

Ludwig Leo am Pariser Platz

Autor(en): **Hoffmann-Axthelm, Dieter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **82 (1995)**

Heft 3: **Im Grossraum Zürich = Dans le grand Zurich = In greater Zurich**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-62229>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ludwig Leo am Pariser Platz

Im Brennpunkt der aktuellen Debatten in Berlin steht die Frage nach der Rekonstruktion des Pariser Platzes und seinen flankierenden Bauten. Der Bauplatz, lediglich noch mit dem Brandenburger Tor bestückt, ist seit dem Zweiten Weltkrieg eine Brache. Die historische Brisanz dieses Ortes mitten in Berlin hat den Bausenator veranlasst, eine so rigorose wie detaillierte Gestaltungsverordnung zu erlassen. Vorgeschrieben sind Lochfassaden, stehende Fensterformate, ein prozentual definiertes Verhältnis von offenen und geschlossenen Fassadenanteilen, Symmetrien, Sockelhöhen, Putz und Farben und – gewissermaßen als fundamentales Prinzip – eine «einheitliche Gestaltung». Diese ästhetischen Vorschriften erweisen sich in mehrfacher Hinsicht als willkürlich. Erstens basiert die Begründung für die geforderte architektonische Einheit auf einer historischen Fälschung, da der Pariser Platz das Paradebeispiel ist, um das Gegenteil zu belegen, nämlich eine chronologische Abfolge von Brüchen mit Einheitsvorstellungen und mit der Berliner Bau-tradition. Die Bauten vom Schinkel-Schüler Stüler etwa oder der neubarocke Stil aus der wilhelminischen Zeit wie auch das Brandenburger Tor selbst manifestierten schliesslich den Bruch mit der Tradition höfischen Barocks. Zweitens ist das erste Resultat der Gestaltungsverordnung demnächst zu besichtigen: das im Bau befindliche Hotel «Adlon» ist ein nostalgischer Kitsch par excellence. Drittens entpuppt sich die «kritische Rekonstruktion» einmal mehr als eine Bilderpolitik, die den Städtebau auf Postkartenmotive reduziert.

Um mithin den offiziellen Verordnungen andere städtebauliche Vorstellungen entgegenzusetzen, rief die Sektion Architektur der Akademie die ihr angehörenden Architekten auf, an einem Wettbewerb für ein neues Vorderhaus am Pariser Platz teilzunehmen. Im folgenden Beitrag soll vor allem das Projekt von Ludwig Leo erläutert werden, weil es eine Position darlegt, welche die Problematik «der kritischen Rekonstruktion» gewissermaßen von «innen» in Frage stellt. Der Beitrag ergänzt die Kommentare der Redaktion zur Berliner Debatte (vgl. «Werk, Bauen+Wohnen» 1/2 1995) mit einer Innenansicht von Dieter Hoffmann-Axthelm.

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 Ausstellungsgebäude, 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 Ausstellungsgebäude. 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 Ausstellungsgebäude 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 Kochplatz 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 freizuschliessen 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-Walter 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 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 technischer 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 (manchen ist eben mit einem leeren Schuppen besser 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, unpraktischen 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 gespaltenen 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 den Berlinern 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 Abwicklung 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 (zweite Anwendung). Das bisher Gesagte musste gesagt werden, um begreiflich zu machen, warum Leo sich überhaupt am Unternehmen der Sicherung des Akademiegrundstückes beteiligte. Leo steckt mitten drin 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 Luckardt 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.

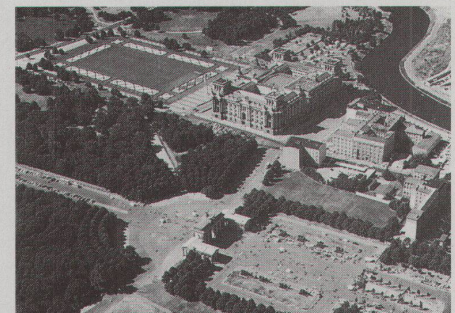
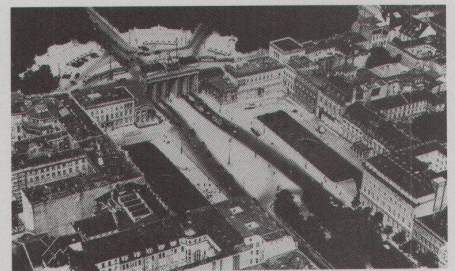
Anders gesagt, es brauchte den glücklichen Zufall, dass seine Loyalität dem Leiden an der deutschen Geschichte gegenüber des Architekten bedurfte, der er ist. Genau das ist der Fall, um den es hier geht.

