

Zeitschrift: Centrum : Jahrbuch Architektur und Stadt
Herausgeber: Peter Neitzke, Carl Steckeweh, Reinhart Wustlich
Band: - (1993)

Artikel: Es geht nicht darum, eine vergangene Welt zu konservieren : Hans Kollhoff im Gespräch mit Peter Neitzke
Autor: Neitzke, Peter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1072926>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Es geht nicht darum, eine vergangene Welt zu konservieren.
Hans Kollhoff im Gespräch mit Peter Neitzke

Peter Neitzke:

Im Vorwort des Katalogs zur DAM-Ausstellung Moderne Architektur in Deutschland 1900–1950. Reform und Tradition sagt Lampugnani, überfällig sei eine „ausgeglichene“ Geschichtsschreibung der deutschen Architektur dieser Zeit, eine „neue Dramaturgie“, die „näher an die historische Wahrheit herankommen“ soll. Das Gebiet, in das sich die Ausstellung hineinwage, sei „bislang nur punktuell oder voller Ressentiments und Vorurteile“ erforscht worden. Modern, dies das Resultat der Ausstellung, soll nun auch das Werk von Schultze-Naumburg, Schmitthenner bzw. von vielen sein, die die klassische Moderne vor Hitler nicht nur entschieden bekämpften (und denen es zum wenigsten darum gegangen wäre, zu den Modernen gezählt zu werden), sondern sich als – sei's auch von der Nazi-Partei teilweise ungeliebte – Parteigänger des deutschen Faschismus profilierten.*

Die Frankfurter Darstellung der deutschen Architektur vor Hitler ist tatsächlich frei von „Vorurteilen“ und „Ressentiments“: Mit dem Werk von Schmitthenner etc. beschäftigt man sich „vorurteilslos“ oder „ausgeglichener“, wenn man von der politischen Rolle dieser Leute absieht; die ist der ästhetischen Rezeption (ihrer übrigens teilweise mehr als durchschnittlichen Bauten) im Zweifelsfall abträglich. Eine Entwicklung, die ich, zumal nach den Veröffentlichungen von Durth, Gutschow und anderen, so nicht erwartet hatte, obwohl die Haltung genau die ist, die in Deutschland immer Erfolg hatte: Gut, das wissen wir jetzt, aber jetzt beschäftigen wir uns mit der Sache selbst.

Wie sehen Sie diese Entwicklung? Lässt sich inzwischen „vorurteilslos“ über Schultze-Naumburg und andere Repräsentanten der deutschen Architekturtradition reden?

Wird Speer dann nach Leon Kriers Empfehlungen zum Tip-geber eines ästhetischen Programms, wenn es erst einmal gelungen ist, die Architektur des Nationalsozialismus von dem moralischen Druck zu befreien, unter welchem, wie bereits vor Jahren in einem Porträt der FAZ über den neuen DAM-Direktor nachzulesen war, dessen Rezeption zumal in Deutschland leide?

Hans Kollhoff:

Vorurteilslos lässt sich über Geschichte ohnehin nicht reden, und es liegt mir nichts ferner, als Schultze-Naumburg zu

rehabilitieren. Wir werden über alles, was das Trauma des „Dritten Reiches“ nach sich zieht, vermutlich auch in Generationen nicht aus der Distanz reden können. Soweit aber Architektur Kunst ist, kann ich sie nur außerhalb ihres politischen Verwertungszusammenhangs beurteilen. Ihre Frage impliziert das alte Mißverständnis der ideologischen Wertung einer künstlerischen Leistung. In der Kunst gibt es aber keinen Fortschritt. Deshalb wird für mich immer deutlicher, daß man unterscheiden muß zwischen der politischen Standortbestimmung der Architekten des „Dritten Reiches“ bzw. der politischen Affirmationskraft ihrer Architektur und einer innerarchitektonischen Auseinandersetzung, die Teil der deutschen Architekturgeschichte vor dem „Dritten Reich“ war, die nach dem Kriege aus naheliegenden Gründen verdrängt wurde und die es heute auf sachliche Weise aufzunehmen gilt, die Auseinandersetzung innerhalb der Moderne zwischen denen, die kurzerhand bereit waren, das Metier der Architektur einer revolutionären Vorstellung rationalistischer Organisation zu opfern und jenen, die modernen Ansprüchen nur aus einem baukünstlerischen Traditionsbewußtsein heraus gerecht zu werden glaubten. Diese Kritik von innen ist ja leider weitgehend übersehen worden, nicht zuletzt, weil das Gespann Giedion-Gropius darübergewalzt ist. Auf sachliche Weise, weil es mir anachronistisch erscheint, wenn man heute „demokratische Architektur“ mit den Platitüden einer inhaltsleeren gewordenen Moderne – Abstraktion, Transparenz und weiße Farbe – gleichsetzt.

