

Zeitschrift: Centrum : Jahrbuch Architektur und Stadt
Herausgeber: Peter Neitzke, Carl Steckeweh, Reinhart Wustlich
Band: - (1995)

Artikel: Akademie der Künste, Berlin : Ludwig Leo
Autor: Hoffmann-Axthelm, Dieter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1072839>

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: 17.01.2026

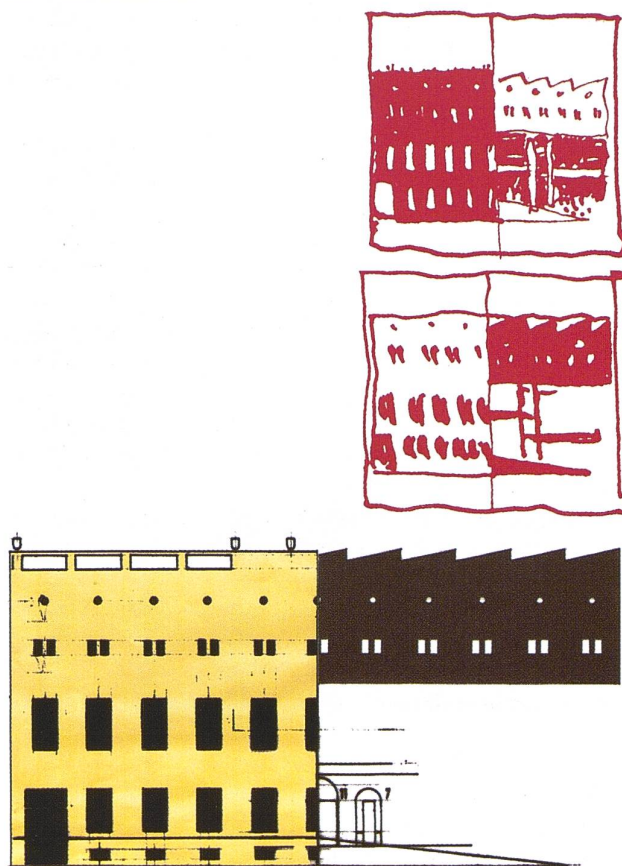
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Akademie der Künste, Berlin

Architekt: Ludwig Leo, Berlin

Akademieinternes Gutachterverfahren 1994, 1. Phase

spart, das „Loch-Wand-Verhältnis“ der Fassaden gründerzeitlicher Mietskasernen zu analysieren und in Maß und Zahl festzuhalten, doch ich bin sicher, daß dabei, wie am Pariser Platz, ein ‚Loch-Anteil‘ von rund 30 Prozent herauskäme. Hier wie dort bleibt nur der historisch überwundene technische Zwang, verschwindet die ‚Architektur‘, verschwinden damit auch die gewaltigen Qualitätsunterschiede. Wer sich die noch vielerorts zu sehenden tristen Ergebnisse des realen Abstraktionsvorgangs, des ‚Abputzens‘, vor Augen führt, wird wohl kaum mehr auf die Idee kommen, das Verhältnis von Öffnung und Fläche sei wesentliches, Struktur oder Qualität bestimmendes Moment traditioneller Architektur. Was dabei entsteht, wenn man solcherart deduzierte Maßangaben dennoch in den Rang von verbindlichen Gestaltungsregeln erhebt, ist an den bis jetzt vorgelegten ‚regelmässigen‘ Entwürfen für den Pariser Platz zu sehen.



Ludwig Leo am Pariser Platz

Die Überschrift ist wörtlich zu nehmen. Ein gutes Jahr lang war Ludwig Leo mit der ihm eigenen Intensität und Hartnäckigkeit am Pariser Platz präsent. Hadernd mit sich, der Aufgabe und fast allen sonst Beteiligten, wie man ihn kennt, identifizierte er sich mit einer unter Architekten nicht üblichen Nachhaltigkeit mit dem Bestand: mit Ausstellungsbau, Bunker, Treppenhaus, dem Verbindungsbau und seinen hohlen Säulen. Daraus entstand ein außerordentlicher Entwurf. Er wird – eine Überforderung der Beteiligten – nicht gebaut werden. Das mindeste, was man tun kann, ist, ihn zur Kenntnis zu nehmen.

Pariser Platz 4

Das Palais Pariser Platz 4 war 1905 bis 1907 durch Ernst von Ihne für die Preußische Akademie der Künste umgebaut worden, die ihre traditionelle Unterkunft im rückwärtigen Marstallgebäude – seitdem steht dort, von Ihne entworfen, die Staatsbibliothek – durch Abriß verloren hatte. Ihne, Architekt des Kaisers, errichtete hinter dem Palais, vom Platz aus nicht sichtbar, unter Abriß des vorhandenen Seitenflügels ein neues Ausstellungsbau. Der Ihnesche Neubau ist das, was heute an Bausubstanz von der alten Akademie vorhanden ist.

Dieser Ausstellungsbau wurde ab 1950 von der Deutschen Akademie der Künste, der DDR-Nachfolgerin der Preussischen Akademie, genutzt. Fritz Cremer hatte dort sein Atelier, außerdem wechselnde Meisterschüler der Sektion Bildende Kunst. Durch Cremer waren die Ausstellungsräume in den fünfziger Jahren ein zentraler Ort kulturpolitischer Diskussion gewesen. In den sechziger Jahren wurden Werkstätten für Druck und Fotografie eingerichtet. Ab 1985 engagierten sich Akademiemitglieder für die Erhaltung der vom Abriß für die 750-Jahr-Feier bedrohten Gebäude; ihnen ist es vermutlich zu danken, daß Ihnes Ausstellungsbau von 1905 heute überhaupt noch erhalten ist.

Nach der Wende lag das Grundstück nicht mehr am Rand, sondern mitten im Interessengebiet von Bundesansprüchen und privaten Restitutionsbegehren. Die DDR-Grenztruppen als Teilnutzer waren weg, die Ostberliner Akademie war – noch hatte sie das Ärzteschaftsgebäude am Koch-

platz zur Verfügung – als DDR-Institution unter Beschuß und am Pariser Platz eher ab- als anwesend. Trotzdem initiierten Mitglieder und Meisterschüler eine Galerie, die ab Ende 1990 wieder das erste Zeichen einer nach außen greifenden Präsenz war. Zugleich erschien, um für den Standort zu werben, eine Dokumentation. Betreut von Angela Lammert, verfolgte sie die Geschichte der Akademie auf diesem Grundstück, also 1907 bis 1991.

Wer das Grundstück nach der Vereinigung der beiden deutschen Staaten besitzen würde, war die Westberliner Akademie – oder gar keine. Der Sonderweg der Berliner Akademie der Künste über eine Vereinigung beider Akademien ist bekannt. So wie der Wille hierzu nur von der Westberliner Akademie ausgehen konnte, so konnte es auch nur die Westberliner Zentrale sein, wenn es ein handelndes Subjekt brauchte, um den Standort Pariser Platz 4 festzuhalten. Kein anderes Grundstück am Pariser Platz war so leicht für Bundesnutzung freizuschießen wie dieses. Das beste Mittel zur Sicherung des Grundstücks war, selber mit dem Planen zu beginnen und den Hauptsitz der Akademie – Sawade hatte gerade den Wettbewerb für die Erweiterung des Gebäudes im Hansaviertel gewonnen – unmißverständlich an den Pariser Platz zu verlegen, heraus aus dem Tiergarten-Idyll, hinein in die Stadt.

