Wider die Chimäre der Wiederholbarkeit

David Chipperfield nimmt beim Neuen Museum die Grundsätze der Charta von Venedig ernst und entlarvt, in unmittelbarer Nachbarschaft zum Projekt des Berliner Schlosses, den Wunsch nach „originalgetreuem Wiederaufbau“.

Kritik **Georg Mörsch**

Mit der am 5. März stattgehabten Schlüsselübergabe des Neuen Museums öffnet sich nicht nur das letzte der großen Häuser auf der Museumsinsel dem Publikum, es macht zugleich ein Kapitel Architekturkultur öffentlich zugänglich, wie es in dieser Vielschichtigkeit und Sorgfalt in den letzten Jahren selten geschrieben wurde.

Dabei muss man unterscheiden zwischen dem grundsätzlichen Weg, den David Chipperfield bei der deutlich erkennbaren Wiederherstellung des Neuen Museums beschritten hat, und den einzelnen kreativen und konservatorischen Entscheidungen, mit denen er diesen Weg zu einem Festzug schöner Taten werden ließ. Erinnern wir uns: Noch zur Zeit des internationalen Wettbewerbs zur Wiederherstellung des Neuen Museums in den neunziger Jahren herrschte bei aller Verschiedenheit der Projekte (man vergleiche etwa die Entwürfe von Giorgio Grassi, Frank O. Gehry und Hans Kollhoff) fachlicher und kulturpolitischer Konsens darüber, dass beim Wiederaufbau des so schwer verwüsteten Hauses Zeitpunkt, Grund und Art der Zerstörung in das Wiederherstellungsprojekt eingearbeitet werden müssten – nicht etwa nur als Wahrnehmung besonderer künstlerischer Möglichkeiten, sondern als Zuwendung zur ganzen überlieferten materiellen Wirklichkeit des Baudenkmals, zu seiner einzig wirklichen Integrität, die nicht in ungestörter Gestalt besteht, sondern in der Fülle seiner geschichtlichen Überlieferung.

Seit diesem Konsens sind in Dresden die Frauenkirche und das Taschenbergpalais neu entstanden, entsteht der Neumarkt mit neuen historischen Leitbauten und analogen „historischen“ Neubauten, ist das Braunschweiger Schloss in den Außenmauern rekonstruiert. In Berlin wird das Hotel Adlon

Zur Debatte steht nicht mehr und nicht weniger als der Begriff des Denkmals.

längst als kaiserzeitlicher Prunkbau beschrieben, kündet eine neu aufgeführte Ecke der Bauakademie von der fast unwidersprochenen Wiederaufbaumöglichkeit dieses Bauwerks, dessen Wiederholbarkeit sich angeblich aus der Trias von präzisen Bauplänen, banalem Zerstörungsgrund und der epochalen Bedeutung seines preußischen Baumeisters ergibt. Inzwischen ist auch der Wettbewerb zum Wiederaufbau des Berliner Schlosses entschieden, dessen Makel nicht nur in der Ausgrenzung anderer kreativer Möglichkeiten liegt, sondern in der Haltung zur Geschichte und ihren suggestivsten materiellen Spuren.

In diesem Kontext hat die überaus positive Würdigung des neuen Neuen Museums, wie sie in den wichtigsten Printmedien, aber auch in den Beiträgen der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten erschien, neben allem Erfreulichen auch etwas Naives, als ob solcher spurenreicher Umgang mit dem schwer verletzten Baudenkmal etwas bisher Unerhörtes, nie Gesehenes wäre.

Nein, nicht die Zuwendung zur ganzen Geschichte eines teilzerstörten Bauwerks ist das Andere beim Projekt von David Chipperfield, sondern die Qualität von Konzept und Projekt. Die Bedeutung des nunmehr abgeschlossenen Werks lässt sich zusätzlich vor dem Hintergrund der verständnislosen Kritik ermessen, die bis zur Schüsselübergabe auch bei dieser Baustelle unverdrossen auf eine Fortsetzung der Bildwiederholung setzte, wie sie in der Umgebung der Museumsinsel bis zum Überdruss vorgeführt wird.

