



ZABYTKI DRUGIEJ POŁOWY XX WIEKU
– WALORYZACJA, OCHRONA, KONSERWACJA
DAS ERBE DER NACHKRIEGSZEIT ERHALTEN
UND ERNEUERN – DENKMALE DER MODERNE
UND GEGENMODERNE

ARCHITECTURE OF THE SECOND
HALF OF THE 20TH CENTURY
– STUDIES AND PROTECTION

Redakcja:

Bogusław Szmygin

Jörg Haspel

ICOMOS Polska

ICOMOS Deutschland

Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków

Warszawa – Berlin 2010

Recenzenci naukowi:

Prof. dr. Michael Petzet

Prof. dr hab. arch. Andrzej Tomaszewski

Dr. Peter Goralczyk



**Publikacja jest poświęcona pamięci
prof. Andrzeja Tomaszewskiego,
który całe życie zawodowe poświęcił sprawie
konserwacji zabytków, w sposób szczególny działając
na rzecz współpracy Polski i Niemiec w tym obszarze.**

**Dieses Buch ehrt das Andenken
an Prof. Andrzej Tomaszewski,
der sein gesamtes berufliches Leben der Denkmalpflege
gewidmet hat, insbesondere der deutsch-polnischen
Zusammenarbeit auf diesem Gebiet.**

Professor Andrzej Tomaszewski was born in 1934. He graduated in art history at the History Faculty of Warsaw University (1959) and the Architecture Faculty of the Warsaw University of Technology (1962). He obtained his Ph.D. in 1976. An author of over 250 publications on art history, archeology, history of culture and the theory of conservation. Between 1973-1981 and 1987-88 he held the position of Director of the Architecture and Art History Institute, Architecture Faculty of the Warsaw University of Technology, from 1998 Head of the Historical Monuments Conservation Department. A professor at Wissenschaftskolleg zu Berlin (1985) and the Johannes-Guttenberg University of Mainz (1986-87). Between 1988 and 1992 General Director of ICCROM in Rome. President of the International Training Committee ICOMOS (1984-1993), later a Honorary President of that Committee. The General Conservator of Historical Monuments at the Ministry of Culture of the Republic of Poland (1995-99). Between 2003-2009, President of the Polish National Committee ICOMOS. From 2009, President of Polish National Committee ICOM and Vice-President of the Polish National Committee ICOMOS. He held the post of the President of the Historical Monuments Conservation Board for the President of Warsaw.

The Professor was a member of numerous scientific boards, foreign scientific centers and Academies. He co-chaired the Working Group of the Polish and German Art Historians. A Polish delegate for Cultural Heritage Committee EC and at the UNESCO World Heritage Committee. In 2009 he was awarded the Kronenberg Foundation Award.

The Polish culture, in particular the community of conservators and museum professionals has suffered a great loss.

Polish National Committee ICOMOS



SPIS TREŚCI

Wstęp / Vorwort / Preface	7
<i>Elke Mittmann</i>	
Grußwort DOCOMOMO Deutschland (Greeting Docomomo Germany)	11
<i>Nikolay Andrushchenko</i>	
Regarding the preservation of the ukrainian architectural heritage of the post-war decade (1945-1955). Some special features	13
<i>Zbigniew Beiersdorf, Waldemar Komorowski</i>	
Nowa Huta lat pięćdziesiątych. Dziedzictwo – zagrożenia i perspektywy	17
<i>Sigrid Brandt</i>	
Auferstanden aus Ruinen – Leitprojekte der Nationalen Tradition im Wiederaufbau ostdeutscher Städte	29
<i>Robert Burgaß</i>	
Die Urania-Weltzeituhr auf dem Berliner Alexanderplatz – zu jung um ein Denkmal zu sein?	31
<i>Mariusz Czuba</i>	
Architektura sakralna II poł. XX wieku w Polsce – waloryzacja i ochrona prawna	39
<i>Yuriy Denysenko, Kateryna Denysenko</i>	
The protection of architectural ensembles and environment ensembles in cherkassy in the second half of the 20th century as an important problem in the preservation of architectural and cultural heritage	47
<i>Mark Escherich</i>	
Zwischen Heimatschutzarchitektur und Nationaler Tradition – Einflüsse der Stuttgarter Schule in Ostdeutschland nach 1945	53
<i>Thomas Flierl</i>	
Hermann Henselmann Architekt und Architektur zwischen Modernismus und Traditionalismus	63
<i>Reiner Franke</i>	
Neues Bauen und Entgrenzung? DOCOMOMO und die Moderne	69
<i>Jörg Haspel</i>	
Nach dem Fall des Eisernen Vorhangs – das architektonische Erbe des Sozialistischen Realismus in Berlin	77
<i>Jörg Haspel</i>	
Erkennen und erhalten – Denkmale der Nachkriegszeit aus Ost- und Westberlin	91
<i>Ingolf Herbarth</i>	
Nachkriegserbe in Leipzig – eine Auswahl von Besichtigungsobjekten	113
<i>Monika Jadzińska</i>	
Zachować niemożliwe – ochrona i konserwacja sztuki nowoczesnej na przykładzie sztuki instalacji	123

Detlef Karg

Nachkriegserbe – Denkmalpflege in Eisenhüttenstadt 133

Jakub Lewicki

Ochrona architektury z 2 połowy XX wieku w Polsce. Teoria i praktyka konserwatorska 149

Pál Lóvei

Zwischen Ablehnung und Anerkennung – denkmalpflegerische Probleme bei Bauten
der sozialistischen Nachkriegszeit in Ungarn 161

Hubert Mącik

Miasteczko Akademickie w Lublinie – próba wstępnej charakterystyki potrzeby i problemów ochrony 169

Andrzej K. Olszewski

Między MDM a Minneapolis. O kilku mitach socrealizmu 179

Gabriele Schulz

Denkmalwerte Volksparkanlagen in Ost und West. Grünplanung in Berlin zwischen Kriegsende und Mauerbau 185

Svitlana Smolenska

What style of building is this? 201

Aleksandra Sumorok

(Nie)świadomość socrealizmu. Architektoniczne i historyczne dziedzictwo
na przykładzie łódzkiej architektury mieszkaniowej 207

Iwona Szmelter

Współczesna kultura wizualna i przemiany w statusie ochrony dziedzictwa kulturowego 215

Małgorzata Włodarczyk

Elewacje powojennej krakowskiej architektury. Granice ingerencji 221

Notki biograficzne autorów polskich i ukraińskich 229



WSTĘP

Polska jest kolejnym krajem – po Włoszech, Francji i Węgrzech, który przyjął zaproszenie i został partnerem targów „Denkmal 2010 – Europejskie Targi Konserwacji, Restauracji I Renowacji Zabytków” organizowanych w Lipsku. Z tej okazji Polski Komitet Narodowy ICOMOS we współpracy z Niemieckim Komitetem Narodowym ICOMOS oraz DOCOMOMO, podjął inicjatywę organizacji konferencji naukowej poświęconej ochronie najnowszego dziedzictwa. Inicjatywa ta ma zapoczątkować współpracę, do której zostaną zaproszeni również partnerzy z innych krajów post-komunistycznych.

Publikacja zatytułowana „Zabytki drugiej połowy XX wieku – waloryzacja, ochrona, konserwacja” zawiera artykuły przygotowane w związku z lipską konferencją przez autorów z Polski, Niemiec i Ukrainy. Zgromadzone artykuły dotyczą architektury i urbanistyki zrealizowanej w okresie powojennym, a w szczególności realizacji z lat 1940-1960, które mogą być przedmiotem ochrony konserwatorskiej. *Architektura, urbanistyka, rzeźba i tereny zielone zrealizowane w tamtym okresie na terenie bloku wschodniego wciąż pozostają przedmiotem dyskusji i kontrowersyjnych ocen wyrażanych zarówno w debatach medialnych jak i przez środowiska profesjonalistów odpowiedzialnych za ochronę zabytków.*

Wspólna inicjatywa Narodowych Komitetów ICOMOS z Polski i Niemiec jest kontynuacją międzynarodowej dyskusji na temat zabytków architektury współczesnej, która była prezentowana w publikacjach „*Bildersturm in Osteuropa – Iconoclasm in Eastern Europe*” (1993/94) and „*Stalinistische Architektur unter Denkmalschutz? – Putting Stalinist Architecture under Protection Order?*” (1995/96) wydanych przez

niemiecki ICOMOS. Tematyka ta była już zresztą podejmowana na Targach Lipskich podczas konferencji zatytułowanej „*Konservierung der Moderne? Über den Umgang mit den Zeugnissen der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts – Conservation of Modern Architecture? How to deal with the legacy of the 20th Century?*”, która odbyła się w roku 1996. Podczas tamtej konferencji również dyskutowano na temat powojennej architektury, jej społecznego odbioru oraz możliwości ochrony. Jednakże obecna inicjatywa ma w założeniu sięgać szerzej, objąć cały dawny blok wschodni, a tym samym pozwolić na pełniejszą ocenę architektury powojennej, a w szczególności architektury socrealistycznej.

Organizatorzy konferencji i wydawcy publikacji składają specjalne podziękowania Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Polsce i Krajowemu Ośrodkowi i Badań i Dokumentacji Zabytków oraz Federalnej Komisji do spraw Kultury i Mediów w Niemczech za wsparcie finansowe. Chcielibyśmy również podziękować Leipziger Messe GmbH za pomoc i w organizacji tego spotkania. Szczególnie wdzięczni jesteśmy autorom artykułów i fotografii za bezpłatne przekazanie tych materiałów do publikacji. Podziękowania kierujemy również do Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków Warszawy oraz Senatsverwaltung für Stadtentwicklung/ Landesdenkmalamt Berlin za owocną współpracę.

Bogusław Szmygin
Prezes PKN ICOMOS

Michael Petzet
Prezes NKN ICOMOS



VORWORT

Nach Italien, Frankreich und Ungarn ist die Republik Polen Partnerland der „denkmal 2010 – Europäische Messe für Denkmalpflege, Restaurierung und Altbausanierung“ in Leipzig. Das polnische Nationalkomitee von ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) hat die Einladung der Leipziger Messe GmbH gerne zum Anlass genommen, in Zusammenarbeit mit ICOMOS Deutschland und DOCOMOMO einen bi-nationalen Workshop durchzuführen, der sich einem Teilerbe der jüngeren Geschichte beider Länder zuwendet und offen steht für Diskussionsbeiträge aus den postsozialistischen Nachbarländern. Der vorliegende Reader „*Das Erbe der Nachkriegszeit – Denkmale der Moderne und Gegenmoderne in Polen und Deutschland erhalten*“ stellt eine Vorabdokumentation aller Tagungsbeiträge dar, ergänzt um aktuelle Artikel, die die Herausgeber von Denkmalexperten aus Mittel- und Osteuropa zum Thema erbeten haben.

Der von ICOMOS Polen und ICOMOS Deutschland zur „denkmal 2010“ in Leipzig vorgelegte Sammelband wirft ein Schlaglicht auf die Architektur und den Städtebau der Nachkriegsjahrzehnte im ehemaligen Ostblock, wobei die Bau- und Kunstdenkmale der 1940er bis 1960er Jahre im Mittelpunkt stehen. Die Bau- und Bildwerke, aber auch Stadtquartiere und Grünanlagen, die zwischen dem Ende des Zweiten Weltkriegs 1945 und der Öffnung des Eisernen Vorhangs 1989 in der sowjetisch dominierten Hemisphäre entstanden und erhalten sind, bieten bis heute Stoff für leidenschaftliche Debatten und sorgen immer wieder für kontroverse Diskussionen, in der interessierten Öffentlichkeit und in den Medien ebenso wie im Fachkreisen der Konservatoren und Kunsthistoriker.

Die polnisch-deutsche ICOMOS-Initiative zur „denkmal 2010“ greift die nach 1990 international aufgeflammt und

von ICOMOS Deutschland dokumentierten Diskussionen „*Bildersturm in Osteuropa*“ (1993/94) und „*Stalinistische Architektur unter Denkmalschutz?*“ (1995/96) auf. Auch die zur „denkmal 1996“ in Leipzig abgehaltene ICOMOS-Tagung „*Konservierung der Moderne? Über den Umgang mit den Zeugnissen der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts*“ ging auf Erhaltungs- und Akzeptanzprobleme des Nachkriegserbes ein. Vor allem aber verstehen die Initiatoren aus Polen und Deutschland ihr Projekt zur „denkmal 2010“ als einen Auftakt und eine Einladung an interessierte Partner, den Meinungs- und Erfahrungsaustausch über Denkmale der Nachkriegszeit in Mittel- und Osteuropa und über das architektonische Erbe des Sozialistischen Realismus in den kommenden Jahren grenzüberschreitend zu vertiefen.

Die Herausgeber und Veranstalter danken dem Ministerium für Kultur und Nationalerbe der Republik Polen, dem Staatlichen Denkmalamt Polen und dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien für die großzügige Förderung der Dokumentation und der Tagung. Der Leipziger Messe GmbH danken wir für die Gastfreundschaft und freundliche Unterstützung der Fachveranstaltung. Den Autoren der Texte und Bilder ist besonders herzlich zu danken für die termingerechte und honorarfreie Überlassung ihrer Beiträge sowie dem Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków Warszawy und dem Landesdenkmalamt Berlin für die kollegiale Zusammenarbeit.

Prof. Dr. Bogusław Szmygin
Präsident ICOMOS Polen

Prof. Dr. Michael Petzet
Präsident ICOMOS Deutschland



PREFACE

Following on from Italy, France and Hungary the Republic of Poland is the national partner of “*denkmal 2010 – European Trade Fair for Conservation, Restoration and Old Building Renovation*” in Leipzig. The Polish National Committee of ICOMOS (International Council on Monuments and Sites) has taken much pleasure in accepting the invitation of the Leipziger Messe GmbH to organise a bi-national workshop in cooperation with ICOMOS Germany and DOCOMOMO, focusing on a partial heritage of the recent past in both countries and also being open for contributions from post-socialist neighbour countries. The present reader “*The Post-War Heritage – Monuments of Modernism and Anti-Modernism in Poland and Germany*” contains a pre-documentation of all presentations held at the conference, supplemented by latest articles requested by the editors from experts in Central and Eastern Europe.

The collection of contributions presented by ICOMOS Poland and ICOMOS Germany on the occasion of the Leipzig Trade Fair “*denkmal 2010*” highlights the architecture and urban design of the post-war period in the former Eastern Bloc, laying emphasis on the monuments of architecture and art from the late 1940s to the 1960s. Buildings and sculptures as well as urban quarters and green areas created in the Soviet-influenced hemisphere after the end of World War II and before the opening of the Iron Curtain in 1989 even today represent a provocative subject that is controversially debated by the public and the media as well as by professionals in history of art and monument preservation.

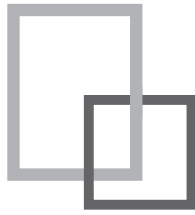
The joint initiative of ICOMOS Poland and Germany wishes to take up once more the international discussion topics on “*Bildersturm in Osteuropa – Iconoclasm in Eastern Europe*” (1993/94) and “*Stalinistische Architektur unter*

Denkmalschutz? – Putting Stalinist Architecture under Protection Order?” (1995/96) that erupted after 1990 and were published by ICOMOS Germany. The ICOMOS conference “*Konservierung der Moderne? Über den Umgang mit den Zeugnissen der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts – Conservation of Modern Architecture? How to deal with the legacy of the 20th Century*” held at the “*denkmal 1996*” in Leipzig also responded to problems of post-war heritage and its social acceptance and conservation. Above all, however, the initiators from Poland and Germany understand their project on the occasion of the Leipzig trade fair “*denkmal 2010*” as a kick-off and invitation to partners to intensify a cross-border exchange of views and experience on post-war monuments and on the architectural heritage of Socialist Realism in Central and Eastern Europe.

The editors and organisers especially wish to thank the Polish Ministry for Culture and National Heritage, the National Heritage Board of Poland and the Federal Government Commissioner for Culture and the Media for generously funding the publication and workshop. We also would like to thank the Leipziger Messe GmbH for its hospitality and support of the expert meeting. And we are grateful to the authors of the articles and images for their delivery on schedule and free of charge as well as to the heritage conservation authorities in Warsaw (Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków Warszawy) and Berlin (Senatsverwaltung für Stadtentwicklung/ Landesdenkmalamt Berlin) for their cooperation.

Prof. Dr. Bogusław Szmygin
President ICOMOS Poland

Prof. Dr. Michael Petzet
President ICOMOS Germany



GRUSSWORT DOCOMOMO DEUTSCHLAND (GREETING DOCOMOMO GERMANY)

Die Architektur der Nachkriegsmoderne - und insbesondere des *Sozialistischen Realismus* - wird oftmals noch heute in ihren Qualitäten und Potentialen verkannt. Die Gründe für das mangelnde öffentliche Interesse an der Nachkriegsmoderne sind vielgestaltig. Während die stalinistisch und zugleich „regional“ geprägte Architektur der unmittelbaren Nachkriegszeit in Ostdeutschland mittlerweile auch außerhalb der Denkmalpflege zunehmende Wertschätzung erfährt - sei es die ehemalige Stalinallee in Berlin mit ihren Arbeiterwohnpalästen, sei es die Ringstraßenbebauung in Leipzig, der durch die hanseatische Backsteingotik geprägte Wiederaufbau Rostocks oder auch Bauten in Dessau, Dresden und anderen Orten, wo der Erhaltungsgedanken auch eher auf einen gesellschaftlichen Konsens trifft - hat es die Nachkriegsmoderne der 1960er und 1970er Jahre heute ungleich schwerer.

Eingeleitet durch Stalins Tod 1953 und den Machtwechsel zu Chruschtschow formulierte die neue sowjetische Staatsregierung das Programm „besser, schneller, billiger bauen!“, das dem industriellen Wohnungsbau die Tore öffnete und zu einem gänzlich veränderten städtebaulichen Leitbild in allen Ländern des Ostblocks führen sollte. Aber gerade dieser Nachkriegsaufgabe der Moderne fehlt bis heute ein kultureller Konsens über ihren Wert. Sie wird nicht selten als Zeichen der Zerstörung der kompakten und historischen Stadt verstanden sowie als Symbol der Unwirtlichkeit der Städte. Die nach ihren städtebaulichen Prinzipien vorgenommene Auflockerung der Stadt wird nicht als Gewinn von „Licht, Luft und Sonne“ wahrgenommen, sondern als bedrohliche Auflösung der städtischen Kohärenz. Weder im Westen Deutschlands und noch weniger im Osten ist die Moderne der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bislang Teil unserer „kollektiven Identität“. Ihre Bauzeugnisse zählen in der Breite nicht zu dem Erbe, das als kulturelles Allgemeinut akzeptiert und wertgeschätzt wird. Aber, das ist nicht nur ein deutsches Phänomen - auch andere Länder in Europa sind damit konfrontiert und gehen unterschiedlich mit dieser Architekturära um oder ignorieren sie ganz.

Vor diesem Hintergrund begrüßt DOCOMOMO Deutschland die Initiative und Einladung der Kollegen des Weltdenkmalrats ICOMOS zu einem polnisch-deutschen Kolloquium über die Architektur des Sozialistischen Realismus in Mittel- und Osteuropa anlässlich der Messe *Denkmal Leipzig 2010*, auf der sich Polen als Partnerland präsentiert. Der Austausch von Studien, Strategien und Standpunkten zu Fragen von Erhaltung sowie Wieder- oder Weiternutzung von Bauten aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Ländern des

ehemaligen Warschauer Paktes kann die wissenschaftliche Aufarbeitung und ihre gesellschaftliche Akzeptanz der zum Teil „ungeliebten“ Moderne oder auch Gegenmoderne fördern. Denn ihre Anerkennung als eine Form der Architekturmoderne ist selbst in Fachkreisen nicht unumstritten, weil der Blick dafür geschärft und der gesellschaftliche Diskurs darüber intensiviert werden muss. Denkmale sind aus sich heraus niemals identitätsbildend - sie stiften Identität erst, wenn sich die Gesellschaft mit diesem Nachlass auseinandersetzt und zu ihrem Erbe bekennt. Das gilt erst recht für Denkmale der Nachkriegsjahrzehnte bzw. der Nachkriegsmoderne, und zwar grenzüberschreitend. Auch das Nachkriegserbe kann nicht einfach „passiv“ übernommen werden, vielmehr muss es „neu“ erworben werden. Dazu gehört, dass die vielfältigen Potenziale dieser Architektur - auch jenseits ihrer kulturellen Dimension - mitbedacht und für die Zukunft mit aktiviert werden, beispielsweise durch ihre Einbeziehung in aktuelle Stadtentwicklungs- und Stadtumbauprozesse.

Seine Mitwirkung am dem deutsch-polnischen ICOMOS-Kolloquium „Das Erbe der Nachkriegszeit erhalten und erneuern - Denkmale der Moderne und Gegenmoderne“ begreift DOCOMOMO Deutschland auch als ein wichtiges Signal zur internationalen Kooperation auf dem Gebiet der Konservierung und Restaurierung des Erbes 20. Jahrhunderts und der Moderne. Als Expertenkommission und Bestandsermittler begreifen sich sowohl DOCOMOMO International als auch DOCOMOMO Deutschland als wichtige Berater und Partner des Weltdenkmalrats ICOMOS, insbesondere des ICOMOS International Scientific Committee on 20th Century Heritage und von ICOMOS Deutschland - so etwa in der Begutachtung und Beobachtung von potentiellen oder eingetragenen UNESCO-Welterbestätten.

DOCOMOMO Deutschland, 2006 als Verein im Dessau Bauhaus neugegründet, sieht den Ausgangspunkt und Schwerpunkt seiner Arbeit in der klassischen Moderne der Zwischenkriegszeit, aber auch in ihrer Fortsetzung und Weiterentwicklung nach 1945. Das bildet den inhaltlichen Rahmen und die Handlungsfelder für die Auseinandersetzung mit Bauten, Siedlungen und Projekten unter folgenden vier thematischen Schwerpunkten: architektonisch, bautechnisch, wissenschaftlich und bildungspolitisch. Im Sinne am 27. Januar 2007 von DOCOMOMO Deutschland e.V. verabschiedeten *Karlsruher Erklärung* richtet der Verein seinen Fokus verstärkt auch auf Bauten der Nachkriegsmoderne in allen Teilen Deutschlands. Im öffentlichen Interesse widmet sich DOCOMOMO

Deutschland gezielt der Förderung von Dokumentation und der wissenschaftlicher Erforschung von Architektur und Zeugnissen der Moderne sowie der Information der Öffentlichkeit über ihre kulturelle Bedeutung.

Grundlegender Schwerpunkt der Arbeit von DOCOMOMO Deutschland ist wie erwähnt die Klassische Moderne. Den weiteren, zentralen Rahmen bieten ihre Fortsetzung und Weiterentwicklung sowie die darauf aufbauenden oder vorausgehenden Architekturhaltungen, Projekte und Realisierungen für die Zeitspanne des gesamten 20. Jahrhunderts also insbesondere auch für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Als besonderes Charakteristikum seiner Herangehensweise strebt DOCOMOMO Deutschland in der Auseinandersetzung mit den Bauten der Moderne ein hohes Maße an Authentizität an. Diese Haltung bedeutet, das Denkmal nicht ausschließlich im Kontext seines originären Entstehungsprozesses zu sehen, sondern einen „dynamischen“ Umgang mit

dem Objekt zu suchen, der heutige Fragen und Bedürfnisse strategisch einbindet und somit für die aktuelle Gesellschaft nutzbar macht, um es auch kulturell im zeitgenössischen kollektiven Bewusstsein zu verankern.

In diesem Sinne begrüßt und unterstützt DOCOMOMO Deutschland ausdrücklich das Anliegen des polnisch-deutschen Kolloquiums auf der Messe *denkmal Leipzig 2010* um die Diskussion und den Erhalt der Architektur der Nachkriegsmoderne bzw. des *Sozialistischen Realismus*. DOCOMOMO sieht sich zugleich als Plattform, um die Vermittlung dieses Architekturerbis zu unterstützen und in einem dynamischen Austausch unterschiedliche Beteiligte und Entscheidungsträger für die Anliegen zu aktivieren.

Dr. Elke Mittmann
Vorstand DOCOMOMO
Deutschland



REGARDING THE PRESERVATION OF THE UKRAINIAN ARCHITECTURAL HERITAGE OF THE POST-WAR DECADE (1945-1955) SOME SPECIAL FEATURES

Nikolay Andrushchenko

Practical restoration was always aimed at re-constructing the losses brought about by time, cataclysms, wars or other destructive factors. Though of late, quite a new approach has emerged – the realization of originally conceived but never implemented architectural ideas: reconstruction of post-war architecture has become one of the first stepping-stones to the above restoration principle.

Later on, this re-creation of the unimplemented author's conceptions has extended to some more remote architectural periods. Thus, in Kyiv's district of Podol (Podol – the low-lying ground), Gostiny Dvor (the Arcade) was built to the design of architect L. Ruska dating back to some 200 years. Nowadays, Kyiv restorers are looking forward to re-creating completely the original architectural ensemble of Kontraktova Square as it was once conceived by V. Heste.

As Yu. Aseyev pointed out, this new trend in modern restoration is quite unprecedented in the world experience of re-creating architectural conceptions of the past.¹

But this new concept has proved to be the most fruitful for re-creating the post-war architectural heritage. At long last, there appeared the opportunity to eliminate shortcomings and blunders made under the pretext of the «correction» of the author's conception in accordance with the so-called «fight against architectural extravagancies and aesthetic frills». Innumerable buildings of those times had lost their architectural elements and details; ensembles had proved to be unfinished, their architectural designs had been inadmissibly simplified or distorted. All this had visually damaged the architectural image of our cities and towns. It explains our aspirations and efforts to improve the situation, to recreate design solutions in their original.

Among the architectural heritage of the post-war period one can distinguish between two groups of architectural objects according to their respective levels in the distortion of the architectural conception. The first group consists of architectural objects with unfinished elements and details which are to be completed without involving excessive complication. The second group comprises architectural buildings, complexes and ensembles which cannot be faithfully (as to their original conception) recreated. In both cases, we have to intervene in architectural works but our interventions are of a substantially different nature.

FINISHING or ADDING the LACKING ARCHITECTURAL ELEMENTS and DETAILS according to the ORIGINAL DESIGN.

Some comparatively recent examples of completing architectural designs conceived and built at the beginning of the 1950's can serve as models in this respect.

In Ukraine, the experience of such a peculiar rehabilitation of implemented design solutions has not been wide-spread as yet, although its necessity is being felt.

Even years ago, the authors of Kyiv's hotel "Moskva", architects A.Dobrovolsky, B.Priymak, A.Miletsky, A.Kosenko, V.Sazonsky believed that it was high time to renovate the hotel in accordance with its design conception.

A.Miletsky stressed the need to add stories to the hotel as early as in 1985. His assertions of 1987 were more categorical in this respect: The plastic development of the Zhovtnevoi Revolutsii Square plot, its "pedestrianizing" for mass contacts of Kyiv residents and its guests put a new emphasis on this urban blunder of lowering the height of the hotel "Moskva" while building it. It had a bad effect on shaping the architectural silhouette of the city from the direction of the Dnieper.²

In a similar way A.Kosenko stated his point of view, attracting attention to the fact that a high-rise solution of the hotel had sustained an old urban tradition: "Before World War II, in the place of the present hotel "Moskva" there was "Ginzburg House", built to the design of architects Minkus and Troupiansky. The building was the highest dwelling house in Kyiv. On its last storey there were artistic studios. I used to visit them as a student. Out of the windows I could see the whole of Kyiv. The hotel "Moskva" was set on Ginzburg House's foundations, rather, in the place of former foundations pulled down and replaced all over again. Nine stories made up an active vertical, higher than the present hotel "Moskva". Taking into account a considerably increased scale of the post-war Kreshchatik, one might understand our striving to increase the new building's height to 24 stories, of which only 14 had been erected".³

B. Priymak pointed out that the hotel "Moskva" was to play the leading part in the system of the city's dominant

¹ Асеев Ю.С. Возрождающийся ансамбль // Строительство и архитектура. – 1985. – No2. – С.14.

² Miletsky, A. Personal interview. Andrushchenko, M. "On Preservation of the Ukrainian Architectural Heritage of the Post-War Decade (1945-1945). Some special features". Архітектурна Спадщина України. (No 2, 1995) : pp.254-26.1

³ Kosenko, A. Ibid.

tall buildings. The hotel, rising high above Khreschatyk, had to particularly emphasize Kyiv's picturesque landscape. The realization of the design conception might have enriched the architectural composition of the Ukrainian capital's main square.⁴

In Ukraine, there are innumerable examples of architectural images having been mutilated by the so-called "fight against architectural extravagancies". Architects I. Zayichenko and L. Vetvitsky failed to build in Dnipropetrovsk a tower with a spire designed at the roof of a dwelling house. The tower had to close the perspective of the city's main street. I. Zayichenko remembers: "The design implementation had been lagging behind and you could have done nothing about it. The foundation for the tower had been erected: observing closely, you can see it there even at present, over the central part of the dwelling house oriented strictly on the axis of the central avenue. But the tower itself with its spire we had failed to build. At the time, to insist on implementing the design solutions was just dangerous, such attempts were considered political provocations."⁵

In Zaporozhzhya, one had managed to put up architectural dominants only on the area of Settlement 6. The later developments, according to one of the designers of new city districts, A. Motorin, were mercilessly deprived of all the towers and spires, either completely or at best by half. That's why look but scanty all the towers of the dwelling houses flanking the square in front of the viaduct - the very face of Voznesenka new district.⁶

In Sevastopol, the vista of General Petrov Street from Revolutsia Square was to be closed (to the design by G. Schwabauer) by a tower with a spire located at the corner of a dwelling unit. Architect A. Scheffer remembers: "The spire had just been erected and then... immediately dismantled."⁷

In Novaya Kakhovka, fighting against architectural extravagancies in the name of economy had destroyed already created material values. The walls of the Kakhovska hydroelectric power plant were to be faced with natural stone as in the case of the Zaporozhzhska power plant. According to architect Yu. Nasedkin: "All the drawings of the panels' disposition and mounting had been done and, more than that, they had been produced and brought to the building site. But the facing had been given up and polished granite panels had been utilized for the bank protective installations."⁸

In the same Novaya Kakhovka, an administrative building was to have been organically and originally decorated with the central compositional element of an attic. Instead of mounting it on the façade, it had been dug in front of the main entrance leaving a large hole, gaping irrelevantly up to this day.

Nowadays, the majority of design solutions of the past, not implemented in due time, could be fulfilled on their respective locations. As architect S. Weinstein puts it: "We must fill all the gaps from all the extracted teeth"⁹, having in mind not only the unfinished administrative building in Novaya Kakhovka by his own design but all the post-war architectural properties having suffered from the so-called fight against architectural extravagancies."

The necessity to add the lacking elements to an architectural composition concerns not only individual buildings but architectural ensembles as well. For almost half a century, Theatre Square in Zaporozhzhya had been waiting to be completed. The theatre designed in the 1950's by architect G. Vegman was never built. The theatre building was to have been built in the centre of the square adjacent to the main city street.

No doubt, when building the future theatre or some other object one must keep to the architectural solution of the façades G. Vegman had come up with: the Theatre Square itself and its environment had been created with his direct participation. The main architectural idea of the architect had been to oppose by contrast the unbroken façade surface of dwelling blocks and the self-sufficient volume of the theatre.

The designers had then achieved a stylistic unity of a public building and housing, ensuring compositional integrity of the architectural ensemble. An attempt to break this stylistic unity of one of the ensemble elements threatens to degrade the architectural and artistic level of the composition as a whole.

RECREATION of the AUTHOR'S CONCEPTION by means of a CORRECTIVE RECONSTRUCTION.

When, for some reason, realization of the whole design conception is impossible, then the situation needs reconstruction. First of all, it concerns architectural buildings making up an architectural ensemble and having been built with violations of the original design conception during the above-mentioned fight against architectural extravagancies. It is possible to implement such corrective reconstruction by means of "superimposed" or "attached" façades. The method was successfully used for reconstructing the central square of Kyiv – Maidan Nezalezhnosti. The building at the corner of Sofiy-ska and Malo-Zhitomirska streets (built in the late 1950's) had suffered over-simplification of the main façade, making it look alien in the Square composition.

To improve the situation, in the 1980's, a new main façade was added or leaned against the existing building. The architectural solution of the new façade repeated architectural motives of the nearby buildings created to the design of architects V. Kurygina and R. Knizhnik.

At the opposite side of the square, the towers up the hotel "Moskva" with its height clipped off, being deprived of its tower and spire. Nowadays, it would be too difficult to raise the lacking stories out of consideration for technology: on

⁴ Priymak, B. Ibid.

⁵ Zayichenko, I. Ibid.

⁶ Motorin, A. Ibid.

⁷ Scheffer, A. Ibid.

⁸ Nasedkin, Yu. Ibid.

⁹ Weinstein, S. Ibid.

approving the reduced height of the hotel, at the same time, they had given up the interfenestration reinforcing. One of the hotel authors architect A. Dobrovolsky, came up with quite a new solution to this situation.

“One has not just to recreate the design conception of 30 years old by now, it has to be further developed. There is a pressing demand for hotel accommodations in the capital, that’s why we must consider the “Moskva” reconstruction as a stage of its further expansion. To that end, it would be expedient to extend the side wings of the building and close them with a new block surpassing by far the height of the existing one, and placing this new architectural dominant behind the present central block of the hotel to compensate for the compositional miscalculations made during its building. The new architectural composition of the hotel complex, all the additions notwithstanding, will be nearer to the original architectural conception than the present mercilessly decapitated building. Thus, the present building of the “Moskva” will turn an integral part of a grander voluminous and spacial formation which is to become the main compositional dominant of the Square architectural ensemble. By the way, I would like to note that this architectural design had been born in torments. About two score of versions had been elaborated. The design had been incessantly approved, numerous criticisms had been taken into account.

So, it’s no wonder that the hotel’s silhouette reminds one of Moscow’s skyscrapers of the same period. It could not have been otherwise because the then government had taken a great interest in designs of the most crucial architecture. But even within those limitations, we had tried to show creative individuality, made attempts to make use of national traditions of our vernacular architecture. It seems to me that our practical architecture survived at the epoch due to a high general qualification level of the profession. But the qualification alone could do nothing against an unceremonious interference of politics with architecture. Once, late at night, a Member of the Ukrainian Government

I. Senin called and informed me that the Government conference had just finished its work: “It just can’t be helped, the top of the hotel has to be cut off.” Then I. Senin told me about M. Khrushchov’s visit to Kyiv where the latter was alleged to wonder about what had become of the top of the “Moskva” hotel, and being told about the fight against architectural extravagancies, expressed his annoyance: the provision about limiting the height to five stories concerns only mass housing sites and does not extend over to custom-designed buildings: “Teach a fool to bow with grace and he would fall flat on his face”, added Khrushchov citing a popular proverb.

In conclusion, let me point out that we ought to remember not only our old architectural history but also our recent one. Undoubtedly, the value of an art monument depends on the time of its creation. The oldest monument is the most valuable-it goes without saying. Not many architectural creations

have succeeded to come down to us through centuries. Exclusivity phenomenon conditioned by time increases the value of survived monuments.

Time does not stop, and before long today becomes history. For some reason, we do not want to notice the fact. Perhaps, it is our reluctance to become aware of our own growing old. Each time, when stages of cultural life become history, we come to a belated conclusion that we have underestimated ours today. We are making hasty attempts to restore justice sincerely wondering about our former blindness. Our belated repentance is accompanied by a bitter feeling of excessive losses and destructions owing to our carelessness.

In the 20th century, the same fate overtook at first Modern Architecture, then Constructivism and now – the architectural heritage of the post-war rebirth. Each time, it takes us so long to waver, therefore we are always late.



Fig. 1. Design of the hotel “Moskva” in the central Square of Kiev, 1954. Architects A. Dobrovolsky, B. Priymak, A. Miletsky, A. Kosenko, V. Sazonsky



Fig. 2. Implemented design of the hotel “Moskva”, 1961. The height of the building of 24 storeys was cut off to 16.



Fig. 3. Re-construction of the original architectural conception by means of including the existing building among a new volume-and-space composition on an increased scale. The height reaches 30 storeys. Architect A. Dobrovolsky



Fig. 4. Dwelling house at the intersection of Sofiyska and Malo-Zhitomirska streets (right on the photograph). Built in the 1960s. Its architectural solution conflicts with the rest of ensemble of the city central square.

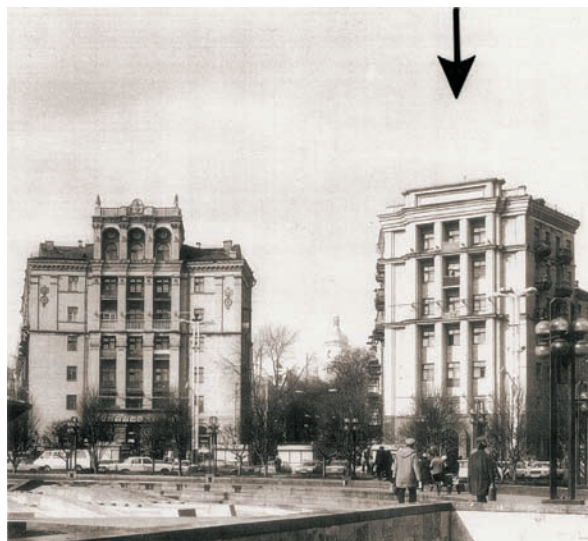


Fig. 5. Transformation of the main façade of the dwelling house by means of “superimposed” or “attached” façade permitting to include the object as an integral part of the architectural composition of the Square, 1980s. Architect A. Komarovsky



NOWA HUTA LAT PIĘĆDZIESIĄTYCH. DZIEDZICTWO – ZAGROŻENIA I PERSPEKTYWY

Zbigniew Beiersdorf, Waldemar Komorowski

Utrwalony w historii, mitach i legendzie wizerunek Nowej Huty lat pięćdziesiątych XX w. tylko w pewnym stopniu odpowiada stanowi rzeczywistości. Wciąż pokutuje stereotyp najmłodszej dzielnicy Krakowa jako miasta „socrealistycznego”, ukształtowany przez obraz placu Centralnego i przylegającej doń oraz znajdującej się w najbliższym sąsiedztwie zabudowy. Dominująca rola tej części Nowej Huty spowodowała, że w cieniu pozostają inne obszary największego z urbanistycznych założeń powojennej Polski. Zabudowa mająca cechy architektury realizmu socjalistycznego to niespełna połowa materialnej substancji Nowej Huty z pionierskiego okresu jej budowy. Epizod socrealistyczny był stosunkowo krótki, obejmował lata 1950-1956, a w okresach granicznych przenikał się z odmiennymi, zgoła przeciwnymi tendencjami stylowymi, wywodzącymi się z innych założeń ideowych i formalnych.

Budowę Nowej Huty rozpoczęto w 1949 roku, jako satelitarne w stosunku do Krakowa miasta przemysłowego, związanego z największym w Polsce kombinatem metalurgicznym – ówczesnie Hutą im. Lenina. W roku 1950 Nowa Huta została włączona do Krakowa jako jego dzielnica, zachowała jednak autonomiczny charakter przestrzenny. Koncepcja programowo-funkcjonalna Nowa Huta realizowała program miasta przemysłowego, osadzonego w tradycji XIX-wiecznych osiedli robotniczych, sprzężonych z zakładami produkcyjnymi, np. osiedla przy zakładach Kruppa w Essen, Pullman City k. Chicago (1884-1888, Solon S. Berman, Nathan F. Barret, Benezette Williams). Istotną rolę inspirującą odegrała też koncepcja „miasta linearnego” Arturo Soria y Mata (1882). Doświadczenia miast przemysłowych rozwinęły się w okresie XX-wiecznego modernizmu europejskiego i amerykańskiego, wykorzystującego w różnym stopniu koncepcję „Garden-City” Ebenezera Howarda (1898) i zalecenia Karty Ateńskiej CIAM (1933), kładącej nacisk na strefowanie funkcjonalne miast. W tej fazie odnotować należy np. koncepcję Cité Industrielle Tony Garniera (1918) i późniejsze realizacje, jak: Zlin przy zakładach Baty (Czechosłowacja, 1930-1938, arch. František K. Gahura i Vladimir Karfik), Wolfsburg przy zakładach Volkswagena (Niemcy, 1938) czy Stalowa Wola (COP, 1938). Modelową rolę dla programu miast związanych z kombinatami metalurgicznymi odegrało miasto Gary (USA, stan Indiana, 1906), usytuowane satelitarne w stosunku do Chicago, stworzone dla U.S. Steel Company. W Gary po raz pierwszy (z inicjatywy prezesa koncernu U.S. Steel Comp., sędziego

Elberta H. Gary’ego), stworzono i zrealizowano pełny program technologiczny i inwestycyjny kombinatu, produkującego na wielką skalę stal i wyroby stalowe, samowystarczalne pod względem obsługi, dzięki zintegrowaniu z osiedlem robotniczym, które ze względu na wielkość i program funkcjonalno-przestrzenny zyskiwało charakter miasta. Przykład ten posłużył jako wzór dla nowozakładanego hutniczego miasta sowieckiego – Magnitogorska (1930-1931, arch. niemiecki Ernst May z zespołem), a w ślad za nim dla kilkuset innych miast w Związku Radzieckim, zakładanych od nowa lub przekształcanych w ośrodki ciężkiego przemysłu (por. Carycyn, od 1925 r. Stalingrad, dziś Wołgograd). Dotyczy to także szeregu miast związanych z metalurgią, usytuowanych w tej części Europy Środkowo-Wschodniej, którą porządek jaltański uzależnił od Związku Radzieckiego. To tam właśnie model funkcjonalno-programowy Magnitogorska powtarzały miasta związane z kombinatami metalurgicznymi: Ostrava-Poruba (Czechosłowacja, 1949), Nowa Huta (1949), Szatlinváros/Duna jváros, (Węgry, 1951), Stalinstadt-Eisenhüttenstadt (Niemiecka Republika Demokratyczna, 1953), Hunedoara (Rumunia), Dymitrowgrad (Bułgaria).

Propaganda komunistyczna, lansująca te miasta jako osiągnięcia ówczesnego bloku sowieckiego, zawłaszczająca i zacierała amerykańskie źródło konceptu ośrodków miejskich tego typu.

Łączyło je z nim szereg cech wspólnych:

- organiczny związek zespołu osadniczego z dużym kompleksem hutniczym,
- strategia wyboru lokalizacji pomiędzy rejonami surowcowymi (w Nowej Hucie: węgiel ze Śląska, ruda z Krzywego Rogu na Ukrainie),
- zapewnienie transportu kolejowego i drogą wodną (w Nowej Hucie niezrealizowany port rzeczny w Przylasku Rusieckim, w rezultacie ograniczenie do „portu” suchego, kolejowego),
- usytuowanie „na surowym korzeniu”, między starszymi ośrodkami osadniczymi (w Nowej Hucie niezależnie od satelitarnej relacji z Krakowem, lokalizacja pomiędzy gęsto rozmieszczonymi wsiami średnio-wiecznymi Mogiłą, Bieńczykami, Mistrzejowicami, Krzesławicami, Pleszowem, Ruszczą, Branicami).
- oddzielenie części produkcyjnej od mieszkalnej, zazwyczaj uczynione przez dolinę rzeki, służącej nie tylko celom produkcyjnym, ale i rekreacji (w Nowej

Hucie rzeka Dłubnia ze sztucznym zalewem, ogrody działkowe),

- zbliżona wielkość zaludnienia, wynosząca kilkadziesiąt (do 100) tysięcy mieszkańców,
- analogiczny proces realizacji inwestycji, polegający na stworzeniu tymczasowej bazy barakowej dla budowniczych kombinatu i miasta (w Nowej Hucie tzw. Meksyk w Pleszowie, gniazdo pijaństwa, przemocy i bezprawia).

Układ urbanistyczny Nowej Huty jest największą miejską kreacją przestrzenną okresu powojennego w Polsce i najdoskonalszą wśród wymienionych wyżej założeń tego typu w Europie Wschodniej, które zdecydowanie przewyższa. Zgodnie z ideologią socrealizmu układ nawiązuje do europejskich kompozycji czasów nowożytnych, różni się jednak od analogicznych kreacji bardziej kreatywnym przetworzeniem form historycznych. Stanowi wybitny przykład twórczości w zakresie kształtowania miast w Polsce w okresie opresji ideologicznej pierwszej połowy lat pięćdziesiątych XX w.¹

Struktura miejska Nowej Huty składa się z kilkunastu autonomicznych jednostek mikrourbanistycznych (osiedli), realizujących anglosaską koncepcję tzw. jednostki sąsiedzkiej (*neighbourhood unite concept*), zastosowaną praktycznie po raz pierwszy w latach dwudziestych XX wieku w Nowym Jorku przez jej twórcę Clarence'a Perry'ego, zakładającą samowystarczalność zespołu mieszkaniowego w zakresie kompleksowej infrastruktury usługowej (opartej o moduł pojemności szkoły). Zasada jednostki sąsiedzkiej przejęta została już w okresie międzywojennym przez ukierunkowaną społecznie polską myśl urbanistyczną (Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa).

Architektura Nowej Huty w o wiele większym stopniu niż w innych nowych miastach dawnego bloku wschodniego uwzględnia tradycję narodową i doświadczenia zachodnio-europejskiego budownictwa historycznego. Założenia urbanistyczne i plany budowy nowego miasta tworzył zespół projektantów, związany z krakowskim Miastoprojektem, powołany w 1950 r. specjalnie dla budowy Nowej Huty. Trzon tego biura projektowego, kierowanego przez Tadeusza Ptaszyckiego, stanowiła grupa kilkunastu architektów uczestniczących we

wszystkich ważniejszych dokonaniach lat pięćdziesiątych. Tylko nieliczne projekty urbanistyczne i architektoniczne Nowej Huty powstawały poza tym zespołem².

Etap pierwszy (1949-1950)

Najstarsze osiedla, położone w południowo wschodniej części Nowej Huty – Wandy i Willowe oraz Na Skarpie (il. 4) – budowano od połowy 1949 r. Wznoszono w nich jedno- i dwupiętrowe budynki z wysokimi dachami, w układach rozproszonych, rytmicznie uszeregowanych. Kameralne zespoły, otoczone obszernymi terenami zielonymi (z sadzonymi drzewami wieloletnimi), nawiązują do tradycji modernistycznych osiedli pracowniczych miast przemysłowych Polski międzywojennej, dopatrzeć się też w nich można wpływów anglosaskiej idei miast-ogrodów i niemieckich kolonii pracowniczych z przełomu w. XIX na XX. Pierwszą reprezentacyjną przestrzenią publiczną stał się obecny plac Ożańskiego przy budynku poczty, zwany niekiedy nowohuckim rynkiem.

Domy najstarszych osiedli nie są znakiem szczególnym Nowej Huty, powstawały w całej Polsce, m.in. na warszawskim Mariensztacie, jednak zespół nowohucki jest bodaj największy. Różnorodność rozwiązań architektonicznych na terenie pierwszych osiedli nowego miasta jest niewielka, co przy dość schematycznym rozplanowaniu w terenie powoduje odczucie monotonii, zwłaszcza w osiedlu Na Skarpie, gdzie dwupiętrowe domy układają się w długie szeregi oraz grupują w powtarzalnych układach wokół podwórek. Zabiegi mające na celu urozmaicenie wyglądu osiedli okazały się niewystarczające i sięgnięto do środków pozaarchitektonicznych, stosując różnobarwne tynki.

Obiektami projektowanymi indywidualnie były żłobki, przedszkola i szkoły (pierwsza otwarta w r. 1950) oraz poczta (1951) i połączony z restauracją dom handlowy „Gigant” (1952).

Ważniejsze realizacje etapu pierwszego

Urbanistyka

T. Ptaszycki, B. Skrzybalski,
A. Fołtyń, Z. Sieradzki

Architektura

Budynki mieszkalne – F. Adamski
Żłobki i przedszkola – J. i M. Ingardenowie

¹ Według Andrzeja Lorka (1999) „Nowa Huta jest niewątpliwie największym i najbardziej znaczącym w historii urbanistyki europejskiej miastem zbudowanym w oparciu o teorię i praktykę socrealizmu. W tym mieście [...] »duch i materia« socrealizmu zaistniały najpełniej. Struktura kompozycyjna miasta jest jego najmocniejszym atutem. Stanowi jedyny, oprócz układu starego miasta zespół urbanistyczny o jednorodnym charakterze, pozwalającym odczytać go już na poziomie planu miasta [Krakowa]. Warto podkreślić, że układ planu Nowej Huty wynikał z najbardziej charakterystycznych cech terenu [...]. Nowa Huta w zakresie kompozycji miasta jest przykładem realizacji czytelnego planu [...] [wyznaczonego przez] szerokie ulice i towarzyszącą im zieleni. Ich architektoniczna oprawa również jest godna podkreślenia, z uwagi na stosunkowy umiar w kształtowaniu elewacji budynków mieszkalnych, akcentowanych zmianą wysokości w miejscach formalnie ważnych.”

² Wykaz osób projektujących Nową Hutę (wybór): Franciszek Adamski, Anna Anlauf, Janusz Ballenstedt, Włodzimierz Borkowski, H. Borowy, Kazimierz Chodorowski, Janusz Dąbrowski, Adam Fołtyń, Wacław Głowacki, Stefan Golonka, Józef Gołąb, Janusz Ingarden, Marta Ingarden, Tadeusz Janowski, Zbigniew Jaroszyński, Stanisław Juchnowicz, Kazimierz Karasiński, Julian Klimek, Józef Koenig, Mieczysław Kogut, Lucjan Krajewski, Kazimierz Krzywonek, Marian Kuźniar, Władysław Leonowicz, Janusz Leśniewski, Włodzimierz Marona, Ewa Mańkowska, Zbigniew Olszakowski, Stefan Porębowicz, Tadeusz Ptaszycki, Andrzej Radnicki, Stanisław Reński, Henryk Skrzyński, Jan Suliga, Tadeusz Wnuk, Bolesław Skrzybalski, Marian Uramowski.

Etap drugi (1950-1956)

Arbitralnie narzucona, intensywnie lansowana od połowy 1949 r. doktryna realizmu socjalistycznego, wymusiła porzucenie koncepcji miasta-ogrodu. Zmieniły się też priorytety w zakresie budownictwa mieszkaniowego, dążono do zagęszczenia zabudowy z powodu modyfikacji programu nowego miasta, które miało obsługiwać większy niż pierwotnie planowano kombinat metalurgiczny. W marcu 1951 r. ukończono prace koncepcyjne nad śródmieściem (il.1), choć ogólny kształt urbanistyczny klarował się już rok wcześniej. Pierwszy publiczny pokaz makiety (il.2) odbył się w 1952 r. Plac Centralny i przyległe osiedla Centrum zrealizowano w latach 1952-1956 (il.3). Zespół Tadeusza Ptasińskiego stworzył dzieło spełniające wymogi doktryny, według której centrum socjalistycznego miasta miało stanowić oprawę manifestacji poparcia ludu dla władzy. Uczyniono to jednak środkami zgoła niespodzwanymi, sięgając do wzorów sztuki zachodnioeuropejskiej. Twórcy miasta, ograniczeni sztywnymi nakazami, wypływającymi z ideologicznych pryncypiów, wybrali rozwiązania możliwie najlepsze, zbliżając się do dawno zakorzenionej europejskiej tradycji miast „idealnych”, zapoczątkowanej rozważaniami florenckich teoretyków architektury, rozwijanej przez okres baroku i klasycyzmu, na historyzmie kończąc. Urbanistyczny układ Nowej Huty to kreacja w pełni autonomiczna, wprowadzie inspirowana tradycją, lecz twórczo przetwarzająca pierwowzory, jakimi mogły być np. rzymskie barokowe place del Popolo i Św. Piotra, klasycyzujący układ centrum Londynu według Christophera Wrena, czy neobarokowe realizacje paryskie barona Haussmanna z czasów II Cesarstwa, a także plan Petersburga z czasów Piotra I.

W pełni „socjalistyczna” architektura placu Centralnego powtarza liczne wątki sztuki polskiej i zachodniej, stanowiąc pastiszowe naśladownictwo zabudowy najwykwintniejszych nowożytnych placów europejskich, w tym paryskich Place de la Concorde i Place des Vosges; charakterystyczne są zwłaszcza wzorowane na francuskich antecedenсах arkadowania parteru i *porte-fenêtres* pierwszego piętra. Wielkie płaszczyzny ścian, rozczłonkowane dużymi, półkolistymi oknami parteru, skonstrastowane zostały z narożnymi ryzalitami o cieniujących arkadach i mocnymi gzymsami oraz klasycystycznymi attykami. Wyczuwalne są tu reminiscencje architektury włoskiego wczesnego renesansu oraz włoskiego i francuskiego wczesnego baroku.

Znacznie bliższa pryncypiom socrealizmu była oprawa pierwszego odcinka alei Róż, wykazująca związki z architekturą Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej i Muranowa, także z rozwiązaniami w budownictwie Moskwy oraz Niemiec wschodnich. Niewykonanie kamiennych oblicówek wyszło dziełu na korzyść; budynki nie są tak ociężałe jak zabudowa MDM-u, jakkolwiek okładziny mogłyby podnieść walor architektonicznych opraw wejść do czterech pasażów umieszczonych przy narożnikach pierwszego placu alei Róż. Wejścia do pasażów oparte są na motywie serliany, nawiązującej do rzymskiego łuku triumfalnego.

Realizację centrum miasta poprzedziła budowa od połowy 1950 r. osiedli Krakowiaków i Górali (zespół C-2. por. il.4). Pojawiły się tu pierwsze nawiązania do architektury historycznej, w postaci profilowanych gzymsów i attyk, zasłaniających płaskie już teraz dachy. Przełom polegał na łączeniu obrzeżnych budynków zespołu w długie parawanowe ciągi (il.6), oddzielające wnętrze osiedli od głównych ciągów ulicznych. Zespół stał się też pierwszym w Nowej Hucie poligonem doświadczeń na drodze odchodzenia od zabudowy rozproszonej (dyscyplinowanej jedynie przebiegiem prostopadłe krzyżujących się ulic), do układów zwartych, komponowanych z uwzględnieniem krzywizn i kątów nieprostych, wynikających z ogólnej koncepcji urbanistycznej miasta. Południowo-wschodnia część zespołu została architektonicznie ukształtowana jako oprawa trapezowatego placu na skrzyżowaniu powstającej wówczas alei Róż i ulicy Żeromskiego. Północną pierzeję ulicy utworzyły domy przedzielane pasażami prowadzącymi do wnętrza osiedla, nad pasażami przerzucono przewiązki; partery domów w całości przeznaczono na sklepy.

Zasadę kształtowania urbanistycznego wypracowaną w zespole C-2 stosowano do 1955 r. we wszystkich ówczesnie wznoszonych osiedlach, a w wersji w pełni spełniającej wymogi doktrynalne zrealizowano po raz pierwszy w budowanym równoległe z C-2 sąsiednim osiedlu Teatralnym. Projekt koncepcyjny przewidywał liczne cytaty z architektury historycznej, głównie barokowej w wersji klasycyzującej, oraz bogatą kamieniarkę, podnoszącą walor estetyczny monumentalnej pierzei od strony ulicy Kocmyrzowskiej. Niestety, pociśpieszna realizacja wymusiła rezygnację z dekoracji i części rozwiązań architektonicznych, co skutkowało monotonią i szarizną. Na tym tle pozytywnie wybijają się Dom Rzemiosła oraz kino „Świt” (oddane do użytku w 1953 r.), realizujące model przyjęty dla domów kultury, a jednocześnie trawestujące formy stylu Ludwika XVI; to pierwsze w Nowej Hucie tak wyraźne nawiązanie do historycznej architektury zachodnioeuropejskiej.

W maju 1951 r. rozpoczęto budowę położonego między zabudową pierwszego etapu a centrum miasta osiedla Ogrodowego (il.4), podobnego do południowej części zespołu C-2, głównie przez taki sam gabaryt budynków, łączenie ich w długie ciągi przebijane pasażami, powściągliwą, oszczędnie dekorowaną architekturę i stosowanie prostych, klasycystycznych attyk. Specyficzny, odmienny od innych charakter osiedle uzyskało przez obfite zastosowanie tynku szlachetnego na elewacjach.

Pozostałe osiedla fazy socrealistycznej znajdują się w północno-wschodniej części Nowej Huty. Każde z nich ma niepowtarzalny układ, wynikający z indywidualnego dostosowania do kompozycji całego miasta. Wnętrza urbanistyczne poszczególnych osiedli nanizane są na wielokrotnie przecinające się osie, a usytuowane w tych osiach pasáže umożliwiają tworzenie dalekich, często zaskakujących perspektyw i otwarcie widokowych, z reguły zamkniętych dominantą architektoniczną. Podporządkowana urbanistycie architektura wzmacnia zaplanowane efekty. Pierwszy z realizowanych zespołów – osiedla Sportowe i Zielone (il.4) – wznoszony od maja 1951 r.,

stanowiący *pendant* dla położonego po drugiej stronie alei Róż osiedla Górali, ma podobną do niego architekturę i analogicznie rozłożone akcenty. Odmienne jest sąsiednie osiedle Szkolne, które choć położone peryferyjnie, ma cechy zespołów centralnych. Ton nadają zmonumentalizowane budynki szkół zawodowych, wśród których technikum mechaniczne wydaje się czerpać inspiracje z gmachu politechniki lwowskiej. W zwieńczeniach najwyższych budynków osiedla zastosowano na skalę w Nowej Hucie wcześniej nieznaną „renesansowe” attyki, akcentujące zwłaszcza narożniki ulic.

Od połowy 1954 r. wznoszono osiedle Stalowe (il.4), którego szczególną wartością są nie tylko interesujące wewnętrzne powiązania urbanistyczne (np. między centralnie usytuowaną dominantą, a położonym na uboczu Domem Młodego Robotnika, DMR), ale też niebanalne rozwiązania i staranne wyprawy tynkowe. Swoista monumentalizacja, przeprowadzona z użyciem boniowania w partii cokołowej, wydatnych gzymsów koronujących i plastycznego „barokowego” detalu, zbliżyła peryferyjne z punktu widzenia urbanistyki osiedle Nowej Huty do realizacji kształtujących centra niektórych miast polskich, m.in. Warszawy oraz Wrocławia. Monumentalne budynki północnej części osiedla stanowią wraz z przeciwną pierzeją, należącą do osiedla Szkolnego, oprawę alei Solidarności. Narożniki obydwu osiedli od strony wschodniej, skomponowane w formie masywnych bloków, tworzą wraz gmachami DMR i szkoły mechanicznej tak zwaną Bramę Nowej Huty.

Pod koniec etapu związanego z realizmem socjalistycznym nastąpił nawrót do form kameralnych. Od 1954 r. wznoszono kolonię hoteli robotniczych w osiedlu Młodości (il.4). Budynki kolonii, o prostych formach, urozmaicone jedynie arkadowymi podcieniami, nakryte wysokimi dachami, wzorowane są na polskiej architekturze tradycyjnej, wpisując się w specyficzny, „wernakularny” nurt budownictwa socrealistycznego, bliski koncepcjom w architekturze polskiej sprzed I wojny.

Najwybitniejszymi realizacjami czasów realizmu socjalistycznego poza placem Centralnym są dwa bliźniacze gmachy centrum administracyjnego zakładów metalurgicznych (1951, realizacja w latach 1952-1955) i teatr Ludowy (od 1954). Stosownie do swej wielkości i przeznaczenia nawiązują do ideowych pierwowzorów: okazałe gmachy administracyjne (il. 7), o pompacyjnych wnętrzach (zwane z tego powodu „pałacami Dożów” lub „Watykanami”), do polskich dworów szesnastowiecznych i włoskich pałaców renesansowych, kameralny teatr Ludowy do niemieckiego teatru reformowanego. Zaskakujące są w nich niezwykle cytaty historyczne, m.in. ze zwieńczenia kopuły bazyliki Św. Piotra (w gloriatach nad schodami gmachów administracyjnych) oraz architektury egipskiej (kolumny w teatrze, zapewne pod wpływem architektury Sejmu). Motyw attyki spełniał wymogi ideologiczne; renesans został uznany za styl historyczny godny naśladowania w architekturze nowego miasta, zarówno ze względu na jego „postępowy” charakter, jak na sąsiedztwo Krakowa, „ojczyzny” polskiej attyki renesansowej.

Specyficznym połączeniem tradycji architektury polskiej i europejskiej charakteryzuje się szpital Miejski (obecnie

Żeromskiego), wznoszony od końca 1951 r. Pierwotnie zamierzony jako zespół pawilonów rozproszonych w zieleni, został ostatecznie ukształtowany w formie wieloskrzydłowego założenia, nawiązującego do układu paryskiego *Hôtel des Invalides*, z tym, że kościół został tu zastąpiony korpusem o pałacowych formach, poprzedzonym monumentalnymi schodami. Akcent polski tkwi w prostej architekturze skrzydeł budynku, nawiązującej do form tradycyjnych.

U schyłku etapu drugiego (po 1954 r.) następuje rozluźnienie dyktatu doktrynalnego, powstają obiekty z nielicznymi już tylko cytatami stylowymi, o bardzo uproszczonych formach architektury historycznej, m.in. bliźniacze siedmiopiętrowe bloki (projekt z początku 1956 r.) wznoszone w osiedlach środkowego pasa zabudowy miasta – Hutniczym, Słonecznym i Uroczym (il.4). Wpisały się w układ urbanistyczny zaprojektowany w 1951 r., tworząc wraz ze starszymi budynkami oprawę wytyczonych pięć lat wcześniej alei Solidarności i alei Róż.

Ważniejsze realizacje etapu drugiego

Urbanistyka

Śródmieście – T. Ptaszycki, A. Fołtyn, J. Ingarden,
S. Juchnowicz, T. Rembiesa,
Z. Sieradzki, B. Skrzybalski

Plac Centralny – T. Ptaszycki, J. Ingarden

Osiedla Krakowiaków i Górali – B. Skrzybalski

Osiedle Teatralne – T. Ptaszycki, A. Uniejewski,
T. Uniejewski, M. Uramowski,
J. i M. Ingardenowie

Osiedla Słoneczne, Sportowe, Stalowe,
Szklane Domy, Szkolne, Zielone – S. Juchnowicz

Architektura

Zabudowa obrzeżna placu Centralnego
– J. Ingarden pod kierunkiem T. Ptaszyckiego.

Południowa część osiedla Górali – J. Ingarden

Architektura mieszkalna osiedla Teatralnego
– S. Golonka, J. i M. Ingardenowie,
A. i T. Uniejewscy, M. Uramowski

Dom Rzemiosła w osiedlu Teatralnym
– A. i T. Uniejewscy

Kina „Świt” (osiedle Teatralne)
i „Światowid” (osiedle Na Skarpie) – A. Uniejewski

Architektura mieszkalna osiedla Ogrodowego
– H. Borowy, J. Dąbrowski (kierownicy zespołu)

Architektura mieszkalna osiedla Szkolnego
– K. Karasiński (kierownik), M. Kogut,
M. Krzywanek, M. Kuźniar, W. Leonowicz

Budynki szkół zawodowych w osiedlu Szkolnym
– J. Suliga

Architektura mieszkalna osiedla Stalowego
– W. Borkowski, E. Moj

Budynki hotelowe w osiedlu Młodości

– *L. Krajewski* (kierownik zespołu)

Gmachy centrum administracyjnego
zakładów metalurgicznych

– *J. Ballenstedt, J. i M. Ingardenowie,*

Teatr Ludowy – *J. Ingarden, J. Dąbrowski*

Szpital im. Żeromskiego

– *S. Porębowicz, H. Skrzyński*

Wysoka zabudowa osiedli Hutniczego,
Słonecznego i Uroczonego

– *T. Janowski, S. Golonka, A. Anlauf, T. Wnuk*

Żłobki i przedszkola

– *J. i M. Ingardenowie, S. Golonka, K. Karasiński,*

J. Klimek, J. Leśniewski, E. Mańkowska,

Z. Jaroszyński, Z. Mikołajewski

Etap trzeci (po 1956 r.)

Decyzje podjęte na Ogólnopolskiej Naradzie Architektów w marcu 1956 r. oraz październikowy przełom polityczny („odwilż”) odzwierciedliły się niemal natychmiast w budownictwie Nowej Huty; jeszcze w listopadzie tego roku zaczął powstawać projekt bloku zwanego szwedzkim (osiedle Szklane Domy, il. 4). W pełni już funkcjonalna i korzystająca z motywów Le Corbusiera architektura oraz nowa technologia uczyniły z budynku dzieło w skali nowohuckiej awangardowe, także jego „rewolucyjna” kolorystyka stała się wzorcem dla wielu późniejszych realizacji.

Demonstracyjnie zerwano z zasadą ściśle symetrycznego kształtowania założeń urbanistycznych oraz przestrzegania harmonii elementów horyzontalnych i wertykalnych. Nowy plac Ratuszowy miał otrzymać asymetrycznie w stosunku do alei Róż ukształtowaną zabudowę, z której wzniesiono jedynie blok w osiedlu Zgody, zwany popularnie Światem Dziecka (od nazwy umieszczonego w nim sklepu). Do urbanistyki wróciły tendencje „dezurbanizacyjne”; już w 1956 r. powstały projekty osiedli położonych na zachód od placu Centralnego – Handlowego, Kolorowego i Spółdzielczego (realizowane od r. 1957), które „zerwały z zabudową obrzeżną, blokową z zamkniętymi wnętrzami [...] na korzyść kształtowania systemu zabudowy mieszkaniowej w sposób swobodny [...] według światowych, współczesnych tendencji” (Wacław Seruga). Wpisywały się jednak w urbanistyczny ruszt miasta z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych. W bezpośrednim sąsiedztwie placu Centralnego powstał wysoki blok, właściwie łamiący jego harmonię (projekt z 1957 r.). W osiedlach Handlowym i Kolorowym (il.4), kontrastowo przeciwstawiano budynki wysokie, obiektom długim i niskim; pierwsze zestawiano w dwóch rzędach, drugie sytuowano po kilka równolegle do siebie, czasem kulisowo. Stanowi to wyraźne nawiązanie do ówczesnych realizacji zachodnioeuropejskich, m.in. osiedla Roehampton w Londynie.

Projekty powstające od 1956 r. to architektura w pełni funkcjonalna, nie różniąca się od tendencji światowych i często wręcz demonstracyjnie do nich nawiązująca, aczkolwiek

przy technologicznie zapóźnionym wykonawstwie czasem niepraktyczna. Czołowymi przykładami „nowej” architektury mogą być liczne „punktowce”, szkoła muzyczna przy skarpie wiślanej (1959), grupy wysokich budynków w północno-zachodniej części osiedla Handlowego (projekt z lat 1958-1960) i w zachodniej części osiedla Kolorowego (ukończenie budowy w 1963), szkoły podstawowe w osiedlach Handlowym (projekt z 1956) i Spółdzielczym (ukończenie 1962).

Pojawił się nowy temat architektoniczny, kościół, który zamierzano wznieść w otoczeniu pierwszych socrealistycznych budynków w zachodniej części Nowej Huty, blisko teatru. W otwartym konkursie architektonicznym (1957) zwyciężył projekt Zbigniewa Solawy; do realizacji władze nie dopuściły (1958), a w miejscu kościoła powstała pierwsza szkoła „tysiąclatka” (1958-1961), jedno z wybitniejszych dzieł funkcjonalizmu przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych w. XX w Krakowie. Wprowadzenie opartego na wzorach szwajcarskich i brytyjskich systemu pawilonowego (jeden z pierwszych przykładów jego zastosowania w Polsce) pozwoliło uzyskać efekty światłocieniowe, kontrastujące z monotonnym, jednopłaszczyznowym otoczeniem.

Ważniejsze realizacje etapu trzeciego

Urbanistyka

Osiedla Handlowe, Kolorowe i Spółdzielcze

– *T. Rembiesa, B. Skrzybalski*

Architektura

Blok „szwedzki” – *J. i M. Ingardenowie*

Blok mieszkalny w osiedlu Centrum D

– *S. Golonka, K. Chodorowski,*

A. Anlauf, M. Wędziągowski

„Punktowce” (bloki mieszkalne)

– *J. i M. Ingardenowie*

Szkoła muzyczna – *J. i M. Ingardenowie*

Budynki mieszkalne w północno-zachodniej części osiedla Handlowego

– *J. König, A. Radnicki*

„Punktowce” w zachodniej części osiedla Kolorowego

– *W. Głowacki*

Szkoła podstawowa w osiedlu Handlowym

– *K. Karasiński*

Szkoła podstawowa w osiedlu Spółdzielczym

– *J. König*

Szkoła podstawowa w osiedlu Teatralnym

– *J. Gołąb*

* * *

Nowa Huta, mimo że pozostaje realizacją niedokończoną, która nie otrzymała wielu pierwotnie planowanych budowli, mających stworzyć z niej „idealne” miasto, jest organizmem samodzielnym i teoretycznie funkcjonalnie samowystarczalnym. Hierarchiczny system ośrodków usługowych (wynikający z zasady jednostki sąsiedzkiej) miał wpływ na kształt osiedli,

niezależnie od czasu ich powstania, tak w czasach socrealizmu, jak przed nim i po nim. W osiedlach obrzeżnych południowo-wschodnich i północnych zrealizowano ideę miasta-ogrodu, a w południowo-zachodnich typowe dla ówczesnej urbanistyki światowej koncepcje zabudowy rozproszonej, złożonej z bloków i punktowców.

Wspomniany stan niedokończenia, wynikający z gwałtownego zatrzymania realizacji projektu „socrealistycznego”, jest także w pewnym sensie wartością, bowiem stanowi odbicie istotnych zmian, jakie dokonały się w polskich realiach społecznych i w rezultacie w polskiej twórczości artystycznej w okresie tzw. odwilży 1956 r.

Nowa Huta była wielkim poligonem polskiej architektury lat pięćdziesiątych w. XX, porównywalnym z dużymi ośrodkami miejskimi w Polsce, jeżeli nie pod względem wielkości, to na pewno z uwagi na intensywność procesu projektowego i znaczące dokonania. Każdy z trzech etapów budowy Nowej Huty, zostawił podręcznikowe dzieła urbanistyki i architektury, całość zaś stanowi swoisty przegląd dokonań w budownictwie polskim tego okresu. Przegląd ten jest o tyle reprezentatywny, że w Nowej Hucie nie tylko powstawały obiekty związane z niemal wszystkimi nurtami tego okresu, ale także dlatego, że realizowano tu prawie wszystkie typowe „tematy” architektoniczne: domy mieszkalne, budynki wyższej użyteczności publicznej (niektóre tylko w fazie projektowej, jak ratusz i siedziba partii), szkoły różnych typów i szczebli, przedszkola, żłobki, przychodnie zdrowia, szpital, hotele, restauracje, budynki poczty, także kina, teatr, obiekty techniczne i wiele innych.

Zarzucenie koncepcji urbanistycznej z okresu realizmu socjalistycznego (od roku 1956) spowodowało, że Nowa Huta nie została zrealizowana w „idealnej”, zaprojektowanej przez zespół Tadeusza Ptasińskiego postaci – nie wzniesiono domu kultury na południowym zamknięciu placu Centralnego, obelisku w jego środku, ratusza w połowie alei Róż (il.8) i otaczających go budynków urzędowych. Brak domu kultury spowodował nieuzasadnioną wyrwę w pierzejach placu, a odstąpienie od budowy obelisku i ratusza zwichnęło równowagę między horyzontalnymi i wertykalnymi elementami całej kompozycji urbanistycznej. Konsekwencją było również zaniechanie realizacji typowych dla urbanistyki realizmu socjalistycznego zamknięć perspektywicznych. Z czasem proces odchodzenia od pierwotnej koncepcji nie tylko się pogłębiał, ale coraz częściej przynosił realizację stanowiącą jej zaprzeczenie. W latach 1978-1980 powstał w osiedlu Centrum D (il.4) dziesięciopiętrowy blok w technologii wielkiej płyty, tworzący uderzający dysonans w panoramie miasta od strony południowej. W roku 1983 ukończono wieloletnią budowę Nowohuckiego Centrum Kultury (NCK, projekt Zbigniewa Pawelskiego), w miejscu wcześniej planowanego bloku zamykającego plac Centralny od południowego-zachodu, w żadnym stopniu nie stanowiącego parytetu dla pozostałych części jego obudowy. W mniejszej mierze kontrastowała z placem Centralnym szkoła muzyczna (obecnie przysłonięta późniejszą zabudową), również wzniesiona na skarpie wiślanej (projekt 1959, Janusz i Marta

Ingardenowie). Największą szkodę urbanistycznej koncepcji placu przyniosła realizacja położonego w bezpośrednim jego sąsiedztwie osiedla Centrum E (1985, budowa w latach 1987-1994, Romuald Loegler z zespołem), stanowiącego wbrew lansowanej przez projektantów teorii („twórcza kontynuacja kreowania tak zwanej nowej tradycji, czyli kontynuacja wzorców architektury stanowiącej ponadczasowy kod architektoniczny”), nieświadomą jego karykaturę.

Pozytywnie wpisały się w neobarokowe założenie urbanistyczne obiekty sakralne, programowo nie brane pod uwagę w planach z początku lat pięćdziesiątych – dwie świątynie katolickie usytuowane w węzłowych punktach miasta – kościół pod wezwaniem Matki Boskiej Częstochowskiej (realizacja od 1982 r., Krzysztof Dyja i Andrzej Nasfeter) w osiedlu Szklane Domy (w miejscu projektowanego tu wcześniej cyrku) oraz kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa na skrzyżowaniu ulic Obrońców Krzyża, Żeromskiego i Ludźmierskiej (1998-2002, Krzysztof Ingarden, Przemysław Gawor; uwzględnia do pewnego stopnia warunki konkursu z 1957 r.). Obydwie budowle są nie tylko lokalnymi dominantami spinającymi kompozycje przylegających osiedli i zamykającymi perspektywy widokowe, ale stanowią też stosowny kontrpunkt dla otaczającej je zabudowy z lat pięćdziesiątych.

Nowa Huta przechodzi naturalny proces adaptacji do nowych warunków i potrzeb, co powoduje przekształcenia, w zasadzie nadzorowane przez miejskie i państwowe władze samorządowe i administracyjne, znaczna jednak część zmian jest efektem procesów żywiołowych i nieprzemyślanych. Znaczące były pod tym względem zwłaszcza lata osiemdziesiąte XX w., gdy służby konserwatorskie jeszcze nie mogły interweniować. Liczne adaptacje w najstarszej zabudowie, szczególnie drastyczne w wypadku dwupiętrowych domów osiedli obrzeżnych, skutkują deformacjami brył architektonicznych i elewacji. Przez zaniechanie konserwacji, bądź nieodpowiednio prowadzone remonty gubiony jest stylowy detal – indywidualnie projektowane kraty, balustrady, kamienne okładziny elewacji. Akcje modernizacyjne układu komunikacyjnego, wynikające z konieczności dostosowania sieci ulicznej do współczesnych wymogów, prowadzone są z uszczerbkiem dla pierwotnych nawierzchni, zieleni i ścieżek rowerowych, niegdyś powszechnych w Nowej Hucie.

Znaczące nasilenie ruchu kołowego, do którego Nowa Huta była wprawdzie perspektywicznie przystosowana, przekracza jednak w niektórych miejscach dopuszczalne ramy. Dotyczy to zwłaszcza placu Centralnego, który planowany jako reprezentacyjny ośrodek miasta, stanowiący parytet krakowskiego Rynku Głównego, stał się węzłem lokalnego i tranzytowego ruchu samochodowego, wypierającego niemal całkowicie recepcyjną funkcję tego miejsca. Niezamierzenie przejął ją plac na osi alei Róż. W związku z odsłonięciem tam pomnika Lenina (1973 r., usunięty w 1989 r.) zlikwidowano dawne rozarium, wykładając cały plac płytami kamiennymi.

Niekontrolowana zieleń, zarówno komponowana, jak wprowadzana spontanicznie i bez uzgodnień, wprowadza chaos w zagospodarowaniu przestrzeni miejskiej, szkodząc

percepcji urbanistyki i niejednokrotnie stanowiąc zagrożenie dla higieny zamieszkania (zbyt wielka ilość dużych drzew pogarsza warunki oświetleniowe, zwłaszcza na niższych kondygnacjach budynków).

Mimo wspomnianych, niekorzystnych przekształceń, zarówno urbanistyczny kształt miasta, jak obraz jego architektury nie zmieniły się na tyle, by nieczytelny stał się pierwotny zamysł z lat pięćdziesiątych XX w. Nowa Huta ma niepowtarzalny, odrębny od „starego” Krakowa charakter, zauważalny i jednoznaczny, doceniany w coraz większym stopniu przez odbiorców na różnym poziomie percepcji. Stała się istotnym celem kwalifikowanego ruchu turystycznego, poszukującego odmienności w rutynowych ekskursjach kulturowych. Do walorów zaliczyć można nawet wartości nie uwzględniane w projekcie z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, jakim jest bezpośrednie sąsiedztwo Łąk Nowohuckich, które zachowały zbliżony do pierwotnego stan, doceniany tak ze względów przyrodniczych jak krajobrazowych. Teren ten, pozostający poza granicą obszaru uznanego za chroniony decyzją konserwatorską, jest integralnym (choć w koncepcji Tadeusza Ptaszyckiego nieuwzględnianym) elementem placu Centralnego, z którego otwiera się imponująca, nieznacznie tylko zakłócona odległą zabudową, panorama Beskidów i Tatr poprzez dolinę Wisły.

Nowa Huta jest również specyficznym mitem w powojennej historii Polski, łączącym liczne wątki kulturowe, w tym związane z awansem cywilizacyjnym rzeszy jej budowniczych i mieszkańców, niechęcią Krakowa stawianego wobec niej w opozycji, romantyzmem powojennej odbudowy Kraju, arbitralnie forsowaną industrializacją, kulturowym wymieszaniem jej ludności, odmiennymi stylami życia i aspiracjami, dojrzewaniem do życia miejskiego, stereotypem miejsca niebezpiecznego, ale i fascynującego. Ze względu na skalę tych zjawisk nie ma miejsca równego sobie w Polsce. Do współtworzących obraz Nowej Huty wydarzeń należy spektakularny protest rzesz robotniczych w roku 1960 (Walka o Krzyż) i w latach osiemdziesiątych XX w. przeciw opresji systemu czasów Polski Ludowej, co stało się paradoksem tamtych czasów, bowiem „socjalistyczne” miasto zakwestionowało ideę inicjującą jego budowę i determinującą jego kształt. Legenda Nowej Huty jest istotną i integralną częścią narodowej świadomości, utrwaloną w ogromnej liczbie materiałów dokumentalnych, a także w wybitnych dziełach artystycznych, jak *Piosenka o Nowej Hucie*, *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka (1955), czy *Człowiek z marmuru* Andrzeja Jajdy (1977).

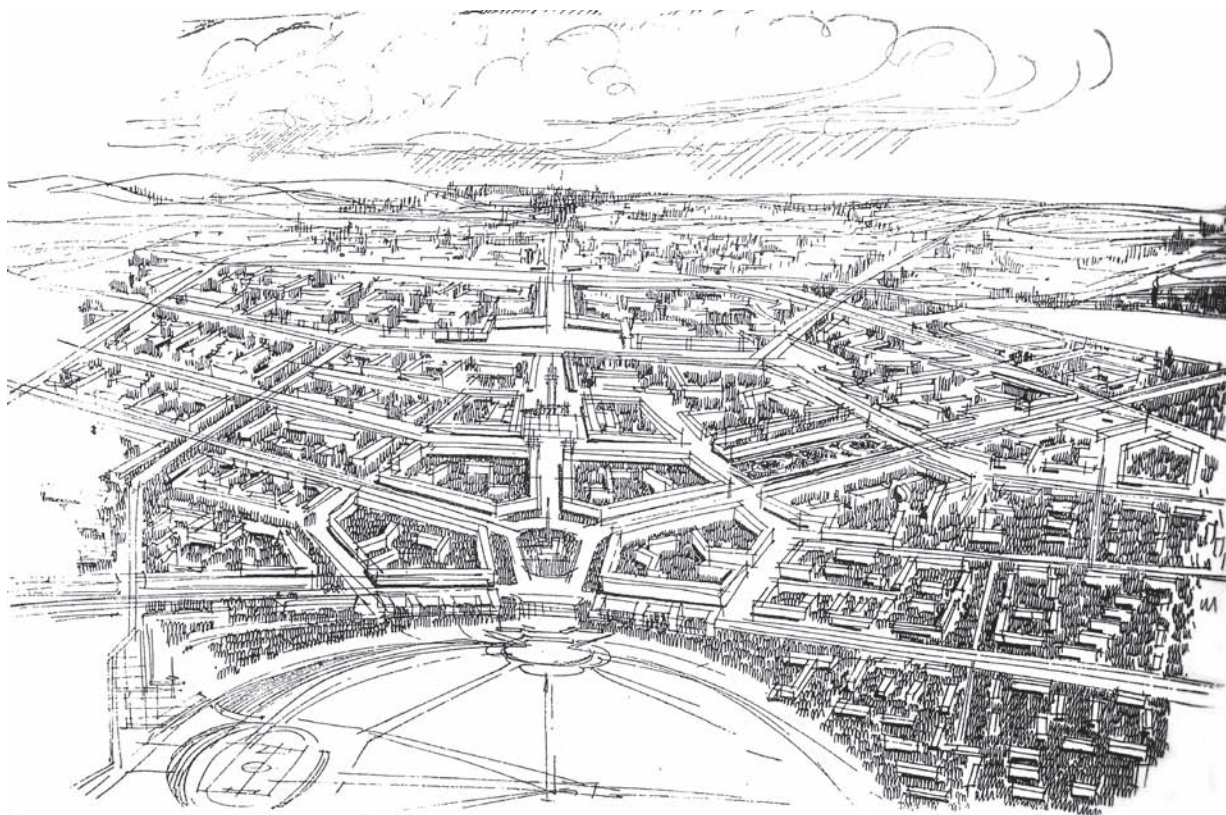
Jako dobro kultury zespół urbanistyczny Nowej Huty został doceniony pierwszy raz w „Studium historyczno-konserwatorskim - Krakowskiego Zespołu Miejskiego” z 1984 r. (Z. Beiersdorf, M.M. Kornecki z zespołem PKZ Kraków), co stało się podstawą do objęcia go w Planie Ogólnym miasta Krakowa z 1988 r. strefą ścisłej ochrony konserwatorskiej, a więc równorzędnie z ochroną średniowiecznego zespołu Krakowa lokacyjnego. Ten instrument ochrony przestał jednak obowiązywać wraz z wygaszeniem Planu Ogólnego, którego Kraków nie posiada do dzisiaj.

Decyzją Małopolskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków z 30 grudnia 2004 r. układ urbanistyczny Nowej Huty został wpisany do rejestru zabytków nieruchomych (nr A-1132). Trwają starania o uznanie Nowej Huty lat pięćdziesiątych za Pomnik Historii.

Bibliografia (wybór)

- J. Anioła, *Huta im. Lenina*, Kraków 1954.
- T. Czubała, *Nowa Huta – przewodnik informator*, Kraków 1959.
- Z. Beiersdorf, *Wartości kulturowe Nowej Huty*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe Nowej Huty w rozwoju obszaru strategicznego Kraków-Wschód. Materiały konferencyjne*, [Kraków 1997].
- XXV lat Miastoprojektu Kraków*, maszynopis na prawach druku.
- R. Dzieszynski, J.L. Franczyk, *Encyklopedia Nowej Huty*, Kraków 2006.
- M. Fabiański, J. Purchla, *Historia architektury Krakowa w zarysie*, Kraków 2001.
- Frysztak, *Krakowska tradycja miejskiej tkanki pozytywowej*, „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury”, t. 21, Kraków 1987.
- T. Gołaszewski, *Kronika Nowej Huty*, Kraków 1955.
- S. Goryński, *Zagadnienia realizacyjne miasta Nowa Huta*, „Inwestycje i Budownictwo”, r. 2: 1952, nr 5.
- Juchnowicz, *Koncepcja urbanistyczno-architektoniczna Nowej Huty oraz możliwości jej dalszego rozwoju przekształceń*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe Nowej Huty*.
- S. Juchnowicz, *Nowa Huta, przeszłość i wizja. Z doświadczeń warsztatu projektowego*, „Zeszyty Krzysztoforskie”, t. 2, Kraków 2005.
- S. Juchnowicz, *Studium uwarunkowań zagospodarowania przestrzennego w Obszarze Strategicznym Kraków Wschód, łącznie z terenem Kombinatu HTS*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe Nowej Huty*.
- W. Komorowski, *Urbanistyka i architektura Nowej Huty lat pięćdziesiątych. Historia i współczesność*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe Nowej Huty*.
- W. Komorowski, *Urbanistyka i architektura Nowej Huty 1949-1959*, „Rocznik Krakowski”, t. 71, Kraków 2005.
- W. Komorowski, *Wartości kulturowe Nowej Huty. Urbanistyka i architektura*, „Biblioteka Krzysztoforska”, t. 2, Kraków 2005.
- B. Korombel, *Problemy programowania i realizacji Nowej Huty*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe Nowej Huty*.
- Kotarbiński, *Rozwój urbanistyki i architektury polskiej w latach 1944-1964*, Warszawa 1967.
- Lorek, *Kompozycja przestrzenna Nowej Huty w kontekście teorii i praktyki urbanistycznej socrealizmu*, [w:] *Narodziny Nowej Huty. Materiały sesji naukowej odbytej 25 kwietnia 1998 roku pod red. J.M. Małeckiego*, „Rola Krakowa w Dziejach Narodu” 18, Kraków 1999.
- Lorek, *Nowa Huta – miasto epoki socrealizmu na tle teorii i praktyki urbanistycznej w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1946-1956*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe Nowej Huty*.
- Lorek, *Nowa Huta jako miasto epoki realizmu socjalistycznego*, [w:] *Narodziny Nowej Huty*.
- Z. Loreth, *Pierwsze lata budowy Huty w Krakowie*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe Nowej Huty*.

- M. Miezan, *Nowa Huta – socjalistyczna w formie, fascynująca w treści*. Kraków 2004.
- J. Mikułowski-Pomorski, *U genezy powołania nowego miasta. Między pogłoską a dedukcją*, [w:] *Narodziny Nowej Huty. Miastoprojekt Kraków 1950-1955*, Kraków brw.
- K. Nowacki, *Architektura krakowskich teatrów*, Kraków 1982.
- Nowa Huta – architektura i twórcy miasta idealnego. Niezrealizowane projekty*. Katalog wystawy, red. A. Biedrzycka, Kraków 2006.
- Nowa Huta najmłodsza siostra Krakowa*, red. A. Gryczyński, Kraków 2007.
- Nowa Huta – architektura i twórcy „miasta idealnego”*, [w:] *Architektura i twórcy miasta idealnego. Niezrealizowane projekty*. Katalog wystawy, L.J. Sibila, Kraków 2006.
- Nowohucki design. Historia wnętrza i ich twórcy w latach 1949-1959*. Katalog wystawy, Kraków 2007.
- T. Ptaszycki, *Doświadczenia »Miastoprojektu« Kraków w zakresie uprzemysłowienia budownictwa przy projektowaniu osiedli A-11 i A-31 w Nowej Hucie*, „*Inwestycje i Budownictwo*”, r. 4: 1954, nr 12.
- T. Ptaszycki, *Fundamenty nowego miasta*, „*Miasto*”, r. III: 1952, nr 1.
- J. Salwiński, *Decyzje o lokalizacji Nowej Huty pod Krakowem. Stan wiedzy*, [w:] *Narodziny Nowej Huty*.
- W. Seruga, *Wycinek z historii 20-letniego miasta*, „*Miasto*” 1970, nr 1.
- L.J. Sibila, *Muzeum rozproszone Nowej Huty. Przewodnik*, Kraków 2007.
- L.J. Sibila, *Nowa Huta i epoka stalinizmu w Krakowie*, [w:] *Florencja i Kraków wobec dziedzictwa*, pod red. J. Purchli, Kraków 2008.
- J. Skarbowski, *Nowa Huta. Pierwsze socjalistyczne miasto w Polsce*, Kraków 1971.
- K. Stefański, *Architektura polska 1949-1956*, „*Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*”, t. 27, 1982, s. 24-26, 73.
- S. Świątek, Z. Dyrdoń, *Materiały archiwalne do dziejów budowy Nowej Huty w zasobie Archiwum Państwowego w Krakowie*, [w:] *Dziedzictwo kulturowe Nowej Huty*.
- K. Tymiński, *Przegląd budownictwa mieszkaniowego w świetle sprawozdań dyrekcji terenowych ZOR*, „*Architektura*” 1951, nr 1, s. 4.



Il. 1. Nowa Huta, panoramiczny widok powstającego miasta od południa. Ilustracja w publikacji T. Gołaszewskiego, *Kronika Nowej Huty*, Kraków 1955, s. 215.

10. NOWA HUTA W KRAKOWIE

AUTORZY:
GŁÓWNY PROJEKTANT
TADEUSZ PTASZYCKI

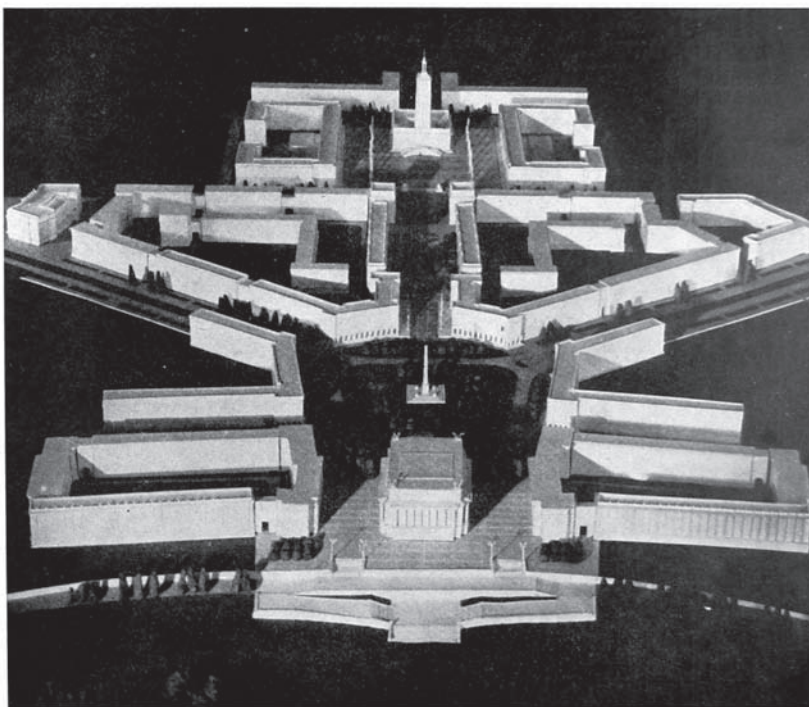
PROJEKTANCI STUDIUM ŚRODMIEŚCIA
BOLESŁAW SKRZYBAŁSKI, ADAM FOLTYN, JANUSZ
INGARDEN, TADEUSZ JANOWSKI, STANISŁAW
JUCHNOWICZ, TADEUSZ REMBIESA

PROJEKTANT RATUSZA
TADEUSZ JANOWSKI

PROJEKTANCI CENTRUM ADMINISTRACYJNEGO
JANUSZ INGARDEN, MARTA INGARDEN

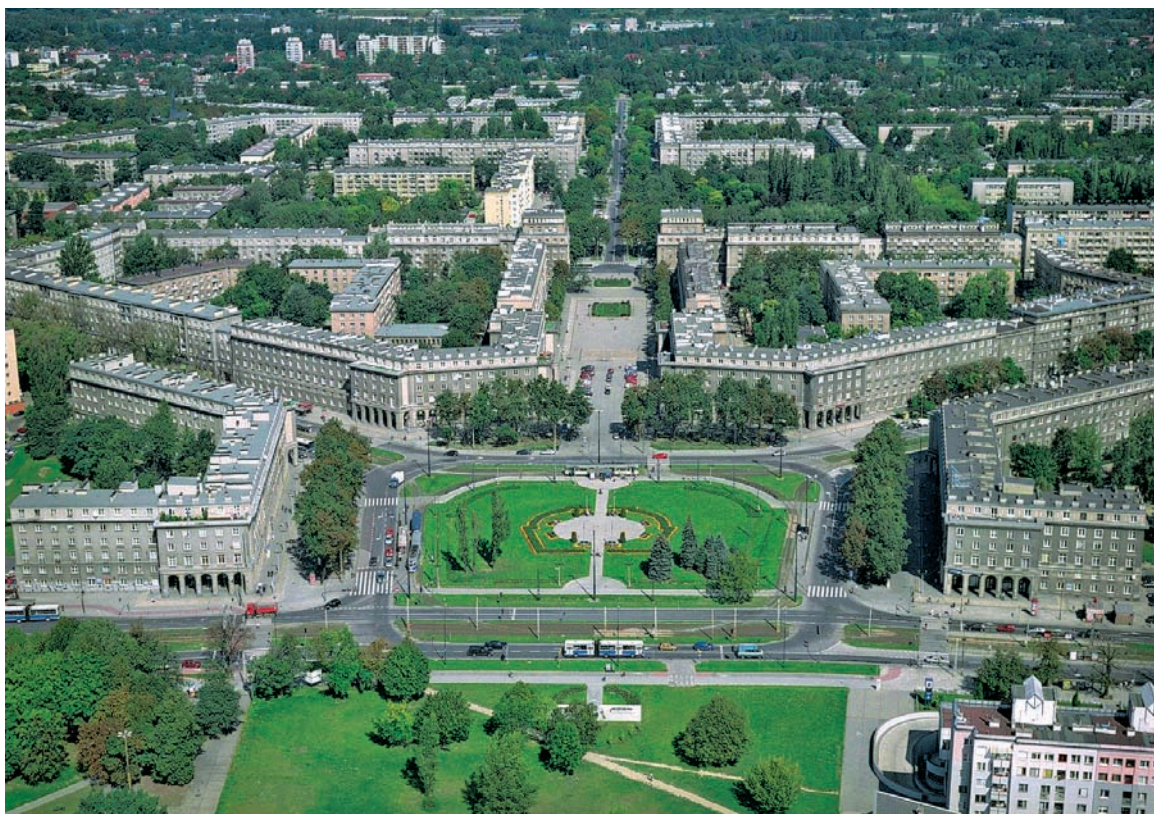
PROJEKTANCI OSIEDLA C1:
Trzy bloki wschodniej części osiedla — ANDRZEJ UNIE-
JEWSKI, TADEUSZ UNIEJEWSKI, MARIAN URA-
MOWSKI, JANUSZ INGARDEN, MARTA INGARDEN;
Garaze i kotłownia — STANISŁAW REŃSKI; Przedszkole
Kolonii II — ZBIGNIEW JAROSZYŃSKI i EWA MAN-
KOWSKA; Projektanci Domu Rzemiosła — ANDRZEJ
UNIEJEWSKI, TADEUSZ UNIEJEWSKI; Projektanci
bloku 1C Kolonii I — ANDRZEJ UNIEJEWSKI, TA-
DEUSZ UNIEJEWSKI, MARIAN URAMOWSKI

WSPÓŁPRACOWNICY:
Stadium Śródmieścia — JANINA LENCZEWSKA, STE-
FAN SITARSKI, MICHAŁ WĘDZIAGÓLSKI; Osie-
dle C1 — ZBIGNIEW JAROSZYŃSKI, ELIASZ MARKO-
WICZ, ZBIGNIEW MICHAŁAK, WŁADYSŁAW RYDZIK,
MARIAN WIĄCZEK, WANDA ZANDFOS, TEODOR ZEP

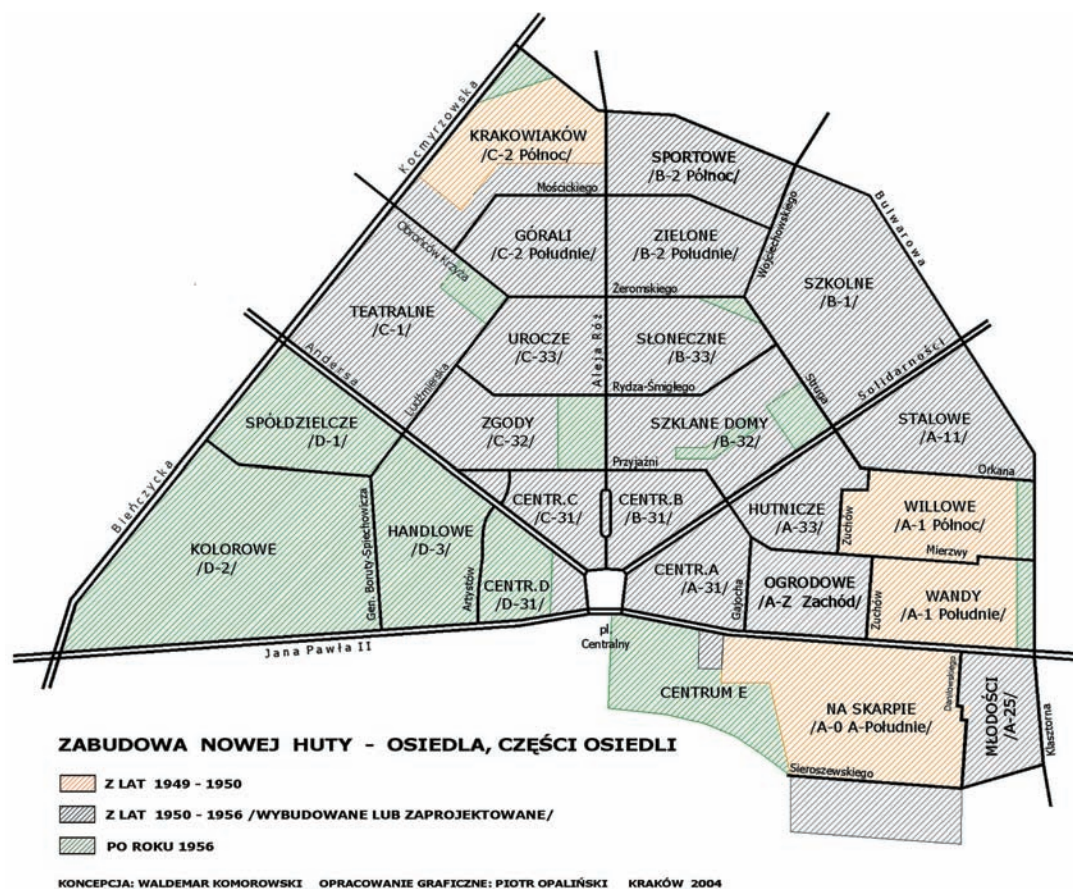


RYS. 204. MAKIETA ŚRODMIEŚCIA NOWEJ HUTY OD POŁUDNIA

- Il. 2. Makieta śródmieścia Nowej Huty w widoku od południa. Ilustracja w publikacji B. Garlińskiego, *Architektura polska 1950-1951*, Warszawa 1953, rys. 204. Projekt zespołu pod kierunkiem Tadeusza Ptaszyckiego, w składzie Adam Foltyn, Janusz Ingarden, Tadeusz Janowski, Stanisław Juchnowicz, Tadeusz Rembiesa, Bolesław Skrzybałski. Na osi symetrii niezrealizowane obiekty centrum – na pierwszym planie dom kultury, pośrodku placu Centralnego obelisk, w głębi ratusz na alei Róż.



- Il. 3. Widok lotniczy Nowej Huty od południa. Fotografia Wiesława Majki z 2009 r.



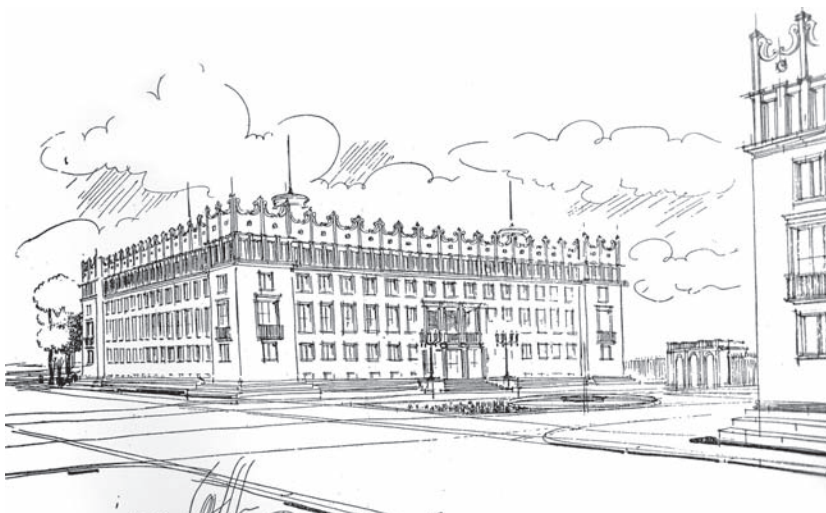
II. 4. Trzy etapy budowy Nowej Huty w latach pięćdziesiątych XX w. Zaznaczone nazwy osiedli. Opracował Waldemar Komorowski, grafika Piotr Opaliński.



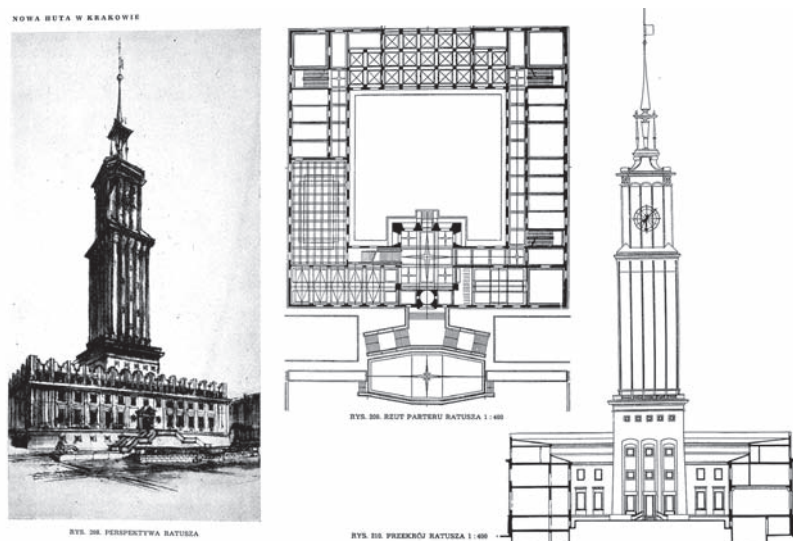
II. 5. Widok lotniczy Nowej Huty od południowego zachodu. Fotografia Wiesława Majki z 2009 r. Widoczna arteria komunikacyjna prowadząca do zakładów metalurgicznych (w nomenklaturze lat pięćdziesiątych „oś pracy”), przechodząca w środkowej części przez pas zieleni ochronnej wzdłuż rzeki Dłubni.



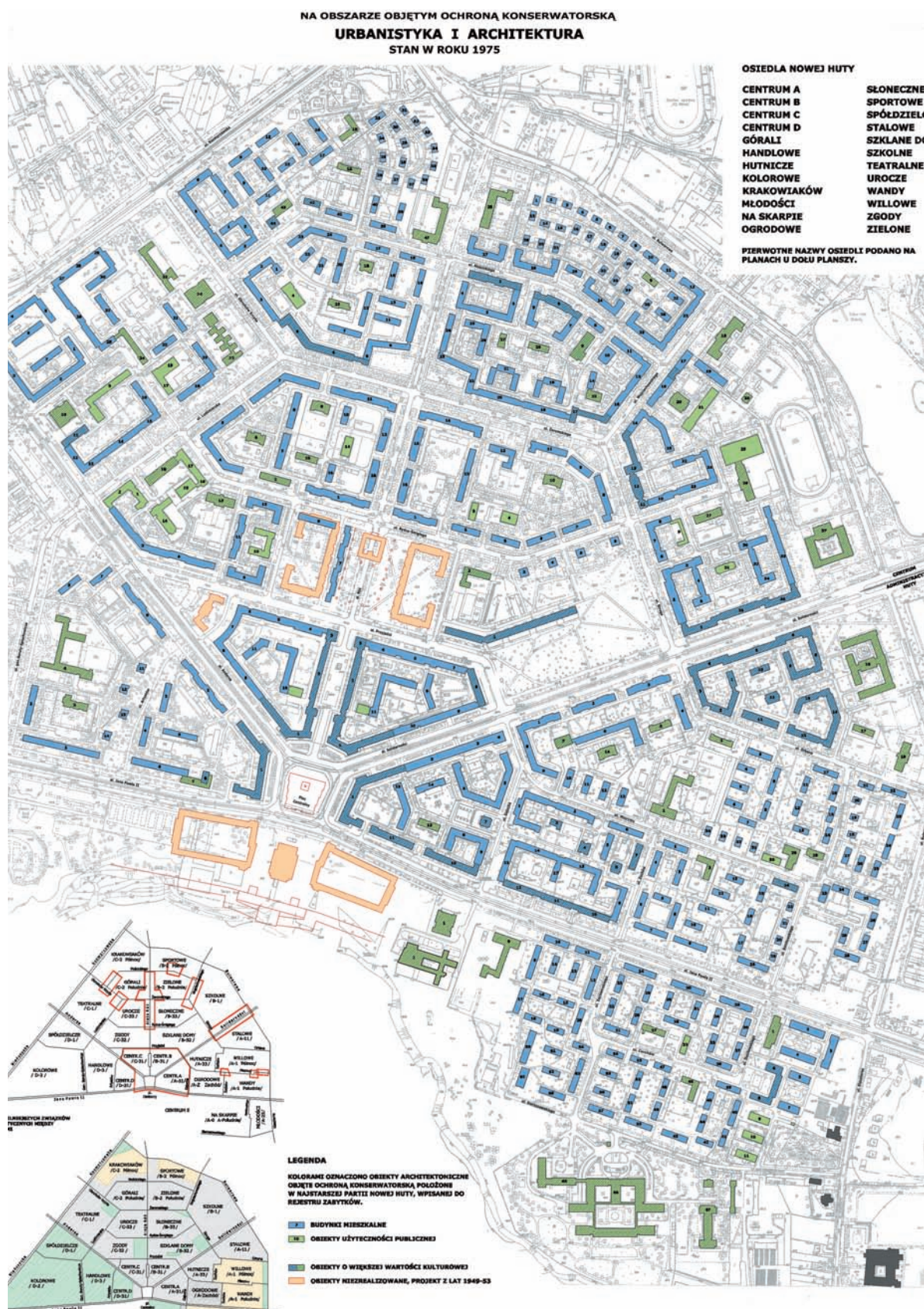
Il. 6. Północna pierzeja ulicy Żeromskiego na zachód od skrzyżowania z aleją Róż, związana z osiedlem C-2 Południe (obecnie osiedle Górali). Projekt Janusza Ingardena z 1950 r. Ilustracja w publikacji T. Gołaszewskiego, op.cit., s. 281.



Il. 7. Jeden z dwóch bliźniaczych gmachów administracyjnych kombinatu metalurgicznego (zwanymi Watykanami i Pałacami Dożów), wzniesiony w latach 1952-1955 według projektu Janusza Ballenstedta oraz Janusza i Marty Ingarden. Ilustracja w publikacji T. Gołaszewskiego, op.cit., s. 303.

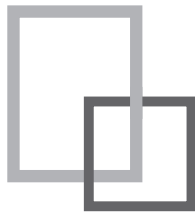


Il. 8. Niezrealizowany projekt ratusza autorstwa Tadeusza Janowskiego.



Il. 9. Ilustracja w publikacji J. Garlińskiego, op.cit., s. 82.

Zrealizowane i niezrealizowane obiekty Nowej Huty. Plansza wykonana dla Urzędu Miasta Krakowa. Opracował Waldemar Komorowski, grafika Piotr Opaliński.



AUFERSTANDEN AUS RUINEN – LEITPROJEKTE DER NATIONALEN TRADITION IM WIEDERAUFBAU OSTDEUTSCHER STÄDTE

Sigrid Brandt

Als Leitprojekt schlechthin der Nachkriegsdiskussion um den Weg der deutschen Architektur in der jungen DDR kann nur ein Bau angesehen werden: das Hochhaus an der Weberwiese von Hermann Henselmann. Nach großen Auseinandersetzungen zustande gekommen, stellte es die Weichen für das Bauen in den kommenden Jahren. Am Schlusspunkt dieser Architektur der nationalen Traditionen steht die Leipziger Oper von Kunz Nierade – ein Anachronismus nun, der aus der vollzogenen Wende im Bauwesen in zurückhaltend-feierlicher Schlichtheit hervorragt. In den wenigen Jahren dazwischen liegt der Beginn so aufwendiger wie prestigeträchtiger Vorhaben: die Lange Straße in Rostock, der Roßplatz in Leipzig, der Zentrale Platz in Magdeburg, der Altmarkt in Dresden. Die beiden letzteren waren die jüngsten Vorhaben in dieser Reihe, erst am 10. Mai in Magdeburg und am 31. Mai 1953 in Dresden wurden die Grundsteine gelegt. Der Wiederaufbau von Neubrandenburg oder das kleine Projekt der Wilhelm-Staab-Straße in Potsdam sollen in dem Beitrag ebenfalls in Erinnerung gerufen werden. Der kritische Wiederaufbau der zerstörten Gebäude Unter den Linden gehört ebenso wie der der Dresdner Semper-Galerie in diesen Zusammenhang. So konfliktreich das Ringen um die grundsätzlichen Positionen bis hin zu den Details der Ausführung in den einzelnen Fällen auch gewesen sein mögen, alle Projekte waren auf die Sechzehn Grundsätze des Städtebaus verpflichtet, die mit einem dreifach programmatisch sich steigernden Akkord angehoben hatten: der gesellschaftlichen Ordnung der Deutschen Demokratischen Republik, sodann den fortschrittlichen Traditionen des deutschen Volkes und schließlich dem Aufbau ganz Deutschlands solle Ausdruck verliehen werden.

Lange wurde die Idee zu einer Architektur der nationalen Traditionen in der jungen DDR vor allem dem Import aus der Sowjetunion zugeschrieben. Besonders die Reise einer Delegation deutscher Architekten nach Moskau im April und Mai 1950, in deren Ergebnis die Formulierung dieser Sechzehn Grundsätze des Städtebaus stand, schien geeignet, die besondere Einflussnahme der Besatzungsmacht deutlich zu machen. Stalins Worte, wonach beim Sozialismus ein Aufblühen der nationalen Kultur sei und diese dem Inhalt nach sozialistisch und der Form nach national, gründeten dabei prinzipiell auf der politischen Erfahrung bereits der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg. Den damaligen Hoffnungen zum Trotz war eine sozialistische Revolution in größerem Umfang nicht zu erwarten gewesen, mit der neuen Formel: durch Nationalismus zum Sozialismus konnte die sowjetische Politik nicht nur auf die Gründung der Nationalstaaten nach 1918 reagieren, sondern insbesondere auch auf das verletzte Nationalgefühl der Deutschen angesichts des

Aus jüngsten Forschungen, insbesondere von Ulrich Reinisch, wissen wir auch um die große Aufmerksamkeit, die deutscher Städtebaugeschichtsschreibung auf sowjetischer Seite bereits in den 1930er Jahren zuteil wurde und die nun als Re-Import ins eigene Land gelangte. Bereits zu Beginn der 1990er Jahre hatte Simone Hain, auf der anderen Seite, auf die angemahnten Kursänderungen innerhalb der CIAM hingewiesen, in denen mehr Verbindung zur Vergangenheit gefordert worden war. Nimmt man als Drittes hinzu, dass auch die westdeutsche Architekturdiskussion nicht so monolithisch im Zeichen des Neuen Bauens stand, wie es manchmal den Anschein haben mag und wie sehr sich Architekturdiskussion dieser Zeit in Deutschland aufeinander bezog, so ist die Frage der nationalen Traditionen, die einer deutschen Architektur zu Beginn der fünfziger Jahre nicht lediglich eine ost-, sondern eine prinzipiell deutsche Frage. Eingespant in die Politik der Großmächte, laufen die fachlichen Fäden hin und her, ungeachtet der Systemgrenzen.



