

# KUNST UB CHRONIK

J 4360 E

416 110 374 000 17



8 Z 50-143(46

REGISTER 46. JAHRGANG 1993

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

Störckuhl, Beate: Eine Chance für Kloster Leubus? . . . . .	277—279
Suckale, Robert s. Brachmann	
Wendt, Cornelia s. Heckmann-von Wehren	

### SAMMLUNGEN

Börsch-Supan, Helmut: Zur Berliner Museumslandschaft . . . . .	100—105
Guratzsch, Herwig: Die wiedereröffnete Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden . . . . .	129—135
Joachimides, Alexis: Das Kaiser-Friedrich-Museum und die Reform des Kunstmuseums . . . . .	71— 76
Klessmann, Rüdiger: Die Berliner Museumsinsel. Ein Rückblick aus aktuellem Anlaß . . . . .	54— 70
Mai, Ekkehard: Schloß Wilhelmshöhe in Kassel. Die Gemäldegalerie Alte Meister heute. Ein Zustandsbericht . . . . .	528—534
Mitarbeiter des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg: Offener Brief an die Mitglieder des Verwaltungsrates des GNM . . . . .	578—580
Pehnt, Wolfgang: Archipel und nicht nur Insel. Die Museumsinsel in Berlin: Der städtebauliche Aspekt . . . . .	92—100
Rave, August Bernhard: Canalettos Ansicht der Mühlen von Dolo an der Brenta, eine Schenkung an die Staatsgalerie Stuttgart . . . . .	412—413
Suckale, Robert: Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg in Gefahr . . . . .	577—578
Zimmermann, Michael F.: Zur Debatte um die Berliner Museen . . . . .	49— 53
Zoege von Manteuffel, Claus: Überlebt das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg? (Offener Brief an den Bundeskanzler) . . . . .	761—764

### INTERNATIONALER KUNSTHISTORIKERKONGRESS BERLIN 1992

Bakoš, Ján: Periphere Bemerkungen zur mitteleuropäischen „Peripherie“, wie sie auf dem Kongreß in Berlin behandelt wurde . . . . .	249—252
Dolff-Bonekämper, Gabi: Berliner Denkmalpflege nach der „Wende“: Aus Anlaß des Berliner CIHA-Kongresses . . . . .	262—267
Freigang, Christian: Denkmalpflege und universitäre Kunstgeschichte . . . . .	258—262
Grohé, Stefan s. Müller, Jürgen	
Hoffmeister, Titia: Zur Präsenz von Ost auf dem Kunsthistorikerkongreß in Berlin West . . . . .	252—257
Müller, Jürgen/Grohé, Stefan: Die Türmer. Denkspiele und Denkfiguren im kunsthistorischen Austausch . . . . .	239—248
Zimmermann, Michael F.: Austausch in Kunst und Kunstgeschichte: Selbstfindung und Internationalität . . . . .	229—239

### MITTEILUNGEN DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER

An die Mitglieder des Verbands Deutscher Kunsthistoriker (Reinhold Baumstark, Michael F. Zimmermann) . . . . .	169—170
--	---------

DAS KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM  
UND DIE REFORM DES KUNSTMUSEUMS  
(mit einer Abbildung)

Nach der Wiedervereinigung der Staatlichen Museen in beiden Teilen Berlins hat sich eine heftige Kontroverse über die Reorganisation und Zusammenführung der geteilten Museen entfaltet. In diesem neuen „Berliner Museumsstreit“ nimmt das Bodemuseum auf der Museumsinsel, vor dem Krieg als Kaiser-Friedrich-Museum bekannt, einen zentralen Platz ein; Anlaß genug, um sich heute mit der museologischen Reform seines Gründers, Wilhelm von Bode, erneut auseinanderzusetzen, für die das Kaiser-Friedrich-Museum zum Synonym geworden ist.