Hinter dieser Kritik steckt ja mehr als bloßes ästhetisches Missvergnügen an der eingeschlagenen Lösung von David Chipperfield, die Ruine des Neuen Museums wieder brauchbar und ansehnlich zu machen. Es ist vielmehr eine grundsätzliche Erwartung nicht nur an dieses, sondern an jedes Baudenkmal, seine beschädigte oder untergegangene Gestalt wie eine virtuelle Datei auch nach den Verlusten von Krieg, Verwahrlosung und falschem Gebrauch immer wieder neu zur Verfügung zu haben. Zur Debatte steht deshalb zunächst nicht die Qualität der gestalterischen Konzeption der Wiederherstellung des Neuen Museums in der vollen Erkennbarkeit von Alt und Neu und auch nicht die Angemessenheit der unzähligen Einzelentscheidungen bei der Durchführung dieses Konzeptes. Zur Debatte steht nicht mehr und nicht weniger als der Begriff des Denkmals. Ist das Denkmal ein „Gegenstand aus vergangener Zeit“, den wir als solchen aufgrund unserer Lebenserfahrung wahrnehmen, den aber auch alle Denkmalschutzgesetze ausdrücklich so benennen? Bezieht es deshalb nicht nur von seiner Bildgestalt, sondern auch von seiner geschichtlich überlieferten Substanz seinen Aussagereichtum, aber auch seine Verletzlichkeit, oder ist es, wie manche meinen, eine Partitur, die beliebig neu aufgeführt, wiederholt und rekonstruiert werden kann? Diese beiden Positionen bestimmen nicht erst heute die denkmalpflegerischen Fronten, sondern auch die 200-jährige Geschichte der europäischen Denkmalpflege. Sie ist wesentlich von den auf beiden Seiten beteiligten Architekten geprägt.

Publikationen zur Fertigstellung des Neuen Museums | „Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe“, E.A. Seemann Leipzig | „Das Neue Museum, Berlin. Der Bauzustand um 1990. Fotografien von Andres Kilger“, Deutscher Kunstverlag Berlin/München | „Neues Museum. Fotografien von Friederike von Rauch“, Hatje Cantz Stuttgart

In dem ideologischen Wunsch, über das neu errichtete bzw. neuwertig restaurierte Denkmal vaterländische Größe zu beschwören (als aktuelles Beispiel vergleiche man die Argumentationsketten um den Wiederaufbau des Berliner Schlosses!), aber auch fasziniert von den baugeschichtlichen Kenntnissen über Ur- und andere „Original“-Zustände, tritt die schon im 19. Jahrhundert geforderte unermüdliche Zärtlichkeit (John Ruskin 1849) in der Pflege der Denkmäler immer wieder zurück hinter das Faszinierende von Neubauten in geschichtlich belegter oder erträumter Gestalt.

Nicht weniger faszinierend ist in der Geschichte der Denkmalpflege des 19. und 20. Jahrhundert jedoch auch, wie sich immer wieder nach den Auswüchsen der rekonstruierenden Restaurierung die Einsicht Bahn bricht, dass nur das wirkliche Denkmal, wie es in seiner geschichtlichen Materialsubstanz und seiner oft geschmälerten historischen Gestalt überliefert ist, der verlässliche Partner für die emotionale Zuwendung der Öffentlichkeit ist. Und auch das Denkmal als zuverlässige, immer zugängliche wissenschaftliche Quelle steht nur in diesem Überlieferungszustand zur Verfügung.

In der Tat kann es unbequem sein, sich den schnellen Bildwünschen zu verweigern.

Vor diesem Angebot des Denkmals mutet es merkwürdig an, dass gerade die Verfechter von Rekonstruktionen deren emotionale Wohltaten beschwören und den Verfechtern der Substanzerhaltung vorwerfen, bloße Substanzfetischisten zu sein, die sich den emotionalen Wünschen der Öffentlichkeit verweigern. In der Tat kann es unbequem sein, sich den schnellen Bildwünschen der Öffentlichkeit zu verweigern, aber es ist ein Zweckgerücht zu behaupten, nur so ließe sich öffentliche Denkmalzuwendung erzielen. Die Zustimmung der Öffentlichkeit zur Art, das Neue Museum zu behandeln, darf als Indiz für solche Zuwendung gelten.