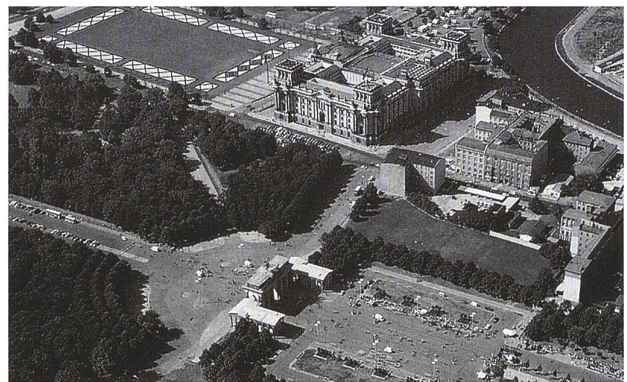
Hier begann Leos Projekt. Er wollte, an dieser Stelle der Wiederaufrufung deutscher Geschichte, etwas für das Vorhandene tun, die Werkstätten der Ost-Akademie. So trieb er die Westkollegen, am Pariser Platz tätig zu werden. Die Akademie tat sich schwer genug, in Bewegung zu kommen. In Hardt-Walther Hämer hatte sie allerdings einen Vizepräsidenten, dem man nicht erst sagen mußte, was gespielt wurde. So kam es schließlich zu einem internen Wettbewerb für ein neues Vorderhaus am Pariser Platz.

Etwas zu Leo und zur deutschen Geschichte

Das Projekt Pariser Platz liegt nicht nur geographisch auf der Grenze, es markiert auch den Grenzfall von 40 Jahren Berliner Kultur unterhalb der offiziellen Überschriften. Wer diese Zeit in Berlin gelebt hat, weiß das, wer nicht, dem muß man es erklären.

In Berlin war bislang offengeblieben, was in Westdeutschland seit langem durch das künstliche Selbstbewußtsein und Wohlbefinden des Weststaates verschüttet wurde: Wir

Pariser Platz 4 (links), Sitz der Akademie ab 1907
Reichstag, Brandenburger Tor und Pariser Platz



bewegen uns in Deutschland, und zumal in Berlin, nicht in einem gewöhnlichen Geschichtsraum, sondern stets zwischen Gräben und Abstürzen einander überschichtender historischer Katastrophen. Die gesplante Stadt war auch nur ein Text, der einen anderen überschrieb, und vieles von diesem darunterliegenden Text ist gar nicht mehr leserlich, aber in Personen noch da.

Erste Anwendung: Dies hat etwas mit der Art und Weise zu tun, wie Leo entwirft. Man ist nicht – schon gar nicht, wenn man sie am Körper herumträgt – irgendwann mit der Geschichte zu Ende, und dann kämen davon reingewaschene Menschen, die einfach Qualität entwerfen, so wie sich J. P. Kleihues das vorstellt. Es ist auch nicht so, daß man sich aus dem Schlamassel nur hinaufschwingen muß in die internationalen Netze freischwebender Intelligenz, von denen Nikolaus Kuhnert als Heilmittel der deutschen Situation träumt. Leo ist von der Geschichte festgesetzt. Er entwirft im Zusammenhang der Verletzungen, die ihm die deutsche Geschichte zugefügt hat.

Es ist bei Leo keinesfalls von reiner Architektur die Rede. Man lasse sich auch vom Homo-Faber-Gesicht seiner Entwürfe nicht täuschen. Nicht nur ist die technische Schlüssigkeit, das Erfinderische an Leos Arbeitsweise, keine Ästhetik im Sinne von High-Tech, noch ist hier ein spezialisierter Technik- oder gar Industriearchitekt am Werk. Vielmehr ist die technische Schlüssigkeit eine Redeweise des Zeitgenossen Leo, eines verletzten Zeitgenossen, der nicht verdrängen kann. Die technische Geschlossenheit ist vielmehr ein Plakat für eine gar nicht schlüssige Welt. Die Fragen, die der Techniker Leo sich stellt, greifen rund um: Wie gehe ich richtig mit Wasser, Erde um, wie mit menschlicher Zeit? Wie kann ich ein bißchen Sinn und Bequemlichkeit einbauen? Er will erleichtertes Leben anbieten, und darin ist er hartnäckig bis zur denkbarsten Unbequemlichkeit.

Was ihn stets schwierig gemacht hat, ist die Überdetermination seiner Projekte. Gesehen wurden allerdings nur die funktionalen, technischen Schichten (daß der Entwurf mehr Zwecke vereint, als die Auftraggeber in ihrem Leben denken können, und die Lösung darbietet für eine um 180 Grad gedrehte Aufgabenstellung, also den Auftraggeber revolutioniert), nicht die unkenntlich gemachten biografisch-historischen. Und doch wird man ohne sie keinen Entwurf Leos ganz verstehen können.

Der Funktionalismus von Leo ist menschenfreundlich: Er möchte Gebäude machen, die nicht auf sich bestehen, sondern den Nutzern in die Hände spielen. Deshalb stellt sich Leo ganz dicht neben die Nutzer, hört ihnen genau zu, überlegt ihren Fall, systematisiert ihn, mit dem Ziel, es ihnen noch handlicher zu machen, und dann entwirft er. Dies ist aber auch eine Wurzel der Mißerfolge. Nutzerangaben halten vor allem Spielräume offen. Das versteht Leo nicht. Seine unerbittliche Genauigkeit im Verbessern der Nutzungen schlägt vermutlich gerade die kleinen Nutzer in die Flucht (manchem ist eben mit einem leeren Schuppen beser gedient als mit einer genau eingestellten Maschine). Den großen Auftraggebern macht sie aber klar, daß sie ihre eigenen Prämissen nicht durchschauen, und er läßt ihnen wenig Luft, um nachzulernen. Das muß gesagt sein.

Vor allem aber ist der Funktionalismus von Leo für alle eine Zumutung, weil er vielschichtig ist. Nutzungen werden neu gedacht auf den Punkt hin, daß sie mit anderen verknüpft werden können. Nichts soll nur einem Zweck dienen. Leo steht fassungslos vor einer Wirklichkeit des Verschleißes von Ressourcen: reinen Verkehrswegen, unprakti-

schen Repräsentationsflächen, ungenutzten Brandschutztreppen usw. Er nutzt alles dreifach. Er baut Modelle der Einsparung von Masse und der klugen Übereinkunft, ein Neapolitaner mit High-Tech-Zugriff.

Und schließlich hat Leos Funktionalismus mit den Surrealisten zu tun. Das Funktionale ist zugleich Bild, Erinnerungsspur, Sitz einer historischen Urszene, das strenge Detail umgekehrt ein Stück festgemachter Widerstand gegen die Welt, wie sie ist, die falschen Bündnisse, die richtigen Lügen der deutschen Geschichte. Die Kodierung ist biografisch, aber sinnvoll, nachvollziehbar und für den Entwurfsvorgang zwingend. In dieser Schicht ist die intuitive Verständlichkeit von Leos Entwerfen angelegt und dessen Scheitern am positiven Verstand, linkem wie rechtem.

Eine Vorgeschichte

Zurück zum Berliner Untergrund. Wie es zwei deutsche Staaten und zwei Berliner Akademien der Künste gegeben hat, so hat es im gepalteten Berlin der letzten fünfzig Jahre zahlreiche andere Spaltungen und Verdoppelungen gegeben, nicht nur unter Institutionen, sondern auch unter Freunden, Kollegen, Weggefährten, und ebenso in vielen einzelnen Personen selbst – teils Brüche in ihrem Leben, teils synchrone Brüche ihrer Person –, die auf diese oder jene Weise beiden Staaten, beiden Situationen verbunden waren.

Ich sage nichts Neues, wenn ich hinzufüge, daß diese Spaltungen, Verdoppelungen, unterirdischen Verbindungen und überkreuzten Loyalitäten in Kunst und Architektur besonders intensiv waren. Das hat eine Vorgeschichte in den dreißiger und vierziger Jahren, über die man vielleicht nie Bescheid wissen wird, an die man auch nicht freiwillig rührt. Sehr viel besser bekannt ist das, was in den sechziger Jahren daraus wurde: Jeder, der in den zurückliegenden Jahrzehnten in Berlin auf diesem Gebiet tätig war, hat damit seine Erfahrungen. Diese Erfahrungen sind in der Mehrheit der Fälle, wenn man nicht zur selben Familie gehörte, keineswegs angenehm gewesen.

