

Dr. Peter Stephan

**„Da capo, Schlüter! Das Berliner
Stadtschloss „im Zeitalter seiner technischen
Reproduzierbarkeit“ (Ein Plädoyer)“**

Seit dem Fall der Mauer wird über den Wiederaufbau des im Zweiten Weltkrieg stark beschädigten und 1950 unter Walter Ulbricht abgerissenen Berliner Stadtschlusses heftig und zunehmend leidenschaftlich diskutiert. Sofern es ihnen nicht darum geht, den Palast der Republik zu erhalten, führen die Gegner des Wiederaufbaus vor allem ein Argument ins Feld: Eine Rekonstruktion sei sowohl unhistorisch als auch unauthentisch. Die Neugestaltung des Schlossplatzes müsse daher im Gewand der zeitgenössischen Architektur erfolgen.

Bei näherer Betrachtung erweist sich diese These allerdings als kaum haltbar. Denn sie könnte nur aus dem kunsthistorischen Alleinvertretungsanspruch der Moderne heraus schlüssig formuliert werden, was aber bereits im Ansatz selbst unhistorisch wäre. Denn über die Rekonstruktion des Berliner Schlosses, in seinen wesentlichen Teilen der wohl bedeutendste profane Barockbau nördlich der Alpen, kann historisch stringent nur aus dem Blickwinkel der barocken Kunsttheorie geurteilt werden. Und danach kommt es maßgeblich allein auf die Idee des Bauwerkes an, dessen tatsächliche Errichtung lediglich eine notwendige (und grundsätzlich beliebig reproduzierbare) körperliche Manifestation dieser Idee ist. Der verfehlt Anspruch der Moderne und der zutreffende Blickwinkel der barocken Theorie sollen im folgenden näher skizziert werden. Ist damit der Diskussion ihr kunsthistorisches Feigenblatt genommen, zeigt sich umso deutlicher, dass die Debatte um den Wiederaufbau des Stadtschlusses im Kern eine politische ist. Wäre das Niveau der politischen Argumente besser, müssten sie nicht hinter (fehlerhaften) kunsthistorischen Argumenten versteckt werden.

Der verfehlt Anspruch der Moderne: Bereits 1947 hat Max Frisch den künstlerischen und besonders architektonischen Alleinvertretungsanspruch der Moderne in einer Tagebuchnotiz exemplarisch formuliert. Nachdrücklich beklagt der Schweizer Architekt und Autor, dass denkmalpflegerische Vorbehalte dem zeitgenössischen Bauen völlig freie Lösungen oft von vornherein verwehren: *„Das Neue also, das Unsere, ist im Grunde schon verworfen, bevor wir unseren Zeichenstift ergreifen. In dieser Luft dürfen wir nun schaffen, von keiner Erwartung begleitet, bemuttert von historischer Pietät, die alles Maß übersteigt, umgeben von der fraglosen Selbstpreisgabe unseres Geschlechtes... Bildung als Perversion ins Museale.“*

Fraglos, die postume Rekonstruktion eines untergegangenen Gebäudes wäre Frisch sicherlich noch perverser erschienen als die denkmalpflegerische Rücksichtnahme auf noch vorhandene historische Bausubstanz. Jedoch sollte man wissen, woher ein solcher Grundsatz sich ableitet. Denn Frisch verwahrt sich nicht nur gegen eine Beschränkung moderner Architekten durch den historischen Kontext; er räumt der Gegenwartskunst gegenüber der Kunst der Vergangenheit ein generelles Blanko-Vorrecht ein: *„Auf der Akropolis gibt es den sogenannten Perserschutt, Skulpturen der Vorfahren, verwendet*

zum Hinterfüllen der neuen Mauer: die das tun, sind zweifellos, dass sie ihr eigenes Kunstwerk schon selber schaffen. Ähnlich wieder in Italien: die oft schamlose Plünderung antiker Bauten, Plünderung nicht durch Vandalen, sondern Architekten, die Säulen brauchen, Marmor, um selber zu bauen. Her damit! jetzt leben wir. Ein ungeheures Gefühl für die Gegenwart, pietätlos wie das Leben, das Antihistorische dieser Haltung selbst bei der Renaissance, die sich selber vorgibt, die Antike zu wollen; aber sie heißt ja auch nicht Reconstruction, sondern Renaissance. Überall das lebendige Bewusstsein, dass nicht das Geschaffene wichtig ist, sondern in erster Linie das Schaffen. Ich würde sagen: auch wo das Neue jedenfalls minderen Wertes sein wird, ist es wichtiger, dass es geschaffen wird, wichtiger als die Bewahrung, deren Sinn damit nicht geleugnet wird.“