Abb. 1. Hochhaus Weberwiese an der ehemaligen Stalinallee, heute Karl-Marx-Allee in Berlin von Hermann Henselmann, 2006
Foto: Gryffindor / de.wikipedia.org (10.06.2010)



Abb. 2. Opernhaus Leipzig von Kunz Nierade (1956-1960)

Foto: Christian Zacke / zacke 82 / de.wikipedia.org (10.06.2010)



DIE URANIA-WELTZEITUHR AUF DEM BERLINER ALEXANDERPLATZ – ZU JUNG UM EIN DENKMAL ZU SEIN?

Robert Burgaß

Die 1969 dem Publikum übergebene Urania-Weltzeituhr war und ist eine bekannte Landmarke auf dem Alexanderplatz in Ostberlin. Das kleine Bauwerk, das zugleich eine Uhrenanlage und ein Kunststück darstellt, ist bisher nicht in der Denkmalliste von Berlin verzeichnet – und denkmalrechtlich demnach auch kein Fall oder gar ein Problem für staatliche Konservatoren. Der nachstehende Beitrag möchte dies ändern und versteht sich als ein Plädoyer zur Aufnahme dieses jungen, aber denkmalwerten Bau- und Kunstwerks in das amtliche Denkmalverzeichnis des Landes Berlin.

Urania-Säulen und Urania-Uhren

Erbaut wurde die Urania-Weltzeituhr in wenigen Monaten zwischen Dezember 1968 und September 1969. Ihrer Anfertigung ging allerdings eine längere Vorgeschichte voraus. Am 3. März 1888 wurde die Gesellschaft Urania gegründet. Deren Hauptaufgabe war es, die neusten Erkenntnisse und Erfindungen der Wissenschaft mithilfe allgemein verständlicher Vorträgen und Vorführungen einem breiten Publikum zu vermitteln.¹ Somit war diese statutengemäß eine „der naturwissenschaftlichen Anschauung und Belehrung gewidmeten öffentliche [...] Schaustätte“ zur „Verbreitung der Freude an der Naturerkenntnis“. ² Durch ihre Gründung entstand das erste Science Center der Welt, welches einen Meilenstein in der Geschichte populärwissenschaftlicher Bildungsanstalten darstellt. Wenig später initiierte die Gesellschaft im Jahr 1891 die Aufstellung von Urania-Wetter-Säulen und strebte im übrigen an, mit ihrem Bildungsanliegen im Stadtbild von Berlin präsent zu sein. Hierzu wurde eigens die Urania-Uhren- und Säulen-Commandit-Gesellschaft mit der Unterstützung von Wilhelm Foerster gegründet. Diese hatte zum Ziel, verteilt über den Stadtraum Säulen aufzustellen, welche Auskunft über die Zeit und Witterung gaben, aber auch statistische Angaben und Verkehrsmittelungen übermittelten.

Die Finanzierung erfolgte mit Hilfe von Reklameflächen auf der Säule, wodurch die Urania Gesellschaft die Präsentation naturwissenschaftlicher Erkenntnisse auf eine neue Stufe hob: professionell organisiert, staatlich, kommunal und universitär unterstützt, aber privatwirtschaftlich getragen. Daraufhin

wurde am 14. Mai 1892 die erste Urania-Wettersäule in Berlin, auf der Straße Unter den Linden gegenüber vom Kultusministerium, feierlich enthüllt. Noch 17 weitere gleichartige Säulen wurden am selben Tag an verschiedenen Orten der Stadt, unter anderem auf dem Alexanderplatz, in Betrieb genommen. Außerdem sollen sich zu diesem Zeitpunkt noch 20 Säulen im Bau und weitere 300 in Planung befunden haben. Jedoch kann nicht vorbehaltlos von einer Erfolgsgeschichte gesprochen werden, denn schon bald meldete sich Kritik an den Reklameflächen und deren Ertrag.

Der Magistrat hielt die erforderlichen Mittel zurück, und die Urania-Uhren und Säulen-Commandit-Gesellschaft ging nach Aufstellung von 30 Wettersäulen in Konkurs. Am 1. April 1923 wurde der Betrieb der Urania-Wettersäulen eingestellt, da wegen der Inflation ihre Unterhaltung nicht mehr möglich war. Die Wettersäulen wurden durch 80 Uhrenreklamesäulen ersetzt.

Entwurf und Ausführung einer neuen Weltzeituhr für den Alexanderplatz

Die Nachkriegsplanungen zur sozialistischen Umgestaltung der Hauptstadt der DDR hatten nach dem Mauerbau 1961 einen ambitionierten Schwerpunkt im Bereich Alexanderplatz, der als zentraler Stadtraum und moderner Verkehrsknotenpunkt vom 1969 in Dienst genommenen Fernsehturm weithin sichtbar markiert und als stadträumliches Gelenk die erste „sozialistische Magistrale auf deutschem Boden“, die Stalinallee bzw. Karl-Marx-Allee, mit dem Marx-Engels-Forum verbinden sollte. 1968 kam während der Planung zur künstlerischen Ausgestaltung der neuen Platzanlage der Gedanke auf, erneut eine Urania-Säule als Sinnbild moderner Technik und Wissenschaft zu errichten, welche einen besonderen Mittelpunkt auf dem Platz darstellen sollte. Im Sommer desselben Jahres wurde ein Gestaltungswettbewerb ausgeschrieben, an welchem sich ausschließlich Berliner Künstler beteiligten.³ Der Beitrag des Formgestalters Erich John, zu der Zeit Dozent an der Kunsthochschule

¹ Daum, Andreas: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. München 1998; vgl. <http://www.uranias.de/die-uranias/geschichte/> – August 2008.

² Daum, Andreas: ebd., S. 180.

³ Für die künstlerische Oberleitung und Ausgestaltung des Neubaukomplexes Berlin-Alexanderplatz war Walter Womacka als Generallauftragnehmer verantwortlich. Er schuf dort das Mosaik am Haus des Lehrers ebenso wie den dortigen Brunnen der Völkerfreundschaft, vgl. auch seine Autobiographie Walter Womacka: Farbe bekennen, Berlin 2004.

Berlin-Weißensee, überzeugte die Juroren am meisten, weil er im Sinne des Wettbewerbsprogramms die technisch-wissenschaftlichen Errungenschaften mit künstlerischen Mitteln perfekt zum Ausdruck brachte.⁴

Wenig später folgte der Auftrag, den Entwurf im Modell zu konkretisieren, welches auf der Berliner Kunstausstellung „Architektur und Bildende Kunst“ im August 1968 für reges Interesse sorgte und einflussreichen Politikern, wie dem Minister für Bauwesen der DDR, Wolfgang Junker vorgestellt wurde. Befragt, ob aus Entwurf und Modell das geplante Objekt bis zum Oktober 1969 realisiert werden könne, machte der künstlerische Urheber die Erteilung einer Sondergenehmigung zur Beschaffung von Material und zur Bildung von „Feierabendbrigaden“ zur Bedingung für die Realisierung der Weltzeituhr. Ohne diese Vorzugsregelung wäre die Umsetzung des zehn Meter hohen sowie in der Gestaltung sehr anspruchsvollen Objektes unter den Bedingungen der Planwirtschaft unmöglich gewesen.⁵

Allerdings galt es auch andere Probleme zu lösen. So sollte nach Auffassung des 1. Sekretärs der SED-Bezirksleitung von Berlin, Paul Verner, die Hauptstädte Athen, Kapstadt und Jerusalem aus politischen Gründen nicht auf der Weltzeituhr aufgeführt werden. Andere Hauptstädte wiederum wie Oslo waren wohl in der Auflistung vergessen worden. Auch gestaltete es sich auf Grund der verfügbaren Fachliteratur als sehr schwierig, die einzelnen Weltstädte korrekt den verschiedenen Zeitzonen zuzuordnen. Um sich gegen Fehler abzusichern, ließ sich John sogar vom Potsdamer Institut für Geodäsie ein Gutachten erstellen, auf dessen Grundlage wurden die einzelnen Weltstädte sich den verschiedenen Zeitzonen auf der Urania-Weltzeituhr zuweisen ließen. Zudem galt es mit dem Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten Abstimmungen zu treffen, in welcher Schreibweise die Stadtnamen auf den Tafeln auftauchen sollten. So war beispielsweise zu klären, ob die Hauptstadt der vereinigten Mexikanischen Staaten „Mexiko-Stadt“ oder „Mexiko-City“ geschrieben wird, ob die die

Hauptstadt der Slowakei mit dem deutschen Namen „Pressburg“, der slowakischen Bezeichnung „Bratislava“ oder auf ungarisch als „Pozsony“ auftreten sollte.

Im Dezember 1968 wurde nach der Erteilung des endgültigen Auftrages, in den Rathenower Optischen Werken und vom Betrieb für Wasseraufbereitungsanlagen Feierabendbrigaden gebildet, welche in „fließender Projektierung“ gleichzeitig mit dem Bau des Gerüsts der Weltzeituhr begannen. Dafür wurden die sichtbaren Blech- und Metallarbeiten im Handwerksbetrieb des Berliner Kunstschmiedemeister Joachim Kunsch ausgeführt. Das Bodenmosaik entstand unter Betreuung des Künstlers H. Müller und wurde durch den VEB Stuck- und Naturstein hergestellt. Insgesamt waren zirka 120 Personen verschiedenster Gewerke nach Feierabend tätig. Die Bauleitung, Materialbeschaffung sowie die Logistik übernahm der Formgestalter Erich John selbst, wobei insbesondere die rechtzeitige Beschaffung von 15 Tonnen Stahl Probleme bereitete. Ende August 1969 wurde, nach einem ersten Probelauf, das 5,50 Meter breite Gerüst der Urania-Weltzeituhr mit einem Schwerlasttransport von Rathenow zum Berliner Alexanderplatz gebracht und auf den bereits vorhandenen Schaft montiert. Nach neunmonatiger Arbeit erfolgte am 30. September 1969 die Schlüsselübergabe des 430 000 DDR-Mark teuren Bau- und Kunstwerks an den Oberbürgermeister von Ost-Berlin, Herbert Fechner, sodass das Objekt rechtzeitig zum 30. Jahrestag der Gründung der DDR am 7. Oktober präsentiert werden konnte.

Zur Funktion und Bedeutung der Weltzeituhr

Die Urania-Weltzeituhr ist nicht nur durch eine ungewöhnliche Entwurfs- und Ausführungsgeschichte, sondern auch durch ein besonderes Gestaltungskonzept gekennzeichnet. Sie sollte als künstlerisches Objekt wirken und gleichzeitig eine Vielzahl weiterer Funktionen übernehmen. Vor allem sollte sie einen einprägsamen Treffpunkt für Berliner und Gäste markieren, sozusagen als Meetingpoint für Besucher aus Welt und für Bürger der DDR, die allen wichtigen Weltstädten mit ihren Uhrzeiten begegnen konnten. Insofern bot die Urania-Weltzeituhr ein Sinnbild für die moderne Technik und Wissenschaft der DDR, gleichzeitig aber suggerierte sie die Weltoffenheit des Staates.⁶

Den Einstieg zur praktischen Umsetzung suchte der Formgestalter John zunächst in konzeptionellen Vorüberlegungen zum Design, um die Begriffe Raum und Zeit näher zu erfassen. John ging davon aus, dass das derzeitige Zeitmaß real von zwei Komponenten in der Bewegung der Erde durch

⁴ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass nach Auskunft von Prof. em. Erich John die Idee zur Neugestaltung einer Urania-Säule nicht, wie in vielen Quellen dargestellt, durch einen Fund oder gar den Abriss einer alten Urania-Wettersäule entstand, sondern aus dem Wissen um die ehemalige Urania-Wettersäule, die sich auf dem Platz befunden hatte, und aus dem Bestreben, mit den Neubauten und Kunstobjekten am Alexanderplatz die Modernität und Weltläufigkeit der Bau- und Bildkunst in der DDR zu demonstrieren. Nach Aussage von John hatte ihm als Inspiration und Orientierung für die ersten Entwürfe eine alte hohle Linde auf dem Dorfplatz seines Heimatortes Kartitz gedient, welche zur damaligen Zeit einen beliebten Treffpunkt für die Dorfjugend darstellte.

⁵ Die Anfrage, das Modell der Urania-Säule bis Oktober 1969 zu verwirklichen, kam nach der Berliner Kunstausstellung im November 1968, vgl. dazu den anlässlich des 40. Jahrestags der Weltzeituhr fertig gestellten Dokumentarfilm: Die Weltzeituhr und Erich John von Regine Hilt (<http://www.regine-hilt.de/index.php?id=weltzeituhr>).

⁶ Die Ausschreibung zum Wettbewerb zur Gestaltung eines künstlerischen Objektes, welches die verschiedenen Weltzeiten anzeigen sollte, lief unter dem Titel URANIA-Säule. Auch auf der Berliner Bezirksausstellung „Architektur und bildende Kunst“ im Sommer 1969 wurde das Modell unter dem Namen URANIA-Säule veröffentlicht. Ungeachtet dessen bürgerte sich in der Berliner Öffentlichkeit, aber auch unter Touristen infolge der Medienberichte eher die Bezeichnung Urania-Weltzeituhr oder kurz Weltzeituhr ein.

den Raum vorgegeben wird, nämlich von der Umdrehungsgeschwindigkeit (eine Umdrehung, unterteilt in 24 Stunden, für einen Tag) und von der Umlaufgeschwindigkeit der Erde um die Sonne (ein Umlauf, unterteilt in 365 Erdumdrehungen für die Tage im Jahr. Ausgehend von der These: „dass in der Welt nichts existiert als die sich bewegende Materie im Raum und in der Zeit, dass Raum und Zeit ewig sind, unendlich und absolut“, versuchte John im folgenden Schritt mit den Mitteln der Formgestaltung die Zusammenhänge unseres Zeitbegriffs mit den astronomischen Vorgängen in einer spezifischen Weise künstlerisch darzustellen.⁷

Der aus diesem Denkansatz resultierende Entwurf bewegt sich in einer Art Dreieck zwischen dem „Freiraum“, dem „Festraum“ und dem Planetensystem. Der sich durch die Zeitonen drehende Stundenring des Festraumes fungiert als Stundenzeiger und das sich entgegengesetzt drehende Planetensystem als Minutenzeiger einer typischen Normaluhr.⁸ Um den Zusammenhang zwischen der Uhrzeit für die wichtigsten Orte der Welt und einem Stundenring zu verstehen, muss die Drehbewegung der Erde gegenüber der Sonne analysiert werden. Da die Sonne scheinbar in 24 Stunden genau einmal um die Erde wandert, überquert sie in einer Stunde ($360:24 =$) 15 Längengrade. Daher haben Orte mit 15 Längengraden Lage-Unterschied ebenfalls eine Stunde Zeit-Unterschied. Auf dieser Basis kann für die Zeitanzeige die scheinbare Bewegung der Sonne um die Erde so umgeformt werden, dass ein Ring mit 24-Stundenteilung in 24 Stunden einmal innerhalb des feststehenden Ortsnamen-Gehäuses rotiert. Dieser Ring zeigt für die verschiedenen Zeitonen die mittlere Ortszeit an, welche sich aus der koordinierten Weltzeit (UTC) plus Zeitonenabweichung zusammensetzt. Dementsprechend vermittelt der Stundenring symbolisch den „Lauf“ der Sonne, das Ortsnamen-Gehäuse die „starre“ Erde und das Zusammenspiel beider die stetige Zeitverschiebung innerhalb eines Tages.

Teil des Entwurfskonzepts ist es, die gegenwärtige Ortszeit von Berlin am Schaft der Weltzeituhr durch vier Normaluhren gesondert auszuweisen. Auf diese Weise können die verabredeten Personen die lokale Uhrzeit auch ohne Orientierungsschwierigkeiten auf Anhieb in der gewohnter Art ablesen, so dass die Weltzeituhr nichts von ihrer Qualität als Treffpunkt und nichts von ihrer Aufenthaltsqualität verliert. Die verschiedenen Weltzeiten hingegen sind hingegen nicht ohne weiteres beim flüchtigen Blick erkennbar. Vielmehr wird der Betrachter

angeregt, länger zu verweilen und schrittweise auf die Uhrzeit des gewählten Weltstadt-Ortes zu schließen.⁹

Reparaturen und Korrekturen

Nach dem Bau der Urania- Weltzeituhr ist diese seit 1985 mehrmals repariert und modernisiert worden, so die äußere Verkleidung, der Stundenring und die Antriebstechnik. Auch wurden neue Städte auf dem Ortsnamen-Gehäuse hinzugefügt und Andere in ihrer Schreibweise oder Position aktualisiert. Denkmalpflegerische Aspekte spielten dabei keine Rolle, weil Urania-Weltzeituhr dafür sozusagen zu jung erschien. An Hand historischer Fotografien lässt sich feststellen, dass Ortsnamen bereits von 1969 beginnend sukzessiv verändert wurden. Entgegen der offiziellen Berichterstattung, welche lediglich auf den Einbau einer Quarzsteuerung im Jahre 1978 verweist sind offenbar immer wieder neue Ortsnamen hinzugefügt und Andere in ihrer Schreibweise sowie Position überarbeitet worden.¹⁰ Aber auch bei der im Jahr 1993 durchgeführten Rekonstruktion gab es keinen Anlass aus denkmalpflegerischer Hinsicht auf die Instandsetzungs- und Modernisierungsarbeiten einzuwirken. Einerseits bezogen sich diese ausschließlich auf die Antriebs- und Steuerungssysteme sowie die Elektronik, bei der das äußere Erscheinungsbild nicht verändert oder beeinträchtigt wurde, und andererseits war die Urania-Weltzeituhr auch zu diesem Zeitpunkt noch kein eingetragenes Denkmal.

Erst anlässlich der mehrwöchigen Instandsetzungs- und Modernisierungsarbeiten im Jahr 1997, welche sich neben der Auswechslung der verschiedenen Beleuchtungssysteme auch auf die Reinigung, Konservierung und teilweise Erneuerung der Aluminiumhaut bezog, wurde die Untere Denkmalschutzbehörde des Bezirksamts Mitte von Berlin auf Anraten des Landesdenkmalamtes Berlin miteinbezogen.¹¹ Obwohl das äußere Erscheinungsbild bei der Rekonstruktion nicht verändert werden sollte, stand zur Debatte, ob eine Anpassung bzw. Korrektur der Städtenamen vorzunehmen ist. Dabei hätte einerseits die Möglichkeit bestanden, die Urania-Weltzeituhr als Geschichtsdenkmal und Zeugnis zu betrachten, welches keine Korrektur oder Fortschreibung der Städtenamen erfahren sollte, um das (politische) Weltbild der DDR zu dokumentieren.¹² Andererseits bestand die Möglichkeit, die Urania- Weltzeituhr, entsprechend der von seinem geistigen Urheber geäußerten

⁷ Beim Entwurfsprozess verfolgte Erich John nach eigenen Aussagen stets das Ziel, dass die Gestaltung seines Produktes funktional wie auch ideell zur Optimierung des Lebensraumes des Menschen beitragen sollte, dass sich die Form der Funktion unterordnen sollte (form follows function) und dass dem Aspekt der Langlebigkeit (Kern der Formgestaltung) besondere Aufmerksamkeit zukommen sollte.

⁸ Zum Entwurf zählt prinzipiell auch das Bodenmosaik als weiteres Element. Da dieses allerdings nicht zum korrekten Ablesen der Weltzeiten benötigt wird und nicht im direkten funktionellen Zusammenhang zu den darüber befindlichen Uhr befindet, dient es vor allem als ein ergänzendes Gestaltungselement zu sehen.

⁹ Heute sind die vier Normaluhren am Schaft der Weltzeituhr sind mit speziellen Funkempfängern ausgestattet, die permanent die genaue Atomzeit über den Senders DCF 77 aus Mainflingen bei Frankfurt am Main empfangen. Dadurch werden die vier Uhren sekundengenau gesteuert und haben eine theoretische Abweichung von 1 Sekunde in 1.000.000 Jahren.

¹⁰ Nach der Rekonstruktion im Jahr 1985 wurde bis zur Instandsetzung und Modernisierung der Urania- Weltzeituhr 1997 keine Ortsnamen-Tafel mehr geändert.

¹¹ Vgl. <http://www.kunsch-metallbau.de/> (Referenzliste: Weltzeituhr) – November 2009

¹² vgl. den Schriftverkehr aus dem Jahr 1997 in den Akten des Bezirksamts Mitte von Berlin zwischen den bezirklichen Ämtern, der Senatsverwaltung für Bauen, Wohnen und Verkehr sowie dem Landesdenkmalamt Berlin.

Künstlerpositionen, als ein flexibles Kunstwerke, sozusagen als „work in progress“ zu betrachten, welches durch die austauschbaren Städtetafeln stets an die Veränderungen der Welt angepasst werden kann und dadurch auch Spiegelbild sich verändernder politische Verhältnisse ist. Schließlich wurde unter Berücksichtigung des Urheberstandpunkts in Abstimmung zwischen der „Senatsverwaltung für Bauen, Wohnen und Verkehr“, dem „Hochbauamt des Bezirkes Mitte“, der „Unteren Denkmalschutzbehörde des Bezirksamtes Mitte“ und der „Senatskanzlei von Berlin“ entschieden, dass die Ortsnamen und dessen Positionen aktualisiert und fortgeschrieben werden. Somit beinhaltete die Instandsetzung der Aluminiumfassade nicht nur das Abschleifen der stark zerkratzten Weltkarte am Schaft der Urania- Weltzeituhr, sondern auch die Neuanfertigung von 25 Aluminiumplatten für das Ortsnamen-Gehäuse.

Zwanzig Jahre nach dem Mauerfall können die Instandsetzungsmaßnahmen von 1969 bis 1990 unter laufender Hinzufügung und Aktualisierung von Ortsnamen und Positionen auch positiv bewertet werden. Jedenfalls scheint es als naheliegend, die Ursache für diese Korrekturen vor allem in einer fehlerbehafteten und unvollständigen Zuordnung der Städte im Jahr 1969 zu suchen. Mittelbar wurde dadurch dem aufmerksamen Betrachter vor Augen geführt, wie begrenzt die suggerierte Weltoffenheit des Staates ist, wenn bedeutende Hauptstädte vergessen oder falschen Zeitzonen zugeordnet waren und Andere aus politischen Gründen fehlten. Andererseits wurde gerade durch die Veränderungsmaßnahmen der Grundgedanke des Entwurfskonzeptes fortgeführt, die Urania-Weltzeituhr nicht als starres, sondern als anpassungsfähiges Werk zu betrachten, bei dem nicht nur der Stundenring, sondern auch das Ortsnamen-Gehäuse „mit der Zeit geht“.

Anmerkung

* Der vorliegende Artikel stellt eine Kurzfassung der 2009 im Modul „Sondergebiete der Denkmalpflege“ des Master-Studiengangs Bauingenieurwesen, Vertiefung „Bauen im Bestand“ der Hochschule Wismar angefertigten Belegarbeit des Autors „Reflektion des Entstehungs- und Gestaltungsprozesses der Urania- Weltzeituhr im Zusammenhang mit dessen Umgang in der Denkmalpflege“ dar.

Benutzte Literatur

DAUM, Andreas: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848-1914. München 1998.

DEUTSCHES NATIONALKOMITEE FÜR DENKMALSCHUTZ: Denkmalschutz. Texte zum Denkmalschutz und zur Denkmalpflege. Schriftreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 52. Brühl 1996.

KLÜNNER, Hans-Werner: Straßenmöbel in Berlin. Berlin 1983.

Sonstige Quellen und Archive

Privatarchiv Prof. em. Erich John – Dokumentation Urania-Weltzeituhr

Berlin, Bezirksamt Mitte, Abteilung Stadtentwicklung, Straßen- und Grünflächenamt

HILT, Regine in Zusammenarbeit mit Cinemadirekt.com: Die Weltzeituhr und Erich John. Dokumentarfilm. 25 Min. 2009. BRD. deutsch.

Internet-Auswertung

[Http://www.wettersaeulen-in-europa.de](http://www.wettersaeulen-in-europa.de), Juli 2008

[Http://www.kunsch-metallbau.de/seiten/beispielemetallgestaltung/weltzeituhr.htm](http://www.kunsch-metallbau.de/seiten/beispielemetallgestaltung/weltzeituhr.htm), November 2009

[Http://www.urania.de/die-urania/geschichte/](http://www.urania.de/die-urania/geschichte/), August 2008.

[Http://www.walter-womacka.de/leben/leben.htm](http://www.walter-womacka.de/leben/leben.htm), August 2008.

[Http://www.wikipedia.de](http://www.wikipedia.de), Juni 2008 bis Dezember 2009.

Mündliche Auskünfte

JOHN, Erich: Formgestalter der Urania- Weltzeituhr, Mündliche Auskünfte bezüglich der Urania- Weltzeituhr, 24.07.08, 01.08.08 bis 03.08.08, 11.09.08 und 15.11.09.

MILLE, Andre: Berlin Bezirksamt Mitte, Abteilung Stadtentwicklung, Straßen- u. Grünflächenamt, Mündliche Auskünfte zum Umgang mit der Urania- Weltzeituhr, 31.07.08 und 16.09.08.

SALCHOW, Michael: Mitarbeiter der Wartungsfirma für Urania- Weltzeituhr, Mündliche Auskünfte zur Wartung und Instandhaltung der Urania- Weltzeituhr, 11.09.08.

STAROSTE, Hubert: Landesdenkmalamt Berlin, Fachbereich Wissensmanagement und Denkmalvermittlung, Mündliche Auskünfte zur denkmalpflegerischen Situation der Urania- Weltzeituhr 19.09.08.



Abb. 1. Darstellung der Urania-Wettersäule auf einem Werbeprospekt
Foto: Daum, Andreas: Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. München 1998.

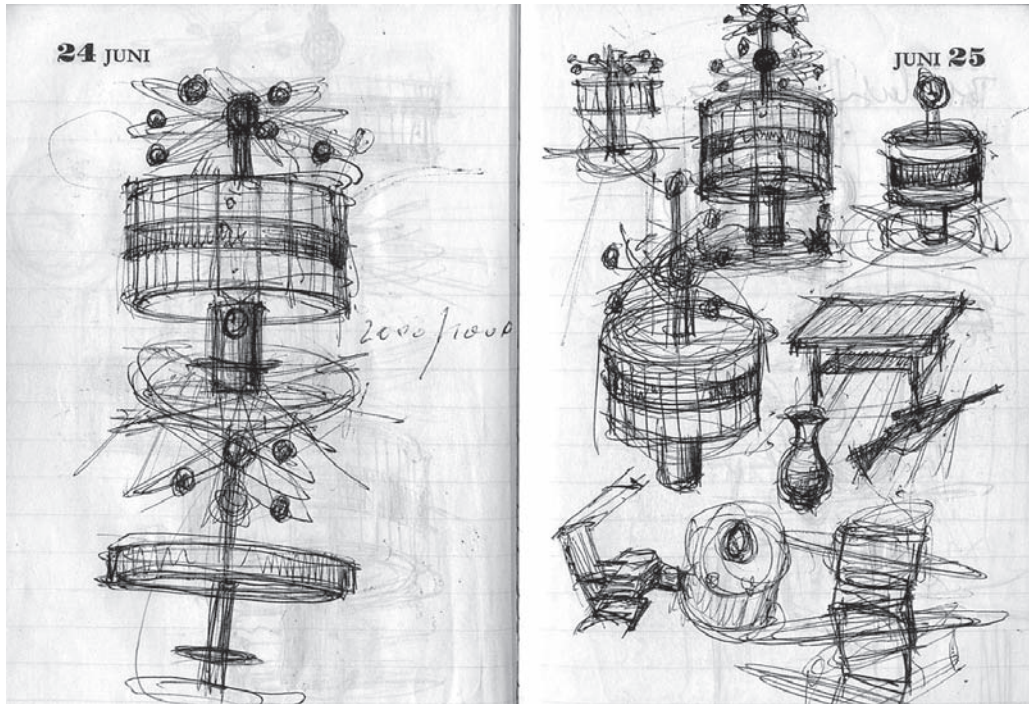


Abb. 2. Erste Skizzen einer Urania- Säule von Erich John

Foto: Privataarchiv Erich John / Dokumentation Urania-Weltzeituhr



Abb. 3. Modell der Weltzeituhr

Foto: Privataarchiv Erich John / Dokumentation Urania-Weltzeituhr

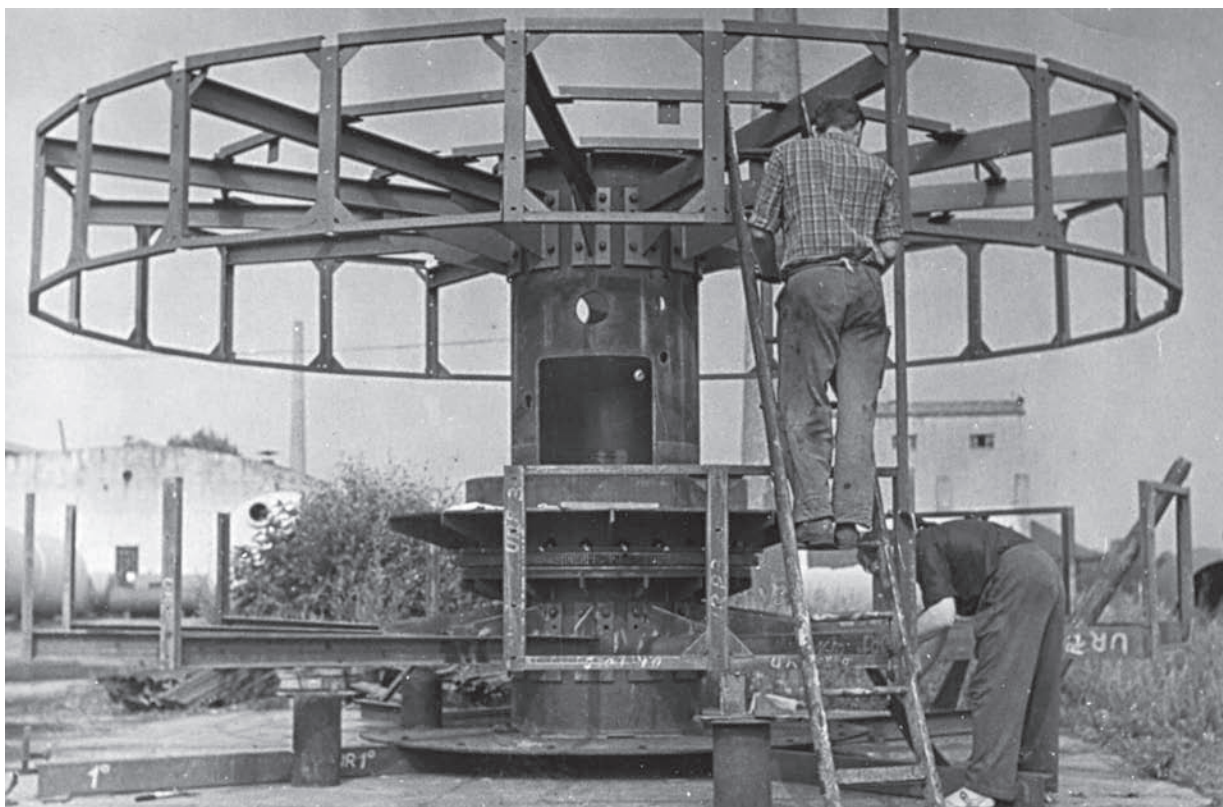


Abb. 4. Grundgerüst am Anfang der Montagearbeiten

Foto: Privatarchiv Erich John / Dokumentation Urania-Weltzeituhr

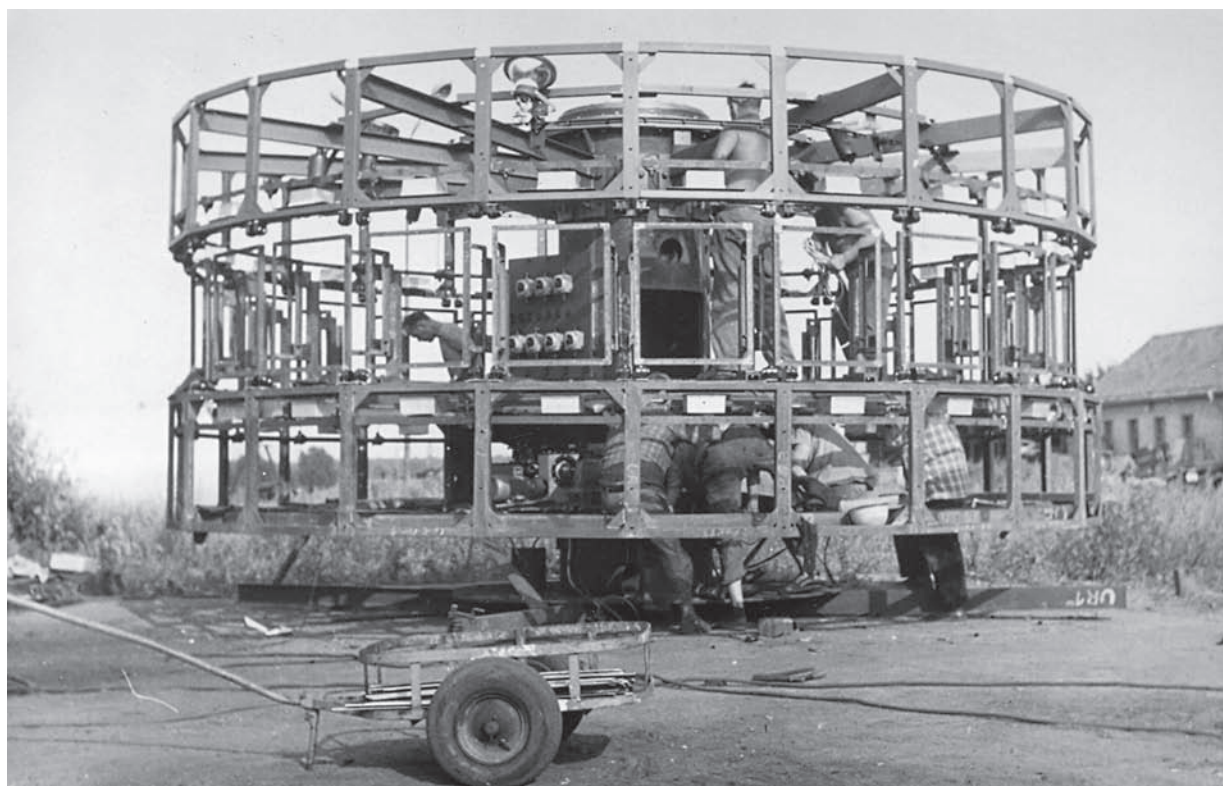


Abb. 5. Grundgerüst gegen Ende der Montagearbeiten

Foto: Erich John / Dokumentation Urania-Weltzeituhr

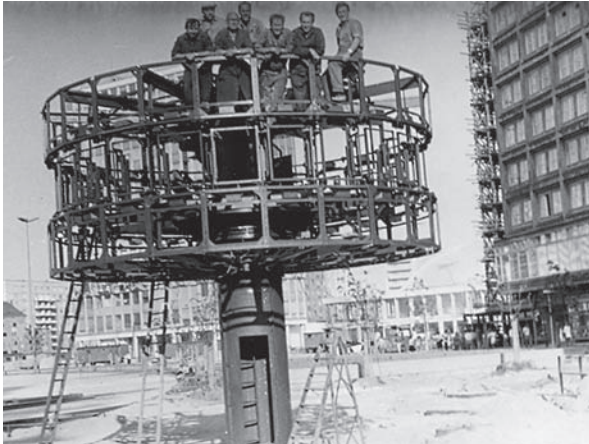


Abb. 6. Auf dem Schaft montiertes Grundgerüst

Foto: Privatarhiv Erich John / Dokumentation Urania-Weltzeituhr



Abb. 7. Schlüsselübergabe für die Weltzeituhr an den Ostberliner Oberbürgermeister Herbert Fechner am 30. September 1969

Foto: Privatarhiv Erich John / Dokumentation Urania-Weltzeituhr



Abb. 8. Gesamtansicht der Urania- Weltzeituhr (A3)

Foto: Robert Burgass



Abb. 9. Weltzeituhr, 1984

Foto: Peter-Heinz Junge / Deutsches Bundesarchiv (Commons Bundesarchiv)



Abb. 10. Weltzeituhr bei Nacht, 2005

Martin Steldinger / Tripple (German Wikipedia)



ARCHITEKTURA SAKRALNA II POŁ. XX WIEKU W POLSCE – WALORYZACJA I OCHRONA PRAWNA

Mariusz Czuba

Na tle krajobrazu kulturowego Polski architektura sakralna zajmuje pozycję szczególną. Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, iż stanowi jego dominantę. Oczywiście źródół tego należy szukać w burzliwej i skomplikowanej historii państwa polskiego, targanego licznymi wojnami, najeżdżanego i okupowanego przez ościennie mocarstwa, a wreszcie jak większość krajów środkowo-wschodniej Europy doświadczono komunistyczną ideologią, godzącą w od dawna ustalony i utrwalony porządek prawny i własnościowy. To zaś zadecydowało o stopniowej zagładzie znacznej części materialnego dziedzictwa stanowiącego dorobek wielu pokoleń ziemian, arystokracji, mieszczaństwa czy mniejszości etnicznych. Nie bez znaczenia dla współczesnego oblicza polskiego krajobrazu architektonicznego pozostawała bezprecedensowa zmiana granic i przymusowe przesiedlenie całych społeczności na nowe tereny, w poczuciu doznanej krzywdy i nostalgii za utraconymi ziemiami ojczystymi z jednej strony i utrwalanemu przez lata stanowi tymczasowości i wyobcowania w nowych realiach z drugiej. Wyjątkową odporność na narodowe kataklizmy od stuleci zachował Kościół Rzymskokatolicki, który w obliczu zaborów, a potem okupacji hitlerowskiej i komunistycznego reżimu stał się ostoją wolności i depozytariuszem narodowej spuścizny, także w odniesieniu do dziedzictwa materialnego. Tak więc w obliczu utraty tysięcy ziemiańskich rezydencji, obecnych niemal w każdej polskiej osadzie, setek zespołów staromiejskich o średniowiecznej proveniencji i niezliczonej liczby kamienic, spichlerzy, folwarków, kościoły pozostały często jedynym czytelnym świadectwem mijających czasów, stając się swoistym synonimem zabytku. Czytelne jest to najwyraźniej w obszarze ziem zachodnich i północnych, gdzie przy wymianie ludności, nierzadko jedynie w kościołach nowi mieszkańcy tych ziem widzieli ciągłość tradycji i własną tożsamość kulturową, dzięki czemu niejednokrotnie stanowią one jedyną pozostałość niegdyś bogatych i złożonych zespołów zabytkowych. Ten stan rzeczy ma swe bezpośrednie przełożenie na zasób objętego prawną ochroną dziedzictwa materialnego. Według danych Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków z 64 797 zabytków nieruchomości wpisanych do rejestru zabytków aż 12 080 stanowią zabytki architektury sakralnej. Nie ilość decyduje jednak o dominującej roli architektury sakralnej na tle ogólnego zasobu zabytków. To przede wszystkim nieporównywalny z większością zachowanych obiektów zabytkowych w Polsce autentyzm ich substancji, znakomity stan zachowania oraz klasa artystyczna

powodują, iż zabytkowe świątynie stanowią wyjątkową grupę, decydującą o odmienności i specyfice krajobrazu architektonicznego ziem polskich.

Po II wojnie światowej, w nowych realiach ustrojowych paradoksalnie dotychczasowa rola i pozycja Kościoła w Polsce nie uległa zasadniczej zmianie, choć niewątpliwie okres ten stanowi istotną cezurę czasową, także w odniesieniu do sztuki i architektury sakralnej. Rzeczą zmienną na tle krajów ościennych jest to, iż mimo usilnych zabiegów nowych antyklerykalnych władz państwowych, nigdy nie udało się odsunąć Kościoła na margines życia społecznego. Wręcz przeciwnie, dla milionów Polaków w nowej rzeczywistości politycznej właśnie Kościół stał się jedynym spadkobiercą narodowej suwerenności i ciągłości tradycji, z czasem stając się także jedynym miejscem swobodnej wypowiedzi twórczej. Mimo wielu trudności przez cały okres PRL mecenat kościelny zapewnił kontynuację budowy sieci parafialnej i powiązanej z nią architektury, której rozwój zasadniczo odbiega od zauważalnych przemian w oficjalnym (państwowym) budownictwie, wpisując się w ogólny rozwój europejskiej architektury, w czym Polska przedstawia się jako swoisty fenomen na tle tak zwanych krajów demokracji ludowej. Podobnie jak w minionych epokach, architektura sakralna II poł. XX wieku wyraźnie dominuje nad ogółem budownictwa, które stopniowo podporządkowane utylitarnym potrzebom uległo powszechnej bylejałości, czego najwymowniejszym symbolem jest tzw. „wielka płyta”. Miejsce kształtujących miasta założeń urbanistycznych zajęły naprędce realizowane osiedla mieszkaniowe, tradycyjną zabudowę wiejską wyparło zaś pozbawione cech regionalnych, wykonywane systemem gospodarczym tandetne budownictwo jednorodzinne. Na tym tle realizowane w powojennych latach kościoły jawiły się jak swoiste wyspy, przewyższające pozostałe realizacje nie tylko jakością wykonania, ale przede wszystkim awangardowymi rozwiązaniami architektonicznymi odpowiadającymi światowym trendom.

Chcąc dokonać próby scharakteryzowania powojennej architektury sakralnej w Polsce, reprezentowanej dziś przez ok. 4000 obiektów¹, należy spojrzeć na jej historię, wyznaczoną poprzez przełomowe dla państwa wydarzenia polityczne.

¹ Por.: A. Majdowski, *Piśmiennictwo do stanu badań nad architekturą sakralną w Polsce (1945-1989)*, [w:] *Nasza Przyszłość. Studnia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce*, Kraków 2006, nr 106, s. 325.

Umownie przyjąć można, iż datę określającą początek współczesnej architektury sakralnej w Polsce wyznacza rok 1945, który niewątpliwie zapoczątkował cały cykl zdarzeń w istotny sposób wpływających na losy Kościoła Rzymskokatolickiego i innych związków wyznaniowych w Polsce. Wbrew jednak utartemu pogładowi pierwsze powojenne lata nie oznaczały totalnej walki z instytucją Kościoła na ziemiach polskich, a nowa władza często odnosiła się do uczuć religijnych Polaków, manifestując - mimo ideologicznych przekonań - przywiązanie do narodowych tradycji. Tak więc w latach 1945-1953 właściwie bez kłopotów przystąpiono do odbudowy zniszczonych w wyniku działań wojennych kościołów i klasztorów, a przybywający na ziemie zachodnie osadnicy przejmowali opuszczone przez dotychczasowych mieszkańców świątynie. Oczywiście zdarzały się odstępstwa, ale ogólny obraz zasadniczo odbiegał od realiów większości państw za „żelazną kurtyną”. Z oczywistych względów właśnie odbudowa zniszczonych obiektów determinowała ruch budowlany w zakresie architektury sakralnej, aczkolwiek w bezpośrednich powojennych latach pojawiały się całkowicie nowe realizacje, a przede wszystkim kontynuowano rozpoczęte przed wojną budowy, często modyfikując ich pierwotne projekty. Do realizacji takich należy m. in. katedra w Katowicach (proj. Z. Gawlik i F. Mączyński), stanowiąca jeden z pierwszych przykładów interwencji władz państwowych w proces realizacji inwestycji kościelnej². Wśród całkowicie nowych obiektów warto wspomnieć kościół pw. Niepokalanego Poczęcia NMP w podwarszawskim Niepokalanowie, zrealizowany w latach 1948-1952 według projektu krakowskiego architekta Zygmunta Gawlika. W świątyni tej widoczna jest wyraźna kontynuacja utrwalonych przed wybuchem wojny trendów, odpowiadających modernistycznej architekturze lat 30. Innym wyróżnikiem architektury sakralnej omawianego okresu jest swoisty historyzm, odwołujący się do tradycji gotyku, baroku czy klasycyzmu, czego znakomitym przykładem jest monumentalny kościół pw. św. Teresy od Dzieciątka Jezus w Łodzi – Bałutach, projektu Józefa i Witolda Karskich.

Mimo początkowej aprobaty władz państwowych dla większości podejmowanych przez Kościół realizacji budowlanych w miarę upływu czasu sytuacja zaczęła się pogarszać. Przełomowym momentem w relacjach socjalistycznego państwa z Kościołem było wejście w życie w lutym 1953 roku *Dekretu Rady Państwa o obsadzaniu stanowisk kościelnych*, który regulował tryb przeprowadzania zmian w strukturze administracyjno - terytorialnej Kościoła w Polsce. Gwarantował on wpływ państwa na obsadzanie kluczowych stanowisk kościelnych, w tym ordynariuszy diecezji, co miało uczynić z duchownych lojalnych urzędników państwowych, a Kościół narzędziem polityki wobec tradycyjnie religijnego społeczeństwa polskiego. Reakcja Episkopatu Polski mogła być tylko jedna i ostatecznie musiała doprowadzić do ostrej

konfrontacji³. Jedną z form represji stosowanej wobec nieposłusznych hierarchów kościelnych była stosowana często odmowa pozwoleń na budowę nowych świątyń. Stopniowo wprowadzano także odpowiednie regulacje prawne, mające istotny wpływ na proces budowy kościołów, jak np. *Okólnik nr 3 w sprawie budownictwa obiektów sakralnych i kościelnych oraz zaopatrywania tych obiektów w materiały budowlane*, wydany przez Urząd do Spraw Wyznań w marcu 1957 roku. Przewidywał on uzgadnianie z władzami państwowymi rocznych planów budowy nowych kościołów w danej diecezji, które stanowiły podstawę dla dalszego procesu uzgodnień i ubiegania się o przydział odpowiednich materiałów budowlanych. Dawał on administracji państwowej istotny wgląd w plany inwestycyjne Kościoła, a tym samym wypracowania skutecznych metod przeciwdziałania rozrostowi sieci parafialnej. Niewątpliwie po roku 1953 rozwój budownictwa kościelnego w Polsce znalazł się w impasie, co miało istotny wpływ na ilość i kształt realizowanych obiektów. Mimo olbrzymich trudności nie można jednak mówić o wstrzymaniu budowy nowych kościołów. Proces budowlany uległ jednak wyraźnemu wydłużeniu, a trudności w zaopatrywanie budowy w niezbędne materiały zasadniczo wpłynęły na jakość nowych realizacji.

Po połowie lat 50. w nowo wznoszonych kościołach widać wyraźny wpływ dochodzących do Polski impulsów zachodnioeuropejskiego konstrukttywizmu. Coraz częściej także projektanci żyjący w realiach socjalistycznej gospodarki, narzucającej liczne ograniczenia, również w swobodzie wypowiedzi architektonicznej, właśnie w realizacjach sakralnych mogli znaleźć upust fantazji, a przede wszystkim ambicji twórczych. Toteż mimo nacisków władz nie rezygnowali z otrzymywanych zleceń, często za cenę utraty intratnych stanowisk na państwowych posadach. Projektanci coraz śміielej sięgali także po bezpośrednie wzorce z realizowanych budowli w zachodniej Europie, co wpisuje się w kontynuację wielowiekowej tradycji budownictwa kościelnego w Polsce i jego bezpośrednich związków z kulturą Zachodu. Niezwykle popularne dla tego okresu było konstruowanie budowli w formie dwuspadowego „namiotu”, nawiązującego do strzelistych i stromych brył gotyckich kościołów, przy jednoczesnym maksymalnym zredukowaniu form zdobniczych, detalu i wszelkiej ornamentyki. Prostota i monumentalność cechują dwa najbardziej wymowne przykłady kościołów wzniesionych pod koniec lat 50. i najdobitniej reprezentujących wspomniany nurt: pierwszy zrealizowany w latach 1957-1960 w Tarnowie pw. św. Józefa i MB Fatimskiej (proj. Jerzy Kozłowski, Krystian Seibert, Zbigniew Wolak), drugi powstały w latach 1957-1961 we Władysławowie pw. Wniebowzięcia NMP (proj. Szczepan Baum i Andrzej Kulesza) i stanowiący rozbudowę starszego, neogotyckiego kościoła, zrealizowanego w latach 30. XX wieku. Przy nagminnej odmowie

² W wyniku interwencji władz obniżona została wysokość planowanej kopuły, co zasadniczo wpłynęło na formę świątyni i jej rolę w miejskim krajobrazie.

³ Spór państwa z Kościołem doprowadził do ostrych represji wobec części duchowieństwa, w tym aresztowania w 1953 roku Kardynała Stefana Wyszyńskiego, prymasa Polski, uwolnionego dopiero w roku 1956.

wydawania pozwoleń na nowe realizacje, często posługiwano się pretekstem rozbudowy starej i zbyt małej dla wspólnoty parafialnej świątyni, nierzadko tworząc wyjątkowe i ciekawe zestawienia. Sytuacja taka miała miejsce właśnie w pomorskim Władysławowie, rozwijającym się dynamicznie jako nadmorski ośrodek wypoczynkowy. Obok awangardowych, odważnych realizacji, znacznie częściej pojawiały się bardziej tradycyjne rozwiązania, czerpiące wzorce z kanonu sakralnej klasyki, głównie form historycznych. Nurt ten reprezentują dwa znakomite kościoły wzniesione przez Zakon Braci Mniejszych – w Jaśle i Gdyni (obydwa pw. św. Antoniego), realizowane poczynając od 1957 roku, wyraźnie nawiązujące do form ceglanego gotyku, nałożonego na modernistyczną konstrukcję. Nurt tradycyjny, odwołujący się do historyzmu lub bazujący coraz częściej na formach zaczerpniętych z architektury ludowej, przeważał wśród nowo wznoszonych realizacji wiejskich, adresowanych do nieprzygotowanego do odbioru awangardowych rozwiązań odbiorcy. Swoisty neogotyk z elementami zaczerpniętymi z międzywojennego modernizmu reprezentuje kościół w Medyni Głogowskiej z lat 1959-1960, projektowany przez lwowskiego architekta Wawrzyńca Dańczaka, po wojnie osiadłego w Jarosławiu. Niezwykle ciekawe jest wnętrze tej świątyni, którego wystrój projektowany przez profesora Krakowskiej ASP Jana Budziło, złożony z mozaik ceramicznych wykonanych przez miejscowych garncarzy, nawiązywał do lokalnej tradycji znanego na Podkarpaciu ośrodka rzemiosła garncarskiego.

Architekturę sakralną lat 60. determinują dwa niezwykle istotne wydarzenia, następujące po sobie. Pierwsze to oczywiście Sobór Watykański II. Przyjęta 4 grudnia 1963 roku *Konstytucja o liturgii świętej* wyznaczała nowe kierunki nie tylko w liturgii i obrzędowości Kościoła Powszechnego, lecz również w sztuce i architekturze kościelnej. Otwierała przede wszystkim praktycznie nieograniczone perspektywy rozwoju twórczości artystycznej związanej z Kościołem, uznając potrzebę czerpania z doświadczeń lokalnych wspólnot, przy jednoczesnym zerwaniu z dotychczasowymi kanonami. Nowe postrzeganie liturgii wymusiło także zasadnicze zmiany w komponowaniu wnętrza kościelnego z dominującą rolą ołtarza, wychodzącego ku wiernym. Drugim, brzemennym w skutkach wydarzeniem był fakt wystosowania w dniu 18 listopada 1965 roku przez obecnych na Soborze Watykańskim II biskupów polskich listów do episkopatów 56 krajów z zaproszeniem do udziału w obchodach 1000-lecia Chrztu Polski. W liście do Episkopatu Niemiec, podpisanym przez 36 biskupów polskich, znalazły się znamienne słowa przebaczenia i prośba o przebaczenie. Fakt ten natychmiast wykorzystany został przez komunistyczne władze, które oskarżyły polską hierarchię kościelną o działalność antypaństwową i kolaborację z odwiecznym wrogiem. Był to znakomity pretekst do zaostrzenia walki z Kościołem i zdyskredytowania duchowieństwa w oczach narodu, pamiętającego koszmar II wojny światowej. Paradoksalnie zatem, mimo otwierających się dzięki ustaleniom Soboru nowych perspektyw dla rozwoju architektury sakralnej, wywołana pod pretekstem stworzonego w jego duchu listu histeryczna

reakcja komunistycznego reżimu, w istotny sposób spowolniła go. Jedną z podstawowych bowiem form represji był oczywiście brak zgody administracji państwowej na nowe inwestycje kościelne. Wbrew jednak oczekiwaniom władz społeczeństwo nie odwróciło się od hierarchii kościelnej, a wręcz przeciwnie, więź Kościoła z ludem z każdym rokiem zacieśniała się, co ludowej władzy uświadomiły milenijne obchody chrztu Polski na Jasnej Górze, gromadzące ponad milion wiernych. Najbardziej bolesna dla socjalistycznej władzy była coraz silniejsza więź Kościoła z tzw. klasą robotniczą, stanowiącą podstawowy trzon socjalistycznej społeczności. Zepchnięte na podmiejskie blokowiska masy robotnicze domagały się prawa do swobody wyznania i pozwolenia na wzniesienie parafialnej świątyni w bezpośredniej bliskości miejsca zamieszkania. Symbolem walki o prawo do kościoła stało się osiedle Bieńczyce w Nowej Hucie (dziś dzielnicy Krakowa), która w myśl partyjnej administracji miała być idealnym socjalistycznym miastem, wolnym od religii i tym samym kościoła. Poczynając od 1950 roku mieszkańcy osiedla bezskutecznie domagali się pozwolenia na budowę świątyni, w miejscu gdzie uprzednio ustawili drewniany krzyż i przychodzili się tam modlić. W roku 1960 przy krzyżu dochodzi do bezprecedensowych starć wiernych z milicją. Orędownikiem budowy kościoła był ówczesny biskup krakowski Karol Wojtyła (późniejszy papież Jan Paweł II), który osobiście włączył się w negocjacje z władzami. Ostatecznie widząc bezradność wobec coraz liczniejszej grupy wiernych, administracja wydała pozwolenie na budowę, w innym jednak niż pierwotne miejscu. Prace budowlane rozpoczęto w 1967 roku, a ukończono 10 lat później. Kościół w Krakowie – Bieńczyce pw. Matki Bożej Królowej Polski jeszcze w trakcie budowy przeszedł niemal do legendy, stając się celem licznych pielgrzymek, jako swoisty pomnik walki o prawa do wolności, także w wymiarze religijnym. Niezwykle jak na owe czasy awangardowy projekt autorstwa Wojciecha Pietrzyka nawiązywał do słynnej kaplicy w Ronchamp Le Corbusiera. Skala budowli (nad kościołem góruje krzyż – maszt o wysokości 70 m) czyni zeń jeden z największych kościołów w powojennej Polsce, a jasne przestronne wnętrze wyznacza nowe kierunki dla budownictwa kościelnego lat następnych. Nowohucki kościół, z czasem zyskujący dodatkowe miano „Arki Pana”, otwiera nową epokę w rozwoju kościelnej architektury polskiej II poł. XX wieku.

Po okresie swoistej „zimnej wojny” na linii państwo – Kościół, z początkiem lat 70. sytuacja ulega pewnej normalizacji, aczkolwiek do normalności daleka była jeszcze droga. Ma na to niewątpliwie wpływ postawa społeczeństwa, a także zmiana polityki wobec Zachodu. Poprawa stosunków PRL z RFN, zapoczątkowana wizytą kanclerza Willego Brandta w Warszawie, odwieściła ciężący na polskiej hierarchii kościelnej od pamiętnego listu do Episkopatu Niemiec zarzut zdrady stanu i kolaboracji z wrogiem. Tym samym o wiele łatwiej było teraz uzyskać pozwolenie na kolejne budowy. Lata 70. przyniosą swoisty wysyp nowych realizacji, cechując się wyjątkową jak dotychczas różnorodnością form i typów budowanych kościołów, czego należało się spodziewać

po ustaleniach Soboru Watykańskiego II. Coraz częściej nowe kościoły powstają w wielkomiejskich osiedlach mieszkaniowych, w szalonym tempie realizowanych w wielkopłytywowej technologii, wokół historycznych centrów miast. Skala osiedla, zamieszkiwanego przez tysiące mieszkańców stłoczonych na niewielkiej przestrzeni, wymuszała nowe spojrzenie na problem architektury kościelnej. Osiedlowe kościoły musiały z jednej strony wpisać się w wyznaczony rytmem powtarzalnych, prostopadłościennych, wysokich bloków krajobraz, z drugiej zaś pomieścić wielotysięczną rzeszę wiernych. Kościoły musiały także łączyć wiele funkcji – od sakralnej, poprzez katechetyczną, po dom parafialny z licznymi salami zebrania. Kościół miał wreszcie stanowić wyraźną dominantę krajobrazową, akcentującą jego rolę w życiu lokalnych społeczności. Uwarunkowania te w istotny sposób zaważyły na kształcie nowo realizowanych świątyń i ich skali. Forma większości wznoszonych w latach 70. kościołów tkwi jeszcze wyraźnie w tradycji powojennego konstrukttywizmu i modernizmu, choć powoli pojawiają się pierwsze oznaki przenikania form postmodernistycznych. O ile już w połowie lat 50. daje się widzieć wyraźna tendencja do swobody wypowiedzi twórczej, architektki lat 70. nieskrępowani wielowiekową tradycją budownictwa sakralnego, determinującą wcześniejsze realizacje, dają wyraźnie upust swej fantazji i inwencji. Jedną z sztandarowych realizacji tego czasu jest kościół pw. św. Maksymiliana Marii Kolbego w Nowej Hucie – Mistrzejowicach, budowany od 1976 roku według projektu Józefa Dutkiewicza. Ta monumentalna świątynia z charakterystyczną zaostrzoną wieżą, dominującą wśród okolicznych wieżowców, składa się z dwóch poziomów oraz z połączonej z kościołem plebani i 10 sal służących nauczaniu katechezy. Stonowany, wykonany ze szlachetnego kamienia wystrój, uzupełniony monumentalnymi formami rzeźbiarskimi nadaje wnętrzu świątyni wyjątkowej lekkości i kameralności przy ogromnej kubaturze, mogącej pomieścić wielotysięczny tłum wiernych na jednym nabożeństwie. Olbrzymia skala, przy jednoczesnej swoistej kameralności wnętrza cechuje inny sztandarowy kościół lat 70. – w Tychach pw. Ducha Świętego, projektu Stanisława Niemczyka. Zewnętrzna bryła, przywodząca na myśl uciętą w wierzchołku piramidę, kryje lekkie przestronne wnętrze, nawiązujące do wczesnochrześcijańskiego namiotu. Modlitewny nastrój tego wyjątkowego wnętrza podkreślają dekoracje plastyczne autorstwa Jerzego Nowosielskiego. Odniesienia do inspirującej nowohucką „Arkę Pana” kaplicy w Ronchamp Le Corbusiera widać w prawosławnej cerkwi pw. św. Trójcy w Hajnówce, projektu Aleksandra Grygorowicza, zrealizowanej w latach 1981-1983. Ta wyjątkowa budowla, łącząca modernistyczną architekturę Le Corbusiera z tysiącletnią tradycją budownictwa cerkiewnego o bizantyjskim rodowodzie, od momentu wzniesienia stała się wizytówką miejscowości i jedną z największych atrakcji turystycznych regionu. Wnętrze świątyni, utrzymane w duchu bizantyjskim, przyozdobiły monumentalne polichromie Jerzego Nowosielskiego oraz ikonostas autorstwa greckiego malarza Dimitriosia Andonopulasa. Wyraźne cechy postmodernizmu widać natomiast we

wrocławskim kościele pw. Ducha Świętego, zrealizowanym w latach 1973-1985, autorstwa Tadeusza Zispera i Jerzego Wojnarowicza.

Powołanie na Stolicę Piotrową w październiku 1978 roku krakowskiego metropolity Karola Wojtyły, a następnie wydarzenia sierpniowe 1980 roku, których efektem stało się powstanie ruchu Solidarności, zasadniczo zmieniły relacje pomiędzy chwiejącym się komunistycznym państwem, a przeżywającym swój rozkwit Kościołem. Praktycznie po 1980 roku zniknęły wszelkie przeszkody w dziedzinie budownictwa sakralnego, za wyjątkiem związanego z kryzysem gospodarczym permanentnego braku materiałów budowlanych. Stosunkowo liczne realizacje sakralne z lat 70. w żaden sposób nie pokryły olbrzymiego zapotrzebowania na nowe świątynie, tym samym wraz z nastaniem dekady lat 80. następuje swoista eksplozja budowy nowych kościołów, trwająca aż do końca stulecia. Ilość nowo wznoszonych kościołów przewyższyła wszelkie dotychczasowe doświadczenia. Chęć szybkiego sfinalizowania budowy determinowała wszystko, od projektu po wykonawstwo. Tym samym, niestety, w efekcie ilość nie przeszła w jakość, a dążenie inwestorów do obniżenia kosztów często prowadziło do modyfikacji wcześniej zaplanowanych rozwiązań. Trudności w zrealizowaniu ambitnych planów, często przekraczających faktyczne potrzeby wspólnot parafialnych, prowadziły do wieloletniego przeciągania w czasie realizacji budowy i licznych odstępstw od projektu. Niektóre rozpoczęte na początku lat 80. budowy trwają do dzisiaj, szczególnie w środowiskach wiejskich. Dwie ostatnie dekady XX wieku to okres panującego w architekturze polskiej postmodernizmu, szukającego inspiracji w doświadczeniach różnych epok i stylów, dającego twórcom nieskrępowaną swobodę wypowiedzi. To zaś prowadziło do swoistego eklektycyzmu, niestety zbyt często także do kiczowatości. Nawiązanie do tradycji miało być też manifestacją odwrotu od lansowanego przez socjalistyczne państwo funkcjonalnego budownictwa modernistycznego, bez cech regionalnych i narodowych odniesień. Stąd też wśród nowo wznoszonych budowli wywodzących się z modernizmu lat 60. i 70. pojawiają się fantazyjne projekty, łączące wszystkie dotychczasowe doświadczenia z oryginalnymi pomysłami twórców. Jedną z najciekawszych realizacji w polskim budownictwie sakralnym lat 80. stanowi kościół pw. Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie – Ursynowie (1982-1989) projektu Marka Budzyńskiego, o monumentalnej bryle utrzymanej w duchu tradycji ceglanego gotyku. Symbolem architektury sakralnej tego czasu jest jednak inna świątynia – powstała w miejscu szczególnego kultu obrazu Matki Bożej - bazylika pw. Matki Bożej Bolesnej Królowej Polski w wielkopolskim Licheniu Starym. Ta olbrzymia świątynia, wzniesiona ze składek wiernych z całego kraju w latach 1994-2004 według projektu Barbary Bieleckiej, nawiązująca do architektury rzymskiej bazyliki św. Piotra, jest dziś największym kościołem w Polsce i jednym z największych na świecie. Kościół ten, pełen symboliki, odnoszącej się do tradycji wczesnochrześcijańskiej i narodowej, wywołujący olbrzymie kontrowersje, stanowi swoiste zwieńczenie historii polskiej architektury sakralnej

II poł. XX wieku, najlepiej oddając także ducha czasu. Budowa, siłami wiernych, tak olbrzymiej świątyni była reakcją na lata prześladowań i wszechobecnego kryzysu, a także wyrazem idei polskiego katolicyzmu.

Polska architektura sakralna II poł. XX wieku jawi się zatem jako coś zupełnie odmiennego od oficjalnej, lansowanej przez państwo architektury świeckiej, podlegającej innym procesom i wpływom. Tym samym nie można jej rozpatrywać na jednej uniwersalnej płaszczyźnie, bez pominięcia jej roli w utrzymaniu ciągłości tradycji i związków Polski z kulturą Zachodu. Kościoły w powojennej Polsce pełniły szczególną rolę, obok swego podstawowego przeznaczenia będąc niejednokrotnie jedyną przestrzenią wolności i narodowej tożsamości. Niektóre świątynie, jak chociażby nowohucka „Arka Pana”, jeszcze w trakcie budowy stały się narodową wartością, traktowaną na równi z budowlami historycznymi. Inne świątynie, ze względu na swą awangardową formę i rzadką w powojennej rzeczywistości klasę artystyczną nowo wznoszonych realizacji budowlanych, szybko stały się atrakcjami turystycznymi, a nierzadko wizytówkami miejscowości. Z tego też względu bardzo wcześnie podjęta została dyskusja o potrzebie szerszych badań i ochrony powojennej architektury sakralnej, na równi chociażby z architekturą dwudziestolecia międzywojennego. Efektem tego stała się publikacja licznych opracowań analitycznych i katalogowych, obejmujących różne aspekty i fazy rozwoju powojennej architektury sakralnej w Polsce⁴. Jak dotąd nie udało się jednak opracować pełnego katalogu powojennych kościołów, dającego podstawę do wstępnej waloryzacji zasobu. Powojenna architektura sakralna znalazła się też w zainteresowaniu służb konserwatorskich, powoli wchodząc do ewidencji zasobu zabytkowego i rejestru zabytków. Mimo iż działania te są raczej odosobnione i prowadzone z różnym nasileniem w zależności od regionu, ogólna tendencja do objęcia prawną ochroną konserwatorską części wzniesionych w okresie powojennym kościołów jest wyraźna. Z analizy danych KOBiDZ spośród 182 obiektów powstałych

w II poł. XX stulecia, znajdujących się w rejestrze zabytków, 39 to budowle sakralne. Są to przede wszystkim świątynie i kaplice wzniesione w latach 40. i 50. Pojawiają się już jednak pierwsze wpisy budowli powstałych na przełomie lat 50. i 60., jak np. wspomniany kościół w Medyni Głogowskiej, kościół pw. Podwyższenia Krzyża w Hajnówce czy rozbudowany o modernistyczny korpus kościół we Władysławowie. Przy braku obowiązującej i od lat postulowanej listy współczesnych dóbr kultury, obejmującej najciekawsze przykłady architektury XX wieku, jedynie prawna ochrona konserwatorska zdaje się być skuteczną formą zabezpieczenia tych budowli przed zmianami i przekształceniami. Doświadczenia ostatnich lat pokazują, iż wzniesione w latach 40., 50. i 60. kościoły coraz częściej ulegają silnym przekształceniom w wyniku prowadzonych remontów czy modernizacji. Dotyczy to przede wszystkim obiektów modernistycznych, z uwagi na swą specyfikę szczególnie wrażliwych na wszelkie „odnowy”. Nawet budowle wzniesione pod koniec lat 70. narażone są na przekształcenia pierwotnej formy, czego ostatnio doświadczył wrocławski kościół pw. Świętego Ducha. To zaś prowadzić może do stopniowej utraty istotnej części narodowego dziedzictwa jakim są powojenne kościoły, będące wyjątkową pamiątką walki pokoleń Polaków o własną tożsamość kulturową i religijną, a jednocześnie świadectwem ówczesnych trendów artystycznych i upodobań estetycznych. Istotne jest to, aby architektura ta przetrwała w czystej, oryginalnej formie, oddając obraz ówczesnej rzeczywistości. Przy intensywnej wymianie substancji i modernizacji architektury mieszkaniowej i municypalnej z II poł. XX stulecia, kościoły mogą pozostać nierzadko jedynym świadkiem epoki PRL, co wpisuje się w ogólną, nakreśloną na wstępie specyfikę naszego krajobrazu architektonicznego. Tym samym istnieje pilna potrzeba przeglądu istniejącego zasobu i opracowania listy obiektów o szczególnym znaczeniu i wartości. To zaś stworzyć może perspektywę jego skutecznej i realnej ochrony.

⁴ Por.: A. Majdowski, *Inwestycje kościelne i współczesna architektura sakralna w Polsce. Metodologia i zarys problematyki badawczej*, Toruń 2009; A. K. Olszewski, *Próba typologii współczesnych kościołów w Polsce: Komunikat oraz kilka uwag ogólniejszej natury*, [w:] *Sacrum i sztuka*, Kraków 2009, s. 85-105.; K. Kucza-Kuczyński, A. Mroczek, *Nowe kościoły w Polsce*, Warszawa 1991.



Fot. 1. Kościół pw. św. Teresy od Dzieciątka Jezus w Łodzi – Bałutach, fot. W. Witkowski.



Fot. 2. Kościół pw. Wniebowzięcia NMP we Władysławowie, fot. T. Błyskosz .



Fot. 3. Kościół pw. Wniebowzięcia NMP we Władysławowie – wnętrze, fot. T. Błyskosz.



Fot. 4. Kościół pw. św. Antoniego w Gdyni, fot. T. Błyskosz.



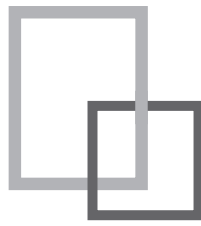
Fot. 5. Kościół pw. Nawiedzenia NMP w Medyni Głogowskiej, fot. B. Podubny.



Fot. 6. Kościół pw. Matki Bożej Królowej Polski (Arka Pana) w Krakowie – Nowej Hucie, fot. R. Marcinek.



Fot. 7. Kościół pw. Wniebowstąpienia Pańskiego w Warszawie – Ursynowie, fot. M. Rymkiewicz.



THE PROTECTION OF ARCHITECTURAL ENSEMBLES AND ENVIRONMENT ENSEMBLES IN CHERKASSY IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY AS AN IMPORTANT PROBLEM IN THE PRESERVATION OF ARCHITECTURAL AND CULTURAL HERITAGE

Yuriy Denysenko, Kateryna Denysenko

The scientific problem exists. The architecture and objects of urban design in the second half of 20th century have an important value because this architecture formed the image of some modern cities. Planned administratively, the economic system allowed forming cities and architectural ensembles on a single plan. New policies, economic and cultural values resulted in the destruction of valuable architectural and urban design of objects of the 20th century. The 20th century was a unique period in the creation of modern architecture. Defense and restoration of unique architecture and design of objects in the second half of the 20th are an important task for guarding world cultural legacy. Researching the problems of the evolution, preservation and restoration of architectural ensembles, objects of architecture and urban design, and regional features in the formation of architectural environment of historical cities attracts the study of large and little cities. The city of Cherkassy is one of the administrative and cultural centers of the central region of Ukraine and represents a large interest for a study, because Cherkassy's architecture in the second half of the 20th century created the image of this city.

Street furniture, engineering equipment, objects of advertising and other elements of urban design have an important value in forming the architectural environment. For the maintenance of historical architectural ensembles, it is necessary to save and restore the objects of street design.

Everything changes. People often appreciate the culture of a very old epoch and deny the culture of a last epoch. But the last epoch is history too. The culture of the last epoch has great value for people who live now and for people who will live later. And the task for experts is to see the value of culture of the last epoch, to tell other people about this value and to save monuments of the last epoch for future generations.

Socialism was the past for some countries. Socialism was a past for Ukraine. We have many negative examples from the socialist epoch. But we also have many positive examples from the socialist epoch. Socialism is our history, it is our culture, and it is our achievement and that of our parents. We must respect our history and our past culture. The modern era has new value. Those who have a low level of culture forget and destroy the past culture.

The main principle of democracies is respect for the culture of other people, the other class, and other history.

The achievements of the past close epochs on Ukraine and problems of protecting monument cultures of the past

epoch are interesting to consider in the example of the architecture and architectural ambience of the city of Cherkassy.

Cherkassy is a centre for the region and is located in the centre of Ukraine (Picture 1). Some documents inform that Cherkassy city was founded in the 13th century. When Cherkassy was a part of Lithuania and Poland, Cherkassy had played the role of a town-lock. Cherkassy city had a wooden lock (the fortress) (Picture 2). From 1386 to 1648, there was a residence of Ukrainian hetmans¹.

In the 19th century, Cherkassy got new regular plan of the city. This plan of the city had the classicism style. One of the famous architects of Russia, William Geuste (who was by nationality a Scotsman), was an author of this general plan of the city (Picture 3).

William Geuste planned the centre of the city as a line with two square areas on the edge of the centre. But really the centre was formed in Cathedral square, beside the place where was a lock was disposed. Only several central quarters had beautiful buildings. The buildings of a Ukrainian rural type were main houses in the city.

The Second World War destroyed many beautiful historical houses. Cherkassy became the capital of the new region in 1954. The city of Cherkassy began an active development. The government resolved to make Cherkassy an example of the socialist city.

Large reconstruction began in first half of 1960 in the town centre. Active destruction of old houses and construction of new houses and architectural ensembles began in the town centre.

The city got new complexes. But William Geuste's plan was preserved as the basis of the city. The general plan of Cherkassy developed logistical (Picture 4). From 1954, the system of public squares began to be formed in the centre of the town. These squares had new forms, which reflected the main history of events of the city and important functions.

The socialist system, the command-administrative system, planned economy and state property were the guidelines for 30 years for making the new city as the general architectural composition, as bound with each other ensembles.

Three main architects -- Renykas, Valeriy Holkovsky, Vasilii Dmitrenko -- for 30 years have executed one general new plan of the city.

¹ M. Ponomarenko. Cherkassy city, under the color of Lenin, 1964, January 9, p.38

Architects from miscellaneous cities of Soviet Union and different countries did architectural projects for new Cherkassy: Architects from the Baltic States designed the Trade House; architects from the German Democratic Republic designed some buildings, the many architects from Russia, Kyiv and Cherkassy designed other buildings.

New architectural ensembles were built. These architectural ensembles had high artistic quality. Cherkassy became one of the most beautiful and green cities in the Soviet Union. Cherkassy was an example of a socialist city. The architecture of the second half the 20th century created the image of the modern Cherkassy city.

The new epoch came after 1990. Socialism had many negative principles. But socialism had many positive principles too. The new epoch does not have such principles, which are:

- Clearness of the functional plan of the city;
- State property to town land and possibility to design all of the city or part of the city;
- Design of a building and architectural ambiance as one general artistic and functional system.

Our new time is the time of business. The general plan and the ensemble are not important for business. Each businessman wants a house or a part of building as the brightest advertisement. Architecture becomes a chaotic form.

The architecture and cultures of the second half of the 20th centuries become very valuable. But we have such negative tendencies:

1. The architecture of the last time is being destroyed: "Tourist," a hotel by architect Natalia Chmutina, was an example of the soviet vanguard in the second half of the 20th century (is on Picture 10);
2. Advertisements sometimes spoil the type of houses. Advertisements close and hide the architectural product. (Picture 11).
3. The new buildings or the new image of the old houses disregard the requirements of the ensemble that already is there (Picture 12).
4. We must protect the street furniture, which will create the image of the past epoch. Yes, there is need to create new forms, but there is a need to save the past of the achievement. We must save the heavy cast-iron bench and tree in the garden of the central administrative house for conserving the image of the Soviet administrative ensemble.

There is an interesting form of in the pillars of street lamps near the central administrative building (this building was created in 1954). The pillars have a pedestal, and they do not look like a modern project (Picture 13). They created the atmosphere of the past epoch. The urns (they have the form of the past epoch), which are near by central administrative building must be preserved (Picture 14).

The protection of the architecture and environment ensemble of second half of the 20th century must have such directions:

Academic direction

Researching the history and value of the architecture and urban design of the second half of the 20th century;

The creation of archival and of scientific collection of documents, facts, history drawings of the architecture and subjects of the urban design;

Creating, with the help of students of architectural colleges, universities and design colleges and universities, the collections of modern photos, measurements, drawings of historical houses and subjects of the urban design. The creation of an electronic bank for these modern documents.

The creation of 3-D computer graphical reconstructions of the houses, urban ensembles and subjects of the urban design in different periods for study.

The design direction

Creating rules and laws that forbid the destruction of valuable monuments of architecture and urban design of the second half of the 20th century, changing their facades, deforming the encirclement of ensembles, closing their modern design and advertisement

The restoration direction.

Restoring monuments of architecture and important subjects of the urban design, which form the artistic composition and show history;

Creating new architecture and urban design subjects that have the historical forms according to historical drawings and photographs,

Conclusions

1. Architectural and urban complexes of the second half of the 20th century have an important value: they formed the image of some modern cities and they are unique cultural monuments of the past epoch.
2. We need to protect not only architectural objects, but objects of a street's design.
3. The protection and study of objects of architecture and street design are important problems for the conservation of cultural heritage.
4. The methods of restoration of architectural objects can be applied to the restoration of other elements of urban design (street furniture, engineering equipment and other elements).

They are:

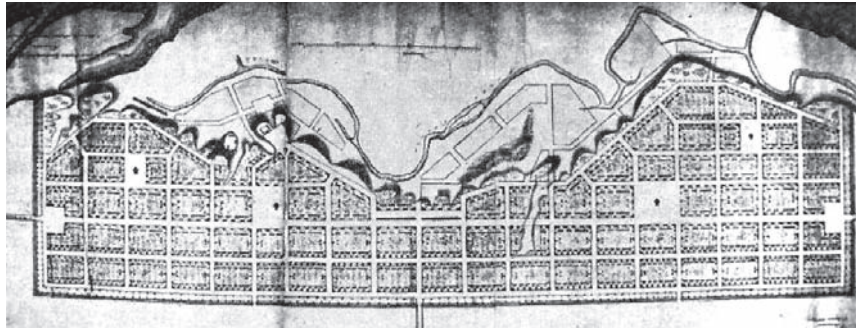
- a) preservation
- b) restoration
- c) renewal.



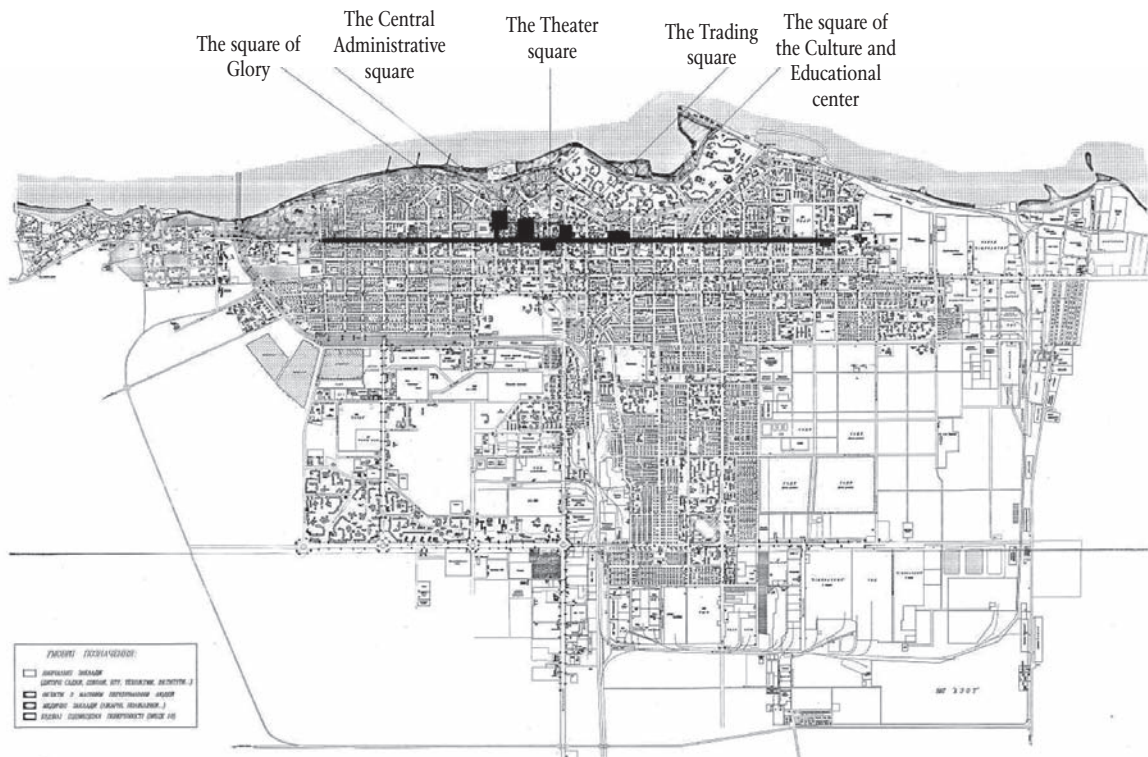
Picture 1. Cherkassy is the centre of Cherkassy region. Cherkassy region is the centre of Ukraine



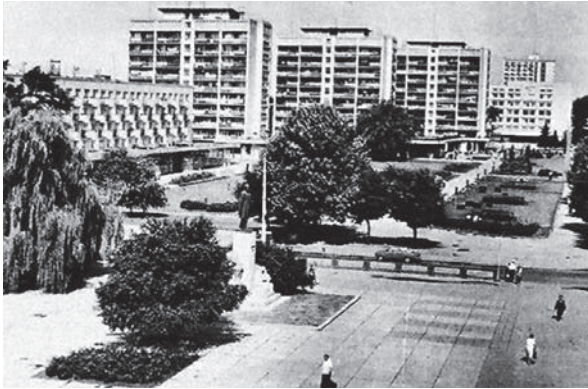
Picture 2. Cherkassy castle in XVI century



Picture 3. The reglyar plan of city by William Geuste



Picture 4. The plan of Cherkassy city since 1954 to 1990. The system of the public squares



Picture 5. The Central administrative square (at socialist time she had a name “The Lenin’s square”)



Picture 6. The Theater square



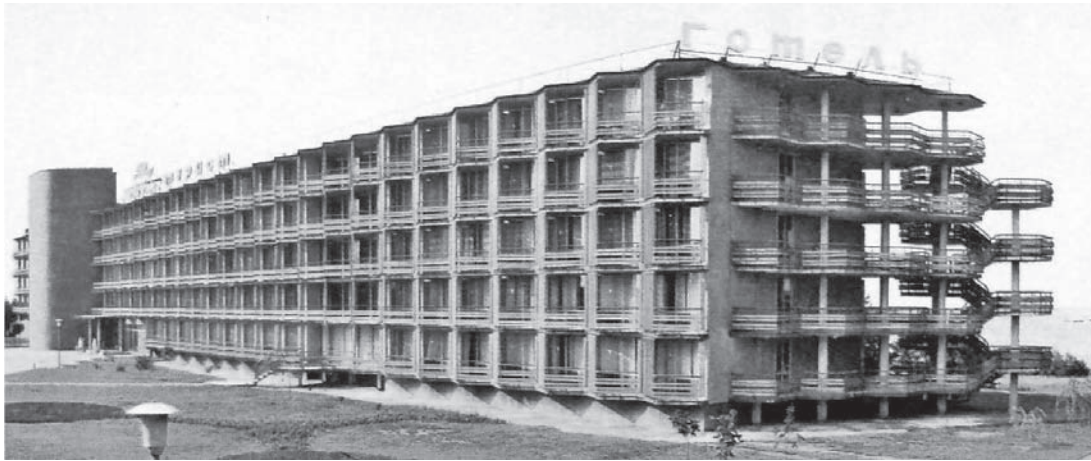
Picture 7. The Trade square



Picture 8. The Square of cultural-educational centre (Square of the Friendship Folk)



Picture 9. The square of the Glory (in honor of victories in Second World War)



Picture 10. The hotel "Tourist" is destruction now



Picture 11. Replacement of facades of trade House and other houses by the shields of the external advertising

a) Trade House in 1989

b) Trade House in 2008



Picture 12. The very attractive modern reconstruction destroys the Central ensembles which were created in soviet time.



Picture 13.



Picture 14.



ZWISCHEN HEIMATSCHUTZARCHITEKTUR UND NATIONALER TRADITION – EINFLÜSSE DER STUTTGARTER SCHULE IN OSTDEUTSCHLAND NACH 1945

Mark Escherich

Die Forschung hat dem Fortleben der Heimatschutzbestrebungen und der mit ihr im Zusammenhang stehenden traditionalistischen Architektur nach 1945 schon früh einen festen Platz in der westdeutschen Architekturhistoriographie eingeräumt.¹ Getragen wurde die Heimatschutzarchitektur von Autoren, die entsprechend erzogen worden waren und nach 1945 mit großer Selbstverständlichkeit dieser Gesinnung treu blieben. Der Kunsthistoriker Marco Kieser erkannte darin für Westdeutschland den Versuch „konservativer Vergangenheitsbewältigung“: „Man führte ja lediglich weiter, was bereits vor 1933 vorhanden gewesen und vom Nationalsozialismus zwar übernommen, aber nicht korrumpiert worden sei.“²

Daß die Heimatschutzbewegung auch in Ostdeutschland architektonisch nachwirkte und das Baugeschehen anfangs dort sogar dominierte, ist bisher nicht besonders thematisiert worden. Dabei sind die Zusammenhänge zwischen der Architekturkonzeption der „Nationalen Traditionen“ im östlichen Deutschland und Traditionslinien der Heimatschutzarchitektur offenkundig.³ Für eine erste Annäherung bietet sich der werkbiografische Zugriff – über spezielle „Schulen und Lehrer“ – an.⁴ Der Werdegang der Absolventen der konservativen „Stuttgarter Schule“, also der in Nachfolge von Theodor Fischer durch Paul Bonatz, Paul Schmitthenner und Heinz Wetzel begründeten und praktizierten Architekturlehre an der TH Stuttgart, eröffnet einen geeigneten Zugang. Gilt die Stuttgarter Architekturschule doch als „Kristallisationspunkt und Sprachrohr“ der Heimatschutzarchitektur.⁵ Im Mittelpunkt des Beitrags stehen deshalb Absolventen dieser Hochschule,

die nach 1945 im Süden der sowjetisch besetzten Zone (SBZ) bzw. der 1949 gegründeten DDR tätig waren. Anhand ihres Wirkens sollen Konturen der Heimatschutzarchitektur im Osten Deutschlands herausgearbeitet und der Frage nachgegangen werden, inwieweit Auffassungen der Stuttgarter Schule in Konzeption und Praxis der Architektur des Sozialistischen Realismus bzw. der Architektur der Nationalen Tradition in Ostdeutschland Eingang gefunden haben.

Die Stuttgarter Bauschule und ihre Rezeption in der Ostzone

Der Architekt Heinrich Rettig (1900-1974) gehörte neben Bekannteren, wie Julius Schulte-Frohlinde, Diez Brandi oder Denis Bonvier⁶ nach dem Ersten Weltkrieg zur ersten Absolventengeneration der Stuttgarter Schule. Aufbauend auf den Reformbemühungen Theodor Fischers, war es Paul Bonatz, Paul Schmitthenner und Heinz Wetzel gelungen, einen der profiliertesten und einflußreichsten Architekturstudiengänge zu etablieren.⁷ Zu den Grundpfeilern des didaktischen Programms gehörten das ‚typologische Entwerfen‘ und die Werklehre.⁸ Letztere war das „tragende Element“⁹ des Grundstudiums an der Technischen Hochschule in Stuttgart. Die von „akademischen Zöpfen des 19. Jahrhunderts“¹⁰ befreite Baukonstruktionslehre, so der Architekturhistoriker Wolfgang Voigt über „Schmitthenners Werklehre“, war strikt auf die Baupraxis ausgerichtet. In den Mittelpunkt wurde von Schmitthenner das Handwerk gerückt: „Der handwerkliche Vorgang beim Mauern, Zimmern,

¹ W. Durth: Deutsche Architekten. Biografische Verflechtungen 1900 - 1970, Braunschweig 1986.

² M. Kieser: Heimatschutzarchitektur im Wiederaufbau des Rheinlandes (Beiträge zur Heimatpflege im Rheinland, Bd. 4), Köln 1998, 12.

³ J. Düwel: Baukunst voran! Architektur und Städtebau in der SBZ/DDR, Berlin 1995; W. Durth – J. Düwel – N. Gutschow: Architektur und Städtebau in der DDR, 2 Bd., Frankfurt am Main 1998; Kirchner, Jörg: Traditionalismus in der Architektur der frühen DDR, in: Lichtnau, Bernfried (Hg.): Architektur und Städtebau im südlichen Ostseeraum zwischen 1936 und 1980, Berlin 2002, 284-301

⁴ vgl. H. Barth: Portraits in miniature. Architekten und Stadtplaner in der DDR, in: H. Barth (Hg.): Grammatik sozialistischer Architekturen, Berlin 2001, 21-47. An den meisten deutschen Architekturhochschulen und Baufachschulen der 1920er und 1930er Jahre waren die Konzepte der Heimatschutzarchitektur durch einzelne oder mehrere Lehrerpersönlichkeiten flächendeckend vertreten.

⁵ Kieser 1998 (wie Anm. 2), 33

⁶ Sie erwarben zwischen 1920 und 1925 das Diplom an der Architekturabteilung der TH Stuttgart. Vgl. M. Freytag: Stuttgarter Schule für Architektur 1919 bis 1933. Versuch einer Bestandsaufnahme in Wort und Bild (ungedruckte Diss.), Stuttgart 1996

⁷ Zuletzt dazu W. Voigt: Schmitthenners Werklehre und die Stuttgarter Schule, in: W. Voigt – H. Frank (Hg.): Paul Schmitthenner 1884 - 1972, Berlin 2003, 27-46

⁸ vgl. H. Frank: Heimatschutz und typologisches Entwerfen. Modernisierung und Tradition im Wiederaufbau von Ostpreußen 1915-1927, in: V. M. Lampugnani (Hg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition, Stuttgart 1992, 126; vgl. W. Voigt: Die Stuttgarter Bauschule, in: O. Borst (Hg.): Das Dritte Reich in Baden und Württemberg, Stuttgart 1988, 250-271, hier 255

⁹ Freytag 1996 (wie in Anm. 6), 71

¹⁰ Voigt 1988 (wie in Anm. 8), 255; auch bei J. Joedicke: Die Stuttgarter Schule. Die Entwicklung der Architekturabteilung zwischen 1918 und 1945, in: Festschrift zum 150-jährigen Bestehen der Universität Stuttgart, hrsg. von der Universität Stuttgart, Stuttgart 1979, 438-451

Schreibern ist immer Ausgangspunkt ... [er] bestimmt die Form.“¹¹ Das erste Studienjahr begann am kleinstmöglichen Studienobjekt. Möglichst alle Phasen des Planungsprozesses bis hin zum Werkplan sollten exerziert werden.¹²

Die ‚typologische Entwurfslehre‘ – wie sie exemplarisch Paul Schmitthenners Buch „Baugestaltung“ darstellt¹³ – suchte nach der „letzte[n] beste[n] Form‘ für ein bestimmtes Bedürfnis“ und eine bestimmte Landschaft.¹⁴ Die Verwendung des mit ihr verbundenen Materials und dessen spezifische Verarbeitung „legitimiert den Bau an seinem Ort.“¹⁵ In dem unvollendeten Buchprojekt „Gebaute Form“ präsentierte Paul Schmitthenner landschaftsgebundene Variationen über einen Haustyp. Den Studenten wurde in Stuttgart eine „anständige Baugesinnung“ abverlangt. Belohnt wurden sie mit der Einbindung in ein Netzwerk, das während des Dritten Reiches die Alltagsarchitektur mitbestimmen sollte und in Westdeutschland auch nach 1945 recht gut funktionierte.

Trotz der Nähe, die Äußerungen ihrer Hauptexponenten gelegentlich zur NS-Ideologie verraten hatten und trotz der zweifelhaften Rolle, welche die Stuttgarter Schule bisweilen im Dritten Reich gespielt hatte, konnten sich Vertreter der Stuttgarter Schule bzw. der Heimatschutzarchitektur vor allem Anfang der 1950er Jahre auch im Osten Deutschlands auf den Plan gerufen fühlen. Nachdem 1950 mit den „16 Grundsätzen“ ein Leitbild für einen schönen, klassischen Kompositionsgrundsätzen folgenden Städtebau geschaffen worden war, „propagierten Partei und Bauakademie bald auch in der Baugestaltung“ eine Rückbesinnung auf das kulturelle Erbe. Die neue, sozialistische Architektur sollte trotz bzw. wegen ihrer neuen Aufgaben und Inhalte den Formen nach im Volke verankert sein.¹⁶ Andererseits konnte sich die DDR so von der modernistisch-dekadent geltenden Architektur in der Bundesrepublik und damit auch von dieser selbst abgrenzen.

Der positive Widerhall, den der konservative Wiederaufbau von Freudenstadt im Schwarzwald, also im Südwesten Deutschlands gelegen, ausgerechnet in Ostdeutschland fand¹⁷, spricht für eine Affinität, die die Entwurfshaltung der Stuttgarter Schule mit der Architekturdoktrin des Sozialistischen Realismus besaß. Die Erneuerung der Ehrendoktorwürde der TH Dresden für Paul Schmitthenner im Frühjahr 1955 hängt damit allerdings nicht zusammen. Sie wurde von seinen Schülern Heinrich Rettig und Bernhard Klemm (1916-1995) – seit

Anfang der 1950er Jahre im Lehrkörper der TH – aus Verehrung arrangiert.¹⁸

Dresden und Heinrich Rettig

Unter den nach 1945 in der Ostzone bzw. seit 1949 in der Deutschen Demokratischen Republik tätigen Vertretern der Stuttgart Schule war wohl Heinrich Rettig derjenige mit der engsten persönlichen Beziehung zu Schmitthenner. Beide hatten frühe Berufsjahre im Büro Richard Riemerschmids absolviert. Nach selbständiger Architektenpraxis¹⁹ wurde Rettig 1942 Professor für Werklehre und Entwerfen an der TH Dresden. Nach einer Unterbrechung von 1945 bis 1949 konnte er seine Lehrtätigkeit in Dresden fortsetzen, wo er in den 1950er Jahren eine ganze Generation von Studenten im Sinne der Werklehre Schmitthenners erzog.²⁰

Rettigs Werklehre in Dresden hatte streng gewerkgerechtes Konstruieren zum Inhalt, während das Entwerfen auf eine werkgerechte Form, die Werkform, zielte. „Man solle den Dingen ansehen, wie sie gemacht sind“ lautet eine oft wiederholte Kernaussage.²¹ Seine Vorlesungen und Veröffentlichungen waren von diesem Thema bestimmt, so z. B. „Baukunst und Massenfertigung“ – eine Baugeschichte, die in bester Heimatschutz-Manier „handwerksgerechte“ und „handwerksfremde“ Geschichtsepochen gegenüberstellt und sie mit baukünstlerischem Aufstieg bzw. Niedergang in Zusammenhang bringt. Er beruft sich auf das frühe 19. Jahrhundert und auf das Ländliche, wo die handwerkliche Überlieferung „nie ganz abgerissen“ sei. „Hier bauten die Handwerker für sich selbst, und sie fanden es nicht beschämend, wenn man den Dingen ansah, wie sie gemacht waren.“²² Folgerichtig lobte er den Werkbundgedanken.

Mit seiner Forderung nach Handwerklichkeit in der Architektur plädierte Rettig zugleich für die Verwendung landschaftsbezogener Materialien und tradierter Haustypen. „Vorfertigung“ und „Montagebauweise“ seien Schlagworte. Allerdings lehnte Rettig Möglichkeiten der Vorfertigung offener nicht grundsätzlich ab, sondern verwandte schon seit den 1930er Jahren Beton-Fertigteile und ersann vorgefertigte Fenstergewände-Rahmen, die beim Mauern und Putzen als verlorene Lehren dienten (Abb. 1).²³ Normung bzw. die

¹¹ Schmitthenner, zit. nach Joedicke 1979 (wie in Anm. 10), 444

¹² vgl. Freytag 1996 (wie in Anm. 6), 72

¹³ siehe Voigt, Wolfgang: Vom Ur-Haus zum Typ. Paul Schmitthenners „deutsches Wohnhaus“ und seine Vorbilder, in: Lampugnani (Hg.) 1992 (wie in Anm. 8), 245-265, hier 263

¹⁴ Schmitthenner, nach Voigt 1992 (wie in Anm. 13), 260

¹⁵ Voigt 1992 (wie in Anm. 13), 256

¹⁶ M. Escherich – U. Wieler: Planen und Bauen in Thüringen 1945-1990. Architektur in SBZ und DDR, Erfurt 2002, 34

¹⁷ vgl. Deutsche Architektur, Jg. 1955, 230ff., nach W. Durth: Stadt und Landschaft. Kriegszerstörungen und Zukunftsentwürfe, in: J. Düwel – W. Durth – N. Gutschow – J. Schneider (Hg): Krieg, Zerstörung, Aufbau. Architektur und Stadtplanung 1940-1960, Berlin o.J., 126-175, hier 165

¹⁸ vgl. div. Briefe im Archiv Paul Schmitthenner, München

¹⁹ Nach Tätigkeit bei Adolf Abel hat Heinrich Rettig ab 1934 in München, Oberbayern und Oberösterreich zahlreich und erfolgreich gebaut.

²⁰ Rettig widmete Richard Riemerschmid einen Vortrag anlässlich dessen 80. Geburtstags (Typoskript abgedruckt in: Gedenkschrift zum 100. Geburtstag von Prof. Dr.-Ing. E. h. Heinrich Rettig, Schriftenreihe des Instituts für Baukonstruktion und Holzbau der TU Dresden, H. 3, 2000, 73 - 80). Vgl. R. Göpfert: Prof. Dr.-Ing. E. h. Heinrich Rettig zum 65. Geburtstag, in: Deutsche Architektur Jg. 1965, 344

²¹ H. Rettig: Baukunst und Massenfertigung, Leipzig 1954, 17 (der Text war bereits 1952/53 in einem Heft der Wissenschaftlichen Zeitschrift der TH Dresden veröffentlicht worden).

²² Rettig 1954 (wie in Anm. 21), 9

²³ Z. B. bei den Bauten der sogenannten Führersiedlung in Linz 1940-42, vgl. Rettig 1954 (wie in Anm. 21), 22

Wiederholung genormter Bauteile verstand Rettig als altes Gestaltungsmittel. „Ob eine Wiederholung öde und langweilig, wohltonend ruhig oder reizvoll wirkt, hat mit der Gleichheit der Grundelemente nichts zu tun“, und er verweist auf die Fenstertypen „alter Städte“, wie Salzburg, wo man „durch viele Straßen hindurch das gleiche Fenster“ finden könne.²⁴

Der Aufsatz „Sparsame Schulbauten“²⁵ zeigt, wie Rettig seine traditionellen Baukonzepte mit dem Verweis auf die Zeitumstände zu verteidigen wußte. Beispielsweise könnten Gemeinden zwar Zuschüsse für einen Schulbau erwarten, hätten aber die laufenden Unterhaltungskosten später selbst zu tragen. Deshalb seien kompakte Baukörper und einfache Konstruktionsweisen vorzuziehen, die Heizkosten und Aufwendungen für Reparaturen und Wartung verringern helfen. Im Jahre 1950 entstanden zwei gleiche vierklassige Schulen in Altenhof und in Lenz (Sachsen), denen Rettig einen bewährten Grundrißtyp mit Hallenerschließung zu Grunde legte. „Auch das Äußere der Schulen paßt sich in seiner Bescheidenheit der dörflichen Umgebung an, wenn auch das flachgeneigte Pappdach den zulässigen Grad der Bescheidenheit schon zu überschreiten droht“, wie Rettig selbst eingestand (Abb. 2). Wie andere, der Heimatschutzarchitektur verpflichtete Architekten, lehnte Rettig die Pavillonschulen des Neuen Bauens, mit „stark aufgelösten Bauanlagen [und] zerklüfteten Dächern“ ab.²⁶ In einem Artikel der Zeitschrift „Bauen und Wohnen“ entzauberte er 1949 gleich drei fortschrittlich beleumundete Entwurfsmaximen des sogenannten Neuen Schulbaus, indem er die innovative Qualität und vor allem die Wirtschaftlichkeit einer variablen Schulbankmöblierung, den Einbau von Stahlfenstern sowie den Nutzen von Flachbautypen (im Gegensatz zum Stockwerksbau) relativierte.²⁷

Größere Schulbauten, die Rettig bis in die zweite Hälfte der 1950er Jahre hinein verwirklichen konnte, waren dementsprechend von kompakter Form, nicht zuletzt, weil er die Mittelflurschließung nicht in Frage stellte.²⁸ Die 32-Klassen-Schule in Zwickau-Eckersbach von 1956 hat beachtliche Ausmaße. Der Dachreiter ist ein auch in Kommunal- und Schulbauten der NS-Zeit und von Rettig selbst gern verwendetes Hoheitsmotiv gewesen (Abb. 3). Zusammen mit einem repräsentativen Giebel akzentuiert ein Dachreiter die Schaufront der Schule in Demmin (1958/59). Der Unterschied zu Rettigs wohl wichtigstem Bau, dem Rathaus von München-Pasing von 1937/38, ist beträchtlich. Aber die architektonische Handschrift, die typologischen Regeln und Handwerksgerechtigkeit erscheinen verbindend und verbindlich zugleich (Abb. 4 u. 5).

Der Einfluss der Stuttgarter Schule in Thüringen

In Jena gab es ein Netzwerk ehemaliger Stuttgarter, für die die gemeinsamen Lehrmeister einen wichtigen Bezugspunkt darstellten. Im Jahre 1949 entstand dort eine Außenstelle des Landesprojektierungsbüros Thüringen. Leiter wurde Rolf Fricke (geb. 1911), der befreundete Kollegen in das immer größer werdende Büro nachzog, u. a. Georg Schirrmeister (1890-1969) und Hans Schlag (1890-1970), die wie er – wenn auch früher – in Stuttgart studiert hatten.²⁹ Auch Fricke's Büropartner in der unmittelbaren Nachkriegszeit, Horst Fischer, gehörte zur Stuttgarter Schule.³⁰ Ihr Bau für das „Physiologische Institut“ war 1946/47 der Auftakt zum Aufbau der Jenaer Innenstadt und ein Bekenntnis Rolf Fricke's zum behutsamen Umgang mit der im Zentrum schwerst geschädigten Stadt und zu ihren Traditionen. Angesichts der 1946 in Jena aufgeworfenen Frage „Wiederaufbau oder Neubau [der Stadt]?“³¹, mahnte er: „Gebt der alten Stadt, was ihr gebührt, [und] habt Achtung vor dem Werk unserer Vorfahren“.³²

Fricke teilte seine Haltung offenbar mit vielen Jenaer Architekten, zumindest legen diesen Eindruck verschiedene Wettbewerbsergebnisse nahe, etwa für die Marktwestseite (1948). Hans Schlag erhielt den ersten Preis mit einem Beitrag, der eine Reihe von aus der NS-Heimatschutzarchitektur gut bekannten Versatzstücken zeigte, einschließlich der segmentbogig überspannten Lauben, für die der Preisträger bei der offenen Pfeilerhalle des mittelalterlichen Rathauses eine historische Legitimation zu finden versuchte (Abb. 6). Frei von solchen Bezugnahmen sind die von Hans Schlag entworfenen neuen Schulen in Kleinkamsdorf und Kahla (Thüringen). Der Rauputz, die akkuraten Ortsgangausbildungen und die Pfeilervorlagen verraten ein handwerkliches Baumeisterideal, dem er – trotz einer dem Neuen Bauen verpflichteten Werkphase in den 1920er Jahren – auch nach 1945 immer treu blieb (Abb. 7).

Bevor Hans Schlag 1953 Mitarbeiter der Landesprojektierungsstelle in Jena wurde und seit den späten 1950er Jahren großmaßstäbliche Architektur- und Städtebaukonzepte sich durchzusetzen begannen, prägten Rolf Fricke und Georg

²⁴ Rettig 1954 (wie in Anm. 21), 33

²⁵ Vgl. H. Rettig: Sparsame Schulbauten, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der TH Dresden, 2, 1952/53 Heft 1, 44-54. Der Aufsatz wurde 1955 noch einmal gedruckt: H. Rettig: Sparsame Schulbauten, Leipzig 1955

²⁶ Rettig 1955 (wie in Anm. 25), 6

²⁷ vgl. H. Rettig: Zur baulichen Schulreform, in: Bauen und Wohnen, Heft 1, 1949, 19f. Den Hinweis auf diesen Artikel verdanke ich Herrn Ulrich Wieler, Wien.

²⁸ Ihm ging es vielmehr um die Qualifizierung der zweihüftigen Bauweise. Rettig 1955 (wie in Anm. 25), 9

²⁹ zu Rolf Fricke vgl. IRS Erkner, Wissenschaftliche Sammlungen, BDA-Antragsbogen Nr. 1998; zu Georg Schirrmeister vgl. R. Stutz: „Herzkammer“ oder „Barriere“ der Stadtentwicklung? Zum Widerstreit um die Erneuerung von Alt-Jena in der NS- und frühen Nachkriegszeit, in: M. Escherich – C. Misch – R. Müller (Hg.): Entstehung und Wandel mittelalterlicher Städte in Thüringen (Erfurter Studien zur Kunst- und Baugeschichte Band 3), Berlin 2006, Anm. 75; zu Hans Schlag vgl. C. Meurer: Das Architekturbüro Schreiter und Schlag in Jena. Vom Siedlungsbau bis zur Neuplanung des Stadtzentrums, in: H. Barth (Hg.): Planen für das Kollektiv. Dokumentation des 4. Werkstattgesprächs vom 15. und 16. Oktober 1998, Erkner 1999, 115ff.

³⁰ nach freundlicher Mitteilung von Rolf Fricke's Witwe in Jena

³¹ vgl. C. Meurer: Die „Stunde Null“ – Jena's Wiederaufbau, 1945-1967, in: M. Diers, S. Grohe, C. Meurer (Hg.): Der Turm von Jena. Architektur und Zeichen, Jena 1999, S. 15

³² zit. nach Meurer 1999 (wie in Anm. 31), 16

Schirrmeister fast uneingeschränkt die regionale Baugesinnung. Der erste größere Bau war die Landesschule der Freien Deutschen Jugend (FDJ) in Erfurt, die wesentliche Merkmale zahlreicher späterer Bauten der beiden, vor allem für die Jenaer Universität, zeigt (Abb. 8). Die gleichförmigen Fensterpaare am südlichen Schaugiebel lassen die Mittelgangerschließung kaum erkennen. Wichtiger als der Ausdruck der inneren Disposition scheint die Geschlossenheit der quadratisch proportionierten Stirnfront über der Sockelzone und unter dem Giebeldreieck gewesen zu sein. Wie am Giebel sind auch an den Längsseiten die Möglichkeiten des Putzerhandwerks ausgeschöpft worden, um den Fassaden Schmuck zu verleihen. Die leicht zurück- bzw. vorgesetzten Putzstreifen des Giebeldreiecks und des Gurtgesims erinnern an ländliche Bauten „um 1800“. Rettig empfahl sie in einer seiner Publikationen als besonders werkgerechte Erscheinungsform.³³ Auf teuren Werkstein wurde weitestgehend verzichtet. Auch das möglichst nicht zu durchbrechende Satteldach – wie es der Autor der Thüringer Baußibel, Werner Vollrath, forderte³⁴ – die Traufe mit den sichtbaren Sparrenfüßen und der traufseitige Ortstein sind typisch für die Bauten von Fricke und Schirrmeister u. a. Anfang der 1950er Jahre.

Das Geologische Institut der Universität Jena von 1952/53 läßt dagegen einen höheren, gestalterischen Anspruch und mehr Strenge erkennen, wie es sich für einen Hochschulbau geziemt. Der ländliche Grundmodus wurde mit steinernen Elementen angereichert (Abb. 9), wie sie auch die Repräsentationsarchitektur der Zeit des Nationalsozialismus bisweilen zeigt. Einem Hörsaalgebäude, wie dem des Chemischen Instituts, wurde größerer architektonischer Reichtum in den Fassaden und ein aufwändigeres Giebel-Relief zugestanden (Abb. 10). Hier wollten Fricke und Schirrmeister mit Bezug auf Aufklärung und Klassizismus die ‚Feierlichkeit‘ des gesellschaftlichen Neubeginns zeigen³⁵ – offensichtlich ein Zeichen für das Eingehen auf die Forderungen der Architekturpolitik in Berlin. Auch das ein Jahr später von beiden Architekten entworfene Physikalischen Institut (Entwurf 1952, verwirklicht 1955/56) formuliert eine monumentale Geste.

Von den „Nationalen Traditionen“ zur „Industrialisierung des Bauwesens“

Bei anderen Architekten aus dem Kreis der Stuttgarter Schule ist das formale Einschwenken auf das Leitbild der „Nationalen Traditionen“, abgekürzt „Nati-Tradi“ genannt, weniger deutlich zu beobachten. Heinrich Rettig beispielsweise folgte der allgemeinen baukünstlerischen Prachtentfaltung des Nationalen Aufbauwerkes nicht (Abb. 11). In seinem Streben

nach dem Einfachen, dem Typischen und Sparsamen konnte er unter der Formenfülle der „Nati-Tradi-Phase“ gleichsam wegtuchen. Es seien – so Rettig ganz in der Diktion der Stuttgarter Schule – „ja gar nicht die Formen im einzelnen, ... die einem Bauwerk den Ausdruck geben, um würdig, großartig und feierlich oder behaglich und liebenswürdig zu erscheinen. ... Es sind vielmehr die Maßverhältnisse im Ganzen, die Proportionen des Baukörpers, seiner Gliederung und seiner Öffnungen.“³⁶

Heinrich Rettigs Lebensweg ist allerdings nicht typisch für Absolventen der Stuttgarter Schule in der DDR. Soweit sie in der DDR verblieben, ist eher eine Hinwendung auf Nebenschauplätze des Architekturgeschehens zu beobachten. So hat es etwa in Bereichen des landwirtschaftlichen und gewerblichen Bauens starke traditionalistisch-baumeisterliche Kontinuitäten gegeben. In diesem Zusammenhang muß auch das kirchliche Bauwesen genannt werden, wo eine ‚tröstende Bindung‘ an eine gebaute Heimat als Gegenpol zum staatlichen Atheismus gewünscht war. Nicht wenige Architekten standen im Dienst der Kirche, so der Schmittthener-Schüler Hans Koch (1902-1969), der ab 1950 das kirchliche Bauamt in Wittenberg leitete.³⁷ Albert Mayer aus Görlitz oder der Dresdener Professorenkollege Rettigs, Wolfgang Rauda (1907-1971)³⁸, entwarfen als freie Architekten Anfang der 1950er Jahre in Sachsen schlicht anmutende, Landschaftsbezug suchende Gebäude, die nicht als Leitbauten der neuen Architekturdoktrin taugten (Abb. 12 u. 13). Um der „Größe des gesellschaftlichen Umbruchs“ Ausdruck zu verleihen – so Ulrich Hartung – fehlte es der Heimatschutzarchitektur an der nötigen Monumentalität. Ihr scheint eine „Wertigkeit als ‚unterster Modus‘ zugewiesen worden zu sein.“³⁹

Während der „Nati-Tradi-Phase“ konnten traditionalistische Architekten auch interessant werden für die Ostberliner Architekturpolitik, so wenn sie virtuos wie Fricke und Schirrmeister in Jena mit monumentalisierenden Stilziten spielten oder im Sinne der Lehre vom typologischen Entwerfen Forschungen zu regionalen Ausprägungen des Bauens betrieben. Am Institut für Theorie und Geschichte der Baukunst der Bauakademie der DDR bemühte sich seit Anfang 1951 Hans Gericke, die formelhaften Verlautbarungen der SED und der DDR-Regierung zu konkretisieren und das >gute deutsche Bauerbe< für die Architekten in der Republik handhabbar zu machen. Damit war zumindest der ‚Werkzeugkasten‘ der Heimatschutzarchitektur wieder aktuell geworden. Im Jahre 1953 legte Hans Gericke eine erste, später mehrfach verfeinerte,

³³ vgl. H. Rettig: Typisierung und Normung im Bauwesen – ihr Einfluß auf die künstlerische Gestaltung“, in: Rettig 1954 (wie in Anm. 21), 37

³⁴ vgl. W. Vollrath: Bedachung und Architektur, in: Deutsche Architektur, Jg. 1955, 408

³⁵ U. Hartung: Arbeiter- und Bauerntempel. DDR-Kulturhäuser der fünfziger Jahre – ein architekturhistorisches Kompendium, Berlin 1997, 40

³⁶ Rettig 1954 (wie in Anm. 21), 20

³⁷ zu Hans Koch vgl. IRS Erkner, Wissenschaftliche Sammlungen, BDA-Antragsbogen Nr. 5735

³⁸ zu Albert Mayer vgl. IRS Erkner, Wissenschaftliche Sammlungen, BDA-Antragsbogen Nr. 6858 Wolfgang Rauda hatte während seines Studiums 1929 eigens für einen Entwurf bei Paul Bonatz für ein Semester an der Technische Hochschule Stuttgart belegt. Vgl. R. Koch: Leipzig und Dresden. Städte des Wiederaufbaus in Sachsen. Stadtplanung, Architektur, Architekten 1945-1955 (unveröffentlichte Diss.) Leipzig 1999, 302.

