

Zeitschrift: Centrum : Jahrbuch Architektur und Stadt
Herausgeber: Peter Neitzke, Carl Steckeweh, Reinhart Wustlich
Band: - (1994)

Artikel: Stadt ist kein Architektenspielzeug : einige Überlegungen zur Lage
Autor: Axthelm-Hoffmann, Dieter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1072874>

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: 17.04.2026

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

Dieter Hoffmann-Axthelm
Stadt ist kein Architektenspielzeug.
Einige Überlegungen zur Lage

1. Wie kann man noch von Architektur reden?
Drei typische Lamenti von heute und ihre Grenzen

Der Rechtsruck

Der Ausgangspunkt heißt so richtig wie verkürzt: Es geht der Architektur schlecht, weil es der Gesellschaft schlecht geht. Gemeint ist dabei: Beides ergehe sich zunehmend in konservativen Wendungen. Das Problem ist zum einen, daß es ungeheuer schwierig ist, mit einiger Genauigkeit zu sagen, wo und warum es der Gesellschaft schlecht geht. Daß man sie konservativ majorisiert sieht, heißt nach meiner Erfahrung zunächst nur, daß man unheimliche Entwicklungen, die man nicht benennen kann, mit den Abzeichen historischen Unheils versieht. Problematisch ist zum anderen, daß Ausdruckscharaktere der Architektur, gesetzt, es gebe sie überhaupt noch, bisher nie politisch eindeutig gewesen sind, sondern stets ambivalent. Architektur muß ästhetisch kritisiert werden, nicht ideologisch. Ideologiekritik führt nur in die Irre, bzw. meist rückwärts.

Es mag ja sein, daß man mit der Präsentation von Bonatz, Schmitthenner usw. Zugriff auf das Bilderreservoir der heutigen Entwerfer gewinnt, und daß so etwas nicht gezeigt werden kann, ohne nicht sofort auf den ‚Reißbrettern‘ aufzutauchen. Es mag auch sein, daß der nächste Schritt das Recycling von Speer sein wird. Aber was heißt das nun wirklich? Dazu muß man doch nach wie vor die Fäden sondern, die hier zusammenkommen.

Am Anfang steht die Aufarbeitung der deutschen Architekturgeschichte dieses Jahrhunderts. Sie nahm ihren Anstoß von der Studentenbewegung, die nicht umhin konnte, die Architekturlegende ihrer Lehrergeneration in Frage zu stellen und die Verbindungen zum Nationalsozialismus abzutragen. Der Weg in die Archive war also ein Weg auch in die Vergangenheit des Faches, der eigenen Architektenseele und manchmal sogar der Tätigkeit des eigenen Vaters. Nicht umsonst steht zwischen der Moderne der zwanziger und der der fünfziger Jahre die Nazizeit. Deren Uneinheitlichkeit war schnell erkannt. Doch die Muster, die dort sichtbar wurden, gingen nicht nur nach 1945 weiter, sondern auch weiter zurück in die zwanziger Jahre.

Die Spaltung zwischen moderner und konservativer Architektur, vereinfacht gesagt: zwischen Neuem Bauen (Bauhaus, Frankfurt, Berlin) und Stuttgarter Schule, verläuft

innerhalb ein und derselben Generation. Was die Sache dornig macht, ist der Umstand, daß sich das Schulhaupt der Konservativen, Paul Schmitthenner, mit den Nazis verbündete, während die Modernen größtenteils ins Exil gingen. Aber nähere Untersuchung zeigte, daß die Rollen keineswegs so eindeutig waren. Gropius und Mies boten sich Hitler an, aber er wollte sie nicht, und andererseits waren Schmitthenner und die Seinen den Nazis sehr schnell nur noch hinderlich.

Das durchlaufende Thema hätte also der Opportunismus sein können, der offenbar Teil des Architektenberufs ist. Statt dessen zerstritt man sich über die Richtung der Parteinahme. So gibt es eine stark präzise kritische Lektüre, für die etwa Werner Durth und Niels Gutschow stehen, und eine in ihrem Schatten liegende, verstehend-apologetische Lektüre, die von Hartmut Frank und Wolfgang Vogt ausgeht.

Was die Karten völlig neu gemischt hat, ist das Hinzukommen Lampugnani. Seine Ausstellung im Frankfurter Architekturmuseum stützte sich materialmäßig wie ideologisch auf die lange Vorarbeit der Gruppe um Frank. Dadurch geriet Lampugnani in die Ziellinie der linken Ideologiekritik. Es ehrt ihn, daß er das Thema festhält und nunmehr Gruppenbildung zugunsten einer modernekritischen Architekturgeschichtsschreibung betreibt.

Lampugnani ist aber nicht nur Architekturhistoriker, sondern als Ausstellungsmacher auch Meinungsmanager. Über diese Schiene fließt nun einiges Wasser eben auch in bestimmte Mühlen des herrschenden Architekturbetriebs. Aber wiederum ist zu unterscheiden: Was davon in die Architekturszene eingeht, sind, zum einen, keineswegs die Bilder von Schmitthenner, Bonatz oder gar Wilhelm Kreis, es sind vielmehr allenfalls die vorausliegenden Sehnsüchte, und vor allem die daraus extrahierbaren Parolen: handwerkliche Qualität, Tradition, Einfachheit.

Zum anderen hat ein Gebrauchszusammenhang wie der der Berliner Reglementierung zulässiger Architektur völlig eigene Interessen. Es geht für die beteiligten Architekten nicht um politisches Heimweh, sondern um aktuelle Macht- und Marktinteressen, für die der konservative Stilbezug eher als Erkennungszeichen dient: als die Uniform, die es erlaubt, Freund und Feind zu unterscheiden. Erst recht geht es für die beteiligte Verwaltung, insbesondere für Hans Stimmann, nicht um rechte Sehnsüchte, sondern ein in sei-

ner Wurzel kritisches Stadtverständnis, das sich aber anders als über Gestaltungssatzung nicht mehr zu äußern wagt. Es ist ein eher privates Kuriosum, wenn man am Anfang und am Ende der Kette auf 68er Tradition stößt. Daß linkes Selbstverständnis und Geschmackskonservatismus zusammenfinden, paßt nicht ins Bild vom Bündnis von ästhetischem und politischem Fortschritt, ist aber offenbar so normal wie politisch irrelevant.

Antimodernismus

Was hier fortgeführt wird, ist nicht weniger als der proton pseudos – die primäre Lüge – der Moderne: daß die Ästhetik der Aufklärung einstehen könne für realisierte Vernunft. Die Moderne ist nicht zu Ende, weil die Intellektuellen, die Politik oder gar die Gesellschaften konservativ würden, sie ist zu Ende, weil die Primärlüge durchschaubar geworden ist.

Lüge heißt in diesem Zusammenhang, in Abwesenheit einer historischen Moral, Verblendung. Wir, die intellektuellen Barden, Handwerker und Vollstrecker der Moderne, haben uns selbst belogen; wir haben uns in einem Gewebe gefangen, das nicht wir beabsichtigt haben, sondern das bereits als die Geschichte von Aufklärung und Moderne vor uns da war und uns in den Mund legte, wofür wir uns zu entscheiden hätten.

Das architektonische double bind der Moderne hat den Vorteil der Anschaulichkeit. Geliefert wird Utopie: eine Ästhetik, die sich als Realisiertes – neue Gesellschaft, Materialvernunft, Technikwille – vorträgt. Das Behauptete ist tatsächlich vorhanden bzw. setzt sich durch, aber ganz woanders und als Abschaffung der Denkform der Utopie. Die Fiktion der eingelösten – gebauten! – Utopie muß dementsprechend terroristisch verteidigt werden: Wer gegen das Bauhaus ist, ist für Hitler.

Inzwischen sind die Masken gelüftet. Die Meister der zwanziger Jahre sind damit keinesfalls entwertet. Sie sind nur als Ästhetiker geortet. Erst recht kann heute die Moderne nur als Ästhetik weitergehen, und dann als eine unter anderen. Stahl-Glas-Fassaden in immer größerer technischer Perfektion, die Verwendung neuester Materialentwicklungen (reaktives Glas) und Klimatechniken, das sind, als Architektur, ästhetische Daten und Notwendigkeiten, keine technischen. In sie den Fortgang des alten Vernunftprojekts der

Moderne hineinzuinterpretieren und damit den Humanismus hochhalten zu wollen, ist im Ansatz eine Fälschung. Das kindliche Zutrauen zur Rationalität technischer Details steht, wie wir wissen, für nichts. Was glasklar ist, muß nicht richtig sein, es kann sogar, und gerade da, wo es sich ökologisch rechtfertigt, falsch sein.

Wer die Notwendigkeit der Moderne verfißt, muß uns also erst einmal erklären, wen er meint – d. h., er muß seine Ästhetik deklarieren. Es gibt keine technische Notwendigkeit, die diese oder jene Ästhetik verbindlich machen könnte. Ebenso wenig gibt es einen eindeutig festmachbaren technischen Fortschritt, der als verbindlich erklärt werden könnte – dafür sind technische Standards und technische Innovationen zu sehr mit den ökonomischen Rahmenbedingungen (Arbeitskosten, Investitionsbedingungen, Corporate Identity usw.) verzahnt.

Wohl aber ist das Überwiegen der Rahmenbedingungen derjenige Umstand, der eine Bauaufgabe als modern erkennbar macht. Das Gerede vom Entwurf hat in der wirklichen Praxis keinerlei Bestand. Entwurf, das ist heute ein Aktenschrank von Detailzeichnungen, statischen Berechnungen und Prüfstatiker-Gegenrechnungen. Was einer kann, zeigt sich nach dem Zeichnen, als die Fähigkeit, eine Entwurfsidee zwischen den Mühlsteinen von Finanzierungsterminen, Sicherheitsnormen und Lieferungsbedingungen so hindurchzubringen, daß sie am Ende noch erahnbar ist.

