

5. Streit um das Erbe: Der Diskurs des Neuen Museums Berlin

5.1. Die Fundamente beerben

ARTEM NON ODIT NISI IGNARUS – diese Inschrift im Mittelrisalit der Westseite des Neuen Museums stellt vielleicht die erste sprachliche Deutung des Gebäudes dar. Dass *nur der Unwissende die Kunst verachtet*, würde gewiss von allen am Diskurs des Neuen Museums beteiligten Akteuren bejaht werden. Sowohl die Denkmalpfleger und Architekten der ›ergänzenden Wiederherstellung‹ als auch die Fürsprecher einer ›originalgetreuen Wiederherstellung‹ würden jeweils für sich in Anspruch nehmen, Wissende zu sein. Mit der gegenseitigen Bezeichnung der Kunstverachtung wird die Mahnung im Giebel je für die eigenen Vorstellungen, über den adäquaten Umgang mit dem kriegszerstörten Gebäude, vereinnahmt. Die Inschrift wird zur Losung, die alle diskursiven Formationen ausgeben, wenngleich daraus doch grundsätzlich Verschiedenes abgeleitet wird. Die leidenschaftlich geführte Debatte über die Wiederherstellung des Neuen Museums sowie das über viele Jahre anhaltende Engagement der Diskutanten deuten darauf hin, dass hier nicht allein Fragen des Geschmacks verhandelt wurden. Der breite Konsens darüber, dass es sich bei dem historischen Gebäude um ein unbedingt zu schützendes baukulturelles Erbe handelt, wird ebenso einhellig mit Fragen der Identität verknüpft.¹ Das Neue Museum bildet somit die Infrastruktur zweier Kollektivierungsdiskurse, die sich im Schatten der Ruine artikulieren und dabei das Erbe auf sehr verschiedene Art beschwören (Kap. 2). Weitgehender Dissens besteht darin, *wie* mit diesem geschichtlichen Erbe umzugehen ist, welche Handlungsimperative aus dessen Geschichte abgeleitet werden und wie diese in Einklang mit der Gegenwart gebracht werden kann. Anhand der verschiedenen Deutungen des Gebäudes werden die im-

1 Im Sinne der empirischen Bestimmung des Gegenstandes und der jeweiligen Phänomenstrukturen (Kap. 3) gilt dies zunächst lediglich für die Teilnehmer des Diskurses. Damit ist keineswegs ausgeschlossen, dass das Neue Museum für einen nicht zu bestimmenden Teil der Bevölkerung bedeutungslos bleibt.

pliziten Gewissheiten darüber, wer ein Wissender und wer ein Unwissender ist, sichtbar.

In beiden Diskursen werden sowohl eine Verbindung zur Vergangenheit (Zeitdimension) als auch eine Bindung der Sprechenden untereinander (Sozialdimension) aufgebaut (Kap. 2). Die konkurrierenden Wirklichkeitsdeutungen erzeugen jeweils partielle Gleichheit in Bezug auf die Selbst- und Weltbezüge (Kap. 2), wodurch die Diskurse als Kollektivierungsdiskurse rekonstruiert werden können. Dass das Erbe in beiden Fällen verbindlich bleibt, zeigt sich zudem anhand der starken normativen Semantiken, die so die Analysedimension der Klassifikation (Kap. 3) deutlich hervortreten lassen. Dennoch werden dabei sehr unterschiedliche Wissensverhältnisse stabilisiert. Jedoch zeigt sich, dass die Begriffe, mit denen die jeweiligen Diskursteilnehmer Identifikation und Befremdung herstellen, oft denselben semantischen Feldern entstammen. Einheit und Harmonie hinsichtlich der Deutungen des Raumes sowie Kontinuität und die normative Verbindlichkeit der Vergangenheit in Bezug auf die zeitlichen Deutungen nehmen beide diskursiven Formationen für ihre Konzepte in Anspruch. Einzig der Modus, in dem diese Werte konstruiert werden, unterscheidet sich grundlegend. Die Formationsregeln der beiden Kollektivierungsdiskurse variieren also weniger in Bezug auf die Semantik und damit den *Inhalt* der Konstruktion als vielmehr im Hinblick auf die Struktur und damit die *Grammatik* der Konstruktion. Diese Grammatik der Wissensverhältnisse kann mithilfe der entwickelten Analysekatégorien der Zeitkonstruktionen und der Codes der Verräumlichung differenziert werden (Kap. 4). Dadurch treten die unterschiedlichen Kollektivierungsdiskurse deutlich ins Profil, denn obwohl sie sich auf dieselben Fundamente beziehen, beerben sie diese höchst unterschiedlich.

Mit den verschiedenen Akten des Erbens werden der Ort und das Erbe des Neuen Museums in ihren spezifischen räumlichen Bedeutungen (Kap. 2.4) erst hervorgebracht. Die Akzentverschiebung des Analysegegenstandes, von der Architektur und der Geschichte hin zu den konkurrierenden Deutungen davon, erfordert eine empirische Rahmung des Diskurses (Kap. 3 u. 4). Die räumliche Rahmung kann nicht von außen festgelegt, sondern muss den Stimmen des Diskurses selbst entnommen werden. So wird das Wesen des Neuen Museums in den Beschreibungen beider Kollektivierungsdiskurse stets eng mit den räumlichen Relationen zu seiner Umgebung gekoppelt oder sogar darüber definiert. Außerdem waren die Planung und Gestaltung eines zentralen Eingangsgebäudes (die spätere James Simon Galerie) an der Westseite des Museums und auf dem Gelände der ehemaligen Packhofanlagen bereits 1994 Teil des Wettbewerbs sowie Gegenstand des ›denkmalpflegerischen Plädoyers‹ für die ergänzende Wiederherstellung des Neuen Museums (Badstübner et al. 1994). Dadurch wird eine Beschreibung der architektonischen und städtebaulichen Zusammenhänge erforderlich. Der Diskurs des Gebäudes endet also keinesfalls an der Museumstür.

Gleiches gilt für die wechselvolle (Bau-)Geschichte des Neuen Museums und seiner unmittelbaren Umgebung. Eine Darstellung der wichtigsten historischen Ereignisse bleibt für die Analyse des Diskurses unerlässlich. Auch die Darstellung dieser strukturellen Bedingungen fokussiert auf die Aspekte, auf die diskursiv Bezug genommen wird; sie folgt damit den Stimmen des Diskurses. Außerdem müssen die wichtigsten Etappen der Debatte skizziert werden, um die zentralen zu analysierenden Diskursdokumente den jeweiligen Akteuren zuordnen zu können. Was im Folgenden dargestellt wird, ist deshalb eine selektive Beschreibung des Gebäudes und seiner Geschichte. Diese dient dazu, die für den Diskurs zentralen Topoi sowie dessen thematische Rahmungen zu nennen. Sie entspricht somit einer Baugeschichte in Fragmenten.

5.1.1. Baugeschichte in Fragmenten

Als am 11. September 1841 der erste der insgesamt 2.344 Eichenpfähle in den sumpfigen Untergrund im Norden des Berliner Lustgartens gerammt wurde, kam dabei zum ersten Mal in der Geschichte des Museumsbaus eine Dampfmaschine zum Einsatz (Henze/Sommer 2007:6; Lorenz 1994:99).² Diese besondere Gründung der Fundamente für das Neue Museum wurde aufgrund der Geologie des Ortes nötig, die die Errichtung von schweren Baukörpern an dieser Stelle erschwerte. Da sich die eiszeitliche Auswaschung des Kolkgesteins über die Jahrtausende mit nicht tragfähiger *Mudde* füllte, wird ein tragfähiger Baugrund teilweise erst in Tiefen von bis zu 40 Metern erreicht.³ Ungeachtet des sumpfigen Untergrundes der Berliner Spreeinsel wünschte sich Friedrich Wilhelm der IV. – der »Romantiker auf dem Thron Preußens«⁴ – einen hier zu errichtenden kontemplativen Ort als städtebauliches Gegengewicht zu den »geschäftigen Linden« und deren »geräuschvolle[r] Pracht« (Waetzold 1994:9). Der König folgte damit dem Plan des Generaldirektors der Königlichen Museen, Ignaz Maria von Olfers, der in einem folgenreichen Bericht vom 20. Januar 1841 vorgeschlagen hatte, die Spreeinsel »zu einer stillen reichbegabten Freistätte für Kunst und Wissenschaft« umzugestalten (zitiert nach van Wezel 2003:135). Nachdem der König den Plänen Olfers am 08.03.1841 die Zustimmung erteilt hat, wird dieser zusammen mit dem Hofbaurat Friedrich August Stüler beauftragt, einen Entwurf für die architektonische Umsetzung auszuarbeiten (Henze/Sommer 2007:5). Der Baubeginn des Neuen Museums bildete damit den Auftakt zur Erschließung der nördlichen Spitze der Spreeinsel und ihrer Umgestaltung zur »Freistätte für Kunst und Wissenschaft«.

2 Die Bauarbeiten begannen bereits am 19.06.1841 (Henze/Sommer 2007:5).

3 Eine detaillierte Ansicht der geologischen Bedingungen bietet Werner Lorenz (2014:34f.).

4 Diese oft beanspruchte Bezeichnung (Haspel 2010:77) wird dem Historiker David Friedrich Strauß zugesprochen (Lorenz 2014:13, 102).

Die städtebauliche Situation

Die Bauaufgabe, ein Museumsgebäude zu errichten, welches die Möglichkeit der Zurschaustellung der stark anwachsenden ägyptischen Sammlung (von Buttlar 2010:11) bot und ebenso den repräsentativen Anforderungen einer im Entstehen begriffenen »Freistätte der Kunst und Wissenschaft« gewachsen war, wurde neben dem bauphysikalisch problematischen Terrain zudem durch die städtebauliche Situation erschwert. Der ehemalige Direktor der Staatlichen Museen zu Berlin, Stephan Waetzold, beschreibt das Gebiet im Norden der Spreeinsel zu jener Zeit süffisant als »Gewerbegebiet«. Denn hier lag der Packhof mit Lagerhäusern der Zollbehörde, das Mehlhaus der Bäckerinnung, Baumaterial- und Holzlager sowie ein Landungsplatz für die Spree- und Havelsschifffahrt (Waetzoldt 1994:8). Das Neue Museum entstand also im »städtebauliche[n] Abseits« (ebd.) und zudem an der Rückseite des nunmehr »alt« genannten Museums von Karl Friedrich Schinkel, welches es zwar ergänzen, jedoch keinesfalls übertrumpfen durfte.

Zu der beengten Lage hinter dem Alten Museum im Süden und dem Packhof im Westen schränkte zusätzlich das Levy'sche Haus im Osten das Neue Museum ein. Dadurch wurde die architektonische Bezugnahme auf das Alte Museum erschwert (Tuchen/Fuchs 2009:45). Ebenso konnten die Kolonnaden an der Nordostseite vorerst nicht fertiggestellt und das bereits fertiggestellte Vestibül nicht als Haupteingang genutzt werden (Henze/Sommer 2007:8). Somit musste das Neue Museum in den ersten Jahren von Süden und damit vom Alten Museum her erschlossen werden. Besucher betraten das Gebäude also zunächst durch den Südkuppelsaal. Aus dieser anfänglichen Erschließung des Neuen Museums und der Verbindung zum Alten Museum erklärt sich auch dessen »verzogene[r] Grundriss« (Cobbers 2009:19). Erst nach Abbruch des Levy'schen Hauses, dessen Besitzerin sich zeitlebens weigerte, ihre Wohnstätte aufzugeben, konnte schließlich der Haupteingang an der Ostfassade genutzt werden.⁵ Trotz des Verbindungsbaus zum Alten Museum ermöglichte die städtebauliche Situation kaum direkte architektonische Bezüge, obwohl das Neue Museum sich ursprünglich auf seinen berühmten Nachbar- und Vorgängerbau beziehen sollte (Tuchen/Fuchs 2009:45). Tatsächlich nahm das ehemals an der Westseite des Gebäudes (auf dem Areal der heutigen James Simon Galerie) gelegene Direktorenhaus der Packhofanlagen Einfluss auf die Gestalt des Neuen Museums. So erklärt sich neben dem »verzogenen Grundriss« auch der rückwärtige Charakter der Westfassade aus der bauzeitlichen Situation. Denn das Neue Museum wurde, bis auf das Tympanon im westlichen Mittelrisalit, von den Packhofgebäuden verdeckt.

Für die Analyse des Diskurses ist wichtig festzuhalten, dass die städtebauliche Situation höchst unterschiedlich gedeutet wird. Mit der belustigenden Rede vom

5 Selbst die Vermittlungsversuche Alexander von Humboldts konnten die Witwe Levy nicht zur Aufgabe ihres Hauses bewegen (Tuchen/Fuchs 2009:45).

»Gewerbegebiet« werden eine prinzipielle Fehlstellung der Gebäude und damit eine grundsätzliche Korrekturbedürftigkeit der Gesamtanlage attestiert. Zentral in diesem Zusammenhang ist die unterschiedliche Bedeutung, die den ab 1825 nach Plänen von Karl Friedrich Schinkel errichteten Packhofanlagen (Henze/Sommer 2007:2f.) und dem dazugehörigen Direktorenhaus zugeschrieben wird. Was einerseits lediglich als Teil des »Gewerbegebietes« Bedeutung erhält und zur Rechtfertigung korrigierender baulicher Eingriffe herangezogen wird, bleibt andererseits als bauzeitliche Situation maßgeblich für die Gestaltung des Areals in der Gegenwart. Zwischen der Thematisierung des Geländes als korrekturbedürftiges *Ärgernis* oder als weiterhin gültiges *Ideal* werden somit verschiedene Phänomenkonstitutionen erkennbar.

Abbildung 7: Bauliche Situation in den 1920er Jahren. Das Haus der Steuerrichtung (links) und das Alte Museum (rechts) beeinflussten die Ausrichtung des Neuen Museums; Abbildung 8: Packhofanlagen und Rückseite des Direktorenhauses (links) um 1880. Der Blick Richtung Schloss (mittig) verdeutlicht die gewerbliche Nutzung des Kupfergrabens zu dieser Zeit.



Die mangelhafte Gründung auf dem sumpfigen Untergrund bot dem Direktorenhaus des Packhofes kein sicheres Fundament mehr. Dies führte bereits 1938 dazu, dass das von Schinkel für die Steuerrichtung errichtete Haus abgerissen werden musste (Henze/Sommer 2007:16). Danach blieb die Westseite des Neuen Museums unbebaut, wenngleich die unter anderem durch die ehemaligen Packhofgebäude erzwungene Ausrichtung des Neuen Museums ein stilles Zeugnis in der Struktur des Hauses hinterlassen hat. Genau an dieser über Jahrzehnte bestehenden Leerstelle westlich des Neuen Museums begannen schließlich nach langen Debatten und zwei Wettbewerben ab 2009 die Bauarbeiten an dem nunmehr James Simon Galerie genannten zentralen Eingangsgebäude der Museumsinsel.

Kanonischer Klassizismus

Dass das Gelände als »Gewerbegebiet« und als »städtebauliches Abseits« geschmäht wurde, erhielt seinen Sinn im Kontext des Wettbewerbs für den Entwurf eines zentralen Eingangsgebäudes auf der Museumsinsel von 1994 (Sayah). Mit dieser negativen Einschätzung der städtebaulichen Situation erschien ein moderner Eingriff an dieser Stelle gerechtfertigt. Einen Gegenpunkt zu der damit behaupteten Korrekturbedürftigkeit des architektonischen Ensembles bildet der im Diskurs ebenfalls oft auffindbare Topos des *Spree-Athens*. Adrian von Buttlar hat darauf hingewiesen, dass die Anlage mit ihren von Kolonnaden eingefassten Höfen, den Tempelbauten, dem Podiumstempel im Zentrum sowie dem Aufstellen eines Reiterstandbildes allerdings eher dem Typus römischer Kaiserforen und keineswegs nur dem der Athener Akropolis entspricht (von Buttlar 2010:11ff.). Ungeachtet dessen bleibt die Verknüpfung der Museumsinsel mit dem antiken Athen eine wichtige Figur der Besonderung des Ortes. Dabei wird eine Erhabenheit der Gesamtanlage konstruiert, woraus schließlich Interventionsverbote abgeleitet werden. Vor allem die Vertreterinnen der Initiative Gesellschaft Historisches Berlin e.V. (GHB) erheben die Architekten des 19. Jahrhunderts in den Stand weiterhin maßgeblicher Autoritäten, deren Plänen und Vorgaben auch in der Gegenwart unbedingt Folge zu leisten sei, da sonst die Identität des Ortes gefährdet werde.

Karl Friedrich Schinkel, der Säulenheiligen des Klassizismus, hat nicht nur mit dem Alten Museum und dem Packhofgelände die unmittelbare Nachbarschaft des Neuen Museums geprägt. Als Lehrer Friedrich August Stülers ist ihm darüber hinaus ein Einfluss auf den Entwurf des Neuen Museums gewiss. Vor allem im Hinblick auf Kubatur, Volumen und Gliederung erscheint der dreigeschossige spät-klassizistische Solitärbau dem Alten Museum vergleichbar. So wie durch die Rotunde im Alten Museum wird auch das Zentrum der Vierflügelanlage mit ihren beiden Innenhöfen durch das Treppenhaus als ein »überwältigende[r] Stimmungsraum« gebildet (von Buttlar 2010:15). Neben dem Einfluss Schinkels war eine weitere herausragende Persönlichkeit des Klassizismus von entscheidender Bedeutung für den Entwurf des Neuen Museums. Der Architekt des bayerischen Königs, Leo von Klenze, präsentierte 1840 seinen Entwurf für das Königsschloss in Athen dem Preußischen König. Aller Wahrscheinlichkeit nach geschah dies in Anwesenheit August Stülers (a.a.O. 15f). Auf die unübersehbare Ähnlichkeit der Entwürfe mit der ursprünglichen Fassung des Neuen Museums hat ebenfalls Adrian von Buttlar hingewiesen (ebd.). Vor allem die Analogie der Proportionen des Mittelrisalites zu den Seitenrisaliten erscheint besonders frappierend. Die östliche Schauseite des dreigeschossigen verputzten Ziegelbaus ist durch zwei überkuppelte Seitenrisalite und ein Mittelrisalit gleichmäßig gegliedert. Dessen zentrale Erschließungsachse wird durch die dreiachsige Fensterädikula mit korinthischen Säulen auf ganzer Höhe unterstrichen (von Buttlar 2010:16). Die Gliederung der Risalite wieder-

holt sich auch an der Westfassade, wenngleich dort die Seitenrisalite durch Fester durchbrochen und nicht überkuppelt sind. Dem trotz der dominanten Mittelachse kaum akzentuierten Eingang des Hauses sowie dem ersten Stockwerk sind an der Ostseite dorische Kolonnaden vorgelagert. Im Sockelbereich des Gebäudes sind an dieser Stelle noch Reste des ursprünglich farbigen Fassadenputzes erkennbar. Dieser Putz imitierte ursprünglich rötlich schimmernden Sandstein. Die farbige Außengestaltung des Neuen Museums war bereits vor seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg weitgehend verblasst. Auf Fotografien der 1930er Jahre erweckt die Fassade eher einen monochromen Eindruck.

Für die Analyse des Diskurses ist es wichtig, auf die enorme Spannweite der Phänomenstruktur zwischen *Gewerbegebiet* und *Spree-Athen* hinzuweisen. Obgleich beides sich auf unbestrittene Aspekte der Geschichte des Gebäudes bezieht, werden durch die Diskursteilnehmer unterschiedliche Akzente gesetzt. Einerseits wird eine anhaltende Fehlstellung problematisiert, die schließlich korrigiert werden müsse und somit bauliche Eingriffe legitimiert. Andererseits wird die Zeit des Klassizismus als maßgebliche Referenz *beehrt*, wodurch sich bauliche Veränderungen verbieten. Vom Wettbewerb 1994 bis zur Wiedereröffnung 2009 bleiben die zentralen Spannungslinien zwischen einer Deutung als korrekturbedürftigem Missstand und als einem nicht kritisierbaren Ideal erhalten. Im Topos des Spree-Athens ist außerdem eine enge sprachliche Kopplung zwischen den Vorbildern der Antike und den Meistern des Klassizismus angelegt. Vor allem Schinkel und Stüler werden dadurch zu Vertretern einer klassischen Epoche und so in den Stand nicht zu hinterfragender Autoritäten erhoben. Damit wird ein Kanon der architektonischen Formensprache definiert, mit dem moderne bauliche Eingriffe strikt abgelehnt werden. Der Verweis auf den Klassizismus als identitätssichernde Epoche veranlasst die Gegner der Neubebauung an der Westseite des Neuen Museums dazu, dass einzig das schinkelsche Direktorenhaus (s. Abb.7) an dieser Stelle eine legitime bauliche Intervention darstelle.

Um dieser Forderung Nachdruck zu verleihen, wurden abermals die besonderen geologischen Bedingungen ins Feld geführt. Tatsächlich war es erneut die auf dem Kolk aufliegende Muddeschicht, die gerade unter dem künftigen Eingangsgebäude besonders mächtig ist, die den Baubeginn, wenngleich nicht verhindert, so doch verzögert hat. Die mächtige Schlammschicht konnte abermals durch den Einsatz moderner Technik bezwungen werden.

Technik als zukunftsweisende Tradition

Neben den städtebaulichen Unwägbarkeiten wurden auch dem Entwurf Stülers durch den weichen Untergrund bauphysikalische Grenzen gesetzt. Aufgrund »extrem schlechter Gründungsverhältnisse« wurde die »Reduktion der Eigenlasten des Gebäudes« (Lorenz 1994:108) erforderlich. Dies geschah durch die Verwendung

leichter Baustoffe. Außerdem gelang es durch den Einsatz – für das 19. Jahrhundert – innovativer Bautechnik, diese Beschränkungen so weit zu umgehen, dass ein gleichermaßen geräumiges und den repräsentativen Anforderungen angemessenes Gebäude entstehen konnte. Ungeachtet der technischen Neuerungen bringt Stüler damit eine Haltung zum Ausdruck, welche auch die seines Lehrers Schinkel war, nämlich die »Industriearchitektur ästhetisch zu nobilitieren« (Zimmermann 1994:14). Dem Schinkelschüler gelang es einerseits, die klassizistische Bautradition seines einflussreichen Lehrers am Neuen Museum fortzusetzen, und andererseits, in bautechnischer Hinsicht gänzlich neue Wege zu beschreiten. Dieses neue Verständnis fand überdies im Tympanon des Mittelrisalites an der Westseite des Hauses künstlerischen Ausdruck. In dem von August Kiss ausgeführten Giebfeld unterweist ein weiblicher Genius sowohl die alte Steinmetzkunst als auch das neue Kunstgewerbe des Eisenschmiedens (van Wezel 2003:178). Dadurch finden sowohl der Geist des Historismus, in dem die Künste »aller Zeiten« (ebd.) als gleichermaßen wertvoll erachtet werden, als auch die enge Kopplung zwischen Kunst und Technik gestalterischen Niederschlag. Die Bedeutung des Gebäudes als technikgeschichtliches Zeugnis gilt allen diskursiven Formationen als unbestritten; sie ist Bestandteil aller von den Diskutanten hergestellten Wissensverhältnisse.

Dass allerdings neben dem Klassizismus nun auch die technische Innovation des Gebäudes als Identitätsressource ins Feld geführt wird, ist Resultat der intensiven Beschäftigung mit dem Gebäude im Zuge der Wiederaufbauplanung. Diese führte zu einer erheblichen Aufwertung der kunst- und architekturgeschichtlichen Einschätzung des Gebäudes (Wolters 2010, von Buttlar 2010:18). Zentral für die diskursive Konstruktion der technikgeschichtlichen Relevanz des Gebäudes sind die Arbeiten des Technikhistorikers Werner Lorenz. Insbesondere auf seinen Aufsatz »Das Neue Museum – Inkunabel preußischer Konstruktionskunst im Zeichen der Industrialisierung« (Lorenz 1994; 2009; 2014) wird in der Diskursivierung des Neuen Museums immer wieder Bezug genommen.⁶ Die Arbeiten Werner Lorenz' können somit als wirkmächtige wissenspolitische Intervention aufgefasst werden.

Wichtig für die Analyse des Diskurses ist, dass aus dem Topos der technischen Innovation unterschiedliche Gestaltungsansprüche abgeleitet werden. Während die Befürworter einer originalgetreuen Wiederherstellung dies lediglich als Wert anerkennen, der die exzeptionelle Bedeutung des Gebäudes zusätzlich unterstreicht, werden die modernen Eingriffe und Erweiterungen des Neuen Museums in der Gegenwart mit Verweis auf die Modernität des Stülerbaus legitimiert.

6 Etwa in direktem Anschluss an den Aufsatz von Lorenz durch den Landeskonservator Jörg Haspel (1994:139–44). Wolfgang Wolters spricht unter Verweis auf Lorenz von einer »bahnbrechenden Konstruktionsleistung« (2010:241). Des Weiteren lässt sich die explizite Bezugnahme auf Lorenz' Texte in zahlreichen wissenschaftlichen Publikationen nachweisen (Frampton 2009, von Buttlar 2010:18; Berghorn 2016:151).

Mit dem Hinweis auf Karl Boettichers »tektonischen Klassizismus«, der es Stüler erlaubte, »klassizistische Grundvorstellungen widerspruchsfrei mit den neuen Konstruktionsweisen und Produktionsbedingungen der ›Eisenzeit‹ zu verbinden« (Lorenz 1994:112), wird an eine »klassische« Vergangenheit appelliert, die überdies schon immer den Bedingungen der jeweiligen Gegenwart aufgeschlossen gewesen sei. Die Adaptionsfähigkeit und Weiterentwicklung der Architektur werden damit traditionalisiert. Wodurch auch die modernen Lösungen für die Wiederherstellung des Gebäudes zu Beginn des 21. Jahrhunderts im Einklang mit der Tradition des Hauses erscheinen, da dieses schon immer modern war.

Zu den bauphysikalischen Schwierigkeiten, die durch die genannten technischen Hilfsmittel weitgehend gelöst werden konnten, kamen ab 1848/49 politische hinzu. Die Revolution in den Ländern des Deutschen Bundes (1848/49) fand in den Straßen Berlins einen ihrer Hauptschauplätze. Materialknappheit und ein Mangel an Arbeitskräften waren die Folge, so dass die Arbeiten am Museum einstweilen niedergelegt wurden.⁷ Der König, der sich weigerte, eine »Krone aus der Gosse« (Lorenz 2014:16) entgegenzunehmen, und damit auf den gesamtdeutschen Thron verzichtete, überstand den Sturm der Revolution weitgehend unbeschadet, so dass auch seine Bauvorhaben hernach wieder aufgenommen werden konnten. Nach der Fertigstellung des Museumsäußeren 1856 hielten die Arbeiten im Inneren noch bis zur Fertigstellung der didaktischen Ausmalung der Ausstellungssäle und der monumentalen Fresken von Wilhelm von Kaulbach im Treppenhaus an (Henze/Sommer 2007:10). Mit der Vollendung des sechsten Wendepunktes der Weltgeschichte durch Wilhelm von Kaulbach konnte 1866 schließlich auch der Innenausbau abgeschlossen werden.

Wissenschaftliche Deutung und didaktische Einheit

Wurden die Eichenstämme am Neuen Museum erstmals mittels modernster Technik in den Grund gerammt, so mussten die ca. 2.000 Stämme, die zur Gründung des Alten Museums erforderlich waren, noch von Hand in den sumpfigen Boden getrieben werden (Lorenz 1994:99f.).⁸ Stand das Alte Museum noch eher in der technischen Tradition des 18. Jahrhunderts, ist der Entwurf des Neuen Museums untrennbar mit den Bauweisen des 19. Jahrhunderts verbunden (ebd.). Aber nicht nur in bautechnischer Hinsicht unterschieden sich die Gebäude erheblich voneinander. Mit der zu errichtenden »Freistätte der Kunst und Wissenschaft« hält auch eine neue Ausstellungskonzeption Einzug. Diese museumskonzeptionelle Verschie-

7 Die Revolution unterbrach die Bauarbeiten ab November 1848. Nach der Wiederaufnahme der Bautätigkeiten erschwerte zudem die Erhöhung der Arbeitslöhne um ca. 50 Prozent den Baufortschritt (Henze/Sommer 2007:7).

8 Mit dem Einrammen eines einzigen Gründungspfahls waren in dieser Zeit ca. 15 Arbeiter einen gesamten Arbeitstag beschäftigt (Tuchen/Fuchs 2002:49f.).

bung besteht im Wesentlichen in der Hinwendung zum Ideal der Wissensvermittlung (Vogtherr 1997; von Welzel 2003). Lautete der Grundsatz, den die »Kommission zur Einrichtung des [Alten] Museums« noch 1828 vertrat, das Museum solle »erst erfreuen, dann erst belehren« (Henze/Sommer 2007:3), so verlor der Grundsatz des kontemplativen Kunstgenusses zugunsten des Belehrens nun an Boden.

In der Konzeption des Alten Museums sollten die Kunstwerke »im Publikum den Sinn für bildende Kunst wecken« (Schinkel, zitiert nach Cobbers 2009:29). Nach den gewandelten Maßgaben der Musealisierung sprechen die Kunstwerke nicht mehr für sich selbst, sondern werden kommentarbedürftig. Um die Forderung der Erziehung durch Bildung und der Belehrung nach wissenschaftlichen Kriterien einlösen zu können, kam der Innengestaltung des Neuen Museums eine entscheidende Rolle zu. Dabei ging es weniger um eine »historisch korrekte Rekonstruktion, sondern um ein intuitives Bildungserlebnis, das zugleich höchste Wissenschaftlichkeit beanspruchte« (a.a.O. 25). Diese ursprünglich intendierte Ausstellungskonzeption des Neuen Museums stellte in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein museumspädagogisches Novum dar (Vogtherr 1997). Die verstummten Objekte haben nun eher Dokumentencharakter, der die vermittelnde Arbeit der wissenschaftlich-professionellen Deutung der Vergangenheit erforderlich machte. Dass das nunmehr fremde und damit »schwierige Gut« der Vergangenheit unter »berufliche Fachaufsicht« gestellt werden musste (Giesen 1999:229), schlug sich etwa in der Professionalisierung der Denkmalpflege und in der Verwaltung der Vergangenheit (Speitkamp 1996) nieder.⁹ Mit der Inschrift ARTEM NON ODIT NISI IGNARUS und der damit verbundenen Akzentuierung des Wissens wird somit auch das Ideal der Wissenschaftlichkeit unterstrichen.

Vor allem durch die didaktischen Malereien im Inneren sollte dieser Anspruch eingelöst werden. Insbesondere die Studien des Ägyptologen Richard Lepsius waren für die Ausgestaltung der Museumsräume instruktiv (van Wezel 2003:191ff.). Mit der Ausmalung der Räume sollte den Exponaten nicht nur ein feierlicher Rahmen gegeben werden; vielmehr dienten diese dazu, den damaligen Stand der Forschung wiederzugeben. In der Tat war es erklärtes Ziel Stülers, »größtmögliche Harmonie« (Stüler, zitiert nach Cobbers 2009:22) zwischen Räumen und Ausstellungsgegenständen herzustellen. Eng mit dem Ideal der Bildungsvermittlung verbunden ist demnach ein weiteres Charakteristikum der ursprünglichen Museumsgestaltung: die Einheit zwischen Architektur und Ausstellung.

9 Wie Geschichte überhaupt zum Gegenstand der staatlichen Betätigung avancieren konnte, hat Winfried Speitkamp eindrucksvoll herausgearbeitet (1996:20). Die Fremdheit der Vergangenheit hält mit dem beschleunigten Fortschritt durch Technisierung und Industrialisierung Einzug. Oder anders gesagt: mit der zunehmenden Disparität zwischen Erfahrungsraum und Erwartungshorizont (Kap. 1).

Da die Sammlungsbestände wuchsen, das Museum in der stülerschen Fassung jedoch lediglich eine »Momentaufnahme« der Sammlungssituation seiner Entstehungszeit darbot, wurden bereits Anfang des 20. Jahrhunderts viele der erklärenden Wandillustrationen in dem »Wunsch, den Museumsbau anpassungsfähiger zu machen«, übermalt (a.a.O. 32f.). Die ästhetische, aber statische Einheit von Exponaten und Innenausmalung wurde schließlich durch die dynamische Weiterentwicklung des Wissensstandes und die wachsenden Ausstellungsbestände zunehmend disparat. Der Anspruch einer umfassenden Kulturschau der Menschheit¹⁰ scheiterte jedoch in der Folge an der zunehmenden Spezialisierung von Museen, die die Idee des Universal museums bereits am Ende des 19. Jahrhunderts haltlos machte (ebd.). Ein weiterer Aspekt, der mit der »Fremdheit der Vergangenheit« (Giesen 1999:240) nunmehr Einzug hielt und sich bis zur Jahrhundertwende noch intensivierte, bestand in der Aufwertung originaler Sammlungsstücke, wie sie etwa Wilhelm von Bode forderte (a.a.O. 239).

Auch in den Jahren der Wiederherstellung zwischen 1994 und 2009 wurden die Relevanz der didaktischen Einheit zwischen Ausstellung und Exponaten sowie die Bedeutung von Kopien höchst unterschiedlich gedeutet. Einer der Kristallisationspunkte dieser Diskussion bildete die Korenhalle des Erechtheions. Die Kopie eines Heroentempels auf der Athener Akropolis bildete in der ursprünglichen Fassung am oberen Ende des Treppenaufgangs dessen Abschluss und diente der Verklärung der griechischen Architektur als Höhepunkt der Kulturentwicklung. Sahen die Vertreter einer originalgetreuen Rekonstruktion in der Kopie des Erechtheions weiterhin ein entscheidendes Wesensmerkmal des Hauses, so wurde sie andererseits mit dem Verweis, dass sie sich bereits in ihrer Zeit überlebt habe, als anachronistisch zurückgewiesen. Nach langen Diskussionen und einer experimentellen Erprobung unterschiedlicher Lösungen wurde schließlich auf die Rekonstruktion des Erechtheions verzichtet. Als Begründung wird angegeben, dass dieses lediglich Teil der Ausstellung, insbesondere der Sammlung von Gipsabgüssen antiker Skulpturen, gewesen sei und damit nicht Teil der Architektur (NM-1, 111-138). Die didaktische Einheit zwischen Exponaten und Ausstellungsräumen erscheint nicht mehr maßgeblich und erhält lediglich als eine historische Schicht unter vielen Bedeutung.

Entwicklungsgeschichte und Nationalchauvinismus

An der östlichen Fassade des Neuen Museums befindet sich eine Büste von Aloys Hirt. Zwar geht die Idee eines königlichen Kunstmuseums auch auf seine Anregungen zurück, jedoch bewegte sich der Kunstbegriff Hirts noch ganz in den Grenzen

10 Stüler selbst formulierte den Anspruch, »eine möglichst klare und ausgedehnte Uebersicht der Kunstübungen verschiedener Zeiten und Völker« darzubieten (Stüler, zitiert nach Cobbers 2009:22f.).

des 18. Jahrhunderts. »Der Kanon der klassischen Kunst war bei Hirt allbestimmend. Seine Theorie und Geschichte der Kunst hatten diesen nicht nur als Ausgangspunkt, sondern auch als Ziel« (van Wezel 2003:29). Die Kunst schwingt in diesem zyklisch-kanonischen Denken also ewig im Kreis (Arendt Kap. 4), weshalb Chronologie in Hirts Kunstfassung noch keine bestimmende Rolle spielte (van Wezel 2003:25). Im Unterschied dazu standen bereits Schinkel und erst recht Stüler im Erfahrungsraum des 19. Jahrhunderts, der durch Temporalisierung und eine massive Relativierung ehemals gültiger Weltbezüge geprägt war. Diese Erfahrungen der Veränderung brachten so auch die »Entstehung des linearen historischen Bewusstseins« zu Wege (a.a.O. 40), welches sowohl für den Erbauer des Alten als auch des Neuen Museums prägend war. Unter dem ungewissen Erwartungshorizont der Zeit erhielt das Streben nach Dauerhaftigkeit seinen Wert. Schinkel glaubte diese durch die ersatzreligiöse Verklärung der Baukunst zu erreichen. Denn »[sie] sollte etwas Göttliches sein, von Menschenhänden geschaffen, etwas Menschliches, für die Ewigkeit gedacht« (ebd.). Trotz des historischen Bewusstseins ging Schinkel also davon aus, dass »die Kunst nicht ausschließlich historisch, sondern zugleich »überzeitlich« ist (Schinkel, zitiert nach van Wezel 2003:52).

Mit der Rolle, die der Kunst zuerkannt wird, steht Schinkel der Philosophie Schellings und der ästhetisch-ethischen Bildung Humboldts nahe (a.a.O. 42). Der Kunst wird damit neben ihrer präreflexiven Unmittelbarkeit auch eine sittlich-normative Bedeutung zugeschrieben. Diese quasi-religiöse Kunstverklärung verlor im Lauf des 19. Jahrhunderts abermals an Boden. Im Zentrum des Neuen Museums stand nicht mehr die ästhetische Kontemplation. Denn die verschiedenen Vergangenheiten, die zunehmend fremd geworden sind, werden erklärungsbedürftig und erforderten nun vielmehr der wissenschaftlichen Reflexion. Verzeitlichung und Verwissenschaftlichung gingen somit Hand in Hand.

Auch dieses gewandelte Geschichtsverständnis findet in der Außengestaltung des Museums künstlerischen Ausdruck. Ebenso wie an der Westseite des Hauses findet sich auch an dessen Ostseite eine Figurengruppe im Giebelfeld des Tympanons. Das von Friedrich Drake stammende Relief mit dem Titel »Die Künste im Studium des Althertums« verweist auf den Anspruch eines historischen Museums. Dass im Giebelfeld sowohl ein ägyptischer Pharaonenkopf als auch eine Madonna mit Kind dargestellt sind (van Wezel 2003:178ff.), reflektiert abermals den Geist des Historismus. Hieß es in Schinkels Altem Museum noch »Kunst selbst ist Religion« (Schinkel, zitiert nach van Wezel 2003:50), so wurde in Stülers Neuem Museum der historische Fortschritt zum strukturgebenden Element der Ausstellung und der Architektur. Der in diesem Zusammenhang oft zitierte Ausspruch Wilhelm von Kaulbachs, »Geschichte ist die Religion unserer Zeit. Geschichte allein ist zeitgemäß« (Wagner 1994:87; van Wezel 2003:107), steht also in deutlichem Kontrast zu Schinkels Sakralisierung der Kunst.

Wurde der »überwältigende Stimmungsraum« im Alten Museum noch durch eine zur Kontemplation einladende und das Pantheon zitierende Rotunde gebildet, so steht im unumstrittenen Zentrum des Neuen Museums das monumentale Treppenhaus. Dieses wurde stets mit Hegels Geschichtsphilosophie in Verbindung gebracht (Wagner 1994:88; Frampton 2009:97; Cobbers 2009:22). Der Einfluss Hegels, der zu jener Zeit das Geistesleben Berlins prägte, blieb insbesondere durch den König nicht unwidersprochen (van Wezel 2003:111ff.). Monika Wagner hat außerdem darauf hingewiesen, dass das Neue Museum Stülers mehrere geschichtsphilosophische Ansätze vereinte (Wagner 1994:88). Allerdings besteht in der zentralen Betonung der Reflexion statt des Kunstgenusses tatsächlich eine gewisse Nähe zum Geschichtsverständnis Hegels. Um die verschiedenen geschichtswissenschaftlichen Einflüsse kenntlich zu machen, schlage ich die begriffliche Unterscheidung zwischen Historismus und Historizismus vor. Die Vorstellung der Alterität geschichtlicher Epochen, wie sie für den *Historismus* Leopold Rankes zentral ist, führte im Neuen Museum dazu, dass auch zuvor noch als wertlos Erachtetes, wie etwa die Kunst des Mittelalters (Cobbers 2009:30), ausgestellt wurde. Anders als im Klassizismus des Alten Museums, in dem primär die griechisch-römische Antike den kanonischen Bezugspunkt darstellt, wird nun eine Vielzahl verschiedener und in sich einzigartiger Stile und Epochen vergegenwärtigt. Jedoch bleiben die verschiedenen Epochen auf ein geschichtliches Telos gerichtet. Dieser hegelsche Fortschrittsgedanke entspricht einer geschichtsmetaphysischen Vorstellung, die mit Karl Popper als *Historizismus* bezeichnet werden kann. Die Vorstellung, dass »historische Vorhersagen« (Popper 1965:2) möglich sind, ist dabei wesentlich. Die Verschiedenheit der geschichtlichen Epochen wird also durch die Behauptung einer zielgerichteten und antizipierbaren Entwicklung wieder zu einem welthistorischen Ganzen verknüpft. Durch diese *historizistische* Behauptung erscheint auch die Verbindung ehemals unvereinbarer Ausstellungsteile kommensurabel.

Von besonderer Bedeutung für die bauzeitliche Fassung des Hauses war der monumentale Bilderzyklus des Münchner Historienmalers Wilhelm von Kaulbauch. Übereinstimmend mit dem eklektischen Umgang verschiedener geschichtswissenschaftlicher Ansätze im stülerschen Museum zeigt auch der Zyklus deutliche Spuren des Historismus sowie des Historizismus. Der monumentale »Nationalepos«, durch den Weltgeschichte als preußisch-deutsche Nationalgeschichte erzählt wurde (Menke-Schwinghammer 1994), war bereits in einem Vertrag vom 15. Mai 1843 mit dem Künstler vereinbart worden (Henze/Sommer 2007:6) und damit von Anbeginn der Planungen ein wesentlicher Bestandteil des Museums. In Analogie zu den sechs Schöpfungstagen illustrierte Kaulbauch sechs »Wendepunkte« in der Weltgeschichte (ebd.). Auf 75 Metern Länge entwarf er ein Bildprogramm, das von der »Zerstörung des Babylonischen Turms« bis

zum »Zeitalter der Reformation« reichte.¹¹ Bereits der Titel des Bilderzyklus, »Culturentwicklung aller Völker und Zeiten in ihrer geschichtlichen Hauptphase« (Zimmermann 1994:15), bringt eine entwicklungsgeschichtliche Auffassung und einen universalistischen Anspruch zum Ausdruck. Kaulbach galt nicht nur als einer der berühmtesten Historienmaler seiner Zeit, sondern kann als Schüler Cornelius', der noch ganz dem Geist des klassischen Altertums verpflichtet war (van Wezel 2003:113), als Ausdruck des neuen historisch-säkularen Denkens angesehen werden. Die von ihm ausgeführten Wandfresken entfalteten im späten 19. Jahrhundert eine ungeheure nationale Strahlkraft (Wagner 1994:87); die Berühmtheit dieser Fresken überragte zeitweise sogar die des Hauses, welches sie eigentlich schmücken sollten.