Wir müssen zur Kenntnis nehmen, daß die moderne Architektur in Deutschland in ihrer technokratischen, stilistisch verfestigten Ausprägung schon Ende der zwanziger Jahre in eine schwere Identitätskrise geraten war, weil man plötzlich merkte, daß die Welt nicht nur aus Intellektuellen besteht und daß die Stadt nicht ohne weiteres durch das Zeilenbau-Schema abzulösen ist. Man muß sich nur den brillanten Kommentar Adolf Behnes zum Dammerstock noch einmal vornehmen, um zu der Überzeugung zu kommen, daß die moderne Architektur schon vor 1930 ihrer Feindbilder beraubt und zur stilistisch-technokratischen Formel erstarrt, in einer bedauernswerten Verfassung, in einer Sackgasse war.

Die Tragik der Nachkriegsarchitektur in Deutschland liegt nun darin, daß sie sich gerade hier anzuknüpfen gezwungen sah, eben weil diese Architektur durch das Hitlerreich nicht desavouiert war. Und so liest sich heute der Dammerstock-

* Der Ausstellungskatalog ist 1992 beim Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, erschienen.

Aufsatz von Adolf Behne wie eine vernichtende Kritik auch unserer Nachkriegsarchitektur und unseres Nachkriegsstädtebaus.

Unsere Väter waren eben verständlicherweise – und sind vielfach bis heute – zu einer differenzierteren Betrachtungsweise nicht in der Lage. Wer wollte jemandem, der den Krieg miterlebt hat, verübeln, daß er dort anzuknüpfen sucht, wo die moralische Integrität außer Frage steht? Wie lange aber darf man die Augen verschließen vor der Tatsache, daß der Anknüpfungspunkt schon 1930 ausgezehrt war und weder architektonisch noch städtebaulich hielt, was er versprach?

Nun will ich hier nicht der Reaktion das Wort reden, einem Schmitthenner etwa, der die dörfliche Idylle des Mittelalters propagiert und einer Blut- und Boden-Ideologie Vorschub leistet. Das ist eben gerade nicht die Alternative, auch wenn sie in der hierzulande üblichen Schwarzweißmalerei immer dann vorgebracht wird, wenn jemand den Schleier über der Architektur der dreißiger Jahre zu lüften versucht. In welcher Tradition steht denn der inzwischen wieder entfesselte Häuslebau im Weichbild der Städte?

Den baukünstlerisch Traditionsbewußten unter den Modernen gilt mein Interesse, und das sind ausnahmslos jene, die sich mit dem Phänomen Großstadt auseinandergesetzt haben. Neben Peter Behrens und Hans Poelzig wären unter den frühen Modernen hier vor allem Alfred Messel, Johann Emil Schaudt, Bernhard Sehring und Eugen Schmohl zu nennen, die über ihren engsten Wirkungskreis hinaus heute kaum jemand kennt. In den zwanziger Jahren gehörten zu jenen, die mit Peter Behrens, Erich Mendelsohn und Ludwig Mies van der Rohe nicht bereit waren, traditionelle Werte einem modernen Schema zu opfern, Heinrich Straumer, Philipp Schäfer, Hans Hertlein (alle Berlin); Hans und Oskar Gerson, Fritz Höger, Fritz Schumacher, Hamburg; Wilhelm Kreis, Dresden; Martin Elsässer, Frankfurt; Alfred Fischer, Fritz Schupp und Martin Kremmer, Essen; Paul Bonatz, Stuttgart; Emil Fahrenkamp, Düsseldorf; Wilhelm Riphahn, Köln, und Johannes Göderitz, Magdeburg.

