

Michael F. Zimmermann

Einleitung

Museum und Forum, eine Berliner Tradition

Die Berliner Museumsgeschichte bedeutet für die heutigen Planungen eine Verpflichtung, die notwendige Zusammenführung der Sammlungen und die Pflege der ungenügend instandgesetzten Bauten bietet aber auch eine unwiederbringliche Chance. In Berlin waren die Museen fast immer eingebunden in Foren, geplanten Ansammlungen von Bauten und Monumenten im Dienste der Öffentlichkeit. Die Stadt war implizit auch das Thema von Museumsplanungen des 19. Jahrhunderts, und das ist mehr als in jeder anderen Metropole in Berlin auch nach 1945 so geblieben.

In Frankreich hatten moderne Museumstypen in der Akademie und in den Entwürfen ihrer Wettbewerbe zuerst auf dem Papier Formen angenommen. Etienne-Louis Boullées gigantische Entwürfe und die ebenfalls großdimensionierten Utopien J.-N.-L. Durands in seinem *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique* (1802-09) legen davon beredtes Zeugnis ab. Die Gigantomanie macht deutlich, daß Museen wie auch Bibliotheken, Parlaments- und Regierungsgebäude oder Krankenhäuser und Gefängnisse als Gebäude der (und nicht nur für die) Öffentlichkeit aufgefaßt wurden. Schinkel realisierte als einer der ersten Architekten einen Kranz öffentlicher Gebäude in einem Entwurf für eine ideale Residenzstadt. Auf dem Gelände der heutigen Museumsinsel lebten Handel und Kultur in guter Nachbarschaft. Das Alte Museum (1823-1830) mit seiner weitgespannten Stoa und der offenen Mitte, dem zum Lustgarten hin offenen Treppenhaus, machte Öffentlichkeit zum Thema. In der vorausgegangenen Debatte hatte der Archäologe Aloys Ludwig Hirt gefordert, die Meisterwerke der Kunst dürften nicht die Kulisse für Fürsten abgeben, sondern müßten allen gehören. Zugleich akzentuierte das Museum die geschlossene Blockhaftigkeit des gegenüberliegenden Schlosses wie auch des Zeughauses, denen sich später die Bauakademie (1831) hinzugesellen sollte, während das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt (1818-1826) sich weit und mit struktureller Durchsichtigkeit zur Stadt öffnet.

Die urbanistische Einbindung von Museen und Museumsprojekten war etwa gleichzeitig auch für Leo von Klenze in München selbstverständlich. Zwar war seine Glyptothek (1815-1830) das erste wichtige Bauwerk am kurz zuvor erschlossenen Königsplatz, aber eine Nutzung des Platzes als Forum von Kulturbauten war von vornherein geplant – ob man nun an ein innerstädtisches Kloster oder an die Staatsbibliothek als Pendant dachte. Schließlich gehört auch Friedrich August Stülers Planung für das Berliner Neue Museum (1843-1846) in diese Reihe. Getrost darf man hier die abgedroschene Formulierung König Friedrich Wilhelms III. zitieren, der beabsichtigte, das ganze Areal bis zur Insel-

spitze „zu einer Freistätte der Künste und der Wissenschaften“ umzuschaffen, und Stüler neben dem Museum auch den Peripteros konzipieren ließ, der dann als Nationalgalerie gebaut und von weiten Kolonnadenstellungen umgeben wurde (1865-1869). Auch Sempers Dresdener Gemäldegalerie (1847-1855), die den Zwinger nach Osten abschließt, bindet die barocke Anlage Pöppelmanns in ein Forum ein, bestehend aus Opernhaus (zuerst 1831-1841, dann 1869-1878) und aus Schinkels Altstädter Hauptwache (1830-1832). Auf die Einbindung von Sempers und Carl von Hasenauers Kunsthistorischem Hofmuseum in Wien (1872-1889) in die Ringstraßenplanung sei nur verwiesen. Immer ging es darum, Öffentlichkeit durch Bauwerke zu definieren. Daß dafür gerade in Deutschland Wissenschaft und Kultur ausschließlich erhalten mußten, ist bei dem weitgehenden Mangel an Parlamentsgebäuden und kurioserweise bis nach der Reichsgründung auch an Rathäusern und Justizpalästen neben den Fürstenresidenzen symptomatisch. Das Panorama der Residenzstädte wurde durch Inhalte bürgerlicher Kultur und durch die Bauten, die dafür stehen, statt durch Formen bürgerlicher Souveränität und ihre baulichen Symbole besetzt.

Im 20. Jahrhundert hat sich dieser Forumsgedanke weitgehend im urbanen Gefüge multifunktionaler Städte verloren. Doch in Berlin wurde er in den 60er Jahren in einer Planung von einzigartiger Geschlossenheit und programmatischer Dichte wieder aufgenommen. Als Bauwerk schlechthin, als moderner Tempel wurde Ludwig Mies van der Rohes Neue Nationalgalerie am Kulturforum zwischen Landwehrkanal, Matthäi-Kirchplatz und Kemperplatz von 1962 bis 1968 errichtet. Schon vorher wurde gegenüber am völlig verschwundenen Kemperplatz Hans Scharouns großartige Philharmonie (1959-1963) angesiedelt, die man noch nach dem Wettbewerb von 1956 hinter dem Joachimsthalschen Gymnasium an der Bundesallee verstecken wollte. Sie war Teil eines demokratischen Stadtforums ohne Platz für privilegierte Repräsentation, das durch die Staatsbibliothek (Wettbewerb 1964, Bau 1967-1978) und den 1987 unter Leitung von Edgar Wisniewski, vormals Leiter des Scharounschen Planungsbüros, fertiggestellten Kammermusiksaal konsequent vollendet werden konnte. Gewiß gehörte zu Scharouns egalitärem Konzept der parkartigen Stadtlandschaft – das Forum sollte gegenüber der Staatsbibliothek durch ein Bundesgästehaus zum „Tal“ ergänzt werden – implizit die Vorstellung einer erlebnishaften Erschließung durch die großen Verkehrsadern.

Die aufgrund einer Entscheidung des Stiftungsrates vom 28. September 1962 begonnenen Planungen zur Ansiedlung der in Dahlem untergebrachten Sammlungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz am Kemperplatz gehören in diesen

konzeptuellen Horizont. Verkompliziert wird er durch die Doppelgesichtigkeit eines ideologisch auf Gesamtberlin, vom tatsächlichen politischen Erwartungshorizont aber auf den Westteil der Stadt ausgerichteten Gesichtsfeldes. Während man von einem Kulturgürtel redete, der von der Museumsinsel über die Humboldt-Universität und die Staatsbibliothek Ost bis zum Kemperplatz, weiter über den Martin-Gropius-Bau, die Kunstbibliothek und die Technische Universität um den Ernst-Reuter-Platz bis nach Charlottenburg reichen sollte, meinte man doch offensichtlich ein alternatives Forum zu der „Freistätte“ im östlichen Zentrum, wie man später durch Aldo Rossi auch ein alternatives historisches Museum zu dem der DDR im Zeughaus bauen wollte. Rolf Gutbrod ist als Architekt der Museen am Kemperplatz erst 1968 nach langen Diskussionen aus einer unentschieden ausgefallenen Wettbewerbsentscheidung (1965) hervorgegangen. Wie in seinen glücklicheren Anlagen, so den Kölner Universitätsgebäuden, ist er Scharoun auch in den Berliner Museen durch die Offenheit seiner Platz-, Eingangs- und Innenraumgestaltungen und durch das bei ihm allerdings oft nicht mehr durchschaubare diagonale Liniengeschleife verpflichtet. Zugleich bringt er Funktionales in der Formensprache des Brutalismus ein; Betonmassen türmen sich zu allzu engen funktionalen Korsetten, die den Sammlungen und vor allem den Kunstwerken die Freiheit zum Atmen nehmen. Wenn wir Skepsis gegen die autogerechte Landschaftsmalerei demokratischer „Parkway“-Architektur am Kemperplatz haben, so bedeutet das auch, daß Scharouns zu Recht bewunderte Stadt-Utopie heute dennoch nicht mehr verbindlich sein kann.

Das zeigte sich bei dem Debakel um den 1983 ausgeschrieben und mit seltener Eindeutigkeit entschiedenen Architektenwettbewerb um die Gestaltung der Mitte des Kulturforums. Während die meisten Planer sich noch an Scharouns Bundesgästehaus und damit an das imaginierte „Tal“ anlehnten, ging der Gewinner Hans Hollein andere Wege. Er wollte den Platz mit piranesihaften Türmen in der Achse der Matthäikirche und der Leipziger Straße besetzen, ihn mit einer ausschwingenden Kolonnade gegenüber der Staatsbibliothek und mit einem Kanal gegenüber dem Gutbrodschen Museum abschließen und so das Gegenüber von Mies van der Rohe in sich ruhendem Idealbau und Scharouns expressiver Stadtkultur-Architektur inszenieren. Die im Grunde unentschiedene Symbolik, die sich dennoch mit Entschiedenheit äußert und Architekturutopien der frühen Moderne durch noch frühere Visionen konterkariert, ist im besseren Sinne postmodern. Die piranesiartigen Monumente, die zu romantisch und auch in der Funktion („Bibelturm“) zu mythisch sehnsüchtig daherkommen, um von klassischer Staatsverantwortung zu zeugen, empfand man ebenso wie James Stirlings Wissenschaftszentrum als sinnlos babylonisch. Dabei sammelt auch Stirling nur in programmatischer Ratlosigkeit Urformen von Architektur. Man sollte bei der Wertung nicht vergessen, was der Klassizismus mit seiner Architektur öffentlicher Verantwortung für die aufgeklärten Monarchien piranesischen Phantasien verdankt. Die Ansammlung runder, polygonaler und rechteckiger Räume bis zur *Sala a croce greca* im vatikanischen Museo Pio-Cle-

mentino (ca. 1773–1780) von Michelangelo Simonetti und Giuseppe Camporese ist Stirlings Bauten verwandt, übersetzt man einmal nach innen wirkende Hohlform in nach außen wirksame Raumkörper. Aus Holleins Planung wurde nach verquälten Diskussionen und sich stetig ändernden Planungsvorgaben, auf die der Architekt jeweils reagierte, dann doch nichts; aber das Projekt steht noch so erratisch im Raum, daß man über erneute Planungen noch nicht entscheiden kann.