Der gewaltige *Aufgang* des Treppenhauses wurde also mit dem *Fortgang* der Geschichte in Verbindung gebracht und dadurch zum Ausdruck des entwicklungsgeschichtlichen Ansatzes des Museums. Die typisch *historistische* Vorstellung singulärer Epochen zeigt sich in der Anordnung der Ausstellungsbereiche (von Ägypten nach Griechenland). Diese wurden jedoch durch die Kaulbachfresken in ein *historizistisches* Entwicklungsnarrativ eingebunden (von Babylon zur deutschen Nation). Die Unterscheidung in verschiedene Epochen führte also nicht zu einem Relativismus, der dem geisteswissenschaftlichen Historismus oft vorgeworfen wurde (Nietzsche, Kap. 1), sondern zu einem Kulturchauvinismus, der die deutsche Kultur als Endpunkt einer menschheitsgeschichtlichen Entwicklung verklärte.

Indem eine unverbrüchliche Kontinuität vom Turmbau zu Babel bis zur deutschen Nation gespannt wurde, wird eine nationale Heilsgeschichte konstruiert, die zielstrebig auf den preußischen Staat als historisches Telos zuläuft. In einer zeitgenössischen Rezeption des Bildzyklus lautete dies etwa folgendermaßen: »Der deutsche Reitersmann vor dem Babelturm wird also der Staatsmann der deutschen Nation sein« (zitiert nach Wagner 1994:91). Die eigene Kultur wird zur höchsten Blüte einer welthistorischen Entwicklung erhoben; der Glanz der alten Kulturen für die eigene geschichtliche Bedeutung in Anspruch genommen. Dieses Verständnis verband sich in jener Zeit geradezu selbstverständlich mit einer »nationalhistorischen Denkweise« (Osterhammel 2001:9). Museen jener Zeit dienten also nicht nur als Instrument der bürgerlichen Bildung, sondern auch der nationalen Identitätsstiftung (von Buttler 2010:9). Dass die politische Einheit Deutschlands zu diesem Zeitpunkt noch ausstand, veranschaulicht die prospektive Dimension der Konstruktion von Geschichtsbildern und den nationalaffirmativen Charakter des Neuen Museums in dieser Zeit.

11 Die Reihenfolge und die Themen des Bildprogramms bestanden in den folgenden Motiven: »Der Babylonische Turm«; »Homer und die Griechen«; »Zerstörung Jerusalems«; »Hunnenschlacht«; »Kreuzfahrer vor Jerusalem« sowie abschließend das »Zeitalter der Reformation« (Wagner 1994:98).

Dass es sich bei den Kaulbachfresken, ebenso wie in dem »bildungsbürgerlichen Kulturgedanke[n]« des erbauungszeitlichen Neuen Museums, um »nicht durchweg sympathische« Traditionen handelt (Zimmermann 1994:11), führte dazu, dass der Umgang mit dem Treppenhaus auch im Zuge der Wiederherstellung des Neuen Museums zentral thematisiert wurde. An der Frage, ob die 1943 vollständig zerstörten Kaulbachfresken wieder ausgeführt werden sollten, schieden sich die Geister. Im Diskurs bleiben die Kaulbachfresken und die Frage ihrer Rekonstruktion einer der wichtigsten Kristallisationspunkte der verschiedenen Modi der Identitätskonstruktion. Einerseits wurde argumentiert, dass die Fresken weiterhin integraler Bestandteil des Gebäudes seien. Einer erneuten Ausführung des Zyklus stehe zudem nichts im Wege, da die originalen Kartons noch existieren. Vor allem die Gesellschaft Historisches Berlin (GHB) vertrat die Meinung, dass das Kunstwerk deshalb wiederholbar sei. Andererseits wurde – zumeist von Vertretern der Denkmalpflege – argumentiert, dass gerade die Behauptung der Wiederholbarkeit des Kunstwerks einer künstlerischen Geringschätzung der individuellen Leistung Kaulbachs gleichkäme (Wagner 1994:87). Als Gewährsmann für das Verbot der Wiederholung wird also paradoxerweise Kaulbach selbst ins Feld geführt. Denn aus heutiger Sicht wäre eine Wiederholung des Bilderzyklus dem historischen Prozess zuwider, würde diese doch die an dem »Monumentalgemälde abgelagerte« Geschichte negieren (a.a.O. 97). Zudem erfordern die zeitgenössischen Implikationen des Zyklus, etwa seine »völkerphysiologische Rassenbewertung« (a.a.O. 88) oder der offen antisemitische Charakter des Werkes (a.a.O. 95), eine zeitliche Übersetzung und können nicht unkommentiert bleiben.

Wichtig für die Analyse des Diskurses ist, dass einerseits nur die Wiederholung der Fresken die Sicherung der Identität des Gebäudes gewährt. Dabei werden die geschichtlichen Implikationen des 19. Jahrhunderts nicht problematisiert. Ungeachtet ihres Inhalts werden sie weiterhin als Identitätsressource relevant gemacht.¹² Andererseits bilden der Fortgang der Zeit und die Historisierung des Bildzyklus einen trennenden Graben, über den kein Weg mehr zurückführt. Die Sicherung der Geschichte liege vielmehr in ihrer Perspektivierung und nicht in einer »restaurierenden Simulation« (a.a.O. 97). Anstatt Geschichte zu rekonstruieren, gehe es darum, ihre Konstruktion zu verstehen und ihre Wirkung in der Rezeption sichtbar zu machen (a.a.O. 88). Die Phänomenstrukturen der Kaulbachfresken ergeben einerseits eine *zeitlose Identitätsressource*, andererseits eine *historische Last*, die erklärend kommentiert werden muss.

12 Paradoxerweise stehen die Befürworter einer Wiederherstellung der Fresken damit zeitkontinuationell im Widerspruch zum Historismus Kaulbachs und vertreten eher eine klassische Kunstauffassung.

Das Weiße Museum

Mit dem abermaligen Anwachsen der Sammlungen und durch die Veränderungen des Wissensstandes wurde die ursprüngliche Ausstellungskonzeption sukzessive revidiert. Insbesondere die Funde aus dem ägyptischen Amarna, die auch die berühmte Büste der Nofretete umfassten, machten in den Jahren zwischen 1919 und 1923 bauliche Eingriffe erforderlich.¹³ Durch den Einzug einer Zwischendecke im Griechischen Hof wurde zudem das Bodenniveau angehoben. Nachdem der Ägyptische Hof bereits nach Plänen Stülers überdacht wurde, erhielt nun auch der Griechische Hof seine Überdachung. Im Zuge des Umbaus zum nunmehr ›Amarnasaak genannten Innenraum wurde auch die Apsis an der Südseite des Hofes abgebrochen (Henze/Sommer 2007:14f.). Die Neugestaltung der Innenräume im Zuge der Armana-Ausstellung betrafen ab den 1930er Jahren auch den Mythologischen Saal und den Gräbersaal. Hier wurden die Decken abgehängt und die reich bebilderten Wände übermalt.

Anstatt didaktischer Wandmalereien sollten die Ausstellungsobjekte möglichst für sich sprechen. Nichts sollte die Konzentration auf das Exponat stören. Nicht mehr die Weltschau eines Universal museums und ein intuitives Bildungserlebnis, sondern der nüchterne Blick auf die Ausstellungsobjekte sollte sich hier den Besuchenden eröffnen. Das 1936 geschaffene »Weiße Museum« (Henze/Sommer 2007:16) stellt somit einen weiteren historischen Einschnitt in der Geschichte des Hauses dar. In dieser Ausstellungskonzeption emanzipieren sich die Objekte schließlich, womit Parallelen zu dem erst deutlich später geprägten Begriff des *White Cube* erkennbar werden.¹⁴ Obwohl diese Bezeichnung im Zusammenhang mit der Amarna-Ausstellung anachronistisch ist und das Weiße Museum höchstens als *White Cube avant la lettre* bezeichnet werden kann, wird dieser Begriff in der Diskursivierung des Neuen Museums verwendet. So spricht etwa der ehemalige wissenschaftliche Referent der Staatlichen Museen, Andreas Lepik (Rauch et al. 2009), vom *White Cube* in dieser Zeit (zitiert nach Mager 2016:167). Unabhängig von der terminologischen Unstimmigkeit liegt der Wert dieser Bezeichnung gerade darin, den innovativen Charakter der Ausstellungskonzeption der 1930er Jahre hervorzuheben. Durch den Fortgang der Geschichte hat sich jedoch auch diese Form der Ausstellung überlebt und wurde ihrerseits historisch. Auch dem Weißen Museum wird also historische Bedeutung als ein *Novum* der Musealisierung zugesprochen.

13 Die Büste der Nofretete wurde anfänglich noch nicht mit den übrigen Amarna-Funden gezeigt, was der ungeheuren Popularität und der massenwirksamen Ästhetisierung der Exponate jedoch keinen Abbruch tat. Ludwig Borchardt, der Entdecker der Büste, wusste um die Brisanz ihrer Provenienz, die im Zuge der nationalen Vereinnahmung der Ägyptologie und in der Folge des Ersten Weltkrieges zunehmend zum Politikum wurde. Diese »deutsch-französische Affäre« um die Besitzansprüche stellt eine Langzeitfolge des Krieges dar (Savoy 2011).

14 Für eine Darstellung der Geschichte des *White Cube* siehe Brian O'Doherty (1990, Orig. 1976).

Durch Luftangriffe am 24. November 1943 sowie weitere Bombentreffer vom 03. Februar 1945 wurden schließlich der Nordwestflügel, der Südkuppelsaal samt Übergang zum Alten Museum und Teile des Südwestflügels zerstört (Henze/Sommer 2007:17). Die weiteren Beschädigungen entstammen dem Straßenkampf um Berlin. Vor allem die charakteristischen Einschläge der Schrapnellgeschosse, die heute an der Fassade des Gebäudes und den wiederaufgestellten Kolonnaden auffindbar sind, entstammen dieser Zeit. Nach den Beschädigungen der letzten Kriegstage begann ein Abschnitt in der Geschichte des Hauses, in dem das Gebäude über Jahrzehnte der Witterung ausgesetzt war. Das Neue Museum wurde zur Ruine.

Ruinenzeit

Obwohl Pläne der 1960er Jahre einen »Totalabriss« (Meuser 2002:184) und einen an Volumen und Kubatur orientierten dem Neuen Museum vergleichbaren Neubau vorsahen, der die Gliederung der Fassade durch die Risalite in ornamentloser, auf geometrische Flächen reduzierter Form aufgenommen hätte, kamen diese ambitionierten Pläne nicht über das Entwurfsstadium hinaus.¹⁵ Stattdessen wurden in der folgenden Zeit weitere Abbrucharbeiten an der Ruine vorgenommen. Diese betrafen vor allem die Reste des Übergangs zum Alten Museum, den Nordwestflügel sowie die ruinösen Teile des Südkuppelsaals (Henze/Sommer 2007:17). Erst in den 1980er Jahren wurde schließlich der Entschluss zur Wiederherstellung des Hauses nach historischem Vorbild gefasst. Ungeachtet der offiziellen Sprachregelung der DDR, in der nicht von Wiederaufbau gesprochen wurde (Schulz 2009:40), diente die Entscheidung zur historischen Rekonstruktion des Neuen Museums den Befürwortern einer originalgetreuen Wiederherstellung im Folgenden immer wieder dazu, die Legitimität ihrer Forderung zu untermauern. Bis zum Beginn der »Schaffung der Voraussetzungen und der Sicherung« (ebd.) waren große Teile der Innenräume, etwa das Treppenhaus, der Ägyptische und der Griechische Hof, fast 40 Jahre unmittelbar Umwelteinflüssen ausgesetzt. Zudem setzten Bewuchs durch Sträucher und vor allem deren Wurzeln der Bausubstanz zu. Aus der Verbindung zwischen ehemaligem Glanz des Hauses, den Kriegszerstörungen sowie der Verwilderung durch Witterung und Vegetation ergab sich schließlich ein Bild, welches im Diskurs oft mit den stimmungsvollen Ruinenstichen Piranesis verglichen wurde. Wird der ruinöse Charakter einerseits als wesentlich für die Geschichte

15 Einen hervorragenden Einblick in die Geschichte der »ungebauten Museumsinsel« bietet Philipp Meuser (2002). Anhand von Zeichnungen wird der Neubautwurf des Neuen Museums des Architekten M. Woldt aus dem Jahr 1965 dargestellt. Dieser entsprach dem »DDR-Zeitgeist der Sechzigerjahre« (2002:184), indem er gegen die als Ausdruck des Konservatismus gedeuteten Museen gerichtet war (Schulz 2009:43).

des Bauwerks anerkannt, so bleibt er andererseits ohne Wert. Die Ruinenzeit wird dann meist mit Begriffen wie ›Verwahrlosung‹ oder ›Niedergang‹ thematisiert.

Mit Beginn der Rekonstruktionsarbeiten kam es zunächst zu weiteren Abbrüchen von Bauteilen, deren Originalsubstanz, obwohl noch vorhanden, für den Neubau nicht nutzbar gemacht werden konnte. Dies betraf vor allem das Mauerwerk der erhaltenen Säulen des Ägyptischen Hofes (1988), Reste der Korenhalle (1989) sowie die Reste des Südkuppelrisaliten (1990) (Henze/Sommer 2007:17f.). Neben den Abrissen der späten 80er Jahre bestand die wesentliche bauliche Veränderung jener Zeit in den Arbeiten an einer Ersatzgründung zur Stabilisierung der Fundamente. Die erneute Gründung des Gebäudes war nötig geworden, da die 2.344 Eichenstämmen, auf denen das Haus seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ruhte, im Kontaktbereich zwischen Untergrund und Fundament verfault waren und somit kein sicheres Fundament mehr boten. So kam es dazu, dass am 01. September 1989 der erste Bohrpfahl der Neugründung vom vorletzten Kultusminister der DDR durch den Schlamm in den immer noch kolkhaltigen Untergrund der Museumsinsel getrieben wurde (Schulz 2009:40).

Abbildung 9: Das Neue Museum von Südosten im Jahr 1945. Neben den Einschusslöchern in den Kolonnaden ist die Zerstörung des Südkuppelsaals und des Übergangs zum Alten Museum (links) zu erkennen. Beide wurden später vollständig abgetragen; Abbildung 10: Im Zuge der Rekonstruktionsbemühungen in der DDR wurden die Säulen des Ägyptischen Hofes im ansonsten vollständig zerstörten nordwestlichen Flügel des Gebäudes 1988 abgerissen.



5.1.2. Diskursgeschichte zwischen Original und Ergänzung

Der Abschluss der Arbeiten an der neuen Bodenplatte des Gebäudes fiel bereits in die Zeit nach der deutschen Wiedervereinigung. Als das Neue Museum 1992 erneut auf festem Grund ruhte, war die DDR selbst bereits Geschichte geworden. Nach-

dem die neue Fundierung sichergestellt war, hob nun eine langanhaltende Debatte über die Art der Wiederherstellung an. Sah die Planung der 1980er Jahre noch eine Rekonstruktion der Gebäudefassung des 19. Jahrhunderts vor, so stand nun die Frage im Raum, wie mit den vergangenen vier Dekaden der nun ihrerseits historisch gewordenen DDR umzugehen sei. Nach der erneuten Gründung des Bauwerks begann nun die diskursive Arbeit an verschiedenen *Begründungen* für den richtigen Umgang mit dem über Jahrzehnte Ruine gebliebenen Gebäude.

Das folgende Unterkapitel dient dazu, die wichtigsten Etappen der Debatte zu benennen und so die Zeitachse des Diskurses der Wiederherstellung des Neuen Museums nachzuzeichnen. Außerdem werden die wichtigsten Akteure des Diskurses genannt. Neben Vertretern der Denkmalpflege, die in Form des Landesdenkmalamtes (LDA) und der denkmalpflegerischen Kommission während des gesamten Wiederherstellungsprozesses einflussreich waren, sind außerdem die Bundesbaudirektion (ab 1998 Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR)) als Auslober des Architektur-Wettbewerbes von 1994 sowie die Staatlichen Museen und die Stiftung Preußischer Kulturbesitz als Bauherren und Eigentümer zu nennen. 1997 wird schließlich das Büro David Chipperfield Architects (DCA) mit der Wiederherstellung des Neuen Museums betraut. Auch David Chipperfield, dessen Projektleiter für das Neue Museum, Martin Reichert, und vor allem der Chef-Restaurator Julian Harrap explizieren ihr Konzept der Wiederherstellung durch weitere Publikationen. Des Weiteren und als eine der vehementesten Stimmen der Kritik ist schließlich noch ein zivilgesellschaftlicher Akteur zu nennen: die Gesellschaft Historisches Berlin (GHB). Diese Bürgerinitiative bezog in einer Vielzahl von Texten Stellung gegen die »ergänzende Wiederherstellung« und forderte stattdessen eine »originalgetreue Wiederherstellung«. Der mediale Diskurs dient vor allem als Resonanzkörper der unterschiedlichen Akteurspositionen. Neben den unmittelbar auf die Debatte der Wiederherstellung bezogenen Dokumenten bestehen Verbindungen zu weiteren Dokumenten. Die Welterberichtlinien der UNESCO oder die Charta von Venedig (1964) sind ebenso Bestandteil des Diskurses. Sie gehören einem zweiten, weiter gefassten Kreis von Diskursdokumenten an, auf den in den jeweiligen Argumentationen immer wieder Bezug genommen wird. Auch aus der Bezugnahme auf diese Dokumente wurden schließlich höchst verschiedene Forderungen abgeleitet.

Vom Gutachten zum Plädoyer

Mit dem sogenannten »Denkmalpflegerischen Plädoyer« für eine »ergänzende Wiederherstellung« (Badstübner et al. 1994) wurde die Planung zu einer Rekonstruktion des erbaungszeitlichen Zustandes, wie er in den letzten Jahren der DDR beschlossen wurde, einer Revision unterzogen (a.a.O. 25). Dieses Dokument bildete außerdem den Auftakt zu einer intensiven öffentlichen Debatte

über die Zukunft des Gebäudes und den Umgang mit seiner Geschichte, die bis 2009 anhalten sollte. Bereits zwischen 1991 und 1992 wurden Kunsthistoriker und Denkmalpfleger durch den Senator Volker Hassemer, den Generaldirektor der staatlichen Museen Wolf-Dieter Dube sowie durch die Präsidentin der Bundesbaudirektion Barbara Jakubeit aufgefordert, ein Rahmengutachten zu erstellen (Wolters 2010:242f.). Die Kommission, die erstmals am 02. Oktober 1991 zusammentrat und das ruinöse Gebäude besichtigte (Badstübner et al. 1994:20), sollte die Politik wissenschaftlich beraten. Damit werden die relative Ratlosigkeit im Umgang mit dem Gebäude sowie eine institutionell komplexe Konstellation erkennbar. 1994 schließlich wird das Rahmengutachten auf Anraten des Landeskonservators, Jörg Haspel, durch die Senatsverwaltung für Stadtentwicklung und Umweltschutz unter dem Titel »Denkmalpflegerisches Plädoyer zur ergänzenden Wiederherstellung« veröffentlicht (Wolters 2010:243). Haspel hebt außerdem die Bedeutung des Expertengutachtens für die Wiederherstellung des Neuen Museums hervor. Denn dieses bildete »die wesentliche Grundlage für vertiefende Untersuchungen und für die Konkretisierung der konservatorischen Ziele« (Haspel 2000:41). Die Akzentverlagerung vom (Rahmen-)»Gutachten« zum »Plädoyer« kann als wissenspolitischer Versuch gedeutet werden, die zu treffende Entscheidung wissenschaftlich zu legitimieren. So suggeriert die Titeländerung, dass die Politik lediglich wissenschaftlich fundierte Empfehlungen ausführe.

Zentral für das Dokument ist die bereits im Titel anklingende Spannung zwischen »Ergänzung« und »Wiederherstellung«. Eine Rekonstruktion wird demnach ebenso ausgeschlossen wie ein Neubau. Dennoch bedient sich das Plädoyer des gesamten dazwischenliegenden Spektrums und kommt den Extrempunkten dabei an manchen Stellen sehr nahe. Diese konzeptionelle Mehrgeleisigkeit findet in der empfohlenen Zweiteilung der Aufgabenbereiche ihren Ausdruck. Das denkmalpflegerische Projekt der »Instandsetzung« solle sich demnach auf den Erhalt der historischen Substanz beziehen (Badstübner et al. 1994:20). Dabei werde stets nach »wissenschaftlichen Vorgaben, konservatorischen Bedingungen und denkmalpflegerischen Bewertungsmaßstäben« abgewogen. Gegenstand des architektonischen Projekts des »Ideenwettbewerbs« und damit einer freieren Gestaltungsaufgabe sei vor allem der Neubau am Kupfergraben. Jedoch gelte auch in Bezug auf den Ideenwettbewerb: »Bindungen zu beachten, die sich aus dem Charakter des Neuen Museums und aus der städtebaulichen Situation ergeben. Gesichtspunkte der Kontinuität und Verträglichkeit sind auch hier besonders zu beachten« (a.a.O. 21). Für den Außenbereich des Neuen Museums wird eine Wiederherstellung im Sinne der Charta von Venedig empfohlen. Danach sei der »Textur der Oberfläche im unterschiedlichen Nebeneinander von sichtbar gealtertem und – ebenso spürbar – von neu erstelltem Baubestand in ausreichendem Maß Rechnung« zu tragen. Dieses Vorgehen sei demnach deutlich von einer Rekonstruktion zu unterscheiden (a.a.O. 23).

Aufgrund der Vielzahl unterschiedlicher Schadensformen wird die denkmalpflegerische Aufgabe abermals differenziert. Die Typisierung der Erhaltungszustände umfasst die Kategorien »rekonstruktionsfähig«; »teilerstört« und »Totalverlust«. Demnach sollen »weitgehend erhaltene Oberflächen« restauriert werden. Zustände der Entstehungszeit können eingebunden werden (Badstübner et al. 1994:32). Teilerstörte Räume sowie »ausgelagerte Bauteile« hingegen können so ergänzt werden, dass die »ursprüngliche Konzeption zumindest in wichtigen Teilen wieder verständlich« wird. Diese Räume dienen als »Bindeglied« zwischen den noch erhaltenen und gänzlich zerstörten Räumen. Schließlich sollen die »Baubereiche mit Totalverlust« in der räumlichen Grundstruktur wiederhergestellt werden. Jedoch weisen die Autoren explizit darauf hin, dass »dies keineswegs eine Wiederherstellung der stülerschen Ausstattung mit allen Dekorationen und Malereien in Form einer ›originalgetreuen‹ Rekonstruktion« beinhalte (ebd.). Trotz der Abgrenzung zu einer am erbauungszeitlichen Zustand orientierten Wiederherstellung ist wichtig herauszustellen, dass das Gutachten sowie das tatsächlich umgesetzte Konzept sich des gesamten Spektrums der Wiederherstellung bedienen.¹⁶ Diese konzeptionelle Hybridität wird vonseiten der im Wiederherstellungsprozess Beteiligten oft unterstrichen.¹⁷ Der Charakter des konsensorientierten Konzeptes, zwischen Neubau und Rekonstruktion, kommt abermals in der Handlungsempfehlung für den Wettbewerb des Neubaus zum Ausdruck.

»Die Ausgestaltungslösungen eines eigens hierfür zu veranstaltenden Wettbewerbs werden daran zu messen sein, ob sie die Biographie des Denkmals durch *kontrastierende Ästhetik* übertönen, durch *Erneuerung verschleiern* oder durch *einfühlende Zurückhaltung* verständlich machen« (Badstübner et al. 1994:26, Herv. JK).

Auch im Ideenwettbewerb seien also »Kontinuität und Verträglichkeit« zu wahren. Der schmale Grat zwischen einer »kontrastierenden Ästhetik« und einer *verschleiern* »Erneuerung« dürfe auch hier nicht verlassen werden.

Wettbewerb zur Ergänzung und Wiederherstellung

Bereits der offizielle Titel des 1993 von der Bundesbaudirektion ausgelobten Wettbewerbs, »eingeladener Wettbewerb für die Planung der Wiederherstellung des Neuen Museums und der Errichtung von Ergänzungs- und Verbindungsbauten

16 Beispielhaft dafür ist der unterschiedliche Umgang mit den Schadensflächen in den jeweiligen Sälen des Museums. Das Beispiel des gotisierenden Rippengewölbes im Sternensaal, welches vollständig verloren war und dennoch rekonstruiert wurde, deutet die Spannweite und die konzeptionelle Unschärfe an. Die Rekonstruktion diene hier vor allem als »Träger der ornamentalen Reste« (Wolters 2010:245ff.).

17 Harrap 2009a, Chipperfield 2009, Wolters 2010, Haspel 2010, Reichert 2010.

zur Zusammenführung der Archäologischen Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz auf der Museumsinsel«, macht deutlich, dass es dabei nicht lediglich um die Wiederherstellung des Neuen Museums, sondern letztlich um eine »zeitgemäße Weiterentwicklung der Museumsinsel« ging (Große-Rhode 2009:50). Neben der »Herstellung bzw. Wiederherstellung« von Verbindungsbauten zum Alten Museum und zum Pergamonmuseum bestand die vordergründige Aufgabe in der »Ergänzung des in Teilen zerstörten Neuen Museums einschließlich Erweiterung am Kupfergraben« (Sayah 1994:128). Damit wurde ein Entwurf für einen Neubau auf dem Gelände des ehemaligen Packhofs gefordert. Dem »denkmalpflegerischen, kunsthistorischen und wissenschaftlichen Wert der vorhandenen Bausubstanz« solle ebenso Rechnung getragen werden wie den »heutigen Anforderungen an ein funktionierendes und ein aus museologischer und architektonischer Sicht zeitgenössisch gestaltetes Museum« (a. a. O. 128f.). Neben der Bundesbaudirektion sind auch die Staatlichen Museen sowie die Denkmalpflege in den Wettbewerb eingebunden (ebd.), wodurch sich die Komplexität der Bauaufgabe auch institutionell abbildet.

Zudem unterstreicht die Präsidentin der Bundesbaudirektion den Doppelcharakter des Wettbewerbs, denn die »Entwurfsaufgabe« beschränke sich nicht nur auf die »Wiederherstellung eines teilzerstörten Bauwerks«, sondern bestand auch in der »Ergänzung eines städtebaulichen Ensembles« (Jakubeit 1994:4). Bemerkenswert ist nun jedoch, dass das »zukunftsweisende Museumskonzept« zur »Vervollständigung und Fortschreibung« beitragen solle und sich nicht in »restaurativer Wiederherstellung« erschöpfen dürfe (Sayah 1994:128f.). Diese Lesart wurde auch vom medialen Diskurs aufgegriffen. So war etwa in »Die Zeit« vom 25. März 1994 zu lesen, dass es der Stiftung um ein »Zu-Ende-Bauen und ein Zu-Ende-Gliedern dieser monumentalen Akropolis« gehe (Stegers 1994:120). Auch die Behauptung einer von Anbeginn bestehenden Fehlstellung, die die anhaltende Korrekturbedürftigkeit der Museumsinsel begründe, erhält somit ihren Sinn durch die gegenwärtige Aufgabe. Eine bloße Rückkehr in restaurativer Absicht wird den gegenwärtigen Anforderungen nicht gerecht. Überdies werden Aspekte der Weiterentwicklung und des zukunftsorientierten Umgangs mit dem baulichen Erbe in eine Tradition des Ortes gestellt: »Der Entwurf kann insofern an die Tradition der Museumsinsel anknüpfen, die in ihrer Geschichte immer ein sich fortentwickelnder Organismus gewesen ist« (Sayah 1994:129). Die vielfältigen Anforderungen an die zu errichtenden Gebäude werden also in eine konsistente Erzählung eingebettet. In den Begriffen wissenssoziologischer Hermeneutik (Kap. 3.4) heißt dies, dass die Rede von der »ergänzenden Wiederherstellung« und die Traditionalisierung des Fortschreibens nicht nur eine kreativ *sinnhafte*, sondern zudem auch eine funktional *sinnvolle* Deutung darstellen (Reichert 2005:164ff.). Die strikte Befolgung des klassischen Imperativs der Denkmalpflege, wie ihn Georg Dehio formulierte, »nicht restaurieren – wohl aber konservieren« (Dehio 1988:98, Orig. 1914), greift hier also zu

kurz.¹⁸ Durch die Anforderungen an eine zeitgemäße Vermarktung und die Schaffung eines modernen Museums erscheint eine Selbstthematisierung, die die Weiterentwicklung selbst *historisiert* und die Veränderung als »sich fortentwickelnder Organismus« *naturalisiert*, sinnvoll und funktional, da damit strukturelle Zwänge der Gegenwart in die Vergangenheit des Gebäudes integriert werden können.

Im Medienecho des Wettbewerbs (Sayah 1994:112-127), dessen Resultate ab dem 31. März 1994 in den teilzerstörten Räumen des Nordostflügels des Neuen Museums zu sehen waren, überzog jedoch die Skepsis. Besonders der spektakuläre Entwurf Frank O. Gehrys zog viel Aufmerksamkeit auf sich. Dieser sah vor, die Museumsbauten mit einer »Kette von Galerien« zu verbinden. Die einzelnen Baukörper, so der Architekt, seien eine »einladende Komposition«, die das »Alte Museum vorsichtig auf der Westseite berühre[n]« (Gehry 1994:56). Laut Preisgericht verhalte sich der Eingriff allerdings indifferent gegenüber der Stadttypologie und sei »gestalterisch schwer beherrschbar« (a.a.O. 58).

Gewiss bildet der Gehry-Entwurf die Extremposition der »kontrastierenden Ästhetik«, vor der noch im denkmalpflegerischen Gutachten gemahnt wurde. Dennoch präferierte der damalige Generaldirektor der Staatlichen Museen Berlin Wolf-Dieter Dube die »poppige Arbeit« Frank O. Gehrys, der den vierten Preis erhielt, womit er zum »Kandidaten der Museumsdirektoren« wurde (Bernau 1994:114f.). Vor allem Dube forderte ein spektakuläres architektonisches Ausrufezeichen, vergleichbar der Pyramide im Louvre. Damit sollte auch der politische Anspruch der neuen Hauptstadt betont werden (Dube 1994:24). Dieses Sendungsbewusstsein und der architektonische Paukenschlag Gehrys wurden allerdings von der Denkmalpflege entschieden abgelehnt. In den Worten des denkmalpflegerischen Gutachtens pochte diese auf eine »einfühlende Zurückhaltung«. Demgemäß erschien der moderate Eingriff des Gewinners des Wettbewerbs den Vertretern der Denkmalpflege durchaus akzeptabel. Im Entwurfstext bezog sich Grassi auf die von Schinkel 1830-33 an diesem Ort geplante Packhofanlage (Marquart 1994:121f.).

»Wir haben an der Idee der Erweiterung des Neuen Museums gearbeitet, als ob diese Erweiterung der baulichen Geschehnisse schon vorher bestanden hätte. Als ob es sich um ein Fragment jener Bauten der alten, von Schinkel hinter dem Alten Museum geplanten Packhofanlage handeln würde« (Grassi 1994:44).

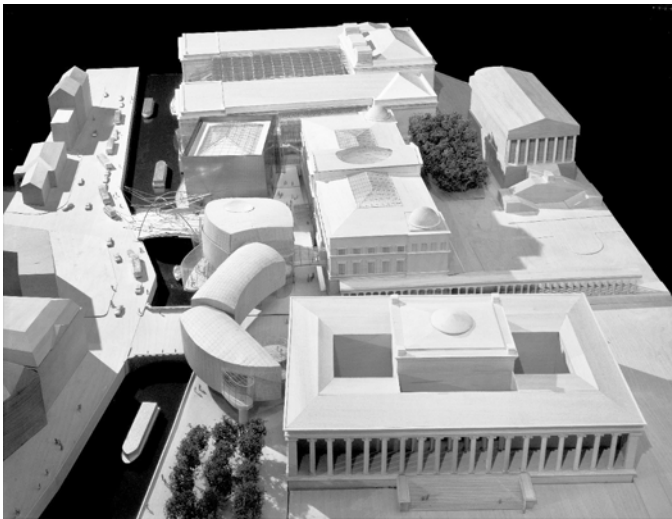
18 Georg Dehio formulierte bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts den folgenreichen Grundsatz der Denkmalpflege, »den sie nie mehr verlassen kann: erhalten und nur erhalten! ergänzen erst dann, wenn die Erhaltung materiell unmöglich geworden ist; Untergegangenes wiederherstellen nur unter ganz bestimmten, beschränkten Bedingungen.« (Dehio 1988:36, Orig. 1901). Weiterentwicklung, Veränderung, Modifikation nach Maßgaben der Gegenwart finden in diesem klassischen Verhaltenskodex der Denkmalpflege also keine Berücksichtigung.

Laut Architekten leiteten sich schließlich aus den historischen Planungen Schinkels weitere Maßgaben für den gegenwärtigen Wettbewerbsentwurf ab:

»Dieser bestimmte architektonische Bezug hat dann die verschiedenen Momente unseres Entwurfs geleitet: von der Lage des neuen Geländes, aber auch seiner Maße im Grundriß und in der Höhe bis sogar zu den sozusagen stilistischen Entscheidungen wie die Anwendung der einfachen Materialien.« (Grassi 1994:44).

Obwohl sich Grassi mit dem Rückgriff auf die Vergangenheit noch nicht dem Verdacht der im Gutachten ebenfalls kritisierten »verschleiernnden Erneuerung« aussetzte, bildete der Siegerentwurf Grassis dennoch einen Gegenpunkt zu Gehrys massivem Eingriff. Das Preisgericht würdigte die »positive Zurückhaltung«, die das historische Ensemble baulich nicht überformt. Moniert wurde jedoch das »nicht ganz überzeugend ausgeformte Volumen«. Dieses erschien den Juroren als Haupteingang für die neue museale Anforderung des »Kurzungangs« ungeeignet (Preisgericht, zitiert in Grassi 1994:47).

Abbildung 11: Der Entwurf Frank O. Gehrys sah eine Kette kontrastierender und miteinander verbundener Baukörper vor. Die Vertreter der Staatlichen Museen präferierten diesen Entwurf. Für die Denkmalpflege war dies jedoch inakzeptabel. (Image provided by Gehry Partners, LLP).



Auch die Entscheidung, hier einen Ziegelbau zu errichten, der sich hinsichtlich seiner Materialität und Farbgebung in das bestehende Ensemble einfügt, erschien ebenfalls problematisch. Denn mit dem weitgehenden Rückgriff auf die Ver-

Abbildung 12: Der Siegerentwurf Giorgio Grassis sah ein in Volumen und Höhe den Packhofanlagen vergleichbaren Baukörper vor. Für die Denkmalpflege akzeptabel, konnte das Raumprogramm allerdings die Anforderungen, die der Museumsbetrieb stellte, nicht erfüllen.



gangenheit fehlen die erforderlichen Freiheitsgrade, die zur Beantwortung aktueller musealer Fragen oder struktureller Anforderungen der zeitgemäßen Vermarktung notwendig sind. Gerade den Forderungen nach einem Kurzrundgang, der es einem zahlkräftigen Publikum ermöglichen soll, die Highlights der archäologischen Sammlung innerhalb kurzer Zeit zu besichtigen, konnte innerhalb der alten Maße und Grundrisse nicht entsprochen werden. Auch der Entwurf Grassis wird dem Doppelcharakter der Bauaufgabe zwischen Ergänzung und Wiederherstellung nicht gerecht. Trotz der einstimmigen Empfehlung der Jury für den Entwurf Grassis wurde vonseiten der Staatlichen Museen, die aus ihrer Präferenz für den Entwurf von Frank O. Gehry keinen Hehl machten, die »unzureichende Funktionalität des Entwurfes von Giorgio Grassi« hervorgehoben. Die Diskussion darüber, wie die Museumsinsel zu einem »zeitgemäßen Museumsensemble bei gleichzeitiger Wahrung ihres historischen und denkmalpflegerischen Wertes« fortgeschrieben werden könne, hielt also weiter an (Große-Rhode 2009:50, Herv. JK).

Der mediale Diskurs jener Zeit gibt die Unzufriedenheit mit den Wettbewerbsergebnissen wieder. Vor allem der Vorwurf der »Ideologie der Massenabfertigung« (Bernau 1994:115) artikulierte sich anhand des belustigend als »Touristenrollbahn« bezeichneten »Schnellrundgang[s]« (Bernau 1994:114). Ebenso wurde der Siegerentwurf Grassis als »ziegelverhüllter Bau mit winzigen, schießschartenähnlichen Löchern« (Guratzsch 1994:117) geschmäht. Die unbefriedigenden Ergebnisse des ersten Wettbewerbs sowie die Bemühungen der Denkmalpflege, den Entwurf Gehrys abzuwehren, führten schließlich dazu, dass ein Gutachterverfahren beantragt wurde. Dieses wurde unter der Ägide des Präsidenten des Bundesamtes für Bauwesen und Raumordnung, Florian Mausbach, vorangetrieben (Große-Rhode 2009:52). Nunmehr wurde der Fokus auf die Wiederherstellung des »Neuen Museums in seiner ursprünglichen Kubatur« gelegt. Mit dem Entschluss, die Entscheidung über die Bebauung am Kupfergraben zu vertagen, reduzierte sich das Raumprogramm von 16.535 m² auf lediglich 6.890 m² drastisch (ebd.). Schließlich wurden die ersten fünf Preisträger aufgefordert, ihre Entwürfe nochmals zu überarbeiten und ihre Ergebnisse einem Beratergremium zu präsentieren. In dem nun auf die Wie-

derherstellung des Neuen Museums konzentrierten Wettbewerb schied Grassi, der nicht bereit war, seinen Entwurf zu überarbeiten, aus. Ende 1997 empfiehlt das Gremium schließlich David Chipperfield für den Wiederaufbau des Neuen Museums. Der Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz folgte dieser Entscheidung, woraufhin Anfang 1998 das BBR das Büro des britischen Architekten beauftragte (ebd.).

Die Tatsache, dass in dem komplexen Entscheidungsverfahren zahlreiche Akteure involviert waren, die unterschiedliche Anforderungen und Präferenzen hatten, führte dazu, dass bereits seit Anfang der Auseinandersetzung eine Vielzahl von Dokumenten entstand. Der Zwang zur Versprachlichung und Rechtfertigung des Vorgehens und damit zur verstärkten Diskursivierung ist auch nach 1998 keineswegs abgeschlossen. Vor allem durch den Restaurator des Projektes, Julian Harrap, entstehen im Prozess der Wiederherstellung weitere Dokumente zur Theoretisierung des Vorgehens. Dabei handelte es sich um die Restaurierungsstrategien (1999) und das Restaurierungskonzept (2000). Außerdem ist der »Denkmalpflegerische Leitfaden« (1999) zu nennen, welcher zwar auf dem Gutachten von 1994 aufbaute, jedoch im Verlauf der »weiteren Planung fortlaufend präzisiert und konkretisiert wurde« (BBR 2010). Vor allem der letztgenannte »Leitfaden« wird von Chipperfield als »in vielerlei Hinsicht vage« beschrieben. Dass diese Anpassungsfähigkeit jedoch zu Beginn des Prozesses durchaus »das richtige Instrument« war und es schwierig gewesen wäre, »konkreter zu werden«, unterstreicht der Architekt dabei deutlich (Chipperfield/Wolters 2009:232). Dieser Prozesscharakter der Entscheidungsfindung am runden Tisch wird auch durch Wolfgang Wolters (a.a.O. 232ff.), einen der Autoren des Denkmalpflegerischen Gutachtens, sowie durch Julian Harrap (2009b:123f.) hervorgehoben. Von Anfang an habe keine verbindliche oder schriftlich fixierte Festlegung für die Gestaltung der Räume bestanden. Vielmehr war die Innengestaltung das Resultat von schrittweise erarbeiteten Einzelentscheidungen (Wolters 2010:247f.). Dass das Konzept der ergänzenden Wiederherstellung somit einen gewissen Grad an Konzeptlosigkeit beinhaltete, schien der Komplexität der Bauaufgabe angemessen.

Einen ersten Höhepunkt erreichte die Debatte bereits nach dem Wettbewerb von 1994. Spätestens mit der Konkretisierung der Wiederherstellungspläne, die vorsahen, die Zeichen der Zeit am Neuen Museum sichtbar zu lassen, werden die Stimmen der Kritik ab 1997 unüberhörbar. Damit betrat ein weiterer Akteur den diskursiven Raum, der mit der Forderung nach einer originalgetreuen Wiederherstellung nicht nur den extremen Gegenpunkt zu dem von Dube favorisierten Entwurf Gehrys darstellt, sondern auch überkreuz mit den Maßgaben der Denkmalpflege lag: die Gesellschaft Historisches Berlin (GHB).

Widerspruch

Neben der konzeptionellen Adaptionstfähigkeit wird oft der offen kommunikative Charakter der Planungsentscheidungen, die allesamt am runden Tisch abgewogen wurden, hervorgehoben. Dieser kommunikative Charakter sei von der anhaltenden Suche nach Kompromissen gekennzeichnet gewesen (Wolters 2010:247f.). Der Architekt David Chipperfield sei dabei auch den Kritikern des Projektes durchaus aufgeschlossen gewesen. Die vehementeste Stimme der Kritik bildete über die Dauer der Wiederherstellungsarbeiten die Gesellschaft Historisches Berlin (GHB). Die Artikulationsfähigkeit dieser Bürgerinitiative und der Einfluss, den sie auf die Debatte und damit den Verlauf des Gesamtgesprächs entfalten konnte, sind durchaus beachtlich. Die Forderungen der GHB entsprachen letztlich dem, was im Denkmalflegerischen Gutachten als verschleiernde Erneuerung (Badstübner et al. 1994:26) und »restaurierende Simulation« (Wagner 1994:97) kategorisch ausgeschlossen wurde.

Die Befürworter einer originalgetreuen Rekonstruktion verwiesen neben den Wiederaufbauplänen der DDR (Wendland 2009) ebenso auf den ersten Entwurf David Chipperfields (Ahme 2007:6.) Dem Entwurfstext ist tatsächlich noch 1994 zu entnehmen, dass das Neue Museum, insbesondere das Treppenhaus, rekonstruiert werden solle (Chipperfield 1994:48). Einer der Projektleitenden der Wiederherstellung des Neuen Museums stellte in diesem Zusammenhang lapidar fest, dass aufgrund des Maßstabs 1:500 des ersten Entwurfes, auf dem man »eh nichts« erkennen konnte (NM-JSG-1, 68-69), viele davon ausgegangen seien, dass Chipperfield das Gebäude originalgetreu rekonstruieren wolle. Chipperfield selbst entkräftet die Behauptung, er hätte ursprünglich eine Rekonstruktion des Museums erwogen, indem er darauf hinweist, dass es im Wettbewerb von 1994 vor allem um die Gesamtanlage der Museumsinsel und das Eingangsgebäude ging. Außerdem habe sich die Rekonstruktion der Wandbilder erst später als technisch nicht realisierbar erwiesen (Chipperfield nach Rautenberg 2007:3f.). Mit der »Initiative Rettet die Museumsinsel!« (Ahme 2007) wird eine akute Bedrohungssituation konstruiert, die eine Rettung der erforderlichen Museumsinsel vor »zerstörerischem Umbau« und »entstellendem Neubau« erforderlich macht (Großmann 2009, Ahme 2007a).