³⁹ Hartung 1997 (wie in Anm. 35), 40 und 50

aber nie gedruckte „Analyse der nationalen Traditionen in der DDR“ vor.⁴⁰ Im Widerspruch zu bereits bestehenden, in ihrer Monumentalität und Ornamentfreudigkeit am Berliner Beispiel orientierten Planungen einzelner Aufbaustädte versuchte er einen generelleren baugeschichtlichen Zugriff. Er unterteilte – ganz in der volkskundlicher Tradition der Definition von Hauslandschaften – die DDR in vier Baukultur-Landschaften, die er mit „charakteristischen Stilepochen“ zu verbinden trachtete: „Ostseeküste“, „Brandenburg-Anhalt“, „Sachsen“ und schließlich „Thüringen und Harz“, mit denen sich jedoch kein spezieller Stilbegriff oder Formenkanon zusammenbringen ließ. Wie traditionalistisch erzogene Architekten in der BDA-Bezirksgruppe Suhl diese unpräzise Zuweisung nutzten, um ihre eh und je gepflegte Baugesinnung mit dem in Berlin gesuchten ‚guten deutschen Bauerbe‘ in Übereinstimmung zu bringen, zeigen der von diesen geprägte Begriff der „Architektur-Tradition des Thüringer-Waldes“⁴¹ und entsprechende Planungen, wie für ein gewerkschaftliches Ferienhaus des FDGB (Abb. 14), das an Vorbilder nationalsozialistischer Heimatschutzarchitektur in der Manier von Julius Schulte-Frohlinde erinnern kann.

Noch während Gericke seine Forschungsansätze und Theoriebildungen verfolgte und die Bauakademie eine Reihe von größeren baugeschichtlichen Publikationen aufnahm, deutete sich ein grundsätzlicher Kurswechsel an. Im Jahre 1954 rief Nikita Chruschtschow in der Sowjetunion den Beginn einer neuen Entwicklungsphase der sozialistischen Gesellschaft aus, die „wissenschaftlich-technische Revolution“.⁴² Seine Abrechnung mit Josef Stalin und der politische Kurswechsel machten auch vor der sog. Zuckerbäcker-Architektur der Stalinjahre nicht halt. Unter der Devise „besser, schneller, billiger bauen“ setzte eine umfassende „Industrialisierung des Bauens“ und eine forcierte Rationalisierung durch Typenprojekte ein, die schließlich auch auf die DDR übergriff.⁴³

⁴⁰ Gericke nach Düwel 1995 (wie in Anm. 3), 121

⁴¹ IRS Erkner, Wissenschaftliche Sammlungen, BDA-Antragsbogen Nr. 4245. Daß die Suhler Architekten auf eigene Faust ‚ihren Traditionen‘ nachgingen, bestätigte Hans Gericke gegenüber dem Verfasser am 15.10.2002.

⁴² vgl. S. Hain: Abenteuer in Beton. Industrialisierung des Bauens in der DDR, in: Deutsche Bauzeitung 9/2000, 40

⁴³ Vor allem in der Deutschen Bauakademie wehrte man sich gegen Auslegungen der neuen Baupolitik Chruschtschows, die eine „Wiederherstellung der konstruktivistischen und funktionalistischen Architektur“ befürchten ließen. Der Präsident der Deutschen Bauakademie, Kurt Liebke, dem die Architektur der Nationalen Tradition auch die ironische Bezeichnung „KuLiNatra“ (=Kurt Liebke's nationale Tradition) verdankte, betonte vorerst, daß in der sowjetischen Architektur tatsächlich kritikwürdige „Verzerrungen“ entstanden seien, die bei den Bauten des nationalen Aufbauwerks in der DDR nicht vorlägen. Auch die I. Baukonferenz der DDR, die im April 1955 eigens zur Auswertung der Moskauer Allunionstagung durchgeführt wurde, bestätigte die „prinzipielle Richtigkeit“ des eingeschlagenen Weges. Gleichzeitig räumte man die Fehler, besonders in der „Überbetonung der ideellen Seite der Architektur gegenüber der materiellen“ ein. Escherich – Wieler 2000 (wie in Anm. 16), 51f.

Der Fertigungs- und Konstruktionsspezialisten Heinrich Rettig nahm als Architekt bald auch eine führende Stellung auf dem Gebiet industrialisierten Bauens ein. Andere Vertreter der Stuttgarter Schule, wie Felix Riehl (1910-1992), der Stadtarchitekt von Halle, zogen sich im Laufe der 1960er Jahre zurück oder bekleideten weniger exponierte Posten. Ein wichtiges Refugium bot – noch mehr als in den Vorjahren – die praktische und behördliche Denkmalpflege. Neben Albert Mayer und Bernhard Klemm ist hier auch Hans Berger (1919-1993), der ehemalige Chefkonservator von Sachsen-Anhalt, zu nennen. Letzterer erhielt nach dem Mauerfall 1991 für sein Lebenswerk den Karl-Friedrich-Schinkel-Ring des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz.

Anmerkung

* Bei dem vorliegenden Text handelt es um eine gekürzte Fassung des Beitrages des Verfassers „Heimatschutzarchitektur in der SBZ und DDR. Die Architekten der Stuttgarter Schule 1945-55“ in: Bericht über die 44. Tagung für Ausgrabungswissenschaft und Bauforschung der Koldewey-Gesellschaft in Wrocław/Breslau 2006, Stuttgart 2008, S. 37-51.



Abb. 1. Fenstergewände-Rahmen, Baustelle Kindergarten in Zwickau-Planitz, 1952, Arch.: Heinrich Rettig
(Foto aus Heinrich Rettig: Baukunst und Massenfertigung, Leipzig 1954, S. 13)

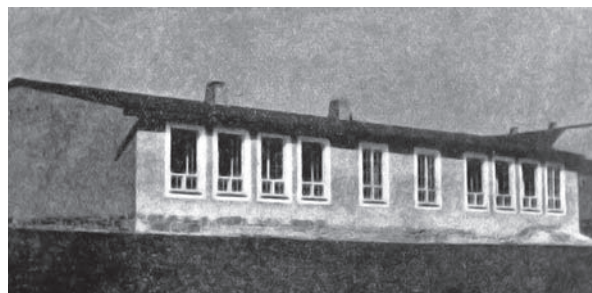


Abb. 2. Altenhof/Sachsen, 4-klassige Grundschule, 1950, Arch. Heinrich Rettig
(Foto aus Heinrich Rettig: Sparsame Schulbauten, Leipzig 1955, S. 28)



Abb. 3. Zwickau-Eckersbach, Schule, 1956, Arch. Heinrich Rettig
(Foto: Mark Escherich)



Abb. 4. Demmin/Bez. Neubrandenburg, Schule, 1958/59, Arch. Heinrich Rettig
(Foto: IRS Erkner, Wissenschaftliche Sammlungen)



Abb. 5. München-Pasing, Rathaus, 1937/38, Arch. Heinrich Rettig
(Foto: Anton Graf)



Abb. 6. Jena, Wettbewerbsbeitrag Marktwestseite und Rathaus, 1948, Arch. Hans Schlag

(Zeichnung aus Architektur und Städtebau. Das Büro Schreiter & Schlag, hrsg. vom Thüringischen Landesamt für Denkmalpflege, Jena 1999, Wiederaufbau und Stadtplanung, Tafel 1)



Abb. 7. Kleinkamsdorf/Thüringen, Schule, 1950-53 (Entwurf 1949)
Arch. Hans Schlag und Johannes Schreiter
(Foto: Mark Escherich)



Abb. 8. Erfurt, Landesschule der FDJ, 1950-52 (Entwurf 1950), Arch.
Rolf Fricke und Georg Schirrmeister
(Foto: Mark Escherich)



Abb. 9. Jena, Geologisches Institut, 1952/53 (Entwurf 1951), Arch. Rolf Fricke und Georg Schirrmeister
(Foto: Mark Escherich)

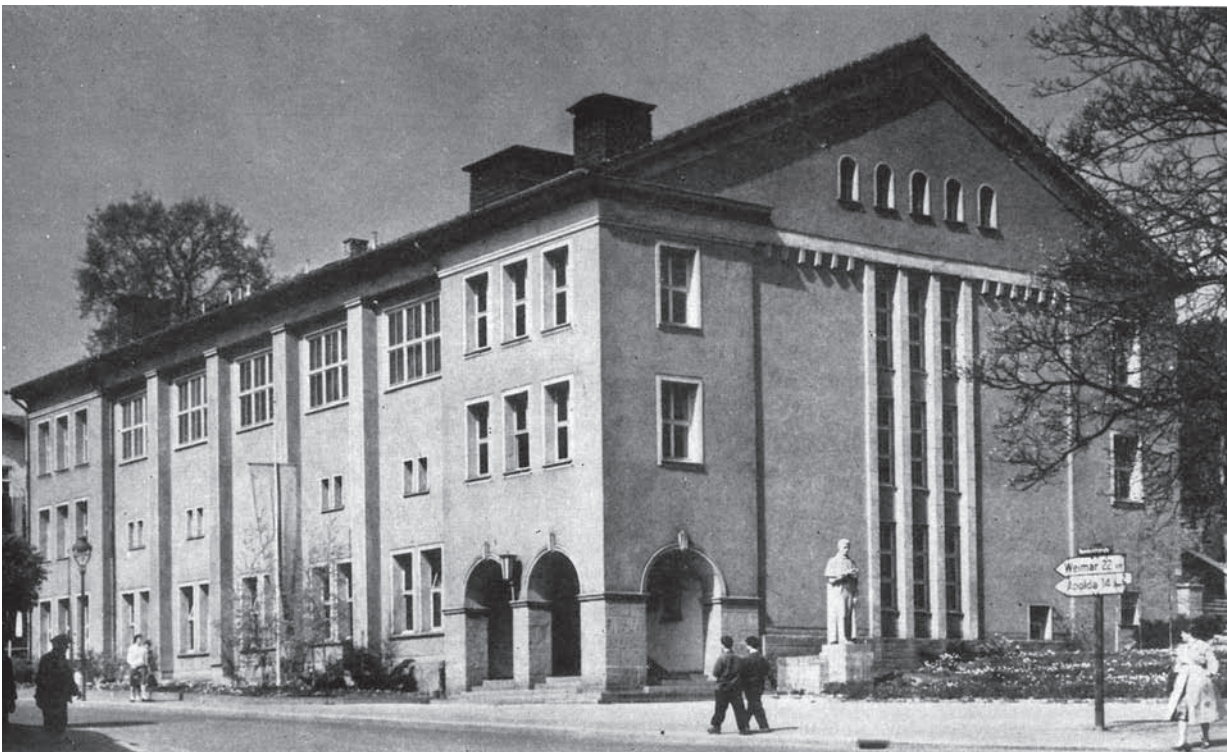


Abb. 10. Jena, Hörsaal des Chemisches Instituts, 1952-54 (Entwurf 1951), Arch. Rolf Fricke und Georg Schirrmeister
(Foto aus Architektur und Städtebau in der Deutschen Demokratischen Republik, hrsg. von der Deutschen Bauakademie und dem Bund Deutscher Architekten, Berlin 1959, S. 93)



Abb. 11. Dresden, ABF-Internatsgebäude, 1950, Arch. Heinrich Rettig. Anfang 1951 wurden die Gebäude sogar im SED-Presseorgan „Neuen Deutschland“ als „Schnitter-Kasernen“ verächtlich gemacht.

(Foto: Stadtverwaltung Dresden, Stadtplanungsamt)



Abb. 12. Jämlitz/Oberlausitz, Kirche, 1953, Arch. Albert Mayer

(Foto aus Wendland, Winfried: Kirchenbau in dieser Zeit, Berlin 1957, Abb. 112)



Abb. 13. Baruth/Brandenburg, Treppenhaushalle Schule, 1952, Arch. Wolfgang Rauda
(Foto: Plansammlung des Instituts für Baugeschichte, Architekturtheorie und Denkmalpflege, TU Dresden)

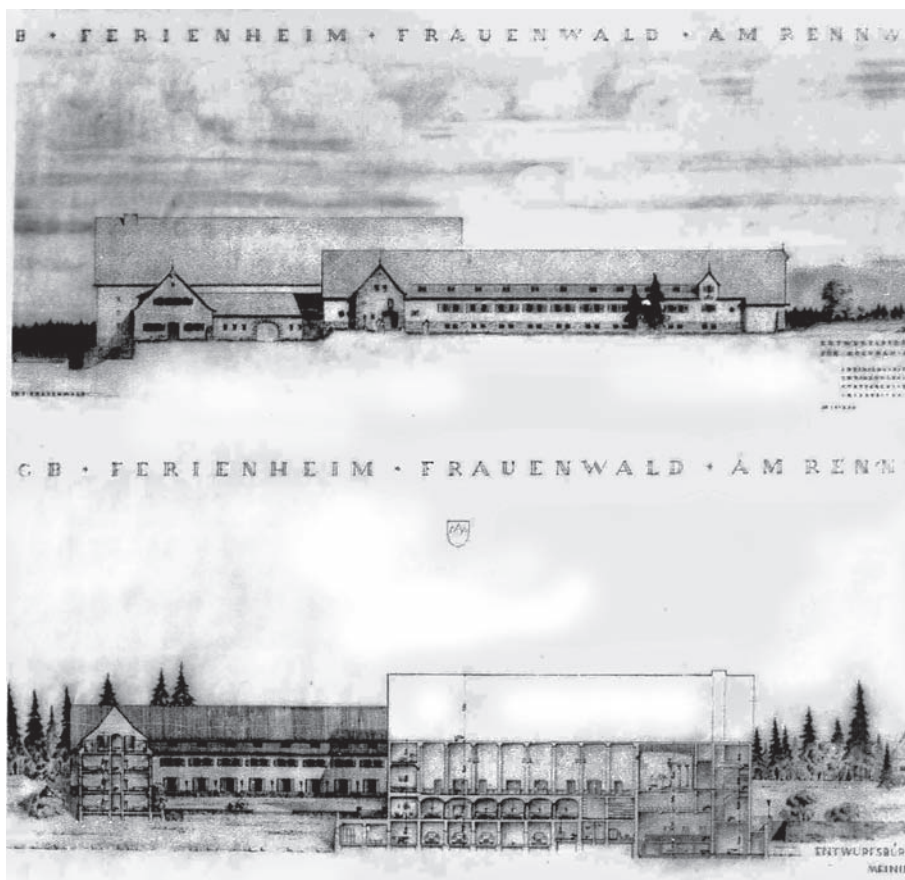
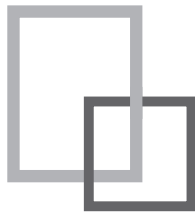


Abb. 14. Frauenwald/Thüringen, Projekt zu einem Heim des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB), um 1954, Arch. Heinz Grimm
(Repro: Sammlung Mark Escherich)



HERMANN HENSELMANN ARCHITEKT UND ARCHITEKTUR ZWISCHEN MODERNISMUS UND TRADITIONALISMUS

Thomas Flierl

1.

Mit dem wachsenden Abstand zum Ende des Staatssozialismus in Osteuropa und seinem architektonischen und städtebaulichen Erbe weitet sich mittlerweile der Horizont auf das ganze architektonische und städtebauliche Erbe des 20. Jahrhunderts und auf das Wirken der Architekten in ihm. Oftmals veranlassten die historischen und kulturellen Brüche dieses „Jahrhunderts der Extreme“ (Eric Hobsbawm) die Architekten, die politischen und ästhetischen Fronten zu wechseln.

Waren noch die 1950er Jahre vom Gegensatz zwischen westlichem Modernismus und östlichem Traditionalismus geprägt, treten Ost und West in den 60er und 70er Jahren in einen Wettstreit um die Gestaltung der Moderne ein. Zwar gewann der Westen diesen Wettstreit, aber die heute so bezeichnete fordistische Moderne war selbst bereits an ein gewisses Ende gekommen.

Unmittelbar nach 1989/1990 schien – ganz im Zeichen des damaligen postmodernen Zeitgeistes und der Suche nach der tatsächlich oder nur scheinbar unterbrochenen Kontinuität der europäischen Städte – das Ende der architektonischen und städtebaulichen Moderne einerseits und des Staatssozialismus andererseits gänzlich in Eins zu fallen.

Heute treten ästhetische und sozial-politische Orientierung von Architektur und Architekten wieder stärker spannungsvoll auseinander. Im historischen Längsschnitt lassen sich – in Ost und West mitunter phasenverschoben – mehrere längere Wellen moderner und traditioneller Orientierung ausmachen.

2.

Hermann Henselmann (1905-1995) repräsentiert wie kaum ein anderer Architekt aus der früheren DDR die Entwicklung von Architektur und Städtebau des zweiten deutschen Staates (Abb. 1, 4).

Bekannt wurde seine bekennende Wendung als moderner Architekt hin zur Architekturdoktrin des Bauens in „nationalen Traditionen“. Nach parteioffizieller Kritik an seinen modernistischen Entwürfen für die Ost-Berliner Stalinallee Anfang der 50er Jahre stellte er sich dem Auftrag der SED-Führung und entwarf in kürzester Zeit das „Hochhaus an der Weberwiese“ (1950/51), das der noch unsicheren Partei- und Staatsführung ein Bild des noch unbestimmt Geforderten gab, die architekturpolitische Wende damit befestigte, stilbildend für die weiteren Bauten der Stalinallee wurde und Henselmann die Genugtuung verschaffte, es besser als alle andere es je hätten

machen können, vollbracht zu haben. Seine späteren Bauten am Strausberger Platz und am Frankfurter Tor (1952 bis 1955) markierten die Eingangssituationen in die „erste sozialistische Straße“ Berlins (Abb. 2 – 5).

Später, als nach der Kritik Chruschtschows an der stalinistischen Repräsentationsarchitektur (1958) und ausgehend von der Sowjetunion die Industrialisierung des Bauwesens vorangetrieben wurde, war es wiederum Henselmann, der der Wiederaneignung der Moderne mit seinen Entwürfen für den 2. Bauabschnitt der Stalinallee (heute Karl-Marx-Allee) (1959) und insbesondere mit den realisierten Entwürfen für das Haus des Lehrers und der Kongresshalle (1962-64), dem Berliner Fernsehturm (1969) und vielen weiteren Bauten prägnante Gestalt verlieh. In den 60er und bis Mitte der 70er Jahre war diese Wiederentdeckung der Moderne auch mit der Hoffnung auf eine gesellschaftliche Modernisierung verbunden. (Abb. 6 – 9)

3.

Weniger bekannt ist die Wendung im architektonischen Schaffen Henselmanns, der als überzeugter moderner Architekt nach 1933 seine freiberufliche Tätigkeit aufgeben und sich offiziellen Bauaufgaben stellen musste. Wegen seines Status als „Halbjude“ entzog ihm 1940 die Reichskulturkammer seine Berufserlaubnis, 1941 wurde ihm eine Sondergenehmigung zur Arbeit als Architekt erteilt.

Henselmann war 1926 bis 1931 in verschiedenen Architekturbüros angestellt. Für seine moderne Architekturhaltung der damaligen Zeit stehen die Villa Kenwin in La Tour-de-Peilz (Schweiz) aus dem Jahre 1929, das Haus Kenwin in Montreux/Schweiz aus dem Jahre 1930 und die privaten Wohnhäuser im Umkreis von Berlin (1931–1932 Wohnhaus Heinecke, Kleinmachnow, 1933 Wohnhaus Stengl, Kleinmachnow, 1934 Wohnhaus Ihring, Kleinmachnow, 1934–1935 Wohnhaus vom Hoff, Auf der Weinmeisterhöhe, Berlin Gatow).¹

In Zusammenarbeit mit Günther Wentzel entwirft Henselmann 1941 – 1942 Bauernhöfe in Balzweiler/Kreis Hohen-salza im Wartheland (heute Inowroclaw, Polen). Die moderne Haltung ist auch hier noch zu erkennen (z.B. kein „deutsches“ Dach, d.h. Walmdach).

In den Jahren 1943 –1945 ist Henselmann im Büro Godber Nissen tätig und am Bau von Gebäuden für die »Avia-

¹ Abbildungen zu den erwähnten Bauten finden sich bei den von Jan Lubitz erstellten Architekten-Portraits unter: http://www.architekten-portrait.de/hermann_henselmann/

Flugzeugfabriken« in Prag beteiligt. Diese Bauten sind nicht näher bekannt.

In der DDR hat er sich mit Hinweis auf Bertolt Brecht auf die „List“ des Architekten gegenüber dem Auftraggeber berufen (bei Brecht war es die List des Revolutionärs).

Es wäre interessant, die Arbeiten von Henselmann in der Nazi-Zeit daraufhin zu analysieren, wie viel Anpassung und wie viel List der Moderne sie verkörpern. Für die traditionalistischen Bauten in der DDR lässt sich zumindest sagen, dass sie von den Grundrissen und dem städtebaulichen Habitus her modern konzipiert sind und dass die geforderte Klassizität weder als bloßer Abklatsch des sowjetischen Vorbilds interpretiert werden kann, noch der Widerspruch zwischen Tradition und Moderne unvermittelt bliebe. Bei allen Kompromissen ist ein gewisses Raffinement und eine charakteristische Eleganz nicht zu übersehen.

4.

Nach 1990 nahm Henselmann mit großer Befriedigung die große Wertschätzung seiner nun tonangebenden westlichen Kollegen (Hans Kollhoff, Hans Stimmann) für die alte Stalinallee und seine Bauten aus Anfang der 50er Jahre zur Kenntnis.

Leider war Henselmann aus Altersgründen nicht mehr in der Lage, den Bewunderern seiner früheren Bauten zu zeigen, dass er auch die neuerliche traditionalistische Wende besser als die anderen bewältigen hätte können.

Heute, zwanzig Jahre später kann die naive Begeisterung für den real-sozialistischen Historismus der 50er Jahre und die vehemente Ablehnung der späteren Nachkriegsmoderne, vor allem der 1960er Jahre, wie sie lange Zeit die deutsche Architekturdebatte und Städtebaupolitik, vor allem auch in Berlin beherrscht hat, kaum noch nachvollzogen werden. Alte und neue Stalinallee sind heute nicht mehr zu trennen, historisch und ästhetisch in ihrer jeweiligen Eigenart begriffen, kritisiert und erklären sie sich wechselseitig.

Wir benötigen Theorien und Kategorien, um die wellenförmig ausgetragenen Spannungen von Traditionalismus und Modernismus in einer aufgeklärten Theorie einer reflektierten, selbstkritischen Moderne, einer „unvollendeten Moderne“ (Habermas) denken zu können.

Die Biographie und das Werk von Hermann Henselmann geben dazu vielfältige Anregung und Material.

Auszug aus der Denkmalliste Berlin: Suchbegriff Hermann Henselmann (2005)

Anhang

Frankfurter Tor 1-9, Wohn- und Geschäftshäuser, 1955-60 vom Architektenkollektiv Hermann Henselmann (D) (siehe *Ensemble* Karl-Marx-Allee 53/67...) Karl-Marx-Allee 140, 143 (FRI/KRE-FRI-G)

Marchlewskistraße 16/22, 24/30, 25 (D), 25A-C (D), Hochhaus und Wohnanlagen an der Weberwiese, 1951-52 vom Entwurfskollektiv Hermann Henselmann (siehe *Ensemble* Karl-Marx-Allee 53/67... und *Gartendenkmal*

Marchlewskistraße 16/22...) Fredersdorfer Straße 13-15, 25/27 (FRI/KRE-FRI-G)

Platz der Vereinten Nationen 1-12, 23-32, Wohnbauten Leninplatz, 1968-70 von Hermann Henselmann und Entwurfskollektiv Heinz Mehlan (FRI/KRE-FRI-G)

Strausberger Platz 1-19, Stalinallee Abschnitt A, Wohn- und Geschäftshäuser, 1952-53 vom Entwurfskollektiv Hermann Henselmann (D) (siehe *Ensemble* Karl-Marx-Allee 53/67... und *Gartendenkmal* Strausberger Platz) (FRI/KRE-FRI-G)

Alexanderplatz 3-4, Kongresshalle und **Haus des Lehrers**, 1961-64 von Hermann Henselmann mit Mosaikfries „Unser Leben“, 1964 von Walter Womacka (D) Alexanderstraße Karl-Marx-Allee 2 (MIT-MIT-G)

Höhenweg 10, Wohnhaus, 1934 von Hermann Henselmann (SPA-SPA-D)

Alt-Treptow 14-17, Gasthaus Zenner, 1954-56 von Hermann Henselmann (siehe *Gartendenkmal* Alt-Treptow) (TRE/KÖP-TRE-D)



Abb. 1. Porträt Hermann Henselmann, 1952
Foto: Bundesarchiv / Gielow,



Abb. 2. Baustelle Weberwiese mit dem Wohnblock und dem Hochhaus, 1952
Foto: Bundesarchiv / Horst Sturm



Abb. 3. Hermann Henselmann (2. von links) erläutert einem Gast aus Westdeutschland das Projekt Karl-Marx-Allee am Masterplan und Modell, 1954
Foto: Bundesarchiv / Walter Heilig



Abb. 4. Blick vom Haus des Kindes am Strausberger Platz in die Karl-Marx-Allee auf das Kuppelturmppaar am Frankfurter Tor, 1956
Foto: Bundesarchiv / Peter Heinz Junge



Abb. 5. Haus an der Weberwiese, um 2000
Landesdenkmalamt Berlin / Wolfgang Reuss



Abb. 6.



Abb. 7.



Abb. 8.

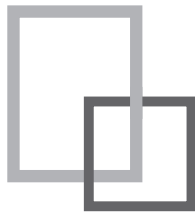
Abb. 6, 7 und 8 Haus des Lehrers und Kongresshalle am Alexanderplatz (erbaut 1962/64) nach Umbau und Sanierung der Baugruppe, 2009

Fotos: Landesdenkmalamt Berlin / Wolfgang Bittner



Abb. 9. Blick vom Marx-Engels-Forum auf den Fernsehturm („Turm der Signale“, erbaut 1965-69) am Alexanderplatz, um 2005

Foto: Landesdenkmalamt Berlin / Wolfgang Bittner



NEUES BAUEN UND ENTGRENZUNG? DOCOMOMO UND DIE MODERNE

Reiner Franke

„In the 20th Century Architecture, Urban Planning and Landscape during a brief, exhilarating, unique period were transformed in parallel with the Theory of Relativity, Cubism, Twelve Tone Music, Scientific Method, Rational Philosophy, Economic and Social Theory, Medical Science and Industrialisation.

Modern architecture was, consequently, a cultural imperative, which expressed innovative ideas, the early buildings retaining their potency to this day, and it is as much the spirit which generated these forms as the forms themselves which represent a crucial part of our intellectual heritage.

The built inheritance, which glorifies the dynamic spirit of the 20th Century, employed advanced technology which has not always endured long term stresses, and the functions which the buildings originally met have changed substantially.

The preservation of significant buildings, as works of art, presents a demanding economic and physical problem. The continued life of both the icon and the ordinary as elements in an economically driven world depends first, upon a shared recognition of their cultural and social value and second, upon their continuing economic viability.”

Docomomo – Beginn und Entwicklung

Mit den oben zitierten Sätzen beschreibt das Docomomo Journal No. 27 (2002) den Gleichklang des frühen 20. Jahrhunderts und die Situation Ende der 1980er Jahre, die zur Gründung von Docomomo International führte. Der unmittelbare Anlass waren die Rettungsbemühungen um das Sanatorium Zonnestraal in Hilversum, 1926-28 von Jan Duiker erbaut. Eine Anlage, die in vollkommener Art und Weise die strahlenden Hoffnungen der 1920er Jahre verkörperte, inzwischen längst funktionslos und in Teilen bereits unrettbar verfallen.

140 Teilnehmer aus 20 Ländern trafen sich 1990 in Eindhoven, um Docomomo zu gründen, ein Akronym, das für „Documentation and Conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the Modern Movement“ steht. Es entstanden sog. Working Parties in vielen Ländern, so dass sich schnell ein weltweites Netzwerk bildete, das einen intensiven Austausch pflegte. Besonders in Erinnerung blieb dabei ein Treffen am Bauhaus 1992, und überhaupt bildeten die deutschen Ikonen einen ganz speziellen Bezugspunkt der Bewegung. Denn im Zentrum des Interesses standen die Bauten der 1920er Jahre, und dazu hatte das sog. Neue Bauen Entscheidendes beigetragen.

Alison und Peter Smithson beschrieben in ihrer 1965 veröffentlichten Schrift „Die heroische Periode der modernen Architektur“ (1) ihre damalige Sicht folgendermaßen: „In der

Zeit gerade eben vor und nach dem ersten Weltkrieg kam eine neue Architekturauffassung hoch. In erstaunlich kurzer Zeit meisterte sie ihre notwendigen Techniken und brachte Gebäude hervor, welche ebenso vollständig durchgeführt wurden, wie jegliches in der früheren Architekturgeschichte. Dieser Zeitabschnitt endete, als die absolute Überzeugung der Bewegung starb, um 1929 herum. Es gab einige ‚geglückte‘ Gebäude vor 1915 und es gab Gebäude aus dem ursprünglichen Geist auch nach 1929, ab von den Hauptzentren. Das heroische Zeitalter der Moderne ist der Fels, auf dem wir stehen.“

Die Fokussierung auf die „heroische Periode“, auf die sog. klassische Moderne, entsprach durchaus den ursprünglichen Intentionen der Docomomo-Bewegung. Auf der anderen Seite sorgten aber die wirklich internationale Sichtweise der Kongresse und viele Länderbeiträge bald für eine Relativierung der ersten Eingrenzung. Denn nicht überall auf der Welt gab es in den 1920er Jahren ein solches Modern Movement wie in Deutschland oder in den Niederlanden, und zu unterschiedlich war vielerorts die politische Entwicklung in den folgenden Jahrzehnten gewesen. In Großbritannien gab es zwar die „Pioneers“, aber danach kein Modern Movement, auch in Frankreich gab es nur Einzelkämpfer. In Brasilien brauchte es für eine Bewegung erst das Ministério da Educação e Saúde, 1937 bis 1943 erbaut. Andererseits war es für Docomomo Japan ganz selbstverständlich, auf die Gefährdung des Nakagin-Capsule-Tower von Kisho Kurokawa hinzuweisen, und der war erst 1972 fertiggestellt worden.

Die Working Party Germany, also Docomomo Deutschland, entstand 1990 als eine eher informell organisierte Gruppe, die sich beruflich mit Renovierungsaufgaben wie den Berliner Taut-Siedlungen oder mit Ausstellungsprojekten zum Modern Movement beschäftigte. Bedingt durch die historische Entwicklung in Deutschland war es selbstverständlich, dass dabei die „absolute Überzeugung der Bewegung“, also die 1920er Jahre, das Neue Bauen, im Mittelpunkt stand. Hier gab es ja auch genügend zu tun, vor allem praktisch, insbesondere nach dem Fall der Mauer. Nach dem Jahr 2000 waren dann erste Erfolge vorzuweisen, zugleich deutete sich jedoch ein beginnender Generationswechsel an sowie die Notwendigkeit, angesichts des hohen internationalen Standards vieler Working Parties die deutsche Sektion etwas straffer zu organisieren.

Dies geschah schließlich im Februar 2006 mit der Neugründung von Docomomo Deutschland als gemeinnützigem Verein, mit Sitz im Bauhaus Dessau. Der Vereinssitz war durchaus programmatisch zu verstehen. In der erneuten Auseinandersetzung mit den Gründungsgedanken von Docomomo

zeigte sich die ganze Bandbreite der weltweiten Sichtweisen des Modern Movements. Auch liefen zeitgleich die Vorbereitungen für die IX. Internationale Docomomo Konferenz in der Türkei zum Thema „Other Modernisms“ (2006). Es war also unübersehbar, dass sich nach 15 Jahren intensiver Arbeit das Interesse von Docomomo International in die Breite bewegte.

Darüber hinaus stellte sich die immer aktueller werdende Frage, ob die zunehmende Gefährdung von Bauten der 1950er Jahre noch im Fokus der Arbeit von Docomomo stehen sollte oder nicht. Vielerorts ging es diesen Bauwerken ja nicht anders als denen der 1920er Jahre. Sie gerieten unter Investorendruck, standen im Wege, sollten an neue Standards und Nutzungen angepasst oder eben schlicht abgerissen werden. Aus deutscher Perspektive verkörpern sie jedoch oftmals eine Wiederaufnahme der Zwischenkriegsmoderne sowie den Versuch, wieder Anschluss an die internationale Entwicklung der Nachkriegszeit zu finden. Beide Beobachtungen verleihen dem Städtebau und der Architektur der Nachkriegsjahrzehnte besonderes Gewicht.

Kontext

Die Frage nach dem Docomomo-Verständnis des Terminus '„Modern Movement“ führte über die Architekturdiskussion hinaus. Für die Auseinandersetzung mit der Begriffs- und Theoriegeschichte der Moderne war insbesondere ein Blick in die Literaturgeschichte bzw. in die Philosophie hilfreich.

Bereits 1965, im selben Jahr also, als die Smithsons ihren Text veröffentlichten, wies der Romanist Hans-Robert Jauf in seinem Aufsatz „Wortgeschichtliche Betrachtungen“(2) auf zwei erstaunliche Tatsachen hin. Einerseits ist das Substantiv „Moderne“ sehr jung. Es wurde erstmals im Literaturdiskurs verwendet, und zwar 1849 in Frankreich und sogar erst 1887 in Deutschland. Andererseits findet sich aber das Adjektiv „modern“ viel früher, nämlich bereits um 494/495 n.Chr., und zwar in der Abgrenzung der christlichen zur heidnischen Welt – als ein vom Adverb „modo“ (lat. eben, erst, jetzt) abgeleitetes Adjektiv „modernus“. Modern also als eine relative Zeitbezeichnung, als Trennung von Heute und Gestern, eine heute noch gebräuchliche Verwendung.

Die Philosophin Cornelia Klinger unterscheidet in ihrer Theoriegeschichte der Moderne(3) neben der langen, relativen Verwendung von „modern“ vor allem drei Epochen: den „absoluten Begriff der Moderne“ um 1800, den „ästhetischen Begriff der Moderne“ um 1900 und die „Historisierung der Epoche der Moderne“ um 1970.

Mit dem „absoluten Begriff der Moderne“ ist die Zeit um 1800 als eine typisch überdeterminierte Epochenschwelle gemeint. Neuorientierung seit dem Mittelalter, Aufklärung, bürgerliche Revolution und Industrialisierung führen zur Vorstellung eines irreversiblen Bruchs mit der Vergangenheit, zu einem absoluten Verständnis von „modern“, mit dem wiederum nicht mehr gebrochen werden kann.

Jürgen Habermas sagte zum „Projekt der Moderne“ bereits in seiner Adorno-Preis-Rede 1980: „Erst mit den Perfektionsidealen der französischen Aufklärung, mit der durch die moderne Wissenschaft inspirierten Vorstellung vom unendlichen Fortschritt der Erkenntnis und eines Fortschreitens zum

gesellschaftlich und moralisch Besseren, löst sich allmählich der Blick aus dem Bann, den die klassischen Werke der antiken Welt auf den Geist der *jeweils* Modernen ausgeübt hatten.“(4)

Das Prinzip Herkunft - die Tradition, beginnend mit dem Schöpfungsakt - wird durch das Prinzip Zukunft des mündigen Bürgers ersetzt. Die bisherige Transzendenz, die Verankerung in einem jenseitigen Bezugspunkt, wird zur Immanenz, d.h. die moderne Gesellschaft baut nun auf eigenen Grundlagen auf und kann etwas Neues schaffen. „Die Moderne“ gibt es zwar noch gar nicht, das Prinzip Zukunft führt aber bereits zu einem grundsätzlichen Avantgarde-Denken. Die Gegenwart wird damit zwangsläufig zu einer Art Übergangszeit. Was sich in der Architektur erst im 20. Jh. zeigt, ist hier schon vorbereitet: eine Gegenwart nur mit transitorischem Charakter, nichts ist mehr für die Ewigkeit gedacht (man vergleiche die bautechnischen Experimente des Neuen Bauens). Und evtl. sogar eine daraus resultierende Heimatlosigkeit, die das Dampfersymbol dann in den 1920er Jahren fast perfekt bediente.

Die Zeit um 1900 zeigt sich erneut als eine überdeterminierte Epochenschwelle, in der das Absolute der Moderne – das Substantiv ist nun gefunden - zum hauptsächlich ästhetisch gemeinten Kampfbegriff wird. Wieder treffen entscheidende technische Entwicklungen (Auto, Flugzeug, Film etc.) auf gesellschaftspolitische, künstlerische und literarische Aufbruchbewegungen. Manche dieser Bewegungen verwenden nun sogar schon programmatisch Moderne oder Zukunft in ihrem Titel (man vergleiche den englischen Modern Style als Jugendstil-Bezeichnung oder den italienischen Futurismus).

Klinger interpretiert den von nun an regelmäßig auftretenden Hang, die Moderne für beendet zu erklären, als die Kehrseite von Zukunftsbesessenheit und Fortschrittsoptimismus. Resultierend vermutlich aus der Kluft zwischen Erwartung und Erfahrung, wenn also bereits nach wenigen Jahren andere Entwicklungen als die vorausgesagten festzustellen sind. Gleichzeitig konstatiert sie, dass das Tempo der Entwicklung ab 1900 zunimmt. Immer rascher wird das gestern noch Moderne vom heute noch Modernen abgelöst, die Wertschätzung der jeweiligen Sensation wird immer kürzer. Man denke nur an die Halbwertszeit des Jugendstils oder an die zahlreichen Ismen, die die Kunst zwischen 1905 und 1920 bestimmten – Expressionismus, Kubismus, Neoplastizismus usw.

Die zwangsläufige Folge des hohen Tempos ist ein schnelles und vor allem ein schlechtes Altern, auch und insbesondere der architektonischen Experimente. Das ständige Ablösen des Neuen durch das noch Neuere als ein „nie endender Prozess interner Brüche und Fragmentierungen“ (Klinger) führt zu einer permanent werdenden Revolution. Die zwangsläufige Folge davon wiederum sind gewisse Ermüdungserscheinungen.

Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre schließlich beginnt die Historisierung der Moderne als „Epoche“. Jetzt erst ist ein erneuter Paradigmenwechsel feststellbar, wieder als eine Art Überdeterminierung: ganz generelle Ermüdungserscheinungen, die sog. Spätmoderne, das Abtreten der Heroen, das Ende der Planungseuphorie, 1968, die Mondlandung bzw. Apollo 13, Woodstock bzw. Altamont, der Bericht des Club of Rome, die Ölkrise, der Atomprotest.

Klinger hält dazu allgemein fest: „Das Gestern wird nicht mehr so total entwertet, das Morgen nicht mehr so emphatisch heraufbeschworen.“ In der Architektur führt das beispielsweise zu einer Neubewertung der Altbausubstanz, erinnert sei nur an das Europäische Denkmalschutzjahr 1975. Außerdem beginnt man langsam zu differenzieren zwischen Moderne und Zeitgenössischem. Das Zeitgenössische bedeutet die Rückkehr zum alten, relativen Sinn des Modernen im Sinne eines jetzt Aktuellen, ohne jedoch den Absolutheitsanspruch aufrechtzuerhalten. Aus der sich auftuenden Differenz zwischen dem Zeitgenössischen und der Moderne ergibt sich nach Klinger die Vorbildlichkeit der Moderne. Es beginnt die Musealisierung der Moderne, ungeachtet ihres eigentlichen Veraltens. Die Moderne bildet eine Tradition, sie wird klassisch. Auch Jauß stellte bereits fest, dass sich die Moderne ihre Klassik selbst schafft. Der Begriff der Epoche als eine spezifisch moderne Idee wird nun auf eine Moderne angewandt, die eigentlich keine Epoche sein wollte.

Die verbreiterte Diskussion in Gesellschafts- und Kulturwissenschaften führt zu einer inhaltlichen Anreicherung der Moderne-Konzeption. In der Rückwirkung auf die Architektur beispielsweise zur verstärkten Beschäftigung mit den „anderen“ Modernen. Es handelt sich um eine durchaus fruchtbare Folge der Auseinandersetzung mit dem „modernen“ Einheitsstreben bzw. „postmodernen“ Vielheitsstreben. Durch die Historisierung jedenfalls kann überhaupt erst so etwas wie eine klassische Moderne entstehen. Der Widerspruch einer klassischen Moderne – Klassik zielt auf Dauer, Moderne nicht – wird von einem gnädigen kollektiven Gedächtnis aufgelöst, und das rechtfertigt letztlich auch die Absicht von Docomomo, klassisch moderne „Provisorien“ auf Dauer erhalten zu wollen.

Arbeitsthemen

Als Fazit der bisherigen Ausführungen sei noch einmal festgehalten: In der Theoriegeschichte geht die Phase der ästhetischen Moderne bis in die Zeit um 1970, schließt also ganz selbstverständlich die Nachkriegszeit mit ein.

Einmal abgesehen von der Frage, mit welchen Ismen man in der Architekturgeschichte die Jahrzehnte bis 1970 bezeichnen möchte, wenn man das Modern Movement auf die heroische Periode der Smithsons, die klassische Moderne, beschränkt, macht es allgemein gesehen wenig Sinn, sich in der Architektur anders zu verhalten als in der interdisziplinären Theoriegeschichte. Eine leidenschaftlich geführte Diskussion führte jedenfalls zu dem Ergebnis, auch das Interesse von Docomomo Deutschland bis in die Zeit um 1970 auszudehnen. Konkret bezogen auf die Situation in Deutschland könnte das beispielsweise heißen: bis hin zum Olympiادach in München 1972, dem Jahr, in dem eben der Club of Rome die allgemeine Zukunftsorientierung so gründlich ins Wanken brachte. Dann wäre es in der internationalen Abstimmung nicht mehr so schwierig, selbst den Nakagin-Capsule-Tower noch als Gegenstand der Sorge zu akzeptieren, und man hätte mit dem Olympiادach in München zugleich etwas, was das konstruktive Experimentieren der Moderne noch einmal zu einem Höhepunkt brachte. Nicht zuletzt ein Bauwerk, das ja auch schon einmal hochgradig gefährdet war.

Um aber noch einmal einen Bezug zu anderen Disziplinen herzustellen: 2004 veröffentlichten die Soziologen Ulrich Beck und Christoph Lau in der Edition „Zweite Moderne“ einen Zwischenbericht ihres interdisziplinären Sonderforschungsbereichs „Reflexive Modernisierung“ (5). Sie schlagen hier, im Gegensatz zu den Theorien der Postmoderne, eine „Verflechtung von Kontinuität und Bruch“ vor, gebrauchen den Begriff der „Entgrenzung“ und definieren die „Herausforderung, eine neue Handlungs- und Entscheidungslogik zu entwickeln, die nicht mehr dem Prinzip des „Entweder-Oder“, sondern dem des „Sowohl-als-Auch“ folgt“.

Entgrenzung heißt bei Beck und Lau aber auch: Entscheidungen treffen, neue Grenzen ziehen. Übertragen auf die Docomomo-Debatte um die Ausweitung der klassischen Sichtweise über das Neue Bauen hinaus wurden deshalb Anfang 2007 fünf Basisprinzipien des Modern Movement definiert, als Kriterien für die erweiterte Arbeit von Docomomo Deutschland. Getreu dem Rationalitätsprinzip der Moderne sind dies „moderne“ Kriterien, die nachvollziehbar sein müssen. Wenn man also bei einem Bauwerk in diesen Kategorien (nicht in allen, aber in wesentlichen) „moderne“ Qualitäten findet, z.B. in der Objektivierbarkeit von Modernem im Nichtmodernen, von Neuem im Traditionellen, dann kümmert sich auch Docomomo Deutschland um das Gebäude, und zwar gleichermaßen in West und Ost, auch unabhängig davon, ob das Bauwerk aus den 1930er oder aus den 1960er Jahren stammt. Diese fünf Basisprinzipien sind:

- ein technisches Interesse,
- ein konstruktives Interesse,
- ein optisches Interesse,
- ein soziales Interesse bzw.
- ein moralisches Interesse.

Das technische Interesse meint: Innovationen, die Suche nach neuen Materialien usw. Das konstruktive Interesse meint: die Suche nach neuen Konstruktionsweisen. Das optische Interesse meint: Raum-Zeit-Architektur, Wrights Auflösung der Box, Raumkontinuen, optische Revolution. Das soziale Interesse meint: die Suche nach sozialer Relevanz. Schließlich das moralische Interesse einschließlich der Traditionslinie der Aufklärung: einerseits als kritischer Impuls, als eine moralisch-aufklärerische Auflehnung, als Prinzip Widerstand, andererseits als ein gewisses Glücksversprechen, ein sozialingeniöser Optimismus, ein utopischer Gehalt.

Als ein sechstes Basisprinzip könnte man die Vernunftidee anführen oder eben den Hang zur rationalen Begründbarkeit von Entscheidungen. Mittlerweile müsste dieser Grundsatz selbst eine kritische bzw. selbstkritische Betrachtung des „Rationalisierungs“-Anspruchs der Moderne einschließen. Denn die erwähnte „ästhetische Moderne“ (auch Jürgen Habermas verwendet diesen Begriff) erscheint nicht zuletzt deshalb so brauchbar, weil doch gerade die klassische Moderne nicht so rational war wie sie vorgab, seien es die mystisch-calvinistische Ideenlehre des de Stijl oder Le Corbusiers Fünf-Punkte-Programm zu einer neuen Architektur. Deshalb verzichtete Docomomo auf die Definition eines sechsten architektonischen Basisprinzips verzichtet.

Das Herz Docomomos wird zwar immer an der klassische Moderne hängen. Weil aber die Aufgaben neu definiert worden sind, muss die Frage, die sich die Ausstellung für zeitgenössische Kunst auf der Documenta 12 in Kassel 2007 stellte, – „Ist die Moderne unsere Antike?“ – nicht mehr mit einem Ja beantwortet werden. Gleichwohl wendet Docomomo seine Neugier zurück. Im Gegensatz zum Modern Movement, das nun mal in den Zeitläuften direkt drinsteckte, sollte es also möglich sein, die Bandbreite groß zu halten. Die Entgrenzung über das Neue Bauen hinaus ist deshalb aus heutiger Sicht zugleich ein generelles Plädoyer für das „Other“, für die Pluralität der Vergangenheit, jenseits von Überstilisierungen und Simplifizierungen. Was früher mit positivistischem Blick vielleicht eher als „Störung“ gesehen wurde, gerade das wäre im Sinne einer Abrundung mit seinen Besonderheiten von Interesse und anzuerkennen. Eben – gemäß der aktuellen soziologischen Debatte – die kritische Betrachtung der Moderne nicht mehr nach dem Prinzip des „Entweder-Oder“, sondern nach dem des „Sowohl-als-Auch“. Die Qualitätsfrage allerdings ist immer zuerst zu stellen. Neues Bauen oder nicht.

Literatur:

- Alison and Peter Smithson, *The Heroic Period of Modern Architecture*, in: *Architectural Design* 1965, no. 12, December, special issue (Smithson, A. and P. Smithson, *The Heroic Period of Modern Architecture*, London/Milan 1981 [reprint of *Architectural Design* December 1965]; *Smithson*, Alison und Peter: *Die heroische Periode der modernen Architektur*, Tübingen 1981)
- Hans-Robert Jauß, Wortgeschichtliche Betrachtungen, in: Hans Steffen (Hg.), *Aspekte der Modernität*, Sammelband, Göttingen 1965
- Cornelia Klinger, Seit wann ist „modern“ modern?, Vortrag auf der Hamburger Konferenz „Was ist heute modern?“, September 2003, in: *Der Architekt* 3-4/2004, S.
- Jürgen Habermas, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. Adorno-Preis-Rede 1980, in: *Kleine politische Schriften I - IV*, Frankfurt am Main 1981 (Jürgen Habermas: *Die Moderne – Ein unvollendetes Projekt*. Philosophisch-politische Aufsätze, Leipzig 1990)
- Ulrich Beck, Christoph Lau (Hg.), *Entgrenzung und Entscheidung: Was ist neu an der Theorie reflexiver Modernisierung?* (Edition Zweite Moderne) Frankfurt am Main 2004

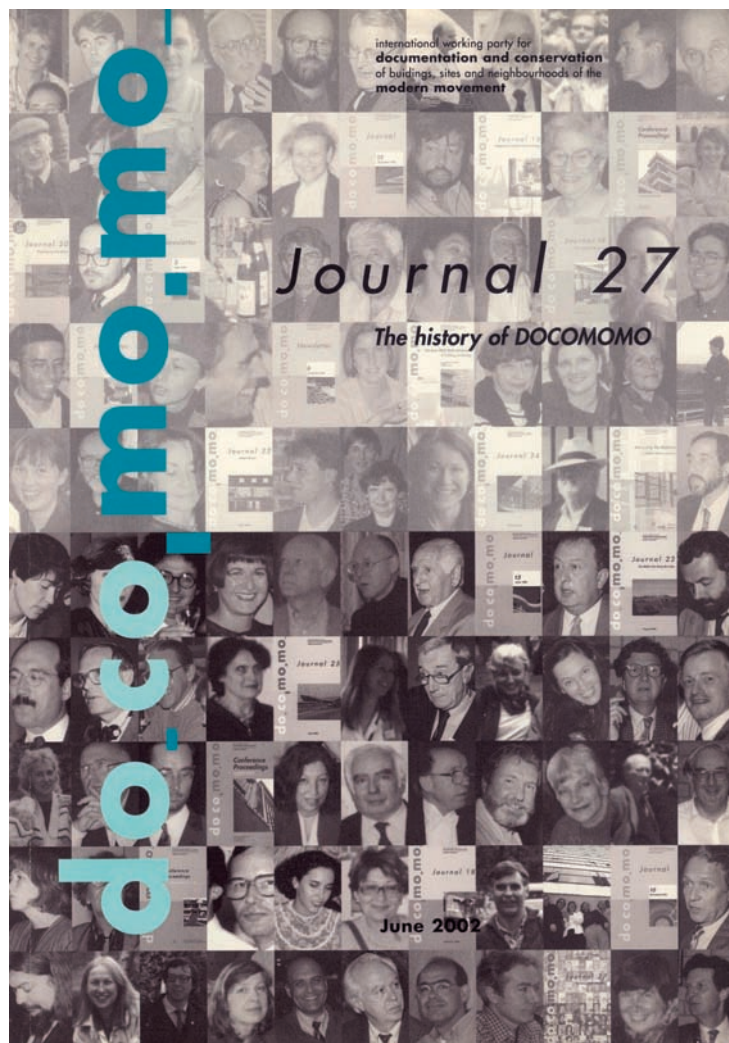


Abb. 1. Docomomo Journal 27, 2002

Repro: Reiner Franke



Abb. 2. Docomomo Founding Conference, Eindhoven 1990

Foto: Docomomo International Archive



Abb. 3. Docomomo Founding Council Meeting, 1990

Foto: Docomomo International Archive

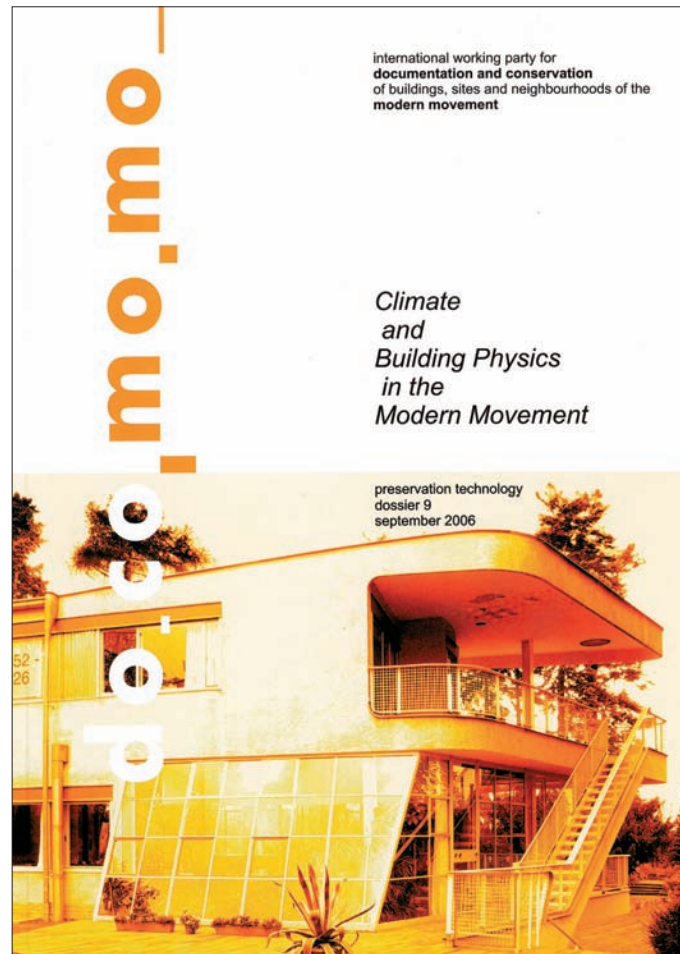


Abb. 4. Docomomo Preservation Technology Dossier 9, 2006

Repro: Reiner Franke

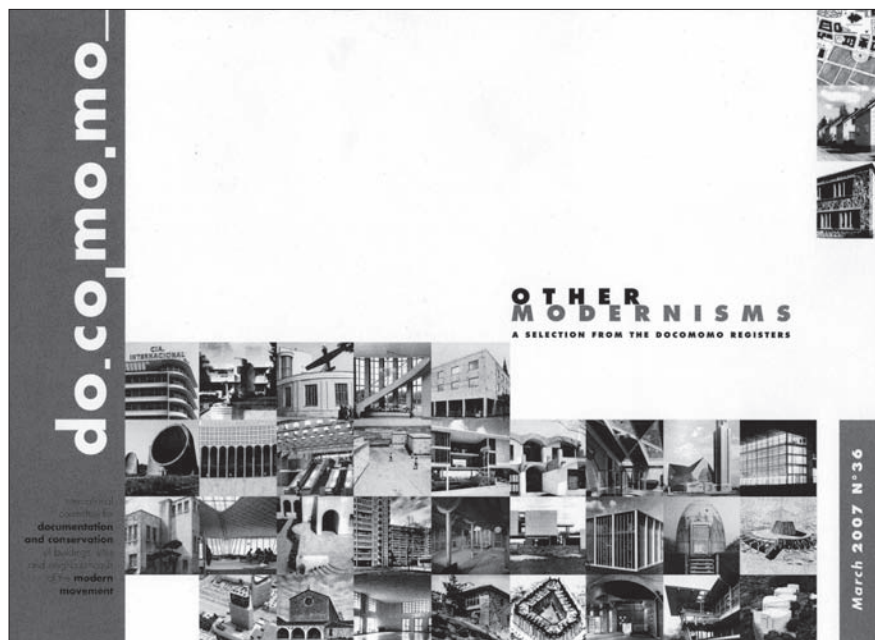


Abb. 5. Docomomo Journal 36, 2007

Repro: Reiner Franke



Abb. 6. Johannes Duiker, Bernard Bijvoet, Sanatorium Zonnestraal, Hilversum, 1926-28

Foto: Reiner Franke



Abb. 7. Johannes Duiker, Bernard Bijvoet, Sanatorium Zonnestraal, Hilversum, 1926-28

Foto: Reiner Franke

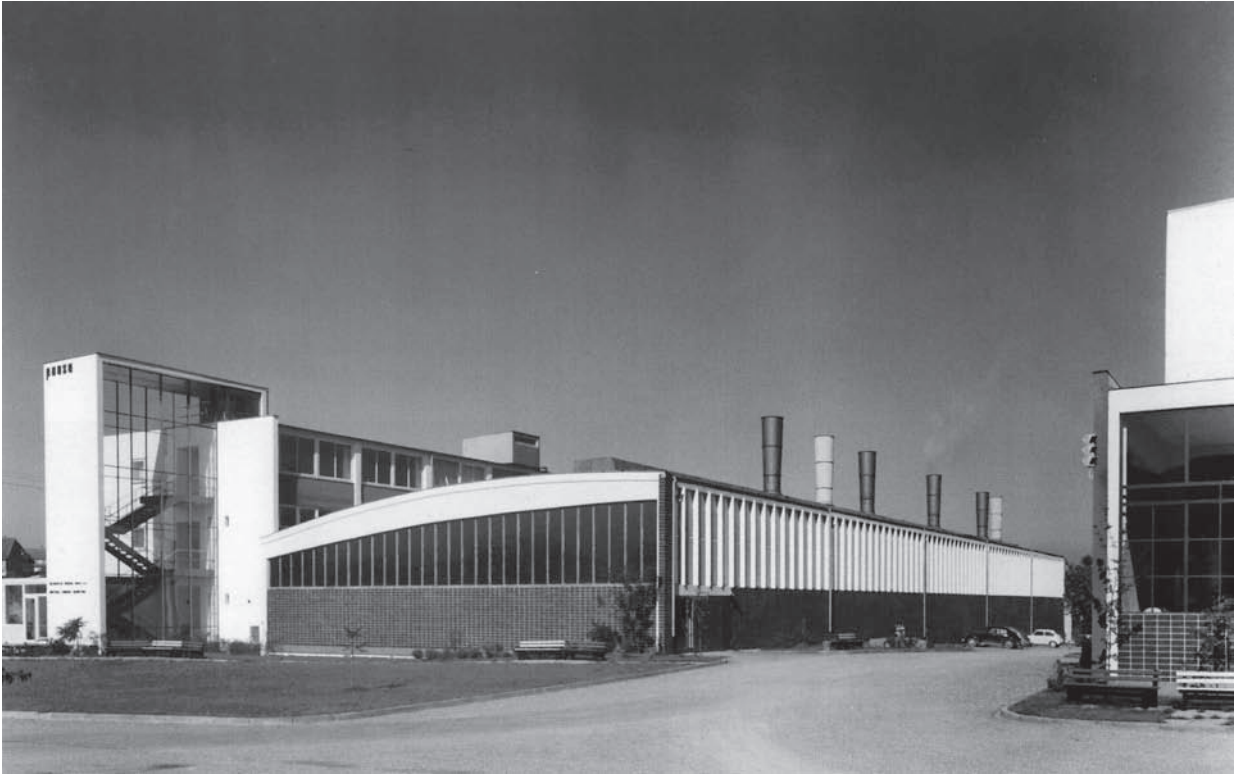


Abb. 8. Manfred Lehmbruck, Pausa AG, Mössingen, 1952-61
Foto: Archiv Chr. Rotermund-Lehmbruck



NACH DEM FALL DES EISERNEN VORHANGS – DAS ARCHITEKTONISCHE ERBE DES SOZIALISTISCHEN REALISMUS IN BERLIN

Jörg Haspel

Als Brennpunkt des Kalten Krieges erfüllte Berlin nach 1945 eine deutsch-deutsche Schaufensterfunktion im Wettbewerb der politischen Systeme in Ost und West. Das galt auch und vielleicht vor allem auf dem Gebiet von Städtebau und Architektur, deren Ergebnisse oftmals in unmittelbarer Wechselwirkung beiderseits des Eisernen Vorhangs entstanden und überregionale, ja internationale Bedeutung als gebaute Demonstration einer weltpolitischen Konkurrenz und Konfrontation beanspruchten.

Berlin verdankt seine städtebauliche Physiognomie in großen Ausschnitten auch den Planungen und Bauten der Nachkriegsgeneration. Als eine der meist zerstörten deutschen Städte und als Hauptschauplatz des Kalten Krieges in Deutschland, besitzt die Stadt eine Fülle überregional bedeutender Bauzeugnisse der deutsch-deutschen Nachkriegsgeschichte. Stalinallee und Hansaviertel, die beiden Kongresshallen im Tiergarten und am Alexanderplatz, Egon Eiermanns Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in der City-West oder der Fernsehturm am Alex mögen hier als Stichworte genügen. Viele Bauten der Nachkriegsära, die mit dem Fall der Mauer und der deutschen Vereinigung zu Ende ging und nunmehr als eine Art geschlossene Kulturepoche zur kritischen Sichtung durch die Denkmalpflege anliegt, standen nach 1990 auch auf der Liste der Abrisskandidaten ganz oben.

Der „Rückbau“ genannte Abbruch der Hochhausscheibe des **DDR-Außenministeriums** (1964-66) von Josef Kaiser war vielleicht das medienwirksamste Opfer dieser Stimmung, in die gerade bei prominenteren Vertretern im Ostteil Berlins auch politische Vorbehalte eingeflossen sein mögen. Hinzu kommt als Verlust im Osten das ehemalige Interhotel Berolina an der Karl-Marx-Allee (1959/61), ein Pilotprojekt für den modernen Großhotelbau der DDR und ebenfalls von Josef Kaiser. Die Verlustbilanz verzeichnet freilich auch Denkmaleinbußen im ehemaligen Westen von Berlin, so den Abriss des Vereinshauses der Berliner Kaufleute und Industriellen (Paul Schwebes, 1954) und der Börse (Heinrich Sobotka und Gustav Müller, 1954), die in der Charlottenburger City-West dem neuen Ludwig-Erhard-Haus (1998, Nicholas Grimshaw) der Industrie- und Handelskammer weichen mussten.

Es ist also neben dem zahlenmäßigen Umfang der Gefährdungsbilanz auch der Umstand besorgniserregend, dass eine ganze Reihe von Schlüsselbauwerken von Abbrüchen oder Abbruchüberlegungen betroffen waren, die zu ihrer Entstehungszeit in der Fachpresse und interessierten Öffentlichkeit höchste Anerkennung erfahren hatten. Auch die Beseitigung

der **Ungarischen Botschaft** Unter den Linden (Endre Koltai & Laszlo Kavacy, 1966), die einem neuen Botschafts- und Bürokomplex im Bezirk Mitte Platz machen, oder die seit über zehn Jahren leerstehende Botschaft der Republik Polen Unter den Linden (1962/64, Emil Leybold und Christian Seyfarth), deren Schicksal weiterhin ungeklärt ist, gehört dazu. Verluste gibt es also in Ost und West und – so die These – Wertschätzung oder Geringschätzung von Baudenkmalen der Nachkriegszeit lassen nicht allein aus dem Schema des Kalten Krieges und des Ost-West-Gegensatzes oder parteipolitischen Präferenzen erklären.

Monumente und Kunst am Bau

Anstelle des 1950/51 gesprengten Hohenzollernschlosses auf der Spreeinsel hatte die DDR nach 1945 zunächst das Staatsratsgebäude (1961-1963) an der Südseite des Marx-Engels-Platzes, dann das Außenministerium an der Westseite (dem die Schinkelsche Bauakademie zum Opfer fiel) sowie 1973-76 den Palast der Republik an der Ostseite erbaut. Der nach dem Mauerfall ausgelobte internationale Spreeinselwettbewerb ging von dem Abbruch aller drei Staats- und Regierungsbauten der DDR aus, um den historischen Stadtgrundriss wiederherzustellen, also insbesondere das Volumen der Bauakademie, des Stadtschlusses sowie eine städtebauliche Rückstrukturierung an der Südseite des Schlossplatzes zu ermöglichen. Während das Außenministerium von Josef Kaiser und Palast der Republik von Heinz Graffunder mittlerweile „rückgebaut“ sind, hat das denkmalgeschützte **Staatsratsgebäude** von Roland Korn und Hans Erich Bogatzki die Turbulenzen überdauert. Im glücklichen Schicksal des Staatsratsgebäude darf man getrost einen der größten Erfolge der letzten 20 Jahre in Sachen Denkmalschutz für DDR-Architektur sehen.

Mit dem Einbau des Lustgartenportals vom abgebrochenen Stadtschloss, das mit seinem sogenannten „Liebknechtbalkon“ an die Ausrufung der sozialistischen Republik am 9. November 1918 durch Karl Liebknecht erinnern soll, und mit einem dreigeschossigen farbigen Treppenhaufenster, das den Aufstieg der Arbeiterbewegung von der Novemberrevolution bis zum Aufbau des ersten sozialistischen Staates auf deutschem Boden darstellt (von Walter Womacka), lässt sich das nach dem Mauerbau 1961 vollendete Baudenkmal als eine Art propagandistisches Gesamtkunstwerk im Dienste des höchsten Staatsorgans der DDR interpretieren. Die temporäre Nutzung des mit kostbaren Materialien und in bester Verarbeitung ausgeführten Staatsbaukunstwerks als Sitz des Umzugsbeauftragten der Bundesregierung seit Mitte der 90er Jahre und

schließlich seine interimistische Funktion als provisorisches Bundeskanzleramt haben den Weg zu einer Neubewertung des Geschichts- und Baudenkmals der DDR-Zeit eröffnet oder zumindest mehr Gelassenheit im Umgang mit dem Erbe des Sozialismus gefördert.

Inzwischen wurde das nach Plänen der Architekten Roland Korn und Karl-Heinz Bogatzky 1963 fertiggestellte Haus durch den Architekten HG Merz für die Zwecke der European School of Management and Technology, also einer internationalen Privatuniversität für Führungskräfte der Wirtschaft, umgebaut. Dabei ist es dem Architekten und dem Bauherren gelungen, die wichtigsten und aufwendigsten ausgestatteten Raumfolgen und Repräsentationssäle vergleichsweise unbeschadet zu erhalten und für Hochschulfunktionen umzunutzen, während die reinen Büro- und Arbeitsgeschosse im Sinne eines modernen Hochschulbetriebs verdichtet und neugestaltet wurden. Nirgendwo, so ließe sich vielleicht behaupten, haben sich demokratische Einrichtungen aufgeklärt im Umgang mit einem undemokratischen Erbe verhalten als beim Staatsratsgebäude. Denkmalabbrüche oder Denkmalentstellungen können ja die kritische Auseinandersetzung mit unserer Vergangenheit nicht ersetzen. Vielmehr können nur Denkmale, in denen wir unserer Vergangenheit immer wieder aufs Neue begegnen, auch immer wieder kritische Selbstreflexionen über unsere Herkunft provozieren.

Zwanzig Jahre nach der politischen Wende liefert die Denkmalsbilanz für Bau- und Gartenzeugnisse der „Hauptstadt der DDR“ zwar keine reine Erfolgsstory, aber sie kann sich durchaus sehen lassen. Dieses Fazit gilt erst recht, wenn man die Nachwendestimmung der Bilderstürmer und Denkmalstürmer zum Ausgangspunkt nimmt und die inzwischen eingeleiteten oder ausgeführten Sicherungs- und Sanierungsmaßnahmen zum Gradmesser nimmt. Wer sich der teilweise interfraktionellen parlamentarischen Mehrheitsbeschlüsse zur Löschung der vormaligen Stalin-Allee, seit 1961 Karl-Marx-Allee, aus der Denkmalliste oder zur Versetzung der „East-Side-Gallery“, des über einen Kilometer langen, bemalten Reststücks der Berliner Mauer vom Spreeufer in einen Stadtrandpark entsinnt, wird heute mit Genugtuung feststellen, dass sich die Wogen geglättet, die attackierten Zeugnisse einigermaßen erhalten oder sogar mit sichtbarem Erfolg behandelt werden konnten.

Bauwerke und Kunstwerke der Ostmoderne

Allein die Löschung des 1992 abgetragenen monumentalen **Lenin-Standbildes** (1970, Tomschi) im Bezirk Friedrichshain darf man uneingeschränkt als einen denkmalpolitischen Frontstadtreflex aus den unverarbeiteten Erfahrungen der gespaltenen Welthauptstadt des Kalten Krieges diagnostizieren. Andererseits könnte man die Umwidmung und Herrichtung des lange Zeit heftig umstrittenen ehemaligen Staatsratsgebäudes der DDR positives Signal für eine Versachlichung der Debatte um die politische Kunst und politische Architektur sozialistischer Provenienz verstehen. Die in den letzten zehn Jahren erfolgreich abgeschlossene Sanierung des **Hauses des Lehrers** und der **Kongresshalle** am Alexanderplatz (1962-64, Hermann Henselmann) und des **Cafe Moskau** an der Karl-

Marx-Allee (Josef Kaiser und Horst Bauer, Entwurf 1959-61, Bau 1962-64) markieren weitere wichtige Stationen zur Förderung der Akzeptanz von Nachkriegsdenkmälern. Selbst das Jahre lang leerstehende Gästehaus des Ministerrats der DDR (1965/66, Walter Schmidt) im Schlosspark Schönhausen hat mittlerweile einen Investor und hoffentlich eine gute sanierungs- und Nutzungsperspektive in Privathand gefunden.

Manches Denkmalpflegeprojekt, wie die Erhaltung und nötigenfalls Neukommentierung politischer Denkmäler ging vergleichsweise geräuschlos über die Bühne. Das **Spanienkämpfer-Denkmal** von Fritz Cremer und Siegfried Krepp (1968) oder das **Denkmal des polnischen Soldaten und des deutschen Antifaschisten** (1971 von dem polnisch-deutschen Künstlerkollektiv Zofia Wolska, Tadeusz Ladziana, Arnd Wittig und Günther Merkel), beide im Volkspark Friedrichshain, legen in aktualisierter und kommentierter Fassung weiterhin Zeugnis ab von der Erbe- und Erinnerungspolitik der DDR. Das 1986 enthüllte Marx-Engels-Denkmal in der Berliner Innenstadt (von Ludwig Engelhardt, Werner Stötzer, Margret Middell, Arno Fischer u.a.) oder das **Thälmann-Denkmal** 1981-86, Lew Kerbel) in Prenzlauer Berg haben als Geschichtszeugnis mittlerweile auch bei denjenigen die notwendige Toleranz gefunden, die weder die politische Haltung der dargestellten Persönlichkeiten noch das politische Credo der Auftraggeber teilen. Und das monumentale **Sowjetische Ehrenmal in Treptow** (1946-49, Jakow S. Belopolski, Jewgeni W. Wutschetitsch, Alexander A. Gorpenko und Sarra S. Walerius) – lange Zeit vor der Anlage in Wolgograd das größte sowjetische Ehrenmal überhaupt – konnte mit erheblichem Aufwand gesichert und restauriert werden, ebenso wichtige Teile des Ehrenmals in Tiergarten (1946, Lew Kerbel) oder der Obelisk zur Erinnerung an die gefallenen Rotarmisten in Pankow-Buch.

Architekturgebundene Kunst

Wohl das städtebaulichste wirkungsvollste Kunstwerk ist das Mosaikbild „Unser Leben“ von Walter Womacka, der in der Art mexikanischer Vorbilder einen sieben Meter hohen und insgesamt 125 Meter langen Bildfries – die sogenannte Bauchbinde – um das Haus des Lehrers am Alexanderplatz. Auch sind vielerorts Kunstwerke überliefert, die nach 1945 im Sinne der Geschichts- und Erbpolitik der DDR in wieder aufgebaute Baudenkmale integriert worden waren. Zu den charakteristischen Wandbildern dieser Art zählt das 1952/53 fertiggestellte und nach 1990 restaurierte Monumentalgemälde von Max Lingner am Ehrenhof des ehemaligen NS-Reichsluftfahrtministerium, das der DDR als Haus der Ministerien diente und heute Sitz des Bundesfinanzministers ist, unter dem Kurztitel „Der Aufbau der Republik“ (vollständiger Titel „Die Bedeutung des Friedens für die kulturelle Entwicklung der Menschheit und die Notwendigkeit des kämpferischen Einsatzes für ihn“).

Die Ausstattung des Foyers der Humboldt-Universität mit der finalen Feuerbachthese von Karl Marx („Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt aber darauf an sie zu verändern“), die in goldenen Lettern auf der mit rotem Marmor aus der Reichskanzlei verkleideten

Stirnseite der Treppe steht, oder die Ausgestaltung der als Bibliothek wieder aufgebauten „Kommode“ (1775-80) mit dem Glasfenstermotiv „Lenin beim Studium in Berlin“ von Frank Glaser im Mittelrisalit zum neuen Lesesaal, aber auch die von Bertolt Brechts „Fragen eines lesenden Arbeiters“ inspirierte Denkmalgruppe 1958-61 von Werner Stötzer im Gartenhof der Staatsbibliothek Unter den Linden zählen zu den signifikanten Neueinträgen, mit deren Hilfe die DDR das bauliche Erbe Preußens aneignen und in einem zeitgemäßen Bild- und Bauprogramm im Umfeld des „Bebelplatz“ genannten Lindenforums neu interpretieren konnte. Obwohl verschiedentlich seit 1990 Vorschläge aufkamen, solche Traditionsbauten von politisch motivierten Nachkriegskunstwerken zu bereinigen, konnten sie bis heute unverändert oder in Verbindung mit erklärenden Kommentaren erhalten bleiben.

Arbeiterwohnpaläste und Arbeiterschließfächer

Ins Positive gewendet werden konnten sogar das Ansehen und Aussehen einiger vor zwanzig Jahren ebenfalls schlecht beleumundeter Denkmalensembles des DDR Wohnungsbaus. Den Auftakt bildete just jener Straßenzug, der als „erste sozialistische Magistrale Deutschlands“ in die Stadtgeschichte und das Stadtbild Berlins eingebaut worden war und sozusagen eine Kettenreaktion von propagandistisch begleiteten Bau- und Gegenbauaktivitäten in Ost und West ausgelöst hatte: der 1950 im Sinne der stalinistischen Architekturdoktrin aufgenommene erste Bauabschnitt der **Karl-Marx-Allee** in Berlin-Friedrichshain. Statt der verlangten Vereinfachung der in Formen der „Nationalen Tradition“ von verschiedenen Architektenteams auf über zwei Kilometer Länge erbauten, aufwändig dekorierten „Arbeiterwohnpaläste“ und statt einer lange Zeit erwogenen Sparvariante in Putz für die zu über 50 % abgängigen Keramikfassaden kamen zunächst einige Pilotprojekte zur Erhaltung beziehungsweise Neuanfertigung von Keramikplatten auf wärmeisolierten Trägerelementen zur Ausführung (Karl-Marx-Allee 132, Block F von Karl Souradny, 1951; „Haus Berlin“, Strausberger Platz, Hermann Henselmann, 1952; Strausberger Platz 2, Hermann Henselmann, 1952; Block C, Karl-Marx-Allee 68-72, Richard Paulick, 1953).

Die bis Mitte der 1990er Jahre gesammelten Erfahrungen diese Probestanierungen gingen sozusagen als technische beziehungsweise bauphysikalische und wirtschaftliche Machbarkeitsstudien in die zwischenzeitlich für die Mehrzahl der Blöcke abgeschlossenen Modernisierungsmaßnahmen ein. Dabei konnten die im Mörtelbett verlegten historischen Keramikfassaden – abhängig vom Schadensgrad und gewählten Sanierungsaufwand für Fassadenaufbau und Wärmedämmung – in einigen wenigen Straßenabschnitten erhalten, gereinigt, gefestigt und ergänzt oder mit hinterlüfteter Wärmedämmung und weitgehend historisch getreuen Oberflächen wieder hergestellt werden. Nachdem die Ansiedlung der Architektenkammer Berlin der Karl-Marx-Allee bereits einen wichtigen symbolischen Schritt zur ästhetischen Rehabilitation und denkmalverträglichen Sanierung dieses Denkmalensembles geleistet hatte, sorgte auch die Modernisierung der beiden

signifikanten Turmbauten von Hermann Henselmann am Frankfurter Tor (1960) durch die Berliner Stiftung Denkmalschutz für positive Signale.

In der Bundesrepublik lebt jeder fünfzehnte Haushalt in einer Plattenwohnung, in den östlichen Bundesländern jeder vierte, in Ostberlin sogar jeder zweite. Die wiedervereinigte Hauptstadt Berlin ist heute zugleich Deutschlands Kapitale der Plattenbausiedlungen. Manche Stadtbezirke, wie Marzahn, Hellersdorf oder Hohenschönhausen, gelten als Plattenbaustädte. Als Zentrum der Plattenbauweise hat Berlin aber zugleich eine gewisse Tradition. Die deutsche Metropole war historisches Experimentierfeld und Wegbereiter der Industrialisierung des Bauwesens im 20. Jahrhundert. Einige dieser Prototypen und Modellvorhaben der Plattenbauweise haben sich als Versuchsbauten oder Frühwerke einer industrialisierten Architektur und Ästhetik überliefert und stehen heute als umstrittene Bauzeugnisse des 20. Jahrhunderts sogar unter Denkmalschutz.

Unter den Pilotprojekten, die nach der Gründung der DDR 1949 wieder mit industriell vorgefertigten Bauteilen und Konstruktionselementen experimentierten, entstanden einige der meistbeachteten Versuchsbauten wiederum in Berlin. Ein Jahr, nachdem der erste Bauabschnitt der Karl-Marx-Allee bezogen werden konnte, begann 1953 in Berlin-Treptow die Fertigstellung des ersten **Versuchsplattenbaus** der Deutschen Bauakademie nach Entwürfen des Kollektivs Bauer und Richard Paulick. Das viergeschossige Doppelwohnhaus am Rande des **Johannisthaler Parks** (Engelhardtstraße 11/13) steht als überregional bedeutendes Schlüsselzeugnis für die Anfänge der Plattenbauweise ebenfalls unter Denkmalschutz. Die Vorfertigung der Bauelemente erfolgte bei dem Versuchsbau vor Ort, war aber im Prinzip als Fabrikantfertigung konzipiert. Eine Sonderbehandlung erfuhren Erd- und Dachgeschoß, die aufwendiger gegliedert und geschmückt wurden. Pilaster- und Gesimgliederung sind aus vorgefertigten Elementen zusammengesetzt, ebenso die aufgesetzten Brüstungsrosetten und der Akroterien Schmuck auf den Dachecken.

Formal stehen Fassade sowie die großzügig gestalteten Eingangs- und Treppenhauazonen des Versuchsbaus in Johannisthal den monumentalen und repräsentativen „Arbeiterwohnpalästen“ an der Stinallee bzw. Karl-Marx-Allee noch sehr viel näher als den „Arbeiterschließfächern“ in den Plattenbau-Großsiedlungen der kommenden Jahrzehnte. Den beiden Supraportenreliefs, die Darstellungen zu Entwurf und Ausführung der Plattenbauweise zeigen, möchte man eine programmatische Botschaft zuschreiben: ein traditionsreiches Schmuckelement aus der Baukunst dient als zukunftsweisendes Eingangsmotiv in die Modernisierung des Bauwesens und in eine neue Architektur. Das Gebäude, das kontinuierlich instand gehalten und sogar außen renoviert wurde, befindet sich in einem ungewöhnlich guten Pflege- und Überlieferungszustand, der auch unter den neuen Verhältnissen seit 1990 keine Einbußen erlitt.

Denkmalgeschützte Plattenwahnbauten

Eine völlig neue städtebauliche Dimensionen der Plattenbauweise eröffnete in den Jahren 1959 bis 1965 der zweite

Bauabschnitt der **Karl-Marx-Allee** mit der beiderseits anschließenden Wohnhochhausbebauung in Berlin-Mitte. Das ambitionierte Vorhaben zur Verlängerung der sozialistischen Magistrale von den Turmhochhäusern am Strausberger Platz bis zum Alexanderplatz im Stadtzentrum erfolgte unter der baukünstlerischen Leitung von Josef Kaiser, der auch zusammen mit Klaus Deutschmann u.a. die Entwürfe für die acht- und zehngeschossigen Wohnhausscheiben lieferte und einem der wohl meist diskutierten innerstädtischen Planungsvorhaben der Nachkriegszeit in Deutschland seinen Stempel aufdrückte. Das Wohngebiet mit knapp 5000 Wohneinheiten für rund 15 000 Menschen ging als „erster sozialistischer Wohnkomplex“ in die Architekturgeschichte der DDR ein. Die streng orthogonale Anordnung der auf drei Maximalvarianten beschränkten (fünf-, acht- und zehngeschossigen) Plattenwohnhausscheiben folgte dem „Diktat der Kranbahn“ und fand bald seine politästhetische Interpretation als rationaler Ausdruck einer sozialistischen Stadtbaukunst. Die Großplatten der Außenwände sind unter Verwendung von Hüttenbims hergestellt und 26 cm dick, wobei die Spaltklinkerkeramikplatten als Wetterschutzschicht im Betonwerk in die Plattenformen eingelegt wurden. Material- und Farbwahl der Keramikfassaden sollten an den ersten Bauabschnitt 1961 in Karl-Marx-Allee umbenannten Stalinallee anknüpfen und hell und freundlich wirken.

Gemeinsam mit dem ausgesprochen traditionell und repräsentativ wirkenden ersten Bauabschnitt der sozialistischen Magistrale stehen heute auch die straßenbegleitenden Plattenhochhäuser und Pavillons des zweiten modernen Bauabschnitts als großstädtische Bauzeugnisse einer industriell hergestellten Wohnhausarchitektur unter Denkmalschutz. Über die aufgenommene Sanierung der Bauten des ersten Bauabschnitts in „Nationaler Tradition“ konnte schon im Rahmen der ICOMOS-Tagung „Stalinistische Architektur unter Denkmalschutz“ im Jahr 1995 berichtet werden. Ein Jahr später wurden die Gespräche zwischen den Denkmalbehörden und den beiden gemeinnützigen Eigentümern, um eine denkmalgerechte oder wenigstens denkmalverträgliche Modernisierung und Wärmeisolierung der zehn Plattenwohnhausscheiben im Denkmalensemble zu gewährleisten. Vor allem war ein wirtschaftlich und konservatorisch vertretbarer Kompromiss für die energetische Fassadensanierung zu finden. Nachdem ein erstes Pilotprojekt mit einigem Erfolg hatte zu Ende geführt werden können (Karl-Marx-Allee 5-11) erfolgte auf der Basis dieses Konzepts die Sanierung der straßenbegleitenden Scheibenwohnhäuser.

Bei der ausgeführten Sanierungsvariante handelt es sich um eine hinterlüftete und wärmegeämmte Vorhangsfassade, die den gesamten Plattenbau mit kleinformatischen, hochrechteckigen Keramikelementen auf einer Aluminium-Unterkonstruktion überzieht. In Farbton und Materialcharakter lehnt sich die keramische Wetterschutzschicht an die unter der Luft- und Dämmschicht erhaltene historische Oberfläche an, ohne diese freilich unmittelbar wiedergeben oder auch nur getreulich abbilden zu können. Die ehemals bunt abgesetzten Schmuckelemente der Dachattika etwa sind bloß vereinfacht und stilisiert aufgenommen. Auch besitzt das neue Fugennetz

der Keramikplatten ein deutlich größeres Format als die darunter befindliche engmaschige Fugenstruktur der Spaltklinker. Auf der Grundlage einer opto-elektronischen Gebäudevermessung gelang es hingegen, das charakteristische Fugenraster der vorgefertigten Großplatten-Elemente der Altfassade in die neue Vorhangsfassade zu übersetzen. Dank der Sonderanfertigung von 9 000 dunkel abgesetzten Feinsteinzeugelementen in Form von 70 mm breiten Keramikstreifen konnte gewissermaßen ein wichtiges Markenzeichen der Plattenbauweise, nämlich das sichtbare Fugenbild der vorgefertigten Wandtafeln, auf die neue Fassadenebene transponiert werden. Alles in allem können sich die Fassaden der denkmalgeschützten Bauten sehen lassen und gefundene Lösung ist teilweise auch auf andere nicht denkmalgeschützte Plattenbauten in Berlin übertragen worden.

Der 1863 anstelle des Landsberger Tores angelegte Landsberger Platz grenzt an das Wohngebiet Karl-Marx-Allee, 2. Bauabschnitt. Er wurde 1950 umbenannt in „**Leninplatz**“ und nach der politischen Wende 1989/90 mit der neuen Bezeichnung „**Platz der Vereinten Nationen**“ versehen. Die Neubebauung des Platzes, der gewissermaßen den Strausberger Platz und die ehemalige Stalinallee mit dem Volkspark Friedrichshain und dem Friedhof der Märzgefallenen in Beziehung setzt, erfolgte 1968-70 nach einem Wettbewerbsentwurf von Hermann Henselmann und Heinz Mehlan. Integraler Bestandteil des Neubauprojekts war das monumentale Standbild für Lenin im Zentrum des Platzes, das am 19. April 1970 zum 100. Geburtstag des Geehrten enthüllt und 1992 auf Beschluß des Bezirks Friedrichshain abgebrochen wurde. Das von 24 über 21 auf 17 Geschosse dreifach abgestufte Wohnhochhaus im Nordosten bildete als Dominante des Platzensembles den Hintergrund des Personendenkmals. Zwei lange geschwungene, elfgeschossige Wohnbauten führen die einmündenden Hauptstraßen auf den asymmetrischen halbrunden Platz.

Das dreiteilige und stark vertikal gegliederte Hochhaus wurde in Großplattenbauweise mit zweifarbig eingefärbten Waschbetonoberflächen erbaut. Die vielgeschossigen, konvex-konkav geschwungenen Wohnanlagen, „Bumerang“ und „Schlange“ genannt, wurden ebenfalls aus einer bestehenden Wohnungsbauserie weiterentwickelt und mit Typenwohnbauten verlängert. Der bauleitende Architekt Heinz Mehlan hob zwei gestalterisch besonders wirksame Neuentwicklungen hervor, nämlich die generelle Anordnung von Loggien und die Einführung trapezförmiger Sonderachsen. Dieses Novum ermöglichte unter den Bedingungen der Plattenbauweise eine Abkehr von dem bis dahin vorherrschenden Prinzip streng rechtwinklig aufgebauter Stadträume und eine dynamisch schwungvolle Komposition der Baumassen aus den seriell gefertigten und addierten Standardelementen. Die im Sinne einer abstrakten Fassadenkomposition genutzten Möglichkeiten des Material- und Farbwechsels der Elemente – gebrochen weißer Grundton der Waschbeton-Loggienbrüstungen und Loggienwände, gelbe Keramikverkleidungen der Sonderachsen, blau emaillierte Seitenblenden und rote Brüstungsstreifen – verleihen der Wohnanlage und Plattenarchitektur einen freundlichen, ja spielerischen Charakter. Die Fertigstellung der

Gesamtanlage wurde denn auch von vielen Beobachtern weniger wegen des Lenindenkmals als wegen der beiden platzbegleitenden Kurvenhäuser als künstlerischer Qualitätssprung der industrialisierten Bauweise und der sozialistischen Umgestaltung der DDR-Städte begriffen.

Die 1994 mit der Innensanierung aufgenommene Modernisierung der Gebäudegruppe, deren Eintragung in die Denkmalliste erst 1995 erfolgte war, wurde nach einem Gestaltungswettbewerb für die Fassadenerneuerung auf eine Variante abgestimmt, die ohne Inanspruchnahme von Denkmalfördermitteln und ohne Nachteile für die Bewohner umsetzbar sein sollte. Das nach Gutachten, Probeversuchen und Bemusterungen abgesegnete Realisierungskonzept verstanden die Architekten (Büro Klaus Theo Brenner, Bearbeiter Gerold Perler) als eine Art „Reinterpretation“ des Originalbestandes, also als eine bestandsorientierte Überformung und Wärmedämmung des Altbaus unter weitestgehender Erhaltung oder Widersichtbarmachung der ursprünglichen Konstruktions- und Gestaltungsmerkmale. Bis Ende 1998 konnten die Maßnahmen nach diesem Sanierungskonzept durchgeführt werden. Für Bewohner und Passanten hat die rund 300 Meter lange „Schlange“ ihr vertrautes Erscheinungsbild behalten, für die Konservatoren die lebhaftige Gliederung und Farbgestaltung bewahrt: es ist als Erzeugnis und Zeugnis der DDR-Architekturmoderne lesbar geblieben. Die verantwortliche Wohnungsbaugesellschaft Friedrichshain erhielt 1997 für den ersten Sanierungsabschnitt und ihr Denkmalpflege-Engagement den Bauherrenpreis Modernisierung, den der Bund Deutscher Architekten BDA, der Deutsche Städtetag und der GdW Bundesverband Deutscher Wohnungsunternehmen ausgeschrieben hatten.

Der Eiserne Vorhang – die Berliner Mauer

Das vermutlich meist bekannte und völlig zu Recht meist gehaßte Berliner Bauwerk dieser Nachkriegszeit, das weltweit zu einem Symbol des Kalten Krieges und der geteilten Stadt werden sollte, war die **Berliner Mauer**. Sie fiel nach dem 9. November 1989 innerhalb weniger Monate bis auf einige Reste. Die vier wichtigsten verbliebenen Mauerabschnitte (Bernauer Straße, Niederkirchner Straße, Invalidenfriedhof, Mühlenstraße) und zwei Wachtürme (Kieler Straße, Schlesischer Busch) wurden bereits Anfang der 1990er Jahre als Zeugnis der deutschen Teilung unter Denkmalschutz gestellt. Zehn Jahre später hat der Berliner Senat den erheblichen Handlungsbedarf anerkannt und sich in seinem Arbeitsprogramm für die Legislaturperiode 1999 - 2004 verständigt, „dass die Reste der ehemaligen innerstädtischen Mauer als ein national bedeutendes mahnendes Zeugnis der deutsch-deutschen Nachkriegsgeschichte erhalten bleiben müssen“. Neben dem Ausbau der Mauergedenkstätte Bernauer Straße war es vor allem die Sanierung der über einen Kilometer langen East-Side-Gallery, die anlässlich des 20-jährigen Jubiläums der Maueröffnung auch international besonderes Aufmerksamkeit fand.

Öffnung und Fall der Mauer und des Eisernen Vorhangs haben die deutsche Einheit gebracht und uns Reste der innerdeutschen Grenze als schwieriges Erbe vermacht. Die Berliner Mauer, sie ist überwunden und über weite Strecken von

der Erdoberfläche verschwunden. Ihre denkmalgeschützten Restabschnitte aber bieten eine wichtige Gedächtnisstütze für das kollektive Gedächtnis der deutschen Hauptstadt. Spätere Generationen werden die Nachwendezeit und ihre Denkmalverantwortung auch daran messen, wie es ihr gelungen ist, den radikalen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Bruch zu dokumentieren, den die Wende für die Menschen in den beiden deutschen Nachkriegsstaaten bedeutete. Mauer-Denkmalpflege hält eine unerlässliche Begegnungsmöglichkeit mit authentischen Zeugnissen der deutschen Teilung vor und bildet somit einen wichtigen Hintergrund zur Würdigung der Maueropfer und zum Verständnis der friedlichen Revolution von 1989/90. Der unglaublich anmutende Vorgang eines Mauerbaus quer durch eine Großstadt bedarf glaubwürdiger Erinnerungsstücke vor Ort. Und der vielgeforderte Abriss der Mauer im Kopf setzt ja nicht den Abbruch der letzten Berliner Mauerstücke voraus. Es darf fast im Gegenteil angenommen werden, dass die verbliebenen authentischen Reste dieses Irrsinnsbauwerks uns am besten gegen jeden mentalen Ansatz einer Wiederkehr wappnen. Der Fall der Mauer hat die Mauer selbst in Berlin zu einem bedeutenden Schutzgegenstand der Denkmalpflege gemacht.



Abb. 1. Außenministerium der DDR nach seiner Schließung Anfang der 1990er Jahre
Landesdenkmalamt Berlin / Wolfgang Bittner

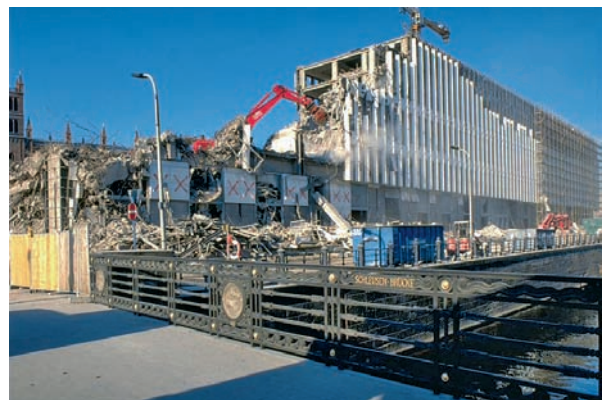


Abb. 2. Abruch des Außenministerium der DDR Mitte der 1990er Jahre
Landesdenkmalamt Berlin / Wolfgang Bittner



Abb. 3. Polnische Botschaft Unter den Linden mit dem Lindenblatt-Tor von Fritz Kühn, 1967

Bundesarchiv / Peter Heinz Junge



Abb. 4.



Abb. 5.



Abb. 6.



Abb. 7.



Abb. 8.



Abb. 9.

Abb. 4-9. Das ehemaligen Staatsratsgebäude der DDR nach dem Umbau und der Restaurierung für Zwecke der European School of Management and Technology

Landesdenkmalamt Berlin / Wolfgang Bittner



Abb. 10. Fotodokumentation zur Restaurierung des farbigen Glasfensters „Aus der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung“ (Entwurf Walter Womacka) im ehemaligen Staatsratsgebäude der DDR

Landesdenkmalamt Berlin / Holger Herschel



Abb. 11.



Abb. 12.



Abb. 13.



Abb. 14.

Abb. 11–14. Das Cafe Moskau an der Karl-Marx-Allee nach der Instandsetzung und Restaurierung als Veranstaltungsort
Landesdenkmalamt Berlin / Wolfgang Bittner



Abb. 15.



Abb. 16.

Abb. 15-16. Das Denkmal des polnischen Soldaten und Antifaschisten (mit der ergänzenden Erläuterungstafel von 1993) am Rande des Volksparks Friedrichshain
Landesdenkmalamt Berlin / Ingolf Herbarth



Abb. 17.



Abb. 18.

Abb. 17-18. Sowjetisches Ehrenmal Treptower Park
Landesdenkmalamt Berlin / Wolfgang Bittner



Abb. 19. Foyer der nach 1945 wieder aufgebauten Humboldt-Universität am Friedrichsforum mit einer der sog. Feuerbachthesen von Karl-Marx als Inschrift
Landesdenkmalamt Berlin / Franziska Schmidt



Abb. 20. Lesesaal der Juristischen Fakultät der Humboldt-Universität im wieder aufgebauten Bibliotheksgebäude am Friedrichsforum mit dem Glasfenster „Lenin in Deutschland“
Landesdenkmalamt Berlin / Franziska Schmidt



Abb. 21. Lenindenkmal und Leninplatz auf einer Briefmarke der DDR von 1973
Landesdenkmalamt / Archiv



Abb. 22. Kongresshalle mit Kuppelschale und Haus des Lehrers mit Ausschnitt aus dem monumentalen Wandmosaik „Unser Leben“ von Walter Womacka
Landesdenkmalamt Berlin / Wolfgang Bittner



Abb. 23.



Abb. 24.

Abb. 23-24. Versuchsbau von 1953/54 in industrialisierter Bauweise als vorgefertigte Plattenkonstruktion in Berlin-Johannisthal – mit Türr relief die Herstellung des Plattenbaus darstellend
Landesdenkmalamt Berlin / Archiv

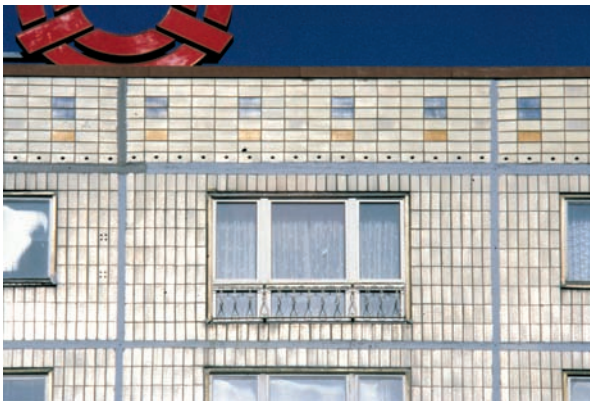


Abb. 25



Abb. 26.

Abb. 25-26. Karl-Marx-Allee, 2. Bauabschnitt: Fassadenausschnitt vor und nach der energetischen Sanierung
Landesdenkmalamt Berlin / Archiv

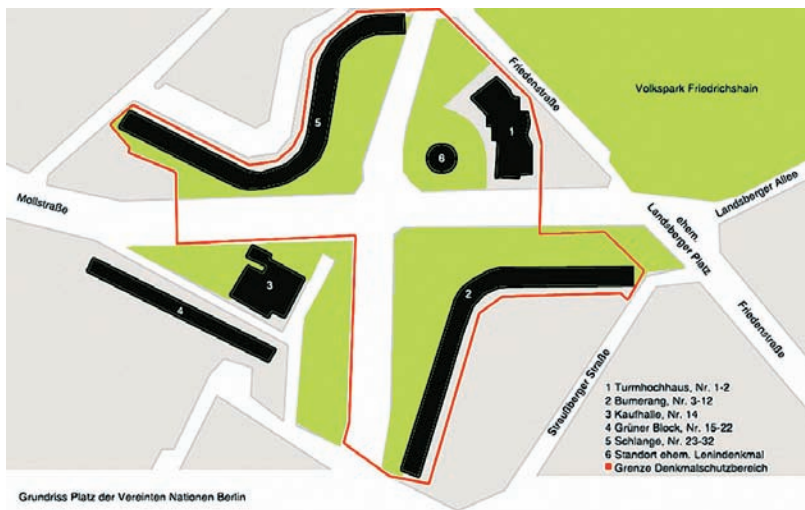


Abb. 27. Ensemble Platz der Vereinten Nationen (ehemals Leninplatz), Lageplan des Denkmalschutzbereichs (2007)
Martin Püschel / commons.wikimedia.org.jpg



Abb. 28. Denkmalschutzabschnitt der Berliner Mauer
Landesdenkmalamt Berlin/Archiv



Abb. 29. Platz der Vereinten Nationen, Wohnblock „Bumerang“ nach der Sanierung, 2007
Martin Püschel / commons.wikimedia.org.jpg



Abb. 30. Marx-Engels-Forum mit Marx-Engels-Denkmal und Blick auf den inzwischen abgerissenen Palast der Republik, um 2000
Landesdenkmalamt Berlin / Wolfgang Bittner



ERKENNEN UND ERHALTEN – DENKMALE DER NACHKRIEGSZEIT AUS OST- UND WESTBERLIN

Jörg Haspel

Unter dem Titel „Erkennen und Erhalten“ startete Sibylle Schulz im Jahr 2005 eine neue Faltblattreihe des Landesdenkmalamts Berlin zu aktuellen Projekten der Denkmalpflege. Im Zentrum der farbig illustrierten Informationsblätter stehen weniger prominente Denkmale von Berlin – in der überwiegenden Mehrzahl Bau- und Kunstdenkmale – oder weniger bekannte, aber wegweisende denkmalpflegerische Maßnahmen, von denen die Öffentlichkeit und die Medien auf diese Weise Nachricht erhalten sollen. Mittlerweile sind über 30 Faltblätter erschienen, für einige stark besuchte Denkmale bereits in der zweiten Auflage. In überarbeiteter Form erscheinen die Faltblätter schrittweise auch auf der Homepage des Landesdenkmalamts Berlin, von wo sie Interessenten für ihren Bedarf herunterladen, ausdrucken und auch in Papierform vervielfältigen und verbreiten können.¹



Jedes Faltblatt umfasst zwei Seiten Text- und Bildinformation zur Geschichte und Bedeutung des Denkmals und zum aktuellen Vorhaben. Die Faltblätter erscheinen unregelmäßig, meistens zum Abschluss einer Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahme, gelegentlich aber auch zur Vorbereitung und als Aufruf für Spendensammlungen oder begleitend aus Anlass von Informationsveranstaltungen über laufende Baumaßnahmen. Die Auflage beträgt zwischen 1000 und 3000 Exemplaren. Die Blätter sind im Landesdenkmalamt und den örtlich zuständigen Bezirksdenkmalbehörden erhältlich, vor

allem aber liegen sie vor Ort am und im Denkmal aus sowie bei Eigentümern oder können über die beteiligten Architekten und Fachfirmen bezogen werden. Texte und Bilder entstehen in der Regel in Kooperation zwischen den betreuenden Konservatoren, Architekten Eigentümern und beteiligten Experten. An der Finanzierung sind neben dem Landesdenkmalamt häufig ebenfalls Eigentümer sowie Architekten und Ingenieure oder interessierte Fachfirmen beteiligt.

Am häufigsten vertreten sind in der Reihe Sakraldenkmale, meistens in Verbindung mit einem Spendenaufruf, sodann öffentliche Profandenkmale sowie private Wohnhäuser und Geschäftsbauten. Hoch ist aber auch der Anteil von Denkmalen, die erst nach 1945 in der vom Eisernen Vorhang geteilten Stadt entstanden sind oder von Bauwerken, die vom Krieg zerstört waren und im Wiederaufbau eine denkmalwerte Zeitschicht erhalten haben. Diese Faltblätter ergänzen eine vom Landesdenkmalamt Berlin bereits 2000 gezeigte Wanderausstellung „<Fort mit den Trümmern und was Neues hingebaut...> – Berliner Bau- und Gartendenkmale der Nachkriegszeit“² und die kleine Informationsbroschüre „Denkmale der Nachkriegszeit“, die paarweise für den Ost- und Westteil von Berlin je ein Kunstwerk im Stadtraum (Trümmerfrau – Aufbauhelferin), einen verkehrsgerechten Großstadtrondell (Strausberger Platz – Ernst Reuter Platz), einen repräsentativen Konzertsaal (Rundfunkhaus – Philharmonie), eine öffentliche Grünanlage (Volkspark Weinbergweg – Englischer Garten Tiergarten), ein Uraufführungskino (Kino International – Zoopalast) und eine Hochhausdominante (Telefunken-Hochhaus – Haus des Lehrers) vorstellten und gegenüberstellten.³

Die auf den folgenden Seiten im Original wiedergegebenen Flyer der Faltblattserie „Erkennen und Erhalten“ stellen eine repräsentative Auswahl von Berliner Nachkriegsdenkmälern dar. Sie dokumentieren charakteristische Beispiele der „Nationalen Tradition“ der Stalinzeit im Osten von Berlin ebenso wie moderne Bauzeugnisse der 1950er Jahre in den Westsektoren oder Denkmale der Ostmoderne, die nach dem Mauerbau 1961 ihre Blüte erlebte. In allen Fällen handelt es sich um Denkmale, die seit dem Mauerfall 1990 nicht nur gesetzlich geschützt werden konnten, sondern in den letzten Jahren auch aufwändig saniert und modernisiert wurden, um für die Zukunft eine funktionale und wirtschaftlich sinnvolle Nachnutzungsperspektive zu eröffnen.

¹ http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmalpflege_vor_ort/de/erkennen_erhalten/index.shtml

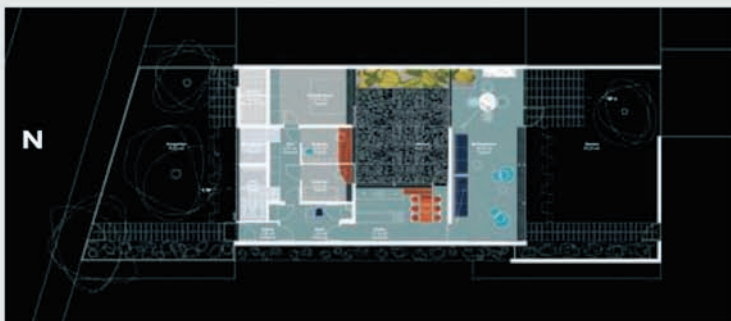
² <http://www.stadtpunkte.de/plg/ausstell.htm>

³ http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmalpflege_vor_ort/de/denkmaele_der_nachkriegszeit/index.shtml



Haus Arne Jacobsen

Hansaviertel, Berlin-Tiergarten



Grundrissplan mit Haus und Freiflächen, zur Wiederherstellung 2004, Kirsten Schemel Architekten BDA, basierend auf Originalentwurf Jacobsen

Titelbild: Gartenhoffassade von Süden, nach der Restaurierung. Holzwerkstoffplatten (wetterfest, verleimt, lackiert, mit Aluprofilen in den Stoßfugen), Teakholzfenster, Lüftungskappen mit Teakholzlamellen, Eternitverkleidung/verputzte Gasbetontafeln

Bild Mitte: Das Wohnzimmer 2005, mit dem restaurierten Mobiliar von Eero Saarinen aus der Originalzeit (Womb Chairs und Ottomane, Tulip Chairs, Dining Table, Florence Knoll Vitrine)

Im kommenden Jahr besteht eines der bedeutendsten Architektur- und Städtebauzeugnisse der internationalen Nachkriegsmoderne, das Hansaviertel, fünfzig Jahre.

Für die Internationale Bauausstellung 1957 in Berlin, die Interbau, entwarf der dänische Architekt und Designer Arne Jacobsen eine Wohnzeile mit vier aneinander gereihten Atriumhäusern, seine einzige Wohnanlage in Deutschland. Die eingeschossigen Häuser schließen konzeptionell an das unrealisierte Projekt einer Siedlung bei Carlsminde in Sölleröd/Dänemark an und stellen konstruktiv ein Analogiebeispiel zu den Söholm III-Häusern in Klampenborg/Dänemark dar.

Die Zeile im Hansaviertel befindet sich hinter Hochhauscheiben in der so genannten Teppichstruktur, benannt nach den verflochtenen und flachen Strukturen mit den Ein-

familienhäusern. Hinter der nach Norden liegenden durchgängigen Straßenfassade mit den Hauseingangstüren liegen die vier Häuser.

Ebenso wie die Grundrissorganisation mit ihren pragmatischen Sequenzen reflektiert auch die avantgardistisch reduzierte Haltung in Bezug auf Form, Material, Bautechnik und Raumstruktur die bevorzugten Entwurfsthemen des Architekten: Die Synthese von Garten/Pflanzen und Haus/Architektur sowie die Spannung zwischen Natur und Abstraktion. Im Zusammenklang von Lichtführung, Oberflächen und Farben sowie durch die scheinbare Aufhebung der Grenze zwischen Innen und Außen erhält das Haus eine spielerische Qualität, Leichtigkeit und Weite. Die Faszination besteht in der Gleichzeitigkeit von Klassik und Zeittypik.

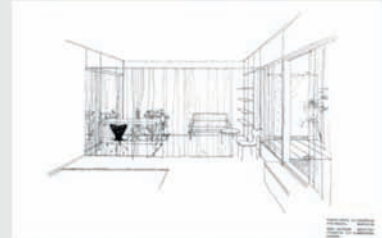


Beides zu respektieren und wieder herauszuarbeiten, stellte bei der grundlegenden Sanierung des Hauses in der Händelallee 39 die besondere Aufgabe dar und konnte dank der umfassenden Recherchen und Voruntersuchungen sowie vor allem mit Hilfe verständnisvoller Bauherren durch die Architekten gelöst werden. Hauptthemen waren die konstruktive Sanierung und die Rückbauten späterer Überformungen (wie Dachrand), die komplette Erneuerung der technischen Ausstattung (wie Heizung, Elektroanlagen), die Restaurierung von Verkleidungen und Einbauten (Teakteile, Küche), die Auswechslung verschlissener Materialien (Glas, Eternit, Abdeckbleche), die Wiederherstellung des durchlaufenden Pflanzbeetes vom Esszimmer zum Innenhof, die Neugestaltung von Bad und Vorgarten sowie die Ergänzung eines Sonnenschutzes im Innenhof.

Die umfassende Restaurierung und Modernisierung im Bestand bot die unvergleichliche Chance, der Intention des Architekten Arne Jacobsen und seiner Zeit nachzuspüren. Dabei bildete die Rekonstruktion und teilweise Interpretation der pflanzlichen, stofflichen, haptischen und farblichen Erscheinungen von Einzelflächen und Details innen wie außen die größte gestalterische Herausforderung.

Die Planungen für den Wiederaufbau des im Krieg zerstörten alten Hansaviertels begannen 1953 mit der Ausschreibung eines städtebaulichen Wettbewerbs. Das heutige Hansaviertel wurde im Rahmen der Internationalen Bauausstellung Berlin 1957 (Interbau) realisiert und ist eines der herausragendsten Denkmale des Architektur- und Städtebaus der internationalen Nachkriegsmoderne. Am Projekt waren so namhafte Architekten wie Max Taut, Alvar Aalto, Egon Eiermann, Walter Gropius und Oscar Niemeyer beteiligt. Die Grünflächen wurden ab 1956 maßgeblich von Hermann Mattern gestaltet.

Das Hansaviertel ist mit der U9 - Bahnhof Hansaplatz und mit der S-Bahn - Bahnhof Bellevue am besten erreichbar.



Zeittafel

- 1957/58 Entwurf/Ausführung Arne Jacobsen (1902-1971) im Rahmen der Internationalen Bauausstellung Berlin 1957
Möbiliar von Eero Saarinen (1910-1962)
- 2003 Voruntersuchungen, Restauratoren Buch & Schudrowitz
- 2004/05 umfassende Sanierung durch Kirsten Schemel Architekten BDA in Kooperation mit Henning von Wedemeyer, Dipl. Ing. Architekt, im Auftrag der privaten Bauherren

Bild oben: Blick durch die Küche nach Norden zur Hauseingangstür 2005, mit den restaurierten originalen Küchenmöbeln von Arne Jacobsen

Bild links: Atriumhaus, Nordfassade

Bild Mitte: Blick vom Wohnzimmer in das Atrium, mit dem durchlaufenden Pflanzbeet, 1958

Bild rechts: Atriumhaus, Wohnstube

Bild unten: Blick von der Kammer in das Atrium

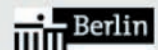
Herausgeber: Landesdenkmalamt Berlin
Abbildungen:
Farbfotos - © Stefan Müller, Berlin 2005
Repro - © Orgel-Köhne, Berlin 1957 (aus „Dansk Kunsthåndværk“ Kopenhagen)
Perspektivische Skizzen - Arne Jacobsen Architekt, Klampenborg/Danmark, ca. 1956
Text: Kirsten Schemel, Prof. Architektin BDA
Idee/Redaktion:
Sibylle Schulz, Landesdenkmalamt Berlin
Herstellung/Gestaltung:
© Divergenz GmbH/Jo Hartmann

Aus der Reihe:
Erkennen und Erhalten in Berlin 2006, Nr. 7
Initiative Landesdenkmalamt Berlin

KIRSTEN SCHEMEL ARCHITEKTEN BDA
IN KOOPERATION MIT H. VON WEDEMEYER
KURFÜRSTENDAMM 11
D - 10719 BERLIN
www.k-s-architekten.de



Landesdenkmalamt



2006

13. März
225 Jahre Karl Friedrich Schinkel

10. September
Tag des offenen Denkmals,
bundesweite Eröffnungsveranstaltung in Berlin

Oktober
75 Jahre Internationale Denkmalpflege - Charta von Athen

2007 50 Jahre Interbau Berlin '57 – 50 Jahre Hansaviertel



Berlin Pavillon

Hansaviertel, Berlin-Tiergarten
Straße des 17. Juni 100

Der Berlin Pavillon entstand 1956 als temporäres Ausstellungsgebäude am Eingang zur Internationalen Bauausstellung 1957 in Berlin. Direkt am S-Bahnhof Tiergarten gelegen, empfing der Pavillon die Besucher als erste Attraktion der neuen modernen Architektur. Im Ausstellungsraum wurden Pläne, Zeichnungen und Modelle der im Hansaviertel neu entstehenden Bauten präsentiert.

Geplant und erbaut wurde das Gebäude von den Architekten Hermann Fehling, Daniel Gogel und Peter Pfankuch. Auf einer Grundfläche von 593 m² entstand ein eingeschossiger, teilweise unterkellter Bau in Mischbauweise. Entgegen der ursprünglichen Absicht, das Gebäude lediglich für den Ausstellungszeitraum als Informationsstelle zu nutzen, blieb es bestehen und erhielt im Rahmen des Ensembleschutzes 'Hansaplatz, Bauten der Interbau 57' einen Eintrag in die Denkmalliste des Landes Berlin.

Der Pavillon besteht aus einer unterspannten Stahlkonstruktion. Teilweise wird er von einer Waschbetonwand gestützt, die in ihrer Verlängerung einen von der Straße abgewandten Hofbereich begrenzt. Das Material Waschbeton soll hier erstmalig in Berlin zum Einsatz gekommen sein. Die architektonische Besonderheit des Pavillons besteht aus seiner freien Komposition von



Straßenfassade nach der Restaurierung, 2006



Innenausstattung, 2006

geschlossenen und gläsernen Fassadenflächen. Leichtigkeit und Transparenz sowie das freie, organische Grundrissbild machen ihn zu einem typischen Beispiel der Architektur der 1950er Jahre.