Der Forumsgedanke im Zusammenhang mit Kulturbauten war in Berlin bis unmittelbar in die Zeit vor dem Fall der Mauer höchst lebendig. Nach dem Mauerfall gewinnt er eine neue, gesteigerte Bedeutung.

Während bisher (mit Ausnahme der Wiener Ringstraße) von reinen Kulturforen die Rede war, soll nun der Blick auf einen weiteren urbanistischen Zusammenhang gewagt werden. Was in Berlin an staatlichen Repräsentationsbauten, an Verwaltungs- und Wohngebäuden zu errichten ist, läuft auf die größte Neudefinition von Stadtgestalt unserer Zeit in Europa hinaus. Daß Architektur dabei ein Verständnis gesellschaftlicher Funktionen zugrundelegt und diese zugleich symbolisiert, zeigte die Diskussion um die Neugestaltung des Epizentrums um den Leipziger und den Potsdamer Platz. Es ging um die Scheidelinie zwischen der alten, bis zur ehemaligen Akzissenmauer am Leipziger Platz gehenden Stadt und dem neuen, schon in der Kaiserzeit, dann mehr noch in den 20er Jahren kommerziell geprägten Westen. Die Gewinner eines Wettbewerbs, über den nach allzu kurzer Auslobung im Oktober 1991 entschieden wurde, waren Heinz Hilmer und Christoph Sattler. Sie haben die traditionelle Trennung von Stadtmitte und Westen in ihrem sicher nicht genialen Entwurf solide zum Ausdruck gebracht. Die Gebäude zweier der Investoren, Daimler-Benz und Sony, gruppieren sich mit expressiven Türmen um den Potsdamer Platz. Dort stand einst die schwungvolle Fassade des Columbus-Hauses von Erich Mendelsohn, die in ihrem zeichnerischen Duktus urbanen Verkehr und Geschwindigkeit ausdrückte. Den Leipziger Platz rahmt ein architektonischer Stehkragen, der das Oktogon diesmal nur zaghaft heraushebt: *architecture parlante* – sprechend jedoch allenfalls vom einmal Dagewesenen, eine Geste uneingestandener Sehnsucht. Entlang des freien Platzes um die verschollenen Geleise des Potsdamer Bahnhofes reihen die Architekten einen neuen Typus aufgesockelter, U-förmiger Blockgebäude aneinander, urban gebändigte, schlecht zu beleuchtende Kraftprotze – zwar keine Gartenzwerge neben den Wolkenkratzern, aber doch Gnome, die von einem mitteleuropäischen Mythos von Urbanität zeugen. Der Verzicht auf höhere Dachtraufen, auf technoide Triumphe, ist Bedingung dieser italianisierenden und doch berlinerischen Blockbebauung und drückt sich auch ästhetisch aus. Die Mischung von historischem Zitat und träumerischer Innovation konnte sich gegen intellektuell großzügigere Konkurrenz durchsetzen, etwa gegen Oswald Mathias Ungers' raffinierte Überlagerung eines „westlichen“, aus der Miesschen Nationalgalerie abgeleiteten Rasters, woraus gläserne Türme wie quadratische Stäbe emporwachsen, und eines etwas größeren und diagonal versetzten, östlichen, den Leipziger Platz und

die Achse der Wilhelmstraße aufnehmenden Rasters, um das sich scheinbar unbeeindruckt durch die Türme Blockbebauung arrangiert. Vor allem aber konnte sich die sensible *juste-milieu*-Architektur von Hilmer & Sattler gegen die mit großem Aufwand von den Investoren unter unfairer Umgehung des Wettbewerbs aufgebrachte Konkurrenz durchsetzen. Ein ausgefeilter Entwurf von Richard Rogers Partnership hätte das ganze Areal in eine unverbrüchlich modern arrangierte Kommerzarchitektur umgestaltet. Platzanlagen, die spitzwinklig dreieckige Grundrisse modulieren, sollten zwischen ansteigenden Bauten auf mittlere Wolkenkratzer als Höhepunkte arrangiert werden. Jedes der unterschiedlich angespitzten Tortenstücke mit Plätzen und Wolkenkratzern hätte einem der Investoren das bauliche Profil verliehen. Das Forum dahinter blieb ausgeschlossen, bis im Realisierungswettbewerb (September 1992) der Gewinner für das Daimler-Benz-Projekt, Renzo Piano, auf die benachbarte Staatsbibliothek mit einem Kopfbau für die Alte Potsdamer Straße reagierte, der Scharounsche Formen aufnimmt. Aber im ganzen liegt das Kulturforum eben „hinter“ der Abbruchkante der neugeplanten, großstädtischen Verdichtungsarchitektur. Der Versuch, das gewachsene und in vehementen Diskussionen weiter wachsende Kulturforum mit einer Vision zeitgenössischer Großstadt zusammenzubringen, ist einstweilen gescheitert. Die Anballung monofunktionaler Hochverdichtungsbauten, die sich nach Laden-, Büro- und Museumsschluß wie das Zentrum von Chicago in ein gefährliches soziales Niemandsland zu verwandeln drohen, ist ein Rückschritt in der erfreulich multifunktionalen und dadurch trotz ihrer Häßlichkeit so bewohnbaren Stadt. Bedingt wurde er durch den übereilten Verkauf des Geländes am Potsdamer Platz. Das Forum droht zum Kulturzentrum, zur Präsentationsmaschine von Kunst zu verkommen. Die Stiftung hätte an den Planungen wortführend teilnehmen sollen und auf der vordringlichen Realisierung einer Gestaltung des Kemperplatzes bestehen müssen.

Die Debatte um die Museen von Rolf Gutbrod am Kemperplatz und um die Gestaltung der Mitte des Kulturforums zeugt von der gleichen uneingestanden Ratlosigkeit, die auch die Debatte um das benachbarte Großstadtprojekt kennzeichnet. Man versucht, sich hinter *bon-sens*-Entscheidungen zu verbergen. Ein eingeständenes Bekenntnis zur Unmöglichkeit der Fortsetzung architektonisch-gesellschaftlicher Utopien der frühen Moderne bis in die 60er Jahre wäre Holleins Platzgestaltung, ein Triumph monumentaler Sehnsucht. Die Kritik reagierte auf das Gutbrodsche Kunstgewerbemuseum mit Entsetzen; es übertönt die Kunstwerke und zwängt sie zugleich ein. Als auf Veranlassung des Generaldirektors der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Prof. Wolf-Dieter Dube, erneut ein Wettbewerb für die Gemäldegalerie am Kemperplatz ausgeschrieben wurde und die Gewinner, Hilmer und Sattler, die Planungen aufnehmen konnten, waren die Kunstbibliothek mit dem Kupferstichkabinett und eine verbindende Eingangshalle zu weit fortgeschritten, um noch umgeplant zu werden. Die Eingangshalle hätte die Großzügigkeit der Scharounschen Staatsbibliothek ins Brutalistische übersetzt – eine Großzügigkeit, die in die 70er Jahre, in die Zeit des Märkischen

Viertels, die Epoche vor der Ölkrise paßt, nicht aber in unser skeptisch gewordenes *Fin de siècle*. In der eleganten, detailgenauen Überarbeitung von Hilmer & Sattler, die die sechseckigen Pfeiler – Gutbrods Hommage an die Philharmonie – zu Pretiosen macht, kehrt sich die Scharounsche Offenheit vom demokratischen Prinzip zu gediegen-luxuriöser Platzverschwendung um. Bourdieu hatte in den 60er Jahren die soziale Hauptfunktion der Museen als Kultur der Distinktion beschrieben: Die einen fühlten sich im erhebenden Sinn als dazugehörig, die anderen als ausgeschlossen. Sind wir alle so gebildet geworden, daß wir über Einschüchterungsarchitektur nicht mehr nachdenken müssen? – Die palastartige, an historisch Maßgebliches von Palladio über Klenze bis zu Mies van der Rohe anschließende Gemäldegalerie von Hilmer & Sattler, die sich in einem markanten Bruch an die Eingangshalle anschließt, besticht zwar zunächst durch die Liebe zum Detail und die Sorgfalt der Motivgestaltung. Doch die unhektische, angenehme Ruhe, die aus der Planung spricht, kann nicht vergessen lassen, daß Museen nicht nur Refugien, Orte der Erbauung sind. Am Potsdamer Platz die etwas zu schön gemalte Stadt, ein wenig aus einer modernen Mary-Poppins-Perspektive gesehen, hier das zum Stauen und zur Ruhe einladende Museum der Posthistoire.

