

Friedrich Dieckmann

Wiederaufbau als Iteration

Die Wiederholbarkeit von Architektur



Friedrich Dieckmann

(* 1937) lebt als Schriftsteller und Publizist in Berlin. Im Eulenspiegel-Verlag erschien im Februar: *Meldungen vom Tage – Lyrische Notizen*.

Kann man Städte heilen? Die Frage steht im Raum, ohne den Unterton, der noch vor einigen Jahren mitschwang. Ob man Städte heilen *dürfe*, lautete damals die begleitende Frage, ob es moralisch zulässig sei, den Spuren erlittener und herausgeforderter Zerstörung in einer Weise zu begegnen, dass die Zerstörung nicht mehr jedermann ins Auge fällt. Was sich hier unterschwellig, ja unterbewusst geltend machte, war nicht nur jene Ruinenromantik, die in der Architektur des Dixhuitième, in der Spätzeit der europäischen Aufklärung aufkam; wo echte Ruinen fehlten, setzte man damals künstliche in die Gegend. Es war mehr noch ein Wundenkult, dessen Ursprung der alte Katholizismus mit seiner Märtyrerveressenheit und Reliquienanbetung war, dazu die Vorstellung, dass der sündenbeladene Mensch durch leidenschaftliche Selbstgeißelung nicht nur losgesprochen werde, sondern sich auch den Stand der Heiligung verdienen könne. Nach dieser säkularistisch transformierten und nach 1990 aus dem Westen einer schon ruinenlos herangewachsenen Generation andringenden Anschauung begingen die Dresdner geradezu eine Sünde, als sie dem rosenüberwachsenen Trümmerhaufen, der von der barocken Frauenkirche übriggeblieben war, mit gelben Traktoren zu Leibe rückten, um Baufreiheit für die Wiederherstellung zu schaffen, und auch die Berliner, die die großartige alte Synagoge mit ihrer goldblitzenden Kuppel wiedererstehen ließen, kamen nicht gut weg.

Kann man Städte heilen? Die Frage ist trivial und ebenso die Antwort: Natürlich kann man Städte heilen. Insofern man Städte verwunden, verletzen und zerstören kann, kann man sie, wenn die Zerstörungen nicht zu groß sind, auch heilen. Das biomorphe Wort ist insofern am Platz, als Städte tatsächlich organische Bildungen sind, lebendig-verflochtene Gebilde, die die Formen und die Strukturen, die Erfahrungen und die Gehalte vieler Jahrhunderte in sich bergen. Sie erleben Krisen, die zur Umgestaltung, meist in Form der Erweiterung, nötigen, und sie erleiden Katastrophen, durch Brand, Überschwemmung, Bombenterror, Eroberung, die sie aufs Schrecklichste verwunden und manchmal beinahe auslöschen können – Verletzungen, so fürchterlich, dass das Wort Heilung wie ein Euphemismus klingt; Neubau, Wiederaufbau ist das zuständiger Wort.

Indessen: Auch das Wort Heilung suggeriert ja keineswegs einen Vorgang, der den Anschein erweckt, dass die Verwundung nicht stattgefunden habe, dass man sie mit medizinischer Kunst habe ungeschehen machen können. Es meint nicht mehr als das umfassende Wiederfunktionieren des geschädigten Orga-

nismus. Narben bleiben zurück und auch die Erzählung des Betroffenen, wie weh es getan hat. Ein Dresdner Beispiel liegt vor aller Augen:

Der Wallpavillon des Zwingers von Pöppelmann und Permoser, der in den alten Formen so gut wie neu ist, gibt sich dem schärferen Blick vor allem an seinen oberen Skulpturen schnell als eine geglückte Kopie zu erkennen, der minder scharfe Blick aber lässt sich von gedruckten oder sprechenden Reiseführern berichten, was dort 1945 noch und was dort 1964 wieder stand, die Geschichte eines geglückten Wiederaufbaus, dessen Vorankommen über zwei Jahrzehnte als reproduzierender ein höchst aktiver, die ganze Stadt bewegender Prozess war. Man muss kein Schild daneben stellen, das diese Dinge in die Sprache der jeweils herrschenden Verhältnisse fasst und erklärt (so wäre die frühere und keineswegs falsche Fassung ausgefallen), dass, was ein angloamerikanischer Terrorangriff zerstörte, durch den Fleiß und das Können der Werktätigen in langer Arbeit neu erstanden sei.