Wohin solch eine „schöpferische Destruktion“, wie sie der österreichische Ökonom Joseph A. Schumpeter ein Jahr vor Frischs Tagebuchnotiz genannt hat, führen kann, haben die DDRStadtplaner wirkungsvoll demonstriert, als sie in Berlin das Stadtschloss und die Bauakademie, in Dresden die Sophienkirche und in Leipzig die Universitätskirche sprengten, um Platz für das Außenministerium, ein Universitätshochhaus oder andere Repräsentationsbauten zu gewinnen. Wer in Florenz und Rom die Paläste der Renaissance vor Augen hat, kann den Verlust antiker Tempel (deren Schönheit er ja nie gekannt hat!) leicht verschmerzen. Noch leichter fällt es, den Erbauern der Akropolis für ihre Beherrztheit zu danken. Im Athen an der Spree und im Florenz an der Elbe erhoben sich aus dem Schutt bescheidener Vorgängerbauten jedoch keine neuen Weltwunder; vielmehr mussten Meisterwerke aus 500 Jahren Kulturgeschichte untergehen, damit ein Regime seine „Auferstehung aus Ruinen“ in Szene setzen konnte.

Keineswegs besser verlief der ‚Wiederaufbau‘ im Westen. Max Frisch sprach nur aus, was viele Architekten und Städteplaner der Nachkriegszeit dachten. Sie nutzten die Stunde Null, um den großen Befreiungsschlag von der historischen Altlast zu führen. Das Resultat waren nicht selten seelenlose und gesichtslose Stadtkerne. In ihrer nüchternen Funktionalität und kalten Technisierung sind sie die Spielwiesen gefühlsarmer Rationalisten vom Schlage jenes Homo Faber, den Frisch selbst so anschaulich beschrieben hat.

Die von Frisch geforderte Radikalität war auch keineswegs in vorherigen Jahrhunderten allgemeine Praxis. Die Baumeister des 18. Jahrhunderts jedenfalls gingen mit den Leistungen ihrer Vorgänger oft sehr viel respektvoller um, und dies, obwohl ein denkmalpflegerisches Bewusstsein noch gar nicht existierte. Entsprechend wurden die westliche Turmgruppe des Mainzer Domes und die Marktschranken des Straßburger Münsters in einer gotisierenden Formensprache errichtet, die auf das Mittelalter bewusst Rücksicht nahm. Zur gleichen Zeit wurde das Langhaus des Speyerer Domes, das im Pfälzischen Erbfolgekrieg niedergebrannt worden war, im romanischen Stil rekonstruiert

– immerhin von Ignaz Michael Neumann, dem Sohn des berühmten Barockbaumeister Balthasar Neumann. Selbst der Fachmann kann auf den ersten Blick diesen frühen Historismus von der Originalsubstanz nicht immer auseinander halten. Dennoch lässt sich dem Barock ein Mangel an „lebendiger Schaffenskraft“ kaum nachsagen. Im Gegenteil. Durch Bausünden bei den Zeitgenossen weniger umstritten als Moderne und Postmoderne, war die Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts sich ihrer selbst viel sicherer. Und aus einem gesunden Selbstbewusstsein heraus fällt es eben leichter, tolerant zu sein. Jedenfalls ist der heutige Betrachter den spätbarocken Meistern für diese „historische Pietät“ nicht weniger dankbar als den Erbauern der Akropolis für ihre unbekümmerte Tatkraft. Frischs Behauptung, selbst im historischen Kontext sei die zeitgenössischen Architektur die einzig legitime Form des Bauens, lässt sich also auch historisch keineswegs begründen.

Gewichtiger scheint daher ein zweites Gegenargument: Ein verlorenes Gebäude zu rekonstruieren, hieße, die Spuren der Geschichte zu verwischen, und etwas als historisch auszugeben, das nicht historisch ist. Für die gegenwärtige Diskussion bedeutet dies, dass ein Wiederaufbau Berlin nicht das verlorene Schloss wiedergeben, sondern der Stadt ein unauthentisches Remake bescheren würde. Das Schreckgespenst einer Fälschung geht insbesondere in der Süddeutschen Zeitung um. Schlagworte wie „Simulation“, „Attrappe“, „Schwindel“, „Betrug an der Öffentlichkeit“, „schlechte Kopie“ oder „geklonter Preußen-Palast“ prägen die Schlagzeilen (SZ 8.7.00, 3.11.00, 26.01.01). Der neu ernannte „Bundeskulturminister“ Nida-Rümelin spricht sogar von „Fake“ und „Amerikanisierung“ (Die Welt 13.01.2001). Das Szenario ist düster: Berlin läuft Gefahr, dass in seiner Mitte ein zweites Euro-Disney entsteht! „Angst über der Stadt“ titulierte ein besorgter Autor in der Süddeutschen (Niklas Maak, 26.01.00).