Wie immer dem sein mag – nur über diese Brücke war das kleine Wunder der unblutigen Vereinigung der beiden getrennten Akademien möglich. Das ist der Grund, weswegen davon die Rede sein mußte. Wäre das nicht so gewesen, hätte es ein ganz anderes Szenario gegeben, das von Ab-

wicklung und Übernahme der Immobilien und Archive. Die westliche Akademie wäre dann als Kolonisator aufgetreten, so wie es zum Beispiel, in atemberaubender Dreistigkeit, das Deutsche Historische Museum vorexerzierte. Jede Beschäftigung mit dem Grundstück Pariser Platz 4 hätte unter diesem unangenehmen Vorzeichen gestanden.

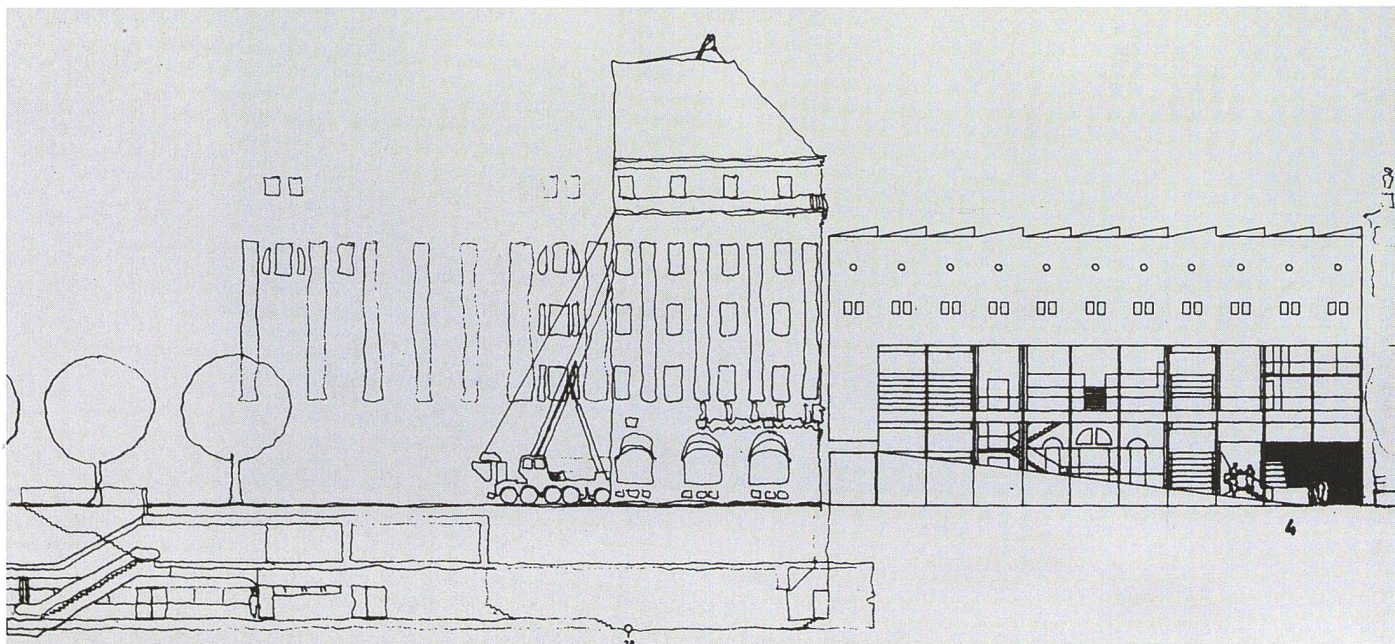
Und nun endgültig zu Ludwig Leo. Leo steckt mitten in jenem Knäuel verletzter Leben und überkreuzter Loyalitäten. Doch bei ihm hat es nicht die bekannten parteilichen Folgen. Leo gehört zu einer dritten deutschen Familie, die in ihren Erfahrungen und Verwundungen aus der Zeit vor 1945 kommt, aus Widerstandszusammenhängen, bekennender Kirche, nicht ganz einfachen preußischen Familienverhältnissen. Damit verknüpfen sich Geschichten der ersten Nachkriegszeit, des Büros Luckhardt usw., und andere, die vom kammermusikalischen Untergrund der Westberliner Nachkriegsentwicklung handeln, deren Eigenheiten man, in Quartettform gedacht, besser versteht. Netze dieser Art sind natürlich von der Vereinigung überholt worden, aber sie sorgten dafür, daß Architekten wie Leo, Hämer oder H. C. Müller, die inzwischen anderes zu tun gewohnt sind, sich eigenhändig ans Entwerfen für den Pariser Platz machten.

Leos Sonderstelle ist, daß er bei allen herzlichen Loyalitäten auf eine schmerzhaftere Weise exterritorial ist, die über die unschön parteilichen Verhältnisse von Kunsthochschule, Akademie, Aktives Museum usw. hinausgeht. Ich behaupte, seine Hauptloyalität ist eine gegenüber der deutschen Geschichte. Weil das so ist – und weil für Menschen seiner Generation diesem Leiden gegenüber kein Heilmittel gewachsen ist –, ist er heute als Architekt auch gar nicht mehr greifbar.

Anders gesagt, er brauchte den glücklichen Zufall, daß seine Loyalität dem Leiden an der deutschen Geschichte gegenüber des Architekten bedurfte, der er ist. Genau das ist der Fall, um den es hier geht.

Der erste Akademie-Wettbewerb

Die Architekturabteilung der Akademie wandte sich Ende Januar 1993 also an ihre Mitglieder mit der Bitte, für einen internen Wettbewerb Entwürfe einzureichen. Die Entwurfsaufgabe bezog sich ausdrücklich nur auf das Vorderhaus, die Präsenz am Platz. Die Resonanz scheint nicht besonders stark gewesen zu sein. Leo versicherte, er mache nur mit, um die Aktion, und vor allem den sich mit ihr identifizierenden Abteilungssekretär, zu unterstützen.



Ich schreibe, was ich hier schreibe, weder als Journalist aufgrund gehöriger Recherche noch als Historiker, der Zugang zu den Unterlagen hat, sondern als Mitbetroffener, mit dem Material der dadurch aufgefangenen Nachrichten – mitbetroffen durch das Gutachten, das Bernhard Strecker und ich 1991 für den frisch eingesetzten Senatsbaudirektor Hans Stimmann gemacht hatten, durch Ratschlag mit Leo auf dem Pariser Platz, wie die Sache in Bewegung zu bringen sei, durch den Umstand, daß Leo sich auf unser Gutachten beruft, mitbetroffen schließlich durch die unselige Architekturdiskussion über Stein und Bein, in der Leo nicht vorkommt und in die man ihn hineinbringen muß, damit die Dummheiten der Lager (hier Behnisch, dort Kleihues) vom Platz verwiesen werden.