Unmittelbarer Anlaß der gegenwärtigen Kontroverse ist die zukünftige Nutzung der Gebäude auf der Museumsinsel, für die die beiden Generaldirektoren der Stiftung Preußischer Kulturbesitz in erster Linie eine Unterbringung der archäologischen Sammlungen vorschlugen, während die Bestände „europäischer Kunst seit dem Mittelalter“ am Kulturforum im Westteil Berlins konzentriert werden sollen. Das Bodemuseum als Stammhaus der europäischen Gemälde- und Skulpturensammlungen stört in dieser monolithischen Struktur als Fremdkörper, da alle bisherigen Versuche, es umzuwidmen, mit den eigentümlichen Gegebenheiten dieses Hauses kollidierten. Die Kritiker der Stiftung dagegen wollen den Standort Museumsinsel für die nachantike europäische Kunst nicht aufgeben, auch weil einige in dieser Agglomeration von Museen ein Gesamtkonzept verwirklicht sehen. Das Bodemuseum allein ist aber für die Gesamtberliner Bestände von Gemälde- und Skulpturensammlung zu klein. Es könnte diese nur unter Zuhilfenahme eines Erweiterungsbaus unterbringen, für den Flächen in der unmittelbaren Umgebung zur Verfügung stünden.

Entscheidend aber bleibt die Tatsache, daß das wilhelminische Gebäude, errichtet 1897-1904 durch den Hofarchitekten Ernst Eberhard von Ihne, in ungewöhnlich enger Weise an die ausstellungsästhetischen Bedürfnisse der ursprünglich darin ausgestellten Gemälde und Skulpturen angepaßt worden ist. Dies war das Resultat der engen Zusammenarbeit des Architekten mit dem Gründungsdirektor Bode, der sein neues Haus zu einem Demonstrationsobjekt der damals modernsten wahrnehmungsästhetischen Rahmenbedingungen für die Betrachtung von Kunstwerken machen wollte. Ein derart auf seine Aufgabe spezialisiertes Gebäude nun aus Gründen der Vereinheitlichung für ganz andere Zwecke umzuwidmen, bedeutete einen Verlust an Qualität und historischer Resonanz für die betroffenen Sammlungsbestände.

Doch die Demontage des Kaiser-Friedrich-Museums hat in Wirklichkeit ganz andere Gründe. Sie beruht auf einer von Unkenntnis geprägten Ablehnung der wilhelminischen Architektur wie der historistischen Inszenierungen Bodes, von der die wandfeste Ausstattung bis heute erhalten geblieben ist. Eine pauschal verachtete Epoche soll mit diesem Denkmal entsorgt werden: „Aber so wie Bode damals die Räume überladen hat, Plüschchen und Pleureusen inklusive, wirken sie heute nur noch wie das Schimpfwort, das für diese Zeit übrig geblieben ist: Historismus“ (Petra Kipphoff, *Die Zeit* vom 11.7.1991).

Bodes museologisches Konzept, wie er es in den Jahren ab 1904 im Kaiser-Friedrich-Museum verwirklichen konnte, war das Ergebnis eines jahrzehntelangen Suchens nach neuen Ausstellungsstrategien, die auf eine Krise des Kunstmuseums antworten sollten. Diese Krise wurde in den Jahren um 1880 offensichtlich, als die fortschreitende Expansion des Sammlungsbestandes in den Museen mit einem denkmalpflegerischen Diskurs kollidierte, der die Erhaltung von Kunstwerken in ihrem historischen Kontext oder ihre Rückführung an ursprüngliche Aufstellungsorte forderte. Dieser Konflikt zeigte deutlich, daß der Konsens des Bürgertums in der sich fortschreitend ausdifferenzierenden Industriegesellschaft verloren gegangen war. Die für das Kunstmuseum zu Beginn des 19. Jahrhunderts konstitutiven Bildungsideale von der Identität ästhetischer und moralischer Erziehung hatten in der Museumspraxis der folgenden Jahrzehnte ihre Glaubwürdigkeit für weite Teile der bürgerlichen Öffentlichkeit verloren. Für Viele war der Idealismus der Gründergeneration der Museen nicht mehr mit ihrer Lebenserfahrung in der sich rapide modernisierenden Gesellschaft des Kaiserreiches in Einklang zu bringen. Daher schien ihnen die überkommene Institution sinnlehrte und zur Disposition gestellt.