Diese Furcht ist jedoch unbegründet. Neumanns Fassung des Speyerer Langhauses ist sicherlich kein „billiges Remake“, obwohl der Wiederaufbau gut achtzig Jahre nach der Zerstörung erfolgte. Im Gegenteil, es ist ein außerordentliches historisches Zeugnis für die Wertschätzung, die der Bau als Grablege der salischen Kaiser schon damals genoss. Selbst die Denkmalpflege, die seit hundert Jahren an dem alten Grundsatz „restaurieren, nicht rekonstruieren“ eisern festhält, erkennt Neumanns Bereitschaft, das eigene Stilempfinden aus Rücksicht auf ein älteres Denkmal zurückzustellen, als Ausdruck originärer Kreativität an.

Gelungene Rekonstruktionen gibt es auch in der Gegenwart. Erst vor wenigen Jahren wurde der Deutsche Pavillon, den Mies van der Rohe 1929 für die Weltausstellung in Barcelona errichtet hatte, wieder aufgebaut. Legt man die Frage der Authentizität als Maßstab zu Grunde, so waren die Voraussetzungen für die Rekonstruktion denkbar schlecht. Nicht nur, dass der Neubau eine völlig neue Nutzung und eine veränderte

Statik aufweist. Im Gegensatz zu den Erbauern des Berliner Stadtschlusses hatte Mies von Anfang an nur ein Provisorium geplant. Auch waren nach dessen Beseitigung keine Bauteile mehr vorhanden, die man hätte wiederverwenden können, während der Portalrisalit IV des Stadtschlusses 1963 vollständig in das damalige Staatsratsgebäude inkorporiert wurde. Erhalten hatten sich in Barcelona nicht einmal die Fundamente, die in Berlin derzeit ergraben werden. Doch selbst wenn in Barcelona noch Fundamentreste vorhanden gewesen wären, hätten sie nichts genützt. Der Pavillon steht heute an ganz anderer Stelle, völlig losgelöst von seinem ursprünglichen Kontext. Dennoch ist die Wiederherstellung dieses frühen Zeugnisses der modernen Sachlichkeit ein großer Gewinn.

Natürlich fragt man sich, warum die Bedenkenräger von heute ihre mahnende Stimme beim Wiederaufbau in Barcelona nicht erhoben. Der Widerspruch löst sich auf, wenn man die Auseinandersetzung um das Berliner Stadtschloss als das sieht, was sie für viele tatsächlich zu sein scheint: ein Kulturkampf, in der die Moderne die vorbehaltlose Akzeptanz ihres Alleinvertretungsanspruches einklagt. Obwohl die Nachkriegsarchitektur sich auf Millionen Hektar austoben konnte und zahlreiche historische Kernstadtbereiche völlig neu gestalten durfte und (gerade in Berlin) noch gestalten darf, wird jedes Abweichen von den Prinzipien zeitgenössischen Bauens als „Verrat am unvollendeten Projekt der Moderne“ (Jürgen Habermas) gebrandmarkt. Innerhalb dieses gedanklichen Strickmusters erweist sich die Rekonstruktion von Mies van der Rohes Pavillon und des Speyerer Langhauses als völlig unproblematisch. Im einen Fall liegt die Rekonstruktion so weit zurück, dass sie die Moderne nicht mehr tangiert, im anderen Fall wurde die Moderne selbst restituiert. Die 140.000 Quadratmeter Schlossplatz werden indes zur Schicksalsfrage stilisiert. Das Schloss wieder aufzubauen, bedeutet für viele, die Legitimität moderner Architektur grundsätzlich in Frage zu stellen. In dieser Diktion wird das Wiederaufbauprojekt zwangsläufig zum Inbegriff einer rückwärtsgewandten Gesinnung. Im gleichen Atemzug wird auch das Schloss selbst abschätzig beurteilt. Wer subtil erscheinen will, argumentiert ästhetisch und spricht von „öden Fassaden“ (Niklas Maas, SZ 26.01.01) oder von „kalter“ Architektur (Falk Jaeger, SZ 3. 11.00). Dass das Schloss zu den herausragendsten Zeugnissen der abendländischen Kunstgeschichte zählt, wird dabei gerne übersehen. Noch fragwürdiger ist der Versuch, die ehemalige Hohenzollernresidenz als Manifestation des preußischen Militarismus zu stigmatisieren und bei dieser Gelegenheit – passend zum 300. Preußenjubiläum – auch gleich einen Teil der deutschen Geschichte ideologisch mit zu entsorgen. Doch abgesehen davon, dass die Frage nach der Authentizität gelegentlich auf eine nicht unproblematische Weise instrumentalisiert wird – im Fall des Stadtschlusses stellt sie sich überhaupt nicht. Denn der Maßstab für die Bewertung von historischer Echtheit ist nicht die „letztlich von Hegel abhängige Idee einer unaufhaltsamen Progression der Historie – auch der Kunstgeschichte“ (SPIEGEL, 15.01.01). Maßstab ist auch nicht die Auffassung Karl Friedrich Schinkels, dass „mit dem Wiederholen des Historischen das Historische zugrunde geht“ und dass

historisch handeln das sei, „wodurch das Neue herbeigeführt und Geschichte fortgesetzt wird“. Diese Urteile gehören der Philosophie und der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts an und gelten für die Werke dieser Zeit. Was an dem Nachbau eines barocken Schloss authentisch ist, kann nur anhand der Kriterien entschieden werden, die für seine Erbauer selbst verbindlich waren. Wenn etwas unhistorisch ist, so der Versuch, diese Frage im 21. Jahrhundert mit dem Geschichtsverständnis der Romantik zu klären.