Wir erinnern uns heute an diese Vorbilder, weil wir wieder in unseren großen Städten bauen nach den gescheiterten Versuchen auf der grünen Wiese. Und wir erkennen, daß die Nachkriegsarchitektur und der Nachkriegsstädtebau im Kern antistädtisch waren, denn auch die Stadt war durch die Machthaber des „Dritten Reiches“ desavouiert. Wie anders ist es zu verstehen, daß der Abrißwut mehr städtische Sub-

stanz zum Opfer gefallen ist als den Bomben! Die Stadt mußte zur Landschaft eingeebnet werden und als Malgrund für spätimpressionistische Visionen herhalten. Das war die Sehnsucht nach einer „demokratischen“ Nachkriegsarchitektur, die noch einmal kräftig gespeist wurde durch eine begierige Rezeption des internationalen „Dekonstruktivismus“, der sich an der „Architectural Association“ in London oder bei „Coop Himmelblau“ in Wien schon vor fünfzehn Jahren anbahnte, aber erst bei uns in großem Stil vermarktet wurde.

Dagegen wird jeder traditionsbewußte Ansatz, der sich auf eine großstädtische Architektur bezieht, mit einem Verdikt belegt und als potentiell undemokratisch abqualifiziert. Ein solides Haus, das aus der Erinnerung an eine großstädtische Geschäftshaus typologie entsteht und sich den Konventionen städtischen Lebens verpflichtet fühlt, handelt sich geradezu zwangsläufig den Faschismusvorwurf ein. Lampugnani Ausstellung erscheint mir deshalb notwendig. Ja, sie hätte sogar viel früher stattfinden sollen, denn die Nachkriegsgeschichte der Architektur in Deutschland ist weitgehend eine groteske Verdrängungsleistung.

Das Bauen der Nazis war ja alles andere als einheitlich und alles andere als prinzipiell antimodern, im Gegenteil. Der Nationalsozialismus setzte eine umfassende Modernisierung in Gang, die nach dem Krieg mehr oder minder bruchlos fortgeführt wurde, ohne daß die Techniker und Wissenschaftler, die an diesem Prozeß beteiligt waren, die Tradition dieses Erbes beim Namen nannten, zum wenigsten übrigens im Bauwesen. Im nationalsozialistischen Industriebau wurde das neue Bauen fortgesetzt, denken Sie etwa an Rimpls Heinkel-Flugzeugwerke beim KZ Sachsenhausen, Oranienburg. Im Wohnungsbau wurden Typen, die im Erscheinungsbild deutsche Bautradition und deutsche Handwerklichkeit behaupteten, schließlich industriell gefertigt. Partei- und Staatsbauten bedienten sich der Typologie eines monumentalen und starren Klassizismus. Nebeneinander rationaler Industrialismus, industrialisierter Kitsch und militanter Pomp. Die Frankfurter Ausstellung, von der die Rede war, provoziert die Frage, welche Idee von Architekturgeschichte dahintersteckt. Kann man sozusagen zur Tagesordnung übergehen, indem man Architekten, die sich bewußt als Gegner der Moderne verstanden, die dem Faschismus den Weg zu ebnen halfen, für die Moderne zu retten versucht?

Wir können nicht davon absehen, daß es Leute wie Schmitt-

henner in dieser Epoche der Moderne gab, auch wenn sie mit ihrer Architektur selbst eher im 19. Jahrhundert oder im Mittelalter verankert waren. Indem man aber Schmitthenner einfach als Apologeten des „Dritten Reiches“ abstempelt, begibt man sich der Chance, über die Qualität der Architektur Schmitthenners zu reden, und gerade das halte ich für notwendig, nicht zuletzt, um das Phänomen Schmitthenner zu entzaubern.

Schmitthenner zehrte von einer Zeit, in der es noch keine Industrialisierung und keine Großstadt gab, als die Welt noch in Ordnung schien und man in kleinen Häusern aus Backstein mit Satteldach wohnte. Das kam offenbar dem Zeitgeschmack entgegen, sonst hätte es keinen Schmitthenner gegeben. Ich möchte einmal behaupten, daß ein beängstigend hoher Prozentsatz der Deutschen heute gerne in solchen Häusern wohnen würde. Deshalb hütet sich auch jeder, diese Häuser faschistisch zu nennen, ja, es scheint gerade so, als müsse man Schmitthenner totschweigen, um fröhlich nach seinem Vorbild weiterbauen zu dürfen. Es wäre zu hoffen, daß sich manch ein Häuslebauer in der Frankfurter Ausstellung kennenlernt.

