

folge Brüche als Ergebnis des Durchsetzungsvermögens des Neuen gegenüber dem Alten in Kauf zu nehmen seien. Wenn man nämlich davon ausgeht, daß in Anwendung des in der Diskussion so häufig ins Feld geführten Satzes von der begrenzten Lebensdauer alles Gebauten auch Neubauten eines Tages abgebrochen werden können, dann ergäbe sich eine neue Situation: Der Schutz für historische Bauten könnte diesen eine Lebensdauer sichern, welche zu einem hypothetischen Zeitpunkt als kritisches Element in die Abwägung für die Zukunft eingebracht werden könnte, als Bereicherung der Entscheidungsvielfalt.

Ich habe den Gedanken nur deswegen weiter ausgeführt, weil mir genau an dieser Stelle ein entscheidendes Manko der Ausstellung sichtbar zu werden scheint. Sie vernachlässigt nämlich über der eindrucksvollen Präsentation des Ästhetischen, subjektiv als schön Empfundene die für die Analyse und Wertung wichtigere Dimension: den geschichtlichen Bezug. Es ist bezeichnend, daß nur ganz wenige Beispiele das Heute neben dem Gestern zeigen. Die für den Denkmalpfleger wichtigen Aspekte werden dabei verschwiegen, wo doch die Darlegung vorheriger Zustände überhaupt erst einen Einstieg in die Entscheidungsproblematik ermöglicht hätte. Die jeweils gefundenen Lösungen werden wie apriorische Schöpfungen zelebriert, als seien sie nicht Ergebnisse intensiver Überlegungen auch um das Alte. Nirgends ist erwähnt, was zum Verändern geführt hat, seien es neue städtebauliche Gedanken, Nutzungsprobleme oder nur pure Bodenspekulation. Hier macht sich ein intellektueller Mangel bemerkbar, ein Mangel an theoretischer Durchdringung des Stoffes. Die Ausstellung hätte an dieser Stelle mehr leisten können und müssen. Die Präsentation ausgezeichneter Fotos genügt nicht; es genügt auch nicht die bisweilen evokative Sprache der Autoren. Denn das Thema erschöpft sich eben nicht im Formalen, in ästhetischen Fragen; es ist seinem Wesen nach tiefer begründet: im Verhältnis unserer Generation zur Geschichte.

Manfred F. Fischer

## REZENSIONEN

EVA und HELMUT BORSCH-SUPAN, GUNTHER KUHNE, HELLA REELFS, Berlin. Kunstdenkmäler und Museen. (Reclams Kunstführer, Deutschland Band VII), Stuttgart (Philipp Reclam jun.) 1977, 2. Auflage, 800 Seiten mit 119 Abbildungen, Plänen und Übersichtskarten

Kürzlich klagte Peter Härtling darüber, wie schwer ein gutes Buch zu rezensieren sei, und nicht anders ergeht es einem bei dem vorliegenden Werk. Unter den neu erschienenen Kunstführern des deutschen Büchermarkts der letzten Jahre dürfte dieser Band wohl einer der nützlichsten

sein. Es ist wahrhaft stupend, was hier in einem immer noch handlichen und in jeder Hinsicht übersichtlichen Band alles an Informationen untergebracht und neben Registern durch Karten, Pläne, ein Literaturverzeichnis und eine kunstgeschichtliche Einführung erschlossen und ergänzt wird. Der Führer stellt Berlin im wesentlichen in den Grenzen von 1920 dar, aufgeteilt zunächst in die Hauptabschnitte Ost- und Westberlin, innerhalb dieser nach den einzelnen Stadtbezirken. Jede Beschreibung der beiden Stadthälften schließt mit einer umfangreichen Darstellung der Museen. Unter allen Reclamführern am konsequentesten und sachverständigsten wird auch die moderne Kunst der Gegenwart bruchlos gleichwertig neben der älteren Kunst behandelt. Unterschiede im Sprach- und Beschreibungsstil der vier Autoren sind nur geringfügig. So liest sich das Buch in allen Abschnitten gleichmäßig. Und es läßt sich tatsächlich nicht nur benutzen, sondern auch lesen. Jedem, der einmal eine Zeitlang Berlin in irgendeiner Form bewußt erlebt hat, dürfte dieses Buch sehr schnell vor seiner Nutzung als Nachschlagewerk erst einmal zum Lesebuch geraten.