Zwischen dem heutigen Zustand und den alten Zuständen liegt das Nadelöhr, mithilfe dessen wir uns die alte Beweglichkeit abgewöhnt haben und modern geworden sind: die Industrialisierung des Bauens. Der Schnitt besteht darin, daß die Herstellung wichtiger wurde als das Ergebnis. Der entscheidende Impetus der Moderne der zwanziger Jahre war der, das Haus zum Serienprodukt zu machen, unidentisch, typisiert zugunsten niedrigerer Kosten und schnellerer Bauabläufe. Die Fertigteilproduktion war die wörtlichste Form dieser Übertragung der Prinzipien der fordistischen Fabrik auf das Bauen, damals noch in rührender Weise objektorientiert. Wenn man die Fertigteile in einer Fabrikhalle gefertigt hatte, dann war es egal, daß man sie mit dem Pferdefuhrwerk zur Baustelle beförderte.

Eines jedenfalls erreichte man: das Ende des identischen, in einem letzten Winkel noch heiligen Gebäudes (und damit das Ende traditioneller Architektur). Dahinter führt kein Weg zurück. Daß seit zwanzig Jahren wieder Gebäude ent-

worfen werden, die so tun, als ginge es noch um das identische Bauwerk der Tradition, entfaltet Macht nur in den Zeitschriften. Auf die Realisierung hat es keinen Einfluß, es dreht das Rad der Industrialisierung des Produkts nicht zurück.

Im Gegenteil. Man muß sich ja die Frage stellen, wo denn, nach Jahrzehnten bauökonomischer Sklaverei, die plötzliche Freiheit der Architektur herrühren könnte. Das fordistische Vorgehen ist seinerseits historisch geworden. An die Stelle der Industrialisierung tritt die Logistik. Die Entmachtung der Architekten hat damit noch einmal entscheidend zugenommen. Woher also der Freiraum? Er verdankt sich einer sehr widersprüchlichen Zuspitzung. Die Entfernung zwischen Entwurf und Herstellung/Ergebnis ist endgültig. Sie ist so weit, daß, ganz im Gegensatz zur Automobilindustrie, zwischen Entwurfsprozeß und Herstellungsprozeß keine funktionale Spiegelbildlichkeit mehr besteht. Der Entwurf ist, heißt das, von den Bedingungen der Realisierung weitgehend freigestellt, umgekehrt auch das Realisieren von den Zumutungen des Entwurfs.

Die tektonische Sünde

Auch im Zentrum der konservativen Position steckt die Klage – Kollhoffs Verzweiflung angesichts der üblichen Verkleidungsarchitektur ist der offenste, angriffslustigste Ausdruck dafür, daß es Architektur unter den modernen Bedingungen nicht mehr gibt. Nur reagiert diese Position innerhalb der Logik des Berufs: Man baut das Verlorene trotzdem.

Die Rückwendung auf den Kern der Architektur, das Bildproblem, stößt aber ins Leere, wenn es auf die eigenen Mittel an Bord zählt. Am grundsätzlichen Leck ist damit nicht vorbeizukommen: daß die Architektur von der Gesellschaft verlassen worden ist. Was die Gesellschaft heute braucht und verbraucht, sind Zeichen, die über Zwecke (Geschmäcker, Preisklassen, nötige Handgriffe usw.) informieren, statt Bilder, in denen sie sich selber reflektiert.

Alles aber, was der Architekt an Bord hat, sind historische Erinnerungen: wie ein Gebäude aussieht, das noch einen gesellschaftlichen Zusammenhang darstellte. Über die Elemente selber hat er keinen Zugriff. Wenn er ein Peristyl nachstellt, entgeht ihm als erstes die Säule, weil er modernisieren, also abstrahieren, weglassen, in modernen Zwecken

und Materialien formulieren muß. Damit kommt man nicht weiter als die pathetische Abstraktion von Troost oder Speer, die noch an den Inhalt glaubten.

Im Gegenteil: Man muß, um nicht auf Speer zurückzufallen, noch abstrakter sein, in den Materialien sichtlich leichter, und so ist der letzte Rest von Schwere weg, der noch daran erinnern könnte, daß im Ruhen der Form im Stein einmal die Realität des gesellschaftlichen Bildes gegeben war. Die Abstraktion hat nie die Fülle einer wirklichen Säule mit ihrem jahrtausendalten Reichtum an Erscheinungsformen und historischen Gebrauchs- und Wahrnehmungsschichten, sie fällt immer dürftig aus und ist bestenfalls ein gelungenes Zeichen, das darauf hinweist, was einmal war.

Überwindet man aber die Modernisierungsformel und will wirklich die alte Säule haben, dann stellt zumindest der Betrachter – Robert Venturi mag das anders sehen – ernüchtert fest, daß der Säule so erst recht alles an Beseelung, handwerklicher Zeit und materieller Reife fehlt, was noch die schäbigste der vieltausendfach vorhandenen historischen Säulen auszeichnet. Das ist eine Geschichte, die bereits bei Nash ihren kritischen Zustand erreichte, im Historismus den Punkt der wirklich toten Form durchschritt, und die heute, „jenseits des Nihilismus“, eigentlich nur noch per Holographie eine Fortsetzung haben dürfte.

Architektur kann durch das Rezitieren gesellschaftlicher Formen die verlorenen Verhältnisse nicht wieder herbeschaffen. Der gebaute Platz ohne eine Gesellschaft, die sich noch auf Plätze einläßt, ist leer, und die Bereitstellung einer Architektur, die das gesellschaftliche Leben erinnert, verdoppelt für jeden, der noch zwischen Zeichen und Sache unterscheiden kann, den Druck der Abwesenheit. Das ist aber kein Wasser auf die Mühle der Modernen, auch diese Mühle zeigte sich ja abgebrannt. Es ist vielmehr die Aufforderung, nach den Aussagemöglichkeiten zu suchen, über die man tatsächlich noch verfügt.

2. Die ‚Berliner Kontroverse‘

Stand der Technik

Die Berliner Architekturdiskussion ist aus vielerlei Gründen am falschen Platz, weil sie Funktionen erfüllt und Probleme diskutiert, die weit außerhalb dessen liegen, was man

öffentlich diskutiert. Die Diskussion ist aber bereits deshalb irreführend, weil sie augenscheinlich auch zu wenig mit den realen technischen Gegebenheiten zu tun hat, wie sie in der Berliner Tagespresse, und darüber hinaus (siehe *Baumeister* April 1994), respektvoll vorgestellt werden. Sie verbreitet vielmehr über diese einen betulichen Nebel, bei dem man sich fragen kann, ob die Täuschung, öffentlichkeitswirksam wie sie ist, nicht auch längst schon beabsichtigt ist.

Man braucht sich nur eine Baustelle wie die der Friedrichstadtspassagen in Berlin anzuschauen, um zu verstehen, daß das, was da passiert, mit Architektur nicht mehr viel zu tun hat. Die Baustellenlogistik mit ihren seit anderthalb Jahren rund um die Uhr zu regelnden Materialflüssen zeigt das ebenso wie die sinnfällige Tatsache, daß die meiste Zeit und das meiste Geld in die Abdichtung der Baugrube und die Erstellung der Untergeschosse gehen. In diesen hochspezialisierten Leistungen liegt das, was wirklich von heute ist, sie werden von Technikern erbracht, die das Wort Architektur vermutlich nicht kennen, und sie bleiben, wenn erst einmal die drei mehr oder minder konventionellen Architekturcontainer fertig sind, vollständig unsichtbar.

Diese und ähnliche große Baustellen zeigen aber noch etwas weiteres. Das, was erscheint, blockgroße Kompaktgebäude, ist nicht das, was tatsächlich gebaut wird. Und das in Höhe wie Breite. Die Baustelle an der Friedrichstraße kennt in den Untergeschossen keine Querstraßen. Was die fünf Geschosse unter Niveau angeht, handelt es sich also nicht um drei, sondern nur um einen einzigen, über drei Straßenblocks gehenden Baukörper. Ähnlich in der Höhe: Addiert man zu den sechs Geschossen, die die Traufhöhe von 22 m erlaubt, einerseits die obligatorischen zwei, drei oder vier Untergeschosse, andererseits die unvermeidlichen zwei Attikageschosse, dann kommt man auf maximal 12 Geschosse. Das sind eindeutig Hochhaushöhen, nur daß die Hochhäuser aus ästhetischen Gründen in die Erde eingegraben werden.

Während das amerikanische Hochhaus aber im Block auf einer einzelnen (wenn auch oft recht groß gewordenen) Parzelle steht, handelt es sich hier um eine Blockbebauung, in der die Parzelle nicht mehr vorkommt, es sei denn als nicht vermeidbare Eigenschaft eines vorhandenen Gebäudes, das nicht abgerissen werden darf. Funktional ist der Block homogen. Daran ändert sich auch nichts, wenn Segmente gebildet werden und jedes Segment einem anderen Architekten zur Gestaltung übergeben wird. Der entscheidende

Strukturgeber ist die horizontale Schichtung von Funktionen, die umstandslos einmal um den Block herumgeführt sind: zwei bis vier Untergeschosse für Parken und Anlieferung; über Niveau, zumindest in zentralen Lagen, zwei Ladengeschosse, darüber vier bis sechs Bürogeschosse, wobei die zwei Attikageschosse, um die auferlegten 20 Prozent Wohnen abzarbeiten, auch zwei Etagen Wohnen aufnehmen können.

Der Block ist also auch in funktionaler Hinsicht ein Versteckspiel. Praktisch, unter Funktionsgesichtspunkten, ist die Form nicht. Sie ist nur die geeignete Strategie, um die großen Kubaturen unanstößig zu machen. Das Hochhaus, typologisch ja ein Armutsfall verglichen mit dem polyfunktionalen parzellären Block, entspricht dieser naiven tortenförmigen Schichtung monofunktionaler Einheiten viel besser. Aber es stellt natürlich die untergebrachten Kubikmeter extrem zur Schau. Es ist ja gerade die Aufgabe des Hochhauses, als der entgegengesetzten Architektur- und Investitionsideologie, eine vorhandene Menge umbauten Raumes so auffällig, d. h. so weit in die Höhe gezogen wie möglich zu präsentieren.