Von Heilung würde, einst wie heute, nicht leicht jemand sprechen, das Wort klänge seltsam pathetisch, auch ist es nicht hinlänglich genau. Der erneuerte Wallpavillon, wie er im Lauf der Jahrzehnte erstand, ist nicht der geheilte alte, sondern ein neuer, der die Stelle des alten sinnvoll und würdig vertritt. Auch als Ganzes ist der Zwinger nicht geheilt, sondern schlicht wiederaufgebaut worden, in einer mühsamen und aufwändigen, geduldigen und sachgemäßen Verbindung von Reparatur und Erneuerung. Nicht Ärzte hatten das in der Hand, Stadtchirurgen oder Baumediziner, sondern Architekten, Denkmalpfleger, Steinmetze, Maurer – alles Leute, die nicht heilen, sondern bauen. Lassen wir also die poetische Metapher! Sie ist nicht falsch, aber man sollte sie nicht strapazieren; das Wort Wiederaufbau klingt nicht so schön, dafür stimmt es.

**»Narben bleiben zurück
und auch die Erzählung
des Betroffenen, wie weh
es getan hat.«**

Dass der schon 1946 beschlossene (damals froren und hungerten die Dresdner, städtisches Leben war gerade erst wieder notdürftig in Gang gekommen) und dann hartnäckig zu Ende geführte Wiederaufbau des Zwingers eine enorme Kulturleistung der am Boden liegenden Stadt und eines vielfach bedrängten Landes war, wird heute leicht übersehen. Ein Befehl der Besatzungsmacht, in deren Heimat deutsche Truppen unbeschreibliche Verheerungen angerichtet hatten, gab den Anstoß dazu, Rudolf Friedrichs, der erste sächsische Nachkriegsministerpräsident, ein Sozialdemokrat, tat Entscheidendes für den Fortgang; 1991 wurde sein Name eilfertig aus dem Straßenbild Dresdens getilgt.

Dieses Wiedererstehen war um so weniger selbstverständlich, als durchaus vorstellbar gewesen wäre, dass kulturrevolutionäre Kommunisten dieses weitgehend zerstörte Überbleibsel einer repräsentationslüsternen Ausbeuterherrschaft abzutragen versucht hätten. Bei dem Semperschen Opernhaus musste in den Nachkriegsjahren viel List ins Feld geführt werden (der LDP-Stadtverordnete Wolfgang Mischnick erwarb sich dabei Verdienste, später der Intendant Martin Hellberg im Zusammenspiel mit dem Ministerpräsidenten Grotewohl), um diesen ebenfalls zerstörten Kunsttempel des feudal-bourgeoisien Klassenkompromisses vor der Sprengung durch einen kommunistischen Oberbürgermeister zu bewahren. Stünde die Frage heute an, so würden die Organe medialer Meinungsformung die Wiedererrichtung des Pöppelmannschen Wallpavillons zweifellos als ein fahrlässiges Zugeständnis an die Event-Bedürfnisse des kom-

merzialisierten Tourismus anprangern. Kein Zweifel: Die Wiedergewinnung des völlig zerstörten – und in der Zwischenzeit womöglich abgetragenen – Wallpavillons hätte, als Intention, heute keine gute Presse in Deutschland. Pei, würde man sagen, hat doch dem Louvre sogar eine gläserne Pyramide eingesetzt; so könnte man doch den Wallpavillon als ein transparentes Glasei ausführen.

Eine kulturelle Tat

Das Zwinger-Beispiel ist hilfreich, weil es an dem exzeptionellen Bauwerk zeigt, dass Wiederaufbau als Neubau eines vernichteten oder destruierten Alten, das längst seine ursprüngliche Funktion, nicht aber seinen baukünstlerischen Wert und seine umfassende Verwendbarkeit eingebüßt hat, nicht nur ein vollkommen legitimes, sondern in bestimmten Fällen auch ein dringend gebotenes Verfahren ist. Wer es mit Worten wie Fälschung, gebaute Lüge, Kulissenwahn zu disqualifizieren sucht, betreibt jene Einschüchterung der Öffentlichkeit, die auf die Überwältigung der Debatte zielt. Es ist immer peinlich, wenn ästhetische Fragen im Sinn eines objektiven, wohl gar absoluten Anspruchs mit moralischen Aspekten vermengt werden, es ist, genau besehen, das alte Rezept eines latent oder virulent totalitären Denkens: das Problem wird unter einen kategorial falschen Aspekt gestellt, um die Antwort in die gewünschte Richtung zu lenken.