Es ging Schmitthenner eben nicht darum, angesichts der historischen Vorbilder Neues zu schöpfen, sein Blick war gänzlich rückwärtsgewandt, und insofern war er kein Moderner und auf die Dauer nicht einmal für die Machthaber des „Dritten Reiches“ erträglich. Gerade deshalb müssen wir seine Rolle als Propagandafigur der Nazis einen Moment zur Seite stellen, wohlgemerkt: nicht unter den Tisch fallen lassen, um seine Architektur aus der Sicht unseres Metiers zu werten.

Kann man das Politische wirklich für einen Moment, wie Sie sagen, zur Seite stellen? Kann man sagen: Wir wissen ja, wer unter Hitler Karriere machen wollte – und auch, wer dabei scheiterte –, wir wissen, wer sich in einem ganz buchstäblichen Sinne einreihete und sich dabei „nur“ als Fachmann sah, den Politik nichts anging? Kann man sagen: Das alles kennen wir inzwischen zur Genüge, jetzt wenden wir uns aber dem zu, was uns eigentlich interessiert? Kann man angesichts der Tatsache, daß deutsche Architekten, die vor Hitler das „deutsche Haus“ vor der internationalen Moderne zu retten versuchten und unter Hitler baupolizeiliche Vorlagen vom Siedlungshaus bis zum Konzentrationslager zeichneten, die politischen Produktionsbedingungen der Bilder vernachlässigen oder gar ausblenden? Und das in Deutschland und in diesem politischen Klima?

Ich halte es nicht für affirmativ, wenn man die Architekturproduktion einer bestimmten Zeit dokumentarisch nebeneinanderstellt. Bisher war es ein Sakrileg, einen Schmitthenner in eine Ausstellung über moderne Architektur zu hängen. Ein Schmitthenner neben einem Hannes Meyer aus der gleichen Zeit sagt mir doch mehr über die Geschichte der Moderne und ihre Konflikte, die oft an Aktualität nichts eingebüßt haben, als das traute Beisammensein von Walter Gropius, Hugo Häring, Bruno Taut und Hans Scharoun.

Ich verstehe Lampugnans Anliegen so, daß als Voraussetzung für eine Bewertung der Architektur der Vorkriegsmoderne die Tabuzone erst einmal durchbrochen werden muß, indem man die Architekturproduktion dieser Zeit nebeneinander an die Wand hängt, und zwar ohne gleich darauf hinzuweisen, das sind die Bösen und das sind die Guten.

Wir reden ja über eine Periode, die nicht nur eine Zeit des Umbruchs war, sondern auch eine Zeit des ausgehenden Stoffs der Moderne, die sich in den dreißiger Jahren angesichts der offenbar stilimmanenten eigenen Defizite eben nicht mehr damit legitimieren konnte, die alten Zöpfe abschneiden zu wollen, Stuck zu verbieten und Ornamentlosigkeit zu predigen. Mies van der Rohe erscheint hier herausragend in der Leistung, wegweisende Elemente mit traditionellen zu verknüpfen und Werte, die er nicht ohne weiteres bereit war, dem Zeitgeist zu opfern, hinüberzureiten in eine neue Architektur. Deshalb ist Mies van der Rohe für mich gar nicht so sehr die Verkörperung des Zeitgeistes, den er in seinen Texten so zwanghaft beschwört, sondern eher der Traditionalist, der den abstrakten und auf vordergründige Zwecke ausgerichteten Kubus, an dem alle Emotionen abgleiten, nie akzeptiert hat, der für jede Bauaufgabe die angemessene Lösung gesucht hat und dem bei der Bauausführung die Erinnerung an das Steinmetzgeschäft des Vaters und an die Ateliers von Peter Behrens und Bruno Paul zur Seite stand.

Während die einen, reaktionär und dumpfen Instinkten folgend, mittelalterliche Bauerndörfer in die Stadt setzen und die anderen sich in eine Abstraktion hineinsteigern, die vom gewöhnlichen Menschen nicht mehr verstanden werden kann, stehen Mies van der Rohe und Adolf Loos für eine Architektur, die nicht jeden Montag etwas Neues erfinden will, die nur dann dem Neuen folgt, wenn es sich gegenüber dem Alten als leistungsfähiger, bequemer, schöner erweist.