Im Jahr 2005 fand sich für den Berlin Pavillon ein privater Investor, der bereit war, eine denkmalgerechte Sanierung im Rahmen der neuerlich vorgesehenen Nutzung als Schnellrestaurant der „Fastfood-Kette Burger King“ vorzunehmen. Die Betreibergesellschaft des Käufers führt das Geschäft als Franchise-Unternehmen für Burger King. Die Restaurierungsarbeiten wurden in Absprache mit der Unteren Denkmalbehörde des Bezirks Mitte und mit dem Landesdenkmalamt Berlin durchgeführt. Es erfolgte eine Instandsetzung der historischen Fassadenflächen, wobei störende nachträglich aufgebrachte Fassadenverkleidungen entfernt und alle Bauteile in ihren originalen Farbtönen gestrichen wurden. Der ursprüngliche Fassadenschriftzug „Berlin Pavillon“ konnte wieder freigelegt werden.



Bei den Planungs- und Realisierungsarbeiten wurde bewusst darauf verzichtet, die bauphysikalischen und konstruktiven Standards der raumbildenden Bauteile (Dachdecke, Fassaden, Fußboden, Tragwerk) des Pavillons heutigen Normen anzupassen, da dies den Verlust der ursprünglichen Erscheinung und Substanz der 50er Jahre bedeutet hätte.

Im 350 m² großen Gastraum entstanden 170 Sitzplätze in Abstimmung auf die besondere Raumsituation. Die neue Inneneinrichtung orientiert sich in ihrer Materialästhetik an der amerikanischen „Diner-Kultur“ der 50er Jahre.

Auf dem zuvor wenig strukturierten Grünstreifen zwischen dem Gebäude und der Bahntrasse ist die Zufahrt zu einem Drive Inn sowie ein Parkplatz mit 13 Stellflächen entstanden, welche durch Grünanlagen eingefasst werden und den Gesamteindruck der Anlage aufwerten. Der Hofbereich ist wesentliches Element des Pavillon-Entwurfes und wird heute als Terrasse mit 50 Sitzplätzen genutzt. So fanden zwei vermeintlich unvereinbare Aspekte zueinander, die polemisch betrachtet, Hand in Hand gehen – Fastfood in der Temporär-Architektur.

Zeittafel:

1957	Ausstellungsgebäude zur Interbau '57
1980 u. 1990	Umbauten im Zuge der Umnutzung zu einem Restaurant nach Plänen von Gogel
ab 1990	Nutzung als Ausstellungs- und Veranstaltungsfläche zur Präsentation aktueller Architekturprojekte durch die Senatsverwaltung Berlin
2000 – 2004	Ausstellungs- und Verkaufsraum der Königlichen Porzellan Manufaktur (KPM)
2005	Erwerb des Denkmals durch die SAGRO GmbH & Co. Vierte Beteiligungs KG, Umbau zum Schnellrestaurant durch Kahlfeldt Architekten
12/2005	Eröffnung des Restaurants



Titel: Der Berlin Pavillon, Straßenansichten, Aufnahme 18. Juli 1957

Bildreihe oben v.l.n.r.:

Straßenfassade und Innensicht, 2004; Innensicht und Straßenfassade nach der Restaurierung, 2006

Bild Mitte: Blick vom Hofbereich durch das Restaurant zur Straße, 2006

Bild unten: Blick über die Hofseite auf den Pavillon, Aufnahme 18. Juli 1957

Herausgeber: HEGO System-Gastronomie GmbH & Co Restaurant KG

Abbildungen:

Landesarchiv Berlin (historisch 1957)

Kahlfeldt Architekten (2004)

Wolfgang Bittner/LDA (2006)

Text: Petra Kahlfeldt/Architektin BDA,

Antje Graumann

Idee/Redaktion: Sibylle Schulz/Landesdenkmalamt Berlin, Nicole Arndt

Herstellung/Gestaltung:
© Divergenz GmbH/Jo Hartmann

Aus der Reihe:
Erkennen und Erhalten in Berlin 2006, Nr. 9
Initiative Landesdenkmalamt Berlin

Landesdenkmalamt  Berlin

Kahlfeldt Architekten BDA
Kurfürstendamm 58 | D-10707 Berlin
www.kahlfeldt-architekten.de

2006

13. März
225 Jahre Karl Friedrich Schinkel

10. September
Tag des offenen Denkmals,
bundesweite Eröffnungsveranstaltung in Berlin

Oktober
75 Jahre Internationale Denkmalpflege - Charta von Athen

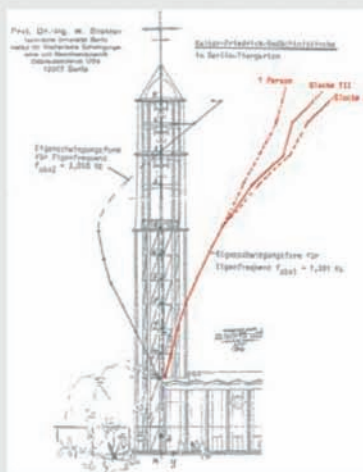


Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche

Hansaviertel, Berlin-Tiergarten
Händelallee 20

Im Rahmen der Internationalen Bauausstellung 1957 in Berlin entwarf der Architekt Ludwig Lemmer (1891-1983) den Neubau der evangelischen Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche. Als Leitbild diente ihm das theologische Konzept einer Wegekirche. Der Bau wurde auf den überkommenen Fundamenten des 1943 zerstörten Vorgängerbaus errichtet und bildet den südlichen Abschluss des Hansaviertels. Als Point de View am Ende einer Promenade erinnert die Lage im Straßenraum der ehemaligen Lessingstraße an das Hansaviertel der Vorkriegszeit. Die Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche und die katholische Kirche St. Ansgar (Willi Kreuer, 1953/56) markieren als Pendant die religiösen Zentren des modernen Viertels. Ihre Glockengeläute, unverzichtbar für das kirchliche Leben, wurden aufeinander abgestimmt.

Der 68 Meter hohe Turm der Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche mit seiner im gotischen Sinn filigranen Konstruktion stellt eine der kühnsten realisierten Kirchturmplanungen der Baukunst in Deutschland nach 1945 dar. Auch heute, 50 Jahre nach seiner Entstehung und im neuen städtebaulichen Kontext zu Hauptbahnhof und Regierungsviertel, fasziniert die unvergleichliche Höhendominante. Das Bauwerk zeigt zeichnerhaft die damalige Aufbruchstimmung für neue Wege in der Architektur, insbesondere im Kirchenbau, mit neuen Konstruktionen, Technologien und Materialien, mit Sichtbeton, moderner Glaskunst und Aluminium. Durch umfassendes bürgerschaftliches Engage-



Darstellung der Eigenschwingungen des Turmes, ausgelöst durch eine Person und Glocke II bzw. III

ment gelang eine Raumausstattung mit herausragenden künstlerischen Werken, so der Fensterwand von Georg Meistermann.

Die Visionäre des neuen Bauens im Hansaviertel erhielten zurecht Denkmalschutz. Heute bieten sie Architekten, Bauherren und Denkmalpflegern besondere Herausforderungen, wenn es um Sanierungsfragen geht. Schließlich sind derzeit gültige Standards zu den inzwischen weiterentwickelten Bautechniken nicht einfach auf die älteren Vorgänger übertragbar. Für den Turm der Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche ist eine Betonsanierung der Primärstruktur und Treppenanlage unaufschiebbar. Dem nun vorliegenden Sanierungskonzept gingen Betonuntersuchungen und Schwingungsmessungen voraus. Ein Standsicherheitsnachweis (bauzeitliche Pläne zur Statik sind nicht überliefert) für die filigrane Tragstruktur bestätigte deren Stabilität, jedoch nicht in Verbindung mit läutenden Glocken. Die Frequenz der größten Glocke liegt grundsätzlich in einem unzulässigen Bereich und alle drei Glocken lösen eine Turmbewegung aus, bei der die maximal zulässige Geschwindigkeit von 8mm/s überschritten wird. Um den Campanile als Glockenturm wieder nutzen und in seiner architektonischen Gestalt bewahren zu können, ist eine umfassende Turmsanierung erforderlich.

Titelbild: Die neu errichtete Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche, Aufnahme 28.05.1957. Blick über den Tiergarten Richtung Osten
Abbildung o.r.: Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche, Haupteingangsseite, Herbst 2005

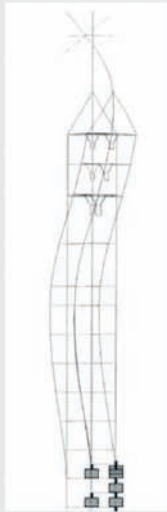


Abbildungen v.l.n.r.:

Blick in die Tragstruktur des Glockenturms: Beschädigte Oberflächen, 2006
 Blick in die Turmspitze mit dem Kreuz (Stahl mit Aluminium bekleidet), 2006
 Risse und Betonabplatzungen als typisches Schadensbild am Turm, 2006
 Der Turm mit Teileinrüstung während der Voruntersuchungen 2006

Spendenaufwurf: Für die Turmsanierung werden rund 460.000 benötigt. Die Gemeinde kann diese Kosten nicht alleine tragen. Bitte richten Sie Ihre Spende an: Evangelische Kaiser-Friedrich-Gedächtnis-Gemeinde, Händelallee 20, 10557 Berlin Kto.Nr. 4805739800, BLZ 100 200 00, Berliner Bank, Stichwort: „Turmsanierung“

Das Hansaviertel, eines der bedeutendsten Architektur- und Städtebauzeugnisse der internationalen Nachkriegsmoderne, begeht 2007 sein fünfzigjähriges Bestehen. Es ist mit der U 9 – Bahnhof Hansaplatz – und mit der S-Bahn – Bahnhof Bellevue oder Tiergarten – am besten erreichbar.

**Zeittafel:**

- | | |
|----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 18.10.1892 | Grundsteinlegung der alten Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche (Architekt: J. Vollmer) am Geburtstag von Kaiser Friedrich. Eine der drei Berliner Votivkirchen – neben der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und der Gnadenkirche in Erinnerung an Kaiserin Augusta |
| 22./23.11.1943 | Kriegszerstörung des Vorgängerbaus |
| Januar 1947 | Pfarrer Schmidt-Clausing erhält den kirchlichen Auftrag, die Gemeinde neu aufzubauen. |
| 1953 | Der Senat plant den Neubau des Hansaviertels und lobt einen internationalen Wettbewerb aus. Schmidt-Clausing beschließt den Neubau der Kaiser-Friedrich-Gedächtniskirche. Die Überreste des Vorgängerbaus werden gesprengt. |
| 1955/56 | Errichtung von Kirche und Gemeindehaus (Lemmer, seit 1953 Senatsbaudirektor) |
| 10.7.1957 | Eröffnungsgottesdienst in Anwesenheit von Bundespräsident Prof. Theodor Heuß. Die Kirche wird als Objekt Nr. 22 im Rahmen der Interbau 1957 präsentiert. |
| 1981 | Betonsanierung am Turm |
| 2004 | Das Läuten der beiden größeren Glocken wird aus Sicherheitsgründen eingestellt. Gravierende Betonschäden am Turm |
| 2005/06 | Umfassende Grundlagenermittlung/Ursachenforschung, Sanierungskonzept (Klaus Block), finanziert durch Gemeinde, Kirchenkreis und Landesdenkmalamt Berlin |



Bild Mitte: Darstellung des Schwingungsverhaltens des Turms im Stabwerksprogramm


Bilder unten v. l. n. r.: Gedenktafel auf originaler Betonoberfläche mit typischer Schalungsstruktur, 2006
 Haupteingangsportal aus eloxiertem Aluminium, Detail, 2006. Durch eine Spende der Aluminiumindustrie über 30 Tonnen Aluminium wurde es zu einem vorrangig neuen Werkstoff. Die Kirche erhielt den Spitznamen „St.-Aluminium“.



Herausgeber:
Landesdenkmalamt Berlin

Abbildungen:
 Titelbild – Archiv Landesdenkmalamt Berlin
 Zeichnungen – © Aus: Schwingungsgutachten Professor Stühler (Tu Berlin), 2005/06
 Farbfotos: © Büro Klaus Block Architekt BDA
 Text: Andrea Schulz/Klaus Block
 Idee/Redaktion:
 Sibylle Schulz, Landesdenkmalamt Berlin
 Herstellung/Gestaltung:
 © Divergenz GmbH/Jo Hartmann

Aus der Reihe:
 Erkennen und Erhalten in Berlin 2006, Nr. 10
 geänderte Nachauflage 2007
 Initiative Landesdenkmalamt Berlin

Landesdenkmalamt  Berlin

KLAUS BLOCK ARCHITEKT
 Klaus Block Architekt BDA
 Sieglindestraße 5, D-12159 Berlin
 Info@klausblock.de

2007

50 Jahre Interbau Berlin

9.-12. September

ICOMOS „Welterbestätten des 20. Jahrhunderts. Chancen und Lücken aus europäischer Sicht“

8.-9. September

Tag des offenen Denkmals:
„Das Berliner Nachkriegserbe“



Haus des Deutschen Handwerks

Friedrichstadt, Berlin-Mitte
Mohrenstraße 20/21

Scheinbar hinter den belebten Quartieren der Friedrichstadt-Passagen versteckt, doch direkt am U-Bahnhof Stadtmittel gelegen, überrascht ein Repräsentativbau mit Pilasterfront und Pfeilergalerie, das die Geschäftshäuser der alten Friedrichstadt überragt: Das heutige "Haus des Deutschen Handwerks".

Das Gebäude wurde 1957-58 unter Einbeziehung des stark kriegsbeschädigten Bankhauses errichtet, das 1924 durch Umbau eines Geschäftshauses von 1908 entstanden war. Nach Kriegsende 1945 wurden im sowjetischen Sektor ehemalige Sitze von Banken und Versicherungen zu Volkseigentum erklärt und diese Ruine für den Ausbau zum "Parteihaus der Nationaldemokratischen Partei Deutschlands (NDPD)" bestimmt, die sich 1948 gegründet hatte und als Vertreterin der Mittelschichten mit den Handwerkern und Gewerbetreibenden verstand.

Der Beschluss von 1951, die Friedrichstraße zu einem 66 Meter breiten Boulevard als Nord-Süd-Magistrale auszubauen, zog die Umgestaltung der westlichen Brandwand zu einer repräsentativen Straßenfassade mit turmartigem Aufbau und umlaufender Loggia nach sich, die deutlich die vor dem Krieg in dieser Gegend zulässige Bauhöhe überragte.

Der damals bereits als Friedrichstraße 65 bezeichnete und architektonisch hervorgehobene Haupteingang liegt heute in einem seitlichen Hof. In seiner seit 1958 kaum veränderten äußeren wie inneren Erscheinung erwarb der Zentralverband



des Deutschen Handwerks (ZDH) 1993/94 das Haus und baute es zu seinem Geschäftssitz um.

Das Baudenkmal stellt ein prägnantes Beispiel für die DDR-Architektur in der Mitte der Fünfziger Jahre dar. In der Höhenstaffelung des Baukörpers, der symmetrischen Gestaltung der Westfassade, der Werksteinverkleidung in einer reduziert neoklassizistischen Formensprache, vor allem aber mit dem durch ein umlaufendes Gesims abgesetzten Attikageschoss zeigt es Gestaltungsmerkmale der Bauten an der Karl-Marx-Allee oder des Hauses an der Weberwiese von Hermann Henselmann. Äußeres Erscheinungsbild, Grundrißgliederung und Innenausstattung bilden hier eine seltene Einheit von Denkmalwert und begründen die besondere Bedeutung dieses Baudenkmals.

Das hieraus resultierende Denkmalpflegerische Ziel bot gleichfalls eine besondere Herausforderung an die Architekten und beinhaltete die weitgehende Beibehaltung wie Restaurierung der

wesentlichen denkmalrelevanten Bereiche einschließlich Materialien, Oberflächen, Farben und gestalterischen Details sowie der noch vorhandenen Ausstattung: Die mit Muschelkalkstein verkleideten Fassaden mit den originalen Fenstern. Die zweigeschossige Eingangshalle mit dem 45 Meter langen szenischen Fries aus engobierten Keramikfliesen, die der Bildhauers Waldemar Grzimek in der Werkstatt von Hedwig Bollhagen schuf. Das Haupttreppenhaus mit den großzügigen Etagenfoyers, die weiträumigen Erschließungsflure. Der große Versammlungssaal mit Bühne. Oder die Sitzungssäle im Parterre und ersten Obergeschoß.

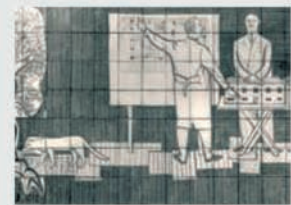
Die Fußböden der großen Halle und der Foyers sind aufwendig mit Naturstein belegt, wobei sich jede Etage in Material, Farbe und Muster voneinander unterscheidet. Die Säle haben Parkettfußböden, Wandpaneele, Heizkörperverkleidungen und Wandschränke. Darüber hinaus finden sich Stuckkanneluren an den Stützen der Halle, abgehängte Deckenspiegel aus Stuck, teilweise mit indirekter Beleuchtung, und sehr sorgfältig gestaltete Details wie Geländer, Türgriffe, geschliffene Gläser und Lampen. Die wesentlichen baulichen Eingriffe beschränkten sich auf den großen Saal im Erdgeschoß, zu dessen Erweiterung die Hoffront abgebrochen und ein Stahl-Glas-Anbau errichtet wurde, und auf das Haupttreppenhaus, hier wurde im Treppenauge ein zusätzlicher Personenaufzug eingebaut.

Durch respektvollen Umgang seitens Bauherren und Architekten sowie gestützt auf dem spezialisierten Handwerk der Restaurierung gelang für das unverwechselbare Dokument der frühen DDR-Architektur mit seiner gediegenen, handwerklich hervorragenden Innengestaltung und dem Interieur eine beispielhafte Sanierung und Modernisierung.



Zeittafel

- 1908 Errichtung eines Geschäftshauses anstelle zweier Vorgängerbauten auf den Grundstücken Mohrenstraße 21 und 22 (Georg A. Rathenau, Friedrich August Hartmann)
- 1950 das im zweiten Weltkrieg schwer beschädigte Gebäude wird zum Ausbau als Parteihaus der NDPD bestimmt. (Planung Erich H. J. Kuhnert, Hans Gericke)
- ab 1951 Realisierung mit Bauunterbrechungen (seit J. Pässler als Nachfolger für Kuhnert, der nach West-Berlin geflohen war)
- 1958 bezugsfertig
- 1993/94 Erwerb durch den Zentralverband des Deutschen Handwerks (ZDH)
- 1994 Dokumentation zur Bau- und Nutzungsgeschichte/vertiefende Bestandsaufnahme (Kroos & Marx, Berlin), beauftragt durch das Landesdenkmalamt Berlin
- seit 1995 geschützt gemäß Denkmalschutzgesetz Berlin (DSchG Bln)
- 1996/99 denkmalgerechte Sanierung und Umbau als Sitz des ZDH (Steinebach & Weber, Berlin)



Bilder Vorderseite v.o.n.u.:
Foyer mit Keramikfries,
Nordwest Ansicht,
Grosser Saal im EG

Bild oben: Hauptfoyer - Türen zum Windfang
Bild Mitte: Sitzungssaal
Bilder unten: Keramikfries - Details

Fotos:
Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin

Text:
Franziska Schmidt, Landesdenkmalamt Berlin
Redaktionsassistent: Samir Dib

Herstellung/Gestaltung:
© Divergenz GmbH/Jo Hartmann

Herausgeber: Landesdenkmalamt Berlin

Idee/Konzeption:
Sibylle Schulz, Landesdenkmalamt Berlin

Aus der Reihe:
Erkennen und Erhalten in Berlin 2007, Nr. 14

Initiative: Landesdenkmalamt  Berlin

2007

50 Jahre Interbau Berlin

9.-12. September

ICOMOS „Welterbestätten des 20. Jahrhunderts.
Chancen und Lücken aus europäischer Sicht“

8.-9. September

Tag des offenen Denkmals:
„Das Berliner Nachkriegserbe“



Staatsratsgebäude

Schloßplatz 1, Berlin-Mitte

Das Staatsratsgebäude wurde 1962-64 als erstes Repräsentationsgebäude der DDR nach dem Mauerbau errichtet. Unter Beibehaltung eines Vorentwurfes für die Fassade von Josef Kaiser (1910-1991) entwickelte der Architekt Roland Korn (geb.1930) die Planung.

Herausragendes Merkmal des Gebäudes ist das in die Fassade eingefügte Portal IV (1706 von J.F. Eosander von Göthe) des 1950 gesprengten Berliner Stadtschlosses. Dieses wurde in die Front des Neubaus eingefügt, weil von seinem Balkon aus Karl Liebknecht am 9. November 1918 die Sozialistische Republik ausgerufen hatte. Der mit Sandstein und rotem Granit verkleidete dreigeschossige Stahlskelettbau ist in seinen Proportionen und seiner inneren Aufteilung ganz auf das ehemalige Schlossportal ausgerichtet. Die Übernahme der Proportionen und der Geschosshöhen des Schlossrisalits am Außenbau bewirkte, dass auch das Gebäudeinnere Schlossdimensionen erhielt. Ein großzügiges Treppenhaus, weitläufige Foyers, große Säle und saalartige Funktionsräume bestimmen den Raumeindruck. Verantwortlich für die Innengestaltung war Hans-Erich Bogatzky und Bruno Hess. Bemerkenswert ist hierbei die differenzierte Materialwahl für die einzelnen Räume und die Aufmerksamkeit, die auch Details geschenkt wurde. So ist jedem Büroraum eine eigene Furnierart zugewiesen, die dann von den Einbauschränken bis zu den Fußleisten konsequent durchgehalten wurde.

Die Deutschen Werkstätten Hellerau und der VEB Edelhölzbau Berlin führten nicht



nur die Inneneinrichtung aus, sondern entwarfen auch Möbel für den Staatsrat. Für wichtige Räume haben Künstler auf die Funktion abgestimmte Werke geschaffen. Beispiele hierfür sind das Glasbild in der großen Treppenhalle von Walter Womacka, „Darstellungen aus der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung“, eine geätzte Stahlwand von Fritz Kühn im Sitzungssaal des Staatsrates sowie ein Wandfries, „Das Leben in der DDR“ aus Meisener Porzellan im Bankettsaal von Günther Brendel. Von Fritz Kühn stammen auch die Entwürfe für die Metallarbeiten an den Türen zum Diplomatsaal, sowie die Heizkörperverkleidungen und Geländer in der Treppenhalle.

Nach der Wende diente das ehemalige Staatsratsgebäude seit 1996 als Sitz des Umzugsbeauftragten der Bundesregierung, von 1999 bis 2001 als provisorischer Sitz der Bundesregierung sowie davor und danach als Gebäude für Veranstaltungen, Ausstellungen und Kongresse.

Im Jahre 2004 übernahm die European School of Management (ESMT) das Gebäude. Nach einer umfassenden Instandsetzung und Modernisierung wurde die ESMT im Januar 2006 eröffnet.

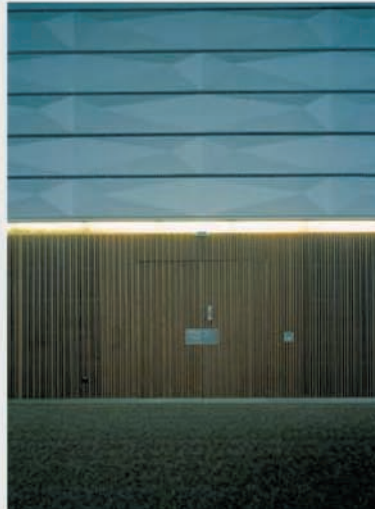
Im Rahmen der Einpassungsplanung mussten einerseits die Anforderungen der Denkmalpflege und der Nutzer abgeglichen sowie bauordnungsrechtliche und sicherheitstechnische Belange berücksichtigt werden. Wesentlichster baulicher Eingriff ist der Einbau eines notwendigen Sicherheitstreppehauses.



Der Konflikt zwischen Nutzer- und Erhaltungsinteresse lag vor allem in den großzügigen Raumzuschnitten einerseits und dem Wunsch des Nutzers nach vielen kleinen Arbeits- und Seminarräumen. Im Ergebnis konzentrierte sich die Denkmalpflege auf die denkmalgerechte Erhaltung der großen Foyers sowie der Repräsentationsräume, die in ihrer Gestaltung und bis auf eine Ausnahme auch in ihrer Größe erhalten wurden. Lediglich der Festsaal im 2. OG wurde durch eine reversible, transparente Zwischenwand in zwei Vorlesungssäle geteilt. Um die Anzahl der erforderlichen kleinen Arbeitsräume sicherzustellen, wurden die Bereiche der Funktions- und Arbeitsräume sowie der kleineren Sitzungssäle den Nutzeranforderungen angepasst und im 1. OG an der Hoffassade teilweise eine zusätzliche Raumebene eingezogen. Mit der Erhaltung und sehr behutsamen Restaurierung und Instandsetzung der Repräsentationsräume sowie der zurückhaltend modernen Gestaltung der Umbauten ist das Staatsratsgebäude ein gelungenes Beispiel für die Erhaltung und Weiternutzung eines bedeutenden Bauwerks der Nachkriegszeit und der Moderne der DDR.

Zeittafel

- 1962-64 Neubau des Staatsratsgebäudes nach Entwurf des Architekten Roland Korn
- 1964 Der heute denkmalgeschützte Garten und Vorplatz des Staatsratsgebäudes werden nach Entwurf des Gartenarchitekten Hubert Matthes angelegt
- 2004-05 Instandsetzung und Umbau für die European School of Management durch das Büro HG Merz



Titelbild: Nordwest Fassade
Bild Vorderseite-mitte:
Haupttreppe mit Glaswandbild
Bild Vorderseite-unten:
Berliner Stadtschloßportal IV



Bild oben: Festsaal mit Hörsaaleinbau
Bilder Mitte v.l.n.r.: Detail Festsaal, Wanddetail Kinosaal
Bilder unten v.l.n.r.: Detail Festsaal - mit Hörsaaleinbau, Foyer 2. OG, Türanlage Eingangsbereich von innen



Herausgeber: Landesdenkmalamt Berlin

Fotos:
Außenansichten - Peter Brinkmann
Innenaufnahmen - Wolfgang Reuss
Innenaufnahmen Mitte - Jens Achtermann

Idee/Konzeption:
Sibylle Schulz, Landesdenkmalamt Berlin

Text: Norbert Heuler, Landesdenkmalamt Berlin
Redaktionsassistent: Samir Dib

Herstellung/Gestaltung:
© Divergenz GmbH/Jo Hartmann

Aus der Reihe:
Erkennen und Erhalten in Berlin 2007, Nr. 15

Initiative: Landesdenkmalamt  Berlin

2007

50 Jahre Interbau Berlin

9.-12. September

ICOMOS „Weiterbestätten des 20. Jahrhunderts.
Chancen und Lücken aus europäischer Sicht“

8.-9. September

Tag des offenen Denkmals:
„Das Berliner Nachkriegserbe“



Haus des Lehrers und Kongresshalle

Alexanderplatz 3-4, Berlin-Mitte

Weithin sichtbar bildet die 1961-1964 nach Entwurf des Architekten Hermann Henselmann entstandene Gebäudegruppe von Haus des Lehrers und Kongresshalle die südöstliche Begrenzung des Alexanderplatzes in Berlin und markiert wirkungsvoll den Auftakt zu dem 1959-64 fertiggestellten II. Bauabschnitt der Karl-Marx-Allee.

Die ungewöhnliche Ausgestaltung des Hochhauses (13-geschossiger Stahlbetonskelettbau mit Vorhangfassade) mit einem über zwei Geschosse reichenden farbigen Mosaik-Bildfries von Walter Womacka und die wirkungsvolle Gegenüberstellung der Vertikaldominante mit einem flachgelagerten, überkuppelten Kubus im Vorfeld machten die Baugruppe zu einem weit über die Grenzen Berlins hinaus einprägsamen modernen Wahrzeichen.

Ab 2002 wurde die Kongresshalle und das Haus des Lehrers durch die neuen Eigentümer, die Berliner Congress Center GbR (BCC) für die Nutzung als Büro, Kongress- und Veranstaltungsgebäude instandgesetzt, modernisiert, restauriert und umgebaut.

Der quadratische, transparent verglaste Flachbau der Kongresshalle mit seinen eingestellten kreisrunden Sälen konnte ohne wesent-



liche und entstellende Veränderungen erhalten werden. Die Fassaden und die Kuppel wurden instandgesetzt. Der große Kuppelsaal im ersten Obergeschoss mit seiner außergewöhnlichen Gestaltung wurde nahezu unsichtbar technisch und akustisch aufgerüstet. Die weiträumigen Foyers mit den geschwungenen Treppen wurden restauriert und erhielten wieder die nach Befund ermittelte ursprüngliche, kräftige Farbgebung der Decken. Der Holzvertäfelte Tresen und die unregelmäßig, in Form der „Milchstraße“ angeordneten Deckenstrahler prägen noch immer das Erscheinungsbild des ehemaligen Imbissrestaurants im Erdgeschoss. Um die Nutzfläche im Erdgeschoss zu erweitern und flexibler nutzen zu können, wurde die ursprünglich geschlossene Raumschale des Restaurants teilweise durch Schiebewände ersetzt, die eine großzügige Öffnung und Verbindung mit dem Foyer gestatten. Im Kellergeschoss wurden ehemalige Küchen- und Nebenräume zu Veranstaltungsräumen umgebaut.





Das markanteste Merkmal des Denkmalensembles, der 125 m lange und 8 m hohe, umlaufende Mosaikfries aus Glas- und Glaskeramik am Haus des Lehrers mit dem Titel „Unser Leben“, erstalt nach der umfassenden Restaurierung in neuem Glanze. Der bautechnisch schlechte Zustand der Vorhangsfassade erforderte eine Erneuerung. Diese orientiert sich am Ursprungszustand und nicht an der in Gliederung, Glasqualität und Farbe mehrfach veränderten, überlieferten Gestaltung. Der größte bauliche Eingriff in die Denkmalsubstanz des Haus des Lehrers ist die Veränderung des Grundrisses durch Einbau eines zentralen Erschließungskernes an Stelle der beiden ursprünglichen Treppenhäuser, durch den die geforderte höhere Flexibilität und Wirtschaftlichkeit der Nutzflächen erreicht wurde.

Mit der Instandsetzung und Restaurierung sowie dem Umbau von Kongresshalle und Haus des Lehrers unter Leitung des Berliner Architekten Kerk-Oliver Dahm wurde ein bedeutender Gebäudekomplex, eine „Gebäudepersönlichkeit“, und ein wichtiges Zeugnis der sogenannten Ostmoderne sowie ein prominentes Baudenkmal der deutsch-deutschen Nachkriegsgeschichte erhalten und einer neuen Nutzung zugeführt.

Die BCC wirbt heute offensiv und erfolgreich auch mit der architektonischen Qualität der Nachkriegsarchitektur und der denkmalgerechten Sanierung und Modernisierung.

Zeittafel

1961-64	Neubau nach Entwurf des Architekten Hermann Henselmann
2002-04	Instandsetzung und Umbau im Auftrag der Berliner Congress Center GbR (BCC) durch den Architekten Kerk-Oliver Dahm
2003	26. September – Wiedereröffnung der Kongresshalle
2004	Dezember – Fertigstellung Haus des Lehrers




Bilder Vorderseite v. o. n. u.:
Ansicht vom Alexanderplatz, Ausschnitt Bildfries
vom Alexanderplatz, Ansicht Alexanderstraße
Bild oben: Großer Saal im OG der Kongresshalle
Bilder unten v.l.n.r.: Foyer Kongresshalle,
Restaurant Kongresshalle, Treppe im Foyer Kongresshalle zum Grossen Saal



Fotos:
Außen- und Innenaufnahmen – Torsten Seidel
Bildfries (Ausschnitt) – Michael Lindner
Text: Norbert Heuler, Landesdenkmalamt Berlin
Redaktionsassistent: Samir Dib
Herstellung/Gestaltung:
© Divergenz GmbH/Jo Hartmann



Herausgeber: Landesdenkmalamt Berlin
Idee/Konzeption:
Sibylle Schulz, Landesdenkmalamt Berlin
Aus der Reihe:
Erkennen und Erhalten in Berlin 2007, Nr. 16
Initiative: Landesdenkmalamt  Berlin

2007

50 Jahre Interbau Berlin

9.-12. September

ICOMOS „Welterbestätten des 20. Jahrhunderts.
Chancen und Lücken aus europäischer Sicht“

8.-9. September

Tag des offenen Denkmals:
„Das Berliner Nachkriegserbe“



Katholische Gedächtniskirche

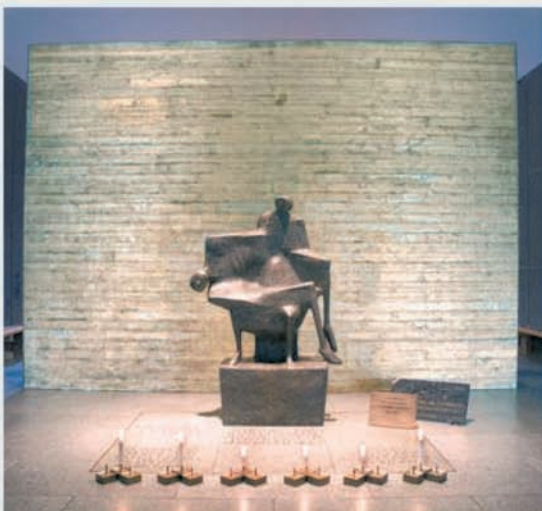
Maria Regina Martyrum

Heckerdamm 232, Berlin-Charlottenburg

Weit außerhalb des historischen Zentrums von Berlin, am Weg nach Tegel und am Rande von Kleingartenkolonien, dominiert völlig unerwartet ein mächtiger Campanile den Straßenraum: Am Heckerdamm, nahe dem Strafgefängnis Plötzensee, das 1933-1945 Hinrichtungsstätte für 2891 Menschen war, entstand 1961/63 Maria Regina Martyrum als Gedächtniskirche der deutschen Katholiken zu Ehren der Menschen, die im Kampf für Glaubens- und Gewissensfreiheit während der Hitler-Diktatur ermordet wurden.

In Verbindung mit der umgebenden Paul-Hertz-Siedlung, deren Straßen nach Opfern aus Plötzensee benannt wurden, mit dem benachbarten evangelischen Gemeindezentrum Plötzensee und mit der Gedenkstätte Plötzensee, bildet Maria Regina Martyrum einen eindrucksvollen Gedächtnisort, der gleichfalls ein Zeichen für die frühe und bewusste Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Westteil von Berlin setzt.

Maria Regina Martyrum, gewidmet der Maria als Königin der Märtyrer, wurde von Hans Schädel, einem der bedeutendsten Kirchenbauarchitekten der Nachkriegszeit in Deutschland, und Friedrich Ebert entworfen. Die Anlage präsentiert sich zum öffentlichen Raum mit einer Betonmauer und dem Glockenturm, in den ein schweres Gittertor eingelassen ist. Über den seitlichen Eingang betritt der Besucher zunächst einen weiten, gepflasterten Feierhof: Vier hohe Wände aus hochformatigen Waschbeton-Platten mit schwarzgrauen Basaltkieseln verleihen ihm einen düsteren, schroffen Ernst und assoziieren einen Appellhof, der Gedanken an Leiden und Tod nahe legt. Dieser Eindruck verdichtet sich in der lebensgroßen Bronzeskulptur des Kreuzweges, von Otto Herbert Hajek, der sich in verschiedenen großen Gruppen an der rechten Innenwand des Hofes bis kurz vor den freistehenden Altar hinzieht.



Diese irdische, diesseitige Ebene symbolisiert den Ort des Martyriums. Sie wird im rückwärtigen Bereich von dem scheinbar schwebenden, lang gestreckten Kubus des Kirchenschiffs überspannt. Er ruht auf drei quer gestellten Betonscheiben. Die Front bietet einen starken Kontrast zum Feierhof: Waschbeton-Platten mit rund gewaschenen Flusskieseln aus weißem Carrara-Marmor reflektieren Helle und Sonnenlicht, wirken edel und lindernd. Mit dieser Ebene, dem Himmel ein Stück näher, wird Erlösung versprochen. Die in Gold gefasste Plastik der „Apokalyptischen Frau“, von Fritz Koenig, über dem Eingangsportal symbolisiert bildhaft diesen Gedanken.

Gleich hinter dem Eingangsportal, einer Stahlkonstruktion mit unebenem, scheinbar weich fließendem Glas, führt eine breite Treppe in das Obergeschoss, zu nah, um direkt aus dem Martyrium empor zu steigen, einem Scheideweg gleich. Der Weg führt auf Hofebene zunächst hinter die Treppe in einen Gedenkraum, den Vorraum zum „Himmlichen Jerusalem“. Eine eingestellte Wandscheibe aus Beton, mit schalungsrauer Oberflächenstruktur und vergoldet, bildet ein Entree sowie den Hintergrund für die bronzene Pietà, deren harte und kantige Erscheinung das Ungreifbare und Schmerzliche des Todes zeigt. Hier befindet sich neben dem Grab von Dr. Erich Klausener (1885-1934) eine Gedenktafel für Dompropst Bernhard Lichtenberg (1875-1943) und es wird aller Opfer gedacht, deren Grab unbekannt blieb.

Treppenhalle und Gedenkraum liegen zwischen zwei optisch den Hofwänden gleichen Stützen, welche die Kirche tragen. Die freitragende Treppe führt in die Taufkapelle, einen quer liegenden flachen Raum, der durch eingestellte, vergoldete Wandscheiben indirekt mildes Seitenlicht erhält. Sich nach rechts wendend, findet man sich aufgenommen in den Kirchraum, der mit seiner Weite und dem Blick auf ein wandgroßes Altarbild befreiend und erleichternd wirkt: Diese überragende Wirkung gelang Georg Meistermann mit einem farbigen, dynamisch bewegten, nicht figürlichen Werk zur Apokalypse.

In feierlichem, mattem Glanz erscheint der leicht erhöhte Altarbereich mit Altartisch, Ambo und seitlichen Bänken aus poliertem Marmor, während die Längswände durch die Anordnung der Betonschalung eine feine Gliederung und Strukturierung erhalten haben. Die Raumdecke liegt in der Ebene der Deckenträger derart, dass das darüber liegende Oberlicht über eine umlaufende Nut indirekt das Gotteshaus erhellt. Sie markiert so gleichfalls symbolhaft den Übergang in die dritte, die jenseitige Ebene, den Himmel.

Die gesamte Anlage scheint aus neben-, über- und voreinander gestellten Wandscheiben gefügt zu sein. Sie wirkt klar und kraftvoll. Anordnung und Dimension, Konstruktion und Form, Materialität und Oberflächen, Licht und Farbigkeit der Architektur bilden eine kongeniale ästhetische wie ikonographische Einheit mit den Skulpturen und Bildern. In Verbindung mit Pater Urban Rapp als künstlerischem und theologischem Berater gelang den Architekten hier eine überwältigende Synthese von moderner Architektur, Freiflächengestaltung und Bildkunst. Die industrielle und handwerkliche Ausführung dokumentiert eine herausragende Qualität moderner Betonbaukunst und Gebäudetechnik. Dieses Werk stellt eine Inkunabel des modernen Kirchenbaus nach 1945 in Deutschland dar.



Zeittafel

Seit dem 19. Jh. Kleingartenkolonien in Charlottenburg Nord
Strafgefängnis Plötzensee: 1872 Gründung (Gefängnis und Hinrichtungsstätte)

- 1951/52 Errichtung der Gedenkstätte Plötzensee
- 1961/64 Paul-Hertz-Siedlung, Arch. Wils Ebert
- 1958 78. deutscher Katholikentag, Gelöbnis zur Errichtung einer Gedächtniskirche der deutschen Katholiken
- 1961-1963 kath. Gedächtniskirche Maria Regina Martyrum, nach Plänen des Würzburger Dombaumeisters Hans Schädel (1910-1996) und F. Ebert, M. Marquardt (Ausführungszeichnungen), H. Jünemann (örtliche Bauleitung), Bauherr: Bischöflicher Stuhl von Berlin
- 1968-70 Ev. Gemeindezentrum Plötzensee, „Plötzenseer Totentanz“ (Alfred Hrdlicka)
- 1984 Um- und Neubau von Pfarrhaus und Kindergarten Maria Regina Martyrum zum Karmelitinnen-Kloster (Arch. Theo Wieland), Einzug der Karmelitinnen.

Unter den erforderlichen denkmalpflegerischen Maßnahmen stellt die Restaurierung der Sichtbeton-Oberflächen eine besondere Herausforderung dar. In der Verantwortung für die Erhaltung dieses besonderen Kirchen-Denkmal bitten wir um Ihre Unterstützung.
Spenden bitte an: Erzbischöfliches Ordinariat Berlin, Berliner Bank, K-Nr. 0356461400, BLZ 10020000, Kennwort Maria Regina Martyrum
Erreichbar: U 7 /Jakob-Kaiser-Platz, Bus 123, X9 ab Zoo, 109



Herausgeber:
Erzbischöfliches Ordinariat
Berlin

Fotos:
Innenaufnahmen – Wolfgang Reuss/Landesdenkmalamt Berlin, 2007
Außenaufnahmen – Felix Schulz, 2008

Idee/Konzeption/Redaktion:
Sibylle Schulz, Landesdenkmalamt Berlin

Text: Sibylle Schulz, Maria Lütjohann

Herstellung/Gestaltung:
pro.fund gmbh/© Jo Hartmann

Aus der Reihe: Erkennen und Erhalten in Berlin
Juli 2008, Nr. 19

Initiative Landesdenkmalamt Berlin

2008

18. April | ICOMOS Welt Denkmaltag
Religious Heritage – Religiöses Erbe

14. September | Tag des offenen Denkmals
Vergangenheit aufgedeckt – Archäologie und Bauforschung

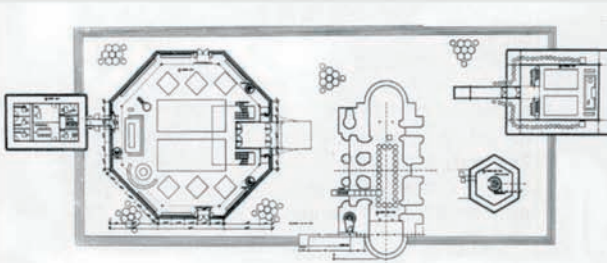


Turmruine Kaiser-Wilhelm- Gedächtnis-Kirche

Breitscheidplatz, Berlin-Charlottenburg

Die Kaiser-Wilhelm Gedächtnis-Kirche mit Turmruine und modernem Turm zählt zu den international prominentesten Wahrzeichen Berlins. Anstelle der im Krieg 1943 zerstörten Kirche und unter Einbeziehung des beschädigten Kirchturms entstand hier 1961, im neuen Zentrum von West-Berlin, die unverwechselbare städtebauliche Dominante als Mahnmal gegen den Krieg und als Symbol des Wiederaufbaus.

Der ehemalige Auguste Victoria Platz mit der alten Kaiser-Wilhelm Gedächtnis-Kirche gehörte um 1900 zum zweiten Berliner Zentrum neben dem historischen mittelalterlichen Zentrum in Berlins Mitte. Die Kirche, die von dem renommierten Architekten Franz Heinrich Schwechten (1841-1924) erbaut wurde, war einer der wichtigsten neoromanischen Kirchenbauten in Deutschland. Ihre Erbauung verdankt sie wichtigen zeitgeschichtlichen Strömungen und Geisteshaltungen. Sie wurde 1891-1895 auf Betreiben des Evangelischen Kirchenbauvereins und Kaiser Wilhelm II. errichtet. Der Kirchenbauverein war 1890 eigens zur Behebung der für Berlin konstatierten „Kirchennot“ und „Unkirchlichkeit“ gegründet worden. Seine Gründer erhofften sich, durch eine Fülle von Kirchenbauten den zunehmenden Einfluss der als anarchistisch und glaubenslos erachteten Sozialdemokraten entscheidend eindämmen zu können. Kaiser Wilhelm II. wollte mit dem Bau hingegen seinem von ihm sehr verehrten Großvater Wilhelm I. ein Denkmal setzen, weshalb er zum bis dahin teuersten protestantischen Kirchenbau geriet. In der Wahl des Stils waren sich Kaiserhaus und Kirchenbauverein bald einig. Die Denkmalkirche sollte im sogenannten germanischen



Stil (nach heutigem Verständnis ist damit die Neoromanik gemeint) errichtet werden, da dieser Stil der ruhmreichen Hohenstaufenzeit entspringe und daher in bester Weise geeignet sei, das Kaiserhaus zu glorifizieren.

Im zweiten Weltkrieg wurden das einstige Geschäfts- und Vergnügungsviertel rund um den ehemaligen Auguste Victoria Platz sowie bis auf den Hauptturm und Teile der Westfront auch die Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche weitgehend zerstört. Nach dem Krieg erhielt der heutige Breitscheidplatz seinen Namen nach Rudolf Breitscheid (1874-1944/gestorben im KZ Buchenwald), einem der führenden

Köpfe der Sozialdemokratie in der Weimarer Republik. Der Platz wurde auf der Grundlage einer einheitlichen Planungskonzeption des Hauptamtes für Stadtplanung im Berliner Magistrat durch die gelungene Synthese von Alt- und Neubauten als symbolisches und faktisches Zentrum von West-Berlin wieder aufgebaut.

Die lang anhaltende Auseinandersetzung um Erhaltung oder Neubau der Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche endete 1956 mit der Ausschreibung eines beschränkten Wettbewerbs von neun Teilnehmern. Der Kirchbau verdankt seine heutige Gestalt dem Ergebnis einer kontroversen politischen Auseinandersetzung zwischen Sozial- und Christdemokraten. Zusammen mit dem Kuratorium der Stiftung Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, der Kirchengemeinde und dem Bistum Berlin wurde zunächst Werner March, der Architekt des Berliner Olympiastadions, mit dem Wiederaufbau in Anlehnung an das historische Vorbild beauftragt. Nach Bildung des neuen (West-) Berliner Senats ab 1955 mit Otto Suhr (SPD) als neuen Regierenden Bürgermeister, wurden die von March bereits veranlassten Bauar-



beiten zum Wiederaufbau gestoppt und ein Architekturwettbewerbsverfahren unter progressiven Architekten eingeleitet, aus dem drei Preisträger hervorgingen, die in einer Zweiten Wettbewerbsstufe 1957 ihre Entwürfe vertiefen sollten. Prof. Egon Eiermann (1904-1970), einer der bekanntesten deutschen Architekten seiner Zeit, gewann den Wettbewerb.

Er überarbeitete seinen Entwurf 1957/58 und bezog auf Drängen der Öffentlichkeit die Turmuine als Wahrzeichen und als Mahnmal in seine Komposition mit ein. So entstand 1959-1963 auf einer langgestreckten, rechteckigen Plattform die neue Kirche, die aus dem achteckigen Kirchenbau mit der nach Westen vorgelagerten Sakristei, dem Glockenturm und der Kapelle besteht. Die Anlage gehört zu den künstlerisch bedeutendsten Sakralbauten aus der Zeit nach 1945 in Deutschland und bildet mit ihrer gegliederten Baugruppe das Zentrum des Breitscheidplatzes vor den ruhigen Wänden der städtebaulichen Randbebauung.

Der als Ruine gesicherte alte Turm beherbergt eine Gedenkhalle. Für seine bauliche Hülle besteht seit längerer Zeit dringender Sanierungsbedarf. Ruinendenkmale wie dieses stellen eine besondere konservatorische Herausforderung dar, da das fragmentierte Mauerwerk umfassend Witterungseinflüssen und Verkehrserschütterungen ungeschützt ausgeliefert ist. Die Zerstörung als historisches Dokument und heutige technische wie statische Anforderungen sind miteinander zu vereinbaren. Nach aktuellen Schätzungen werden mindestens 4,2 Millionen Euro für die Turmsanierung benötigt.

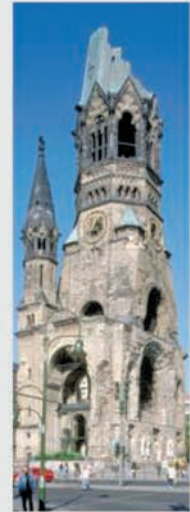


Zeittafel:

22.03.1891	Grundsteinlegung der alten Kirche (Geburtstag Kaiser Wilhelm I.)
1895	Einweihung (22.02.1906 - Eingangshalle)
23.11.1943	Zerstörung der alten Kirche im nächtlichen Bombenangriff
1951	Erste Arbeiten zur Turmsicherung
1954-57	Planungsprozeß zur neuen Kirche
09.05.1959	Grundsteinlegung der neuen Kirche. Architekt Egon Eiermann
16.12.1960	Richtfest
19.07.1961	Weihe der sechs neuen Glocken
17.12.1961	Einweihung der neuen Kirche
1963	Fertigstellung des Foyers und der Kapelle
20.07.1964	Anbringung der Gedenktafel für die evangelischen Märtyrer der Jahre 1933- 1945 (im neuen Kirchenraum)
2008	Instandsetzungsgutachten mit Bestandsaufnahme, Bewertung und Sanierungskonzept zum alten Turm (Neuendorff Architekten/Güstrow, im Auftrag der Evangelischen Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirchengemeinde)

In der Verantwortung für die Erhaltung der alten Turmuine bitten die Evangelische Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirchengemeinde und die Stiftung der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche um Ihre Unterstützung.

Spenden bitte an: Stiftung der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, Berliner Bank, Bankleitzahl 100 200 00, Konto-Nummer 22222.



Titelbild: Turmuine mit Neubauten, 2000

Vorderseite Bild Mitte: Ansicht der nicht zerstörten Kirche von der Tauenzienstraße, 1910

Vorderseite Bild unten: Lageplan/Grundriß, 1958 - Entwurf von Egon Eiermann

Bilder oben v.l.n.r.: Außenansichten von Norden und Nordwesten; Gedenkhalle - Relief und Deckenmosaik, 2008

Bilder Mitte l.: Details Schäden, 2008; Mitte rechts: Ansicht von Nordwesten, 2007

Bilder unten v.l.n.r.: Längsschnitt, 1958 - Entwurf von Egon Eiermann; Luftbildaufnahme, 2007



Herausgeber: Landesdenkmalamt Berlin

Abbildungen:

Titel und Turmuine aktuell - Wolfgang Bittner, Landesdenkmalamt Berlin

Zeichnungen - Egon Eiermann/Architekt

Schadensbilder - Neuendorff Architekten

Details außen und innen -

Christina Czymay, Landesdenkmalamt Berlin

Text:

Dr. Thomas Schmidt, Landesdenkmalamt Berlin


Idee/Redaktion:

Sibylle Schulz, Landesdenkmalamt Berlin

Herstellung/Gestaltung:

pro.fund gmbh/© Jo Hartmann

Aus der Reihe: Erkennen und Erhalten in Berlin 2008, Nr. 23

Initiative Landesdenkmalamt  Berlin



Evangelische Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche Berlin

NEUENDORFF ARCHITEKTEN | info@hnp-architekten.de

2009

12. und 13. September | Tag des offenen Denkmals – bundesweit



Das Restaurant MOSKAU

Karl-Marx-Allee 34, Berlin-Mitte

Das Restaurant Moskau ist Bestandteil des in den Jahren 1959-65 zwischen Alexanderplatz und Strausberger Platz entstandenen zweiten Bauabschnittes der Karl-Marx-Allee (ehem. Stalinallee). Im Gegensatz zu dem noch in traditioneller Bauweise errichteten ersten Bauabschnitt, zwischen Strausberger Platz und Frankfurter Tor, wurde der zweite Bauabschnitt, als erstes Wohngebiet Berlins, vollständig in industrieller Bauweise ausgeführt und markiert damit den Übergang von der Gestaltung der nationalen Tradition zur industrialisierten und typisierten Bauweise.

Entlang der Magistrale wurden unter der künstlerischen Gesamtleitung des Architekten Josef Kaiser 2-geschossige Pavillonbauten für



übergeordnete Handelseinrichtungen und am Kreuzungspunkt mit der Schillingstraße ein Gebäudeensemble errichtet, das aus dem Restaurant Moskau, dem Kosmetiksalon Babette, der Mokka-Milch-Eisbar, einem Pavillon mit U-Bahnzugang, Blumenhaus 'Interflor' und Modosalon 'Madeleine', dem Kino International und dem inzwischen durch einen Neubau ersetztten Hotel Berolina bestand.

Das Restaurant Moskau, das zwischen 1960 und 1964 nach Entwurf des Architekten Josef Kaiser errichtet wurde, bot als Nationalitätenrestaurant landestypische Spezialitäten der Sowjetunion an.

Es beinhaltete ein Restaurant, ein Weinrestaurant, einen Laden für sowjetische Volkskunst, ein Konzert- und Tanzcafé, Mocca- und Teestuben sowie Räume für geschlossene Gesellschaften. Die Nachtbar im Untergeschoß rundete das gastronomische Angebot ab.

Der zweigeschossige Atriumsbau, mit dem leicht auskragenden, raumhoch verglasten Obergeschoss, ist geprägt durch Offenheit, Transparenz, Ornamentlosigkeit und die Durchdringung von Innen und Außen. Das durchlaufende Fensterband wird lediglich an der Ecke am Haupteingang durch eine offene, 'schwebende' Gitterstruktur aus Stahlbeton unterbrochen. Der dahinter liegende, in die Gebäudekubatur eingeschnittene kleine Vorplatz vor dem Haupteingang wird durch ein 9 x 15 m großes Wandmosaik mit dem Titel 'Aus dem Leben der Völker der Sowjetunion' bestimmt,



dessen Entwurf von Bert Heller stammt. Ausgeführt wurde das Mosaik durch Heinrich Jungbloedt. Ein Sputnik-Satellit kündigt auf dem Mosaik wie auch als 1:1 Modell auf einer Stele über der Ecke die Botschaft vom technischen Fortschritt der Sowjetunion. Schöpfer des kugelförmigen Kunstobjektes im Innenhof war Fritz Kühn.

Die bandartige Leuchtschrift in Einzelbuchstaben nach Entwurf des Grafikers Klaus Wittkugel, die auch auf den Dächern der anderen Pavillonbauten und dem Kino International angebracht waren, unterstützen die Ensemblewirkung der Straße.



Anfang der 80er Jahre wurde das Gebäude innenräumlich vollständig umgestaltet und der Küchenbereich erweitert. Die als zu kühl und nüchtern empfundene Gestaltung der Innenräume wurde zugunsten dunklerer, warmtoniger Farben und einer geschlosseneren Raumwirkung zurückgedrängt. Nach der Wende diente das Gebäude als Veranstaltungs- und Ausstellungsgebäude.

2008/09 wurde das Gebäude im Auftrag des neuen Eigentümers und Bauherrn, der Nicolas Berggruen Holdings, durch die HSH Architekten, Hoyer, Schindele, Hirschmüller, zu einem Konferenz- und Veranstaltungsgebäude umgebaut. In Abstimmung mit dem Landesdenkmalamt wurde der bauzeitliche, transparente und offene Charakter des Gebäudes sowie der zwischenzeitlich veränderte Grundriss wieder hergestellt, durch Anstriche und Verkleidungen verdeckte

ursprüngliche Oberflächen wieder freigelegt, die veränderten Decken in Anlehnung an die bauzeitliche Gestaltung erneuert und das Mosaik restauriert.

Die Konstruktion der großflächigen Fenster wurde erhalten und durch den Einbau von Wärmeschutzgläsern technisch aufgerüstet.

Das im oberen Foyer erhaltene Porzellanrelief 'Moskau', die Keramikbilder im Bereich des ehemaligen grusinischen Zimmers und die ins Erdgeschoß versetzte Wandverkleidung des Salons Tallin stammen aus dem Umbau der 80er Jahre. Aus funktionalen Gründen wurde an der Ostseite, im Bereich der ehemaligen Küche, ein neuer, zusätzlicher



Zugang mit großzügigem Foyer, Treppen und Aufzug geschaffen. Dadurch wurden alle Geschosse – auch das Kellergeschoß mit Tanzcafé – sichtbar und behindertengerecht verbunden.

Zur Karl-Marx-Allee präsentiert sich der neue Eingang als reflektierende dunkle Glaswand, die bei Veranstaltungen mit LED-Technik eine zeitgenössische Antwort auf die Bildsprache am Haupteingang gibt.

Der 80er Jahre Anbau wurde als Veranstaltungsraum komplett entkernt und zum Rosengarten hin geöffnet. Durch die Komplettverglasung des Anbaus Richtung Rosengarten und die Verspiegelung des neuen Haupteingangs zur Karl-Marx-Allee wird das Thema der Transparenz und Reflexion, ein Hauptmotiv der ursprünglichen architektonischen Konzeption, aufgegriffen und weitergeführt.

Das Restaurant Moskau dokumentiert in seiner der bauzeitlichen Gestaltung verpflichteten Instandsetzung die konsequent moderne Haltung der Architektur der frühen 60er Jahre in der DDR.



Herausgeber:
Landesdenkmalamt Berlin

Abbildungen:
Farbaufnahmen -
Stefan Müller, HSH Architekten;
Mosaik-Haupteingang - Franziska Schmidt,
Landesdenkmalamt Berlin
Historische Aufnahmen -
Deutsche Architektur 8/1963 und 7/1964

Text: Norbert Heuler, Landesdenkmalamt Berlin

Idee/Redaktion: Sibylle Schulz/Franziska Schmidt,
Landesdenkmalamt Berlin

Herstellung/Gestaltung:
pro.fund gmbh/© Jo Hartmann

Aus der Reihe:
Erkennen und Erhalten in Berlin 2009, Nr. 29

Titel: Nord-West-Ansicht, 2009
Vorderseite Mitte: Karl-Marx-Allee, 1963
Vorderseite unten: Schillingstraße, 1964

oben l.: Innenhof, 2009; oben r.: Porzellanrelief „Moskau“, 2009
Mitte: Mosaik „Aus dem Leben der Völker der Sowjetunion“, 2010
unten: Großer Saal Obergeschoss, 2009

Landesdenkmalamt  Berlin

2010

6. Juni | Deutscher Welterbetag
UNESCO - Welterbe SPIELend entdecken

8.-9. September | Tag des offenen Denkmals
Kultur in Bewegung – Reisen, Handel und Verkehr



Marshall-Haus

Berliner Messegelände
Berlin-Charlottenburg

Das Bewusstsein für die ästhetische und funktionale Qualität der Nachkriegsarchitektur ist in Deutschland noch unterentwickelt. Obwohl Bauten dieser kunsthistorischen Periode inzwischen unter Denkmalschutz stehen, kommt es häufig zu entstellenden Umbauten, im Extremfall sogar zum Abriss. Zu den bedrohten Objekten gehörte auch lange das Marshall-Haus einschließlich Pavillon auf dem Messegelände.

1950 nach Plänen von Bruno Grimmek (1902-1969) unter Mitarbeit von Werner Düttmann (1921-1983) errichtet, ist es zusammen mit dem Messegarten ein herausragendes Denkmalensemble, zu dem namhafte Architekten Beiträge leisteten. Zu dem Areal gehört auch der von Heinrich Straumer entworfene und zwischen 1924 und 1926 errichtete Funkturm sowie die Hallen von Richard Ermisch aus den 30er Jahren. Das Marshall-Haus ist nicht nur architekturgeschichtlich interessant, sondern gleichfalls ein bedeutendes historisches Zeugnis, weil es die politischen Beziehungen der geteilten Stadt zu den Vereinigten Staaten von Amerika als einer von vier Alliierten Kräften nach 1945 symbolisch verkörpert.

Bauherr des Gebäudes war das von 1949 bis 1952 bestehende Amerikanische Hochkommissariat - High Commissioner for Germany. Mit der Namensgebung sollte der sein Land von 1947 bis 1949 zunächst als Außen- und 1950/51 als Verteidigungsminister vertretende Staatsmann und General George C. Marshall (1880-1959) geehrt werden. Auf ihn geht das umfassende wirtschaftliche Wiederaufbauprogramm - European Rescue Program, kurz ERP - der USA für Westeuropa zurück. Für den nach ihm benannten Marshall-Plan erhielt er 1953 den Friedens-Nobelpreis.



Das Marshall-Haus wurde am 1.10.1950 als Ausstellungsgebäude für die Deutsche Industrierausstellung eröffnet. Es handelt sich um einen zweigeschossigen Stahlskelettbau mit Fachwerkbändern, dessen verglaste Halle sich mit einer geschwungenen Empore und einer auf schlanken Stützen ruhenden verglasten Galerie schneckenförmig verbindet. Prägendes Element der Halle an der Nord- und Südwand ist ihre über 35 Meter lange und 10 Meter hohe Stahl-Glasfassade. Diese filigrane Stahlkonstruktion mit der großflächigen Verglasung ist in ihrer architektonischen Leichtigkeit und Transparenz der denkbar deutlichste Kontrast zu den einschüchternden Monumentalbauten des Dritten Reichs.



Das originale Erscheinungsbild des Marshall-Hauses war im Laufe der Zeit optisch eindeutig zu seinem Nachteil verändert worden. Wechselnden Nutzungen angepasst, wurden manche baukünstlerischen Merkmale stark überformt; erschwerend hinzu kam jahrelanger Verschleiß und unterlassene Bauhaltung. Seit 1988 steht das Gebäude unter Denkmalschutz. Es konnte dank umfassender Sanierung, ausgehend vom bauzeitlichen Erscheinungsbild, im Rahmen der Internationalen Funkausstellung 2008 wiedereröffnet werden.

Bei den Arbeiten verfolgte die Messe Berlin GmbH als Bauherr in Zusammenarbeit mit dem Landesdenkmalamt und der Unteren Denkmalschutzbehörde des Bezirksamtes Charlottenburg-Wilmersdorf das Ziel, die Gestaltungsqualitäten der 50er-Jahre-Architektur mit den Erfordernissen des heutigen Messe- und Ausstellungsbetriebes in Einklang zu bringen, d. h. konkret die Integration von Lounge- und VIP-Bereichen. Die Revitalisierung des ursprünglichen Erscheinungsbildes wurde als Qualitätsmerkmal akzeptiert und als Bestandteil des Marketingkonzepts



der Messgesellschaft betrachtet. So konnten in idealer Weise die ökonomischen Interessen der Betreiber mit dem denkmalpflegerischen Konzept in Übereinstimmung gebracht werden.

Zur Maßnahme gehörte die Entfernung aller späteren Ein- und Umbauten, darüber hinaus die teilweise Erneuerung der zerschlagenen Bodenbeläge und Wandoberflächen. Alte Türen wurden aufgearbeitet, ebenso wie Türdrücker, Geländer und Leuchter – Details, die zum homogenen Gesamtbild beitragen.

Nicht realisiert blieb die Sanierung der Stahlglasfassade. Die filigrane Konstruktion des Marshall-Hauses und des Pavillons waren zwar noch original erhalten, konnten aber aus statischen Gründen nicht mehr gerettet werden. Dies betraf auch die durch Korrosion zerstörten Sockelbereiche. Insgesamt waren die statischen Gegebenheiten der Stahl-Glasfensterkonstruktion so desolat, dass der aus energetischen Gründen geforderte Austausch der Einfachverglasung durch eine Isolierverglasung nicht gegeben war. Nach intensiven Überlegungen um eine denkmalverträglich Lösung fiel aus Kostengründen die Entscheidung für den Nachbau der gesamten Fassade auf eine Alumi-



niumkonstruktion. Durch diese Wahl ist die Wahrung des bauzeitlichen transparenten Charakters am ehesten möglich. Dem Vorschlag des Nachbaus wurde allerdings nur unter der Voraussetzung zugestimmt, dass dieser nachweislich im Maßstab 1:1 erfolgen würde. Es mussten Fenstermutterachsen erstellt werden, an deren Profilen man solange korrigierte, bis die Alu-Profildierung zentimetergenau dem Originalzustand der Stahlkonstruktion entsprach.

Die offene und großzügige Gestaltung des Marshall-Hauses bietet Veranstaltern optimale Rahmenbedingungen. Workshop-, Konferenz- und Loungebereiche auf zwei Ebenen sowie eine großzügige Terrasse sind heute begehrte Räumlichkeiten.

Zeittafel

18.06.1950	Planungsbeginn	seit 1988	Denkmalschutz	02-08/2008	Planung bis Bauausführung, Architekt Prof. Johannes Modersohn
01.10.1950	Eröffnung	10/2007	Entscheidung zur Revitalisierung	13.10.2008	offizielle Wiedereröffnung



Titel: Luftbild, 1950
Vorderseite Mitte: Bauphase, 1950
Vorderseite unten: Eingang, 1950

oben l.: Innenansicht, 1950; oben r.: Innenansichten nach Restaurierung, 2008
Mitte: Fassade-Ausschnitt, 2008
unten: Luftbild nach der Revitalisierung, 2008

Herausgeber:
Landesdenkmalamt Berlin

Abbildungen:
Farbaufnahmen oben und Mitte -
Mila Hacke, Architektur/Fotografie
Farbaufnahme unten - Archiv/GKK Ingenieur-
gesellschaft f. Hochbau mbH
Historische Aufnahmen -
Archiv/Architekten und Ingenieurverein zu
Berlin und Johannes Modersohn, Berlin

Text: Dr. Thomas Schmidt, Landesdenkmalamt
Berlin

Idee/Redaktion: Sibylle Schulz/Dr. Thomas
Schmidt, Landesdenkmalamt Berlin

Herstellung/Gestaltung:
pro.fund gmbh/© Jo Hartmann

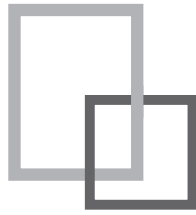
Aus der Reihe:
Erkennen und Erhalten in Berlin 2010, Nr. 30

Landesdenkmalamt  Berlin

2010

6. Juni | Deutscher Welterbetag
UNESCO - Welterbe SPIELend entdecken

11.-12. September | Tag des offenen Denkmals
Kultur in Bewegung – Reisen, Handel und Verkehr



NACHKRIEGSERBE IN LEIPZIG – EINE AUSWAHL VON BESICHTIGUNGSOBJEKTEN

Ingolf Herbarth

Wie in den meisten Städten Deutschlands, so waren auch in Leipzig nach dem Zweiten Weltkrieg viele Gebäude zerstört oder stark beschädigt.¹ Der Wiederaufbau der zweitgrößten Stadt der ehemaligen DDR vollzog sich in mehreren Schritten. Von 1945 bis 1949 wurden vorrangig beschädigte Gebäude instand gesetzt und zerstörte Bauten abgetragen. Bald nach der Gründung der DDR im Oktober 1949 sind die ersten – nun sogenannten volkseigenen – Neubauten im staatlich verordneten „Stil der Nationalen Bautraditionen“ in der Stadt errichtet

worden. Die Abwendung von diesem Stil gegen Ende der 1950er Jahre wurde sowohl aus politischen als auch aus baufunktionalen und bauwirtschaftlichen Gründen notwendig. Die „funktionale Architektur“ ab Beginn der 1960er Jahre bestimmte nun die innerstädtische Bebauung. Vor allem die Wohnbebauung wurde in industriell vorgefertigter Großtafelbauweise („Plattenbauweise“) ausgeführt. Mit dem Wohnbauprogramm zu Beginn der 1970er Jahre wurde die Errichtung ganzer neuer Stadtteile außerhalb des bestehenden Stadtgefüges verwirklicht.²



Schematisierter Stadtgrundriss der Stadt Leipzig (Zeichnung: Ingolf Herbarth)

- 1: Oper;
- 2: Hauptpost;
- 3: Universitätshochhaus;
- 4: Gewandhaus;
- 5: Ringhochhaus mit Ringcafé;
- 6: Wohnbebauung an der Windmühlenstraße;
- 7: Wohnbebauung an der Grünwaldstraße;
- 8: Anatomisches Institut (Universitätsgelände Liebigstraße);

- 9: Sowjetischer Pavillon
- A: Augustusplatz;
- B: Grünwaldstraße;
- C: Windmühlenstraße;
- D: Liebigstraße;
- E: Straße des 18. Oktober
- Hellgraue Flächen: Grünflächen;
- Dunkelgraue Flächen: Gewässer

¹ Leipzig wurde zwar nicht so stark zerstört wie Hamburg, Berlin oder Dresden, dennoch waren ca. 40.000 Wohnungen zerstört und ca. 52.000 stark beschädigt. Hocqué, Leipzig. Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 32.

² In Leipzig wurde von 1975 bis 1982 der Stadtteil Grünau als Satellitenstadt für ca. 85.000 Menschen gebaut. Hocqué, Leipzig. Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 32ff; Durth, Düwel, Gutschow, Ostkreuz, S. 236.

Im folgenden werden ausgewählte Bauten, die in den 1950er und 1960er Jahren in Leipzig errichtet worden sind, vorgestellt. Um ihre Planungs- und Baugeschichte zu verstehen, wird auch auf die Vorgängerbauten eingegangen. Vier Schwerpunkte werden im nachstehenden Text erörtert:

die Bebauung am Augustusplatz,
die Wohnbebauung am Ring,
ein Universitätsgebäude in der Liebigstraße und
die Ausstellungshalle der ehemaligen Sowjetunion auf
dem ehemaligen Gelände der Technischen Messe.

Oper [1]

Architekt: Kunz Nierade

Bauzeit: 1956 bis 1960

Adresse: Augustusplatz 12



Oper

Foto: Ingolf Herbarth, Mai 2010

An dem Standort, wo sich heute die Oper befindet, stand zuvor das Neue Theater, welches in den Jahren von 1864 bis 1868 nach einem Entwurf von Carl Ferdinand Langhans (dem Jüngeren) errichtet wurde. Das Neue Theater ist bei dem Bombenangriff am 3./4. Dezember 1943 schwer beschädigt worden.³ Schon im Jahr 1947 gab es Pläne für eine Neubebauung dieses Grundstücks, die die Erhaltung der historischen Fassade vorsahen. So sollte das Neue Theater bzw. das nun geplante Opernhaus erweitert werden. Allerdings favorisierte Hermann Henselmann später im Ministerium für Aufbau einen kompletten Neubau einer Oper, da eine Vermischung verschiedener Baustile vermieden werden sollte und zudem die Erweiterung des Gebäudes auf dem sumpfigen Gelände des Schwanente-

iches zu teuer erschien. Beim Abbruch des Neuen Theaters barg man Teile der Eingangsfront für eine Wiederverwendung im Neubau. So ist 1950 ein Einladungswettbewerb zum Neubau einer Oper veranstaltet worden. Dieser führte aber nicht zu dem gewünschten Ergebnis, so dass in einem zweiten Wettbewerb der Entwurf von Kunz Nierade gewann.⁴

Das Gebäude ist im Äußeren und Inneren klar gegliedert und die innere Gebäudestruktur zeigt sich auch im Äußeren. So wird der dreigeschossige Baukörper vom Bühnenhaus überragt und die Neben Bühnen sind dem Baukörper seitlich angegliedert. Der zweigeschossige Vorbau auf der Südseite betont den Eingang und der Balkonvorbau auf der nördlichen Rückseite stellt die Verbindung zum Schwanenteich her.⁵ Das äußere Erscheinungsbild wird von hellem Elbsandstein der Fassadenverkleidung und den goldeloxierten Leichtmetallfenstern und Außentüren bestimmt.

Auch im Gebäudeinneren sind ausgesuchte Materialien verwendet worden: Der Fußboden der Garderobenhalle ist mit schwarzem Diabas ausgelegt, die Säulen mit Riemchen aus Meißner Porzellan verkleidet und die Holzverkleidung der Wände und Pfeiler im Parkettfoyer ist aus Schweizer Birnbaum

³ Hocquél, Leipzig. Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 114.

⁴ Die geborgenen Teile sind vor wenigen Jahren wiederentdeckt worden und nun in der Grünanlage am Schwanenseiteich hinter der Oper aufgestellt. Engmann, Bauen für die Ewigkeit, S. 141, 146. Auch Hans Scharoun reichte beim Einladungswettbewerb einen Entwurf ein. Hocquél, Leipzig. Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 114; vgl. Durth, Düwel, Gutschow, Ostkreuz, S. 453f.

⁵ Die Oper hat 1150 Sitzplätze im Parkett und im Rang 486 Plätze. Die Hauptbühne ist 30 m breit und 23 m tief. Hocquél, Leipzig. Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 114f; Nierade, Planung und Gestaltung des Neuen Leipziger Opernhauses, in: Generalintendanz (Hg.), Festschrift, S. 44f.

gefertigt worden. Fritz Kühn entwarf alle Kunstschmiedearbeiten, wie u.a. die Treppengeländer und die Vorhangssäulen. Im Planungsprozess ist immer mehr auf historisierende Schmuckelemente verzichtet worden. So findet sich bauplastischer Schmuck nur zwischen erstem und zweitem Geschoß und unterhalb der Traufe.⁶

Die klaren Formen des Baukörpers der Oper erinnern an den Vorgängerbau des Neuen Theaters und dadurch passte sich dieser Neubau gut in die damals noch vorhandene Platzbebauung mit Augusteum und Universitätskirche ein. Da die Oper und das gegenüberliegende Museum in Achsenbeziehung zueinander stehen sollten, musste der Georgiring nach Osten verlegt werden, was den Abbruch von dort noch bestehenden Häusern zur Folge hatte.⁷

Bei der Oper handelt es sich um den ersten Theaterneubau der DDR und um den bedeutendsten Gesellschaftsbau der 1950er Jahre in Leipzig, an dem gut der Übergang von der Architektur der Nationalen Bautraditionen zum Funktionalismus ablesbar ist.⁸

Hauptpost [2]

Architekt: Architekten-Kollektiv unter
Leitung von Kurt Nowotny

Bauzeit: 1961 bis 1964

Adresse: Augustusplatz 1-4

An der Stelle des kriegszerstörten Postbaus aus den 1830er Jahren von Albert Geutebrück errichtete man Anfang der 1960er Jahre die Hauptpost.⁹ Erst gegen Ende der 1950er Jahre hatte die Bezirkspostdirektion im Rahmen des Wiederaufbaus des Stadtzentrums bei der Plankommission erreicht, dass der Neubau am alten Standort errichtet werden konnte. Der Neubau der Hauptpost war als „Staatsplanvorhaben“ ein besonders wichtiges Bauvorhaben. Für die Bauausführung war der VEB Bau-Union Leipzig verantwortlich.¹⁰ Da aber alle umliegenden Großbauten auf den Bau der Oper abzustimmen waren, gab es Planungsverzögerungen bis zu deren Fertigstellung.¹¹ So begann man erst im Jahr 1959 mit Planungsarbeiten für ein neues Postgebäude. Im September 1960 war das Grundprojekt fertiggestellt und man konnte mit Entrümmungsarbeiten des Geländes beginnen.¹²

Der siebengeschossige 110 Meter lange Stahlbetonskelettbau, der als Experimentalbau ausgewiesen war, erhielt eine Fassadenkonstruktion aus Aluminiumprofilen und Glas. Diese Aluminium-Vorhangsfassade zum ehemaligen Karl-Marx-Platz (heute: Augustusplatz) war die erste ihrer Art in der ehemaligen DDR. Der Sockel und der Süd-West-Giebel wurden mit Naturstein-Riemchen verkleidet. Das Gebäude zeichnet sich durch eine differenzierte Gestaltung der einzelnen Funktionsbereiche aus. Auch im Inneren ist der Bau repräsentativ gestaltet worden. So erhielt die Schalterhalle einen Fußboden



Hauptpost am Augustusplatz
Foto: Ingolf Herbarth, Mai 2010

⁶ Nierade, Planung und Gestaltung des Neuen Leipziger Opernhauses, in: Generalintendanz (Hg.), Festschrift, S. 54. Hocqué, Leipzig. Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 115.

⁷ Den bauplastischen Schmuck schufen Leipziger Bildhauer nach Entwürfen von Walter Arnold. Die Akroterien auf dem Dach symbolisieren Friedenstauben. Nierade, Planung und Gestaltung des Neuen Leipziger Opernhauses, in: Generalintendanz (Hg.), Festschrift, S. 44. Hocqué, Leipzig. Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 114f; Arnold, Leipzig. 1954-1979, S. 18; Engmann, Bauen für die Ewigkeit, S. 147. Die Planung des Aufbaus Anfang der 1950er Jahre sah vor, dass große öffentliche Bauten für Verwaltung und Kultur am Ring entstehen und so die moderne Stadt repräsentieren sollten. Durth, Düwel, Gutschow, Ostkreuz, S. 236.

⁸ Hocqué, Leipzig. Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 114.

aus geschliffenen Natursteinplatten und die Raumdecke wurde mit schallschluckenden Elementen versehen. Die Schalter und Möbel fertigte man aus kirschfarbenen Hölzern.¹³

⁹ Hocqué, Leipzig. Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 117.

¹⁰ Am Grimmaischen Steinweg wurde mit dem Bau auch die Lücke zum erhalten gebliebenen Fernmeldeamt geschlossen. Sturm, Geschichte der Leipziger Post von den Anfängen bis zur Gegenwart, S. 153ff.

¹¹ Engmann, Bauen für die Ewigkeit, S. 150.

¹² Sturm, Geschichte der Leipziger Post von den Anfängen bis zur Gegenwart, S. 154.

¹³ Sturm, Geschichte der Leipziger Post von den Anfängen bis zur Gegenwart, S. 153, 156; Hocqué, Leipzig. Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 118; Arnold, Leipzig. 1954-1979, S. 19.

Mit dem Bau des Postzentrums in Radefeld im Jahr 1994 verlor das Gebäude der Hauptpost am Augustusplatz an Bedeutung und steht seither zum größten Teil leer. Nur die Schalterhalle und die zentrale Post-Schließfachanlage sind noch geöffnet.¹⁴

Universitätshochhaus und Universitäts-Hauptgebäude [3]

Architekt: Hermann Henselmann (Entwurf)
Kollektiv unter Leitung von Ambros G. Gross,
Horst Siegel, Helmut Ullmann
Städtebaulich-Architektonische Konzeption:
Horst Siegel (damaliger Chefarchitekt der Stadt Leipzig)
Bauzeit: 1968 bis 1972
Umbau: 1995 bis 2001
Adresse: Augustusplatz 9

Südwestlich am Augustusplatz steht das 142 m hohe Universitätshochhaus (heute: City-Hochhaus). Dieser 27-geschossige Bau wurde nach einem Entwurf von Hermann Henselmann in den Jahren von 1968 bis 1972 errichtet. Mit dem Turm ist eine überdimensionale Plastik geschaffen worden, die als aufgeschlagenes Buch gedeutet werden kann.



Universitätshochhaus und Universitäts-Neubau
Foto: Ingolf Herbarth, Mai 2010

Das Hochhaus ist während der Umbaumaßnahmen im Jahr 2000 unter Denkmalschutz gestellt worden. Die ursprüngliche Aluminiumverkleidung wurde durch eine Verkleidung aus grauem Granit ersetzt. Zudem sind die Fenster der oberen zehn Geschosse durch Entfernung der Brüstungen vergrößert worden. Die unteren sechs Geschosse werden vom Mitteldeutschen Rundfunk genutzt. In den anderen Etagen befinden sich Büros und im 27. Geschoss das Restaurant Panorama. Das Hochhaus ist längst zu einem Symbol für die Stadt Leipzig geworden. Der Entwurf für die Umgestaltung

¹⁴ Sturm, Geschichte der Leipziger Post von den Anfängen bis zur Gegenwart, S. 156.

stammt von Peter Kulka, der ebenfalls das Probengebäude, das sich zwischen dem Hochhaus und dem Gewandhaus befindet, errichtete.¹⁵

Nördlich vom Turm befand sich der zeitgleich von 1968 bis 1975 gebaute Universitäts-Komplex. Zuvor stand hier das Augusteum, das 1836 von Albert Geutebrück nach Entwürfen von Karl Friedrich Schinkel gebaut wurde, wovon sich nur das Eingangsportal – das sogenannte Schinkeltor – erhalten hat. Die Universitätskirche, die unversehrt den Krieg überstanden hatte, wurde im Mai 1968 gesprengt, um hier das neue Rektoratsgebäude zu errichten.¹⁶ Seit dem Jahr 2004 wird auf dem Gelände des Universitätskomplexes ein neuer Campus nach Entwürfen des niederländischen Architekten Eric van Eggerat gebaut. Bemerkenswert ist hierbei, dass ein Gebäude entsteht, welches die Silhouette der alten Universitätskirche zitiert.

Gewandhaus [4]

Architekt: Rudolf Skoda und Kollektiv
(Eberhard Göschel, Volker Sieg,
Winfried Sziegoleit u.a.)
Tragwerksplanung: Rolf Seifert
Städtebaulich-Architektonische Konzeption:
Horst Siegel (damaliger Chefarchitekt der Stadt Leipzig)
Bauzeit: 1977 bis 1981
Einweihung: 8. Oktober 1981
Adresse: Augustusplatz 8

Das Leipziger Gewandhaus befindet sich gegenüber der Oper an dem Ort, an welchem das ehemalige Bildermuseum stand, und ist die dritte Spielstätte für das Leipziger Gewandhausorchester. Offensichtlich ist dieses Konzertgebäude – und hier insbesondere der Große Saal – durch den Bau der Berliner Philharmonie von Hans Scharoun beeinflusst worden.¹⁷

Das Gewandhaus stellte einen neuen Konzertsaaltypus dar, der sich durch minimierte Baumassen auszeichnet. Der dreigeschossige Baukörper entstand als „plastisch wirkende Bauform“¹⁸ durch die Umhüllung der Hauptfunktionsbereiche. Die Achse des Hauptsaaes nimmt die Hauptachse des Opernhauses auf. Der im Grundriss sechseckige Große Saal

¹⁵ Hocquél, Leipzig. Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 119ff.

¹⁶ Hocquél, Leipzig. Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 121.

¹⁷ Die erste Wirkungsstätte des Leipziger Gewandhausorchesters war ein Saal in der heutigen Universitätsstraße, der als klassizistischer Einbau im Jahr 1781 von Carl Dauthe im oberen Tuchboden des Gewandhauses geschaffen wurde. Der zweite Bau war das 1884 fertiggestellte „Neue Concerthaus“ von Martin Gropius und Heino Schmieden, welches sich an der Beethovenstraße befand. Dieser kriegsbeschädigte Bau wurde 1968 abgerissen. Hocquél, Leipzig. Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 116f; Arnold, Leipzig, 1954-1979, S. 21; Skoda, Die Leipziger Gewandhausbauten, S. 16ff, 37ff.

¹⁸ Skoda, Leipzig, Neues Gewandhaus, S. 6.

zeigt sich deutlich im Äußeren. Die Außenverkleidung besteht aus Cottaer Sandstein.¹⁹

steilnehmern stellte man Grundrisstypen zur Verfügung, wie sie schon für die Wohnbebauung der Stalinallee in Berlin



Gewandhaus

Foto: Ingolf Herbarth, Mai 2010

Die großflächig verglaste Eingangsfront zum Augustusplatz stellt eine Beziehung zwischen Platz und dem Foyer mit den Treppenanlagen her. Das von Sighard Gille geschaffene 716 qm große Deckenbild, das den Saalunterboden ziert, ist vom Platz her einsehbar. Der große Saal hat 1920 Plätze, welche um den Konzertbereich herumgelegt sind. Die Wände, das Gestühl und das Orgelgehäuse sind mit graugrün gebeiztem Eichenholzfurnier verkleidet. Der kleine Saal, der ebenfalls im Grundriss sechseckig ist, hat 500 Plätze. Das Gewandhaus ist der einzige Konzerthallenbau der ehemaligen DDR.²⁰

Ringhochhaus mit Ringcafé [5]

Architekt: Architektengruppe unter
Leitung von Rudolf Rohrer
Bauplastiken/Baudekor: Alfred Thiele
und Rudolf Oelzner²¹
Bauzeit: 1953 bis 1955
Adresse: Roßplatz

In den Jahren 1952/53 fand ein Ideenwettbewerb für die Neugestaltung des Roßplatzes statt.²² Den Wettbewerb-

Verwendung fanden. Der preisgekrönte zweitplatzierte Entwurf der Architektengruppe unter Leitung von Rudolf Rohrer sah einen Gebäuderiegel vor, dessen zentrale Achse durch einen zehngeschossigen Mittelteil betont werden sollte. Die Fassade sollte mit Meißner Keramikplatten verkleidet und Fensterrahmen, Gesimse und Plastiken aus Rochlitzer Porphyr gefertigt werden. Dieser Entwurf – vor allem der hohe Mittelteil – wurde vom Architekturbeirat des Ministerkabinetts der DDR in einer Sitzung vom März 1953 kritisiert. Die daraufhin erstellte und zur Ausführung gelangte Überarbeitung zeigte ein sieben-geschossiges Gebäude mit Putzfassade und Travertinverblendung, welches dem Straßenverlauf des Rings folgt.

Das Gebäude gliedert sich in drei liegende Teile, die von zwei zentralen neungeschossigen Turmbauten getrennt werden. Diese Turmbauten, die aufgrund der Forderung des Staatsratsvorsitzenden Walter Ulbricht nach Betonung der Gebäudemitte entstanden, markieren die Durchgänge zu den dahinterliegenden Straßen. Dem mittleren Teil ist ein Balkonanbau zum Ring vorgelagert. Hier befindet sich im ersten Obergeschoss das Ring-Café mit 800 Plätzen.²³

Das Ringhochhaus verfügt über 197 Wohnungen, die über repräsentative Treppenhäuser und Aufzüge erschlossen werden. Die Gebäudeausstattung entsprach dem damals höchsten Wohnkomfort. Mit dem Gebäude sollte eine überzeugende städtebauliche Lösung zur Innenstadt und dem Ring gefunden werden, allerdings ist zugleich das Stadtquartier dahinter abgeschnitten worden.²⁴

¹⁹ Cottaer Sandstein wurde auch bei der Oper in den 1950er Jahren und beim „Neuen Concerthaus“ in den 1880er Jahren verwendet. Skoda, Leipzig, Neues Gewandhaus, S. 6f; Hocqué, Leipzig, Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 116f; Skoda, Neues Gewandhaus Leipzig, S. 142.

²⁰ Sighard Gille schuf das Gemälde in den Jahren von 1979 bis 1981. Das sich im Großen Saal befindliche asymmetrisch gestaltete Orgelprospekt (15 m breit und 10 m hoch) ist das größte Instrument, das je in der ehemaligen DDR gebaut wurde. Hocqué, Leipzig, Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 116f; Skoda, Neues Gewandhaus Leipzig, S. 69.

²¹ Hocqué, Leipzig, Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 139.

²² Hier sollte das Konzept für die Ringbebauung von Hubert Ritter aus den 1920er Jahren seine Fortsetzung finden. Es gab schon Anfang der 1940er Jahre Überlegungen und Entwürfe zur Neubebauung

der östlichen Ringseite zwischen Roßplatz und Königsplatz (heute: Wilhelm-Leuschner-Platz). Engmann, Bauen für die Ewigkeit, S. 83; Arnold, Leipzig, 1954-1979, S. 17..

²³ Es handelt sich hier um die Auguste-Schmidt-Straße (früher: Roßstrasse) und die Sternwartenstraße. Engmann, Bauen für die Ewigkeit, S. 110f; Arnold, Leipzig, 1954-1979, S. 17; Hocqué, Leipzig, Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 138f; Durth, Düwel, Gutschow, Ostkreuz, S. 454ff.

²⁴ Arnold, Leipzig, 1954-1979, S. 17; Hocqué, Leipzig, Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 139.



Ringhochhaus mit Ringcafé (Fotomontage)
Foto: Ingolf Herbarth, Mai 2010



Ringhochhaus mit Ringcafé
Foto: Ingolf Herbarth, Mai 2010



Ringhochhaus, bauplastischer Schmuck im Tympanon eines Hauseingangs

Foto: Ingolf Herbarth, Mai 2010

Wohnbebauung an der Windmühlenstraße [6]

Architekt: Adam Bugner

Bauzeit: 1952 bis 1954

Adresse: Windmühlenstraße

Den Zufahrtsstraßen zum Messegelände wurde hohe Bedeutung beigemessen. In Anlehnung an die Ringbebauung, aber weniger aufwendig, sollte in einem zweiten Teilabschnitt des Wohnbau-Wettbewerbs am Ring die Windmühlenstraße bebaut werden.²⁵ Schon im Juni 1952 begannen Enttrümmerungsarbeiten auf dem Areal der Windmühlenstraße. Die ursprünglich schmalere Windmühlenstraße sollte verbreitert werden und einige der einmündenden Straßen – ähnlich wie beim Ringhochhaus – überbaut werden.

Die ersten Wohngebäude, die zwischen Emilienstraße und Wilhelm-Leuschner-Platz nach einem Entwurf des Architekten Bugner errichtet wurden, waren im Jahr 1954 bezugsfertig. Der Einblick in die abzweigenden Straßen war nicht gewünscht, so dass die Härtelstraße nur über eine erdgeschossige Durchfahrt zu erreichen ist.²⁶ Die Gebäude sind in Formen der Nationalen Bautraditionen mit verputzten Fassaden, die markant durch die aus Rochlitzer Porphyr gefertigten Fenstergehänge gegliedert werden, errichtet worden. Das Wohngebäude östlich der Stadtbibliothek, dem früheren Grassimuseum (Entwurf: Hugo Licht), erhielt eine aufwendigere Fassade, die mit dunklerem Stein verblendet wurde. Eine gleiche Bebauung der Kriegslücke auf der westlichen Seite der Bibliothek kam nicht zur Ausführung.²⁷

Die Bebauung der Windmühlenstraße – zwischen Emilienstraße und Bayrischem Platz – wurde zwar ab 1957 geplant, ist aber erst von 1961 bis 1966 mit Bauten in Großtafelbauweise („Plattenbauten“) ausgeführt worden.²⁸

²⁵ Arnold, Leipzig. 1954-1979, S. 14; Engmann, Bauen für die Ewigkeit, S. 113; Durth, Düwel, Gutschow, Ostkreuz, S. 454ff.

²⁶ Interessant ist hierbei der Umstand, dass die Brandmauer des Gebäudes Härtelstraße 3 zur Windmühlenstraße in die Neugestaltung einbezogen werden musste. Dies ist am Niveauunterschied der Fenster ablesbar. Engmann, Bauen für die Ewigkeit, S. 113ff; Krieg, Wohnungsbau ab 1945, in: Eine Wohnung für alle, S. 89.

²⁷ Engmann, Bauen für die Ewigkeit, S. 115ff.

²⁸ Engmann, Bauen für die Ewigkeit, S. 118.



Wohnbebauung an der Windmühlenstraße mit Durchfahrt zur Härtelstraße
Foto: Ingolf Herbarth, Mai 2010

Wohnbebauung an der Grünewaldstraße [7]

Architekt: Brigade Rudolf Rohrer

Bauzeit: 1956/57

Adresse: Grünewaldstraße

In den Jahren 1956/57 entstanden die Wohnriegel an der Grünewaldstraße mit 75 Wohneinheiten. Diese sind im gleichen Duktus, wenn auch gestalterisch schlichter, wie die Ringbebauung und die Bebauung an der Windmühlenstraße errichtet worden. Die Eckbebauung, die den Eingang in die Brüder- bzw. Leplaystraße betont, ist gespiegelt konzipiert und individuell projektiert. Hingegen wurde die Grundrisslösung in dem langen Riegel entlang der Grünewaldstraße einheitlich gelöst. Gegliedert werden die verputzten Bauten durch die in Travertin gefassten Hauseingänge und Schaufensterrahmungen und durch Erker aus Kunststein.²⁹

Anatomisches Institut (Universitätsgelände Liebigstraße) [8]

Architekt: Wolfgang Geißler und Hans Rauschenbach

Bauzeit: 1951 bis 1956

Adresse: Liebigstraße 13

Auch ein Großteil der Universitätsbauten in der Liebigstraße ist beim Bombenangriff am 3./4. Dezember 1943 zerstört worden. Zu Beginn eines umfangreichen Wiederaufbauprogramms stand die Bauaufgabe der Errichtung des Anatomischen Instituts. Der Komplex des Instituts gliedert sich in drei Bereiche: Das im Grundriss halbkreisförmige Hörsaalgebäude mit 500 Plätzen steht am Eingang der Liebigstraße. Dieser Gebäudeteil ist von 1954 bis 1956 errichtet worden. Einfache flachgedeckte Bauten, in denen sich Präpariersäle befinden, verbinden das Hörsaalgebäude mit dem sechsgeschossigen Hauptgebäude.³⁰ Sowohl bei dem Neubau des Chemischen Instituts als auch beim Neubau des Anatomischen Instituts sind Gebäudereste der kriegszerstörten Vorgängerbauten in die Neubauten einbezogen worden.³¹



Wohnbebauung an der Grünewaldstraße
Foto: Ingolf Herbarth, Mai 2010

²⁹ Krieg, Wohnungsbau ab 1945, in: Eine Wohnung für alle, S. 93; Durth, Düwel, Gutschow, Ostkreuz, S. 457f.

³⁰ Hocquél, Leipzig. Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, S. 228; Engmann, Bauen für die Ewigkeit, S. 126.

³¹ Engmann, Bauen für die Ewigkeit, S. 126.



Anatomisches Institut am Eingang der Liebigstraße
Foto: Ingolf Herbarth, Mai 2010

Sowjetischer Pavillon auf dem Alten Messegelände [9]

Architekt: Oskar Pusch und Carl Crämer

Bauzeit der Werkzeugmaschinenhalle: 1923/24

Umbauten zum Sowjetischen Pavillon:

1950: Architekt unbekannt³²

1952: VEB (Z) Projektierung Sachsen, Zweigstelle Leipzig, unter Leitung des Hauptarchitekten Walter Lucas

1976 bis 1980: Muster- und Experimentalbüro der Deutschen Bauakademie Berlin

Adresse: Straße des 18. Oktober

Das Gelände wurde erstmals vor dem Ersten Weltkrieg für eine Baufachausstellung genutzt, bevor sich hier ab 1920 die Technische Messe ansiedelte. Nach dem Zweiten Weltkrieg dienten die noch bestehenden Hallen der Messe für Ausstellungszwecke.

Die kriegsbeschädigte Werkzeugmaschinenhalle – als größte noch bestehende Halle – baute man im Jahr 1950 zum Sowjetischen Pavillon um. Die Sowjetunion war auf der Leipziger Frühjahrsmesse 1950 der größte Aussteller aus dem Ausland und nutzte die Messe zum Auftritt für politische Propaganda. Der Halle ist ein kubischer Aufbau, der mit schlankem Spitzhelm mit Sowjetstern betont wurde, aufgesetzt worden. Der Eingang wurde durch ein Allunionswappen der UdSSR akzentuiert.³³ Anfang der 1950er Jahre plante man einen Gesamtbebauungsplan für das Messegelände. Aus den eingereichten Entwürfen des daraus folgenden Architekturwettbewerbs im Frühjahr 1950 wird deutlich, dass der Sowjetische Pavillon

in der ehemaligen Werkzeugmaschinenhalle nur als Provisorium gesehen wurde.

Doch weil die Sowjetunion weiterhin auf der Nutzung dieser Halle für ihre Ausstellung bestand, wurde in Vorbereitung der Leipziger Herbstmesse im Jahr 1952 die Eingangsfassade mit glasierten Meißner Keramikplatten verkleidet. Die Verkleidung ähnelte der der Wohnbauten in der Stalinallee in Berlin. Allerdings betraf der Umbau nur den Kopfbau der Halle. Man veränderte hier den Rhythmus der Pfeilerstellungen und baute den Mittelteil der Fassade zum Risalit um. Somit dominierte das Ausstellungsgebäude städtebaulich und architektonisch das Messegelände. Die Entwurfsbearbeitung ist nach sowjetischen Vorgaben vom VEB (Z) Projektierung Sachsen, Zweigstelle Leipzig, unter Leitung des Hauptarchitekten Walter Lucas ausgeführt worden. Der neue 36 Meter hohe mit Goldmosaik verkleidete Turmhelm wurde mit dem aus Rubin-glas gefertigten Sowjetstern auf der Spitze zum *Point de vue* der Straße des 18. Oktober.³⁴

Die nächste größere bauliche Veränderung kam erst in den Jahren von 1976 bis 1980 zustande. Ziel war es, die Fassade in zeitgenössische Formen umzubauen, da Dekorationen der Stalin-Ära nun als unzeitgemäß empfunden wurden. So entwickelte im Auftrag des sowjetischen Bauherren das Muster- und Experimentalbüro der Deutschen Bauakademie Berlin das Umbauprojekt. Auffälligste Veränderung war die neue keramische Ganzverkleidung.³⁵ Mit dem Umzug der Leipziger Messe auf das Neue Messegelände im Jahr 1996 verlor die Halle ihre Nutzung und steht seit Dezember 1999 leer.³⁶

³² Topfstedt, Architektur der Verheißung, in: Bentele u.a., Leipzigs Messen, Teilband 2, S. 645.

³³ Arnold, Leipzig. 1954-1979, S. 13; Topfstedt, Architektur der Verheißung, in: Bentele u.a., Leipzigs Messen, Teilband 2, S. 643ff; Engmann, Bauen für die Ewigkeit, S. 152.

³⁴ Man versuchte den Sowjetischen Pavillon dann als Prototyp für eine neue sozialistische Ausstellungsarchitektur zu erklären. Engmann, Bauen für die Ewigkeit, S. 152f; Topfstedt, Architektur der Verheißung, in: Bentele u.a., Leipzigs Messen, Teilband 2, S. 645ff.

³⁵ Engmann, Bauen für die Ewigkeit, S. 154; Topfstedt, Architektur der Verheißung, in: Bentele u.a., Leipzigs Messen, Teilband 2, S. 653.

³⁶ Topfstedt, Architektur der Verheißung, in: Bentele u.a., Leipzigs Messen, Teilband 2, S. 654.



Sowjetischer Messe-Pavillon

Foto: Ingolf Herbarth, Mai 2010

Literatur:

- Kai-Uwe Arnold, Leipzig. 1954-1979. Trümmer Abriss Neuaufbau. Veränderung eines Stadtbildes, Leipzig 2004.
- Werner Durth, Jörn Düwel, Niels Gutschow, Ostkreuz. Personen, Pläne, Perspektiven, Architektur und Städtebau der DDR, Band 1, Frankfurt/M., New York, 1998.
- Birk Engmann, Bauen für die Ewigkeit. Monumentalarchitektur des zwanzigsten Jahrhunderts und Städtebau in Leipzig in den fünfziger Jahren, Markleeberg 2006.
- Wolfgang Hocquél, Leipzig. Architektur von der Romanik bis zur Gegenwart, Leipzig 2003.
- Stefan W. Krieg, „...im Rahmen der bestehenden Möglichkeiten...“ – Wohnungsbau ab 1945 in traditioneller Bauweise, in: ProLeipzig, Leipziger Wohnungs- und Baugesellschaft, „Eine Wohnung für alle“, Geschichte des kommunalen Wohnungsbaus in Leipzig, 1900 – 2000, Leipzig 2000, S. 80-95.
- Kunz Nierade, Planung und Gestaltung des Neuen Leipziger Opernhauses, in: Generalintendanz der städtischen Theater Leipzig (Hg.), Festschrift zur Eröffnung des Neuen Leipziger Opernhauses, Leipzig 1960, S. 44-55.
- Rudolf Skoda, Leipzig, Neues Gewandhaus, Leipzig 1984.
- Rudolf Skoda, Neues Gewandhaus Leipzig. Baugeschichte und Gegenwart eines Konzertgebäudes, Berlin 1985.
- Rudolf Skoda, Die Leipziger Gewandhausbauten. Konzertgebäude im internationalen Vergleich, Berlin 2001.
- Wolfram Sturm, Geschichte der Leipziger Post von den Anfängen bis zur Gegenwart, Leipzig 2007.
- Thomas Topfstedt, Architektur der Verheißung, Der Ausstellungspavillon der UdSSR auf der Leipziger Technischen Messe, in: Hartmut Zwahr, Thomas Topfstedt, Günter Bentele (Hg.), Leipzigs Messen, 1497-1997, Gestaltwandel – Umbrüche – Neubeginn, Teilband 2: 1914-1997, Köln u.a. 1999, S. 643-654.



ZACHOWAĆ NIEMOŻLIWE – OCHRONA I KONSERWACJA SZTUKI NOWOCZESNEJ NA PRZYKŁADZIE SZTUKI INSTALACJI

Monika Jadzińska

Ochrona i chęć zachowania towarzyszyły sztuce od momentu jej powstania. Forma, w której przetrwała, determinowała możliwość interpretacji i oceny przeszłości. Im bliższa była pierwotnej, tym wiedza i postrzeganie dzieła, artysty i okresu historycznego były ściślejsze. Rozwój sztuki europejskiej opierał się w dużej mierze na zapewnieniu trwałości i niezmienności obiektom, dzięki wykorzystywaniu materiałów najwyższej jakości oraz zachowaniu poprawności technik i technologii. Pomimo tego, tylko niewielka ich część się zachowała, często w zmienionej formie, kształtując nasz osąd na temat całych pokoleń i ich kultury. Cóż więc dopiero dzieła się będące z dziełami sztuki naszych czasów, których charakter, bądź materia, skazuje na nieistnienie już po krótkim okresie?

W sztuce nowoczesnej nastąpił przełom. Polegał on na zastosowaniu różnych form ekspresji (happening, multiplikacje, konsumpcja, wykorzystanie natury, krajobrazu, zwierząt, ludzi itd.), ale również na użyciu nowych materiałów, technik i technologii. Na wyjątkową mnogość, a jednocześnie różnorodność sztuk wizualnych napotykałyśmy w drugiej połowie XX wieku. Tu obserwujemy głębokie przemiany zarówno w sferze ontologicznej, jak i materiałowej – nie tylko brak zgodności, ale i łączności z rzeczywistością (np. abstrakcjonizm), brak dzieła sztuki na rzecz konceptu (konceptualizm), czy brak artystycznej materii (artysta wybiera przedmiot gotowy). Różnorodność w doborze mediów przybrała nieograniczony zasięg, zaś nietrwałość materiałów (świadoma bądź przypadkowa) wpłynęła na stan ich zachowania. Nie wiemy, co w przyszłości zostanie uznane za wartościowe, ale chcemy, by przyszłość kształtowana była tym, co dziś stanowi naszą kulturę¹. Czy jednak sztuka drugiej połowy XX wieku przetrwa?

Pytana o potrzebę zachowania sztuki współczesnej Magdalena Abakanowicz stwierdziła: „ewolucjom ludzkiego poczucia rzeczywistości towarzyszy sztuka. To trzeba szanować, bo to jest niepowtarzalne. Jeśli my się czymś różnimy od innego kraju, to właśnie sztuką. Nie produkcją skarpetek, czy handlem, bo to każdy potrafi, ale tym, co jest z wnętrza człowieka zupełnie inne”². Pamiętając o odrębności sztuki nowoczesnej,

musimy myśleć o jej zachowaniu tak, aby przekazana przyszłym pokoleniom wiedza na temat autentycznego dziedzictwa czasów dzisiejszych była bogata i czytelna. Powinniśmy odnaleźć teoretyczne podstawy i praktyczne rozwiązania, by zachować wszystkie elementy i sfery dzieła, nawet te, jak się wydaje, niemożliwe do ocalenia.

„Radykalne” nurty sztuki nowoczesnej

Przez ostatnie stulecia najistotniejszy wpływ na kształt sztuk wizualnych mieli artyści krytycznie zaangażowani w doświadczenie ludzkiej percepcji, testujący granice jej możliwości. Doskonalenie techniki i warsztatu prowadzone było równolegle do innowacji określających wpływ dzieła sztuki na percepcję widza. Do połowy wieku XIX artyści szukali równowagi pomiędzy, z jednej strony, uszanowaniem obowiązujących reguł w dziedzinie materii i technologii, z drugiej zachowaniem autonomii subiektywnego doświadczenia wizualnego. Jednak zmieniał się świat, zmieniał się odbiorca i okazało się, że dotychczasowe reguły są niewystarczające, a model odbioru sztuki oparty na kontemplacji, nieadekwatny dla zrozumienia kulturowej kondycji nowych czasów³. Odważniej zaczęto więc wykorzystywać nowe materiały i technologie, odkrywać nowe, nieprzynależne sztukom pięknym sfery. Obok wciąż kontynuowanych form tradycyjnych, narodziła się „współczesna sztuka nowoczesna”⁴, a w jej obrębie, najbardziej rewolucyjne formy – tzw. antysztuka. Kierunkiem, który stawiając koncepcję artysty ponad materialną jej egzemplifikację, ustanowił nowe relacje na styku koncepcja/akt twórczy, idea/materia czy artysta/widz, był dadaizm i twórczość Marcela Duchampa. Duchamp decyzją wyboru gotowego, fabrycznego przedmiotu zastąpił działanie artystyczne przynależne tradycyjnym dyscyplinom sztuki⁵. Zatarły się granice pomiędzy sztuką, a nie-sztuką. Materia artystyczna ulegała coraz to głębszej transformacji i dematerializacji.

W drugiej połowie XX wieku najbardziej radykalną zmianę podejścia do materii dzieła sztuki na rzecz koncepcji

¹ Danto Arthur, *Looking at the Future Looking at the Present as Past, [w:] Mortality Immortality? The Legacy of 20-th Century Art*, Los Angeles 1998, s. 3.

² Wywiad z Magdaleną Abakanowicz przeprowadziły konserwatorki Iwona Szmelter i Monika Jadzińska, pracownia artystki, Warszawa, 06.11.2003, *Zachować dla przyszłości. Artyści warszawscy*, ed. I. Szmelter, M. Jadzińska, Warszawa 2003, wydawnictwo płytowe, archiwum WKiRDS, ASP w Warszawie.

³ Crary Jonathan, *Installation Art in the New Millennium, the Empire of the Senses*, London 2003, s. 6.

⁴ „Współczesna sztuka nowoczesna” – sztuka tworzona współcześnie, posiadająca nowatorskie formy o bardzo szerokim zakresie i nieskończonej ilości kombinacji i zależności. Szmelter Iwona, *Fenomen sztuki współczesnej a konserwacja*, [w:] „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, vol. 8, 1997, nr 2 (29), s. 6-17.

⁵ Tomkins Calvin, *Duchamp. Biografia*, tłum. I. Chlewińska, Poznań 2001, s. 122.

wyrazili konceptualiści⁶. Zredefiniowali oni znaczenie formy, przesuując uwagę widza z aspektu zmysłowego na pojęciowy. Stworzony na bazie semiotyki i teorii informacji obiekt miał być ontologicznym poszukiwaniem czystej istoty sztuki, komunikatem „oczyszczonym z balastu przedmiotowości”⁷. Artysta i teoretyk sztuki, Sol LeWitt, w 1967 roku określił relację idea-materia w dziele sztuki (konceptualnej) w następujący sposób: „w sztuce konceptualnej idea jest najważniejszym aspektem pracy [...], realizacja jest już tylko sprawą mechaniczną”⁸.

Konceptualizm zmienił sposób postrzegania dzieła sztuki. Materia przestała być niezbędnym i nieodłącznym elementem dzieła, zaczęła grać rolę podrzędną, wobec czego zaczęła być zmienna i efemeryczna. Od lat 60-tych niemal powszechna była koncepcja tworzenia dzieł, które intencjonalnie miały ograniczony czas istnienia. Należą do nich happeningi, performance, wszelkie „akcje”, niektóre asambláže, environmenty, realizacje nurtu *Process Art-u*, *Land Art-u*, a także instalacje.

I to właśnie sztuka instalacji, narodzona w konsekwencji nowego podejścia do materii, stanowi w drugiej połowie XX wieku bodaj najbardziej radykalny, różnorodny, a jednocześnie szalenie rozpowszechniony nurt w zakresie sztuk wizualnych. Instalacja to termin odnoszący się do różnego rodzaju dzieł sztuki, których cechą wspólną jest łączenie różnych form, mediów, obiektów i nowych technologii, wykorzystanie przestrzeni, miejsca oraz elementów sensualnych dla stworzenia swoistej jedności. Często instalacje tworzone są dla danego miejsca i czasu, demonstrując specyficzną wrażliwość w zakresie kontekstu⁹. Mogą być efektem postawy konceptualnej, dla której materia jest jedynie nośnikiem i jako taka może ulec degradacji i wymianie. Genealogia instalacji wywodzi się ze sztuki awangardowej, przede wszystkim poszukiwań futurystów, konstruktywistów, dadaistów, surrealistów i doświadczeń Bauhausu. Ich historię instalacji odnosi się do historii całej sztuki europejskiej XX wieku, twórczości El Lissitzky’ego, Kurta Schwitters’a i Marcela Duchamp’a w latach 20-tych, dyskusji wokół environment i happeningu w późnych latach 50-tych, rzeźby minimalistycznej i nurtu konceptualizmu w latach 60-tych. W latach 70 i 80-tych następuje eksplozja form sztuki instalacji, zaś w 90-tych jej upowszechnienie i akceptacja przez krytykę oraz „zinstytucjonalizowanie” przez muzea i galerie (spektakularne instalacje w Muzeum Guggenheim w Nowym Jorku oraz, już po 2000 roku, Hali Turbinowej Tate Modern w Londynie)¹⁰. Wyzwaniem dla sztuki instalacji, z natury

rzeczy, jest przekraczanie istniejących schematów i rozłam dyscyplin, co kwalifikuje ją jako formułę postmodernistyczną¹¹. Wykorzystywane są tu różne dyscypliny – architektura, rzeźba, environment, film, sztuka performance, teatr, konceptualizm, minimalizm i inne, dla których instalacja stanowi swego rodzaju konceptualny parasol¹². Sztuka ta różni się od tradycyjnych form również tym, że oddziałuje na zasadzie czynnej obecności widza w przestrzeni wpisanej w dzieło. Odbiorca uzyskuje pełne poczucie przestrzeni, doświadczając jej poprzez wszystkie lub niektóre zmysły. Jak wobec takiej różnorodności myśleć o zachowaniu tej sztuki?

Ocalić „w pełnym bogactwie ich autentyzmu”.

W XX wieku, na podstawie wielowiekowych doświadczeń, określono zasady, według których oryginalna materia posiada wartość absolutną zaś konserwacja ma za zadanie zachowanie i przedłużenie życia dzieła rozumianego w kategorii „przedmiotu”, poprzez opóźnienie lub zapobieżenie zmianom oraz ewentualne działania na jego strukturze. W Europie miało to silne umocowanie w tradycji chrześcijańskiego kultu relikwii świętych. Za niedopuszczalne uznano uzupełnianie, rekonstrukcję dzieł sztuki, czy wymianę oryginalnych materiałów na nowe. Wydawało się, że po wiekach zmagania i błędów, dwudziestowieczne ustanowienie doktryn bezwzględnie chroniących substancję dzieła będzie koronnym, a przede wszystkim końcowym etapem poszukiwań. Specyfika poszczególnych grup typologicznych dziedzictwa wywołała jednak potrzebę stworzenia kolejnych kart, wytycznych, konwencji, zasad i dokumentów, tak wielu, że ich funkcje normatywne i praktyczne zostały zachwiane¹³. W interesującym nas kontekście ważne było rozszerzenie kwestii rozumienia autentyzmu o koncepcje dalekowschodnie, opierające się na utrzymaniu autentyzmu formy, funkcji i tradycji, kluczowych dla obiektów stworzonych z materiałów nietrwałych i narażonych na niestabilne warunki atmosferyczne (*Nara* 1994)¹⁴. Podjęto też i opracowano w formie konwencji szalenie istotną kwestię ochrony dziedzictwa niematerialnego (*intangible*), gdzie stworzono kategorię dzieł performatywnych, bardzo przydatną dla sztuki nietradycyjnej (*Paryż* 2003)¹⁵. Ocalenie dzieła sztuki „w pełnym bogactwie jego autentyzmu”¹⁶ dostrzeżono więc jako akt wyjątkowo złożony, co jest szczególnie istotne wobec dylematów, przed jakimi stoi opiekun sztuki nowoczesnej¹⁷.

⁶ Buchloh Benjamin, *Conceptual Art 1962-69. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*, „October” 1990 nr 55, s. 105-143.

⁷ Gołaszewska Maria, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 69.

⁸ LeWitt Sol, *Paragraphs on Conceptual Art*, „Artforum”, czerwiec 1967, za: P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 125.

⁹ van Mechelen Martha, *Experience and Conceptualisation of Installation Art*, wykład inauguracyjny seminarium *Theory & Semantics of Installation Art*, 11.05.2006, Bonnefanten Museum Maastricht, także: www.inside-installations.org (02.09.2008).