Im Inneren der Blockumbauung, die nach außen so selbstverständlich aussieht, kommt es zwangsläufig zu Widersprüchen. Der Blockrand, den zu umbauen man vorgibt, enthält nicht genug Schnittfläche zwischen Läden und Angebot. Es müssen zusätzlich innere Straßen – Arkaden, Passagen, Atrien – angelegt werden, die die Schnittflächen vervielfachen. Die logische Konsequenz wäre also, gleich, wie beim shop-in-shop-Typ des Einkaufszentrums, alle interessierende Öffentlichkeit nach innen zu legen. Das verträgt sich aber nicht mit der aus städtebaupolitischen Gründen auferlegten Aufgabe des Blocks, nach außen Stadt zu demonstrieren.

Das Mißverhältnis zwischen technischem Standard und architektonischem Ausdruck setzt sich also fort als Mißverhältnis zwischen Funktion und Architektur im konkreten Gebäude. Das ist das Schicksal all dieser ‚Omnibus‘-Projekte, die die Investition durch möglichste Streuung der potentiellen Mieter absichern sollen. Es wird vom Investor bzw. von der Investoren-, Bauträger-, Finanzierungs- und Betreibergruppierung ja nicht nur ein Maximum an Kubatur gefordert, damit die Sache ‚sich rechnet‘; die Angst, ob das Geld auch zurückkommt, setzt sich in ein Maximum einander nahezu ausschließender Forderungen um. Kaum ein Investor, der nicht die berühmte eierlegende Woll-

milchsau will. Was sich da zwangsläufig an Disparitäten ansammelt, wird zwar von Fall zu Fall notdürftig optimiert, ist aber im Grundsätzlichen – als architektonisch einsichtig zu machendes Verhältnis – nicht mehr lösbar.

Das architektonisch Ungelöste verselbständigt sich folglich und sucht sich Ersatzausdruck. Erdrückt von den unbefriedigend gelösten Sachzwängen, entweicht der Architekt in die Dekoration einer im übrigen nicht mehr steuerbaren Kiste. Das Ergebnis ist ein grotesker Bekleidungsfetischismus. Hier liegt der wirkliche Architekturschwerpunkt des neuen Berlin.

Die Kataloge der großen Steinverkäufer, italienischer und anderer, laufen also zu immer neuen Entwerferehren auf. Kleihues prahlt mit einem „geschuppten Mantel aus römischem Travertin mit der Fähigkeit zu altern“. Dudler meldet grünen Granit. Stimmann erklärt mitten in einer Stadt von Putzfassaden den Sandstein zum typischen Berliner Werkstoff. Für Kundgebungen dieser Art, verbal wie dann als Tatsache, gibt es eigentlich nur eine Deutung. Sie sagen: Wenigstens bekommt ihr eine hübsche, teure Verpackung. Was drunter ist – Schwamm drüber.

Steinerne Stadt

Das steinerne Bauen ist der mediterrane Schatten der Architektur. Der Norden hat sich den Stein mühsam angeeignet, zunächst, in der Gotik, als Material, dann, in der verspäteten Renaissance, als Architekturideal, über den Klassizismus ging das Bild in den Kanon der Moderne ein. Dabei verbrauchte die Rettung des Bildes die zugrunde liegende Materialität. Das Bild des Steinernen fraß den gebauten Stein.

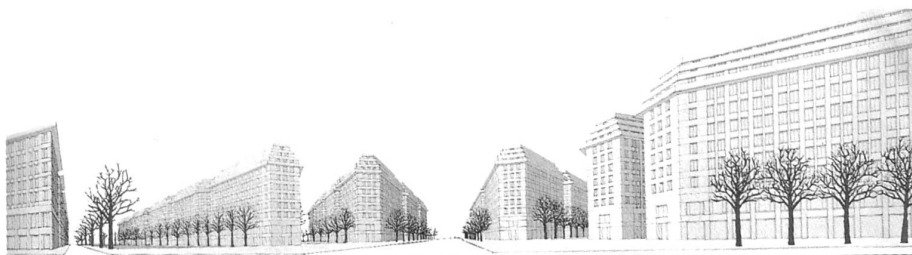
Die letzte Architekturadresse für einen überzeugten Gebrauch des Steins als Stein war Speer. Von einer ästhetischen Bewältigung kann bei ihm nicht die Rede sein. Was ihn zum Architekten macht, ist die organisatorische Virtuosität in der Realisierung des architektonischen Vorurteils, dem er diente. Speer hatte keinen Stil – was man nachahmen kann, ist eben dies: ein rein technisches Verhalten zum Wunschobjekt (gleich ob des eigenen oder des Auftraggebers). Das macht ihn heute so attraktiv. Er kannte die Skrupel der Moderne nicht, er kannte nur gut organisierte Baustellen und solides Material.

Gerade deswegen drängt der Vergleich sich auf – nicht, weil jemand die Ornamentik Speers kopierte (da ist nicht viel zu holen, sobald man die Ausdrücklichkeiten wegläßt), sondern weil sich, sobald man technisch wiederholt, was lebendig nicht mehr zu haben ist, ein ähnlicher Geruch einstellt. Daß dann auch stets noch der Travertin erhalten muß, gehört zu den Tücken dieser schalen technischen Machbarkeit. Es geht nicht um Tabus. Es geht darum, daß Speer definitiv bewiesen hat, was – ästhetisch – nicht mehr geht, auch wenn er möglicherweise noch daran glaubte. Heute kann niemand mehr daran glauben. Der Stein ist ein Code geworden. Merkwürdig allein, daß man sich nach wie vor dabei verschluckt.

Als Beispiel diene ein Eckstein des neuen Berliner Credos, der Punkt, an dem es entstand: das Grundstück Unter den Linden. Da ich selber unheilvoll in die Sache verwickelt war, weiß ich, wovon ich rede. Es gab für das Grundstück 1991 eine Bauvoranfrage mit einem Entwurf von Richard Meier. Kein großer Entwurf, denke ich, aber darum ging es nicht. Es ging einmal darum, daß für das Projekt ein hervorragender Altbau, eines der letzten älteren Wohnhäuser der Dorotheenstadt, abgerissen werden sollte, zum andern um den Architekturcharakter eines Neubaus Unter den Linden – die Linden sind der einzige Ort in Berlin, für den es seit 1905 eine Gestaltungssatzung gibt, die in der Regel sogar, auch seitens der DDR, eingehalten wurde. Meiers Entwurf litt im wesentlichen daran, daß er sich mit der Örtlichkeit nicht befaßt hatte; es war vor allem eine typologische Korrektur nötig.

Daß Meier verzichtete, hatte wohl einfach damit zu tun, daß er überhaupt nicht diskutieren wollte. Der Auftrag ging an Sawade über. Sawade entwickelte eine Typologie, die mit dem bestehenden Altbau und der schmalhüftigen Engparzelle klarkam. Die Gefahrenzone beginnt erst beim Thema Lindenstatut – unabhängig davon, daß seitdem das Lindenstatut, das nur als Sonderfall einen Sinn hat, zum neuen Berliner Architekturcredo verallgemeinert wurde.

Sawade ist kein Nostalgiker. Er hat in Berlin in einem robusten Fertigteilklassizismus einige bemerkenswerte Gebäude errichtet, meist mit exzellenter städtebaulicher Einbindung. Auch das Bürohaus Unter den Linden ist ein Fertigteilbau. Bereits der Rohbau zeigt jetzt aber, daß die technische Unbefangenheit ebenso vorbei ist wie die Einheit von Fertigteil und Fassade. Die in das Stützengerüst eingehängten Wandelemente gehorchen einem vorrangig ästhetischen Aus-



Hans Kollhoff, Potsdamer Platz, Berlin, 1992 (5. Preis)

druck, sie bereiten den Eindruck von Tektonik vor. Man sieht den Ernst der Sache, im Unterschied zum unbekümmerten Fertigteilhistorismus, mit dem die DDR-Projektanten am Gendarmenmarkt oder Ricardo Bofill in den diversen Villes Nouvelles die Fertigteilfugen mitten durch die architektonischen Gliederungen durchgehen ließen. Sawade geht unter die Baukünstler.

Modell und Zeichnung zeigen die dritte Ebene, die Steinbekleidung, die zur Zeit noch aussteht. Uns erwartet ein durch die Travertinfassaden der dreißiger Jahre hindurchgegangener Sullivan, die Kultivierung kippt dabei sofort um in Banalisierung. Natürlich ist der dreiachsige Steinbaukörper technisch wie optisch distanziert durch die vierte Achse des gläsernen Atriums, die zwischen dem mächtigen Nachbargebäude und dem neuen Steinhaus einen Bruch markieren soll. Aber daran ist gar nichts witzig. Man wird, aufgrund des gläsernen Attikageschosses, das Gebäude eher so lesen, daß ein gängiger Glaskasten sich einen modischen Steinraster umgelegt hat. Als Code benutzt, wird der Stein zum Stolperstein der Architektur.

Jürgen Sawade, Haus Pietzsch, Berlin, Unter den Linden 42

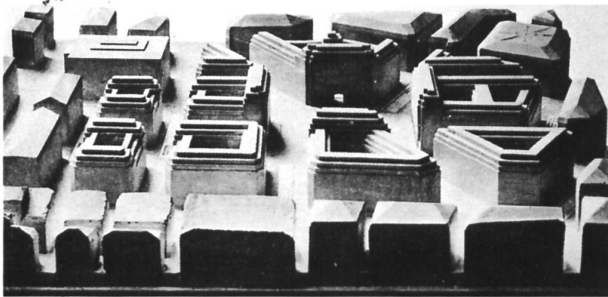


Das ist die eine Seite der Misere des steinernen Bauglaubens. Sie ist so einsichtig, daß sie die ausschließlich diskutierte ist. Das Steinerner scheint in der augenblicklichen Diskussion ein Fassadenproblem – ein Problem der Gesichtsfindung für das einzelne Bauwerk. Dabei gerät völlig aus dem Blick, daß man gar nicht mehr willens, vielleicht auch gar nicht mehr in der Lage ist, in Einzelbauwerken zu reden. Die Liebhaber des Steinernen denken und entwerfen in Großbausteinen: in Blöcken, Stadtplätzen, Achsen, ganzen Stadtteilen. Das ist die andere, die relevantere Seite der Misere.