Daß Leser und Autoren nicht immer einer Meinung sind, wird immer so sein. Die folgenden Anmerkungen seien daher nicht in allen Fällen als Kritik verstanden, vielmehr als Hinweise auf weiter mögliche Betrachtungsstandpunkte.

Was meines Erachtens dem Buch ausgesprochen fehlt, ist eine sehr viel detailliertere Einführung in die Geschichte der Stadtplanung, für die im 19. und 20. Jahrhundert Berlin die führende Rolle in Deutschland besaß. Das Berlin des 19. Jahrhunderts läßt sich nicht unter der Überschrift „Das Jahrhundert Schinkels“ subsumieren, sondern ist, wie sonst in keiner anderen Großstadt Europas, eine Folge der Industrialisierung, des Massenwohnungsbaus und der Versuche einer zunächst technisch-hygienischen Bewältigung der Probleme, die durch die Liberalisierung des Bodenrechts und mit dem Hobrechtplan entstanden, überhöht in der Folge dann durch Versuche einer auch ästhetischen Bewältigung. All diese Phänomene bleiben in dem Reclamführer nicht unerwähnt. Sie sind nur viel zu verstreut und damit versteckt untergebracht. Auch für den Städtebau der Nachkriegszeit könnte man sich teilweise eine zu grundsätzlicheren Problemen vorstoßende Erläuterung vorstellen. So ist die Unité d'habitation im Verständnis Le Corbusiers sicher — wie vom Verfasser zitiert — „Skulptur“ und „Malerei“, aber zu allererst doch eine von ihm seit den zwanziger Jahren immer wieder vehement begründete städtebauliche Antwort auf die Misere eines flächenhaften Mietskasernenbaus. Nicht minder das Hansaviertel, in dessen Ausstellungskatalog sehr pointiert die neu verwirklichte Stadtform mit der ursprünglichen Bebauung des Viertels konfrontiert wurde. Desgleichen wäre es erwähnenswert, daß zu den hervorstechendsten Merkmalen des Wiederaufbaus im Kern von Ostberlin der Versuch gehört, nicht eine menschenleere City zu schaffen, sondern Wohnen bis in den Kernbereich der Groß-



stadt hinein zu ziehen. Erst vor diesem Hintergrund könnte durch einen Verweis auf den von Le Corbusier ja ausschlaggebend mit formulierten Bautyp des Wohnhochhauses und die sog. „Kranideologie“ der Bauproduktion in der DDR das dann letztlich wieder unmenschlich gewordene Ergebnis wirklich verständlich gemacht werden. All dies wiederum könnte erläutert werden vor der Folie dessen, was das Stadtbild des inneren Berlin weitgehend immer noch ausmacht: der Mietshausbebauung der Gründerzeit. Sicher wird da und dort auf Fassaden verwiesen. Der Bautyp sowohl in seiner differenzierten Form — Angehörige verschiedener Klassen in einem Haus (durchaus programmatisch) umfassend — wie in den trostlosen Ausprägungen z. B. des Weddings wird aber an keiner Stelle einmal vollständig vorgestellt. Eine entsprechende Beschreibung würde manches am Berliner Wohnungsbau des 20. Jahrhunderts verständlicher machen. Im Zusammenhang mit diesem hätte man gerne auch Genaueres über die für das Märkische Viertel zweimal erwähnte, aber nicht erläuterte Kritik erfahren, die an dieser Siedlung geübt worden sei. Betraf sie wirklich nur das um zwei bis drei Geschosse zu hohe Erscheinungsbild? Und warum erlebte Walter Gropius mit seiner Siedlung eine „bittere Enttäuschung“?

