

**Herausgegeben von  
Ulrich Conrads und Peter Neitzke**

**Beirat:  
Gerd Albers  
Hansmartin Bruckmann  
Lucius Burckhardt  
Gerhard Fehl  
Herbert Hübner  
Julius Posener  
Thomas Sieverts**



**Dieter Hoffmann-Axthelm**

**Die Rettung  
der Architektur  
vor sich selbst**

**Zehn Polemiken**



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Hoffmann-Axthelm, Dieter:**

Die Rettung der Architektur vor sich selbst: zehn Polemiken /

Dieter Hoffmann-Axthelm. – Braunschweig; Wiesbaden:

Vieweg, 1995

(Bauwelt-Fundamente; 108)

ISBN 3-528-06108-1

NE: GT

Erste Umschlagseite:

Abriß und Neubau Unter den Linden, Rosmariengass, Berlin

Vierte Umschlagseite:

Haus Vaterland und Reste des Potsdamer Bahnhofs, Berlin 1972

Die Bauwelt Fundamente werden mit Unterstützung  
des Deutschen Architektur Zentrums DAZ herausgegeben.

Alle Rechte vorbehalten

© Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft mbH, Braunschweig/Wiesbaden, 1995

Der Verlag Vieweg ist ein Unternehmen der Bertelsmann Fachinformation GmbH.

Umschlagentwurf: Helmut Lortz

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Lengericher Handelsdruckerei, Lengerich

Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

ISBN 3-528-06108-1

ISSN 0522-5094

# Inhalt

## I Standpunkt

Warum ist die deutsche Architektur so subaltern? .....	8
Rückblick auf Berlin-DDR .....	24
Exkurs: Was heißt in der Architektur Stalinismus? .....	29
Der Architekt – ein Ökologe? .....	45

## II Zwischen Stadtplanung und Architektur

Zwischen Stadtplanung und Architektur .....	50
Lehren einer Ausstellung. Zum städtebaulichen Wettbewerb Potsdamer Platz .....	63
Investitionsarchitektur und kommunale Leitbilder .....	77
Unter Barbaren .....	89

## III Über die Grenzen

Wie lesbar ist die Geschichte? Überlegungen während des Wettbewerbs ‚Topographie des Terrors‘ in Berlin	92
Zumutung Berliner Schloß – und wie man ihr begegnen könnte .....	100
Die Aufgabe der Architekturkritik. Dankesrede anlässlich der Verleihung des Kritikerpreises des BDA im Bauhaus Dessau	115
Nachweise .....	130



## I Standpunkt

## Warum ist die deutsche Architektur so subaltern?

Ja warum? Die Frage führt zwangsläufig in ein Schneetreiben, wo die Konturen verschwimmen. Brüchigeres Eis als das, auf das diese Frage führt, gibt es nicht. Man wird von vornherein zugeben, daß hier Gefühlsurteile noch den sichersten Boden abgeben. Warum läßt man die Frage dann nicht besser gleich wieder fallen?

Man kann es sich etwas bequemer machen und allgemeiner fragen: Was ist los mit der deutschen Architektur? Man blickt auf die Jungen. Das ist normal – in Paris gab es schon 1981 das Programm „40 Architekten unter 40“. Der Blick auf die Jungen, nach vorn, verrät eine ganz gewöhnliche Unzufriedenheit mit dem gegenwärtigen Stand. Nationale Fehlzeiten sind erlaubt. Das französische Programm hatte das ungeheure Glück, gerade noch rechtzeitig zu kommen, um eine neue Generation zu lancieren. Inzwischen ist Paris, im Grunde zum ersten Mal in diesem Jahrhundert, ein Ort moderner Architektur geworden, nicht durch die Grands Projets, sehr wohl aber durch die Privilegierung eines kleinen Kreises hervorragender Architekten (Nouvel, de Portzamparc, Perrault, Chemetov u.a.). Im übrigen ist es kein Makel, daß ein großes Land keine große Architektur mehr hervorbringt. Man hatte sich in den siebziger Jahren ohnehin daran gewöhnt, daß architektonische Impulse von den Rändern kamen: aus Portugal, Katalonien, dem Tessin (Siza, Mateo, Sola Morales, Snozzi usw.). Sowie sich eine solche Pflanze zeigte, stürzten sich Architekturmedien und Auftraggeber darauf, um sie weltweit zu verbreiten. Die Vermarktung zeigt beredter als alles andere, was man sich aus dem eigenen Bereich, den diversen Zentren, erwartete.