Nehmen wir uns noch einmal Kollhoffs Entwurf für den zweiten Wettbewerb zum Potsdamer Platz vor. Block und Gebäude sind identisch, aber auch Gebäudeplan und Stadtplan, insofern das Gebäude bereits den Straßenkorridor impliziert. Das entspricht städtebau- wie architekturgeschichtlich einem gut definierten Sachstand, der Reform um 1900. Um diese Zeit ist die Verklammerung von Architektur und Städtebau das Schibboleth der Moderne, unabhängig von der Architektursprache. Gebaut existierten z.B. um 1905 die Reformblöcke von Messel oder Mebes in Berlin, die Blöcke Otto Wagners in Wien (z.B. die Häuser an der Wienzeile) und die ohne Theorie, aber mit Sinn für Rendite entstandene Blockbebauung der Stadterweiterung Barcelonas nach dem Plan Cerdà.

Kollhoffs Vorbild am Potsdamer Platz ist ganz offensichtlich der französische Beitrag, der aufgeklärte Haussmannismus dieser Jahre. Es genügt, als Beispiel den aus einem Wettbewerb von 1906 hervorgegangenen Bebauungsplan für das historische Zentrum von Marseille (die wesentlichen Anregungen dazu stammen übrigens von Tony Garnier) danebenzulegen.

Zwischen 1905 und heute liegt nun aber nicht nur Krise des steinernen Hauses, sondern die gleichzeitige des Blocks und der parzellären Stadt. Rückkehr ist nicht zu haben. Der neuerliche Zugriff kann nicht umhin, die dazwischenliegende Geschichte mit darzustellen, in einer Verschiebung des Verhältnisses von Bild und Nutzungsrealität. Das Serielle der Bebauung um 1905 ist bauökonomisch begründet und hält die Differenzierungen der Nutzung offen. Man sieht an der Entwicklung im Cerdà-Plan von Barcelona, wieviel das normale Leben vermag. Bei Kollhoff ist aus dem Seriellen reine Abbildung geworden. Der Block gilt nur als Plural, ist allein so ästhetisch glaubwürdig. Jede zukünftige Nutzung würde diese ästhetische Geltung sofort vernichten, weil sie zwangsläufig Differenzierungen einbrächte.



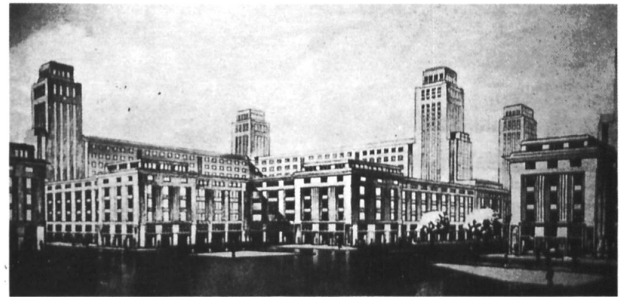
Bebauungsvorschlag für Marseille, Modell (J. Graber), um 1930

Ganz ähnlich liegen die Dinge, wenn man Kollhoffs siegreichen Entwurf für den Alexanderplatz hinzunimmt. Das Hochhaus, das Kollhoff meint, ist keines von heute. Es geht etwa so weit zurück wie der neohaussmannsche Block. Es gehört, genauso wie die amerikanischen Hochhäuser, die Franco, von amerikanischen Unternehmern, in Madrid an der Plaza España errichten ließ, auf die Ebene Bilderbuch: Was einmal bauökonomischer Imperativ war, der sich in alten Konventionen ausdrückte, ist jetzt ästhetisiert zu einem filmischen Heimweh nach den großen Städten der Erinnerung, als Vater noch klein war und die Hapag-Lloyd-Dampfer für das blaue Band um die Wette über den Ozean fuhren. Dem kann kein einzelnes Hochhaus genügen. Weil es um die Glaubwürdigkeit des Bildes geht, muß es immer die ganze Skyline sein, nur wahrer, als es sie je in Manhattan gab.

Beidemale, ob Block oder Ästhetik, haben wir es mit einem ästhetischen Fordismus zu tun. Das Haus ist nicht ökonomisch Fließbandware – der wirkliche Fordismus ist vorbei, es gibt in der Bauwirtschaft bei aller Monofunktionalität und allem Größenwachstum dafür keinen realen Grund –, sondern der Fließbandcharakter, die Vorstellung der Stadt nach dem Modell repetitiver Teilarbeit ist allein Ästhetik – und zwar als diejenige Bedingung, unter der steinerne Stadt überhaupt ästhetisch formulierbar ist. Kann man besser beschreiben, daß der Preis dafür zu hoch ist?

Einfachheit

Einfachheit ist in einer unübersichtlichen Welt, in der ein Signal das andere überschreitet und zahllose Codes einander überlagern, ein unvermeidlicher Wunsch. Der Wunsch wird auch nicht dadurch vermeidbarer, daß man ihm seine kon-



Rio de Janeiro, Praça da Castello (A. Agache), um 1930

servativen Wurzeln nachweist. Die Frage ist nur, ob man in der Wirklichkeit damit viel anfangen kann. Einfachheit ist ein Regulativ. Wir wollen sie, sie sollte angestrebt werden. Normal und selbstverständlich ist sie keinesfalls, realisierbar allenfalls in Glücksfällen und da, wo jemand an der Arbeit ist, der es kann.

Wenn sich heute aber jemand ausdrücklich hinstellt und Einfachheit bauen will, kann das leicht schiefgehen. Wie abschüssig das Terrain ist, sei an zwei Berlin-Beispielen diskutiert: an Grassi siegreichem Wettbewerbsentwurf für das Neue Museum und an Kleihues' Entwurf für die Palais Liebermann und Sommer am Pariser Platz.

Das städtebauliche Problem – Grassi verhält sich ausschließlich zu Stülers Neuem Museum, das Alte und das Pergamonmuseum hat er nicht gesehen – lasse ich hier beiseite. Grassi stellt sich zwei Aufgaben: einen erkennbar heutigen Wiederaufbau des Südwestflügels des Neuen Museums und einen Neubau zwischen Museum und Kupfergraben.

Der aufschlußreichere Fall ist zunächst der Neubau. Es geht

Siemens, Wernerwerk-Hochhaus, Berlin, Ende der zwanziger Jahre

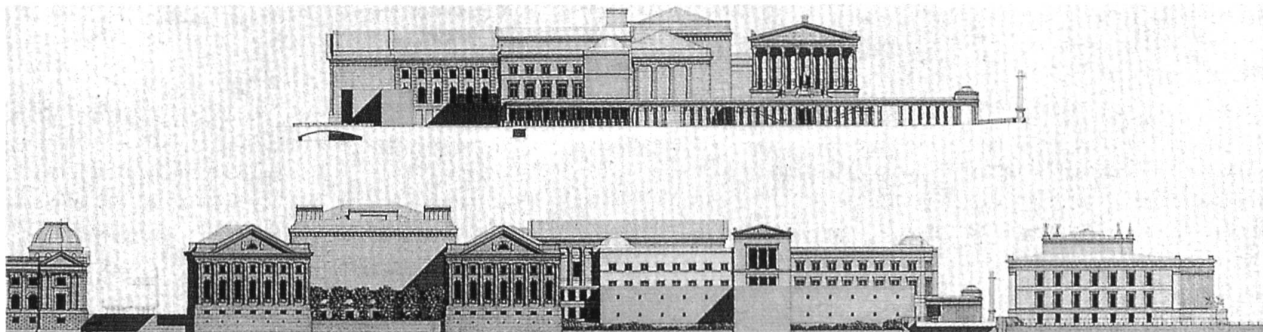


offenbar geradezu um eine Art Didaktik der Einfachheit. Einerseits gibt es Wände, die wie aufgespannte Graphiken funktionieren, ohne jede Tiefe, ohne jedes Relief. Das Auge wird von vornherein auf seine keuschesten Blickmöglichkeiten festgenagelt. Wer das Schaubild der Wand nach Körperbildern abtastet, erfährt gleichsam nur, daß alles Papier ist. Der Baukörper ist, wie unter Victorianern, das unvermeidbar Materielle, das da sein muß, das man aber nicht zeigt. Da dieser Baukörper in der Wirklichkeit gleichwohl als Masse erscheinen muß, ist vorsichtshalber alles abgeschnitten, was ihn handlich machen könnte. Von der klassischen Sorge der Architektur, das Fenster, die Tür als solche auszudrücken und dem Benutzer entgegenzubringen, findet sich hier nichts mehr. Der Neubau liegt da wie ein ägyptisches Grabmal, das man per se nicht betritt: ein Körper ohne architektonische Glieder, zugleich ein regloser Körper, der sich keinen Millimeter aus der Parallelität einerseits zum

davon pro Etage auf eine Länge von rund 70 m Fassadenabwicklung. Die andere Seite, die Loggienfront gegenüber dem Stülerbau, ist wiederum so sprachlos offen, wie die andere sprachlos verschlossen ist. Sie bringt es fertig, durch die den Körper verschwinden machende Unsinnlichkeit ihrer Öffnungen die Erfahrung der Öffnung selbst zu unterschlagen und damit jeden Gedanken an Luftzug, Eintritt, Lustwandeln, antike Peripatetik, Kreuzgänge, verstohlene Liebschaften usw. vergessen zu machen.