Das gilt nicht nur für berühmte Solitäre, sondern ebenso für bedeutende städtebauliche Ensembles, um so mehr, wenn sie, wie im Fall des Dresdner Neumarks, einen solchen umfassen. Die Beschränkung der Wiederherstellungswürdigkeit auf Monumentalarchitekturen isoliert diese von dem gesellschaftlichen wie ästhetischen Umfeld, dem sie, als Kollektivleistungen ihrer Epoche, einst erwachsen sind. Daher wäre es im Falle des Neumarks von Bedeutung gewesen, wenn die städtischen Instanzen die Realisierung jenes historisch orientierten Leitbaukonzepts, das in den frühen 90er Jahren entwickelt und durch spätere Forschungen präzisiert und erweitert wurde, in sachkundige eigene Hände genommen hätten, anstatt es dem einzelnen Bauherrn zu überlassen, wie sorgfältig oder wie oberflächlich er die alten Fassaden wieder zur Erscheinung bringen wollte. *Dass* diese Wiederherstellung vielfach geschah, ist aller Ehren wert, zumal innerhalb der erneuerten Parzellen auch die neue Architektur an zahlreichen Fassaden sinnvoll-kontrastierend zur Geltung gekommen ist. Aber die Qualität dieser Wiederherstellungen ist schwankend und hätte der Beaufsichtigung durch legitimierte Fachkräfte bedurft. Immerhin: Wer auf den Dresdner Rathaussturm steigt und den Blick über eine Altstadt schweifen lässt, von deren alter Wohnbebauung zwischen Großem Garten und Ostragehege fast nichts übriggeblieben ist – wer das von oben und von unten wahrnimmt –, wird die wenigstens äußere Wiederherstellung eines kleinen, aber wesentlichen Teils der Altstadt an dieser Stelle, so sehr sie in vieler Hinsicht dem Selbstlauf überlassen blieb, für eine kulturelle Tat halten.

Es liegt zutage: Kopien sind keine Fälschungen, sondern Duplikationen zu dem Zweck, dort, wo das Original fehlt, einen zutreffenden Eindruck von ihm zu vermitteln. Sie werden um so wichtiger, wenn die Originale vernichtet sind; ihre Anfertigung unterbinden zu wollen, nur weil nicht jedermann die Kopie als Kopie wahrnimmt, ist dezisionistischer Nonsens. Allerdings ist das von der

Malerei hergenommene Wort Kopie auf dem Feld der Architektur nur begrenzt tauglich. Auch von Repliken zu sprechen ist begrifflich prekär: Replik ist kunsthistorisch als Duplikation eines Kunstwerks durch seinen Urheber oder unter dessen unmittelbarer Aufsicht definiert. Von Eins-zu-eins-Modell spricht die Denkmalpflege manchmal im Blick auf architektonische Repetitionen; das Wort *Iterat* (von *iterare*, wiederholen) dafür einzuführen erscheint in vieler Hinsicht als zweckmäßig. Dass die Iteration nach Ort und Verfahrensweise nicht beliebig sein kann, versteht sich am Rande; es ist 1999 am Beispiel des im Abstand von einigen hundert Metern zum Original duplizierten Goetheschen Gartenhauses einmal mehr deutlich geworden.

An der Stelle des verschwundenen oder zerstörten Originals errichtet, sind solche Iterate um so zuständiger, als es in der Architektur wie in der Musik (auf andere Weise auch in der Druckgrafik) eine prinzipielle Differenz zwischen Vorlage und Ausführung gibt, die die Wiederholung nicht nur legitimiert, sondern im Bedarfsfall sogar herausfordert. Anders als in der Malerei, wo der Künstler zumeist selbst die Realisierung der Vorlage übernimmt, steht es in der Architektur bei Handwerkern aller Art, die Pläne des Baumeisters in Stein und Balken, Ziegel und Putz zu übertragen, ähnlich wie die Klang-Realisierung eines Notentextes der Notation als etwas Wiederholbar-Hinzutretendes gegenübersteht. Diese Klangrealisierung muss nicht auf den Instrumenten erfolgen, die bei der Uraufführung im Spiel waren, oder in dem Saal, der dafür das besondere akustische Gefäß abgab.

»Die Not des Verschwundenseins einer ästhetisch und städtebaulich relevanten Architektur rechtfertigt die Iteration.«

Nicht nur die Not des Verschwundenseins einer ästhetisch und städtebaulich relevanten Architektur rechtfertigt die Iteration, also das Wiedererstehen des zerstörten Bauwerks, sondern auch das kategoriale Zweierlei von Idee und Körper, von Plan und materialer Gestalt, wobei die Dokumentation des ausgeführten Werkes selbst zum Bestandteil seines im Verlauf der Realisierung oft noch verfeinerten und abgewandelten Planes wird. Insofern ist die neue Frauenkirche als ein Iterat die zweite Realisierung der von dem um George Bähr gruppierten Team entwickelten Entwurfsgestalt. Das jetzige Dresdner Opernhaus ist, als nicht nur im Innern, sondern auch in Teilen der Außengestalt neu erbautes Haus, die dritte Sempersoper – weniger eine Kopie als, buchhändlerisch gesprochen, eine bearbeitete Neuauflage: die getreue, aber keineswegs gleiche, schon gar nicht identische Anverwandlung des Alten an der authentischen Stelle.