Die Antwort, die Bode auf diese Krise der Institution zuerst formulierte, versuchte die gewachsenen Ansprüche an einen historischen Kontext für das Kunstwerk mit den strukturellen Eigenschaften musealer Präsentation, der chronologischen und systematischen Ordnung der Bestände, zu versöhnen. In einer von ihm 1883 verfaßten Denkschrift (*Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen* 4, 1883, S. 119-121) über ein künftig zu errichtendes „Renaissancemuseum“ orientierte er sich an der Ausstellungspraxis des kulturhistorischen Museums, das einen eigenständigen Typ musealer Inszenierung hervorgebracht hatte. Die dort übliche Rekonstruktion historischer Raumformen bezeichnet man in der Regel als Stilräume. Diese im Zeitstil den ausgestellten Beständen angepaßten historistischen Nachempfindungen wurden in einem eigenen Gebäudetyp in chronologischer Sequenz aneinandergereiht. Bode war davon überzeugt, daß die Krise des Museums im wesentlichen in der inadäquaten Ausstellungspraxis seiner Vorgänger begründet sei, die die hohen Ansprüche der Museumsgründer nicht in wirkungsvolle und im Sinne der Bildungsideale wirksame Inszenierungen zu übersetzen vermocht hätten. Stattdessen erschienen ihm die traditionellen Kunstmuseen wie lieblos gefüllte Magazine mit bestimmten, endlos wiederholten ausstellungstechnischen Schemata.

Die Übernahme des Stilraumes als Inszenierungsstrategie erwies sich aber bald als ungeeignet für die Behebung der vermittlungstechnischen Defizite des Kunstmuseums, wie Bode selbst anhand einer Reihe von Ausstellungen in den 1880er und 90er Jahren feststellen mußte. Dort trat der Widerspruch zutage zwischen der Rekonstruktion eines möglichst authentischen historischen Kontextes im Museum und den gewachsenen, modernen Ansprüchen der Wahrnehmungsästhetik. Denn der Kunstliebhaber wollte die Kunstwerke möglichst unter idealen Lichtverhältnissen genießen können und ohne störende, als dissonant empfundene Kontraste zwischen den benachbart ausgestellten Stücken.

Bei Einrichtung des neuen Museums 1904 blieb von der Konzeption von 1883 nur ein einziger Stilraum übrig, die sog. Basilika, Rekonstruktion eines italienischen Kirchenraumes des späten Quattrocento. Dessen Ausstellungsbedingungen wurden zwar als authentisch historisch gelobt, wegen der schlechten Lichtverhältnisse aber zugleich getadelt. In sämtlichen anderen Ausstellungsräumen des Museums hat Bode eine neue, seither mit seinem Namen verbundene Inszenierungsstrategie entwickelt, die er in mehreren Etappen bis zu seinem Tode 1929 immer wieder korrigierte und ergänzte. Diesen Inszenierungstyp kann man mit dem Begriff der „integrierten Ausstellung“ bezeichnen. Denn er beruhte auf der Integration von Gemälden, Skulpturen, Architekturelementen, Möbeln und anderen Gegenständen des Kunstgewerbes zu modernen Assemblagen historischen Materials, die sich nicht mehr an bestimmten historischen Vorbildern, sondern an zeitgenössischen ästhetischen Ansprüchen orientierten. Zugleich konnten diese aus originalem Material zusammengesetzten „Bilder“ in Bodes Worten, im Gegensatz zu den historistischen Stilräumen, auf Nachempfindungen verzichten. Die einzelnen Kunstwerke in einem solchen bildhaften Arrangement wurden einander symmetrisch zugeordnet. Das eröffnete Spielraum für kompositionelle Hierarchien, die nach Möglichkeit mit kunsthistorischen Bewertungskriterien der relativen Qualität der ausgestellten Werke harmonisieren sollten, obwohl im Einzelfall dekorative Gesichtspunkte überwogen.

Bode war davon überzeugt, daß seine Wandarrangements empirisch aus den ästhetischen Eigenschaften der ausgestellten Werke gewonnen seien. So rechtfertigt er sich z.B. gegen Kritik seiner sezessionistischen Freunde, die die strikte Einhaltung von Symmetrien bemängelten, mit dem „architektonisch-monumentalen“ Bildaufbau von Renaissancealtären, die eine modische, asymmetrische Hängung wie in den Ausstellungen der Sezession nicht vertragen.