Selten finden museale und stadträumliche Träume so unmittelbar zusammen wie in den Projekten von Hilmer & Sattler für die Gemäldegalerie und für die Stadtgestaltung im Südwesten der alten Innenstadt. Der forensische Gedanke der Bauaufgabe Museum wird durch Gutbrods Öffnung wie durch die Oasenbildung von Hilmer & Sattler fortgeführt, wenn auch auf eine problematische Weise. Er hat in Berlin eine bis heute vielleicht unausweichliche Tradition. Diese Forumstradition muß bei den auf der Spreeinsel anstehenden Maßnahmen in zweifacher Hinsicht aufgenommen werden. Zum einen wollen die historischen Bauten als Zeugnisse respektiert werden. Die in ihnen realisierten utopischen Vorstellungen über die gesellschaftliche Rolle von Kultur und Kunst sind dabei zugleich Herausforderungen für unsere Zeit, die nach anderen Antworten auf die gleichen Fragen sucht. Zum anderen stehen die restauratorischen und ergänzenden Eingriffe in engem Zusammenhang mit anderen notwendigen restauratorischen und baulichen Maßnahmen, durch die Berlin wieder in Stand gesetzt werden soll, Hauptstadt zu sein. Den Museen und der Stadt ist dabei eines gemeinsam: Beide haben es nicht immer mit geliebten Traditionen zu tun. Messels Pergamon-Museum wurde von Gaetgens kürzlich als Zeugnis des kaiserzeitlichen Kulturimperialismus gedeutet. Aber auch der bildungsbürgerliche Kulturgedanke des Neuen Museums, das preußische Staatsmacht durch Wissenschaft und Kunst, sogar durch Technik – kurz durch zivilisatorische Kompetenz ausdrückt und den Bürger implizit dazu auffordert, sich allein in diesen Bereichen zu bilden, schließlich das in Kaulbachs Fresken ausgedrückte, auf die Reformation zuführende Geschichtsverständnis sind uns nicht durchweg sympathisch. – Analog hat die Stadt es mit einem letztlich noch ständestaatlich aufgefaßten Reichstagsgebäude, mit zahlreichen verrottenden Fabrikgebäuden der Jahrhundertwende, mit mancher ungeliebten Nazi-Architektur wie dem Sagebielschen Reichsluft-

fahrtministerium oder gar mit der „Topographie des Terrors“, schließlich mit dem Palast der Republik und den staatlichen Repräsentationsgebäuden, aber auch mit liebloser Wohnarchitektur der DDR-Zeit zu tun. Die Stadt flüchtet sich auf der Suche nach positiven, nationalen Identifikationssymbolen in die Vision eines Schlosses, das unter Ausblendung der über es hinweggegangenen politischen Geschichte auf die kunsthistorische Bedeutung reduziert wird. In einer Zeit, da der englische Thronfolger aus grundsätzlicher Opposition gegen moderne Architektur Kapital schlagen kann, läßt sich mit dem alten Neuen mehr Staat machen als mit jedweden wirklich Neuen. Die Stadt steht grundsätzlich vor der Alternative, zu ihrer Geschichte durch behutsame Eingriffe und durch die Pflege des gewachsenen Stadtbildes zu stehen und dabei auf architektonische Selbstdarstellung weitgehend zu verzichten, oder Spuren des Nationalstaates zu setzen. So stehen auch die Museen vor der Alternative einer großspurigen Gesamtplanung als sozusagen natürlicher Folge der Wiedervereinigung oder eines zurückhaltenden Umgangs mit dem Überlieferten als Zeugnis einer deutschen Geschichte, aus der es keinen neuen Aufbruch geben kann.

Ideelle Distanzierung oder gar Diffamierung des Überlieferten, die sich immer wieder in hämischen Bemerkungen über den bildungsbürgerlichen Geist des Neuen Museums oder den „roten Plüsch“ Bodes äußert, muß zu einem völligen Mißverständnis der Aufgabe führen. Nicht, daß an diesen Einschätzungen alles falsch wäre. Wofür oder wogegen wird jedoch solchermaßen argumentiert? Für Verarbeitung durch Ersatz? Auch wenn historische Bauten künstlerisch nicht zu den allerersten Lösungen ihrer Zeit gehören, sind sie für uns nicht einfach verfügbar. Wenn die Bauten vom Selbstverständnis einer Zeit sprechen, das wir uns nicht zu eigen machen wollen, so dürfen sie dennoch nicht hinweggeplant werden. Geschichtsverdrängung kann sich keine bleibenden Mahnmale setzen als verplante Museen. Planer und Architekten sollten mit der Frage leben, ob ein zukünftiger Besucher ihrer Sammlungen und Gebäude auf die Erklärung „hier war einmal...“ angeregt oder entsetzt reagieren würde. Das läßt auch die Chance einer hauptstädtischen Museumskultur erahnen, die einer unpräntiösen, liberalen Hauptstadtkultur der Bundesrepublik angemessen wäre.

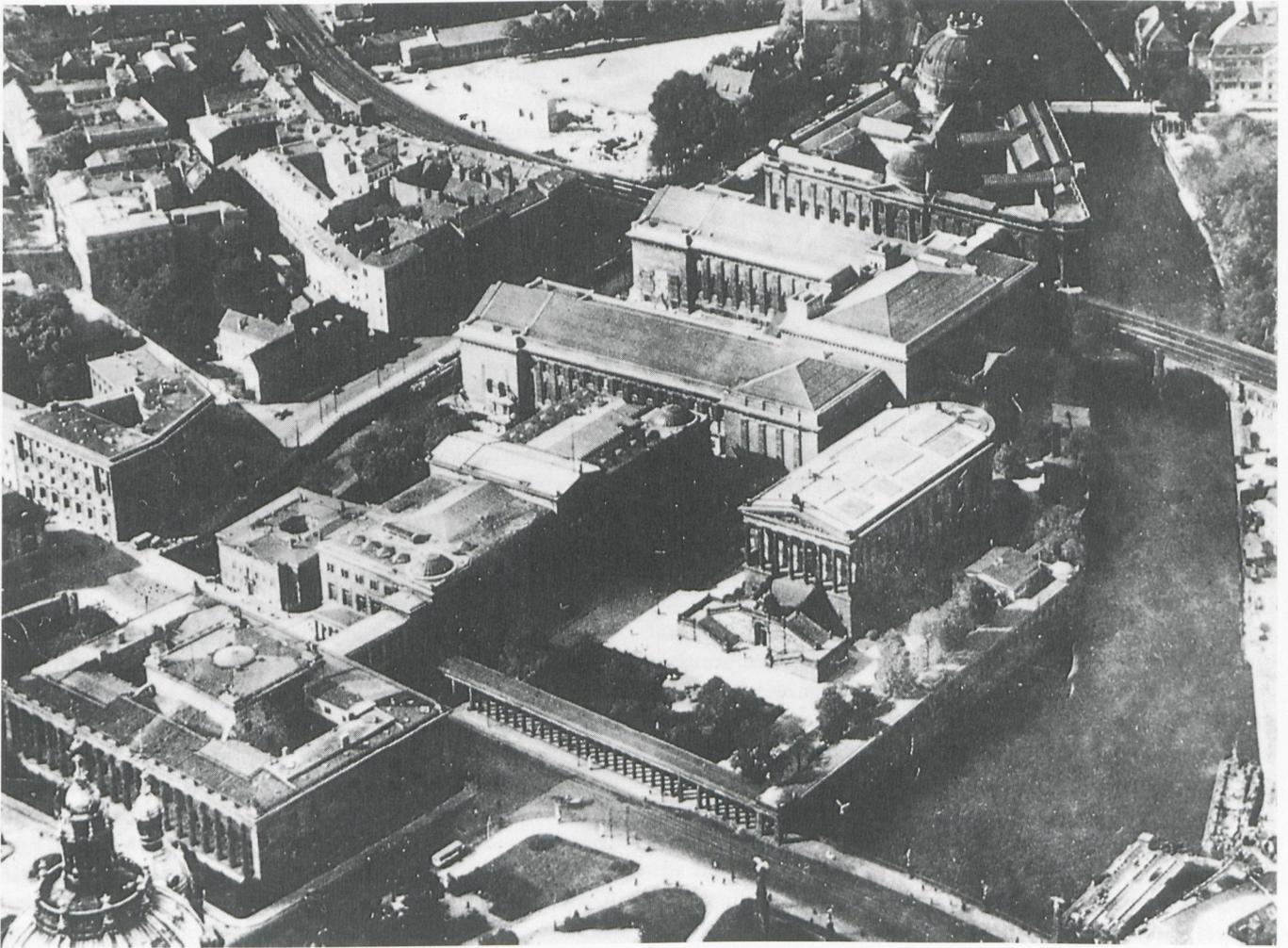
Die Museen am Kemperplatz und auf der Spreeinsel

Angesichts des Berliner Planungsfiebers muß die Tragweite der anstehenden Entscheidung immer wieder unterstrichen werden, zumal die Voraussetzungen für eine Weichenstellung, die sich auf einen breiten Konsens stützen kann, nicht gut sind. In den Museen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz bündelt eine Nation, die Kultur ansonsten in die Hoheit der Länder stellt, ihre finanziellen und geistigen Kräfte. Die Stiftung wurde gegründet, um das kulturelle Überleben des preußischen Kulturerbes in Westberlin zum Anliegen der ganzen Bundesrepublik zu machen. Die Vereinigung der beiden deutschen Staaten machte über Nacht einen Großteil des kulturellen Lebens der designierten neuen Hauptstadt

zum gesamtdeutschen Kulturanliegen. Berlin ist insofern vor anderen Städten privilegiert. Schon diese einzigartige, in diesem Funktionswandel eher gewordene als konstitutionell gewollte Konstruktion erfordert demokratische Entscheidungskultur über Berlin hinaus und die Suche nach Konsens. Die Sammlungen werden über einen langen Zeitraum neu strukturiert; auch der Neubau oder die Neugestaltung der Museumsbauwerke wird viel Zeit beanspruchen. Die Museen werden daher nicht nur pragmatische Problemlösungen sein, sondern von ihrer Geschichte zeugen, von der sie Spuren in sich aufnehmen werden. Sie werden von der Kultur der Debatte und der Entscheidungsfindung zeugen, der sie ihre zukünftige Gestalt verdanken werden. Entscheidungskultur jedoch verträgt Zeitdruck nur in Grenzen.