Die Sichtweise der barocken Kunsttheorie: Was aber – und hier kommen wir zum eigentlichen Kern des Problems – zeichnete die barocke Kunsttheorie denn aus? Zunächst mag es überraschen, dass der Barock trotz aller überschwänglichen Sinnlichkeit, die er gelegentlich zur Schau trägt, ausgesprochen rationale Züge aufweist (es ist immerhin die Zeit von Galilei, Newton, Descartes, Spinoza und Leibniz). Dieser Rationalismus lässt sich am Stadtschloss besonders exemplarisch aufzeigen. In seinem Bemühen, Fassaden logisch zu gestalten, wurden der preußische Hofbaumeister Andreas Schlüter selbst von Michelangelo und Bernini nicht übertroffen. Dies zeigt allein ein Blick auf den nach seinem Schöpfer benannten ‚Schlüterhof‘. Der große Risalit (vgl. die Abbildung) war auf die statisch notwendigen Elemente reduziert. Deren Anordnung folgte einer streng tektonischen Logik. Die Transparenz und überschaubare Gliederung der Fassade nahm damit manchen Gedanken der modernen Skelettbauweise vorweg. Im Unterschied zu vielen Werken des 20. Jahrhunderts ist diese Rationalität jedoch nicht gefühlsarm. Logik und Eleganz, Klarheit und Würde, Intellektualität und Sinnlichkeit schließen sich nicht aus, sondern bedingen einander. Seine theoretische Begründung fand dieser Rationalismus in der Vorstellung, dass Kunstwerke nicht aus einem spontanen Einfall oder einer äußeren Eingebung heraus entstünden. Vielmehr galten sie als Ergebnis einer intensiven gedanklichen Auseinandersetzung, die einem festgelegten Ablauf folgte. Dieser Ablauf war aus der antiken Rhetorik abgeleitet, die bis zur Aufklärung das theoretische Fundament aller Kunstgattungen bildete. In der Rhetorik stand am Anfang die Invention, die Auf-Findung des passenden Themas oder Sujets aufgrund einer antiquarischen Universalgelehrsamkeit. Im Fall des Berliner Stadtschlusses bedeutete dies, dass Kurfürst Friedrich III. in Erwartung seiner Rangerhöhung zum preußischen König beschloss, die bisherige Residenz in einen königlichen Palast umzugestalten. Zum anderen träumte er davon, Berlin in ein ‚Rom des Nordens‘ zu verwandeln. Um die karge Mark Brandenburg zu bevölkern, hatte der Große Kurfürst einst Emigranten aus allen Teilen Europas aufgenommen; sein Enkel wollte dieses Werk nun auf dem Gebiet der Kunst vollenden.

Ein Königsschloss im Stil einer römischen Palastanlage war also das Thema, das Schlüter zu bewältigen hatte. Während der Redner nun einen bestimmten Stil auswählte, der dem Thema angemessen war, und in der Literatur nach passenden Wendungen und Stilfiguren suchte, studierte Schlüter in Rom die antike und die zeitgenössische Architektur. Und wie

der Redner sich auf klassische Autoritäten berief, um seine Argumentation zu stützen, zitierte Schlüter die bedeutendsten Zeugnisse römischer Herrschaftsarchitektur. So begegneten dem Besucher am Stadtschloss einst die Triumpharchitektur der Kaiserforen, die Kolonnaden des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol oder die Säulenfluchten der Scala Regia im Vatikan. Des weiteren war der Redner gehalten, seine Gedanken durch Gleichnisse und Metaphern anschaulich zu machen. Schlüter entsprach dieser Forderung, indem er beispielsweise auf den Erdgeschosssockel des Stadtrials vier gigantische Säulen stellte. Die Ecken der Kapitelle schmückte er in Abwandlung des antiken Kanons mit preußischen Adlern. Auf diese Weise entstand eine ‚preußische Säulenordnung‘, die jedermann die Größe und Stärke sowie die ‚staatstragende‘ Rolle des Schlossherrn bildhaft vor Augen führte.

