zu dem Denkmal Tennessees von 1982. Wer bezweifelt, daß Denkmäler – auch pompöse oder absurde – machtvolle Selbstbekundungen sein können, sollte sich diese Denkmäler ansehen, besonders die überreich verzierten von Louisiana und Mississippi, die Donald DeLue gestaltete. Diese beiden Denkmäler gießen Gefühle unverfroren in große bronzene Gruppen von barocker Komplexität – sie wirken wie elefantöse Tafelaufsätze.

Bauwelt 20 | 2008

Bewußter Archaismus: das mag die Erklärung sein für einen ungefähr menschengroßen Grabhügel in Pyramidenform, wie wir ihn in Blickling in Norfolk finden. Damals wurde die ägyptische Kultur als Zivilisation der Gräber verstanden, nicht als die uralte Quelle unergründlichen Wissens, wie die Griechen der Antike es sahen. So konnte die Pyramide als melancholisch und jeder Veränderung abhold betrachtet werden; das optimistische Verständnis dieser Form, welches die Ägypter selber besaßen, war unbekannt. In Ägypten war die Pyramide ein Schaubild des lebensspendenden Sonnenlichts; sie symbolisierte damit fortgehende Bewegung und machte einen Weg sichtbar, den der Verstorbene gehen könnte.

Aber wie es mit dem metaphysischen Anstrich von Grabhügeln auch immer beschaffen sein mag, sie wirklich, und nicht nur vom Begriff her oder vom Aberglauben aus, zu verlebendigen, bleibt eine schwere Aufgabe. Einer der eigenwilligsten Entwürfe Mies van der Rohes war das Berliner Denkmal für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht: eine in Bewegung versetzte schwere Masse und zugleich einer der wichtigsten Beiträge des 20. Jahrhunderts zum Repertoire der Monumentalität. Die Entwurfszeichnungen zu diesem Denkmal zeigen, daß es mehrere Phasen durchlief, bevor es seine endgültige Gestalt erlangte. Ursprünglich war es als eine Mauer konzipiert (die Mauer, gegen die das Proletariat gedrückt wurde und von der es sich mit Wucht abstoßen würde). In Photomontagen verteilte Mies große Inschriften über die ganze Breite und setzte Sprecher auf Vorsprünge, die wie Rednerpodien beschaffen waren. Daß ein Friedhof die Aussaat für eine kommende Revolution enthalten soll, scheint keine besonders praktikable Idee, doch kann man sich vor diesem Denkmal eine Vorstellung von einer Macht machen, die, über das Grab hinaus, die bestehende Gesellschaft umstürzen könnte. Das ist die Bedeutung der von innen herausgetriebenen Formen; Mies' Entwurf mit der Wand hätte einen ganz anderen Inhalt gehabt. Die Wirkungskraft dieses Denkmals jedenfalls zeigt sich in seiner kurzen Lebensdauer: Die Nazis waren von seiner Überzeugungskraft derartig beeindruckt, daß sie keine Zeit verloren und es sofort zerstörten. Es bestand nicht länger als sieben Jahre.

Es war sicher nicht die Furcht vor Vandalismus, die dem Krematorium in Stockholm und dem umgebenden Begräbnisgrund seine Form gab, aber diese kaum wahrnehmbare Monumentalität ist, unter anderem, auch in jedwedem Sinn unangreifbar. Wir haben bei der Pyramide, der stilisiertesten Gestaltung des Hügels, begonnen, haben Mies' kubistische Durchbrechung des Hügels gesehen, wo die Energie des Begrabenen wieder zu den Lebenden durchzubrechen scheint, und gelangen zuletzt zu dieser wie zerschmolzen wirkenden Erhebung in Schweden, einer sanften Wölbung, die wie ein unbestimmbarer letzter Überrest wirkt. Hier sieht man die nächste Steigerungsform eines unterschwellig agierenden Denkmals. Gruppen von Bäumen sprechen sacht von den unten begrabenen Toten, indem sie sich über die schwache Erhebung hinziehen, die von der massierten Anwesenheit der Toten hervorgerufen wird: Bäume als Avatare der Verschiedenen, als einfachere Formen ihrer Seelen – Tod als Rückkehr zu urtümlicher organisierten Formen des Lebens.