Mies' Architektur hat es immer geschafft, zugleich modern und konventionell zu sein, sie hat darauf gezielt, unser Spektrum des Konventionellen zu erweitern.

In seinem Aufsatz In welcher Stadt wollen wir leben? beschwört Dieter Hoffmann-Axthelm Gegenbilder zu der Stadt, zu deren Verwüstung nicht zuletzt Architekten beigetragen haben – und beitragen. Er zeichnet Bilder der untergegangenen und untergehenden Stadt, der Stadt, die das Alte und Alternde nicht mit dem Alterslosen, nicht mehr Alternden, das Rauhe und Fleckige nicht mit dem öden Glanz des überall Identischen bedroht, der Stadt also, in der neue Architektur nicht dazu gebraucht wird, geschichtliche Spuren zu tilgen oder musealisierend einzuebnen, alles mit der herrschenden Stadtinszenierung Unverträgliche unsichtbar, unfühlbar zu machen.*

Angesichts einer architektonischen Zeitgenossenschaft, die artifizielle Trümmerwelten errichtet oder Bauten als Ausdruck des technisch Möglichen begreift, meldet sich die Sehnsucht nach dem Konventionellen und Vertrauten zurück, auch bei Ihnen. Im Erläuterungsbericht zu Ihrem Wettbewerbsbeitrag für den Potsdamer/Leipziger Platz etwa fordern Sie ein „Regelsystem, das dem konventionellen Bauen wieder auf die Spur kommen will“.

Glauben Sie, daß – nicht zuletzt angesichts eines alles Bauen normierenden Systems – sich eine Welt architektonisch konservieren läßt, die von der Moderne als gesellschaftlichem Konzept gleichsam planmäßig außer Kraft gesetzt wurde? Glauben Sie, daß sich eine Baukultur wiedergewinnen läßt, die ihre Grundlage auch im Handwerk hatte?

Und schließlich: Glauben Sie, daß die Bilder der europäischen Stadt des 19. Jahrhunderts, aus denen die gewaltigen sozialen und ökonomischen Krisen der Epoche der Industrialisierung ausgeblendet sind, die ihre Entstehung begleiteten, die letzte Formulierung von Stadtarchitektur sind?

Obwohl wir in einer Zeit der sich rasant auflösenden Konventionen leben, gibt es doch so etwas wie Rest-Konstanten gesellschaftlichen Zusammenlebens, die sich baulich manifestieren und die vor hundert, zweihundert Jahren in gleicher Weise wirksam waren. Es geht also nicht darum, eine vergangene Welt wieder aufleben zu lassen und architektonisch zu konservieren, sondern vielmehr darum, gesellschaftliche, künstlerische, kulturelle Werte, die dem hektischen Großreinemachen der zwanziger Jahre zum Opfer

fielen, als solche zu erkennen und wiederzugewinnen. Das betrifft nichts Geringeres als die gesamte großstädtische Kultur unseres Landes. Wenn ich an die Hamburger Kontorhäuser denke oder an die Berliner Geschäftshäuser im Zeitungsviertel, so war hier ein Grad urbaner Konventionalität und architektonischer Verfeinerung erreicht, eine Übereinstimmung moderner Weltoffenheit der Bauherrschaft und unaufdringlicher Neuartigkeit der Architektur, der erst heute wieder in unser Blickfeld rückt, nachdem wir erkannt haben, daß Städte nicht nach Prinzipien des Siedlungsbaus zu entwickeln sind, nachdem alle Versuche, das moderne Bauen auf vordergründige Bedürfnisse auszurichten und auf eine mathematische Formel zu bringen, nur Alpträume hervorgebracht haben.

Die Plattenbauerei der DDR hat ja diese Hannes Meyersche Formel für bare Münze genommen und gnadenlos zu Ende geführt. Wohin die Auflösung auch noch der Restbestände städtebaulich-architektonischer Konventionen führt, läßt sich dort eindrücklich nachvollziehen: nach der Sonne ausgerichtete Scheiben, die ohne Adresse in einem Gewirr von Erschließungsstraßen und Parkplätzen hängen. Endlose oder willkürlich zerhackte Hauswürste, rhythmisiert durch Eingangslöcher, dort wird einfach eine Platte weggelassen. In diesem beängstigenden Abstraktionsvorgang wurde alles ausgeklammert, was sich jahrhundertlang zum Metier des Architekten verdichtet hat, um den Ansprüchen des kultivierten Stadtbewohners zu genügen.