Für die Museen am *Kemperplatz* wurde im November 1985 nach der vehementen Kritik am Gutbrodschen Kunstgewerbemuseums der Kurs korrigiert; im Juni 1986 wurde ein Wettbewerb für die Gemäldegalerie ausgelobt, über den im Juli 1987 entschieden wurde. Man hatte also kurze Zeit vor dem Kollaps der DDR die Architekten und damit die ganze Planungsgrundlage gewechselt, ohne daß der in Gang befindliche Bauprozeß und damit die einmal genehmigte Finanzierung wesentlich unterbrochen wurden. Doch vergingen von der Auslobung bis zur Bauausführung immerhin fünf Jahre. Nach dem Mauerfall im Oktober 1989 wollte man nun nicht wieder alles in Frage stellen. In allzu kurzer Zeit wurde die Öffentlichkeit mit einem Planungskonzept für die Zukunft der wiedervereinigten Museen konfrontiert, das bis heute die Grundlage aller Planungen ist. Während es wohl vor allem um den ungestörten Baubeginn des gerade einmal geplanten Baus von Hilmer & Sattler ging, waren bereits die drei großen Museen am Kupfergraben an die um die Charlottenburger Bestände erweiterten Antikensammlungen vergeben. Zum Nachdenken über die Tradition der Sammlungen und über den historischen Wert der Gebäude scheint es erst später gekommen zu sein. Zwar ließ man sich das eiligst entwickelte Konzept von einer Korona internationaler Museumsdirektoren absegnen, die vorher jedoch kaum gehört worden waren. Doch wurden keine Forschungen angeregt, man schaute nicht ins Land, wer über die Geschichte der Berliner Museen etwas zu sagen hätte, organisierte keine Symposien, die Historiker, Archäologen und Kunsthistoriker hätte zusammenbringen können, publizierte keine Dokumente. Es soll hier gar nicht unterstellt werden, daß man einfach alles festzurren wollte, bevor das Palaver los geht. Mag sein, daß tatsächlich Finanzierungen in Frage standen, daß Berlin auf eine neue Unterbringung der Gemälde hätte lange warten müssen, daß die damalige Situation von vielen Beteiligten zu Recht als Zwangslage empfunden wurde. Dann aber sollte jetzt Zeit sein, das Begonnene unter Einbeziehung der inzwischen selbst zur Geschichte gewordenen Gemäldegalerie von Hilmer & Sattler zu überdenken.

Bei dieser Ausgangslage war es nicht verwunderlich, daß um die Museen der Stiftung ein heftiger Streit entbrannte. Kurioserweise wird dessen Existenz übrigens von einigen der Direktoren immer noch geleugnet. Sie sehen Planung auch heute noch als zuvörderst Beamten-Auftrag an und



1 Museumsinsel, Luftbildaufnahme, vor 1939

wollen die Verantwortung allein tragen. Da die Debatte überwiegend von Kunsthistorikern geführt wurde, wohl auch deswegen, weil die Kunstgeschichte als größere Disziplin früher das Bedürfnis nach einer engagierten Fachöffentlichkeit empfindet als die kleineren archäologischen Fächer, stehen die kunsthistorischen Museen im Vordergrund der öffentlichen Diskussion. Auch in diesem Buch wird die Problematik der archäologischen Sammlungen nur gestreift, muß jedoch angesprochen werden, da die museologische Neukonzeption einen Eingriff in Bauwerke bedeutet, für die Kunsthistoriker Verantwortung tragen oder sich verantwortlich fühlen müssen.

Nach dem Mauerfall wurde die zumindest nach politischer Rhetorik immer angestrebte Zusammenführung der Berliner Sammlungsbestände möglich. Will man die Planungen zur konkreten Vereinigung kurz umreißen, muß man zunächst wieder mit dem Kemperplatz anfangen, da er tatsächlich leider zuerst im Mittelpunkt des Interesses stand. Der derzeit im Bau befindliche Galeriebau auf dem Kulturforum am Kemperplatz soll die Gemälde aus Ost und West aufnehmen. Dort sollen also auch die wertvollsten Gemälde, derzeit noch im Bode-Museum auf der Museumsinsel ausge-

stellt, gezeigt werden. Dabei ist die dort geplante Gemädegalerie zu klein für die Gesamtbestände! Man hat dem abgeholfen, indem man eine Raumfolge in der südlichen Flucht des Sockelgeschosses, die ursprünglich für Restaurierungswerkstätten und die Büros der Kuratoren bestimmt war, zur Studiensammlung umwidmete. Dort sollen dicht gedrängt Gemälde gezeigt werden, die in den großen Oberlichtsälen des Hauptgeschosses keinen Platz finden. Das Bode-Museum auf der Museumsinsel soll nach Plänen der Stiftung vorerst die Skulpturensammlung aufnehmen.

Der immer noch geplante Neubau der Skulpturensammlung soll vielleicht nördlich der Gemädegalerie auf dem Gelände westlich des Kunstgewerbemuseums am Kemperplatz entstehen. Die bereits fertiggestellte Gutbrodsche Eingangshalle sollte zugleich der Zugang zur Skulpturensammlung sein. Nach dieser ursprünglichen, vor der Einheit datierenden Planung wären alle kunsthistorischen Sammlungen mit Ausnahme derer zur deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts am Kemperplatz beieinander. Das Resultat ist Konzeptionslosigkeit besonders für das *Bode-Museum*, Berlins traditionsreiches kunsthistorisches Museum für Skulpturen und Gemälde. Einstweilen muß es die Skulpturensammlung

beherbergen, denn diese Abteilung soll bereits in kurzer Zeit aus Berlin-Dahlem ausziehen, um dort den völkerkundlichen und den ostasiatischen Sammlungen Platz zu machen. Nach der Einbeziehung ungeahnter, in Leipzig aufbewahrter Bestände wird in Dahlem tatsächlich eine weltweit einzigartige ethnologische Sammlung zusammengebracht werden können – vielleicht die stärkste Seite der gegenwärtigen Ansätze.

Seitens der Stiftung wurde darüber nachgedacht, ob das Bode-Museum nach einem zweiten Umzug der fragilen Bildwerke in ein neues Skulpturenmuseum nicht in einer integrierenden Ausstellung von Malerei, Skulptur und Kunstgewerbe einen stimmungsvollen Gesamtüberblick über die Kunstgeschichte geben sollte – ein schwacher Abgesang für die Präsentation der gesamten mittelmeerischen Zivilisation, wie sie von Schinkels Altem Museum über die Pläne Friedrich Wilhelms III. für die ganze Insel bis zum Pergamon-Museum Berliner Tradition war. Es scheint fraglich, ob eine solche Sammlung neben den erstrangigen Museen für Gemälde, Skulpturen und für Kunstgewerbe bestehen könnte.

Konkrete Pläne für die fernere Zukunft des Bode-Museums gibt es bis heute nicht. Die Neubaupläne der Skulpturensammlung wurden unlängst, wie man hört, „zurückgestellt“: Die Sanierung der Bauten auf der Spreeinsel verschlingt die Summen, die dafür benötigt würden. Wenn die Skulpturengalerie ins Bode-Museum einziehen wird, so darf man sich also auf eine dauerhafte Unterbringung gefaßt machen. Die Stiftung sieht diesen Umzug im Prinzip noch als Provisorium an. Dies ist wohl ein wichtiger Grund dafür, daß sie Experimente mit einer Präsentation zuläßt, die Skulpturen, Malerei und Kunstgewerbe zusammenbringt. Zudem ist der Neubau der Gemäldegalerie am Kemperplatz so klein, daß auch bessere Gemälde, würden sie nicht im Bode-Museum präsentiert, in den Magazinen verbleiben müßten. So wird im Bode-Museum derzeit eine behutsam integrierende Ausstellung in einer Sammlung vorbereitet, die vorrangig Skulpturenmuseum bleiben soll. Strittig scheint wohl vor allem die Anzahl und die Qualität der Gemälde zu sein, die zusammen mit den Skulpturen gezeigt werden sollen. Nach Lage der Dinge ist wohl überhaupt nur eine übereilte Planung möglich. Doch ergeben sich durch ein Anknüpfen nicht nur an Bodes Präsentation, sondern auch an die Geschichte der Sammlung in Dahlem positive Ansätze. Daher wird in diesem Buch aus der *Dahlemer* Ausstellungsgeschichte die Skulpturengalerie exemplarisch herausgegriffen. Die Kuratoren der Skulpturengalerie wissen nicht, ob sie eine Skulpturensammlung, die auf Dauer im Bode-Museum verbleibt, oder ein kurzfristiges museales Experiment gestalten, das man seitens der Direktion womöglich sogar zitieren wird, um das Scheitern integrierender Ausstellungskonzepte zu verkünden.

Die Museumsinsel, die sozusagen zur Dispositionsmasse dazugesetzt ist, würde nach dem derzeitigen, doch für die Skulpturengalerie anscheinend ins Wanken geratenen Konzept der Stiftung nur noch eine erstrangige kunsthistorische Sammlung beherbergen: In der 1876 eröffneten alten Nationalgalerie soll die Kunst des 19. Jahrhunderts, also auch die

gegenwärtig in der Galerie der Romantiker in Charlottenburg ausgestellte Malerei, gezeigt werden. Dadurch und durch den Abzug wichtiger Hauptwerke nach Potsdam ergibt sich für *Charlottenburg* die Notwendigkeit eines neuen museologischen Zukunftskonzepts. Helmut Börsch-Supan stellt ein solches in diesem Buch vor. – Die *Nationalgalerie* kann die anvisierte Funktion nur nach baulicher Umgestaltung übernehmen. Zwei zentrale, doppelgeschossige Räume bilden sozusagen die Cella dieses Peripteros; der zweite endet mit einer am Außenbau ausschwingenden Apsis. Dort sollte nach den Plänen der Erbauer das normgebende Werk von Peter Cornelius, des deutschen Raffael, gefeiert werden. In den 30er Jahren wurden diese Säle durch eine tiefere Decke abgehängt. Die Korrespondenz von Innen- und Außenarchitektur und der Sinn der Treppenanlage wurden dadurch verunklärt. Um ein zweites Ausstellungsgeschoß zu gewinnen, soll die hängende Decke nun durch eine feste Zwischendecke ersetzt werden. Es bleibt zu hoffen, daß es dem Architekten gelingt, die ursprüngliche Gestalt der Säle, die er horizontal zu teilen hat, sichtbar zu machen.