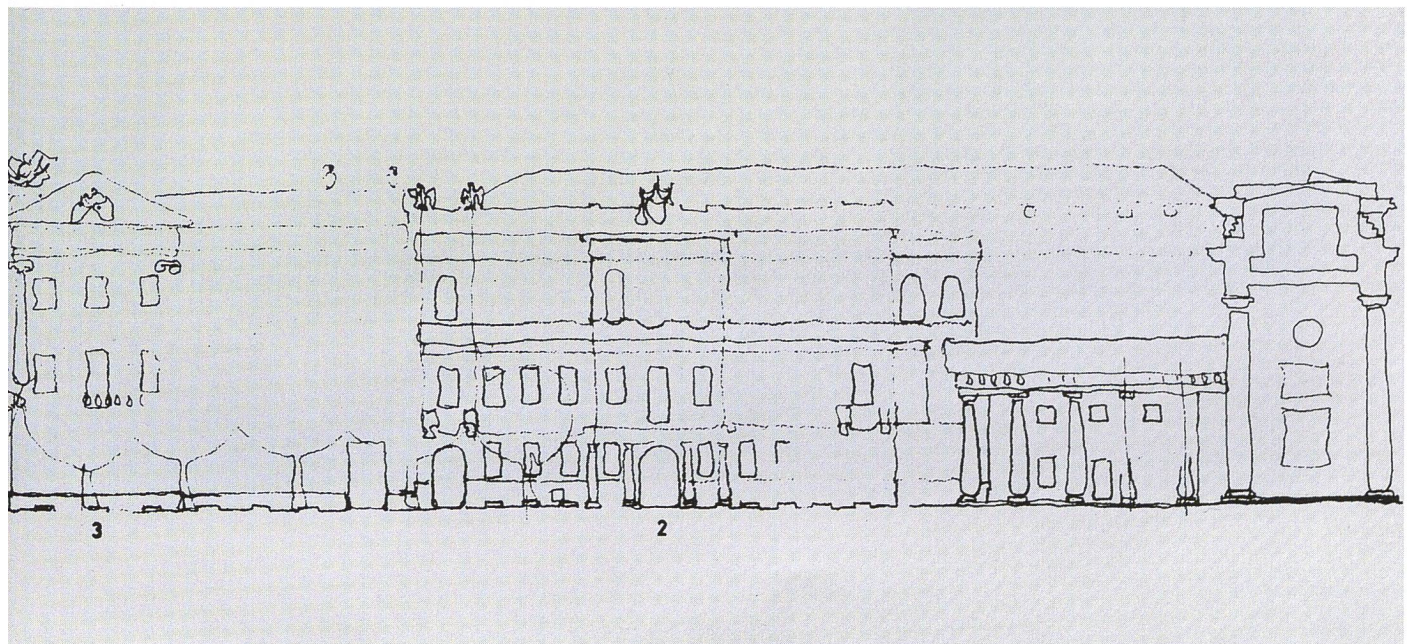
Der erste interne Wettbewerb ist insofern bemerkenswert, als er nicht nur intern, sondern auch ohne jede vorherige begleitende oder nachfolgende Öffentlichkeit durchgeführt worden ist. Er wurde regelrecht durchgeführt: Eine Jury, zu der auch der Senatsbaudirektor, Hans Stimmann, und ein Vertreter des Landes Brandenburg zählten, beriet im Oktober 1993 unter Vorsitz von Gustav Hämer die eingereichten Arbeiten und verteilte Ränge. Und damit war es getan. Die Kunde von diesem Wettbewerb hat die Öffent-

lichkeit nie erreicht. Die Ergebnisse wurden erst vorgezeigt, als sie überholt waren.

Die Gründe waren, wenn man die Arbeiten damals, frisch eingereicht und ohne die Deckschicht des zweiten Wettbewerbs und seiner sehr viel repräsentativeren Formate und Ergebnisse, durchsah, durchaus verständlich. Dieses Ergebnis war so deprimierend mittelmäßig, zum Teil verstaubt, zum Teil Rückfall in den posttotalitären Prunk der fünfziger Jahre, zum Teil skurril antiquarisch und allem heutigen Entwerfen entrückt, daß man damit die eigene Abteilung denunziert hätte,

Das heißt nicht, daß diese Hilflosigkeit der Aufgabe und den Bedingungen am Pariser Platz gegenüber gleichmäßig auf alle Teilnehmer zu beziehen wäre. Aber wirkliche Ausnahmen, oder, um genauer zu sein, rundum einfach vorzeigbare Entwürfe, gab es nur zwei oder drei. Die Jury fand einen ersten und einen zweiten Rang.

Der eine Entwurf war von Ackermann, ein – wie zu erwarten – klarer, gut ausgewogener Baukörper, dem Ort angemessen, funktional und stadtbildlich befriedigend, keimfrei, unpersönlich. Mit ihm hätte die Akademie unbesehen in die Öffentlichkeit und den langen Prozeß der politischen Durchsetzung ihres Vorhabens gehen könne, sie hätte sich auch die heutigen Reibereien mit der inzwischen vorliegen-



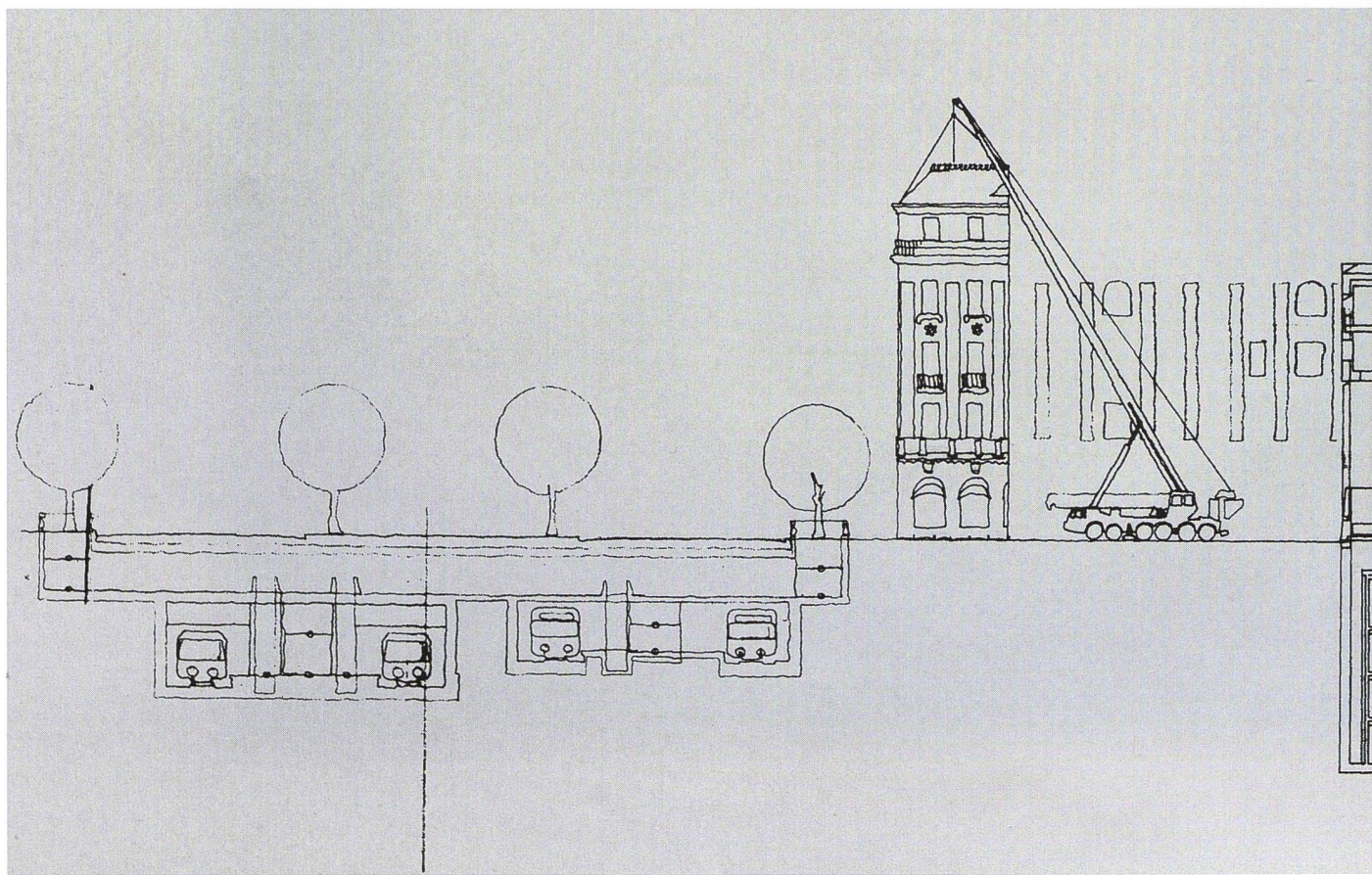
den Gestaltungssatzung gespart. Der Entwurf hätte auch an die erste Stelle gesetzt werden können. Das hätte das erste Verfahren vielleicht auch schon zum endgültigen gemacht. Daß das nicht geschah, lag daran, daß es den anderen Entwurf gab, den Ludwig Leos. Leos Entwurf war nicht einfach besser, sondern er stellte für sich – und damit für alle Beteiligten – einen anderen Anspruch an Architektur.