Das unmittelbare Vorbild für seine Inszenierungen hatte Bode in der großbürgerlichen Privatsammlerkultur der Gründerzeit vorgefunden. Seit der Reichsgründung 1871 entstand in Berlin eine neue Schicht von Industriellen und Bankiers, die ihr Vermögen im Wirtschaftsboom der ersten Gründerzeit machen konnten und nun im Ausland nach geeigneten Formen kultureller Selbstdarstellung Umschau hielten.

Einer der ersten Berliner Privatsammler dieses neuen Typs war der Bankier Oscar Hainauer, Repräsentant des Hauses Rothschild in Berlin. In den Jahren nach 1870 ließ er sich eine Stadtresidenz nach dem Vorbild seiner Pariser Geschäftspartner einrichten, in der die von ihm zusammengetragenen älteren Kunstwerke mit historischen Einrichtungsgegenständen zu einer bewohnbaren, wenngleich repräsentativen Gesamtkomposition vereinigt wurden. Das Vorbild solcher großbürgerlicher Interieurs in Paris oder London breitete sich in den entsprechenden Kreisen Berlins bald aus, wie die auch in historischen Aufnahmen überlieferten Wohnräume James und Eduard Simons kurz vor der Jahrhundertwende zeigen (*Abb. 8b*).

Bode lernte Hainauer bereits um 1870 kennen und erlangte als anerkannter Gemäldekennner und Experte Eingang in diese gesellschaftliche Schicht. Für viele

der überlieferten Sammlungen trat er als Berater in Erscheinung oder stellte das Sammlungsprogramm zusammen. Der hier angesprochene Typ des Sammlers aus Repräsentationsgründen bedurfte solcher Experten, da er nicht mehr als Sammler aus Leidenschaft selbst eine autodidaktische Kennerschaft erwerben konnte oder wollte, sondern das ganze Set der kulturellen Repräsentation *en bloc* kaufte. Die Einrichtung seines Hauses überließ er professionellen Innenarchitekten, die Zusammenstellung seiner Sammlung professionellen *connaisseurs*.

Die kulturellen Modelle, nach denen sich Sammler wie Hainauer, Simon oder Huldshinsky richteten, waren in einem internationalen Sammlermilieu um die Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt worden und gingen von ähnlichen musealen Vorbildern aus, die auch Bode 1883 als Alternative vor Augen gestanden hatten, dem Typ des kulturhistorischen Museums. Ein Beispiel für die Rückverwandlung musealer Präsentationen in der Sphäre des privaten Wohnambientes bietet die Sammlung des Mailänder Aristokraten Poldi-Pezzoli. Dieser hatte in den Jahren ab 1846 damit begonnen, seinen Stadtpalast zur Aufnahme seiner umfangreichen Sammlung historischer Kunst in ein historisches Ambiente umzugestalten, und entschied sich unter dem Eindruck des 1844 eröffneten Musée de Cluny in Paris für freie Nachempfndungen stilistisch und kulturhistorisch passender Räumlichkeiten nach historischen Vorbildern. Diese Orientierung am Ausstellungsprinzip des kulturhistorischen Museums mit nachempfundenen Stilträumen erlebte aber durch die Übertragung in einen Kontext privater Wohnräume eine Verwandlung in Richtung auf größere Freiheit gegenüber den historischen Vorlagen und Rücksichtnahmen auf die Wohnzwecke, denen die Räume ja in erster Linie zu dienen hatten.

Aus solchen Versuchen entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine neue historische Ausstattungskultur, die aber fortschreitend die Reproduktion von historischen Raumformen durch die Ausstattung mit historischen Möbeln, Architekturgliedern und Kunstwerken ersetzte, wie sie etwa Hainauer bei den Rothschilds in Paris kennengelernt hatte. Dieser Prozeß läßt sich etappenweise über Sammler wie Sir Richard Wallace (1872), Isabella Stewart Gardner (1902), Edouard André (1912) bis zu Henry Clay Frick (1919) verfolgen.