Der Unterschied zwischen Zentren und Rändern ist ein Beispiel, das hilfreich sein kann. Warum haben die Ränder – zeitweise – mehr zu sagen? Man kann vermuten, daß das mit ihrer Ferne zu den Zentren zu tun hat. Es gibt Erfahrungsmöglichkeiten, die besonders sind, die konkreter und bildreicher blieben als die weltweit verallgemeinerten – das

elektronische Leben – der Zentren. In eine ähnliche Richtung weist die gegenwärtige Aktualität der spanischen Architektur. Spanien ist europäisches Randgebiet, trotz seiner Größe. Spanien hat aber auch einen rasanten Übergang aus der bedrückenden ‚Obhut‘ des Franquismus in die liberale Demokratie hinter sich: Man hat Erfahrungen und etwas zu verarbeiten. Wir sind damit schon mitten in der Diskussion, mithin dabei, die Ausgangsfrage als sinnvoll zu akzeptieren. Das zeigt: Kaum ist sie gestellt, weiß man intuitiv, daß sie auf etwas Reelles zielt. Also kann ich auch gleich die entscheidende Behauptung nachschieben: In Deutschland ist nichts normal, also ist der Blick auf die Jungen immer auch eine Variante des Blicks zurück auf eine auch für die Architektur katastrophal gewordene Geschichte.

Die Jungen sind die Urenkel der Moderne: die, die mit der deutschen Geschichte der ersten Jahrhunderthälfte keine Berührung hatten. Sie repräsentieren eine Nachwuchsschicht, die sich von der Anstrengung des Wiedereintritts in die internationale Architekturwelt erholt haben müßte. Aber auf welchen Schichten, in welchen Tiefen spielt sich das Historischwerden von Katastrophen ab? Wann ist die wiedergewonnene Normalität tatsächlich, und auch in bestimmte Tiefe hinein, normal? Ich suche im weiteren, bei der Beantwortung der Eingangsfrage, nicht die Beschreibung einer nationalen Schwächephase, sondern eine deutsche Besonderheit. Wer Freunde in andern Ländern hat, kennt eine ähnliche – selten offen gestellte, aber implizit allem Interesse an Deutschland innewohnende – Frage: Wie kommt es, daß ein Volk mit einer so großartigen architektonischen Tradition in der Gegenwartsarchitektur so mittelmäßig ist? So fragen die Italiener. Die Westeuropäer kennen die deutsche Kunst, Beuys, die Wilden, Kiefer usw. Wo, fragen sie, ist die dem entsprechende Architektur?

Ich versuche, mich in vielen kleinen Schritten heranzutasten. Wie beantworte ich die Frage europäischer Freunde? Ich stimme zu und rede dann von der deutschen Geschichte. Nur ist es auch mit der Zustimmung nicht getan. Vielmehr muß man wahrscheinlich auch die Frage noch interpretieren. Sie gibt implizit eine Beschreibung der deutschen Architektur mit, die etwa lautet: keine wirklichen Spitzen, in der Regel ein wenig hintennach, im Schlepptau der großen Konzeptentwicklungen, die von anderswo kommen.

Man kann erst einmal von der Qualitätsebene weggehen – Qualität ist da, gute Namen (Behnisch, Ungers, Steidle usw.) gibt es. Es sind auch nicht die technischen Möglichkeiten, Ausbildung und Qualifizierungs-

möglichkeiten, um die es geht. Symptomatisch ist eher der Fall High Tech – daß die konstruktiven Verfahren, die baulogischen Konzepte, die neuen Materialien in Deutschland entwickelt wurden, aber High Tech als Architektur anderswo entstand, in England. Das Nachklappen, daß man sich die architektonischen Themen von außen zuspieren läßt, gilt zum Beispiel auch nicht für das Thema Ökologie. Daß es hier nicht gilt, ist allerdings ein Fingerzeig. Dieses Thema hat nichts mit dem Bildproblem der Architektur zu tun.

Das Nachlaufen in den großen Bildüberschriften (italienischer Rationalismus, Dekonstruktivismus – Zaha Hadid, OMA, High Tech usw.) muß also als Symptom genommen werden, und dann sagt es nicht so sehr: Deutsche Architekten traben immer hinterher, als vielmehr: Sie haben vielleicht keine eigene Sprache und warten darauf, daß die anderen etwas sagen.