Mit einer Eingabe an den Architekten, in Form eines Essays, artikuliert Kristian Ludwig 1998 seinen Unmut. Dieses Dokument markiert zudem den Beginn einer verstärkten Diskursivierung des Museums im Zusammenhang der Bemühungen um die Eintragung der Museumsinsel als Weltkulturerbe. Nach der Beantragung 1998 erfolgte schließlich 1999 die Aufnahme (Nr. 896) in die Liste der UNESCO. Der Status als Weltkulturerbe bildet einen wichtigen Bezugspunkt der anhaltenden Kritik. Dabei wurden vonseiten der GHB stets zwei Kritikpunkte artikuliert. Erstens würden die baulichen Eingriffe Chipperfields auf der Insel deren Welterbe-

status bedrohen. Zweitens sei beim Verfassen des Antrages 1998 bewusst der ab Mitte des Jahres entwickelte Masterplan Museumsinsel (Lepik 2000) verschwiegen worden.

In einer Vielzahl von Dokumenten werden die Verantwortlichen der Lüge und der Täuschung bezichtigt. Insbesondere das Vorstandsmitglied der Gesellschaft, Gerhard Hoya, behauptete mit Nachdruck, dass die Pläne zur »abstrahierten Erweiterung« zwar Teil des Masterplans, jedoch nicht Teil des bei der UNESCO eingereichten Antrags für die Eintragung der Museumsinsel als Weltkulturerbe gewesen wären (Wendland/Hoya 2008). Bereits im Titel der Veröffentlichung »Bericht und Dokumentation über festgestellte und drohende Gefahren für die Welterbestätte Nr. 896 (Museumsinsel Berlin)« (GHB 2008) konstruiert die GHB eine akute Gefährdungssituation. Im Rahmen einer Pressekonferenz, die anlässlich der Publikation des Berichts abgehalten wurde, heißt es weiter:

»Aus den zuvor geschilderten Abläufen ergibt sich, dass die Öffentlichkeit von den verantwortlichen Behörden vorsätzlich falsch informiert wurde. Das gesamte Planungs- und Baugeschehen auf der Museumsinsel findet von Anfang an ohne Zustimmung der UNESCO in Paris statt.« (Wendland/Hoya 2008).

Ein weiterer Kritiker der Pläne der ergänzenden Wiederherstellung ist der amerikanische Kunsthistoriker Douglas Klahr, der mit einem Brief an die UNESCO (2004) sowie durch Vorträge (2006, 2008) vor der Bedrohung warnt, die die Pläne Chipperfields für den Status als Welterbe darstellen würden. Obwohl Klahr kein Mitglied der GHB war, wurde der Antrag auf Eintragung in die Rote Liste für gefährdete Kulturgüter im November 2006 sowie im Oktober 2008 durch die GHB nochmals bekräftigt. Außerdem bestanden durchaus Verbindungen zwischen dem amerikanischen Petenten und der Bürgerinitiative. So veranstaltete diese 2006 die sogenannte »Schinkelkonferenz«, zu der auch Klahr als Gastredner eingeladen war. In seiner Präsentation wiederum griff dieser Flugblätter der GHB auf, um sein Plädoyer für die historisierende Rekonstruktion des Museums zu untermauern.

Neben der Einreichung bei der UNESCO artikulierte die GHB ihre Kritik durch einen Petitionsantrag, der am 16. März 2006 dem Deutschen Bundestag übergeben wurde. Im Ergebnis, welches am 17. Juni 2008 mitgeteilt wurde, wird die Petition zwar freundlich zur Kenntnis genommen, im Übrigen jedoch empfohlen, das Petitionsverfahren abzuschließen (Deutscher Bundestag 2008:11). Auf der Homepage der GHB, auf der die zahlreichen Bemühungen, die Pläne Chipperfield abzuwenden, dokumentiert sind, wird das Abweisen der Petition kommentiert. Das Abweisen der Petition an den Bundestag mit 14.145 Unterschriften wird als »am erschütterndsten für unsere Demokratie« bezeichnet (Großmann 2009). Das Gefühl, von den politischen Verantwortlichen übergangen und betrogen zu werden, kommt in zahlreichen Stellungnahmen der Initiative zum Ausdruck (Wendland 2009). Der Petitionsanstrengung von 2006 folgten weitere öffentlichkeitswirksame Aktionen.

So wurde 2007 ein weiteres Volksbegehren zu Wege gebracht. Eine weitere Veranstaltung, die durch das mediale Echo, welches sie im November 2007 auslöste, einer diskursiven Analyse zugänglich ist, trug den plakativen Titel »Welterbe ade«. Nachdem die Baustelle des Neuen Museums der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde und dies, laut der Vorsitzenden der GHB Annette Ahme, zu »Tagen des Entsetzens« (Berliner Morgenpost 2007) führte, initiierte diese eine öffentlichkeitswirksame Aktion, bei der mit 600 Grablichtern die Worte »Welterbe ade« in der Bodestraße ausgelegt wurden.

Spätestens mit dem Volksbegehren »Kein Neubau auf der Museumsinsel!« (Ahme 2007b), dem sich auch namhafte Vertreterinnen und Vertreter aus der Öffentlichkeit wie Lea Rosh, Günther Jauch, Günter de Bruyn und Wolf-Jobst Siedler anschlossen, richtet sich der Widerstand der Initiative zunehmend gegen die Pläne für ein zentrales Eingangsgebäude auf der Museumsinsel. Die enge Verbindung der Kritik an den Wiederherstellungsplänen des Neuen Museums und der Neubebauung an dessen Westseite kommt in diesem Dokument in der gleichsetzenden Formulierung vom »zerstörerische[n] Umbau (Neues Museum!)« einerseits und dem »entstellende[n] Neubau« andererseits (Ahme 2007a) deutlich zum Ausdruck. So wird argumentiert, dass die »Unversehrtheit des Weltkulturerbes« nur gewährt werde, wenn auf einen Neubau verzichtet werden würde und außerdem die laufenden Arbeiten an der Gestaltung des Neuen Museums, sofern sie sich nicht am »Original-Zustand« orientieren, abgebrochen werden müssen.

Die Kritik an der Wiederherstellung des Neuen Museums und die Darstellung der eigenen Pläne für eine originalgetreue Wiederherstellung sind neben weiteren Debattenbeiträgen, Flugblättern und den Petitionstexten auf der Homepage der GHB zugänglich. Darüber hinaus verfasste ein Vorstandsmitglied der GHB, Christa Sammler, eine 25-seitige »Konzeption der Gesellschaft Historisches Berlin zum Wiederaufbau der Treppenhalle und der Nord-Westfassade« (2005). Die Vielzahl der Dokumente und medienwirksamen Veranstaltungen der GHB stellen wissenschaftliche Interventionen dar. Die darin hergestellten Wissensverhältnisse erwiesen sich durchaus als stabil, da sie für weite Teile der Öffentlichkeit anschlussfähig erschienen. Insbesondere im Hinblick auf die mehrmalige Überarbeitung der Pläne für das neue Eingangsgebäude nahmen sie zudem Einfluss auf die Debatte (Witschurke 2019:33). Von den Stimmen der Kritiker unbeirrt konnten die Arbeiten am Neuen Museum jedoch planmäßig fortgesetzt werden.

Das neue Neue Museum

Die Darstellung der Ortsgeschichte brach einstweilen mit der Fertigstellung der neuen Fundamente im Jahr 1992 ab. Nach der langanhaltenden Debatte und der Instandsetzung des Hauses im Sinne einer ergänzenden Wiederherstellung wird dieses schließlich am 16. Oktober 2009 zu zweiten Mal in seiner Geschichte feier-

lich eröffnet. Zu diesem Zeitpunkt wurde eine weitere Phase der intensiven Diskursivierung des Neuen Museums erreicht. Dabei handelt es sich vor allem um die Publikation von Sammelbänden der involvierten Akteure (Nys/Reichert 2009) sowie Autoren aus Wissenschaft (von Buttlar 2010) und Medien (Wedel 2009). In den reich bebilderten Publikationen werden zumeist die Geschichte und der aufwendige Wiederherstellungsprozess ausführlich dokumentiert. Insbesondere ein gemeinsam von den Staatlichen Museen Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SMB), dem Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR) und dem Landesdenkmalamt (LDA) 2009 herausgegebener Sammelband informiert auf 240 Seiten großformatig über »Das Neue Museum Berlin«. Mit dem Untertitel »Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe« wird die Programmatik der Wiederherstellung zum Ausdruck gebracht. Der Untertitel, der bewusst eine Modifikation des dehioschen Imperativs, »konservieren, nicht restaurieren!« (Dehio 1988, Orig. 1914), ist, zeigt abermals, dass sich das Konzept der ergänzenden Wiederherstellung auf dem schmalen Grat zwischen historischer Kontinuität und zeitgemäßer Veränderung bewegt. Dass dem alleinigen Konservieren nun gleichberechtigt auch die Strategien des Restaurierens und des Weiterbauens zur Seite gestellt werden, deutet auf die Funktionalität einer auf Entwicklung rekurrierenden Traditionsbildung hin.

In den aufwendig gestalteten Publikationen wird das neu entstandene Museum ästhetisierend inszeniert. Die Visualisierungen zeigen zumeist ein Gebäude, in dessen menschenleeren Räumen Originalsubstanz, Kriegszerstörung, Witterungsschäden und Neubauteile als Gesamtkunstwerk dargestellt werden. Die wieder aufgemauerten Wandflächen wurden mit Ausnahme des vollständig neu errichteten Nordwestflügels und des südlichen Seitenrisaliten geschlemmt, sodass die ehemals farbige Fassade heute ein monochromes Bild abgibt. Erbauungszeitliche Farbreste wurden jedoch mit großer Akribie gesichert und sind etwa im östlichen Sockelbereich des Hauses noch gut erkennbar. Im Inneren sind die Gliederung und Abfolge der Säle sowie die beiden Innenhöfe wiederhergestellt worden. Das Spektrum reicht dabei von nahe am bauzeitlichen Zustand verbliebenen Rekonstruktionen (Niobidensaal) über Neuinterpretationen bis zu vollkommen neuen Raumerschöpfungen, etwa im ägyptischen Hof.

Der durch Bomben vollständig zerstörte nordwestliche Flügel des Gebäudes wurde im Zuge der Instandsetzung des Hauses neu ausgeführt und nimmt dabei die Fensterhöhen des, zwar kriegsbeschädigten aber erhalten gebliebenen, südwestlichen Flügels auf. Die unverputzte Fassade ist mit verschiedenfarbigen bauzeitlichen Ziegeln gebändert (von Buttlar 2010:41). Die Architekturbeton-Fertigteile nehmen im Inneren dieses Flügels sowie in allen Bereichen, in denen keine Baubsubstanz mehr vorhanden war, die Struktur und das Volumen des stülerischen Entwurfs auf (Mann 2009:138). Unter den Anhängern der originalgetreuen Wiederherstellung waren es gerade diese Betonelemente, die – ungeachtet ihrer hohen

Qualität – besonders im Fokus der Kritik standen. Als »unterkühlte glatte Ödnis« (Ludwig 1998:5) wird einerseits diffamiert, was andererseits als »größtmögliche Einheitlichkeit« gedeutet wird (Mann 2009:138).

Mit der Orientierung am ursprünglichen Volumen des Nordwestflügels entstand auch der Ägyptische Hof wieder in seinen alten Dimensionen. Dennoch ist er als Inversion des ursprünglichen Raumes neu interpretiert worden. An die Stelle der erst 1988 vollständig abgetragenen Säulen setzte Chipperfield nun Stützen, die das Bodenniveau in den ehemals offenen Luftraum anheben. So öffnet sich der Blick in das Untergeschoss. Der so entstandene Raum erinnert an eine Gruft, wobei die hier ausgestellten Sarkophage diesen Eindruck noch unterstreichen. Die Reste der Wandgemälde und die durch die Studien von Lepsius inspirierten Veduten der ägyptischen Städte wurden restauriert und teilweise auf den neu aufgemauerten Wänden als Fragmente wieder angebracht. Für die Wände wurden erbauungszeitliche Ziegel verwendet; diese entstammen Häusern aus dem 19. Jahrhundert. Unter großem Aufwand und nach umfangreichen Tests wurden ca. 1,3 Millionen Ziegel, die in Alter und Produktionsort den ursprünglich am Neuen Museum verwendeten Ziegeln vergleichbar sind, herbeigeschafft und im neuen Mauerwerk wiederverwendet (Leonhardt 2009).

Dieser Vereinheitlichung musste schließlich auch die mit Maschinenbackstein wieder aufgemauerte Wand im Treppenhaus weichen. Stammte diese noch aus der Zeit der Rekonstruktionsbemühungen der späten 1980er Jahre, so wurde mit dem Entschluss, auf die Kaulbachfresken und damit den Verputz der Wände zu verzichten, die rekonstruktive Intervention der DDR wieder rückgängig gemacht. Gleiches galt für das ursprünglich am höchsten Punkt des Treppenaufgangs befindliche Erechtheion. Nach langen Diskussionen, die sogar anhand einer modellhaften Rekonstruktion geführt wurden, wird schließlich auf die Rekonstruktion der Kornehalle verzichtet. Besonders die Wiederherstellung des Treppenhauses wird im Diskurs zentral thematisiert. Der Verzicht auf eine Rekonstruktion des im Krieg vollständig zerstörten Dekors sowie der Entschluss Chipperfields, den monumentalen Aufgang in Werkbetonstein neu zu interpretieren, sind Gegenstand sowohl des Lobes als auch der Kritik. Sprachen die Kritiker von einer vollständigen Zerstörung des Werks Stülers, so fehlt die Treppenhalle in keiner der Publikationen der Akteure des Wiederaufbaus und zielt oftmals deren Titelseiten. Damit wird sie nicht nur zum architektonischen Zentrum des Hauses, sondern auch zum symbolischen Zentrum der Debatte. Ebenso wie im Museum des 19. Jahrhunderts wird die Treppenhalle durch einen offenen Dachstuhl abgeschlossen. Die Holzkonstruktion, für die sich Chipperfield entschieden hat, unterscheidet sich jedoch in Material und Volumen deutlich von dem Bogensehnenbinder Stülers.

Auch der südliche Seitenrisalit, an den sich ehemals der Übergang zum Alten Museum anschloss, ist als unverputzter Ziegelbau wiederentstanden. Von einer rechteckigen Grundfläche erhebt sich ein Kuppelsaal. Ebenso ist der Seitenrisalit in

Volumen und Kubatur dem erbauungszeitlichen Zustand nachempfunden. Auf die Rekonstruktion des Übergangs und die Wiederherstellung des Figurenschmucks wurde verzichtet. Kriegsbeschädigte Spolien wurden wieder angebracht, sodass die ursprüngliche Fassadengliederung nachvollziehbar bleibt. In der Wiederherstellung des Griechischen Hofes wurden die Einwirkungen durch Krieg und Witterung sichtbar gelassen. Dennoch fanden auch hier Eingriffe statt, die auf verschiedene Zeitschichten rekurren. Die 1919 eingezogene Zwischendecke wurde nicht wiederhergestellt, jedoch die ebenfalls im Zuge der Amarna-Sammlung erfolgte Überdachung des Hofes. Die bereits 1923 abgebrochene Apsis wurde in zeitgenössischer Interpretation ausgeführt. In dem Architekturführer zum Neuen Museum des Kunsthistorikers Adrian von Buttlar, der auch als Vorsitzender des Landesdenkmalrates als Akteur an der Wiederstellung des Neuen Museums beteiligt war, folgt dieser: Das Ergebnis der Wiederherstellung

»ist zweifellos ein neues Neues Museum, in dem jedoch das alte Museum Stülers im doppelten Sinne des Wortes ›aufgehoben‹ ist, das heißt: Seine tradierte historische Substanz und seine künstlerische Idee wurden soweit wie möglich bewahrt und dennoch in eine neue Identität überführt« (von Buttlar 2010:95).

Was mit dieser »Laudatio« (ebd.) formuliert wird, ist keineswegs nur eine neutrale Beschreibung des neuen Neuen Museums. Denn so wird mit dem bei Hegel entlehnten Begriff der *Aufhebung* ein absichtsvoller Bezug zur Geistesgeschichte des ursprünglichen Entwurfs des Treppenhauses hergestellt.¹⁹ Dass die neue Identität damit im Einklang mit der tradierten historischen Substanz und der künstlerischen Idee stehe, gewährt bereits einen Einblick in die Form der Identitätskonstruktion, wie sie für die Formation der ergänzenden Wiederherstellung im weiteren Verlauf der Untersuchung noch genauer analysiert wird.

154 Jahre nach seiner ersten Fertigstellung ist das neue Neue Museum also als Hybrid, dessen Einzelteile aus Original, Wiederherstellung und Neubauten gleichermaßen bestehen, wiederentstanden. Mit der feierlichen Eröffnung des Neuen Museums, vor allem aber mit dessen Erfolg, ging der Kampf für die GHB verloren. In der Folge verstummten die Stimmen der Kritik jedoch nicht, sondern wendeten sich nun umso stärker gegen den Neubau an der Westseite des Neuen Museums.

Die James Simon Galerie

Die Gründung des James Simon Galerie genannten Eingangsgebäudes begann mit der Revision der alten Fundamente des Packhofgebäudes. Im Zuge der »Baufeldfreimachung« wurde im Jahr 2009 einer der Gründungspfähle des 1938 abgebrochenen Direktorenhauses in Gänze aus dem schlammigen Grund gezogen und zur

19 *Aufhebung* meint im Sinne Hegels (1): *aufbewahren* des Vorherigen, einen Widerspruch (2) *aufösen* sowie auf eine neue Stufe (3) *aufgehoben* werden.

Einlagerung verbracht. An die Stelle der Eichenpfähle wurden nun 1.200 Kleinbohrpfähle mit einem Durchmesser von 240 mm teilweise bis zu 50 Meter tief in das Erdreich getrieben (BBR 2020).²⁰

Nachdem die Ergebnisse des Wettbewerbs von 1994 für die Bebauung des Bereichs zwischen Neuem Museum und Kupfergraben unbefriedigend geblieben waren, wurde die Entscheidung über konkrete Baupläne für das Eingangsgebäude vertagt. Obwohl sich der zweite Wettbewerb auf die Wiederherstellung des Neuen Museums konzentrierte und die Bebauung des ehemaligen Packhofgeländes vertagt wurde, wird mit der Entscheidung für Chipperfield von 1997 auch dieser mit dem Bau des Eingangsgebäudes beauftragt (Wolters 2010:242). Dass es dabei nicht zu einer erneuten Ausschreibung kam, wurde von der GHB stets kritisiert. Auch ohne erneuten Wettbewerb überarbeitete das Büro DCA die Pläne mehrmals. Sah der Entwurf von 1994 noch einen langgezogenen einzelnen Baukörper parallel zum Neuen Museum vor (Chipperfield 1994:48), so wurde 2001 ein Entwurf, der drei ineinander geschobene Glasvolumen vorsah, der Öffentlichkeit präsentiert (Witschurke 2019:31). Dies provozierte abermals Kritik. Jedoch wurden auch diese Pläne durch die Veränderung des Nutzungskonzepts obsolet, sah dieses nun einen Zugang zum Pergamonmuseum auf zwei Stockwerken vor. Auch mit der Vorstellung der Pläne 2007 sind die Kritiker des Bauvorhabens nicht zufrieden gestellt. Stattdessen wird nun abermals der Vorwurf einer bewussten Täuschung der Öffentlichkeit laut. Insbesondere die GHB macht in einer Reihe von Veröffentlichungen auf ihrer Homepage darauf aufmerksam, dass der Neubau den Blick auf die Westseite des Neuen Museums und damit auch den Mittelrisaliten samt Inschrift und Giebelfeld verstellen würde (Hoya 2008; Hoya 2015: GHB Bericht 2008:7, GHB Vergleich 2009, GHB Stellungnahme 2009).²¹

Der Betrug und die Täuschung, die die GHB witterte, scheinen nicht gänzlich aus der Luft gegriffen. Wie einer der Architekten gesteht, wurde für die Visualisierung des Entwurfes in der Tat ein sehr hoher Augpunkt gewählt, der im alltäglichen Erleben der Architektur kaum je eingenommen werden kann. Die Kritik, dass die Fassade des Neuen Museums in der Westansicht vom Kupfergraben nahezu vollständig abgedeckt werden würde, war also durchaus inhaltlich begründet (NM-JSG-1, 86). Obwohl sachlich korrekt, verhallte die Kritik der GHB nun weitgehend ungehört. 2009 wird schließlich – zwei Jahre verspätet – mit dem Bau der James Simon Galerie begonnen. Tatsächlich stellten sich bereits unmittelbar nachdem die Arbeiten an der Gründung begonnen hatten, erhebliche bautechnische Probleme

20 Hier wie im Folgenden beziehe ich mich auf die umfangreiche Darstellung der Bautätigkeiten auf der Homepage des Bundesamtes für Bauwesen und Raumordnung (BBR 2020).

21 So wird auch die Grundsteinlegung von einem aus dem Umfeld der GHB stammenden Journalisten als bewusste Täuschung, als »Grundstein ohne Grund«, »reine Farce« und »Werbe-Gag« betitelt (Zimmermann 2013).

ein. Einerseits wurde das Einbringen der Gründungspfähle nicht ordnungsgemäß ausgeführt, andererseits erwies sich der Umgang mit dem schlammigen Baugrund als wesentlich schwieriger als bei der ursprünglichen Planung und Kostenkalkulation zugrunde gelegt. Als 2016 schließlich das Richtfest gefeiert wurde, haben sich die Kosten auf 138 Millionen Euro nahezu verdoppelt.

Nachdem die Baugrube verfüllt wurde, das Äußere des Gebäudes fertiggestellt und die Gerüste langsam fielen, hat sich auch der Streit um das Eingangsgebäude gelegt. Mit dem allmählichen Verschwinden der bautechnischen Geräte ist ein neuer Baukörper und mit ihm ein weiterer Hof auf der Museumsinsel entstanden. Das Büro des Architekten beschreibt den Neubau als »continuation of Friedrich August Stüler's forum architecture«. Die James Simon Galerie werde als Eingang dienen, der das Ensemble zwischen Kupfergraben und der Fassade des Neuen Museums *vervollständige*.²² Am Tag der feierlichen Übergabe des Gebäudes spricht auch einer der geschäftsführenden Partner des Büros DCA von dem Neubau als einer »gebauten Topographie«, die unmittelbar Bezug nehme auf die frühe Zeichnung Friedrich Wilhelm IV., der hier eine Akropolis herbeigeträumt hatte und sie 1841 als »Freistätte für Kunst und Wissenschaft« zum konkreten Vorhaben machte (Schwarz, zitiert nach Schulz 13.12.2018).

Schließlich fanden sogar einige Mitglieder der GHB verhalten lobende Worte – sahen diese in dem Entwurf Chipperfields nun doch Pläne des Architekten des Pergamonmuseums, Alfred Messels, verwirklicht (Berlin Magazin 2007). Laut der Gesellschaft habe sich das jahrelange Engagement gelohnt, denn so gehe der Entwurf Chipperfields auf viele Anregungen und Forderungen der Initiative ein (ebd.) Mit einer gewissen Genugtuung kommentiert auch die ehemalige Vorsitzende der GHB, Annette Ahme,lässlich der feierlichen Übergabe des neuen Eingangsgebäudes, in einer Pressemitteilung des 2008 neu gegründeten Vereins Berliner Historische Mitte e.V., dem sie nun vorsteht: »Es ist schön, dass David Chipperfield den ersten »von den drei Glaubenssätzen der Moderne [»form follows function«, JK] aufgibt und erklärt, er könne auf den Müllhaufen der Geschichte« (Ahme 2018).

Mit dem Emporwachsen des neuen Eingangsgebäudes klingt somit auch der Streit um die Gestaltung der Museumsinsel an dieser Stelle ab. Die verschiedenen Geschichtsdeutungen und die unterschiedlichen Gewissheiten darüber, welche normativen Maßstäbe sich daraus für die Gestaltung des Raumes ableiten, haben eine gemeinsame Schnittmenge gefunden. In diesem Bereich hat die diskursive Konfrontation schließlich zu einer Annäherung der Positionen geführt. Das Giebelfeld, in dem Kunst und Kunstgewerbe unterwiesen werden, ist ebenso wie die Inschrift ARTEM NON ODIT NISI IGNARUS nunmehr nur noch aus der Distanz zu erkennen.

22 »completing the ensemble between the Kupfergraben arm of the Spree Canal River and the long south-west façade of the Neues Museum.« (David Chipperfield Architects 2019).

Abbildung 13: Wie von den Gegnerinnen und Gegnern vorausgesagt, ist das Giebfeld mit der Inschrift ARTEM NON ODIT NISI IGNARUS auf der Westseite des Neuen Museums vom Kupfergraben nicht mehr erkennbar; Abbildung 14: Der Gründungspfahl des ehemaligen Direktorenhauses konnte in Gänze gezogen werden. Obwohl der Pfahl ca. 180 Jahre im Erdreich steckte, weist er kaum Verfallsspuren auf.



5.2. Wiedererweckung und raumzeitliche Verunreinigung: Der Kollektivierungsdiskurs der ›originalgetreuen Wiederherstellung‹

Mit dem Aufruf »Initiative Rettet die Museumsinsel!« wendet sich die Initiatorin, Annette Ahme, im Herbst 2007 gegen den Neubau auf der Museumsinsel. Das vier Seiten umfassende Schreiben richtet sich sowohl gegen die ergänzende Wiederherstellung des Neuen Museums, die als »fetischhafte Überhöhung« der »Nachkriegs-Verwahrlosung« (Ahme 2007:7.) diffamiert wird, als auch gegen den Neubau an dessen Westseite. Da von beidem eine Gefahr für das Erbe ausgehe, wird eine Rettung erforderlich. Die Tatsache, dass es »um die Geschichte und das Herkommen der Stadt« gehe (ebd.), lässt die Größe der Gefahr erahnen. Der leidenschaftliche Ernst, mit dem die Diskutanten ihre Argumente vorbringen, lässt eine starke Identifikation mit den Orten, ihren Gebäuden und ihrer Geschichte erkennen. Demnach ist es »nicht eine reine Geschmacksfrage, denn die Museumsinsel steht als Weltkulturerbe unter besonderem Schutz«. Da das »kulturelle Erbe zu wertvoll ist, um es dem Tagesgeschmack zu überlassen«, fordert die Initiative, auf einen Neubau auf der Insel zu verzichten (a.a.O. 1). Auch der Verweis darauf, dass es hier nicht um Fragen des Geschmacks gehe, zeigt, dass Grundsätzlicheres zur Disposition steht. Vielmehr handele es sich um eine Frage des Erbes und damit der Identität (»Herkommen«); diese sind kurzweiligen Moden und der Zeit des Alltäglichen

(»Tagesgeschmack«) enthoben. Demnach müsse in der »Mitte der Stadt« und damit an symbolisch zentralem Ort das »historische Erscheinungsbild« und nicht »moderne Architektur« Priorität erhalten (a.a.O. 4).

Laut den vehementesten Kritikern des Konzepts der »ergänzenden Wiederherstellung« liegt die Rettung der Museumsinsel einzig in einer Wiederherstellung des Stülerbaus des 19. Jahrhunderts und seiner Innenausstattung. Dies wird in einem weiteren Volksbegehren vom 01. September 2007 mit dem Titel »Kein Neubau auf der Museumsinsel« (Ahme 2007b) nochmals bekräftigt. Darin wird gefordert, anderslautende Pläne als die am »Original-Vorbild bzw. an den Original-Plänen orientierten« (ebd.) sofort einzustellen.

5.2.1. Heroische Vergangenheit: Die Apotheose des August Stüler

Im Sinne der entwickelten Analysekatégorien soll zunächst die zeitkonstitutionelle Dimension der Argumentation rekonstruiert werden. Eine strikte Trennung zwischen raum- und zeitkonstitutionellen Aspekten lässt sich allerdings aufgrund der engen Verbindungen beider nicht in Gänze durchhalten. Dennoch sollen zunächst die Besonderheiten der Argumentation in Hinsicht auf die ihr zugrunde liegende Zeitlichkeit fokussiert werden. Das wichtigste Merkmal dieser Form der Zeitkonstitution besteht in einer Trennlinie, die einen identitätsstiftenden Teil der Geschichte (»Herkommen«) gegen eine Zeit des Niedergangs, der Verunstaltung und der Latenz (»Nachkriegs-Verwahrlosung«) abgrenzt. Diese zeitliche Zweiteilung wird in wechselseitiger Abgrenzung zueinander konstruiert.

Ein ausführlicher Text auf der Homepage der GHB mit dem Titel »Die Perle Preußischer Bildungslust, im Wiederaufbau demontiert« lässt die Ausrichtung dieser Argumentationslinie erkennen. In dem Dokument vom November 2009, also zum Zeitpunkt der Eröffnung, wird einer als mangelhaft empfundenen Gegenwart eine stolze und idealisierte Vergangenheit entgegengesetzt. Genauer dient die Gegenüberstellung der kontrafaktischen Konstruktion der beiden Zeitsphären.

»Was für ein FEST war es einst, als um 1850 Schönheit und Bildung eine Ehe eingingen! Sie hielt bis zur Hybris des Kriegsbeginns 1939. Das FEST begann zu einer Zeit, die in Preußen und dem vereinigten Deutschland Heroen zeugte, von deren Leistungen wir noch heute zehren -- vielleicht vergleichbar den Heroen der Renaissance in Italien.« (Großmann 2009).

Was hier formuliert wird, entspricht einer gründenden Erzählung und einer – im Wortsinn – *heroischen* Vergangenheit. Die Identität des Gebäudes wird dabei in der Mitte des 19. Jahrhunderts verortet. Die pathetische Beschreibung lässt keinen Zweifel an der herausragenden Bedeutung der Zeit, die auch für die Gegenwart maßgeblich bleibt. Der feierliche Ton des »FEST« und der »Ehe« betont die Einheit zwischen Schönheit und Bildung. Mit der Verbindung der »Heroen« Preußens und

des »vereinigten Deutschland[s]« mit jenen der Renaissance in Italien wird an eine ebenso maßgebliche Epoche appelliert. Die heroische Vergangenheit wird jedoch keinesfalls als bloß chronologisch früherer Zeitpunkt verstanden, sondern als eine Zeit, der höchster identifikatorischer Wert beigemessen wird. Außerdem bleibt sie – einer mythischen Vorzeit gleich – potenziell über alle Zeiten hinweg verfügbar. Die Wendung »von deren Leistungen wir noch heute zehren« deutet diese doppelte Verbindung an. Als doppelt erscheint diese einerseits, da man sich den »Heroen« und ihren Ideen *verbunden* fühlt (sich mit ihnen identifiziert). Andererseits ist die heroische Vergangenheit auch in der Gegenwart handlungsleitend; sie bleibt also *verbindlich*.

In dem reich bebilderten Text der GHB finden sich häufig Darstellungen der historischen Fassung des Treppenhauses. Nur die Gestaltung des späten 19. Jahrhunderts gilt als authentisch. Die Zeit Stülers und Kaulbachs wird zur Träger-schicht der Identität des Gebäudes. In zahlreichen weiteren Publikationen der GHB wird dem historischen Treppenhaus ein Bild des Entwurfs Chipperfields zur Seite gestellt. Diese bildliche Gegenüberstellung entspricht einer wiederholt getroffenen »visuellen Äußerung«; sie kann also als typische und typisierbare »visuelle Aussage« bezeichnet werden (Keller 2016), die stets der kontrastierenden Konstruktion einer heroischen Zeit und einer Zeit des Niedergangs dient.²³

Abbildung 15: Kontrastierende Bildfolgen finden sich in nahezu allen Publikationen der Gegner und Gegnerinnen der ergänzenden Wiederherstellung, die damit stets eine Geschichte des Niedergangs visualisieren.



23 Diese Methode der Gegenüberstellung wird auch auf einzelne Bereiche des Treppenhauses angewandt, etwa Treppengeländer (Sammler 2005:20) oder Deckenkonstruktion (a.a.O. 24). Weitere Beispiele dieser Form der Kontrastierung lassen sich auch im Bericht der GHB (2008:14) nachweisen.

Mit der Ko-Konstruktion der beiden Zeiten geht eine Charakterisierung der Vergangenheit einher, insbesondere der Beschreibung der Personen Schinkel und Stüler, die durch eine tendenziell apothetische Wortwahl gekennzeichnet ist. Die Künstler werden mit (quasi-)religiösen Attributen belegt. So sei die »Genialität« der Baumeister (Jacob 2007:4) zu betonen. Auch durch die Nähe zur Antike wird diese verklärende Rhetorik deutlich. So habe Schinkel etwa ein »Spree-Athen« gebaut.²⁴ Außerdem gelte es, den »magischen Blickpunkt« (Gossmann 2009:6) des Treppenhauses wiederherzustellen. Das Neue Museum sei ein »Tempel der Kultur und der Baukunst« gewesen und kein »Mahnmal gegen den Krieg« (Ludwig 1998:5f.). Dass dies auch in der Gegenwart maßgeblich bleiben soll, unterstreicht der Autor, indem er schließt: »Das Neue Museum war ein Tempel der Kultur und der Baukunst – und sollte es wieder werden« (ebd.). Die Zeit nach seiner Zerstörung erhält keinerlei identitätsstiftenden Wert: »Auch der Umstand, dass das Gebäude so lange als Ruine bestanden hat, rechtfertigt nicht die Unterlassung der Rekonstruktion« (ebd.). Bedeutung erhält die Zwischenzeit lediglich insofern, als in ihr das eigentlich Wesentliche nicht verfügbar ist. Auf den passiv-aggressiven Vorwurf der »Unterlassung« wird später im Kontext des Deutungsmusters der Gewalt noch einzugehen sein. Hier ist zunächst wichtig, dass die Heroen der Vergangenheit den Charakter maßgeblicher Autoritäten erhalten, denen stets dienend zu folgen sei. Da die maßgebende heroische Vergangenheit nicht geachtet wurde, bleibt nach dem Abschluss der Wiederherstellungsarbeiten lediglich ein »gedemütigtes Gebäude« (Wendland 2009) zurück.

Eine komplementäre Vervollständigung des Deutungsmusters der »Autorität des Alten« besteht darin, moderne Architektur, die sich ungehörlich hervortue, zu infantilisieren. Einer der zentralen Vorwürfe besteht darin, dass diese selbstgefällig und egoistisch sei. Die Architekten und Denkmalpfleger der ergänzenden Wiederherstellung wollten lediglich sich selbst verwirklichen und zollten dem *genius loci* des Ensembles der Museumsinsel nicht den ihm gebührenden Respekt. Dies betrifft vor allem auch den Neubau an der Westseite des Museums. In einer Pressemitteilung vom 15. März 2007 stellt Annette Ahme dies folgendermaßen dar:

»Hier, wo Berlin entstanden ist – Schloß, Forum Fridericianum, Museumsinsel – sollte man auf den ständigen Zwang zur »modernen Ergänzung« verzichten. Moderne Architektur als Ausrufezeichen gegen das Alte – das spricht nicht für Selbstbewusstsein, sondern offenbart eine unreife, pubertäre Haltung.« (Ahme 2007c).

24 Auch wenn sich die Vertreterinnen und Vertreter der GHB dieser Technik der Besonderung umfangreich bedienen, wird die Verklärung der Autorität des Alten, insbesondere der Baumeister, ebenso deutlich, wenn etwa die Herausgeberin des Wettbewerbs von 1994 den invasiven Entwurf Frank O. Gehrys als »wilde Architektur-Rodeo« bezeichnet, welches die »Westfassade des *sakrosankten* Schinkel-Baus« verstelle (Sayah 1994:125, Herv. JK).

Die Zeit der Heroen wird kontrafaktisch gegen den Hintergrund einer infantilen Gegenwart gestellt und damit umso deutlicher konturiert. Eine Auflehnung gegen diese normative Vergangenheit, die abgeschlossen ist und deshalb auch nicht durch »moderne Ergänzungen« verändert werden darf, ist ein Zeugnis der *Unreife*, ist *pubertär*. Das damit assoziativ definierte Begriffspaar der Heroen, die Autorität genießen, und der Kinder, die sich ungebührlich auflehnen und sich wie ein »Ausrufezeichen gegen das Alte«²⁵ richten, unterstreicht dies abermals. In einem weiteren Dokument der GHB wird der Entwurf David Chipperfields zudem als »Abenteuerspielplatz« der Verantwortlichen des Umbaus bezeichnet (Wendland 2009). Auch dies steht im Zeichen der Infantilisierung der modernen Architektur, mit der deren ungebührliches Verhalten als Regelverstoß gekennzeichnet wird. Somit steht im Zentrum dieses Kollektivierungsdiskurses die normative Verbindlichkeit einer heroischen Vergangenheit, die handlungsleitend für die Gegenwart ist und dies auch in Zukunft bleibt. Aufgrund dieser fundamentalen Distinktion kann die diskursive Formation der originalgetreuen Wiederherstellung als ein heroischer Kollektivierungsdiskurs bezeichnet werden.

Ungeachtet dessen, dass Berlin keineswegs in dem beschriebenen Bereich zwischen Schloss, Forum und Museumsinsel entstanden ist, kann damit veranschaulicht werden, dass hier nicht ein chronologischer Ursprung, wohl aber ein für die Identitätsverankerung zentraler Ort beschrieben wird. Gemeint ist damit ein Ort, von dem sich die entzeitlichten Maßgaben ableiten, die gestern, heute und morgen Gültigkeit besitzen. Der Referenzpunkt, auf den dabei verwiesen wird, ist also keineswegs eindeutig chronologisch bestimmbar. Zeitkonstitutionell besteht hier keine lineare Abfolge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sondern eher eine Zweiteilung, zwischen einer Sphäre, in der die identifikatorischen Fundamente des Ortes gelegt wurden, und einer scharf dagegen abgegrenzten Zeit, in der diese Gesetze, Gebote und ästhetischen Vorgaben in Vergessenheit geraten oder bewusst missachtet werden. Die Fundamente beziehen sich hochgradig selektiv auf eine Vielzahl von chronologisch früheren Zeitpunkten. In diesem Sinne ist der gründende Mythos einer heroischen Vergangenheit ein Komposit. Die Rekonstruktivität von Geschichte (Kap. 2) zeigt sich auch in dem freien Rückgriff auf verschiedene Personen und der Auswahl der Heroen, die teilweise fast hundert Jahre trennen. So werden die Pläne Alfred Messels ebenso wie die Schinkels gleichermaßen als Teil des Alten gewertet und gegen die modernen Architekten abgegrenzt.²⁶ »Alt« und

25 Die Formulierung, dass sich moderne Architektur wie ein »Ausrufezeichen gegen den Altbau wendet«, findet sich unverändert auch an anderen Stellen (Ahme 2007:8.).

26 Etwa wenn Rainer Jacob anmerkt: »die UNESCO hat nicht die Werke von Herrn Gehry, Herrn Ungers oder Herrn Chipperfield zum Weltkulturerbe erklärt, sondern die Schinkels, Stülers, Ihnes, Messels« (2007:11).

»modern« sind nicht in erster Linie chronologische, sondern normative Bezeichnungen, die in scharfer Abgrenzung zueinander konstruiert und mit den werten- den Adjektiven »richtig« und »falsch« verbunden werden (Wendland 2009). Es handelt sich hier also um die Konstruktion einer *normativen Vergangenheit* (Assmann, Kap. 4).

5.2.2. »Dornröschenschloss«: Latenz und anhaltende Zerstörung

Komplementär zur Zeit der Heroen, des »Spree-Athens« und der apotheotischen Schilderungen, mit denen Schinkel und Stüler bedacht werden, ist die Gegenwart als eine Zeit der Agonie, des Niedergangs und der anhaltenden Zerstörung charakterisiert. Demgemäß fragt die GHB: »Das Neue Museum – wie wurde es zur Perle preußischer Bildungslust und wie feiert es nach 70 Jahren Agonie und Zerstörung Auferstehung?« (Großmann 2009:1). Der Unterschied zwischen der »Perle preußischer Bildungslust« und der Zeit der »Agonie und Zerstörung« könnte kaum größer sein. Der aus religiös-christlichem Wortschatz entlehnte Begriff der »Auferstehung« gemahnt erneut an die exzeptionelle Bedeutung des Gebäudes, ungeachtet dessen, dass die Auferstehung aus Perspektive der GHB gescheitert ist.

Die Zeit der »Agonie«, mit der die Zeitspanne von 70 Jahren beschrieben wird und in der sich keinerlei bedeutende Ereignisse zugetragen haben, ist zeitkonstitutionell ebenfalls bedeutend. Denn, wie bereits gesehen wurde, rechtfertige die Tatsache, dass das Gebäude so lange als Ruine bestand, keinesfalls die »Unterlassung der Rekonstruktion.« Die Zeitspanne ist eng mit dem Topos des Vergessens verbunden. So hätte der »unauffällige Name und das Schicksal des Gebäudes dazu geführt, dass es im Bewusstsein der heutigen Gesellschaft fast verloren war« (Großmann 2009:1). Auch die Zeit der DDR wird als Epoche des Niedergangs und des Abstiegs des Gebäudes von den Höhen des »Spree-Athens« in die Tiefen der Bedeutungslosigkeit relevant gemacht. So »wurde das Gebäude immer weiter auf der Rangliste des Wiederaufbaus im damaligen Ost-Berlin, Hauptstadt der DDR – wozu die Museumsinsel gehörte – zurückgeschoben« (a. a. O. 5.). Das aktive *Zurück-schieben* suggeriert, wie die *Unterlassung*, dass dem Gebäude Unrecht widerfuhr. Jedenfalls verfällt das Neue Museum in der beschriebenen Zeit nicht nur äußerlich. Mit dem Verfall des Gebäudes gehen auch sein Abstieg auf der Rangliste und sein Fall in die Marginalität einher. Eine sprachliche Figur, die dafür immer wieder herangezogen wird, ist die des Dornröschenschlosses. In dem bereits zitierten Text heißt es dazu:

»Endlich im Fünfjahrplan 1986-1990 gab es in der DDR den Ministerratsbeschluss zum Wiederaufbau des alten richtigen, aber ruinösen Ägyptischen Museums. Bis dahin hatte sich die Ruine bei Wind und Wetter in ein ›Dornröschenschloss‹

verwandelt, von dessen Existenz kaum noch einer sprach. Die Zeitzeugen seiner Pracht waren immer weniger geworden« (Großmann 2009).

Das Richtige befindet sich in ruinösem Zustand. Die »Ruine« besitzt hier keinerlei Wert, sondern kündigt lediglich davon, dass das, was mit dem normativen Begriff des »[R]ichtigen« beschrieben wird, aktuell nicht verfügbar ist. Das Gebäude gerät, dieser Auslegung zufolge, nach seiner Zerstörung in Vergessenheit. Die Ruinenzeit ist also als Zeit der Marginalisierung und des anhaltenden Niedergangs gekennzeichnet. Das »Dornröschenschloss«, zu dem das Gebäude geworden sei, weckt die Assoziation zum Dornröschenschlaf – eine Zeit und ein Zustand, in dem nichts passiert und das eigentlich Charakteristische nicht mehr sichtbar ist. Diese Zeit der Latenz ist von einer schwelenden Bedrohung geprägt, in der das »[R]ichtige[n], aber [R]uinöse« ständig durch Vergessen und schließlich vollständiges Verschwinden gefährdet ist. Die Charakterisierung dieser Zeit als Epoche des schleichenden Niedergangs wird zudem mit dem Sterben der Zeitzeugen unterstrichen.