Derartige Zuwendung lässt sich an unzähligen Situationen der Denkmalgeschichte nachweisen, und im Nachhinein entlarven sich die „originalgetreuen Wiederaufbauten“ regelmäßig als formal, technisch und materiell misslungene Machwerke. Es geht ihnen wie Bildfälschungen, die zunächst eine ganze Generation von Fachleuten narren, bis es diesen wie Schuppen von den Augen fällt.

Dennoch lässt sich die wohlbegründete Absage an rekonstruierende Wiederaufbauten nach einem Zerstörungsausmaß, wie wir es beim Neuen Museum beklagen, in der heutigen Situation von Architektur und Denkmalpflege in Deutschland derzeit theoretisch kaum vermitteln. Offenbar haben sich auf dem Jahrmarkt der architektonischen Bildangebote Ausstattungswünsche durchgesetzt, die einem Streifzug durch ein Stilmöbelgeschäft gleichen, und wenn selbst Denkmalpfleger von Rang und Verantwortung unverhohlen die Chimäre der virtuellen Wiederholbarkeit des Denkmals beschwören, dann schwingt neben der Verkennung dessen, was ein Denkmal ist und nicht sein kann, auch architektonischer schlechter Geschmack mit.

Vergessen wir nicht, dass dieser Umgang mit dem architektonischen Fragment nicht nur philologischer Eigensinn ist, der das Alte erkennbar vom Neuen trennt, sondern dass hier eine eigene kreative Kultur fortgesetzt wird, die sich seit dem 19. Jahrhundert in architektonischen (und denkmalpflegerischen!) Meisterwerken fortsetzt. Es gibt in dieser langen Zeitspanne Regionen, wie das klassizistische Rom unter französischer Herrschaft oder Westdeutschland im Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg, in denen die Schließung der Fehlstellen und die Suche nach der Würde neuer Gesamtwirkungen von Alt und Neu zum künstlerischen und zeitkritischen Kanon gehörten. Das Œuvre von Hans Döllgast oder Rudolf Schwarz, der Wiederaufbau der Kölner Kirchen sind nicht nur Rettungstaten, sondern auch Tatbeweise für das hohe architektonische Niveau dieser Haltung. 1964 findet diese Verbindung von sorgfältiger Erhaltung und, wo nötig, kreativer, erkennbarer Ergänzung in der „Charta von Venedig“ ihren kodifizierten Ausdruck, der damals nicht etwa eine neue Erfindung ist, sondern die Summe des Konsens unter Architekten und Denkmalpflegern zieht. Dass sich Chipperfields „Neues Museum“ hier einreiht, ist angesichts der zeitgenössischen Fixiertheit auf perfekt wiederholte alte Bilder ein politisches und psychologisches Wunder.

Dass die unaufhebbare Tatsächlichkeit von Zerstörungen und die Trauer darüber nicht tatenlos machen müssen, dass im Umgang mit Ruine, Fragment und Fehlstelle ganz neue schöpferische Qualitäten freigesetzt und der Öffentlichkeit ganz unerwartete Begegnungen mit dem Denkmal angeboten werden, zeigt das Neue Museum in einer Fülle, die den Reichtümern des reparatur- und dialogbedürftigen ruinösen Baus ein faszinierendes Konzept gibt, das erst möglich und erkennbar wird, wenn man den Anteil des Neuen untrennbar dazu zählt.

Dieses Konzept in allen Schichten der fragmentierten Überlieferung, aber auch in allen neuen Inventionen zu entdecken und zu würdigen, gelingt nicht in der aufgeregten Suche nach schönen Bildern. Auch bereits ohne die noch fehlenden Exponate erlaubt das Neue Museum keinen Schnellrundgang, sondern erschließt sich nur in einer ungewohnten Erlebniskultur sorgfältiger Langsamkeit. Die Zerstörungen, seien es die von ganzen Bauteilen, Ausstattungszyklen oder bloßen Details, haben ja eine ursprüngliche Stimmigkeit wie in einer Explosionszeichnung zerlegt. Auf die Suche zu gehen nach den alten Zusammenhängen, aber gleichgewichtig nach Sinn stiftenden neuen Kontexten ist ein ebenso zeitraubendes wie Erlebnisse förderndes Unternehmen. Ist das nun eine hohe Kultur des Umgangs mit dem Fragment oder die Erfindung einer neuartigen Harmonie?