In einem zweiten Schritt, der Disposition, hatte der Rhetor die Rede zu gliedern und zu strukturieren. Analog dazu legte Schlüter die Raumfolge und die Aufteilung der Fassaden fest. Erst in einem dritten Schritt, der Elocutio, ging der Redner daran, „die bis dahin noch abstrakten Gedanken „in Worte zu kleiden“ und schriftlich zu fixieren. Dieser Vorgang entsprach ungefähr der architektonischen Planzeichnung. Die letzten Schritte der Redekunst bestanden in der Memorierung und im Vortrag. Wie in der Baukunst der Entwurf in Stein, Stuck und Farbe umgesetzt und damit öffentlich wurde, wurde der Inhalt der Rede dem Publikum durch Aussprache und Gestikulation vermittelt.

Durch ihre geistige Nähe zur Rhetorik wurden Bauten wie das Berliner Stadtschloss zu einer „sprechenden Architektur“, in der ein abstrakter Gedanke konkrete Gestalt annahm. Die Invention, mit der Schlüter den Willen des Bauherrn und seine eigenen Vorstellungen in ein intellektuelles Konzept umsetzte, stellte im Barock die eigentliche künstlerische Leistung, den eigentlichen Beweis seines Ingeniums dar. Die Umsetzung der Idee in die Materie war hingegen lediglich eine Frage handwerklicher Geschicklichkeit. Das galt auch für die anderen Künste. Entsprechend konnte der Dichter Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658) behaupten, nach der Invention und Disposition sei ein Gedicht bereits „fertig / biß auf die Wort.“

Die hohe Bewertung des gedanklichen Gehalts ging jedoch nicht nur auf den Einfluss der Rhetorik zurück. Von ihr übernahmen die Künstler eigentlich nur die Technik, mit der sie ihre Ideen in eine äußere Form gossen. Viel entscheidender waren philosophische und theologische Überlegungen. Die Vorstellung, dass ein abstrakter gedanklicher Gehalt über verschiedene Stadien hinweg konkrete Gestalt annimmt, entspricht auch der (neu-)platonischen Lehre von einer stufenweisen Selbstoffenbarung der göttlichen Ideenwelt in der diesseitigen Welt des sinnlich Wahrnehmbaren. Ebenso ist sie in der christlichen Vorstellung enthalten, das Göttliche sei in der menschlichen Gestalt Jesu Christi Fleisch geworden und manifestiere sich für jedermann sichtbar in der gesamten

Schöpfung.

Die Tatsache, dass das Axiom vom Primat der Idee über die Materie der antiken Rhetorik, der neuplatonischen Ideenlehre und dem christlichem Offenbarungsglauben gleichermaßen zu Grunde lag, hatte weitreichende Folgen. Den Gelehrten wies sie den Weg, Kunsttheorie, Philosophie und Theologie zu einem universalen, ganzheitlichen Denken zu verbinden. Den Künstlern bot sie die Möglichkeit, die verschiedenen Künste als simultane Manifestationen ein und derselben höheren Idee zu einem Gesamtkunstwerk zu verschmelzen: auf mehreren Ebenen der sinnlichen Wahrnehmung konnte der Mensch das Jenseits umfassend in sich aufnehmen. Welche Konsequenzen hat die barocke Kunsttheorie nun für den Wiederaufbau des Berliner Stadtschlusses? Wenn es zutrifft, dass der künstlerische Gehalt im Barock vor allem im Entwurf lag, so bedeutet dies, dass er beliebig nachvollzogen werden kann. Der Barock gestand der Idee eine geradezu transzendente Überzeitlichkeit zu. Angesichts dieser kühnen Philosophie, mit der vor 300 Jahren so grandiose Architekturen wie das Berliner Stadtschloss erdacht wurden, wäre es geradezu kleinlich, nach dem Alter der Steine und des Mörtels zu fragen. Die Materie ist nur Ausfluss der Idee; ihr historischer und künstlerischer Wert ist zweitrangig. Das gilt auch angesichts der Tatsache, dass Schlüter mit seinen Fassaden ältere Bauteile teilweise nur ummantelte, andere wiederum stehen ließ und dass neben ihm noch eine Reihe anderer Baumeister wie Nicolaus Tessin d. J. oder Johann Friedrich Göthe von Eosander tätig waren und es folglich zu mehreren Planungswechseln kam. Die barocke Ideenarchitektur erlaubt es, die Fassadenteile Schlüters und seiner Nachfolger zu rekonstruieren, ohne dass das gesamte Ensemble in seiner ursprünglichen Gestalt wiedererstehen müsste. Wie die Fassaden einst mittelalterlicher Bausubstanz vorgeblendet waren, so können sie jetzt ein modern gestaltetes Bauvolumen umfassen. Nur dort, wo die äußere Architektur sich im Innern fließend fortsetzte, nämlich in den drei Treppenhäusern des sog. Schlüterhofs, ist eine ganzheitliche Rekonstruktion zwingend.