Was hier beschrieben wird, ist eine Zeit des Interregnums; eine Art Zwischenzustand, dessen Uneindeutigkeit als störend empfunden wird, da das eigentlich Wesentliche verdeckt und potenziell bedroht ist. Diese Zwischenzeit vermag selbst nichts von Bedeutung hervorzubringen. Die Phase des anhaltenden Interregnums kann identifikatorisch nicht nutzbar gemacht werden. Zur Befremdung dieser Zeitspanne wird neben der Metapher des »Dornröschenschlosses« auch der Topos der Witterungsschäden herangezogen. Mit einigem Unverständnis moniert die GHB: »Die Ruine des 19. Jahrhunderts wurde wie ein archäologisches Ausgrabungsobjekt behandelt und sogar Witterungsschäden als denkmalwürdig erklärt« (a.a.O. 6.). Die Zeitverläufe, die sich an dem 40 Jahre als Ruine daliegenden Gebäude angelagert haben, erhalten keine Bedeutung. Die »Würde« eines Denkmals wird den als »Witterungsschäden« marginalisierten Spuren der Zeit nicht zugesprochen. Das eindringlich formulierte Unverständnis, wie eben diese Beschädigungen unter Schutz gestellt werden können, ist oft mit belustigenden Formulierungen verbunden. So polemisierte selbst der Direktor der Staatlichen Museen, Peter-Klaus Schuster, anfänglich noch, »man habe hier 150 Jahre Berliner Wetter unter Schutz gestellt« (zitiert nach Schulz 2005:142). Dieses Zitat wird ebenfalls an vielen anderen Stellen im Diskurs aufgegriffen.

»Die von Granaten und 150 Jahren Berliner Wetter ruinierte restliche Außenfassade soll nun bleiben, wie sie ist. ›Alle noch anhaftenden Putzplacken bleiben dran‹ wird ein Ingenieur vom *Spiegel* zitiert, ›sie erhalten oben eine Zementkante, damit kein Wasser dahinter laufen kann. Technisch gesehen ist das Pfusch.« (Ludwig 1998:4).

Dieses Zitat eines an der Wiederherstellung des Neuen Museums Beteiligten wird abermals von dem Kunsthistoriker Klahr in einer seiner Präsentationen auf der von

der GHB veranstalteten »Schinkelkonferenz« (2006) aufgegriffen. Dass die Fassade bleiben soll, wie sie ist, kann nicht hingenommen werden. Die handwerkliche Leistung der Wiederherstellung wird diskreditiert. Der beschriebene Weg, den das Gebäude nahm, verläuft hier »[v]om Juwel zum Kuckucksei der Denkmalpflege« (Ludwig 1998) und schließlich vom Meisterwerk der Baukunst zum handwerklichen »Pfusch« (Schulz 2005:142). Ungeachtet der tatsächlichen handwerklichen Qualität geht es in dem obigen Zitat erneut darum, die Idee und die Ästhetik des Wiederaufbaus zu diskreditieren und sie der Lächerlichkeit preiszugeben.²⁷ In der Trivialisierung dieses Teils der Gebäudegeschichte lässt sich also der Gegenpol zur apothetischen Rhetorik, mit der die heroische Vergangenheit beschrieben wurde, finden. Was nach der Zerstörung war, kommt über den Stellenwert von Witterungsschäden nicht hinaus und wird mit der belustigenden Bezeichnung »Berliner Wetter« abgetan. Diese diskursive Profanierung der Geschichte des Hauses konstruiert gemeinsam mit der Verklärung der heroischen Vergangenheit ein Gegensatzpaar zwischen Heilig und Profan. Obwohl an dieser Stelle bereits raumbezogene Deutungen erwähnt werden, dienen diese doch zunächst dazu, die zeitliche Differenzierung zwischen einer heiligen Zeit *magischer* Ereignisse und einer *profanen* Zeit trivialer Nicht-Ereignisse herzustellen. Die Zeit der Latenz hält hier keinerlei Anknüpfungspunkte bereit, an denen sich eine Identifikation festmachen ließe. Was nach der Zerstörung durch den Krieg Einzug hielt, war lediglich Niedergang, Zeit der Agonie, Dornröschenschlaf, Berliner Wetter.

Anhand einer Referenz kann dies noch weiter verdeutlicht werden. Das Konzept der ergänzenden Wiederherstellung wird oft mit dem Wiederaufbau der Alten Pinakothek durch Hans Döllgast verglichen (Harrap 2009b:125; Schulz 2009:40). Auch der oben zitierte Kritiker Chipperfields stellt diesen Bezug her (Ludwig 1998:7). Jedoch sei ein Vergleich mit Döllgasts Wiederaufbau der Alten Pinakothek nicht zulässig, da diese als Symbol der unmittelbaren Nachkriegszeit und der dafür charakteristischen Materialknappheit selbst eine historisch wertvolle Rekonstruktion von »ergreifendem Pathos« sei (ebd.). Der unmittelbaren Nachkriegszeit und dem Wiederaufbau durch den berühmten und für die Münchener Architektur der 50er Jahre so maßgeblichen Architekten Döllgast wird hier (wieder in feierlichem Ton: »ergreifendem Pathos«), anders als dem Entwurf Chipperfields für das Neue Museum, also historische Bedeutung beigemessen. Der Autor moniert außerdem, dass das Neue Museum in einem »desolaten Zustand« verbleibe, womit die Zerstörung monumentalisiert wird (Ludwig 1998:5). Der »desolate Zustand« darf aber nicht zum Monument gemacht werden. Denn Stülers Bau sei zuallererst ein

27 Über die tatsächlich hohe handwerkliche Qualität der Wiederherstellung des Neuen Museums gibt etwa ein Sonderheft der Zeitschrift »Restaurator im Handwerk« Auskunft (Leonhardt 2009), worin am Wiederaufbau beteiligte Handwerker ausführlich über ihre Arbeit informieren.

Denkmal des 19. Jahrhunderts und seiner Bildungsbeflissenheit; dies werde durch die Monumentalisierung der Zerstörung völlig übersehen (ebd.). Das 19. Jahrhundert bleibt weiterhin die Quelle, aus der das Gebäude seine identifikatorische Kraft bezieht. Aus dieser Perspektive schlüssig, kann der Autor die Zwischenzeit nur als Zustand anhaltender Zerstörung beschreiben. Formuliert wird dies in der rhetorischen Frage: »Hat es der Architekt wirklich nötig, die Zerstörung des Gebäudes fortzuschreiben?« (Ludwig 1998:5). Mit dem Vorwurf, der Architekt der Wiederherstellung schreibe dessen Zerstörungsgeschichte fort, wird ein weiteres Motiv erkennbar, mit dem die Zwischenzeit als eine Ära der Bedrohung ausgemalt wird.

Auf nachgerade idealtypische Weise entspricht die Zeitkonstruktion des heroischen Kollektivierungsdiskurses einem »kontrapräsentischen Mythos« (Assmann 1992:52ff.). Indem die Gegenwart als eine Zeit des Niedergangs, der Latenz und der Missachtung der alten Ordnung thematisiert wird, schöpft diese Art von Mythen ihr identifikatorisches Potenzial aus dem Appell an eine glorreiche Vergangenheit. Gegenwart kann kein Selbstbild fundieren, sondern nur die kontrapräsentische Zeit einer heroischen Vergangenheit.

5.2.3. »... komplottartige Struktur«: Täuschung und Verkehrung

In der anhaltenden Zeit der Agonie werde demnach das Falsche zum Richtigen erhoben. Die grundlegende Idee und der ursprüngliche Geist des Gebäudes sind, dieser Deutung zufolge, negiert. Das gründende Fundament, auf dem das Selbstbild ruht, ist also in Gefahr. In einem 30-seitigen Dokument (2008) äußert sich die GHB zur Gefährdung des Welterbestatus der Museumsinsel. Dies wird anhand des sogenannten »Inversionsprinzip[s]« dargestellt.

»Die Treppe sowie die Gestaltung der Wände folgen immer wieder dem auch öffentlich mehrfach so benannten *Inversionsprinzip*, nämlich das jeweilige *Gegenteil dessen herzustellen, was Stüler* gewollt hatte: Statt stark gegliederter, reich ornamental geschmückter Wände vollkommen ungegliederte, roh wirkende Wände, notdürftig geschlämmt wie eine *Kellerwand*; statt der reich durchbrochenen, fast fragil und jedenfalls äußerst leicht wirkenden Treppe eine Betontreppe, wie sie massiver und schwerer nicht wirken könnte. Statt ein *harmonisches Ganzes* mit den gegliederten Wänden zu schaffen, hebt sich die Treppe so stark wie möglich ab: *Grellweiß* gegen dunkle *Kellerwände* im Stil des *Brutalismus* verflüsselter Modernismen.« (GHB 2008:15, Herv. JK).

»Inversion«, »Gegenteil« von Stüler, »harmonisches Ganzes« gegen massive Betontreppe sowie »Grellweiß gegen dunkle Kellerwände« – all diese Begriffe dienen in erster Linie dazu, einen Kontrast zu betonen. Ebenso sei die »braune Flachdecke« eine »neue Erfindung«, die mit dem »Original nichts zu tun« habe. All diese For-

mulierungen, mit denen der gegenwärtige Zustand und das Ergebnis der ergänzenden Wiederherstellung befremdet werden, münden stets in den Vorwurf der »Verfälschung des Originals« (ebd., Herv. im Orig.) oder der »Verfälschung weiterer denkmalgeschützter Bausubstanz« (a.a.O. 8).

Aus Perspektive der GHB ist die Gegenwart eine Gegenzeit zur heroischen Vergangenheit; eine Art Karneval, also eine Zeit der Verkehrung, in der das Falsche zum Richtigen erhoben wird. Verbunden mit der Differenzierung zwischen »heroischer Vergangenheit« und der »Zeit der Agonie« ist Letztere nicht nur durch passives Vergessen, sondern (schlimmer noch) durch aktive Täuschungen und Betrug charakterisiert. Die Vertreter der GHB und der »originalgetreuen Wiederherstellung« fühlen sich durch die Protagonisten des Wiederaufbaus betrogen und hinteres Licht geführt. Diese Betrugssemantik findet sich prototypisch für weitere Stellen im Diskurs auch im oben zitierten Dokument von 2008. Der zentrale Vorwurf, den die GHB immer wieder gegen das Landesdenkmalamt und die Stiftung Preussischer Kulturbesitz erhob, bestand darin, dass diese beim Antrag auf Aufnahme der Museumsinsel in die UNESCO-Welterbeliste, der am 25. Juli 1998 in Paris gestellt wurde, die geplanten modernen Eingriffe und den am 04. Juni 1999 verabschiedeten Masterplan bewusst verschwiegen hätten.²⁸ Die Stiftung habe demnach

»eines der wertvollsten preußischen Erbstücke mitten im Zentrum dessen, was sie zu hüten hat, gröblich veruntreut. Die beteiligten Institutionen haben sich hier in einem erschlichenen gleichsam rechtsfreien Raum nach Belieben bewegt und sogar die UNESCO getäuscht.« (Wendland 2009).

Die Stiftung habe »gröblich veruntreut«, »erschlichen«, »getäuscht«, nutzt »rechtsfreien Raum«. Dass damit eines der »wertvollsten Erbstücke« gefährdet wird, macht die Schärfe der Reaktion und der Wortwahl erklärlich. In einer Pressekonferenz der GHB vom 25. November 2008 wird außerdem gefordert, dass der von der DDR ausgesprochene Denkmalschutz weiterhin Bestand haben müsse.²⁹ Dieser beziehe sich *selbstverständlich* auf das »Museum in seiner originalen, historischen Form« (Wendland/Hoya 2008). Zu dem klandestinen Vorgehen, welches die GHB wittert, gehörte es auch, dass mit dem aktuellen Denkmalstatus der falsche Teil der Gebäudegeschichte akzentuiert wird. Denn: »Heimlich still und leise wurde dieser Denkmalschutz ab 1991 aufgehoben und die Denkmalqualität nur noch der Ruine zugebilligt.« Hierin zeige sich »eine komplottartige Struktur auf hoher Ebene für ideologisch-geschmäcklerische Zielsetzungen«. Fakten würden »seit langem [...] gefälscht und Bürger und Fachwelt systematisch getäuscht«. Was vor sich gehe, sei eine »facettenreiche Skandalgeschichte unglaublichen

28 Dazu auch GHB Bericht (2008:2f.).

29 So weist die GHB oft darauf hin, dass die von der DDR 1986 beschlossene Planung für die Rekonstruktion bereits zu 90 Prozent fertiggestellt gewesen wäre (GHB 2008:14).

Ausmaßes« (ebd.). Die falsche Akzentuierung der Gebäudegeschichte und der erschlichene Welterbestatus sind aus Perspektive der GHB das Resultat einer »komplottartige[n] Struktur«, welche die Zerstörungsgeschichte des Gebäudes fortschreibt.

Dass in dieser »Skandalgeschichte« dem unbestechlichen Auge der GHB eine besondere Rolle zukommt, wird anhand der Schlusssequenz des zu Beginn dieses Kapitels zitierten Texts verdeutlicht: »Das FEST, von dem eingangs die Rede war, ist also 1939 zu Ende gewesen [...]. Nun, nach 70 Jahren, bekommen wir das Märchen von des Kaisers neuen Kleidern vorgeführt« (Großmann 2009). Neben der klaren Trennung der Zeitspannen (»1939 zu Ende«) und den 70 Jahren des Niedergangs ist die Gegenwart nun eine Zeit der bewussten Täuschung und des Betrugs. Das Märchen von »des Kaisers neuen Kleidern«, also eine offensichtliche Scharade, lässt es nicht zu, die ungehörliche und entblößende (»nackte Wände«) Zurschaustellung der Würde des Gebäudes unkommentiert zu lassen. Die GHB sieht sich demgemäß als das Kind, welches als einziges die unbequeme Wahrheit auszusprechen vermag. Entbunden aus Abhängigkeitsverhältnissen verfügt sie allein über einen unbestechlichen Blick auf die Scharade, die sich abspiele. Auch im Titel der Einreichung an den Architekten ist dieses Betrugs- und Täuschungsdeutungsmuster bereits angelegt. Die Überschrift »Vom Juwel der Museumsinsel zum Kuckucksei der Denkmalpflege« (Ludwig 1998) beschreibt nicht nur einen Abstieg, sondern bezichtigt die Denkmalpflege zudem der Täuschung. Diese sei nicht etwa Empfängerin des Kuckuckseis, sondern wird beschuldigt, es der Öffentlichkeit unterzujubeln. Im Text selbst wird mit der Rede von einer »intellektuell verordnete[n] Vergangenheitsbewältigung« (Ludwig 1998:6), die »lediglich eine hohle Geste der political correctness« (a.a.O. 7) sei, schließlich die Bedrohung durch Fremdbestimmung sowie durch äußere und innere Feinde dramatisiert.

In der Zeit der Agonie ist das Wesen des Ortes durch Vergessen oder Missachten der »richtigen« Regel bedroht. In den Wissensverhältnissen, die der heroische Kollektivierungsdiskurs der originalgetreuen Wiederherstellung stabilisiert, wird die Gegenwart als Zeit, in der die Gebote missachtet werden, charakterisiert. Mittels einer typischen Erweckungsrhetorik (Appell an die heroische Vergangenheit, Gegenwart als Zeit der Agonie) wird so ein »kontrapräsentischer Mythos« (Assmann 1992) erzeugt, der zur Intervention aufruft. In »Dornröschenschlaf« gefallen, sind die entzeitlichten Ideale durch Vergessen und Verfall bedroht. Neben dem eher passiven Vergessen der heroischen Vergangenheit wird eine aktive Bedrohung durch egoistische Architekten, potenziell betrügerische Denkmalpfleger und politisch »verordnete Vergangenheitsbewältigung« konstruiert. Diese Zeit des Niedergangs ist bevölkert von Täuschern und Falschspielern, die das Einzigartige missachten und das Profane karnevalesk erhöhen. Das Bedrohungsszenario kann (und muss) abgewendet werden. Rettung liegt allein in der »Wiedererweckung«, die durch die erneute Ausführung des Neuen Museums möglich erscheint und zu-

dem den Status einer moralischen Pflicht erhält. Der Ausweg aus dieser Gegenwart führt einzig über die Vergangenheit.

5.2.4. Entzeitlichung durch Wiederholung

Zeitkonstitutionell handelt es sich hier also um eine Zweiteilung der Geschichte. Doch dürfen diese zwei fundamental verschiedenen Zeiten nicht einfach als chronologisch aufeinander folgend missverstanden werden. Im Sinne zyklischer Zeitlichkeit »verläuft« Zeit hier nicht, sondern schwingt ewig im Kreis (Arendt 2002:29). Dies führt dazu, dass Wiederholungen, in diesem Modus der Stabilisierung von Zeit, ein hoher Stellenwert beigemessen wird. Der Weg zurück zu alter Pracht steht weiterhin offen. Obgleich das »alte richtige, aber ruinöse« Museum in einem Meer der Bedeutungslosigkeit treibt und sich bei Wind und Wetter in ein »Dornröschenschloss« verwandelt hat, bleibt die Vergangenheit potenziell verfügbar. Wurde eingangs schon angedeutet, dass die Vergangenheit, »von der wir noch heute zehren«, keineswegs abgeschlossen ist, so wird nun auch der Modus erkennbar, mit dem die Verbindung zum Ursprung gesichert werden kann: »Es gab aber sichergestellte Relikte, Fotos und vor allem die Originalbaupläne! So stand trotz des traurigen Anblicks einer Wiedererweckung nichts wirklich entgegen« (Großmann 2009). Der Begriff »Wiedererweckung«, der – wie zuvor die sprachliche Figur der »Auferstehung« – seine Herkunft aus religiösem Sprachgebrauch offenbart, verleiht der Größe der Aufgabe ihre angemessene Würde.

Auch im Mittelpunkt der Frage nach der Wiederholung bauzeitlicher Gebäudeteile steht erneut das Treppenhaus. Unverständlich bleibt der GHB, warum das Treppenhaus nicht wiederhergestellt wird. Auch im Bericht von 2008 wird darauf hingewiesen, dass »Originalpläne von F. A. Stüler und die Vorzeichnungen für die großen Wandgemälde« noch vorhanden und auch der »früher vorhandene gliedernde Farbputz und die ornamentalen Wandgliederungen darüber [...] gut dokumentiert« seien (GHB 2008:14). Gleiches gilt für die Korenhalle im Treppenhaus, die gleichnishaft zum »Höchsten der Kunst hinaufführte«. Doch auch sie »wird nicht rekonstruiert (obwohl ein Gipsabguss existiert)« (a.a.O. 16). Wurde vonseiten der Denkmalpflege die Rekonstruktion, insbesondere die Wiederherstellung der Kaulbachfresken, mit dem Argument zurückgewiesen, dass die jeweilige künstlerische Leistung nicht wiederholbar sei (Wagner 1994), so sieht dies die GHB gänzlich anders. Da die »Belegstücke« ebenso wie die Schablonen der Kaulbachfresken und Originalpläne vorhanden seien, bleibt die »Nachfertigung ohne jenen Qualitätsverlust« möglich.³⁰ In diesem Kontext findet sich eine Authentizitätsbehauptung,

30 Die Wiederholbarkeit des Treppenhauses wird an weiteren Stellen betont (etwa Sammler 2005:5).

denn mit dem Verzicht auf die mögliche Wiederholung komme es zu einem »Verlust an geschichtlicher Echtheit« (GHB 2008:3). Dieser Vorwurf wird abermals in einer Stellungnahme anlässlich der Wiedereröffnung des Museums am 14. Oktober 2009 formuliert.

»Tatsächlich hat sich die Archäologie, die Altertumswissenschaft, die Gegenwart als *Abenteuerspielplatz* ausgesucht. Sie hat sich eine wohldemolierte *Ersatz-Antike* als edle Trümmerkulisse für die wirklich musealen antiken Bruchstücke eingerichtet. Was uns heute als ›authentisch‹, echt, angepriesen wird, ist in Wahrheit *entworfen* ›Echtheit‹, also *inszeniert, unecht*« (Wendland 2009, Herv. JK).

Mit der Bezichtigung, dass sich die Archäologie die Gegenwart als »Abenteuerspielplatz« ausgesucht habe, wird die Infantilisierung der diskursiven Gegenformation erneuert. Was als authentisch bezeichnet wird, sei lediglich »entworfen ›Echtheit‹«, »inszeniert« und »unecht«, wodurch auch das Deutungsmuster der Täuschung bekräftigt wird. Bemerkenswert ist, dass dabei immer wieder auf die Charta von Venedig (1964) Bezug genommen wird. Damit bezieht sich die GHB auf dasselbe Dokument, welches auch für die Begründung des »Denkmalpflegerischen Plädoyers« entscheidend war. Die Gestaltung der Treppenhalle widerspreche nämlich »diametral dem Prinzip des § 12 der Charta von Venedig (›Elemente, die fehlende Teile ersetzen, müssen sich harmonisch einfügen, aber vom Original unterscheidbar sein‹)« (GHB 2008:16). Abgesehen davon, dass hier nicht sorgfältig zitiert wurde,³¹ setzten sich die Autoren an dieser Stelle mit der Unterschlagung des Halbsatzes »damit die Restaurierung den Wert des Denkmals als Kunstwerk- und Geschichtsdokument nicht verfälscht« (1964, §12) dem ihrerseits oft artikulierten Vorwurf der Fälschung aus. Die Dokumentation von Geschichte ist aus Perspektive der GHB nicht entscheidend. Unter abermaligem Bezug auf die Charta heißt es im Bericht der Gesellschaft:

»Die Baupläne sind im Original erhalten und aufgrund der Symmetrie des Gebäudes durch die vorhandenen Gebäudeteile belegt; ein Wiederaufbau auf der Grundlage der historischen Pläne wäre daher möglich und mit den Prinzipien der Charta von Venedig vereinbar gewesen (›Sie gründet sich auf die Respektierung des alten Originalbestands und auf *authentische Urkunden*. Sie findet dort ihre Grenze, wo die Hypothese beginnt‹)« (GHB 2008:19, Herv. JK).

31 Im § 12 der Charta von Venedig heißt es: »Die Elemente, welche fehlende Teile ersetzen sollen, müssen sich dem Ganzen harmonisch einfügen und vom Originalbestand unterscheidbar sein, damit die Restaurierung den Wert des Denkmals als Kunst- und Geschichtsdokument nicht verfälscht.« [Die hervorgehobenen Stellen markieren fehlende oder anderslautend wiedergegebene Teile des Paragraphen, JK].

Authentisch sind nunmehr die »Urkunden«, mit welchen ein Wiederaufbau möglich erscheint. Wichtiger als der Dokumentencharakter der Materialität erscheint die genaue Anleitung zur erneuten Ausführung. »Vorhandene Gebäudeteile« können als »authentische Urkunden« herangezogen werden. Sie dienen als exakter Kodex, mit dem das Original wiederholt werden kann. So wie es *wiederholt* werden kann, kann es durch eine exakte Einhaltung der kodifizierten Regeln aus der, lediglich im chronologischen Sinn vergangenen, im normativen Sinn allerdings weiterhin gültigen Vergangenheit *wiedergeholt* werden. Die Auslegung der Charta von Venedig (1964) geschieht hier also im Modus ritueller Kohärenz (Kap. 4). Das Authentische bewegt sich auf der Ebene der Praxis (rituell) und nicht auf der der Materialität (textuell).

Eng verbunden mit der genauen Wiederholung der »Originalpläne« im Sinne einer rituellen Kohärenzsicherung, durch die einzig »Echtheit« gewährleistet werden kann, ist das durch diese diskursive Formation stets angemahnte Interpretationsverbot: Das »kulturelle Erbe ist zu wertvoll, um es dem Tagesgeschmack zu überlassen« (Ahme 2007:2.). Auch der amerikanische Kunsthistoriker Klahr weist die »Möglichkeit der Neuinterpretation« entschieden zurück und stellt die rhetorische Frage: »Who possesses the right to reinterpret a World Cultural Heritage Site?« (Klahr 2006:10). Das Welterbe darf unter keinen Umständen dem Tagesgeschmack, also einer bloß temporären Mode, angepasst werden. Es ist der Zeit des Alltags enthoben. Jedoch wird diese Entzeitlichung nur durch Wiederholung gewährleistet. Nur die Wiederholung und die exakte Ausführung der ursprünglichen Formen sichern das kulturelle Erbe. Eine moderne Interpretation wird als Bedrohung und als unrechtmäßig (»who possess the right«) wahrgenommen.

Da Vergangenheit und Gegenwart nicht durch den Fluss der Zeit getrennt sind, bleiben sie stets durch die Brücke der Wiederholung verbunden. Damit wird eine permanente Gegenwart hergestellt, die die Begriffe von Alt und Neu inadäquat erscheinen lässt. »Alt« und »Neu« bezeichnen – wie bereits gesehen – weniger chronologische als vielmehr normative Kategorien. Der Ursprung, an den man zurückkehren möchte, ist dabei eine Komposition in der Gegenwart, welche sich eklektisch eines Repertoires verschiedener Zeitpunkte bedient. Anhand der Pläne Alfred Messels für die Gestaltung des Bereiches zwischen Kupfergraben und Westseite des Neuen Museums können die Rekonstruktivität und Selektivität der Vergangenheitskonstruktion deutlich gemacht werden. Denn es wird behauptet, dass aufgrund der »architektonischen Abgeschlossenheit der Museumsinsel« für die »*endgültige* Gestaltung der Außenanlagen« einzig die Pläne des Architekten Alfred Messel von 1907 zu verwenden seien. Diese wurden bis 1930 von Ludwig Hoffmann weiter umgesetzt, woraus der Autor folgt: »Es gibt keinen Grund, nicht an die 1930 unterbrochenen Arbeiten anzuknüpfen (GHB 2008:4). War an anderer Stelle davon die Rede, dass das Fest 1939 zu Ende gegangen ist, so wird nun abwechselnd 1930 oder 1907 zum zeitlosen Referenzpunkt. So kann schließlich eine Geschlossenheit

des Ensembles antizipiert werden, die für eine ›Wiederholung‹ von Plänen plädiert, die noch *nie* in der Geschichte der Museumsinsel umgesetzt wurden – wie etwa im Falle des Pergamonmuseums. Die unverwirklichten Pläne entsprechen damit einer vergangenen Zukunft, die durch die Hoffnung, die an sie geknüpft wird, auch für die Gegenwart handlungsleitend bleibt. Aus der Abgeschlossenheit der Museumsinsel ergibt sich jedoch keinesfalls ein *Interventionsverbot*, wohl aber – und das ist entscheidend – ein *Interpretationsverbot*.

Ernst Bloch beschließt sein monumentales Werk »Das Prinzip Hoffnung«, indem er jede Hoffnung unter den Horizont der Gegenwart stellt und sie an den Erfahrungsraum der Heimat bindet. Im hoffnungsvollen Blick *zurück* erscheint dann ein Idealzustand, welcher vertraut und dennoch nie gewesen ist. »Heimat« sei, was »allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war« (1968:1628, Orig. 1959). In Anlehnung an diesen Gedanken lässt sich für den heroischen Kollektivierungsdiskurs der originalgetreuen Wiederherstellung formulieren: Der Einbezug der Zukunft in die Vergangenheit entspricht der utopischen Hoffnung auf *Rückkehr* an einen Ort, an dem noch niemand gewesen ist.

5.2.5. Zwischenfazit: Hoffnung auf eine bessere Vergangenheit

Wie jeder gründende Mythos sich immer wieder den Erfordernissen der Gegenwart anpasst, so bestehen sein Sinn und seine Funktion gerade darin, diese permanente Adaption zu leugnen, um ewig gültige Gewissheit stiften zu können. Auch die Konstruktion einer heroischen Vergangenheit, die in ihrer Funktion auf Gegenwart und Zukunft gerichtet ist, trägt Spuren einer fundierenden Erzählung. Die ethnologische Forschung bietet einen reichen Schatz an mythischen Erzählungen, anhand derer dieser Zusammenhang veranschaulicht werden kann. Der Kulturwissenschaftler Tzvetan Todorov stößt in seiner historisch angelegten Studie über die »Entdeckung Amerikas« (1982) auf unterschiedliche Zeitkonstitutionen der Inka und der europäischen Eroberer (auch untereinander). Im neuzeitlichen Denken Cortés' ist es möglich, radikal Neues zu denken – eine Option, die dem zyklischen Denken der Inka (und auch Columbus') nicht zur Verfügung steht, weshalb die gesamte kosmologische Ordnung der Inkagesellschaft mit der Ankunft der Europäer ins Wanken gerät. Um die Gegenwart zu erklären und eine mögliche Zukunft zu antizipieren, ist es nötig, die Alten zu befragen, ob Ähnliches bereits vorgekommen sei. Die überraschende Erkenntnis, die Todorov anhand seiner Quellen eindrucksvoll darlegen kann, besteht nun darin, dass eine gewisse Zeit nach der Ankunft der Europäer die Alten tatsächlich beginnen sich zu erinnern. Alles hat bereits einmal stattgefunden. Die Ankunft der Europäer, der Krieg gegen Cortés, Pferde, Waffen, Krankheiten – all dies sei vor langer Zeit bereits einmal geschehen. Die neuen Lebensbedingungen können also in die kosmologische Welterklärung integriert werden, indem sie in der Vergangenheit ›wiedergefunden‹ werden.

Die Zeitkonstruktion des heroischen Kollektivierungsdiskurses der originalgetreuen Wiederherstellung entspricht also eindeutig einer kalten Institution, in die historischer Wandel durch die Forderung nach zyklischer Wiederholung integriert wird. Die Zweiteilung der Zeit ist dabei keineswegs chronologisch zu verstehen. Klaus E. Müller führte in diesem Zusammenhang weiter aus, dass in dieser Zeitkonstruktion alles, was sich auf vermeintliche »Ursetzungen« in der mythischen Schöpfungszeit zu gründen vermag, höchste Autorität und einen unanfechtbaren Gültigkeitsanspruch genießt (Müller, Kap. 4.2.3). Welche früheren Zeitpunkte dabei allerdings in die »Ursetzungen« mythischer Schöpfungszeit (Müller 1983:106) integriert werden und welche fremd bleiben, ist ein Komposit chronologisch höchst verschiedener Zeitpunkte (Kap. 5.2.1), die einzig in ihrer normativen Verbindlichkeit geeint sind. Eben diese Verbindlichkeit der Vergangenheit kann anhand eines 16-seitigen Diskursdokumentes von Rainer Jacob verdeutlicht werden. Der Autor plädiert dafür, die Pläne Alfred Messels für das Pergamonmuseum umzusetzen, da nur diese das Museum für die Zukunft wappnen würden. Folgendes wird dabei süffisant erwogen: »Vielleicht sollte man eine Petition aufsetzen und Herrn Ungers ersuchen: erstens, seine Entwürfe zurückzuziehen; zweitens: den Messel – Hoffmannschen Entwurf letzter Hand statt dessen einzureichen. Weil es keinen besseren gibt« (Jacob 2007: 9). Auch das neu zu errichtende Eingangsgebäude der Museumsinsel solle in Gestalt des Hauses der Steuerdirektion der alten Packhofanlagen wieder(neu)entstehen, da es auch Antworten auf alle Anforderungen an den modernen Museumsbetrieb in der Zukunft bereithalte: »Dieses Eingangsgebäude sollte nicht nur die Umrisse, sondern exakt die äußeren Formen des ehemaligen Direktorenhauses haben. Die nur von der Bodestraße her sichtbare Verbindung kann aus Glas sein, sollte aber durch dorische Kolonnaden kaschiert werden« (a.a.O. 10).

Neben der Verbindlichkeit der Vergangenheit wird so auch das auf die Zukunft gerichtete Erinnern, der Befürworter einer originalgetreuen Wiederherstellung, erkennbar. Denn durch den »unanfechtbaren Gültigkeitsanspruch« des Ursprünglichen (Müller 1983:108) kann auch Zukunft bewältigt werden. Vor diesem Hintergrund ist es bezeichnend, dass das zitierte Dokument, dessen Inhalt sich ausführlich der *Geschichte* des Ortes widmet, den Titel »Zur Zukunft der Museumsinsel« (Jacob 2007, Herv. JK) trägt. Diese Hoffnung auf die Vergangenheit wird umso deutlicher, wenn kontrastierend dazu nochmals vergegenwärtigt wird, dass der Landeskonservator, Jörg Haspel, bereits 1994 einen Rückgriff auf die historische Planung von Messel für die Gestaltung des Bereichs zwischen Neuem Museum und Kupfergraben oder gar die Rekonstruktion des schinkelschen Packhofs kategorisch ausgeschlossen hat (1994:140f.). Was für die Denkmalpflege keinen gangbaren Weg darstellt, wird von der GHB als probates Mittel der Zukunftsbewältigung ins Feld geführt. Die »überlieferte Bausubstanz« der historischen Mitte »war kein Ballast«, sondern »die Geschichtlichkeit dieses Ortes bot eine unverwechselbare Qualität für die künftige Neugestaltung des Berliner Zentrums« (Hoya 2009). Die »unverwech-

selbare Qualität« kann als Alleinstellungsmerkmal gelesen werden, das eine Nähe zu Fragen der Identität erkennen lässt. Wichtiger aber ist der Hinweis darauf, dass die »überlieferte Bausubstanz der historischen Mitte« »kein[en] Ballast« darstellt und für die »künftige Neugestaltung« Bedeutung behält. Obwohl das Vergangene den klaren Bezugspunkt bildet, stellt dies für die Mitglieder der GHB keineswegs nur retrospektive Nostalgie dar, sondern hat dadurch, dass damit die Zukunft bewältigt werden kann, auch einen klar prospektiven Wert.

So wie die Gewissheit der Inka, dass sich die gegenwärtige Bedrohung bereits einmal zugetragen hat, die beruhigende und hoffnungsvolle Einsicht bereithält, dass sich auch alles wieder zum Guten gewendet haben muss (sprich: die Europäer auch wieder gegangen sein müssen und demnach auch in Zukunft wieder gehen werden), ist auch hier die Wiederholung der Vergangenheit keineswegs nur rückwärtsgewandt. Die Vorstellung des ewig Guten strahlt auch auf die Zukunft aus. Sie wird damit zur *Hoffnung* auf eine bessere Vergangenheit. Prägnant wird dies in der bereits zitierten Einreichung von Ludwig (1998) auf den Punkt gebracht. Denn im Unterschied zu dem lediglich »Irritation und Empörung« stiftenden Restaurierungskonzept Chipperfields habe »nur die Rekonstruktion auch in Zukunft Bestand« (Ludwig 1998:7). Alles, was der Rückkehr zum Ursprung nicht folgt, sei »Tagesgeschmack«, Mode und demnach vergänglich. Ewig bleibt allein die heroische Vergangenheit, in Gegenwart und Zukunft.

5.2.6. »Historische Insel«: Die vollkommene Harmonie der Räume

Die wichtigsten zeitkonstitutionellen Merkmale des heroischen Kollektivierungsdiskurses bestehen somit in der Zweiteilung der Zeit. Dabei wird die heroische Vergangenheit (5.2.1.) in scharfer Abgrenzung zu einer Gegenwart konstruiert, die als Zeit der Agonie und der anhaltenden Zerstörung charakterisiert ist (5.2.2.). Im Sinne eines »kontrapräsentischen Mythos« (Assmann 1992) ergibt sich aus dieser Spannung das Gebot zur Intervention (5.2.3.). Der Ausweg aus der gegenwärtigen Zeit der Latenz führt über den Umweg der Vergangenheit schließlich auch in die Zukunft (5.2.5.). Die Existenz von Plänen und Urkunden erlaubt die erneute praktische Ausführung und Wiederholung der fundierenden Vergangenheit nach Maßgaben zeitlos gültiger Werte (5.2.4.).

Da im Folgenden die raumkonstitutionellen Deutungsmuster analysiert werden sollen und eine vollständige Trennung zwischen räumlichen und zeitlichen Aspekten nicht möglich erscheint, ist es hilfreich, die Codes der Verräumlichung zunächst in enger Anbindung an die beschriebene Zeitlichkeit zu rekonstruieren. So wie zu Beginn der Analyse der zeitlichen Konstitutionsweisen kann auch für die Darstellung der räumlichen Konstitutionsformen zunächst der Aufruf der Initiative »Rettet die Museumsinsel!« (Ahme 2007) herangezogen werden. Mit dem Hinweis darauf, dass anhand der Museumsinsel »die Geschichte und das Herkom-

men der Stadt« erlebbar seien, wird die identifikatorische Bedeutung dieses Erbes unterstrichen, weshalb es sich verbieten müsse, es dem »Tagesgeschmack« anzupassen. Außerdem findet sich darin eine enge Kopplung zwischen dem Neuen Museum und der Ablehnung des neu zu errichtenden Eingangsgebäudes. Diese Verknüpfung kommt bereits in der Kopfzeile des Dokuments – welches sich gegen den Neubau an der Westfassade des Neuen Museums richtet – zum Ausdruck, denn hier ist das Neue Museum in historisierender Rekonstruktion abgebildet. Der Kampf gegen den Neubau und die Kritik an der Wiederherstellung des Museums werden also in enger Relation zueinander gestellt. Wird die Phänomenstruktur des Streitgegenstandes empirisch nachgezeichnet, zeigt sich zudem, dass die räumlichen Bezüge teilweise weit über die Museumsinsel hinausreichen. Es handele sich

»um nichts mehr und nichts weniger als den letzten wichtigen Baustein zu einer Auffassung des kleinen Bereichs von der Museumsinsel bis zum Brandenburger Tor als ›Historische Insel‹, um die Geschichte und das Herkommen der Stadt sichtbar und erlebbar zu machen.« (Ahme 2007:8.).

Beschreibt der Begriff »Insel« einmal den Raum, der sich zwischen Lustgarten, Kupfergraben, Spree und Bodemuseum aufspannt, so reicht die »historische Insel«, die als Ursprung der Stadt hypostasiert wird, in diesem Zitat bis zum Brandenburger Tor. Im Sinne der empirischen Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes gerät so neben dem Neuen Museum auch sein Umfeld in den Blick. Der räumliche Bezugsrahmen der Untersuchung wird also punktuell geweitet, indem er den Relationierungen der Akteure folgt.

Einheit »natürlicher« Relationen

Einen zentralen Referenzpunkt in diesem Modus der Verräumlichung stellen die als natürlich und ursprünglich behaupteten räumlichen Relationen der Gebäude zueinander dar. So heißt es etwa in dem Text »Rettet die Museumsinsel!«:

»Langfristig wäre eine – falls für nötig erachtet – ›zentrale‹ Erschließung wieder über das Alte Museum anzustreben, da dies die ›natürliche‹ Eingangssituation einmal war: Vom Schloß kommend ging man über die ›Agora‹ (den Lustgarten) hin zur ›Stoa poikile‹ (dem Alten Museum). Diese Verknüpfung der Kultur mit den Anklängen an die demokratischen Ursprünge des Abendlandes (entsprungen der Freiheits- und Griechenland-Begeisterung der 1820/30er Jahre ...) ist eine zentrale geistige Komponente, die derzeit nicht erlebbar ist« (Ahme 2007:4.).

Teil der »zentralen geistigen Komponente« werden mit den »Ursprüngen des Abendlandes« verbunden. Dies deutet wieder darauf hin, dass die Trägerschicht der Identitätskonstruktion ein Komposit ist, welches die Antike ebenso wie die Griechenlandbegeisterung des 19. Jahrhunderts integriert. Das Wesentliche des Ortes sei lediglich »derzeit nicht erlebbar«, prinzipiell aber über alle Zeit hinweg

vorhanden. Mit der Vorstellung eines entzeitlichten Ideals (»geistige Komponente«) kann die räumliche Kohärenz des Ensembles auch über Zeitspannen, in denen die räumliche Relation zwischen den Gebäuden materiell nicht erfahrbar ist, erhalten werden. Die Errichtung eines neuen Eingangsgebäudes untergräbt hingegen die »kulturelle Bedeutung« des Alten Museums. Die Störung der ursprünglichen Relationen stellt eine Gefahr für den Wesenskern der Gesamtanlage dar.

»Bei der Herrichtung des Alten Museums, die für 2009 geplant ist, müssen diese neuen (alten) Voraussetzungen berücksichtigt werden. Dagegen würde die Errichtung eines »zentralen Eingangsgebäudes« an anderer Stelle die Wiederherstellung der kulturellen Bedeutung des Alten Museums konterkarieren.« (GHB 2008:8).

Die neuen sind also auch die alten Voraussetzungen! Werden diese nicht beachtet und das Eingangsgebäude »an anderer Stelle« errichtet, wird dies erneut mit der Gefahr der Umkehrung und durch das Verb »konterkarieren« gekennzeichnet. Das Konterkarieren der Relationen stellt das räumliche Pendant zur diskursiven Konstruktion einer Zeit der Agonie dar. Denn das »originäre Eingangsgebäude« sei immer das Alte Museum gewesen; der Neubau am Kupfergraben hingegen sei eine »Zerstörung« und »Verfälschung« der denkmalgeschützten Bausubstanz (ebd.). Die genaue Orientierung an den ursprünglichen Relationen gewährt auch hier die Wiedergewinnung der »historische[n] Eingangssituation, die durch den stadträumlichen Bezug zum gegenüberliegenden Schloss entstand.« Nach der Wiederherstellung des Schlosses werde diese wieder bestehen (Hoya 2008:3).³² Im Aufruf »Rettet die Museumsinsel!« wird sogar argumentiert, dass, sobald das Schloss wieder da sei und auch die »störende Straße« unter die Erde verlegt werde (sic!), »ganz automatisch« die »ursprüngliche Anordnung« wiedergewonnen werden würde (Ahme 2007:2.).

Die Beziehungen der Gebäude zueinander sind als immaterielle und potenziell ewige »geistige Komponente« angelegt. Konstanz und Fortbestand der ursprünglichen Idee können so unabhängig von ihrem materiellen Erleben aufrechterhalten werden. Dass diese geistige Komponente »derzeit nicht erlebbar« ist, dient erneut der Charakterisierung der Gegenwart als Zeit der Latenz. Auch wenn gerade nicht verfügbar und durch die Zwischenzeit potenziell bedroht, bleibt der Wesenskern des Ensembles auf der Ebene räumlicher Relationen erhalten. Das »natürliche« Wesen des Ensembles wird damit in den Zwischenraum der Gebäude verlagert.³³

32 Derselbe Wortlaut findet sich auch im Bericht der GHB (2008:8).

33 Wolf Jobst Siedler, der einer der Unterzeichner des Volksbegehrens »Kein Neubau auf der Museumsinsel!« war, hat bereits 1991 in seinem Aufsatz »Das Schloß lag nicht in Berlin –

»Abgeschlossenes Ensemble« und »Notbehelf«

Zentral in der Argumentation der Gegner der Neubebauung und der Ergänzung des Ensembles der Museumsinsel ist der Verweis darauf, dass es sich bei dem baulichen Komplex um ein »abgeschlossenes Ensemble« handelt. Aus dem Interpretationsverbot folgt aber keineswegs ein Interventionsverbot. »Abgeschlossenes Ensemble« bedeutet nicht, dass der gegenwärtige Zustand unverändert bleiben soll. Vielmehr wird damit ein Zustand konstruiert, den es wieder herzustellen gilt. Dieser umschließt, wie bereits gezeigt, auch Planungen, die nie zur Ausführung gekommen sind. Die GHB hat in vielen ihrer Stellungnahmen darauf hingewiesen, dass auch die Antragsteller des UNESCO-Welterbeantrags davon ausgehen, dass der bauliche Komplex der Museumsinsel abgeschlossen sei.