¹⁰ Coulter-Smith Graham, *Deconstructing Installation Art*, Southampton 2006, także: <http://www.installationart.net/index.html> (13.08.2009).

¹¹ Guzek Łukasz, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Warszawa 2007, s. 251.

¹² van Mechelen Martha, *Experience ...* op. cit.

¹³ Szymygin Bogusław, *Teksty doktrynalne w ochronie dziedzictwa – analiza formalna i propozycje*, [w:] *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, Warszawa-Lublin 2008, s. 146.

¹⁴ *Nara Document on Authenticity*, [w:] *Nara Conference on Authenticity*, ed. K. E. Larsen, Nara 1995.

¹⁵ *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paryż 2003.

¹⁶ *The Venice Charter. International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites*, Venice 1964, preambuła.

¹⁷ Więcej [w:] Jadzińska Monika, *Autentyzm w sztuce instalacji*, praca doktorska, w druku.

Cele i limity zachowania oraz konserwacji sztuki nowoczesnej

Ochrona dóbr kultury i sztuki poprzez działania konserwatorskie zakłada zachowanie w niezafałszowanej formie materii, struktury i koncepcji dzieła. W sztuce dawnej interwencje konserwatorskie dokonywane są na obiektach stworzonych z relatywnie trwałych i w większości rozpoznanych materiałów, tworzących zdefiniowaną strukturę (nawet biorąc pod uwagę historyczne palimpsesty). Procesy destrukcji albo się w nich dokonały, albo obiekty te poddawane są powolnym procesom starzenia, których efekty umiemy przewidzieć. Rozszyfrowanie koncepcji dzieła zwykle sprowadza się do ustalenia danych ikonograficznych.

Inaczej rzecz ma się w przypadku współczesnej sztuki nowoczesnej, szczególnie instalacji. Tu forma, materiały i ich kombinacje, mogą być za każdym razem inne, najczęściej nie należące do palety typowych środków artystycznych. Destrukcja i procesy starzenia zależne są od przyjętej przez artystę koncepcji i przynależne konkretnemu dziełu. Różnorodność i nieprzewidywalność dotyczy też sfery ideowej.

Wymóg traktowania każdego dzieła indywidualnie, tu wzmocniony być musi wielokrotnie. Sztuka nowoczesna, by nie stracić swej istoty, wymaga równie starannego, profesjonalnego traktowania, jak sztuka dawna. Może być to jednak trudniejsze z racji nieograniczonej wręcz różnorodności w zakresie idei, materiałów i technik. Trzeba ponownie postawić sobie pytanie o wartości i w zależności od nich ustalić postępowanie konserwatorskie. Obowiązujące zasady rządzące konserwacją sztuki tradycyjnej w paru zasadniczych kwestiach wykazują nieprzystawalność w odniesieniu do dzieł sztuki nowoczesnej. Są to: reguła bezwzględności zachowania materii, reguła minimalnej interwencji, brak zgody na wymienialność elementów oryginalnych, wymóg odwracalności wykonanych zabiegów i wprowadzonych materiałów/odróżnialność uzupełnień. Pomijana jest też rola elementów zewnętrznych dzieła (przestrzeń, miejsce, elementy sensualne)¹⁸.

Sztuka instalacji jest najlepszym przykładem sztuki nowoczesnej, w stosunku do której paradygmat konserwacji ustalony w odniesieniu do sztuki tradycyjnej okazuje się być niewystarczający. Niewłaściwe działania wystawiennicze lub konserwatorskie mogą wypaczyć lub całkowicie zmienić jej sens. Znalezienie rozwiązań kwestii technicznych i metod zachowania fizycznej tkanki dzieła, nie likwiduje problemów. Efemeryczność materii i rola odbiorcy upodabnia dzieła sztuki instalacji, a właściwie działania konserwatorskie zmierzające do ich ochrony, do działań nad obiektami o znaczącej funkcji społecznej¹⁹. Dopiero niedawno wpisano do kodeksu etyki

konserwatorskiej „funkcje socjalne” jako czynnik determinujący zachowanie obiektów etnograficznych i religijnych²⁰. Kodeksy etyki zezwalają w takich wypadkach na rozszerzenie możliwości ingerencji i sięgnięcie po takie metody, które zachowałyby warstwę konceptualną²¹. Sztuka nowoczesna jest za wielką i ważną dziedziną, by szukać „furtek” w kodeksach w celu ocalenia jej tożsamości. Istnieje więc pilna potrzeba przemyślenia reguł nowoczesnej konserwacji, by uwzględniła potrzeby i charakter sztuki najnowszej.

Podstawy filozoficzne

Rozpoznanie dzieła wiążemy z rozpoznaniem jego istoty, która kształtuje się już na etapie procesu kreacji, przechodząc przez wszystkie etapy fizycznej realizacji (bądź jej braku), dla wyrażenia pewnej idei. Rolę „współtwórczą” odgrywa kontekst, czynniki wewnętrzne, wreszcie odbiorca. Te wszystkie sfery przenikają się tworząc niepowtarzalną kombinację znaczeń. Zagadnieniem ontologii dzieła sztuki zajmował się Marin Heidegger (1889–1976), twierdząc, że jego niepowtarzalność i wyjątkowość ujawnia się w podwójnym znaczeniu, zawartym w relacji pomiędzy ideą (*Światem*) określającą cały spłot znaczeń, które dzieło zawiera, a materią (*Ziemią*)²². Oba terminy są nierozdzielnie ze sobą związane. Egzystując w stosunku do siebie w stałym napięciu, tworzą komplementarną i samoistną wartość.

Fenomenologiczne rozumienie dzieła sztuki rozwinął Roman Ingarden (1893–1970), twierdząc, że pomimo, iż dzieło posiada podłoże materialne, nie można go z nim utożsamiać. Posiada ono bowiem budowę warstwową, wyróżniającą kilka zintegrowanych ze sobą poziomów. Fizyczny przedmiot jest najniżej położoną warstwą i stanowi jego fundament bytowy. By dotrzeć poprzez materię do faktycznego dzieła sztuki, należy dokonać „przeskoku” na wyższy poziom, nastawić się na dostrzeżenie dzieła sztuki, jako przedmiotu intencjonalnego. Jest ono bowiem bytem intencjonalnym, zawierając liczne niedookreślone miejsca i momenty potencjalne. Jego konkretyzacja, czyli „uzupełnienie” tych miejsc, odbywa się dopiero w aktach percepcyjnych odbiorcy²³.

W przypadku sztuki instalacji i sztuki konceptualnej, percepcja widza ma diametralne znaczenie. Francuski filozof Maurice Merleau-Ponty stwierdził, że „dzieło sztuki jest nierozłącznie związane z jego odbiorem, nie stanowi przedmiotu dla siebie samego, ponieważ stoi na drugim końcu naszego postrzegania, naszego sensorycznego rozpoznania”²⁴. Percepcja ta jest traktowana nie jako myślenie o przedmiocie, czy konstytuowanie go, ale nasza doń „przynależność” i obecność.

¹⁸ Rozszerzona wersja teorii Corneli Weyer, konserwator i dyrektor Restaurierungszentrum der Landeshauptstadt w Düsseldorfie [w:] Weyer Cornelia, *Restoration Theory Applied to Installation Art*, referat na konferencji naukowej *Theory & Semantic of Installation Art* w ramach Projektu UE: Inside Installations. Preservation and Presentation of Installation Art, Maastricht 11.05.2005, zob.: www.insideinstallations.org (03.11.2007).

¹⁹ Ibidem.

²⁰ E.C.C.O., *Code of Ethics*, 2003, art. 16.

²¹ www.conservation-us.org (28.05.2008).

²² Heidegger Martin, *Źródło dzieła sztuki*, [w:] *Drogi lasu*, tłum. J. Mizera, Warszawa 1997, s. 7–65.

²³ Ogrodnik Bogdan, *Ingarden*, Warszawa 2000, s. 104–109.

²⁴ Merleau-Ponty Maurice, *The Phenomenology of Perception*, pol. wyd. *Fenomenologia percepcji*, tłum. i oprac. Kowalska Małgorzata, Migasiński Jacek, Warszawa 2001.

W procesie poprzedzającym podjęcie decyzji odnośnie działań konserwatorskich dzieł sztuki nowoczesnej, niezbędna jest analiza złożonej relacji pomiędzy wszystkimi tymi sferami. Zależność ta, która w różnym stopniu zakłada udział materii dla zachowania przesłania zgodnego z intencją artysty i odpowiednio oddziałującego na odbiorcę, stanowi w sztuce instalacji o brandyjskiej jedności dzieła sztuki.

Nowe wyzwania dla konserwacji w świetle pytań o wartości

Konserwacja tradycyjnych dzieł sztuki ma za zadanie zachowanie i przedłużenie życia obiektu rozumianego, jak już stwierdziliśmy, w kategoriach przedmiotu, dla którego można ustalić pewien jego „stan”. W odróżnieniu od „wartości” kreujących tożsamość dzieła, „stan” związany jest zazwyczaj z materią. Zmiana „stanu” jest niezamierzona, niepożądana, wiążąca się ze zniszczeniem, ubytkiem i degradacją. Dzieła sztuki instalacji stworzone są z innym założeniem. Część z nich zakłada zmianę i degradację materiału, jako ilustrację pewnych procesów (np. prace z lodu czy materiałów organicznych). Inne istnieją tylko w danym miejscu i czasie (*site specific*), jeszcze inne są tworamobilnymi, a ich forma zależna jest od kontekstu, czy przestrzeni. Są też i takie, których destrukcja łączy się z nieznaną technologią lub procesów starzeniowych wykorzystanych materiałów i jest niezamierzona. Niewłaściwa interpretacja konserwatora, czy kuratora, owocująca złymi ingerencjami, może zmienić dzieło w sposób drastyczny. Jego zachowanie zależne być musi od rozpoznania ontologicznej ramy koncepcyjnej i powiązania jej z koncepcją autentyczności²⁵. Jeżeli rama ontologiczna skierowana jest na aspekt materialny dzieła, tam też należy upatrywać autentyczności, jeżeli zaś na ukazanie idei - autentyzm dotyczyć będzie w większym stopniu tej sfery. Rozpoznajemy, czym dla danej instalacji jest „Świat” i „Ziemia” w heideggerowskim znaczeniu, śledząc materię w kontekście obszarów konceptualnych.

Zmiana roli konserwatora

Specyfika sztuki nowoczesnej wymaga poczynienia szerszych zmian na polu teoretycznym, ale i praktycznym, co powoduje zmianę roli konserwatora-restauratora. Opieka nad dziełami tego typu obejmuje: szeroką analizę w zakresie materii, formy, kontekstu i relacji z przestrzenią itd.; badania humanistyczne określające ideę i wartości dzieła, a także badania z dziedziny nauk ścisłych nad materią, technologią i technikami wykonania. Konserwator, obecny przy akwizycji, określa stan zachowania dzieła, znaczenie poszczególnych elementów, materii, warunki aranżacji oraz możliwości i kształt kolejnych prezentacji. Autorskie deklaracje, określenie materiałów i technik oraz historii dzieła, jak również sugestie na temat zachowania na przyszłość, uzyskuje u samego „źródła”, przeprowadzając specjalistyczne wywiady z artystą, jego współpracownikami, poprzednimi kuratorami wystaw,

konserwatorami, technikami itd. Pozwala to często zidentyfikować poszczególne elementy dzieła bez kosztownych badań materiałoznawczych. Prawdopodobne zachowanie sztuki nowoczesnej uwarunkowane jest wnikliwym rozpoznaniem dzieła i podążaniem za intencją artysty. Mając tak przebadany obiekt można określić projekt postępowania konserwatorskiego, decydując się, w zależności od charakteru dzieła i jego stanu zachowania, na działania profilaktyczne lub aktywną ingerencję. W przypadku dzieł sztuki instalacji konserwator jest również interpretatorem i wykonawcą re-instalacji, rekonstrukcji, repliki, bądź emulacji. Niekiedy musi wymienić pewne elementy, zachowując i konserwując stare, lub pozwalając im zniknąć. Sporządza rozszerzoną w porównaniu do dzieł sztuki tradycyjnej dokumentację. W czasie dalszego „życia” obiektu monitoruje jego stan i przeciwdziała, jeśli trzeba, konsekwencjom działania czasu, człowieka, czy niekorzystnych warunków. Jego rola polega więc na połączeniu wiedzy z dziedzin humanistycznych i nauk ścisłych, aktywności badawczej, umiejętności technicznych i manualnych, jak również „żywym kontakcie” z twórcą i jego dziełem²⁶.

Dokumentacja

W odniesieniu do sztuki nowoczesnej istotnie wzrosła rola dokumentacji. Oprócz tradycyjnej funkcji opisu działań konserwatorskich, stanowi ona również formę certyfikatu autorskiego, a także środka prawnego zabezpieczenia. Zaczęła mieć charakter bardziej dynamiczny: „ma za zadanie przygotować narzędzia dla konserwatora, by złagodzić ryzyko nieznaności tego, jak dzieło zainstalować, wyeksponować, przedstawić i zachować”²⁷. Dokumentacja, zawierająca również konserwatorskie wywiady z artystami, staje się niezbędna dla dalszej egzystencji dzieła, jego zrozumienia, przeprowadzania prac konserwatorskich, instalacyjnych, aranżacyjnych, wystawienniczych, transportowych i wielu innych. „Dokumentacja stanowić będzie często jedyne źródło, na którym bazować będą działania nad zachowaniem i prezentacją instalacji. Będzie też alternatywą w stosunku do działań konserwatorskich nad materialną tkanką obiektu”²⁸. Zmniejszyła się więc granica

²⁵ Laurenson Pip, *Authenticity, Change Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations*, 2006, www.tate.org.uk (11.03.2007).

²⁶ W 2007 roku w Tate Modern odbyła się, podsumowująca to zagadnienie, konferencja pt. *Shifting Roles and Shifting Practices: Artists' Installations and the Museum*, na którą zostali zaproszeni konserwatorzy, kuratorzy, historycy sztuki, artyści, ekonomiści, technicy, prawnicy i naukowcy, by przedyskutować charakter zmian. Również: Laurenson Pip, *Inside Installations. Preservation Strategies. The Shifting Role of the Conservator*, www.insideinstallations.org (02.12.2008); Stulik Dusan, *Historia sztuki – konserwacja jako nauka – sztuka konserwacji–restauracji: z wielu jedno – e pluribus unum*, [w:] *Sztuka konserwacji i restauracji. Cesare Brandi (1906-1988). Jego myśl i debata o dziedzictwie. Sztuka konserwacji–restauracji w Polsce*, ed. I. Szmelter, M. Jadzińska, Warszawa 2007, s. 108-116.

²⁷ Laurenson Pip, *Inside Installations. Preservation Strategies. The Shifting Role of the Conservator*, również: www.insideinstallations.org, (02.12.2008).

²⁸ Hummelen Ysbrandt, *Conservation Strategies for Modern and Contemporary Art. Recent Development in the Netherlands*, Cr 3, 2005, s. 24.

między dokumentacją, archiwizacją, a konserwacją-restauracją²⁹. Dokumentacja zawierająca odpowiednie rozpoznanie dzieła i jego wartości w sferze materialnej jak i koncepcyjnej, dokładny opis wszystkich jego aspektów i wskazówki na temat użytkowania w przyszłości, daje jeśli nie pewność, to dużą szansę na właściwe zachowanie dzieła. W niektórych wypadkach staje się jedynym śladem istnienia obiektu, lub wręcz ten obiekt zastępuje – tzw. „zachowanie dzieła przez dokumentację”. Jest to szczególnie ważne w przypadku dzieł ontologicznie skierowanych na sferę konceptualną.

DZIAŁANIA ODBIEGAJĄCE OD TRADYCYJNYCH DZIAŁAŃ KONSERWATORSKICH – PRZYKŁADY

Specyfika dzieł sztuki nowoczesnej, w tym przykładowo instalacji, określa zakres i charakter interwencji konserwatorskich. Po dokładnym przeanalizowaniu dzieła podejmujemy decyzje odnośnie praktycznych działań. Pomińmy tu szalenie ważną kwestię konserwacji profilaktycznej, czy interwencji koniecznych, a budzących mniejsze kontrowersje (choć wiadomo, że każda interwencja lub jej brak, jako brandyjski „akt krytyczny”, niesie za sobą konsekwencje). Rozpatrzmy tu, na przykładach, te, które mogą budzić najwięcej wątpliwości.

Wymienialność elementów typu ready-made, elementów efemerycznych lub zdegradowanych

W przypadku instalacji, wymiana oryginalnych, ale zdegradowanych, niespełniających swojej funkcji elementów, może być dopuszczalna lub konieczna dla zachowania jej istnienia w warstwie znaczeniowej. Wymiany wymagają przykładowo zużyte rurki neonów w pracach artystów wykorzystujących tego typu elementy, np. dziełach Dan’a Flavina. Wydaje się, że to samo powinno dotyczyć wszystkich elementów nietrwałych. Różnorodność sztuki współczesnej nie pozwala jednak na stosowanie gotowych rozwiązań. Przykładowo, ceniony i uznawany na świecie polski artysta, Mirosław Bałka, nie akceptuje wymiany jakichkolwiek elementów bez jego zgody. Nawet rozsypane na muzealnej podłodze igliwie ma konkretną historię i znaczenie (pochodzi bowiem ze ściętego przez ojca drzewa rosnącego obok rodzinnego domu). Z drugiej strony artysta ten zgadza się na wymianę soli na nową, jako substancji, która zawsze musi być czysta, a nie ważne jest skąd pochodzi. Wymianę zdegradowanych elementów zakłada jeden z najbardziej znanych współczesnych angielskich artystów, Damian Hirst. Przykładem mogą być prace z cyklu *Natural History*, z najśłynniejszą – *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991). Instalacja, składająca się z wielkiej gabloty wypełnionej formaldehydem z prawdziwym rekinem w środku, krótko po stworzeniu zaczęła wykazywać oznaki destrukcji. Obiekt był już sprzedany amerykańskiemu kolekcjonerowi za niebagatelną sumę. Zamówiony więc został następny rekin, traktując ten element nie jako specyficzny i indywidualny, ale jako reprezentację pewnej grupy, w tym przypadku wywodzących się z XIX

wieku obiektów z muzeów historii naturalnej. Decyzja ta nie byłaby oczywista bez konkretnej dyrektywy autora. Hirst bowiem przywiązuje dużą rolę do pokazania procesów destrukcji jako efektu naturalnej niestabilności i fizycznej śmierci. Wybranie momentu, w którym należy przerwać ową destrukcję i wymienić element, należy do artysty.

Repliki

Kwestia replikowania dzieł sztuki jest jedną z najbardziej kontrowersyjnych, a zarazem aktualnych w stosunku do dzieł sztuki zarówno dawnej, jak i współczesnej. Wartościując replikę można ją uznać za kompilację riegrowskich wartości historycznej i wartości nowości, jako, że obiekt jest odtwarzany w formie i niejednokrotnie materii tożsamej lub zbliżonej do oryginalnej, a zarazem posiada znamiona nowości³⁰. Sama replika może z czasem nabyć wartość historyczną, szczególnie, gdy oryginał zaginie lub ulegnie destrukcji. Tworzenie replik mieści się w nowoczesnej tendencji dzisiejszej muzeologii i konserwacji-restauracji opartej na stworzeniu „użytkowego” ekwiwalentu dzieła, które jest za delikatne, by je ekspozycjonować. Są to tzw. repliki wystawiennicze. Jednak w czasach, kiedy wszystko staje się wirtualne i reprodukowane, fakt, że w muzeach możemy oglądać oryginały, stanowi pewną wartość, a publiczność poinformowana, że ma do czynienia z repliką, może czuć się oszukana. Stworzenie replik zapewni wprawdzie podtrzymanie roli muzeum w zakresie edukacji i dokumentacji, ale podważa, jako instytucji-opiekuna dzieł unikalnych i jednostkowych. W przypadku instalacji unikalność i jednostkowość nie są jednak wartościami najistotniejszymi. Pomińmy więc dość oczywiste kwestie replik wystawienniczych, autorskich, czy technologicznych (tworzonych dla poznania technologii obiektu, bez możliwości wystawiania), co do których dylematy etyczne są niewielkie. Z innym typem repliki/oryginału mamy do czynienia w przypadku dzieła, które nie zostało stworzone ręką artysty, ale jego pomocników. Dla sztuki instalacji, proceder angażowania asystentów do kolejnej realizacji na podstawie autorskich wytycznych należy do tak częstych, że zaciera się granice pomiędzy uznaniem dzieła za oryginał czy replikę. Wspomniany już słynny konceptualista, Sol LeWitt, powierzał najczęściej wykonanie swoich prac asystentom (innym artystom), którzy znali jego metodę, technikę, i preferencje i działali zgodnie z intencją artysty.

Największym problemem są repliki obiektów, których autor nie żyje, a które, z różnych, najczęściej technologicznych względów, ulegają niezamierzonej degradacji. Publiczność musi być wtedy poinformowana o tym, że dany obiekt jest „repliką konstrukcji” i jako taki jest przekaznikiem wartości artystycznych, edukacyjnych i dokumentacyjnych oryginału.

Rekonstrukcje

Rekonstrukcja jest formą odtworzenia dzieła nieistniejącego, bądź istniejącego we fragmentach. Czyni się to w oparciu o zachowane partie, badania, dokumenty źródłowe,

²⁹ Archiving the Avant Garde. Documenting and Preserving Digital and Variable Media Art, http://www.bampfa.berkeley.edu/about_bampfa/avantgarde.html (22.09.2008).

³⁰ Barassi Sebastiano, *The Modern Cult of Replicas: Riegian Analysis of Values in Replications*, www.tate.org.uk (09.04.2009).

zdjęcia, rysunki, grafiki, wiadomości o technice i technologii, oraz analizy porównawcze³¹. Celem jest restytucja obiektu do stanu „pełnego”, aby dzięki wrażeniu integracji możliwe było odczytanie jego znaczenia, kontekstu oraz uzyskanie odpowiedniego przeżycia przez odbiorcę. Rekonstrukcja posiada zazwyczaj wartość artystyczną i historyczną, determinującą wartość użytkową i edukacyjną, co jest warunkiem przeżycia estetycznego³². Aspekt autentyczności w rekonstrukcji zazwyczaj łączony jest z niewielkim udziałem oryginalnej substancji dzieła w sensie materialnym. Zaniechanie rekonstrukcji jest jednak również interpretacją niezgodną z pierwotnym wyglądem dzieła i przesłaniem twórcy³³.

Często na rekonstrukcję decydujemy się nawet w momencie, kiedy nie mamy pełnej jasności, co do kształtu obiektu, techniki i technologii. Z takim problemem mieli do czynienia twórcy rekonstrukcji słynnej protoinstalacji, uchodzącej za jedno z najważniejszych dzieł i mitów sztuki nowoczesnej XX wieku – *Merzbau* Kurta Schwittersa. Było to dzieło jego życia, zmieniające się z upływem lat, odzwierciedlające nastroje, wydarzenia i czasy. Wnętrza (parę pięter) zajmowały abstrakcyjne, architektoniczne, trójwymiarowe formy, narastające i ewoluujące z czasem. Wśród nich tworzyły się nisze, zakamarki i grotty wypełniane przez artystę przedmiotami otrzymanymi od innych artystów lub przedmiotami codziennego użytku, niejednokrotnie śmieciami. Jedyne zachowane trzy zdjęcia były uchwyceniem pierwszego etapu tzw. *Merzbau właściwy*. Zbyt mała ilość danych powodowała wiele trudności – brak wymiarów, możliwości określenia kolorów, światła, a przede wszystkim „zawartości” kryjącej się w grotach, a niewidocznej na zdjęciach. Pomimo to, stworzono rekonstrukcję w skali 1:1. Ze względu na ogromne zainteresowanie, oprócz rekonstrukcji stworzono też jej kopię wystawienniczą, która objechała cały świat (między innymi gościła w Muzeum Sztuki w Łodzi), będąc montowaną i demontowaną dwadzieścia trzy razy.

Emulacje, jako nowa forma reprezentacji wizualnej

Emulacja to rekonstrukcja z wykorzystaniem nowych rozwiązań technicznych lub nowych technologii. Zazwyczaj emulacja ma na celu ocalenie autentycznej formy lub idei dzieła przez odtworzenie jego tkanki materialnej z użyciem materiałów trwalszych i bardziej stabilnych, dla przywrócenia obiektowi funkcji użytkowych. Przykładowo dla konstrukcji

przestrzennych konstruktywisty Naum Gabo, wobec katastrofalnego stanu zachowania oryginalnych plastików, konieczne było stworzenie emulacji odwzorowującej formę, ale przy użyciu materiałów o lepszych właściwościach chemicznych³⁴.

Z koniecznością przeprowadzenia emulacji mieliśmy do czynienia w przypadku dzieł wywodzących się z nurtu konceptualizmu, a w tkance materialnej w nieodwracalny sposób zniszczonych. Były to cztery dzieła Stanisława Drózdza z cyklu *Dwa słowa* z Galerii Foksal w Warszawie – fotografie naniezione na tekturę przyklejoną na ocynkowaną blachę³⁵. Długotrwałe zamoczenie spowodowało powstanie zintegrowanych z podłożem, brunatnych zacieków i zaplamień. Zdegradowane obiekty mogłyby pełnić funkcje dokumentacyjne i historyczne, ale nie ekspozycyjne, gdyż widz zwracał by uwagę głównie na zniszczenia, co absolutnie kłóciłoby się z intencją twórcy. Dzieła te tworzyły tzw. *Żywe Archiwum*, jako ślad „żywej myśli”, wyzwolonej od wszelkich uwarunkowań i interpretacji³⁶. Konceptualny charakter identyfikujący dzieła z jego przekazem, dał konserwatorom moralne prawo do przeprowadzenia niekonwencjonalnych działań ratujących ten przekaz. Poprzez zabieg emulacji, czyli zrobienia repliki z wykorzystaniem nowych technik, zachowano ideę. W tej formie obiekty eksponowane były na wystawie *We See You. The Foksal Gallery Activities 1966-1989* w Tallinie w 2009 roku.

Nowe media

W dziedzinie nowych mediów, szczególnie ważne jest ustalenie intencji artysty odnośnie formy przetrwania dzieła, np. przełożenia z formatu analogowego na cyfrowy, zmiany projektora na ciekłokrystaliczny lub płaski panel cyfrowy. Odnośnie zachowania instalacji wykorzystujących nowe technologie możemy przyjąć trzy strategie – *refreshing* – czyli transfer na nowe nośniki; *migration* – czyli unowocześnienie sprzętu i oprogramowania, zmiana na nowe, często zupełnie inne; oraz *emulation* – stworzenie duplikatu przy wykorzystaniu nowych możliwości technicznych.

Znaczenie kontekstu

Konserwator sztuki nowoczesnej musi być po części archiwistą, po części antropologiem kultury, badającym nie tylko sam obiekt, ale i jego kontekst, czasy i warunki zewnętrzne w których powstawał³⁷. W instalacjach kontekst (kulturowy, polityczny, historyczny, geograficzny, społeczny itd.) gra ogromną rolę. Szczególnie istotny jest kontekst miejsca

³¹ Flik Józef, *Kopia, replika, rekonstrukcja w malarstwie sztalugowym*, [w:] *Problemy technologiczne – konserwatorskie malarstwa i rzeźby. Materiały z sesji naukowej poświęconej pamięci Leonarda Torwira*, Toruń, 9-10 listopada 1992, Toruń 1992, s. 78-85.

³² Stawicki Stanisław, *Rekonstrukcja malowideł ściennych – próba definicji podziału i oceny wartości*, [w:] *Drogi współczesnej konserwacji. Aranżacja. Ekspozycja. Rekonstrukcja*. Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie 2000, IX, cz. 2, s. 63-64.

³³ Corzo Miguel, Zugazagoitia Julien, *Etyka rekonstrukcji*, „Ochrona Zabytków” 1995, nr 1, s. 7-9.

³⁴ Beerens Lydia, *Nothing but the Real Thing: Considerations on Copies, Remakes and Replicas In Modern Art*, www.tate.org.uk (12.06.2009).

³⁵ W pracach konserwatorskich brali udział: prof. I. Szmelter, M. Jadzińska i S. Gotautaitė, wrzesień-maj 2009, Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki, ASP w Warszawie.

³⁶ *Galeria Foksal 1966-1994*, ed. Borowski Władysław, Jurkiewicz Małgorzata, Przywara Andrzej, Kraków 1994.

³⁷ Wharton Glenn, *The Challenges of Conserving Contemporary Art*, [w:] *Collecting the New*, ed. B. Altshuler, Oxford 2005, s. 170.

i przestrzeni. Miejsce tworzy dzieło, a jednocześnie jest przezeń kreowane. Instalacja powstaje więc w dialogu z otoczeniem, a uwarunkowania przestrzenne wpisane są w jej sens. Przykładem mogą być prace Edwarda Krasińskiego. Od 1970 roku Krasiński oklejał różne miejsca i przedmioty niebieskim paskiem, wykorzystując do tego zwykłą taśmę typu Scotch, umieszczoną 130 cm od ziemi, na wysokości serca artysty. To indeksowanie miejsc i przedmiotów związane było z ideą „zawłaszczania terytorium dla sztuki”. Było wiele obiektów tak oklejonych – jego stare prace, rzeźby, konstrukcje typu skrzyneczki, czy własna córka. Artysta swego czasu powiedział konserwatorom: „to nie ma znaczenia. Tylko idea jest ważna. Jeśli nie możecie tego oczyścić, po prostu to przemalujcie”. Dziś te przedmioty (wyłączając córkę) nabierają wartości obiektów muzealnych i podlegają konserwacji. Musimy jednak pamiętać, że są to elementy składowe instalacji, stanowiące tylko małą część conceptualnej „maszyny tworzącej sztukę”. Bez analizy idei, kontekstu, znaczeń i innych realizacji tego typu, sam przedmiot pozostanie tylko reliktem.

Znaczenie materii

Estetyczne rozwiązania konserwatorskie w przypadku instalacji muszą uwzględniać ikonograficzne znaczenie materii. Przykładem mogą być prace polsko-japońskiego artysty – Koji Kamoji. W niektórych pracach używa on pewne materiały ze względu na ich właściwości optyczne. Płyty z gładkiej, idealnie wypolerowanej blachy, jaką wyłożona została podłoga galerii Starmach (*Wieczór. Łódź z trzciny*, 2006, Kraków), stawały się „taflą wody” dla pływających po niej łódek, zwierciadłem odbijającym ludzi, cienie i światło. Wymagana nieskazitelność, jest niemożliwa do utrzymania po zdemontowaniu wystawy i dlatego artysta oczekuje przy kolejnych ekspozycjach każdorazowej wymiany materiału. Jest to niezbędne dla zachowania tożsamości tej instalacji. Brak odpowiedniego materiału lub materiał uszkodzony, porysowany, czy pogięty, wyklucza możliwość prezentacji. W tym wypadku dla zachowania heideggerowskiego „Świata” musimy naruszyć stabilność „Ziemi”.

Zachowanie instalacji efemerycznych

Efemeryczność materii w pewnych wypadkach świadomie wzmacnia przesłanie dzieła. Ważny jest proces (np. proces rozkładu) i jego percepcja przez widza. Pokazanie przemiany (z ziarna w roślinę i jej powolną vegetację) jest tematem wielu prac Teresy Murak. Artystka uznaje to za symbol życia, przemijania i śmierci. Wiele z jej prac to działania performatywne, realizacje, które można wpisać w nurt sztuki ziemi oraz instalacje zakładające destrukcję. Ważny jest kontekst, miejsce i czas – np. praca *Droga. Most. Wzajemność* (2006), stworzona była tak, aby na Święta Wielkanocne zasiana rzeżucha stworzyła zielony dywan. Czas „ekspozycji” dostosowany był do okresu wykiełkowania, wzrostu i vegetacji roślin, po ich wyschnięciu lub zgniciu praca była usunięta.

Sztuka stworzona z materiałów efemerycznych, wykreowana z założeniem rozpadu samego dzieła, jest ekstremalnym

przykładem sytuacji, kiedy to doktryny dotyczące zachowania oryginalnej substancji nie mogą być zastosowane wprost. Zachowanie instalacji o charakterze efemerycznym, w zależności od założenia autorskiego, można przeprowadzić na cztery sposoby: 1. pozwolić na unicestwienie dzieła, zachowując cały proces poprzez dokumentację; 2. Pozwolić na unicestwienie dzieła lub jego części i odtworzyć je ponownie (odnawialność, periodyczność, repetycję, repliki); 3. Zachować dzieło częściowo (z pozostałościami efemerycznego materiału – relikty); 4. Utrwalić dzieło na pewnym etapie degradacji, poprzez zatrzymanie tego procesu.

Respektowanie elementów sensorycznych i percepcji widza

Elementy sensoryczne stanowią zazwyczaj nieodłączny, a niekiedy najważniejszy element instalacji. Przykładem niech będzie praca Mirosława Bałki *1120 x 875 x 2* (2000), polegająca na stworzeniu „podłogi” z szarego, drażniącego specyficznym zapachem mydła, na prawie całej powierzchni faktycznej podłogi największej sali Narodowej Galerii Zachęta w Warszawie. Brak zrozumienia roli zapachu (a tak się stało podczas przygotowań do ekspozycji), doprowadzić by mógł do zniwelowania sensu dzieła.

Dla zachowania dzieła instalacji ważne jest też zachowanie doświadczenia, jakie w intencji artysty miało być wywołane u odbiorcy. Prace wspomnianego Bałki – *How it is* stworzona dla Sali Turbin Tate Gallery w Londynie (2009), czy *Eyes of Purification*, w nowo otwartym Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Zagrzebiu (2009) – monstrualne bunkry, do których wchodzi, są przykładami takich dzieł. Ich zachowanie, czy rekonstrukcja, prowadzona ściśle według wskazówek artysty, musi przede wszystkim uwzględniać ten aspekt, by wywołać odpowiednie „przeżycie estetyczne” widza.

Konkluzja

W przypadku ochrony, konserwacji i zachowania niekonwencjonalnych nurtów sztuki współczesnej (np. instalacji), konieczne jest ponowne rozważenie kwestii autentyczności, którego rozumienie ma diametralny wpływ na podejmowanie decyzji konserwatorskich odnośnie formy, materii i idei dzieła. Paradygmat bezwzględności zachowania oryginalnej materii musi być, w sposób bardzo rozważny, wzbogacony w obliczu szalonej różnorodności tej sztuki i roli elementów pozamaterialnych. Musi być rozpoznana właściwa relacja pomiędzy strukturą materialną, a sferą conceptualną, zgodna z intencją artysty. Trzeba uwzględnić nową rolę kontekstu, przestrzeni, miejsca, elementów sensorycznych i widza, jak również konieczność/możliwość zachowania dzieła w innej, niż „oryginalna” formie (replika, rekonstrukcja, emulacja). Celem jest bowiem zachowanie tożsamości dzieła, dlatego tak ważna jest krytyczna interpretacja i odnalezienie równowagi pomiędzy tymi wszystkimi czynnikami. Zachowanie „niemożliwego” okaże się wtedy możliwe.



Fot. 1. W sztuce dawnej interwencje konserwatorskie dokonywane są na obiektach stworzonych z relatywnie trwałych i w większości rozpoznanych materiałów, tworzących zdefiniowaną strukturę (nawet biorąc pod uwagę historyczne nawarstwienia, jak w tym przypadku – numerki określają kolejne warstwy przemalowań). Ołtarz późnorenansowy z kościoła p.w. Św. Stanisława w Stowięcinie. Fragment.

Fot. M. Jadzińska



Fot. 2. Rozwiązania konserwatorskie w przypadku instalacji muszą uwzględniać ikonograficzne znaczenie materii. W tym przypadku płyty z gładkiej, polerowanej blachy stanowią nieskazitelną „taflę wody” i muszą być wymieniane przy kolejnych ekspozycjach. Koji Kamoji, *Wieczór. Łódki z Trzciny*, Starmach Gallery, Kraków 2006.

Fot. Z archiwum artysty

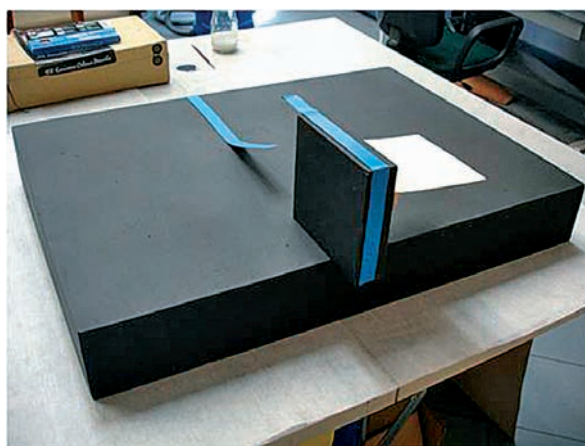


Fot. 3. Instalacja to dzieło sztuki stanowiące konglomerat różnych, często zmiennych form, mediów, obiektów, nowych technologii, przestrzeni, miejsca, elementów sensualnych (światło, zapach, możliwość dotyku) oraz reakcji widza dla stworzenia swoistej jedności. UJINO, *The Ballad of extender back yard*, “The Creative Potential of a New Japan”, Roppongi Museum, Tokio 2010,

Fot. M. Jadzińska



Fot. 4. Sztuka instalacji różni się od innych form artystycznych tym, że oddziałuje na zasadzie czynnej obecności widza w przestrzeni wpisanej w dzieło, które odbiorca doświadcza wszystkimi lub niektórymi zmysłami. Vinko Penezić, Kresimir Rogina, *Who is afraid of the Big Bad Wolf In the Digital Era*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Zagrzeb 2009, Fot. M. Jadzińska



Fot. 5. W instalacjach istotny jest kontekst, przestrzeń i miejsce. Tu „obiekt” jest tylko fragmentem instalacji. Bez analizy kontekstu, znaczeń i innych realizacji tego typu, pozostanie tylko niezrozumiałym fetyszem. Edward Krasiński, *Skrzynka*, lata 60-te XX wieku. Obiekt po konserwacji. Fot. M. Jadzińska



NACHKRIEGSERBE – DENKMALPFLEGE IN EISENHÜTTENSTADT

Detlef Karg

Wenn es um das Erbe nach dem so verheerenden Zweiten Weltkrieg mit seinen unsäglichen Folgen geht, dann steht nicht zuletzt auch die Entwicklung von Bau- und Gartenkunst zur Betrachtung an. Schon zu Beginn der Neugestaltung des Zusammenlebens nach 1945 waren in den Besatzungszonen Deutschlands die von den Alliierten vertretenen aber sich unversöhnlich gegenüberstehenden gesellschaftspolitischen Ordovorstellungen spürbar. Die Begegnung beider Gesellschaftsmodelle – das auf einer demokratisch-freiheitlichen Rechtsordnung beruhende und das durch eine sozialistische Staatsdoktrin geprägte – erhielten mit der Gründung der beiden deutschen Staaten, der Bundesrepublik Deutschland (BRD) und der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) im Jahre 1949, ihre staatspolitischen Fundamente. In beiden Staaten wurden in unterschiedlicher Lautstärke und zukunftsorientierten Offenbarungen über die Rechtmäßigkeit und den zu erwartenden Sieg sogleich facettenreiche Auseinandersetzungen geführt. In diese Auseinandersetzungen war auch die Baukultur eingebunden. Gerade Architektur und Städtebau eigneten sich, wie so häufig in der Geschichte, zur Demonstration der nunmehr zu verfolgenden gesellschaftspolitischen Ziele.

Zum Symbol für die Demarkationslinie der sich konträr gegenüberstehenden Gesellschaftssysteme wurde gleichfalls ein Bauwerk – die Berliner Mauer. Sie war nicht nur eine gnadenlose Grenze in der Stadt, sie war auch das Sinnbild für die Teilung Deutschlands wie auch die bildhafte Grenze der sich innerhalb des Kalten Krieges gegenüberstehenden Lager von 'Ost und West'. Ihr Fall am 9. November 1989 läutete das Ende die von einem ideologischen Diktat beherrschten und im internationalen ökonomischen Wettstreit unterlegenen sozialistischen Ordovorstellungen in der DDR ein. Nach 11 Monaten trat die DDR auf Beschluss der letzten aber demokratisch gewählten Volkskammer dem Hoheitsgebiet der Bundesrepublik Deutschland bei.

Der erklärte Gegner von einst hatte nun auch ein bauliches Erbe übernommen, das von dem 'Verlierer' als die wahre, tatsächlich den menschlichen Bedürfnissen entsprechende Baukultur in die Arena des Wettstreites eingebracht worden war. Wohl kaum sinnfälliger als an dem Beispiel Eisenhüttenstadt lassen sich an dieser Stadtgründung und ihres Werdens Herkunft und Wandel der städtebaulichen und architektonischen Auffassungen in den ersten Jahren des Bestehens der DDR festmachen.

So kann es kaum verwundern, wenn nach dem Fall der Mauer in den 1990er Jahren geradezu vernichtende Urteile in der Bevölkerung, insbesondere in den politischen und

verwaltungstechnischen Entscheidungsebenen über das bauliche Erbe der DDR gefällt wurden. Die Ablehnung zielte auch auf das bislang gepriesene erste Beispiel eines sozialistischen Städtebaus, auf die erste sozialistische Stadtneugründung in der DDR. (Abb. 1)

Anfangs stand diese städtische Agglomeration noch in der Intention einer Werksiedlung für das zu erbauende Eisenhüttenkombinat-Ost. Verwaltungstechnisch war sie der unweit an der Oder gelegenen alten Stadt Fürstenberg zugehörig. Das änderte sich sichtbar im Todesjahr Stalins 1953 mit der gewählten Bezeichnung „Stalinstadt“. Nach den politischen Umwälzungen in der Sowjetunion folgte im Jahre 1961 die Umbenennung in 'Eisenhüttenstadt', die auch die seit der Mitte des 13. Jahrhunderts gewachsene Stadt Fürstenberg als Stadtteil vereinnahmte.

Für die Denkmalpflege waren es in den 1990er Jahren äußerst spannungsreiche und fordernde Auseinandersetzungen mit den politischen Entscheidungsträgern, aber auch mit der Bevölkerung, insbesondere den Bewohnern der Stadt. Denn die Anerkennung der ersten „sozialistischen Stadt“ auf deutschem Boden als Denkmal und ihr Belassen auf der Denkmalliste des Landes Brandenburg stieß auf ungezügelter Protest. So ging es zuvorderst um die Akzeptanz für eine städtebauliche, architektonische und landschaftsgärtnerische Erscheinung, die es nicht nur schlechthin zu erhalten gilt, sondern die für die erhofften neuen Lebensqualitäten sogar genutzt werden sollte und musste. Grundsätzlich waren es dann aber doch Disputationen über ein Zeugnis unserer jüngsten Geschichte, das synonym in der politischen Auseinandersetzung für die gerade überwundenen sozialistischen Ordovorstellungen der DDR stand und die als gebaute Manifestation dieser Ordnung offenbar in besonderer Weise für die von Emotionen und subjektiven Empfindungen begleitete Abrechnung geeignet erschien. Eine in der Geschichte immer wieder zu registrierende Erscheinung von Zerstörung bzw. Überformung der baulichen Erscheinungen des Unterlegenen. Es galt aber, die Stadtanlage von Eisenhüttenstadt auch im Hinblick auf ihre Gestaltqualität, also in ihrer Erscheinung als einzigartiges Dokument einer nun abgeschlossenen Epoche zu erhalten. Denn die Stadtanlage von Eisenhüttenstadt - durchaus vergleichbar mit vielen anderen uns überkommenen Erscheinungen von Architektur, Städtebau und Landschaftsarchitektur – gehört in ihrer historischen Bestimmtheit und Authentizität zu den einzigartigen und unverzichtbaren Bestandteilen unserer im Laufe der Geschichte durch das menschliche Wirken geprägten Umwelt.

Diese Erörterungen wurden – aus dem selbst Erlebten abgeleitet, gestatte ich mir die Einschätzung – noch rechtzeitig durch Forschungen zur Stadtentwicklung und Architektur der DDR begleitet. Mit bemerkenswerter Intensität widmeten sie sich auch der Gründung und dem Werden Eisenhüttenstadts. Sie schufen eine gewichtige Voraussetzung für das Verständnis des Geschaffenen gleichwohl auch für das von der Denkmalpflege vertretene Anliegen des Schutzes und damit der Erhaltung der Stadtanlage. Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die Arbeiten von Thomas Topfstedt, Werner Durth und Niels Gutschow, ebenso von Joachim Palutzki und Andreas Seidel. Sie haben nicht nur den Werdegang der Anlage nachvollzogen, sondern haben ihre Ergebnisse zum tatsächlichen Geschehen des Werdens Eisenhüttenstadts auch mit den Entwicklungslinien von Städtebau und Architektur in ihren vielfältigen Abhängigkeiten vor 1945 und danach abgeglichen.¹

¹ Thomas Topfstedt: Städtebau in der DDR 1955-1971. Leipzig 1988, besonders S. 26-31.

Architektur und Städtebau der fünfziger Jahre. In: Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 41, 1990, insbes. Peter Goralczyk: Architektur und Städtebau der fünfziger Jahre in der DDR, S. 62-78;

Klaus von Beyme, Werner Durth, Niels Gutschow, Winfried Nerdin, Thomas Topfstedt: Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit. München 1992;

Werner Durth: Anmerkungen zur Planungsgeschichte. In: Vor-Ort-Seminar Eisenhüttenstadt, 13.-19.10.1993. Dokumentation. Akademie der Künste, Abteilung Baukunst. Berlin 1994, S. 14-21;

Werner Durth und Niels Gutschow: Eisenhüttenstadt, „Schöne Städte für ein schönes Leben“. In: Brandenburgische Denkmalpflege, Heft 1, JG. 4, 1995, S. 31-39;

Joachim Palutzki: Eisenhüttenstadt als Beispiel für die „Architektur der Nationalen Bautradition“. Magisterarbeit an der Universität Köln der Philosophischen Fakultät, Fach Kunstgeschichte. Köln 1993; Andreas Seidel: Eisenhüttenstadt. Das Freifächensystem der Wohnkomplexe I-IV – Zielsetzungen und Gestaltungsauffassungen der frühen fünfziger Jahre. In: Brandenburgische Denkmalpflege, Heft 2, JG.5, 1996, S. 77-86;

Werner Durth, Jörn Düwel, Niels Gutschow: Architektur und Städtebau der DDR. Band 1, Ostkreuz, Personen, Pläne, Perspektiven. Frankfurt/Main; New York 1998, insb. S. 357-431 und dies.: Architektur und Städtebau der DDR. Band 2, Aufbau, Städte, Themen, Dokumente. Frankfurt/Main; New York 1998, insb. S. 486-525; ergänzend:

Kurt W. Leucht: Die sozialistische Stadt des Eisenkombinates Ost. In: Deutsche Architektur. Heft 3, 1952. S. 100-105

Eine neue Stadt entsteht. Zur Entwicklung der Wohnstadt des Eisenhüttenkombinates Ost bis 1952. In: Heimatkalender für den Stadt- und Landkreis Eisenhüttenstadt 1983. Eisenhüttenstadt 1982;

Eine neue Stadt entsteht. Teil II. Zur Entwicklung der Wohnstadt des Eisenhüttenkombinates Ost bis 1955. In: Heimatkalender für den Stadt und Landkreis Eisenhüttenstadt 1984. Eisenhüttenstadt 1983;

Detlef Karg: Stadtentwicklung am Beispiel Eisenhüttenstadt. In: Verfallen und vergessen oder aufgehoben und geschützt? Architektur und Städtebau der DDR – Geschichte, Bedeutung, Umgang, Erhaltung. Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 51, 1995

Die so sichtbar gewordenen Einflüsse, letztlich auch vermittelt durch den beruflichen Werdegang des für Eisenhüttenstadt so wirksam gewordenen Architekten Kurt W. Leucht, stellen diese Stadt in das Spannungsfeld internationaler Stadtentwicklungen und einer in enger Anlehnung an das sowjetische Vorbild ausgerichteten neu zu entwickelnden sozialistischen Stadtbaukunst. Die sich dabei offenbarenden ideologisch motivierten und restriktiv verordneten Veränderungen während des Aufbaus der einzelnen Wohnkomplexe bezogen sich nicht nur auf den Formenapparat und die Verwendung von Architekturdetails. Sie orientierten während des Planungsprozesses auch auf städtebauliche Ordnungsprinzipien, die sich merkbar auf das Symmetrische auszurichten hatten, um, so die Annahme, durch die Verwendung nahezu barocker Gestaltungsprinzipien der zu erzielenden Repräsentation zu entsprechen. Auch dadurch sollte dem Eindruck einer Mietskasernenstadt begegnet werden.²

Als der Ministerrat am 17. August 1950 den Bau eines Stahlwerkes auf dem Areal der ehemaligen Reichswerke Hermann Göring bei Fürstenberg an der Oder beschloss, war der Wiederaufbau der Industrie und Städte nach den gewaltigen Kriegszerstörungen, den Demontagen im Rahmen der Reparationsleistungen an die Sowjetunion, aber auch im Hinblick auf den ungleichen Entwicklungsstand der Wirtschaft in Deutschland vor dem Krieg zwingend geboten.³

Sogleich folgten auch die Untersuchungen für eine diesen Industrieanlagen zugehörige Wohnstadt.

Es war wohl die Gunst der Stunde, denn die Beschlüsse zum ersten Fünfjahresplan von 1951 bis 1955 auf dem III. Parteitag der SED vom 20. bis 24. Juli 1950 beinhalteten nicht nur den Wiederaufbau und die Errichtung von Zentren der Schwerindustrie, sondern ebenso das Aufbaugesetz und die „Sechzehn Grundsätze des Städtebaus“.⁴ Darauf konnte dann die Aufgabenstellung für den nahezu einen Monat später gefassten Beschluss zum Aufbau des Werkes und der neuen Wohnstadt bei Fürstenberg fußen. Der damalige Minister für Aufbau, Lothar Bolz, kommentierte diesen Beschluss im Nachgang in der Presse: *„Hier in Fürstenberg wird sowjetisches Erz mit polnischer Kohle zu deutschem Friedensstahl geschmolzen. Hier in Fürstenberg entsteht eine neue Stadt, deren Bewohner in unserem modernsten Hüttenwerk vorbildliche Arbeit leisten und im Zusammenhang mit dem Werk und der Wohnstadt in Verbindung mit sozialen und kulturellen Einrichtungen die Möglichkeit haben werden, beispielhaft für die politische und kulturelle Gestaltung unseres künftigen gesellschaftlichen Lebens in ganz Deutschland zu sein.“*⁵

² Werner Durth und Niels Gutschow: Brandenburgische Denkmalpflege, Heft 1, JG.4, 1995, S. 31 ff.

³ Werner Durth, Jörn Düwel, Niels Gutschow: Architektur und Städtebau in der DDR, Band 1, 1998, S. 358

⁴ Die Sechzehn Grundsätze des Städtebaues vom 27. Juli 1950... In: Werner Durth, Jörn Düwel, Niels Gutschow: Architektur und Städtebau in der DDR. Band 1, 1998, S. 84 ff.

⁵ Lothar Bolz: Von Deutschem Bauen, (Reden und Aufsätze). Berlin, S. 32 ff. Die wichtigsten Aufgaben im Bauwesen. Beschluß des Ministerrates der DDR am 21.4.1955. In: Neues Deutschland vom 23. April 1955, S. 1

Noch im gleichen Jahr hatten der Bauhausschüler Franz Ehrlich, verantwortlich für die Wohnstadt, und Waldemar Adler, verantwortlich für das Werkgelände, die ersten Planungen vorgelegt.⁶ In ihnen waren schon die neuen Grundsätze des Städtebaus auf der Suche nach den nun zu prägenden sozialistischen Lebensqualitäten intendiert – auch eine Magistrale war vorgesehen. Dennoch fielen sie der ablehnenden Kritik anheim, weil sie offensichtlich im Baustil und in den Raumfolgen ihre Nähe zu den Siedlungsvierteln der Weimarer Zeit nicht verleugnen konnten und wohl auch nicht sollten. Kurt Junghanns, Otto Geiler, Paul Wolf und Richard Linneke beteiligten sich ebenso wie Hanns Hopp, Richard Paulick und Herbert Weinberg an der Erarbeitung neuer Vorstellungen, die der bestehenden Kritik durchaus Rechnung trugen. Im April 1951 erhielten dann die Arbeiten von Kurt W. Leucht den Zuschlag. (Abb. 2)

Man darf dieser Entscheidung unterstellen, dass sie von der Umsetzung der in den 16 Grundsätzen des Städtebaus formulierten Postulate getragen war. Kurt W. Leucht schien wie kaum ein anderer diesen zu entsprechen, denn er gehörte zu der Delegation, die im Frühjahr 1950 in Moskau weilte, wo diese Grundsätze verfasst wurden.⁷

Die Umsetzung der ersten Planungsphasen in den Wohnkomplexen I und II mit ihren Blockstrukturen gerieten nicht nur wegen des zögerlichen Bauverlaufs, sondern auch oder dann wohl doch wegen „formalistischer und kosmopolitischer Tendenzen in der Architektur“ in das Visier der Partei. So gab im Januar 1952 Walter Ulbricht seine Vorstellungen über die erwünschte Architektur bekannt, die von der Anzahl der zu fügenden Geschosse bis zur Aufschmückung der Fassaden durch Architekturdetails reichte.⁸

Dieser Eingriff war der Beginn einer Kurskorrektur, die im April 1952 zur Ablösung von Kurt W. Leucht führte. Maßgeblich dafür dürfte auch die Kritik der Architekten Hermann Henselmann, Richard Paulick und Egon Hartmut gewesen sein, die den vorliegenden Planungen mangelnde Korrespondenz zu den städtebaulichen Erfahrungen in der Sowjetunion vorwarfen und die vor allem auf die Vernachlässigung architektonischer Betonungen, ausgenommen davon war der zentrale Platz, verwiesen, so dass der Eindruck „eines siedlungsmäßigen Schematismus“, wie sie schrieben, entstehen konnte.⁹ (Abb. 3)

Im Zuge der Umbenennung der Stadt am 7. Mai 1953 in „Stalinstadt“, in der sich ja gerade der 1. Wohnkomplex zu präsentieren begann, erfuhr das Geschaffene eine erneute Kritik durch Walter Ulbricht. (Abb. 4)

Mit Blick auf das Nationale Aufbauwerk, das die Bautätigkeit in Dresden, Rostock, Magdeburg und Leipzig zu beflügeln hatte, war nun auch für Stalinstadt der Übergang zur sozialistischen Stadtplanung gegeben. Das Ziel war eine „Sozialistische Architektur der Nationalen Bautradition“. Nun galt es die Stadt aufzuschmücken, die Scheu vor „symmetrischen Lösungen“ zu überwinden, die sich nicht nur in den

Vorgaben des Wettbewerbs für die Magistrale im Jahre 1953 niederschlugen, sondern eindrucksvoller in seinen Ergebnissen. Die favorisierten Lösungen belegten einen ideologischen Zusammenhang zwischen Werk und Kernbereich der Stadt mit Magistrale und zentralem Platz durch klare künstlerische Akzentuierungen und einer Geschlossenheit der Raumfolgen mit nahezu repräsentativen barocken Zügen.

Begrüßt wurde ein Formenapparat, der auf die Backsteingotik verwies – gedacht als Ausdrucksmöglichkeit für die anempfohlene nationale Bautradition. Deutlicher konnte sich der Wandel nicht zeigen – heimisch nationale Formen hatten sich mit repräsentativen Raumfolgen zu vereinen, um so den bislang noch spürbaren internationalen Tendenzen im Städtebau, die auch in Stalinstadt nachweisbar waren und sind, zu begegnen. Jedoch wurde die Grundgliederung der Stadtanlage nicht mehr aufgehoben. Sie sollte wohl und konnte aber zu diesem Zeitpunkt ihren Bezug zur Charta von Athen nicht mehr leugnen, wie auch nicht die 16 Grundsätze zum Städtebau.

Die Trennung von Arbeiten, Wohnen und Verkehr, noch ergänzt durch die Erholungsbereiche an der Oder, der Magistralgedanke, die Zusammenfassung der Wohnhäuser zu Wohnkomplexen mit den übergreifenden Raumfolgen der gärtnerisch z. T. aufwendig gestalteten Wohnhofanlagen blieben das bis heute Prägende dieser Stadtanlage. (Abb. 5)

Diese Hinwendung zu einer repräsentativen traditionellen Stadtbaukunst, die ihren Höhepunkt 1953 hatte, blieb natürlich nicht ohne Er widerungen im Westen und so konnte Werner Durth resümieren:

„Wenn nun vom Westen her solche Versuche monumentaler Stadtanlagen bald als Wiederkehr nationalsozialistischen Größenwahns diffamiert und mit Spott bedacht wurden und umgekehrt maßgebliche Politiker der DDR die schlichte Moderne im Westen als Fortsetzung von Hitlers „Kasernenbauweise“ geißelten, konnten sich beide Seiten indessen auf jeweils passende Beispiele aus den frühen vierziger Jahren beziehen und im jeweiligen Geschichtsbild Traditionsstränge zeigen, die zur Legitimation der eigenen Ansätze als Negativkontraste entsprechender Naziplanungen zitieren.“¹⁰

Bei einer derartigen Betrachtung steht Eisenhüttenstadt dann ganz in der Folge von Entwicklungstendenzen im Städtebau, die sich der Darstellung axialer repräsentativer Raumfolgen mit aufgeschmückten Bauwerken verschrieben hatten. Doch der Bauschmuck wurde nicht der Backsteingotik entnommen, so wie es Hanns Hopp in seinem Magistralenentwurf vorgeschlagen hatte. Das blieb Rostock vorbehalten. Der Bauschmuck in Eisenhüttenstadt wurzelt im klassizistischen Formenapparat, den Richard Paulick auf der Baukonferenz für brandenburgische Wohntypen vorgeschlagen hatte. Gekennzeichnet werden sollte dieser durch stärker hervorspringende Risalite, profilierte Gesimse und durch mit klassizistischen Giebelreliefs bekrönte Mittelrisalite. Und in der Tat finden sich diese auch in Eisenhüttenstadt als besondere Anerkennung der Architektur der Schinkelschule, die in den 50er Jahren als eine revolutionäre Begegnung mit der zeitgenössischen gesellschaftlichen Entwicklung verstanden werden sollte.

⁶ wie Anm. 2

⁷ wie Anm. 3, S. 120 u. 367 und Anm. 2

⁸ wie Anm. 3, S. 371 ff.

⁹ wie Anm. 2, S. 33

¹⁰ wie Anm. 4, S. 35

Fest steht, dass die Verwendung des Bauschmucks in den Wohnkomplexen maßgeblich von Walter Ulbricht verfügt wurde, um der „Sozialistischen Architektur der Nationalen Bautradition“ zum Durchbruch zu verhelfen. (Abb. 6)

In dem 1955 begonnenen Wohnkomplex III, dessen Architektur schon von einer Vereinfachung kündigt, lässt sich der Drang zur Bauornamentik dennoch nachvollziehen, wenngleich kleinlicher und nicht zu unrecht dem Geist des Handwerks und der Kleinstadt zuzuschreiben. Doch noch bezeichnender für die Abkehr von den Postulaten der nationalen Traditionen waren die im III. Wohnkomplex erkennbaren Ansätze des Übergangs zu einer offeneren Bauweise, also die Hinwendung zu dem bislang negierten Konzept der „Stadtlandschaft“ westlicher Prägung. Dieser Kurswechsel folgte den Unruhen im Juni 1953, die schon das Ergebnis der sich insbesondere im Bauwesen abzeichnenden Diskrepanz von Anspruch und Wirklichkeit waren. Gestärkt wurde er letztlich aber durch die Kritik Nikita Chruschtschows an das sowjetische Bauwesen im Jahre 1954. (Abb. 7) Das neue Ziel war der Wohnungsbau, der uneingeschränkt bei gleichzeitiger Abkehr von der nun als zu aufwendig charakterisierten Architektur der Nationalen Bautradition zu forcieren war. Dieser aus materiellen und finanziellen Gründen unabwendbare Spagat wurde gestützt durch die Umbewertung des Ästhetischen als Ausdruck des Utilitären. Es war aber auch der Wechsel vom konventionellen Bauen zu einem industrialisierten Wohnungsbau, um den sich zunehmend dramatisierenden Wohnungsproblemen in der DDR zu begegnen. Unter dem Motto „Besser, schneller und billiger bauen“ erfolgte im Jahre 1955 der Start für die Industrialisierung des Bauwesens in der DDR mit der Herausgabe von Richtlinien für die Typenprojektion sowie einer neuen Typenordnung. Und so wird 1957 im zweiten Fünfjahresplan mit dem Aufbau der neuen, gleichfalls als sozialistisch gekennzeichneten Stadt Hoyerswerda in der Plattenbauweise begonnen. Auch in Stalinstadt wirkten die Hinweise auf der nachfolgenden Baukonferenz. In dieser Übergangsphase, in der Verabschiedung der sonderlichen Paarung handwerklich kleinlicher Baudekoration und monumentalen Repräsentationswillen, werden erste Ansätze zum internationalen Vorbild, wenngleich mit einem Zeitverzug, spürbar.¹¹

Mit Herbert Härtel tritt 1955 ein Architekt der ersten in der DDR ausgebildeten Architektengeneration auf den Plan. Sie prägt nun wesentlich das weitere Baugeschehen in Stalinstadt, angelehnt, wie Härtel später selbst bekundete, am westlichen Vorbild.¹²

An der Ostseite der Magistrale – entstanden war 1953 lediglich das Hans-Wolf-Theater an der Westseite – platzierte er 3 neugeschossige Punkthochhäuser und akzentuierte sie zudem durch ihr Vorspringen vor der den Straßenzug begleitenden Ladenstraße. Sie vermitteln nun zwischen der Hochofengruppe des Eisenhüttenwerkes – der repräsentative Werkseingang stand nicht mehr zur Debatte – und der Stadtanlage. Ihren südlichen Abschluss findet die Magistrale in dem Kaufhaus und Hotel, die wie Kopfbauten wirken, denn bis zum heutigen Tag blieb der Zentrale Platz unbaut. Dieser

Straßenzug muss den Vergleich mit internationalen Beispielen keineswegs scheuen – im Gegenteil! (Abb. 8)

Von 1958 bis 1961 entsteht der IV. Wohnkomplex. Er entsprach in seinem Flächenzuschnitt noch ganz den Planungen von 1953. Seine Innengliederung offenbarte jedoch Verdichtungstendenzen, die offensichtlich der Not eines gestiegenen Wohnraumbedarfs folgten. Sie versagten sich der Blockbebauung und wandten sich dem freistehenden Wohnblock zu. Damit rückte die Bebauung in die Nähe der Erscheinungsbilder des im Westen schon im Rückzug begriffenen Konzepts der aufgelockerten Stadt. Und noch etwas ist an diesem Wohnkomplex bemerkenswert: In ihm kamen typisierte Ziegelbauten zum Einsatz. (Abb. 9)

Mit diesen vier Wohnkomplexen, die sich um die Magistrale, der früheren Lenin- und heutigen Lindenstraße und dem Zentralen Platz, lagern, war die ursprünglich gedachte Ausdehnung der Stadtanlage erreicht. Sie vereint nun die vielschichtigen Beweg- und Hintergründe nationaler und internationaler Entwicklungstendenzen der Architektur und des Städtebaus in der DDR in einer nahezu 10-jährigen Planungs- und Baugeschichte. Und am Ende dieses Entwicklungsabschnittes steht wieder eine neue Namensgebung: 1961 – im Jahr des Baus der Berliner Mauer – wird Stalinstadt in Eisenhüttenstadt umbenannt – acht Jahre nach dem Tod Stalins und sieben Jahre nach der vernichtenden Kritik Nikita Chruschtschows über die Baupolitik der Stalinära.

Schon das von mir hier nur skizzenhaft vorgetragene Resümee der jüngsten Forschungsergebnisse zur Entstehung und zum Werden dieser Stadt kann, so hoffe ich, für sich sprechen und dürfte wohl kaum Zweifel an ihrer Bedeutung als Dokument von Architektur und Stadtentwicklung als Nachkriegserbe in der DDR, Deutschlands und wohl auch noch darüber hinaus aufkommen lassen.

Mit den vier Wohnkomplexen war die Entwicklung in Eisenhüttenstadt nicht beendet. Schon 1953 bestanden Überlegungen, die Ost-West-Achse, die Straße der Republik, nach Osten in Richtung Fürstenberg an der Oder zu führen. Und so wird der expandierenden Stadt von 1960 bis 1963 an ihrem Südostrand ein fünfter Wohnkomplex in Großblockbauweise und Zeilenstellung angefügt.

In ihm war die vollständige Durchgrünung, die offene Verbindung zur Landschaft erreicht. Doch man wird nicht ganz fehl gehen, wenn darauf verwiesen wird, dass diese sich den Wohnhöfen völlig versagende Gestaltung anfangs mehr dem industriellen Bauverfahren als den internationalen Tendenzen von Stadtentwicklung geschuldet war.

Auch wird nun die weiträumige Bebauung mit ihrer großzügigen Raumbildung der Blockbebauung mit ihren isolierten Höfen, ihrem vermeintlichen Widerspruch zwischen Straße und Hofraum gegenübergestellt und sogar den sozialistischen Lebensbeziehungen der Menschen als befördernd charakterisiert. Welch ein Wandel, um auch so die notgedrungenen industriellen Bauverfahren und die Entwicklungen in Architektur und Städtebau politisch konsensfähig zu machen.

Dem V. folgte der VI. Wohnkomplex, ebenfalls nach Osten gerichtet und schon an die alte Stadt Fürstenberg

¹¹ wie Anm. 2, S. 36 ff. und Anm. 3, S. 405 ff.

¹² wie Anm. 2, S. 38

heranreichend, deren Abriss in Teilbereichen schon in Rede stand und dem nach der Vereinigung der beiden deutschen Staaten 1990 Einhalt geboten werden konnte.

Durch die West-Ost-Streckung der Stadtanlage war das 1,5 km weit entfernt gelegene Fürstenberg nun doch mit der Kernanlage der Stadtneugründung Stalinstadt/Eisenhüttenstadt verbunden worden. Auch diesen Entwicklungsabschnitt, wenngleich hier nicht zu erörtern, wird man künftig verstärkt zu beachten haben.

Das Brandenburgische Landesamt für Denkmalpflege und Archäologische Landesmuseum erwartet noch immer von der Verwaltung der Stadt Eisenhüttenstadt die nach dem Brandenburgischen Denkmalschutzgesetz von 2004 in ihrer Verantwortung liegende Verabschiedung der Denkmalbereichssatzung für die Wohnkomplexe I bis IV mit der Magistrale, der Lindenstraße. Wir gehen davon aus, dass für diesen Kernbereich mit seinen Einzeldenkmälern ein derartiger Schutzstatus zwingend geboten erscheint, um den vielschichtigen Erscheinungen der Entstehung und des Werdens dieser Stadt, wie vorab dargestellt, zu entsprechen. Ein gleicher Schutzstatus gilt für Fürstenberg.

Und so widerspiegeln auch die einzelnen Etappen der Unterschutzstellungen mit der Aufnahme in die Denkmallisten auf der Grundlage der gutachterlichen Stellungnahmen zum Denkmalwert des Landesdenkmalamtes den politischen wie verwaltungstechnischen Willen zur Erhaltung dieser einzigartigen Planstadt. Neben der Vermittlung der städtebaulichen und architektonischen Bedeutung gehört dieser Wille zu den entscheidenden Voraussetzungen, um vor Ort zur Bewahrung des Authentischen tätig zu werden.

Im Juli 1977 wurde der sowjetische Ehrenfriedhof auf dem Platz der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft (heute Platz des Gedenkens) sowie die Leninallee (heute Lindenallee) als Magistrale von Eisenhüttenstadt auf der Kreisliste durch Beschluss des Rates der Stadt Eisenhüttenstadt bestätigt. (Abb. 10)

Erstmals wurden im Jahre 1984 auch die Wohnkomplexe I, II und III als Denkmalgebiet auf die Denkmalliste des Bezirkes Frankfurt/Oder platziert und durch Beschluss des Rates der Stadt Eisenhüttenstadt vom 14.11.1984 Bestandteil der Denkmalpositionen für die Stadt. Sie sind ausgewiesen als:

II. Denkmale von besonderer überregionaler und nationaler Bedeutung und besonderem Kunstwert für den Bezirk Frankfurt/Oder (Bezirksdenkmalliste-Kategorie II):

II. 1. Denkmale der politischen Geschichte: Ehrenmal und Ehrenfriedhof auf dem Platz der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft (heute Platz des Gedenkens) mit Grabstätte von 4.109 sowjetischen Kriegsgefangenen

II. 3. Leninallee (heute Lindenallee) Magistrale; Wohnkomplex I, erbaut etwa bis 1953 in Ziegelbauweise, Wohnkomplex II, erbaut 1953 bis 1955 in Ziegelbauweise; Wohnkomplex III, erbaut 1953 bis 1957 in Ziegelbauweise mit Sgraffito-Fassadengestaltung im Hauptbereich

III. Denkmale von besonderer territorialer Bedeutung

III. 2. Denkmale des Städtebaus und der Architektur: HO-Gaststätte „Aktivist“, erste Großgaststätte Eisenhüttenstadts mit zahlreichen innenarchitektonischen Details;

Kindergarten I, erster Kindergarten der Stadt im Wohnkomplex I; Oberschule I, erste Oberschule der Stadt, erbaut 1952 im Zentrumsbereich des Wohnkomplexes I;

Kindergarten II, Kindergarten-Krippen-Kombination im Ensemblebereich der Erich-Weinert-Allee; Oberschule II, im Bereich der Erich-Weinert-Allee; Kinderkrippe II, im Freiflächenbereich Heinrich-Heine-Allee; Oberschule III, zum Wohnkomplex II; Friedrich-Wolf-Theater, 1955 erbautes Kulturhaus im Denkmalbereich Leninallee; Haus der Parteien und Massenorganisationen (heute Stadtverwaltung); in der Architektur der 50er Jahre erbautes Verwaltungsgebäude.

Der § 34 des ersten Brandenburgischen Denkmalschutzgesetzes aus dem Jahre 1991 verfügte, dass diese Denkmale in die Denkmalliste des Landes Brandenburg übertragen wurden. Der dann 1994 auf der Grundlage eines Vorschlages des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege im Auftrage der Stadt Eisenhüttenstadt durch das Planungsbüro Dr. Freudenberg erarbeitete Entwurf einer Satzung zum Schutz des Denkmalbereichs Eisenhüttenstadt sah die Zusammenlegung der Wohnkomplexe I, II und III unter Einbeziehung der (damals noch) Leninallee bei gleichzeitiger Erweiterung um den zur ursprünglichen Stadtplanung gehörigen Wohnkomplex IV mit angrenzendem Wohngebiet 'Gartenfließ' vor. Dieser seit Oktober 1994 zum Beschluss vorliegende Satzungsentwurf zum Schutz des Denkmalbereichs wurde jedoch vom Hauptausschuss der Stadt abgelehnt, obwohl er zuvor von den zu beteiligenden Ämtern bestätigt wurde. Dieser Sachverhalt besteht bis heute. Und so wurde durch das Landesdenkmalamt 2009 eine Nachbegründung als Denkmal mit Gebietscharakter verfasst und seitdem mit der Bezeichnung 'Wohnkomplex I, II und III einschließlich zentraler Platz und Magistrale' in der Denkmalliste des Landes Brandenburg unter Landkreis Oder-Spree, Ort: Eisenhüttenstadt, Gemeinde Eisenhüttenstadt auf der Denkmalliste des Landes Brandenburg geführt.

In der Begründung heißt es: *Der Denkmalwert der Wohnkomplexe I bis IV in Eisenhüttenstadt ist in seiner städtebaulichen, architektur- und gartenhistorischen Bedeutung begründet, die sich unmittelbar aus der gesellschaftspolitischen Entwicklung der DDR in den (19)50er und (19)60er Jahren ergibt. ... Eisenhüttenstadt in Gestalt der Wohnkomplexe I bis IV ist die erste und einzig gänzlich durchgeplante und -organisierte Stadtgründung der DDR auf der Grundlage der viel zitierten sechzehn Grundsätze des Städtebaus, in der die politischen Staatsziele in besonders prägnanter Weise umgesetzt wurden.*¹³ (Abb. 11)

Neben der Nachbegründung der bereits ausgewiesenen Denkmale erfolgten nach 1989 weitere Neueintragungen auf die Landesdenkmalliste:

Die Toranlagen des ehemaligen Eisenhüttenkombinats (heutige Bezeichnung: EKO Stahl GmbH) bestehend aus Werkseingang, 'Schönfließer Wache' an der B 112 sowie Freiflächengestaltung am 'Dreieck' mit Springbrunnen und Stele, Werk-

¹³ Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Objektakte: Eisenhüttenstadt, AZ: 2.00 – 12 / 635, Wohnkomplex I – IV, Denkmalbereich

straße/Beeskower Straße; Scheibengasbehälter (Gasometer) des Stahlwerkes; Hochofen Nr. 1 von 1951 mit Nebenanlagen; das Städtische Krankenhaus an der Friedrich-Engels-Straße mit Hauptgebäude, Isolierhaus, Wirtschaftsgebäuden, ehemaligem Schwesternwohnheim, Pfortnerhaus und Außenanlagen und das Hotel 'Lunik' Lindenallee/Straße der Republik.

Wir haben uns aber auch zu fragen, ob es den werten den Geschichts-, Kunst- und Kulturdisziplinen, vor allem aber der Denkmalpflege allein vorbehalten bleiben soll, die entscheidenden Aussagen zum Umgang mit den substantiellen Zeugen unserer jüngsten Vergangenheit zu treffen. Angesichts der Bedeutung der Stadtanlage stehen auch die Politik und die Verwaltungen in der Verantwortung, um dem immer wieder zu spürenden Aktionismus einer sich allzu schnell wandelnden Zeitkritik zu begegnen. Die bestehenden Regelwerke zur Stadtentwicklung auch im Rahmen der Förderpolitik des Ministeriums für Infrastruktur und Landwirtschaft des Landes Brandenburg und des Bundesministeriums für Stadtentwicklung, Bauen und Verkehr sind ausreichend, um auch schon im Vorfeld möglichen Substanzverlusten zu begegnen. Das Bundesministerium hat in seinen Förderrichtlinien für die Stadtentwicklung und den städtebaulichen Denkmalschutz vorsorglich eine Förderung zum Abriss von Denkmalen ausgeschlossen. Es bedarf also auch der konsequenten Anwendung dieser Regelwerke.

Und dennoch gibt es vor Ort immer wieder das Begehren nach Abrissen in den unter Denkmalschutz stehenden Wohnkomplexen. Nunmehr sind es aber anders als in 1990er Jahren in der Vielzahl von Fällen rein ökonomische Interessen. So vertritt auch die Eisenhüttenstädtische Gebäudewirtschaft GmbH mit Verweis auf ihre nach betriebswirtschaftlichen Kriterien erhobenen Kosten-Nutzen-Kalkulationen, aber eingebettet in die generell zu verzeichnende Problematik der demografischen Entwicklung und der bestehenden hohen Arbeitslosigkeit in der Stadt, ihre Abrissvorstellungen in den unter Denkmalschutz stehenden Wohnkomplexen I – IV. Hier bleibt zu resümieren, das kann und muss auch für Eisenhüttenstadt uneingeschränkt zur Anwendung kommen, dass die gebotene Reduzierung des Wohnungsbestandes im Rahmen der gegenwärtigen und auch künftigen Stadtentwicklung in den peripheren Arealen der Stadtanlagen – in Eisenhüttenstadt insbesondere in den nicht unter Denkmalschutz stehenden Wohnkomplexen V-VII – erfolgt. Es stimmt uns nicht nur nachdenklich, wenn dann die Eisenhüttenstädter Wohnungsgenossenschaft eG entgegen der Auffassung der städtischen Gebäudewirtschaft GmbH die Erhaltung von Gebäuden im Wohnkomplex I auch im Hinblick auf eine Wirtschaftlichkeit für vertretbar erklärt. Modernisierung und Wahrung der denkmalpflegerischen Belange stehen sich offensichtlich auch unter wirtschaftlichen Aspekten nicht unversöhnlich gegenüber. Diese Wohnungsbaugenossenschaft hat das schon seitens der Stadt mehrfach auf die Abrissliste gestellte Einzeldenkmal Gaststätte 'Aktivist' in einer konzertierten Aktion gerettet. (Abb. 12) Am 10. September, im Vorfeld des Tages des offenen Denkmals 2010 wurde diese 1991 geschlossene Gastronomie nach einer 3-jährigen Bauzeit wieder eröffnet. (Abb. 13), (Abb. 14) Für die Eisenhüttenstädter war sie der zentrale Ort kultureller öffentlicher aber auch privater

Ereignisse. Damit wurde ein prägendes, die Geschichte von Eisenhüttenstadt tragendes Denkmal aus den ersten 1950er Jahren gerettet.¹⁴ (Abb. 15) Das konnte natürlich nicht ohne Zugeständnisse der Denkmalpflege durch die Umnutzung zu einem Großraumbüro für die örtliche Wohnungsgenossenschaft mit angeschlossenem Bierlokal geschehen. Dennoch konnte der Zeugniswert dieses Einzeldenkmals erhalten werden, auch die Wirkung seiner ursprünglichen Gestaltqualität durchaus mit den Spuren der wechselvollen Geschichte trotz Umnutzung, aber dennoch mit der für die Klassifizierung als Denkmal unverzichtbaren Authentizität. Die Beharrlichkeit der Denkmalpflege, den Argumentationen, wie die Typologien aus der 'Stalinzeit' sind für unsere Lebensqualitäten 'nicht nutzbar', zu widerstehen, hat sich ausgezahlt.

Auch die Sanierung des so markant platzierten 'Friedrich Wolf-Theater' in der Lindenallee, die ihren Stellenwert als Magistrale trotz aller Veränderungen nach 1990 noch behauptet, ist geschafft. (Abb. 16) Das Theater konnte in der Außensanierung nach Befund und in der Innensanierung unter Wahrung des Bestandes aber auch von der Denkmalpflege getragenen Kompromissen für eine künftige Nutzung durch die Erneuerung der technischen Ausstattung und Bestuhlung als Spiel- und Versammlungsstätte und durch eine zweifelsohne alle Beteiligten fordernde Finanzierung saniert werden. Heute ist es wieder ein Achtung gebietender zentraler, kultureller öffentlicher Ort im Leben der Stadt und ihres Umfeldes, der gerade durch seine bemerkenswerte Qualität der Gestaltung aus der Entstehungszeit besondere Beachtung erfährt.

Doch auch in den Wohnkomplexen gelang eine unter Respektierung der denkmalpflegerischen Forderungen bemerkenswerte Modernisierung des Wohnungsbestandes. (Abb. 17) Hier stand in den ersten 2000er Jahren die mit Priorität versehene Wärmedämmung im Rahmen der Modernisierung der Wohnungen zur Betrachtung an. Über das Vollwärmesystem mit Polystyrolplatten, Wärmedämmputzen und Innendämmung mit Calcium-Silikatplatten stand letztlich die Erkenntnis, dass derartige Lösungen mehr Schaden als Nutzen verursachen. Eine Lösung erbrachten die dann ausgestellten Energiepässe. Die guten energetischen Ergebnisse wurden durch die Dämmung der Kellerdecken und oberen Geschossdecken sowie der Treppenhauswände erzielt, so dass auf eine Dämmung der feingliedrigen Fassaden verzichtet werden kann. Der Schutz der Originalsubstanz – bislang sind keine Bauschäden aufgetreten – und des Erscheinungsbildes bei kaum eintretenden energetischen Verlusten darf durchaus in die gegenwärtigen Erörterungen zur Verbesserung der Energiebilanzen in der Altbausubstanz eingebracht werden. (Abb. 18)

Auch der künftige Umgang mit den Freiflächen des gärtnerisch gestalteten Wohnumfeldes in den Innenhöfen der Blockrandbebauung erbrachte fordernde und langwierige Erörterungen. Auf der Grundlage einer Bestandsaufnahme der ursprünglichen Gestaltung und Ausstattung erfolgte der Abgleich mit den gegenwärtigen funktionellen Anforderungen. Schon,

¹⁴ Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum,

Objektakte. Eisenhüttenstadt, AZ: 2.00 – 12 / 541, 'Aktivist'

die Forderung nach den erforderlichen PKW-Stellflächen, um nur ein Problem anzusprechen, erschien kaum erfüllbar. Vorstellungen über einzurichtende Parkbuchten in die umlaufenden Straßen berücksichtigten nicht die Erlebbarkeit der noch immer eindrucksvoll durchgrünten Straßenräume mit den repräsentativen Fassaden. Anerkannt wurde dann die Erhaltung der zentralen Grünachsen in den Wohnquartieren, gleichwohl auch eine Art Funktionsverdichtung in den Nebenhöfen, wo vor allem die benötigten PKW-Stellplätze ausgewiesen wurden. Dennoch stehen wir auch in den Außenanlagen einschließlich der Straßen- und Gehwegbelege in stetigen Erörterungen. Wenn das Gespräch zwischen den Bürgern, der Stadtverwaltung und den Denkmalbehörden gepflegt wird, das haben in dem am Beginn der 1990er Jahre durchaus als 'ungeliebtes Denkmal' (Norbert Huse) charakterisierte Stadt erkennbar werden lassen, können einvernehmliche Lösungen gefunden werden. (Abb. 19)

So hat die Denkmalpflege wieder eine Art Vorreiterrolle übernommen. Sie hat durch ihr nahezu 200-jähriges praxisbezogenes Wirken bei der ihr zugewiesenen Aufgabe, das kulturhistorisch wertvolle Erbe zu schützen und zu pflegen, nachvollziehbar, weil durch die unmittelbare Anschauung dann auch erlebbar, bewiesen, dass die Vergangenheit immer dann für die Zukunft wirken kann, wenn es gelingt, für das Überkommene ein Bewusstsein zu schaffen. Wir müssen die ihr innewohnende Nachhaltigkeit vermitteln, also erkennen, um sie bewahren zu können. Und die Denkmalpflege hat der häufig nachhinkenden Forschung im geistes- wie naturwissenschaftlichen Bereich entscheidende Aufgabenstellungen formuliert. Auf diesem Wege waren wir und sind das weiterhin – auch in und damit für Eisenhüttenstadt.

Der allgegenwärtige Druck der Investitionen, nicht zuletzt gepaart mit einer verständlichen Unsicherheit über die

Zukunft der wirtschaftlichen und damit durchaus existentiellen Basis dieser Stadt haben schon erste, wie ich meine, völlig unsinnige Veränderungen geschehen lassen. So stehen trotz rechtzeitiger mahnender Appelle seitens der Landesdenkmalpflege neue einer 'Kioskkultur' durchaus nahe stehende Bauten des Konsums in der Lindenallee zwischen den ersten beiden Punkthochhäusern. Dazu zählen auch die umfangreichen Konsumanlagen im Norden und Süden der Stadt. Hier ist Stadtentwicklung, sind Rahmenentwicklungspläne gefordert, die verstärkt die Bedeutung der Innenstadt unterstreichen und sichern helfen. In Eisenhüttenstadt sind das die vier in den 1950er Jahren entstandenen Wohnkomplexe und die Altstadt von Fürstenberg. Seit langem wissen wir, dass die Verlagerung von Wirtschaftseinrichtungen außerhalb der Stadt ihre Lebensfähigkeit und damit den Erhalt der Bausubstanz ernsthaft bedroht. Den erwünschten Investoren sind dennoch Prämissen, Rahmenbedingungen vorzugeben, die die Zukunft des baukulturellen Erbes garantieren. Besondere Beachtung verdienen die kulturellen und sozialen Einrichtungen, denen eine herausragende Bedeutung für die Identität der Bewohner mit ihrer Stadt zukommt. Nicht von ungefähr haben die Eisenhüttenstädter das 20-jährige Bestehen ihrer Stadt in diesem Jahr mit einem drei Tage währenden Fest begangen, das auch Raum für Erörterungen über die Entstehung und Geschichte der Stadt mit Augenzeugen bot. Und nicht von ungefähr dürfte auf den Ortseingangsschildern die Eintragung 'Planstadt Eisenhüttenstadt' stehen. Dazu hat ohne Zweifel die Denkmalpflege einen gewichtigen Beitrag geliefert, so dass die jüngsten Ereignisse, ob das Jubiläum für das 20-jährige Bestehen oder die Eröffnung und damit Erhaltung des ehemaligen Gesellschaftshauses 'Aktivist', uns bestärken, in dem unerbittlichen Ringen vor Ort zur Bewahrung des Denkmalswertes von Eisenhüttenstadt nicht nachzulassen.

Bildnachweis: BLDAM = Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum



Abb. 1. Bernhard Kretschmar, Blick auf Stalinstadt 1956/58

Repro: Elisabeth Knauer-Romani, Eisenhüttenstadt und die Idealstadt des 20. Jahrhunderts, Weimar 2000, Tafel VII



Abb. 2. Perspektive der Wohnstadt beim Eisenhüttenkombinat, Frühjahr 1952

Repro: Deutsche Architektur, Jg. 1, H. 3, 1952, S. 100



Abb. 3. Eisenhüttenstadt, Wohnkomplex I, 2006

Foto: BLDAM, Bildautor: Dr. Ruth Klawun

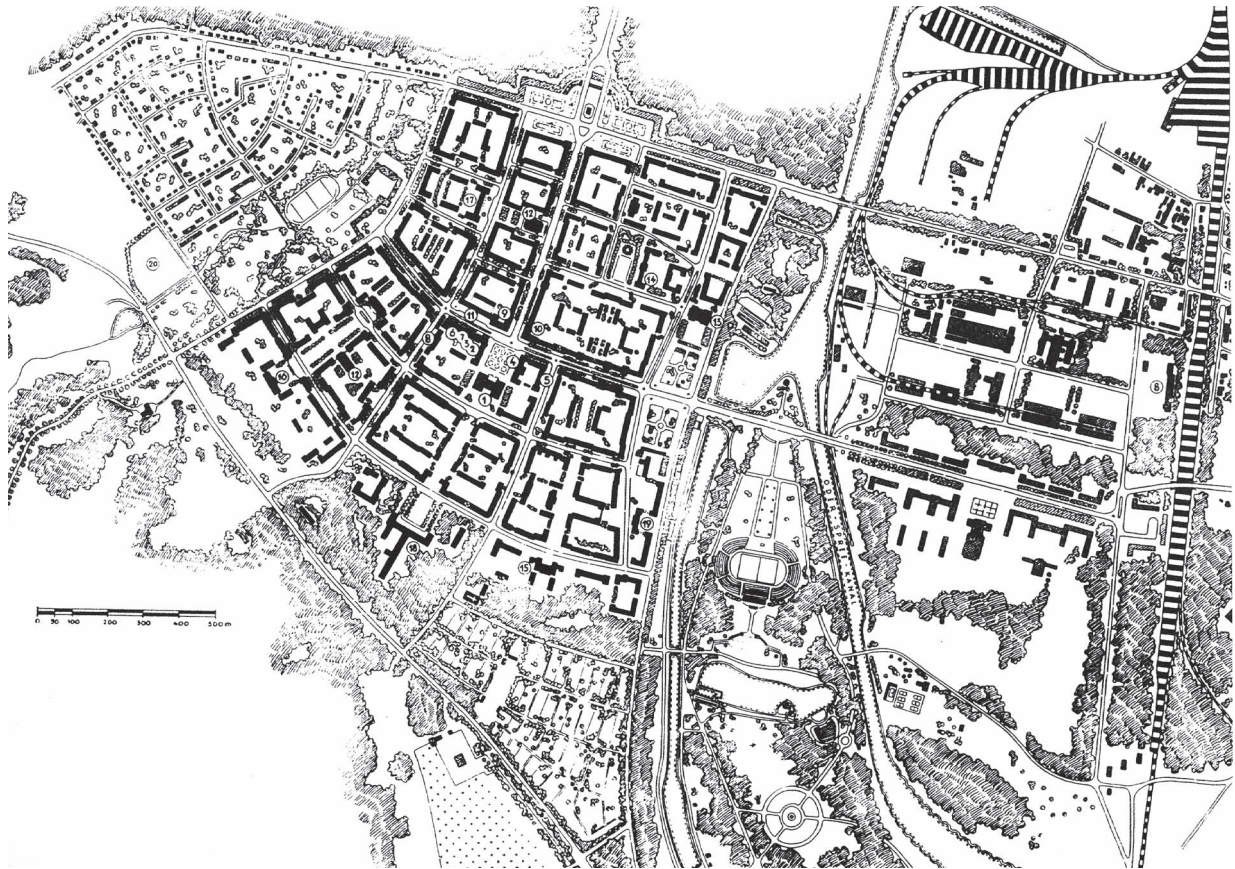


Abb. 4. Stalinstadt, Stadtbebauungsplan, Herbst 1953

Repro: Elisabeth Knauer-Romani, Eisenhüttenstadt und die Idealstadt des 20. Jahrhunderts, Weimar 2000, Abb. 258



Abb. 5. Eisenhüttenstadt, Erich-Weinert-Allee, Wohnkomplex II, 2006

Foto: BLDAM, Bildautor: Alexander Niemann



Abb. 6. Eisenhüttenstadt, Friedrich-Engels-Straße, Wohnkomplex II, 2006

Foto: BLDAM, Bildautor: Alexander Niemann



Abb. 7. Eisenhüttenstadt, Wohnkomplex III, 2006

Foto: BLDAM, Bildautor: Alexander Niemann



Abb. 8. Eisenhüttenstadt, Magistrale, Lindenstraße, 2004

Foto: BLDAM, Bildautor: Prof. Dr. Detlef Karg



Abb. 9. Stalinstadt, Übersichtsplan, 1957/58

Repro: Elisabeth Knauer-Romani, Eisenhüttenstadt und die Idealstadt des 20. Jahrhunderts, Weimar 2000, Abb. 113



Abb. 10. Eisenhüttenstadt, Platz des Gedenkens (ehem. Platz der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft), 1993

Foto: BLDAM, Bildautor: Prof. Dr. Detlef Karg

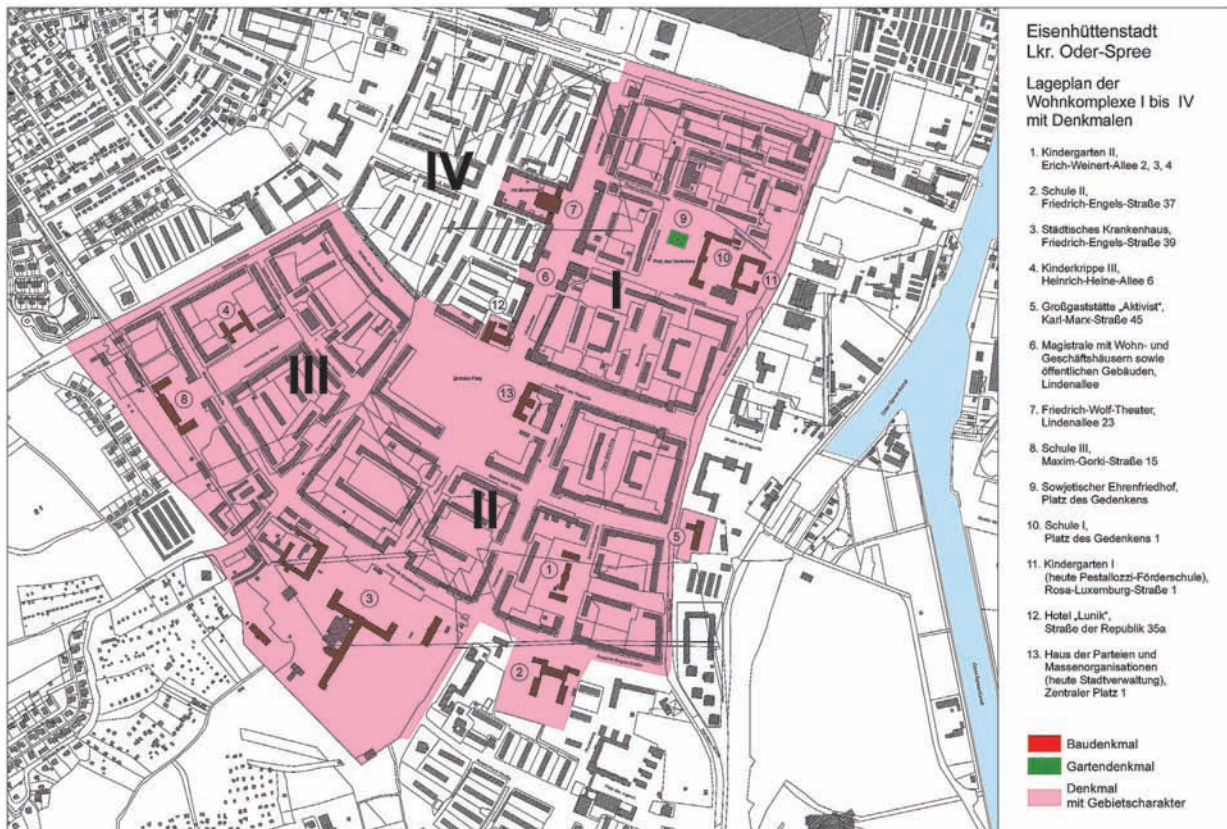


Abb. 11. Denkmalkarte, Eisenhüttenstadt, Lageplan der Wohnkomplexe I bis IV mit Denkmalen, Stand 2008
 Repro: BLDAM, Objektakte: Eisenhüttenstadt, AZ: 2.00-12/635, Wohnkomplex I – IV, Denkmalbereich



Abb. 12. Eisenhüttenstadt, Gaststätte „Aktivist“, 2006
 Foto: BLDAM, Bildautor: Alexander Niemann



Abb. 13. Eisenhüttenstadt, Gaststätte ‚Aktivist‘, nach der Wiedereröffnung, 2010
Foto: BLDAM, Bildautor: Prof. Dr. Detlef Karg



Abb. 14. Eisenhüttenstadt, Gaststätte ‚Aktivist‘, nach der Wiedereröffnung, 2010
Foto: BLDAM, Bildautor: Prof. Dr. Detlef Karg



Abb. 15. Eisenhüttenstadt, Gaststätte „Aktivist“, nach der Wiedereröffnung, 2010

Foto: BLDAM, Bildautor: Prof. Dr. Detlef Karg



Abb. 16. Eisenhüttenstadt, Friedrich-Wolf-Theater, 2006

Foto: BLDAM, Bildautor: Dr. Ruth Klawun



Abb. 17. Eisenhüttenstadt, Wohnkomplex II – nach der Sanierung, 2008
Foto: BLDAM, Bildautor: Dr. Ruth Klawun



Abb. 18. Eisenhüttenstadt, Wohnkomplex III, Fritz-Heckert-Straße, Treppenhaus
nach der Sanierung, 2006
Foto: BLDAM, Bildautor: Dr. Ruth Klawun



Abb. 19. Eisenhüttenstadt, Wohnkomplex II, Friedrich-Engels-Straße, 2006
Foto: BLDAM, Bildautor: Dr. Ruth Klawun



OCHRONA ARCHITEKTURY Z 2 POŁOWY XX WIEKU W POLSCE. TEORIA I PRAKTYKA KONSERWATORSKA

Jakub Lewicki

Obecnie wciąż nowe grupy budowli uważa się za zabytkowe i godne ochrony. Dotyczy to także dzieł architektury modernizmu tworzonych w 2 poł. XX wieku. Jednak warunkiem przetrwania dzieł architektury najnowszej, które uznano za wartościowe, jest ich skuteczna ochrona.¹ Może się ona dokonywać zarówno przez ochronę prawną jak i przez poprawną przeprowadzaną konserwację zachowanych budynków, która będzie prowadzona podług wypracowanych i upowszechnionych norm postępowania konserwatorskiego.

Ochrona i konserwacja modernistycznej architektury obecnie jest tematem coraz liczniejszych spotkań i seminariów. Temat ten jest też chętnie podejmowany w Polsce przez różne opracowania i publikacje.² Jednak mimo to, nadal nie powstały skuteczne normy ochrony architektury z tego okresu, jak i znacząco nie zwiększa się liczba poprawnie wyremontowanych budowli modernistycznych, które po dokonanych przekształceniach i adaptacjach zachowałyby wszystkie swoje wartości architektoniczne, plastyczne i funkcjonalne.

Analizując działania podejmowane w ciągu ostatnich kilku lat w dziedzinie ochrony architektury współczesnej, należy pamiętać, że zakres ochrony zabytków i cezura czasowa obiektów chronionych ulega rozszerzeniu od kilkudziesięciu lat. Obecnie podstawą działań podejmowanych w kierunku ochrony modernistycznej architektury są skuteczne normy prawne, które określałyby zakres i podstawy ochrony budowli z okresu modernizmu. Dotychczas podstawowe znaczenie ma

ustawa z 23 lipca 2003 roku o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami,³ która stosuje tradycyjne formy ochrony modernistycznej architektury, która jest albo wpisywana do rejestru zabytków lub też chroni ją zapis w miejscowym planie zagospodarowania przestrzennego. Rzadziej modernistyczna budowla znajduje się na terenie pomnika historii lub też parku kulturowego. Obok uznania budowli za jedną z wymienionych form ochrony, bardzo istotne jest zdefiniowanie jej wartości określonych jako historyczne, artystyczne i naukowe. Mówią o tym precyzyjne zapisy zawarte w wymienionej ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami. Zdefiniowanie tych wartości jest podstawową czynnością związaną nie tylko z wpisem do rejestru zabytków, ale z określeniem zakresu ochrony obiektów objętych ochroną prawną.

Wielkim przełomem miały być zapisy zawarte w ustawie z dnia 27 marca 2003 roku o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym.⁴ Wówczas po raz pierwszy wprowadziły one pojęcia dobra kultury współczesnej. Obok tego ustawa wymieniła określenie zabytki, które obok dóbr kultury współczesnej należą do dziedzictwa dóbr kultury. Żadne z tych pojęć nie zostało jednak precyzyjnie zdefiniowane. W art. 2, punkt 10 ustawy o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym dobra kultury współczesnej zdefiniowano, że „*należy przez to rozumieć nie będące zabytkami dobra kultury, takie jak pomniki, miejsca pamięci, budynki, ich wnętrza i detale, zespoły budynków, założenia urbanistyczne i krajobrazowe, będące uznaniem dorobkiem współcześnie żyjących pokoleń, jeżeli cechuje je wysoka wartość artystyczna lub historyczna*”. Poza tym interesującym brzmieniem zapisem nie poszły żadne konkrety. Żaden inny akt prawny nie zawiera zapisów dotyczących metod wyboru i wartościowania obiektów uznanych za dobra kultury współczesnej w swych przepisach, ani też w aktach wykonawczych. Nie określono też zasad ochrony dóbr kultury współczesnej. Dotyczy to szczególnie studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego gminy jak i miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego, które są bardzo ważnymi instrumentami prawnymi w planowaniu przestrzennym.

Podstawowym elementem ochrony dóbr kultury współczesnej w świetle uchwalonej ustawy o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym są zapisy w miejscowym planie

¹ Niniejszy tekst dotyczy głównie obiektów wpisanych do rejestru zabytków lub też chronionych zapisami miejscowych planów zagospodarowania przestrzennego.

² Wybrane prace: por. przypisy 5, 6, 7, 8, 9, 11, 17 oraz przykładowo: Krzysztof Pawłowski, *Od ewidencji gminnej do listy dziedzictwa światowego*, „Wiadomości Konserwatorskie”, nr 19, 2006 s. 90-93; Andrzej Kadłuczko, *Ochrona najnowszej architektury historycznej*, „Wiadomości Konserwatorskie”, nr 19, 2006 s. 19-23; Architektura Murator, nr 7 (178), lipiec 2009; Jakub Lewicki, Problematyka adaptacji architektury modernistycznej do współczesnych potrzeb użytkowych [w:] *Adaptacja obiektów zabytkowych do współczesnych funkcji użytkowych*, red. Bogusław Szymgin, Warszawa 2009; Jakub Lewicki, *Ochrona architektury modernistycznej. Polska praktyka ostatnich lat, Prolegomena do ochrony obiektów architektonicznych i zespołów urbanistycznych Poznania XX wieku*, wyd. 2, Poznań 2009; Jakub Lewicki, *Konserwacja architektury modernistycznej w Polsce. Polska praktyka ostatnich lat* [w:] *II Międzynarodowa Konferencja Modernizm w Europie. Modernizm w Gdyni*, Gdynia 24-26 września 2009, Gdynia 2010.

³ Dziennik Ustaw z 2003 r. Nr 162, poz. 1568 z 23 VII 2003 roku.

⁴ Dziennik Ustaw z 2003 r. Nr 80, poz. 717, z 2003 roku.

zagospodarowania przestrzennego.⁵ Oznacza to, że za ich wyselekcjonowanie na obszarze każdej gminy odpowiedzialni są autorzy planów zagospodarowania. Dotyczy to zarówno nowych planów jak i tych aktualizowanych. Podstawowym problemem w ochronie dóbr kultury współczesnej obok braku określenia metod ich wyboru i wartościowania, jest brak samych planów zagospodarowania przestrzennego. Sytuacja ta podważyła sens ochrony dóbr kultury współczesnej zawarty w ustawie o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym. Dotychczas przeważająca większość obszaru kraju nie ma uchwalonych planów zagospodarowania przestrzennego. Szczególnie niebezpieczne jest, że także w większych miastach powierzchnia obszarów gdzie uchwalono plany zagospodarowania nie przekracza 10 %, a często obejmuje powierzchnię 3-5 % powierzchni tych miast. Efektem jest nie tylko brak tego podstawowego dokumentu planistycznego, co czyni planowanie przestrzenne bardzo nieskutecznym, ale także brak ochrony i zupełną dowolność działań w odniesieniu do obiektów uznanych jako dobra kultury współczesnej. Sytuacja ta jest już zupełnie niezależna od inicjatorów norm prawnych, ale przede wszystkim od konserwatorów próbujących chronić wyselekcjonowane budowle uznane za dobra kultury współczesnej. Mimo to starano się dotychczas wskazywać wszelkie możliwości wynikające z zapisów ustawy o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym oraz próbowano uściślać procedurę zapisywania ochrony dóbr kultury współczesnej w studiach i planach zagospodarowania przestrzennego.⁶ Nawet w tych drobiazgowych analizach i rozważaniach opracowanych przez doświadczonych planistów zwracano uwagę na szereg prawnych wad i pojawiających się trudnościach w egzekwowaniu tej formy ochrony.

Aby uzupełnić brak zapisów określających metody wyboru i wartościowania budowli uznanych za dobra kultury współczesnej, różne środowiska architektoniczne podjęły oddzielne inicjatywy, których celem było stworzenie odpowiednich definicji i procedur. Należy pamiętać, że były opracowania tworzone przez grupy ekspertów. Działania te miały być trzyetapowe. Najpierw starano się określić jasne kryteria wyróżniające dobra kultury współczesnej, które miałyby zostać przełożone na język prawny. Potem dokonywano wyboru obiektów spełniających te kryteria na określonym terenie. Ostatnim etapem działania miało być ustalenie zasad ochrony biernej i czynnej tych obiektów. Zazwyczaj jednak nie dochodziło do ustalenia zasad ochrony lub też nigdy nie zostały one wprowadzone w życie.

Środowiskiem, które najwcześniej podjęło działania w tej dziedzinie był Oddział Warszawski Stowarzyszenia Architektów RP. Wynikało to ze szczególnej sytuacji Warszawy jako ośrodka, gdzie z jednej strony znajduje się największa

w Polsce liczba obiektów, które można by uznać za dobra kultury współczesnej, a z drugiej strony ze względu na znaczącą liczbę specjalistów można było podjąć drobiazgowie studia i analizy nad dziedzictwem polskiej architektury współczesnej. Po drobiazgowej analizie ustalono kryteria wyróżniające dobra kultury współczesnej Oddziału Warszawskiego SARP. Specjalnie powołana interdyscyplinarna Komisja ustaliła osiem kryteriów.⁷ Były to następujące uwarunkowania:

1. Kryterium nowatorstwa architektonicznych, przestrzennych i technicznych
2. Kryterium kontekstu na etapie tworzenia, jaki i późniejszej lokalizacji.
3. Kryterium tradycji miejsca
4. Kryterium symbolu
5. Kryterium uznania współczesnych
6. Kryterium próby czasu i zachowania walorów przestrzennych i estetycznych.
7. Kryterium artystyczne
8. Kryterium unikalności i kompletności.

Każde z nich zostało szczegółowo opisane. Mankamentem wyłonionych kryteriów była ich ogólnikowość. W ich świetle można było wybrać nie tylko bardzo wiele obiektów, ale praktycznie każde wyróżniające się dzieło architektury XX wieku. Na podstawie ustalonych kryteriów Komisja OW SARP wyłoniła około 130 obiektów. Następnym etapem był wybór z tej listy mniejszej liczby obiektów, które zostały przedstawione jako dobra kultury współczesnej chronione zapisami studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego gminy jak i miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego. Było to 65 pozycji, z których 48 obiektów, to budowle lub ich zespoły, a 17 to kompleksy urbanistyczne. Wówczas też zorganizowano wystawę posterów prezentującą wyłonione dobra kultury współczesnej. Jednak życie bardzo szybko zweryfikowało przyjęte zapisy, a raczej ich postulaty. Należy przypomnieć, że przygotowywane studium jak i plany zagospodarowania przestrzennego Warszawy nie zostały uchwalone, a przez to nie nabrały mocy obowiązującej. Jedynie niewielka część miasta posiada uchwalone dokumenty planistyczne. Dlatego też przyjęte zapisy nie mogły być skuteczne, a dość szybko okazało się, że opracowana lista nie zapewnia ochrony wyłoniłom w niej budowlom przed przekształceniami i rozbiórką. Dość szybko okazało się, że kolejne obiekty jak to określono „wypadały” z opracowanej listy, co po prostu oznaczało ich rozbiórkę. Wydawało się, że różnym, często nie współpracującym ze sobą środowiskom nie uda się obronić kolejnych niszczonej wartościowych warszawskich budowli uznanych za dobra kultury współczesnej. Przełomem był los warszawskiego Supersamu (ul. Puławska 2, proj. Ewa i Maciej Krasińscy, Jerzy Hryniewicz, Maciej Gintowt, Wacław Zalewski, Andrzej Żórawski, Stanisław Kuś, 1959-62), który został rozebrany mimo powszechnego uznania jego wartości architektonicznych. Należy przypomnieć, że Konserwator

⁵ Grzegorz Buczek, *Dobra kultury współczesnej i ich ochrona w lokalnej polityce przestrzennej i w prawie miejscowym*. Cz. 1. *Definicja i kryteria identyfikacji*, „Urbanista”, 2005, nr 11, s. 25-28; Cz. 2. *Ustalenia w studium uikzp gminy*, „Urbanista”, 2005, nr 12, s. 25-28; Cz. 3. *Ustalenia dotyczące ochrony dóbr kultury współczesnej w miejscowym planie zagospodarowania przestrzennego*, „Urbanista”, 2006, nr 1, s. 29-33.

⁶ Ibidem.

⁷ Maria Sołtys, *Problemy ochrony warszawskich dóbr kultury współczesnej*, „Urbanista”, 2004, nr 11.

Województwa Mazowieckiego w ostatnim dniu urzędowania odmówił uznania Supersamu za zabytek opierając się na opiniach biegłych i ekspertów. Stało się to w momencie, kiedy w jednej z najbardziej prestiżowych instytucji na świecie związanych z architekturą – w Massachusetts Institute of Technology odbywała się wielka monograficzna wystawa projektów współtwórcy tego budynku prof. Wacława Zalewskiego (autora eksperymentalnej konstrukcji), a okładkę towarzyszącego jej katalogu zdobiło zdjęcie warszawskiego Supersamu. Rozbiórka Supersamu była przełomem i spowodowała konieczność podjęcia pilnych działań w dziedzinie ochrony architektury XX wieku.

Wtedy też inne środowiska podjęły inicjatywę opracowania podobnych list współczesnej architektury. Wydaje się, że najwcześniej analogiczne działania podjęto w ośrodku gdańskim, gdzie zorganizowano podobną do warszawskiej wystawę posterów prezentującą miejscowe dobra kultury współczesnej.⁸ Jej celem było doprowadzenie do opracowania analogicznej listy obiektów i zasad ich ochrony. Taka lista obiektów powstała i obejmowała najważniejsze zespoły współczesnej architektury Trójmiasta. Później jeszcze kilkakrotnie organizowano spotkania i panele dyskusyjne poświęcone ochronie architektury XX wieku.

Analogiczne działania podjęto także w Poznaniu, a wyniki prac zostały szczegółowo opisane w wydanej w 2006 roku publikacji.⁹ Podobnie było we Wrocławiu, gdzie środowisko uniwersyteckie także podjęło działania w kierunku opracowania listy chronionych obiektów i rozpoczęło ich planowe, metodyczne badania.¹⁰ Wyniki tych prac były prezentowane podczas publicznych dyskusji jak i omawiano je w licznych artykułach prasowych ukazujących się w prasie wrocławskiej. Analogiczna sytuacja dotyczyła Szczecina, choć badania nad dziełami architektury modernistycznej na Pomorzu Zachodnim prowadzone m. in. przez Adama Szynskiego rozpoczęto dużo wcześniej i znacznie wyprzedziły one podobne studia w innych ośrodkach. Nieco później bo około 2006 i 2007 roku działania w kierunku opracowania listy dóbr kultury współczesnej podjęto w Łodzi i później w Katowicach i Białymstoku. Także w Olsztynie wysuwano postulaty związane z ochroną dóbr kultury współczesnej, jednak nie doszło tam do szerszych metodycznych działań, mimo publikacji i ważnych inicjatyw w tej dziedzinie.¹¹ Postulaty opracowania podobnych list

wysuwano także w Lublinie, a nawet w innych mniejszych miastach, jednak nie doszło tam do ich upublicznienia w formie rzeczowej dyskusji i zwartej publikacji. Obok analogicznych list dóbr kultury współczesnej, w innych ośrodkach podejmowano także próby opracowania własnych kryteriów wyboru obiektów na wzór wymienionych powyżej opracowanych przez Oddział Warszawski SARP.

Mankamentem podejmowanych działań była ich atomizacja polegająca na podejmowaniu podobnych analiz i badań w różnych, niezależnych ośrodkach i często przez nie współpracujących ze sobą ekspertów. Przykładem jest Warszawa, gdzie niestety nie doszło do współpracy specjalistów z różnych instytucji (Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk oraz SARPP i TUP-u). Każda z tych instytucji i organizacji prowadziła oddzielne studia nad architekturą XX wieku oraz podejmowała starania w kierunku ich ochrony i konserwacji, a eksperci o zróżnicowanych poglądach nie potrafili nawiązać ze sobą współpracy. Niestety, analogiczna sytuacja dotyczy Krakowa, gdzie także nie doszło do szerszych działań w tej dziedzinie, a nawet wnioski wygłaszane w imieniu całego tamtejszego środowiska architektonicznego, nie spotkały się z szerszym jego poparciem.

Z perspektywy lat okazało się, że najskuteczniejszą formą ochrony budowli modernistycznych jest ich wpis do rejestru zabytków. Polegał on na podjęciu typowej procedury administracyjnej określającej chronione wartości obiektu i obszar podlegający ochronie. W ten sposób podjęto ochronę prawną zagrożonych budynków XX wiekowych w Warszawie. Przykład warszawskiego Supersamu pokazał, że jest to jedyna droga do zachowania budynku. Zniszczenie tego bardzo cennego obiektu uratowało inny powszechnie znany budynek z 2 połowy XX wieku jakim jest Pałac Kultury i Nauki (proj. Lew Rudniew z zespołem, 1952-55). Jest to najbardziej znany przykład ustanowienia prawnej ochrony obiektu architektury współczesnej, któremu towarzyszyła bardzo szeroka kampania prasowa. Sprawa ta bardzo szybko nabrała wymiaru politycznego, a niedopuszczenie do uznania pałacu za zabytek stało się punktem honoru przedstawicieli prawicowych władz. Także i w tym wypadku znalazło się grono ekspertów, którzy kwestionowali wartości zabytkowe i sens jakiegokolwiek ochrony Pałacu Kultury i Nauki (prof. Krzysztof Pawłowski, prof. Lech Kłosiewicz). O ile argumenty prof. Lecha Kłosiewicza opublikowano,¹² zostały one przyjęte jako wyraz autorskich poglądów Autora, to wygłaszane publicznie opinie drugiego eksperta podważające jakiegokolwiek sens ochrony Pałacu Kultury i Nauki i Supersamu budziły konsternację części środowiska konserwatorskiego. Prof. Krzysztof Pawłowski kwestionował wielokrotnie sens ochrony Pałacu Kultury i Nauki – np. podczas IV Międzynarodowego Seminarium naukowego Sekcji Architektury Komitetu Architektury i Urbanistyki PAN „*Modernizm w architekturze. Próba*

⁸ *Niechciane dziedzictwo. Materiały z panelu dyskusyjnego Towarzyszącego wystawie Niechciane dziedzictwo. Różne oblicza architektury nowoczesnej w Gdańsku i Sopocie, Gdańsk 18.04.2005*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, kwiecień – maj 2005.