Ob diese Abstraktion nun aus zweckrationalem oder künstlerischem Anliegen heraus erfolgt ist, spielt für mich eine sekundäre Rolle. Die Architektur ist eben weder der Technik noch der Kunst in dieser Ausschließlichkeit zuzuordnen. Die Architektur beschäftigt sich weitgehend mit ganz konventionellen Dingen, unspektakulären, unkünstlerischen Dingen, die mit dem alltäglichen Leben und Gebrauch etwas zu tun haben und in einer Tradition stehen, eine Tradition des Bauens, des lokalen Bauens begründen.

Mir bedeutet die Bauweise der Stadt, in der ich geboren bin, etwas. Dort wird mit Schiefer gebaut. Ganze Dörfer bestehen ausschließlich aus schiefergedeckten, schieferverkleideten Häusern. Ein grandioser Eindruck, wenn Sie auf so ein Dorf zufahren, alles ist in diese blauschwarze Farbe getaucht, und darüber steigt Rauch auf, in einer weiten hügeligen Landschaft. Sie werden mich einen Romantiker nennen. Schlagen sie heute einmal jemandem ein Haus aus Schiefer vor. Der wird sagen, diese schwarze Kiste erinnert

* (CENTRUM. Jahrbuch Architektur und Stadt 1992)

mich an einen Sarg. Das hat etwas mit Konventionen zu tun. Meine Tante, die dort lebt, haßt rote Ziegeldächer. Ich arbeite jetzt seit einigen Jahren auch in der Schweiz und stelle fest, daß die Architektur, die mich dort fasziniert, bei uns in der Klamottenkiste deutschnationalen Bauens verstaut worden wäre. Eine entschieden moderne Architektur, die sich aber nicht revolutionär gebärdet, sondern sich bewußt in eine regionale Bautradition stellt, neues, aber konventionelles Bauen. Der herausragendste Vertreter dieser Architektur, Salvisberg, hat ja auch in Berlin gebaut. Kennen Sie das Haus gegenüber dem Steglitzer Kreisel? Das ist ein tabuisiertes Haus, weil es bestimmte Ähnlichkeiten mit der Architektur aufzeigt, die im „Dritten Reich“ propagiert wurde. Was in Zürich in den dreißiger Jahren unter einer sozialistischen Stadtregierung gebaut wurde, eine sehr steinerne, monumentale und bewußt städtische Architektur, würde hierzulande das gleiche Schicksal erleiden und ausnahmslos als faschistisch abgestempelt werden. In der Schweiz haben eben nicht diese revolutionären Umbrüche und Kriege stattgefunden wie in Deutschland, und man hat hier immer einen Wert im traditionellen Bauen gesehen. Deshalb hatte die Moderne hier eher reformatorischen Charakter.

Kommen wir zu Ihrer Frage zurück. Es geht nicht darum, eine vergangene Welt architektonisch zu konservieren, sondern darum, Werte nicht einfach fallen zu lassen. Und das mußte die frühe Moderne tun, um sich Gehör zu verschaffen, um diese kaiserzeitliche Stuck-Kitsch-Geschichte hinter sich zu bringen, um der neuen Zeit einen freien Blick zu verschaffen. Das war nötig. Den großen Fehler haben also nicht so sehr unsere Vertreter der frühen Moderne begangen, die provozieren mußten, um gehört zu werden, sondern diejenigen, die das kritiklos in den dreißiger Jahren für sich beansprucht haben und die das in den fünfziger Jahren wieder aufgegriffen haben, als sei dazwischen nichts passiert, und die sich bis heute mit grenzenloser Naivität etwas darauf zugute halten, wenn sie als moderne Architekten mit Glas und Stahl bauen und ihre Häuser weiß anstreichen.

Wenn Architekten von „der“ Moderne sprechen, meinen sie im Prinzip nichts anderes als das, was man allgemein damit assoziiert: weiße Würfel auf Stützen, Beton, Glas und so weiter. Der Begriff der Moderne schließt aber auch den der Modernisierung ein, der Modernisierung aller Lebensverhältnisse. Dazu gehört etwa eine andere Wahrnehmung von Zeit. Nach der Taylorisierung der Arbeit hat man keine Zeit mehr, schon gar nicht für das Vergangene. Die Moderne hat

in Menschen ihre Propagandisten, Aktivisten und Akteure gefunden, und während sie noch von ihren Verheißungen träumten, bereiteten sie die Schrecken der Moderne vor, deren letzte Konsequenz die industrielle Massenvernichtung ist.