Keine durchgreifenden Gegenargumente: Nun kann man argumentieren, dass es sich bei dem Stadtschloss nicht nur um reine Architektur gehandelt habe. In der Tat wiesen die Fassaden einen sehr reichen bauplastischen Dekor auf, der in großen Teilen von Schlüter selbst stammte. Zweifelsohne lassen sich Schlüters Skulpturen nicht authentisch reproduzieren, da der Bildhauer – im Unterschied zum Baumeister – den Werkcharakter durch seine individuelle Handschrift mindestens ebenso stark prägt wie durch sein Konzept. Noch mehr trifft dieser Sachverhalt für die Ausstattung der Innenräume zu, deren Wiederherstellung daher erst gar nicht erwogen wird. Allerdings war die Bauplastik der Außenfassaden deutlich der Architektur untergeordnet, anders als etwa am Dresdner Zwinger, der Bildhauerarchitektur schlechthin. Dort waren die einzigartigen Skulpturen Balthasar Permosers bereits in den 50er Jahren durch Repliken ersetzt worden. Der Unterschied zwischen Original und Nachbildung ist in Dresden

ebenso gut erkennbar wie an den meisten gotischen Kathedralen; auch da besteht der Figureschmuck mittlerweile weitgehend aus Kopien. Noch problematischer ist die vollständige Rekonstruktion des Bernsteinzimmers in der Eremitage zu St. Petersburg, das der Preußenkönig Friedrich Wilhelm I. Zar Peter dem Großen 1716 geschenkt und das die Wehrmacht 1941 nach Königsberg verschleppt hatte. Obwohl es sich bei dem Bernsteinzimmer ausschließlich um Dekorationskunst handelt, obwohl bislang lediglich ein Mosaik und eine Kommode wiedergefunden wurden und obwohl die Dokumentation im Vergleich zum Berliner Stadtschloss äußerst schlecht ist, regt sich kaum Kritik. Denn als ein Akt deutscher „Wiedergutmachung“, der von der Essener Ruhrgas AG mit sieben Millionen Mark gesponsert wird, gilt die Rekonstruktion als politisch äußerst opportun, insbesondere vor dem Hintergrund des noch nicht geklärten Themas „Beutekunst“. Doch abgesehen davon ist die Frage nach der Duplizierbarkeit von Bauplastik für Berlin im Unterschied zu Dresden oder St. Petersburg ohnehin nur bedingt von Belang: Bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts war der Fassadendekor systematisch erneuert worden. Ein nicht unbeträchtlicher Teil dieser Kopien ist sogar noch erhalten. Angesichts des bislang skizzierten Sachverhalts ist es völlig falsch, vom Wiederaufbau des Stadtschlusses als einer „Rekonstruktion“ oder gar „Kopie“ zu sprechen. Es geht nicht darum, den Vorkriegszustand wieder herzustellen. Es geht vielmehr um eine Reproduzierung im ursprünglichen Sinne. Re-producere meint wörtlich übersetzt: etwas erneut hervorbringen, etwas erneut vorführen. In gewisser Weise ist es wie im Märchen aus 1001 Nacht, wo der Geist darum bittet, noch ein zweites Mal aus der Flasche gelassen zu werden; es geht schlicht darum, Schlüters glückliche Invention ein zweites Mal zu realisieren.

Dies setzt in erster Linie voraus, dass die gedankliche Intention glaubhaft nachvollzogen wird. Anhand des historischen Dokumentationsbefundes ist dies problemlos möglich. Diese zweite Realisierung der ehemaligen Königsschlusses schließt eine moderne Nutzung keineswegs aus. Die Daseinsberechtigung einer Kathedrale hängt auch nicht davon ab, ob es vor Ort noch einen Bischof gibt. Den historischen Wert eines barocken Bauwerks bestimmen weder das Alter der Materie noch sein ursprünglicher Zweck, sondern allein das Zeugnis, das es von dem geistigen Willen seiner Erbauer ablegt.

Gegen diese Feststellung lassen sich freilich neue Bedenken vorbringen: Wenn der künstlerische Gehalt im Entwurf bereits vollständig enthalten ist, wieso bedarf es dann überhaupt eines Wiederaufbaus? Genügte dann nicht eine ausführliche Dokumentation im Rahmen einer Dauerausstellung, in der neben alten Photographien auch die Zeichnungen und Risse der Architekten gezeigt werden? Die Antwort lautet nein. Trotz ihres gedanklichen Gehalts ist die barocke Architektur auf ihre Realisierung angewiesen. Nur so wird das dialektische Spannungsverhältnis von Geist und Materie sichtbar. Wie in der platonischen Philosophie und in der christlichen Mystik verlangt die Idee danach, sich in der Welt des sinnlich Wahrnehmbaren mitzuteilen. Barocke Gedankenarchitektur

befriedigt im reinen Entwurfsstadium ebenso wenig wie ein unaufgeführtes Drama oder Musikstück. Die Weigerung, Schlüters Architektur wieder dreidimensional zugänglich zu machen, wäre so absurd, wie dem Publikum den Klang der Musik unter Hinweis auf die Partitur vorzuenthalten.