Was wir also bekommen, ist, statt des ungewöhnlich beredten Verwaltungsgebäudes von Schinkel, das dort einmal stand, eine abwesende Anwesenheit, einen Bau, der sich so tot stellt, daß man ihm die reale Existenz nicht mehr glaubt. Zwischenfrage: Hätte ein Modernist besser gepaßt? Wir haben das Beispiel, den zweiten Preis von David Chipperfield. Auch er fährt eine Ästhetik der Einfachheit, die des Glaskastens. Das hätte, gekonnt, etwas Gutes werden kön-

Giorgio Grassi, Wettbewerb Neues Museum, Berlin 1994 (1. Preis)

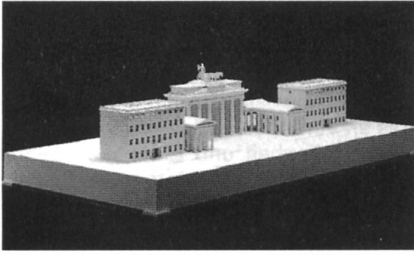


Museum, andererseits (beim aus der Regel fallenden Seitensprung des Avantcorps am Ufer) zum Kupfergraben herauswagt.

Aber die Reduktion geht noch weiter. Da wir schon einmal auf die Fläche zurückgeholt werden, wäre ja auf dieser durchaus Text möglich. Grassi vermag uns aber auch diese Hoffnung auszureden. Das meiste, das man sieht, erweist sich als bloßes weißes Rauschen: Backsteinmusterung. Wo er aber endlich doch den Mund aufmachen müßte, in den Öffnungen, bringt er Worte hervor, die unhörbar bleiben. Auf der Kanalseite sind es winzige Öffnungen, erkennbar aus der Militärarchitektur (in welcher es um die wortlose Sprache der Schußwaffen geht), zugleich nicht mehr als 12

nen. Der Glaskasten braucht nicht zu reden, er lebt davon, daß wir ihn mit unseren Projektionen füttern. Aber man sieht auf den ersten Blick, daß der Kasten falsch proportioniert ist – entweder zu klein oder zu groß. Auf dieser schlechten Mittellinie entfaltet er alle Untugenden: zu starr, zu selbstbezogen, ohne sich als Hauptsache durchzusetzen. Der Architekt nahm also seine Zuflucht zu Baukunst: ein Pavillon am Ufer, der den Kasten nach außen erklären und vorstellen soll. Aber das nützt nichts mehr. Dem Ort gegenüber sind beide zu schwach.

Nun die Stüler-Ergänzung. Hier muß sich Grassi an einer genuin einfachen, ihrer Mittel noch sicheren Sprache messen. Und hier bricht Grassi ein. Die Aufgabe ist nicht



Josef Paul Kleihues, Haus Liebermann
und Haus Sommer am Pariser Platz, Berlin

Pariser Platz, Perspektive des Platzraumes von Osten (S. 17)

neu – Döllgast hat sie unüberholbar an Klenzes Neuer Pinakothek gelöst, andere haben es ihm in anderer Weise nachgetan, z.B., um einmal nicht Schattner zu nennen, Andrea Bruno auf stupende Weise am Castello di Rivoli, auch ein Museum. Döllgast hat den schwatzhaften Klenze auf das Wesentliche zurückgeführt, auf die Einfachheit der großen Form. Der Stüler-Bau ist schwieriger – weniger Geste, aber alles, was er bezweckt, ist eingelöst. Man hätte also das Fehlende, wie die meisten vorgeschlagen haben, einfach wieder aufbauen können. Grassi aber will dozieren. So wiederholt er Stüler, aber im Sichtbackstein der Berliner Schulen, Kasernen und öffentlichen Anstalten. Und das geht schief. Statt einfach zu bauen, was in diesem Falle viel hätte sein können, auch die Rekonstruktion, vereinfacht er. Wir haben zwar noch die alten Fensteröffnungen (Grassi gefällt sich darin, Neubau und Altbau so ineinanderzuzeichnen, daß für ihn vom Stüler-Bau ohnehin nur andert-halb Obergeschosse da sind und der Neubau den stummen Sockel bildet, auf dem verfremdet eine Art Charlottenhof thront). Aber sie wurden – wir schreiben schließlich 1994 – entstickt und damit stumm gemacht. Noch häßlicher ist das verwesentlichte Gesims. Es paßt nicht in Grassis Flächen-erziehung, aber es einfach wegzulassen, traut er sich nicht. Und was kommt heraus? Kleihues' Entwurf für den Pariser Platz.

Aber dieser fängt erst an, wo Grassi aufhört. Kleihues zwar will am Pariser Platz eher Grassi sein. Er weiß, wo er Meter-ware macht und wo er darüber hinausgehen will. Das Berliner Kant-Dreieck war der Versuch einer Figur. Den Versuch Einfachheit unternimmt Kleihues am Pariser Platz.

Die Aufgabe, am Pariser Platz zu bauen, ist unterschiedlich lösbar. Man kann sie modern lösen – es gibt, von Ludwig Leo für das Grundstück der Akademie, dafür ein Beispiel, das alles andere, was in den letzten Jahren in Berlin unter dem Anspruch produziert wurde, auf altem Stadtgrundriß modern zu bauen, ganz weit hinter sich läßt. Man kann aber auch traditionell bauen – wenn man es kann. Das ist dann die Frage der Einfachheit: sich entspannt und aufmerksam auf das Grundmuster einzulassen, das von 1732 bis 1900 alles Bauen am Platz beherrscht hat.

Kleihues' Entwurf ist überhaupt nicht einfach. Man sieht ihm vielmehr überdeutlich die furchtbare Anstrengung an, einfach zu sein. Nichts Leichtfüßiges, nichts, was sich von selber gibt. Dafür weiß man auf den ersten Blick, daß alles umsonst war: Die Proportionen sind hoffnungslos ver-

korkst. Was jeder Maurermeister um 1860 routinemäßig erledigt hätte, ist einem der erfolgreichsten Architekten unserer Zeit nicht mehr möglich. Er kann es einfach nicht.

Dabei hat Kleihues, geometrisch gesehen, versucht, alles richtig zu machen: Sein Bau ist nicht höher als Stüler. Allerdings ist er weniger breit. Schon das reicht, um den Rhythmus zu verderben – Stüler, und was davor war, blieb in der Breite nur knapp unter der des Tores, es handelte sich nicht um Pavillons, sondern um wirkliche Platzwand bildende Gebäude. Kleihues dagegen baut einen Pavillon, Troosts Vorstellung vom Münchner Königsplatz klopft an.

Nächstes Leck ist die Knappheit, Fläche, Masse, Raum, Haut, alles ist knapp. Es fehlt jedes Zutrauen zum Gebäudkörper, zum Fleisch. Es gibt so viele Fenster, daß man das Gebäude fast nicht mehr vermutet. Aber die Öffnungen sind selber so knapp, daß sie deswegen keineswegs herrschen. Vielmehr halten sich Magerkeit der Öffnung und Magerkeit an Fläche die Waage. Warum eine solche absurde Hungerkur? Warum nicht der wirkliche Glaskasten wie bei Foster oder der wirkliche Steinklotz wie bei Grassi oder Rossi? Die reziproke Verknappung von Öffnung und Fläche verrät nur Angst vor dem Fehltritt und ihre rein graphische Beschwörung. Wie soll das standhalten und den Platz schließen? Es macht sich ja im gleichen Atemzug schon wieder auf und davon.

Der entscheidende Fehltritt liegt aber schon vor, und zwar im vierten Geschöß. Da nützt es wenig, daß uns ein Halbgeschöß angeboten wird – das Auge kann nicht anders, es sieht ein ganzes weiteres Geschöß und keinen Gesimsfries, und es leidet daran, wie dieses Geschöß zusammengequetscht worden ist. Die naheliegende Möglichkeit, das überflüssige vier-te Geschöß wenigstens als Attikageschöß zu interpretieren, hat sich Kleihues durch Fixierung an Stülers Dachabschluß verbaut. Aber auch das Attikageschöß wäre nur eine Notlösung. Der Grundschaden ist das überzählige Stockwerk. Das hat natürlich auch mit der Rendite zu tun. Aber diesen Konflikt hätte Kleihues eben aushalten müssen.

Es bleibt die Frage, die – ungestellt – zu präsent ist, um sie nicht zu stellen, die vielmehr nur durch genaueste Beantwortung aufhört, denunziatorisch zu sein. Sie lautet: Woher rührt, bei einem Architekten, der keiner entsprechenden politischen Hinneigung verdächtig ist, der fatale NS-Geschmack dieser neuen Platzwand? Da kommt in die Entwurfsarbeit plötzlich etwas Zwangsläufiges, das mit der



Person Kleihues nichts mehr zu tun hat, es setzt sich an diesem Punkt, wo die Aufgabe die Möglichkeiten dieses Architekten überschreitet, eine historische Notwendigkeit durch (und über ihn hinweg) wie ein archaisches Rezidiv.

Hinweise gibt die Vorgeschichte. Es hat, angefangen mit dem Bebauungskonzept von Machleidt/Stepp/Schäche, über Kleihues' erstes Entwurfsstadium von Ende 1992, eine erstaunliche Verdichtung stattgefunden. Am Zustand von 1992 überwiegt noch die neorationalistische Sprachlosigkeit. Was an den durchschnittlichen Staatsbaustil zwischen 1933 und 1945 anbindet, ist die gewaltsame Mittelachse. Stüler hatte einen fünfsäuligen Mittelrisalit, die Mittelachse war allein durch das Portal betont. Kleihues hat ein Kontinuum von Achsen und greift daraus die beiden mittleren durch Portal und Balkon im 1. OG zu einer Mittelachse zusammen. Das geschieht so konsequent unter Verzicht auf Eigenschaften (die in die Portalöffnung eingestellten Stützen stehen unter der Mittelachse der Balkontüren im 1. OG, der Balkon – Betonplatte und industrielles Stabprofil – zitiert durch die Angst, mit der er sich im Detail unterscheidet, den auf Hitlers Wunsch an Jobst Siedlers Neue Reichskanzlei angehängten), daß das Gewaltsame ganz unmittelbar zur Geltung kommt.