Auf einer ganz einfachen Ebene der Wahrnehmung merken viele heute, daß die Moderne ihnen zu viel zugemutet hat und zumutet. Deswegen hat alles ungebrochen Konjunktur, was eine angebliche friedliche Welt verheißt. Die architektonischen Propagandisten des jeweils Allerneuesten aber rennen der Zeit hinterher, ungebrochene Fortschrittsoptimisten, die Angst haben, den Anschluß zu verlieren, egal, ob ihre Produkte den Menschen angemessen sind oder nicht. Insofern sind sie radikale Zeitgenossen. Sie schaffen die heutigen Orte des Datenverkehrs und des Warenumschlages, und diese Orte müssen anders aussehen als Kontore und Orte der manufakturrellen Produktion. Zugige, maßstabslose, kalte, laute, aber moderne Orte.

Lassen sich heute Bilder von Architektur und Stadt realisieren, die an die europäische Stadt des 19. und frühen 20. Jahrhunderts erinnern bzw. deren typologische Muster aufnehmen? So elend mir ist angesichts des Grauens, an dessen Herstellung Architekten beteiligt sind – aber das ist die Zeit, die die unsere ist. Müßte man nicht das sagen?

Mein Anliegen ist, bestimmte Kategorien herauszuarbeiten, die essentiell sind für den Fortbestand eines Begriffes, wie „Haus“ oder „Stadt“, und diese dann zu verkörpern. Unser Metier legitimiert sich zunehmend in linguistisch-philosophischen Diskursen, die längst den Kontakt zum Bauen verloren haben. In zunehmendem Maße scheint die Architektur dem Metier des Bildermachens und Geschichtenerzählens zuzugehören. Die Häuser werden dabei immer substanzloser, entmaterialisierter. Auch der Entscheidungsprozeß, aus dem heraus Häuser entstehen, wird immer weniger rational begreifbar, nurmehr den Gesetzen der Medien folgend, die Architektur zu einer medialen Sprache degradierend.

Wer am Computer sitzt und ein Haus reintropt, sieht sich doch aufgerufen, möglichst schnell ein Image zu produzieren. Das Haus ist noch gar nicht geplant, da wird es schon mit diesem Image in den Werbeprospekten vermarktet. Das Image muß genau die Gruppe ansprechen, die solche Images schon zu Hause in den Illustrierten auf dem Couchtisch hat und diese sich auf dem TV ansieht, die Zielgruppe mit den medialen, bilderverschlingenden Augen.

Darin steckt eine letzte Konsequenz, der ich mich als Architekt nicht fügen kann, denn es geht um Wertfragen und um den Fortbestand des Metiers. Wenn ich diese Glas- und Aluminiumkisten ansehe, dann erinnere ich mich daran, wie man früher Häuser gebaut hat, denn in denen fühle ich mich heute noch wohl. Ich nehme mir das Recht heraus, so zu bauen, als baue ich für mich. Ich möchte Häuser bauen, in die ich gerne hineingehe, die ich gerne von innen und außen ansehe, bei denen ich mit Genugtuung sehe, wie sie den öffentlichen Raum bilden und wie sie altern. Ich gehe gerne zu meinen Häusern, weil ich weiß, das war zu jenem Zeitpunkt erreichbar. Ich gehe mit einer gewissen Genugtuung, mit einem gewissen Stolz hindurch, obwohl man sagen kann, zur gleichen Zeit wurden ja diese ganz grandiosen Visionen publiziert, die viel mehr auf der Höhe der Zeit waren. Das interessiert mich aber nicht mehr, weil ich weiß, daß Architektur mehr ist als Bilderproduktion. Und Architektur ist dann doch viel enger mit der eigenen Lebenshaltung verknüpft – das habe ich durch Fritz Neumeyers Buch über Mies van der Rohe kennengelernt –, als daß sie, wenn sie Bestand haben will, als Kopfgeburt und aus einer momentanen Laune heraus entstehen könnte. Es wird eben auf die Dauer öde, immer nur im bunten Jogginganzug herumzurrennen, ganz abgesehen davon, daß ich das für verantwortungslos halte, im globalen Maßstab, wenn sich ein Zehntel der Erdbevölkerung diese grotesken Klamotten anzieht und in der übrigen Welt Urlaub macht. Hier entlarvt sich der moderne Fortschrittsgedanke als repressiv in höchstem Maße, ohne daß wir uns veranlaßt sehen, als moderne aufgeklärte Menschen, die Konsequenzen zu ziehen.