⁹ *Definiowanie modernizmu. Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej, Architektura i Urbanistyka, Zeszyt 15*, red. Piotr Marciniak i Gabriela Klause, Poznań 2008; Hanna Grzeczuk-Brendel, Gabriela Klause, Grażyna Kodym-Kozaczko, Piotr Marciniak, *Prolegomena do ochrony obiektów architektonicznych i zespołów urbanistycznych Poznania XX wieku*, Poznań 2008; wyd. 2, Poznań 2009.

¹⁰ Ibidem, s. 74.

¹¹ Sławomir Hryniewicz, *Zachować dzieła architektury współczesnej*, „Biuletyn Oddziału Warmińsko-Mazurskiego Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków”, 2006 nr 4, s. 83-87.

¹² Lech Kłosiewicz, *Pojęcie zabytku i Pałac Kultury w Warszawie*, „Zabytki – Heritage”, nr 5 (20), wrzesień 2007, s. 18-23.

zdefiniowania zjawiska” w Poznaniu 2 VI 2007 r. czy podczas spotkań dyskusyjnych organizowanych przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami. Krytyka ta była tak ostra, subiektywna i powtarzająca te same argumenty, że decyzją Prezesa TONZ Mariana Sołtysiaka i Towarzystwa Opieki nad Zabytkami zaprzestano organizować spotkania na ten temat. O konieczności wpisu do rejestru zabytków wielokrotnie wypowiadał się Andrzej Tomaszewski dystansując się od przeciwnych opinii. Dzięki konsekwentnym i upartym działaniom innych licznych ekspertów, działaczy społecznych i samorządowych, a także dzięki interwencjom członków Prezydium Polskiej Akademii Nauk u przedstawicieli władz różnego szczebla udało się doprowadzić do wpisu PKiN do rejestru zabytków, co stało się wbrew woli urzędującego Wojewody Warszawskiego. Także i tu nie odbyło się bez ofiar – autor wpisu – zastępca Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków mgr inż. arch. Maciej Czeredys przy najbliższej okazji został zwolniony ze stanowiska, co było interpretowane jako „rekompensata” za podjętą decyzję. Nie był to nowy pomysł. Kilka lat wcześniej inspektor mgr inż. arch. Anna Rostkowska została zwolniona z Wojewódzkiego Urzędu Konserwatorskiego w Warszawie za wygłoszoną publicznie inicjatywę wpisania do rejestru zabytków Domu Partii (ul. Nowy Świat 6, Wacław Kłyszewski, Jerzy Mokrzyński, Eugeniusz Wierzbicki, 1948-51). Wpis Pałac Kultury i Nauki stanowił przysłowiową ostatnią deskę ratunku dla tego budynku. Ochronił go przez mającą się wkrótce rozpocząć kompleksową przebudowę i zniszczeniem jednego z najważniejszych wnętrz – Sali Kongresowej, a także przed przebudową większości wnętrz na biura typu *open space* przeznaczonych na siedzibę urzędów miasta Warszawy. Żałować należy, że temat wpisu do rejestru zabytków Pałacu Kultury i Nauki i Supersamu nie doczekał się dotychczas rzeczowego i obiektywnego opisanie, a fakty i pozakulisowe działania są znane jedynie wąskiemu gronu specjalistów zaangażowanych w ochronę tych obiektów jak i walczących o ich zburzenie.

Jednak wskazane warszawskie budynki nie były jedyne słynnymi ofiarami przekształceń wartościowych obiektów z 2 połowy XX wieku. Listę otwiera polemika wokół przekształcenia kaplica cmentarnej w Batowicach Romualda Loeglera wymienianej i opisywanej w prestiżowym katalogu Phaidona prezentującym dzieła współczesnej światowej architektury.¹³ Podobna sytuacja dotyczy rozbiórek czy kompleksowych przekształceń nie tylko licznych pojedynczych warszawskich budynków o nowatorskiej formie architektonicznej i eksperymentalnej konstrukcji (np. Bar Wenecja, Pawilon Chemii, ul. Bracka 9, proj. Jan Bogusławski, 1960-61), ale szeregu powszechnie znanych obiektów ze wspomnianej listy dóbr kultury współczesnej Oddziału Warszawskiego SARP (np. Stadion Dziesięciolecia, ul. Wybrzeże Szczecińskie, proj. Jerzy Hryniewiecki, Marek Leykam z zespołem, 1954-55). Także na pozostałych terenach ochrona dóbr kultury współczesnej i wpisywanie ich do rejestru zabytków napotyka duże trudności. Przykładem jest poznański okrągłak (proj. Marek Leykam z zespołem), gdzie kilka lat trwały próby wpisania go

do rejestru zabytków, co zostało zakończone sukcesem dopiero w grudniu 2008 roku.

Omówione przykłady Supersamu jak i Pałacu Kultury i Nauki pokazują dobitnie, że także wpisy do rejestru zabytków wiązały się Polsce w ostatnich latach z dużymi trudnościami, a nawet konsekwentnym i skutecznym przeciwdziałaniem osób niechętnych wpisowi. Najczęściej kryły i kryją się za tym czynniki ekonomiczne – niechęć do kosztownego remontu zachowanej modernistycznej architektury lub dążenie do zburzenia budynku położonego na atrakcyjnym i kosztownym terenie i uwolnienie tego obszaru pod nową komercyjną inwestycję. Dlatego też aby temu przeciwdziałać i uprościć procedurę wpisów, zaczęto w ostatnich latach stosować wpisy urbanistyczne, polegające na uznaniu za zabytek większego obszaru ulicy lub kompleksu zabudowy. Pozwoliły one ominąć kłopotliwą procedurę administracyjną i także skutecznie chronić zabytki. Należy podkreślić, że wpisy do rejestru są o tyle skuteczne, o ile są precyzyjne i przemyślane. Przykładem kłopotów wiążących się także ze źle przygotowanym wpisem do rejestru zabytków jest warszawski Centralny Dom Towarowy (ul. Bracka 15/19, proj. Roman Ihnatowicz i Jerzy Romański z zespołem, 1948-1952), w wypadku którego wpis ochronił obiekt przed przekształceniami. Jednak niepełny opis wartości i objęcie ochroną tylko części budynku, umożliwiło podjęcie przez właściciela i inwestora działań w kierunku wyburzenia części gmachu i jego znaczącej rozbudowy, która znacznie zniekształciłaby nadal zachowaną część budynku. Także i w tym wypadku pojawili się eksperci, zauroczeni wizją przebudowy i podważający sens starań o ochronę i konserwację całego obiektu.

Porównując procedurę wyboru dóbr kultury współczesnej i uznania za zabytek należy podkreślić, że stosowane w tych wypadkach kryteria są zupełnie różne, a nawet sprzeczne. Zakres kryteriów dotyczących dóbr kultury współczesnej jest dużo szerszy i bardziej ogólny, a także zupełnie nie pokrywa się ze zdefiniowaniem wartości zabytku. Na podstawie zaprezentowanej praktyki ostatnich lat należy zadać pytanie czy wpis do rejestru czy lista dóbr kultury współczesnej jest skuteczniejszą formą prawną decydującą o zakresie ochrony i o zachowaniu dóbr kultury współczesnej. Niestety brak uchwalonych planów zagospodarowania przestrzennego uniemożliwia skuteczne działania w tej dziedzinie i czyni wpis do rejestru jedyną realną formą ochrony budowli modernistycznej, którą oczywiście musi być w tym wypadku uznana za zabytek. Niestety, niewielu konserwatorów i architektów, jest w stanie dobitnie wyartykułować tego problemu, a mimo wielu szczegółowych wypowiedzi na ten temat, zawartych w bardzo wąskich i specjalistycznych wydawnictwach, sytuacja nie ulega poprawie nawet w wypadku niewielkich grup zabytków.¹⁴

Ochrona i status dóbr kultury współczesnej był też tematem szerszych sesji i spotkań. Pionierską rolę odegrała zorganizowana w 2006 roku sesja „Rejestr zabytków czy lista dóbr kultury współczesnej” w siedzibie warszawskiego Oddziału

¹³ *The Phaidon Atlas of Contemporary World Architecture*, 2003.

¹⁴ Małgorzata Włodarczyk, *Rejestr zabytków czy lista dóbr kultury architektury współczesnej*, „Wiadomości Konserwatorskie”, nr 19, 2006 s. 86-89.

Warszawskiego SARP.¹⁵ Mimo ogłoszenia ponad 20 referatów i wydania wydawnictwa pokonferencyjnego, problem ten nadal nie został zdefiniowany, ani tym bardziej rozwiązany. Wyraźnie okazało się, że temat ten wymaga metodycznych działań. Dlatego też w 2007 roku powołano w ramach Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji specjalną grupę ekspertów,¹⁶ której celem jest wypracowanie kryteriów ochrony XX wiecznej architektury i wyłonienie ogólnopolskiej listy najcenniejszych obiektów, które powinny być chronione. Ze względu na liczbę problemów, komisja zajęła się najpierw budynkami z 1 połowy XX wieku. Efektem pracy grupy ekspertów jest wypracowanie nowych kryteriów wartościowania zabytków modernistycznej architektury oraz rozpoczęcie waloryzacji architektury z okresu międzywojennego. Nowe kryteria oparto na obowiązującej ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami i wpisano w obowiązujący w RP system prawny. Po przeprowadzonej waloryzacji zabytków w poszczególnych województwach będą one stopniowo wprowadzane w życie.

Ostatnim problemem, który coraz wyraźniej został zarysowany w ostatnich latach jest brak opracowanego wzorca dokumentacji i wartościowania licznych modernistycznych budynków z XX wieku, które są obecnie bardzo często zagrożone znacznymi przekształceniami lub rozbiórką. Należy w tym miejscu wysunąć postulat szybkiego opracowania takiego wzorca, który mógłby być zastosowany w odniesieniu do przebudowywanych obiektów jak i tych zagrożonych rozbiórką, których jedyną możliwą formą ochrony jest wykonanie kompleksowej dokładnej dokumentacji.

Mimo przytoczonych negatywnych zjawisk, światłem w tunelu jest coraz większa liczba remontowanych budowli modernistycznej architektury. Kolejne budynki będące przykładami wybitnej XX wiecznej powojennej architektury zostają poddane remontom i usunięciu szpecących naleciałości. Często towarzyszy temu szeroka kampania prasowa. Przykładem są warszawskie pawilony stacji PKP Ochota i Powiśle (Aleje Jerozolimskie, proj. Arseniusz Romanowicz i Piotr Szymaniak, 1954-63), które zostały starannie odnowione i przystosowane do współczesnych funkcji i norm z zachowaniem wartościowych cech architektonicznych.¹⁷ Niestety są to na razie nadal pojedyncze przykłady w różnych oddalonych od siebie ośrodkach. Często jednak są podejmowane próby ochrony i konserwacji bardzo ważnych budowli, którym towarzyszy szeroka kampania prasowa. Przykładem jest dworzec PKP w Katowicach – najlepszy w Polsce przykład nurtu architektonicznego zwanego brutalizmem. Niestety działania te, wobec sprzeciwu lokalnych

władz, przynoszą na razie niewielkie efekty. Jedynym efektem kilkuletniej kampanii w ochronie katowickiego dworca, jest pozostawienie niewielkich jego pozostałości, jaką są wspierające słupy, w formie wolnostojących artefaktów wkomponowanych w nową kompozycję urbanistyczną.

Analizując różne przykłady polskiej praktyki ochrony architektury współczesnej, należy podkreślić, że wszelkie próby unormowania podejmowanych działań były wywołane niekorzystnymi zjawiskami i miały charakter awaryjny. Tak też było z listą dóbr kultury współczesnej opracowaną przez Oddział Warszawski SARP. Mimo, że często działania te były prowadzone metodycznie i interdyscyplinarnie, ich skuteczność nie była zbyt duża, a lista poza popularyzacją zawartych w niej przykładów, nie tylko nie zapobiegła zniszczeniu wymienionych w niej budowli, ale praktycznie poza popularyzacją nie miała żadnego oddziaływania ochronnego. Na skutek opóźnienia podejmowanych prac i braku możliwości wyegzekwowania podjętych ustaleń, nie było możliwości ochrony przed zniszczeniem wielu cennych budynków, których zachowanie w pierwotnym kształcie uznano za wskazane i merytorycznie uzasadnione. Niestety właśnie praktyka i życiowe okoliczności wskazywały rozwiązanie określonych problemów, a opracowania ekspertów nie były tu decydujące. Także ochrona i konserwacja poszczególnych budowli była efektem nie tyle przekonania i pracy znawców, ale przede wszystkim dobrej woli właścicieli i użytkowników obiektów. Praktyka pokazała, że bez przekonania właściciela współczesnego dobra kultury o jego wartości i bez przekonania użytkownika o sensie podejmowania konserwacji budynku, nie było możliwe jego zachowanie. Należy przypuścić, że ta tendencja będzie się pogłębiać w najbliższych latach, a życie będzie dopisywało kolejne praktyczne rozdziały związane z konserwacją i zachowaniem modernistycznej architektury i dóbr kultury współczesnej. Wydaje się też, że wszystkie działania teoretyczne dotyczące ochrony architektury XX wieku będą tylko wtedy skuteczne, kiedy będą się opierały na prostych i ogólnie zrozumiałych przesłankach. Zasady te powinny być upowszechnione, a istniejące instrumentarium prawne umożliwi wprowadzenie ich w życie i skuteczne egzekwowanie. W każdym innym wypadku postulaty ochrony architektury XX wieku zwanej często dobrami kultury współczesnej, będą skazane na niepowodzenie i staną się jeszcze jedną próbą zastosowania nierealnych wyдумanych teorii.

Jednocześnie liczba zachowanych i poprawnie wyremontowanych budowli z 2 poł. XX wieku, nie jest zbyt duża. Jednocześnie w wielu wypadkach mimo zaangażowania specjalistów, efekty prowadzonych prac były bardzo dyskusyjne i niezadowolające ze względu na niską jakość wykonawstwa lub też znaczne różnice wykonanych prac do stanu sprzed remontu.

Podsumowując liczbą realizacji konserwatorskich w dziedzinie ochrony i konserwacji architektury z 2 poł. XX wieku nie jest zbyt duża. Jednocześnie wyraźnie zauważyć można było duże trudności w zachowaniu zachowanych rozwiązań z tego okresu modernizmu, które już dziś wypada uznać za zabytkowe i chronić przed zniszczeniem.

¹⁵ „Rejestr zabytków czy lista dóbr kultury współczesnej”. Materiały pokonferencyjne zostały wydane przy współudziale Stołecznego Konserwatora Zabytków w Warszawie.

¹⁶ Jakub Lewicki, *Powołanie kolegium doradczego ds ochrony zabytków architektury modernistycznej w Polsce*, „Ochrona zabytków”, 2008, nr 1, s. 21-23.

¹⁷ Z licznych artykułów na ten temat można wymienić tekst Jerzego Majewskiego, *Pawilony stacji PKP Ochota i Powiśle w Warszawie*, „Architektura Murator”, nr 7 (178), lipiec 2009, s. 44-45. Por. też baza danych „Gazety Wyborczej”, gdzie wymieniane są liczne artykuły na ten temat.



Fot. 1. Poznań, dom towarowy, proj. Marek Leykam z zespołem, 1948-1954.

Fot. J. Lewicki. Przykład budynku o uznanych wartościach architektonicznych chronionego wpisem do rejestru zabytków, którego dokonano po wieloletniej procedurze administracyjnej spowodowanej sprzeciwem właściciela.



Fot. 2. Warszawa, ul. Puławska 2, Supersam, proj. Ewa i Maciej Krasińscy, Jerzy Hryniewiecki, Maciej Gintowt, Wacław Zalewski, Andrzej Żórawski, Stanisław Kuś, 1959-62, wnętrze, stan w kwietniu 2006 roku, obecnie nie istnieje.

Fot. J. Lewicki. Przykład budynku o uznanych wartościach architektonicznych, rozebranego mimo szerokiej kampanii obrońców zabytków.



Fot. 3. Warszawa, relikty Supersamu, stan w 2007 roku. Fot. J. Lewicki.



Fot. 4. Warszawa, ul. Bracka 9, pawilon Chemii, proj. Jan Bogusławski, 1960-61, widok ogólny, stan w 2008 roku, obecnie nie istnieje.

Fot. J. Lewicki. Budynek o uznanych wartościach architektonicznych i eksperymentalnej konstrukcji, rozebrany mimo wpisania go na Listę Dóbr Kultury Współczesnej Oddziału Warszawskiego SARP.



Fot. 5. Warszawa, pasaż Wiecha (Stefana Wiecheckiego), część Ściany Wschodniej 1963-69, widok ogólny, stan w 2008 roku, obecnie nie istnieje.

Fot. J. Lewicki. Budynek o uznanych wartościach architektonicznych rozebrany mimo wpisania go na Listę Dóbr Kultury Współczesnej Oddziału Warszawskiego SARP.



Fot. 6. Warszawa, Ściana Wschodnia 1963-69, fragment, jeden z budynków wysokich, stan w 2009 roku.

Fot. J. Lewicki. Budynek o uznanych wartościach architektonicznych zagrożony przebudową mimo wpisania go na Listę Dóbr Kultury Współczesnej Oddziału Warszawskiego SARP.



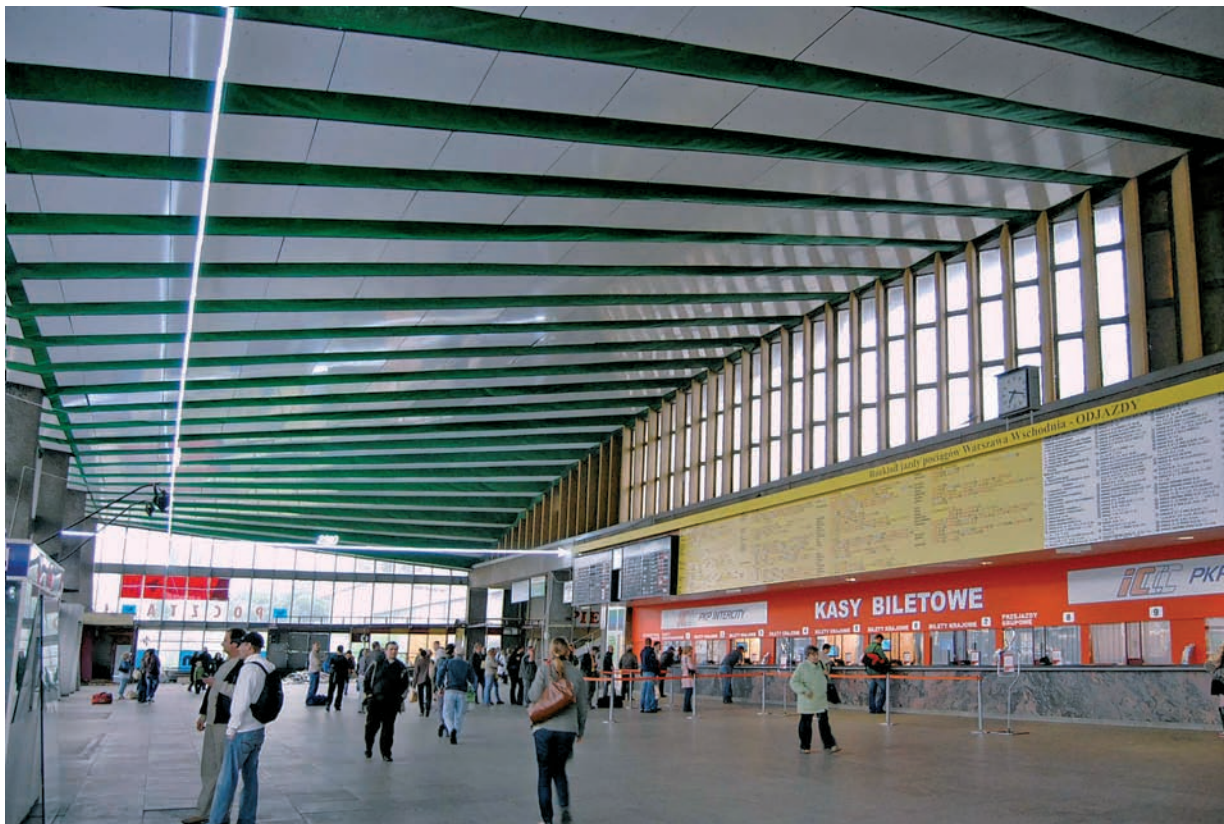
Fot. 7. Warszawa, Aleje Jerozolimskie, stacja PKP Ochota, proj. Arseniusz Romanowicz i Piotr Szymaniak, 1954-62, stan w 2009 roku.

Fot. J. Lewicki. Przykład budynku modernistycznego poddanego remontowi z użyciem współczesnych możliwości technicznych, który zachował wszystkie wartości architektoniczne i zabytkowe.



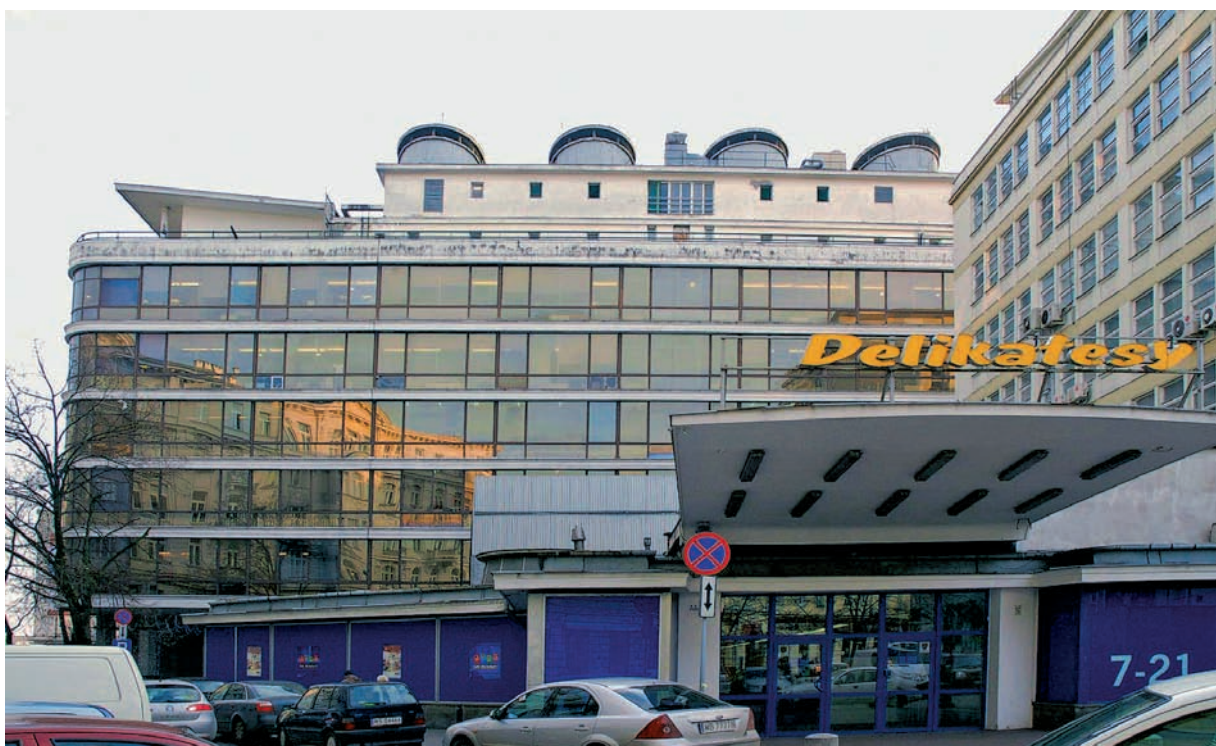
Fot. 8. Warszawa, ul. Marszałkowska, Domy Towarowe Centrum („Ściana Wschodnia”), stan w 2008 roku.

Fot. J. Lewicki. Przykład budynku modernistycznego poddanego remontowi z użyciem współczesnych możliwości technicznych, który zachował wszystkie wartości budowli.



Fot. 9. Warszawa, stacja kolejowa Dworzec Wschodni, proj. Arseniusz Romanowicz, 1969, stan w 2010 roku.

Fot. J. Lewicki. Architektura dworcowa i kolejowa jest jedną z najbardziej narażonych na zniszczenie grup budynków modernistycznych.



Fot. 10. Warszawa, ul. Bracka 15/19, Centralny Dom Towarowy, proj. Roman Ihnatowicz i Jerzy Romański z zespołem, 1948-1952, widok od Al. Jerozolimskich, stan w 2009 roku.

Fot. J. Lewicki. Przykład budynku o uznanych wartościach architektonicznych, zagrożonego częściową rozbiórką i znaczącą rozbudową, na skutek nie precyzyjnego wpisu do rejestru zabytków.



ZWISCHEN ABLEHNUNG UND ANERKENNUNG – DENKMALPFLEGERISCHE PROBLEME BEI BAUTEN DER SOZIALISTISCHEN NACHKRIEGSZEIT IN UNGARN¹

Pál Lővei

Das 1968 gegründete Ungarische Architekturmuseum wurde im Rahmen der Denkmalschutzorganisation Ungarns errichtet und bildet bis zum heutigen Tage einen Bestandteil des Denkmalamtes. Seine Ausstellungen organisiert das Museum hauptsächlich zu Themenkreisen, die das Lebenswerk einzelner Architekten oder den einen oder anderen Gebäudetypus vorstellen. Eine historische, architektur- und kunstgeschichtliche Epoche als Ausstellungsthema zog die Aufmerksamkeit der Mitarbeiter des Museums bisher nur einmal auf sich, nämlich das Jahrzehnt bzw. die anderthalb Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg. Ich habe keineswegs zufällig das Thema zeitlich bzw. historisch charakterisiert und keinen Stilbegriff verwendet, denn bei ihrer ersten Präsentation im Jahre 1992 trug die Ausstellung den Titel „Architektur und Planung in Ungarn 1945–1956“.

Die erweiterte Neuauflage des Katalogs hatte dann bereits die anderthalb Jahrzehnte von 1945 bis 1959 zum Thema. Im Titel wurde ausdrücklich auf die Bezeichnung als „Sozialistischer Realismus“ bzw. auf die – in Ungarn übliche – Benennung als „Sozreal“ (*Szocreál*) zur Charakterisierung einer der Richtungen der Untersuchungsepoche verzichtet, denn das Ziel war von Anfang an, die wechselseitige Wirkung der – sich im Jahre 1945 für kurze Zeit wirklich frei entfaltenden – modernen Architektur und des Sozialistischen Realismus der 1948/1949 beginnenden stalinistischen Epoche, ihre gegenseitige Durchdringung sowie ihren Zusammenhang bzw. Nicht-Zusammenhang und ihr Auftreten miteinander bzw. gegeneinander vorzustellen und zu analysieren. Dank der Verlängerung des Untersuchungszeitraums um drei Jahre bis 1959 konnte dann die Nachwirkung, die Beendigung und eine Art Rückschwung des Pendels nach dem Ungarn-Aufstand 1956, vorgestellt werden.

Der Ausstellungs- und Katalogtitel hatte natürlich nicht zur Folge, dass Außenstehende die Ausstellung nicht mit dem Sozialistischen Realismus identifiziert hätten. Die Verwendung von Symbolen und Mitteln, die die Stimmung des Sozialistischen Realismus in einem Teil der Ausstellung karikieren sollten, erwies sich 1992 allerdings beinahe als „tödlich“: Die Leitung des Ungarischen Denkmalamtes wollte die Eröffnung der Ausstellung nämlich schon wegen eines winzigen roten Sterns auf der Titelseite des Katalogs und wegen der „roten

Ecke“, die bei der Ausstellung eingerichtet wurde und reichlich Liedmaterial der kommunistischen Bewegung präsentierte, absagen. Sie fand sich dann nach Intervention der Mitarbeiter der wissenschaftlichen Abteilung und infolge der Abnahme der kommunistischen Fahne und der Absetzung des „Musikprogramms“, doch noch zur Durchführung bereit.

Die Ausstellung und der Katalog erwiesen sich als wissenschaftliche Leistung. Unter den vielen Dutzenden von Ausstellungen des Architekturmuseums führte sie bis heute zu den bei weitem meisten Medienreaktionen. Sie inspirierte die meisten Rezensionen der Fachwelt und brachte die zahlreichsten detaillierten Besprechungen hervor. Es stellte sich auch heraus, dass das Thema die „Sicherungen“ der Politiker nicht durchbrennen ließ und dass die Ausstellung dem Ansehen des Denkmalamtes keineswegs schadete, sondern vielmehr ausgesprochen nützlich war. 1996 fielen die beiden roten Sterne auf der Titelseite des erweiterten Katalogs, die auf die zweite Auflage verweisen sollten, niemandem mehr auf.

Pro und contra Denkmalschutz

Die eingangs geschilderte Museumsarbeit und wissenschaftliche Analyse sind zwingend notwendig, um die Erinnerung in angemessene Bahnen zu lenken und um Missverständnisse und Irrtümer auszuräumen. Vor nicht all zu langer Zeit wurde in einem Zeitungsartikel in Verbindung mit dem einstigen Budapester Geschäftssitz der Baugewerkschaft „MÉMOSZ“ (errichtet 1946–1950; Arch.: Lajos Gádoros, Imre Perényi, Gábor Preisich und György Szrogh) (Abb. 1) die Feststellung getroffen, dass das Gebäudeensemble als „modernes Straußenei“ im damals bereits alles überflutenden Meer des Sozialistischen Realismus errichtet worden sei. Wenn man natürlich die modernistische Ausdruckslosigkeit des Ozeans der späteren massenhaft gefertigten Plattenbauten mit dem Sozialistischen Realismus in der Architektur vergleicht, der ja kaum ein halbes Jahrzehnt praktiziert wurde, dann konnte der „Sozreal“ – angesichts des Zeitaufwands für den Bauprozess, der zur Rationalisierung der Architektur sowie zum Erwerb statischer und technischer Kenntnisse erforderlichen Entwicklungszeit – sowieso nicht die Totalität produzieren, zu der Ausstellungen der Bildenden Kunst dank staatlicher Aufträge und der sofortige Durchsetzungen von wirksamen Verboten und Förderungen sozusagen über Nacht imstande waren. Als im Jahre 1999 „erstritten“ werden konnte, den Sitz der Gewerkschaft MÉMOSZ unter Denkmalschutz zu stellen,

¹ Übersetzung aus dem Ungarischen von Dr. Andreas Schmidt-Schweizer

und anschließend seine Renovierung in Angriff genommen wurde, erhielten diejenigen Personen, die sich am Kampf für die architektonischen Werte beteiligten, den Titel „Beschützer der Denkmäler des Kommunismus“. Dieses „Prädikat“ wurde unserem gerade neu gewählten Präsidenten ins Ohr geflüstert – der allerdings kannte die seelischen Tiefen der Investoren so gut, dass er die Anschuldigung in die richtige Schublade einordnen konnte. Dies trifft auch für das Attribut „urkonservativ“ zu, mit dem wir gebrandmarkt wurden, weil wir uns für das ursprüngliche Baumaterial und für die ursprüngliche materielle Substanz eingesetzt hatten.

In den 1990er Jahren lehnte es die ministerielle Seite beispielsweise noch ab, die von 1951 bis 1953 errichtete Budapester Synchronwerkstatt (Arch.: Lajos Gáboros und István Mühlbacher) (Abb. 2) unter Denkmalschutz zu stellen – mit der trotzigsten Bemerkung des Ministers: „Sozialistischen Realismus unterschreibe ich nicht“. Für den nachfolgenden Minister war es dann – mit Blick auf die architektonische Qualität und Einzigartigkeit der Werkstatt – kein Hindernis mehr, das aus Expertensicht unbedingt schützenswerte Gebäude unter Denkmalschutz zu stellen. In diesen Fällen gingen das Ungarische Architekturmuseum und die ungarische Denkmalschutzbehörde, d.h. die wissenschaftliche Abteilung des Denkmalamtes, Hand in Hand vor.

Bereits 1996 stellten wir eine gemeinsame Liste mit denjenigen Gebäuden aus dem Vierteljahrhundert nach dem Zweiten Weltkrieg zusammen, die wir für besonders schützenswert hielten. Und im Jahre 2000 arbeiteten wir im Rahmen der Ausstellung „Die sich erweiternden Kreise der Denkmalpflege“ und im Katalog ebenfalls daran, Schutz und Pflege auf Bauwerke aus dem dritten Viertel des 20. Jahrhunderts auszuweiten. Es ist der Allgemeinheit – und den Politikern – nur schwer zu vermitteln, dass sich beim Denkmalschutz der Schwerpunkt immer mehr auf die Geschichtlichkeit der Denkmäler verlagert und dementsprechend nicht nur das, was schön ist, zu einem Denkmal erklärt werden kann. Und die Geschichte ist ein einheitlicher Strom, aus dem man die „unliebsamen“ Epochen nicht einfach weglassen darf. Daher werden – früher oder später – auch die Werke der Nachkriegszeit zum Gegenstand der architekturgeschichtlichen Analyse, und die charakteristischsten, am Maßstab ihrer Zeit gemessen niveauvollsten Gebäude können unter Denkmalschutz gestellt werden.

In den 1950er und 1960er Jahren wurden in Ungarn sehr viele Gebäude errichtet: Wohnanlagen, öffentliche Gebäude, Betriebs- und Fabrikensembles, neue Städte und Stadtteile. Die Entwicklung des Tourismus, die Betonung der Wichtigkeit des Außenhandels, die – anfänglich langsame – Motorisierung und auch die Einrichtung von Fernsehsendern bildeten dann beispielsweise typische Merkmale der Kádár'schen Konsolidierung nach 1956, der vorsichtigen Öffnung nach Westen und der Bemühungen zur Anhebung des Lebensstandards. Dieser Prozess ging mit der Errichtung entsprechender Gebäudetypen einher. Auf den ersten Blick kann der Denkmalschutz

aus einem riesigen Materialreservoir schöpfen. Das mehrfach angeführte Argument, wir sollten eine noch größere Distanz gewinnen und uns länger Zeit lassen, damit sich herauskristalisieren kann, was ausgewählt werden soll und was wirklich schützenswert ist, ist also nicht von der Hand zu weisen. Allerdings darf die große Zahl von Gebäude nicht täuschen. Sehr Vieles wiederholt sich und ist anspruchslos – was natürlich ein Charakteristikum der Epoche ist. Und als solches ist es – in ein oder zwei Exemplaren – vielleicht auch schützenswert: Einige Gebäude der verschiedenen Typen von Plattenbauten können so – früher oder später – als Zeitdokumente auch auf die Liste des Denkmalschutzes gelangen. Es gibt aber auch eine Reihe wichtiger Gebäudetypen, die – unter historischen Aspekten – ein charakteristisches Produkt der Zeit darstellen, die aber nur in kleiner Zahl als Bauwerke verwirklicht wurden. Ihr Niveau ist schwankend, weswegen die Gelegenheit sehr leicht verpasst werden kann, die angemessensten, qualitativ hochwertigsten und frühesten oder die typischsten Beispiele auszuwählen und zu schützen.

In das Verzeichnis der Denkmäler in Ungarn wurden Mitte der 1970er Jahre die wichtigsten Schöpfungen der Architektur aus der Zwischenkriegszeit und der modernen Architektur nach dem Zweiten Weltkrieg aufgenommen, wobei sich die Aufmerksamkeit damals noch auf die Bauwerke in Budapest beschränkte. Anderthalb Jahrzehnte hindurch bildete das von István Nyíri (1902–1955) entworfene, im Jahre 1949 in Budapest errichtete und gegenwärtig zwar erneuerte, aber funktionslose Gebäude des Autobus-Bahnhofs am Erzsébet Platz, das das erste seiner Art war und einen neuen Bautypus erschuf, das „jüngste“ Baudenkmal Ungarns. Im Jahre 1977 wurde es unter Denkmalschutz gestellt. Das 1951 errichtete Budapester Kulturhaus der Ungarischen Optischen Werke (MOM) (Arch.: Károly Dávid jun.) (Abb. 3) ist seit 1991 geschützt. Es war mehr als zehn Jahre lang das jüngste Denkmal und zugleich auch das einzige denkmalgeschützte Gebäude in Ungarn, das die Architektur der 1950er Jahre repräsentierte.

Gefährdungen und Verluste

Ein Objekt zu einem Baudenkmal zu erklären, ist natürlich nur möglich, wenn das Gebäude noch existiert. Das Schicksal von mehreren wichtigen Bauwerken aus den 1950/1960er Jahren zeigt aber, dass unser Zeitalter nur mühsam eine Möglichkeit eröffnet, dass sich ein Gebäude in ein Denkmal „verwandeln“ kann. Die Gebäude aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg gerieten bereits im Jahrzehnt vor dem Systemwechsel von 1989/1990, insbesondere aber in den Jahren danach in einen gefährdeten Zustand. Der Anspruch der Auftraggeber und der ihnen zu Diensten stehenden Architekten war nicht hoch und berücksichtigte Wert und Geschichte der Bauwerke nicht. Im Zuge eines Entwicklungsprogramms für den Tourismus am Plattensee (Balaton) /Ende der 1950er/ Anfang der 1960er Jahre, wurde teils unter Verwendung der nach der Brüsseler Weltausstellung von 1958 erworbenen

Pavillons, das Motel von Tihany, das später mit dem Hotel Tihany erweitert wurde, errichtet. Wenig später kam es zum Bau der Hotelreihe in Siófok und große Hotels wurden in Balatonfüred und Balatonalmádi fertiggestellt. Das Ensemble von Tihany gehört heute schon der Vergangenheit an: An der Stelle des Motels steht heute ein Urlaubsdorf. Das wohlproportionierte und schön gegliederte Hotel Tihany (1963, Arch.: Attila Kun), das sich in seiner Form und selbst hinsichtlich der Farbwirkung seiner Vorhänge sorgsam in die Landschaft eingefügt hatte, wurde ein Vierteljahrhundert später in seiner Gebäudemasse verdreifacht, die Fassadengliederung wurde zerstört und die Farben verpfuscht. Hohe Qualitäten offenbart das Hotel Annabella in Balatonfüred (1965–1968; Arch.: Margit V. Pázmándi). Einen charakteristischen Typus von Gebäuden für den Fremdenverkehr stellen auch einige kleinere Pavillons aus der Zeit um 1960 dar: Die Hafengebäude von Tihany mit ihrer gewagten Stahlbetonschale (1962; Arch.: István Bérczes, Béla Szittyá und Miklós Gnädig) sowie die Kassegebäude der Fähren von Tihanyrév und Szántód (1959–1962 bzw. 1963; Arch.: János Dianóczki) sollten als schützenswert vermerkt werden – auch wenn ihr gegenwärtiges Erscheinungsbild sich ihren ursprünglichen Qualitäten gegenüber nicht immer als würdig erweist.

Die Bürogebäude-Architektur der 1960er Jahre in Budapest ist zweifellos besonders gut gelungen, aber auch häufig besonders gefährdet. Selbst nach internationalen Maßstäben war der Budapester Firmensitz der Außenhandelsfirma Chemolimpex (1960–1963; Arch.: Zoltán Gulyás) (Abb. 4) einer ihrer modernen Repräsentanten. Das Unternehmen, das im Gleichschritt mit der sich dynamisch entfaltenden chemischen Industrie expandierte, wuchs bald über das Gebäude hinaus, das sich durch eine besonders gute Raumnutzung auszeichnete, eine aufwendige Fassadengestaltung aufwies und das Stadtbild prägte. Die Entscheidungsträger der Hauptstadt hielten in den 1970er Jahren die ursprüngliche Form in Ehren und die Bebauung des zur Straße offenen Hofes über das untere Flachgebäude nicht, so dass das Unternehmen dem Platzmangel nur mit andernorts errichteten, neuen Gebäuden abhelfen konnte. Im Sommer 1992, vor der Privatisierung des Gebäudes, erhielten die Zuständigen im ungarischen Denkmalamt einen Hinweis über den geplanten Verkauf. Weil man sich aber auf das Prinzip „Schöpfungen noch lebender Architekten schützen wir nicht“ und auf die Notwendigkeit einer vorherigen landesweiten Untersuchung berief, unterblieben schnelle Schritte. Der Käufer folgte prompt der Alltagsmode und überdachte den Hof mit einer von der Straße her gut sichtbaren, ausdruckslosen Glaspyramide, ersetzte die ursprüngliche Fassadenverkleidung aus schwarzem Granit durch rötliches Material und gestaltete den Eingangsbereich vollkommen neu. (Dies alles erfolgte übrigens mit Zustimmung des Architekten, der das Gebäude als geistiger Urheber entworfen hatte.)

An einem anderen charakteristischen Bürohaus, das unter Verwendung der damals als Neuheit geltenden hydrau-

lischen Konstruktions- und Montagetechnik errichtet worden war, nämlich an dem der Margaretheninsel gegenüberliegenden „Alutröszt“-Gebäude (1964–1967; Arch.: Olga Mináry), wurde die typische metallfarbene Aluminium-Vorhangwand, die auf die Tätigkeit des ursprünglichen Erbauers in der Aluminiumindustrie verwies, durch eine neue, blaue Verkleidung ersetzt. Diese stellt einen brutalen Einschnitt in die einheitliche, eine helle Farbskala aufweisende Gebäudereihe zwischen Margit-Brücke und Árpád-Brücke dar. (Gegen den Umbau hatte die Architektin vergeblich protestiert.) Im Denkmalverzeichnis sind diese beiden Bürogebäude gar nicht mehr zu ersetzen.

Das – bereits erwähnte – im Jahre 1991 unter Denkmalschutz gestellte MOM-Kulturhaus stand in direkter Verbindung mit dem in unmittelbarer Nähe errichteten Fabrikgelände der Ungarischen Optischen Werke. Das qualitativ hochwertige Bürohaus der Werke (1954; Arch.: László Kiss und Pál Csiszár) konnte man nur unter größten technischen Anstrengungen abreißen, um dann an seiner Stelle eine Bebauung mit einem Einkaufszentrum, Bürozentren und Wohnhäusern treten zu lassen, in die das niveauvolle Gebäude funktionell gut hätte eingepasst werden können. Hierdurch hätte zugleich auch die Qualität der anspruchslos geplanten neuen architektonischen Umgebung aufgewertet werden können.

Die Statuenreihe (Abb. 5) neben dem Volksstadion (Népstadion; 1947–1953; Arch.: Károly Dávid jun. und Mitarbeiter), das wohl die Welt der 1950er Jahre unter unseren Bauwerken am komplexesten verkörpert, konnte – trotz der Ansprüche, die eine Leichtathletik-Europameisterschaft an das Umfeld stellte – nach großen Kraftanstrengungen an ihrem ursprünglichen Ort verbleiben. Der radikale Umbau des Stadions selbst – wenn nicht sogar sein vollständiger Abriss – steht aber immer wieder auf der Tagesordnung, zumal es bisher nicht unter Denkmalschutz gestellt wurde. Eine umfangreiche Dokumentation zum Schutze des Stadions, die im Laufe der Diskussionen erarbeitet und vorgelegt worden war, wurde zuerst nur zu den Akten gelegt und ging dann – während einer Übergabeprozedur, die wegen der Reorganisation des für Denkmalschutz zuständigen Ministeriums notwendig wurde – als einzige unter allen Dokumenten zu laufende Angelegenheiten „verloren“. Das daraufhin erneut ausgearbeitete und vorgelegte Material ist nun schon vom dritten Ministerium zurückgewiesen worden und zwar mit dem Hinweis, dass große Weltmeisterschaften geplant seien – also gerade solche Veranstaltungen, für die das Ensemble einst errichtet worden war. Das Volksstadion ist übrigens kein Einzelfall. In den vergangenen Jahren wurden infolge eines ministeriellen Vetos auch mehrere bedeutende Schöpfungen des Budapester Historismus nicht unter Denkmalschutz gestellt. Die politische Führung fürchtete sich nämlich vor den Folgen, die eine durch den Denkmalschutz bedingte Einschränkung für die Verwirklichung ökonomischer Projekte haben könnte. Aus ähnlichen Erwägungen heraus wurde auch die Absicht, das

emblematische „Staatliche Kaufhaus“ (Állami Áruház) in Újpest (1952; Arch.: Pál Rákos und László Kürthy) unter Denkmalschutz zu stellen, nachträglich sabotiert.

Erfolge und positive Entwicklungen

Glücklicherweise sind aber auch Erfolge zu verzeichnen. Von den modernistischen Werken aus der kurzen demokratischen Periode nach dem Zweiten Weltkrieg stehen das Kulturhaus in Hódmezővásárhely (1948–1950; Arch.: István Janáky) sowie das Postamt des Budapester Stadtteils Csepel (1949–1951; Arch.: István Nyíri und Vilmos Félix) mit seiner – den Sozialistischen Realismus bereits ankündigenden, allerdings nicht auf Qualität verzichtenden – Wandbilddekoration (1953; Künstler: István Szőnyi) bereits unter Denkmalschutz (Abb. 6). Unter den Baudenkmalern des Sozialistischen Realismus sticht das Polizeigebäude von Csepel (1950–1953; Arch.: György Szrogh) (Abb. 7) aufgrund seiner hohen Qualität und seiner einzigartigen Formenwelt, die an die archaische Epoche in Griechenland erinnert, hervor.

Unter wertvollen Gebäuden der sozialistischen Industriestadt Dunaújváros, ursprünglich Sztálinváros („Stalin-stadt“), die innerhalb weniger Jahre aus dem Nichts heraus errichtet worden war – und mittlerweile von der Stadtführung immer mehr geschätzt wird und sich mit ihren sachkundig geführten Spaziergängen auch in den Tourismus integrieren lässt – haben sich die Poliklinik (1951–1952; Arch.: András Ivánka) (Abb. 8) und das Lichtspielhaus (1951; Arch.: György Szrogh) den Denkmalschutz verdient. Klassische Schöpfungen des Sozialistischen Realismus sind die Gewerbeschule in Győr (1950–1953; Arch.: Gyula Rimanóczy), das Kulturhaus von Mucsony im Industriegebiet des Komitats Borsod (1954–1956 nach einem Typenplan von 1953 erbaut; Arch.: Győző Határ) sowie – aus einer etwas späteren Zeit – das Kulturhaus der Industriestadt Várpalota (1955–1958).

Von den denkmalwerten Bauwerken der Moderne, die nach der Revolution von 1956 erneut an Bedeutung gewann, stehen folgende Gebäude bereits förmlich unter Denkmalschutz: ein Wohnhaus in der Budapester Szépvölgyi Straße (1958; Arch.: György Szrogh), die Gaststätte Olympia in Pécs (1960; Arch.: Lajos Gádos), der als Café und Ausstellungsort genutzte Budapester Busbahnhof in der Bukarest Strasse (1963; Arch.: Vilmos Félix), die sich in Budapest am Füße des Gellértherges erstreckende Häuserreihe (1964–1965; Arch.: Lajos Schmidt) sowie die Bibliothek und das Klubhaus des Komitatskrankenhauses von Győr (1963–1968; Arch.: András Ivánka) mitsamt mit der vollständig erhalten gebliebenen ursprünglichen Einrichtung (Abb. 9). Von den – erstaunlicherweise mehrere hundert Gebäude zählenden – neuen Kirchen

wurde die katholische Kirche von Rakamaz (1951–1960; Arch.: Zsolt Zsanda) sowie die römisch-katholische Kirche von Cserépvárja (1961; Arch.: László Csaba), die nach ihrer Fertigstellung sofort zu einem Vorbild avancierte, unter Denkmalschutz gestellt.

Unter den Objekten, die einem Zweck in Verkehr, Technologie, Industrie, Sport und Militär dienten, stehen folgende Bauwerke unter Denkmalschutz: Terminal 1 des Budapester Flughafens Ferihegy (1939–1950; Arch.: Károly Dávid jun.), der niveauvoll renoviert wurde und als Terminal für Billigfluglinien eine neue Funktion erhalten hat, die Halle der Budapester Vasas-Sportanlage (1960; Arch.: Jenő Szendrői und István Menyhárd), das Brunnenhaus in Orfű in der Nähe von Pécs (1970–1974; Arch.: György Csete und Jenő Dulánszky), das eine Perle der ungarischen organischen Architektur darstellt (Abb. 10), das Újpesti Wasserversorgungs- und Wasserreinigungswerk (1959 bzw. 1959–1962; Arch.: András Zsuffa), in Taliándörögd die Bodenstation für Weltraumtelekommunikation (1975–1978), die im Zuge der Kooperation des sowjetischen und ungarischen Planungsinstituts der Post errichtet wurde, sowie die in Zsámbék erbaute Luftschutz-Raketenbasis (1977–1982).

Es gereicht dem ungarischen Denkmalschutz nicht zur Ehre, dass er nach dem Systemwechsel nicht in die Aktionen zur Entfernung einiger Budapester Standbilder und Statuen (1992) eingriff. Die abgebaute, einen sowjetischen Soldaten darstellende Nebenfigur der Budapester Freiheitsstatue kann nach einiger Zeit noch an ihren Platz zurückkehren, die Aufschriften, auf der die Namen der gefallenen Soldaten genannt waren, wurden aber leider zerstört, d.h. von der Rückseite des Statuensockels abgemeißelt. Aufgrund des Symbolcharakters der Plastik und wegen ihre historischen Rolle sowie dank ihrer Stellung im Stadtbild gehört sie in die Reihe potentieller Denkmäler. Aus Gründen ihrer historischen Bedeutung, aber auch aufgrund ihrer Stadtbild prägenden Funktion hätten eigentlich auch folgende Schöpfungen aufgrund ihrer das Stadtbild gestaltenden Funktion an ihrem ursprünglichen Platz verbleiben sollen: die Statue des sowjetischen Parlamentärs Ostapenko (1951) am gemeinsamen Abschnitt der Autobahnen M1 und M7 sowie die Steinmetz-Statue (1949). Dabei ist es ganz gleichgültig, welchen künstlerischen Wert sie repräsentieren – gerade die geringere Qualität macht diese Denkmäler nämlich zu charakteristischen Zeitdokumenten. Die demontierten Denkmäler wurden allerdings nicht zerstört. Die wichtigsten unter ihnen werden als touristische Sehenswürdigkeit und gleichzeitig auch als Ort der Erinnerung im „Memento Park“ von Budapest aufbewahrt. Hierbei hat der ungarische Denkmalschutz allerdings keinerlei Rolle gespielt.



Abb. 1. Budapest, einstiger Geschäftssitz der Baugewerkschaft „MÉMOSZ“ (1946–1950) vor Sanierung und Umbau
(Photo: Staatsamt für Kulturerbe, Budapest)



Abb. 2. Budapest, einstiges Kulturhaus der Ungarischen Optischen Werke (1951)
(Photo: Pál Lővei)



Abb. 3. Budapest, Synchronwerkstatt (1951–1953)
(Photo: Staatsamt für Kulturerbe, Budapest)

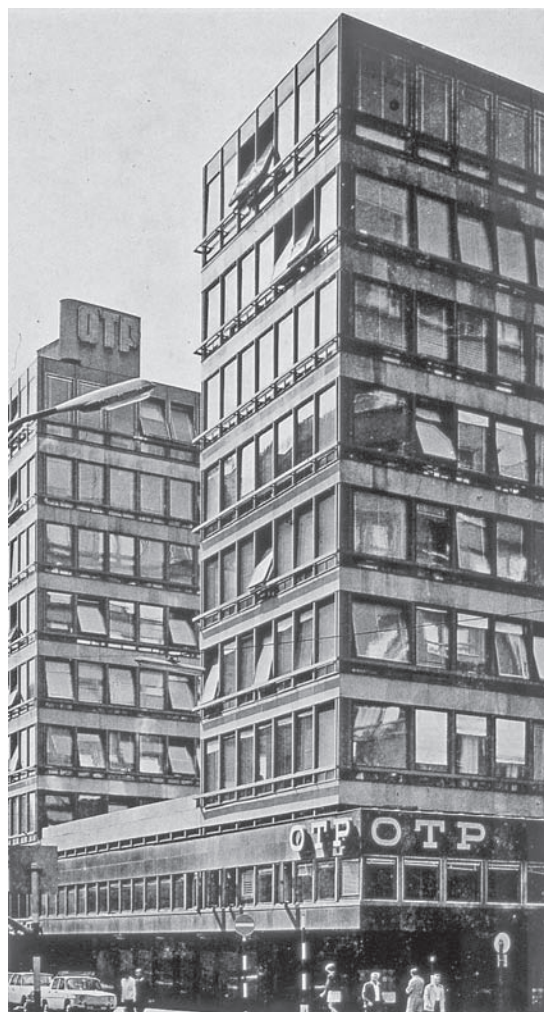


Abb. 4. Budapest, früherer Firmensitz der Außenhandelsfirma Chemolimpex (1960–1963) vor Umbau
(Reproduktion: Jenő Szendrői et al., *Magyar építészet 1945–70*. Budapest 1972. p. 89.)



Abb. 5. Budapest–Csepel, Postamt (1949–1951), Detail der Wandmalerei (1953)
(Photo: Staatsamt für das Kulturerbe, Budapest)



Abb. 6. Budapest, Element der Statuenreihe neben dem Volksstadion („Népstadion“, 1947–1953)
(Photo: Pál Lővei)



Abb. 7. Budapest–Csepel, Polizeigebäude (1950–1953)
(Photo: Staatsamt für Kulturerbe, Budapest)



Abb. 8. Dunaújváros (ehemals Sztálinváros = Stalinstadt), Poliklinik (1951–1952)
(Photo: Staatsamt für Kulturerbe, Budapest)



Abb. 9. Győr, Bibliothek und Klubhaus des Komitatskrankenhauses (1963–1968)
(Photo: Staatsamt für Kulturerbe, Budapest)



Abb. 10. Orfű, Brunnenhaus (1970–1974)
(Photo: Staatsamt für Kulturerbe, Budapest)



MIASTECZKO AKADEMICKIE W LUBLINIE – PRÓBA WSTĘPNEJ CHARAKTERYSTYKI POTRZEBY I PROBLEMÓW OCHRONY

Hubert Męcik

1. Wprowadzenie

Zespół urbanistyczno-architektoniczny Miasteczka Akademickiego w ciągu swojej historii ewoluował płynnie do stanu obecnego. W ciągu ponad 60 lat zagospodarowywania tego terenu układ komunikacyjny, wyznaczony w zasadniczym zrzębie w l. 1948-9 na podstawie projektów Czesława Gawdzika i Tadeusza Witkowskiego¹ był stopniowo wypełniany zabudową, początkowo w formach socrealistycznych, a po 1956 roku modernistycznych. Zabudowywanie terenu miasteczka trwa do dziś – aktualnie w budowie jest nowy budynek Informatyki przy ul. Akademickiej, przylegający do najstarszego budynku dydaktycznego UMCS, socrealistycznego Wydziału Fizyki projektu Cz. Gawdzika i T. Witkowskiego². Nie ma możliwości wskazania konkretnego momentu historycznego, który można byłoby uznać za czas zaistnienia „kanonicznej” formy Miasteczka Akademickiego³, jak również z tego samego powodu nie ma możliwości wskazania „kanonicznego” obrazu tego zespołu. Zespół składa się z budynków pochodzących z różnych okresów i reprezentujących zarówno rozmaite formy architektoniczne przynależne do różnych kierunków dwudziestowiecznej architektury, jak również różne technologie i standard wykonania. Cały zespół nieprzerwanie pełni funkcje użytkowe, a poszczególne budynki są na bieżąco adaptowane od nowych potrzeb. Stąd też problematyka ochrony zespołu jest złożona i wielowątkowa.

¹ Z. Kowalski, *Miasteczko akademickie w Lublinie. Historia, architektura, ekonomia*, Lublin 1972, s. 41-43.

² Tamże, s. 101.

³ Określenie „Miasteczko Akademickie” jest nie tylko pojęciem obiegowym, określającym okolice UMCS, KUL i UP w Lublinie, funkcjonującym w potocznym języku lublinian i osób studiujących w Lublinie, ale jest także ugruntowane w lubelskiej literaturze przedmiotu, publikowanej od l. 60-tych XX w., głównie w pracach Zdzisława Kowalskiego, np. Tenże, *op. cit.*; oraz publikacjach prasowych. Na użytek niniejszego artykułu pojęcie „Miasteczko Akademickie” użyte jest w znaczeniu obejmującym część Lublina kompleksowo zagospodarowywaną od 1948 roku przez UMCS, a następnie również przez inne uczelnie z UMCS się wywodzące. Chodzi tu o obszar miasta określony w przybliżeniu dzisiejszymi ulicami: Głęboką, Czwartaków, północną granicą działki, na której znajduje się budynek Biblioteki Głównej UMCS, Radziszewskiego i Akademicką włączając działkę zajęta przez budynek Weterynarii Uniwersytetu Przyrodniczego, oraz teren po południowej stronie ul. Głębokiej, na którym znajdują się budynki UP.

W niniejszym artykule pragnę jedynie zarysować, jako przyczynek do szerszej i bardziej szczegółowej dyskusji, pewne problemy ochrony zespołu urbanistyczno-architektonicznego Miasteczka Akademickiego, zespołu z pewnością cennego nie tylko w kontekście powojennej architektury Lublina, ale także, jako założenie uniwersyteckie zrealizowane w dużej skali na „surowym korzeniu”, ważnego w punktu widzenia historii urbanistyki i architektury polskiej w latach PRL.

2. Stan zachowania i próba waloryzacji obiektów wchodzących w skład zespołu

Ocena stanu zachowania całego zespołu urbanistyczno-architektonicznego, ze względu na zaznaczony wyżej ewolucyjny charakter jego kształtowania od końca l. 40-tych XX w. i zarazem brak możliwej do uznania za punkt odniesienia formy kanonicznej, właściwie nie jest możliwa. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że przez ponad sześćdziesiąt lat utrzymano zasadniczy podział funkcjonalny Miasteczka na dwie główne strefy: dydaktyczną po wschodniej stronie ulicy Sowińskiego i mieszkalamo-rekreacyjną po zachodniej stronie tej ulicy. Co prawda pod koniec XX wieku zaadaptowano na cele dydaktyczne fragmenty niektórych budynków tej części zespołu, m.in. przychodni studenckiej oraz piwnice i parter DS „Amor”, ale zachowana została przewaga pierwotnych funkcji tych obiektów. Jak dotąd nie wzniesiono także w żadnej z części Miasteczka nowych budynków, których funkcja odbiegałaby od dominującej w danej części. Budowane na pocz. XXI wieku nowe akademiki zbudowano w sąsiedztwie wcześniejszych, zaś nowe obiekty dydaktyczne budowane są wznoszone w pobliżu starszych budynków o tej funkcji.

Wskazane wydaje się określenie stanu zachowania poszczególnych obiektów wchodzących w skład Miasteczka Akademickiego. Nie będą tu brane pod uwagę budynki nowsze, wzniesione w ciągu ostatnich dwudziestu lat.

Stan zachowania pierwotnych form poszczególnych obiektów jest różny w zależności od ich historii, przekształceń, a także jakości wykonania i późniejszych remontów. Nie wnikając w próbę wielowymiarowej oceny wartości poszczególnych budynków Miasteczka należy zaznaczyć, że niewątpliwie największą wartość historyczną posiadają budynki najmniej przekształcone, z zachowanym pierwotnym wystrojem architektonicznym i plastycznym. Można do nich zaliczyć: budynki Fizyki i tzw. Chemii Małej, gmach Biblioteki, Chatkę Żaka, budynek Wydziału Biologii i Nauk o Ziemi, budynek

Wydziału Humanistycznego (stary) oraz budynki klinik weterynaryjnych.

Najstarsze obiekty dydaktyczne w zespole – dwa socrealistyczne budynki Fizyki i Chemii Małej, stanowiące jednolitą stylistycznie pierzeję wschodnią Placu Marii Curie-Skłodowskiej, zachowały oryginalne bryły (w mniejszym stopniu budynek Fizyki, do którego od tyłu w l. 1969-1972 dostawiono budynki tzw. Fizyki Doświadczalnej⁴), pierwotny wygląd elewacji, detal architektoniczny oraz w znacznej części wystrój wnętrz. Wygląd z okresu budowy zachował jak na razie także gmach Fizyki Doświadczalnej. Stan ten nie potrwa długo, bowiem w trakcie budowy jest nowy budynek Informatyki, zlokalizowany przy Chemii Małej, od strony ul. Akademickiej, przylegający od południa do Fizyki Doświadczalnej.

Gmach Biblioteki, autorstwa Tadeusza Witkowskiego, wzniesiony w latach 1963-1967⁵ zachował się niemal w stanie niezmienionym. Co prawda dobudowano doń w l. 90-tych XX w. od strony zachodniej nowe skrzydło biblioteki, jednak dobudowa ta, głównie ze względu na małą skalę, nie spowodowała zbyt dużych zmian w odbiorze masywnej i jednolitej bryły budynku, zwłaszcza w widoku od Placu Marii Curie-Skłodowskiej, którego północną pierzeję gmach Biblioteki stanowi. Zachował się w znacznej części wystrój wnętrz, w tym malowidła i mozaiki, a nawet znaczna ilość mebli z okresu wyposażania budynku bezpośrednio po jego budowie.

Dom Usługowy Studenta, tzw. Chatka Żaka, z lat 1962-1965, projektu Krystyny Różyskiej⁶, została przekształcona dotąd w niewielkim stopniu. Bryła budynku jest zachowana, podobnie znaczna część detalu i wnętrz, malowideł na ścianach zewnętrznych⁷ i wewnątrz budynku oraz rzeźbiarskich elementów wystroju zewnętrznego oraz charakterystyczne – również dla pozostałych obiektów na obszarze miasteczka UMCS, projektowanych przez Krystynę Różyską (starsze akademiki) – okładziny przyziemi elewacji budynku, o urozmaiconej fakturze naśladującej kamień lub z charakterystycznym pionowym żłobkowaniem. Największym jak dotąd przekształceniem budynku było zamurowanie części okien dawnej stołówki w połowie lat 90-tych XX w. Drobnym, ale zauważalnym dysonansem w odbiorze budynku jest brak wertykalnego akcentu, jaki stanowiła iglica nad słupkiem podtrzymującym daszek nad wejściem do budynku, usunięta w 2007 roku. Planowany jest obecnie szeroko zakrojony remont i przekształcenie Chatki.

Budynek Wydziału Biologii i Nauk o Ziemi, zaprojektowany przez Czesława Gawdzikę i wzniesiony w l. 1960-1963⁸, jest jednym z najlepiej zachowanych obiektów w zespole.

Jego bryła została częściowo zniekształcona rozbudową – w l. 90-tych XX w., kiedy wzniesiono nowe skrzydło budynku od strony wschodniej. Zasadnicza część budynku z lat 60-tych XX w. zachowała się bez istotnych przekształceń zarówno w architekturze zewnętrznej, jak i wystroju wnętrza, gdzie zachowały się nawet meble na wyposażeniu części sal wykładowych.

Budynek Wydziału Humanistycznego z lat 1962-1964, projektowany przez Czesława Gawdzikę⁹, przeszedł co prawda w ostatnich latach znaczący remont wnętrza, jednak zachował zasadniczy układ przestrzenny, a przede wszystkim zachował pierwotną kompozycję bryły budynku składającą się z trzech zestawionych ze sobą prostopadłościanów: niskiego bloku auli od strony Placu Marii Curie-Skłodowskiej i podłużnego pięciokondygnacyjnego bloku zasadniczego budynku wydziału, ustawionego prostopadle do auli, skonstruowanych ze sobą pierwotnie kolorystycznie i za pomocą faktury tynków oraz pięciokondygnacyjnego skrzydła od strony ulicy Sowińskiego. Zachowały się także pewne elementy pierwotnego wystroju i wyposażenia oraz tarcze dwóch zegarów na południowej i północnej elewacji budynku. Do budynku dostawiono w ostatnich latach od południa nowy gmach dla Wydziału Humanistycznego, o znacznie większej skali, który co prawda zdominował wizualnie „stary Humanik” w widoku od strony zachodniej, ale który w widoku od Placu Marii Curie-Skłodowskiej jest w znacznej mierze za nim ukryty.

Budynki klinik weterynaryjnych, zlokalizowane przez Czesława Gawdzikę po południowej stronie ul. Głębokiej (wówczas Alei PKWN), wznoszone stopniowo w drugiej połowie lat 50-tych XX w.¹⁰, zachowały niemal w pełni historyzującą, inspirowaną formami tzw. renesansu lubelskiego, architekturę zewnętrzną, zwłaszcza charakterystyczne szczyty zwieńczone sterczynami i obeliskami. Ponadto w ich wnętrzach zachowany jest częściowo pierwotny wystrój. Ponieważ były to budynki użytkowe, przeznaczone do dydaktyki i badań związanych z leczeniem przebywających tam zwierząt, wnętrza nie uzyskały szczególnych elementów wystroju plastycznego: mozaik, malowideł itp., tak charakterystycznych dla innych budynków dydaktycznych i usługowych Miasteczka.

Wśród pozostałych obiektów na terenie Miasteczka Akademickiego istotne znaczenie urbanistyczne – jako dominanta całego zespołu, ma budynek Rektoratu, wzniesiony według projektu Stanisława Fijałkowskiego¹¹ wraz z budynkami dydaktycznymi Wydziału Prawa i Wydziału Ekonomicznego. Mało przekształcona pozostała architektura zewnętrzna zespołu budynków Rektoratu i Wydziału Prawa¹² oraz pierwotny

⁴ Z. Kowalski, *op. cit.*, s. 103.

⁵ Tamże, s. 151.

⁶ Z. Kowalski, *op. cit.*, s. 171.

⁷ Oryginalne, z okresu wykańczania budynku, jest abstrakcyjne, geometryczne malowidło na zewnętrznej ścianie sali widowiskowej, od strony ulicy Radziszewskiego. Budynek jest też pokryty późniejszymi malowidłami z l. 90-tych XX w., o różnym poziomie, niedostosowanymi do późnomodernistycznych form architektonicznych Chatki.

⁸ Z. Kowalski, *op. cit.*, s. 119.

⁹ Tamże, s. 111.

¹⁰ Tamże, s. 135 i nast.

¹¹ Projektowany w latach 1965-1975, P. T. Szafer, *Współczesna architektura polska*, Warszawa 1988, s. 180-181.

¹² Planowany jest w tej chwili remont połączony z wymianą elewacji zachodniej budynku, przetarg na prace budowlane ogłoszony został w maju 2010 roku, *Wykonanie remontu elewacji zachodniej Wydziału Prawa i Administracji UMCS w Lublinie przy placu Marii Curie Skłodowskiej 5 w Lublinie (PN/09-10/DTI)* tryb dostępu: http://www.przetargi.umcs.lublin.pl/infobiz_server.php?mod=102&pid=258, data dostępu: 12. 07. 2010.

wystrój dwukondygnacyjnego hallu budynku Wydziału Prawa. Charakterystyczne elementy wystroju zewnętrznego budynków tego zespołu w postaci mozaik zdobiących przyziemia oraz detal elewacji horyzontalnych części zespołu, artykułowanych za pomocą umieszczonych prostopadle do płaszczyzny elewacji elementów metalowych, są istotną częścią tożsamości tych budynków, tak istotnych dla obrazu całego zespołu.

Jak dotąd większe zmiany nie dotknęły także zewnętrznej formy budynku przychodni studenckiej przy ul. Langiewicza, budynków Akademickiego Ośrodka Sportowego¹³ oraz stołówki studenckiej¹⁴. Ten ostatni budynek nie pełni dziś swojej pierwotnej funkcji, jego wnętrza są użytkowane przez różne podmioty, co niekorzystnie wpływa na wygląd zewnętrzny budynku, chaotycznie oznaczonego wieloma szyldami i innymi formami informacji wizualnej. Mimo niekorzystnego wrażenia, jakie sprawia wygląd elewacji stołówki, zwłaszcza głównej elewacji wschodniej budynku, należy zaznaczyć, że jak dotąd elewacje te nie zostały przekształcone w sposób trwały.

Istotnym przekształceniom poddano w ciągu ostatnich lat akademiki. Wszystkie zostały ocieplone i otrzymały nową, oderwaną od pierwotnej, kolorystykę elewacji. Przekształceniu, związanym z istotną poprawą standardu pokoi mieszkalnych, uległy też ich wnętrza. Szczęśliwie nie uległy zmianie bryły domów studenckich, zachowano także charakterystyczne dla projektowanych przez K. Różyską obiektów na terenie lubelskiego Miasteczka okładziny przyziemi. W bezpośrednim sąsiedztwie zespołu najstarszych akademików (od „A” do „E”) nie powstały w ostatnich latach żadne nowe obiekty. Można uznać, że ta część Miasteczka Akademickiego charakteryzuje się najlepiej zachowanym pierwotnym układem przestrzennym, właściwie nie różniącym się od kompozycji zaprojektowanej w zwycięskiej pracy konkursowej K. Różyskiej i A. Tołwińskiej-Górskiej z 1948 roku¹⁵.

W trakcie kształtowania zespołu Miasteczka Akademickiego wzbogacano jego przestrzeń również odpowiednio komponowaną zielenią oraz pomnikami, upamiętniającymi głównie osoby związane z UMCS. Niewątpliwie stanowią one istotny element tożsamości Miasteczka Akademickiego i powinny podlegać ochronie podobnie jak najcenniejsze budynki wchodzące w skład zespołu.

Większość najważniejszych z punktu widzenia znaczenia ideowego, użytkowego, najciekawszych artystycznie a zarazem najlepiej zachowanych w swoich pierwotnych formach obiektów Miasteczka jest skupionych wzdłuż ulicy Radziszewskiego i kontynuującej jej bieg alei przy akademikach oraz wokół Placu Marii Curie-Skłodowskiej. Co istotne, jak dotąd te wnętrza urbanistyczne: Plac Marii Curie-Skłodowskiej, odcinek ulicy Radziszewskiego od Placu M. Curie-Skłodowskiej do zamknięcia budynkami akademików „A” i „B” oraz wnętrza wzdłuż

głównej alei mieszkalnej części Miasteczka, po południowej stronie akademików, w najmniejszym stopniu zostały dopełnione najnowszą zabudową. Wynika to zapewne m.in. z faktu, iż były one stosunkowo wcześniej i kompleksowo zagospodarowane i w największym stopniu odzwierciedlają pierwotny, planowany pod koniec lat 40-tych XX wieku, kształt zespołu. Wydaje się, że oprócz wymienionych wyżej najlepiej zachowanych w swoim oryginalnym kształcie budynków, to właśnie te wnętrza urbanistyczne powinny w szczególności podlegać ochronie.

Szczególnie istotne jest tu znaczenie Placu Marii Curie-Skłodowskiej, głównego wnętrza urbanistycznego Miasteczka oznaczonego nie tylko imieniem patronki Uniwersytetu, ale także jej pomnikiem. Wokół placu znajdują się zarówno najstarsze budynki dydaktyczne Miasteczka: Fizyka i tzw. Mała Chemia, jak również budynki najistotniejsze ideowo i praktycznie dla całej uczelni: Rektorat i Biblioteka. Nie przypadkiem te ostatnie budynki mają również najbogatszy wystrój wnętrz. Rektorat stanowi przez swoją skalę i wysokość dominantę zespołu, czytelną również pod względem treści. Zespół budynków Rektoratu oraz wydziałów Prawa i Ekonomicznego jest także interesującym przykładem programowania wystroju wnętrz. Charakterystyczne mozaiki operujące motywami abstrakcyjnymi na zewnątrz budynków i prostymi figuralnymi kompozycjami we wnętrzach, zostały skupione w strefach przeznaczonych do reprezentacji, nie tylko do celów ściśle dydaktycznych. Mozaiki znajdują się na zewnątrz wzdłuż przyziemia elewacji wschodniej, w rejonie głównego wejścia do Rektoratu, od strony Placu, oraz wewnątrz przejścia prowadzącego ku wejściu do budynku Wydziału Prawa, będącego zarazem wejściem do hallu przed główną aulą uniwersytecką. We wnętrzach mozaiki umieszczono:

- w budynku Rektoratu tylko na parterze, naprzeciw głównego wejścia;
- w budynku Wydziału Prawa tylko w hallu, stanowiącym zarazem hall przed aulą uniwersytecką;
- przy schodach w księgarni naukowej (obecnie Księgarnia Uniwersytecka, dawniej ORPAN).

Nieprzypadkowe, jak się wydaje, lokalizacje mozaik, uświetniających reprezentacyjne części gmachu, które miały być dostępne nie tylko dla studentów i wykładowców, ale także dla ludzi spoza społeczności uniwersyteckiej, jak również miały być, były i są wykorzystywane podczas rozmaitych uniwersyteckich uroczystości i wydarzeń związanych z wizerunkiem Uniwersytetu, wskazują na ich istotną rolę w tożsamości przestrzeni Miasteczka i zarazem ich ważną funkcję w oznaczeniu przestrzeni ceremonialnej uczelni.

3. Zagrożenia dla wartościowych elementów zespołu

Wśród zagrożeń dla zachowania wartościowych elementów zespołu Miasteczka Akademickiego należy wymienić m.in.:

- nowe inwestycje uczelni – zajmowanie wolnych przestrzeni placów i terenów zielonych nowymi budynkami,

¹³ Zbudowany w latach 1968-1974 wg projektów E. Moja i B. Klimka, Z. Kowalski, *op. cit.*, s. 177.

¹⁴ Wzniesiona w latach 1968-1970 wg projektu T. Tomickiego, Tamże, s. 175.

¹⁵ Widok makiety przedstawiającej tę koncepcję publikuje Z. Kowalski, *op. cit.*, s. 41.

- zmianę funkcji obiektów,
- termomodernizację i przekształcenia związane z bieżącymi remontami budynków,
- brak świadomości wartości zespołu – postrzeganie budynków UMCS jako „komunistycznych” i „socrealistycznych” – niezależnie od form architektury danego budynku.

Ostatnie z wymienionych zagrożeń jest być może najistotniejsze, bowiem warunkuje brak dbałości o zachowanie pierwotnej formy budynków wchodzących w skład zespołu w trakcie remontów oraz zachowanie ich urbanistycznego kontekstu w związku z planowaniem i realizacją nowych inwestycji. Z braku świadomości wartości zespołu wynika także chaotyczna polityka estetyczna dysponentów budynków, którzy w sposób dość przypadkowy oznaczają użytkowane przez siebie obiekty szyldami i banerami reklamowymi. Szczególnie widoczny jest ten problem w przypadku budynku Biblioteki Głównej, której elewacja jest od kilku miesięcy w znacznej części pokryta znacznymi rozmiarów banerem reklamowym UMCS. Promocja Uniwersytetu metodami związanymi z lekceważeniem jego wartości kulturowych wydaje się być przykrym nieporozumieniem. Przykład ten jasno wskazuje, jak niska jest dziś świadomość wartości kulturowych zespołu Miasteczka Akademickiego.

Lokalizacja nowych budynków powoduje coraz większe zagęszczenie Miasteczka, a pojawienie się brył nowych obiektów wpływa na zmianę wyglądu istniejących wewnątrz urbanistycznych i powiązań widokowych. Wydaje się, iż Miasteczko Akademickie jest już w chwili obecnej wystarczająco nasyczone zabudową¹⁶, jednak planowane są kolejne budynki na tym obszarze (m.in. Biblioteka Główna UP, która powstanie na działce przy ul. Akademickiej 15). Dwa obiekty są aktualnie w trakcie realizacji (Informatyka UMCS przy ul. Akademickiej oraz Centrum Informacyjno-Wdrożeniowe Nowych Technik i Technologii w Inżynierii Rolnej UP przy ul. Głębokiej 28). Z budową nowych obiektów może wiązać się też wyburzanie wcześniejszych. W 2009 roku wyburzono w związku z budową Centrum Informacyjno-Wdrożeniowego Nowych Technik i Technologii w Inżynierii Rolnej UP budynki Zakładu Mechanizacji Rolnictwa, wzniesione w l. 1959-1969 wg projektów Cz. Gawdzika i Z. Helmanna¹⁷.

Zmiana funkcji istniejących obiektów i związana z nią zmiana programu użytkowego zazwyczaj powoduje istotne przekształcenia budynku, zwłaszcza jego wnętrza. W przypadku lubelskiego Miasteczka Akademickiego zmiana funkcji dotyczy głównie obiektów o pierwotnie usługowym charakterze. Przykładem może być tu stołówka studencka. Planowane jest także przekształcenie wnętrza Chatki Żaka, gdzie w miejscu dawnej stołówki ma znaleźć miejsce inkubator medialny.

Przekształcenia architektury i wystroju budynków jakie są dokonywane podczas termomodernizacji i remontów

mają na lubelskim Miasteczku różny charakter. Ostatnie lata przyniosły przykłady termomodernizacji podczas których, jakkolwiek użyto mogącej budzić kontrowersje kolorystyki, to jednak nie niszczone detalu architektonicznego i nie zmieniano zasadniczo kompozycji elewacji. Takim przykładem może być ocieplenie socrealistycznego tzw. domu profesorskiego przy ulicy Sowińskiego, zbudowanego w latach 1954-55¹⁸. Dochodzi też do daleko posuniętych przekształceń architektury budynku podczas termomodernizacji, jak się to stało w 2009 roku podczas remontu budynku tzw. Dużej Chemii, który stracił artykulację elewacji oraz elementy wystroju zewnętrznego w postaci mozaik z l. 60-tych XX wieku w elewacji westybulu wejściowego od strony południowej.

Obecnie niepokój budzą zapowiedzi UMCS dotyczące planowanych przekształceń budynku Chatki Żaka.

Szeroko zakrojone plany inwestycyjne uczelni, w połączeniu z dostępem do znacznych środków finansowych, pochodzących ze źródeł zewnętrznych, np. funduszy unijnych, powodują obawy o możliwość zachowania wartości jakie wciąż jeszcze reprezentuje sobą zespół Miasteczka Akademickiego. Z pewnością objęcie jego najcenniejszych części ochroną prawną mogłoby pomóc ukierunkować odpowiednio możliwości inwestycyjne obu Uniwersytetów, tak, aby poprawiając warunki nauki i pracy oraz stan techniczny budynków nie tracić, bądź też zachować w możliwie największym stopniu ich wartości historyczne i artystyczne. Obserwowane na Miasteczku Akademickim przykłady różnych metod postępowania z architekturą i wystrojem budynków pokazują, że możliwe jest dostosowywanie ich do współczesnych wymagań użytkowych bez zbytnej ingerencji w ciekawe formy architektoniczne. Takimi przykładami mogą być wspomniany już remont tzw. Domu Profesorskiego oraz remonty socrealistycznych budynków dydaktycznych UP przy ulicy Akademickiej.

4. Możliwości ochrony zespołu i poszczególnych budynków Miasteczka Akademickiego w aktualnym stanie prawnym

Lubelskie Miasteczko Akademickie – cały zespół, jak i jego poszczególne elementy czy pojedyncze obiekty w aktualnym stanie prawnym mogą być chronione zarówno jako zabytki, jak i jako dobra kultury współczesnej. Czas powstania Miasteczka skłania do traktowania go raczej jako dobra kultury współczesnej niż jako zabytku, choć warto zauważyć, że zarówno układ urbanistyczny miasteczka jak i niektóre wchodzące w jego skład budynki (m.in. stary budynek Fizyki, tzw. Mała Chemia czy najstarsze akademiki) są starsze niż najmłodsze obecnie obiekty wpisane w Polsce do rejestru zabytków. Także możliwy zakres ochrony, jaki w aktualnym stanie prawnym dotyczy zabytków, szerszy niż w przypadku dóbr kultury współczesnej również w przypadku zabytków niewpisanych do rejestru a ujętych w gminnej ewidencji zabytku, może być przesłanką do próby traktowania przynajmniej najcenniejszych obiektów Miasteczka jako zabytków – by tym

¹⁶ W podobnym duchu wypowiadał się rektor UMCS, prof. Dąbrowski podczas wywiadu w Akademickim Radiu Centrum 19 marca 2010 roku.

¹⁷ Z. Kowalski, *op. cit.*, s. 127.

¹⁸ Tamże, s. 185.

samym skuteczniej i szybciej objąć je przynajmniej częściową ochroną.

W przepisach ustawy z dnia 27 marca 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym (Dz. U. z 2003 r. nr 80 poz. 717 z późniejszymi zmianami) dobra kultury współczesnej zostały zdefiniowane jako *niebędące zabytkami dobra kultury, takie jak pomniki, miejsca pamięci, budynki, ich wnętrza i detale, zespoły budynków, założenia urbanistyczne i krajobrazowe, będące uznanym dorobkiem współcześnie żyjących pokoleń, jeżeli cechuje je wysoka wartość artystyczna lub historyczna*¹⁹.

Należy tu zaznaczyć, że występujące w polskim prawie definicje dotyczące pojęć zabytku i dobra kultury współczesnej nie są do końca rozłączne, tj. istnieje możliwość wg tych definicji uznać ten sam obiekt za zabytek (*świadectwo minionej epoki bądź zdarzenia*), jak i dobro kultury współczesnej (*uznany dorobek współcześnie żyjących pokoleń*). Użyte w ustawie o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym pojęcie „nie będące zabytkami” nie jest sprecyzowane. Z analizy występowania w ustawie o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami pojęcia „zabytek” można wnioskować, że nie należy pod tym pojęciem rozumieć tylko obiektów wpisanych do rejestru, ale również obiekty uwzględnione w gminnej ewidencji zabytków oraz inne obiekty historyczne²⁰. Pojęcie „zabytek” w ustawie o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym nie odnosi się do czasu powstania obiektu, ale do faktu objęcia go ochroną i/lub ujęcia w gminnej ewidencji zabytków. Nie jest więc sprecyzowane, czy np. nieobjęty dotychczas żadną formą ochrony i nie znajdujący się w gminnej ewidencji zabytków obiekt wzniesiony w 1955 roku powinien być chroniony jako dobro kultury współczesnej, czy też jako zabytek.

W odniesieniu do ustalenia ochrony w miejscowym planie zagospodarowania przestrzennego przepisy nie rozróżniają sposobów ochrony zabytków nie wpisanych do rejestru i dóbr kultury współczesnej – różnica tkwi w nazwie obiektu, zaś zakres ochrony każdorazowo zależy nie od przepisów ustawy, ale od treści ustaleń zawartych w miejscowym planie zagospodarowania przestrzennego. Z językowego punktu widzenia rozróżnienie to wydaje się być zasadne, ponieważ „zabytek” jest w języku polskim określeniem obiektu o co prawda nieokreślonym ściśle, ale jednak pewnym wieku, zaś jako dobra kultury współczesnej mogą być obejmowane ochroną również obiekty całkowicie współczesne, jednak rozróżnienie to w zasadzie nie ma wpływu na zakres ochrony w miejscowym planie zagospodarowania, ani na przyszłą ochronę obiektu, nie bowiem nie stoi z prawnego punktu widzenia na przeszkodzie, aby obiekt chroniony w miejscowym planie zagospodarowania przestrzennego jako dobro kultury współczesnej został po

upływie pewnego czasu objęty ściślejszą ochroną przez wpis do rejestru zabytków.

Różnica w zakresie ochrony dotyczy innych form ochrony niż ustalenie ochrony w miejscowym planie zagospodarowania przestrzennego. Po nowelizacji ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z 2010 roku²¹ pojawiła się możliwość ochrony na etapie wydawania decyzji o warunkach zabudowy oraz pozwolenia na budowę zabytku ujętego w gminnej ewidencji zabytków, a niewpisanego do rejestru. W przypadku dóbr kultury współczesnej możliwości takich nie ma. Jedyną możliwą dla nich prawną formą ochrony pozostają ustalenia w miejscowym planie zagospodarowania przestrzennego. Specyficzny charakter ochrony określonej w ustaleniach miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego, ograniczony do zakresu regulacji planu – zagadnień wchodzących w skład pojęcia ładu przestrzennego i co za tym idzie niemożliwość ochrony za pomocą tej formy prawnej wewnątrz budynków i ich wystroju, jest kolejną przesłanką za postulowaniem traktowania najcenniejszych obiektów Miasteczka jako zabytków. Tylko za pomocą stosowania form ochrony prawnej odnoszących się do zabytków można ochronić np. charakterystyczny wystrój wewnątrz niektórych budynków z terenu Miasteczka.

Nieostre i dyskusyjne jest użyte w ustawowej definicji dobra kultury współczesnej pojęcie „uznany dorobek”. Przepisy nie precyzują przez kogo i w jakich okolicznościach uznany ma być obiekt, aby mógł spełnić ustawową definicję dobra kultury współczesnej i tym samym by kwalifikował się do ochrony. Rozumienie językowe, przytaczane za Słownikiem Języka Polskiego (red. M. Szymczak, t. III, PWN, 1981) „*głośny, znakomity, mający ugruntowaną, wyrobioną dobrą opinię*”, jest raczej trudne do użycia w przypadku obiektów młodych, które, poza rzadkimi wyjątkami, w społecznym odczuciu nie niosą niemal żadnych pozytywnych wartości. Problem uznania obiektu należałoby zatem przesunąć w sferę opinii w ramach pewnych grup zawodowych, np. architektów czy historyków sztuki – osób, które są w stanie docenić wartość obiektu nie będącego dla danej społeczności niczym szczególnie cennym. Pewnym wskazaniem mogą być także uzyskiwane przez twórców obiektu nagrody i wyróżnienia oraz opisywanie obiektu w literaturze przedmiotu. Ze względu jednak na niewielki jak dotąd stopień opracowania architektury i sztuki powojennej nie powinno się wyłączać obiektów nie nagradzanych ani takich, których dotychczas nie uwzględniano w literaturze.

W przypadku lubelskiego Miasteczka Akademickiego sprawa uznania jego wartości przedstawia się dość interesująco. Ilość publikacji na temat Uniwersytetu i jego zespołu urbanistyczno-architektonicznego, jakie wydawano szczególnie w latach 60-tych i 70-tych XX wieku i w których podkreślano wyjątkowość założenia na tle ówczesnych polskich inwestycji akademickich nie przełożyła się na dzisiejszą świadomość wartości zespołu. Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej wielokrotnie potrafił podkreślać unikalność i walory

¹⁹ Art. 2 pkt 10 ustawy z dnia 27 marca 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym (Dz. U. z 2003 r., nr 80 poz. 717 z późn. zmianami).

²⁰ Podobnie szeroko interpretuje zakres używanego w ustawie z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. z 2003 r. Nr 162, poz. 1568 z późn. zmianami) m.in. K. Zalasieńska, *Charakter prawny zaleceń konserwatorskich*, „Kurier Konserwatorski”, 6/2010, s. 12.

²¹ Ustawa z dnia 18 marca 2010 r. o zmianie ustawy o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami oraz o zmianie niektórych innych ustaw (Dz. U. z 2010 r., Nr 75, poz. 474)

swojego założenia urbanistyczno-architektonicznego. Szczególnie w latach 60-tych i 70-tych XX wieku ukazywały się kolejne publikacje na temat budynków Uniwersytetu, głównie autorstwa **Zdzisława Kowalskiego**, z najbardziej obszerną pracą tegoż autora „*Miasteczko akademickie w Lublinie: historia, architektura, ekonomia*”, wydaną w 1972 roku, na czele²². Obiektem powstającym dla UMCS poświęcano uwagę także w publikacjach branżowych, np. gmach rektoratu został uwzględniony w szerokiej publikacji **Przemysława T. Szafera**, „*Współczesna architektura polska*”, wydanej w Warszawie w 1988 roku. W l. 60-tych i 70-tych XX wieku budynki miasteczka stanowiły jeden z głównych tematów pocztówek lubelskich, zarówno wydawanych przez Ruch, jak i później Krajową Agencję Wydawniczą. Miasteczko było także wielokrotnie ukazywane w albumach i przewodnikach o Lublinie, firmowanych przez takich autorów, jak **Henryk Gawarecki** i **Czesław Gawdzik**²³ czy **Edward Hartwig**. Miasteczko również dziś jest traktowane jako istotny element krajobrazu Lublina, wart uwagi i zwiedzenia²⁴. Fakt ilości publikacji, w których podkreślano walory lubelskiego założenia, ukazuje lubelskie Miasteczko jako dzieło uznane już przez współczesnych i niewątpliwie jedno z najważniejszych, jeśli nie najważniejsze, powojenne założenie urbanistyczno-architektoniczne w Lublinie. Budynki UMCS stały się także tematami wystaw w Muzeum UMCS: w 1999 roku wystawy o budynkach Uniwersytetu, zaś w 2008-2009 roku wystawy przygotowanej przez stowarzyszenie **Forum Rozwoju Lublina** o modernizmie w Lublinie w latach 1930-1980.

Z dużą ilością publikacji kontrastuje dzisiaj zaznaczony wyżej brak świadomości wartości Miasteczka wśród mieszkańców Lublina, pracowników uczelni i ich studentów. Obok działań prawnych, mających na celu ochronę zachowanych wartości Miasteczka powinny mieć miejsce działania promocyjne i PR dotyczące tej problematyki.

5. Zakończenie

Najcenniejsze historycznie, artystycznie i z punktu widzenia znaczenia ideowego dla uczelni budynki skupione przy

Placu M. Curie-Skłodowskiej i ul. Radziszeńskiego powinny być traktowane przez Uniwersytet, jak i miasto – jako istotne świadectwa rozwoju Lublina i jego chlubnych naukowych tradycji. Zwłaszcza budynki Rektoratu (z wydziałami Prawa i Ekonomicznym), Biblioteki i Chatki Żaka mogą stać się swoistym symbolem chlubnych tradycji kulturowych UMCS (a także UP) – i jego dziedzictwa architektonicznego. Uniwersytet zakładany **od podstaw w 1944 roku** otrzymał rzadki jak na owe czasy w Polsce zespół urbanistyczno-architektoniczny, którego bardzo ważnym elementem – formalnie i treściowo – były i są wymienione budynki. Z pewnością istotne jest, aby ważne instytucje naukowe Lublina pielegnowały najbardziej chlubne części swego wyjątkowego dziedzictwa – w tym budynki o wysokich wartościach artystycznych, a zwłaszcza niejako uświęcony tradycją jednego z najważniejszych ośrodków kulturalnych powojennego Lublina – budynek Chatki Żaka, swoisty **symbol lubelskiej kultury studenckiej**.

Nie bez znaczenia jest też aspekt PR i marketingowy takich działań. W czasie, gdy na świecie i w Polsce mówi się coraz głośniej o **potrzebie ochrony dziedzictwa architektonicznego drugiej połowy XX wieku** – dobry przykład płynący z UMCS mógłby się stać znakomitą elementem promocji Uniwersytetu jako instytucji z tradycjami, ale świadomej swej nowoczesności i reagującej na aktualne trendy.

Przyjazny dla studentów, zaprojektowany w **ludzkiej skali** i w ciekawych formach architektonicznych kampus o interesującej historii mógłby być znakomitą atutem promocyjnym UMCS i UP, a zarazem miasta Lublin. By tak się stało, potrzebna jest jednak ochrona zachowanych jeszcze wartości historycznych i artystycznych reprezentowanych przez zespół i poszczególne budynki Miasteczka Akademickiego.

Interesująca analogią do sytuacji lubelskiej jest problem ochrony powojennych budynków uniwersyteckich UJ, poruszany w branżowych opracowaniach powstających w Krakowie²⁵. Jeżeli ochrona późnomodernistycznych budynków jest dyskutowana w odniesieniu do UJ, uczelni posiadającej nie znajdujące analogii na polskim i rzadkie na środkowoeuropejskim gruncie tradycje historyczne i zabytkowe obiekty uniwersyteckie, tym bardziej potrzeba ochrony powojennego dziedzictwa architektonicznego powinna być aktualna i rozumiana w przypadku lubelskich uczelni wywodzących się z UMCS, funkcjonujących w wyjątkowej na polskim tle przestrzeni lubelskiego Miasteczka Akademickiego.

²² Wymienić warto również, ze względu na interesujące informacje i materiały ikonograficzne inne publikacje Z. Kowalskiego: *Dzielnica Uniwersytecka w Lublinie*, Lublin 1964; *25 lat rozwoju państwowych wyższych uczelni w Lublinie: fakty i liczby*, Lublin 1969; *Narodziny pierwszego uniwersytetu Polski Ludowej: dla upamiętnienia trzydziestej piątej rocznicy powołania Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie 1944-1979*, Lublin 1979 (wybór dokumentów i materiałów źródłowych opracowany wraz z S. Flanczewską); *Biblioteka Główna Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie: przewodnik*, Lublin 1980 (wraz z J. Olczak).

²³ M.in. szczególnie ciekawe materiały zawarto w opracowaniu H. Gawareckiego i Cz. Gawdzika, *Lublin. Krajobraz i architektura*, Warszawa 1964.

²⁴ Jako przykład może służyć to, iż Miasteczku poświęcono jedną z części *Spacerownika* wydawanego jako dodatek do lubelskiego wydania „Gazety Wyborczej” w 2007 roku (*Spacerownik. Lublin Akademicki*, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 19. 05. 2007, opr. M. Bielecka-Hołda i B. Nowak).

²⁵ W opublikowanym przez małopolski Urząd Marszałkowski *Atlasie dóbr kultury współczesnej województwa małopolskiego*, opr. A. Rozenau-Rybowicz, D. Szlenk-Dziubek i P. Białoskórski, Kraków 2009, znalazły się m.in. Dom Studentek UJ z lat 1962-1964 i Układ urbanistyczny Miasteczka Studenckiego z lat 1964-1967 i 1971-1975, o znacznie mniejszej skali i mniej indywidualnych formach niż lubelskie Miasteczko Akademickie. Autorzy Atlasu proponują obejmie tych obiektów ochroną prawną.



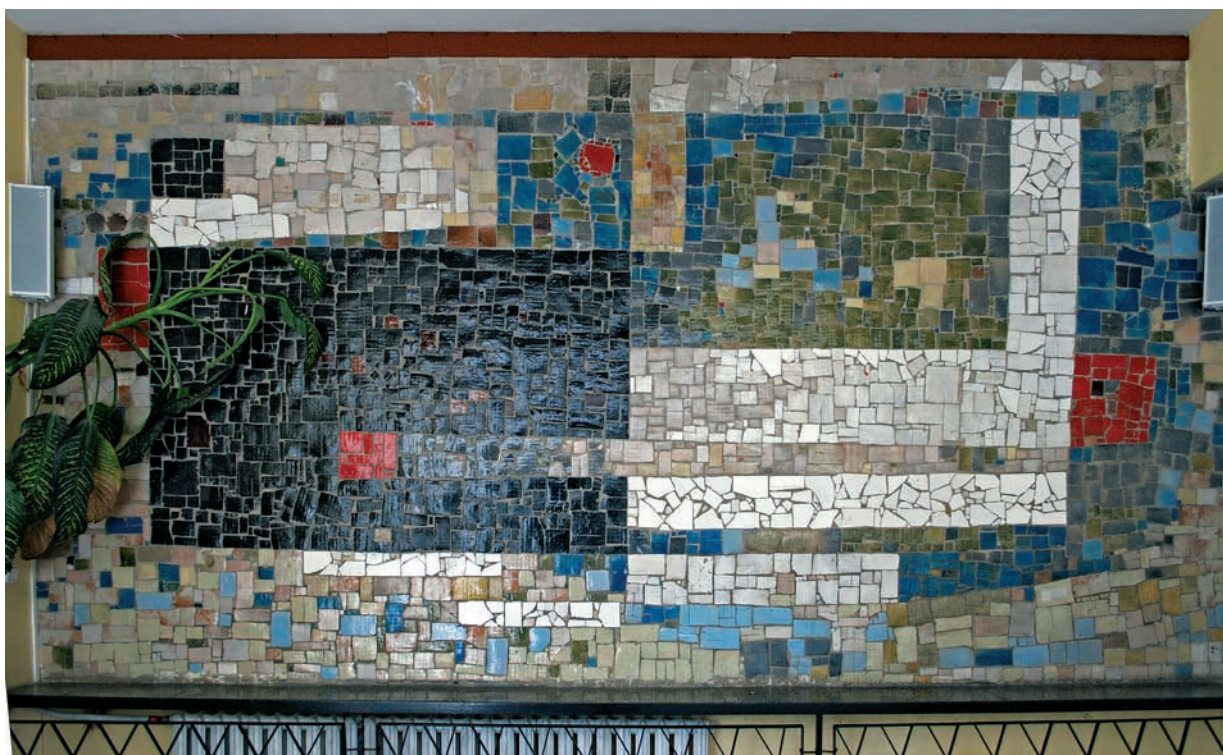
Fot. 1. Budynki Wydziału Humanistycznego i Rektoratu UMCS widziane od strony Placu Marii Curie Skłodowskiej, stan obecny.



Fot. 2. Mozaiki w przejściu między budynkami Wydziału Ekonomicznego i Wydziału Prawa, stan obecny.



Fot. 3. Mozaika w hallu Wydziału Prawa, stan obecny.



Fot. 4. Mozaika w hallu parteru budynku tzw. Dużej Chemii, stan obecny.



Fot. 5. Fragment południowej elewacji budynku tzw. Dużej Chemii przed termomodernizacją, 2008.



Fot. 6. Fragment południowej elewacji budynku tzw. Dużej Chemii po termomodernizacji, stan obecny.



Fot. 7. Chatka Żaka, skrzydło z salą widowiskową, elewacja od strony ul. Radziszewskiego, stan obecny.



MIĘDZY MDM A MINNEAPOLIS. O KILKU MITACH SOCREALIZMU

Andrzej K. Olszewski

W pracy Edwarda Możejki, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek* czytamy: „Wydaje się, że pośmiertne życie realizmu socjalistycznego jest znacznie ciekawsze i wywołuje bez porównania większe zainteresowanie niż jego rzeczywiste istnienie w ciągu pół wieku.”¹ Faktem jest, że od czasu książki Wojciecha Włodarczyka *Socrealizm. Sztuka Polska w latach 1950-1954* ukazało się wiele opracowań i studiów, omawiających okres stalinizmu w sztuce pod kątem nie tylko sztuk plastycznych, lecz także literatury, muzyki itp. Poza wymienionym Możejką wymienimy dla przykładu Tomasza Gryglewicza *Komunizm w sztuce polskiej*, Krzysztofa Stępnika i Magdaleny Piechoty *Socrealizm. Fabuły-komunikaty-ikony. Realizm socjalistyczny w Polsce z perspektywy 50 lat*, aż po ostatnią Ewy Toniałki *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*. Do tego dochodzą oczywiście liczne artykuły, krytyki, recenzje z wystaw itp.²

W moim wystąpieniu nie zamierzam podsumowywać powyższych opracowań, czy proponować jakieś nowe interpretacje. Pragnę natomiast zwrócić uwagę na pewne błędne – według mnie – widzenie socrealizmu, szczególnie w szerszym odbiorze społecznym, tworzenie mitów niezgodnych z rzeczywistymi faktami. Są one wynikiem, jak i sam socrealizm widzenia i osądzania tych zjawisk wyłącznie w kryteriach politycznych.

Mit pierwszy, nazwałbym ikonograficznym. Jest to rozpowszechnione w szerszym odbiorze mniemanie, że ikonografia dotycząca pracy fizycznej (górnicy, hutnicy, żniwiarze itp) występowała tylko w sztuce ZSRR i krajach demokracji ludowych. Jest to oczywisty nonsens, skoro sztuka od czasów rewolucji przemysłowej pełna jest tego rodzaju tematyki poczynając od *Kamieniarzy* Gustawa Courbeta, poprzez twórczość Adolfa Menzla, Constantina Meuniera i wielu innych. Sceny rzeźbione przez Pawła Malińskiego na warszawskim Pomniku Drogi Brzeskiej (1825) to tylko jeden z przykładów.³ Fakt powszechności tej tematyki w sztuce XX w. nie oznacza, jak wielu sądzi, że występowała ona wyłącznie w tzw. krajach totalitarnych. Pełno jej było np. w sztuce Francji, czy Belgii.

Szczególną uwagę należy zwrócić na Stany Zjednoczone, gdzie roosveltowski program Federal Art Project wręcz programowo sprzyjał tego rodzaju tematyce, zaś o czym wielu nie wie, wpływy lewicy były bardzo silne.⁴ Wojciech Włodarczyk pisał: „Rozpatrując dorobek malarski lat 30-tych XX wieku, a więc momentu oficjalnych narodzin socrealizmu, przykładów podobnych do malowideł socrealistycznych znajdujemy bardzo wiele, można powiedzieć, że zastanawiająco dużo. Dwa przeciwstawne sobie, przynajmniej w deklaracjach, systemy totalitarne, niezależne od obowiązujących poza ich granicami teorii estetycznych, realizowały podobny kanon sztuki. Aby nie upraszczać porównania, należy przypomnieć malowidła realizowane pod egidą demokratycznej administracji Roosevelta. Są niemal identyczne z malarstwem w Związku Radzieckim. Źródła tego zjawiska nie znajdują się oczywiście w latach 30-tych. Zjawisko to jest pochodną olbrzymiego procesu formowania się nowej struktury społecznej, którą historycy współcześni i socjologowie nazywają <demokracjami masowymi>.”⁵ Bez narzucania oficjalnie obowiązującej doktryny, pewne zbieżności w ideologii są tu widoczne. Amerykański badacz Federal Art Projects Jonathan Harris pisał, że program ten „uprawiał jawną polityzację kultury [...] państwo, podobnie jak w Związku Radzieckim, nadzorowało całą wytwórczość artystyczną”.⁶ Susan Ware uważała, że chodziło o przełamanie elitarności sztuki, w efekcie czego, jak pisał Christopher de Noon miały być „duchowe i estetyczne wartości sztuki dostępne możliwie największej liczbie ludzi.”⁷ Awangarda komunizmu, którą byli malarze meksykańscy malowali komunistyczne emblematy, znany jest epizod monumentalnego fresku z Leninem autorstwa Jose Clemente Orozco w Rockefeller Center.⁸ Oczywiście nie należy popadać w przesadę i za wszelką cenę szukać socrealizmu w Ameryce, choć termin *social realism* funkcjonuje tam jako forma sztuki o tematyce społecznej. Wydaje się jednak, że gdyby monumentalny cykl obrazów Thomasa Hard

¹ Edward Możejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*. Universitas, Kraków 2001 s.

² Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka Polska w latach 1950-1954*. Libella, Paris 1986; Tomasz Gryglewicz, *Komunizm w sztuce polskiej*, 2005; Krzysztof Stępnik, Magdalena Piechota, *Socrealizm. Fabuły-Komunikaty-ikony*, UMCS Lublin 2006; Ewa Toniałka, *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*. Korporacja Halart, Kraków 2008.

³ Irena Grzesiuk-Olszewska, *Warszawska rzeźba pomnikowa*, Neriton, Warszawa 2003 s.44-46

⁴ Monika Nimszke, *Federal Art Project jako forma mecenatu państwowego lat 30-tych w Stanach Zjednoczonych Ameryki*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Andrzeja K. Olszewskiego przy katedrze Historii Sztuki. Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2000.

⁵ Włodarczyk, op.cit., s.20

⁶ Nimszke, op.cit., s.4

⁷ tamże, s.5

⁸ Andrzej K. Olszewski, Budynek Radio Corporation of America w zespole Rockefeller Center i jego program ideowy, w: Marmur Dziejowy. Studia z Historii Sztuki. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 2002, s.511-523.

Bentona *Dzisiejsza Ameryka* (1930-1931) powstał w Związku Radzieckim, z pewnością ze względu na dynamizm tematyki przemysłu i pracy zyskałby oficjalne uznanie. Edward Możejko tak ocenia opinie M. C. Bowna – autora pracy,

Socialist Realism Painting : „Autor zebrzał ogromny materiał zawierający 544 reprodukcje malarstwa socrealistycznego i co ciekawsze, nie potraktował tego zjawiska jako symptomu totalitaryzmu w sztuce (wbrew przytoczonemu przez siebie przykładom świadczącym o tym, że malarze pracowali często pod naciskiem służb bezpieczeństwa i za niewłaściwe przedstawianie Stalina przypłacali niekiedy życiem), lecz uznał je za część <wspólnego ruchu malarstwa realistycznego w dwudziestym wieku>”.⁹ Wydaje się, że tu leży istota sporów interpretacyjnych. Gdyby w gruncie rzeczy odrzucić agresywną i prymitywną agitację polityczną, to zostanie po prostu lepsze, lub gorsze malarstwo realistyczne, którego nastawiona na awangardę historia sztuki współczesnej nie dostrzegała, lub miała za nic.

Podobne kontrowersje budzi też architektura projektowana w różnych formach tradycji klasycznej. Już od początku XX w. występowały najrozmaitsze warianty „uproszczonego klasycyzmu”, lub wręcz tradycja akademicka. Szczególnie zaś w latach 20-tych i 30-tych.¹⁰ Faktem jest, że systemy totalitarne uważały tę tradycję za najbardziej odpowiednią dla swych ideologii, lecz nie zawsze była to reguła narzucona przez doktrynę. Formy te występowały szczególnie w latach 30-tych tak w Ameryce, jak i we Francji, Belgii, czy Polsce. Niejednokrotnie słyszałem opinie, że gmach Muzeum Narodowego w Warszawie to architektura „faszystowska”. Jest to typowe przyczepianie politycznych etykietek, poza wiedzą i widzeniem. Przykładów takich można podać bardzo wiele.

Drugi mit związany z socrealizmem jest dużo groźniejszy. Nazwałbym go mitem wyłącznego stylu dla całego PRL-u, to zaś prowadzi do fałszerstwa historii. Tak niestety sądzi niemała część społeczeństwa. Monika Małkowska pisała przed kilku laty, że : „W mniemaniu większości młodych, socrealizm trwał tyle lat, co Polska Ludowa. Czyli nie pięć... ale ponad czterdzieści. Nie tylko słabo znają historię, mącą im w głowach również mądrości z Internetu. [...] Nic więc dziwnego, że według ludzi urodzonych w latach 70. i 80. socrealizm to jedyny oryginalny styl, jakim wyróżniała się sztuka powojennej Polski.”¹¹ Podobnie Małgorzata Lisowska – Magdziarz, stwierdza, że „wielu młodszych użytkowników kultury utożsamia socrealizm z całym PRL”.¹² Ten sposób oceny wynika z obecnie jednostronnego i wyłącznie negatywnego oceniania całego PRL-u (takie myślenie przypomina czasy stalinowskie), co jest odnośnie do sztuki nonsensem. Sztuka i kultura w PRL-u roku 1950 i 1960 to zupełnie inne światy, zasadniczo wyróżniające PRL spośród tzw. demokracji ludowych. Gdyby przyjąć takie

śmieszne stanowisko wynikające z braku wiedzy i widzenia czegokolwiek, to by oznaczało, że *Pomnik Przyjaźni Polsko-Radzieckiej* (1954) i *Portret Wielokrotny* (1967) Aliny Szapocznikow należą do socrealizmu, jako że powstały w PRL-u; albo Tadeusza Łódzian *Kolejarz* na MDM (1952) i syntetyczna w formie abstrakcyjnej *Rzeźba przydrożna* (1957); dodajmy jeszcze na tymże MDM-ie *Hutnika* Jerzego Jarnuszkiewicza i jego piękna forma przestrzenna *Glob* w Elblągu (1965).¹³ Aleksander Kobzdej, za którym niczym jakaś zmara wlecze się *Podaj cegłę*, należał od końca lat 50-tych do czołówki przedstawicieli informelu.

Trzeci z kolei mit socrealizmu, to czasy nam najnowsze (czy jest to mit zweryfikuje czas). Dotyczy on żywotności socrealizmu w czasie obecnym. Tak uważa Małgorzata Lisowska – Magdziarz, która widzi tradycję kodów socrealistycznych między innymi w reklamie. Autorka tak pisze o komunikatach reklamowych: „[...]na kontraście z socrealizmem (m.in.) oparto kampanię, wprowadzającą napój owocowy frugo; sieć supermarketów Carrefour <świątowała zwycięstwo niskich cen> umieszczając na billboardach obrazy będące wyraźnymi intertekstualnymi nawiązaniem do słynnych dzieł malarskich socrealizmu (np. *Na rusztowaniu* Stefanowskiego, *Ślubowania* Siewierskiego, *Manifestacji pokojowej młodzieży* Krysińskiej). Polar oferował <po rewolucyjnej cenie zmywarki dla ludu i przy jego najczynniejszym udziale>, a firma Seat zachęcała do kupowania samochodów <rewolucyjnymi dekretami> przy pomocy m.in. fotomontaży wykorzystujących powszechnie (w tej części Europy) znane fotografie pozdrawiającego lud Lenina. Wycinki z socrealistycznych kronik filmowych uzasadniały potrzebę jedzenia chleba chrupkiego Wasa. Typowy socrealistyczny chór męski w charakterystycznych krawatach i fryzurach wyśpiewywał <Atlasu siłę czynem głos> - reklamując w telewizji klej budowlany”.¹⁴ Niewątpliwie jest w tym dużo racji, choć jest też faktem, że pewne czynności i towarzyszące im gesty mogą być tylko takie a nie inne. Gest człowieka z łopatą zawsze będzie taki sam. Jest przecież sprawą oczywistą, że ideowa funkcja obrazu, czy rzeźby w konwencji socrealistycznej nie leży w jego formie, lecz politycznej deklaratywności. Forma ta jest nadal żywotna i ponadto przez szerokie masy pożądana, choć treść stoi jak najdalej od deklaracji politycznych. Wystarczy przypomnieć tu malarstwo, czy rzeźbę pomnikową poświęconą wybitnym postaciom, np. papieżowi.

W wywiadzie przeprowadzonym przez Łukasza Radwana z czołowym przedstawicielem dobrej rzeźby realistycznej Marianem Koniecznym i złośliwie zatytułowanym „Jan Paweł Lenin” czytamy: „U stóp pomnika w Licheniu pierwotnie miała być tylko umieszczona postać księdza. Ale artysta usłyszał, że skoro

⁹ Możejko, o.cit., s.309

¹⁰ Franco Borsi, *The Monumental Era. European Architecture and Design 1929-1939*. Lund Humphries London.

¹¹ Monika Małkowska, „Gdy serce biło jedno, „Rzeczpospolita” 2003 nr.87 s.A10.

¹² Małgorzata Lisowska – Magdziarz, *Socrealizm bez wartościowania. Fascynacja socrealizmem w tekstach kultury popularnej w Polsce po 1989 roku*, w: Stępnik, Piechota, *Socrealizm...op.cit.*, s.428

¹³ Współczesna forma plastyczna w pejzażu miasta w Polsce. Katalog. Wstęp Małgorzata Szelepin, Wrocław Muzeum Architektury 1974; Katarzyna Skolimowska, *Rzeźba architektoniczna Warszawy lat 50.XX wieku*. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Andrzeja K. Olszewskiego katedrze Historii Sztuki Akademii Teologii Katolickiej (UKSW) 1999

¹⁴ Małgorzata Lisowska – Magdziarz, *Socrealizm bez wartościowania. Fascynacja socrealizmem w tekstach kultury popularnej w Polsce po 1989 roku*, w: Stępnik, Piechota, *Socrealizm...*, s. 434.