### *Ausdrucksmangel*

Also – was fehlt einem? Wenn man von hier aus weiterredet, muß man die Qualitätsfragen ganz außer Acht lassen und sich auf Fragen zubewegen, die mit dem Zustandekommen von Architektur zu tun haben. Evidenz ist da schwierig und oft nur gegen Einzelbeispiele zu haben. Was ich sage, sage ich überhaupt nicht gegen einzelne Architekten, sondern über einen Grundtatbestand, der mich seit langem beschäftigt. Ebenso lange ist mir die Sache sicher – der Eindruck, die deutsche Architektur leide an einem grundsätzlichen Mangel an Ausdruck.

Ausdruck heißt, daß ein Inneres sich nach außen mitteilt. Persönliche Ausdrucksfähigkeit empfinden wir, wo Körper, Gestik, Mimik, Stimme, Kleidung, persönliche Umwelt durchsichtig oder direkt sprechend werden für unterliegende Befindlichkeit. Was drückt sich aus? Das Ausdrucksvermögen ist mehrschichtig, reicht vom frühesten Ausdruck der Hilfsbedürftigkeit bis zur beherrschten Aussage, es teilt Körperzustände wie Wachheit und Müdigkeit mit, und in ihnen Geisteszustände wie Neugier, Lebenslust, Freude, Gleichgültigkeit, Unlust, Depression, aber auch Willen und Anspruch. Ausdrucksarmut empfinden wir als Mangel, jemand wirkt schematisch, trocken, in schweren Fällen gestörter Ausdrucksfähigkeit wie erstarrt.

Überträgt man dieses Ausdrucksverständnis auf Architektur, dann begreift das keineswegs eine einfache Analogie Körper-Gebäude ein – ein Gebäude

ist gerade nicht beweglich (läuft, springt, verweist, steht und sitzt nicht), sondern gehört auf die Gegenseite, die der schweren, vor allem unbelebten Natur. Doch ist es für den Schritt zur Architektur konstitutiv, daß das Gebaute Projektionsfläche menschlicher Eigenschaften und Bedürfnisse wird. Wie Mauerflächen, Stützen, Öffnungen sich proportional, funktional (tragend, lastend, ruhend usw.), in ihren Form-, Farb- und Materialqualitäten äußern, ergeben sie ein Ausdrucksbild, das wie jeder Ausdruck schwer zu beschreiben und intuitiv sofort zu verstehen ist.

Historisch sind die Ausdrucksformen allerdings stets öffentlich, also allgemein lesbar gewesen. Der Ursprung öffentlichen architektonischen Ausdrucks ist der Kult. Die blendende und die medusenhaft schreckliche Seite des Göttlichen ist also die Ursprache der Architektur. Daraus haben sich die jüngeren Schichten architektonischer Sprachlichkeit herausgelöst, Gestik und Bedeutung. Der klassische architektonische Apparat ist ein über Jahrtausende gewachsenes und immer neu interpretiertes Ausdruckssystem, in dem sich über lange Strecken die gesellschaftliche Selbstverständigung vollziehen konnte.

Das Wegbrechen der gesellschaftlichen Seite ist allgemeines Architekten-schicksal heute. Es heißt, daß keine gesellschaftlichen Botschaften mehr zur Verfügung stehen. Der Architekt ist mit sich allein und auf das subjektive Ausdrucksgelände angewiesen, das er selber mitbringt. Dieses Schwierigwerden des Ausdrucks haben alle gleich zu tragen. Aber es gäbe weder eine nie abreißende Regionalismuskussion noch den Blick auf nationale Architekturen und die europäischen Länder, wenn es nur noch um gleichgeartete, isolierte metropolitane Entwerferindividuen ginge. Es gibt keine verbindliche gesellschaftliche Sprache mehr, aber es gibt regionale und nationale Kulturen, in denen die jeweils besondere Geschichte, auch das jeweils besondere Architekturschicksal der Region oder des Landes, verarbeitet wird, ob die Entwerfer das wissen oder nicht.

Der deutsche Ausdrucksmangel ist insofern ein Kulturschicksal, das sich von der allgemeinen modernen Schwierigkeit noch einmal als besondere Ausdrucksunfähigkeit abhebt. Die deutsche Architektur schweigt natürlich davon. Sie schweigt vom Deutschen, von der Vergangenheit, von allem, sie ist beflissen neutral, nur Architektur. Daß sie schweigt und wovon sie schweigt, drückt sich nur über die Umwege aus, über die dieses Schweigen sich realisiert.