Leos Entwurf

Leos Entwurf ist zuallererst eine Antwort auf die Ausgangsfrage: welche Akademie? Er entwirft eine ganze Akademie: West und Ost, Hand und Kopf, Oben und Unten, alles soll hier seinen Platz finden. (Das war damals noch keineswegs offizielle Lesart.) Die Akademie ist für ihn zweitens kein privater Klub mit einem großen Foyer für

gelegentliche öffentliche Auftritte, sondern ein durch und durch öffentliches Haus, wo alle Teile, vom Präsidentenzimmer bis zu den Werkstätten, in einem einsehbaren Zusammenhang stehen. Sie ist drittens eine Akademie der Akteure, wo die Werkstätten der Ostberliner Akademie bestätigt sind so gut wie die Anforderungen des Westberliner Ausstellungstechnikers.

Der erste Schritt ist, das Vorhandene zu bestätigen. Leo sagt: Das Vorhandene ist das alte, von Teilen der Ostberliner Akademie bespielte Ausstellungsgebäude. Was neu zu bauen ist, hat nicht die Aufgabe, das Vorhandene abzuwickeln und bestenfalls als Nutzwert zu übernehmen, sondern es soll es aufnehmen und weiterentwickeln. Dazu gehören die – heute lichtlose – Verbindungshalle und das fünfgeschossige Treppenhaus, das mit ziemlicher Sicherheit noch vom Umbau des barocken Palais durch Eduard

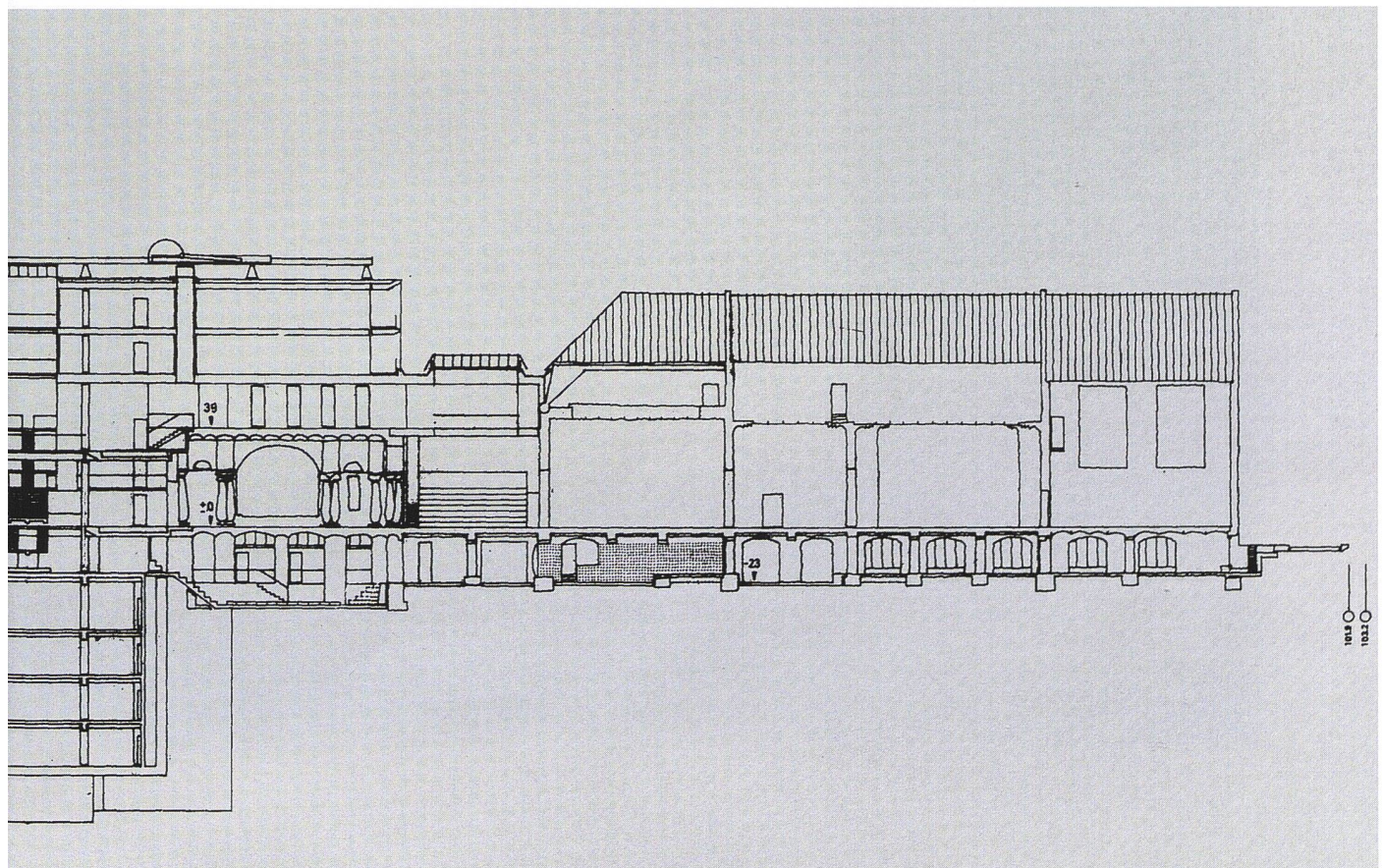


Knoblauch stammt und den letzten Rest des alten Palais darstellt. Es wird nicht nur erhalten, sondern im Neubau virtuos genutzt. Seine Stufen bilden im Entwurf darüber hinaus die Skala, an der Leo die vielen unterschiedlichen Niveauhöhen abträgt. Abgerissen werden nur die beiden Speerschen Treppenhausembauten beidseits des großen Quersaales.

Indem Leo das Ausstellungsgebäude als fertiges, nicht neu zu entwerfendes Gebäude mit einer als historisches Erbe gegebenen Organisationsweise behandelt, einschließlich der Umfahrung, ergreift er zugleich Partei im Streit um die Behrenstraße und die Nutzung der Ministergärten für Neubauten des Bundes. Leo weigert sich, besteht auf der Offenheit der Grundstücke am Pariser Platz nach Süden und damit auf der Offenheit der Frage, wie mit den historisch kontaminierten Gartenflächen umzugehen sei.

So kann nun auch das Vorderhaus gar nicht einfach davorgesetzt werden, es hat sich in die vorhandene Situation hineinzuastasten. Leo bemißt das neue Vorderhaus tiefer als das alte, so daß es noch das alte Treppenhaus einbegreift. Der Lichtmangel in der Mittelzone wird dadurch aufgefangen, daß dort quer durch das Gebäude ein Lichtschacht läuft, der bis in die unteren Ebenen Tageslicht einfallen läßt.