Oben: Zustand Oktober 2007, darunter März 2008. Der Saal war ab 1859 einer der Hauptausstellungsräume der Ethnographischen Sammlung, später wurde er von der Ägyptischen Sammlung übernommen und 1919 zum Sarkophagsaal umgebaut. Damals wurde die Apsis zum Griechischen Hof abgebaut. Im Zuge der Wiederherstellung hat man die polychrome Deckenfassung mit ihrer Grisaille-Malerei vorsichtig gereinigt.

Der Flachkuppelsaal

Dieser Raum, der von Süden an den Griechischen Hof grenzt, ist eigentlich eine Halle: Zwei dorische Säulen gliedern ihn in zwei Schiffe; segmentförmige Gurtbögen von den Raumwänden zu den Stützen und zwischen den beiden Stützen bilden sechs quadratische Raumkompartimente, die von den flachen Kuppeln, denen der Raum seinen Namen verdankt, überwölbt werden. Sphärische Dreiecksflächen, die Pendentifs, vermitteln zwischen den Grundrissquadraten und den kreisrunden Gewölben. Zum räumlichen Reichtum dieses kleinen Saals gehört auch die Apsis, die sich an der nordöstlichen Breitseite öffnet und sich mit fünf großen Öffnungen in den Luftraum des Griechischen Hofes hineinwölbt. Friedrich August Stüler ist mit dem Flachkuppelsaal ein besonders intimer, romantischer Raum gelungen, von dessen wandfester Ausstattung sich alles Wesentliche erhalten hat.

In einer heute weitverbreiteten Denkmalpflege, die auf harmonische Räume, akribische Lückenschließung und rekonstruierende Kopien zielt, sticht die Belassung der Beschädigungsspuren und der unaufgeregte Umgang mit ihnen hervor. Diese Spuren dürfen ohne tragisches Pathos als anonyme Altersspuren gelesen werden. Der ehemalige Urzustand, der hier wissenschaftlich leicht zugänglich ist, wird überlagert durch die materiellen Spuren der Zeit, die als Existenzbeweis für die Schicksale des Bauwerks, aber auch als grundsätzliche zeitliche Tiefenschärfe bei der Wahrnehmung des Baudenkmals zur Geltung kommen. Originalzustand ist in diesem reicheren Sinne nicht der Urzustand, sondern der Bau mit allen Spuren seines Durchgangs durch die Zeit. Der Verzicht auf das üblich gewordene stereotype „Erstrahlt-in-neuem Glanze“ ist das Resultat einer Sorgfalt und Konservierungskultur, die sich bei Chipperfield gewiss auch von John Ruskins Warnungen vor den Zerstörungen perfekter Restaurierungen herleitet.

Unten: Flachkuppelsaal, Aufnahme vom Mai 2008. Die neue, von Chipperfield in ihrer ursprünglichen Kubatur wiederhergestellte Apsis befindet sich auf der linken Seite. (siehe Aufnahme Griechischer Hof Seite 22)

Historische Aufnahme Flachkuppelsaal (etwa 1920–1930): Stiftung Preußischer Kulturbesitz; alle anderen Fotos: Johannes Kramer

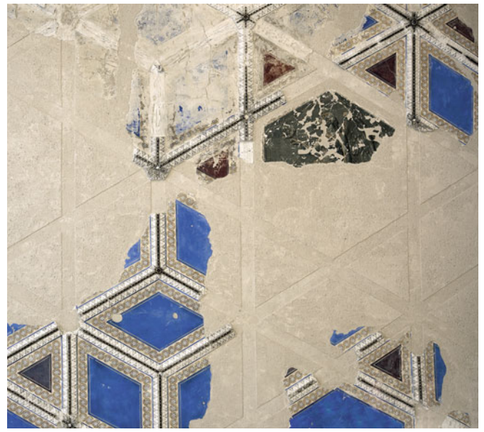
Foto links Januar 2005, darunter Oktober 2006; Foto rechts Februar 2009. Der Saal war im Zweiten Weltkrieg stark beschädigt worden. Decke und oberer Wandbereich waren völlig zerstört, und der Raum war der Witterung ausgesetzt. Im Zuge der Instandsetzung wurden die fehlenden Tonnendecken mit Nachbränden der alten Topfziegel aufgemauert. Die Reste der Wandfassungen einschließlich der grau-grünen Wandfarbe hat man gereinigt und gesichert.