Der Ausdrucksmangel ist generationsspezifisch, und er ist architektur-spezifisch. Das erste ist um so deutlicher, als gerade die Nachkriegszeit von extrem ausdrucksstarken Architekten bestimmt wurde: Schwarz, Scha-

roun, Döllgast, Leute noch aus der Generation der klassischen Moderne, die bis weit in die Blütezeit der alten Bundesrepublik hineinwirkten. Daß der Mangel architekturenspezifisch ist, zeigt der Vergleich mit der Kunst. Lange vor den Wilden gab es den unbeirrten Protest gegen die bloß formale Qualität und das Insistieren auf Ausdruck, z.B. Baselitz und Hödicke, es gab Beuys' rätselhafte Fähigkeit, den Dingen ihren Ausdruck zu entlocken, und es gibt, als Exponenten meiner Generation und jenseits jeden plakativen Fetischismus des Heftigen, der Geste, des Expressiven an sich, Kiefers Verarbeitung der traumatischen Ausdruckstechnik der Nazis.

Warum in der Kunst, warum nicht in der Architektur? Die Antwort liegt auf der Hand. Zwischen 1933 und 1945 ist manches Bild gemalt worden, das auch als sozialistischer Realismus oder als Arbeiterkunst hätte laufen können. Aber es wurde kein einziges Bild gemalt, das gut genug oder ausdrucksstark genug war, um bestimmte Möglichkeiten des Bildes oder das Malen von Bildern überhaupt zu traumatisieren. Das war für die Nazis auch kein Problem. Sie hingen, trotz der Ausstellung „entarteter“ Kunst, nicht von Bildermachern ab. Mit Ikonen sind heutzutage keine Massen mehr zu mobilisieren. Anders in der Architektur. Sie stand im Mittelpunkt der nazistischen Inszenierung von Macht und Gewalt über andere. Die NS-Architektur in ihren verschiedenen Formen, als Platz, Aufmarschfeld, Lichtregie, Stadion, Reichskanzlei usw. mobilisierte in der Tat die Massen.

Das war auch keineswegs ein Mißverständnis zwischen Nutzern und Architektur. Einem Volk, das Schicksal, Untergang und rauchende Opfer wollte, wurde bereits in der Architektur genau das gegeben, was es wollte, nämlich die letzte historisch möglich gewesene Architektur, in der, wie sehr das auch nur noch Gips und Kino war, genau von den blutigen Verhältnissen und den Opfern geredet wurde, aus denen der Ausdruckskanon der Architektur kommt. Keine spätere Architektur konnte und wird noch diese kollektive Ausdrucksgrünasse mehr erreichen. Sie ist, weil sie von den Nutzern nicht zu trennen war, den übriggebliebenen Bauten (die Nürnberger Fragmente, das Olympiastadion, das Reichsluftfahrtministerium – heute Treuhand – usw.) auch gar nicht mehr eigen, die Sachen wirken heute roh, industriell, analphabetisch und banal.

Das heißt aber bis heute, daß man an dieser Architektur vorbei nicht vom archaischen Kern der Architektur reden kann. Man mag es steinerne Architektur, Tektonik, Typologie, Morphologie oder sonstwie nennen,

man kann immer nur durch das NS-Ultimatum hindurch davon reden oder davon etwas sichtbar machen.

Es ist auch klar, daß deutsche Architekten nicht mit Stirlings Ironie an dieses historische Paket herangehen können (siehe Stirlings Wissenschaftskolleg in Berlin mit seinen popfarbenen, schräg verwendeten Speer-Zitaten). Aldo Rossi soll einmal nach ziemlich viel Wein erklärt haben, der letzte große Architekt sei Speer gewesen. Als Mitglied der italienischen kommunistischen Partei konnte er freilich nur Henselmann als solchen bewundern. Es ist aber nicht nur leicht, beide im Werke Rossis wiederzufinden – ohne daß es darauf festzulegen wäre –; die Anekdote zeigt auch, um welche Sehnsüchte es geht, und daß man Nichtdeutscher sein muß, um davon, und sei es in einer schwachen Stunde, reden zu können.