Die Frage, ob in der Nationalgalerie ausschließlich deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts oder auch Werke der französischen Impressionisten ausgestellt werden sollen, ist zugunsten der letzteren entschieden worden. Wenn man den nach der Walhalla Leo von Klenzes zweiten im 19. Jahrhundert realisierten Peripteros allein der deutschen Kunst gewidmet hätte, so hätte man eine dumpfe Tradition evoziert, die selbst der konservativen Weitsicht der Hirt, Waagen, Rumohr und Bode widersprochen hätte, und wäre hinter die Errungenschaften des legendären Direktors Hugo von Tschudi zurückgegangen. Der nationale Aspekt innerhalb der Geschichte der Nationalgalerie sowie die Sammlung französischer Impressionisten sind Gegenstand der beiden Beiträge von Françoise Forster-Hahn und Barbara Paul. Sammlungen kann man mit einem Umzugsunternehmen umkonzipieren, zerstörte Bauwerke sind für immer verloren. Die einzelnen Bauwerke auf der Insel stellen jedes für sich Mindestanforderungen für ihre weitere Verwendung, bei deren Mißachtung die Alarmglocken klingeln sollten. Besonders Schinkels Altes Museum, das Neue Museum Stülers, das Bode-Museum und Messels Pergamon-Museum werfen geschichtliche und denkmalpflegerische Fragestellungen auf, die kontrovers diskutiert werden.

An dieser Stelle kann an die Probleme der archäologischen Sammlungen nur erinnert, der museologische Aspekt der Planungen für die Antikensammlungen nur angerissen werden. Sattsam bekannt sind die Kritiken an Schnelldurchgängen („Besucher-Rennbahn“), und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der Besucher durch einen Überhang an interpretierender Museumspädagogik gegängelt werden soll. In Zukunft soll das *Alte Museum* insgesamt der griechischen und römischen Antike gewidmet sein. Das schwer zerstörte Bauwerk wurde von 1958 bis 1966 restauriert, die Säle im Inneren wurden neu gestaltet, wobei vor allem die doppelten Säulenstellungen in den Erdgeschoßsäulen wegfielen. Der tektonische Charakter der Schinkelschen Architektur kann nun von innen nicht mehr nachvollzogen

werden. Unklar ist, ob man an die Schinkelsche Saalgestaltung in irgendeiner Weise wieder anknüpfen soll, oder ob man sie im Gegenteil durch die Aufstellung von Großplastik auch im oberen Stockwerk zusätzlich negiert. Da der historische Verbindungsgang zum Stülerschen Neuen Museum rekonstruiert werden soll, wird ein Treppenhaus aus der DDR-Zeit in der Mitte des hinteren Traktes abgerissen werden müssen. Das wirft die Frage nach dem Umgang mit der Innenausstattung aus DDR-Zeiten auf. Vor allem wegen des Wegfalls dieses Treppenhauses erscheint die Verglasung des nunmehr allein nutzbaren Treppenhauses an der Fassade als unerlässlich, denkt man nicht an eine bauliche Alternative eventuell in einem der Höfe. Im Herbst 1992 war für eine Rembrandt-Ausstellung Schinkels offenes Treppenhaus durch eine Glaswand zwischen den Säulen der Treppenhalle in der Flucht der Wand zum Lustgarten geschlossen worden. Dies war aus klimatechnischen Gründen notwendig und wird, so sagt man, auch in Zukunft unerlässlich sein. Daher soll die arg provisorisch wirkende Verglasung durch eine aufwendigere Konstruktion ersetzt werden. Diese Glaswand wandelt die Mauern der Stoa zu einer durchgehenden Wand; die offene Mitte unter der geschlossenen Masse der Kuppel ist nicht mehr auf Anhieb kenntlich. Da auch die Kuppel nur wenig über den Außenbau hinausragt, wird mit der leeren Mitte das plastische Zentrum verunklärt. Aber nicht nur die Struktur, sondern auch der urbanistische Aussagewert des Baus wird erheblich beeinträchtigt: Öffentlichkeit war mit der einzigartigen architektonischen Offenheit das Thema von Schinkels Architektur. Das Eindringen von Platz-Raum in das Museumsbauwerk, das man solcherart in allen Etagen in Ausgehkleidung betritt, die Funktion der oberen Plattform auch als Aussichtspunkt zum Genuß der Platzgestalt, die komplexe Schinkelsche Dialektik von Innen und Außen, von offener und geschlossener Form, all dies geht durch die Glaswand verloren. Der Ausblick aus dem Treppenhaus auf den Platz darf kein Fensterblick werden. Im *Neuen Museum* sollen die Sammlungen der Ägyptischen Kunst gezeigt werden. Bereits 1943 wurde es durch Luftangriffe schwer zerstört, so daß noch vor wenigen Jahren ein Abriß der „Ruinen“ erwogen werden konnte. Der zerstörte nordwestliche Flügel am Kupfergraben soll, in welcher Form auch immer, wiederhergestellt werden. Auch wird ein Erweiterungsbau auf dem Gelände vor dem Kupfergraben benötigt. Eine betont fachgerechte Bauaufnahme gibt es noch nicht. Es gilt, den nach Plänen von Friedrich August Stüler im wesentlichen von 1843 bis 1846 errichteten Bau behutsam zu restaurieren und zu ergänzen. Immer noch scheint sich nicht herumgesprochen zu haben, daß dieser historistische Bau ein Denkmal erster Ordnung ist, selbst wenn der Architekt nicht das Niveau Karl Friedrich Schinkels erreichte. Stüler gelang keine derart wirksame Synthese unterschiedlicher historischer Anregungen wie seinem Lehrer. Doch er bot in dem nach außen bescheidenen Bau ein einzigartiges Repertoire stilistischer und technischer Möglichkeiten seiner Zeit. Stüler griff Schinkels Ansinnen auf, englische Industriearchitektur ästhetisch zu nobilitieren. Während die Architektur wie ein gebauter Traktat einen umfanglichen Formenkanon vorführt, bot das in – teilweise

abgenommenen – Fragmenten erhaltene Freskenprogramm einen enzyklopädischen Überblick zur Weltgeschichte. Wilhelm von Kaulbachs Darstellung der gesamten „Culturentwicklung aller Völker und Zeiten in ihren geschichtlichen Hauptphasen“ spitzte die Idee des Museums zu, das in seiner Architektursprache und seiner Dekoration insgesamt dieses bildungsbürgerliche Konzept zur Schau stellte. Nach dem Verlust der berühmtesten malerischen Ausstattungen von Museen des 19. Jahrhunderts in Deutschland, des Schinkelschen Prinz-Albrecht-Palais mit seinem gußeisernen Tragwerk im Treppenhaus sowie der Bauakademie besitzt das teilerstörte Neue Museum als beschädigtes Gesamtkunstwerk und wertvolles Zeugnis historistischen Kunstverständnisses einen besonderen Rang. Keineswegs darf der Bau durch einen Nordwestflügel in falsch verstandener Originalität dezimiert oder durch ein auswucherndes, postmodernes Schatzhaus für die Nofretete entstellt werden. Absurd wäre auch die aufwendige Restauration eines historischen Baus in der Absicht, dort ein Dunkelmuseum einzurichten. Die Bestandsaufnahme und Bewahrung des Erhaltenen sind ein besonderes Anliegen auch dieses Buches.

Das von Ernst Eberhard von Ihne geplante, von 1898 bis 1904 errichtete *Kaiser Friedrich-Museum*, heute zu Recht nach Wilhelm von Bode benannt, spielt mit Formen eines rationalistisch bereinigten, sich an preußische Traditionen anlehenden Neubarocks. Es feiert dadurch die Tradition des preußischen Mäzenatentums. Vor dem Denkmal Kaiser Friedrichs III., der schon als Kronprinz Protektor der Museen war, auf der Inselspitze liegt die Eingangshalle, in der auf dem originalen Sockel eine Kopie von Schlüters Denkmal des Großen Kurfürsten aufgestellt ist. Ihr Formenrepertoire orientiert sich vor allem am Schlüterschen Hochbarock. Das hintere Treppenhaus repetiert friderizianisches Rokoko mit den Skulpturen der Diana und des Merkur von Jean-Baptiste Pigalle aus dem Park von Sanssouci.

Aber staatliche Repräsentation ist nicht allein das Anliegen dieser Architektur. Zwischen beiden Treppenhäusern liegt etwa die große Halle der sogenannten Basilika, die sich in den Formen an die frühe Hochrenaissance Italiens anlehnt. Die Kunst der vor allem als vorbildlich geltenden Epochen, der italienischen Renaissance und des niederländischen 17. Jahrhunderts, wurde überall in passend gestalteten Ambientes präsentiert. Die Architektur trägt dem vielschichtigen Repräsentationsbedürfnis und den unterschiedlichen ästhetischen Kontexten im Inneren subtiler als am Außenbau Rechnung. Die das Bauwerk umziehende Kolossalordnung kann wahlweise an Schlüters Berliner Stadtschloß, an Michelangelos Paläste auf dem Kapitol in Rom u. ä. erinnern; ähnlich wie die „Basilika“ kann sie auf verschiedene Weise „gelesen“ werden und somit Kontext für Barock wie für Renaissance schaffen. Die Ausstattung und Gestaltung der Räume ähnelte den repräsentativen Ambientes zeitgenössischer Privatsammlungen. Es ging aber vor allem darum, ein Gefühl für den ästhetischen Zusammenhang der verschiedenen Kunstgattungen zu vermitteln und in allen Gattungen aussagekräftige Geschichtszeugnisse zusammenzubringen. Vor dem Hintergrund der Burckhardtschen Renaissance-Forschung sollte eine Kultur in allen ihren

Erzeugnissen präsentiert werden. Dieser Aspekt ist anders als der zuerst genannte der Repräsentation heute tragfähiger denn je.