Unter das Vorderhaus ist eine fünf Geschosse hohe Wanne geschoben, in der zuoberst ein gewöhnliches Kellergeschoß liegt, das die vorhandenen Kellerräume des Ausstellungsgebäudes erschließt, darunter ein viergeschossiger Container, der alle etwaigen Quantitäten, zum Beispiel Autos, oder das Archiv, aufnehmen soll, eine offenbare Trotzgeste, die sich zugleich polemisch auf die Außenwelt bezieht, auf den „Adlon“-Bunker direkt vor dem Haus unter dem heutigen



Platz und auf die neuen Berliner Unterwelten in der Friedrichstraße.

Das Erdgeschoß des Vorderhauses ist gegenüber dem Platz so weit (1,1 m) erhöht, daß es in einer Ebene liegt mit dem Niveau des Ausstellungsgebäudes. Vom ersten Augenblick an sagt einem das Gebäude, daß es etwas will, und daß einfaches Hineinstolpern nicht vorgesehen ist. Mittig und direkt kommt man überhaupt nicht hinein, vielmehr liegt der Haupteingang seitlich.

Hier aber ist alles auf Großzügigkeit und Bedacht des guten Empfangs zugeschnitten. Der Empfangsraum ist Vorfahrt, Zugang, Begrüßungsraum. Er ist mehr als drei Gebäudeachsen breit, weit genug, daß zwei Busse nebeneinander stehen und ihre Gäste entlassen können. Von hier aus ist alles erschlossen: Geradezu, in der unmittelbaren Einfahrtsachse, zunächst die Werkstätten; die beliefernden Lastwagen fahren um das Ausstellungsgebäude herum und verlassen an der Ostseite, an der Grenze zum „Adlon“, wieder das Vorderhaus. Der seitlich an der Fahrspur liegende Raum dient zur Vorfahrt von Bus und Taxi, zum Warten, Begrüßen usw., in den, über einige breitliegende Stufen zu erreichen, ein Podest auf Foyerniveau eingeschoben ist. Von diesem Podest aus ist einerseits das alte Treppenhaus zugänglich, vor allem hat man den Haupteingang vor sich. Linkerhand liegt, halb innerhalb, halb außerhalb, ein Stützpunkt für Information, Aufsicht.

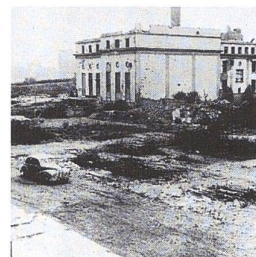
Drittens ist vom Empfangsbereich aus, unterhalb des Podestes, zwischen Fassadenvorhang und Aufsicht, eine Rampe erreichbar, die unmittelbar in das Zwischengeschoß hinaufführt, direkter Zugang für Rollstuhlfahrer zur Nutzerebene und noch einmal ein Stück Distanz zum Platz.

Hat man den Haupteingang benutzt, findet man sich im hohen Foyerraum, der stellenweise auch das Obergeschoß miteinbegreift. Das gilt zuallerst im Treppenbereich: Mitte des Gebäudes, die einem durch historische Bemessung und Anlage die Einrichtung klarmacht: Akademie, gegründet 1696, nicht im Hansaviertel, sondern am Pariser Platz, und zugleich heute, von vollkommen moderner Leichtigkeit mit seinem durch vier Geschosse hindurchfallenden Oberlicht und den vielfältigen Durchblicken.

Es gilt fast noch mehr für die vordere Raumschicht, in der die Rampe liegt – sozusagen das Fenster der Akademie nach außen. Die Eingangsebene selber enthält, neben dem Infotresen, Katalogverkauf, Kasse, etliche Sitzmöglichkeiten, Garderobe und ganz zur linken Seite eine Cafeteria.

Hofseite der Akademie des Gebäudes, um 1950.

Aus: A. Lammert, H. Dorgerloh, K. Krenzlin, A. Purfürst, Pariser Platz Nr. 4 – Akademie der Künste zu Berlin. Eine Dokumentation, Berlin 1991



Die große Treppe führt zunächst ebenfalls auf die Ebene Zwischengeschoß. Vom hier erreichten Podest sind drei Weiterführungen möglich, erstens geradeaus hinauf in die Räume von Präsident und Sekretär im Obergeschoß, die dessen östliches Drittel ausmachen; zweitens seitlich ins Zwischengeschoß, zu den Arbeitsmöglichkeiten: dem Presereferat, den Computern, die Archiv und Bibliothek erschließen; und drittens im Zuge der dreiläufigen Treppe selbst, ins zweite Obergeschoß.

Auf diesem Wege dort angekommen, blickt man von oben ins Foyer hinab. Rechts (an der Stelle des alten Sitzungssaals) liegt ein zweites, oberes Foyer, das, statt wie im alten Gebäude sich auf den Außenbalkon zu öffnen, innerhalb des Gebäudes über der großen Rampe einen Balkon bildet. Linkerhand liegt rechts, fast über das gesamte westliche Gebäudedrittel, der, seitlich wie aus dem Oberlichtgraben erhellte, große Sitzungssaal.

Vom Ankunftspunkt der großen Treppe aus erreicht man andererseits, nach links, über einen Treppenabsatz die etwas höher liegende Obergeschoßebene des Ausstellungsgebäudes. Auch hier ist noch Öffentlichkeit, Fest, Empfang usw. Für die tägliche Praxis gibt es deswegen, mit dem gleichen Niveausprung, seitliche Übergänge. Je zwei Brücken überqueren links und rechts die kleinen Höfe, hinüber ins neue, aus der Überbauung des ersten, quadratischen Saals entstandene Quergebäude und weiter zu den jeweils seitlich liegenden Büroräumen.

Kritische Rekonstruktion

Es mag eine Selbstüberschätzung der eigenen Arbeit sein, hilft vielleicht aber doch, Leos Entwurf besser zu beleuchten, wenn man sich vorstellt, daß Leo sich vorgenommen hatte, von der Aufgabe einer kritischen Rekonstruktion auszugehen. In die Broschüre zum Pariser Platz hatten wir hineingeschrieben, es sei innerhalb der vorgegebenen Formen (Parzelle, Typologie, Fassadenschema) die Ausübung einer modernen Architektursprache geboten. Das war kleinmütig formuliert, im Blick auf den Architekturmarkt, wie er nun einmal ist. Es konnte als Aufforderung zur Fassadenschneiderei gelesen werden. Leo hat es anders gelesen und die Aufgabe so radikalisiert, wie sie gedacht, nicht aber gedruckt war.

Geht man den Wegen nach, die der Entwurf als Nutzungs-

plan vorschlägt, dann braucht es nur einen kleinen Kick, um das Komplizierte dieser vielfältigen Beziehungen auch wieder ganz einfach zu machen. Was wollt ihr, sagt Leo, ich habe doch nur die alte Akademie wiederhergestellt. In der Tat, diese verzwickte Architekturmaschine ist eine minutiöse Übertragung – kein Nachmachen, sondern ein facettenreiches Übersetzen, Öffnen, Durchleuchten, Überschriften, wie immer man will – des Wege- und Funktionsschemas der alten Akademie, des Umbaus von Ihne.

Leo zieht also erst einmal den Hut vor Ihne. Er übernimmt das Ausstellungsgebäude nicht als historisches Gemäuer und auch nicht nur als Nutzwert, sondern als Konzeption, die man für heutige Anforderungen ertüchtigen muß. Er zitiert also, ohne historische Schnörkel, die Erschließungssituation von Ihne mit der Verknüpfung von Einfahrt, Geleit in das Obergeschoß und Zugang zu den Ausstellungsräumen – eine großzügige, architektonisch schöne Situation, die zugleich im Verbindungsbau noch als Ansatz erhalten ist. Von Ihne ist auch die Umfahrungssituation mit der Anlieferung für Säle und Werkstätten übernommen, mit dem zweiten, dem Ausfahrtstor links. Das ist einfach praktisch, sagt Leo, denn in den Platzecken sammelt sich sonst nur der herumfliegende Dreck.