»Im Nominierungsdokument heißt es auf S. 46 (engl. Fassung): ›Seitdem (1930) sind auf der Museumsinsel keine Baumaßnahmen mehr erfolgt, die dem Komplex einen neuen Gedanken hinzugefügt hätten. Er ist als abgeschlossen zu betrachten, ebenso wie die Geschichtsepoche, der er angehört.« (GHB 2008:2).

Hier wird wie im Aufruf »Initiative Rettet die Museumsinsel!« (Ahme 2007) aus dem Welterbeantrag zitiert, um der eigenen Forderung Nachdruck zu verleihen. Der Masterplan Museumsinsel stehe somit im Widerspruch mit den Vorgaben der UNESCO, da dem Ensemble dadurch ein weiteres Gebäude hinzugefügt werde. In direktem Anschluss an obige Passage heißt es weiter:

»Dagegen erhebt der Masterplan den Anspruch, nach den bisherigen fünf Kapiteln der Baugeschichte der ›rote Faden durch dieses sechste Kapitel der Baugeschichte der Museumsinsel‹ zu sein (S. 4), in direktem Widerspruch nicht nur zu der konstatierten Abgeschlossenheit, sondern auch zum Grundgedanken des Welterbes« (GHB 2008:2).

Wie das Adjektiv ›alt‹ ist auch ›abgeschlossen‹ hier nicht streng chronologisch, sondern normativ gemeint. Damit hat es in der Verwendung der GHB eher die Bedeutung von ›vollendet‹. Das Hinzufügen eines sechsten Kapitels wird deshalb als illegitim erachtet. Anders als etwa durch die Staatlichen Museen (Waetzoldt 1994) oder den Wettbewerbsbeitrag von Axel Schultes (1994:60f.) muss das Ensemble nicht erst *fortgeschrieben* werden; es muss nicht erst *vollendet* werden. Paradox erscheint hierbei, wie bereits weiter oben angedeutet, dass gerade das »abgeschlossene Ensemble« es erforderlich mache, in den aktuellen baulichen Zustand einzugreifen. Da die geistige Idealvorstellung vollendet, jedoch durch die unbefriedigende Verfallsituation bedroht ist, muss interveniert werden. Dies darf nur nach den Maßgaben ewig gültiger Gebote geschehen. Dass die Geschichtsepoche, der der Komplex angehört,

Das Schloß war Berlin« diese Form der Argumentation in den Diskurs eingebracht und damit wissenschaftlich verfügbar gemacht (Siedler 1991).

abgeschlossen sei, bedeutet keineswegs, dass die in ihr gründenden Maßgaben außer Kraft gesetzt wären. Die räumliche Identifikation mit dem »abgeschlossenen Ensemble« führt dazu, dass eine konkrete Vorstellung davon, wie das Ensemble räumlich gestaltet werden soll, bekannt ist. Alle Elemente, die sich darin nicht einpassen, bekommen – übereinstimmend mit der Konstitution einer Zwischenzeit – Attribute des Vorläufigen und des Unfertigen zugeschrieben. In Analogie zur Trivialisierung der Zwischenzeit, die lediglich durch Nicht-Ereignisse (Berliner Wetter, Dornröschenschlaf) gekennzeichnet ist, werden nun die architektonischen Veränderungen des Interregnums als »Notbehelf« und bloße Übergangslösungen befremdet.

In dem bereits zitierten Text von Rainer Jacob »Zur Zukunft der Museumsinsel« (2007), der auf der Homepage Annette Ahmes zugänglich ist, lässt sich dies gut verdeutlichen. Alle baulichen Eingriffe, die von den ursprünglichen Plänen Alfred Messels für das Pergamon und die Gestaltung des Kupfergrabens abweichen, werden als Übergangslösungen diffamiert. So könne jedem, der den »Kolonnadenentwurf Messels« kenne, der »Glaskasten« [gemeint ist die moderne Ergänzung Oswald Ungers, JK] nur wie ein »nachkrieglicher Notbehelf« erscheinen (Jacob 2007:8). Gleiches gelte für den geplanten modernen Eingangsbau des Pergamons, welcher lediglich den »DDRzeitlichen Vorgängerbau paraphrasiert« (ebd.), der in einem »Scheußlichbraun« (a.a.O. 6) ausgeführt war. Mit der Bezugnahme auf die DDR und den »nachkrieglichen Notbehelf« werden die baulichen Veränderungen abermals mit der nicht identifikationsfähigen Zwischenzeit kontextualisiert. Genauso wie die Notbehelfe und unbefriedigenden Baukörper der Zwischenzeit werden auch »moderne Neubauten« als »empfindliche Störung« wahrgenommen, würden diese doch dem Komplex gänzlich unzulässig ein »sechstes Kapitel« und »einen neuen Gedanken hinzufügen« (GHB 2008:2). Alle diese Kontraste, die sich weigern, an den ursprünglichen Plänen Maß zu nehmen, werden als »Fremdkörper« beschrieben (Jacob 2007:8), denn die Verbindung zwischen älterer und zeitgenössischer Architektur sei immer ein »mißlich« Ding« (a.a.O. 9).

Mit dieser Rhetorik der Befremdung wird die Zwischenzeit räumlich übersetzt. Diese findet sich ebenso häufig in den Darstellungen des Neuen Museums. Aus der Warte der GHB werde damit ein potenziell bedrohlicher Schwebezustand, in dem sich das Gebäude befindet, verlängert, denn: »Insgesamt entsteht ein Eindruck von *seltsamer Unfertigkeit*. Die *Idee, die dem ganzen Museum zugrunde lag, wurde negiert*, obwohl sie Denkmalbestandteil ist« (Großmann 2009, Herv. JK). »Seltsame Unfertigkeit« bedeutet vor allem, dass die Zwischenzeit keinen Abschluss findet und auf Dauer gestellt wird. Unfähig, Neues zu stiften, bleibt diese Zeit profaner Nicht-Ereignisse eine Zeit »seltsamer Unfertigkeit«. Alles, was nicht im Zeichen der »zugrunde« liegenden Pläne steht, erhält den Nimbus einer Übergangslösung oder der Negation der ursprünglichen Vollkommenheit.

Derlei Bezichtigungen von Bauelementen, die als Störung eines ursprünglichen Zustandes konstruiert werden, widersetzen sich der Identifikation und sind in den Reinheitsfantasien der GHB häufig nachweisbar. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass sie nicht auch von Vertretern der Denkmalpflege zur Befremdung unerwünschter Zustände ins Feld geführt werden. Denn exakt dasselbe Muster der Befremdung wendet auch Jörg Haspel an, wenn er dafür plädiert, dass die »unsäglich Glasfront vor der offenen Treppenhalle« des Alten Museums verschwinden müsse. Diese würde »die grundlegende Entwurfsidee Schinkels konterkarier[n]« und sei »ein unhaltbares Provisorium und anhaltendes denkmalpflegerisches Ärgernis« (Haspel 2010:79ff.). Auch hier wird durch den Begriff »Provisorium« ein Zwischenzustand konstruiert und räumlich übersetzt. Dieser dient ebenso wie die Begriffe »Notbehelf« und »Fremdkörper« dazu, einen Zustand zu kennzeichnen, der sich einer Identifikation widersetzt. Mit dem Vorwurf, dass damit ein Ursprungszustand (»grundlegende Entwurfsidee«) »konterkariert« werde, wird sogar das gleiche Vokabular zur Befremdung dieser Zeitschicht als eine Zeit der Verkehrung verwendet.³⁴

Einheit von Ausstellung und Architektur

Neben der Konstruktion einer *ursprünglichen* Anordnung stellt der Topos der Einheit im Inneren eine Identitätsressource dar. Das besondere Wesen des Gebäudes bestehe in der ursprünglich von Stüler geplanten und von Lepsius inspirierten Einheit von Ausstellung und Architektur, die durch didaktische Wandmalereien hergestellt wurde. Diese gelte es, laut der GHB, wiederherzustellen. Museums- und ausstellungsgeschichtlich verbarg sich dahinter tatsächlich ein Novum. Aufgrund der Statik des abgebildeten Wissensstandes, der sich durch weiteren Wissensgewinn überlebte, wurde die Darstellungen bereits im 19. Jahrhundert teilweise übermalt (Kap. 5.1.1). Die didaktische Einheit zwischen Ausstellung und Architektur wird von der GHB keinesfalls als historische Momentaufnahme *ad acta* gelegt, sondern bleibt weiterhin ein identifikatorischer Bezugspunkt. Räumliche Neuinterpretationen der Innengestaltung werden abermals abgelehnt.

»Die Einheit von Raumgestaltung und Ausstellungsstücken war das Besondere. Der Besucher, gleich welchen gesellschaftlichen Standes, durfte nun einen Palast betreten, in dem ihm die Kunstschöpfungen vergangener Zeiten gezeigt wurden. Außer Originalen bediente man sich auch guter Kopien, damit ein ganzheitlicher Eindruck entstehen konnte.« (Großmann 2009).

34 Interessant vor diesem Hintergrund ist auch, dass Haspel im selben Dokument davon spricht, dass das Neue Museum »im Sinne einer bauarchäologischen Denkmalpflege restauriert und vervollständigt« wurde (2010:82, Herv. JK).

Um den »ganzheitlichen Eindruck« als Besonderheit des Museums zu unterstreichen, wird abermals Stüler selbst zitiert, denn für ihn »erschien [es] als angemessen, die Räume in größtmöglicher Harmonie mit den aufzustellenden Gegenständen zu halten« (Stüler, zitiert nach Großmann 2009). Stüler wurde, laut GHB, damit dem Bildungsgedanken Humboldts »in vollendeter Weise gerecht« (ebd.). Mit dem »Bildungsgedanken Humboldts« wird ein weiterer der Heroen einer klassischen Epoche als Autorität und Orientierungspunkt für alle weiteren räumlich-gestalterischen Maßnahmen ins Feld geführt. Die »vollendete Weise« legt zudem nahe, dass es keine bessere als eben diese Gestaltung der Räume geben kann. Die Besonderheit der *einheitlichen* Verknüpfung zwischen Ausstellung und Architektur macht das Museum zum »Palast«. Die »Kunstschöpfungen«, die im Gebäude gezeigt wurden und mit diesem gleichgesetzt werden, machen auch das Museum zur »Schöpfung«. Sein genialer Architekt wird abermals zum Schöpfer erhoben. Im Nordkuppelsaal, der seinen ruinösen Charakter auch nach der Wiederherstellung des Neuen Museums erhalten hat und in dem nun die Büste der Nofretete ausgestellt wird, sieht die GHB die Einheit und damit das Besondere des Museums grob verletzt:

»Ein weiterer Verstoß gegen den Weltkulturerbestatus ist die architektonische Umdeutung zwischen Raum und Kunstgegenständen. Das Prinzip der Einheit von Raumgestaltung und Ausstellungsgut ist verletzt. So wird das berühmteste Museumsgut, die Büste der Nofretete, im Nordkuppelsaal stehen, wo über ihr Herkules einen Hirsch am Geweih zu Boden drückt und Perseus den Medusenkopf schwenkt.« (Großmann 2009).

Eine ägyptische Büste im ehemaligen »Griechischen Kuppelsaal« (van Wezel 2003:200f.) mit den Resten mythologischer Darstellungen (Perseus, Andromeda) wird als Regelverstoß und als gravierende Störung der Einheit, die schließlich das Besondere war und dies auch bleiben soll, wahrgenommen. Die Gestaltung des Nordkuppelsaals wird hier als disparat und unharmonisch beschrieben und erneut durch belustigende Wendungen befremdet. Die »architektonische Umdeutung« des Museums durch Chipperfield gewähre also keine »organische Verwandtschaft mit den [...] Kunstobjekten« (GHB 2008:18). Die *Verletzung* des Prinzips der »Einheit von Raumgestaltung und Ausstellungsgut« bringt erneut den normativ verbindlichen Charakter der »ursprünglichen Anordnung« zum Ausdruck. Neben dem Befremdungsmuster der Belustigung und dem Gebot der Nullabweichung werden allmählich die Topoi der Gefährdung durch Verunreinigung und Mischung deutlich. Denn *ex negativo* ergibt sich aus der starken Betonung der Einheit das Verbot der Vielheit.

Wie wir noch sehen werden, wird der Anspruch auf Harmonie und ein organisches Ganzes von allen diskursiven Formationen erhoben. Die Harmonie rekurriert an dieser Stelle allerdings vor allem auf die inhaltlich-didaktische Verbindung zwi-

schen Ausstellungsobjekten und Wandmalereien, wie sie für den erbauungszeitlichen Zustand charakteristisch waren, und den Aspekt stilistischer Homogenität. Wie dies aussehen solle, wird oft durch den Vergleich zu den Restaurierungen der Alten Nationalgalerie und des Bodemuseums dargestellt (Ahme 2007b). Wie bereits gesehen, geht es keinesfalls um eine Rückkehr zu einem baugeschichtlich gesicherten Zustand, denn die baulichen Veränderungen im Kontext der Wiederherstellung der beiden Gebäude waren teilweise gravierend.³⁵ Vielmehr geht es um eine Ästhetik der Einheit und Geschlossenheit, die ungeachtet, ob sie tatsächlich für das 19. Jahrhundert nachgewiesen werden kann oder nicht, eingefordert wird. Nicht ein bauforscherisch gesicherter Zustand, sondern die stilistisch geschlossene Vergangenheitskomposition in der Gegenwart ist mit dem Prädikat »ursprünglich« gemeint. Die ästhetische Gleichmäßigkeit verbietet das Nebeneinander verschiedener Stile, genauso wie jede Abweichung von der als ursprünglich bezeichneten Innenraumgestaltung abgelehnt wird.

5.2.7. »Raum-Monster« und »Beton-Skelett«: Die Verwundung des Baukörpers

Die folgenden Deutungsmuster der Verunreinigung, der Monstrosität sowie der Gewalt, mit denen Fremdheit konstruiert wird, sind in der Argumentation und den Diskursdokumenten der originalgetreuen Wiederherstellung allgegenwärtig. Als negative Charakterisierung dienen sie auch einer vertiefenden Beschreibung dessen, was an der Museumsinsel und am Neuen Museum raumkonstitutionell als Wesensmerkmal in Anspruch genommen wird. Wieder werden die Konstitutionen von Eigen und Fremd wechselseitig vollzogen.

Vom »magischen Blickpunkt« zum »Kohlenkeller«

Die Geschichte der Wiederherstellung des Neuen Museums wird durch die GHB im Wesentlichen als eine Geschichte des anhaltenden Niedergangs beschrieben. In räumlicher Hinsicht werden dafür zahlreiche sprachliche Bilder der Trivialisierung herangezogen. Wieder kann dies anhand der Treppenhalle und der Diskussion um die Korenhalle des Erechtheion veranschaulicht werden. Diese Kopie eines Sanktuariums, welches Göttern und Heroen gewidmet war, stellte auf dem Höhepunkt der Griechenlandbegeisterung ein viel zitiertes Motiv dar. Auch die Treppenhalle des Neuen Museums erhielt ein Erechtheion, dessen kriegsbeschädigte

35 Eindrücklich verdeutlicht dies ein Raum im Erdgeschoss der Alten Nationalgalerie, in dem die ursprünglichen Deckenhöhen sowie zahlreiche Beschädigungen des Gebäudes noch erkennbar sind. Erst durch diese Vergleichsmöglichkeit lässt sich der ansonsten stilistisch geschlossene Zustand des restlichen Gebäudes als Ergebnis massiver baulicher Veränderungen erkennen (Kap. 4.2).

Reste erst im Zuge der Wiederherstellung des Hauses vollständig abgetragen werden (Kap. 5.1.1). Nach langen Diskussionen wird schließlich auf die Rekonstruktion des Erechtheions verzichtet. Mit der Begründung, dass das Erechtheion lediglich ein Teil der Ausstellung und nicht Teil der Architektur sei, wird der Verzicht der Rekonstruktion begründet. Die GHB empört sich darüber:

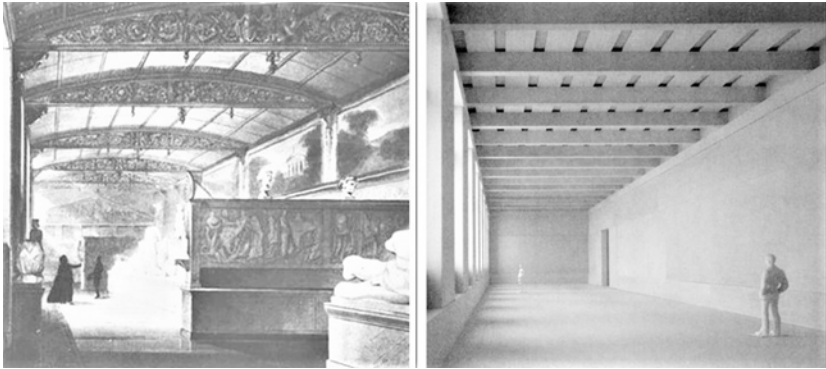
»Der vertrauensselige Irrtum gegenüber den Bürgern wurde offenbar, als der *berühmt-berücktigte* 1. Entwurf von Chipperfield die Runde machte und die *fabelhafte* Treppenhalle Stülers als schier unendlichen, unverputzten *Kohlenkeller* mit einer hellen, hinein gestellten Betontreppe zeigte. [...] Der *magische Blickpunkt* des Treppenhauses, die Korenhalle, wird einfach weggelassen.« (Großmann 2009, Herv. JK).

Der Niedergang der »fabelhaften Treppenhalle Stülers« vom »magische[n] Blickpunkt« zum »unverputzten Kohlenkeller« durch den »berühmt-berücktigten« Entwurf Chipperfields bildet eine der zahlreichen räumlichen Übersetzungen der zeitlichen Zweiteilung. Diese Strategie der Trivialisierung findet sich ebenso in der Differenz zwischen dem »leichten und gefälligen Bogenbindern« des 19. Jahrhunderts und dem »Terrazzo im Stil sozialen Wohnungsbaus der Sechziger Jahre«, als welcher der im Treppenhaus verwendete Beton abgetan wird (Ludwig 1998:4). In die Liste der sprachlichen Bilder der Profanarchitektur (Kohlenkeller, sozialer Wohnungsbau), mit denen der Entwurf Chipperfields geschmäht wird, reiht sich auch ein, dass der vollständig neu entstandene Nordwestflügel als »Lagerhalle« (GHB 2008:17) und als »Industriegebäude« (a.a.O. 21) bezeichnet wird. Mit Begriffen aus dem semantischen Feld der Industrieproduktion wird die Arbeit des Architekten trivialisiert. Dies wird abermals durch kontrastierende Visualisierung hervorgehoben.

Auch anlässlich des 20-jährigen Bestehens der GHB wird die diskursive Profanierung mittels Metaphern der Industrieproduktion vertieft. »Statt die Aussage des Architekten Stüler wieder zur Geltung zu bringen, wird die Ruine konserviert und fehlende Bauteile durch moderne Sicht-betonfertigteile ersetzt« (Hoya 2009). Der Begriff »Sicht-betonfertigteile« suggeriert, dass das Material nichts Besonderes oder gar billige Stangenware sei. Es ist keineswegs mit der exzeptionellen Bedeutung des stülerschen Entwurfs vergleichbar. Obgleich die Bauteile durchaus eine hohe baukünstlerische Qualität besitzen und aufwendige Einzelanfertigungen sind, dient die Bezeichnung »Sichtbetonfertigteile« der Diskreditierung der modernen Ergänzungen als Massenware, die gegen die Einmaligkeit des Entwurfs Stülers abgegrenzt wird.

Die Charakterisierung der Betonbauteile wird von der GHB oft mit der Bezeichnung der »Gesichtslosigkeit« (Schlawe 2009) in Verbindung gebracht. Die Beliebbarkeit der Architektur, die über keine eigenen, einzigartigen Wesensmerkmale verfüge, bleibt ohne erkennbare Identität. So ließe sich die Metapher der Ge-

Abbildung 16: Der Griechische Saal (links) wurde im Krieg vollständig zerstört. Die moderne Interpretation durch Werkbetonteile (rechts) wird durch die kontrastierende Visualisierung befremdet.



sichtslosigkeit als Abwesenheit eigener Wesens- und Wiedererkennungsmerkmale interpretieren. Die Rede von der gesichtslosen modernen Architektur und ihrer (vermeintlichen) Fertigteilproduktion deutet darauf hin, dass ihr keinerlei identitätsstiftende Kraft zugestanden wird. Ohne typische Charakteristika und ohne Gesicht bleibt sie anonym und nicht identifizierbar. Positive Alleinstellungsmerkmale sind aus dieser Perspektive nicht erkennbar. Mit den Bildern der Massenware, der Industriearchitektur, des sozialen Wohnungsbaus oder des Kohlenkellers wird ein Raum vollkommener Belanglosigkeit konstruiert, der als die räumliche Übersetzung der Nicht-Ereignisse der Zeit der Agonie verstanden werden kann und sich der Identifikation widersetzt.

Ein verwundeter Baukörper

Die Treppenhalle ist nunmehr auf die »nackten Ziegelmauern« entblößt und umschließt einen »erschütternden Leerraum« (Hoya 2009). Der Anblick ist nun nicht mehr magisch, sondern erschütternd. Die »nackten Ziegelmauern« erinnern an den Scharadevorwurf der GHB, wonach sich Architekten und Denkmalpfleger hier, im Sinne des Märchens von »des Kaisers neue Kleider«, eine Täuschung der Öffentlichkeit ausgedacht haben. In einem Flyer der GHB werden neben der sprachlichen und visuellen Kontrastierung der Vorwurf der »Irreführung der Öffentlichkeit« sowie das in diesem Unterkapitel zu analysierende Deutungsmuster der Gewalt zum Ausdruck gebracht.

Abbildung 17: Flugblatt der Gesellschaft Historisches Berlin e.V. mit kontrastierender Visualisierung, Täuschungsvorwurf (Irreführung) und Anthropomorphismus (Beton-Skelett).

Irreführung der Öffentlichkeit beim Wiederaufbau des Neuen Museums

Konservierte Ruine statt Wiederaufbau
Sichtbeton statt Marmor
Beton-Skelett statt Griechischer Korenhalle

Wir fordern, dass die bereitgestellten 300 Mio. Euro für die
denkmalgerechte Rekonstruktion des Weltkulturerbes
verwendet werden!

Wir fordern den Dialog zwischen Öffentlichkeit, Denkmalpflege und Bauherren!

So oder So?



Gesellschaft Historisches Berlin e.V.
Opernpalais · Unter den Linden 5
10117 Berlin
Telefon (030) 20 45 47 46 · Telefax (030) 20 45 47 47
Info@GHB-online.de · www.GHB-online.de

Was mit den ko-konstitutiven Metaphern des »magischen Blickpunktes« und des profanen »unverputzten Kohlenkeller[s]« eingeleitet und durch Attribute des Sterbens und des Todes weiter kontrastiert wird, lenkt den Blick auf eine der zentralsten sprachlichen Techniken der Befremdung. Dabei handelt es sich um den häufigen Rückgriff auf ein Repertoire an Begriffen aus dem semantischen Feld der Gewalt. Das Gegensatzpaar zwischen *magisch* und *trivial* wird in den Kontrast zwischen Leben und Tod übersetzt. Das Beton-Skelett, als welches die auf die bloße Struktur reduzierte und ihres Dekors *entkleidete* vormalige Treppenhalle beschrieben wird, kann als Ausdruck der im Verfall und im Absterben begriffenen Ruine interpretiert werden. Dazu passt auch, dass das Treppenhaus an anderer Stelle sowie der modern gestaltete Nordwestflügel als eine »unterkühlte glatte Ödnis« (Ludwig 1998:5) beschrieben werden. So wie die unterkühlte Ödnis Assoziationen zum Ödland, Absterben und Verfall weckt, so ist auch das Motiv des Todes in einer der medienwirksamen Aktionen der GHB zentral. Am 17. November 2007 rief die Gesellschaft zu einer Protestaktion auf, bei der in der Bodestraße entlang der Südseite des Neuen Museums die Worte »Welterbe ade« mit roten Grablichtern ausgelegt wurden. Die Aktion, die sich als inszenierte Grablege des Neuen Museums interpretieren lässt, verfehlte die erhoffte Aufmerksamkeit nicht und erzeugte ein mediales Echo. Damit diese Gewalt- und Todessemantik überhaupt plausibel wird, muss zunächst das Gebäude vermenschlicht werden. Das Museum in seinem ruinösen Zustand wird mittels zahlreicher Anthropomorphismen diskursiv zum *Baukörper*, der der Pflege und der Fürsorge bedarf.

»Der schwer kriegsverletzte *Patient* wurde absichtlich nicht *geheilt*: Rekonvaleszenz, Rekonstruktion war verboten – von der Denkmalpflege Berlins und den verbündeten Institutionen und Fachleuten. [...]. So wurden die *Wunden des Patienten* groß herausgestellt und aufwendig konserviert. Fehlende *Körperteile* wurden durch *falsche Prothesen* »modern« ersetzt. So steht er nun da in Sack und Asche, ein *ausgemergelter chronisch Kranker*, jetzt ein »klassischer« *Dauer-Pflegefall*! Vermutlich wegen vieler Proteste der GHB wurde in letzter Minute dieser *Gebäude-Leichnam* außen farblich noch etwas aufgehübscht, so dass wir eine dezent *geschminkte Mumie* eines Museumsgebäudes bewundern dürfen.« (Wendland 2009, Herv. JK).

Der »kriegsverletzte Patient« wurde absichtlich nicht »geheilt«. Die Liste der aufgerufenen Anthropomorphismen ist beeindruckend lang: »Wunden des Patienten«, »fehlende Körperteile«, »falsche Prothesen«, »ausgemergelter chronisch Kranker«, »Dauer-Pflegefall«, »Gebäude-Leichnam«, »geschminkte Mumie«. Die Vielzahl der Anthropomorphismen stellt im Kontext der Diskursivierung von Gebäuden ein wichtiges Vokabular der Identifikation dar. Herzstück, Prothesen ebenso wie das, was das Haus über den Lauf der Zeit »erlitten« habe, sind in Debatten um die Rekonstruktion kriegszerstörter Gebäude allgegenwärtig.

Die Vermenschlichung des Baukörpers geht in einer Vielzahl von Dokumenten explizit mit der Betonung seiner Leidensgeschichte einher. So werde versucht, »durch eine moderne Kontrastarchitektur das historische Ensemble der Museumsinsel zu sprengen« (Hoya 2009).³⁶ Außerdem wird die Symmetrie der Fassade zum Kupfergraben »bedenkenlos geopfert« (Ludwig 1998:4f.). Auch im Treppenhaus werde »die Einheit von Baustruktur und Ornamenten/Bauschmuck/Fresken der ursprünglichen Version« durch Chipperfield »verletzt« (GHB 2008:16, Herv. im Orig.). Das Ensemble der Museumsinsel und das Neue Museum werden gesprengt, geopfert, verletzt. Einen Höhepunkt im Hinblick auf die Dramatik der verwendeten Begriffe aus den semantischen Feldern der Gewalt ist mit einem Flugblatt der GHB anlässlich des Tages des offenen Denkmals 2008 erreicht. Diesem ist zu entnehmen: »Das einstige Neue Museum: Nun eine geschminkte Mumie, Museumsruine mit falschen Prothesen, als heimliches Kriegsdenkmal für erfolgreiche Bomberflotten, [...] eine Karikatur seiner selbst.« (Flugblatt der GHB, zitiert nach Wolters 2010:250).

Die Gleichsetzung Chipperfields mit den Piloten der Royal Air Force und damit die Assoziation zwischen »ergänzender Wiederherstellung« und den Zerstörungen des Bombenkriegs führten den Vorwurf der anhaltenden Zerstörung auf drastische Weise fort und konstruieren damit eine Exosphäre, in der der britische Architekt als Zerstörer auftaucht, der das Werk der Bomberflotten vollendet. Das »heimliche Kriegsdenkmal« stellt abermals den Bezug zum klandestinen Wirken einer hinter dem Rücken der Öffentlichkeit agierenden Denkmalschützerkaste her, die ebenfalls Teil der Exosphäre wird. Diskursiv fand diese unbesonnene Assoziation der Luftangriffe mit den Wiederherstellungsarbeiten des britischen Architekten neben dem Flugblatt der GHB auch medialen Widerhall. So titelte etwa »The Independent«: »The RAF took out a Berlin museum. They've asked a Brit to put it back« (Niese wand 1997). Wie noch zu zeigen ist, wird die britische Herkunft des Architekten vonseiten der Denkmalpflege gänzlich anders gedeutet. Denn was hier als Fortsetzung der Zerstörung dramatisiert wird, bildet andererseits den Ausgangspunkt zur Verständigung und Versöhnung. Obwohl Versöhnung für die GHB nicht in Sicht ist, wird die Möglichkeit der *Heilung* zumindest in Aussicht gestellt. Jedoch gewähre laut GHB nur die »Wieder-Findung« der stülerschen Bau-Idee eine »Heilung der Kriegs- und Nachkriegsschäden« (Ahme 2007:7.). Schließlich vervollstän-

36 Die »Neubauten in der Pufferzone« wie das Galeriegebäude »Bastianbau«, das ebenfalls von DCA entworfen wurde, stehe in »allen Aspekten seiner Fassadengestaltung in krassem Kontrast zur historischen Bausubstanz seiner Umgebung und sprengt den ansonsten geschlossenen visuellen Gesamteindruck« (GHB 2008:11, Herv. JK). Im Gegensatz zu dieser gewaltbetonten Deutung wird das Gebäude im Tagesspiegel (Zajonz 23.10.2007) als »Zeichen der Toleranz« gedeutet und mit einer für Berlin reklamierten Identitätsressource in Verbindung gebracht.

digt der Begriff der Heilung das semantische Feld der als körperlich empfundenen Gewalt.

»Raum-Monster« und »Sachlichkeitswahn«

Dem neu zu errichtenden Eingangsgebäude werden »falsche ›Kolonnaden‹« und »unproportionale Maßverhältnisse« attestiert. Nach der unterlassenen Heilung des Neuen Museums sei demnach bereits das »nächste Ungemach [...] in Vorbereitung«. Denn auch der Entwurf für die James Simon Galerie von 2007 sei ein »proportionsgestörter Neubau« (Großmann 2009). Mit dem proportionsgestörten Neubau gerät eine weitere Strategie der räumlichen Befremdung in den Blick. Dabei handelt es sich um den Topos des Monströsen. Bereits im Kontext der Aktion »Welterbe ade« sprach die Vorsitzende der GHB von »monströsen Betoneinbauten« und kalkulierte damit zurecht eine mediale Resonanz, die dieses drastische Bild evozierte. Am Tag der Aktion wurde diese Formulierung medial wiederholt (Deutscher Depeschendienst 17.11.2007, Tagesspiegel 2007, Welt online 2007). Bereits vorher wurde Annette Ahme mit diesem geschickt lancierten sprachlichen Bild zitiert (Deutscher Depeschendienst 08.11.2007, Berliner Morgenpost 11.11.2007), wodurch es zu einer wirkmächtigen wissenschaftlichen Intervention wurde.

Außerdem würden im Treppenhaus statt der leichten und gefälligen Bogenbinder des 19. Jahrhunderts nun »monströse Balken von nie gesehener Grobschlächtigkeit« das Auge irritieren (Ludwig 1998:4). Neben dem Nordkuppelsaal, der die Nofretete beherbergt, und dem Treppenhaus, in welchem einst das Erchtheion und die Kaulbachfresken zu sehen waren, stellt auch der Ägyptische Hof erneut einen der Brennpunkte der Debatte dar. Die Gegner der ergänzenden Wiederherstellung kritisieren: »Statt der konstitutiven Treppenhalle kommt ein roher, bedrückender Raum mit einer groben Beton-Treppe; statt des exorbitanten ägyptischen Hofes [...] kommt ein puristisches Raum-Monster, statt des griechischen Hofes ein ebensolches.« (Ahme 2007:7.). Indem die Rauminversion Chipperfields im Ägyptischen Hof als bedrückender Raum und ebenso wie der Griechische Hof als Raum-Monster und als »größtes Vergehen« beschrieben wird, wird die normative Dimension dieser Deutung erkennbar: »Das größte Vergehen ist die Vernichtung des Ägyptischen Hofes. Hier hatte Chipperfield den Einfall, den Fußboden auszuschnitten und eine Etage höher zu heben. Damit ist das ganze Werk von Lepsius vernichtet und zu einem Neubau mutiert.« (Großmann 2009, Herv. JK).

Was an anderer Stelle Gegenstand nachgerade lyrisch-schwärmerischer Beschreibungen und als Beleg für Harmonie und Kontinuität der heutigen Ausstellungsräume gedeutet wird (Frampton 2009), erhält hier den Status des Monströsen. Der »proportionsgestörte Neubau«, die »Raum-Monster« vernichten das Werk Lepsius', welches so schließlich zum »Neubau mutiert«. Eng mit dem Vorwurf des Monströsen ist die Diskreditierung der Architekten und der Denkmalpflege

als »entrückter Zirkel« (Ludwig 1998:6) verbunden. Nicht nur werden damit die Konzepte der Denkmalpflege in den Bereich einer Verrücktheit gestellt. Auch die Konstruktion einer der Alltagswelt »entrückten« Elite, eines Zirkels, der in Konkurrenz und potenzieller Feindschaft zum »kunstliebenden Publikum« steht, wird damit hergestellt (ebd.). Das Neue Museum dürfe daher nicht zur »Verfügungsmasse eines kleinen Zirkels von Museumsdirektoren, Denkmalpflegern und Architekten werden« (a.a.O. 7). Erneut wird eine Gefahr durch die Täuschung und den Betrug heraufbeschworen. Doch worauf nun hingewiesen werden soll, ist die Befremdungstechnik, mit der die diskursive Gegenposition in den Bereich potenzieller geistiger Unzurechnungsfähigkeit gestellt wird. Denn das Konzept sei ein »Angriff auf den gesunden Menschenverstand« (a.a.O. 5). In einer Pressemitteilung anlässlich der Wiedereröffnung des Museums spricht die GHB von einem »absurden Geschehen«, in dem es nicht gelungen sei, der »Vernunft nennenswert Raum« zu schaffen (Wendland/Hoya 2008).

Zu dieser Diskreditierung des Konzepts der »ergänzenden Wiederherstellung« als »Wahnsinn« (Ahme, zitiert in Berliner Morgenpost 11.11.2007) passt auch die Rede vom »Sachlichkeitswahn«. Denn im Entwurf der Treppenhalle würden sich »Ruinensehnsucht mit modernistischem Sachlichkeitswahn und Albert-Speer-Ästhetik« (Großmann 2009) mischen. Ebenso das diskreditierende Vokabular aus dem Bereich psychiatrischer Leiden und schwerer Geisteskrankheiten ist in den Debatten um Rekonstruktion, ebenso wie die Begriffe aus dem semantischen Feld der Gewalt und der Verwundung, weit verbreitet.³⁷ Die monströsen Räume sind *entrückt* und Ausdruck von *Unvernunft* und *Wahnsinn*.

»Fetisch«, »Kult« und »Barbarismus«

Weitere Formulierungen, mit denen Befremdung hergestellt wird, sind die Begriffe Fetisch und Kult sowie der, vom heroischen Kollektivierungsdiskurs oft ins Feld geführte, Vorwurf der Kulturlosigkeit und des Barbarismus. Die Begriffe verfügen darüber hinaus über eine lange Tradition der diskursiven Diskreditierung. Marx wählte den Begriff des Warenfetisches, um darauf hinzuweisen, dass sich der Wert der Waren keineswegs in ihrer tatsächlichen Qualität erschöpft, sondern darin ein gesellschaftlich konstruiertes Mehr zum Ausdruck kommt. In der Anwendung des Begriffs Fetisch, welcher in jener Zeit für sogenannte »primitive Völker« reserviert war, auf die bürgerliche Gesellschaft lag natürlich eine Provokation. So spricht auch die GHB von einer »fetischhaften Überhöhung« der »Nachkriegs-Verwahrlosung« (Ahme 2007:7.). Die Zurschaustellung der »Wunden des Patienten« wird aus dieser

37 Eines der zahlreichen Beispiele dafür bietet auch die Problematisierung der sowohl modernen als auch historisierenden Bauteile der Berliner Schlossrekonstruktion als »bipolare Störung« (Rautenberg 2018:35).

Perspektive nur als ungemäße Überhöhung der Zeit des Niedergangs (Verwahrlosung) gedeutet; die Ruine wird somit als Fetischobjekt denunziert. Die Begriffe suggerieren, dass den so überhöhten Objekten ein Wert zuerkannt wird, der ihnen nicht gebührt. Dass dies sogar mit einem Lustgewinn einherzugehen scheint, bleibt gänzlich unverständlich.³⁸

So wie der Begriff Fetisch kann auch der Begriff Kult auf eine lange Tradition der gezielten Diskreditierung zurückgreifen. Wenn der Neugestaltung des Neuen Museums etwa ein »übertriebener Beleuchtungs- und Vitrinenkult« attestiert wird (Großmann 2009), so wird damit ein ganz ähnliches Kalkül verfolgt. Analog zu Marx' Verwendung des Begriffs Fetisch ließe sich Alois Riegls vermutlich ebenfalls ironisch gebrochene Verwendung des Begriffs Kultus nennen. Der Bezeichnung moderner »Denkmalkultus« (Riegl 1988, Orig. 1903) kann ein ähnlicher Impetus zugeschrieben werden. Auch der »modere Kultus«, so ließe sich der Titel von Riegls für die Denkmalpflege kanonisch gewordenem Text interpretieren, bleibt an irrationale und in letzter Konsequenz nicht vollständig wissenschaftlich erfassbare Aspekte geknüpft. Dies erscheint umso bemerkenswerter, als sich Riegl um die Rationalisierung der Denkmalpflege bemühte. Mit der Verwendung des Begriffs Kultus erhält sich Riegl m.E. allerdings eine Restkategorie, die sich aus dem Wissen ergibt, dass trotz der Bemühungen um Rationalität und Wissenschaftlichkeit stets ein unauflösbarer Rest einer sich der objektiven Erfassung entziehenden Irrationalität erhalten bleibt.

In der Verwendung der Bezeichnungen Fetisch und Kult als diskursive Kampfbegriffe fehlt jedoch diese ironische Doppelbödigkeit. Bezeichnungen wie »fetischhafte Überhöhung der Runie« zur Diskreditierung der ergänzenden Wiederherstellung oder auch der Begriff »Attrappenkult« (von Buttlar et al. 2010) zur Ablehnung der Rekonstruktion des Berliner Stadtschlösses sind der Versuch, die diskursive Gegenposition der Unwissenheit, der Täuschung oder sogar der moralischen Unterlegenheit zu bezichtigen. Die wechselseitigen Bezichtigungen, auf vermeintlich illegitime Weise mit dem baulichen Erbe zu verfahren (sprich: falsch zu erben), vervollständigen sich schließlich durch einen dritten Begriff. Dabei handelt es sich um den Vorwurf, die Wiederherstellung des Museums durch Chipperfield sei ein Akt des »Barbarismus« (Jacob 2007:10). Neben den lauten Stimmen der Kritik aus den Reihen der GHB wurde der Vorwurf der »Barbarei« auch durch den CDU-Politiker Uwe Lehmann-Brauns (Rautenberg 2007) gegen Chipperfield erhoben. Dieser verwehrt sich dagegen, stellt lapidar fest: »Ich bin kein Barbar«, um schließlich die Bezichtigung der Unkultiviertheit zurückzugeben, indem er seine Kritiker der »Kleingeistigkeit« bezichtigt (ebd.). Wie unter Verweis auf Jurij Lotman gezeigt

38 Gleiches gilt für die Bezeichnung der ergänzenden Wiederherstellung als »Ruinen-Romantik« (Der Spiegel 2005:142), wodurch ebenfalls der Umgang mit dem beschädigten Gebäude in den Bereich einer schwärmerischen Unzurechnungsfähigkeit gerückt wird.

wurde (Kap. 4), wird im Moment der Grenzziehung stets eine innere Organisation und äußere Desorganisation erzeugt. Lotman führt aus:

»Die Antike konstruierte sich die ›Barbaren‹ [...]. Dabei ist völlig unwichtig, dass diese ›Barbaren‹ erstens über eine wesentlich ältere Kultur verfügen konnten und zweitens natürlich auch kein einheitliches Ganzes darstellten. [...] Nichtsdestoweniger konnte die antike Zivilisation sich als ein kulturelles Ganzes fühlen, indem sie einfach diese vermeintlich einheitliche ›barbarische‹ Welt konstruierte, deren grundlegendes Element das Fehlen einer mit der antiken Kultur gemeinsamen Sprache war. Die äußeren Strukturen, die jenseits der semiotischen Grenze liegen, werden zu Nicht-Strukturen erklärt.« (Lotman 1990:293f.).

Der gemeinsame Zweck der Verwendung von Begriffen wie ›Kult‹, ›Fetisch‹, ›Barbarismus‹³⁹ besteht in der wechselseitigen Denunziation, außerhalb der legitimen Kultur zu stehen. Damit wird nicht nur ein Recht der Deutungshoheit über Wert und Wesen der eigenen Kultur reklamiert, sondern gleichermaßen geklärt, wer ihr nicht zugehörig ist und potenziell eine Bedrohung für sie darstellt. Die Grenzkonstruktion schafft Desorganisation jenseits der Grenze des Eigenen. Ein frappierendes Beispiel für die fließende Variabilität des Grenzverlaufs und ein Beleg dafür, dass die Denunziation der Kulturlosigkeit ein diskursiver Kampfbegriff ist, wird erkennbar, wenn man sich vergegenwärtigt, dass das Konzept der ergänzenden Wiederherstellung andernorts als eine besonders subtile und hochkulturelle Art der musealen Gestaltung gedeutet wird. Was einerseits den Nimbus der barbarischen Unkultur erhält, wird andererseits auf den Sockel der Hochkultur gestellt. Mit der Grenzziehung, die den barbarischen Raum des Chaos und der Desorganisation vom zivilisierten Raum der Hochkultur trennt, werden beide Räume überhaupt erst hergestellt. Von wem die Grenze wo und mit welchen Deutungen gezogen wird, bleibt kontingent. Anhand der unterschiedlichen Deutungen der offenen Balkendecke, mit der Chipperfield die Treppenhalle überdacht hat, kann dies veranschaulicht werden. Die GHB kritisiert: »Die Decke verstärkt das Depressive, denn sie lastet schwer mit einem scheinbaren ›Balkenwerk‹ in düsterer Farbe. Bei einer offiziellen Führung fiel der Begriff ›Ravennatische Balkendecke‹. Was soll hier Ravenna?« (Großmann 2009).