### *Exkurs zum Generationenproblem*

Womit wir es hier zu tun haben, ist das Problem der schrittweisen Entfernung vom traumatischen Ereignis und möglicherweise dabei zu erwartender Fortschritte. Jede Generation verhält sich dazu anders, formuliert ihren eigenen Standort, der davon abhängig ist, wieviel man von den historischen Voraussetzungen noch mitbekommen hat. Nur sind Generationen keine objektivierbare Phrasierung historischer Verlaufszeit, sie sind eher eine Folge möglicher perspektivischer Standorte. Diese Perspektivenbildung wäre auch sinnlos, wenn nicht im Kern die Erfahrung (oder Behauptung) der eigenen Generation und ihres Blickfeldes stünde. Es gibt jedenfalls in der Architektur so wenig wie anderswo eine einfache Entwicklungskontinuität, vielmehr überlagern sich Zeitgeistphasen, historische Ereignisräume und Generationen. In diesem Zusammenhang ist es interessant sich klarzumachen, daß die Generation der Bauhaus-Moderne durchweg vor 1900 geboren ist (Scharoun und Schwarz sind in der Gruppe die Jüngsten). Generationenmäßig ergibt es einen Sinn, wenn 20 Jahre nach Mies, im selben Jahr 1905, Speer und Henselmann geboren wurden.

Auffälliger sind die Spannungen innerhalb derselben Generation – Schmitthenner, Mies und Gropius im selben Feld. Und wann und wie Schmitthenner und Mies, Speer und Henselmann gebaut haben, war weitgehend durch historische Zäsuren bedingt. Aber der Architekturgeschmack – was den Auftraggeber von Speer oder Henselmann angeht – von Diktatoren ist seinerseits wiederum von Zeitgeist und Generatio-

nenfolge abhängig. Der NS-Geschmack wie die stalinistische Dekorkunst entsprachen recht gut dem allgemeinen Geschmacksbild der dreißiger und vierziger Jahre auch in ganz unverdächtigen Ländern (Frankreich, Holland, Schweden, USA).

In Deutschland haben wir die Verdoppelung der Ahnenfolge, insofern wir nicht nur die klassischen Meister haben – Mies, Gropius usw. –, sondern aufgrund der besonderen Geschichte auch die Wasserscheide zwischen Tätergeneration und nachfolgender erster, zweiter, dritter, n-ter Verarbeitungsgeneration. Da beide Linien zugleich verfolgt werden, kommt es zu erst heute überschaubar werdenden Überdeckungen.

Hier interessiert die Abfolge der verarbeitenden Generationen. Die Wiederaufbaugeneration – das ist die Nachwuchsgeneration der Modernen wie Konservativen, die zwischen 1900 und 1920 Geborenen: Baumgarten, Eiermann, Ruff, Kreuzer, Henselmann, Hentrich, Abel, Wiedemann usw. – war noch vom persönlichen Erleben besetzt, Mitmachen, Nichtmitmachen, Wiederanfangen mit gutem Gewissen und unverbrauchten alten Zielen. Interessant wird es erst bei der zweiten Generation, die, die um 1960 die Führung übernimmt. Dieser nächste Generationsschub ist der der zwanziger Jahre: Behnisch, Frei Otto, Düttmann, Ungers.

### *Die Generation der Leitfiguren*

Es müssen eben, um überprüfbar reden zu können, Namen genannt werden, als Leitfiguren. Behnisch ist zweifellos eine. Behnisch ist das Schulkopf und die dogmatische Instanz für eines der beiden Grundthemen: das Wegarbeiten des Materials. Daß das Material weggearbeitet werden muß, kann in Deutschland keine persönliche Obsession sein, sondern hat mit dem steinernen Bauen und der fatalen – obwohl banalisierten, filmischen – Ausdrucksfähigkeit der Naziarchitektur zu tun. Behnisch besteht nicht zufällig auf der – außerhalb des deutschen Problems unsinnigen – Gleichsetzung von Transparenz und Demokratie.

Es gibt im Werk von Behnisch einen tragischen Schnitt: der konstruktive Behnisch vor Erfindung der High Tech-Ästhetik, und der zwischen minimiertem High Tech, dekonstruktiven Impulsen und einfacher Glas-Stahl-Moderne schwankende Behnisch danach. Bei beiden Phasen aber empfinde ich eine letztlich übereinstimmende Ausdrucksangst. Das Technische, das Leichte, Schwebende wird auf seine konstruktiven Aspekte festgelegt, auf die technischen Optimierungen und deren Ästhetik. Dann