Mit vorstehenden Überlegungen ist letztlich auch das Problem der Vermittlung von Kunstwerken berührt worden, bei dem man sich in einigen Fällen eine noch konsequentere Beschreibung auch des Inhaltlichen im weitesten Sinn vorstellen könnte. Welche überraschenden und tiefgreifenden Möglichkeiten darin enthalten sind, haben die Verfasser z. B. im Abschnitt „Viktoriapark“ bewiesen, wo sie auf nicht ganz zwei Seiten über eine geschichtliche Formbeschreibung Wesentliches über das Selbstverständnis eines ganzen Jahrhunderts erschließen, dabei zitathaft selbst noch Anekdotisches sinnerhellend mit einbeziehen (bengalische Beleuchtung). Wenn man sieht, wie bei der Beschreibung des Scharnhorstgrabmals in einem einzigen Satz über eine knappste Gegenüberstellung mit Thorvaldsens Luzerner Kriegerdenkmal Grundsätzliches über die Bedeutung der Form bei Rauch ausgesagt wird, darf auch das Argument des mangelnden Raums für weitere Analysen nicht mehr gelten. Wie richtig und doch schal mutet dagegen die Beschreibung von Schlüters Großem Kurfürsten an: „gebändigte Kraft und würdevolle Ruhe“; warum aber ist er in antikem Panzer dargestellt, was bedeuten die vier Sklaven? Daß das ehemalige Krankenhaus Bethanien in seiner räumlichen Struktur seinerzeit zugleich auch das modernste deutsche Krankenhaus war, erfährt man erst sechs Seiten später anlässlich der Beschreibung eines Marmorkreuzes auf dem Luisenstädter Friedhof. Oder man hätte gerne erfahren, daß der westbauartige, querechteckige Turm der Marienfelder Kirche (er wird als solcher nicht charakterisiert), wie der Westbau der Nikolaikirche, als Raumkörper dieser Ausprägung seine Wurzeln in der romanischen Architektur des altsächsischen Bereichs hat, oder daß Schinkel für die Werdersche Kirche alternativ



auch einen mehr antikisierenden Entwurf vorgelegt hatte. Vielleicht liegt es aber an der unbestrittenen Fülle der zahlreichen Objektbeschreibungen mitgegebenen zusätzlichen Information, daß man als Leser unersättlich wird und bereits an rein kunstgeschichtlichen Hintergründen sich in vielen Fällen noch mehr gewünscht hätte. Bei dieser Gelegenheit gleich noch ein Ergänzungswunsch für eine Neuaufnahme: Die Bonifatiuskirche mit ihrer Wohnanlage ist als kirchliche Alternative zum Riemershof städtebaulich durchaus erwähnenswert und für den Besucher durch die direkt benachbarte Lage leicht vergleichbar.

Die Frage der Vermittlung von Kunstwerken ist nicht zuletzt programmatisches Ziel des Führers für die Museen, definiert (nicht nur für diese) als Anleitung zum Genuß der Kunstwerke, einem „Genuß, der die Sinne schärft“ (S. 11). Die angestrebte Methode einer Anregung zum Sehen als Zugang zur Aussage ist zweifellos eine der elementarsten kunsthistorischen Methoden. Sicher wäre es dennoch ein leichtes, im Einzelfall zu fragen, inwieweit die z. B. für die Kunst Ostasiens vorgelegten Beschreibungen die intendierte Aussage dieser Kunst treffen oder sie nicht vielmehr in abendländische Sehgewohnheiten einverwandeln, oder gar einige allzu vordergründig geratene Bildtexte gegen kritisches Bewußtsein auszuspielen. Hier bei jedem Beispiel in der Beschreibung den letzten Wahrheitsgrund des Objekts aufscheinen zu lassen, bedürfte nicht nur eines gemeinsamen Konsenses zwischen den Autoren und Lesern darüber, was denn nun der Grund der Wahrheit sei, sondern auch einer im Rahmen eines Handbuchs gar nicht durchführbaren entsprechenden wissenschaftlichen Aufarbeitung einer Vielzahl von Kunstwerken — die wiederum im gleichen Augenblick wertlos wäre, in dem sich der Konsens durch neue Fragestellungen ändert. Oder von Fall zu Fall zu streiten, ob z. B. nicht in der Landschaft mit dem Evangelisten Matthäus stärker Poussins Italiensicht als bestimmte Form seines Antikenverständnisses hätte herausgearbeitet werden sollen oder ob in Hans Baldungs Beweinung Christi der manieristische Bildaufbau wirklich die seelische Qual der Trauernden ausdrückt, nicht vielmehr das Bildthema nur Vorwand für ein rein formales Problem ist, all dies mag künftigem Überdenken und Überarbeiten mancher Formulierung vorbehalten sein. Eine nicht geringe Zahl von Bildbeschreibungen erscheint voll geglückt und grundsätzlich sei dieser Versuch, in einem Kunstführer auch die Kunstrealität des Museumsbesitzes — einschließlich einer ausführlichen Entstehungsgeschichte der Museen — nicht nur aufzählend, sondern interpretierend mit einzubeziehen, vorbehaltlos begrüßt. Ob dagegen die Feststellung des Vorworts, daß Berlin keine Kunst-, sondern eine Museumsstadt sei, so recht zutrifft, ist bei der einmaligen Rolle Berlins als Stadt der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts doch wohl mehr als bestreitbar und der tatsächlichen Darstellungspraxis des Führers durchaus entgegenlaufend. Die Begründung aus „mangelnder eigener Geschichtlichkeit“ mag