Fotos links: Johannes Kramer; Foto rechte Seite: Christian Richters

Der Ethnographische Saal

Der Ethnographische Saal ist mit seinen sieben segmentbogigen Tonnengewölben auf sechs Säulenpaaren typologisch ebenfalls kein Saal, sondern eine Halle von fast 20 Metern Länge, gleichmäßig belichtet von je einem großen Fenster pro Gewölbejoch.

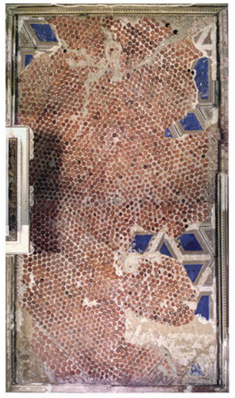
Dieses typologische Grundangebot des eindrucksvollen Raumes setzt sich heute über die noch sichtbaren Wunden der Vergangenheit hinweg. Indem David Chipperfield gerade auch an den strukturellen Grundelementen dieses Saals die Fehlstellen geprüft, gewichtet und gestalterisch berücksichtigt hat, baut er diese Spuren von Zerstörungsgeschichte und anonymer Zeit um in ein Gleichgewicht, in welchem Gestalt und verstrichene Zeit zur Anschauung kommen. Zu diesem Zweck werden genau kalkulierte Eingriffe ausgeführt, die deutlich machen, dass es keinesfalls um Ruinenromantik oder um tatenloses Hinnehmen der zerstörerischen Geschehnisse geht, sondern um ein Austarieren von Überlieferung und angestrebter Wirkung. Umgesetzt wird dies etwa in dem Belassen der Segmentbögen zwischen den dorischen Säulen als unverputzte Backsteinbrücken, aber auch im Aufbringen eines neutralen Verputzes auf die Gewölbefelder, der dem Raum einen klärenden und Licht reflektierenden Abschluss gibt, nicht jedoch die ursprüngliche dekorative Bemalung wiederholt. Die originalen, stark bestoßenen Säulen kommen in dem derart präzisierten Raum umso besser zur Geltung. Selbst wenn man diese und andere Eingriffe nicht direkt als heutige Zutaten wahrnimmt, so ist doch der künstlerische Anteil der architektonischen Eingriffe neben der konservatorischen Haltung klar sichtbar: Er besteht in einer ordnenden Bilanz des Überlieferten, das sich jetzt als kohärenter Rahmen für die Exponate zusammenfügt.



Im Römischen Saal war das Nebeneinander von schlechter Nachbesserung, frei liegenden Unterputzen und Rohbauflächen, fast unbeschädigten Fragmenten der blauen Kassettendecke und von leuchtend grünen Wandflächen besonders eklatant.

Der Römische Saal

Der Römische Saal, südlich vom Treppenhaus im Hauptgeschoss des Museums gelegen, ist in mehrfacher Hinsicht das Gegenstück zum Niobidensaal vis-à-vis auf der Nordseite. Im Gegensatz zum stützenlosen Niobidensaal mit seiner modernen Eisenkonstruktion ist der Römische Saal dreimal durch eine jonische Säulenstellung in vier Joche und drei Schiffe geteilt. Wie in der spätantiken römischen Architektur geläufig tragen die drei Säulenpaare keinen horizontalen Architrav, sondern einen Dreierbogen. Die Raumabschlüsse der vier Joche sind flache Segmentbogengewölbe, die quer zu den Fenstern der Nordostwand und zu der Nischenwand des Griechischen Hofes verlaufen. Während diese Elemente, die den Raum typologisch definieren, trotz gravierender Zerstörungen erhalten waren, existierte die wand- und gewölbefeste malerische und stuckierte Dekoration nur als Fragment. Sowohl die Wandgemälde mit römischen Architekturszenen wie dem antiken Circus Maximus als auch die Stuckdekoration der Gewölbe wurden nicht in den Zustand vor den Zerstörungen zurückversetzt, sondern mit konservatorischen Eingriffen gesichert und in vertretbaren Schritten optisch geglättet, jedoch nicht ergänzend rekonstruiert. Dabei wurden die unterschiedlich zerstörten Gewölbefelder durch sparsame „Lesehilfen“ ergänzt, während Wandbilder und Wandputz durch Einputzungen und Neutralretuschen von ihrem Zerstörungszustand in einen hinreichend ansehnlichen Fragmentzustand versetzt wurden. Dieses Verfahren, von kritischen Kommentaren bereits als Purismus angeprangert, ist in der europäischen Denkmalpflege seit zwei Jahrhunderten gang und gäbe und dient auch einer Sichtbarmachung dessen, was Alois Riegl 1903 mit dem Begriff „Alterswert“ als den Durchgang des Denkmals durch die Zeit bezeichnet hat.