Was hier mit dem Begriff »Ravennatische Balkendecke«, vor allem aber mit der rhetorischen Frage »Was soll hier Ravenna?« und der damit verbundenen Konstruktion einer Exosphäre befremdet wird, gilt dem Fachdiskurs stets als Beleg dafür, dass Chipperfield die »großartigste Verwirklichung dieser Bauidee« [gemeint ist Stülers offener Dachstuhl] übernahm und neu interpretierte (von Buttlar 2010:15;

39 Vor dem Hintergrund der Analyse des Barbarismus-Topos scheint auch der Vorwurf der Rohheit (rohe, unverputzte Ziegelmauern) in eine gewisse Nähe dazu zu treten.

Berghorn 2016:149). Zudem wird mit der Behauptung, dass sich Schinkel in Ravenna hat inspirieren lassen und dies wiederum Stüler bewusst war, eine Kontinuitätslinie von Schinkel bis Chipperfield hergestellt. Wieder also wird die Parole ARTEM NON ODIT NISI IGNARUS von beiden Erbe-Formationen vereinnahmt und dient der wechselseitigen Konstitution einer zivilisierten Endosphäre und einer barbarischen Exosphäre. Die »Ravennatische Balkendecke« wird von der GHB als Fremdkörper gedeutet. Sie liegt außerhalb der eigenräumlichen Sphäre und wird deshalb zum Eindringling und Störenfried. In der Deutung der Denkmalpflege wird ein anderer Grenzverlauf gezogen. Endo- und Exosphäre werden dabei in anderer Weise relationiert. Denn die Interpretation einer *großartigen Bauidee* ermöglicht den Einschluss und die Integration des Fremden. In der integrativen Vereinnahmung verliert Ravenna seine Fremdartigkeit. Dies führt schließlich dazu, dass Ravenna durchaus an der Spree liegen kann.

5.2.8. Purity endangered: Die Wissensverhältnisse der ›originalgetreuen Wiederherstellung‹

Das Bild, mit welchem der heroische Kollektivierungsdiskurs der originalgetreuen Wiederherstellung den aktuellen Zustand des Neuen Museums und das Konzept der ergänzenden Wiederherstellung illustriert, ist in düsteren Farben gemalt. Die zur Gewissheit verfestigten Deutungen haben dabei anschlussfähige und somit stabile Wissensverhältnisse geschaffen (Kap. 3.3). Denn neben der Petition »Kein Neubau auf der Museumsinsel« (ca. 14.000 Unterschriften) und der Initiative »Rettet die Museumsinsel!« (ca. 20.000 Unterschriften) ist es vor allem der Einfluss, den diese artikulationsfähige diskursive Formation auf das Gesamtgespräch entfalten konnte, der als Indiz für den Erfolg der wissenspolitischen Interventionen in den Diskurs gewertet werden kann.

Die narrative Struktur erzählt sich dabei in etwa folgendermaßen: Abgestiegen vom *magischen* Ort zum *Kohlenkeller*, deutet nichts darauf hin, dass der *anhaltenden Zerstörung* des Gebäudes und des historischen Ensembles Einhalt geboten werde. Im Gegenteil werde durch das Festhalten an *Notbehelfen* und durch den *zerstörerischen Umbau* die *natürliche* Relation empfindlich gestört und der *Agonie* noch Vorschub geleistet. Die aktuelle räumlich-architektonische Verfassung des Gebäudes ist in einem *barbarischen* Akt zum *Raum-Monster* mutiert. *Gesichtslos* und *wahnhaft* verzerrt, sind die eigentlichen Identifikations- und Alleinstellungsmerkmale nicht mehr erkennbar. Die Ruine wird zum *Fetischobjekt* eines potenziell unzurechnungsfähigen und betrügerischen, *entrückten Zirkels*, bestehend aus Denkmalpflegern und Architekten, die, unfähig, dem Alten zu dienen, lediglich egoistisch und *pubertär* sich selbst verwirklichen wollen.

Vor dem Hintergrund dieses Schreckensszenarios erstrahlt die *heroische* Vergangenheit in umso hellerem Licht. Einzig der *Palast*, die *Perle*, der *Tempel der Kul-*

tur, die unvergleichliche *Kunstschöpfung*, deren Besonderheit in dem *ganzheitlichen Eindruck* liegt, den Architektur und Ausstellung eingingen, zeugen von größter *Harmonie*. Dieses Prinzip der Einheit ist jedoch *verletzt*, wird *geopfert*, *gesprengt*. Ihm wird Gewalt angetan, durch *Sachlichkeitswahn*, *Ruinenfetischismus* und *Albert-Speer-Ästhetik*. Durch die Verunreinigung der Stileinheit wird dem Gebäude sein *Recht vorenthalten* und sein Status als *Kulturerbe* bedroht. Mit der Bedrohung durch *moderne Kontrastarchitektur* und der unzulässigen Vermischung fremder Stillelemente wird eine räumliche Exosphäre konstruiert, die die Reinheit der Form und damit die räumliche Identität des Gebäudes bedroht. Die *Rettung der Museumsinsel* muss aus dieser Perspektive als ganz und gar gescheitert konstatiert werden. Die Hoffnung auf die bessere Vergangenheit hat sich einstweilen nicht erfüllt.

Die englische Anthropologin Mary Douglas verweist – in ihrem zum Klassiker der Disziplin avancierten Buch »Purity and Danger« – darauf, dass die fundamentalen Klassifikationssysteme und die Gliederung der sozialen Welt in reine und unreine Dinge und Handlungen sich nicht hinreichend durch Aspekte der Hygiene oder Angst vor Krankheit erklären lassen (Douglas 2001, Orig. 1966). Was wesentlich zu sein scheint, ist die Tatsache, dass Reinheitsvorschriften jedem Gegenstand und jeder Handlung einen Sinn zuschreiben und ihnen damit, im Kategoriensystem der sozialen Ordnung, ein fester Platz zugewiesen wird. Die fundamentalen Unterscheidungen verlaufen dabei entlang der Grenzen zwischen rein/unrein, innen/außen, eigen/fremd. Jedoch sind diese Codes immer nur relational und in einem spezifischen Bedeutungszusammenhang wirksam. Es gibt also nichts absolut Reines oder originär Eigenes, sondern immer nur das Unreine in einem spezifischen Kontext oder das Fremde in einer konkreten Konstellation. So ist Erde auf dem Acker unproblematisch. Doch dieselbe Erde auf dem Wohnzimmerteppich wird zum Problem und erhält schließlich eine kategoriale Umdeutung, indem sie zu »Schmutz« wird.

Dass die Ablehnung moderner Architektur auch im Falle der GHB nicht absolut, sondern relational ist, zeigt sich, wenn die Vorsitzende der GHB feststellt: Man habe nichts gegen moderne Architektur; diese könne durchaus ihren »Charme« haben, allerdings nur, wenn sie sich »am richtigen Ort« befindet (Ahme 2007:8.). Der Vorwurf gegen eine sich ungehörlich in den Vordergrund drängenden modernen Architektur stellt jedoch im Rahmen der Museumsinsel keine bloße Frage des Geschmacks dar (keine Frage des Tagesgeschmacks). Die Verunreinigung an diesem Ort bedroht nicht nur den Welterbestatus der gesamten Museumsinsel, sondern die »Geschichte und das Herkommen der Stadt« (ebd.) und damit das historische Erscheinungsbild, welches es wiederherzustellen und dadurch (paradoxerweise) zu bewahren gilt. Die Emotionalität der Debatte verweist auf die Klassifikationen und damit das normative Zentrum dieser Form der Selbstthematisierung. Damit wird das eigene Selbstverständnis infrage gestellt, also keinesfalls nur *das, was gefällt*, sondern *das, was man ist* (oder glaubt zu sein).

Die Gebote geben die Codes der Verräumlichung hinsichtlich Form und Raumbezüge genauso wie im Hinblick auf Materialität und Dekor exakt vor. Dabei rekurriert diese diskursive Formation stets auf die Vorstellung von Reinheit und stilistischer Homogenität. Wie anhand der Begriffe aus dem semantischen Feld der Monstrosität wird die Stil-Mischung problematisiert. Das »Konzept mit seiner Mischung aus originalen Fassadenteilen, früher und später neuverputzten Flächen, geschlammtem Rohziegelmauerwerk und optisch abgesetzten Einschusslöchern« macht aus dem Neuen Museum »ein archäologisches Objekt ohne Wert« (GHB 2008:23). Überall wo den Maßgaben der ewig gültigen und gebotenen Regeln nicht Folge geleistet wird, droht also eine kategoriale Umdeutung und damit eine Gefahr für das Eigene. Alois Hahn hat die wechselseitige Konstruktion von Fremdheit und Bedrohung auf die Formel gebracht: »Das Fremde ist bedrohlich und das Bedrohliche wird der Kategorie des Fremden zugeschlagen« (Hahn 1994:156).

Tatsächlich besteht der stärkste Eindruck bei der Betrachtung des Neuen Museums nicht in der Erinnerung an Krieg und Zerstörung, sondern in der Vielschichtigkeit von räumlichen Gestaltungen über die unterschiedlichen Jahrzehnte hinweg und damit von *Vielzeitlichkeit*.⁴⁰ Das Neue Museum erschöpft sich nicht in der Zuschreibung an eine historische Epoche. Versuche, es als spätklassizistisches Gebäude, kriegszerstörte Ruine oder modernen Neubau zu beschreiben, sind gleichermaßen zulässig und plausibel, so wie sie gleichermaßen unzureichend sind, da sie immer nur Teilaspekte des Gebäudes betonen. Es sind gerade die Gleichzeitigkeit der Geschichten (im Plural) und die Unbestimmtheit dessen, was das Gebäude eigentlich ist, die es aus Perspektive der GHB fremd und seltsam unfertig erscheinen lassen. Schlimmer noch: Die unterschiedlichen Zeitschichten sind nicht nur gleichzeitig zu sehen, sondern stehen gleichberechtigt nebeneinander. Durch die synchrone Verräumlichung historischer Ereignisse wird die vergoldete Giebelinschrift mit ihrer humanistischen Dedikation neben den Einschusslöchern, Kriegszerstörungen und Nachkriegsschäden platziert. Ebenso werden alldem moderne Materialien im Inneren zur Seite gestellt werden. Nicht die unbequeme Erinnerung an einen unliebsamen Teil der Vergangenheit – namentlich den Zweiten Weltkrieg –, sondern die Uneindeutigkeit und die Vermischung vieler Vergangenheiten erscheinen in diesem Code der Verräumlichung problematisch. Das Gebäude entspricht aus Perspektive der GHB einer raumzeitlichen *Verunreinigung*. Mit der Darstellung von *Vielräumlichkeit* und *Vielzeitlichkeit* zieht die Gefahr herauf, dass das Eigene uneindeutig wird. Es ist kategorial nicht mehr zweifelsfrei vom Fremden unterscheidbar und wird dadurch von einer Vielzahl fremder Geschichten gestört.

40 Kenneth Frampton spricht von mindestens sieben Geschichten, die mit dem Wiederaufbau verbunden sind (2009:106). Elena Radoi wiederum hat dies als »mélange of temporalities« bezeichnet (2017:88).

Analog zur Erde, die am falschen Ort zu ›Schmutz‹ wird, führt die Verräumlichung der falschen Geschichten zu einer kategorialen Umdeutung. Das »Juwel preußischer Bildungslust« wird so zum »archäologischen Objekt ohne Wert«.

5.3. Dokumentierte Vergangenheiten und harmonische Fragmente: Der Kollektivierungsdiskurs der ›ergänzenden Wiederherstellung‹

Um es vorwegzunehmen: Das Neue Museum und die Museumsinsel sind weiterhin Teil des Welterbes. Die UNESCO attestiert dem Ensemble nicht nur ein hohes Maß an Authentizität und Integrität, sondern betont zudem dessen »architectural continuity« sowie die »architectural coherence« (UNESCO 2012). Die Restaurierungsarbeiten am Neuen Museum werden sogar als ein »gelungenes Beispiel von Restauration und Rekonstruktion historischer Bauten« explizit gelobt (UNESCO 2014). Entgegen dem katastrophischen Szenario, welches die Kritikerinnen der ergänzenden Wiederherstellung ausgemalt haben, kann die Geschichte des Neuen Museums auch ganz anders erzählt werden. Eine Gegenüberstellung zweier Debattenbeiträge veranschaulicht dies. Suggestiert der Titel »Vom *Juwel* der Museumsinsel zum Kuckucksei der Denkmalpflege« (Ludwig 1998, Herv. JK) noch eine Geschichte der anhaltenden Entwertung, so wird mit dem Titel »Eine Ruine wird zum *Juwel*« (Wedel 2009, Herv. JK) der Plot der Erzählung umgedreht. Der von Carola Wedel anlässlich der Wiedereröffnung des Neuen Museums herausgegebene Sammelband beschreibt damit nicht mehr einen anhaltenden Niedergang, sondern einen Prozess der Veredelung. Diese Umkehrung der Erzählrichtung wird zusätzlich durch typische visuelle Aussagen gestützt, die nunmehr die Wiederherstellung als Überwindung der Ruinenzeit thematisieren.

So wie die Verlaufsrichtung des Plots der Erzählung umgedreht wird, so erhält auch das Deutungsmuster der Gewalt eine andere Form. Die Ambivalenz des ausgeführten Konzeptes der ergänzenden Wiederherstellung brachte der langjährige Landeskonservator Berlins im Titel eines häufig zitierten Aufsatzes mit dem doppelten Imperativ »Heile die Wunde – Zeige die Wunde« (Hassel 2007; 2009:82) zum Ausdruck. Die anthropomorphe Semantik (Wunde, Heilung) deutet auch hier auf eine Identifikation mit dem Bauwerk hin. Der Anspruch, »die Wunde« sowohl zu zeigen als auch zu ›heilen‹, zeugt allerdings davon, dass der Zerstörung des Gebäudes prinzipiell ein Recht auf Darstellung zugestanden wird. David Chipperfield fasst diesen doppelten Anspruch folgendermaßen zusammen: »Wir wollen auf der Grundlage des ursprünglichen Entwurfs einen neuen Raum schaffen, indem wir jene beeindruckenden, von den Bomben freigelegten Ziegelmauern so erhalten, wie sie sind« (Chipperfield 2004:106).

Die euphemistische Bezeichnung, dass die Ziegelmauern durch Bomben »freigelegt« worden seien, bildet den Gegenpol zu den von den Vertreterinnen der origi-

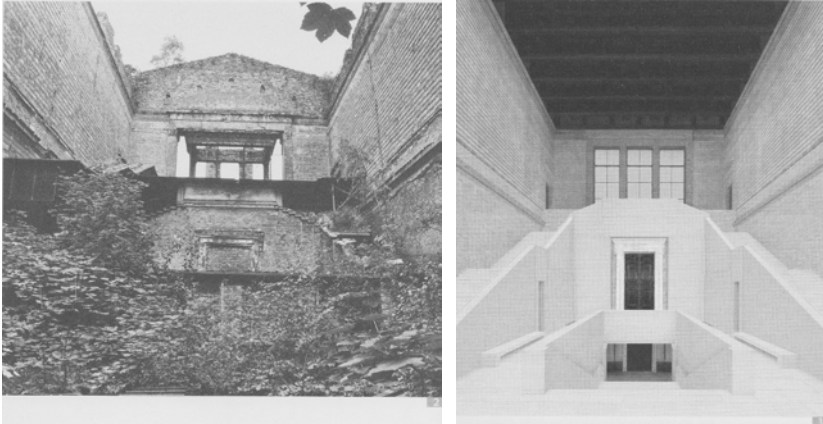
nalgetreuen Wiederherstellung verwendeten Begriffen aus den semantischen Feldern der Gewalt und des Todes.⁴¹ Da durch dieses Ereignis – in der Lesart Chipperfields – nicht nur Bestehendes zerstört, sondern selbst eine neue geschichtliche Bedeutung erzeugt wurde, wird deutlich, dass die Zeit des Niedergangs hier keineswegs eine Zeit bedeutungsloser Nicht-Ereignisse (vgl. »Berliner Wetter«, Schulz 2005:142) ist. Der konnotative Unterschied zwischen »Zerstörung« und »Freilegen« reklamiert ein ernsthaftes Bemühen um das Gebäude. War Chipperfield einerseits noch der Zerstörer des Museums, so wird ihm nun ein »sensibler Umgang« mit dem Treppenhaus und »Respekt für historische Schichtungen« attestiert (Frampton 2009:100).

Zu einer gänzlich anderen Deutung der architektonischen Intervention des britischen Architekten gelangt auch der Landeskonservator Jörg Haspel. Sprach die GHB noch von einem »heimlichen Kriegsdenkmal für erfolgreiche Bomberflotten« (Flugblatt der GHB, zitiert nach Wolters 2010:250), so sah Haspel in der Wahl eines englischen Architekturbüros und im Besuch der englischen Königin einen Beitrag zur »Verständigung und Versöhnung« (Haspel 2010:82), nicht ohne dabei zu betonen, dass dies dem »grenzüberschreitenden Charakter« einer »Welterbestätte« gemäß sei (ebd.). Die eigenräumliche Sphäre wird also nicht gegen, sondern mit Chipperfield konstruiert.⁴² Die unterschiedlichen Sujets, in welche der britische Architekt eingebunden wird (Lotman, Kap. 4.2.3), lassen diesen einerseits zum Zerstörer des Erbes werden; andererseits wird seine britische Herkunft als Zeichen der Versöhnung relevant gemacht. Dieses Beispiel deutet bereits darauf hin, dass die Relation zwischen Endosphäre und Exosphäre hier anders geknüpft wird. Im ausschließenden Code der Verräumlichung des heroischen Kollektivierungsdiskurses der originalgetreuen Wiederherstellung werden die Eingriffe des britischen Architekten zur exosphärischen Bedrohung des Erbes. Im integrativen Code der Verräumlichung der ergänzenden Wiederherstellung hingegen wird die Neugestaltung Teil der endosphärischen und versöhnenden Vervollendung des Erbes. Mit der Darstellung der durch die Vertreter der ergänzenden Wiederherstellung geschaffenen Wissensverhältnisse wird schließlich ein raumzeitlich vollkommen anders gelagerter Kollektivierungsdiskurs erkennbar.

41 Eine ähnlich euphemistische Formulierung für die Beschädigung, die das Gebäude im Lauf der Jahrzehnte erfahren hat, verwendet Jörg Haspel, wenn er die Offenlegung konstruktions-technischer Besonderheiten als »vom Zahn der Zeit [...] freipräpariert« bezeichnet (1994:144).

42 Auch Neil MacGregor nutzt die Wiedereröffnung des Neuen Museums, um an die Ideale des Weltbürgertums und der Toleranz zu appellieren und diese dabei für das künftige Humboldt-Forum in der Rekonstruktion des Berliner Stadtschlösses nutzbar zu machen (Welt am Sonntag 18.10.2009).

Abbildung 18: Bildfolge und narrative Struktur dieses Diskurses verhalten sich umgekehrt zu den Visualisierungen der Gesellschaft Historisches Berlin. Anstatt einer Geschichte des Niedergangs wird die Veredelung der Ruine visualisiert.



5.3.1. Dokumentierte Zeitverläufe: Die Apotheose des Giovanni Battista Piranesi?

Wurde aus dem Umfeld der GHB stets argumentiert, dass der Umstand, dass das Gebäude so lange als Ruine bestanden habe, nicht die Unterlassung der Rekonstruktion rechtfertige (Ludwig 1998:5), so bietet der Architekt der ergänzenden Wiederherstellung, David Chipperfield, eine andere Deutung der Geschichte des Hauses an. Anhand eines Aufsatzes, in dem das Konzept der Wiederherstellung theoretisiert wird, kann dies veranschaulicht werden.

»Die lange Zeit der Vernachlässigung hat es mit sich gebracht, dass nun ein Gebäude wiederhergestellt werden muss, das *in erster Linie als Ruine* im Gedächtnis haftet. Es ist ein Gebäude, das die Eigenschaften einer Ruine über die Jahre dermaßen *verkörpert* hat, dass es *unmöglich* ist, dies unbeachtet zu lassen.« (Chipperfield 2004:83, Herv. JK).

Die Zeit der Vernachlässigung ist zum Wesensmerkmal geworden. Diese stellt einen legitimen Teil der Geschichte des Gebäudes dar, der »unmöglich unbeachtet« gelassen werden darf. Als »verkörperter« Teil seiner Geschichte ist sie ihm eigen geworden und nicht mehr fremd. Dass der Ruinenzeit sogar ein besonderer Wert zugesprochen wird, ist durch den Hinweis darauf, dass das Gebäude »in erster Linie als Ruine im Gedächtnis haftet«, gekennzeichnet. Was zuvor lediglich als Stö-

rung des »Richtigen« diskreditiert wurde, erhält nun die Würde eines legitimen Teils des Baukörpers.

Malte die GHB noch ein düsteres Bild des neuen Neuen Museums, so wird die kriegszerstörte Ruine, welche 40 Jahre der Witterung ausgesetzt war, durch die Vertreter der ergänzenden Wiederherstellung gänzlich anders beschrieben. Eine besondere Rolle in den Beschreibungen der Ruine spielen dabei die stimmungsvollen Ruinenstiche des italienischen Künstlers Piranesi (Chipperfield 2008:8). David Chipperfield bemüht diesen Vergleich etwa in einem Gespräch mit Wolfgang Wolters und preist dabei die »rohe« Beschaffenheit des Baus« und dessen »Ausdruckskraft« an, welche durch eine traditionelle Restaurierung zerstört worden wären (Chipperfield/Wolters 2009:229). Demnach galt es, die »räumliche Situation, die an Piranesis Werke erinnerte«, und genau »diese spezifische Qualität« zu würdigen (ebd., kursiv im Original). Auch Julian Harrap deutet den ruinösen Modernen Saal als »Piranesi'sche Ruine« (Harrap 2009a:63). Die Museumsruine sei zudem »eine inspirierende Ansicht, erfüllt von Geschichte, Kultur und der Tragödie der Zerstörung« (Harrap 2009b:121). So wollte auch der Chefrestaurator die »außerordentlichen Schäden«, die der »natürliche Verfall« mit sich brachte, nicht »ausmerzen« (a.a.O. 131). Die Zerstörung des Gebäudes stellt eine »spezifische Qualität« dar, die ihrerseits keinesfalls zerstört werden darf. Die Begriffe »außerordentlich« und »ausmerzen« entstammen dabei erneut den semantischen Feldern der Besonderung und der Gewalt. Mit dem Beenden des »Verfallsprozesses« werde demnach auch »das Leben des Bauwerks als Ruine beendet« (a.a.O. 121). Der Ruine wird also eine besondere Qualität zuerkannt; sie ist Teil der Lebensgeschichte des Bauwerks und keinesfalls bloße Nachkriegsverwahrlosung.

Dass das zerstörte Museum »erfüllt von Tragödie« sei, erinnert an die »Stimmungswirkung«, die Alois Riegl zufolge im Modus des Alterswertes dem Aspekt des Verfalls zugesprochen wird (1988:60).⁴³ Dies unterscheide die Ruine vom bloßen Steinhafen (ebd.). Auch für Georg Simmel besteht der Reiz der architektonischen Ruine gerade darin, dass in ihr die Spannung zwischen Zweck und Zufall, Natur und Geist, Vergangenheit und Gegenwart zu einer Einheit des äußeren Bildes und der inneren Wirkung führt (Simmel 1911:145). Dabei verwendet auch Simmel die Unterscheidung zwischen Ruine und Steinhafen (a.a.O. 140). Von diesem ist zu sprechen, wenn der Kampf zwischen Geistesentäußerung und Naturgewalt zugunsten der letzten entschieden sei. Wo allerdings die Grenze zwischen Ruine und Steinhafen in Bezug auf das kriegszerstörte Neue Museum gezogen wird und ob

43 Riegl ist sich der Modernität dieser Auffassung durchaus bewusst. Denn erst die beschleunigte Umwälzung architektonischer Stile bringt die Vergangenheit als besonderes Gut hervor (Speitkamp 1996). So betont Riegl, dass der Glaube an einen »objektive[n] Kunstkanon« im 19. Jahrhundert durch die Anschauung herausgefordert wird, dass in jeder Kunstweise ein »Stück ewigen Kanons« stecke (1988:54).

man sich diesseits oder jenseits dieser Grenze bewege, wurde durch die diskursiven Formationen stets unterschiedlich beantwortet. Es ist also wichtig, darauf hinzuweisen, dass die Distinktion zwischen Ruine und Steinhaufl nicht (wie dies tendenziell von Riegl und Simmel getan wurde) als *absolute Kategorien* eines (wie auch immer) natürlich-diachronen Verfallsstatus verstanden werden darf. Vielmehr erhalten sie als *relationale Kategorien* in Abhängigkeit ihrer sozial-synchronen Deutung einen je verschiedenen Sinn. Sprachen die Vertreter der ergänzenden Wiederherstellung von einer stimmungsvollen Ruine, die an Stiche Piranesis erinnere (Chipperfield 2004:105), kann die GHB im Neuen Museum nurmehr einen »kulturellen Scherbenhaufen grotesken Ausmaßes« erkennen (Wendland 2009). Vom Standpunkt wissenssoziologischer Hermeneutik (Kap. 3.4) betrachtet, zeigt sich also erneut, dass ein und derselbe Verfallszustand des Neuen Museums gleichzeitig als »stimmungsvolle Ruine« und als »grotesker Scherbenhaufen« wahrgenommen werden kann.⁴⁴

Mit dem Piranesi-Vergleich wird zunächst ein Muster der Identifikation erkennbar, welches die Zeitschicht der Ruine tendenziell verklärend herausstellt. Analog zur Verklärung der Architekten und Maler des 19. Jahrhunderts und der Konstruktion einer heroischen Vergangenheit, wie sie von der GHB betrieben wurde (Kap. 5.2.1), ließe sich also zunächst fragen, ob lediglich die Trägerschicht der identitätsstiftenden Vergangenheit ausgetauscht wurde. Wird das durch die Unbill der Jahrzehnte gezeichnete Gebäude zum zeitlich verbindlichen Referenzpunkt des Kollektivierungsdiskurses der ergänzenden Wiederherstellung oder gar Piranesi als neuer Heros überhöht? Es wird jedoch schnell ersichtlich, dass die Konstruktion historischer Bedeutsamkeit anders als der heroische Kollektivierungsdiskurs gelagert ist. Zwar bleibt der Piranesi-Vergleich in der Struktur der Zeitkonstitution der GHB vergleichbar, dennoch bleibt die positive Einschätzung nicht exklusiv auf die Ruine beschränkt. Der zeitkonstitutionelle Unterschied besteht nicht bloß in der Akzentuierung einer anderen, als identitätsstiftend bewerteten Epoche in der Gebäudegeschichte. Auch wenn behauptet wird, dass das Gebäude »in erster Linie als Ruine im Gedächtnis« hafte (Chipperfield 2004:83), so wird keineswegs nur die Trägerschicht der Identitätsverortung ausgetauscht. An

44 Aleida Assmann hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Ruinen-Romantik, die in England Ende des 18. Jahrhunderts entstand, zwischen gotischen und griechischen Ruinen unterschied. Galten gotische Ruinen als Zeichen des Triumphs der Zeit über das Menschenwerk, so galten griechische Ruinen als Zeichen des Triumphs der Barbarei über den Geschmack (2010:315, Orig. 1999). Im Sinne dieser kulturellen Lesart sähe die GHB das Neue Museum wohl eher als *griechische* Ruine, da die Gegenwart eindeutig als Zeit der Barbarei gekennzeichnet ist. Für die Denkmalpflege hingegen entspräche das Neue Museum, in dieser Terminologie, wohl eher einer *gotischen* Ruine, deren Anblick zwar melancholisch stimmt, aber dennoch nicht erschüttert.

die Stelle der heroischen Vergangenheit treten nicht einfach das Pathos der Ruine und die Anmut piranesischer Stiche.

Dass die Zwischenzeit keineswegs nur eine Zeit bloßer Nicht-Ereignisse war, wird auch deutlich, wenn Chipperfield davon spricht, dass das Gebäude nicht nur Bomben- und Feuerschäden, sondern auch über sechzig Jahre den »Naturgewalten« ausgesetzt war, welche eine »Ruine von großer Wirkung« schufen (Chipperfield 2004:83). Die leichte Akzentverschiebung von »150 Jahre Berliner-Wetter« zu der Rede von den »Naturgewalten« deutet auf eine unterschiedliche Bewertung der Zwischenzeit hin. Diese Aufwertung der Zeit zwischen Kriegszerstörung und Wiederherstellung lässt sich auch im Denkmalfpflegerischen Gutachten nachweisen. Dort ist sogar von *Witterungsangriff* die Rede, der in einem Atemzug mit den Kriegszerstörungen genannt wird. Denn so ist »der heutige Zustand des Neuen Museums Ergebnis der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg, der anschließenden Bemühungen um eine Notsicherung, des stetigen Witterungsangriffs« (Badstübner et al. 1994:20). Neben der sprachlichen Aufwertung im Vergleich zu »Berliner Wetter« weckt dieser Begriff zusätzlich Assoziationen zu den *Luftangriffen* der Royal Air Force und damit zu einem unbestritten bedeutsamen Abschnitt in der Geschichte des Gebäudes. Die Betonung der Zwischenzeit deutet also eine Inwertsetzung verschiedener Zeitschichten an. In diesem Modus der Konstitution von Geschichtlichkeit wird nicht mehr ein einzelner Zustand, sondern der Lauf der Zeit selbst zum Referenzpunkt.

»Doch weil diese Umstände *nicht allein der deutschen, sondern der allgemeinen Zeitgeschichte* angehören (anders als ein zufälliges Brandunglück oder ähnliches), weil sich diese Umstände zudem von einem Ereignis zu einer *geschichtlichen Tatsache zu wandeln beginnen* und weil der physische Beleg dieser geschichtlichen Tatsache selten so anschaulich ist, wie im Neuen Museum, sollte man die *Narben und Zerstörungen*, die noch heute das Gebäude *prägen, nicht ausradieren*. Dieser Zustand (befördert durch die schwierigen politischen Zustände im Nachkriegsdeutschland, durch Teilung und Wiedervereinigung) *ist Teil unseres Erbes. Es waren die Zeitverläufe, die aus dem Neuen Museum ein bauliches Dokument deutscher Geschichte gemacht haben.*« (Chipperfield 2004:94, Herv. JK).

Erneut wird auch hier mit dem Anthropomorphismus »Narben« eine Leib-/Körpersemantik bemüht, die auf eine Identifikation mit dem Gebäude hinweist. Dies schließt nun aber auch die Ruinenzeit mit ein, die keine Zeit der Agonie mehr ist. Zeitkonstitutionell interessant ist vor allem aber der letzte Satz. Der Verlauf der Zeit (»Zeitverläufe«) führt dazu, dass sich ein »Ereignis« zu einer »geschichtlichen Tatsache« wandelt. Auch der Verfall wird zu einem »Teil unseres Erbes«. Sprach die GHB lediglich von »Nachkriegsverwahrlosung« und anhaltender Zerstörung, so werden die verschiedenen »Zustände im Nachkriegsdeutschland« zu historischen Ereignissen, die durch das Gebäude dokumentiert werden. Das Gebäude

wird zum Dokument einer nunmehr nicht nur deutschen, sondern allgemeinen Zeitgeschichte.

Die Empörung darüber, »Narben« oder die »Nacktheit« des Gebäudes bloßzustellen, verkehrt sich in ihr Gegenteil. Nur die Spuren der Zeit verleihen dem Gebäude »Würde« und Integrität (Chipperfield 2004). Die unterschiedlichen Epochen stehen (gleichwertig) nebeneinander, »ohne dass ein bestimmter Zeitpunkt wichtiger wäre« (a.a.O. 87, 89). Das Gebäude ist dieser Lesart zufolge nicht nur ein Mahnmal der Kriegszerstörung und der Nachkriegsverwahrlosung, sondern vielmehr ein Abbild verschiedener Geschichten. Dabei wird vor allem der Zeugnisscharakter des Gebäudes (»bauliches Dokument«) hervorgehoben. Das Gebäude selbst wird zum Zeugen seiner eigenen Geschichte und, wie die Kunstwerke, die es beherbergt, zum Dokument.⁴⁵ Die Apotheose Piranesis und damit die Verklärung der Ruine bleiben also einstweilen ohne Folgen. Da alle chronologisch früheren Zeitpunkte als legitimer Teil der Geschichte eingebunden werden, kann Vergangenheit in diesem Modus lediglich *dokumentiert*, jedoch nicht *wiederholt* werden.

5.3.2. »Die tote Großmutter«: Auferstehung ausgeschlossen

Nicht ein Zeitpunkt oder Zustand, sondern der Lauf der Zeit und damit ein Prozess stehen im Zentrum dieser Konstruktion von Zeitlichkeit. Dies führt dazu, dass die einzelnen Zeitabschnitte in der Geschichte des Gebäudes klar konturiert sind. Die Gegenwart ist sowohl von der Entstehungszeit des Hauses als auch von der Zeit seiner Zerstörung eindeutig getrennt. Da Zeit hier im ständigen Fluss ist und nicht ewig im Kreis schwingt (Arendt, Kap. 4), seien heutige Generationen, laut Chipperfield, mittlerweile von den »Umständen der ehemaligen Zerstörung weit entfernt« (2004:94). Identifizierte sich die GHB noch stark mit dem Gebäude des 19. Jahrhunderts, so wird durch Chipperfield die Alterität der Vergangenheit hervorgehoben (»weit entfernt«). Mit der Annahme einer unüberbrückbaren Trennung zwischen Gegenwart und Vergangenheit wird auch dem von der GHB geforderten Aufbaukonzept eine klare Absage erteilt.

Wie bereits anhand des Umgangs mit den Kaulbachfresken im Treppenhaus gesehen, schließt die »unwiederholbare[n] künstlerisch-handwerkliche[n] Qualität« (Badstübner et al. 1994:26) die Rekonstruktion aus. Zudem erfordert die anachronistische Botschaft des Zyklus eine historische Perspektivierung (Wagner 1994). Genau dadurch wird die unüberbrückbare Fremdheit (Alterität) der Vergangenheit betont. Besonders deutlich betonen dies die Autoren des Denkmalpflegerischen

45 Hier deutet sich bereits die Kontextualisierung zwischen Gebäude und Exponaten an, auf die später noch stärker eingegangen werden muss, da auch dadurch Einheit und Harmonie behauptet werden.

Gutachtens, wenn sie empfehlen, in der Treppenhalle das Schicksal der Zerstörung sichtbar zu lassen.

»Die Halle sollte eigenständig bleiben und das Schicksal der Zerstörung, des Verlustes, der Notsicherung und der Wiederbelebung spiegeln. [...] Erst so würde die Vergangenheit faßbar, die hier im untergegangenen *Herzstück* des Baudenkmals immer spürbar bleiben wird: *die Unmöglichkeit, ein zerstörtes bauliches Kunstwerk zu heilen.*« (Badstübner et al. 1994:26, Herv. JK).

Die »Wiederbelebung« erhält hier also lediglich als gescheiterter Versuch eine historische Relevanz. Neben der Zerstörung und dem Verlust sind auch die Arbeiten der Notsicherung Teil der Geschichte des Gebäudes und sollen deshalb sichtbar gelassen und dokumentiert werden. War die Vergangenheit für die GHB Quelle ewig gültiger Gebote und eines entzeitlichten Ideals, das auch in der Gegenwart relevant bleibt, so wird nun eine scharfe Grenzziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit vollzogen. Der Anthropomorphismus »Herzstück« kennzeichnet zwar auch hier den Wert, der dem ehemaligen Museum zugesprochen wird, dies schließt jedoch nicht die Inwertsetzung andere Zeitschichten aus. Einer der Mitverfasser des Denkmalpflegerischen Gutachtens bringt, was im Gutachten als die »Unmöglichkeit, ein zerstörtes bauliches Kunstwerk zu heilen«, bezeichnet wurde, in einem Interview folgendermaßen auf den Punkt: »das ist wie die tote Großmutter, was solls, die ist weg« (NM-2, 108-109).

Über den Fluss der Zeit, der Vergangenheit und Gegenwart trennt, führt keine Brücke mehr.⁴⁶ An die Stelle der Wiederholung tritt das Gebot der Dokumentation. Der Weg der »Wiederbelebung« und der »Wiedererweckung« des Museums in seiner bauzeitlichen Form ist nicht mehr gangbar. Die Kaulbachfresken sind »unwiederholbar« verloren, das »Herzstück des Baudenkmals« für immer untergegangen. Die Großmutter ist tot. Eine Wiedererweckung ist nicht vorgesehen, eine Auferstehung damit gänzlich ausgeschlossen.

5.3.3. »... Rekonstruktion zerstört«: Die Einmaligkeit der Vergangenheit

Die unterschiedlichen Vorstellungen, was als anmutige Ruine oder als wertloser Steinhauften wahrgenommen wird und wie die Geschichte des Hauses beerbt werden soll, werden gleichermaßen durch ein umfangreiches Authentifizierungsvokabular gestützt. So wie die GHB für sich in Anspruch genommen hat, das »richtige Museum« wiederherzustellen und sich dabei Begriffen aus dem semantischen Feld des Betrugs, der bewussten Täuschung (»komplottartige Strukturen«) oder der

46 Auch der Architekt Rik Nys spricht anlässlich der Wiedereröffnung des Neuen Museums, unter Verweis auf John Ruskin, davon, dass die Wiederherstellung ehemaliger Bauwerke so unmöglich sei, »wie die Toten zu erwecken« (Ruskin 1900, zitiert nach Nys 2009:151).

Scharade (»des Kaisers neue Kleider«) bedient hat, untermauern auch die Vertreter der ergänzenden Wiederherstellung ihre Ansprüche durch ein Authentifizierungsvokabular. Auch die Bezichtigung der diskursiven Gegenposition der Täuschung und Zerstörung ist damit wechselseitig.

Der kategorische Ausschluss der Rekonstruktion wurde von Georg Mörsch in der Zuspitzung »Rekonstruktion zerstört« (Mörsch 2004) formuliert. Dieses Credo scheinen auch die Architekten und Restauratoren des neuen Neuen Museums verinnerlicht zu haben. So wiesen sowohl Harrap als auch Chipperfield darauf hin, dass die Ruine nicht zerstört werden dürfe (»ausmerzen«, »das Leben der Ruine beenden«). Auch Wolfgang Wolters nimmt explizit auf die Extremposition Mörschs Bezug, indem er sie einem Aufsatz voranstellt, der die Wiederherstellung des Neuen Museums Revue passieren lässt (Wolters 2010). Die Ablehnung der Rekonstruktion geht mit der Forderung einher, die klare Trennung zwischen Vergangenem und Gegenwart auch ästhetisch kenntlich zu machen. Gegen eine etwaige stilistische Geschlossenheit zu restaurierender Oberflächen wird ein Fälschungsvorwurf vorgebracht, welcher mit Begriffen »Disneyworld« (Nys 2009:152) oder »Attrappenkult« (von Buttlar et al. 2010) und damit mit Metaphern aus der Welt des Theaters unterlegt wird.⁴⁷ Die Vorspiegelung falscher Tatsachen, die damit zum Ausdruck gebracht werden soll, ist oft mit dem Anspruch und dem Ideal der Wahrhaftigkeit und der Aufrichtigkeit gekoppelt;⁴⁸ so etwa, wenn Julian Harrap davon spricht, dass er den »Betrachter niemals täuschen« wolle (Harrap 2009b:124). Auch die Vertreter der ergänzenden Wiederherstellung bedienen sich des Deutungsmusters des Betrugs und der Täuschung. Mit dem Vorwurf der Fälschung und der Unaufrichtigkeit wird deutlich, dass auch dieser Modus der Geschichtskonstitution normativen Gehalt hat.

Authentizität und Integrität stellen auch hier Schlüsselbegriffe dar (Chipperfield/Wolters 2009). Visuelle Integrität und historische Authentizität (Haspel 2010) werden allerdings durch eine Inversion dessen, was die GHB unter Bezugnahme auf dieselben Dokumente (UNESCO-Richtlinien, Charta von Venedig) gefordert hat, konstruiert. So sollen »die Verluste und Diskontinuität in der Chronik des Bauwerks [...] ebenfalls erfahrbar bleiben.« Ferner solle »das historische Fassadendekor und die Oberflächentextur auf dem Altbau erhalten und gesichert [werden],

47 Chipperfield spricht von der Rekonstruktion als einer »Disney-Kopie«. Wären alte und neue Gebäudeteile nicht unterscheidbar, so würde Stülers Werk unter einem »pseudoalten Mantel« verschwinden (Rautenberg 2007).

48 Astrid Swenson hat in einer Darstellung der historischen Semantik der Begriffe »Heritage«, »Patrimoine« und »Kulturerbe« darauf aufmerksam gemacht, dass das Retuschieren von Altersspuren bereits seit jeher mit der Bezichtigung der Täuschung, der Lüge oder gar der moralischen Unterlegenheit einherging. Begriffe wie »Vandalismus« oder »Rückständigkeit« (vgl. Barbarismus) nehmen in der Begriffsgeschichte die Rolle von notwendigen Antonymen ein (2007).

soweit sie überliefert, also historisch authentisch sind« (a.a.O. 162). Das historisch Authentische schließt also gerade auch die Schäden und die Spuren der Zeit mit ein und rekurriert nicht mehr auf einen klar bestimmbar, früheren Zustand, der anhand »authentischer Urkunden« (GHB 2008:19) wiederholt werden kann. Ungeachtet dessen, dass die Charta von Venedig explizit betont, dass Stileinheit kein Erhaltungsziel darstelle (§11), bezog sich auch die GHB auf dieses Dokument, um ihren Standpunkt zu untermauern. Dabei wurde vor allem der §12 herangezogen. Betonte die GHB dabei, dass sich neue Teile der ergänzenden Wiederherstellung »harmonisch einfügen« (1964, §12) müssen, so heben die Vertreter der ergänzenden Wiederherstellung stets den letzten Passus dieses Artikels hervor – welcher im Bericht der GHB (2008) zu den Verstößen gegen das Welterbe schlicht weggelassen wurde. Dieser besagt, dass das »Geschichtsdokument nicht verfälscht« werden dürfe. Die Dokumentation der Geschichte (aller Geschichten) erhält eine dem »harmonischen Einfügen« ebenbürtige Rolle. Das Dokument dient nicht mehr nur der erneuten Ausführung des Kunstwerkes. Die authentischen Urkunden sind nicht mehr Mittel zum Zweck, sondern das Museum als Dokument seiner Geschichte wird zum Selbstzweck und muss geschützt werden.

Entgegen dem Gebot, das Alte zu respektieren, indem man es wiederholt, gelte es nun, das Alte zu »respektieren und nicht [zu] imitieren und dadurch in seiner Einmaligkeit [zu] entwerten« (Haspel 1994:140f.). Werden moderne Eingriffe von der GHB lediglich als Ausdruck von Geltungssucht und Respektlosigkeit der Architekten gegenüber dem Alten bezeichnet, so werden sie nun zum Ausdruck des Respekts. Denn die Einmaligkeit des historischen Bauwerks werde gerade durch dessen Imitation entwertet. Neben der Bezichtigung des Betrugs wird die Rekonstruktion von Baudenkmalen oft in den Bereich einer zwar nachvollziehbaren, aber einer dennoch intellektuell unterlegenen Sentimentalität gerückt. Auch hierfür lässt sich ein Beispiel in dem bereits zitierten Aufsatz Chipperfields finden:

»Und so glauben wir, dass der mit einer szenographischen Wiederherstellung einhergehende Verlust von noch bestehendem Material des Originals möglicherweise zwar seinen emotionalen Reiz haben könnte, intellektuell halten wir diese Wiederherstellung allerdings für inakzeptabel.« (Chipperfield 2004:94, 96).