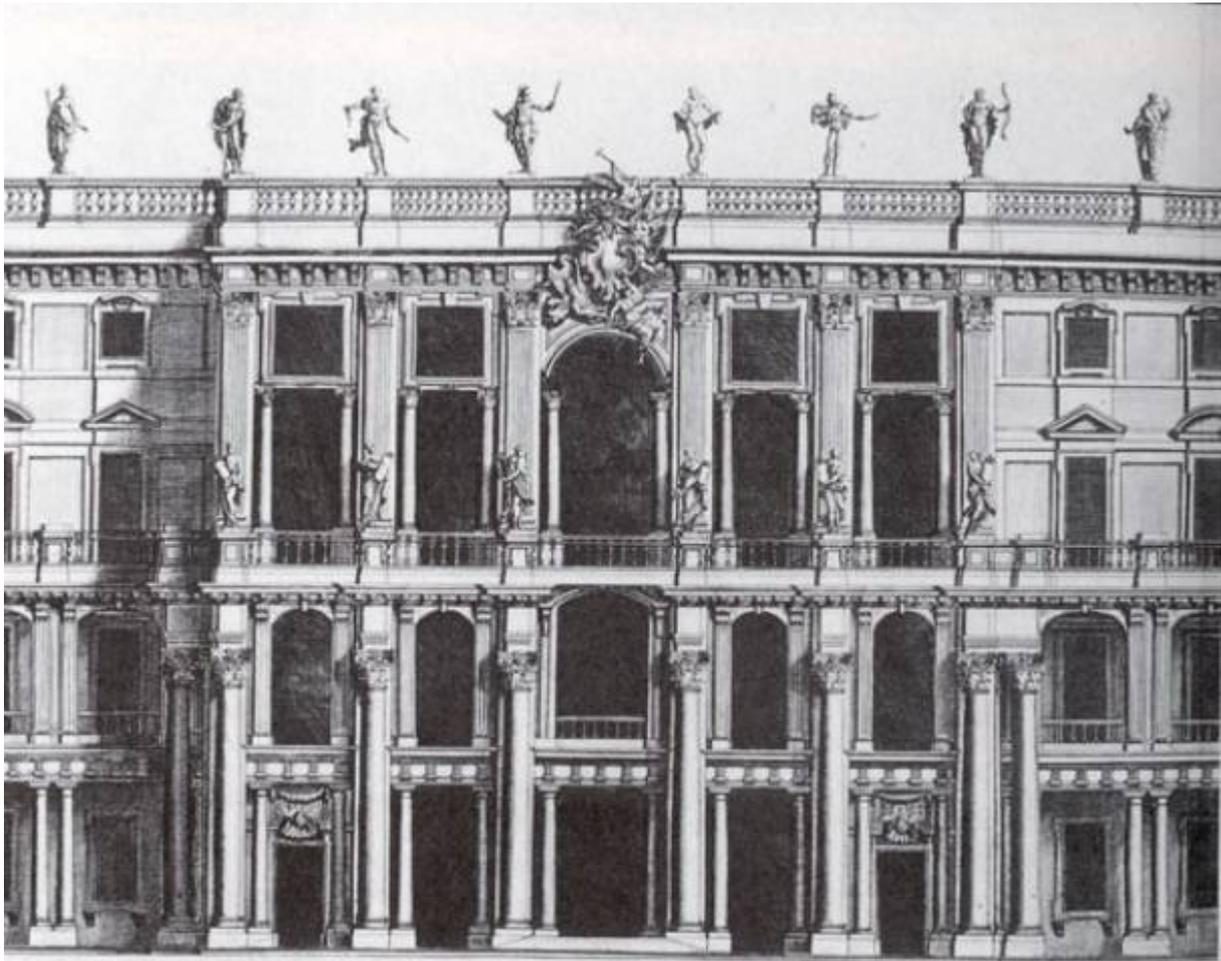
Weiterhin lässt sich natürlich einwenden, dass es zwischen der Baukunst und anderen Künsten eben doch einen ganz wesentlichen Unterschied gebe. Anders als in der Literatur oder der Musik sei die Realisierung einer Idee in der Architektur ein einmaliger, nicht zu wiederholender Vorgang. Doch trifft auch das nicht ganz zu. Viele Kompositionen wurden nur für *einen* besonderen Anlass geschrieben; sie der Nachwelt zu erhalten, kam ihren Schöpfern oft gar nicht in den Sinn. Bei einer engen Auslegung der Kriterien von Historizität und Authentizität stellt sich daher die Frage, ob es überhaupt legitim ist, eine barocke Oper, die nach über 300 Jahren aus der Vergessenheit verstaubter Archive geholt wurde, wieder aufzuführen? Und wie verhält es sich mit Händels Krönungshymnen, die nicht nur für einen einmaligen Anlass, sondern auch für die Mitwirkung eines ganz bestimmten Personenkreises geschrieben wurden? Und wie ist es, um mit Walter Benjamin zu fragen, überhaupt um die *technischen* Reproduzierbarkeit eines Kunstwerks bestellt? Selbst wenn wir auf Originalinstrumenten spielen, unsere Hörgewohnheiten haben sich so sehr verändert, dass wir ein barockes Stück zwangsläufig ganz anders erleben als die Zeitgenossen.