Die Serie links zeigt den Zustand der Decke im Römischen Saal im Jahr 2000, die oberen beiden Fotos dokumentieren den restaurierten Zustand heute.

Bestandsstudie: David Chipperfields Architects

Der Zyklus von Wandbildern im einst von Skulpturen überladenen und grell farbigen Römischen Saal zeigte neben Bauten Roms auch die von Pompeji.
Bei der Wiederherstellung hat man auf Ergänzungen im selben grünen Farbton verzichtet, zum Einsatz kamen kontrastmindernd getönte Putze.

Fotos links oben und rechts: Ute Zscharnt

Der Niobidensaal

Dass das einstmals Neue nicht nur als außergewöhnliches Werk des Historismus gelesen werden kann, sondern auch eine Inkunabel der bei seiner Erstellung modernsten Bautechnik und Baumaterialverwendung darstellt, trifft beim Niobidensaal zu. Man deutet die Kriegszerstörungen und Vernachlässigungsspuren am Neuen Museum in keiner Weise positiv um – sie waren und bleiben eminente Verluste – , wenn ihre Restaurierung im Sinne einer erkennbaren Wundenschließung heute gleichzeitig einen ästhetischen Reiz und Erkenntnisgewinn für sich verbuchen kann. Wenn die vorhandenen Konstruktionen (etwa die Leichtbaugewölbe aus Terrakottaelementen) und die Wandaufbauten inzwischen „durchsichtig“ geworden sind, dann darf das auch in das Wiederherstellungs- und Zeigekonzept dieser Restaurierung einfließen.

Der Niobidensaal war für David Chipperfield und Julian Harrap in besonderer Weise geeignet, auch diese „dienenden“ Elemente in ein Konzept der Erlebbarkeit von ursprünglicher formaler Idee, Ingenieurleistung und Gebäudebiographie einzubeziehen. Die simple kastenartige Raumhülle bezieht ihren Reiz hauptsächlich aus der filigranen eisernen Deckenkonstruktion und der malerischen Gestaltung ihres Auflagers: Eine Folge von Segmentbögen mit horizontalen Spanngurten liegt so auf einem Fries aus gemalten mythologischen Medaillons auf, als handle es sich nicht um den Fußpunkt einer Eisenkonstruktion, sondern um die Schildbögen einer gemauerten Gewölbekonstruktion.

Der Raum hat bei seiner Restaurierung wohldosierte ästhetische Glättungen durch partielle Wandretuschen und die Schließung des Mosaikfußbodens erfahren. Das beweisen auch die Retuschen an den Medaillons und die Schließung des Rosettenmusters im Gewölbe, die im Muster identisch sind, aber in der Farbintensität reduziert wurden.

Oben Zustand 2005, darunter März 2008, rechts fertiger Zustand Februar 2009. Der Niobidensaal war der best-erhaltene Raum des Neuen Museums. Hier wurden einst hellenistische und römische Plastiken aus der Gipsgusssammlung präsentiert. Dazu passte der Wandfries mit Figuren aus der griechischen Sagenwelt.

Kleine Fotos Johannes Kramer; rechts: Ute Zscharnte

Nach der Restaurierung ist der Niobidensaal der Raum, der die ursprüngliche Ausstattung am deutlichsten zeigt. Allerdings ist auch in diesem Raum der Einfluss von Kriegs- und Nachkriegsschäden im Sinne von sichtbar belassenen Zeitspuren zu sehen.