Selbst wenn das Erscheinungsbild heute entworfener, am Regelsystem des konventionellen Bauens orientierter Gebäude und städtischer Ensembles sich nicht als Imitation, sondern als Interpretation, nicht als Nachäffung, sondern als „Rettung“ begreift, geht doch jeder Versuch, das konventionelle Bauen und dessen ästhetische – architektonische und urbane – Muster wiederzubeleben, mit der ökonomischen, politischen und sozialen Wirklichkeit scheinhaft um: versteckt sie in Bildern, die die Katastrophe aufzuhalten oder gar stillzustellen vorgeben, übersetzt die – begreifliche – Sehnsucht nach einer überschaubaren Ordnung in eine bürgerliche Welt, der das „Ende der Gemütlichkeit“ leugnet und ein Leben spielt, das in der Wirklichkeit anders denn als bedrohtes nicht mehr zu haben ist.

Ist das in letzter Konsequenz nicht die Flucht in abgeschlos-

sene, heute bereits teilweise polizeilich gesicherte Bezirke, die von dem dürftigen Schein leben, vor dem Schicksal der Metropolen der Dritten Welt, das auch den großen Städten Europas nicht erspart bleiben wird, sicher zu sein? Trugbilder als Selbstbetrug?

Sie unterstellen mir den Umgang mit Bildern, den ich ja gerade vehement kritisiere: Nicht einer pluralistischen Bilderwelt will ich das Wort reden, sondern einer semantischen Verbindlichkeit von Wort und Bild in der Architektur. Ich will das richtige Bild und das richtige Wort für den Entwurf einer Lebensform finden, die sich nicht damit zufrieden gibt, ein Abbild der ökonomischen, politischen und sozialen Wirklichkeit zu sein. Insofern ist Architektur die Kunst, bildhaft Möglichkeiten des Zusammenlebens zu entwerfen, die über die sogenannte Wirklichkeit mit all ihrem Elend und Chaos hinausweisen. Architektur, die keine Lebensformen – und das sind Konventionen – zur Erscheinung bringt, entzieht sich der sozialen Wirklichkeit. In diesem Sinne verstehe ich Adolf Behne, wenn er die Architektur als eine eminent soziale Angelegenheit bezeichnet, denn für das Einzelne, Vereinzelte gebe es das Problem der Form nicht.

Ihre Frage spiegelt die Hoffnungslosigkeit, die Perspektivlosigkeit einer Linken, die, von der Analyse erschlagen, zum Entwurf nicht mehr fähig ist. Abgesehen davon, warum führen wir denn diese Schmarotzerexistenz in den Städten des alten Europa, die ihre Gestalt ausnahmslos vor unserem Jahrhundert gewonnen haben? Gibt es denn etwas Unaufrichtigeres, als hier zu sitzen, vom bedrohten Leben zu reden, unfähig oder unwillig, eine Idee davon zu entwickeln, wie dieses Leben sein sollte, und zwar nicht als elitäres Vergnügen, sondern als gesellschaftliche Konvention?

Wenn Sie sich die Konsequenzen ökologischer Betrachtungsweisen, die ja vor zehn Jahren noch gar nicht zur Kenntnis genommen wurden, vor Augen führen, dann können Sie sich Ihres Horrorszenarios nicht so sicher sein. Das geht an die Substanz des modernen Fortschrittsbegriffs, das stellt unser wachstumsfixiertes, ökonomisches Denken in Frage. Es tritt eine Rückbesinnung auf Werte ein, die lange Zeit verzichtbar schienen, und auf Konventionen, die als überlebt galten. Nehmen Sie das Auto! Wir sind unversehens gezwungen, abzuwägen zwischen unserer Mobilität und der Qualität der Umwelt, in der wir uns niederlassen. Darüber hinwegzugehen mit ungebrochenem, modernem Fortschrittsglauben, chaos-selig, forever young, scheint mir zynisch.