Das nächste Entwurfsstadium unterscheidet sich vor allem darin, daß das Gesims auf Stülerhöhe, also leicht unter die Gesimshöhe des Tores, gebracht wird. Zum Ausgleich werden die Geschoßhöhen insgesamt vermindert, im 1. OG aber, dem Geschoß mit dem Balkon, bei größerer Fensterhöhe beibehalten. Dies, zusammen mit der eingezeichneten Steinquaderung (der unvermeidbare Travertin), reicht aus, um den häßlichen Charakter unmotivierten Zwangs, der im ersten Entwurf nur die Mittelzone beherrschte, auf den

Josef Paul Kleihues, Haus Liebermann und Haus Sommer am Pariser Platz

Gesamtcharakter zu übertragen. Wir sind wieder, sagen wir, bei Sagebiel.

Das Unheimliche daran ist, daß es nur um Einfachheit und Tradition ging, und daß es in der Tat ein Einfaches wäre, den bei Stüler zugrunde liegenden Mauerwerksbau ohne großen Ehrgeiz hinzuzichnen, mit gleichmäßigen Öffnungen, flachem Dach, Putzfassade ...

Öffentlicher Raum

Der normale europäische Platz ist keine Insel im Stadtgetöse, sondern der Punkt der größten Dichte an Verkehr und Interaktionen, er ist Markt und Verteiler, von ihm aus führen Straßen und Blickachsen in das umgebende Stadgefüge. Dieser multifunktionale Marktplatz hat allerdings schon lange aufgehört, architektonisches Ideal zu sein. Seit Jahrzehnten haben wir nur noch zwischen funktional wie nach den Wirkungsmitteln entmischten Extremen zu wählen: einer Stadtlandschaft genannten Tundra innerstädtischer Freiräume, in der Solitäre mehr oder minder frei herumschwimmen, oder dem in feste Wände bis zur Reglosigkeit eingespernten Architekturplatz mit gerastertem steinernen Fußboden.

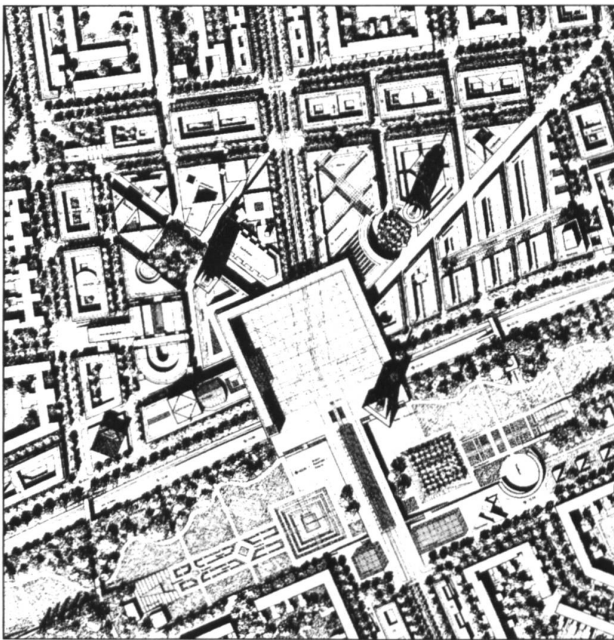
Was ein Platz ist, wird man heute einem Architekten kaum noch klarmachen können. Wenn er nicht, im Namen von neueren Wahrnehmungsweisen, Geschwindigkeiten, Elektronik und nicht mehr existierender öffentlicher Räume ohnehin über das Thema hinaus ist, ist das einzige, worauf noch zurückgegriffen werden kann, der fachimmanente Narzißmus. Wir bekommen also regelmäßig, statt eines



Platzes, den das Leben sich sucht (oder auch nicht), das Mißverständnis des fertigen Architekturplatzes: ein Platz, der nicht gebraucht wird, also für Gestaltung freigegeben ist, kurz, ein Bühnenbild.

Das Stück ist aber immer schon vorbei. Was Architekten heute interessiert, sind die toten Plätze, z. B. die Plaza Real in Madrid oder die Place des Vosges. Beide Plätze wurden mit dem Rücken zur Stadt konzipiert, sie sind feudale Gegenbehauptungen und haben, von den rituellen Schaustellungen abgesehen, für die sie gebaut wurden, nie Leben gesehen. Gerade deshalb faszinieren sie heute diejenigen Architekten, die rückwärts blicken – sie sind die Idealbilder moderner Melancholie. In den geschlossenen Wänden kann die Stimmung des nie Gewesenen nicht entkommen, jene neorationalistische Stimmung, die de Chirico vor Jahrzeh-

Andreas Brandt und Rudolph Böttcher, Zentrum Hellersdorf, Berlin, 1992



ten in die Welt gesetzt hat. Was man will, ist der Friedhof, der Platz, der schon immer tot war.

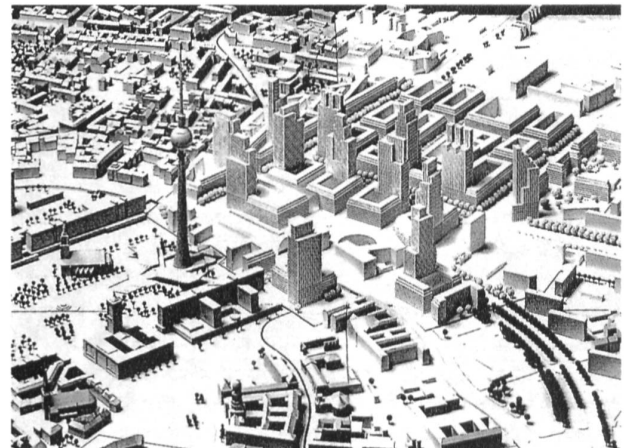
Daß dieser Architekturplatz als Platz brausenden städtischen Lebens propagiert ist, kann nur Außenstehende in Verwirrung bringen. Es ist nur ein anderer Ausdruck für den Glauben an die Macht der bloßen Form. Eine Plaza

Mayor gehört nicht nach Berlin-Hellersdorf und wird dort auch nicht anwachsen. Immerhin trifft der Versuch in mir auf Sympathie. Hellersdorf ist so leer auch schon an Formen, von anderem zu schweigen, daß es herzlos wäre, gegen das Angebot zu protestieren.

Umgekehrt steht es am Alexanderplatz. Da geht es darum, in einer Zone intensivsten Lebens den entscheidenden Verteiler wieder in Funktion zu setzen. Der heutige Alexanderplatz ist unbefriedigend nicht bloß, weil er überdehnt und unräumlich ist, sondern vor allem, weil er von allen wichtigen Straßenbeziehungen abgeschnitten ist. Er ist aus dem Stadtganzen herausgelöst und zu einer isolierten Drehscheibe des ÖPNV geworden, während überdimensionierte Verkehrsstränge nach Westen, Norden und Osten den Übergang zu den anschließenden Stadtbereichen verhindern.

Den Alexanderplatz als zentralen Berliner Platz wiederherzustellen, hieße also, ihn aus seiner Isolierung zu befreien. Seine historische Kraft bezog er nie aus der ihn einfassenden Architektur, sondern aus der Kommandoposition zwischen Altstadt und Vorstädten. Über den Fächer der Ausfall-

Hans Kollhoff, Alexanderplatz, Berlin, 1993 (1. Preis)



straßen beherrschte er die gesamte nordöstliche Stadtentwicklung und bündelte den Überschuss an Bewegungsenergie, den sie an die Innenstadt abgaben. Diese Position müßte man, muß man wiederherstellen.

Kollhoffs Architekturplatz entzieht sich dieser Aufgabe und begnügt sich damit, die Inselsituation architektonisch

besser auszugestalten. Aller ernsthafter Verkehr ist ausgeschlossen. Das städtische Leben, das er sich in dem Panoptikum von Jadegar Asisi hat in den Platz hineinzeichnen lassen, ist ziemlich realistisch, es entspricht etwa dem heutigen Zustand. Mehr soziale Gestaltungskraft ist dem innerstädtischen Müßiggang auch nicht abzuverlangen. Die 13 Hochhäuser, die immerhin für vermehrte Maße sorgen könnten, speien ihre Angestelltenmassen dort aus, wo sie auch an ihre Autos herankommen, in den großen Verkehrsstraßen, die nach drei Seiten den Platz gegen die übrige Stadt abschotten. Das entspricht ihrer ästhetischen Funktion: Kollhoffs Platz ist hochhausfrei. Er ist der endlich zuende gebrachte Platz, den sich Martin Wagner 1929 vorstellte und von dem damals nur die beiden Behrens-Bauten gebaut wurden, deren neusachlich-zukunftsautoritäre Fassaden nunmehr um den ganzen Platz gezogen werden, acht Stockwerke, 30 m Oberkante. Die Hochhäuser, die ebenfalls historische Hochhäuser sind, bilden nur den visuellen Horizont, sie sind im genauesten Sinne Bühnenbild. Sie sind, wie dieses, sozusagen komponiert.

Kann es etwas Komischeres geben als das komponierte Hochhaus? Ein Hochhaus ist seiner Definition nach ein Exzeß – an Bodenpreisen, Renditeverlangen, Image. Es zerstört die ebenerdige Geometrie der barocken Stadt oder der des 19. Jahrhunderts, ist anarchisch und erst dadurch wieder von ästhetischem Interesse. Aber Hochhäuser sind in Europa ohnehin Ideologie, um so mehr in Deutschland. Architekten wie Otto Kohtz haben frühzeitig daraus expressionistische Bismarck-Denkmal gemacht. Nächste Stufe der Verdeutschung waren die Gauhochhäuser. Dann kamen im Osten, die realsozialistische Version, das bescheidene Hochhaus an der Weberwiese (fürwahr keine Lomonossow-Universität) und die redenden Hochhäuser von Leipzig und Jena. Im Westen haben Hentrich und Petschnigg, Schneider-Esleben und andere den Rückweg zum internationalen Design geprobt, ohne wirklich anzukommen. Wir erhalten gerade die Quittung. Im Ostberliner Zentrum entledigte sich schließlich die Idee auch noch des verwertbaren Körpers, man baute das zentrale Hochhaus als Fernsehturm.