<lud Boży wznosi Panu świątynię, to właśnie lud należy upamiętnić> – No i zrobiłem płaskorzeźby – opowiada Konieczny. Ludzie uwiecznieni na ścianach cokołu nie różnią się niczym od proletariackich bohaterów utrwalanych w kamieniu i spiżu we wczesnym PRL. Tak jak i tam, tak i tutaj lud pcha taczki, na nogach ma gumki, a na głowach berety. To są przecież realne rzeczy, nadal buduje się w gumiakach – tłumaczy Konieczny.> [...] Estetyka pozostaje mniej więcej ta sama, zmieniają się tylko bohaterowie. Posągi Lenina i jego towarzyszy ustąpiły miejsca księdzu Popiełuszcze, Piłsudskiemu i przede wszystkim Janowi

Pawłowi II. Ich uroda jest zwykle odwrotnie proporcjonalna do pompy, z jaką są odsłanianie”¹⁵.

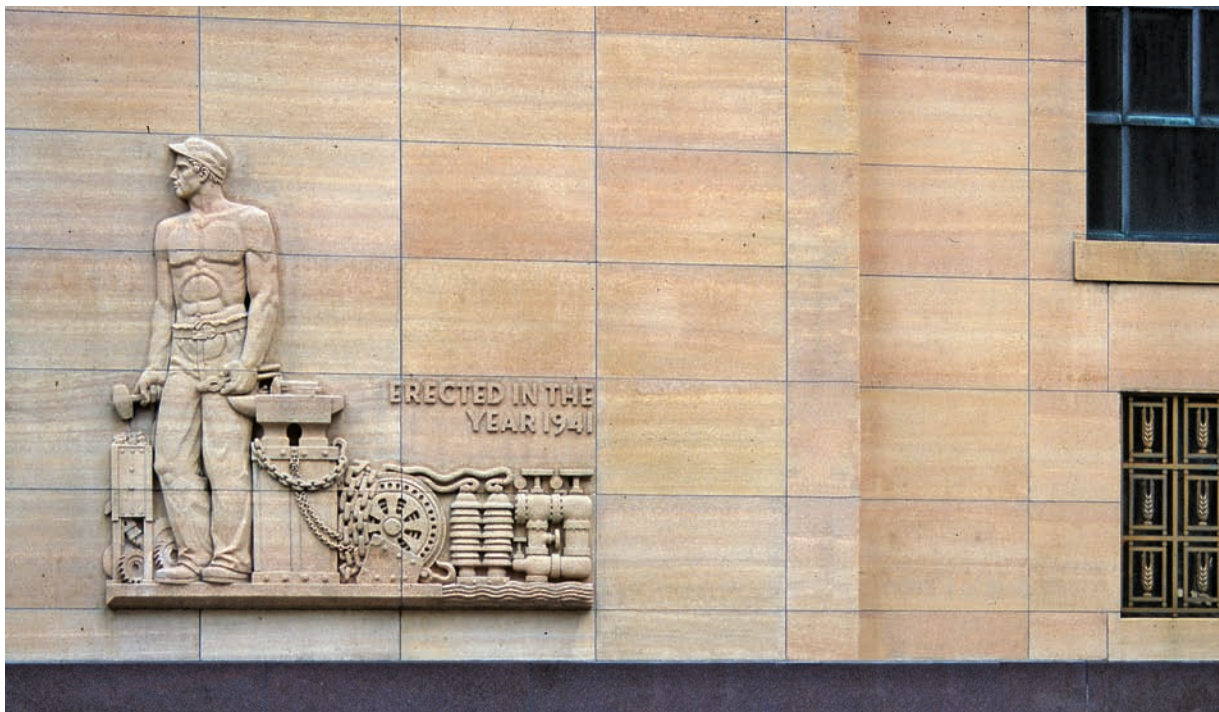
Kochana przez lud konwencja była i jest w gruncie rzeczy żywa przez całe dziesięciolecie. Polityczne nakazy i hasła narzuciły jej swego czasu rolę politycznej propagandy. Odrzucenie tych naleciałości pozwoli zająć się sprawami tak formy, jak i treści, wyeliminować nieudolne i toporne kicze, oraz nabrać do sprawy właściwego dystansu już bez mitów.

Niniejszy tekst został opublikowany w pracy: „Rzeźba” w architekturze, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Wyszyńskiego, 2008.



Fot. 1. Paweł Maliński, Pomnik Budowy Drogi Brzeskiej 1825, Warszawa ul. Grochowska

¹⁵ Łukasz Radwan, Jan Paweł Lenin, „Wprost” 2006 nr.44, s.114-115



Fot. 2. Warren Mosman, Robotnik, Bank w Minneapolis 1941



Fot. 3. F. van Hoof, Górnictwo, Bruksela Pawilon Wystawowy 1935



Fot. 4. Liege, Kanał Alberta. L. Dupont, Massart, Oscar Berchmans, lata 30-te



Fot. 5. Budowa Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej 1952

Fotografie: Andrzej K. Olszewski



DENKMALWERTE VOLKSPARKANLAGEN IN OST UND WEST. GRÜNPLANUNG IN BERLIN ZWISCHEN KRIEGSENDE UND MAUERBAU

Gabriele Schulz

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges war Berlin eine Trümmerlandschaft. Die Schuttmenge betrug 1945 rund 75 Millionen Kubikmeter, davon allein im Westteil etwa 45 Millionen Kubikmeter. Auch die zentralen Grünanlagen und großen Volksparks wie der Tiergarten, der Friedrichshain und der Humboldthain waren durch Kampfhandlungen verwüstet, von Schützengräben durchzogen oder durch Bunkerbauten entstellt und schließlich infolge des Holzbedarfs während des kalten Winters 1945/46 auch noch weitestgehend baumlos. Zahlreiche innerstädtische Parkanlagen dienten – wie besonders der Tiergarten der gartenbaulichen Nutzung.

Trümmerbegrünungen – Umgestaltung im Friedrichshain und Humboldthain

In seiner Funktion als Leiter des Hauptamtes für Grünplanung und Gartenbau des Magistrats von Groß-Berlin (1945-1950) leistete der Garten- und Landschaftsarchitekt Reinhold Lingner (1902-1968) fundamentale Vorarbeiten und Beiträge für deren Wiederherrichtung. Von ihm stammen bedeutende stadt- und landschaftsplanerische Ideen für die Wiederherstellung und Neugestaltung der zerstörten Volksparks. Unter seiner Leitung war im Hauptamt für Grünplanung und Gartenbau auch ein Plan zur Unterbringung von Trümmerschutt im Stadtgebiet erarbeitet worden. Danach sollten zu Recht aus ökologischen Gründen, – und um „landschaftliche Gegebenheiten nicht zu verwischen“ die Trümmerberge nicht in der von der Spree durchflossenen Niederung des Urstromtals, seinen Nebentälern und in den Eiszeitrinnen sondern vornehmlich auf den Höhen und am Rande des Barnim und des Teltow angelegt werden; vorhandene Höhenunterschiede wollte er dabei noch akzentuieren.¹ Schon frühzeitig begann man, die gesprengten Hochbunker in den innerstädtischen Parks mit Trümmerschutt anzufüllen. Lingner regelte in Verbindung mit den Amtsleitern der Bezirke die Schüttung der Profile und die Bepflanzung der Trümmerberge.

Auch der von Stadtgartendirektor Gustav Meyer (1816-1877) schon 1846-48 geschaffene – und 1874 erweiterte **Volkspark Friedrichshain** war während des Zweiten Weltkriegs durch den Bau zweier Bunker für die Flieger-Abwehrkanonen und durch die Kampfhandlungen zum Teil zerstört und ver-

wüstet worden. Nach der 1946 erfolgten Sprengung der Bunker im Friedrichshain und ihrer Einschüttung mit 2,1 Millionen Trümmerschutt, der überwiegend aus den angrenzenden Wohngebieten stammte, entstanden die beiden den Alten Hain heute markierenden Hügel von 78- und 67 Meter Höhe. Die Neugestaltung des Parks mit einer veränderten Geländemodellierung ist einer „Entwurfsunterlage“ des Hauptamtes für Grünplanung und Gartenbau von 1947 zu entnehmen. Der Entwurf Volkspark Friedrichshain stellt eine Ideenskizze ohne Darstellung des z. T. zerstörten Märchenbrunnens dar, die Lingner zugeschrieben wird. Er bildete die Grundlage für die noch heute ablesbare Raumstruktur. Ein talartiger, nur locker bepflanzter und von Gehölzsäumen gerahmter Wiesenzug führt darin – von der Friedenstraße um den Großen Bunkerberg herum – bezieht die beiden Teiche ein und endet am südlichen Parkeingang. Lingner zeigte mit seiner wegen statischer Risiken nicht realisierten Ideenskizze für ein Terrassencafé auf dem Bunkerberg neue Gestaltungsmöglichkeiten auf, wobei er auch zwei Flaktürme bewahren wollte.

In Westberlin wurde Ende 1948 Fritz Witte (1900-1972), der zuvor bei Lingner gearbeitet hatte, zum Leiter der Abteilung Grünflächen und Gartenbau beim Westberliner Magistrat berufen. Witte, 1952 zum Westberliner Gartendirektor berufen, folgte Lingners Grundsätzen beim Umgang mit Trümmerschutt und dessen Rekultivierung, wie ein Artikel von ihm über die Berliner Trümmerberge und ihre Begrünung sowie einer von Walter Rossow über den Trümmerberg am Teufelssee zeigen.² Wittes Methode wich nur hinsichtlich des Pflanzschemas geringfügig von Lingners Vorgehen ab. Er bezeichnete die Unmöglichkeit, die Bunkerruinen bis 1949 mit den vorhandenen Geräten abzutragen, als „willkommenen Anlaß für die gleichzeitige Neugestaltung und Wiederherstellung der zerstörten Grünanlagen unter planmäßiger Einbeziehung der neu entstehenden Trümmerberge“. Um die bestehenden Höhenunterschiede von 20-30 Metern zu überwinden war eine geschickte Geländemodellierung erforderlich, wobei Rodelbahnen und leicht ansteigende Liegewiesen mit ihrer Bepflanzung zwischen den neuen Anhöhen und

¹ Reinhold Lingner: Die Unterbringung unverwertbaren Trümmerschuttes in Berlin als Problem der Stadtplanung in: Planen und Bauen, Bd.4, Nr. 5, Mai 1950, S. 158-162.

² Fritz Witte: Grundsätze für die Trümmerhalden-Begrünung. Beispiel: Die West-Berliner Trümmerberge und ihre Begrünung, in: Bauamt und Gemeindebau 25. Jg., 1952, H. 10, S. 332-337; ders.: Über die Berliner Trümmerberge und ihre Begrünung, in: Garten und Landschaft 62. Jg., 1952, H. 9, S. 8f.; 12f.; Walter Rossow: Trümmerberg am Teufelssee, ebd., S. 7f.

den zu bewahrenden Parkstrukturen vermitteln sollten. Wie Lingner, wollte auch Witte durch den bewussten Gegensatz zwischen dem Grün der Trümmerberge und den herausragenden Bunkerresten „manchem Besucher noch recht lange Anlaß zum Nachdenken geben“ und ihn an das „vergangene Unheil“ erinnern.³

Im *Humboldthain*, dem zweiten 1869-1876 angelegten Volkspark des Berliner Stadtgartendirektors Gustav Meyer, war 1941 / 42 ein Flakturm-paar nach Plänen Friedrich Tamms errichtet worden. Der Kommandoturm an der Gustav Meyer Allee wurde schon 1947 durch die französischen Besatzungstruppen gesprengt. Von dem Gefechts-turm - einem Hochbunker mit vier Ecktürmen - blieb nach der dritten Sprengung mit 25 Tonnen Sprengstoff im Dezember 1948 nur der nördliche Teil mit den zwei Ecktürmen stehen.⁴ Unter Wittes Leitung wurden hier bis 1951 etwa eine Million Kubikmeter Trümmerschutt zur 85 Meter hohen Humboldthöhe angeschüttet, rekultiviert und mit schnell wachsenden Gehölzen bepflanzt. Heute befindet sich hier eine Aussichtsplattform, die einen Rundblick bietet.

Das Stadtlandschafts-Konzept – die Ideen Lingners und Pniowers zur Neugestaltung des Treptower Parks

Hans Scharoun (1893-1972), ab Mai 1945 Stadtrat für Bau- und Wohnungswesen, hatte eine Gruppe junger Architekten - darunter auch Reinhold Lingner und Selman Selmanagic' (1905-1986) - um sich versammelt und zur Mitarbeit am Aufbau der Stadt in einem „Planungskollektiv“ gewonnen. Das Planwerk, der sogenannte „Kollektivplan“ zielte auf eine neue urbane Struktur einer gegliederten und aufgelockerten Stadt ab. Die Grundidee des Plans bestand aus einer dem Verlauf des Urstromtales folgenden „Bandstadt“ in ost-westlicher Richtung, parallel zur Spree von Halensee bis Treptow reichend. Die Landschaft sollte weiträumig von rasterförmig angeordneten Schnellstraßen erschlossen werden, sodass den Einwohnern überall gleichwertige Lebensbedingungen geboten würden. Arbeit - und Wohnstandorte sollten separiert, jedoch in direkter räumlicher Verknüpfung einander zugeordnet sein. Maßgeblich war dabei die ökologische Argumentation der Grünplanung. Lingner wollte das Spree-Urstromtal und die Rinnen und Senken der Niederung nicht bebauen und sah an Standorten mit geeigneter Bodenqualität öffentliches Grün und Kulturlandschaft vor. Auf nährstoffarmen Sandböden waren das Zentrum mit Kultur- und Infrastruktureinrichtungen konzipiert. Die Grünflächen, eingeschlossen Uferbereiche, öffentliche Parks und Grünanlagen, Spiel- und Sportanlagen, aber auch Kleingärten, Friedhöfe und Waldgebiete, sollten vernetzt und mit Fuß- und Radwegen

verknüpft, vom Stadtzentrum in die Umgebung Berlins führen. Die fruchtbareren Hochflächen von Teltow und Barnim hielt er für geeignet, Wohnsiedlungen mit Gärten, Obst- und Gemüseanbauflächen, aber auch Krankenhäuser und Sportanlagen aufzunehmen.

Ogleich mehrere Ideen Lingners und Teilziele der Stadtlandschaft wie die Standorte der Trümmerberge, die schrittweise weiter verfolgte Freilegung und Begrünung der Uferzonen und die spätere Vernetzung des Stadtgrüns oder die Nutzung des Tegeler Fließes verwirklicht wurden, scheiterte er mit seiner zunehmend umstritteneren Gesamtkonzeption, die für den Aufbau Berlins keine Grundlage mehr abgab.⁵ Zu den schärfsten Kritikern gehörte Georg Pniower (1896-1960), der es abwegig fand, wenn die Großstadt und das Land zu einem „Einheitsbrei verrührt“ würden.⁶

Hans Scharoun wurde nach den ersten freien Wahlen 1946 abberufen. Danach blieb das Planungskollektiv in der Deutschen Akademie der Wissenschaften zwar erhalten, wurde jedoch 1949 von der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) aufgelöst. Die Partei sah ihr Vorbild jedoch in der sowjetischen Architektur- und Städtebauauffassung und distanzierte sich vom „Kollektivplan“ Scharouns. Mit dem 1950 von der Volkskammer der DDR beschlossenen Aufbaugesetz und den 16 Grundsätzen des Städtebaus, aber auch mit der Gründung der Bauakademie setzte ein Umbruch in der DDR-Baupolitik ein: Von nun an sollten sowjetische Stadtplanungen, Grünplanungen und architektonische Beispiele aus den Großstädten der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken (UdSSR) als Vorbilder dienen.⁷

Die Grünplanung der DDR war jedoch in den 1950er Jahren kein integraler Bestandteil der Stadtplanung, ihr Stellenwert war gering. Die Garten und Landschaftsarchitektur der DDR wurde, „da nicht im Sinne der herrschenden Lehre ideologisiert, zu einer wenig bedeutenden Nebensache“.⁸

⁵ Axel Zutz: Grüne Moderne passé? Zum 100. Geburtstag von Reinhold Lingner (1902-1968) und Hermann Mattern (1902-1971), in: Stadt + Grün, 2003, H. 3, S. 11-19, zum Stadtlandschafts-Konzept S. 15ff.

⁶ Georg Pniower: Bodenreform und Gartenbau, Berlin 1948, S. 123; Joachim Wolschke-Bulmahn; Peter Fibich: Vom Sonnenrund zur Beispiellandschaft. Entwicklungslinien der Landschaftsarchitektur in Deutschland, dargestellt am Werk von Georg Pniower (1896-1960), Beiträge zur räumlichen Planung, Schriftenreihe des Fachbereichs Landschaftsarchitektur und Umweltentwicklung der Universität Hannover, Bd. 73, Hannover 2004, S. 92-97.; Peter Fibich: Zwischen Rückbesinnung und Neubeginn. Zum Traditionsverständnis Reinhold Lingners (1902-1968), in: Stadt und Grün, 2003, H. 3, 30-35.

⁷ Reise nach Moskau. Quellenedition zur neueren Planungsgeschichte. Institut für Regionalentwicklung und Strukturplanung Erkner Hg., Berlin 1995.

⁸ Erhard Stefke: Schreiben vom 21.4.1991, zitiert nach Kerstin Nowak: Reinhold Lingner - Sein Leben und Werk im Kontext der frühen DDR-Geschichte, Dissertation am Fachbereich Architektur der Hochschule für bildende Künste Hamburg, Hamburg 1995, S. 45.

³ Fritz Witte, in: Bauamt und Gemeindebau, siehe Anm. 2, S. 333.

⁴ Gabriele Schulz: Humboldthain, in: Denkmale in Berlin Bezirk Mitte Ortsteile Wedding und Gesundbrunnen, Petersberg 2004, S. 111-113.; Winfried Richard: Die Wiederaufbauplanungen der Nachkriegsjahre, in: StadtGrün, hrsg. von Vroni Hampf-Heinrich und Goerd Peschken, Berlin 1985, S. 78-87.

Ausnahmen bilden die Pionier- und Jugenderholungslager⁹ oder auch Gedenkstätten wie z. B. das Sowjetische Ehrenmal im *Treptower Park*, dem letzten der drei bedeutenden Volksparks des Stadtgartendirektors Gustav Meyer, der 1876 begonnen und 1888 von Meyer Nachfolger, Hermann Mächting, vollendet wurde. Auch das Vorbild der sowjetischen Kulturparke wurde zunächst aufgenommen und maßgeblich von Reinhold Lingner befördert, unterschied sich aber dennoch deutlich etwa vom Moskauer Gorki-Park.

Lingner leitete von 1951-58 die Abteilung Grünplanung am Institut für Städtebau der Deutschen Bauakademie zu Berlin mit der zentralen Projektierungswerkstatt. Er verfasste bereits 1954 Richtlinien für die Anlage von Kulturparks.¹⁰ Zwei Jahre später legte er einen Gestaltungsvorschlag für einen „Kulturpark Treptow“ vor, an dem der Gartenarchitekt Erhard Stefke mitgewirkt hatte. Der Vorschlag baute auf einem Entwurf von Walter Hinkefuß beim Ost-Berliner Chefarchitekten auf. Den Kern der Anlage sollte Gustav Meyers Volkspark mit dem anstelle des hippodromförmigen Spielplatzes eingefügten Sowjetischen Ehrenmal bilden. Die zentrale Gedenkstätte für die während der Endkämpfe des Zweiten Weltkriegs gefallenen Sowjetsoldaten war 1946-49 unter Schonung der vorhandenen Parkstruktur angelegt worden. Axial zum Eingang des Ehrenmals hatte Lingner einen geometrischen Rosengarten mit einem Wasserbecken in der Hauptachse geplant. Hier entstand in den 1960er Jahren ein Rosengarten nach Entwurf von Hubert Matthes. Der benachbarte Plänterwald sollte als Waldpark erschlossen – und durch eine Raumfolge großer von Ost nach West verlaufender Parkwiesen mit dem Treptower Park verknüpft werden. Zur geplanten Ausstattung gehörten ein Kulturhaus und als neue Dominante ein Freilichttheater für 25.000 Besucher, das am Spreeufer etwa in Höhe der Bulgarischen Straße gelegen, einen Bezugspunkt für eine neue leicht geschwungene Erschließungsachse des Plänterwaldes darstellen sollte. Hier waren folgende Einrichtungen vorgesehen: Hallen- und Freibad, im Süden ein Strandbad und Bootshäuser, Kinderpark, Schaugärtnerei, Konzertgarten, Lesegarten, Schach und Skatplätze, ein grünes Auditorium und ein weiteres Freilichttheater. In den Kulturpark integriert wurden: das alte Eierhäuschen an der Spree, die Gaststätte Zenner, die

Insel der Jugend, das Rathaus Treptow, das Planetarium und neue Ausstellungspavillons.

Rummelplätze wollte Lingner nicht mit Kulturparks verbinden. Ein lärmintensiver Vergnügungspark war deshalb an der Nordspitze des Rummelsburger Sees in Nähe des S-Bahnhofs Ostkreuz vorgesehen. Die Halbinsel Stralau – mit den Spreeuferwiesen Ort des traditionellen Stralauer Fischzuges – sollte durch den wiederhergestellten Spreetunnel mit dem Treptower Park – und eine Fußgängerbrücke mit dem Nordostufer des Rummelsburger Sees verbunden werden, wo wieder ein Strandbad konzipiert war. Von Uferwegen sollte man stadträumlich dominante Gebäude, etwa die Dorfkirche Stralau und das Kraftwerk Klingenberg erleben. Dieser Plan, der Grundzüge der Volksparkgestaltung des 19. Jahrhunderts wie die Auenlandschaft an der Spree und die Sichtbezüge zum Fluss und zur Halbinsel Stralau berücksichtigte, blieb eine Utopie.¹¹

In den Folgejahren wurde jedoch versucht, durch zusätzliche Attraktionen mehr Besucher anzulocken. 1957 fand erstmals auf den Spreewiesen mit großem Erfolg eine Dahlien- und Skulpturenschau statt. Ein Jahr später begann man hier mit der Ausführung einer Planung von Georg Pniower, mit dem Lingner seit den Auseinandersetzungen um die gegensätzlichen Pläne zum Tiergarten und zum Projekt „Stadlandschaft“ zeitlebens in scharfer Distanz stand. Pniowers Entwurf zeigt eine elegant geschwungene Linienführung des Geländes an der Spree in Mischung mit geometrischen Strukturen. Sein Plan für die periodische Ausstellung „Blume und Plastik im Treptower Park“, die alle zwei Jahre unter internationaler Beteiligung stattfand, wurde unter Mitwirkung von S. Sommer jedoch nur teilweise im Rahmen des „Nationalen Aufbauwerks“ verwirklicht.¹² Die letzte, 1960 von ihm unterzeichnete Gesamtfassung weist trapezförmige Beete, mehrere Bassins und ein Wassertheater am Rande einer großen Wiese auf.

Interessant sind die enge Verflechtung der Vegetationsflächen mit den befestigten Flächen, etwa der Plattenwege und rhythmisierenden trapezförmigen Sitzplätze aus polygonalen Schieferplatten, die hinter einem bepflanzten Wall am Spreeufer angelegt wurden oder die Öffnung der Ufermauern am Spreeuferweg. Derartige Gestaltungen setzten auch renommierte Gartenarchitekten wie Herta Hammerbacher oder Hermann Mattern in Westberlin ein, etwa im Rahmen der Internationalen Bauausstellung 1957 im neu aufgebauten Hansaviertel ein. Im Gegensatz zu Lingners Kulturparkplanung, der die Auenlandschaft des Volksparks aufnahm, lassen der später ausgeführte Wall, die Anpflanzungen und Mauern

⁹ Die Pionier- und Jugenderholungslager, angeregt durch vergleichbare Institutionen in der UdSSR dienten vordergründig der ideologischen Erziehung der Kinder und Jugendlichen. Die Pionierrepublik Wilhelm Pieck am Werbellinsee im Norden Berlins entstand möglicherweise nach dem Vorbild des Pionierlagers Artek auf der Krim. Lingners Planung ab 1950 zielte auf einen Park für die Erholung und Bildung schulpflichtiger Kinder ab. Er soll sich später distanziert zum fast militärischen Drill im Lager geäußert haben. Siehe Nowak, S. 92; Reinhold Lingner: Park der Kinder am Werbellinsee bei Berlin, in: Garten und Landschaft, 67. Jg. 1957, H. 2, S. 34f.

¹⁰ Ders.: Vorläufige Richtlinien für die Anlage von Kulturparks, in: Probleme der Gartenarchitektur, Deutsche Architektur, Sonderheft 1, 1954, S. 47f.; ders.: Vorschläge für die Einrichtung und Anlage zentraler Parkanlagen, in: Deutsche Architektur, 1957, H. 3, Sonderbeilage, S. 3-5.

¹¹ Ders.: „Kulturpark Treptow“, in: Deutsche Architektur, 1957, H. 3, S. 138f.

¹² Joachim Wolschke-Bulmahn / Peter Fibich, 2004, s. Anm. 6, S. 105; Helmut Giese / Siegfried Sommer: Prof. Dr. Georg Béla Pniower Leben und Werk eines bedeutenden Garten- und Landschaftsarchitekten – eine Dokumentation, Schriftenreihe des Institutes für Landschaftsarchitektur Bd. 3, Dresden 2005, S. 83f., Abb. 90-92, S. 206-208.

entlang der Wege nur wenige Sichten auf die Spree zu. Dieser Parkteil erhielt eine Binnenstruktur und komplette Neugestaltung, die auf die Gestaltungsintentionen der beiden ersten Berliner Gartendirektoren keinerlei Bezug nahm.

Zur Grünplanung der 1950er Jahre in Ostberlin

Schon 1946/47 setzte sich Reinhold Lingner als leitender Grünplaner des Magistrats von Groß-Berlin vehement für die Erhaltung und Wiederherstellung des *Botanischen Hauptschulgartens in Berlin-Blankenfelde* ein. Der Garten war 1909 vom Humboldthain samt seiner Pflanzenbestände und – ab 1914 – der Geologischen Wand nach Blankenfelde verlegt und in den Folgejahren durch Stadtgartendirektor Albert Brodersen (1857-1930) mit Hilfe von Stadtobergärtner Alexander Weiß (1863-1937) neu angelegt worden. Beim Wiederaufbau nach dem Krieg leistete Norbert Schindler (1918-2003), extra von Lingner als Leiter dafür eingestellt, zwischen 1946 und 1950 Pionierarbeit. Von Lingner initiiert, beschloss der Magistrat schon 1948 ein Drei-Jahresprogramm und stellte zusätzliche Finanzmittel in Höhe von 270.000 Mark zur Verfügung. Im Ergebnis gelang es, die botanischen Abteilungen und ökologischen Formationen wiederherzustellen und teilweise sogar zu erweitern, auch die Gewächshäuser mit den Schau- und Tropenhäusern zu sanieren und mit Hilfe des Botanischen Gartens in Dahlem zu bestücken. Auch Anschauungsmaterial konnte wieder an die Schulen geliefert werden, und der Samenaustausch etwa mit anderen Schulen und botanischen Gärten kam wieder in Gang. Zudem wurden Arbeitsschulgärten und ein Mustergarten, aber auch – mit Unterstützung von Karl Foerster – „Stauden-Schau- und Sichtungspflanzungen“ angelegt. Außerdem experimentierte man mit der Kompostierung von Müll und unternahm Düngungsversuche mit Komposten und Abwässern auf den nahen Riesefeldern, um die Ernährungslage zu verbessern.¹³

Nach der Auflösung des Hauptamtes für Grünplanung infolge der 1948/49 vollzogenen Spaltung der Stadt existierte bis zur Neugründung eines Stadtgartenamtes 1960 kein zentrales Grünflächenamt mehr in Ost-Berlin. Beim Chefarchitekten zeichnete in den 50er Jahren Walter Hinkefuß für die Grünflächenplanung verantwortlich. Die Zuständigkeit für die Planung und den Neubau von Grünanlagen wurden dem Bauwesen (VEB Berlin-Projekt, ab 1967 VEB Wohnungsbaukombinat (WBK) und VEB Bau- und Montagekombinat Ingenieurhochbau Berlin (IHB), deren Pflege der Abteilung Kommunale Wirtschaft und die gärtnerische Produktion der Abteilung Landwirtschaft beim Magistrat zugeordnet.¹⁴

Zu Beginn der 50er Jahre befasste sich die Grünplanung vor allem mit der Wiederherrichtung und Erneuerung vorhandener Parks und Stadtplätze. In Anlehnung an sowjetische Vorbilder der Parke der Kultur und Erholung entwarf das Hauptamt für Grünplanung schon 1848 den *Stadtpark Lichtenberg* an einem „Haus der Deutschen Jugend“ mit Freilichtbühne, Planschbecken und Sportanlagen. Weitere Beispiele von Umgestaltungen, etwa im *Schlosspark Biesdorf*, folgten.

Ab 1950 wurde unter Leitung dieses Amtes der östliche Bereich des *Volksparks Wuhlheide*, den 1923 bis etwa 1932 Gartendirektor Ernst Harrich (1886-1941) angelegt hatte, als Pionierpark angelegt, wobei der Charakter eines Waldparks erhalten blieb¹⁵. Bis zur Eröffnung der III. Weltfestspiele der Jugend und Studenten im Sommer 1951 entstanden mehrere Anlagen für Sport- und Spiel, darunter auch ein Badesee, ein „Mitschuringarten“, eine „Pioniereisenbahn“, die Freilichtbühne, sowie eine Tribünenanlage mit zentralem Fest- und Aufmarschplatz der Pionierorganisation „Ernst Thälmann“. Die erhaltenen Anlagen zeugen noch von der Gestaltungsweise der frühen 50er Jahre in der DDR, was sich sowohl in der Materialwahl, als auch in der strengen geometrischen Ordnung der Hauptachse und einer gewissen Monumentalität widerspiegelt.

Im *Friedrichshain* wurden der traditionsreiche *Friedhof der Märzgefallenen* von 1848 und der stark zerstörte Märchenbrunnen von Ludwig Hoffmann aus dem Jahre 1913 wiederhergestellt. Anlässlich der schon erwähnten III. Weltfestspiele konnte am 1. Juli 1951 auch der in vereinfachter Form wiederhergestellte Märchenbrunnen von Oberbürgermeister Friedrich Ebert eingeweiht werden. Der Park wurde seit den 50er Jahren unter ideologischen Zielsetzungen für große Massenveranstaltungen umgestaltet und mit Gedenkstätten und politischen Denkmälern ausgestattet. Die Ausrichtung dieser Weltfestspiele 1951 durch die Jugendorganisation FDJ bewirkte erhebliche Veränderungen seiner Gestaltung und Funktion. Der Neue Hain mit dem hippodromförmigen Spielplatz, der nach Gustav Meyers Entwurf 1874-78 entstanden war, wurde durch ein Schwimmstadion und weitere Sportanlagen grundlegend umgestaltet. Eine Freilichtbühne, eine Rodelbahn, mehrere Liegewiesen am Kleinen Bunkerberg, auch Sondergärten ergänzten das Programm. Politisch initiierte Ansätze zur Umgestaltung des Parks in einen Jugendpark oder räumlich differenzierten Sport-, Kultur- und Erholungspark (1956) schlugen weitestgehend fehl. Dennoch wurde der Friedrichshain weiter

wicklung der Volksparks, hgg. vom Kulturbund der DDR, Zentraler Fachausschuss Dendrologie und Gartenarchitektur, Zentrales Parkaktiv, Weimar 1979, S. 21-32; Heidrun Günther: Landschaftsarchitektur in der DDR, in: Garten und Landschaft, 2003, H. 8, S. 21-25.

¹³ Schreiben von Norbert Schindler vom 25.1.2002, Anmerkungen zur Diplomarbeit von Irene Haberzettl: „Botanischer Volkspark Pankow-Grundlagenermittlung und Erstellung eines Konzeptes für die Öffentlichkeitsarbeit“ vom 3.7. 2000, unveröffentlicht.

¹⁴ Siegfried Gernoth: Die Entwicklung der Grünplanung in Ost-Berlin, in: Garten und Landschaft, Jg. 67, 1957, H. 10, S. 272f.; Gottfried Funeck: Die Entwicklung des Berliner Stadtgartenamtes und seine Auswirkung auf die städtebauliche Planung, in: Ent-

¹⁵ Lingners offizielle Kündigung als Leiter des Hauptamtes für Grünplanung und Gartenbau erfolgte zum 30.6.1950. Er erklärte sich jedoch bereit, diese Leitungstätigkeit während einer Übergangszeit nebenamtlich weiterzuführen. Seine Mitwirkung am Pionierpark in der Wuhlheide ist naheliegend, jedoch nicht belegt. Siehe Anm. 8, Nowak, S. 16.

zunehmend für Großveranstaltungen, etwa das Pressefest des Zentralorgans „Neues Deutschland“ (ND) umgebaut.¹⁶

Das zunächst nur für Enttrümmerungsarbeiten vorgesehene Nationale Aufbauwerk, in dem Freiwillige unentgeltliche Arbeitsstunden leisteten, wurde später auch für die Wiederherstellung oder Neuanlage von Grünanlagen eingesetzt. In der Folge waren Qualitätsminderungen in den Anlagen zu verzeichnen. Wegen der Mangelwirtschaft und fehlender Fachkräfte, aber auch aufgrund organisatorischer Probleme bei der Projektierung und Ausführung der Anlagen entstanden nur wenige öffentliche Neuanlagen in Ost-Berlin. Dazu gehörte das zum Pfingsttreffen der Deutschen Jugend 1950 eröffnete *Walter-Ulbricht-Stadion* in Mitte nach Entwurf von Selman Selmanagic¹⁷ und Reinhold Lingner, auch der 1954 begonnene *Tierpark im ehemaligen Schlosspark Friedrichsfelde*, weiter ab 1953 die Promenaden und Grünanlagen der *Stalinallee, der Weberwiese und des Strausberger Platzes* von Reinhold Lingner und Helmut Kruse. An den Entwürfen zu architektonisch gestalteten Partien der Stalinallee ist erstmals schon die Trendwende zu einer Gartenkunst der „Nationalen Traditionen“ ablesbar.¹⁷

Zur Grünplanung der 1950er Jahre in Westberlin

Der erste nach dem Krieg neu gestaltete Park war der *Heinrich-von-Kleist-Park* in Schöneberg. Schon im Juli 1945 beauftragten die Amerikanischen Streitkräfte Georg Pniower, für den Alliierten Kontrollrat im ehemaligen Kammergericht eine repräsentative Grünanlage zu gestalten. Pniower beachtete dabei jedoch die vorhandene Raumstruktur des 1910-12 von Stadtgartendirektor Albert Brodersen (1857-1930)

angelegten Parks mit den hierher versetzten Königskolonnen und den alten Baumbestand, der noch teilweise aus dem alten Botanischen Garten stammte. Seine Mitarbeiter waren Eva Wedel und Michael Mappes. Eine weiterer schon frühzeitig wiederhergestellter Park ist der *Humboldthain*, nachdem die Begrünung des Trümmerberges unter Wittes Mitwirkung abgeschlossen war.

Im März 1950 wurde West-Berlin auf Beschluss des Deutschen Bundestages zum Notstandsgebiet erklärt. Die Westalliierten verzichteten auf weitere Demontagen. Das Mitte April ins Leben gerufene Notstandsprogramm, das „Berliner Aufbauprogramm“ diente vor allem zur Eindämmung der Arbeitslosigkeit. Neben Enttrümmerungs-, Tiefbau und Wohnungsbauarbeiten wurden auch zahlreiche Parks und Grünanlagen im Rahmen des Programms wiederhergestellt und einige neu angelegt. Der schon erwähnte Fritz Witte, Leiter des Westberliner Hauptamtes für Grünplanung, das er von Ende 1948-1965 führte, hatte große Verdienste bei der Wiederherstellung der Berliner Parks und öffentlichen Gärten im Rahmen des Programms. Mit seiner Unterstützung gelang es, den *Großen Tiergarten* in das Notstandsprogramm aufzunehmen. Ab 1949 wurde dieser älteste Berliner Park auf der Grundlage eines Entwurfs der Arbeitsgemeinschaft Fritz Witte, Hans Migge und Eva Wedel von 1949/50 und eines weiteren Entwurfs des Gartenamtsleiters von Tiergarten Willy Alverdes von 1952 als weitläufiger naturnaher Landschaftspark wiederhergestellt, ohne allerdings die charakteristischen Alleen und Plätze einzubeziehen. Die Neuanpflanzungen kamen mit Unterstützung zahlreicher Spenden u. a. anderer deutscher Städte zustande. Angeregt durch den britischen Stadtkommandanten Bourne entstand 1951-52 im südlichen Teil des *Schlossparks Bellevue der Englische Garten* nach Entwurf von Willy Alverdes unter Mitwirkung von Fritz Witte und Mr. I. Thrower aus Shrewsbury in England. Angelegt wurden ein Natur-, Teich-, und ein Steingarten sowie das streng formale Gartenparterre und die Terrassenanlage um das Parkhaus.¹⁸

Der ehemals bedeutende *Volkspark Humboldthain* von Gustav Meyer wurde 1948-51 nach einem Konzept des Weddinger Gartenamtsleiters Günther Rieck (1903-1961) neu gestaltet. Geschickt nutzte er die Trümmerberge für die neue Raumkomposition und das erweiterte Programm der Anlage, sodass nunmehr der Eindruck eines weiten Wiesentals mit lockerem Baumbestand, umgeben von dicht bepflanzten Anhöhen entstand. Den neuen Nutzungsanforderungen sollten ein Schwimmbad mit Restaurant im ehemaligen Hippodrom,

¹⁶ Gabriele Schulz: Grün- und Freiflächen, in: Baudenkmale in Berlin Bezirk Friedrichshain, Berlin 1996, S. 70-85; Joachim Greiner: Der Volkspark Friedrichshain – aus seiner Entwicklung zwischen 1945 und 1973, in: Großstadtdenkmalpflege Erfahrungen und Perspektiven, Jahrbuch 1996, Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin, H. 12, Berlin 1998, S. 148-154; Ingrid Bartmann-Kompa: Der Märchenbrunnen im Friedrichshain, ebd., S. 154-159, Susanne Kähler: Von der Verwandlung des Froschkönigs: Der Märchenbrunnen im Volkspark Friedrichshain, in: Der Bär von Berlin, Jahrbuch 2007 des Vereins für die Geschichte Berlins, 56. Folge, Berlin / Bonn 2007, S. 101-122.

¹⁷ Die Stalinallee war für Lingner ein negatives Beispiel für die zu späte Einbeziehung der Grünplanung in die städtebaulichen Planung. Die Bauten standen z. T. schon, als mit der Freiflächenplanung begonnen wurde. Reinhold Lingner: Komplexe Projektierung verbilligt das Bauen, in: Deutsche Architektur, 1955, H. 2, S. 82f. Als Universitätsprofessor von 1961 bis Ende 1967, hob Lingner herausragende historische Gartenkünstler wie etwa Peter Joseph Lenné, Hermann Pückler, Eduard Petzold, Gustav Meyer oder Erwin Barth, Georg Potente, Leberecht Migge und Harry Maasz hervor. Wie etwa Karl Friedrich Schinkel in der Baukunst, galt für ihn Lenné als besonderes Vorbild in der Gartenkunst. Reinhold Lingner: Die Bedeutung Peter Josef Lennés für die moderne Gartendachitektur, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, 1967, H. 3, S. 361-370. Siehe Anm. 8, Nowak, S. 102f.

¹⁸ Folkwin Wendland: Der Große Tiergarten in Berlin. Seine Geschichte und Entwicklung in fünf Jahrhunderten, Berlin 1993, S. 246ff.; Katrin Lesser-Sayrac: Willy Alverdes – sein Werk als Gartenarchitekt und seine Verdienste für den Großen Tiergarten in Berlin, in: Der Berliner Tiergarten, Vergangenheit und Zukunft. Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin 1996, H. 9, S. 34-53. Klaus von Krosigk: Der Große Tiergarten, in: Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Denkmale in Berlin: Bezirk Mitte Ortsteile Moabit, Hansaviertel und Tiergarten, Petersberg 2005, S. 91-97.

Spielplätze, eine Liegewiese, auch eine Rodelbahn, erschlossen durch ein landschaftlich geführtes Wegenetz, entsprechen. Eine große Attraktion stellte der frei aus geometrischen Strukturen gestaltete Rosengarten in der Nordostecke des Parks dar, dessen 15000 Rosen in 70 Sorten ganz im Sinne des Namensgebers des Parks beschildert waren.

Die Pionierbepflanzung großer innerstädtischer Parke wie des Großen Tiergartens, des Humboldthains oder neuer Anlagen wie des *Fritz-Schloß-Parks* von Willy Alverdes oder des „*Insulaners*“ von Karl-Heinz Tümler erfolgte im Zuge der Notstandsarbeiten bis etwa 1955. Auch einige Stadtplätze wurden mit Trümmerschutt angefüllt und neu gestaltet wie z. B. 1950-1952 der Mariannenplatz in Kreuzberg, den Eva Wedel landschaftlich gestaltete. Die Wiederherstellung der Volkspark in den Bezirken, etwa des *Viktoriaparks* von Stadtgartendirektor Hermann Mächtig (1837-1909) in Kreuzberg mit seinem markanten Wasserfall ging einher mit neuen Nutzungswünschen z. B. für Freizeit- und sportliche Aktivitäten. Oftmals zeugen noch zeittypische Spielanlagen für Kinder und Erwachsene wie Rollerbahnen, Freiluft-Schach-Plätze, Skatplätze und Bowlingbahnen von diesem Trend. Auch vorhandene Tiergehege wurden ergänzt oder neu eingerichtet wie etwa im *Volkspark Rehberge*.

Gesetzliche Grundlagen für den Wiederaufbau bildeten das Gesetz über die städtebauliche Planung im Land Berlin (1949) und die Planungsziele des Generalbebauungsplans (1950). Der erst 1960 verabschiedete Hauptgrünflächenplan als Teilplan des Generalbebauungsplans bestätigte die vorhandenen Parke, Grünanlagen, Sport- und Erholungsflächen und vernetzte sie durch Grünzüge, die bis zu den Erholungsgebieten der Außenbezirke führen sollten.¹⁹ In der Innenstadt kam dabei den Uferbegrünungen wie an der Spree, dem Landwehrkanal und der Panke ein großes Gewicht zu. Durch die *Uferbegrünung zwischen Landwehrkanal und Spree* schuf man einen Grünzug zwischen Tiergarten und Schlosspark Charlottenburg. Durch die neue Freiraumgestaltung von Hugh A. Stubbins / Hans Migge sowie Willy Alverdes um die Kongresshalle, einem Symbol der deutsch-amerikanischen Freundschaft und des architektonischen Neubeginns, konnte der Tiergarten bis 1958 wieder mit der Spree verbunden werden.²⁰ Auch in Kreuzberg, Moabit, Wedding oder am Teltowkanal fanden unter veränderten Bedingungen der

Binnenschiffahrt Uferbegrünungen statt. Es entstanden Promenaden, Sitzecken, Schmuckbereiche, bepflanzte Böschungen mit den für Wasserläufe typischen Trauerweiden und Erlen. Die Grünplanung versuchte, an die Ufergrünzüge in Ost-Berlin etwa in Treptow-Köpenick anzuknüpfen. Die Vorarbeiten von Lingner und anderen zur Gestaltung der Ufergrünzüge kamen in Ostberlin in den 50er Jahren nur langsam voran. Insbesondere die Realität des Eisernen Vorhangs und des Grenzflusses Spree verhinderte im Osten eine planmäßige Gestaltung ihrer Ufer.²¹

Im Rahmen der INTERBAU 1957 wurde im *Hansaviertel* eine neue Qualität der Freiraumgestaltung – auch im Kontrast zur Stalinallee in Ost-Berlin – erzielt. Das Hansaviertel gehört mit der Freiraumgestaltung zu den national und international bedeutenden Beispielen der Nachkriegsmoderne.²² Für die zehn renommierten in- und ausländischen Gartenarchitekten des neue Perspektiven eröffnenden Großsiedlungsprojekts stand die Gestaltung einer „differenzierten Wohnlandschaft“ im Vordergrund, halböffentliche Grünflächen, die für neue Anforderungen an gemeinschaftliche Spielplätze, Ruhezonen und Begegnungsstätten angelegt wurden. Der Flächengewinn durch die großzügige städtebauliche Konzeption wurde zur Gestaltung parkartiger Grünflächen beiderseits der Altonaer Straße und um die Punkthochhäuser an der Bartningallee genutzt, die Siedlung im Süden und Südosten durch die Stellung der Baukörper zum Großen Tiergarten geöffnet. Dessen Parklandschaft sollte sich in frei gestalteten, nur locker bepflanzten Grünbereichen im Hansaviertel fortsetzen.

Walter Rossow wirkte im Leitenden Ausschuss der Interbau mit, Helmut Bournot als Koordinator von der Hansa AG. Die Teams der Gartenarchitekten für die fünf Ausstellungsbereiche bestanden aus: Hermann Mattern mit René Pechère Brüssel, Otto Valentien mit Ernst Cramer Zürich, Herta Hammerbacher mit Edvard Jacobsen Karlstadt, Gustav Lüttge mit Pietro Porcinai Florenz und Wilhelm Hübotter mit Carl Theodor Sørensen Kopenhagen. Bei der Gestaltung legte man Wert auf ruhige, von bepflanzten Böschungen abgeschirmte Wohn- und Aufenthaltsbereiche mit abwechslungsreich modellierten Rasenflächen. Dabei ist eine enge Verzahnung von steinernen Belägen mit den angrenzenden Vegetationsflächen zu verzeichnen, etwa bei der charakteristischen Gestaltung Herta Hammerbachers am Hansaplatz. Noch heute ist die Materialvielfalt der Wegebeläge etwa aus Beton- und Waschbetonplatten, Klinkern oder Natursteinpflasterungen ablesbar. Erhalten sind auch typische Einfassungsmauern aus Sichtbeton, Hochbeete, frei angeordnete

¹⁹ Fritz Witte: Zur Grünplanung in West-Berlin, in: Garten und Landschaft, 67. Jg., 1957, H. 10, S. 267-271; Richard 1985, s. Anm.4, S. 81ff.

²⁰ Gabriele Schulz: Außenanlagen an der Kongresshalle, in: Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Denkmale in Berlin: Bezirk Mitte, Ortsteile Moabit, Hansaviertel und Tiergarten, Petersberg 2005, S. 113; Bernd Krüger: Die Kongresshalle / Haus der Kulturen der Welt, John-Foster Dulles Allee 10. Eine Neuschöpfung der Nachkriegsmoderne bewahrt die Kontinuität der Berliner Gartenkunst: Das gartendenkmalpflegerische Konzept für die Außenanlagen der Kongresshalle, in: Das Hansaviertel in Berlin. Bedeutung, Rezeption, Sanierung, Beiträge zur Denkmaltopographie in Berlin, Bd. 26, Petersberg 2007, S. 110-114.

²¹ Lingner war von Henselmann mit einem Studienprojekt zur Gestaltung der Spreeufer beauftragt worden. Reinhold Lingner: Zur Gestaltung der Spree-Ufer im Zentrum von Berlin, in: Garten und Landschaft, 67. Jg. 1957, H. 10, S. 274-276; s. auch Gernoth, Anm. 14 und Nowak, Anm. 8, S. 91f.

²² Gabriele Schulz / Klaus Lingenauber: Die Freiräume und Gartenanlagen des Hansaviertels, in: Das Hansaviertel in Berlin, siehe Anm. 20, S. 29-35.

Pflanzgefäße oder Pergolen mit Sitzlauben sowie geschützte Bankplätze. Die ursprüngliche Großzügigkeit der fließenden Räume ist heute infolge späterer zusätzlicher Anpflanzungen und Veränderungen nicht mehr voll erlebbar.

Grünplanung zwischen Kaltem Krieg und Eisernem Vorhang

Als Reaktion auf den Deutschlandvertrag zwischen der Bundesrepublik Deutschland und den drei Westmächten im Mai 1952 erließ die DDR verschärfte Einreisebestimmungen für Bürger der Bundesrepublik und Westberliner in den Ostteil und das Umland der Stadt. Schon am 11.6.1952 wurden die meisten Straßenverbindungen von Westberlin ins Umland abgeriegelt. Im Juli 1953 wurden auch die letzten beiden Übergänge in die DDR, die Glienicker Brücke und die Heerstraße in Staaken für den Wechselverkehr geschlossen. Westberliner konnten nur noch mit Sonderausweisen oder Passierscheinen in die DDR oder nach Ostberlin einreisen. Um den Westberlinern dennoch adäquate Erholungsmöglichkeiten zu bieten und einen gewissen Ausgleich zu schaffen, gestalteten Westberliner Gartenarchitekten wohnungsnahe Grünanlagen oder „Wohngärten“, die abwechslungsreiche Aufenthalts- und Erholungsmöglichkeiten bieten sollten. Wurden zunächst im Zuge des intensivierten Notstandsprogramms eher finanziell günstige Gestaltungen realisiert, kamen um die Mitte der 50er Jahre auch kosten- und pflegaufwändige Materialien, Sondergärten und Anlagen, u. a. Bassins und Wasserspiele, zum Einsatz, wie etwa im *Kleinen Tiergarten*. In Ostberlin existiert mit dem *Volkspark am Weinbergsweg* eine ebenfalls anspruchsvolle Anlage, die sich zwar strukturell unterscheidet, aber auch funktional und gestalterisch Parallelen zu gleichzeitig entstandenen Anlagen Westberlins aufweist.²³

Die Erholungsmöglichkeiten der Westberliner Bevölkerung hatten sich zuvor gravierend verringert, als am 1. Juni 1952 die Einreisebestimmungen in den Ostsektor und insbesondere in die DDR verschärft worden waren. Die Wiederherstellung der Park- und Grünanlagen im Zuge des Notstandsprogramms (Berliner Aufbauprogramm) wurde intensiviert. Gleichzeitig sollten für alle Altersgruppen und Schichten vielfältig nutzbare, wohnungsnahe Grünanlagen entstehen. Diese, wie der *Ottopark* des Kleinen Tiergartens auch als öffentlicher „Wohngarten“ bezeichneten Anlagen, darunter zahlreiche Stadtplätze, enthielten „sondergartenähnliche Teilräume, Sitzecken und Spielwinkel, durch Sichtblenden, Mauern und Rankgerüste abgetrennt“²⁴, die sich um asymmetrisch und unregelmäßig ausgebildete Rasenflächen

gruppierten. Dabei entstanden ineinander übergehende Raumfolgen, abgeschirmte intime Ruheplätze mit beweglichem Mobiliar, funktional getrennt von Kinderspielflächen. So sollte eine verbesserte „Wohn- und Aufenthaltsfunktion“ der Anlagen erzielt werden.

Während in den 1950er Jahren noch freie organische Gestaltungen in Verbindung mit asymmetrischen, unregelmäßigen Formen in der Freiraumgestaltung bevorzugt wurden, nahm in den 1960er Jahren die Tendenz zur Gestaltung abstrakter geometrischer Formen, oft auch rasterartiger Strukturen innerhalb öffentlicher Plätze und Gärten zu. Derartige Beispiele stellen die von Eberhard Fink im Zuge von Verkehrsplanungen umgestalteten Stadtplätze dar. Blumenkübel und malerische Gehölze überspielen die zeittypischen geometrisch-baulichen Strukturen. Stauden-, ebenso Rosen und Sommerblumenbeete, oft in reicher Fülle, bildeten den gärtnerischen Schmuck. Diese Charakteristika „öffentlicher Wohngärten“ sind auch im *Kleinen Tiergarten* und im *Volkspark am Weinbergsweg* zu finden. In beiden Anlagen entstanden in den 1950er Jahren aufwändig gestaltete Gartenbereiche und Erholungsanlagen für Jung und Alt, obwohl die Voraussetzungen für Neugestaltungen in Ost- und Westberlin sehr unterschiedlich waren.

Der Kleine Tiergarten in Berlin-Mitte (Moabit)

Der Kleine Tiergarten, noch im 17. Jahrhundert ein Kurfürstliches Jagdgebiet, das sich bis zur heutigen Turmstraße erstreckte, weist eine wechselvolle Geschichte mit zahlreichen Substanzverlusten auf. Unter Friedrich Wilhelm I. (1713-1740) wurde das Wildreservat aufgehoben und eine rege Siedlungstätigkeit zunächst südlich der Spandauer Landstraße aufgenommen, der Beginn des Stadtteils Moabit. 1832-35 errichtete Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) die St. Johannis-Kirche östlich der heutigen Anlage. Als 1839 die Besiedlung zunahm und man schon an Sonn- und Feiertagen rege Besucherströme im Kleinen Tiergarten registrierte, befasste sich der Königliche Gartendirektor Peter Joseph Lenné (1789-1866) mit dessen Umgestaltung.²⁵ Bis 1906 verringerte sich das Parkareal stetig durch weitere Bauten, etwa des Luisengymnasiums und Kriminalgerichts. Die Errichtung der Heilandskirche 1892-94 bewirkte eine Abtrennung im Westen, hier befindet sich heute der Ottopark. Erst 1876 entstand nach Entwurf des Stadtgartendirektors eine repräsentative Parkanlage auf dem verwilderten Rest des Alleendriecks zwischen den beiden Kirchengrundstücken. Östlich der Stromstraße gestaltete Meyer eine landschaftliche Anlage mit einem zentralen, nur wenig bepflanzten Wiesenraum. Ein halbrunder Sitzplatz im Osten bot Sichten über die Längsachse des als regelmäßigen Schmuckplatz gestalteten Westteils, der konzentrische Strukturen zeigte. Östlich der teilenden Stromstraße entstand 1876 ein Springbrunnen und westlich davon 1880

²³ Siehe Beitrag 2.3.2.2. „Zwei Gartendenkmale der Nachkriegszeit“.

²⁴ Zum Begriff des Wohngartens s.: Gollwitzer, Gerda: Berlin wird immer grüner. In: Garten und Landschaft 65 (1955)8, S. 1-6; Barth, Jürgen: Stadtplätze. In: Berlin und seine Bauten Teil XI Gartenwesen, Berlin/ München/ Düsseldorf 1972, S. 166, 175; Rückert, Nadia; Butenschön, Sylvia: Das Wohnzimmer im Freien – Öffentliche Wohngärten der 1950/60er Jahre in Berlin und Frankfurt am Main, 4.4 Der Kleine Tiergarten. In: Die Gartenkunst 21(2009)2, S. 299-303.

²⁵ Inwieweit die im folgenden Jahrzehnt ausgeführten Pläne realisiert wurden, ist ungewiss. Lediglich ein Plan von 1841 für die Umgebung der St. Johannis-Kirche Schinkels und den Friedhof wurde umgesetzt.

ein Kriegerdenkmal von Richard G. Neumann. Hier existierte seit dieser Zeit einer der ersten Berliner Kinderspielplätze. Der alte Baumbestand aus Buchen, Eichen und Rüstern wurde in die Gestaltung einbezogen. Den Ottopark legte vermutlich erst Mächtig auf einem ehemaligen Baumschulareal an.

Für den im Zweiten Weltkrieg verwüsteten, aber in der Grundstruktur noch vorhandenen Kleinen Tiergarten erstellte schon 1949 Fritz Witte einen ersten Entwurf, der jedoch nicht ausgeführt wurde. Der Kleine Tiergarten umfasst heute 8,5 Hektar und gliedert sich in drei Teile. Von 1953-54 legte Willy Alverdes (1896-1980), der damalige Leiter der Tiergartenverwaltung und ab 1954 langjährige Gartenamtsleiter des Bezirks zuerst den westlichen Ottopark bevorzugt für Kinder und ältere Moabiter an. Hier disponierte er Spielplätze, Skatecken und Blumenbeete am Rand einer großen, von Gehölzen abgeschirmten Wiese.²⁶ Eine marmorne Sitzmauer von 190 Meter Länge rahmte die Wiese und die Spielecken. Seit 1983 befindet sich hier ein zentraler Spielplatz. Aufgrund vielfacher Veränderungen ist dieser Teil kein Gartendenkmal.

Der 1954-55 von Alverdes gestaltete Bereich östlich der Heilandskirche bis zur Stromstraße sollte Ruheplätze für Ältere bieten und Passanten zum Durchlaufen und kurzfristigen Verweilen einladen. Straßenseitig wird das trapezförmige, langgestreckte Areal durch einen Gehölzgürtel abgeschirmt, in dem an der Nordseite Sandkästen, Sitzplätze und eine Skatecke ausgespart sind. Breite, fast geradlinige Wege umgeben einen zentralen Wiesenraum, dessen säumende Blumenrabatten von einem inneren schmalen Weg erschlossen werden. Hier sind wieder Sitzplätze mit Blick in den Wiesenraum angeordnet. Interessante Pflanzenszusammenstellungen und deren Beschilderungen sollten anregend wirken. Alverdes verwendete in den westlichen Bereichen ausschließlich Natursteinmaterialien.

Der interessanteste und aufwendigste Bereich im Osten wurde 1959-60 angelegt. In Anbetracht schon vorhandener Spielplätze im Westteil und des hohen Anteils von älteren Bürgern über 65 Jahre sowie der umgebenden Moabiter Mietshausbebauung stand „das Bedürfnis nach Ruheplätzen, grünen Stuben für Alte und einen Auslauf zu zügigen Spaziergängen für alle Altersklassen“ im Vordergrund.²⁷ Im Westen sorgte ein Erfrischungspavillon für das Wohl der Parkbesucher. Für die Kinder sah er eine Rollerbahn in zwei Ebenen und einen Kleinkinder-Spielplatz in Nähe der St. Johannis-

Kirche vor. Alverdes verwendete hier zeittypische Materialien wie Waschbeton, auch Pflasterungen zur Flächengliederung und Eternit für Abdeckungen oder Brunnenschalen.

Alverdes Pläne zeigen eine landschaftliche Gestaltung mit großer offener Mitte, eine ausgemuldete Wiesenfläche, und seitlich angelagerten Sondergärten in strengen geometrischen Strukturen. Um Abgeschiedenheit, eine gewisse „Weite“ und „freie Sichten“ auch auf die Kirche zu wahren, sind die Sondergärten in der Parkmitte flach angelegt oder befinden sich unter Niveau, die Baumgruppen und Solitärs sind seitlich der großen Wiese und an den Parkrändern konzipiert. Straßenseitig sollten Baumwälle die Anlage vom Verkehr und der Bebauung abschirmen. Auffällige Höhepunkte der Gestaltung stellten die vier Sondergärten dar, die mit geschützten Sitzplätzen und einer Vielzahl verschiedenartiger Brunnen, Wasserbassins, Wasserspielen, auch plastischem Beiwerk ausgestattet waren. Die Ausführung insbesondere auch der Wasserspiele erfolgte unter Mitwirkung von Hans Nimmann. Im Nordosten ist der straßenseitig mit Klinkermauern eingefriedete Blumenhof noch immer ein beliebter Aufenthaltsort. Hecken und frei stehende berankte Mauern bildeten hier Raumteiler. Von überdachten Sitzplätzen schaute man auf ein L-förmiges Seerosenbassin, auch einen Schalenbrunnen und üppig bepflanzte Beete aus Stauden und Gräsern. Einige damals beliebte Skattische ergänzten die Ausstattung.

Ein geometrischer Rosengarten, der heute mit Stauden und Sträuchern bepflanzt ist, leitete in den stark gegliederten Senkgarten über. Eine aufwändige Hauptattraktion bildeten hier Fisch- oder Fontänenbassins sowie Schalenbrunnen einzeln und in Gruppen. Das Gartenbild bereicherten Blumenbeete und -kübel, auch einzelne malerische Kleingehölze und Solitärpflanzen. Ein weiteres Motiv bildete ein halbrundes dreifach terrassiertes Blumentheater. Außer Bänken diente hier als Sitzgelegenheit eine Steinplatte. An den funktional geführten Wegen, besonders am Südrand des Kleinen Tiergartens befinden sich ebenfalls Bänke und Sitzcken in Verbindung mit Beeten oder Ziersträuchern.

Der Blumengarten und der Ostteil des Kleinen Tiergartens sind in ihrer Grundstruktur überliefert, jedoch zeigt sich im Ostteil partiell ein verändertes Erscheinungsbild wie z. B. im Senkgarten und im Blumenhof. Hierzu tragen die Verfüllung der Wasserbecken und deren Bepflanzung, der Abbau der Schalenbrunnen und Pflanzkübel, Veränderungen an den Kleinarchitekturen und der Ausstattung, auch die Auswechslung der charakteristischen Bepflanzung wie etwa im Rosengarten sowie die unzureichende Pflege bei. Zahlreiche Gehölze wie z. B. die gern verwendeten Eiben sind inzwischen zu groß geworden, sodass Schattendruck und Unübersichtlichkeit erzeugt werden. Auch die Nutzung der Anlage, die inzwischen inmitten eines sozialen Brennpunktes liegt, ist heute infolge neuer Bedürfnisse teilweise nicht mehr aktuell.

Der Kleine Tiergarten gehört zu den ältesten Berliner Gartenanlagen. Er stellt ein bedeutendes gartenkünstlerisches –sowie stadtgeschichtliches Zeugnis von Moabit und Tiergarten dar. Die einzelnen Schichten seiner Entwicklung sind noch nicht restlos erforscht. Die heutige Anlage prägt

²⁶ Alverdes, Willy: Der neue „Kleine Tiergarten“ in Berlin. In: Das Gartenamt 11(1962)5, S. 121-123; Nimmann, Hans: Technische Einzelheiten zur Umgestaltung des Kleinen Tiergartens, östlicher Teil, in Berlin Tiergarten. Ebenda, S. 123-127; Alverdes, Willy: Kleiner Tiergarten in Berlin. In: Garten und Landschaft 72(1962)8, Beilage o. S.; Senator für Bau- und Wohnungswesen: 100 Jahre Berliner Grün. Berlin 1970, S. 8f.; Lesser-Sayrac, Katrin: Willy Alverdes – sein Werk als Gartenarchitekt und seine Verdienste für den Großen Tiergarten in Berlin. In: Der Berliner Tiergarten, Vergangenheit und Zukunft. Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin (1996) 9, S. 34-53; Der Kleine Tiergarten, ebenda, S. 53-56.

²⁷ Alverdes, Willy 1962, Der neue „Kleine Tiergarten“ in Berlin. In: Das Gartenamt 11(1962)5, S. 122.

maßgeblich die Handschrift des bedeutenden Gartenarchitekten Willy Alverdes, der 1950 Leiter der Tiergartenverwaltung - und von 1954-61 Gartenamtsleiter des Bezirks Tiergarten war. Sie kündigt noch von den sozialen Intentionen Alverdes, der angenehme Aufenthaltsräume zur Erholung, Entspannung und als Treffpunkte für mehrere soziale Schichten und Altersgruppen in abgeschirmter Lage vom städtischen Getriebe schaffen wollte. Der östliche Bereich, eine der letzten von Alverdes gestalteten Anlagen, stellt mit seiner Gestaltung den Typus des „öffentlichen Wohngartens“ dar. Die geometrischen Sondergärten mit ihrem Blumenschmuck und den künstlerisch bedeutenden, mit seinem Mitarbeiter Nimmann entworfenen Wasserbassins, Wasserspielen und Brunnen, den Hauptakzenten der Anlage, sind fast völlig erhalten. Der stadtbildprägende Kleine Tiergarten gehört damit zu den wenigen Beispielen besonders aufwändig gestalteter öffentlicher Gärten, die im Wettstreit der Systeme zur Zeit des Kalten Krieges entstanden. Ein Wiederherstellungs-, Pflege und neues Nutzungskonzept unter Beachtung heutiger Anforderungen sind dringend geboten.

Der Volkspark am Weinbergsweg in Berlin-Mitte

Der etwa 4,3 Hektar große Volkspark befindet sich auf dem Gelände eines ehemaligen, schon seit dem 17. Jahrhundert nachweisbaren Weinbergs. Hier an der Hangkante des Barnimplateaus wurden im 18. Jahrhundert auch Maulbeerbäume kultiviert und ein Kaffeehaus betrieben. Seit 1801 waren Gut und Gartenlokal, auch die 1875 errichtete Villa nebst großem Garten am Weinbergsweg 15 im Besitz der Familie Wollank. Seit etwa 1870 wurde der östliche Teil des Weinbergs parzelliert. Hier entstand rasch eine dichte Bebauung. An der Veteranen- und Brunnenstraße folgten bis 1981 zahlreiche Mietshäuser. Nach dem 1912 erfolgten Abriss des Gutshauses errichtete man südlich davon neben dem „Walhallatheater“ weitere Vergnügungsstätten. Im Zweiten Weltkrieg wurden die Villa, die Theater sowie die Wohngebiete im Umfeld des ehemaligen Weinbergs stark zerstört. Lediglich ein Gärtnerhaus und der schon 1938 für die Öffentlichkeit frei gegebene „Wollankpark“ der Villa auf dem 13,5 Meter höheren Gipfel der Anhöhe waren überliefert. Dieses Areal mit seinem alten Baumbestand und weitere Grundstücke enteignete der Magistrat, weil man es in einen 1953 geplanten „Kulturpark“ einbeziehen wollte. Nach der Enttrümmerung der zukünftigen Parkflächen zwischen Brunnen-, Veteranen-, Fehrbelliner Straße und Weinbergsweg und Vorentwürfen unterschiedlicher Autoren konnte sich 1954 der Gartenarchitekt Helmut Kruse schließlich mit seinem Entwurf für einen abwechslungsreich gestalteten Volkspark auf kleinstem Raum durchsetzen. Die Finanzierung erfolgte durch das Nationale Aufbauwerk.

Der 1954-56 gestaltete Volkspark am Weinbergsweg stellt ein seltenes Beispiel einer stilistisch in eigenständiger formaler Gestalt geschaffenen Neuanlage dar. Auch in diesem Park spiegelt sich das Bedürfnis nach vielfältigen Erholungs- und Nutzungsangeboten in der grünflächenarmen Stadtmit-

te, gewissermaßen einem Hausgartenersatz für Erwachsene und vielfältigen Spiel- und Tummelplätzen für Kinder und Jugendliche. „Der Wunsch der Bevölkerung war es, ein Gartenrestaurant, einen großen Kinderspielplatz, einen Teich mit Wasserpflanzen und Goldfischen zu schaffen. Genügend Blumen und wirkungsvolle Gehölze sollten nicht fehlen.“²⁸ Kruse entwickelte unter Ausnutzung der bewegten Geländemodellierung ein Raumprogramm für alle Ansprüche. Er schuf am Rande einer großen Liegewiese am Hang sowie auf der Anhöhe differenzierte Gartenräume und Sitzplätze mit Ausblicken in die Umgebung, getrennt durch Mauern, Treppenanlagen und zeittypischen Anpflanzungen. Typisch für die Entstehungszeit zeigte die Anlage überwiegend frei komponierte Formen, geschwungene Wege und Pfade. Sie war durch mehrere Sichten mit dem Stadtumfeld verbunden. Ein Café mit Tanzfläche und erhöhter, ummauerter Aussichtsterrasse platzierte er optimal auf einem Plateau im Parkzentrum. Das 1958 nach Entwürfen von H. Jähning und M. Kowohl errichtete Café vermittelt durch seine verglaste Fensterfront, die dem Schwung der Terrasse folgt und das überkragende Dach Leichtigkeit und Transparenz. Von hier führt ein geschwungener Weg an einem Heidegarten vorbei zum nierenförmigen Teich am tiefsten Punkt der Anlage nahe der Brunnenstraße.

Das ursprünglich nicht von Platten, sondern natürlich mit einem Ufersaum aus Stauden und Rasen ausgebildete Teichufer hatte zunächst an der Nordspitze einen nicht mehr erhaltenen Zufluss durch einen Bachlauf. An der Brunnenstraße und dem Veteranenweg verbindet ein Weg zwei polygonale, nahezu trichterförmige Eingangsplätze. Die hier vor niedrigen Mauern aufgereihten Bänke bieten Sichten über den Teich, den Wiesenhang zum Café und auf den bildkünstlerischen Höhepunkt der Anlage das bronzene Heinrich-Heine-Denkmal am Veteranenweg. Im Zentrum des erhöhten Platzes sitzt die überlebensgroße Figur des Dichters nach einem Modell von Waldemar Grzimek entspannt deklamierend auf einem Hocker, der auf kubischem Sockel über rechteckiger Plinthe steht. Ein Bronzerelief am Sockel stellt figürliche Szenen aus Heines Werken dar. Den Auftrag zu diesem Werk erteilte 1954 der Kulturfond des Magistrats.²⁹ 1963 wurden weitere Bronzeplastiken im Park aufgestellt, ein sitzender „Jüngling“ von Theo Balden und die Gruppe „Schwestern“ von Christa Sammler.

Geplant war eine besonders anspruchsvolle Parkgestaltung mit teuren Materialien, so kam Löbejüner Porphyrfür Mauern, Abdeckplatten und Stufen, Porphyrsplitt zum

²⁸ Kruse, Helmut: Der Volkspark am Weinbergsweg. In: Garten und Landschaft 65 (1955), S. 9-11; Eckert, Reinald: Volkspark am Weinbergsweg in Berlin-Mitte. Parkentwicklungskonzept, Bd.1 und 2. Gutachten i. A. des Bezirksamtes Mitte von Berlin, Naturschutz- und Grünflächenamt, Berlin 1995.

²⁹ Das 1955 gegossene Denkmal war für den Platz am Maxim-Gorki-Theater bestimmt, kam aber hier zunächst nicht zur Aufstellung. Seit 2002 steht am Festungsgraben eine Zweitfassung. Pietzsch, Detlev; Kuhn, Jörg; u. a.: Fachgutachten zur kunsthistorischen und restauratorischen Bewertung der Denkmale und Brunnen in Berlin-Mitte, im Auftrag des Bezirksamtes Mitte von Berlin 2008.

Abdecken der Hauptwege und einiger Plätze zum Einsatz, kontrastierend dazu wurden polygonale Schieferplatten für schmale Pfade und Plätze verwendet. Derartige Plattenpfade in geschwungener Form, wie sie etwa gleichzeitig Willy Alverdes partiell im Großen Tiergarten ausführte, erschlossen auch den Schau- und Sichtungsgarten, der zum Veteranenweg eine abschirmende Gehölzpflanzung erhielt. Hier sollten neben einigen Bäumen 20000 Stauden, vor allem Rabattenstauden, darunter 22 Sorten Phlox und 27 Sorten Iris gepflanzt werden, ein Sortiment das eher in Ausstellungsgärten üblich war. Zwei Sitzplätze laden noch heute zum Ausruhen ein, davon ist einer nahe des Cafés mit Skattischen ausgestattet, ein anderer befindet sich unweit der ehemaligen Quelle nördlich des Teichs. In den vier hochwertig ausgestatteten Themengärten an den Hauptwegen sollten Beschreibungen der Pflanzen anregend und bildend wirken. Dazu gehörte auch ein Alpinum oberhalb des Cafés, dessen Schiefer-Plattenpfade noch immer zum Rosengarten hinaufführen.

Der exponiert vor einem Höhengsprung zum ehemaligen „Wollankpark“, dem heutigen Spielplatz, gelegene Garten sollte mit seinen „rhythmisch verteilten Wasserbecken, einer Pergola aus Rundholz und den unregelmäßig aufgeteilten und bepflanzten Rosen- und Staudenflächen“, die in einem geometrischen Raster liegen, einen besonderen Anziehungspunkt bilden.³⁰ Die 2,50 Meter hohe Stützmauer, die aus bossierten Porphyrsteinen errichtete Rückwand der inzwischen durch massive Pfeiler veränderten Pergola, zeigt im Platzbereich vor

dem Pavillon ein dreiteiliges Relief eines Bildhauerkollektivs. Die naiv realistisch und schlicht dargestellten Szenen thematisieren im Mittelteil den Parkaufbau. Die Seitenteile zeigen Szenen der alltäglichen Parknutzung. Der sich heute in modifizierter Form präsentierende Rosengarten ist mit seinen zahlreichen geschützten Sitzplätzen und schönen Ausblicken wieder ein beliebter Aufenthaltsort.

In den 1960er und zu Beginn der 70er Jahre fanden aus pflegetechnischen Gründen in den Sondergärten des Parks Vereinfachungen der Bepflanzung und ein Austausch der Schieferplatten durch Kunststeinbeläge statt. Der Schau- und Sichtungsgarten erhielt dabei an der Veteranenstraße ein gleichmäßig gerastertes Wegenetz aus Müggelheimer Kunststeinplatten. Im Rosengarten fasste man Pflanzflächen zusammen und reduzierte die Anzahl der heute bepflanzten Wasserbecken. Während der letzten Wiederherstellungsmaßnahmen seit 2007 wurde der Rosengarten neu bepflanzte, der Pavillon durch Verkleidung besser nutzbar gemacht, auch eine neue Treppe zum modernisierten Kinderspielplatz geführt. Der beliebte Platz weist im Norden noch eine Pergola auf, die auf die Zionskirche zuführt. Von hier oben bietet sich ein weiter Blick über den äußerst beliebten Park, dessen Grundstruktur aus den 1950er Jahren im wesentlichen erhalten ist, der aber auch von den Gestaltungen der folgenden Jahrzehnte und der jüngsten Zeit zeugt. Seit 2008 ranken Weinstöcke an der Umfassungsmauer der Cafétterasse, eine Reminiszenz an die Geschichte des ehemaligen Weinbergs.



Abb. 1. Volkspark Friedrichshain, Einschüttung des Großen Bunkerberges am 23.07.1949, links im Bild das Denkmal für Friedrich II.

Foto: Günther, Heidrun; Höschel, Rosemarie: Erhaltung und Entwicklung des Volksparkes Friedrichshain, Gutachten Berlin 1992

³⁰ Kruse 1955, s. Anm. VI, S. 9



Abb. 2. Volkspark Friedrichshain, 1848 eingeweihtes Denkmal für Friedrich II., Büste nach C. D. Rauch, nach 1949 verschollen, 2000 mit nachmodellierter Büste wieder errichtet.

Foto: Wolfgang Bittner / Landesdenkmalamt Berlin

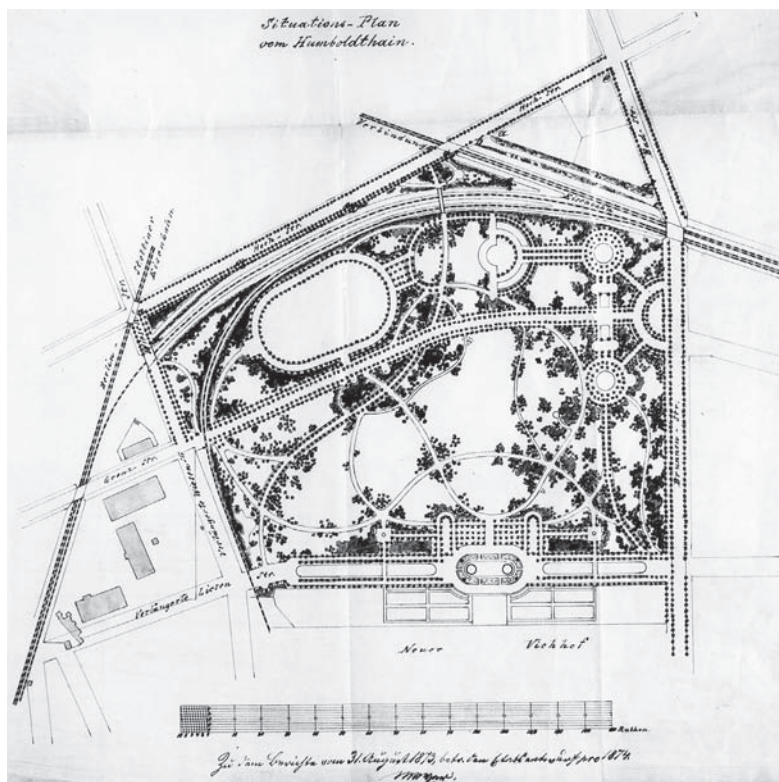


Abb. 3. Volkspark Humboldtthain, Situationsplan 1873 von Gustav Meyer, Repro: Landesdenkmalamt Berlin, Archiv

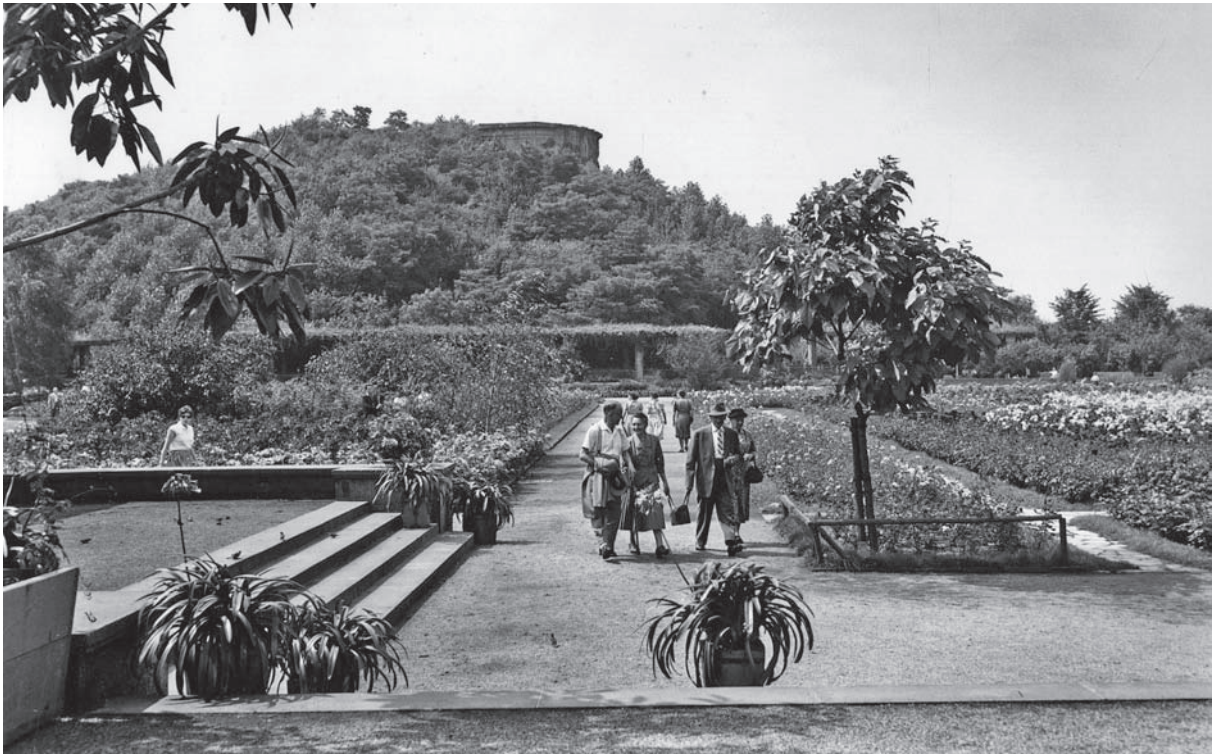


Abb. 4. Volkspark Humboldthain, Rosengarten und Bunkerberg 1958,
Foto: Landesarchiv Berlin

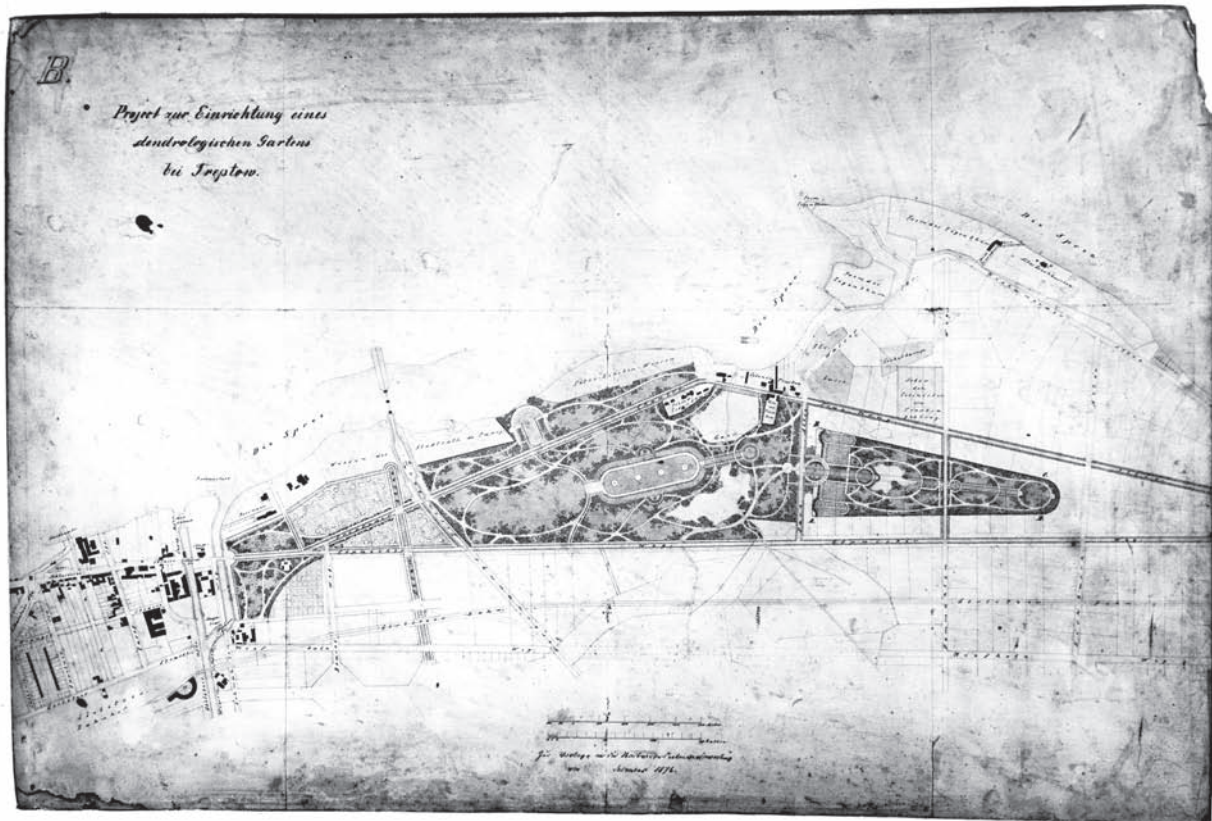


Abb. 5. Volkspark Treptower Park, Entwurf für einen dendrologischen Garten bei Treptow, Dezember 1876 von Gustav Meyer
Repro: Dieter Möller /Nachlass Institut für Denkmalpflege der DDR/ Landesdenkmalamt Berlin



Abb. 6. Treptower Park, Sowjetisches Ehrenmal mit Hauptfigur eines Sowjetsoldaten

Foto: Wolfgang Bittner / Landesdenkmalamt Berlin

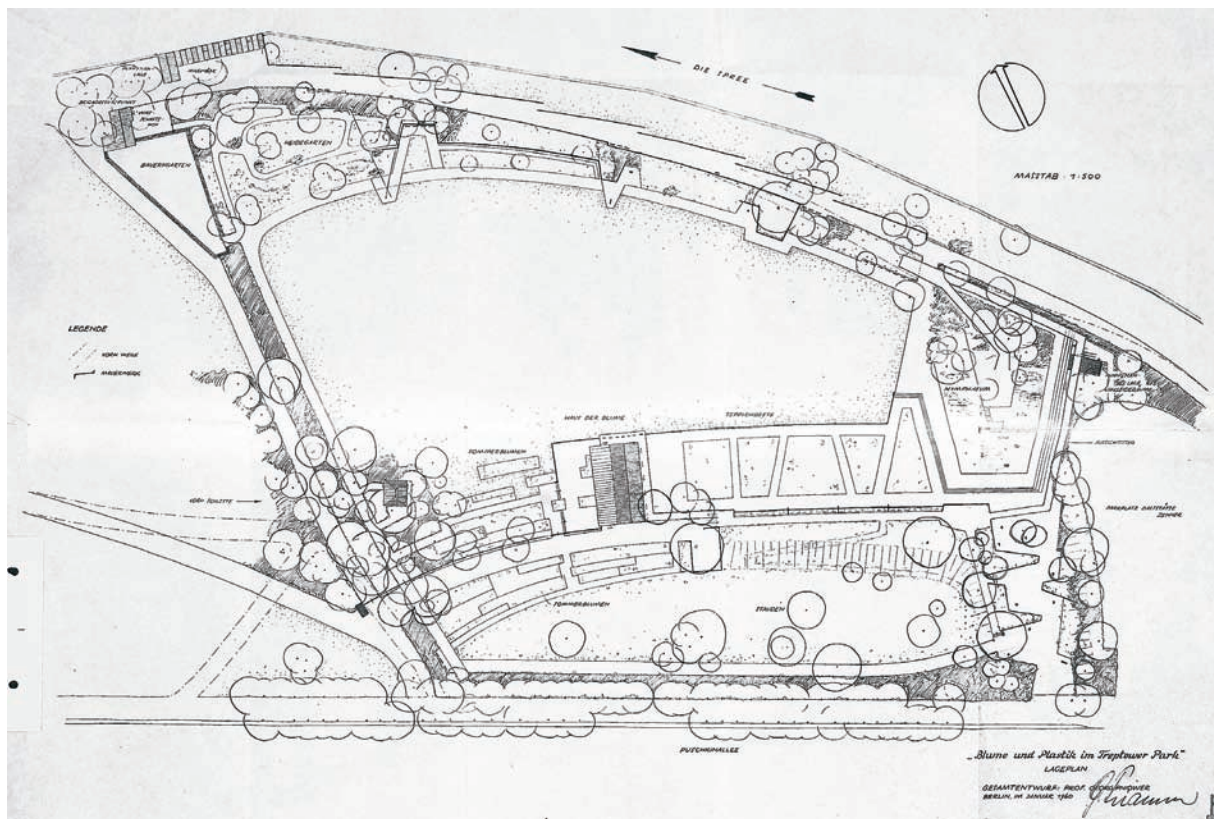


Abb. 7. Volkspark Treptower Park, Entwurf für das Ausstellungsgelände „Blume und Plastik“, Januar 1960 von Georg Pniower, veränderte Ausführung unter Mitwirkung von S. Sommer,

Repro: Wolfgang Bittner / Landesdenkmalamt Berlin



Abb. 8. Volkspark Treptower Park, Ausstellungsgelände „Plastik und Blumen“ an der Spree, 1960er Jahre
Foto: Produktionsgenossenschaft Fototechnische Werkstätten / Landesdenkmalamt Berlin, Archiv

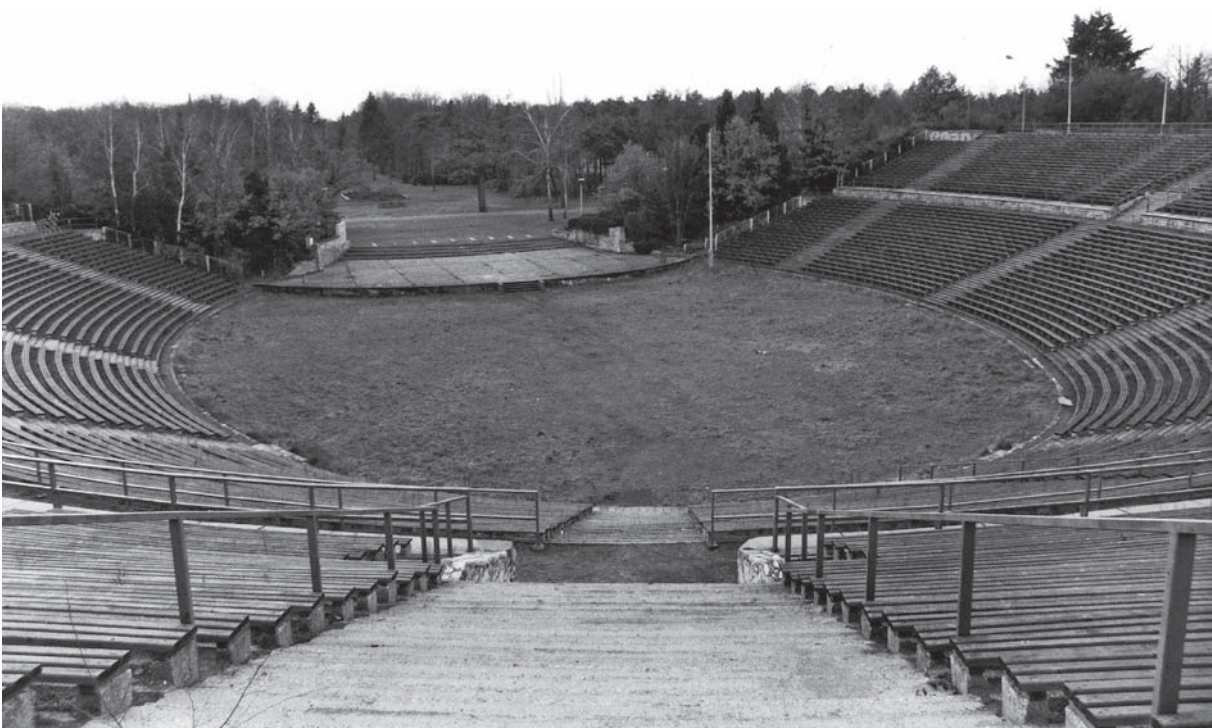


Abb. 9. An der Wuhlheide, Freilichtbühne im Pionierpark „Ernst Thälmann“, um 1955
Foto: Landesdenkmalamt Berlin, Archiv



Abb. 10. Stadion der Weltjugend (ehem. Walter-Ulbricht-Stadion) an der Chausseestraße von R. Lingner/ S. Selmanagic, 1992 vor dem Abriss

Foto: Franziska Schmidt / Landesdenkmalamt Berlin

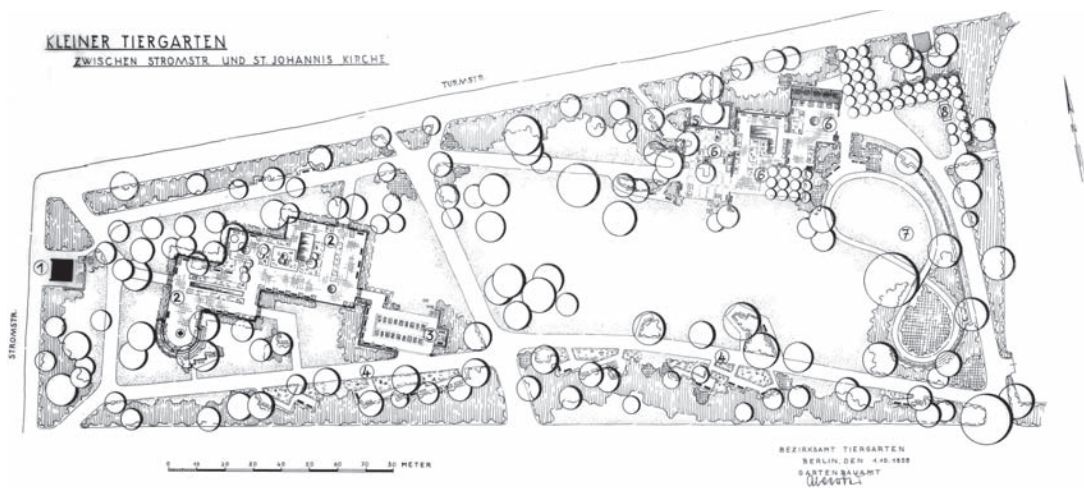


Abb. 11. Kleiner Tiergarten, östlicher Teil, Entwurf von Willy Alverdes, 1959

Landesdenkmalamt Berlin, Archiv



Abb. 12. Kleiner Tiergarten, Seerosenbassin und Sitzplatz im Blumenhof

Foto: Max Jacoby 1969 / Landesdenkmalamt Berlin, Archiv

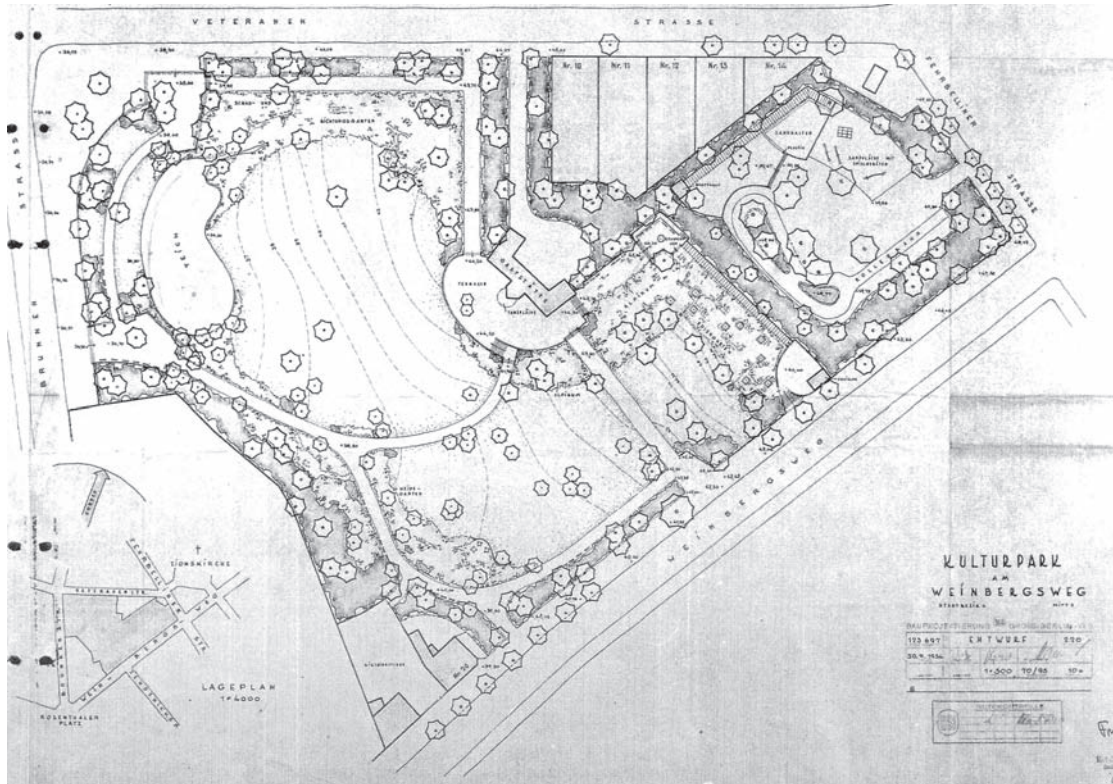
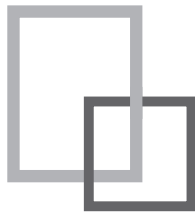


Abb. 13. Volkspark am Weinbergsweg, Entwurf von Helmut Kruse 1954,
Foto: Stürmer, Rainer; Wöhlmann, Falk: Archivalienhandbuch Berlin-Mitte Bd. II / 1994, S. 122, Landesdenkmalamt Berlin,



Abb. 15. Volkspark am Weinbergsweg, Heinrich-Heine-Denkmal, Schau- und Sichtungsgärten am Veteranenweg, um 1958
Foto: Produktionsgenossenschaft Fototechnische Werkstätten / Landesdenkmalamt Berlin, Archiv



WHAT STYLE OF BUILDING IS THIS?

Svitlana Smolenska

Problems of preserving the heritage of socialist realism in the architecture of Kharkiv in the 1930s-1950s.

The biography of Socialist realism in Soviet architecture (1932-1955) is in its own way unique and ambiguous as it is marked by a violent change of styles. It had begun with a declaration of a course on neoclassicism in architecture and art, and with a ban on avant-garde experiments by the official power (since 1932-34). This was terminated unexpectedly when the government issued decrees against extravagance in architecture ("About the elimination of architectural extravagances in design and construction" in 1955, etc). Actually, the Socialist realism style emerged on the bones literally and figuratively of previous Modernism (Constructivism) which had earlier been subjected to "persecution" and gradual destruction.

Therefore the heritage of Socialist realism is of mixed roots. It is possible to distinguish two types of structures:

1. Buildings which were originally designed and erected in the Socialist realism style (for example, Kharkiv Airport, the Southern Railway Station, many apartment houses, educational complexes, etc.)
2. Those buildings constructed in the 1920-30s Constructivist style that were deliberately distorted, decorated in the 1930s or suffered serious post-war reconstruction in the Socialist realism style (the House of Projects, the House of Cooperation and the "International" hotel in Dzerzhinsky Square, the Red-factory Theatre, the student-hostel "Giant", etc.).

Each of these Heritage types deserves a different approach to preservation. In the first case, the value of stylistic authenticity is unquestioned. In the second case the dilemma arises: to restore the original modernist style of the building, or to retain its later Socialist realism appearance.

The Venice Charter, 1964 (article 11) and subsequent ICOMOS documents, recommend that we should respect the valid contributions of all periods to the building of a monument, and when a building includes the superimposed work of different periods, revealing the underlying state can only be justified in exceptional circumstances.

The expression "exceptional circumstances" can be applied to several buildings and the complexes of Kharkiv constructivism and adapted under socialist realism.

First is the fact that traces of the most rapid period of growth in the evolution of Kharkiv (1920's-30's) as the first capital of the Soviet Ukrainian Republic have been erased out of the modern landscape of the city. Most of the monuments of that period are hidden under the shell of socialist realism. It seems strange that it is difficult to find constructivist buildings in "the capital of constructivism" today.

The first changes in neoclassical style had mentioned facades of those modernist buildings that were under construction in the 1930's. The post-war reconstruction of Kharkiv (during the second half of 1940's and 1950's) featured the neoclassical style or «Stalin Empire style» as it was named (S.O. Khan-Magomedov [1]), also "had absorbed" the Kharkiv constructivism considerably. Many avant-garde buildings of Kharkiv had lost their authenticity. This included to a large degree the complex of Dzerzhinsky Square where only the famous Gosprom had retained its original form. The hotel "International" had twice been reconstructed by its creator: in the 1930's and after World War II. After war, the House of Projects, which perfectly complemented Gosprom on style, had also been reconstructed. The House of Cooperation – already as a building of the Military-Economic Academy – was also completed in «Stalin Empire style». Many other buildings had undergone changes in the process of post-war reconstruction. As a result, the appearance of the city has been deformed in favor of the socialist realism style.

But impressive, emotionally deep images of the urban environment should reflect all stages of development of the city to some extent. The artificial etching of any period of its history can adversely affect the city dwellers' perception of their environment. It subtracts from the city's sense of history: it reduces citizens' sense of attachment and minimizes their connection with the environment, to the point where history is rejected and vandalism begins.

Kevin Lynch asserted rightly [2]: the spatial surroundings with traces of past times can strengthen and humanize the image of the current time.

The Quebec Declaration on The Preservation of the Spirit of Place (ICOMOS, October 4th 2008) expands our understanding of heritage, emphasizes the relationship of its tangible (sites, buildings, landscapes, routes, objects) and intangible elements, and the necessity of their combined protection. It provides a richer, more dynamic and inclusive vision of cultural heritage.

The loss of material traces of the constructivist period means for Kharkiv the amputation in every respect of a bright segment of its history that had essentially changed not only the physical appearance – the spatial and social structure of a country town – but also a way of life, including the mentality of its townspeople, the directional vector of the development of its role as an industrial giant and a centre of science, culture, education¹.

At that time Kharkiv was leading the structural race in terms of building scales and rates of construction – advancing relatively faster and further than Moscow and Leningrad in terms of contemporary comparison, in the minds of all Ukrainian inhabitants². The theatrical, art, literary and architectural life of the city seethed, reflecting groundbreaking revolutionary directions, facilitating the coexistence and struggle of creative associations and groups which were advocating different views on art and architecture.

Avant-garde ideas were leading in creating and sustaining the image of the first capital of the Soviet Ukraine (USSR)³. Buildings of different functions were rising throughout the city in the new modern style: its main administrative high-rise centre that included the complex of Dzerzhinsky Square, industrial facilities, hospitals and schools, clubs and theatres, shopping facilities and government institutions, individual houses and whole residential areas, even leisure wooden constructions in parks. In reality, all the city's physical functions, all aspects of city life, had taken on a modern new spatial dimension. The new stylistics seeped into everyday life through articles of personal consumption, household items, books and magazines, posters and street advertising, etc. It was probably the only city in the Soviet Union with such pronounced avant-garde architecture at that time.

That is why Kharkiv — more than any other city — requires rehabilitation of its image, its spirit of place, to restore

the continuity of development of the urban environment, values, significance of its “capital period” for Kharkivites.

The next argument, which can be classified as “exceptional circumstances”, is inorganic, which is characterized by the appearance of some constructivist buildings subjected to artificial changes in socialist realism, especially in the 1930's. The style of socialist realism had not yet formed at that time. The first attempts to adopt classical techniques in the new political conditions were “tentative.” They were applied to the modernist buildings, which were already under construction. The decoration of facades by rustication, columns, pilasters, cornices, balusters etc, came into conflict with the overall artistic concept of the subject, its volume and the avant-garde compositional decision as both styles were in conflict with one another. To this day some buildings show inconsistent signs of both styles. It may be surprising to discover the classic elements, details on the main facade and features of constructivism in domestic facades, or even in the interior (Fig. 1).

What should we do with similar buildings? This question has no simple answer and should be discussed in each individual case. Such buildings should be preserved as a transition period heritage. But some of them merit a return to their original aesthetic organic authenticity.

As an example of struggle between the two styles, consider the Electrotechnical faculty of the Technological (later Polytechnic) Institute, constructed in 1929. The well-known academician of architecture Alexey Beketov (1862 – 1941), who was an adherent of the classical style, was its architect. In the beginning he had designed this building in the classical tradition: but then – following fashion – completed the building in the constructivist style [5].

This building can be considered as unique in terms of his creativity, as a tribute paid by the architect to the avant-garde direction, as a demonstration of his ability to work in any style.

The volume-spatial solution and facades do not differ in originality; however interiors of the central part with the main staircase demonstrates the excellent work of construction, the spatial diversity, and the play of light and shadow. The portico entrance and cornice added later in the style of «Stalin's empire» clash with the facade obviously and even more – with the interiors (Fig. 2).

Return to the original form would be the best solution for the reconstruction of this monument of architecture. Its interiors and facades have not undergone any serious distortions and can be restored. Not only the reinforced concrete stairs and floors of the central part, but also details: stair railings, fences, large window with casements, etc., could be kept in their primary condition.

Post-war reconstruction also had reduced the architectural merits of some constructivist buildings. It is an interesting fact that reconstruction of the House of Projects in the 1950's into the building of the Kharkiv State University in Socialist realism style, had led to the loss of some of its unique town-plan-

¹ How did the generation of the 1920s and 30s see their city?

Thus a writer V. Ivolsin describes the city in the sketch «Харьковъ – Харків» [“Kharkov – Kharkiv”], published in the magazine «УЖ» [«Universal magazine»] for 1928: «... intensive energy and construction pathos turns an old provincial town, dirty and messy “Kharkov” once the great cultural and political centre, now an orderly capital of workers and peasants of Soviet Ukraine – Kharkiv!» [3, p. 73].

² The evidence that Kharkiv had been for a short time the Soviet Union's third city in terms of value, in the entire USSR was the fact that the introduction of a passport system in the country (Decree of December, 31st, 1932) began with three cities: Moscow, Leningrad and Kharkiv.

³ Professional journals of those years, in particular “Architecture,” published in Kharkiv, wrote of it: «Only modern functional architecture – on the basis of technical achievements and the changed social conditions – has won the right to existence. The struggle of this new, fresh architectural thought against the remaining still-strong traditional character against eclectic, unprincipled decoration is particularly felt now... The architectural appearance of the capital should be improved. This recovery is brought about by young modern architecture». [4, p. 79-81].

ning and volume-composite qualities⁴. Constructivist project by architects Sergey Serafimov and Mariya Zandberg-Serafimova, realized in the early 1930's, took into account the location of the House of Projects in the city space. Its main facade – which was oriented to the north – has always remained dark.

In addition, the building gives a deep shadow on the round part of the Dzerzhinsky Square closing its South side due to the high-rise composition. The creators ably coped with this problem at that time. They had provided large vertical surfaces of glass that allowed beams of the southern sun to penetrate the building, to highlight the central part of a building from within, and long stripes of light to fall on the area of ground in front of the building (Fig. 3a). This play of light was lost forever after reconstruction [6]. Vertical glazing was transformed in the conventional windows (Fig. 3b).

The creators of the reconstruction project (architects Kostenko, V., Kamirny, V., Livshits, V., Ermilov, I., Lipkin, V.) proposed to expand the central part of the building (thus losing its harmony), and to crown it with Stalin's monument, then later, with a spire. Eventually, both ideas were rejected.

The bases which were laid under the central square tower were not used; the spire was also not made [7]. The central part of the building had kept its basic proportions. However, the main entrance, which was raised above the ground on columns and corresponded to a principle point of Modern Architecture "the building raised on stilts" was replaced in the project by a heavy portal.

Increasing the height of the two lateral wings, facing with a ceramic tile, alterations to some parts and re-planning due to changes in function and style, have collectively caused a deformation of the initial shape of the House of Projects. It is now impossible to return it to authenticity. Even now it retains a volume-spatial composition of constructivism, but shows all signs of Socialist realism style.

The House of Cooperation has an even more complicated history during its transformation from Constructivism to Socialist Realism (Fig. 4). In the early 1930's it was still in a stage of erection. Since 1934 it has undergone many transformations in the "Stalin's empire style" to meet the needs of the Military-Economic Academy before and after World War II.

The final project of reconstruction was not implemented completely because of the official change of style trends in architecture: the height of the central tower was reduced from 15 to 12 floors [8] (Fig. 4). Obviously, this building is an example of socialist realism; its development is an antithesis to constructivism. Today, the continued authenticity of its interiors is in danger. Several years ago the building had been transferred to the possession the Kharkiv State University, which has insufficient means for the proper restoration of the interiors. Renovations are being carried out with use of modern materials: wooden window frames are being replaced by metal-plastic, wooden parquet is being substituted for the original ceramic tile, etc.

⁴ The skeleton of the building was transferred to the possession of the Kharkiv State University in 1950.

Summary

Because of biographical features of the socialist realism style (its forced introduction and subsequent interruptions) — part of its architectural heritage is in essence the elemental "decorated constructivism" to a greater or lesser extent. Many Soviet cities (including Kharkiv) lost their "avant-garde spirit" which became hidden under a shell of socialist realism in the 1930's-1950's.

To restore a truthful image of the city it is necessary to find a reasonable balance in the display of historical landmarks in both styles, in the modern image of Kharkiv.

For this purpose it is necessary:

- to define (on the basis of research) the degree of preservation of material traces of both periods of city development in the existing landscape;
- to reveal those avant-garde buildings in Kharkiv that can serve as historical landmarks and for which it is possible to revert to authenticity.

The following should be considered:

1. The degree of existing preservation of original architectural, planning and constructive solutions: the probability of rehabilitation of facades, interiors and details.
2. Existence of historical documentation (drawings, photographs, sketches, text information), which can be used for restoration of the authentic shape of a building;
3. Any damage during the reconstruction period of socialist realism caused to some constructivist buildings that led to the loss of their aesthetic, urban, architectural and compositional, constructive qualities.
4. Economic, ethical and other reasons.

Extensive discussions and serious research on this theme are necessary to achieve a decision.

Bibliography

- Khan-Magomedov, S.O. *Soviet avant-garde architecture. Book 1: Problems of morphogenesis. Masters and trends.* – Moscow: Stroyizdat, 1996. – 709 pp.
- Lynch, K. *The image of the city.* Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1960.
- Ivolgin, V. *Kharkov – Kharkiv. Sketch* // Universal magazine. – 1928. – No 1. – P. 67-73].
- Lopovok L. *To the question on the architectural ensemble of the city* // Architecture. – 1928. – No 5-6. – P. 79-81.
- Laibfraid, A., Polyakova, J. *Kharkov: From the Fortress to the Capital: Notes on the Old City.* - Kharkov: Folio, 2004. – P. 185.
- From conversations with Professor of Architecture Sergey M. Petrov in November 2009.
- Mozhaiko I. *Kharkov: what it could be. The embodied and forgotten projects of architects* // Kharkov news. – 2009. – December, 15th. – P. 13.
- Shpara, P.E. *Notes of the architect* – Kiev: Budivelnik, 1988. – 88 pp.



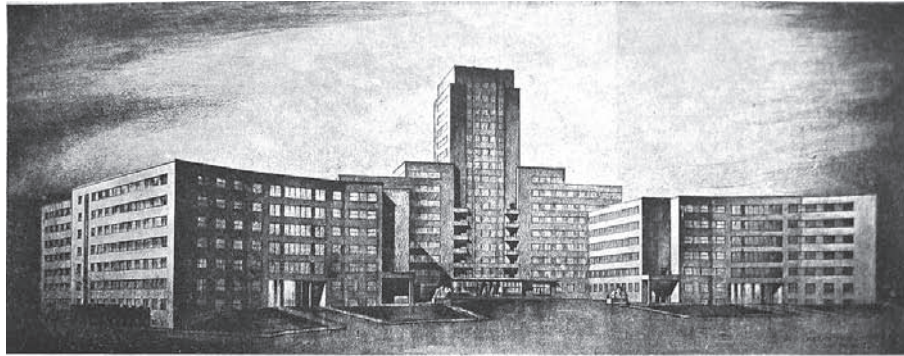
Fig. 1. The House of Political Convicts Society on Pushkinska Street, 49 (architect Podgorny, N., 1930's):
a. The main façade; b. Domestic facades.
Photos: Smolenska, S., 2010.



Fig. 2. Electrotechnical faculty of Technological (later Polytechnic) Institute (architect Beketov, A., 1929):
a. The main façade with portico entrance; b. The interior of the central part with the main staircase
Photos: Smolenska, S., 2010.



Fig. 3. The House of Projects (architects Serafimov, S., Zandberg-Serafimova, M.)
a. Condition of the building after WW II.; b. Process of Reconstruction in 1959.
Photos from: University library archive.



a



b



c

Fig. 4. The House of Cooperation:

- a. The original project, the end of 1920's (architects Dmitiriev, A. and Munts, O.) *Photo from: [Year-book of the Architects-artists Society. – Leningrad.: Edition of the Union of the Soviet Architects, 1930. – XIII. – P. 28].*
- b. The project of post-war reconstruction for the Kharkiv Military-Economic Academy (architects Shpara, P., Evtushenko, M. and etc., 1950's). *Photo from: S. Petrov's personal archive*
- c. Modern condition. *Photo: Smolenska, S., 2009.*



(NIE)ŚWIADOMOŚĆ SOCREALIZMU. ARCHITEKTONICZNE I HISTORYCZNE DZIEDZICTWO NA PRZYKŁADZIE ŁÓDZKIEJ ARCHITEKTURY MIESZKANIOWEJ

Aleksandra Sumorok

1. Wprowadzenie. Trudności w ocenie.

Współcześnie odnotowujemy wzrost zainteresowania zjawiskiem kultury PRL-u, zwłaszcza zaś jej epizodycznym, choć niezwykle barwnym i wyrazistym okresem, socrealizmem. Najgłośniejsze głosy to te entuzjastyczne, traktujące socrealizm jako nowy fetysz, mitologizujące kierunek, zwracający uwagę na jego paradoksy, groteskę, lecz nie na wartości *sesnu stricto*. Zapewne uznać można, że to ton właściwy młodemu pokoleniu. Przeciwnicy socrealizmu uznają obiekty z tego okresu za symbol dominacji obcej władzy, a nawet gloryfikacji tyranii, które nie mają prawa pretendować do miana narodowej „pamiątki”¹. A czy tylko autorytarna władza – jak pyta Krzysztof Nawratek – chce kształtować przestrzeń według własnych upodobań, czy też każda tego pragnie, ale jedynie autorytarna może sobie na to pozwolić?²

To postawy skrajne, ale – nie jedyne. Pomiędzy znajduje się grupa mniej widoczna, doceniająca architekturę socrealizmu dla jej wartości artystycznych, ignorująca jednak, lub nieznająca kontekstu jej powstania³. Uznająca za wartość detal, ornament i uzyskaną dzięki temu różnorodność, elegancję formy, projekt urbanistyczny i często ludzką (paradoksalnie) skalę założeń. Jednak wydaje się, że zdecydowana większość społeczeństwa o socrealizmie i jego architekturze wie niewiele. Powszechna wiedza sprowadza się bowiem do znajomości obiektów pomnikowych – PKiN-u, Nowej Huty. Mylony jest też socrealizm z późniejszą architekturą socjalistyczną, socjalistycznym modernizmem.