Richard Longs Entwürfe verhalten sich ähnlich in bezug auf Architektur. Manchmal ist man vor seinen Steinhaufen nicht sicher, ob sie die künstlerische Idee als Natur realisieren oder ob sie nicht doch eine tiefe Desillusion angesichts jeder Art von Konstruktion artikulieren. Wir finden die Idee in zusammengebrochener Gestalt, an einem unwahrscheinlichen Platz, zu dem wir nicht kommen werden und auch nicht kommen sollen. Wir wissen von der Existenz des Werks nur, weil Long uns davon erzählt. Das Werk reduziert sich auf Hörensagen, es wird zum Gespenst. Hörensagen aber, so zeigt es sich, kann mehr Wirklichkeit aufweisen als so manch andere Dinge.

Triumphbögen sind von selbst paradox; auch sie sind ein Teil der Konstruktion, das sich von der baulichen Struktur abgelöst hat. Sie erscheinen wie eine Perversion des baulichen Elements, das Öffnungen oder Eingänge in Wänden schafft. Lutyens analysierte diese Form mitleidlos und schuf als Denkmal für die englischen Kriegstoten in Thiepval in der Pikardie ein Bauwerk aus ineinander verschachtelten Bögen, eine Häufung von Bögen, die die Leere zu vervielfältigen scheint.

Triumphbögen sind Bauwerke, die im Handumdrehen fertiggestellt sind. Ursprünglich waren sie Stationen auf einem zeremoniellen Weg und gaben dem Helden die Möglichkeit, die Stadt immer wieder fußfällig zu betreten; ein so grotesk-pompöser und zugleich fiktionaler Vorgang, wie ihn nur ein aufgeschwollenes Weltreich verdauen konnte. Der Grundriß des Triumphbogens von Lutyens macht deutlicher, warum dieses Bauwerk die eindrucksvolle Sinnlosigkeit der vielen englischen Kriegstoten in Frankreich so gut ausdrückt: Er gleicht einer komplizierten Summe von Brüchen, deren Resultat Null lautet.

Noch brüsker als Lutyens reduziert Brancusi das prahlerische Wesen und die Inflation von Tausenden von Triumphbögen zu bloßem Gelächter. Sein „Küssendes Tor" ist ein Scherz auf Kosten des Pomps. Die Bögen „küssen" sich, sie kommen von zwei Seiten, um sich über einem leeren Raum zu vereinigen, und bleiben fortan zusammen. Brancusis Werk küßt und beschirmt die, die sich küssen. Der Sturz wird von vier Paaren hochgehalten, die jedes in abstrakter Form zueinander findende Lippen darstellen.

Dieser Bildhauer gibt der bekannten Stummheit der Denkmäler einen erotischen Beweggrund. Am anderen Ende der Skala befinden sich Denkmäler, die offenbar schon mit fertigen Reden geboren wurden. Es gibt eine ganze Klasse von Mahnmälern, die den Betrachter mit Schlagworten und Reden aufrüffeln wollen. Sie mögen vielleicht weniger subtil sein, sind aber für das Bedürfnis der Menschen, daß alles gesagt und nichts verschwiegen wird, höchst befriedigend. Eines der bewegendsten Mahnmäler der USA besteht aus zwei schwarzen Platten, die wie zwei halb vergrabene Seiten eines riesigen Buchs aussehen. Auf diesen Platten befinden sich 500.000 eingravierte Namen. Wenn man das Mahnmal so beschreibt, scheint es ungefähr so interessant zu sein wie das Telefonbuch. In Wahrheit aber ist es eines der ganz wenigen fast adäquaten Gefallenendenkmäler. Die große Zustimmung, die es gefunden hat, zeigt daß Denkmäler manchmal eine durchaus heilsame Kraft auf die Gesellschaft auszuüben vermögen.