Der riesige Bau des *Pergamon-Museums*, der von Alfred Messel bis zu seinem Tod im Jahre 1909 geplant wurde und dessen Fertigstellung sich bis in die 30er Jahre hinzog, ist als Architektur, die um Architekturen gebaut wurde, ein Unikum. In ihm sollten die Kunstwerke untergebracht werden, die vor allem durch das Engagement des Kaiserreichs im osmanischen Reich nach Berlin gelangen konnten. Insofern zeugt er von der imperialistischen Politik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Den Pergamonaltar hatte der Straßenbauingenieur Carl Humann entdeckt und seit 1878 ausgegraben. Verträge mit dem Sultan machten den Abtransport nach Berlin möglich, wo das spektakuläre Unternehmen zunächst geheimgehalten wurde. Der Altar löste eine Neubewertung der hellenistischen Plastik aus und machte Berlin zu einer Kunstmetropole, die ebenso wie London mit dem Parthenonfries im British Museum das internationale Publikum anzog.

Zunächst war für den Pergamonaltar von 1897 bis 1899 ein von Fritz Wolff geplantes kleines Gebäude errichtet worden, das sich schon bald als Provisorium erwies. Der Archäologe Theodor Wiegand, der mit Unterstützung des Kaiserhauses die Ausgrabungen in Milet leitete, gab die Anregung für die Schaffung eines Museums für Architekturen. Er war Schwiegersohn von Georg von Siemens, des Direktors der Deutschen Bank, die entscheidenden Anteil an der Finanzierung der türkischen Eisenbahn hatte. Auf seine Initiative wurde 1906 die Überführung des Markttors von Milet nach Berlin genehmigt. Die Fassade des unvollendet gebliebenen, wohl im 7. Jahrhundert errichteten Wüstenschlosses Mschatta, das man damals jedoch für sassanidisch hielt, gelangte 1904 als Geschenk nach Berlin. Das Bauwerk mußte der Bahnlinie von Damaskus nach Mekka weichen. Es wurde zunächst im Erdgeschoß des Kaiser Friedrich-Museums untergebracht. Ausgrabungen in Mesopotamien, die Entdeckung Ninives und Babylons durch deutsche Missionen machten schließlich riesige Säle für die bombastische Inszenierung des Ishtar-Tores und der babylonischen Prozessionsstraße erforderlich.

Schließlich wurde auch nach einer neuen Unterbringung der Sammlungen zur Kunst des Reichs im Mittelalter gesucht. So wurde im Nordflügel des Neubaus ein „Deutsches Museum“ angelegt, das bis zu den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg bestand. Das Ziel des Generaldirektors Wilhelm von Bode war die Förderung des öffentlichen Interesses sowie der Erforschung und Publikation deutscher Kunst. Es sollte aber auch „zur Läuterung und Förderung unserer modernen Kunst beitragen, sie anregen und veredeln helfen“ – eine deutliche Spitze gegen die künstlerischen Tendenzen der frühen Moderne und gegen das umstrittene Interesse für den französischen Impressionismus.

Man macht Messels Architektur bereitwillig schlecht. Zu Recht weist Goerd Peschken in diesem Band darauf hin, daß in der Verteilung der Bauvolumen Großes geleistet wurde. Zugleich betont er, daß das Idiom für die Architekturglieder durch Ludwig Hoffmann, der den Bau leitete, in qualitäts-

mindernder Weise gebändigt wurde. Messel hat durch eine ins Elementare rückinterpretierte Formensprache den Widerspruch zu den Architekturen von Olympia oder zum hellenistischen Hauptwerk und das Skurrile des Museums als Architektur um Weltarchitektur herausgestellt. Dadurch fand er eine nicht verlogene Sprache für die Verpflanzung von klassischer Kultur, für die Kultur der Macht. So übernahm er z. B. den Rhythmus der Giebel vom ehemaligen Kaiser Friedrich-Museum und ging insofern auf den neo-barocken Nachbarbau ein. Aber er monumentalisierte diesen Rhythmus auch und machte ihn zugleich konsequent, indem die Giebel, die beim Kaiser Friedrich-Museum reiner Zierrat waren, nun zum versteifenden Abschluß von Nord- und Südflügel werden.

Das Pergamon-Museum soll in Zukunft in seinem Nordflügel, dem ehemaligen Deutschen Museum, die islamischen Sammlungen aufnehmen. Die fest im Obergeschoß des Südflügels eingebaute Mschatta-Fassade soll trotz der damit verbundenen Gefahr für das schöne omajjadische Wüstenschloß in das Erdgeschoß des Nordflügels verbracht werden. Der geplante Durchbruch eines neuen Eingangs in der Mitte dieses Traktes und die Erhöhung der Säle im Untergeschoß kämen einer Zerstörung gleich. Noch kann man an den Wänden des Erdgeschosses im Nordflügel ablesen, wie vor dem Krieg die Bildwerke deutscher und nordeuropäischer Skulptur hier aufgestellt waren. Dem optischen Genuß der antiken Statuen tut das keinen Abbruch. Die frühchristlichen Sammlungen sollen im Obergeschoß des Südflügels untergebracht werden, und ein vierter Flügel um den dreiseitig umbauten Hof soll einen geschlossenen Rundgang ermöglichen. Die Überdachung des Hofes der Dreiflügelanlage mit einem Glasdach („Louvre-Pyramide“) und die Schließung der Dreiflügelanlage durch einen Flügel zum Kupfergraben, womöglich in Dachtraufenhöhe, würden den Charakter des Baus völlig verändern. Messels Architektur droht als Rohbau-Substanz für etwas Neues ausgeschlachtet zu werden.

Dieses gigantische Museum für originale Architekturen ist ein einzigartiges Dokument der konservativen Baugesinnung vom späten Kaiserreich bis zur Weimarer Zeit. Als Bauwerk wie als Raum für museale Präsentation ist es eine Herausforderung an moderne Museologie und Museumsarchitektur.

Urbanistische und politische Aspekte der Museumsplanungen in Berlin

Die architektonische Neugestaltung der Bauten auf der Museumsinsel sollte, faßt man die Aufgabe nicht zu pragmatisch oder provinziell auf, zwei Grundforderungen gerecht werden: Mit dem Blick nach außen müssen die wiederhergestellten und ergänzten Gebäude architektonisch und funktional zu Berlin als neuer Hauptstadt passen. Die Ergänzungen werden die vorhandenen Bauten neu interpretieren und gewichten. Dabei sollte eine Bejahung der Tradition und ein vorsichtiger, aber nicht zaghafter Umgang damit zugleich praktiziert und vorgeführt werden. Trotz aller gebotenen

Zurückhaltung kann sich dabei eine zeitgemäße Interpretation des Forumsgedankens und damit eine Vision der Rolle von Kultur und Öffentlichkeit im geeinten Deutschland ausdrücken, vor allem, wenn den notwendigen Ergänzungen eine wiedererkennbare, einheitliche Detailstruktur zugrundeliegt. Ohnehin wird man die Baumaßnahmen als Zeugnis gegenwärtiger Bau- und Planungsgesinnung interpretieren. Daher kann der politisch-zeitgeschichtliche Kontext für die gegenwärtigen Planungen und ihre Beurteilung gar nicht weit genug gefaßt werden.

Eine zweite Grundforderung ergibt sich, richtet man den Blick nach innen. Kunstwerke sind nicht der Besitz der Kunstgeschichte, aber ihre Präsentation soll dem Stand der Fragestellungen dieser Disziplin Rechnung tragen. Vielfach wird bezweifelt, ob das „gattungsreine“ Museum (ein Neologismus des erneut entbrannten Museumsstreits), das trotz des Bodeschen Vorbilds den Planungen der Stiftung zugrundeliegt, der aktuellen kunsthistorischen Debatte und ihren vielfältigen Fragestellungen noch entspricht.

Sicher sehen wir Museen weniger als alle vorherigen Generationen von Schinkel bis Scharoun als Orte einer sich kultisch im Zentrum der Städte feiernden Öffentlichkeit an. Dennoch strahlt Museumsarchitektur auf das ästhetische Gefüge der Städte aus. Es sei an Hans Magnus Enzensbergers Aufforderung erinnert, daß Deutschland, nachdem es schlechter als die anderen war, nun nicht in allem besser, moralischer, sondern eben einfach nur genauso gut werde. In Berlin wird an einer entsprechenden Identität nur durch eine allerdings nicht zaghafte Rhetorik der Bescheidenheit, der Weltoffenheit, der Internationalität gebaut werden können. Kultur soll nicht in Schatzkammern präsentiert werden, nicht mit dem Anspruch, vor allen ihren vermeintlichen oder tatsächlichen Besitz zu demonstrieren. Wie Achim Preiß in seinem Beitrag zu diesem Buch zeigt, haben die Nazis den Gedanken der Kultur als Beute auf die Spitze getrieben und dadurch für immer ad absurdum geführt. Dennoch wird er im Pergamon-Museum anschaulich bleiben müssen, will man das historische Monument nicht als gigantischen Rohbau für eine Neuinszenierung von Antike unter pädagogischen Schlagwortthemen mißbrauchen. Die Überlieferung erscheint eben auch als Bürde, als unausweichliches Erbe, als eine Vergangenheit, vor der man nicht in Traumwelten flüchten kann.