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 (hie Behnisch, hie 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. Der Wettbewerb wurde regelrecht durchge-



Pariser Platz um 1900

Pariser Platz, Sitz der Akademie der Künste ab 1907

Luftbild mit Brandenburger Tor und Reichstag, heute

führt: Eine Jury, zu der auch der Senatsbaudirektor, Hans Stimmann, und ein Vertreter des Landes Brandenburg zählten, beriet im Oktober 1993 unter dem Vorsitz von Gustav Hämer die eingereichten Arbeiten und verteilte Ränge. Und damit war es getan. Die Kunde von diesem Wettbewerb hat die Öffentlichkeit 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 Entwurfswesen 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 ausgezogener Baukörper, dem Ort angemessen, funktional und stadtbildlich befriedigend, keimfrei, unpersönlich. Mit ihm hätte die Akademie unbeschadet in die Öffentlichkeit und den langen Prozess der

politischen Durchsetzung ihres Vorhabens gehen können, sie hätte sich auch die heutigen Reibereien mit der inzwischen vorliegenden 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

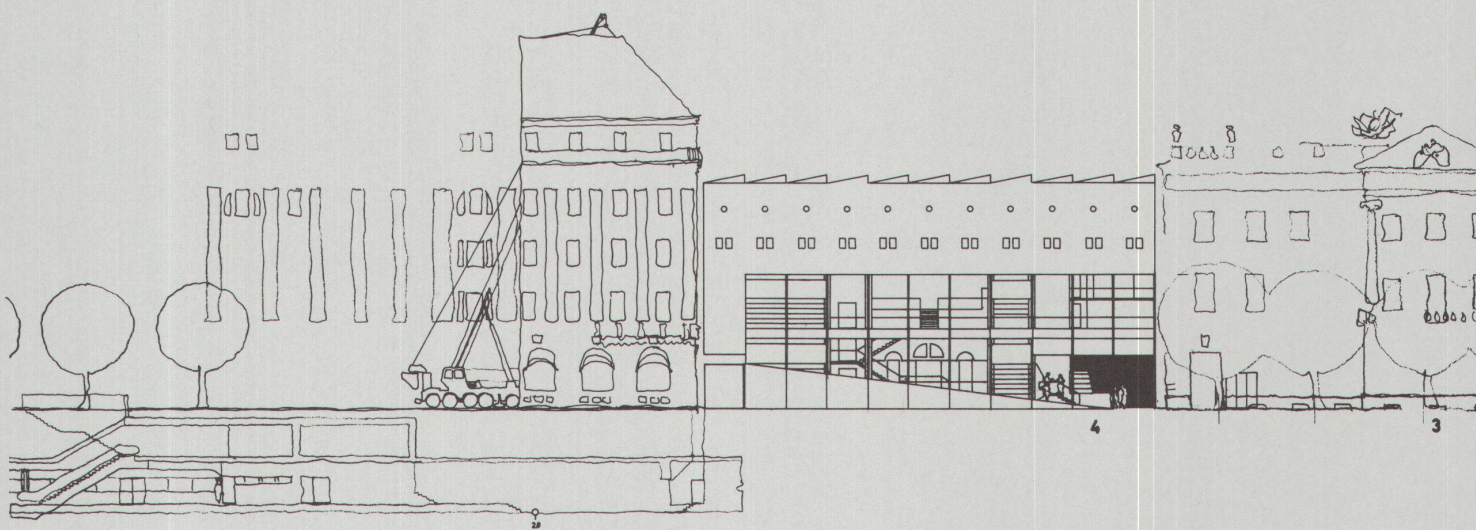
Leos Entwurf ist zuallererst eine Antwort auf die Ausgangsfrage: welche Akademie? Er entwirft eine ganze Akademie: West und Ost, Hand und Kopf, Oben und Unten, alles soll hier seinen Platz finden. (Das war damals noch keineswegs offizielle Lesart.) Die Akademie ist für ihn zweitens kein privater Klub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

gabe, das Vorhandene abzuwickeln und bestenfalls als Nutzwert zu übernehmen, sondern 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 Treppenhauseinbauten 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, sondern es hat sich in die vorhandene Situation hineinzutasten. 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 eine Art Lichthof 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 beliefern 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, und zwar 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, Garde-

robe und ganz zur linken Seite eine Cafeteria. 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 Pressereferat, den Computern, die Archiv und Bibliothek erschliessen; und drittens im Zuge der dreiläufigen Treppe selbst, ins zweite Obergeschoss.