Das alles ist in Kollhoffs Hochhausausstellung aufgehoben, es sind tugendhafte, in jeder Hinsicht disziplinierte Hochhäuser, gebaut für die Situation des Anflugs auf die Stadt oder die Videokamera des Touristen auf dem Platz. Sie zeigen sozusagen den Stil der Frühjahrskollektion des Jahr-

hunderts, aus unterschiedlichen Blickwinkeln stets das gleiche Modell, mit leicht veränderten Körperstellungen, ohne je den Gesamteindruck eines art-deco-Festivals zu gefährden. Sie sind brav auf geschlossenen Stadtblöcken aufgebockt und verjüngen sich schulmäßig nach oben, fast nehmen sie schon die Leuchtreklamen vorweg, die sie damals getragen hätten, damals, als der Coca-Cola-Schriftzug noch jung war und der Himmel über der Stadt nur wenigen gehörte. Leider kam seitdem ein wenig Barbarei über uns. Aber sollte man sich dadurch den Geschmack von Foxtrott und Senoussi verderben lassen?

3. Alternativen anderswo?

Schwache Gegenbilder

Die Stärke der Blockarchitektur besteht in der Schwäche der Gegner. Daß es auch andere Architektur gibt, ist eine Banalität, die nur deshalb so oft wiederholt wird, weil jeder seine Architektur meint. Während diejenigen Architekten, die sich dem Bild der traditionellen Stadt unterstellen, gemeinsam argumentieren und bauen, sind die unterschiedlichen Varianten der weitergeführten Moderne zu keinem gemeinsamen städtebaulichen Programm imstande. Entweder man kümmert sich überhaupt nicht um Stadt, Kontext usw. und entwirft seine eigene, von architektonischen Raumerlebnissen oder ökologischen Fragestellungen bestimmte Typologie quer zu allem übrigen, oder man entwirft gleich die ganze Stadt, und dies so sehr im Rahmen der eigenen Architekturvorstellungen, daß allen anderen nichts übrig bleibt, als dem ihrerseits private Architekturvorstellungen in Stadtfunktion entgegenzustellen.

Das Gegenbild der Chaosstadt, das vor einigen Jahren hochgehoben werden konnte, ist verbraucht. Weil eine Stadt kein Baum ist, ist sie auch kein Mandelbrot-Männchen. Die chaostheoretische Berufung entläßt keinerlei formale Hilfestellungen. So war der Ausdruck bloß Feuilleton. Gemeint war: Tokio. Inzwischen hat sich aber auch herumgesprochen, daß Tokio eine durch archaische Besitzverhältnisse geordnete Parzellenstadt ist, wo der enorme Modernisierungsdruck gerade nicht zu einer Aufspaltung der städtischen Strukturen geführt hat, sondern zu ihrer extremen Verdichtung. Während man bei uns die Kleinformen unter

dem Titel ‚Chaosstadt‘ auf den Müllhaufen werfen wollte, entdeckte man in Tokio, daß die enormen Bodenpreise zu immer größerer Differenzierung und Miniaturisierung führen, ein Thema, das die hiesige Architektur-, Planer- und Investorenszene im Kopf noch gar nicht bewältigen kann. Vielmehr, wenn von Chaosstadt die Rede war, dann war es ein schwächliches Utopia, in dem jeder zu tun können glaubte, was ihm architektonisch nahelag – der alltägliche Größenwahn seit Archigram. Ein Utopia, das verzweifelt dem glich, was ohnehin überall passierte und passiert. Denn wenn es nun zu Quantitäten kommt, die den alten Träumen entsprechen, dann sind es 2000 Betten, 25.000 qm Verkaufsfläche oder ähnliches, worum es geht. Der Erziehungsprozeß, dem in Berlin und Hamburg die Investoren unterzogen wurden, hat im übrigen Deutschland nicht stattgefunden. Der Normalfall ist also die rücksichtslose Inszenierung jeweils der einen Investition auf Kosten der übrigen Stadt.

Lille

Wenn es im progressiven Lager überhaupt jemanden gibt, der rücksichtslosen Modernismus mit einem Stadtkonzept verbindet und über die ästhetischen Gewißheiten seiner eigenen Architektur hinausschaut, dann ist das Rem Koolhaas. So heißt es denn heute nicht mehr: Laßt uns Tokio bauen, sondern sehr viel zielgenauer: Warum müssen wir eine Blockstadt rekonstruieren, statt daß wir uns in ein Stadtabenteuer vom Typ Eurolille stürzen und die Tür zum nächsten Jahrtausend öffnen?

Rem Koolhaas' Eurolille ist zunächst einmal ein rasanter intellektueller Text. Gesprochen, geschrieben ist dieser Text nahezu unwiderstehlich, weil er alle intellektuellen Ansprüche an Stadtplanung und Architektur befriedigt: Überlagerung von Nutzungen, Verklammerung getrennter Stadtteile, Umpolung der Verkehrsachsen von Barrieren zu Entwicklungsrückgraten, Collage von Stadt, Park, inszenierter Technik, Mobilisierung einer degenerierenden Stadt durch die Monumente einer europäischen Dienstleistungszentrale.

Steht man vor den Modellen, kühlt der Enthusiasmus schon merklich ab, um direkt vor Ort ganz zusammenzubrechen. Nicht, daß eine Baustelle dieser Größenordnung – die vertikale Baustelle der Tour du Credit Lyonnais und die horizontale des Geschäftszentrums zwischen altem und neuem

Bahnhof lassen als solche kaum Wünsche offen. Aber die versprochene Planungsvernunft ist vor Ort nicht zu erkennen, vielmehr, der Augenschein widerlegt unerbittlich Koolhaas' Maßnahmenbündel als intellektuelle Fiktion: Er kuriert eine Krankheit, die er zuvor selber erfunden hat.

Am Ort sind die Gewichte klar. Das alte Lille, eine üppige, mehr flandrische als französische Handelsstadt und seit 100 Jahren unbestrittener Mittelpunkt der Agglomeration Lille-Roubaix-Tourcoing, erweist sich als voll funktionierendes Stadtzentrum. Man fragt sich, wie die Bahnhofspersperie demgegenüber zum neuen Zentrum werden soll. Das einzige, was ihr gelingen dürfte, ist die Ruinierung der kleinen Geschäftsleute, der Mieten und Bodenpreise in der Altstadt. Das Stadtviertel jenseits der Autobahn, das die Verlegung der Trasse und ihre Verknüpfung mit dem neuen Bahnhof motivieren soll, erweist sich als Friedhof plus entferntere belanglose Peripherie, die das verordnete Medikament ganz gewiß nicht braucht. Das Einkaufszentrum ist das übliche Desaster, mehr kann man dazu, gerade bei der glänzenden Anbindung, nicht sagen. Die drei Türme über dem Bahnhof sind eine Architekturfolie, gewiß, aber das ist es auch. Zu riesigen Kosten wird ein Klein-Jungen-Traum verwirklicht, in der Hoffnung, man produziere Image.

Das Ganze hat mit neuer Stadt nicht so viel zu tun. Es ist, als konkrete Investition, die Bebauung einer Brache zwischen altem und neuem Bahnhof. Schon das Kongresszentrum liegt abgelegen in einer anderen Peripherie. Stadtpolitisch geht es um den Traum von der Eurohauptstadt Lille, der die neue Tunnelverbindung zwischen London und Brüssel Geschäftsleute aus aller Welt zuführen soll. Der stadtpolitische Teil ist mutig, aber in einer Linie mit ähnlichen Stadtprojekten im Süden, wo Foster für Nîmes und Bofill für Montpellier Image geschaffen haben.

Die Zukunft von Eurolille könnte nun aber, trotz extrem entgegengesetzter Lagebedingungen, durchaus das Braunschweig der sechziger Jahre nach Herausverlegung des Bahnhofs sein. Selbst wenn Eurolille reüssiert, wird es der klassische Fall von Stadtzerstörung sein: die neue Dienstleistungsstadt („La cité des affaires“) neben der vorhandenen Stadt.

Lille ist der extreme Versuch, aus neuer Lagegunst neue Stadt zu folgern. Entsprechend wenig ist es übertragbar. Aber das Verfahren von Rem Koolhaas ist seinerseits durchaus übertragbar. Die Torheit Eurolille hätte man sich auch am Alexanderplatz genehmigen können – wenn man ihn

schon, einen Platz mitten in der alten Innenstadt, wie eine Liller Brachfläche behandeln und um jeden Preis eine Reihe Hochhäuser darauf aufstellen will. Man zog es aber vor, eine weit größere Dummheit zu machen.

Wenn man schon den Glücksritter spielt und auf die europäische Dienstleistungsszene baut, dann ist das Verfahren von OMA einem solchen Hasardspiel sicherlich sehr viel angemessener. Denn das Wesentliche an dem Spiel ist, daß es beweglich geführt werden muß. Obwohl die Investoren durch die Zinsen voreiliger Grundstückkäufe an den Bauplatz gekettet sind, kann jede konjunkturelle Wendung die Verwertungsbedingungen entscheidend ändern, so daß neu disponiert, unter Umständen das Bauen ganz zurückgestellt werden muß. Statt also, wie das Vorgehen in Blocks nahelegt, die Neubesetzung des Platzes und seines Umfeldes als Prozeß in der Zeit zu organisieren und ein Baukastensystem zu verabreden, in dem ohne Beeinträchtigung des Ganzen das eine gebaut und das andere zurückgestellt oder anders gebaut werden kann, schwor man sich auf eine Gesamtlösung ein.

Die eingekaufte Platzästhetik ist eine des alles oder nichts. Es kann nach und nach gebaut, aber nichts geändert werden. Dafür, daß für den modernen Investor die Welt fast jeden Tag anders aussieht, für unterschiedliche Investoreninteressen aber bereits zum selben Zeitpunkt in verschiedene Welten zerfällt – daß mithin, was in fünf, zehn oder 15 Jahren gebaut wird, heute weder entschieden werden kann noch muß, dafür ist in einem Modell, das die Entscheidung für das Bauen mit einer Verbindlichkeit eines fernen Endergebnisses verknüpft, kein Platz. Der Plan bräuchte eine mittelalterliche Baugesinnung, die über viele Jahrzehnte einen Gedanken festzuhalten fähig wäre.