Die Museen werden in der Debatte um die städtebauliche Philosophie für das neue Berlin unweigerlich ein Thema sein. Die Diskussion über die Neugestaltung des Kemperplatzes und das Scheitern des Hollein-Projekts haben gezeigt, daß es einen Konsens darüber nicht gibt. Man wird eine urbanistische Gesinnung dem Projekt also implizit ablesen. Die guten Lösungen werden immer überraschen. Doch sollten sie als urbanistische Geste der zeitgeschichtlichen Situation des neuen Gesamtdeutschlands Rechnung tragen. Vorbei scheinen die Zeiten weitläufiger Eingangshallen in elegantem Outfit. Die Bauten müssen wieder einer knappen Verfügbarkeit abgerungen werden, der sparsame Umgang mit Ressourcen sollte aus der Architektur auch sprechen. Die Vergangenheit ist die wertvollste dieser Ressourcen. Utopische Forderungen nach milliardenverschlin-

genden Museumsneubauten sollten in den Hintergrund treten. Eine Kultur der Bescheidenheit wird auch nicht allein im Geiste einer antiquarischen, moralisierenden Denkmalpflege um jeden Preis gefordert. Die Aufforderung zum Respekt, nicht zur Unterwerfung gegenüber der Vergangenheit, zur Auseinandersetzung, aber gleichermaßen zur bewahrenden Distanznahme von der Tradition ergibt sich auch aus den heutigen Umständen in Berlin. Auftrumpfende, auf lange Sicht nicht zu ändernde Maßnahmen vertragen sich nicht mit der Identitätskrise eines Landes, das sich bisher weder mit seiner alt-neuen Hauptstadt abgefunden noch sich in seiner neuen Rolle als souveräner Nationalstaat eingerichtet hat, und das zugleich wirtschaftlich um eine neue Rolle neben den Ländern des Ostens und um neuen inneren Konsens ringt. Den selbstbewußten Visionen der bestehenden Bauten kann man heute vielleicht keine Utopie von gleicher Entschlossenheit entgegenstellen. Die neue Architektur kann dennoch mehr erreichen, wenn sie für zukünftige Museologie flexibel bleibt, statt ein derzeitiges Konzept allzu deutlich auszudrücken, wenn sie zudem den architektonischen Rahmen für eine museologische Kultur des Experimentes und der Auseinandersetzung abgibt. Heutige Museumsarchitektur kann ein wirklich offenes Forum statt eines allzu deutlich vorgeprägten realisieren. Damit ist nicht nur der klassische Forumsgedanke von Schinkel bis Heinrich Strack gemeint, sondern auch der kaiserliche Museumspalast auf der Inself Spitze, gefüllt mit wissenschaftlich durchdrungenen Kulturschätzen abendländischer Formgesinnung, auch das Pergamon-Museum und seine überwältigenden Bauvolumen. Mangelnder Respekt vor den Bauten zerstört deren utopische Kraft, ihre Fähigkeit, ästhetische und gesellschaftliche Visionen der Vergangenheit sinnfällig zu halten, damit man sich heute und in Zukunft daran reiben und messen muß. Der ursprüngliche städtebauliche Impuls, der von den Bauten ausging und auf ihre Umgebung ausstrahlte, ihr zugleich Maßstäbe setzte, muß sinnfällig bleiben.

Souveränität durch kulissenhafte, große Werke oder durch klassizistische Monumente zu evozieren, wäre verfehlt. Sie durch piranesihafte Architekturzitate für immer nur als verkrampten Wunsch vor Augen zu halten, wäre im Kontext der historischen Bauten verantwortungslos. Man wünscht sich eine unpräzise architektonische Form, die offen ist, vielfältige Museumskonzepte zuläßt, vielschichtig erlebt und gedeutet werden kann, Verzicht auf designerhafte Mode, saubere Funktionalität, damit das einmal Gebaute überdauert, vielleicht ein vorsichtiges, dekonstruktivistisches Spiel mit idiomatischen Grundformeln der historischen Architektur.

Was sowohl das museologische Gesamtkonzept der Stiftung als auch die architektonischen Gehäuse angeht, so sollte man aus dem gegenwärtigen Zustand des Forums am Kemperplatz Lehren ziehen. Zwar gilt es, die Gemäldegalerie als Teil einer immer schneller zur Historie vergehenden Gegenwart zu akzeptieren. Keineswegs sollte sie Maßstäbe für die Insel setzen. Nachdem die Experimentierphase der Avantgarde sozusagen vorbei ist, ist man in den 80er Jahren zur Normalität eklektisch-ästhetischer Spiele zurückgekehrt. Aus dieser

herbeigesehnten Normalität sollten uns die Ereignisse des Oktobers 1989 aufgerüttelt haben.

Blickt man auf die Museen im alten Ostteil wie im vormaligen Westen der Stadt, so erscheint die West-Berliner Ideologie einer Kulturschiene, die sich von der Museumsinsel über den Reuterplatz bis nach Charlottenburg erstrecken sollte, durchaus als verpflichtend – jetzt, da sie überhaupt erst in die Tat umgesetzt werden kann. Man wird diese Idee nicht dadurch austrocknen dürfen, daß die wesentlichen kunsthistorischen Sammlungen am Kemperplatz konzentriert werden und die Sammlungen des Schlosses Charlottenburg konzeptionslos ein Schattendasein führen. Zugleich wird man eben auch zeigen müssen, daß dieser Traum einer sozusagen in den Westen nur erweiterten Kulturschiene in Gesamtberlin zunächst eine ideologische Fiktion des Westens war. Daß man nach der Einigung an den Plänen für das Kulturforum ohne Abstriche festhielt, ja durch die Vergrößerung der Gemäldegalerie um die östlichen Bestände nur noch mehr Kunstbesitz am Kulturforum konzentrierte als dies ursprünglich geplant war, bestätigt eindrucksvoll diese Einschätzung.

Das Konzept für die Zukunft der Sammlungen und die Architektur müssen aber auch mit dem Blick nach innen, auf die Situation der Kunstgeschichte, wirklich zeitgemäß sein. Hier hat sich durch das Ende einer linear aufgefaßten Moderne Grundsätzliches getan, es sind keineswegs nur einige neue Akzente hinzugekommen. Wir fassen die Vergangenheit als einen radikal für alle Fragestellungen offenen Überlieferungsschatz auf, anstatt sie als Entwicklung zu Einfachheit, zur Abstraktion oder zu konsequenter, elementarer Form zu verstehen – die einer elementaren, durch Technik zu sich selbst befreiten Zivilisation entsprechen würde. Das Ende der ästhetischen wie der gesellschaftlichen Utopien bewirkt einen unsicheren, vorsichtigeren, tastenderen Umgang mit der Überlieferung, die ihren natürlichen Platz nicht mehr in den Gerüsten historischer Interpretationen findet. So würden wir ein 19. Jahrhundert, dessen gesellschaftliche wie ästhetische Ideale wir oft ablehnen, nicht mehr so bedenkenlos der Abbruchbirne und dem Tiefschlaf in Museumsmagazinen preisgeben, wie dies die 50er und 60er Jahre getan haben. Wenn wir Kunstwerke ausstellen, so müssen sie für viele Befragungen offen sein. Und sie müssen für zukünftige, heute noch gar nicht vorhersehbare Befragungen offen sein. Der Kunsthistoriker ist zum *cultural environmentalist* geworden, dessen Arbeit der des ökologischen *environmentalist* verwandt ist.

Das museologische Hauptproblem der Berliner Museen scheint ein Konzept für das Bode-Museum zu sein, das der Tradition dieser Einrichtung gerecht wird, ohne ihr sklavisch verhaftet zu bleiben. Nur eine Nutzung des Bode-Museums für erstrangige Werke entspricht der Tradition des Baus wie der Sammlung. Denn nicht die Architektur macht das Ensemble in erster Linie interessant, sondern vor allem das einzigartige Zusammenspiel des architektonischen Ambientes mit der von Bode selbst erheblich erweiterten Sammlung.

Warum man sich an Bodes gemeinsame Präsentation von Skulpturen und Kunstgewerbe anlehnt, ist eine Frage, die

von keiner Seite überzeugend beantwortet wird; die Stiftung scheint die integrierende Ausstellung nur halbherzig zu fördern, hatte sie doch am Kemperplatz ein reines Skulpturenmuseum vorgesehen. Ihre Kritiker, teils Mitarbeiter der Skulpturengalerie, argumentieren mit Hinblick auf die bewahrenswerte Tradition und den ästhetischen Charakter der Säle, denen sie die Bildwerke nun einfügen müssen. Damit scheint das Bauwerk im Vergleich zu den viel höher-rangigen Kunstwerken, die es aufnehmen soll, überbewertet. Zu wenig Gewicht erhält in pragmatischen, allein vom Charakter des Bauwerks und vom Überlieferten ausgehenden Argumentationen die Frage, wie nach modernen museologischen Gesichtspunkten eine integrierende Aufstellung unterschiedlicher Kunstgattungen gestaltet werden kann.

Anhaltspunkte könnten etwa die Präsentationsformen des Musée d'Orsay geben, das zumindest in der vormaligen großen Halle des Bahnhofs Werke der Malerei, Skulptur und des Kunstgewerbes nach einem durchaus nicht verwirrenden Konzept zusammenbringt. Die jeweilige Entwicklung der einzelnen Gattung bleibt erkennbar. Schließlich ist man längst von einer Kunstgeschichte abgerückt, die Architektur, Malerei und Skulptur jeweils nach autonomen, vorwiegend stilgeschichtlichen Entwicklungslinien arrangiert. Der Zusammenhang eines Kunstwerks mit der Lebenswelt, sein Gebrauch im täglichen, sozialen Leben oder sein Wert als Selbstaussage sind schon seit langem in den Vordergrund des Interesses gerückt. Auch interessiert die Disziplin sich wieder mehr für historische Sammlungs- und Ausstellungsarten wie die Kunstkammer und Frühformen der Bildergalerie. Ferner werden Fragen von Kunst und Medien zu einem wichtigen kunsthistorischen Anliegen.