Das Vietnam Memorial ist eine weitere Decke, die über diesen Krieg, in dem so viel gelogen wurde, gebreitet wird. Von der Rückseite wirkt das Denkmal wie begraben; kaum daß es die Oberfläche durchbricht. Aber diese unemphatische Präsenz hat die unerwartete Kraft, die Menschen wie in eine offene, noch schwärende Wunde hineinzuziehen, ein Riß in der Oberfläche, der die Aufmerksamkeit schmerzhaft auf sich zieht. Steht man hinter dem Denkmal – niemand tut dies, denn da gibt es nichts –, sieht man nur zwei ordentliche Reihen von Besuchern, die gleichsam im Erdboden verschwinden, eine danteske Szene. Wenn man aber vor diesen Seiten steht, wird man ein Teil der Kommenden und Gehenden, man verweilt, um einen Namen mit der Hand nachzufühlen, wie wenn man blind wäre, oder man versucht, einen bestimmten Namen vor die Linse des Fotoapparats zu bekommen – ein hoffnungsloses Unterfangen ohne Wegweiser, die das Denkmal aber nicht hat. Das gewaltige Ausmaß des geschichtlichen Ereignisses drückt sich in der Winzigkeit der einzelnen, kaum lesbaren Namen der Opfer in einem Ozean von Tausenden von Namen anderer Opfer aus. Das Denkmal schafft sich Schwierigkeiten und schafft uns Schwierigkeiten: Die Gefallenen sind nicht alphabetisch, sondern chronologisch aufgeführt. Aber verzeichnet die Chronologie den Tag des Todes oder den Tag, an dem uns die Nachricht erreichte? Deshalb muß es Registraturen in der Nähe geben, die die Namen alphabetisch aufführen. Es gibt sie, sie sind genau wie Telefonbücher und weisen einem den Weg zu der bezeichneten Kolumne. Als System erinnert das Denkmal an eine altmodische Bibliothek, in der die Bücher nach dem Datum des Eingangs aufgestellt sind.

Und es gibt weitere Schwierigkeiten. Die Auflistung beginnt am rechten Rand dieser keilförmig gestalteten zwei Seiten, zuerst ziemlich groß wird sie kleiner und kleiner, bis sie am anderen Rand der Seite verschwindet und dann wieder als Abbruch auf der anderen Seite beginnt. Drückt diese Verdoppelung Unsicherheit aus oder eine Komplexität der Gefühle? Soldaten, die im gleichen Monat fielen, befinden sich an entgegengesetzten Enden in diesem seltsamen Buchstabenuniversum.

Einmal wird sich der Charakter des Vietnam Memorial ändern, wenn das Ereignis nicht mehr so schmerzt und diejenigen nicht mehr leben, die sich an die Menschen erinnern, aus deren Namen das Denkmal besteht. Einmal wird auch dieses Mahnmal leer werden und sich auf ein von allen, außer den Historikern und den Historikern in uns, ganz vergessenes Ereignis beziehen. Solange die Erinnerung noch lebendig ist, hält dieses Monument es auf sprechendere Weise wach, als jemand dies je hätte voraussagen können. Vielleicht wird einmal ein Prozeß von Antworten folgen, wenn dieses Denkmal so rätselhaft erscheinen wird, daß es der Erklärungen bedarf – und dann wird es berühmt bleiben, weil es in einer Stadt, die so weiß und prunkvoll ist, so schwarz und unscheinbar dasteht.

Das Gebaute, das Ungebaute und das Unbaubare | Auszüge aus dem Buch von Robert Harbison (Teil 2) | Birkhäuser Architektur Bibliothek 1994 (vergriffen)

Aus Bronze.

Aus Brakel.

Die Himmelsscheibe von Nebra ist der handwerkliche und kuturelle Höhepunkt einer Epoche, die einer Legierung ihren Namen verdankt. FSB hat die Schönheit patinierter Bronze für die moderne Architektur wiederentdeckt und fertigt daraus zeitlose Tür- und Fensterbeschläge – und seit Neuestem auch ein Sortiment ausnehmend schöner Griffe und Accessoires rund um die Haustür. Entdecken Sie die Neuzeit der Bronze im Internet unter www.fsb.de/bronze

FSB