Suche nach dem dritten Weg

Unter der Voraussetzung der Verwechslung von Architektur und Stadtplanung, also des Architekten als Stadterfinders, ist die Situation wenig erfreulich: Man hat die Wahl, sich entweder mit einer Ästhetik der explodierten Stadt zu identifizieren und eine Moderne weiterzutreiben, an die die Mehrheit nicht mehr glaubt, oder sich auf die Stadt des 19. Jahrhunderts zurückzubeziehen und sich damit an eine Stadtbildästhetik zu ketten, die offen in Widerspruch

zu den heutigen technischen und ästhetischen Gegebenheiten steht.

Dem Dilemma zu entkommen, indem man sich daran macht, die Verknotung von Stadtplanung und Architektur wieder aufzudröseln und die Verantwortung an die Stadtbewohner zurückzugeben, wäre das Ende der Allzuständigkeit des Architekten. Da seien alle guten Götter von Palladio bis Schinkel davor. Es bleibt vielmehr, soll die Autonomie des Architekten gewahrt bleiben, nur die Suche nach einem dritten Weg.

An diesem dritten Weg wird seit längerem und von verschiedenen Richtungen aus gearbeitet. Silvain Malfroy hat das kürzlich negativ sehr klar ausgedrückt durch die Schlagzeile: weder Block noch Zeile. Worin aber besteht positiv der dritte Weg? Er besteht, kurz gesagt, darin, die Stadtkonzeption der Moderne zugleich zu radikalisieren und herunterzuzonen und zu entutopisieren. Die Intuition ist einfach: die Stadt aufzuheben in interne Raumqualitäten dessen, was man baut. Oder auch: die Qualitäten der Stadt, und des Landes, die als Stadt (als Land) nicht mehr formulierbar sind, zu retten ins eigene architektonische Projekt. Was man entwirft, sind Cluster. Der Cluster, indem zwischen Gebäude und Freiraum nicht mehr eindeutig unterschieden wird, unterläuft die Zugehörigkeit zu Stadtlandschaft oder Blockplan. Er definiert sich auf einer unteren, vorläufigen Ebene, der der Wahrnehmungsräume.

Sieht man sich nun aber an, was dabei praktisch herauskommt, so sieht man auch sehr schnell, daß die Wirklichkeit ihre eigenen Entscheidungen durchsetzt. Nimmt man als Beispiel die Arbeiten Steidles, der ganz gewiß einer der entschiedensten Protagonisten dieser Suche nach dem dritten Weg ist, dann zeigt sich, daß sich Fall für Fall eine außerhalb des Gewollten liegende Kategorisierung durchsetzt. Der Gruner&Jahr-Komplex in Hamburg ist, obwohl er mit allergrößtem architektonischen Engagement als Cluster entwickelt wurde, ein Dienstleistungszentrum. Steidles Anteil an den neuen Wiener Siedlungsprojekten, gerade auch den Wienergründen, sind ebenso eindeutig Siedlung.

Natürlich soll es das auch sein. Aber damit reduziert sich die Rettung städtischer Qualitäten auf den ästhetischen Anteil. Für das, was an Nutzungsangebot an die Stadt insgesamt entstehen könnte, fehlt der Bündnispartner, der es erzwänge. Es bleibt bei der Selbstbehauptungsstrategie des Architekten, während die sozialen Nutzungsqualitäten, mit denen der Entwurf argumentiert, sich auf die jeweilige

monofunktionale Nutzung beschränken, Wohnen, Büro, Universität usw. Natürlich sind die monofunktionalen Nutzungen mit komplexer Räumlichkeit besser bedient als mit einfältigen Typenflächen, aber sie agieren, wie das Wohnen klarmacht, doch stellvertretend-darstellend für eine soziale Komplexität, die sie gerade, als bloßes Wohnen, Büro usw., ausschließen.

Schöne Aussicht

Die Schwäche der libertären Architekturvorstellungen liegt darin, daß sie kein überzeugendes städtebauliches Ordnungsgefüge formulieren können. Unter der Bedingung, daß man zwischen städtebaulichen und architektonischen Vorgehensweisen nicht unterscheidet, ist das nur logisch. Das Thema Ordnung ist gründlich diskreditiert: Als ästhetisches Erfordernis ist Ordnung überwiegend regressionsverdächtig, insbesondere in Deutschland. Zwar gibt es in der Kunst eine durchlaufende konstruktivistische Entwicklungslinie, in der das Thema Ordnung avantgardistisch bearbeitet worden ist. Insbesondere ist in den fünfziger Jahren im Umkreis Max Benses eine Ästhetisierung serieller Ordnungsmuster entwickelt worden, die zeitgleich war mit der Frühzeit der elektronischen Datenverarbeitungstechnik. Das architektonische Korrelat allerdings gab es auf der Ebene der Stadtstruktur so gut wie gar nicht, auf Designebene dagegen nur als Verbrämung bauwirtschaftlicher Typisierung.

Der Vorzug des Blockdenkens ist demgegenüber, daß es immerhin das Thema städtischer Ordnung transportiert, auch wenn es dabei zugleich pervertiert wird. Wenn überhaupt keine städtebaulich integrierenden Vorstellungen in die Planung eingehen, ist das ästhetisierte Ordnungsmuster der Blockstadt ein Strohalm, nach dem zu greifen man in der Praxis wohl kaum vermeiden kann. Wenn ich nur die Wahl hätte, das Thema Stadt so zu formulieren, wie es heute in Berlin formuliert wird, oder auf städtebauliche Vorstellungen zu verzichten und mich mit dem üblichen Kurzschnitt zwischen monofunktionalen Nutzungsausweisungen und Architekturentwurf zu begnügen, dann würde ich mich für das Blockmuster entscheiden.

Was dabei unter den Tisch fällt, ist zweifellos die Hauptsache – die differenzierte Binnenstruktur der Stadt, lokale Zuspitzungen des Stadtplanes, das atmungsfähige Gitter

unterschiedlicher Blockparzellierungen, Mischungsfähige Typologien. Wo aber wäre dieses Thema in der üblichen freihändigen Planung formulierbar? Es käme dort höchstens nachträglich als ästhetisches Programm hinein, folgenlos für die Nutzungsverhältnisse. Wie also kann die ästhetische Intelligenz, sagen wir, von Leuten wie Rem Koolhaas, mit dem stringenten Ordnungsinteresse verbunden werden, ohne das eine vor den heutigen Problemen der Stadtgesellschaft verantwortliche Planung nicht denkbar ist? Solange die Beweglichkeitsfraktion der Architekten nicht ein Bündnis mit einer solchen Stadtplanungspraxis eingeht, wird sich jedenfalls an ihrer planerischen Schwäche nichts ändern.

Man muß sich also, so melodramatisch das inzwischen klingen mag, entscheiden. Das freihändige ästhetische Erfinden von Stadt steht, solange es Ästhetik bleibt, unvermeidbar im Lager der jeweils aggressivsten Investitionsinteressen. Es entwirft Stadtbilder, die funktional so freibleibend und großmaschig sind, daß minder potente Interessen als Strukturgeber nicht mehr in Frage kommen. Das läuft auf die übliche Art der Stadtzerstörung hinaus.

Aber diese divergierenden Interessen sind in unserer Gesellschaft nicht mehr gebündelt, sie bauen nicht. Wer aber als Bauherr nicht in Frage kommt, zählt nicht. Insofern wäre es blauäugig, vom einzelnen Architekten eine Kehrtwendung zu verlangen. Eine andere Option zu fordern, setzt voraus, daß es politisch wie ökonomisch zu einer Bündelung der ausgeschlossenen Interessen kommt, damit sie als Bauherren auftreten können. Diesen politischen Prozeß anzuregen, und mitzubestimmen, das ist das, was man, in ihrem eigenen Interesse, von denjenigen Architekten verlangen kann, die zwischen Kommerzarchitektur und Blockdisziplin eine unabhängige Linie verfolgen.

Solange das kein Thema ist, wird es für sie auch keine allgemeinere kulturelle Unterstützung geben, wenn sie, wie zur Zeit in Berlin, nicht an die großen Aufträge herankommen. Woher auch? Was hätte der Nutzer davon? Er käme nur aus dem Regen in die Traufe.

In Verbindung mit Heinrich Tessenow war von einer „gemäßigten Moderne“ die Rede, die die Frankfurter Ausstellung ein Jahr später, weiter ausholend – auch als „stille Moderne“ –, rehabilitiert der Öffentlichkeit präsentiert. Jetzt scheut man sich nicht mehr, sich uneingeschränkt zu jenen Architekten zu bekennen, die – wie der Kampfbundgründer Schultze-Naumburg oder der Entwerfer gigantischer Totenburgen, Wilhelm Kreis – wesentlich stärker dem Naziregime und seiner Blut-und Boden-Ideologie verbunden waren als der spröde Tessenow. Wie die Stuttgarter Schmitthener und Bonatz gingen sie problemlos von einem regional ortsgebundenen zu einem deutsch-rassebetonten Bauen über. [...] Wie wir überhaupt aufgefordert werden, endlich zur Kenntnis zu nehmen, daß diese „gemäßigte Moderne“ sowohl vor als auch nach 1933 – und auch noch vor der Avantgarde – wesentlich bewußter die Beschädigungen der Gesellschaft durch die anhaltenden Modernisierungen und Rationalisierungen reflektiert habe. In ihr verkörpere sich das humane Erbe der Moderne, auf die die Moderne mit Entfremdung reagiert habe. [...] Der Werteverlust wird geschickt in die zwanziger Jahre hineinverlegt und erscheint damit historisch lokalisierbar als das Versagen der die Moderne radikalierenden Avantgarden. [...] Lampugnani's Kulturkonservatismus sitzt einem tradierten Kunstbegriff auf, den die Avantgarden ja gerade zertrümmern halfen, weil sie sich Impulse für ein Modell neuer Lebensentwürfe aus einer transformierten Ästhetik versprochen.

aus: Franz Dröge, Michael Müller, Die Revision der Moderne: Ein Skandal, erschienen in ARCH+122, Juni 1994