möglicherweise für den Geist Berlins zutreffen, bestimmt nicht aber für Berlin als Stadt.

Geschichte vermittelt sich über Kunstwerke, am direktesten jedoch über Denkmäler im ureigentlichen Sinn. Gerade hierbei ist der Kunstführer aber von einer Vollständigkeit, nicht zuletzt in den zahlreichen Friedhofsbeschreibungen, die aufs Ganze gesehen den partiellen Mangel an tiefergreifender historischer Interpretation von Bauwerken mehr als ausgleicht. Hier bezeugt sich geschichtliche Wahrheit als im Vorwort gestecktes Vermittlungsziel schon aus dem Anlaß der Denkmalsetzung. Daß sich gerade in diesen Abschnitten treffendste Formanalysen oder weiterführende Bemerkungen (z. B. Schicksal der Witwe Max Liebermanns) finden, sei ausdrücklich erwähnt. Glanzvoll die in ihrer Knappheit unerwartet komplexe und vielschichtige Beschreibung der berühmten Granitschale. Nach dieser ausführlichen Darstellung dieses Objektbereichs möchte man ihn in keinem zukünftigen Führer mehr missen. Hier wird für die Geschichte einer Stadt eine ganz neue Dimension an Erlebnismöglichkeit erschlossen.

Alles in allem gesehen, hat die Gesamtkonzeption des Kunstführers mit ihrer vollwertigen Einbeziehung des Ingenieurbaus, der modernen Architektur, der Museen und Denkmäler bis hin zu den Friedhöfen als beispielhaft zu gelten. Hier sind keine Grenzen unzulässig überschritten, der traditionelle Kunstbegriff sicher in vielen Beispielen in Frage gestellt, dafür aber die Geschichtlichkeit eines Ortes in ihrer räumlich-dinglichen Erscheinung umfassend abgesteckt. Die Vollständigkeit und Fülle der Information summiert und verdichtet sich zu einem Eindruck von Geschichte, der eine eigene Qualität besitzt und etwas von der Erschreckenswürdigkeit (Günter Kunert) eines geschichtlichen Ortes zu vermitteln vermag, die von den Verfassern in diesem Maß vielleicht gar nicht gesehen wurde. Für lange Zeit wird der Reclamführer Berlin über seinen Zweck als nützlicher Reisebegleiter hinaus zugleich ein unübertroffenes Nachschlagewerk bleiben.

Cord Meckseper

#### BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Christoph F. Leon: *Athen und Attika*. Ein Hallwag-Führer. Bern-Stuttgart, Hallwag Verlag 1978. 256 S. mit 50 Abb., ca. 60 Kartenskizzen, Grundrissen u. Zeichnungen. DM 25,—.

Horst Ludwig: *Münchner Malerei im 19. Jahrhundert*. München, Hirmer Verlag 1978. 135 S., 49 Farbtaf. Ln DM 148,—.

Marianne Maaskant-Kleibrink: *Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet The Hague. The Greek, Etruscan and Roman Collections*. Den Haag, Staatsuitgeverij/Wiesbaden, Franz Steiner Verlag 1978. Textbd.: 380 S. mit Abb.; Tafelbd.: 189 Taf. Hfl. 400,—.