Wenn dieses internationale Milieu der Rückverwandlung musealer Inszenierungsstrategien in privatem Kontext auch für die Berliner Bourgeoisie vorbildhaft wurde, so konnte Bode den umgekehrten Weg gehen und versuchen, die Ausstellungspraxis des großbürgerlichen Wohnambientes in das Kunstmuseum zu übertragen. Der Wohncharakter solcher Inszenierungen ließ sich selbstverständlich nicht unvermittelt übernehmen, sondern mußte nach Bodes Auffassung der Funktion des Museums als öffentlichem Ausstellungsort angepaßt werden. Die Renaissancemöbel etwa, die im Wohnraum tatsächlich als Gebrauchsgegenstände dienten, waren im Museum Ausstellungsobjekte, die Bode daher konsequenterweise immer auf eigenen Sockeln zeigte. Nicht die Imitation scheinbar privater Wohnräume eines großbürgerlichen Lebensstiles war seine Absicht. Ihn interessierte die besondere Qualität der privaten Inszenierungen, mit dem historischen Material nach eigenem, modernen Ermessen ästhetisch umzugehen, die

Aktualisierung der ästhetischen Potenz historischer Kunst im Gegensatz zur Historisierung und potentiellen Entwertung im traditionellen Kunstmuseum. Wenn Bodes Ausstellungspraxis daher geneigt ist, dekorativen Gesichtspunkten mehr Bedeutung beizumessen als einer Vermittlung kunsthistorischen Wissens durch die Museumsausstellung, so erscheint dies in Hinblick auf die Aktualisierung des ästhetischen Erlebnisses nur folgerichtig.

In den zwanziger Jahren entspann sich eine umfangreiche, unter großer Anteilnahme der Öffentlichkeit ausgetragene Auseinandersetzung um die zukünftige Konzeption der Museen, bekannt geworden unter dem Schlagwort „Berliner Museumskrieg“ nach einem Buchtitel von Karl Scheffler (1921). In dieser Kontroverse ging es um die Legitimation der Fortschreibung kultureller Modelle aus dem Kaiserreich in der Republik, die von Kritikern in Frage gestellt wurde, die die „wilhelminische Großmannssucht“ (Scheffler) schon vor dem Kriege, wenn auch erfolglos, angeprangert hatten.

Auch Bodes Inszenierung geriet in diesem Zusammenhang in das Kreuzfeuer der Kritik, der die „protomodernere“ Ästhetik der Ausstellungsräume des Kaiser-Friedrich-Museums nun als Ausdruck des Historismus veraltet erschien. An deren Stelle klagten die Kritiker eine kompromißlose Modernisierung der Museumsausstellung ein, die den ästhetischen Idealen der Schule des Neuen Bauens verpflichtet sein sollte. Ihre unmittelbaren Vorbilder fand diese neue, bewußt kontextlose Inszenierungsstrategie in der Ausstellungspraxis zeitgenössischer Kunst seit der Jahrhundertwende, die durch ein neutrales, atelierähnliches Umfeld für die Kunstwerke den Anspruch moderner Kunst auf Autonomie zu verwirklichen versuchte. Als erster hatte Hugo von Tschudi nach 1906 in der Nationalgalerie neuere Kunst vor weiß gestrichenen Wänden in einer lockeren, auf Symmetrien verzichtenden Hängung präsentiert.

Das Ideal der weißen Wand und der kontrastarmen indirekten Beleuchtung mittels Atelierlicht, wie es Karl Scheffler 1921 für alle Museumsabteilungen forderte, setzte sich in einer jüngeren Generation von Museumsmitarbeitern durch. Sie hatten aber erst in der Folge des von außen erzwungenen Generationswechsels in der Museumsleitung 1933 Gelegenheit, diese Vorstellungen in die Praxis umzusetzen. 1933-36 wurde das gesamte Kaiser-Friedrich-Museum zusammen mit dem von Friedländer 1930 nach Bodeschen Vorgaben eingerichteten Deutschen Museum im Sinne der Modernisierungsbestrebungen der zwanziger Jahre umgestaltet. Die Inszenierungen von Bode verschwanden zugunsten weiß getünchter Wände und einer weiträumigen, einreihigen Hängung, in der die Gattungen Malerei und Skulptur nach Stockwerken getrennt präsentiert wurden, die Möbel verschwanden größtenteils im Depot.