Wydaje się, że dopiero dystans do zjawiska socrealizmu, uświadamianie sobie cech kierunku, może przynieść efekty w ochronie dziedzictwa powojennego. Dokonaniu jego mery-

torycznej oceny nie sprzyja bowiem emocjonalny klimat rozmów, bardzo radykalne postawy dodatkowo podchwytywane przez media, wielokrotnie powtarzane absurdałne postawione pytanie: burzyć czy chronić, a także utrwalany w powszechnej świadomości obraz PRL-u, satyryczny bądź martyrologiczny⁴. Wartościowe obiekty zaś z lat 50-tych, 60-tych ulegają przekształceniu, całkowitej przebudowie czy też prozaicznie, śmierci technicznej⁵. Już na starcie przegrywają walkę o pieniądze na rewitalizację czy modernizację. Priorytetowe działania dotyczą bowiem zabytków o dłuższej historii, choć czy zawsze większej randze?⁶ Coraz ważniejszym elementem w walce o zachowanie tożsamości miasta stało się podkreślanie ciągłości historycznej oraz ochrona wartości kulturowych, które niezależnie od preferencji politycznych czy estetycznych, współtworzy socrealizm i jego budynki. Sytuacja ta stwarza doskonałą okazję do zaprezentowania osiedla socrealistycznego, które stanowi zarówno przykład (już) historycznego zespołu, który należy chronić dla przyszłych pokoleń, jak i prezentuje pewną kompleksową koncepcję architektoniczno-urbanistyczną bazującą na wartościach tradycyjnych. Doktryna realizmu socjalistycznego jako pierwsza bowiem całkowicie zanegowała dezurbanizację, powróciła do tradycyjnego sposobu definiowania przestrzeni, promowała zwarte struktury, silnie powiązanie ze sobą funkcjonalnie⁷.

Ocena wartości osiedla socrealistycznego, wobec którego narosło wiele uprzedzeń, pełna jest niezdrowych emocji, które utrudniają obiektywną analizę. *Sociesiedle* w społecznej świadomości często funkcjonuje jako symbol stalinizmu. Utożsamiane jest z architekturą monumentalną, pompierską o narodowej formie, *de facto* sprowadzającą się do dekoracyjnego

¹ Por. min. A. Oseka, *W cieniu kremlowskiej baszty*, „Wprost” nr 4, 2007, s. 90-91, autor choć zdecydowanie podkreśla kontekst powstania obiektu, dostrzega konieczność ochrony – a raczej zachowania dla/ku pamięci – zachowania z odpowiednim jednak komentarzem. Bardzo krytycznie wobec pomysłu ochrony PKiN-u wypowiadał się min. w tym samym czasie Lech Kłosiewicz, *Dar Stalina największym zabytkiem Warszawy* [w:] <http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,95190,3852201.html> [16.06.2010]

² K. Nawratek, *Ideologie w przestrzeni, próby demistyfikacji*, Kraków 2005, s. 35-36.

³ Grupa ta ocenia socrealizm z perspektywy ponowoczesności. Jednym z pierwszych orędowników architektury socrealistycznej był Aldo Rossi, zachwycający się założeniami Uniwersytetu Moskiewskiego czy berlińską Karl Marx Allee, por. Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, s. 90-93.

⁴ Por. min. J. Hartman, *Nasza ludowa zapomniana*, [w:] http://wyborcza.pl/1,75515,8164887,Nasza_ludowa_zapomniana.html [27.07.2010]

⁵ Najbardziej spektakularny ubytek wśród znikających zespołów i obiektów PRL-u to warszawski Supersam. Jednak w każdym mieście obiekty powojenne ulegają dowolnym przekształceniom, ingerującym całkowicie w bryłę, kolorystykę. Łódzkim przykładem ostatniego tylko roku może być przebudowa Teatru Muzycznego przy ul. Północnej. Wcześniej modernizacji uległ budynek Sądu, dawny Gmach Partii, który uzyskał pistacjowy kolor elewacji.

⁶ Tak też się stało w Łodzi. Choć fragment miasta socrealistycznego, tzw. Starego Miasta przewidziany jest do rewitalizacji, to jednak pierwszeństwo uzyskało centrum miasta, http://www.rewitalizacja.zabytki.lodz.pl/data/other/program_2.pdf [16.06.2010].

⁷ Oczywiście nie można pominąć strony ideologicznej i wymowy propagandowej miasta socjalistycznego, miasta pełnego szerokich alei oraz rozległych placów.

eklektyzmu. W znakomitej zaś większości mylone jest z wielką płytą i mętnie określane jako bure i ponure budownictwo PRL-u.

Problem wiąże się przede wszystkim z ich percepcją.

Pamiętać należy, że napiętnowane ideologicznie prestiżowe, pokazowe realizacje w typie śródmiejskich dzielnic mieszkaniowych, stanowiły niewielką część całej produkcji architektonicznej. Większość powstałych w latach 1949-1955 zespołów mieszkaniowych przynależy bowiem do „krainy ZOR”. Stanowią one może nie wzorcowy, ale na pewno dobry przykład rzetelnie warsztatowo zaprojektowanej zabudowy mieszkaniowej, stworzonej z myślą o człowieku, w okresie, w którym nie liczono się teoretycznie wcale z jednostką. Kameralność, mała skala, zieleń, umiejętnie strefowana przestrzeń powodują, że zespoły te, poza nielicznymi wyjątkami, są bardzo funkcjonalne i po prostu lubiane przez swoich mieszkańców.

Podkreślić warto również, że to nie socrealizm, trwający zaledwie 6 lat, wypaczył idee osiedla mieszkaniowego w Polsce. Dopiero wielka płyta, gigantyczna skala osiedli-dzielnicy, fabryki domów dokonały całkowitej unifikacji, dewastacji przestrzeni prywatnej.

Łódzka architektura socrealistyczna stanowi doskonały, może nawet modelowy przykład, architektury wznoszonej poza stolicą, mniej ideowej, propagandowej, dalszej od wytycznych doktryny. Architektury z jednej strony przynależącej do określonego doktryną, wyodrębnionego stylistycznie okresu, z drugiej wyłamującej się jednoznacznej klasyfikacji. Architektury zawieszona pomiędzy wizją a rzeczywistością, teorią a praktyką, między gustami sekretarzy a preferencjami samych architektów, polityką a chęcią rozwiązania wielu bolączek architektoniczno-urbanistycznych. Tej architektury „pomiędzy”, która stanowi najliczniejszą, jednak rzadko dostrzeganą grupę obiektów. Do tej pory zastanawiano się bowiem przede wszystkim nad zagadnieniem socrealistycznych pomników, obiektów symboli lub/i założeń monumentalnych o znacznych wartościach artystycznych. Tutaj należy, tak jak w przypadku zespołów ZOR-owskich zastanowić się nad ich znaczeniem, wartościami historycznymi, artystycznymi.

2. Kształtowanie przestrzeni mieszkaniowej w krainie ZOR⁸.

Proste bryły ZOR-owskich budynków mieszkaniowych łączyły z socrealizmem przede wszystkim regularność, symetrię, osiowość założeń i niekiedy konserwatyzm form oraz tradycyjne metody budowania. Podstawową jednostką projektową architektury mieszkaniowej stanowiło osiedle, liczące około 4-5 tys. ludzi, wyposażone w niezbędną infrastrukturę, zaprojektowane jako zwarty organizm silnie powiązany z miastem. Pod wieloma względami program osiedla socrealistycznego powielał postulat potępianego wówczas oficjalnie „formalistycznego”, jak o nim pisano, osiedla społecznego.

⁸ Por. min. J. Dangel, T. Przeciszewski, T. Żarski, *Budownictwo mieszkaniowe w latach 1950-1955*, Warszawa 1958; J. Goryński, *15 lat budownictwa ZOR*, [w:] „Miasto” 1963, nr 12.

W rzeczywistości jedynie liniowa zabudowa została jednoznacznie odrzucona, gdyż zespoły z lat 1949-1955 preferowały obrzeżne lokalizowanie bloków i tworzenie pierzei ulicznych. Najczęściej kwartał osiedlowy wyznaczany był przez pary równoległych i przecinających się ulic. Dominowała zabudowa niska, 4- i 5- kondygnacyjna, niezbyt zwarta. Do całości kompozycji założenia wciągana zawsze była zieleń. Wiele miejsca poświęcano małej architekturze oraz właściwemu wykończeniu zespołu.

Podstawą jednostkę organizacyjną osiedla stanowił blok o prostej bryle oraz o klasycyzującej elewacji opartej o trójdzielny schemat kompozycyjny. Podstawą wyrazu plastycznego elewacji były klarowne podziały oraz historyzujący, najczęściej neoklasycystyczny, detal: kolumny, attyki, boniowania, tralki, lizeny, pilastry, arkady. Bardzo charakterystyczne dla architektury ZOR stały się *porte-fenetre* reprezentujące namiastkę „zdelegalizowanego” balkonu i owej pożądanej przez doktrynerów pałacowej ekskluzywności. Typowy element repertuaru form stanowiły również prześwity w dolnych kondygnacjach, ukształtowane najczęściej w formie łuków triumfalnych, prowadzące do wnętrza blokowych. Postulowano by stanowiły ciekawą ramę widokową, element kompozycyjny „wygrany urbanistycznie”, który otwiera się na określony akcent, nie zaś w sposób przypadkowy.

W ramach budownictwa ZOR-owskiego starano się łączyć zagadnienie nowej siedziby ludzkiej, powtarzalnej, typowej, jednostki mieszkaniowej. Za najbardziej optymalne uznano mieszkania dwu i trzypokojowe o powierzchni wahającej się między 40 a 56 m². Mieszkań małych powstało stosunkowo niewiele. Wraz z zabudową mieszkaniową projektowano silną infrastrukturę. Najczęściej kubatura mieszkaniowa osiedla stanowiła 80 % zaś społeczno-usługowa 20% całości zabudowy osiedlowej. Każde z osiedli dodatkowo planowano wyposażać w szereg budynków użyteczności publicznej: szkoły, żłobki, przedszkola, domy kultury, teatr, kina, domy partii, świetlice, kąpieliska, urzędy, sklepy, tak by stworzyć osiedle do życia, nie tylko mieszkalną sypialnię.

3. Łódzka kraina „ZOR”.

Zorowskie budownictwo mieszkaniowe w Łodzi skoncentrowano przede wszystkim w północnej i północno-wschodniej części miasta, historycznie najstarszym, najbardziej zaniedbanym miejscu, gdzie z łatwością można było wykazać się socjalistyczną troską o człowieka pracy, wprowadzać ową pożądaną przez doktrynerów „nową treść”. Zagadnienie rozbudowy bazy lokalowej, stworzenie nowych, lepszych warunków do życia nabierało w Łodzi szczególnego znaczenia, bowiem mimo braku zniszczeń wojennych, przejmowania nieruchomości, poszerzenia granic terytorialnych niedobór zasobów mieszkaniowych był dotkliwie odczuwalny⁹.

⁹ Por. min. A. Ginsbert, *Łódź. Studium monograficzne*, Łódź 1962, s. 300; W. Jaskółowska, *Organizacja gospodarki mieszkaniowej w Łodzi w latach 1945-1960*, [w:] *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego, Nauki Ekonomiczne*, seria III, z. 15, Łódź 1966, s. 66; W. Orłowski, K. Szewberg, *Łódź – Twoje miasto*, Łódź 1958.

Nie tylko jednak względy propagandowe zaważyły na wyborze tych terenów. Decyzję przesądziły pragmatyczne przesłanki, fakt, że rejon ten został w czasie wojny najbardziej uszkodzony i zdewastowany, w związku z czym istniała względnie, jednak tylko względnie, swobodna możliwość komponowania układów urbanistycznych. Za lokalizacją wzorcowego osiedla socrealistycznego na Bałutach przemawiało ponadto bliskie jego sąsiedztwo ze śródmieściem. Dzięki temu możliwe było silne powiązanie nowej dzielnicy mieszkaniowej z centrum, wbrew wcześniejszym (przedwojennym) zasadom lokowania dzielnic mieszkaniowych na peryferiach miasta.

Bałuty pomyślane zostały jako reprezentacyjna dzielnica, o charakterze wielkomiejskim, złożona z sześciu osiedli przeznaczonych łącznie dla 44 tysięcy mieszkańców z nowym centrum skupiającym najważniejsze obiekty użyteczności publicznej.

Z planowanych sześciu zespołów wzniesiono cztery: osiedle staromiejskie zgrupowane w pobliżu Rynku Starego Miasta, Bałuty I zlokalizowane na północ od ulicy Wojska Polskiego, osiedle Bałuty IV w rejonie ulicy Zachodniej oraz Bałuty V. Każdy z zespołów odznacza się odmienną architekturą, choć tworzoną w ramach jednej konwencji, odpowiadającą kolejnym etapom socrealizmu. Mamy więc do czynienia z obiektami o wyrazistej *socretoryce*, charakterystycznym detałem, związanymi z pierwszą fazą doktryny, jej krystalizowaniem i upowszechnianiem oraz blokami powstałymi później, w okresie cięć inwestycyjnych, w związku z tym budowanymi w oparciu o zaostżone normatywy gęstości, wysokości, pozbawionymi ornamentu.

Każdy z zespołów projektowany był przez innych architektów. Ogólna koncepcja oraz pierwsze osiedle staromiejskie opracowano w warszawskiej pracowni ZOR przez zespół R. Karłowicza, kolejne zaś w łódzkim Miastoprojekcie¹⁰. Dodać należy, że dość szczególna lokalizacja wykluczała w tym wypadku stosowanie dokumentacji typowej. Powtarzalne były jedynie niektóre bloki, a raczej segmenty blokowe.

W sposób najpełniejszy przeprowadzono realizację osiedla staromiejskiego oraz osiedla Bałuty I. Na pozytywny odbiór tych zespołów wpływa przede wszystkim spójność koncepcji urbanistyczno-architektonicznej, pewna kompleksowość założenia bazująca na tradycyjnych wartościach kompozycyjnych przez co kreująca wrażenia ładu, harmonii, dośrodkowości.

Najważniejszym punktem osiedla staromiejskiego stał się Stary Rynek¹¹. Zlokalizowany został peryferyjnie, w południowo zachodniej części założenia. Czworoboczny rynek z trzech stron zabudowano trójkondygnacyjnymi domami z arkadowymi podcieniami w parterze, które miały

nawiązywać do zburzonych w 1947 roku jatek Marconiego. Autorzy deklarowali inspirację klasycyzmem Królestwa Kongresowego oraz chęć stworzenia w tym miejscu „zabytkowej” atmosfery. Powstał nowy „stary” plac odznaczający się powściągliwością w stosowaniu detalu, o skromnej, nieprzeskalowanej formie przez co emanującej spokojem, a nie teatralną fasadowością. Zabudowa osiedla staromiejskiego, a zwłaszcza tej części zlokalizowanej wokół Starego Rynku budzi silne skojarzenia z warszawskim Mariensztatem ze względu na tworzenie pewnej atmosfery bez odwoływanie się do konkretnych stylów historycznych¹².

Pozostałą część osiedla staromiejskiego zabudowano obrzeżnie typowymi, trzypiętrowymi domami mieszkalnymi o dość jednorodnych, bardzo powściągliwych w detalu elewacjach. Socrealistyczny ornament sprowadza się tu do najprostszych elementów: kolumny, gzymsu, attyki, niekiedy lizeny.

Drugie zrealizowane w sposób najpełniejszy ZOR-owskie osiedle Bałut zlokalizowane zostało między ulicami: Wojska Polskiego, Franciszkańską a Tokarzewskiego. Siatkę wąskich ulic zdołano tu częściowo zastąpić szerokimi alejami z pasem zieleni po środku, które zabudowano obrzeżnie. Wyodrębnione w ten sposób kwartały wypełnione zostały przez regularnie ukształtowane, zwarte bloki mieszkalne z wewnętrznymi, zielonymi dziedzińcami. Największe i najbardziej efektowne obiekty stanęły wzdłuż poszerzonej ul. Wojska Polskiego, która stanowiła południową oprawę dzielnicy. Powstały tam wysokie, bo aż pięciokondygnacyjne domy mieszkalne o zwartym prostokątnym planie. Elewacje rozwiązano w dość tradycyjny sposób. Na eleganckim, wysokim boniowanym parterze mieszczącym lokale usługowe oparta została mieszkalna część środkowa poddana rytmicznemu podziałom za pomocą lizen bądź pilastrów, w której wyodrębniono swoiste *piano nobile*. Całość od góry optycznie domknęto wydatnym gzymsem oraz attyką. Osiedle wyposażono ponadto w szkoły, przedszkola, żłobki, przychodnię lekarską, bibliotekę. Projekt przewidywał uporządkowanie chaotycznej struktury przestrzennej tej części miasta. Jednak krótki czas trwania doktryny, brak konsekwencji przy budowie zespołu, odkładanie decyzji o wyburzaniu poszczególnych domów spowodowały, że szerokie aleje znalazły się obok wąskich, krętych uliczek, monumentalne bloki mieszkalne obok przedwojennych komórek i niewielkich kamienic.

Kolejne bałuckie zespoły wzniesione zostały przy głównych arteriach dzielnicy, Bałuty IV w rejonie poszerzonej ul. Zachodniej, stanowiącej jedną z ważniejszych ulic przelotowych miasta na osi północ-południe, oraz osiedle Bałuty V przy ulicy Limanowskiego. Zespoły te mimo niepełnej realizacji przyczyniły się do nadania tej części miasta wielkomiejskiego charakteru, wniosły pozytywny akcent w istniejącą zabudowę i na stałe zapisały się w łódzki pejzaż

¹⁰ Zespół projektowy pod kierownictwem Ryszarda Karłowicza w składzie: Bielecki W., Baryń W., Biedrzycki H., Brykański S., Dąbrowski J., Gebel Zb., Gołaszewski K., Grabczan Z., Grabczan B., Hulewicz J., Korenc B., Majorek A., Mikucka K., Podwapiński W., Polak J., Strojny T.

¹¹ Pamiętać należy, że jak każdy plac w dobie realizmu socjalistycznego obarczony był zadaniami nie tylko funkcjonalno-estetycznymi, ale także politycznymi. Stanowić miał bowiem rdzeń życia politycznego, gdzie odbywały by się demonstracje, pochody, defilady.

¹² Mimo tej nie najgorszej architektury niektórzy mieszkańcy Łodzi do tej pory boją się nad zburzeniem zabytkowych jatek, które przetrwały wojnę w idealnym stanie oraz całkowitą zmianą charakteru tego gwarownego, handlowego miejsca. Po największym targu Bałut oraz najwspanialszej synagodze nie pozostał ślad. Zaznacza się tu charakterystyczna cecha doktryny zmierzająca do destrukcji i zniszczenia starych, nieaprobowanych symboli.

architektoniczny i świadomości mieszkańców, którzy uważają tą część miasta, zwłaszcza zaś Stary Rynek, za tkankę zabytkową.

4. „Kraina ZOR” po latach.

Historii nie da się wymazać. ZOR-owskie osiedla zapisały się w krajobrazie architektonicznym wszystkich niemal miast Polski. Co więcej, często prezentują się pozytywnie wnosząc do miejskiego układu wartościowe elementy zabudowy. Dostrzegają to już coraz częściej architekci, historycy sztuki¹³. Skąd ta fascynacja, jeśli nie tylko z sentymentu za czasami PRL-u, za kolumną i kandelabrami? Z pędu za przeszłością? Osiedle łódzkie, zwłaszcza staromiejskie, charakteryzuje wysoka jakość architektoniczna, urbanistyczna i użytkowa. W przypadku architektury dawnej, żarliwa konieczność ochrony tego co stare powoduje, że funkcjonuje ona w powszechnej świadomości jako wartość, w przypadku budynków nowych, lub nowszych, często o kontrowersyjnej genezie, wartość artystyczną należy dostrzec. Do tego zaś niezbędny staje się trening edukacyjny¹⁴.

Przed wszystkim socrealistyczne zespoły mieszkaniowe w Łodzi zdecydowanie wyróżniają się na tle wcześniejszej zabudowy oraz tej późniejszej, związanej z wielką płytą. Choć ze względu na niepełną realizację nie przyczyniły się w radykalny sposób do zmiany pejzażu architektonicznego miasta, to stanowiły fragment racjonalnej zabudowy, mimo, że nie rewolucyjnej, a tradycyjnej, to wolnej od monumentalizmu, gigantycznej skali. Dążyły do rozluźnienia zbyt gęstej tkanki, stworzenia, w miarę możliwości czytelnego układu wiernego, ale bez zbytniej ortodoksji, zasadzie osiowości i symetrii.

Za najlepszy, modelowy fragment zabudowy mieszkaniowo-usługowej uznać należy zespół staromiejski. Przedstawia racjonalną koncepcję, w której czytelny jest pomysł i idea zorganizowania zespołu mieszkaniowego. Odbiera się ją jako całość, obdarzoną wewnętrznym ładem i logiką. Niekwestionowaną zaletą jest jego mała skala, kameralność mimo dość gęstej zabudowy oraz brak monotonii fasad. Do zróżnicowania form przyczynia się detal – gzymsy, lizeny, sgrafittowe płyciny, attyki, podcienia. Zaskoczeniem mogą być nietypowe, jak na owe czasy, rozwiązania bliższe stylistyce modernizmu niż socrealizmu: zaokrąglone narożniki balkonów, przeszklone łączniki międzyblokowe. Wartość zespołu dodatkowo podnosi malownicze usytuowanie na znacznie opadającym terenie kończącym się skarpą oraz parkiem. Kwartę zabudowy blokowej tworzą mimo śródmiejskiej lokalizacji ciche, zielone wnętrza blokowe, które chronią przed zgiełkiem. Najważniejsze jednak, że osiedle zaprojektowano jako spójny, żywy organizm wraz z ulicami, małą architekturą, siecią lokali usługowych, szko-

łami, przedszkolami, które tworzą wrażenie kompleksowości i skończoności. Powstawało osiedla do życia, nie tylko zaś do mieszkania. W pozytywnym odbiorze tego zespołu pomaga również czytelny, tradycyjny sposób definiowania przestrzeni. Ulica, plac, centrum podporządkowane najczęściej jakiejś dominancie organizują, kierunkują nowoutworzoną strukturę. Odwołują się do archetypu środka dzięki czemu powstaje harmonijny w odbiorze mieszkańca zespół. Niezwykle ważne stają się przestrzenie wspólne – place, skwery, zieleńce sprzyjające kontaktom międzyludzkim. Szczególnie znaczenia nabiera opisywany powyżej, Rynek Staromiejski, z powodzeniem pełniący funkcje społeczno-kulturalne, rekreacyjne, zwłaszcza w mieście gdzie przestrzeni tego typu brakuje. Dobrze prezentuje się również sama zabudowa blokowa - niskie, proste bryły o dobrych proporcjach. Bloki socrealistyczne oferują mieszkania typowe, ale mimo wytycznych i norm powierzchniowych dość duże i racjonalnie zaprojektowane – najczęściej dwustronnie przewietrzane, z dużą, nie ślepą kuchnią. Zwracają także uwagę bloki usługowo-handlowe z wysokimi parterami przeznaczonymi na lokale sklepowe i usługowe tworzące przyjemne w odbiorze, „żywe”, ruchliwe przyziemia.

Łódzkie zespoły socrealistycznej zabudowy wnoszą pozytywny akcent w tkankę miejską. Największy ich problem wiąże się ze strefą społeczno-socjologiczną, nie zaś architektoniczną. Osiedle zestarzało się wraz z jego mieszkańcami, choć stopniowo następująca wymiana pokoleniowa może przyczynić się do ożywienia zespołu. Rozwój całego kwartału stymuluje jednak przede wszystkim sąsiedztwo największego łódzkiego centrum handlowo-usługowego, zlokalizowanego w budynkach pofabrycznych I. Posańskiego, Manufaktury. Napływ ludzi w tą część miasta otworzył (teoretycznie) drogę do jej rewitalizacji, zwłaszcza Rynku Starego Miasta, który mógłby stać się przedłużeniem ciągu handlowo-usługowo-rekreacyjnego ulicy Piotrkowskiej w kierunku północnym. W roku 2007 miała miejsce gorąca debata dotycząca funkcjonalnego ożywienia zespołu i jego rewitalizacji. Udział w niej brali zarówno przedstawiciele władz miasta, jak i mieszkańcy, z którymi konsultowano pomysły¹⁵. Zakładano daleko idące „odświeżenie” przyrynkowych kamienic, odnowienie fasad, małej architektury i modernizację płyty. Wysunięto koncepcję domknięcia Rynku poprzez zabudowanie południowej (niezrealizowanej w latach 50-tych) pierzei, która jednak spotkała się z negatywnym odzewem społecznym. Z inicjatywy Stowarzyszenia Przyjaciół Starego Miasta powstało opracowanie plastyczno-architektoniczne Starego Rynku autorstwa Józefa Roszaka¹⁶. Uznane zostało za ważny, ciekawy projekt, na który jednak nie było w tym czasie odpowiednich funduszy. Rynek Starego Miasta przegrał wówczas batalię, gdyż za priorytetowe działanie uznano rewitalizację Śródmieścia

¹³ Por. M. Miezan, *Nowa Huta, socrealistyczna w formie, fascynująca w treści*. Kraków 2004.

¹⁴ Wielu mieszkańców miasta docenia osiedle socrealistyczne, tzw. Stare Miasto, choć kojarzy je przede wszystkim przez prymat „starego, najstarszego” fragmentu Łodzi, bogatego kulturowo, miejsca obfitującego w „ślady” przeszłości, choćby związane z Łodzią wielokulturową, dramatycznymi wydarzeniami wojennymi, czasami niemieckiej okupacji i getta, rzadziej zaś z socrealizmem reprezentowanym przez samą architekturę.

¹⁵ Szybko zarysowały się różne frakcje - odmienne pomysły mieli samorządowcy, odmienne ówczesny prezydent miasta Łodzi. Kwestią sporną stało się zwłaszcza uzupełnienie zabudowy Rynku.

¹⁶ Stowarzyszenie Przyjaciół Starego Miasta działa od 2003, podejmuje też coraz więcej inicjatyw lokalnych samodzielnie i we współpracy z Urzędem Miasta, muzeami zmierzających do ożywienia funkcjonalnego Starego Miasta. Wszelkie informacje odnaleźć można na stronie internetowej <http://www.staremiasto.lodz.pl/> [16.06.2010].

i budowę centrum kultury w EC1. Argumentowano także, że choć to miejsce ważne, dobre to jednak istnieją w Łodzi zabytki bardziej zniszczone, wymagające natychmiastowej interwencji¹⁷. W tym okresie jednak Stary Rynek oraz dwa, najciekawsze, najbardziej reprezentatywne dla realizmu socjalistycznego obiekty mieszkaniowe, przy ul. Podrzecznej 2/4 i ul. Podrzecznej 6/12, wpisane zostały do gminnego rejestru zabytków. Stary Rynek wraz z otaczającą zabudową podcieniową uzyskał ponadto status dobra kultury współczesnej Łodzi i wyszczególniono go w „Studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego miasta Łodzi”. Działania te wydają się jednak niewystarczające dla dobrego zachowania osiedla staromiejskiego, które nadal niszczy¹⁸. Remont wydaje się więc kwestią czasu. Dobrze byłoby jednak gdyby owa prędkiej czy później nadchodząca fala modernizacji przeprowadzona została ze świadomością i zrozumieniem istniejącego zespołu, jego dziedzictwa i wartości. Największym obecnie mankamentem zespołu staromiejskiego jest starzenie techniczne obiektów, zniszczone elewacje, odbity tynk, uszkodzony detal tj. płyciny sgraffitowe, tralki, attyki. Pilnej naprawy wymaga także rozpadająca się mała architektura tj. niskie murki i tarasy czy zniszczona nawierzchnia i płyta Rynku. Konieczność wymiany stolarki okiennej, odświeżenia fasad, wymiany starych instalacji i przeprowadzenia termomodernizacji nasuwa szereg obaw o zachowanie tego zespołu prezentującego wartości historyczne, artystyczne i użytkowe. Obaw tym bardziej potwierdzonych, że niektóre ważne łódzkie obiekty z lat 1949-1955 zostały już poddane modernizacji, dzięki czemu dawny Dom Partii, obecnie gmach Sądu, otrzymał pistacjowy kolor elewacji (sic!) i całkowicie nowe wnętrza.

5. Podsumowanie.

Obiekty socrealistyczne, także te mieszkaniowe, prezentują szeroko pojęte wartości historyczno-kulturowe, jak i artystyczne i użytkowe. Choć zagadnienie mieszkalnictwa stało się narzędziem politycznym PRL, a wszelkie dyskusje o jego wyglądzie i kształcie poddano propagandowej wymowie, to wydaje się, że w rzeczywistości rozwijało się swoją własną drogą, ograniczaną przede wszystkim przez rygory gospodarki planowej i wymogi oszczędności oraz chęcią kształtowania środowiska mieszkaniowego do życia. Mimo wielu zarzutów wysuwanych względem osiedli ZOR-owskich w kolejnych okresach, nikt nie miał wątpliwości, co do ich dobrych rozwiązań (w większości) oraz rzeczywistej *chęci zastąpienia ciasnego podwórka zielonym dziedzińcem*, choć często skrywanej pod koturnowym detalem i propagandowym sloganem¹⁹.

¹⁷ Oczywiście trudno polemizować z tym punktem, gdyż faktycznie stan wielu obiektów wymaga natychmiastowej interwencji.

¹⁸ Problem tkwi nie tylko w braku narzędzi administracyjnych, czy funduszy, ale w percepcji i postrzeganiu tej architektury, co już podkreślałam. Do czasu, kiedy nie nastąpi jej rehabilitacja trudno będzie zająć się ochroną dziedzictwa. Optimizmem napawają inicjatywy „edukacyjne” tj. „Miestoprojekt”, cykl wykładów i spacerów mających przybliżyć obiekty i zespoły powstałe po 1945 roku inicjowane min. przez MS2.

¹⁹ A. Dobrucki, C. Kotela, *Koncepcje urbanistyczne 15 lat budownictwa ZOR*, [w:] „Miasto” 1963, nr 12, s. 10.

Sociosiedle prezentuje jednak pewną kompleksową wizję zmiany środowiska mieszkaniowego na lepsze.

Podstawę programową dla ochrony obiektów powojennych powinny stanowić wytyczne opracowane w gronie ekspertów (konserwatorów, historyków sztuki, historyków, architektów, urbanistów, konstruktorów), a następnie poddane konsultacjom społecznym oraz ogólnopolskiej debacie. Choć pewnie niejednolite, odmienne dla każdego miasta, to mogące stanowić platformę porozumienia pomiędzy zainteresowanymi stronami – użytkownikami, mieszkańcami, konserwatorami, historykami sztuki, władzami samorządowymi

Jakie przyjąć kryteria oceny i wyboru? Czy istniejące dość ogólne, dawno wypracowane reguły mówiące o wartości historycznej, artystycznej, użytkowej (którymi posługiwałam się również w tym tekście²⁰) są wystarczające do oceny architektury współczesnej, w tym wypadku socrealistycznej? Wydaje się, że jak najbardziej. Potrzeba jedynie wszechstronnej, merytorycznej, pozbawionej emocji analizy. Po jej przeprowadzeniu okaże się, że mamy do czynienia z obiektami ważnymi dla miasta, budującymi jego historię, będącymi dokumentem epoki, nawet jeśli nie chciały to zaistnieć, a jednocześnie obiektami o wysokich walorach artystycznych. Te drugie, o czym pisałam wcześniej, należy umieć dostrzec, co nie znaczy polubić. Okaże się także, że zarówno PKIN jak i katowicki Spodek spełniają owe „standardowe” kryteria. Niekiedy jednak będziemy mieć do czynienia także z obiektami, w których w różnych stosunkach występować będą oba elementy, lub też diametralnie dominować będzie jeden²¹. Wydaje się, że socrealizm stanowi ten szczęśliwy przypadek gdzie oba czynniki będą pojawiały się w dość równych proporcjach.

Wartość historyczna:

– naukowa –

Zespoły socrealistycznej zabudowy posiadają niezaprzeczalny walor poznawczy o ogromnym znaczeniu dydaktycznym. Stanowią bodziec rozwijający świadomość historyczną; materialny, namacalny „ślad” czasów realizmu socjalistycznego – jego historii, kontekstów – wymagający jednak odpowiedniego komentarza zwłaszcza w stosunku do dawnego Domu Partii, Teatru Wielkiego, czy też właśnie zespołu osiedli bałuckich i Starego Rynku. Aby zespoły te spełniały ową funkcję edukacyjną istotne staje się zrekonstruowanie ich wątku znaczeniowego. To właśnie bowiem element semantyczny pozwala zdefiniować pozbawiony często znaków szczególnych budynek jako socrealistyczny. Musimy pamiętać, że mamy do czynienia z *soczkotą, soczpitalem, sociosiedlem*, których celem było nie tylko zaspokajanie rzeczywistych potrzeb, ale także akcentowanie

²⁰ W zasadzie XIX – wieczny system wartościowania stworzony w zasadniczym zarysie przez Alojzego Regla. Por. min. I. Smetel, *Współczesna teoria konserwacji i restauracji dóbr kultury. Zarys zagadnień*, „Ochrona zabytków” 2006, nr 2, s. 5-38.

²¹ Tak może się stać w przypadku osiedla Przymorze, czy katowickiej Superjenostki, które wartość historyczną już posiadają, stanowią dokument pewnych przemian, ale czy ich wartości artystyczne są wystarczające dla ochrony? Odpowiedź na to pytanie dać może wszechstronna analiza formalna.

wspañiałości, opiekuńczości państwa komunistycznego wytworzenie poczucia wdzięczności, miłości dla partii, która troszczy się o potrzeby człowieka pracy. Inna treść ujawnia się w przypadku prestiżowych realizacji o charakterze reprezentacyjnym, takich jak: Teatr Narodowy, Pałac Sportu, Dom Partii, siedziby władzy komunistycznej. Ich zadaniem było utrwalanie autorytetu, ukazywanie w sposób dosłowny wielkości partii. Monumentalne gmachy miały przytłaczać, onieśmielać odbiorcę, wytwarzać w nim uczucie małości i uległości. Architektura tego typu obiektów była też staranniejsza i lepiej dopracowana. Częściej też będzie typowana jako kandydat do ochrony.

– emocjonalna –

Obiekty i zespoły socrealistyczne wykazują również pozanaukowe oddziaływanie. Stanowią źródło tradycji kulturalnej, przestrzenie budujące tożsamość, wypełnione skojarzeniami i kontrastami powstałymi w wyniku nawarstwiających się okresów w historii. W przypadku osiedla staromiejskiego to symboliczne odwołania do genezy powstania miasta, jego początków, do wielokulturowości (przedwojenna dzielnica żydowska), dramatycznej wojennej historii (teren getta) oraz okresu realizmu socjalistycznego, kiedy powstała nowa zabudowa „starego” rynku.

Wartość artystyczna:

Trudno poszukiwać niezmiennych, „obiektywnych” kryteriów formalnych wydaje się jednak, że pewne stabilne reguły oparte o cechy człowieka (zdolności percepcji), czasu, miejsca pozwalają stwierdzić, że pod uwagę musimy wziąć w przypadku socrealizmu

- uniwersalizm rozwiązań; Zrealizowane osiedla stanowiły wypadkową oddziaływania socrealistycznych standardów mieszkaniowych, normatywów urbanistycznych, ocen komisji do spraw inwestycji i wreszcie samego architekta. Mimo to wyraźne staje się ich dążenie do wypracowania nowoczesnych standardów funkcjonalno-przestrzennych, choć nie da się ukryć, że przy użyciu pseudohistoryzującej, w najlepszym zaś razie konserwatywnej stylistyki. Pamiętać również należy, że mimo posługiwania się katalogiem projektów czy detali typowych *sociedades* prezentują zdecydowanie większą ilość rozwiązań formalno-funkcjonalnych od zespołów tworzonych w okresie programowej nowoczesności, po 1956 roku. Zapoznanie się z łódzkimi realizacjami skłania do twierdzenia, że architektom przyświecała chęć uzyskania jak najlepszych rezultatów i dobrych obiektów. Wyraźnie również rysuje się kontynuacja myśli i pomysłów wcześniejszych, przede wszystkim międzywojennych, ale także tych totalitarnych, niemieckich powstałych podczas okupacji.
- jakość architektoniczną i urbanistyczną określoną przez kompozycję, proporcje, skalę, sposób ukształtowania bryły, kolorystykę (podlegające ogólnie przyjętym dzisiaj kryteriom). Architektura zespołów mieszkaniowych, choć z pewnością nie była nowatorska, to w bardzo dobry sposób spełniała swoją zasadniczą

funkcję, organizacji przestrzeni. Obiekty z tego czasu cechuje poprawność rozwiązań formy i funkcji, solidność i trwałość. Zwracają uwagę racjonalnością pomysłów, czytelnością układów brył, różnorodnością detalu, ludzką skalą i przede wszystkim związkiem z przemyślaną urbanistyką miasta

- styl, świadectwo wyodrębnionego formalnie i czasowo realizmu socjalistycznego, określenie na podstawie analizy porównawczej reprezentatywnych w danym mieście przykładów, typowych dla kierunku, najlepszych w swojej klasie i kategorii.

Najważniejsze, najbardziej prestiżowe, godne zaakcentowania łódzkie zespoły to: Biblioteka Uniwersytecka, Biurowiec Centrali Tekstylniej (dzisiaj tzw. Gmach Regionalnej Telewizji), Teatr Wielki, dawny Dom Partii (obecnie siedziba Sądu), tzw. Pałac Sportu (Hala Sportowa) oraz opisywane osiedle staromiejskie i osiedle Bałuty I.

Realizacje te zasługują na miano łódzkich „socikon” wyznaczających standardy socrealizmu w Łodzi nie tyle z uwagi na swoją formę, wcale nie „narodową”, co przede wszystkim skalę, reprezentacyjność i wątek znaczeniowy. Z drugiej zaś strony po latach straciły całkowicie polityczną nadbudowę. Tak silnie wrosły w pejzaż miasta, że obecnie rzadko są identyfikowane przez mieszkańców Łodzi z okresem największego natężenia socrealizmu.

Z wymienionych obiektów jedynie Teatr Wielki wpisany został do krajowego rejestru zabytków, ale w roku 1976. Współcześnie takich wpisów nie poczyniono²². Status zabytku uzyskać ma zajezdnia tramwajów podmiejskich. Gminnym rejestrem objęte zostały zaś Gmach Regionalnej Telewizji (2009), Stary Rynek (2007), budynek Sądu, przy ul. Kościuszki. Tylko trzy obiekty, które uznano za dobra kultury współczesnej Łodzi zostały uwzględnione w „Studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego Łodzi”: Gmach Telewizji, Hala Sportową i Stary Rynek²³.

- świadectwo twórczości uznanego architekta, w przypadku łódzkiego socrealizmu byłaby to przede wszystkim twórczość Józefa Korskiego (Kabana).

²² Fakt ten zdaje się potwierdzać wielokrotnie przywoływaną tezę, że ochrona obiektów i zespołów powojennych nie stanowi działania priorytetowego. Zarówno stosunkowo „dobry” stan zachowania, jak i problemy z ich percepcją oraz świadomością powodują, że od uznania socrealistycznych obiektów za potencjalnie wartościowe do rzeczywistego zrozumienia potrzeby ich ochrony jest bardzo długa droga.

²³ Na przełomie 2007/2008 prof. PŁ Joanna Olenderek opracowała na zlecenie Miejskiej Pracowni Urbanistycznej studium dotyczące polityki ochrony dóbr kultury współczesnej w Łodzi. Poza przejrzystymi, tradycyjnymi kryteriami oceny znalazła się w opracowaniu lista obiektów i zespołów „ikonicznych”, pretendentów do miana dobra kultury. Wyszczególnione obiekty tylko częściowo uwzględniono w Studium, por. J. Olenderek, *W poszukiwaniu dzieł architektonicznych wśród dóbr kultury współczesnej Łodzi*, [w:] http://bc.biblos.pk.edu.pl/bc/resources/CT/CzasopismoTechniczne_6A_2008/OlenderekJ/PoszukiwaniuDziel/pdf/OlenderekJ_PoszukiwaniuDziel.pdf [28.07.2010].

- wpisanie w kontekst miejski, pejzaż miejski, osadzenie w tkance, obiekty wyróżniające się na tle miasta, regionu.

Wartość użytkowa:

Proste i funkcjonalne zespoły kreują przede wszystkim środowisko mieszkaniowe i do dzisiaj z powodzeniem pełnią swoją funkcję.

Problem dziedzictwa kulturowego przywołuje rozmaite konteksty-filozoficzne, społeczne, gospodarcze, psychologiczne wydaje się, że często ze szkodą dla samego obiektu. Ponad 50-letni dystans czasowy pozwala przychylniej odnieść się do budynków okresu realizmu socjalistycznego. Prezentują one bowiem spójną koncepcję, logiczny układ i czytelny sposób zorganizowania przestrzeni. Obiekty z tego czasu cechuje często wysoka jakość urbanistyczna i artystyczna, którą należy utrzymywać.

Na tle późniejszych dzieł dezurbanizacyjnych związek obiektu z ulicą, pewna próba „geometryzacji” przestrzeni rysuje się jako niezwykle harmonijna i paradoksalnie dla systemu totalitarnego ludzka cecha. Często, najczęściej, problemem nie jest sama architektura, lecz nadbudowane nad nią znaczenie, znaczenie, które także powinno się utrzymywać dla przyszłych pokoleń, „ku przestrodze i pamięci”. Walka o zachowanie architektury socrealistycznej to walka o dobre budynki oraz pamięć i, niezależnie od naszych chęci, ciągłość życia społecznego.

Za pozytywny przykład stosunku do dziedzictwa socjalistycznego uznać można berlińską Karl - Marx Allee, socrealistyczną, historyczną, imponującą pod względem architektonicznym. Stanowi ona jednak nie tylko kuriozalną atrakcję turystyczną, „skansen” komunizmu, ale dzięki odpowiedniemu komentarzowi (przede wszystkim tablice informacyjne) posiada nieocenioną wartość dydaktyczną i poznawczą.



Fot. 1. Rynek Starego Miasta współcześnie, pierzeja wschodnia. Fot. A. Sumorok



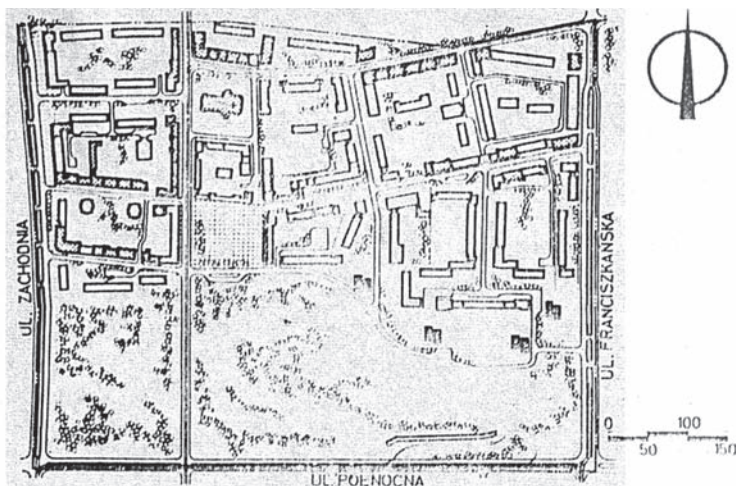
Fot. 2. Podcień ze stropem kasetonowym. Fot. A. Sumorok



Fot. 3. Pierzeja zachodnia Rynku Starego Miasta, zaprojektowana później przez łódzkiego architekta E. Orlika, w miejscu gdzie pierwotnie przewidywano budynek Archiwum Państwowego. Fot. A. Sumorok



Fot. 4. Blok przy ulicy Podrzecznej 2/4, arch. R. Karłowicz, J. Polak, H. Biedrzycki. Fot. A. Sumorok.



2

Fot. 5. Plan. Wg. „Architektura”1969, nr 8.



WSPÓŁCZESNA KULTURA WIZUALNA I PRZEMIANY W STATUSIE OCHRONY DZIEDZICTWA KULTUROWEGO

Iwona Szmelter

Nowoczesna strategia ochrony współczesnego dziedzictwa kultury wizualnej i technicznej jest w *status nascendi*. Artykuł przedstawia, istniejące w stanie powstawania, podstawy filozofii ochrony, różne rozumienie i badania nad obecną perspektywą zachowania nie tyle „obiektów”, co szerzej - dziedzictwa kulturowego w zakresie sztuk wizualnych i dorobku cywilizacyjnego człowieka, czyli spuścizny o różnym, często nowatorskim charakterze. Autorka wielokrotnie rozważając w przeszłości problematykę teoretyczną jak i metodykę konserwacji¹ tym razem wraca w refleksji do korzeni zjawisk kulturowych. Pośrednim wynikiem takiej podróży do korzeni jest próba analizy rozbieżności i zmian kulturowych oraz cywilizacyjnych. Jest to szukanie dróg adaptacji nowych strategii ochrony sztuki nowoczesnej i współczesnej, która nie znajduje implementacji w dzisiejszej ochronie zabytków. Tym samym będzie to włączenie badań prowadzonych nad współczesną formą sztuk wizualnych, dziedzictwa kultury materialnej i niematerialnej oraz ich ochroną konserwatorską do kultury języka dyskursywnego w najrozmaitszych sferach naszego życia.

O człowieku i jego potrzebie ochrony swojego dziedzictwa

Wprowadzając pojęcie „dziedzictwa” i rozróżnienie na „dziedzictwo natury” i „dziedzictwo tego, co uczynił człowiek” widzimy bogactwo dokonań ludzkich jako przeogromne i niesłychanie zróżnicowane. Podobnie w obszarze dziedzictwa kulturowego jego zakres jest szeroki i różnorodny, od sztuki wysokiej do popularnej, a także architektury i jej kontekstów, przedmiotów i narzędzi techniki, które towarzyszyły nam

w dzieciństwie a teraz stają się częścią historii. Kształtowanie się opieki nad spuścizną kulturową, zarówno w sensie materialnym jak i ideowym trwa od tysięcy lat. Analiza przyczyn, dotyczących zmiennych gustów opiekunów dzieł sztuki i zasad opieki konserwatorskiej świadczy o lustrzanym odbiciu w nich historii i prądów cywilizacyjnych. Właściwości sztuki, która bezustannie ewoluuje wymagają otwartej postawy w jej poznaniu, nowe formy powstają bowiem zarówno samoistnie jak i pozornie nowe postacie sztuk mogą stanowić warianty znanych. Rozważania zawarte w artykule są poświęcone statusowi ochrony zabytków w świetle przełomu kulturowego, który przyniósł XX wiek. Analizują nasze postawy wobec bogatego i różnorodnego zjawiska współczesnych sztuk wizualnych, które istnieje, ale często nie jest brane pod uwagę.

Sztuka towarzyszy cywilizacji człowieka prawdopodobnie od jej początku. Człowiek w swej ewolucji zmieniał wielokrotnie zarówno to, co umownie nazwano w XVIII wieku sztuką jak i zakres opieki nad swym dziedzictwem. Oświeceniowa koncepcja była dotąd najbliższa naszej interpretacji sztuki, poprzez teorie Aloisa Riegla i Cesare Brandi’ego a także wielu innych aż do czasu jej wzbogacenia w wyniku przełomu kulturowego XX wieku.

Zatem, mówiąc obrazowo, homo sapiens zmieniał wielokrotnie swój stosunek do sztuki i opieki nad nią. Jest to jest oczywiste z behawioralnych przyczyn. Przemiany te znajdują swoją interpretację nie tylko historyczną, ale i szerszą, opartą na analizie jego potrzeb cywilizacyjnych, filozofii, unormowań społecznych, także mody i przemijających gustów. Stąd historia opieki nad dziedzictwem kulturowym jest historią idei – a co za tym idzie także historią sporu o idee. Dotąd dziedzictwo kulturowe było interpretowane w poszczególnych okresach i dziedzinach w sposób odmienny. Zdaje się jednak, że wiele symptomów każe przewartościować te zasady, gdyż połączenie materialnego sensu dziedzictwa staje się niezbędne z jego częścią niematerialną, pamięcią, kontekstem. Na niematerialność dziedzictwa społeczność europejska zwróciła uwagę w latach 90-tych XX wieku pod wpływem filozofii i norm postępowania Dalekiego Wschodu.

Odmierna dla kręgu europejskiej kultury i charakterystyczna w nowe konstatacje jest dialektyka nowoczesności i tradycji. To proces tak kruchy, jak istnienie czasu teraźniejszego, ścieranie się naszej współczesnej nowoczesności z tym, co jeszcze wczoraj było świeże i odpowiadało na ducha czasu, a teraz już staje się naszym dziedzictwem.

¹ Analizie styku współczesnej teorii i praktyki ochrony sztuk wizualnych poświęcone są inne publikacje autorki;

A New Conceptual Framework for the Preservation of the Heritage of Modern Art, Postprints of International Symposium Hoerenemann Institute, w: Theory and Practice in the Conservation of Modern Art: Reflections on the Roots and the Perspectives, ARCHETYPE, London 2010;

– The Conservation of Modern Art in Theory and Practice, Postprints of International Symposium Hoerenemann Institute, w: Theory and Practice in the Conservation of Modern Art: Reflections on the Roots and the Perspectives, ARCHETYPE, London 2010;

– Paradygmat teorii i praktyki konserwatorskiej w odniesieniu do sztuki nowoczesnej, w: Współczesne problemy teorii konserwatorskiej, red.B. Szmygin, ICOMOS, Warszawa-Lublin 2008 ;

Kontrowersje w ocenie spuścizny kulturowej

Sztuka nowoczesna XX/XXI wieku przekroczyła bariery dyscyplin, często będąc lekceważona jako dziedzictwo. Ryzyko jej utraty powiększa katastrofalna wprost nietrwałość, której głównym powodem jest zarzucenie reguł technologicznych. Czy taki los, zanik i rozpad, będzie podzielony przez wszystko to, czego doświadczamy obecnie – architekturę, technikę, dzieła sztuki i utwory hybrydowe, mass-medialne? W obiegu medialnym, dewaluacja wartości stała się istotą informacji o sztuce, tanim *news'em* i skandalem. Działą to rykoszetem tak w reakcje odbiorców jak i części twórców. Rozważane jest przede wszystkim pytanie, czy istnienie i obowiązywanie wartości jest obiektywne, czy zależy od uznania bądź ustanowienia, które zmieniają się w zależności od czasów i kultury. Teza o „nieodnawialności” zasobu dziedzictwa kultury prowadzi te rozważania ku potrzebie opieki nad współczesną sztuką wizualną a zwłaszcza tą innowacyjną i nietypową. Poniechanie i obojętność spotyka spuściznę 2 połowy XX wieku, która jest wciąż niedoceniana i dezawuowana. Znaleźć podobne przypadki z przeszłości. Niedawny precedens, jaki nastąpił w wyniku podniesienia Secesji do roli sztuki z uprzednich konotacji określania tego nurtu „kiczem”, jakoś niczego nie nauczył. Lepszy los spotkał architekturę modernistyczną lat 20. i 30., której walory historyczne są dostrzegane i otaczane konserwatorską a nawet społeczną troską. Środowisko „zrobione przez człowieka” okazuje się bardzo pojemne dla jego wytwórczości. Problem polega na tym, by w przypadku każdego indywidualnie traktowanego utworu artystycznego na czas znaleźć punkt krytyczny, starcie między tradycyjną a obecną postacią sztuk wizualnych, między rolą tradycyjnego dzieła a jego innymi funkcjami. Potem rozważyć na ile dzieło jest wyrażone w kategoriach materialnych i niematerialnych, by znaleźć optymalny balans pomiędzy ideą dzieła i odtworzeniem wartości estetycznych, w równowadze z innymi wartościami dzieła oraz funkcji i roli społecznej dzieła. Zwłaszcza ryzykowne jest uleganie „etyce pieniądza” i tego co jest określane interesem „przemysłu turystycznego”.

Poszukiwania remedium

W nowych strategiach opieki nad współczesną sztuką wizualną chodzi o to, aby dzieła były rozpoznane w „całym bogactwie ich autentyzmu” i ich złożonym, niekiedy kompleksowym charakterze. Zatem każdorazowo badanie dzieła sztuki będzie okazją do podjęcia refleksji nad współczesnym statusem wartości poznawczych, moralnych i estetycznych. Czy można dyskutować o gustach i czy da się dojść do porozumienia w sprawie podstawowych kategorii estetycznych? Czy estetyka empiryczna, metody nauk społecznych pomogą nam znaleźć się w świecie zmienionych wartości po przełomie kulturowym XX wieku?

Wydaje się, że na te pytania można znaleźć odpowiedź twierdzącą. Zmiany, które nastąpiły w sztukach wizualnych od początku dwudziestego wieku do czasu obecnego, czyli ponad sto lat, znacząco zmieniły status dziedzictwa kulturowego. Zamiast ustabilizowanych w reguły sztuk plastycznych

i architektury, a nawet zamiast oryginału i tworzących je materiałów w oparciu o tradycyjny warsztat, powstała nowa kategoria, nie tyle dzieł sztuki, co powstały utwory artystyczne, które mogą być interdyscyplinarne, na poły konceptualne, wykorzystujące tzw. *ready-made* i mass-media, pozwalające na wielokrotne odtworzenia przez autora, re-instalacje w ramach polityki galeryjnej, muzealne rekonstrukcje, multiplikację obrazowania w przestrzeni, wielokrotne możliwości ich odtwarzania.

Zważywszy, że mamy do czynienia z procesem trwającym całe stulecie i z szacunku dla siebie samych, owego „środowiska utworzonego przez człowieka” rozważamy jak zmienia to wiedzę o dziedzictwie kulturowym, także wpływa na niezbędną zmianę środków w zakresie opieki i ochrony oraz teorii i metod konserwacji. Oznacza to połączenie w zakresie dziedzictwa kulturowego jego wątków zarówno materialnych, jak i niematerialnych. Od czasu Dokumentu z Nara (1994) jest to temat powszechnie rozpatrywany, także w wymiarze europejskim. Świadczy o tym dyskusja na temat rozszerzenia pojęcia autentyzmu, z autentyzmu materii, na autentyzm wizerunku i autentyzm wyrażenia idei. W praktyce opieki nad zabytkami oznacza to re-instalacje w ramach polityki galeryjnej, muzealne rekonstrukcje, multiplikację obrazowania w przestrzeni, wielokrotne możliwości ich odtwarzania. Takie kroki należy przewidzieć dla przeniesienia nietrwałych (materialnie) form współczesnej sztuki do przyszłości.

W konsekwencji kilku dekad wymiany doświadczeń i współpracy międzynarodowej formułowana jest obecnie formułowana teoria uśredniająca dotychczasowe teorie i nowe strategie („middling”). Wydaje się, że uśrednienie nie jest drogą prowadzącą do jakiegokolwiek teorii a jedynie rodzajem wyrażenia negocjacyjnej postawy wobec zastanych dogmatów i teorii dostosowania paradygmatu dla sztuki współczesnej do teorii ogólnie dotyczącej klasycznych dyscyplin sztuk w dziedzinie dziedzictwa materialnego. Dlatego też uważam, że dla zapobieżenia kontrowersjom potrzebne jest sformułowanie teorii zadającej wprost pytania o zakres odstępstw i dopuszczalne wyjątki na drodze (zwłaszcza) dotychczasowych procedur o paradygmat dla sztuki współczesnej, na które z kolei odpowiada nowa metodyka opieki nad sztuką.

Nowe wyzwania

Problemy przetrwania współczesnych dzieł wiążą się z możliwością ich zachowania oraz ich kompleksu wartości, materialnych i co ważne, niematerialnych – w dotychczasowej doktrynie opieki nad zabytkami.

Nietrwałość od blisko dwustu lat jest zagrożeniem dla przetrwania sztuki dla przyszłych generacji. Wielką pomocą niesie dokumentacja jako forma opieki nad sztuką i współczesna poligrafia pozwalająca na wydobywanie zatartych szczegółów tych obiektów, które uległy destrukcji z powodu nietypowych form.

A jednocześnie sytuacja estetyczna dzieła sztuki w konserwacji komplikuje się, gdy potrzebne są innowacyjne

rozwiązania w formach kompleksowej sztuki, właśnie tych nietypowych, nowatorskich, mieszanych, z elementami sztuki performatywnej, filmu, happeningu, sztuki konceptualnej, instalacji, video, internetu itd. W ślad po przełomie kulturowym XX wieku powstały nowe problemy z zachowaniem dziedzictwa sztuk wizualnych. Nie ma miejsca w tej publikacji na osobną analizę teoretyczną i opis praktyk, ale poświęciłam im wiele publikacji. Generalizując – opieka nad zróżnicowaną spuścizną sztuki najnowszej jest zadaniem dla opiekunów wykształconych bardzo interdyscyplinarnie, dojrzałych erudytów, którzy potrafią zaprojektować kompleksową ochronę dla zapewnienia istnienia dzieł i odbioru ich wartości artystycznych, historycznych, naukowych, wartości nowości, wartości pamięci, patyny i wielu innych – powstałych w oczach ich odbiorców. Mimo retoryki typowej dla kryzysu wartości nadal wśród społeczności związanej z ochroną dziedzictwa kulturowego jest wiele osób ceniących wartości i odpornych na manipulację oraz presję otoczenia. Stawka jest bardzo wysoka, bowiem mimo świadomości nieodnawialnego charakteru i roli dziedzictwa... na naszych oczach codziennie zanika, wręcz bezpowrotnie ginie nowoczesna i współczesna sztuka. Istniejące procedury analizy wartości dzieł sztuki w stosunku do niektórych z nich stały się anachroniczne i nie odpowiadające rzeczywistości spuścizny kulturalnej.

Zatem sztuki wizualne w całym swym bogactwie stały się poważnie zagrożone w swym długotrwałym istnieniu. Zastanowienia i rewizji wymaga postępowanie, dotąd cenione a określone jako zgodne z utartymi poglądami. Stały się one jednak nieadekwatne do stanu spuścizny kultury. Nie budzi wątpliwości, że nowa w formie i ekspresji sztuka wymaga nowych metod opieki.

Nie wartościując styku starego z nowym – potwierdza to znana prawda, że należy przyjąć do wiadomości zmianę cywilizacyjną, iść z duchem czasów, analizując objawy na polu dziedzictwa kulturowego. Krytyka wraz z zaniechaniem prowadziła by wprost do zaniedbania kolekcji, zwłaszcza w sytuacji, jeśli nie towarzyszyłaby jej opieka konserwatorska zgodna z nowymi potrzebami i charakterem sztuki wizualnej.

Wprawdzie sarkastycznie mówi się, że sztuka współczesna jest śmiertelna i ta obecna sztuka jest adresowana tylko do jej współczesnych. Jednak tak pejoratywne nastawienie jest wbrew naturalnemu prawu do szacunku dla człowieka i jego sztuki. Zwłaszcza niesłusznie jako sprawca obwiniany jest szybki czas zmian kulturowych. Mam wrażenie, że to nie tempo i czas a obserwowana powszechnie marginalizacja kultury jest przyczyną braku orientacji i dostatecznej wiedzy o sztuce dla wprowadzenia nowych zasad jej poszanowania. Obserwujemy sytuację kiedy dzieła zaraz „po zdjęciu z afisza” zmieniają się w „wraki kultury”, niczym na twory jednorazowego użytku. Podobnie źle rzecz się ma z otoczeniem człowieka, architektura, zabytkami techniki. W konkluzji teza o „nieodnawialności” zasobu dziedzictwa kultury prowadzi do rozważania ku potrzebie opieki nad współczesną sztuką wizualną a zwłaszcza tą innowacyjną i nietypową.

Nowe strategie postępowania

Nowa forma i idee sztuki, przedwczesne starzenie się niekonwencjonalnych mediów sztuki, a nawet ich samo degradacja, stwarzają problemy nie tylko techniczne, z powstrzymaniem rozpadu, ale głównie natury estetycznej i etycznej. Dla ochrony spuścizny istotne jest, czy rozpad i degradacja były zamierzeniem twórcy dzieła, instalacji, wybitnego budynku architektonicznego, utworu ludowego czy przedmiotu kultury technicznej. Jeśli nie, to zważywszy na nieodnawialność dziedzictwa zastanówmy się nad mechanizmami ochrony. Rozpoznanie i ewaluacja stoją u podstaw procesu ochrony. Nawet w etycznie najprostszym przypadku, gdzie określone są wartości, innowacyjność a materiały są znane, lecz występują w nowej kombinacji, nietrwałej z powodu nieprzestrzegania zasad technologicznych, trudno jest znaleźć rozwiązanie pomyślane dla trwałości dzieła. Istotne jest oczywiście poznanie idei dzieł, zarówno tych stworzonych w naszym kręgu kulturowym, jak i odmiennych cywilizacji. Pojęcie granic oryginału nie jest jednoznaczne dla wszystkich dzieł. W kręgu kultury europejskiej podstawą ochrony dziedzictwa jest dążenie do zachowania autentyzmu zabytku. Przywykliśmy traktować je jako wartość absolutną i wieczną. A jednak podlega nieustającym przeobrażeniom na przestrzeni rozwoju cywilizacji i inne jest dla Zachodu, inne dla Dalekiego Wschodu, gdzie dominuje prymat idei a nie materii. Koło historii cywilizacji śródziemnomorskiej także wskazuje na powrót do docenienia roli idei w klasyfikowaniu sztuk. Jest to jeden z ważniejszych komponentów w sztuce współczesnej. Jakkolwiek mówimy o *neo-arystotelianizmie* to kwestia roli idei i pamięci w ochronie spuścizny kulturowej nie jest prostym odwołaniem do dawnych interpretacji a jedynie wzbogaceniem istniejących. Kolejne generacje postrzegają inaczej istotę sztuki, także wartości dokonań cywilizacyjnych, co jest „odzwierciedleniem potrzeby nowych standardów materiału dowodowego i nowej wiary w wykorzystanie dziedzictwa”². Dążenie do zachowania autentyczności materiału, które jest podstawą konserwacji dziedzictwa kultury materialnej (*tangible heritage*) nie może być zastąpione przez dowolną interpretację idei pracy. Natomiast w przypadku dziedzictwa niematerialnego (*intangible heritage*) autentyzm, do niedawna opoka prac konserwatorskich, rozumiany jest nie tylko jako autentyzm materii (będącej nośnikiem idei), ale także jako autentyzm wizerunku, przesłania artysty, idei prezentowanej przez dzieło. W nowych strategiach opieki nad współczesną kulturą wizualną chodzi o to, aby dzieła były rozpoznane w „całym bogactwie ich autentyzmu” i ich złożonym, niekiedy kompleksowym charakterze.

Zmiany podejścia stopniowo znajdują odzwierciedlenie w wielu opracowaniach naukowych, w tym autorki niniejszego artykułu, ale przede wszystkim w dokumentach prawnych, para-prawnych, takich jak Karta Ateńska 1931, Karta Wenecka

² D. Lowenthal, *Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?*, w: *Conservation at the Millenium*, “Newsletter The Getty Conservation Institute” 1999, vol. 14, nr 3, s. 5-8.

1964, Dokument z Nara 1994, Karta Krakowska 2001, oraz Konwencja o Niematerialnym Dziedzictwie UNESCO z 2003 roku, która jest najmniej znana i wdrażana³.

Potrzeba re-orientacji

Zachowanie idei, jak i substancji zabytkowej dzieła ma wiodące znaczenie w podejmowanej aktywności. W praktyce przesłanie o pierwszorzędnej roli znaczenia i kontekstu obiektu nie jest w dostatecznym stopniu doceniane. Ma to miejsce zarówno w procesie konserwatorskim, jak też strategii działań na rzecz dobra obiektu. Dzieje się tak ze szkodą dla dziedzictwa i każdego oderwanego z kontekstu dzieła sztuki.

Współczesny status wielu profesji związanych z ochroną zabytków, w tym konserwatora jako opiekuna zbiorów ulega re-orientacji. Konserwator-restaurator nie jest wyłącznie manualnie uzdolnionym „naprawiaczem” dzieł sztuki, jak to często było dawniej postrzegane. Oprócz łączenia nauki i sztuki, talentu i przysłowiowych „złotych rączek” – współcześnie ma szansę być erudycyjnym interpretatorem dziedzictwa kulturowego w całej jego różnorodności. Bardzo często jest na pierwszym froncie zmian kulturowych, akceptując wartości niesione przez cywilizację. Dzięki interdyscyplinarnej wiedzy i edukacji artystycznej ma szansę, by odczuwać empatię i zrozumienie oraz wiedzę stosowną do tolerancyjnego, indywidualnego podejścia do obiektu lub utworu artystycznego, także przedmiotu kultury materialnej. Powinien być jednocześnie adwokatem dóbr kultury w zgodzie z charakterem swej pracy. A kiedy trzeba, prowadzić tzw. zarządzanie konserwatorskie bezpieczeństwem zbiorów (conservation management), funkcjonować niczym orkiestrator różnych grup zawodowych skupionych wokół dziedzictwa kulturowego. Rolą konserwatora-restauratora jest postępowanie obiektywne, zgodne z przyjętymi zasadami konserwatorskimi, uwzględniające osiągnięcia nauki i wymogi etyki zawodowej.

Nietypową, nową formą waloryzacji i działania opiekunckiego jest krytyczna ocena współczesnych akwizycji dzieł, która winna być starannie prowadzona pod kątem ich badania, dokumentacji (w tym obligatoryjny wywiad z autorem), poznania idei pracy, odnotowania intencji i oryginalnego przesłania autora, znaczenia użytych materiałów, perspektywy

przetrwania prac, zgody na konserwację interwencyjną. Ważne teoretyczne pytania budzi kwestia autentyczności (materii, wizerunku, idei).

W praktyce z kolei najtrudniejsza do spełnienia jest zasada konserwatorska traktująca o odwracalności materiałów i zabiegów, z której jedynie w uzasadnionych przypadkach (dla dobra obiektu) trzeba rezygnować. Niekiedy powstaje potrzeba tzw. pre-akwizycji, wspólnego przygotowania prac, aby mogły stać się trwałym i bezpiecznym elementem kolekcji muzealnej, której celem jest zapewnienie przetrwania dzieł. Kamieniem milowym jest wprowadzenie zasad prewencji jako obowiązujących w kolekcjach. Przy właściwie prowadzonym zarządzaniu konserwatorsko-kuratorskim dobrze zaprojektowany podział obowiązków zmniejsza ilość aktywnej konserwacji. Elementem opieki jest rejestracja, także bezpieczny transport (utrudniony ze względu na nietypowe obiekty), pilotaż wystaw czasowych, zagadnienia re-instalacji prac w nowych przestrzeniach galerijnych, zachowanie integralności utworów. W konsekwencji kilku dekad doświadczeń i współpracy międzynarodowej formułowana jest teoria zadająca pytania o paradygmat dla sztuki współczesnej, na które z kolei odpowiada nowa metodyka opieki nad sztuką.

Rozbieżności

Od złotego wieku muzeów upłynęło wiele czasu a świat uległ transformacji. Muzea (łac. *museum*, miejsce poświęcone muzom) są skrajnie oceniane i nie sposób tu uogólniać. Między konsekwentem a codzienną nudą sal muzealnych jest przepaść. Muzea były też oceniane jako cmentarzyska przez wrażliwych artystów jak Allan Kaprow (i nie tylko), który porównał życie w muzeum do ...miłości na cmentarzu. Happeninki Kaprowa traktujące sztukę jako życie, są fragmentem historii, stały się mimo intencji artysty swoistym aktem sztuki, o którym pamiętać jest także elementem dziedzictwa niematerialnego. Happeninki, podobnie jak sztuki performatywne, ale mimo tej pozornej śmiertelności – są współcześnie odtwarzane w warstwie dokumentacyjnej, także rekonstruowane są zdarzenia, zarówno *in situ*, jak i w przestrzeniach muzealnych, gdzie mają miejsce wewnątrz i na zewnątrz galerii, dążąc do wciągnięcia widza w aktywny odbiór, także przewartościowania relacji pomiędzy instytucjami kultury i społeczności, którym służą. Takie porównania rodzą świadomość nieadekwatności odtwarzania emocji będących wszak u podstaw wyrażania sztuki i cywilizacji. Na trudności z odtworzeniem prawdziwego obrazu cywilizacji i role emocji zwrócono uwagę wielokrotnie także w stosunku do sztuki dawnej. Wiemy o przeszłych cywilizacjach tyle, na ile pozwala obecny stan badań konfrontowany corocznie z nowymi odkryciami. Szczególnie jest to czytelne na styku naszej wiedzy o dawnych cywilizacjach na podstawie wykopalisk, które z oczywistych względów nie obejmują kompleksu a jedynie wyrwykowy stan odkrytego dziedzictwa. Zatem obiekty i dokumentacja znalezisk archeologicznych na ogół pozwala nam zbliżyć się do częściowego jedynie obrazu cywilizacji¹ a nasza wiedza na ten temat bezustannie rozwija się, przesuwając znane dotąd granice. Jednak analogia zakresu

³ UNESCO – Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage – Paryż, 17 października 2003; Konwencja o Ochronie Dziedzictwa Niematerialnego definiuje je zarówno jako praktyki (działania), przedstawienia, środki wyrazu (ekspresje), jak i wiedzę i umiejętności, jakie wspólnoty, grupy, a w niektórych przypadkach jednostki uznają za część tego dziedzictwa, wyraża się między innymi w następujących domenach:

- tradycje ustne i środki wyrazu, w tym język, jako nośnik niematerialnego dziedzictwa kulturowego,
- sztuki performatywne (teatr, film, opera, taniec itd.),
- praktyki społeczne, rytuały i wydarzenia świąteczne,
- wiedza i praktyki dotyczące natury i wszechświata
- tradycyjne rzemiosło.

Daje to ludziom poczucie tożsamości i ciągłości cywilizacyjnej.

wiedzy archeologicznej do braku wiedzy o sztuce nowoczesnej i współczesnej jest jedynie pozorna. Niestety, mimo, że sztuka współczesna powstaje na naszych oczach to, o ironio, pozostaje nieznana nie z powodu niedostępności a raczej zniechęcenia i obojętności.

Zmiany w opiece nad dziedzictwem kultury

Mecenat nie nadąża za istotą zmian kulturowych mimo powszechnej świadomości, że cenne dzieła powstają i mogą zginąć w powodzi miernoty tak niebezpiecznej w czasach przełomów. Jak zatem zachować otwartą i jednocześnie ewaluacyjną postawę? Polega ona na koegzystencji tradycji i *novum*, jednoczesnym uszanowaniu wartości nie tylko przedmiotu sztuki, dziedzictwa materialnego (*tangible*), ale i niematerialnego (*intangible*), często na tolerancji wobec innowacji. Rewolucja w sztuce obejmuje także nowoczesne muzea sztuki, które mają stać się przyjazne widzom, pełnić jednocześnie role instytucji kolekcjonujących, wystawiających i promujących sztukę, a także badających ją. Ich rola dla społeczeństwa to afirmacja kultury i stworzenie warunków docenienia jej przez widza. Tradycyjna ochrona gromadzonych dzieł sztuki, przerosła procedur muzealnych starego typu – jeszcze do niedawna zbyt często prowadziły do ich wyalienowania z kontekstu kulturowego.

Niestety w praktyce liczne dzieła traktowane w sposób konwencjonalny, na styku tradycyjnej opieki kuratorskiej, dzielenia zbiorów według starego klucza tradycyjnych dyscyplin oraz klasycznej metodologii w laboratorium konserwatorskim. Większość nietypowych prac nowoczesnych i współczesnych w rezultacie takiego traktowania przypominałyby w miarę postępującego czasu jedynie zakonserwowane relikty, szczątki zamierzeń ich autorów, gubiąc przesłanie i ideę dzieła, a także ich integralność.

Filozofia ochrony

Współczesne studia kulturowe łączą nauki humanistyczne z przyrodniczymi dla dobra dziedzictwa. Interdyscyplinarność jest stałą cechą charakterystyczną dla ochrony dziedzictwa kultury, jeśli pragniemy dążyć do respektowania jego różnorodności. Można ciągnąć dalej twierdząc, że tak naprawdę dla dobra i zachowania bogactwa dziedzictwa kulturowego człowieka należy mówić o trans-dyscyplinarności badań i nauki, albo przynajmniej o jej niezbędnej synergii. Innowacyjne podejście spotyka się z niechęcią, wymaga wysiłku i odejścia od rutyny i utartych poglądów. Brakuje postaw typowo badawczych, podejścia polegającego na dialogu między specjalistami, stałej aktualizacji wiedzy o charakterze coraz bardziej interdyscyplinarnej i respektu dla indywidualnego charakteru dzieł (utworów) sztuki nowoczesnej. W praktyce badania i respekt dla dziedzictwa są w statutowych obowiązkach w galeriach i muzeach, ale nie zawsze jest to odpowiednio rozumiane. Sytuacja na wolnym rynku mało ma wspólnego z filozofią, czy koneserstwem a najczęściej mamy do czynienia z postawą jak z wierszyka „wolność Tomku w swoim domku”, albo

opieką konserwatorską tradycyjnego typu. W konsekwencji arbitralność decyzji i biurokracja, zła praktyka czynią z filozofii ochrony istny miał, a z wielu instytucji czynią feudalne twierdze nie znające nowych procedur. Dzieje się tak niezależnie od wieku i wykształcenia kadr a raczej od wpojonej im (lub obcej) otwartości ich postaw.

Odwwołanie się do filozofii ochrony i podstaw rozpoznania dziedzictwa kulturowego jest niezbędne. Nawet w skrócie, jaki stanowi ta wypowiedź, nie można pominąć formuły „dzieła otwartego” Umberto Eco, czy znaczenia „kręgu hermeneutycznego” Hansa Gadamera. Do kamieni milowych zaliczyłabym też dyskurs interpretacji pojęcia dzieła według Erwina Panofski’ego oraz interpretacji semantycznej i semiotycznej dzieł. Wreszcie jest coraz bardziej doceniane znaczenie dzieła i czynnej roli odbioru widza w duchu fenomenologii Romana Ingardena oraz spuścizny intelektualnej wielu myślicieli i teoretyków sztuki oraz ochrony zabytków.

Niezależnie od potencjału erudycyjnego w procesie i praktyce ochrony dziedzictwa staje się wyzwaniem traktowanie każdego obiektu skrajnie indywidualnie. Niezbędnym elementem jest analiza dzieła, poszerzenie umowy z artystą o aneks ze szczegółowymi informacjami autora dotyczącymi przesłania i znaczenia dzieła, jego materiałów, techniki, zgody na konserwację i wskazówek dotyczących konserwacji i ekspozycji, praw do operowania wizerunkiem pracy. Prawo autorskie chroni utwór 70 lat po śmierci twórcy w naszym obszarze. Zatem w zrozumiałym sposób akwizycja nowego obiektu i jego analiza wchodzi w rozszerzony zakres współpracy z artystą i odpowiedzialności konserwatora.

Zdarza się coraz częściej, że w programach pre-akwizycji dzieła określa się jego przyszłość, konserwator towarzyszy i pomaga artyście zrealizować swoje zamierzenia i dzieło, jednocześnie dokumentując proces twórczy i proces technologiczny. Wiele zmienia się w otwartym podejściu zarówno architektów, konserwatorów, jak i zarządzających muzeami, łącznie z problemem zmiany projektu w trakcie procesu, jeśli zostaną poznane/odkryte przesłanki do nowej interpretacji obiektu, np. tzw. odbudowy kontekstu w trakcie konserwacji.

Przeżyto w XX wieku zmienną amplitudę od puryzmu po eklektyzm wartości i stąd zawsze warto poddać dyskusji, ocenie wieloosobowej, te wartości, które przeważają. Sądzę, że kondycja człowieka zawsze uprawnia go do wiary w obiektywność wartości, także o gustach i tendencjach zawsze można dyskutować w świetle zmieniających się tendencji. Natomiast trudno, i wręcz nie sposób, dyskutować o „upodobaniach”, ale upodobania jako skrajnie osobiste nie mogą być kryterium wartości, bo będąc skrajnie osobistego po prostu powinny zostać ...osobiste, by nie stać się paradą upodobań nie podlegających ocenie i tym samym nie będących argumentami w ocenie dzieł sztuki.

Aksjologia uważana za samodzielną dziedzinę wiedzy o charakterze interdyscyplinarnym jest szczególnie pomocna w złożonym (i z natury wielo-dyscyplinarnym) procesie wartościowania dziedzictwa kulturowego.

Określenie wartości kulturowych w zakresie tożsamości społecznej, określenia znaczenia i więzi społeczności jest złożona a szczególnie trudna dla sztuki współczesnej i nowoczesnej. Część zagadnień obejmują nauki społeczne, dotąd zbyt rzadko włączane w proces ochrony dziedzictwa kulturowego jak antropologia, socjologia, psychologia, estetyka empiryczna. Nurty przenikania się kultur mają miejsce od wielu stuleci. Obecnie jednak stanowią nowe wyzwanie zew względu na mass-medialny wymiar. Także możemy określić jako nowe pole badawcze niezbędną synergię nauk humanistycznych poświęconych dziedzictwu kulturowemu. Rola nauk przyrodniczych winna być podporządkowana pytaniom badawczym służącym prawdzie o nim i dobru dziedzictwa.

Podsumowanie

Współczesna kultura wizualna jest zapisem w historii rozwoju człowieka i jako taka zasługuje na ochronę. Jednak jak każda nowa epoka, która staje się w chwilę przeszłością, kolejnym ogniwem historii, wymaga osobnego specyficznego dla niej podejścia i przemian w statusie ochrony dziedzictwa sztuk wizualnych.

XXI wieczna refleksja dotyczy rozumienia współczesnej, bardzo zróżnicowanej i bogatej w nowe formy roli dziedzictwa kulturowego jako kluczowego pojęcia dla naszej tożsamości. Filozofia ochrony dziedzictwa sztuk wizualnych z natury rzeczy odbija obraz tegoż dziedzictwa i obejmuje znacznie szerszy zakres niż dotąd ujęty w doktrynach i teoriach konserwatorskich, które powstały przed zaistnieniem przełomu kulturowego XX wieku. Poza architekturą i tradycyjnymi dyscyplinami plastycznymi oraz obecnej różnorodności sztuki, zawiera ponad-dyscyplinarne znaczenie, łącząc dziedzictwo materialne z niematerialnym. Oznacza to postępowanie otwarte na różnorodność kulturową i kontekst historyczny i adaptacyjny. Istniejący paradygmat teorii i doktryn konserwatorskich dla zachowania sztuki współczesnej i nowoczesnej jest formułowany przez społeczność konserwatorską jedynie w odniesieniu do uzasadnionych wyjątków w stosunku do doktryn oraz powszechnie znanych i akceptowanych zasad. Nowe rozumienie zasad dotyczy m.in. zachowania autentyczności, wartości pamięci, kontekstu, potrzeby negocjacji aktorów zaangażowanych w ochronę wartości dziedzictwa także w aspekcie zrównoważonego rozwoju. Te zmiany, coraz częściej zauważalne tak w teorii jak i problemach codziennego zagrożenia bytu współczesnych zabytków i pilotażowych projektach konserwatorskich – dotąd nie znajdują należytego odzwierciedlenia w normach i procedurach administracyjnych.

Narodziła się nowa rola konserwatora – asystenta i adwokata współczesnego artysty, odpowiedzialnego za istnienie prac w ich kompleksie materii i przesłania. Rejestracje woli artysty, autorskiej idei i zamierzonej ekspresji obiektów czynione są w ramach opieki nad sztuką. Właśnie w relacji do oryginalnej koncepcji artystów, która potwierdzona poprzez kontekst ich dzieł ma wiodące znaczenie, powinien być organizowany jest proces ochrony dzieł.

W cyfrowym świecie informacji, a zwłaszcza w rewolucyjnym czasie tzw. „post-Google generation” służy upowszechnieniu nauki i wiedzy na tym polu wszechnica internetowa *International Network for Conservation of Contemporary Art*⁴, w której także jest wiele polskich opracowań.

Generalizując – przez dwoistość współczesnej kultury wizualnej, współistnienie tradycyjnych dyscyplin z nowoczesnymi, filozofia ochrony dziedzictwa bazuje na rozpoznaniu i zasadach wielokrotnie już opisanych dla tradycyjnego dziedzictwa materialnego i nowych strategii powstałych dla dziedzictwa niematerialnego. Co ważne, dotyczy także brania pod uwagę ich bezustannych fuzji, wszak mających miejsce od tysięcy historii kultury. Nie jest to zatem problem nowy, ale raczej na nowo dostrzeżony w całym swym bogactwie i różnorodności. Skrajnie indywidualny i zróżnicowany charakter dziedzictwa powinien być u podstaw procesu jego właściwego rozpoznania i procesu ochrony. Nowoczesną strategią ochrony współczesnego dziedzictwa kultury wizualnej i technicznej warto uczynić badanie i promowanie różnorodności kulturowej, związku między materialnym i niematerialnym dziedzictwem, synerгии nauk, oraz niezbędnego dialogu.

Literatura:

- S. Munoz Vinas, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford 2005, s.12.
- C. Caple, *Conservation Skills; Judgement, Method and Decision Making*, London-New York, 2004, s. 15.
- W. Tatarkiewicz, *O pojęciu wartości, co historyk filozofii ma do zakomunikowania historykowi sztuki*, (w:) *O wartości dzieła sztuki*, Warszawa 1968
- I. Szmelter, *A New Conceptual Framework for the Preservation of the Heritage of Modern Art*, w://U..Schaedler-Saub,A.Weyer(red), *w Theory and Practice in the Conservation of Modern Art: Reflections on the Roots and the Perspectives*, ARCHETYPE, London 2010

⁴ www.incca.org



ELEWACJE POWOJENNEJ KRAKOWSKIEJ ARCHITEKTURY GRANICE INGERENCJI

Małgorzata Włodarczyk

„Po obydwu stronach historycznej, politycznej
i lingwistycznej granicy (*granica nie jest nigdy naturalna*).
(...) *Sami ją wyznaczamy i sztuka nam o tym przypomina*.”¹

Zainteresowanie problemem zabytków najnowszych, zabytków pochodzących z drugiej połowy XX w., nie powinno ograniczać się tylko do aktywności naukowych. Doświadczenia płynące z dotychczasowych działań i przymysłów osób związanych z Komisją Architektury XXw Polskiego Komitetu Naukowego ICOMOS² pozwalają postrzegać problem „waloryzacji, ochrony, konserwacji” w szerszym świetle. Podejście do teorii konserwatorskiej uległo daleko idącej transformacji i nie wskazuje się już wprost jak należy szukać rozwiązań³.

W dotychczasowym działaniu wobec architektury współczesnej myślenie ukierunkowane było głównie na tworzeniu tzw. „list zabytków współczesnych” czy „list dziedzictwa kulturowego”. Przy tworzeniu tych list problemem najpoważniejszym było znalezienie sposobu waloryzacji spuścizny architektury po 1945 roku, a w szczególności architektury powstałej po okresie socrealizmu. Trudność sprowadzała się w szczególności do wyodrębnienia pewnych cech indywidualnych, które pozwoliłyby wyróżniać obiekty „pokazujące” i „przekazujące” wartości kulturowe charakterystyczne dla danego okresu lub twórców. W różnych ośrodkach powstały swoiste listy obiektów, które powinny w sposób szczególny podlegać ochronie i konserwacji. Ochrona ta i konserwacja winna jednak umożliwiać trwanie i „rozwój” współczesnego zabytku a nie tylko konserwację rozumianą jako zachowanie w formie całkowicie uniemożliwiającej jego adaptację do zmieniających się warunków. Zmieniają się bowiem użytkownicy i ich potrzeby. Zmieniają się możliwości materiałowe i wymagania techniczne. Podobnie jak oczekiwania estetyczne czyli wrażenie i postrzeganie w ogóle, a wartościowanie dziedzictwa kultury nie jest przy tym jednoznaczne. Zmieniają się granice ingerencji.

W kontekście doznań estetycznych towarzyszy temu dodatkowo „przeżywanie historyczne”.⁴ Podejście do problemu

zabytków architektury najnowszej musi się więc mierzyć z tymi problemami ale, również w kontekście wypowiedzi związanych z działalnością wspomnianej Komisji Architektury XX w. PKN ICOMOS, każdy obiekt ma swoją specyfikę i wymaga odrębnej oceny wartości artystycznej, estetycznej, historycznej czy naukowej.⁵ Wielka jest również różnorodność możliwości podejścia do tej kwestii. Jedną jest jednak cecha wspólna: na naszych oczach znikają pamiątki czyli zabytki z niedawnej historii, historii XXw. Znikają czy to poprzez ich wyburzanie, czy to przez przekształcanie w takim stopniu, iż zatracają swoje cechy indywidualne, czy też poprzez powszechnie znaną termoizolację, pod którą giną charakterystyczne detale i podziały.

Powyższe problemy, zakreślone jedynie wstępnie, dotyczą zwłaszcza elewacji budynków powojennych. Szczególnie narażone i niepodlegające jak dotąd ochronie są elewacje z okresu tzw. modernizmu powojennego zwanego również architekturą lat 60. z uwagi na brak wystarczającej ochrony prawnej. Obowiązująca ustawa o zabytkach mówi o dobrach kultury współczesnej i o tym co jest – może być uważane za dziedzictwo, w tym dotyczy to obiektów i budowli stanowiących świadectwo minionej epoki bądź zdarzenia jeśli cechuje je wysoka wartość artystyczna lub historyczna⁶. Ta sama ustawa mówi jakie mogą być instrumenty ochrony. Również zapisy ustawy o planowaniu przestrzennym⁷ mówią o budynkach, wnętrzach i detalach. Niestety z powodu przedłużającego się stanu braku pokrycia miejscowymi planami zagospodarowania przestrzennego obszaru całego kraju, a w szczególności obszarów dużych miast, nie ma możliwości zapisania w takich planach obiektów lub przestrzeni urbanistycznych, które mogłyby podlegać ochronie. Tym samym bez dobrej woli właścicieli lub zarządców budynków i wnętrz urbanistycznych nie można zachować dla przyszłych pokoleń wielu wartościowych realizacji. Pomocny w ostatnim czasie zaczyna być tzw. głos społeczny i włączanie się mediów dla ratowania charakterystycznych obiektów. Wynika to z rosnącej świadomości, iż waloryzować należy nie tylko co do wieku ale co do wartości artystycznych i przestrzennych. Wpływa to także na coraz częściej obserwowane uznanie dla nieodległej przeszłości jako świadectwa naszego dziedzictwa

¹ J. Derrida, *Szibbole. Dla Paula Callana*, Bytom 2000, str. 34, [Za:] Sztuka w przestrzeni publicznej. Pytanie o granice sztuki, [w:] Czas przestrzeni, Universitas, Kraków 2008, str. 22.

² Skład Komisji oraz informacje z jej działalności znaleźć można na stronie internetowej PKN ICOMOS.

³ *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, PKN ICOMOS, red. B. Szmygin, Warszawa-Lublin, 2008.

⁴ W.J. Affelt, *Estetyka zabytku budownictwa jako wyzwanie dla jego adaptacji*, str. 8-9, [w:] *Adaptacja obiektów zabytkowych do współczesnych funkcji użytkowych*, red. B. Szmygin, PKN ICOMOS, Warszawa-Lublin, 2008.

⁵ Szerzej [w:] A. Kadłuczka, *Ochrona zabytków architektury, Tom I, Zarys doktryn i teorii*, SKZ, Kraków, 2000, str. 5.

⁶ Dz.U. z 2003 r. nr 162 poz.156 z późniejszymi zmianami, Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami.

⁷ Dz.U. z 2003 r. nr 80 poz. 717 z późniejszymi zmianami, Ustawa o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym.

kulturowego. Widoczne jest to również w zmieniającym się, ale niestety powoli, podejściu do przekształcania elewacji i „zdobienia” reklamami.

W znaczeniu dla waloryzacji współczesnej architektury i przy obecnej koncepcji idei zrównoważonego rozwoju szczególnie ważna jest integralność i wiarygodność pokazująca ciągłość. Przeżycie estetyczne i historyczne związane z poznaniem, jest także prawem ale i obowiązkiem wobec współczesnego dziedzictwa.⁸

W Krakowie nie powstała jeszcze lista dóbr kultury współczesnej, a w obowiązującym dokumencie, w postaci Studium Uwarunkowań i Kierunków Zagospodarowania Przestrzennego nie zawarto ustaleń dotyczących dóbr kultury współczesnej.⁹ Dziedzictwo kulturowe Krakowa postrzegane jest niejednorodnie. Inne wartości zauważają mieszkańcy, a inne badacze czy osoby przyjezdne. Ci ostatni postrzegają nie tylko tzw. stary Kraków ale całość środowiska kulturowego w tym dziedzictwo XX w. i nawet najnowszego czasu.¹⁰ Stąd duże zainteresowanie osób z kraju i zagranicy architekturą lat 60. W odpowiedzi na rosnącą potrzebę zajęcia stanowiska wydano w Krakowie „Atlas dóbr kultury współczesnej województwa małopolskiego”¹¹, ze szczególnym uwzględnieniem zabudowy miasta Krakowa. Przyjęto kryteria związane z kategorią obiektów, cezurą czasową oraz pozostałe w tym takie jak: wartość artystyczna lub historyczna, unikalność, nowatorstwo, uznanie współczesnych, próba czasu. W „Atlasie” pokazano również te obiekty, których elewacje będą przedmiotem poniższych rozważań.

W latach 1968-1972 zrealizowano w Krakowie budynek Akademii Pedagogicznej¹². Zlokalizowany został on w rejonie ulic Podchorążych, Smoluchowskiego i Chmiela. Cechą charakterystyczną tego obiektu była jego elewacja tworząca jednorodną, dekoracyjną i rytmiczną całość. Swoistą płaskorzeźbę a kształt okien i podziały stanowiły o wyrazie artystycznym

i były przykładem na to, co w architekturze nowoczesnej nazywane jest oknem-ścianą-relifem.¹³ Niestety podczas prac termoizolacyjnych zmieniono całkowicie podziały i kolorystykę fasady bezpowrotnie niszcząc dotychczasowe piękno budynku. Piękno rozumiane empatycznie i artystycznie. Świadczy o tym jego czas i dobro kultury współczesnej. Tak destrukcyjna ingerencja w obiekt pokazuje, że granice dla tylko i wyłącznie działań ekonomicznych a nie również estetycznych uwarunkowań wobec obiektów z 2 połowy XX wieku powinny zostać określone. Rodzi się również pytanie o Kartę Krakowską z 2000 r., która w preambule z 2000 r. mówi, że „dziedzictwo nie może być definiowane w określony sposób. Może jedynie zdefiniowane być sposób, w jaki dziedzictwo może być identyfikowane.” Zatem czy nasze służby architektoniczne i konserwatorskie nie powinny być w tym przypadku dostosować swoich narzędzi i metod, chociażby wynikających z praw autorskich czy ochrony wspólnej przestrzeni aby zapewnić jakąkolwiek ochronę w zmieniającej się sytuacji? Theodor Lipps, twórca teorii empatii zauważał, że siłą oddziaływania dzieła sztuki jest jego wartość wzruszeniowa, oddziaływanie.¹⁴ Również w czasach dzisiejszych, kiedy istnieje pewien kryzys piękna w architekturze jego znaczenie dla ładu przestrzennego, wpływ na przestrzeń publiczną powinien być szczególnie użyteczny i pożądany. A architektura też jest sztuką i obcowanie z brzydotą znieczula na to co wartościowe i czym powinniśmy się opiekować.

Przykładem dla rosnącej świadomości i aktywności społecznej w związku z dziełami architektury współczesnej było zaangażowanie w obronę krakowskich tzw. „żyłtkowców”¹⁵ czy budynku „Biprostalu”¹⁶. Zaangażowanie się zarówno środowisk twórczych jak i dziennikarzy, przy dużym wsparciu mieszkańców¹⁷.

⁸ [w:] Biuletyn ICOMOS, Międzynarodowe Normy Ochrony Dziedzictwa Kultury, *Vademecum Konserwatora Zabytków*, oprac. K. Pawłowski, 2000.

⁹ Dokument pochodzi z 2003 r., a od 2008 r. trwają prace nad nowym. Kraków posiada Lokalny Program Rozwojowy opracowany w 2008 r., a finansowany ze środków Unii Europejskiej.

¹⁰ [za:] Jan Chmielewski, Danuta Kłosek-Kozłowska, *Problematyka dziedzictwa w Studium Uwarunkowań i Kierunków Zagospodarowania Przestrzennego Miasta Krakowa*, str.278, [w:] Modele rewitalizacji i ich zastosowanie w miastach dziedzictwa europejskiego, Praca zbiorowa, Materiały z Międzynarodowej Konferencji Pro-Revita, Pictor, Łódź, 2008.

¹¹ Praca zbiorowa: A. Rozenau-Rybowicz, D. Szlenk-Dziubek, P. Białoński, Wydawca: Urząd Marszałkowski Województwa Małopolskiego, Kraków, 2009.

¹² Wówczas Wyższa Szkoła Pedagogiczna; projekt podstawowy wg projektu architekta Stanisława Juszczyka powstał w 1963 r., we współpracy z arch. M. Bieńkowską i WŁ. Lisikiem (oraz L. Leszczyńską), a projekt auli i projekt roboczy całości w 1969. Stanisław Juszczyk to autor również innych charakterystycznych obiektów w Krakowie z tego okresu jak np. Akademia Rolnicza. Stanisław Juszczyk znany był z tego, iż elewacje – fasady budynków przez siebie projektowanych długo studiował i stanowiły one zamknięte, skończone kompozycje przestrzenne.

¹³ Mówi o tym J.A. Włodarczyk [w:] *Literacki Słownik Architektury*, Wydawnictwo WST, Katowice, str. 239.

¹⁴ [w:] A. Kuczyńska, *Piękno. Mit i rzeczywistość*, WP, Warszawa, 1977, str. 72.

¹⁵ Krakowskie „żyłtkowce” to zespół trzech budynków zlokalizowanych w rejonie al. Powstańców Warszawy. Organizują one pierzeję na jej łuku w rejonie ul. Sądowej. Popularna nazwa wiąże się z charakterystycznym detalem. Detal ten to pionowe „łamacze słońca” (przesłony przeciwsłoneczne) wykonane z aluminium, kojarzące się z ogromnymi żyłtkami przymocowanymi do fasad. Budynek te powstały w według projektu opracowanego w latach 60. XX w. przez architektów Marię i Jerzego Chronowskich, i były wtedy oryginalnym, modernistycznym podejściem do architektury obiektów biurowych. Całość tworzyła nowoczesną kompozycję urbanistyczną.

¹⁶ Budynek „Biprostalu” jest jedną z ikon lat 60. w Krakowie. Położony w ciągu ulicy Królewskiej stanowi swoistą dominantę. Został zaprojektowany przez architektów Mieczysława Wrześniaka i Pawła Czapczyńskiego, właśnie w Biurze Studiów i Projektów Hutnictwa „Biprostal”. Powstał w okresie po 1956r, kiedy nastąpił odwrót od socrealizmu i mieliśmy nasz własny powojenny modernizm. Realizowano go w latach 1962-1964 i jest wysoki na 55 m. Jest także jedynym w Krakowie tak wyraźnym, architektonicznym przykładem stylu międzynarodowego i jednocześnie pierwszym wieżowcem w Krakowie.

¹⁷ Dodatkowe informacje można uzyskać w kwartalniku „Archivolta”, w numerach 1/2008 str. 75, 4/2009 str. 90.

W Krakowie miała miejsce szeroka dyskusja wokół zespołu „żyłtalców”. Powodem stała się planowana ingerencja w elewację, w szczególności związana z tym, iż każdy z właścicieli poszczególnych budynków miał inny pomysł na modernizację związaną z termoizolacją, niestety kosztem tego charakterystycznego detalu czyli „żyłtek”. Dzięki aktywnemu udziałowi społecznemu przynajmniej do teraz powstrzymana została dewastacja nie tylko samych elewacji. Przy tej okazji rozpoczęto również szerszą dyskusję nad problemem przestrzeni publicznej związanej z realizacjami pochodzącymi z okresu powojennego. Problemem jest bowiem również kolorystyka, jaka wprowadzana jest na elewacje budynków zarówno w materiale wykończeniowym jak i w stolarce okiennej, i drzwiowej. Szczególnie widoczne to jest na budynkach mieszkalnych budowanych w tamtym okresie.

Trudno więc mówić o wartościowaniu i podejściu do opieki bez poruszania tego tematu. Kolorystykę i wyraz całych obiektów, w tym właśnie elewacji, zmienia się nie tylko przy termoizolacji. Zmienia się je również przy przebudowach i adaptacjach do nowych funkcji. Przykładem jest właśnie budynek „Biprostalu” w przypadku którego przy takiej okazji planowano likwidację jego cechy charakterystycznej tj. wysokiej na 14 pięter, jedynej w swoim rodzaju w Krakowie mozaiki abstrakcyjnej znanej artystki Celiny Styrylskiej-Taranczewskiej. I w tym przypadku dzięki zaangażowaniu wielu środowisk i dużej akcji społecznej powinno udać się uniknąć tak drastycznej ingerencji.

Z problemem jak daleko można dopuszczać do zmiany w elewacjach budynków związana jest jeszcze sprawa stosowania prawa autorskiego. Władze architektoniczne i konserwatorskie stoją na stanowisku, iż brak jest unormowań prawnych dla informowania projektantów lub inwestorów, że takie prawo istnieje. Szczególnie obecnie, kiedy podnoszony jest problem zrównoważonego działania w przestrzeni publicznej i potrzeba rewitalizowania tej przestrzeni powinno być to przedmiotem troski i działania czynników urzędowych a nie tylko działania społecznego. W Krakowie ciągle jeszcze znajduje się wiele obiektów świadczących o dużym potencjale dziedzictwa architektury modernizmu powojennego¹⁸ ale przy braku szerszego podejmowania tego tematu niszczone jest krajobraz zurbanizowany. Często bezpowrotnie. Dotyczy to również architektury przemysłowej czego przykładem jest całkowita zmiana elewacji dawnej Drukarni W. Anczyca przy ul. Wadowickiej¹⁹ z posiadającej przedtem ciekawą kompozycję i artykulację oraz zewnętrzną, charakterystyczną mozaikę na elewacji będącą przykładem przeciętnej architektury. Zabrakło tego co nazywane jest za prof. J. Żórawskim „dobrą kontynuacją”. Zastosowanie tej zasady pozwoliłoby na właściwą ingerencję lub poszanowanie projektu pierwotnego.

¹⁸ Najbardziej charakterystyczne obiekty z lat 60. w Krakowie, również z uwagi na wyróżniające się rozwiązania elewacyjne można odnaleźć w „*Architektura lat 60-tych w Krakowie*”, M. Włodarczyk, Wydawnictwo WAM, 2006 r.

¹⁹ Autorstwa personalnego niestety nie udało się ustalić w związku z brakiem potrzebnych informacji, w dostępnych archiwaliach.

Przykładem na to, że można działać pozytywnie np. podczas przeprowadzenia termoizolacji jest budynek przy ul. Kraszewskiego zwany popularnie „centrum zdrowia budowlanych”²⁰ gdzie zachowano zasadniczo pierwotny wyraz i tertonikę. Tego samego autora jest budynek „Biprocemwap-u” przy ul. Włóczków nazywany najbardziej „Corbusierowskim” w Krakowie gdzie i w tym przypadku udało się zachować mimo renowacji oryginalne podziały w elewacji, i jej wyraz. Nie bez udziału i zaangażowania samego autora. Oczywiście stan techniczny i zużycie przez lata powodują konieczność interwencji, i są często pretekstem do daleko idących przekształceń ale niekoniecznie trzeba niszczyć. Można tak przekształcać aby jednocześnie zmodernizować i zachować wszystkie walory. Tak by nie zanikały obiekty historycznie ważne dla danego czasu, obiekty o własnych cechach, tak charakterystyczne w przestrzeni miejskiej, jak i mówiące o cechach charakterystycznych twórczości ich projektantów. O wadze tego czynnika świadczy ciągle jeszcze zachowana elewacja hotelu „Cracovia”²¹ będąca jedynym takim w Krakowie rozwiązaniem połączenia ryflowanej blachy aluminiowej, marglitu i szkła czy barwna, wielkoformatowa mozaika na ścianie kina „Kijów”. Podobnie jak jedyna jest w swoim rodzaju elewacja w stylu „beton brut” na budynku tzw. Bunkra Sztuki²² przy krakowskich Plantach (a słyszane były pomysły otynkowania tego obiektu co było by swoistą konserwatorsko-historyczną „zbrodnią”), czy „mondrianowska”²³ elewacja budynku mieszkalnego przy ul. Fałata vis a vis krakowskich Błoi. Zwłaszcza, że zgodnie z obecną tendencją zabytek to dziedzictwo kultury a rewitalizacja zastąpiła konserwację dla nadawania współczesnych wartości użytkowych.²⁴

Wymienione obiekty, których elewacje pozostają jak dotąd zasadniczo nie zmienione są już obecnie atrakcją turystyczną chętnie podziwianą i docenianą jako przykład znakomitego powojennego modernizmu, podobnie jak jeszcze wiele innych budynków autorstwa wyróżniający się architektów tego czasu. Ich wykorzystanie jako podnoszących atrakcyjność dziedzictwa historycznego Krakowa pozwolić może, iż zachowają swoją tożsamość i „twarz” czyli przynajmniej elewację.

Pomocnym w tym może okazać się idea związana z rewitalizacją, w ramach sieci miast dziedzictwa europejskiego.²⁵

²⁰ Autorem jest prof. Wojciech Buliński, architekt i projektant wnętrz. Budynek zaczął powstawać w latach 70. Budynek przy ul. Włóczków realizowany był w latach 1959-66.

²¹ Hotel jest fragmentem całego zespołu wraz z kinem „Kijów” (dawniej – kinoteatr) i budynkiem mieszkalnym projektu prof. Witolda Cęckiewicza, architekta i urbanisty, autora również min. wielu osiedli mieszkaniowych i kościołów. Realizacja w latach 1959-65.

²² Dawniej Biuro Wystaw Artystycznych autorstwa Krystyny Tołłoczko-Różyskiej. Realizacja w 1965 r.

²³ Budynek z rozrzuconymi podziałami elewacji i tertoniką autorstwa Tadeusza Gawłowskiego, realizowany w latach 1957-60.

²⁴ [za:] M. Murzyn, red. J. Purchla, *Dziedzictwo kulturowe w XXI w. Szanse i wyzwania*, MCK, Kraków, 2007.

²⁵ [za:] K. Pawłowski, *Wprowadzenie*, Modele rewitalizacji i ich zastosowanie w miastach dziedzictwa europejskiego, Praca zbiorowa, Materiały z Międzynarodowej Konferencji Pro-Revita, Piktora, Łódź, 2008, str. 15.

Należy zwrócić także uwagę na możliwość wykorzystywania tzw. środków unijnych, tak przez osoby prywatne jak i instytucjonalne, dla umożliwienia zachowania obiektów powstałych w drugiej połowie XX w.²⁶ Jest to obecnie stosowane przy obiektach z wcześniejszego okresu i być może tu jest szansa dla ratowania zabytków architektury współczesnej, a w szczególności elewacji i detalu czy wnętrza będących wizytówką budynków i przestrzeni publicznej. Przy czym również: „Chodzi o to, byśmy zamiast niszczyć zabytki źle przystosowując je do współczesnego życia, umieli tworzyć takie warunki, kiedy życie rozwija się dzięki zabytkom i wokół nich, a nie ich kosztem.”²⁷ Dotyczy to także współczesnych realizacji.

Wielu konserwatorów zauważa już, zgodnie z utrwaloną od pewnego czasu na świecie tendencją do rozszerzania pola

ochrony, potrzebę traktowania obiektów-dzieł architektury współczesnej jako dobra kultury, sztuki i dziedzictwa naszej przeszłości. Ochrony, a raczej opieki nad przeszłością dla przyszłości i rozwoju. Wracając do wątku możliwości prawnej ochrony należy jednak pamiętać, że nawet najlepsza delegacja ustawowa pozostanie jedynie martwym zapisem, jeśli nie będzie woli do jej realizacji lub będzie to czynione nieumiejętnie czy przesadnie.

Architektura jest sztuką instynktu i intuicji a elewacje szczególnie to podkreślają: „Można także przyjąć, że celem i istotą sztuki jest zdolność stworzenia przez artystę zamkniętego w sobie świata. Wówczas mamy do czynienia z dziełem sztuki.”²⁸, stąd potrzeba granic ingerencji.



Fot. 1. Zespół budynków biurowych przy al. Powstańców Warszawy, tzw. żyłekowce, projektu arch. arch. Marii i Jerzego Chronowskich

²⁶ ibidem.

²⁷ B.J. Rauba, *Teoria w praktyce polskiej ochrony, konserwacji i restauracji dziedzictwa kultury*, [w:] *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*, PKN ICOMOS i Politechnika Lubelska, Warszawa-Lublin, 2008, str. 119.

²⁸ [w:] P. Biegański, *Architektura. Sztuka kształtowania przestrzeni*, WAiF, Warszawa, 1974, str. 5.



Fot. 2. Akademia Pedagogiczna w Krakowie przy ul. Królewskiej, gł. projektant projektu pierwotnego arch. Stanisław Juszczak.

Foto. górne: stan obecny, foto. dolne: stan pierwotny



Fot. 3. Hotel „Cracovia” i kino „Kijów” w Krakowie przy al. Kraszewskiego, główny projektant arch. Witold Cęćkiewicz.



Fot. 4. „Bunkier Sztuki”, dawniej „Biuro Wystaw Artystycznych”, przy Plantach Krakowskich, projektant arch. Krystyna Tołłoczko-Różyska.



Fot. 5. Budynek Biurowy „Biprostal” przy ul. Królewskiej w Krakowie, projekt „Mozaika” Celina Styrylska-Taranczewska, arch. arch. Mieczysław Wrześniak i Paweł Czapczyński.



Nikolay Panteleymonovich Andrushchenko

- architect of the Center for Historical and Urban Studies. The focus of his attention is on the 20th c. architectural history and town planning in Ukraine. Author of numerous articles on history and culture of various Ukrainian cities and towns. Author of a number of restoration projects. Winner of the State Prize of Ukraine in Architecture. Member of the Ukrainian National Committee of ICOMOS.

Zbigniew Beiersdorf

- doktor, historyk sztuki specjalizujący się w historii architektury i urbanistyki oraz ochronie i konserwacji zabytków. Wykładowca UJ i Akademii Dziedzictwa w Krakowie. Członek PKN ICOMOS, Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa, wiceprezes Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa: beiersdorf@poczta.onet.pl

Mariusz Czuba

- historyk sztuki (studia Uniwersytet Jagielloński). Specjalizuje się w zagadnieniach związanych z architekturą późnego średnio-wiecza oraz sakralnego budownictwa drewnianego. Autor kilkudziesięciu opracowań, w tym książkowych, z dziedziny historii sztuki i szeroko pojętej ochrony dziedzictwa kulturowego, głównie dotyczących architektury sakralnej. Od 1993 roku zawodowo związany z Państwową Służbą Ochrony Zabytków. W latach 1999-2008 Podkarpacki Wojewódzki Konserwator Zabytków. Od 2008 roku zastępca dyrektora Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków.

Yurij Denysenko

- the teacher (professor) of „Catheda of architecture and urban design”, Odessa State Academy of Construction and Architecture (Ukraine); dissertation on history and restaurateur problems heritage of architecture and design

Katerina Denysenko

- the teacher (professor) of «Catheda of architecture and urban design » Odessa State Academy of Construction and Architecture (Ukraine); is engaged to history and restaurateur problems of heritage architecture and design.

Monika Jadzińska

- konserwator-restaurator dzieł sztuki, absolwentka Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu; adiunkt na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki na ASP w Warszawie; udział w międzynarodowych projektach: Raphael, Cesare Brandi, Inside Installations; ACCESS2; CHIC-Identity Card for Cultural Heritage, Zachować dla Przyszłości-Wywiady z Artystami; współzałożycielka światowej sieci konserwatorów sztuki współczesnej INCCA; prace konserwatorskie: malarstwo na podłożach ruchomych, ołtarze, polichromie ścienne, ikony, obiekty sztuki współczesnej; współpracuje z galeriami i muzeami w Polsce i zagranicą (m.in. W Japonii); autorka artykułów w dziedzinie teorii i praktyki konserwatorskiej; doktorat „Autentyzm w sztuce instalacji” obrobiła w Instytucie Sztuki PAN.

Waldemar Komorowski

- mgr historii sztuki zatrudniony w Pracowni Ikonografii Krakowa Muzeum Narodowego w Krakowie od 1997 r., wcześniej w firmach konserwatorskich. Autor około stu publikacji i sześciu książek z zakresu historii architektury i dziejów społecznych. Specjalizuje się w historii miejskiej architektury mieszkalnej i architektury komunalnej średniowiecza i nowożytności. Członek Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa: waldemarkomorowski@wp.pl

Jakub Lewicki

- historyk architektury i konserwator zabytków, zajmuje się głównie architekturą epoki modernizmu zarówno pod względem problematyki konserwatorskiej jak i historii architektury, dr hab. w dziedzinie architektury i urbanistyki o specjalizacji historia architektury i konserwacja zabytków; prof. nzw., kierownik Katedry Konserwacji Zabytków UKSW, wykłada historię architektury i konserwację zabytków na uniwersytetach w Warszawie i Łodzi oraz na Wydziale Architektury WSEiZ. Autor ponad 100 publikacji z zakresu historii architektury i konserwacji zabytków oraz licznych niepublikowanych prac studialnych będących efektem badań terenowych. Laureat wielu prestiżowych nagród za prace naukowe z dziedziny historii architektury i konserwacji zabytków. Wiceprezes Sekcji Polskiej DOCOMOMO, członek PKN ICOMOS, SHS, SKZ. TONZ; jakublewicki@poczta.onet.pl

Hubert Mącik (ur. 1980 w Opolu Lubelskim)

- historyk sztuki, pracownik Biura Miejskiego Konserwatora Zabytków w Lublinie. Interesuje się głównie architekturą późnego baroku, problematyką ochrony zabytków architektury XX wieku oraz historią swoich rodzinnych miast: Lublina i Opolu Lubelskiego.

Andrzej K. Olszewski

- historyk sztuki, profesor Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Autor licznych publikacji z zakresu historii sztuki polskiej i powszechnej XIX i XX w.; w tym Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925 (1967), Sztuka Warszawy (1986, współautor), Dzieje sztuki polskiej 1890-1980 (1988), Szeptycki i jego kościoły w Ameryce (2000, wsp. Irena Grzesiuk-Olszewska), Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851 – 2000 (2005, wsp. Anna Drexlerowa), Andrzej Pityński – rzeźbiarz (2008, wsp. Irena Grzesiuk-Olszewska)

Svitlana Smolenska

- Ph.D., Associated Professor at the Architectural Design Department of Kharkiv State Technical University of Construction and Architecture. The focus of her interest is architectural history of the 1920's-1950's in Ukraine and Urban Planning Theories of the 20th C. Author of numerous articles and participant at international scientific conferences, including Florence (February, 2009) and in Gdynia (September, 2009).

Iwona Szmelter

- konserwator-restaurator dzieł sztuki, absolwentka Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Tytuł naukowy profesora sztuk plastycznych od 1994 r. Kierownik Pracowni Konserwacji Malarstwa na Podłożach Ruchomych i Obiektów Sztuki Nowoczesnej – na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie; iwona.szmelter@wp.pl

Aleksandra Sumorok (ur. 1980)

- doktor, historyk architektury, adiunkt w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Zainteresowania badawcze koncentruje wokół architektury polskiej XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem okresu realizmu socjalistycznego. Autorka artykułów publikowanych w miesięcznikach i rocznikach: „Architektura-murator”, „Archiwolta”, „Spotkania z zabytkami”, „Art. Inquiry”, „Sztuka Polski Środkowej”. Przygotowuje do druku książkę o architekturze i urbanistyce Łodzi lat 1949-1955.

Małgorzata Włodarczyk

- dr inż. architekt. Rzeczoznawca Budowlany w specjalności architektonicznej. Politechnika Świętokrzyska oraz Włodarczyk + Włodarczyk Architekci. Studia Podyplomowe z Konserwacji Zabytków Architektury i Urbanistyki. Członek SARP, SKZ i ICOMOS. Publikacje na temat architektury współczesnej i architektury XX wieku. Liczne projekty i realizacje, działalność edukacyjna: malgorzata@wpluswarchitekci.com.pl