Die Verflechtung der historischen Wirklichkeit kann im Museum nicht oder nur selten rekonstruiert werden. Aber eine behutsam integrierende Ausstellung kann zeitgemäße Fragen zum geschichtlichen Zusammenhang unterschiedlicher Kunstwerke eher aufwerfen als die reine Bilder- oder Skulpturenschau. Horst Bredekamp hat unlängst die Kunst-kammer als spielerische Erschließung von Welt dargestellt und aus dem voraufklärerischen, magischen Verhältnis zu einer offen bleibenden Welt Anregungen für unser nachaufklärerisches, skeptisches Weltbild bezogen. Man mag seine Deutung als Appell für ein offenes, die Gattungsgrenzen überschreitendes, grundsätzlich pluralistisches museologisches Konzept zweckentfremden.

Vorschläge – Plädoyer für eine offene Debatte

Wie aber könnte man sich einer modernen, die Gattungsgrenzen überschreitenden, experimentierfreudigen Museologie mit den Berliner Bauten und Sammlungen nähern und, statt eines Korsetts, Platz für Entwicklung und Begegnung schaffen? Wenn teils realistische, teils phantastische Anregungen und Vorschläge dargestellt werden, so soll damit natürlich kein neues Konzept auf den Tisch gelegt werden; ein solches kann nur aus jahrelanger Diskussionskultur hervorgehen. Alternativen zu den verhärteten Standpunkten werden allseits eher zaghaft angesprochen. So wenig durch-

dacht sie im einzelnen sein mögen, könnten sie die Diskussion entkrampfen und wieder in Gang bringen. Die Bedenken gegen die Planungen der Stiftung führten zu der Option, auf dem Kasernengelände in unmittelbarer Nähe des Bode-Museums einen Erweiterungsbau für die kunsthistorischen Sammlungen und damit Platz für die integrierende Ausstellung der gesamten, wiedervereinigten Bestände zu schaffen. Diese Bedenken gingen zunächst von dem architektonischen Charakter des Bode-Museums und von dem ursprünglichen Gepräge seiner Sammlungen aus. Oberlichtsäle, wie sie das Bode-Museum in seinem Obergeschoß vereinigt, seien aufgrund des diffusen Lichtes für die Präsentation von Skulpturen weniger geeignet als für die von Gemälden. Vor allem aber wollte man an Bodes integrierende Ausstellung von Skulptur, Malerei und Kunstgewerbe anknüpfen. Schließlich sah man auch die Berliner Sammlungen in ihrer Gesamtheit als gewachsene Ganzheit an, die auf der Insel wieder zusammengebracht werden sollte. Für das Bode-Museum ergab sich zunächst die Forderung, nicht nur Skulpturen, sondern auch Malerei und Kunstgewerbe hier zu zeigen. Dabei lehnte man sich in gewisser Weise an Bodes Vorstellungen an. Strittig scheint wohl vor allem die Anzahl und die Qualität der Gemälde zu sein, die den Beständen der Skulpturengalerie integriert werden sollen. Die meisten Autoren, die sich anfangs kritisch zu den Planungen der Stiftung geäußert haben, halten den inhaltlichen und historischen Zusammenhang der gesamten Sammlung so hoch, daß sie daraus die Notwendigkeit einer auch räumlich eng zusammengehörigen Unterbringung ableiten.

Das sogenannte Kasernengelände über dem westlichen Ufer des Kupfergrabens scheint nach den gegenwärtigen politischen Absichten für Einrichtungen der Humboldt-Universität, etwa für die Bibliothek vorgesehen. Offenbar sollen unter demselben Dach auch Forschungs-, Lehr- und Planungseinrichtungen der benachbarten kulturellen Institutionen wie des Historischen Museums, der Staatlichen Museen selbst oder der Universitäten Platz finden. Dabei könnte es zu einer durchaus interessanten Begegnung verschiedener geisteswissenschaftlicher Disziplinen einerseits, von Theorie und Praxis andererseits kommen. Die Begegnung universitärer und musealer Kunstgeschichte hat in Berlin durch die Kunstgeschichtliche Gesellschaft Tradition. Die Fortführung der engen Zusammenarbeit wäre eine Voraussetzung für die oben skizzierte experimentierende Museologie. Die Kritiker der Planungen der Staatlichen Museen aber fordern, daß das Kasernengelände für einen später zu errichtenden Museumsbau freigehalten wird. Denn als Gelände für einen Neubau kommt ansonsten nur das des nicht mehr vorhandenen Schlosses Monbijou am östlichen Spreeufer, heute ein Stadtpark, in Frage. Den Stadtpark an dieser Stelle will niemand ernsthaft zur Disposition stellen. So bleibt die Forderung, das Kasernengelände freizuhalten, damit die Berliner Museen wenigstens im Bereich der Kunstgeschichte, am besten aber unter Einbeziehung der Archäologie wieder einen geschichtlichen Totalüberblick bieten können, wie ihn ansonsten nur der Louvre oder das Metropolitan Museum in New York ermöglichen. Das 20. Jahrhundert außen vor zu lassen, wird von den Anhängern dieses Vorschlages für

akzeptabel gehalten: Der Neubau der Gemäldegalerie von Hilmer & Sattler sollte die Gemälde des 20. Jahrhunderts seit der Klassischen Moderne aufnehmen. Die Nationalgalerie von Mies van der Rohe am Kemperplatz könnte dann ausschließlich als Halle für Wechsellausstellungen genutzt werden – eine seit Jahren immer wieder erprobte und bewährte Nutzung.

Gegen diese Vorstellungen spricht zunächst, daß ein Milliarden teurer Museumsneubau zur Zeit schwer zu ermöglichen wäre; schon im Bereich der Museen sind Anliegen der Bestandssicherung und Sanierung vordringlicher. Nicht durchdacht ist diese Forderung aber auch an einem anderen Punkt: Der Museumsneubau von Hilmer & Sattler scheint zwar zunächst architektonisch durchaus qualitativ. Aber für eine Sammlung moderner Kunst scheint ein Bauwerk, das im Grundriß wie im Außenbau alle Register palastartiger, klassischer Disposition zieht, nur bedingt geeignet.

Für die kunsthistorischen Bestände, die Skulpturen und die Malerei stehen mit dem Bode-Museum und der neuen Gemäldegalerie am Kemperplatz zwei Bauten zur Verfügung, deren Rahmenbedingungen für die Präsentation von Kunstwerken erstaunlich verwandt sind. In beiden wird eine Folge großer Oberlichtsäle von kleineren Kabinetten begleitet. Was spräche dagegen, daß es in Berlin zwei kunsthistorische Sammlungen gäbe, die beide im Bereich der Skulptur und der Malerei das Beste zeigten, was die Berliner Sammlungen zu bieten haben, ein Museum auf der Insel, eines am Forum? Warum soll der Bau von Hilmer & Sattler von vornherein auf die starre Bestimmung als Gemäldegalerie fixiert werden? Trotz des vielen Oberlichts scheint seine Nutzung genau betrachtet sogar noch weniger festzuliegen als die des Bode-Museums mit seinen fest eingebauten Türrahmen der Renaissance etc. Im Bode-Museum plant man die Aufstellung von Skulpturen in Oberlichtsälen. Was spricht dagegen, dies auch für den Bau von Hilmer & Sattler in Erwägung zu ziehen?

Schmerzhaft ist jedoch auch die derzeit geplante räumliche Trennung von Gemälde- und Skulpturengalerie. Für eine konkrete Option soll hier nicht Partei ergriffen werden; aber man könnte durchaus über eine Einteilung in nordeuropäische Kunst am Kemperplatz, südeuropäische auf der Insel nachdenken. Bode hatte, noch bevor er 1890 Direktor der Gemäldegalerie wurde, geplant, ein Museum auf der Inselspitze der Renaissance zu widmen. Die große Bedeutung der italienischen Kunst für Bodes Kennerschaft und für die von ihm geleiteten Sammlungen spräche dafür, daß diese ihren Platz auf der Museumsinsel fände.

Ein Vorschlag in diesem oder einem ähnlichen Sinne hätte auch für die archäologischen Sammlungen Konsequenzen. Würde die frühchristliche Sammlung im Nordflügel des Messel-Baus untergebracht, so geriete sie in sinnvolle Nachbarschaft zu den mittelalterlichen Werken im benachbarten Bode-Museum, ob es nun um Skulpturen der einstweilen dort geparkten Sammlung oder um Werke der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes in einem Museum der Renaissance geht. Die islamische Sammlung samt Mschattafassade sollte man dort belassen, wo sie ist: in konsequenter Nachbarschaft zu den altorientalischen Monumenten.

Abschließend muß ein unbequemes Thema angesprochen werden: die Kunst der Nazi-Zeit und die der DDR, die wir allzu gern in historische Museen verweisen würden. In den Planungen der Staatlichen Museen ist dafür bisher nichts vorgesehen; die DDR-Kunst zog ohne Diskussion aus dem Obergeschoß des Alten Museums aus. Gegenwärtig wird sie fast überall in Ostdeutschland aus den Museen verdrängt. Das gilt auch für Berlin. Könnte ein improvisiertes Container-Museum für deutsche Kunst auf dem Gelände, das am Kemperplatz immer noch für die Skulpturengalerie vorgesehen ist, nicht ein lohnendes Experiment sein?

Seit Herbst 1993 ist durch nicht immer ganz durchschaubare Querelen um das museale Konzept zum 20. Jahrhundert im ehemaligen Hamburger Bahnhof Unruhe auch in diesem Problemkreis aufgekommen. Nun soll die Sammlung Erich Marx, zu deren Glanzstücken Klassiker westdeutscher Kunst nach 1945 zählen, in das schöne, eigenwillige Bauwerk einziehen. Die Debatte zur Präsentation der deutschen und internationalen Kunst unseres Jahrhunderts in Berlin hat noch nicht angefangen, doch wieder einmal wurden offensichtlich die Weichen bereits gestellt.