Mit der Gegenüberstellung zwischen einer intellektuell begründeten Vorgehensweise und einer lediglich emotional reizvollen Rekonstruktion wird diese als bloße Sentimentalität abgetan. Chipperfield erweist sich dabei als generell misstrauisch gegenüber Bildern einer »besseren Vergangenheit« (2004:89). Die Tatsache, dass es keine »interessenlose« Begegnung mit der Historie« gibt, habe dazu geführt, die baulichen, das heißt die authentischen und damit unschuldigen Überreste wertzuschätzen« (ebd.). Im selben Aufsatz spricht Chipperfield von einem »emotionalen Drang«, dem man nicht nachkommen dürfe, da dieser mit der »Philosophie unseres Projekts« (a.a.O. 106) unvereinbar sei. Vor dem Hintergrund einer rationalen

Dokumentation von Geschichte erscheint die Rekonstruktion als intellektuell unlauter. Durch die Kontrastierung von »Philosophie« und »emotionale[m] Drang« erhält Letzterer lediglich den Rang einer bloßen Gefühlsduselei.

Das Authentische wird (vor allem) in der Materialität verortet. Das akribische Sichern von noch so kleinsten Spuren vergangener Einwirkungen und Schadensformen erfordert eine nüchterne, emotionslose Dokumentation der »unschuldigen Überreste.« Von der hohen Warte der Theorie betrachtet zeigen sich darin der Modus ›Histoire‹ und seine Nähe zur textuellen Form der Kohärenzsicherung. Der dokumentarische Charakter und die geradezu forensische Spurensicherung entspricht der von Jan Assmann beschriebenen Rechenschaftszeit (Kap. 4). Hier wird ein Bericht über den historischen Verlauf angefertigt. Dass aber auch dieser Rechenschaftsbericht keine absichtslose Begegnung mit der Vergangenheit ist und ebenso Aspekte der ›Memoire‹ in sich trägt, betont Chipperfield selbst und beweist damit ein hohes Maß an Reflexivität über die Tragweite und Bedeutung des eigenen Eingriffs.⁴⁹ Denn nachdem Chipperfield die Vor- und Nachteile der Positionen Rekonstruktion und kontrastierende »Alt-Neu-Strategie« referiert, denunziert er beide Positionen als »Ideologie der Standortlosigkeit« (Chipperfield 2004:90), da »beide Positionen versuchen die Notwendigkeit der historischen Interpretation zu vermeiden« (ebd.). Dass Geschichte in diesem Modus der Zeitkonstitution stets aufs Neue perspektiviert werden muss, erfordert die Arbeit der gegenwartsbezogenen Interpretation. Eine alleinige Dokumentation reicht nicht aus, wäre doch auch diese nicht *standortlos*. Da aber die Zeit verläuft, kann auch die Gegenwart durch selbstbewusste Interpretation in die Geschichte eingreifen und selbst historisch werden. Dies erfordert eine offene Struktur der Zeit.

5.3.4. Eine offene Struktur der Zeit

Im Obergeschoss des Pergamonmuseums befindet sich ein Teil des Palastes von Mschatta. Die reichen Ornamente und Reliefs im Kalkstein der Fassade konnten durch die Künstler teilweise nicht vollendet werden. Nicht nur die Spuren der Zeit, die seit der Errichtung des Palastes im 8. Jahrhundert vergangen ist, lassen sich in

49 Insbesondere die Einrichtung eines Fragmentariums, im Obergeschoss des Südflügels, zeugt von der Reflexivität gegenüber der eigenen Konstruktionsleistung, die sich somit von der *Ideologie der Standortlosigkeit* abgrenzt. Durch die Ausstellung geborgener, aber nicht wiederverwendeter Teile des ehemaligen Dekors wird die Zerstörungsgeschichte thematisiert und das eigene Vorgehen der Wiederherstellungsarbeiten transparent gemacht. Gerade die Architekten sind in ihren Beschreibungen der Wiederherstellung zurückhaltender als der zum Teil begeisterte Fachdiskurs der Kulturwissenschaften, der teilweise schwärmerische Sprachduktus der Denkmalpflege oder gar die pathetische Sprache der Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

den unterschiedlich stark bearbeiteten Steinen erkennen, sondern ebenso die verschiedenen Arbeitsschritte, die zur Ausschmückung der Fassade erforderlich waren. Gerade die Unfertigkeit gewährt so einen Einblick in den Bearbeitungsprozess und verleiht dem Kunstwerk die vierte Dimension der Zeit.

Die Kritiker des Konzepts der ergänzenden Wiederherstellung sprachen stets davon, dass die Museumsinsel ein »abgeschlossenes Ensemble« (Kap. 5.2.6) sei (und meinten dies eher normativ als chronologisch). Die Entwürfe Chipperfields hingegen seien durch eine »seltsame Unfertigkeit« geprägt. Der Vorwurf der Unfertigkeit, den die GHB immer wieder gegen das neue Neue Museum vorgebracht hat, ist keinesfalls aus der Luft gegriffen. Der bewussten Darstellung und (teilweise aufwendigen) Inszenierung der zwischenzeitlichen Spuren wird jedoch ein Wert beigemessen. Dieser besteht – wie in meiner Interpretation der Mschatta-Fassade – darin, dass das unfertige Relikt und die unversiegelte Oberfläche mehr über die Vergangenheit zu erzählen wissen, als es geschlossene Stileinheit vermag. Das Argument, dass das unvollendete Gebäude durch das Offenhalten seiner zerstörten Oberflächen ebenfalls die Tiefendimension der Zeit erhält, ist an eine offene Struktur der *Zeitverläufe* (nicht mehr an die *eines* Zeitpunktes) gebunden. Erst indem die Phasen seiner Erbauung, seiner Zerstörung sowie des sukzessiven Verfalls zugänglich bleiben, erhält es den historischen Informationsreichtum eines »Dokumentes« oder eines »Sachzeugnisses« (Badstübner et al. 1994:19).

Anhand der aufwendigen Wiederherstellung der Kolonnaden, die das Neue Museum umgeben, kann dies veranschaulicht werden. Bei der Wiedererrichtung des kriegsbeschädigten Säulengangs wurden die Einschusslöcher der Schrapnelle sichtbar gelassen. Ebenso wurden Spolien wiedereingesetzt sowie schließlich Fehlstellen durch neue Säulen rekonstruiert. Auch die Ornamente in den kassettierten Decken der Kolonnaden wurden partiell restauriert, teilweise lediglich in beschädigter Form gesichert, so wie an manchen Stellen das Ziegelwerk sichtbar gelassen wurde. Die teilweise unvollständig restaurierten Bereiche erlauben es auch hier, die einzelnen Arbeitsschritte der Steinmetze nachzuvollziehen. Dadurch, dass die Oberflächen nicht einheitlich geschlossen werden, kann somit der Konstruktionsprozess veranschaulicht werden. Die Offenheit und Verschiedenheit zeugen so von den doppelten Zeitverläufen der Herstellungs- und Zerstörungsgeschichte der Kolonnaden.

Der Dokumentencharakter, der den Schadensformen zugesprochen wird, erfordert gerade eine Offenheit und Sichtbarkeit der Spuren der Zeit (Chipperfield/Wolters 2009:234). Das Bewahren unterschiedlicher Zeiteindrücke führt dazu, dass eine Schließung der Oberfläche ausgeschlossen wird, würde diese doch die Zerstörung, die als Teil der Gebäudeidentität behauptet wird, ihrerseits zerstören. Diese Offenheit im architektonisch-ästhetischen Sinn ist eng mit einer Offenheit in zeitlicher Hinsicht verbunden. Da Zeit unaufhörlich vergeht, kann auch die Gegenwart historische Bedeutsamkeit erlangen. Dieser Aspekt

kann anhand der Äußerungen eines langjährig am Prozess der Wiederherstellung beteiligten Denkmalpflegers zum Umgang mit dem Treppenhaus und dem Kaulbachzyklus veranschaulicht werden.

»Wenn künftige Generationen der Meinung sind, sie müssten das Neue Museum wiederaufbauen, haben wir nichts an dem Haus zerstört. Ganz im Gegenteil, die können das; was sie machen wollten, könnte man genauso wiederherstellen. Wer weiß, wie man das in ein paar Jahren sieht.« (NM-1, 822-830).

Abbildung 19: Die offene Struktur der Zeit wurde auch bei der Wiedererrichtung der Kolonnaden aufwendig inszeniert. Schadensformen und Arbeitsschritte bleiben erkennbar. Beim Aufstellen der Säulen wurde darauf geachtet, die Anordnung der Einschusslöcher anhand möglicher Schussalven korrekt wiederzugeben; Abbildung 20: Offenes Mauerwerk in der Treppenhalle des Neuen Museums. Die erneute Schließung des Mauerwerks und die Wiederherstellung der Kaulbachfresken durch folgende Generationen werden zumindest theoretisch in Aussicht gestellt.



Der Hinweis, dass die originalgetreue Rekonstruktion des erbauungszeitlichen Zustandes auch für nachfolgende Generationen möglich bleibt, zeugt von einer im Hinblick auf die Zukunft offenen Struktur der Zeit. Bereits im Moment der Umsetzung eines baulichen Eingriffs wird dessen Revision zumindest potenziell in Erwägung gezogen. Die offene Frage, »wer weiß, wie man das in ein paar Jahren sieht«, deutet zudem auf eine unterschiedliche Perspektivierung des Erbes in Gegenwart und Zukunft und unterscheidet sich damit fundamental von dem zeitlosen Kanon im Umgang mit dem Gebäude, wie ihn die GHB definierte. Die Möglichkeit der Revision der in der Gegenwart getroffenen Entscheidung formulierte

der Stiftungspräsident Lehmann in polemischer Zuspitzung sinngemäß: »Wenn das der nächsten Generation nicht gefällt, dann reißt man es eben wieder ab« (zitiert nach Jacob 2007:11). Erwartungsgemäß empörten sich die Vertreter der originalgetreuen Wiederherstellung darüber und sahen abermals gewissenlose und verschwenderische moderne Architekten am Werk, gegen die eine gewissenhafte und preußisch-sparsame Bauweise der alten Architekten (Schinkel und Stüler) in Stellung gebracht wurde (ebd.). Durch diese Kontrastierung wird umso deutlicher, dass im zeitkonstitutionellen Modus der ergänzenden Wiederherstellung Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft klar voneinander abgegrenzt sind; eine eindeutig lineare Konstruktion von Geschichtlichkeit also, in der der Lauf der Zeit die Grenze zwischen den Generationen immer wieder neu zieht. Die Spuren der Vergangenheit müssen zwar dokumentiert werden, jedoch nimmt deren Verbindlichkeit ab, da prinzipiell alles historisch werden kann.

5.3.5. Zwischenfazit: Ewig bleibt die Veränderung

Wie jede Vergegenwärtigung und Interpretation stellt auch die moderne Gestaltung des Neuen Museum ein Novum dar, das sich auf Geschichte beruft. Die Akteure der ergänzenden Wiederherstellung legitimieren die moderne Gestaltung des Gebäudes, indem sie die Modernität des Gebäudes historisieren. Die Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart erfordert nun aber die vermittelnde Arbeit der Übersetzung nach Maßgaben der Tradition. Chipperfield bemerkt demgemäß: »Stülers Modernität übersetzten wir in unsere heutige Modernität, indem wir zum Beispiel Kunstwerkstein benutzen.« (Chipperfield, zitiert nach Wedel 2009:58). Dabei führt die Schaffung von Kontinuität über das Baumaterial; jedoch nicht, indem es eine Wiederholung der Form ist. Die Gemeinsamkeit besteht nunmehr in seiner Qualität als moderner Werkstoff.

Eng damit verbunden ist der Topos des Geistes, woraus sich das Deutungsmuster der »Wiederauferstehung im Geiste« ergibt. Unter der Überschrift »Den Geist des Hauses wiederentstehen lassen« (Wedel 2009:57f.) wird davon ausgegangen, dass auch wenn das Museum in der Form des 19. Jahrhunderts nicht wiederbelebt werden kann und Auferstehung ausgeschlossen bleibt, so doch der Geist des Hauses wiederentstehen könne. So spricht auch Julian Harrap davon, dass die Räume der südlichen Gebäudehälfte mittels »neuer Architrave« dem »Geiste nach wiederherzustellen« waren (Harrap 2009a:63). Eine indirektere Formulierung des Geist-topos findet sich in der, bereits eingangs zitierten, Laudatio von Buttlar (2010:95). Dieser hatte im neuen das alte Neue Museum in doppeltem Sinne »aufgehoben« gesehen. Vor dem Hintergrund des oft bemühten Deutungsmusters der »Wiederauferstehung im Geiste« erscheint auch diese indirekte Verbindung zu Hegel nicht mehr zufällig. Das wiederhergestellte Gebäude stellt, dieser Lesart zufolge, somit

nur die (vorläufig) letzte Synthese in einer langen Reihe von Entäußerungen des Geistes des Gebäudes dar.⁵⁰

Idealtypisch wird das Deutungsmuster einer Kontinuierung von Zeit *im Geiste* von Jörg Haspel formuliert. Denn das konservatorische und architektonische Vorgehen Chipperfields setze nämlich nicht auf Kontrast oder Konfrontation, sondern auf Kontinuität; diese sei allerdings »eine neue Kontinuität, nämlich eine *geistige Kontinuität*, die über die am Bau sichtbar belassenen *Zeichen der historischen Diskontinuität hinweg Vergangenheit mit Gegenwart und Zukunft verbindet*« (Haspel 2007:210, Herv. JK). Die nunmehr »geistige Kontinuität« verbinde zudem Schinkel, Stüler und Chipperfield, da diese trotz der Verschiedenheit ihrer Arbeiten in einer »inneren Haltung« geeint seien (ebd.). Die Trennung zwischen den unterschiedlichen Zeitschichten und der Ausschluss der Wiederholung führen also keineswegs zum Verzicht auf Vorstellungen von Beständigkeit. Denn »das Alte und das Neue sollten einander verstärken – nicht um des Kontrastes willen, sondern um Kontinuitäten aufzuspüren« (Chipperfield 2008:9). Mit der Verlagerung auf den Geist des Hauses als Sitz der Identität wird das Wesen des Gebäudes zu einer Idee, die prinzipiell zu jeder Zeit neu interpretiert werden kann. Galt das Erbe der GHB noch als zu wertvoll, um es dem »Tagesgeschmack anzupassen« (Ahme 2007), so bildet das Credo »Interpretation wagen«, wie es von den Akteuren der ergänzenden Wiederherstellung ausgegeben wird (Chipperfield/Wolters 2009:230ff.), den exakten Gegenpunkt dazu. Wurde die Erweckung der Toten zuvor noch kategorisch ausgeschlossen, so spricht die Stiftung Preussischer Kulturbesitz in der Jahrespressekonferenz des Präsidenten 2009 im Hinblick auf die bevorstehende Eröffnung des Neuen Museums von einer »wahren Wiedergeburt der gesamten Museumsinsel« (2009:14). Die Wiederholbarkeit verlagert sich nunmehr allerdings von der *Form* in die *Idee*.

Dass diese Argumentation auch auf gänzlich anders gestaltete Räume angewandt werden kann, wird abermals anhand der Neuinterpretation der stülerschen Raumstruktur im Ägyptischen Hof deutlich. Denn auch hier sei der »Eingriff *inspiriert* von dem Säulensystem des originalen Tempels« und befindet sich »innerhalb der umschließenden Mauern des Innenhofs« (Chipperfield 2004:106, Herv. JK). Der Eingriff *in spiritus*, also im Geiste, des Säulensystems des originalen Tempels folgt »übergeordneten Prinzipien des Stülerschen Entwurfs« und gewähre »sowohl ihre Kontinuität als auch ihre moderne Identität« (Chipperfield, zitiert nach Ludwig 1998:4). Wieder kann in direkter Bezugnahme zu dieser Argumentation der heroische Kollektivierungsdiskurs der originalgetreuen Wiederherstellung als Kontrastfolie herangezogen werden. Denn das Ausweichen auf die Ebene »übergeordneter

50 Auch medial sind oft Begriffe aus dem semantischen Feld des Geistes und damit der indirekten Bezugnahme auf die hegelsche Terminologie nachweisbar; etwa in der Frankfurter Rundschau vom 05.03.2009: »Chipperfields Wiederbelebung ist eine Großtat aus dem Geist der *Synthese*.« (Thomas 2009, Herv. JK).

Prinzipien« wird als »Vergeistigung« scharf kritisiert.⁵¹ Das Besondere der stüler-schen Architektur liege nicht in den Proportionen und Volumina, sondern in der Feinstruktur von Architektur und Dekor, so die Gegner der modernen Interpretation des Neuen Museums (Ludwig 1998:5).

Die klare lineare Zeitlichkeit dieses Kollektivierungsdiskurses erkennt in »übergeordneten Prinzipien« die Quelle der Kontinuität. Da diese nunmehr eine geistige und keine materielle ist, kann auch über »historische[n] Diskontinuität hinweg Vergangenheit mit Gegenwart und Zukunft« verbunden werden (Haspel 2007:210). Auf nachgerade idealtypische Weise entspricht diese Zeitkonstruktion der »heißen Option« im Umgang mit historischer Veränderung, von der Lévi-Strauss sprach. Das »Eindringen der Geschichte« wird auch hier zum Motor der eigenen *Entwicklung* (1981:270, Kap. 4.1). Da die Vergangenheiten jeweils abgeschlossen sind, können sie lediglich dokumentiert werden. Die Dokumentation und die geradezu detektivische Spurensicherung stellen – im wörtlichen Sinn – eine »rechenschaftszeitliche« Verarbeitung der Vergangenheit dar (J. Assmann, Kap. 4.1.1). Auch dem Denkmalpflegerischen Gutachten zufolge stellt das Gebäude ein historisches »Dokument« und »Sachzeugnis[ses]« dar (Badstübner et al. 1994:19), wodurch es seine eigene Geschichte bezeugt. Allerdings weit davon entfernt, absichtsloses »Speichergedächtnis« und nüchterner Bericht über die Vergangenheit zu sein, gelingt es auch in dieser linearen Thematisierung der Zeit, eine Wiederholungsstruktur auszubilden. Die fundierende Dimension des Funktionsgedächtnisses (A. Assmann, Kap. 4.1.2) dieser Erzählung verlagert die Ewigkeitskonstruktion nunmehr auf die Ebene historischer Gesetzmäßigkeiten. Nach Maßgaben übergeordneter Prinzipien und durch anhaltende Neu-Interpretation im Modus textueller Kohärenz kann so ebenfalls ein Gleichbleiben über historische Brüche hinweg stabilisiert werden (Kap. 4.1.3). Dies erzwingt allerdings eine stets neue Perspektivierung von Generation zu Generation.

Somit wird die historiografische Dokumentation identitätspolitisch vereinahmt. Auch sie ist nicht lediglich protokollierendes Speichergedächtnis, sondern kann selbst neue Mythen begründen. Dies geschieht etwa, indem der historische Wandel selbst zur Identitätsressource erklärt wird. So verknüpft einer der am Wiederaufbau beteiligten Restauratoren die Geschichte des Neuen Museums mit dem Wesen Berlins. Im Rückgriff auf Karl Schefflers berühmten Essay »Berlin – Ein Stadtschicksal« (Scheffler 1989, Orig. 1910) wird das Wesen der Stadt darin erkannt, nie *sein* zu können, sondern immerzu *werden* zu müssen (NM-3, 22-98). Dieses Deutungsmuster der »ewigen Veränderung« wird auch von Jörg Haspel eng mit den mannigfaltigen Spuren der wechselhaften Geschichte des Neuen Museums verknüpft, wenn dieser darin ein »emblematisches Monument für das

51 Immaterielle Aspekte spielen auch in der Argumentation der GHB eine Rolle (vgl. »geistige Komponente«, Kap. 5.2.6). Jedoch wird daraus grundsätzlich anderes abgeleitet.

Stadtschicksal Berlins im 19. und 20. Jahrhundert« erkennt (Haspel 2007:210, Herv. JK).⁵² Auch Jonathan Keates reproduziert dieses Deutungsmuster, wenn er in dem 2009 von David Chipperfield Architects (DCA) anlässlich der Eröffnung des Neuen Museums publizierten Essayband davon spricht, dass sich Berlin immer wieder auf seinem »sandig-unbeständigen Fundament« neu behaupten müsse (Keates 2009:51). Die diskursive Verknüpfung zwischen der sich stets wandelnden Stadt und dem wiederhergestellten Museum erlaubt eine Deutung des Erbes, mit der sowohl kontinuierliche Veränderung als auch eine Vorstellung von Beständigkeit konstruiert werden können. Der anhaltende Wandel wird zur Identitätsressource erhoben. Derselbe Autor geht allerdings noch einen Schritt weiter, indem er dieses (angebliche) Wesensmerkmal des Hauses im wörtlichen Sinne *verewigt*. Denn das Credo, welches dem Museum »innewohne« und nach dem sowohl Stüler als auch Chipperfield gehandelt hätten, würde lauten: »*In meinem Ende ist mein Anbeginn*« (Keates 2009:52, Herv. JK). Mit dieser Behauptung werden einerseits die Architekten von gestern und heute zueinander in Bezug gesetzt. Andererseits gelingt mit der Verknüpfung von Anfang und Ende die Konstruktion eines Bildes von Ewigkeit (Arendt, Kap. 4). Zeit kann somit nicht nur über Brüche und historische Zäsuren hinweg stabilisiert werden, sogar Vorstellungen von Ewigkeit lassen sich in diesen Deutungen nachweisen. Ewig bleibt nunmehr nur die Veränderung.

5.3.6. Doppelte Modernisierung

Die »zentrale Zielsetzung« bei der Wiederherstellung des Neuen Museums bestand darin, »die erhaltenen Fragmente des Originalbaus weitestgehend zu bewahren und auszustellen« (Chipperfield 2004:98). Eine weitere Aufgabe bestand jedoch auch darin, »ein modernes Museum aus den Ruinen eines Museums des 19. Jahrhunderts zu entwickeln« (a.a.O. 97). Das strukturelle Dilemma zwischen der Wahrung des Kulturdenkmals und einer zeitgemäßen Vermarktung wird auch in den Grußworten, die dem Masterplan Museumsinsel vorangestellt sind, betont (Lehmann 2000; Mausbach 2000). Die aktuellen und zukünftigen Anforderungen an den Museumsbetrieb mussten also bei der Wiederherstellung gleichermaßen berücksichtigt werden. Dies erzwang eine *technische Modernisierung* im handfesten materiellen Sinne (etwa durch den Einbau von Lüftungsanlagen und Fahrstühlen). Daneben durchlief das Neue Museum in der Zeit seiner Wiederherstellung allerdings auch eine *diskursive Modernisierung*. Die intensive Beschäftigung mit dem Gebäude und die akribische Sicherung der Spuren der Zeit führten einerseits dazu, dass der moderne Charakter der Konstruktion des 19. Jahrhunderts freigelegt wurde. Außerdem hatte dies auch zur Folge, dass nun in einer Reihe von Publikationen

52 Der Begriff »Stadtschicksal« wird zwar ohne expliziten Verweis auf Schefflers Essay verwendet, allerdings scheint die Wortwahl in diesem Zusammenhang nicht zufällig.

der moderne Charakter des Gebäudes auch diskursiv in Wert gesetzt und als Wesensmerkmal konstruiert wurde. Das Neue Museum wird damit sowohl physisch als auch diskursiv zu einem ganz und gar modernen Bauwerk. In einem der im Jahr der Fertigstellung des neuen Neuen Museums veröffentlichten Sammelbände wird die diskursive Modernisierung etwa folgendermaßen vollzogen: »Viel wichtiger als die Auseinandersetzung um die Ausschmückung der Treppenhalle ist der Umstand, dass die technische Innovation des als ›modernes‹ Bauwerk lange Zeit vollständig unterschätzten Gebäudes vorbildlich herausgestellt worden ist.« (Schulz 2009:54).

Wichtiger als die Ausschmückungen erscheint nun die technische Innovation des bereits vor 160 Jahren »modernen« Bauwerks. Die Liste der Begriffe, mit denen die Modernität des alten Neuen Museums diskursiv hervorgehoben wird, ist lang. So wird das alte Neue Museum etwa als »Hightech vom Feinsten« (Cobbers 2009:19ff.), »bemerkenswert innovativ« (Harrap 2009b:125) oder als »Leistungsschau der technischen Möglichkeiten« (Haspel 1994:139) beschrieben. Der Architekturhistoriker Kenneth Frampton spricht in dem von David Chipperfield Architects 2009 veröffentlichten Essayband davon, dass die Eisenbauelemente des alten Neuen Museums »Teil jenes Erbes« sind, mit dem sich Chipperfield und Harrap auseinandersetzen mussten (Frampton 2009:100). Dabei ziehe sich der »technische Fortschritt« wie ein »roter Faden« durch die Geschichte des Bauwerks, welcher »den ursprünglichen Bauprozess sowie die zeitgenössischen Restaurierungsarbeiten« geprägt habe (a.a.O. 99). Indem der technische Fortschritt zum gemeinsamen Nenner der unterschiedlichen Zeiten wird, kann der Eingriff in der Gegenwart mit der Vergangenheit verbunden und dadurch legitimiert werden. Dadurch, dass die Modernität des alten Neuen Museums zur Identitätsressource wird, bewegt sich auch das neue Neue Museum als »Schauspiel technischer und wissenschaftlicher Errungenschaften« (a.a.O. 106) in den Bahnen der Tradition.

Einen wichtigen Ausgangspunkt der diskursiven Modernisierung des Neuen Museums stellen, wie bereits eingangs erwähnt, die Arbeiten von Werner Lorenz dar. Vor allem auf seinen Aufsatz »Das Neue Museum – Inkunabel preußischer Konstruktionskunst im Zeichen der Industrialisierung« (1994; 2009; 2014) wird oft Bezug genommen, womit dieser im Diskurs zu einer wirkmächtigen (wissenspolitischen) Intervention wird. Anhand von drei Aspekten stellt Lorenz die Modernität des Stülerbaus heraus. Technisch innovativ waren (1.) die Organisation des Konstruktionsprozesses und der Einsatz einer von Borsig installierten 5-PS-Dampfmaschine, die nicht nur für das Einrammen der Eichenstämme und damit zur Gründung eingesetzt wurde, sondern ebenso zum Mischen des Mörtels und als Antrieb für den Lastenaufzug (1994:99). Ebenso spiegele (2.) der umfangreiche Einsatz moderner Materialien (Eisenkonstruktionen, Bogensehnenträger) die Modernität der Epoche der Industrialisierung wider (a.a.O. 108). Damit sei ein neuartiges »High-Tech«-Gesamtkonzept umgesetzt worden (ebd.), welches etwa auch

in dem »hochmodernen Industriedach« des Ägyptischen Hofes zum Ausdruck gekommen sei (a.a.O. 101). Ebenso werden die Tontöpfe, die »zur Minderung von Gewicht und Schub« (a.a.O. 103) eingesetzt wurden, als technische Innovation relevant gemacht. Die »zukunftsweisende Neuartigkeit« der Konstruktion zeige sich zudem (3.) in seiner »baukünstlerischen Adaption« (a.a.O. 99). Gemeint sind letztendlich eine konzeptionelle Offenheit und architektonische Modernität, die dem Neuen Museum, der breit geteilten Interpretation Lorenz' zufolge, von Beginn an zu eigen war. Es handelt sich hierbei also um die Traditionalisierung einer konzeptionellen Offenheit für technische Innovation und die Verwendung moderner Materialien. Diese wird über den Verweis auf Karl Boettichers »tektonischen Klassizismus« hergeleitet.

»Boettichers streng tektonischer Klassizismus, dessen Paradigmen unmittelbar auf Winckelmann und Schinkel zurückgingen, bejahte vorbehaltlos die Hinwendung zur Eisenarchitektur. Er eröffnete Stüler die Möglichkeit, klassizistische Grundvorstellungen *widerspruchsfrei* mit den neuen Konstruktionsweisen und Produktionsbedingungen der ›Eisenzeit‹ zu verbinden« (a.a.O. 112).

Mit der Verbindung zu den Urvätern und dem Appell an eine Tradition der Integration des Neuen werden der Wert und die Bedeutung des Gebäudes als eine der frühesten Eisenkonstruktionen nochmals unterstrichen. Daraus folgert Lorenz schließlich:

»Der verbliebene Torso des Stülerschen Meisterwerks fordert heute eine dieser überragenden Bedeutung angemessene architektonische Antwort. Sie sollte von Parametern wie Respekt und Achtung, Sorgfalt und Behutsamkeit ebenso bestimmt sein wie vom *Stülerschen Mut*, auf schwierigste Randbedingungen mit der Entwicklung *zukunftsweisender Lösungen* zu reagieren« (ebd., kursiv JK).

Die »widerspruchsfreie« Synthese zwischen »klassizistischen Grundvorstellungen« und »neuen Konstruktionsweisen« ermögliche auch heute einen beherzten Eingriff. Denn neben der Forderung nach eher passiven Umgangsweisen wie »Respekt und Achtung« werden – unter Verweis auf den »Stülerschen Mut« – ebenso »zukunftsweisende Lösungen« eingefordert. Auch medial wurden der Topos der technischen Modernität und der daraus abgeleitete Imperativ des Fortschreibens aufgegriffen; etwa von Nikolaus Bernau, der den Entwurf Chipperfields als die »Fortsetzung des Technikdenkmals Neues Museum ins nächste Jahrtausend« (1994:115) bezeichnet. Da es bei der Instandsetzung des Neuen Museums sowie der gesamten Museumsinsel auch darum ging, eine der wichtigsten Sehenswürdigkeiten der Stadt einer zeitgemäßen Vermarktung zuzuführen, erscheint diese Geschichtsdeutung des kontinuierlichen Fortschreibens hochgradig funktional. Mit dem Appell an die mutige Vorgehensweise Stülers (»stülerscher Mut«) und dem Verweis auf ein Konzept, welches Modernes »widerspruchsfrei« mit der Tradition zu verbin-

den vermag, können die doppelten Anforderungen integriert werden. Diese Form der Geschichtsdeutung bietet somit eine Lösung für das strukturelle Dilemma zwischen Konservieren und Weiterentwickeln, auf welches Dehios Imperativ (konservieren, nicht restaurieren!) keine angemessene Antwort mehr bot.⁵³ Denn indem die Modernität des Gebäudes in der Vergangenheit »wiedergefunden« wird, können die Bedingungen, die die Gegenwart und die strukturellen Aspekte einer *zeitgemäßen* Vermarktung stellen, mit der Tradition in Einklang gebracht werden.

5.3.7. Das Nebeneinander der Räume: Die Konstruktion räumlicher Kohärenz

Chipperfield selbst erinnert daran, dass die Aufgabe, die sich am Neuen Museum stellte, sowohl darin bestand, »der Ruine ihre Identität zu lassen« als auch »dem wiederhergestellten Neuen Museum gleichzeitig Integrität zu geben« (2004:86). Neben dem strukturellen Dilemma zwischen Denkmalschutz und modernem Museumsbetrieb ergibt sich daraus auch ein räumliches Dilemma zwischen Disparität und Einheit. Die Zerstörungsgeschichte soll weiterhin Teil des Gebäudes bleiben, jedoch nicht dessen ausschließlicher Charakter sein (a.a.O. 96). So wie die Trennung der Zeitschichten nicht zum Verzicht auf Vorstellungen von Beständigkeit führt, so hat auch das ambige Wesen des Museums nicht zur Folge, dass auf die Konstruktion räumlicher Einheit verzichtet wird. Der Begriff der Harmonie bleibt dabei nicht der einzige Topos aus dem semantischen Feld der Akustik. Aufgabe dieses Unterkapitels ist es deshalb, aufzuzeigen, *wie* die Spannung zwischen Ambiguität und Integrität diskursiv aufgelöst wurde.

Kohärenz der Raumstruktur

Für die GHB war die Wiederholung des Stülerbaus ein Gebot der Achtung des Werkes des Architekten. Sie stellte den einzig gebotenen Umgang mit der Ruine dar, die aus dieser Perspektive eher ein Steinhäufen war. Ebendies entspräche für die Vertreter der ergänzenden Wiederherstellung gerade einer Geringschätzung des Werk Stülers. Wie im Masterplan Museumsinsel festgestellt wird: »Kein Wiederholungsversuch könnte der Qualität und der Bedeutung von Stülers Kunstwerk gerecht werden« (Haspel 2000:41). Zwar ist die erneute Ausführung des stülerschen »Kunstwerk[s]« unmöglich. Dennoch kann die »Kernform« der Treppenanlage wiederhergestellt werden (ebd.).

Da das Kunstwerk unwiderruflich verloren ist und es der Respekt vor der künstlerischen Leistung (Stülers, Kaulbachs) verbietet, dieses zu wiederholen, verlagert

53 Dies gelingt deshalb nicht mehr, da, wie Chipperfield an anderer Stelle nochmals betont, *sowohl* die »Kontinuität als auch moderne Identität des Neuen Museums« gesichert werden müssen (Chipperfield 2004:100).

sich die Kohärenzbehauptung von der Form in die räumliche Struktur. Bereits im denkmalpflegerischen Gutachten wurde großer Wert darauf gelegt, dass auch die neu zu errichtenden Gebäudeteile in ihrer räumlichen Grundstruktur, also in Proportion und Grundriss, wiederhergestellt werden (Badstübner et al. 1994:23). Dass dies auch gelungen sei, wird etwa in dem vom Büro David Chipperfield Architects (DCA) herausgegebenen Sammelband durch Jonathan Keates betont. Demnach schlagen Chipperfield und Harrap einen Bogen zwischen moderner Gestaltung und den »zeitlosen Linien und Volumina« des Stülerbaus (Keates 2009:54). Nicht mehr die *Kunstform*, sondern die *Kernform* der Grundstruktur, des Bauvolumens und der »zeitlosen Linien« sichert also die Kohärenz und die Integrität des Bauwerks. »Die Wiedergewinnung der Treppenanlage« in ihrer Kernform stifte auch über das Haus hinaus reichende Bezüge; etwa zur Rotunde des Alten Museum. Vor allem aber sei sie »in ihrer axialen Beziehung zur Freitreppe der Alten Nationalgalerie [...] denkmalpflegerisch ohne Alternative.« (Haspel 2000:41). Mit der Nennung der räumlichen Bezüge zu den anderen Gebäuden wird die Einheit des Gesamtkunstwerks heraufbeschworen. Die formale Verschiedenheit der modernen Treppe des Neuen Museums und der in ihrer bauzeitlichen Form wiederhergestellten Freitreppe der Alten Nationalgalerie harmoniert, dieser Lesart nach, mit den umliegenden Bauwerken. Mit der wiederhergestellten räumlichen Struktur befindet sich die von Chipperfield entworfene Treppenhalle auch ohne das erbaunungszeitliche Dekor in guter Nachbarschaft zu den anderen Museumsgebäuden.

Ein modernes Palimpsest

Ein im Zusammenhang mit der Diskursivierung von Baudenkmalen oft verwendetes Motiv ist das sprachliche Bild des Palimpsests. Ursprünglich bezeichnet der Begriff mehrfach überschriebene Schriftstücke (meist Kalbslederhäute), in denen die Spuren des ehemals Vorhandenen noch in Resten zu erkennen sind. Auch im Diskurs des Neuen Museums wird diese Metapher häufig verwendet.⁵⁴ Anders als bei tatsächlichen Palimpsesten, in denen der Schimmer der alten Spuren ein unerwünschter Nebeneffekt ist, sollen die vielfältigen Einschreibungen der Zeitverläufe jedoch bewusst sichtbar gelassen werden. Die Vielzeitlichkeit des Hauses soll ganz bewusst in eine architektonisch-ästhetische Vielräumlichkeit übersetzt werden.

»Nach den Bomben- und Feuerschäden war das Gebäude dann über sechzig Jahre den *Naturgewalten* ausgesetzt, so dass wir heute sowohl einer Ruine von großer Wirkung gegenüberstehen als auch einem Gebäude, das sich durch eine *komplexe Bedeutung und Ambiguität* auszeichnet.« (Chipperfield 2004:83, Herv. JK).

Gerade die unterschiedlichen Ereignisse in der einzigartigen Geschichte des Gebäudes machen sein besonderes Wesen aus. Dies schließt sogar die Beschädigung-

54 Etwa Frampton (2009:97ff.); Keates (2009:52); Brandt (2011).

gen durch Schrapnellgeschosse ein, die laut Chipperfield »ein wesentlicher Teil der Geschichte des Baus« darstellen (a.a.O. 100). Was das Gebäude nunmehr auszeichnet, ist seine »komplexe Bedeutung und Ambiguität«. Neben dem Verweis auf eine tieferliegende räumliche Grundstruktur, die die Persistenz der ursprünglichen Raumschöpfung gewährt, wird gerade die komplexe Vielgestaltigkeit des Gebäudes als Identitätsressource relevant gemacht. Da die »Einfluss nehmenden Zeitläufe zu lang und zu komplex [waren], um sie leugnen zu können« (Chipperfield 2004:94), werden mehre Zeitschichten beerbt.⁵⁵ Der damit verbundene Wert des »Sowohl-als-auch« wird in eine Ästhetik des Disparaten übersetzt.

Der Blick, der sich aus dem Mittelalterlichen Saal in den Modernen Saal und den Griechischen Hof ergibt, kann dies veranschaulichen. Im kriegszerstörten Modernen Saal mussten die Terrazzoböden vollständig neu ausgeführt werden. Die ionischen Kapitelle sowie die bauzeitlichen Säulen konnten wiederaufgestellt werden. Die neu aufgemauerten Joche im Mauerverbund von Neu- und Altziegeln stützen nun eine Decke aus modernen Betonelementen, die im Kontrast zu dem zwar ebenfalls neuen, aber weniger modern anmutenden Fußboden steht. Die feingliedrigen Decken des Saals wurden wieder freigelegt. Die Einbauten im Zuge der Amarna-Sammlung sowie die ebenfalls im Kontext dieser Umbauten abgebrochene Apsis zum Griechischen Hof wurden in ihrem Volumen und mittels moderner Betonbauteile wieder ausgeführt. Bei der Wiederherstellung der Decken wurden nach historischen Verfahren neu produzierte Tontöpfe verwendet, die zu Stülers Zeit ein technisches Novum darstellten und die Errichtung des ersten dreigeschossigen Museums der Welt ermöglichten. Neben den unterschiedlichen Werkstoffen sind es schließlich die zahlreichen Schadensformen und unversiegelten Oberflächen, die das Bild des Palimpsestes vervollständigen. Der Schievelbeinfries im Griechischen Hof, auf welchem der Untergang Pompejis dargestellt wird, wurde in Teilen restauriert; beschädigte Flächen blieben sichtbar. Der Hof erhielt erneut ein modernes Glasdach, so wie das ursprüngliche Bodenniveau des 19. Jahrhunderts an dieser Stelle wiederhergestellt wurde.

Das zeitliche Nacheinander der Geschichten wird also in ein räumliches Nebeneinander verschiedener Stile, Materialien, Architekturen, Schadensformen übersetzt. Anders als bei mehrfach überschriebenen Palimpsesten ist die Ambiguität hier aber hochgradig konstruiert. Sie rekurriert auf eine Vielzahl von Zeitschichten, welche wiederum unterschiedlich stark betont werden. So wie das »alte richtige Museum«, von welchem die GHB sprach, ein Komposit chronologisch früherer

55 Für diese positive Betonung der Vielschichtigkeit der historischen Spuren sowie der Disparatheit der Museumsinsel insgesamt sprach Hans Witschurke, anlässlich der Eröffnung der James Simon Galerie, von dem Ensemble als »Metamuseum«, an dem »die gesellschaftliche Entwicklung der letzten zweihundert Jahre ebenso abgelesen werden kann wie die Evolution des Gebäudetyps.« (2019:29).

Zeitpunkte war, so ist auch die bewusste Inszenierung von Ambiguität keineswegs ein absichtsloses »Einfrieren« der Ruine (Harrap 2009b). Gerade die Abbildung der disparaten Spuren der Zeit führte vonseiten der GHB zum Vorwurf der Monstrosität und der Verunreinigung.

Dem vielgestaltigen Erscheinungsbild wird nun allerdings ein historischer Dokumentenwert zugestanden. Die gegenwärtig sichtbaren historischen Spuren und die mehrfachen Überschreibungen werden als wesentlich für das Neue Museum beschrieben. Kenneth Frampton deutet dies in einem anlässlich der Neueröffnung 2009 publizierten Essay mit dem Titel »Das Museum als Palimpsest« folgendermaßen: »Das Neue Museum ist – und war in gewisser Weise schon immer – eine Art Palimpsest, in dem Vergangenheit und Gegenwart einander ständig spiegeln [...] und dabei eine endlose Reihe von Haken schlagen« (2009:100). Der spannungsreiche (Haken schlagende) Kontrast zwischen Vergangenheit und Gegenwart wird in eine Tradition gestellt und als »endlose Reihe« entzeitlicht. So wie der historische Wandel bleibt auch die Ambiguität widerspenstiger Spuren der Zeit im palimpsestartigen Wesen des Neuen Museums erhalten.

Die Einheit der Fragmente

1845 erhielt Hermann Schievelbein den Auftrag, im Griechischen Hof des Neuen Museums einen Stuckfries auszuführen. Der Fries zeigt die Bewohner Pompejis beim Versuch, ihre Kunstschatze zu retten, die durch den Ausbruch des Vesuvs bedroht sind. Die personifizierte Naturgewalt an der Nordseite des Hofes bildet das Zentrum des Frieses, welcher zu beiden Seiten die Schar der Flüchtenden abbildet. Diese werden schließlich an der Westseite des Hofes von zwei Personen empfangen, die die Kunstschatze zur sicheren Verwahrung entgegennehmen. Diese Figuren tragen die Gesichtszüge Friedrich August Stülers und Ignatz Maria Olfers (van Wezel 2003:191, Lorenz 2014:32f.); zweifelsfrei keine Koinzidenz, sollte damit doch die Kontinuität zwischen der antiken Kunst und dem preußischen Staat als Hort eben dieser Kunstschatze zum Ausdruck gebracht werden. In der Darstellung Preußens als legitimer Nachfolger der untergegangenen antiken Welt wird ebenso wie in den Kaulbachfresken das Sendungsbewusstsein und die *historizistische* Selbstüberhöhung des Staates (Kap. 5.1.1) und seiner Künstlerpersönlichkeiten erkennbar.⁵⁶ Dabei wird die heidnische Antike mit der christlichen Gegenwart verknüpft und eine geschichtlicher Fortschritt proklamiert.