Genauso verfährt er mit Knoblauch und dem Barockpalais, das Knoblauch umbaute. Das barocke Palais hatte ursprünglich einen Mittelrisalit und darin wohl ein Portal, und außerdem die Torfahrt an der rechten Seite. Schon die Lindenrolle zeigt die Torfahrt zweigeschossig überbaut, das mittlere Portal ist verschwunden, das Portal liegt in der Torachse. Erst Ihne legte das linke Portal an. Was sich in der Ihneschen Neuinterpretation also hielt, war die Typologie des Palais mit der Erschließung über die Torfahrt, zugleich ein altes Berliner Motiv, das so u. a. auch im Nikolai-Haus gegeben war. Hier liegt die Wurzel der Distanz gegenüber dem Platz, die das zerstörte Palais auszeichnete. Die Zuwendung zum Platz vollführte das Palais erst im Obergeschoß mit dem Balkon vor dem zentralen Salon, dem späteren Sitzungssaal. Auch diese Äußerungsweise hat Leo in seinem Sitzungssaal übernommen und neu interpretiert.

Das wichtigste typologische Merkmal des Palais war aber der Sockel. Dieser – der Herkunft nach palladianische – Sockel wurde unter Friedrich Wilhelm I. durch die Palaisbauten und Bürgerhaus-Musterentwürfe Gerlachs eingeführt. Er blieb ein Kennzeichen des Berliner Mietshauses

bis etwa 1880. Für den Palaisbau war er obligatorisch. Sämtliche Bauten am Pariser Platz zeigten ihn, bis zur Zerstörung, auch die Neubauten des 20. Jahrhunderts.

Welches Malheur passiert, wenn man, wie Kleihues, meint, die klassizistische Form übernehmen und den Sockel aus ökonomischen Gründen einsparen zu können, zeigt sein Haus Liebermann. Kleihues' Mißgeschick ist die logische Folge einer Architekturauffassung, die eine Fassade nicht als Front eines Körpers auffaßt, sondern als eine der vier umschließenden Seiten eines Kartons mit einem bestimmten Raster, dessen Felder man nur noch binär, mit Öffnen oder Schließen, Loch oder Fläche, bedienen kann.

Leo nimmt den Sockel nicht als tote Vokabel auf, sondern als Geste. Gegen den billigen Populismus des frontalen Hineinlatschens, wie er vom Kaufhaus kommt, setzt er eine kleine Barriere. Wir sind in der Akademie – man sieht es von außen – nicht auf demselben Niveau wie auf dem Platz mit seinen Blumenfontänen über dem Bunker, seinen fliegenden Händlern, S-Bahn-Ausgängen und politischen Geschäften. Daher der Umweg über das seitliche Portal. Davor gelegt ist, verstärkend, ein zweites Bild: die Rampe, die, das historische Sockelniveau überschneidend, in der vordersten Gebäudeschicht ins Zwischengeschoß führt. Damit gibt es jetzt ein zweites Sockelniveau.

Dieses Sockelniveau wird auch nach außen dargestellt, durch eine dem historischen Sockelprofil entsprechende Außenneigung der Sockelzone. Dieser zweite Sockel ist nicht der Knoblauchsche, sondern eine Verbeugung vor Mies van der Rohes Übersetzung von Schinkels Sockel des Alten Museums in den der Nationalgalerie. Dies distanziert nicht nur, sondern verschiebt auch die Begegnung zwischen Innen und Außen weiter nach oben und entspricht insofern, auf eine sehr viel schweigsamere Weise, Knoblauchs Balkon.

Fassadenstruktur

Leos Fassade (altes Leosches Diktum: Ich bin kein Friseur) ist durchaus eine – und zwar, weil sie mehr ist. Sie ist einerseits eine Installation für den täglichen Gebrauch: Die offenen Teile können ganz geöffnet, sie können auch segmentweise oder ganz durch Rolladentore geschlossen werden. Sie ist andererseits eine moderne Fantasie über die verlorene historische Fassade. Daß ihm das glückt, im Gegensatz

zu allen anderen Entwürfen, beruht auf seinem unbeirrten Funktionalismus. Weil Leo gerade nicht den Fehler begeht, die historische Fassade als Bildfläche zu imitieren, sondern das gibt, was an der Sache von innen her kommt, Räumlichkeit und Gestik, den realen Austausch zwischen Innen und Außen, ist das Bild um so freier da. Es muß nicht als solches auf die Außenhaut geklebt werden.

Das Fassadenschema ist denkbar einfach: Es gibt einen Rahmen aus geschlossener Fläche, der einerseits von oben übergreift und die beiden Obergeschosse zusammenbindet, der andererseits seitlich ansetzt und die (von links nach rechts gelesen) erste der elf zugrunde liegenden Achsen einbezieht. Das verbleibende Fenster steht optisch auf dem beschriebenen Sockel, der Rahmen auf dem Ausfahrtstor. Die geschlossene linke Achse vermittelt zugleich den Konflikt mit dem schwer steinverkleidet geplanten „Adlon“-Neubau und überhaupt mit der wortlosen, abstrakt geometrischen Ecke.

In dieser einfachen Figur erscheint das Bild der Knoblauchschen Fassade, aber nur als Bild: bei uns bleibend, in unseren Köpfen. Es verdickt sich nirgendwo zur Darstellung oder gar dazu, sie sein zu wollen. Es bleibt auch in den geschlossenen Teilen bei der Wechselbeziehung zwischen dem Bild im Kopf und der modernen Fassade, die von etwas redet, was vor ihr war und ihr zugrunde liegt.

Die Fassade ist weder Glas noch Stein. Sie muß nichts bewahren, weder Archaisch noch Moderne. Die offenen Partien sind durch technische Elemente charakterisiert, deren Hauptkennzeichen es ist, im Idealfall, im Sommer, das Gebäude so auf den Platz zu öffnen, daß es überhaupt keine abschließende Haut gibt. Ebenso könnten die geschlossenen Flächen Putz sein, aber gedacht sind sie eher als eine Schicht Corten-Stahl. Die törichte Dichotomie Glas oder Stein ist überholt durch die radikalere, modernismuskritische Unterscheidung von Leistung und Bild.

Die Ornamentierung der Knoblauchschen Fassade ist nur in den oberen Partien wiedergegeben: Fenster des Mezzaningeschosses und die runden Drempelöffnungen im Fries, die Balustrade wird vertreten durch das Zitat der Düttmannschen Sheddächer im Hanseatenweg. Der Zugang zum Effekt der Erinnerung liegt aber nicht hier, sondern in der Einweisungsleistung des offenen Teils, in dem, was das Gebäude von sich nach außen gibt und was und wieviel es hineinnimmt. Das erhöhte Erdgeschoß (Sockel), die Distanz zum Platz, der seitliche Eintritt mit der Linkswen-