Dass es so kam, war ein langer Prozess. In den 60er Jahren war man drauf und dran gewesen, eine Collage aus erhaltenen, also restaurierbaren Teilen und zeitgenössisch-neu auszuführenden Partien zu realisieren; ein moderner Zuschauerraum sollte mit den alten Semperschen Foyers kontrastieren. Das war dem Prinzip nach und in sehr viel milderer Form das Konzept, das Mr. Chipperfield vierzig Jahre später beim Wiederaufbau von Stülers Neuem Museum durchgesetzt hat: die konservierte Ruine im Kontrast zu der aggressiven Kahlheit wuchtiger Betonelemente. Es ist das Konzept einer *Décadence*, die schon im Übergang zu einem neuen architektonischen Monumentalismus ist. Dessen autoritäre Kälte mit ihrem Hang zu exaltierten Leerräumen gewinnt manchmal fast schon präfaschistoide Züge; das kann man besonders gut an den herrischen Hallen des Leipziger Museumsneubaus studieren.

Geschichtliche Orientierungspunkte erhalten und wiedergewinnen

Für die Wiederholbarkeit von Architektur als abwandelnde Anverwandlung sogar an anderer, entlegener Stelle gibt es in Berlin ein fesselndes Beispiel. Gegenüber der Westseite von Knobelsdorffs Hofoper ließ Friedrich II., enttäuscht von einem Neubauentwurf, 1775 ein Bauwerk errichten, das Fischer von Erlach fünfzig Jahre vorher, in einer ganz andern Stilepoche, für die Wiener Hofburg entworfen und dort nur halb gebaut hatte, da das Burgtheater nicht von der Stelle rückte. Friedrich II. baute seine Bibliothek damals als barock geschweifte »Kommode«, der Kaiser von Österreich aber ließ hundert Jahre später sein schönes Hofburgtheater abreißen, um auch in Wien die komplette Kommode zu haben: in Gestalt des um 1890 zu Ende gebauten Michaelertrakts.

So kam der originale Bauplan zu dreifacher Ausführung. Er erstand in Gestalt eines unter Fischers Leitung errichteten Fragments und zweier funktionell völlig verschiedener Iterate. Die Berliner »Kommode«, im Krieg zerstört, wurde in den 60er Jahren nicht geheilt, aber wiederaufgebaut; der wiederhergestellten Platzfassade trat im Innern die ambitionslose Nüchternheit eines Neubaus gegenüber, dessen symmetrisch-weiträumiges Vestibül allerdings Strukturmotive des alten Innenraums anklingen ließ – eine Notlösung durchaus, aber eine funktionierende, wie auf andere, sehr viel aufwändigere Weise gegenüber bei der Humboldt-Universität, deren wiederaufgebaute Fassade im Innern ebenfalls eine maßvoll-neue Architektur umschließt. Das Gegenbeispiel bietet das Kommandantenhaus des *Bertelsmann*-Konzerns Unter den Linden, ein stilistisch wenig erheblicher Bau von 1870, bei dessen Wiedererrichtung es die Eitelkeit des Bauherrn nicht zuließ, der symmetrischen Anlage des Außenbaus im Innern strukturell zu folgen. Man verhielt sich stattdessen brachial, anders gesagt: provinziell.

Ähnlich wie mit der Humboldt-Universität verhält es sich nahebei mit dem barocken Zeughaus. Auch hier wäre der Wiederaufbau auch der inneren Architektur nicht nur zu teuer, sondern funktionell untunlich gewesen; so entschloss man sich 1950 zu einer behutsam-differenten Lösung, die als die nutzbare die erhaltende war; sie fundierte den frühen Wiederaufbau dieses baukünstlerisch unersetzlichen Zentralbauwerks des preußischen Militarismus. Nach langen und teuren Nach-Wende-Versuchen, das Innere völlig neu zu fassen, ist man Ende der 90er Jahre darauf gekommen, die Innenarchitektur des Wiederaufbaus von 1950 restaurativ wiederherzustellen; das Ergebnis spricht für sich. Mit der Deutschen Staatsoper ist es unlängst ähnlich gegangen; auch hier erweist sich bei der anstehenden Sanierung die ingenios historisierende Wiederaufbauarchitektur von 1955 als die standhaltende, die erhaltens- und erneuerungswerte. Eine pragmatische, von polit- wie architekturideologischer Prinzipienreiterei freie Sensibilität ist, heute wie damals, der sicherste Weg, unsern nach den ungeheuren Verlusten von Krieg und Nachkrieg größtenteils neu erbauten Städten die geschichtlichen Orientierungspunkte zu erhalten und wiederzugewinnen, deren sie um ihrer Zukunft willen bedürfen.