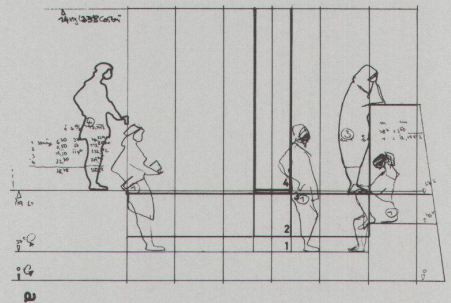
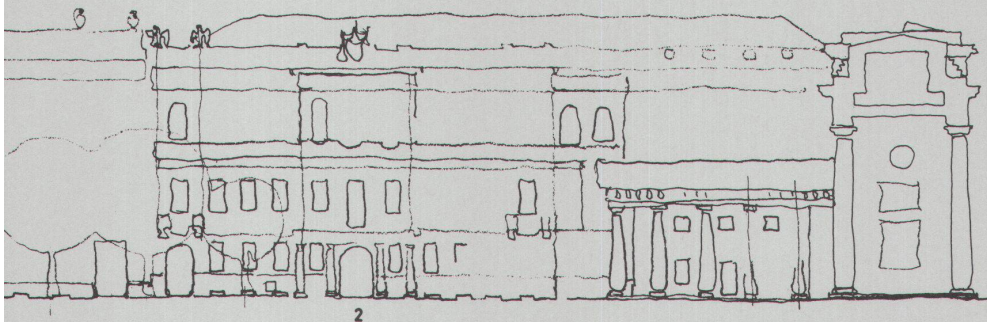
Auf diesem Wege dort angekommen, blickt man von oben ins Foyer hinab. Rechts (an der Stelle des alten Sitzungssaals) liegt ein zweites, oberes Foyer, das, statt wie im alten Gebäude sich auf den Aussenbalkon zu öffnen, innerhalb des Gebäudes über der grossen Rampe einen Balkon bildet. Linkerhand liegt 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.

Das Projekt von Ludwig Leo

Ansicht, Hauptfassade und Eingangsbereich

Niveaunterschiede in den verschiedenen Platzbereichen



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 Nutzungsplan 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, Überschreiben, 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 An-

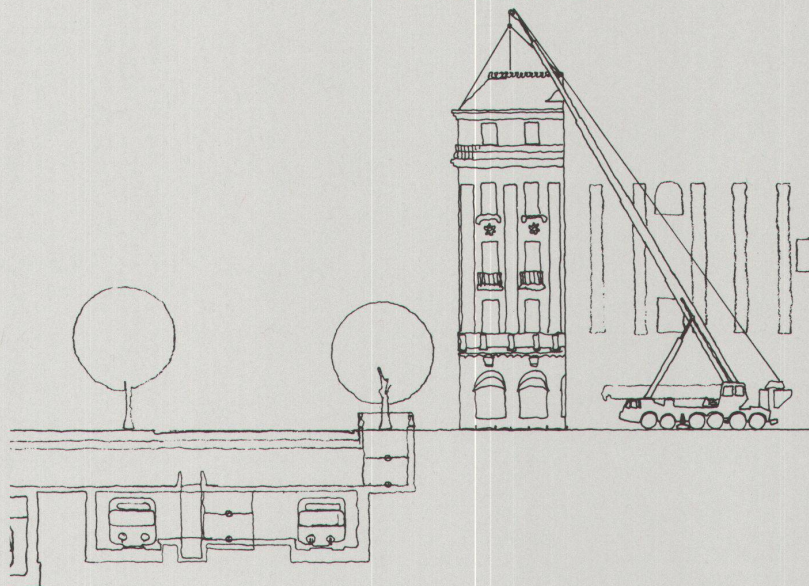
forderungen ertüchtigen muss. Er zitiert also, ohne historische Schnörkel, die Erschliessungssituation von Ihne mit der Verknüpfung von Einfahrt, Geleit in das Obergeschoss und Zugang zu den Ausstellungsräumen – eine grosszügige, architektonisch schöne Situation, die zugleich im Verbindungsbau noch als Ansatz erhalten ist. Von Ihne ist auch die Umfahungssituation mit der Anlieferung für Säle und Werkstätten übernommen, mit dem zweiten, dem Ausfahrtstor links. «Das ist einfach praktisch», sagt Leo, «denn in 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 ich 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 Auslenkung der Sockelzone. Dieser zweite Sockel ist nicht der Knoblauchsche, sondern eine Verbeugung vor Mies van der Rohe's 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 ein-

fach: 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.