Angesichts dieses Dilemmas gelangte Theodor Adorno zu dem Schluss, dass uns eigentlich nicht mehr bliebe, als die Partitur liebevoll zu streicheln. Wie aber halten wir es? Haben wir nicht längst beschlossen, dass die liturgische Teilnahme an einer Totenmesse und die Fürbitte für den Verstorbenen keine zwingende Voraussetzung seien, um ein Requiem zu hören? Dass wir keine Könige mehr inthronisieren müssen, um Händels Krönungshymnen zu genießen? Und argumentieren wir nicht so: Gerade *weil* die musikalische Idee in der Partitur festgehalten ist, kann sie immer wieder nachvollzogen werden?

Diese Überlegung ist in der Tat richtig, denn sie entspringt dem barocken Denken! Veränderte Einspielungspraktiken und Hörgewohnheiten sind demnach der unvermeidliche Tribut, den wir an die zeitliche Entwicklung zu entrichten haben, doch können sie der künstlerischen Idee an sich keinen Abbruch tun. Entscheidend ist die Bereitschaft des Hörers, sich im Rahmen seiner Möglichkeiten auf das Werk einzulassen, die Idee des Künstlers intellektuell und emotional in sich aufzunehmen. Schlüters Schloss wieder aufzubauen, ist folglich nicht abwegiger als heute Bachs Hmoll- Messe ohne ihren liturgischen Kontext aufzuführen oder gar zuhause von CD zu hören. Die technische Reproduzierbarkeit des Stadtschlusses wäre sogar weitaus unproblematischer als die Einspielung eines barocken Musikstückes. Wir besitzen nämlich nicht nur den Plan (=

Partitur) und die allgemeine Kenntnisse über die damalige Handwerkskunst (= historische Musizierpraktiken), sondern verfügen auch über eine exzellente Dokumentation des Bauwerks anhand von Bildern und Verzeichnissen. Von barocker Musik haben wir aber keine noch so rudimentäre Aufnahme. Hier müssen wir noch viel krasser „nacherfinden“ als beim Schloss.

Den Zugang zur künstlerischen Idee erlangen wir nicht über die äußerliche Erscheinung. Authentizität bedeutet nicht, dem Fetisch der Patina zu huldigen, sondern zu akzeptieren, dass wir in der Gegenwart leben und dass alle Kunstwerke der Vergangenheit sich unserem unmittelbaren Zugriff entziehen. Wenn wir dies erkennen, müssen wir auch Schinkels Befürchtung, die Wiederholung des Historischen bedeute dessen Vernichtung, nicht mehr teilen. Der bewusste Akt einer historischen Rekonstruktion ist etwas völlig anderes als zeitgenössisches Bauen im Stil des Klassizismus und Historismus. Die genaue Unterscheidung von bewusster Adaption und unreflektiertem Kopieren war im 19. Jahrhundert noch ein unerlässlicher Akt der Selbstvergewisserung. Die moderne Architektur, die mit der Vergangenheit radikaler gebrochen hat als jede Epoche vor ihr, bedarf dieser Abgrenzung nicht mehr. Insofern ist der Wiederaufbau des Stadtschlusses für das „Projekt der Moderne“ ebenso ungefährlich wie die Wiederaufführung eines barocken Musikstücks. Wir müssen uns keinesfalls darauf beschränken, Schlüters Pläne „liebepoll zu streicheln“. Solange wir den Wiederaufbau des Stadtschlusses nicht dazu missbrauchen, uns aus Nostalgie heraus in eine unechte Welt hineinzu träumen, sollte uns nichts davon abhalten, das Schöne zu genießen! Da capo, Schlüter!



Der große Risalit des sog. Schlüterhofs (hier auf einem Stich von Paul Decker aus dem Jahre 1703) ist ein Musterbeispiel für die Intellektualität barocker Architektur. Die Reduzierung der Fassade auf die statisch notwendigen Elemente nimmt manchen Gedanken der modernen Gliederbauweise vorweg. Bestechende Logik und noble Eleganz schließen sich dabei keineswegs aus, sondern bedingen einander.