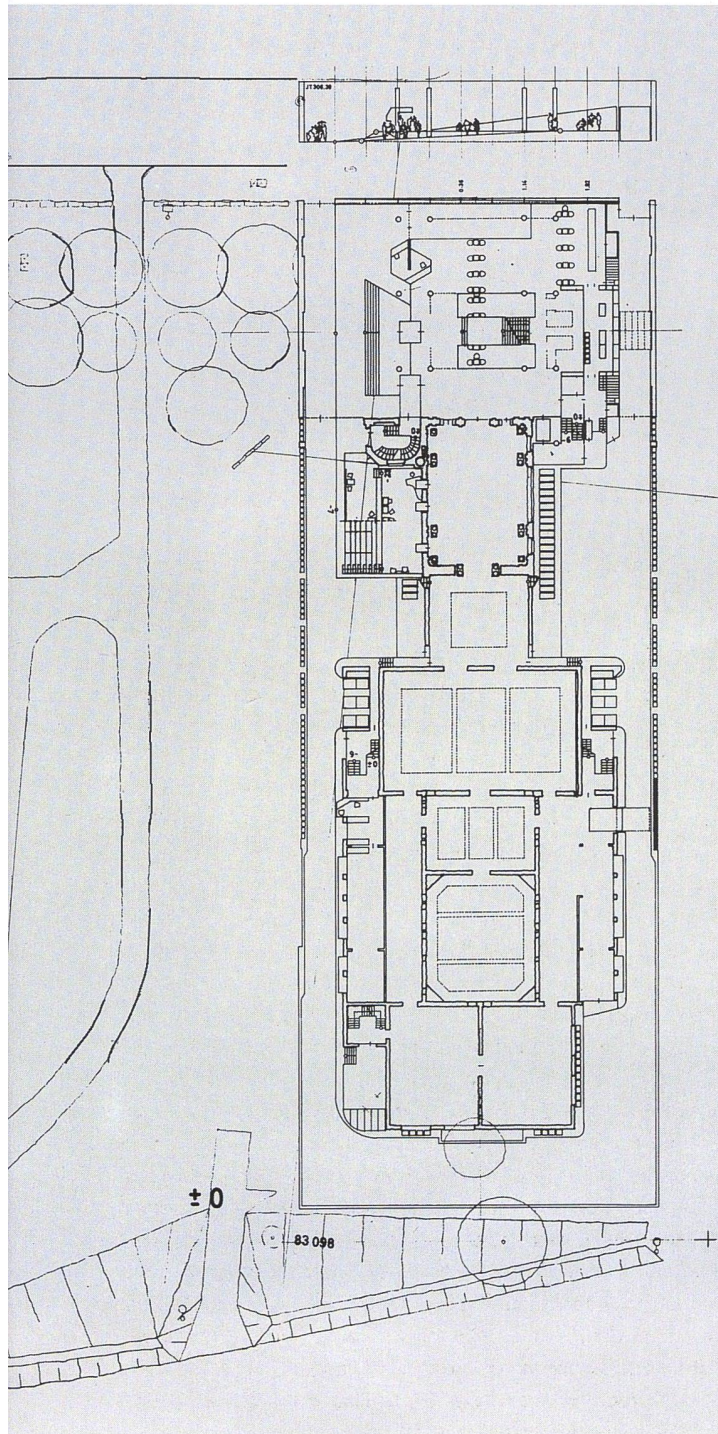
dung zu Rampe und Treppe, das sind Grundgriffe, die die Palaisfassade präsent machen, ohne sie nachzuäffen. Es ist nur das da, was tätig ist und gebraucht wird: die besondere Vermittlung von Innen und Außen, die Einweisung der Besucher und Benutzer. Schon daraus ergeben sich Flächigkeit, Ruhe, Spannung.

Das weitere war vielleicht mühsam zu erarbeiten, aber es sitzt nun im Fassadenschema, als ergäbe es sich von selbst. Die elf Achsen sind da, ohne sich extra melden zu müssen. Es gibt kein Andeuten und kein Blinzeln, keine schamhafte Wiederholung, sie sind schon vorher da und das, was sie sind. Wir sehen sie zunächst in den Überschneidungen der verschiedenen optischen Schichten. Die geschlossene erste Achse interagiert mit den zwei betont offenen Achsen der Einfahrt rechts; zugleich wiederholt sie sich in der Einfachheit der neunten Achse, wo ihrem Ausfahrtstor der Pförtner- und Informationsstützpunkt entspricht.

Mit diesen Wechselbeziehungen hat man die Grundeinheit, die Achse, rezipiert, aber noch nicht den Rhythmus, die zwingende Einheit der Fassade. Diese (elf Achsen, keine mehr, keine weniger, also keine Serie, keine schlechte Unendlichkeit: wir sind am Pariser Platz) ergibt sich aus der dritten Schicht, der Korrespondenz von Fassadenachsen und Stützenstellung. Nun ist der Rhythmus da: 3:1:3:1:3. Die vierte und die achte Achse sind die eigentlichen Träger. Sie vertreten in der Fassade die starken Zwischenjoche – die beiden innenliegenden Stützenpaare – der Stützenkonstruktion.

Genauso sehen wir mühelos die horizontale Gliederung: den Sockel als Ebene, Rampe und Zwischengeschoß, die beiden Hauptgeschosse als zusammenhängende untere, tragende Einheit, darüber die geschlossene Fläche mit Attika und Dachluken als Zitate. Der untere offene Teil der Fassade beschreibt die Höhe des barocken Palais. Der geschlossene Teil darüber beschreibt den Umbau durch Knoblauch mit der neuen Höhe.

Die Arbeit, die man in diesem mühelosen Ergebnis nicht sieht, ist die, die im Inneren, in der Organisation der Zwecke, Wege und Räume, geleistet wurde. Was außen erscheint, ist nur die reife Frucht. Diese Fassade ist weder medialer Bildschirm, noch versucht sie sich als steinerner Tempeleinlaß. Sie ist weder aufgeregt gestalterisch noch technisch abwesend, sie ist alt und modern, sie ist offen und geschlossen, sie ist alltäglich und prägt sich doch schon beim ersten Sehen als Bild ein.



Fenster alltäglichen Lebens

Die formale Beschreibung kam schon bis hierher nicht umhin, gelegentlich Nutzungswinke zu geben, die das Maß des Üblichen überschreiten. Aber besser die Beschreibung summarisch bleiben lassen, als diesen Punkt nicht ausreichend zu beleuchten – die Durchfensterung des Entwurfs mit vielen kleinen Einschüben alltäglicher Praxis. Diese vielen kleinen Praxisfenster machen Leos Entwerfen erst so spannend. Überall versucht er, das Formale des berufsmäßig erstellten Gebäudes zu durchlöchern durch Erfahrung, Erinnerung, Kurzschlüsse des Spontanen und Lebendigen, durch freundliche Abkürzungen.

Die Weite des Empfangsbereiches – ein Außen gegenüber dem Haus, ein Innen gegenüber dem Platz, ist in seiner Großzügigkeit vor allem ein Angebot. Leo schätzt nicht zufällig Sawades Eingangslösung beim Hotel Esplanade am Lützowplatz. Daß die Vorfahrt aufhört, das technisch Minimierte spüren zu lassen, daß die Maße so sind, daß Fahrräder, Fußgänger, Autos nebeneinander möglich sind, daß man nicht gleich beiseite treten muß, sondern in Gruppen beisammenstehen kann, das ist es, was gemeint ist. Draußen, in Regen, Windzug, Schneematsch (Leo ist kein Schönwetterarchitekt), Verkehr und sonstigem politischem Betrieb auf dem Platz, soll keiner warten müssen, soll sich nichts stauen.

Noch deutlicher ist diese Haltung da, wo Leo Partei nimmt – die Bedürfnisse des Ausstellungsbauers hinsichtlich komplexer Anlieferungen und Zugänglichkeit, die der Toningenieure, der Theaterleute, also der Tätigen, der Akteure, unterschieden von der Verwaltung (sie hat sich, wie in allen Einrichtungen, in der Bestehenszeit verzehnfacht). Wichtigster Punkt: die kurzen Wege der Saubermacherinnen, der untersten Akteure, zum Müll – da ist Leo unerbittlich. Welche entwerferischen Kunstgriffe dafür nötig sind, liegt nur völlig außerhalb der Aufmerksamkeit derer, die Architektur beurteilen und Pläne lesen (wenn sie sie lesen und nicht gleich nach Modellen urteilen).*

Dieter Hoffmann-Axthelm

* Die vollständige Fassung des Aufsatzes mit dem hier nicht abgedruckten zweiten Teil findet sich in: *Werk/Bauen + Wohnen* 3/1995, S. 49 ff.