Eng mit dieser Selbstthematisierung verbunden war dabei die didaktische Einheit zwischen den Exponaten und der Innengestaltung des Museums. Dadurch konnten die unterschiedlichen Epochen in ein vereinheitlichendes Entwicklungs-

56 Eine vergleichbare Identifizierung des preußischen Staates mit der antiken Welt fand sich auch im Ägyptischen Hof. Hier befand sich eine in ägyptischen Hieroglyphen abgefasste Widmung für den preußischen König (van Wezel 2003:145).

Abbildung 21: Der Blick vom Mittelalterlichen Saal in den Modernen Saal (links) und den Griechischen Hof (rechts) zeigt die Vielzahl der Schadensformen und Zeitschichten, auf die die Wiederherstellung rekurriert.



und Fortschrittsnarrativ eingebettet werden. Zwar erkannte auch die diskursive Formation der ergänzenden Wiederherstellung die didaktische Einheit zwischen Exponaten und Innengestaltung der ursprünglichen Museumsfassung als wesentlich an (Haspel 1994:139), jedoch wird dieses Wesensmerkmal einem verlorenen und (chronologisch) abgeschlossenen Teil der Gebäudegeschichte zugeschrieben. An die Stelle der stilistischen Homogenität, im Sinne eines als ursprünglich gedachten Zustandes, tritt das ambige Wesen des Gebäudes. Jedoch werden auch in

diesem Modus der Verräumlichung die komplexe Ambiguität des Gebäudes und seine Exponate zu einer Einheit verknüpft. Dies geschieht hauptsächlich dadurch, dass die historische Signifikanz der Exponate mit der ebenfalls geschichtlichen Bedeutung des Neuen Museums zusammengebracht wird. Als gemeinsamer Nenner wird gerade die offen zutage tretende Brüchigkeit der Exponate und der Architektur relevant gemacht.

Ein erneuter Blick in den Griechischen Hof verdeutlicht dies. So werden hier sowohl (ca. 4.500 Jahre alte) ägyptische und (ca. 2.800 Jahre alte) babylonische Reliefs gezeigt. Zudem ist im Hof ein (ca. 2.100 Jahre alter) griechischer Torso einer Zeusstatue ausgestellt. Über den Exponaten fliehen, wie vor 160 Jahren, die Bewohner Pompejis. Der Unterschied besteht nun aber darin, dass der Fries Schievelbeins selbst als historisches Dokument Bedeutung erhält. Dies geschieht mittels einer Ausstellungstafel (Texttafel Nr. 013), die eine sprachliche Verbindung zwischen Exponat und Hof herstellt. In dem Text wird darauf hingewiesen, dass auch die von »Granatsplintern durchschlagenen Putzreste« wie die hier ausgestellten Exponate gleichermaßen von historischer Relevanz zeugen (ebd.). Diese Lesart, dass die Objekte und das Gebäude des Neuen Museums in ihrer historischen Bedeutung geeint sind, wird oft in den Fachdiskursen der Denkmalpflege, aber auch der kulturwissenschaftlichen Literatur bemüht.⁵⁷ Das Argument lautet dabei wie folgt: »Die ›Weltordnung‹ im Griechischen Hof fügt ägyptische und assyrische Tempelreliefs, eine Zeusstatue und den Schievelbein-Fries zu einer thematischen Einheit zusammen« (Wedel 2009:79). Diese Einheit der Fragmente macht den brüchigen Charakter der Exponate und die Beschädigungen des Gebäudes als verbindende Klammer relevant und spricht beidem historische Bedeutung zu. Idealtypisch formuliert Carola Wedel dieses Argument folgendermaßen: »Die Bruchstückhaftigkeit des Gebäudes entspricht der Bruchstückhaftigkeit der in ihm gezeigten Fundstücke.« Anhand der Büste der Nofretete und des Nordkuppelsaals führt sie weiter aus:

»Nicht einmal der Kalksteinkopf der Nofretete ist in einem perfekten Erhaltungszustand – um wie viel weniger ist es der Nordkuppelraum, in dem sie alle Blicke auf sich zieht. Dabei leistet es gerade der entsprechend beschädigte und sorgsam bewahrte Umraum, ihre Zerbrechlichkeit überzeugend als Erbe ihrer eigenen Geschichtlichkeit zu vermitteln.« (Wedel 2009:54f.).

Gebäude und Ausstellungsgegenstände sind in ihrer »Bruchstückhaftigkeit« und in ihrem nicht »perfekten Erhaltungszustand« geeint und treten als »Erben ihrer

57 So verknüpft etwa auch Kerstin Brandt den ästhetisierenden Umgang mit den Kriegszerstörungen im Griechischen Hof mit dem hier zeitweise gezeigten »Berliner Skulpturenfund«. Die »devastations of World War II« würde so zur »common history« für beide (2011:306).

eigenen Geschichtlichkeit« auf. Diese Technik der Vereinheitlichung kann nur gelingen, wenn sowohl den Exponaten als auch dem Gebäude ein historischer Wert beigemessen wird. Der Unterschied zwischen der 4.500 Jahre alten Nofretete und dem 160 Jahre alten Museumsbau ist, aus dieser Perspektive, lediglich quantitativer Natur; ein qualitativer Unterschied besteht nicht. So wie die Werkstoffe Stülers (Eisenkonstruktion) und die Chipperfields (Werkbetonteile) in ihrer Qualität als *moderne* Werkstoffe geeint sind, so werden auch die Objekte in ihrer *historischen* Qualität miteinander gleichgesetzt. Zudem liegt erneut gerade in der »Unvollständigkeit« ein informatorischer und geschichtlicher Mehrwert. Nofretete sei schließlich »eine reife Frau«, deren »Reiz gerade im Nicht-Perfekten, der Zeichnung durch die Jahre besteht« (Kuhn 2009:91).

Kritisierte die GHB noch die Disparatheit der Wandbilder des Saals, welche Szenen aus der griechischen Mythologie zeigten, mit dem nun am Ort gezeigten Exponat, so kann auch die Argumentation, in der Gebäude und Ausstellungsstücke in ihrer Brüchigkeit miteinander assoziiert sind, nur belächelt werden. Die GHB kommentiert sarkastisch, dass sich nun die unterschiedlichen Zerstörungen im Wettstreit miteinander befänden. Die beschädigte Nofretete stehe nun in einem »herrlich zermürbten Kuppelraum« (Wendland 2009). Für die GHB wurde das Neue Museum gerade durch diesen Umgang zum »archäologischen Objekt ohne Wert«. Tatsächlich wurde dem Gebäude im Zuge der Wiederherstellung eine archäologische Zuwendung zuteil. Dies dient ebenfalls der vereinheitlichenden Verräumlichung. Einer der Denkmalpfleger expliziert dies anhand einer Nische im Apollosaal, indem er darauf hinweist, dass diese erst im Zuge der Wiederherstellungsarbeiten entdeckt und, einer ägyptischen Grabkammer gleich, wiedergeöffnet wurde (NM-1, 764-767). Indem vor der wiedergefundenen Nische ein 3.300 Jahre altes ägyptisches Fresko platziert wurde, wird aus der thematischen auch eine räumliche Einheit. Museumsarchitektur und die Exponate sind also in ihrer historischen Bedeutung geeint.

Zudem wird die Schaffung von Einheit durch gezielte Spacings vollzogen. Dabei kommt den mit hohem Aufwand organisierten und wiederverwerteten erbaungszeitlichen Ziegel, die in zahlreichen Abbruchhäusern in Brandenburg gesammelt wurden, eine besondere Rolle zu.⁵⁸ Mit der Anordnung der fragmentarischen, 4.500 Jahre alten Reste ägyptischer Fresken vor unverputztem Mauerwerk bauzeitlicher Ziegel wird beides zwar nicht quantitativ, wohl aber qualitativ im Hinblick auf die historische Signifikanz verbunden. Das Museumsgebäude und die in ihm gezeigten Exponate werden so zu archäologischen Objekten von höchstem Wert.⁵⁹

58 Von den rund 1,35 Millionen Altziegel, die zum Wiederaufbau der zerstörten Gebäudeteile verwendet wurden, entstammen 500.000 davon allein einer Kaserne aus dem 19. Jahrhundert in Schlesien (Frampton 2009:100).

59 Der Raum, in dem die Büste der Nofretete zu sehen ist, wird zudem durch Praktiken des ritualisierten Kunstgenusses auch situativ konstruiert. Neben dem Fotografieverbot gilt das

Dass dabei erneut die Offenheit des Materials bedeutsam ist, kann anhand der Stempel, mit denen die Handstreichziegel versehen wurden, dargestellt werden. Obwohl nirgendwo im Diskurs direkt darauf Bezug genommen wird, lässt sich in freierer Interpretation eine ästhetische Kontextualisierung der Stempelabdrücke und der vor den unverputzten Ziegelwänden angeordneten antiken Reliefs erkennen. Für die Herkunft der Ziegel lassen sich nicht nur unterschiedliche Regionen und Parameter (etwa Rathenower Rot oder Birkenwerder Gelb) feststellen. Zudem entstammen die weit über eine Million Altziegel mindestens 49 im Hinblick auf die Produktionszahlen höchst verschiedenen Ziegeleien aus dem Berliner Umland (Leonhardt 2009:28). Mit hoher Wahrscheinlichkeit sind damit zumindest einige der Produktionsorte der aus dem 19. Jahrhundert stammenden Ziegel mit denen, die ursprünglich am Neuen Museum verwendet wurden, identisch.

Was einerseits als Störung wahrgenommen und als »herrlich zermürbter Kuppelraum« verschmäht wird, stellt andererseits ein authentisches Zeugnis der Geschichte dar und bietet einen Anknüpfungspunkt für die Identifikation mit dem Gebäude. Die disparaten Einzelteile können so zu einer kohärenten Einheit gebündelt werden, denn das »Gebäude selbst [ist] zu einem Sachzeugnis der Geschichte geworden, dessen Bewahrung ebenso öffentlicher Auftrag ist wie die Pflege der gesammelten Kunstwerke« (Badstübner et al. 1994:19). Vor allem der letzte Teil des Satzes vollzieht die Gleichung zwischen historischem Gebäude und den historischen Kunstwerken, die darin gezeigt werden. Auch die historischen Exponate sind in ihrem offen-fragmentarischen Charakter dem Gebäude ähnlich und bedürfen der Pflege. Mit der so geschaffenen Einheit der Fragmente hat sich letztlich die Befürchtung des ehemaligen Direktors des ägyptischen Museums, Dietrich Wildung, bewahrheitet, dass die Geschichte des Gebäudes die der Exponate wenn nicht überragt, so doch überschattet.

Eine Partitur der Räume

Ungeachtet des Wertes des ›Sowohl-als-auch‹ und der Sicherung des informativsten Mehrwerts des Palimpsests macht der Anspruch, dem Gebäude Integrität zu geben, Techniken der Homogenisierung erforderlich. Neben der diskursiven Vereinheitlichung unter der Klammer der Historizität und der Brüchigkeit umfasste die Schaffung der Einheit im Neuen Museum auch handwerklich-restauratorische Techniken der Vereinheitlichung. Wurde die moderne Architektur einerseits als sich ungebührlich *laut* hervortuende Kontrastarchitektur beschrieben, so spricht Chipperfield in Bezug auf dieselben modernen Bauelemente von einer »ruhigen

Gebot der Stille, auf dessen Einhaltung die Museumsangestellten achten. Bernhard Giesen hat dies für Museen generell beschrieben, indem er darauf hingewiesen hat, dass abgesehen von Fachkommentaren Redeverbot herrscht und andere Einstellungen als Neugier oder ästhetischer Genuss mit Zurechtweisungen geahndet werden (Giesen 1999:236).

Abbildung 22: Die Nische wurde im Zuge der Wiederherstellung wiederentdeckt. Durch die räumliche Kontextualisierung mit einem 3.300 Jahre alten Fresko, wird deren historische und archäologische Bedeutung betont; Abbildung 23: Relief vor freiliegendem Mauerwerk. Die Stempel der Ziegeleien bezeugen den gleichermaßen historischen Charakter der wiederverwendeten Ziegel und fungieren so als thematische Klammer.



und passiven Architektur«, die dem »Gebäude Ordnung und Ganzheit« zurückgibt (2004:96f., Herv. JK). Die modernen Interventionen werden als »Rahmen«⁶⁰ und »neutraler Körper« verstanden.⁶¹ Da den disparaten Teilen des Gebäudes Ordnung und Ganzheit gegeben und eine »bauliche Kontinuität« erzielt werden soll, »ohne die Geschichte des Gebäudes zu verleugnen oder sie zu monumentalisieren« (a.a.O. 107), bedarf es einer Homogenisierung, die nun jedoch subtiler vollzogen wird.

Die bauzeitlichen Backsteine, die der GHB lediglich als in »Brandenburg zusammengesammelte alte Ziegel« galten (GHB 2008:15), werden nun für die Schaffung einer integren Ganzheit und eines ordnenden Rahmens relevant gemacht, da sie »kontinuierliche Übergänge« zwischen den alten und modernen Gebäudeteilen

60 Diese Rahmenmetapher lässt sich auch bei Harrap nachweisen (2009a:64).

61 Dazu auch Chipperfield (2009:56-59).

gewähren würden (Chipperfield 2004:98). Mit der voraussetzungsvollen Beschaffung der Ziegel sollte verhindert werden, dass Maschinenziegel die materielle Harmonie stören. Deshalb musste auch die Ziegelfläche im Treppenhaus, die während der Wiederaufbaumaßnahmen in der DDR entstanden war, wieder zurückgebaut werden. Julian Harrap spricht davon, dass das Gebäude durch »hässliche ›Ersatzteile‹ entstellt« gewesen sei (Harrap 2009a:60). Dieser Form des Wiederaufbaus wird also kaum »kultureller Wert« (ebd.) zugesprochen, wobei dies ebenfalls durch eine Terminologie der Zwischenzeit (»Ersatzteile«, »Notbehelf« (Kap. 5.2.7), und die Gewaltsemantik (»aggressiv rote Klinkermauerteile« (a.a.O. 62)) gekennzeichnet wird. Die subtile Homogenisierung der Restauratoren stellt ebenfalls eine aktive Konstruktionsleistung dar. Das Arrangement aus bauzeitlichen Materialien, erhaltenen Schadensformen und modernen Bauteilen entspricht allerdings keiner Homogenisierung im Sinne der GHB. Die Art der Inszenierung erinnert eher an eine Collage, da bereits Vorhandenes neu zueinander in Bezug gesetzt wird und damit neue Bedeutung erhält. Wie bei einer Collage ist auch dieses Zusammenstellen nicht absichtslos, sondern eine voraussetzungsvolle Verknüpfungsleistung, bei der erprobungsweise ein einheitliches Bild erzeugt wurde (Harrap 2009a). Rekonstruktivität der Geschichte ist hier also wörtlich zu nehmen. Wie bei einer Collage, bei der Unterschiedliches miteinander verbunden wird, so geschieht dies doch stets mit dem Anspruch, ein Ganzes herzustellen.

Ein Blick in den Ägyptischen Hof verdeutlicht dies. Hier sind Fragmente der Veduten ägyptischer Tempelstätten zu sehen. Neben der Rauminversion aus modernen Betonelementen sind außerdem die, mit bauzeitlichen Ziegeln wieder aufgemauerten, Wände des Hofes erkennbar. An der nördlichen Wand wurde erneut ein zuvor entferntes Freskofragment angebracht. Vor den neuen unverputzten Wänden des Hofes wurden schließlich ca. 3.500 Jahre alte Reliefs drapiert, die zum Teil aus den Tempelstätten stammen, die ursprünglich in den Veduten des 19. Jahrhunderts dargestellt wurden. Die praktische Ausführung dieser Raumcollage wird diskursiv zu einer Einheit verbunden. Auf einer Schautafel werden die räumlichen Bezüge erklärt: »Neben diesen um 1850 geschaffenen Tempelansichten [...] stehen an den wiederaufgebauten Wänden des im Krieg zerstörten Hofes originale altägyptische Tempelreliefs.« (Texttafel Nr. 112 im Ägyptischen Hof). Die räumliche Anordnung bedarf also der sprachlichen Explikation, um von den Besuchenden des Hauses als Einheit wahrgenommen werden zu können. Die moderne Rauminversion Chipperfields – die der GHB noch als »Raum-Monster« und Mutation des stülerschen Werkes galt (Kap. 5.2.7) – wird in dieser Verknüpfungsleistung mit den Überresten der 170 Jahre alten Tempelansichten und den 3.500 Jahre alten altägyptischen Tempelreliefs zu *einem* harmonischen Ganzen synthetisiert.

Neben dieser eher collagenhaften Anordnung, die nichtsdestotrotz zu einem einheitlichen Raum verknüpft werden kann, verfolgten die Gestalter des Neuen Museums vor allem ein Prinzip, mit dem trotz vordergründiger Verschiedenheit

Abbildung 24: Die Verknüpfung zwischen Ausstellung und Gebäude wird auch durch die Schaffung ästhetischer Einheit hergestellt. Durch gezielte Beleuchtung der Exponate und der Ziegelwand werden deren einheitliche Materialität und Farbgebung akzentuiert;
Abbildung 25: Die Veduten im Ägyptischen Hof (rechts) wurden restauriert und Fehlstellen flächig geschlossen. Die Ziegelwand (mittig) wurde mit bauzeitlichen Ziegeln neu gemauert. Der Freskorest, der darauf zu sehen ist, wurde erneut angebracht. Die Betonelemente (links) nehmen in einer Raum-Inversion das Volumen des ehemaligen Hypostyls auf. Vor den Wänden sind Relieffragmente arrangiert, die teilweise den altägyptischen Tempeln entstammen, die auf den Veduten abgebildet sind.



eine hintergründige Vermeidung allzu starker Kontraste angestrebt wird. Für die sprachliche Konstruktion von Homogenität werden oft Metaphern aus dem Feld der Akustik herangezogen. So betonte Julian Harrap noch anlässlich des Richtfestes 2007: »Jeder Raum muss klingen. Jeder für sich. Das ist mein Ziel. Doch der Klang stimmt noch nicht überall.« Bei der Schlüsselübergabe 2009 hingegen betonte der Restaurator schließlich: »Jetzt ist es so, wie ich es mir vorgestellt habe: Jetzt sind die Instrumente gestimmt, verschiedene Instrumente, so verschieden wie die Räume. Aber alle zusammen ergeben ein Konzert.« (Harrap, zitiert nach Wedel 2009:62). Die Schaffung eines harmonischen Ganzen (Konzert) setzt gerade die Verschiedenheit der Räume (Instrumente) voraus. Dasselbe sprachliche Bild

verwendet Harrap, wenn er sich als »Restaurator einer Geige« bezeichnet, der nach »Abschluss der Restaurierung die Saiten stimmen muss, um die Geige zum Klingen zu bringen« (Harrap 2009a:64).⁶²

Die Dokumentation verschiedener, klar voneinander unterscheidbarer Zeiten wird in einen räumlich-ästhetischen Ausdruck übersetzt. So wie eine zeitliche Stabilisierung nur noch über die Arbeit der Interpretation zu gewährleisten ist, so werden die disparaten Teile und Einzelräume durch die collagenhafte Anordnung und eine subtile Homogenisierung vereinheitlicht. All dies legt nahe, dass keineswegs eine absichtslose Dokumentation Ziel der Restaurierung war, sondern vielmehr die Schaffung eines facettenreichen Ganzen. Der räumliche Konstitutionsmodus verfährt zwar diskret, schafft aber dennoch gänzlich neue Räume. Insbesondere die Architekten der ergänzenden Wiederherstellung sind sich dieser Doppelstrategie durchaus bewusst und reflektieren dies in einer Vielzahl von Aufsätzen. Gleichzeitig erweist sich der Diskurs als äußerst kreativ, die weiterhin erhaltene Verschiedenheit der Räume als ein einheitliches Ganzes zu deuten, wodurch selbst vollkommen neue Räume als harmonisch beschrieben werden können. So deutet Jonathan Keates in einem Essay, der durch seinen beinahe lyrischen Sprachduktus hervorsticht, den Ägyptischen Hof folgendermaßen: »Er stellt einen Moment der Stasis inmitten der Rhythmen und Pulsschläge des Gebäudes dar. Er ist wie eine jener alles entscheidenden Pausen in einer Partitur, in denen der Raum zwischen den Klangeinheiten ebenso deutlich hörbar wird wie die Noten selbst« (Keates 2009:58).

Sogar Räume, die sich in hohem Maße von den anderen unterscheiden, können damit als Teil einer harmonischen Einheit gedeutet werden. Sogar der Kontrast wird damit in die Partitur der Räume integriert.

5.3.8. Concordia Discors: Die Wissensverhältnisse der »ergänzenden Wiederherstellung«

Der Architekt Axel Schultes vertrat als Einziger der am Wettbewerb von 1994 Beteiligten die Position der prinzipiellen Korrekturbedürftigkeit der baulichen Strukturen auf der Museumsinsel. Sein Vorschlag zu einer grundlegenden Neuordnung sah für das Neue Museum ein dem Pergamonmuseum vergleichbares Raumvolumen vor. Schultes forderte eine »Lösung heraus aus dem Flickwerk chaotischer Parzellierung«. Dabei dürfe es keine musealen, keine baugeschichtlichen und keine denkmalpflegerischen Tabus geben: »[D]er Stüler-Bau [war] von Anfang an alles andere als hilfreich für die Entwicklung des nördlichen Inselareals; – heute ist er, ich mag nicht drumherumreden, Rest, Korridor, Passage zwischen den anderen, den prägenden Museumsbauten« (Schultes 1994:60f.). Die Vergangenheit wird hier

62 Auch Wolters und Chipperfield sprechen von den Räumen als Musikinstrumenten, die so die Assoziation eines harmonischen Ganzen ergeben (Chipperfield/Wolters 2009:237f.).

in erster Linie als Problem relevant gemacht. Sie ist Last und Entwicklungshemmnis; sie hat demzufolge keine verbindliche Kraft für Gegenwart und Zukunft und ist deshalb auch nicht durch Tabus vor Eingriffen geschützt.

Die beiden diskursiven Formationen der originalgetreuen und der ergänzenden Wiederherstellung hingegen hielten – trotz aller Unterschiede – am Wert und der Verbindlichkeit der Vergangenheit fest. Aus der Bezugnahme auf eine gleichermaßen fundierende Vergangenheit wurden jedoch unterschiedliche Schlussfolgerungen abgeleitet. Hatte die GHB die Stilvielfalt des Museums noch als raumzeitliche Verunreinigung und als Raum-Monster abgelehnt und dagegen eine Stilreinheit der Vergangenheit konstruiert, so musste andererseits die doppelte Anforderung zwischen einer Vielzahl von historischen Spuren, einer wiederzugewinnenden Integrität sowie einer geforderten »modernen Identität« (Chipperfield, zitiert nach Ludwig 1998:4) vermittelt werden. Dabei kommen materiell-gestalterische ebenso wie diskursive Konstruktionsleistungen zum Tragen. Übergeordnete Prinzipien erlauben eine Interpretation *im Geiste* und eine Übersetzung der ursprünglichen Idee und der räumlichen Strukturen des Museums. Technische Innovation sowie die Modernität der Werkstoffe werden historisiert, wodurch nicht die Materialität des Gebäudes wiederholt wird, sondern gegenwärtig innovative und moderne Werkstoffe zum Einsatz kommen. Ebenso wird nun die Einheit zwischen Museumsgebäude und Exponaten durch eine diskursiv erzeugte Klammer, gleichermaßen beschädigter und historischer Objekte, hergestellt. Schließlich können auch in dieser Wirklichkeitsdeutung stabile Wissensverhältnisse etabliert werden, die Beständigkeit und Einheit gewähren. Diese erfahren bei einem breiten Publikum Resonanz und erscheinen vor allem in Fachdiskursen der Kulturwissenschaften oder der Denkmalpflege besonders anschlussfähig.

Was einerseits als »Flickwerk chaotischer Parzellierug« problematisiert wird, kann andererseits als Identitätsressource entzeitlicht werden, indem es die Würde einer Tradition erhält. Dieses Deutungsmuster kann mit dem Begriff der »Concordia Discors« zusammengefasst werden. Was darunter verstanden wird, ist (wörtlich) im Masterplan Museumsinsel unter der Überschrift »Einheit des Verschiedenen« ausformuliert.

»Die anschauliche Signatur dieses weltweit einzigartigen Museumsensembles ist »concordia discors«, die Einheit des Verschiedenen. Schon Stülers erstes Museumsforum aus dem Dreiklang von Altem Museum, Neuem Museum und Nationalgalerie bildete eine solche »concordia discors«. Diese Disparatheit verstärkt sich noch durch das 1904 [...] eröffnete heutige Bodemuseum« (Schuster 2000:16).

Es wird nicht nur die Verschiedenheit als ein Wesensmerkmal der Insel behauptet, sondern dieses Merkmal zudem in eine Traditionslinie gestellt. Die »concordia discors« und die »Disparatheit« habe es schon immer gegeben, schon von Anbeginn des stülerschen »Dreiklangs«. So wie erst drei unterschiedliche Töne einen

Akkord ergeben, bildet erst die Verschiedenheit der Museumsgebäude einen harmonischen Dreiklang. Wieder ist es eine Deutung aus dem semantischen Feld der Akustik, mit der Kohärenz über zeitliche Brüche gesichert und die vereinheitlichende Deutung verschiedener Architekturen vollzogen wird. Dass dieser Dreiklang am Ort noch immer nachhallt, ist keineswegs ein Makel, sondern entspricht der für die Museumsinsel charakteristischen »Signatur«, mit welcher diese ihre Einzigartigkeit bezeugt. Concordia Discors, die Einheit des Verschiedenen, wird somit zur allgemeinen Entwicklungslogik der Museumsinsel erhoben. Die Disparatheit des Neuen Museums und die moderne Architektur der James Simon Galerie können damit auf eine stolze Tradition verweisen und sind historisch legitimiert, indem sie sich harmonisch-disharmonisch einfügen. Die Disparatheit, die Schultes problematisiert, wird affirmiert und als Wesensmerkmal der Museumsinsel und ihrer Gebäude ausgegeben.

Ein weiterer Begriff, mit dem die Einheit des Verschiedenen behauptet wird, ist der der Collage. Auch hierbei verharret das Ensemble nicht in einem Zustand, sondern ist einem Wandel unterworfen, über welchen hinweg es sich sein disparates Wesen erhält. So habe sich die Museumsinsel im Laufe ihrer 100-jährigen Geschichte selbst zu einer »singulären Architekturcollage aus Tempeln, Schloss, Pantheon und Aula« entwickelt (a.a.O. 17). Die Architekturcollage erlaubt dann den kontinuierlichen Brückenschlag zwischen Stüler und den Eingriffen in der Gegenwart:

»So hat sich Stülers erster Masterplan für die Museumsinsel letztlich im Bild einer vielfältig untergliederten und verbundenen Museumsstadt erfüllt. Die Berliner Museumsinsel entwickelte sich als architektonische Collage zu einer Akropolis deutscher Kunstsehnsucht.« (Schuster 2000:17).

Die Traditionsverankerung der Collage sowie die enge Anbindung der Gegenwart an die Vergangenheit werden sogar mit der Bezeichnung »erster Masterplan« (!) für die Pläne Stülers betrieben. Der Masterplan der Museumsinsel aus dem Jahr 2000 (Lepik) ist somit nur die Fortsetzung und Übersetzung des ursprünglichen Plans. Der sprachliche Duktus, mit dem die Arbeit Chipperfields dabei bedacht wird, bedient sich derselben magisch-religiösen Metaphorik, die die GHB ausschließlich dem Stülerbau des 19. Jahrhunderts zuerkennt. So spricht der ehemalige Präsident der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Klaus-Dieter Lehmann, davon, dass es Chipperfield gelungen sei, die »Stülersche Vision eines arkadischen Museumsensembles in zeitgemäßer Form fortzuentwickeln und den Zauber einer Tempelstadt der Künste zur Vollendung zu bringen« (Lehmann, zitiert nach Berlin Magazin 2007). War Chipperfield in den Augen der GHB noch der Zerstörer der Museumsinsel und des Neuen Museums, so wird er nun zum Vollender des »arkadischen Museumsensembles«, dessen Architekturcollage zudem über die Geschichte des Ortes legitimiert ist. War die Museumsinsel für die GHB bereits ein »abgeschlos-

senes (sprich: vollendetes) Ensemble«, so gelangen die »Vision« und der »Zauber« einer »Tempelstadt der Künste« hier erst jetzt zur »Vollendung«. Das »Flickwerk chaotischer Parzellierung« (Schultes 1994) kann also auch als eine arkadische Harmonie und vollendete Einheit gedeutet werden. Die Phänomenstruktur des Neuen Museums changiert so zwischen einem »heimlichen Kriegsdenkmal für erfolgreiche Bomberflotten« (GHB, Kap. 5.2.7) und einem preußischen Arkadien. Waren das Neue Museum und die James Simon Galerie für die GHB ausschließlich Fremdkörper, die Irritation und Unruhe stiften, und damit Störenfriede, die die Hausordnung der vollkommenen Harmonie ganz und gar missachten, so werden sie nun, obwohl formal hochgradig verschieden, als anschlussfähig zu den umliegenden Bauwerken betrachtet. Sie sind nicht nur in guter Nachbarschaft, sie sind in diesem Sinne auch gute Nachbarn, die sich der Hausordnung der Concordia Discors unterwerfen und dadurch keineswegs unangenehm auffallen.

5.4. Fundierung durch zyklische und lineare Wiederholungsstrukturen

»Nur als Flickenteppich unterschiedlicher Vergangenheiten lässt sich das Orientierungsbedürfnis unserer Zeit ganz befriedigen« (Sabrow 2011). Wenn diese zeitdiagnostische Einschätzung des Historikers Martin Sabrow zutreffend ist, stellt das Deutungsmuster der Concordia Discors vielleicht eine der Gegenwart angemessene Form der Identitätsbildung dar. Denn damit werden keineswegs nur die verschütteten Diskursschichten der Museumsinsel freigelegt oder absichtslos dokumentiert. Vielmehr werden Wandelbarkeit und Heterogenität durch die Anbindung an die Vergangenheit für die Gegenwart und Zukunft nutzbar gemacht. Allerdings zeigt der Diskurs des Neuen Museums auch, dass deshalb keineswegs heroische Vergangenheitsbezüge obsolet werden. Gleichmaßen lassen sich wirkmächtige Strategien zyklischer Zeitkonstruktion und auf zeitlose Konstanz rekurrierende Authentifizierungsstrategien finden. Die Anbindung an die Vergangenheit gelingt sowohl durch eine Wiederholung, die ewig im Kreis schwingt, als auch durch anhaltende Interpretationsleistungen, die das Erbe kontinuierlich neu perspektivieren, wodurch gleichermaßen stabile Wissensverhältnisse erzeugt werden können.

Auch in räumlicher Hinsicht begründen die beiden Kollektivierungsdiskurse anschlussfähige Wirklichkeitsdeutungen. Jedoch verändern sich dabei der Grad der Reflexivität und die Sichtbarkeit, mit der Veränderung thematisiert wird. Die Codes der Verräumlichung unterscheiden sich einerseits in einen *exklusiven*, auf Reinheit rekurrierenden Code, der eine statische Grenze konstruiert, die keine Übersetzung der spiegelbildlich konstruierten Räume erlaubt. Andererseits konnte ein *integrativer* Code rekonstruiert werden, der die Grenzziehung zwischen Endo- und Exosphäre, zwischen dem Eigenen und dem Fremden immer wieder neu ver-

handelt. Disparates kann zur Einheit synthetisiert werden, da es ungeachtet seiner ästhetischen Andersartigkeit in seiner Qualität als historisch oder als modern gemeint ist. Somit wird durch diesen integrativen Code der Verräumlichung nicht das Fremde, sondern Fremdheit ausgeschlossen.

Die Wissensverhältnisse des Diskurses der originalgetreuen Wiederherstellung, wie sie von der GHB vertreten wurde, konnten als *heroischer* Kollektivierungsdiskurs rekonstruiert werden. Diese Bezeichnung folgte einer Selbstbeschreibung, in der die Architekten, Museumsgründer und Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts zu »Herosen« erklärt wurden, »von deren Leistungen wir noch heute zehren« (Kap. 5.2.1). Die verklärende Anrufung einer weiterhin verbindlichen Vergangenheit bleibt in dieser Form der Identitätsbildung zentral. Für die Wissensverhältnisse des Diskurses der ergänzenden Wiederherstellung, wie sie von den Denkmalpflegern, Architekten und Museumsdirektoren stabilisiert wurden, ergab sich hingegen keine vergleichbare Bezeichnung aus dem empirischen Material. Zwar nehmen Begriffe wie Dokumentation, Kontinuität und Interpretation eine zentrale Bedeutung ein, dennoch soll dieser Kollektivierungsdiskurs mit einem anderen Begriff bezeichnet werden. Obwohl der Lauf der Zeit nur noch dokumentiert werden kann, bedeutet dies nicht, dass in dieser linearen Zeitkonstruktion keine Wiederholungsstruktur ausgebildet werden kann. Im Modus textueller Kohärenz kann durch Interpretation Kontinuität erzeugt werden. Auch das Speichergedächtnis der dokumentierenden Geschichtsschreibung stiftet somit Orientierung. Da die historische Zeitstruktur in eine allgemeine Entwicklungsgeschichte eingeordnet wird, bildet sie erneut einen fundierenden Mythos. Für diese Form von Mythen, die sich auf Geschichte berufen, prägte Karl Popper den Begriff Historizismus (Kap. 5.1.1).

Die Grundannahme dessen, was Popper als Historizismus beschrieben und kritisiert hat, besteht darin, dass historische Entwicklungen als *gesetzmäßig* und deshalb als prognostizierbar gelten. Der Begriff des Historizismus bezeichnet also jene geschichts-metaphysische Vorstellung der hegelschen und marxschen Geschichtsphilosophie und deren Vereinnahmung in den teleologischen Fortschrittsnarrativen des Sozialismus (Popper 1965). Der anhand der ergänzenden Wiederherstellung des Neuen Museums analysierte raumzeitliche Modus der Identitätskonstruktion soll deshalb als *historizistischer* Kollektivierungsdiskurs bezeichnet werden. Die Kompatibilität dieser Bezeichnung für den Diskurs zeigt sich in den zahlreichen begrifflichen Parallelen, aber auch direkten Bezugnahmen auf Hegel. Adrian von Buttlar spricht etwa davon, dass »das alte Museum Stülers im doppelten Sinne des Wortes ›aufgehoben‹« sei und »seine tradierte historische Substanz und seine künstlerische Idee« sowohl »bewahrt und dennoch in eine neue Identität überführt« werden (von Buttlar 2010:95). Aber auch die Interpretation im »Geist« (Kap. 5.3.8) nach »übergeordneten Prinzipien« (Chipperfield, zitiert nach Ludwig 1998:4), die eine »geistige Kontinuität« gewähre (Haspel 2007:210), bedient sich eines typi-

schen historizistischen Wortschatzes. Dieser wird auch bemüht, wenn die ergänzende Wiederherstellung des Neuen Museums als »Großtat der Synthese« (Thomas 2009) gewertet wird. In dieser Form der Identitätskonstruktion wird nicht eine heroisierte Vergangenheit zum entzeitlichten Referenzpunkt, sondern die immer gleichen Gesetzmäßigkeiten des historischen Fortschritts. Die Disparatheit der Entwicklung wird nun durch die Behauptung allgemeiner Gesetze wieder zu einem historischen und ästhetischen Ganzen synthetisiert. Durch diese historizistische Selbstthematization werden also ehemals unvereinbare Vergangenheiten und Architekturen kommensurabel.

Als am 13. Juli 2019 die James Simon Galerie nach zehnjähriger Bauzeit und erheblichen Problemen bei der Fundierung des Gebäudes auf dem unsicheren Baugrund der Museumsinsel eröffnet wurde, artikulierten sich in den überwiegend positiven Pressestimmen abermals die Deutungsmuster des historizistischen Kollektivierungsdiskurses. Denn der elegante Bau des Architekten David Chipperfield, der auf der Fläche des ehemaligen Direktorenhauses der Packhofanlagen an der Westseite des Neuen Museums als zentrales Eingangsgebäude der Museumsinsel entstand, übersetze das »historische Motiv« in »moderne Formen« (Staatliche Museen Berlin 2019). Die prägenden Bautypologien der Museumsinsel (Freitreppe, Hof, Kolonnaden) würden auch hier neu interpretiert und von Chipperfield fortgeführt (Schulz 13.12.2018). So kämen schließlich »die Kolonnaden von den Griechen über die Preußen in unsere Zeit« (Chipperfield, zitiert nach dpa 2019). Die schlanken Stützen aus Werkbeton, der bereits im Neuen Museum verwendet wurde, stimmen somit in die vertraute Harmonie des Disharmonischen ein (Kap. 5.3.8). Die zeitgenössische Interpretation stehe durchaus im Einklang mit der Geschichte des Ortes. Sogar das anhand des Diskurses des Neuen Museums rekonstruierte Bild der Ewigkeit, wonach allein die Veränderung ewig bleibt (Kap. 5.3.5), wird vom Präsidenten der Stiftung Preussischer Kulturbesitz bemüht, indem er folgert: »Die Museumsinsel [...] wird sich verändern. Und nur was sich verändert, bleibt« (Parzinger 2019).

Mit der Eröffnung der James Simon Galerie erklingt allerdings noch ein neuer Topos in den Stimmen des historizistischen Diskurses. In der Berichterstattung sowie unter den Akteuren der Umgestaltung ist nun zunehmend von einer »Vollendung der Museumsinsel« die Rede (Tornau 2019). Chipperfield würde mit seinem »Eingangstempel« einen »Schlussstein« setzen und so die Museumsinsel vollenden (Schwartz 2019). Auch dies geschehe in »Schinkels Geist« (ebd.). Da das Entwicklungsnarrativ des historizistischen Kollektivierungsdiskurses in die Zukunft weist, schimmert unter der Oberfläche der ewigen Veränderung stets die Möglichkeit der Vollendung durch. So wurde bereits im Auslobungstext des Wettbewerbs von 1994 zu einer »Vervollständigung und Fortschreibung« der »Gesamtensembles« aufgerufen (Saya 1994:129). Das »Zu-Ende-Bauen und ein Zu-Ende-Gliedern dieser monumentalen Akropolis« galten als erklärtes Ziel (Stegers 1994:120). Mit der Eröff-

nung der James Simon Galerie scheint dieses tatsächlich erreicht zu sein. Denn auch die Akteure des Wiederaufbaus und die Architekten bemühen das Bild der Vollendung, wenn sie die James Simon Galerie als Eingang beschreiben, »der das Ensemble zwischen Kupfergraben und der Fassade des Neuen Museums *vervollständigt*.« (David Chipperfield Architects 2019, Herv. JK). Diese Vollendungs-Rhetorik deutet eine schlussendliche Annäherung des *heroischen* und *historizistischen* Kollektivierungsdiskurses an. Die Angleichung des sprachlichen Duktus in den Beschreibungen der Gebäude der Museumsinsel verweist auf eine Schließung der raumzeitlichen Struktur des historizistischen Kollektivierungsdiskurs. Indem allmählich auch dieser Diskurs die Stifterfigur James Simon und den Architekten David Chipperfield heroisiert, scheinen eine Ausdehnung und Adaption des Mythos stattzufinden. Ob die neuen Heroen wirklich in das Pantheon derer, die die Museumsinsel einst prägten, aufgenommen werden, bleibt allerdings abzuwarten.

* * *

In diesem Kapitel konnte empirisch gezeigt werden, dass sowohl die zyklische Zeitlichkeit des heroischen Kollektivierungsdiskurses als auch die lineare Zeitgestalt des historizistischen Kollektivierungsdiskurses hochrelevant bleiben. Ihre Kohärenzsicherung durch Wiederholung oder Interpretation bildet sich auch in der räumlichen Deutung des Neuen Museums ab. Dabei gehen beide Diskurse, die in der Debatte um die Umgestaltung des Neuen Museums idealtypisch rekonstruiert wurden, von einem weiterhin verbindlichen Erbe aus. Der einzige Architekt im Wettbewerb von 1994, der die Geschichte des Ortes problematisierte und zur Umkehr und Korrektur aufrief, war Axel Schultes (Kap. 5.3.8). Dessen Pläne zu einer umfangreichen Revision der Relation der Baukörper der Museumsinsel blieben jedoch nicht anschlussfähig und konnten somit kein stabiles Wissensverhältnis etablieren. Im heroischen Kollektivierungsdiskurs der GHB hingegen wurden solcherlei Eingriffe, die auf eine Distanzierung von der Vergangenheit zielten, stets als Zeichen der Respektlosigkeit moderner Architektur gedeutet. Als beispielhaft für die angebliche Unfähigkeit moderner Architekten, der Würde alter Gebäude Rechnung zu tragen, wurde im Text der »Initiative Rettet die Museumsinsel!« auch das Militärhistorische Museum der Bundeswehr in Dresden genannt. Dort habe man ohne Not ein denkmalgeschütztes Gebäude zerstört, indem der Architekt Daniel Libeskind einen »Glas-Stahl-Pfeil« in den »völlig intakte[n] klassizistische[n] Altbau« getrieben hat (Ahme 2007:8.). Auch wenn die beiden Debatten um die Wiederherstellung des Neuen Museums in Berlin und die Neukonzeption des Militärhistorischen Museums in Dresden sich nicht überlagern, so berühren sie sich doch an diesem Punkt.

Die Störung der Harmonie des Gebäudes war tatsächlich ein erklärtes Ziel des Architekten und der Museumsgestalter und geschah im Einvernehmen der verant-

wortlichen Institution. So wie Schultes dazu aufrief, das Erbe der Museumsinsel zu verwerfen, so stellt dies im Falle des schwierigen Erbes der Bundeswehr geradezu eine Notwendigkeit dar, um die moralische Integrität der Institution zu gewährleisten. Das Militärgeschichtliche Museum und der Kollektivierungsdiskurs der Bundeswehr bilden somit den für die idealtypische Rekonstruktion raumzeitlicher Formen der Identitätsbildung vielversprechenden Fall eines negativen Vergangenheitsbezuges. Nicht mehr die *Beschwörung des Erbes*, die sich im Neuen Museum lediglich in den raumzeitlichen Formationsregeln des heroischen und des historizistischen Kollektivierungsdiskurses unterschied, sondern die *Verschwörung gegen das Erbe* (Derrida, Kap. 2), der Bruch mit der Vergangenheit und die größtmögliche Distanzierung davon sind nun geboten.

Nichtsdestotrotz bleibt das Erbe auch in der Ablehnung präsent und wird zum normativen Referenzpunkt, wodurch ebenfalls stabile Wissensverhältnisse erzeugt werden können. Die Art der Kontinuierung und die Wiederholungsstruktur dieses dritten Typus sind allerdings nicht mehr in den klassischen Kategorien zyklischer oder linearer Zeitgestalten beschreibbar. Vor dem Hintergrund dynamischer Veränderung in der Gegenwart und der Notwendigkeit, sich von der Vergangenheit zu distanzieren, erscheint ein gänzlich anders gelagerter raumzeitlicher Modus der Identitätskonstruktion. Ungeachtet des negativen Vergangenheitsbezuges kann auch hier ein Kollektivierungsdiskurs rekonstruiert werden, der sein Selbstbild nunmehr im episodischen Bruch mit der Vergangenheit erkennt.