Nach dem 2. Weltkrieg bemühten sich beide Teile Berlins, die verbliebenen Sammlungsteile wieder zur Aufstellung zu bringen und dabei an die in den zwanziger Jahren erreichte Modernisierung anzuknüpfen, zumal in den ersten Jahren des Wiederaufbaus sehr oft die personelle Kontinuität mit der Vorkriegszeit gewahrt blieb. Die Ausstellung der europäischen Skulpturen und Gemälde als zwei getrennte Sammlungen und die Ästhetik der weißen Wand blieben ver-

bindlich. Im Ostteil der Stadt wurde der im Keller des Kaiser-Friedrich-Museums erhaltene Bestand an historischen Möbeln 1950 zu erheblichen Teilen an das Kunstgewerbemuseum abgegeben. Die Ausstellungskonzeption des „Modernen Museums“ war inzwischen auch international zum Dogma der Museumseinrichtung geworden, so als man auf dem UNESCO-Kongress in Brooklyn 1957 auf die Einrichtung der National Gallery in Washington (1940) als ein geradezu verbindliches Modell der Wiederherstellung der kriegsgeschädigten Museen in Europa verwies. Diese Idee vom Museum als möglichst neutralem „container“ für die Kunst, worin das einzelne Werk mehr oder weniger bewußt aus jedwedem historischen oder gesellschaftlichen Kontext herausgelöst präsentiert wird, hat sich bis heute in beinahe jedem Museum der Welt durchgesetzt; dabei wurden die Spuren museologischer Vorstufen und Vorgänger fast vollständig ausgelöscht.

Das moderne Museum als Inszenierungstyp und intellektuelles Ausstellungskonzept ist aber weltweit heute in einer Krise, wie ähnlich das traditionelle Kunstmuseum gegen 1880. Der Publikumserfolg der öffentlichen Museen in den letzten Jahren darf darüber nicht hinwegtäuschen. Es handelt sich um eine Sinnkrise, die wieder die Frage nach einer Reform der Institution aufwirft. Sie geht einher mit einer zunehmenden Entleerung der Funktion des Museums als Bildungsinstitution. Nicht nur die „Warenhausästhetik“ großer Ausstellungen und die strukturelle Erfolglosigkeit der traditionellen Museumspädagogik sind Symptome dieser Krise. Das Museum hat in der Freizeitgesellschaft den Stellenwert eines Massenmediums der Unterhaltungsindustrie bekommen. Dessen Wirkung beruht auf der gesteuerten Reizüberflutung mit ästhetischen Objekten, die der „window shopper“ im Museum durch räumliche Bewegung entlang der Vitrinen erreicht, analog dem Umgang mit der Fernbedienung am Fernseher.

Diese neue Funktion des Museums steht im eklatanten Widerspruch zu seiner traditionellen Aufgabe, der Vermittlung von Bildung. Wenn auch zweifellos die beschriebenen Veränderungen im Publikumsverhalten außermuseale, gesellschaftliche Ursachen haben, so scheint es aber im Museum möglich, erhaltenswerte Optionen der Vermittlung von Bildung zu bewahren, anstatt sich dem Trend willenlos anzuliefern. Das setzt eine grundlegende Reform der Ausstellungspraxis im Kunstmuseum voraus, und hier wären Anregungen aus dem vielfältigen Bereich musealer Inszenierungsstrategien der Zeit vor dem Dogma der „weißen Wand“ hilfreich. Wenn die Kritiker der Stiftung Preußischer Kulturbesitz heute die Zusammenführung der Bestände von Gemälde- und Skulpturengalerie im Bodemuseum fordern, so geht es nicht darum, einen historischen Zustand dieses Museums vor 1933 zu rekonstruieren. Es geht vielmehr darum, die besonderen Eigenschaften der „integrierten Ausstellung“ für heutige Fragestellungen und heutige Interessenlagen auszunutzen, ähnlich wie Bode seinerzeit die Absicht gehabt hat, durch seine Inszenierungen die ästhetische Wirksamkeit der Kunstwerke zu aktualisieren. Vielleicht ist das von ihm gewählte Verfahren auch in der Lage, Antworten auf neue, gegenwärtige Fragen durch das Medium der Kunstausstellung zu vermitteln.

Alexis Joachimides



*Abb. 1 Berlin, ehem. Kaiser-Friedrich-Museum, heute Bode-Museum, Eingangshalle und großes Treppenhaus. Vorkriegsaufnahme (Schwarz)*