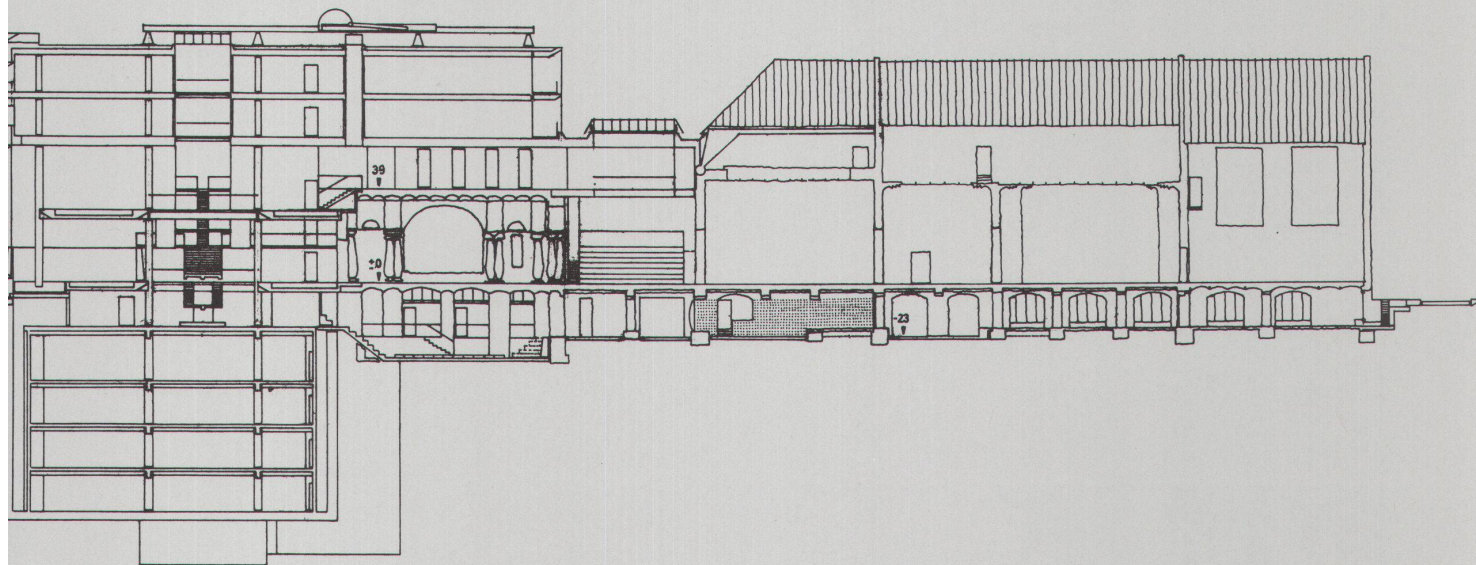
Die Fassade ist weder Glas noch Stein. Sie muss nichts bewahrheiten, weder Archaisch noch Moderne. Die offenen Partien sind durch technische Elemente charakterisiert, deren Hauptkennzeichen es ist, im Idealfall, im Sommer, das Gebäude so auf den Platz zu öffnen, dass es überhaupt keine abschliessende 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 Knoblauch-

schen Fassade ist nur in den oberen Partien wiedergegeben: Fenster des Mezzaningeschosses und die runden Drenpelöffnungen 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 Linkswendung 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 Pfortner- und Informationsstützpunkt entspricht.

Mit diesen Wechselbeziehungen hat man die Grundeinheit, die Achse, rezi-



piert, 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 Stützensstellung. 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 Dachlücken als Zitate. Der untere offene Teil der Fassadenwand 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 Toningenieur, 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 Modell urteilen).

Aperçuartig sichtbar wird das nur im Info- und Aufsichtsstützpunkt im Erdgeschoss. Die Stellung rittlings zwischen Innen- und Aussenraum gibt es allenthalben. Leo bildet dieses eingeschobene

Gehäuse so aus, dass es nicht nur von den verschiedenen Seiten, auch der Rampe, erreicht werden kann, sondern dahin auch Kommunikationsfenster, Austritte, enthält, zum Beispiel für einen Blick auf das, was auf dem Platz passiert.

Unter dieser Schicht der angebotenen Freundlichkeiten liegt dann noch eine andere. Wie die Wege verlaufen, wie die Räume und einzelnen Treppenzugänge gelegt sind, wo überall geöffnet und geschlossen werden kann, das ist eine untergründige Geschichte der Westberliner Akademie am Hanseatenweg, wie man sie aus den sechziger Jahren kennt, das Treppenstück, das Scharoun hinaufging, um seine kurzen Eröffnungsreden oder Empfangseinführungen zu halten, Zuordnungen, wie sie Düttmann dort getroffen hat, etwa die Präsenzbibliothek, Nutzungsweisen und Desiderate aus drei Jahrzehnten Westberliner Akademieleben.

Akademiker

Dies war das Ergebnis des ersten Wettbewerbs, Oktober 1993. An diesem Punkt nun setzte die eigentliche Arbeit der Akademiker an, das Einsenden.

Offensichtlich hatten sich einige der teilnehmenden Architekten der Illusion hingegeben, es sei möglich, an den harten Regeln des Architekturgeschäfts vorbei hier auf eigenem Grundstück mitten im Zentrum zum Zuge zu kommen, vielleicht sogar in einem auch die Blinden und Lahmen mitnehmenden kollektiven Entwurfsprozess.

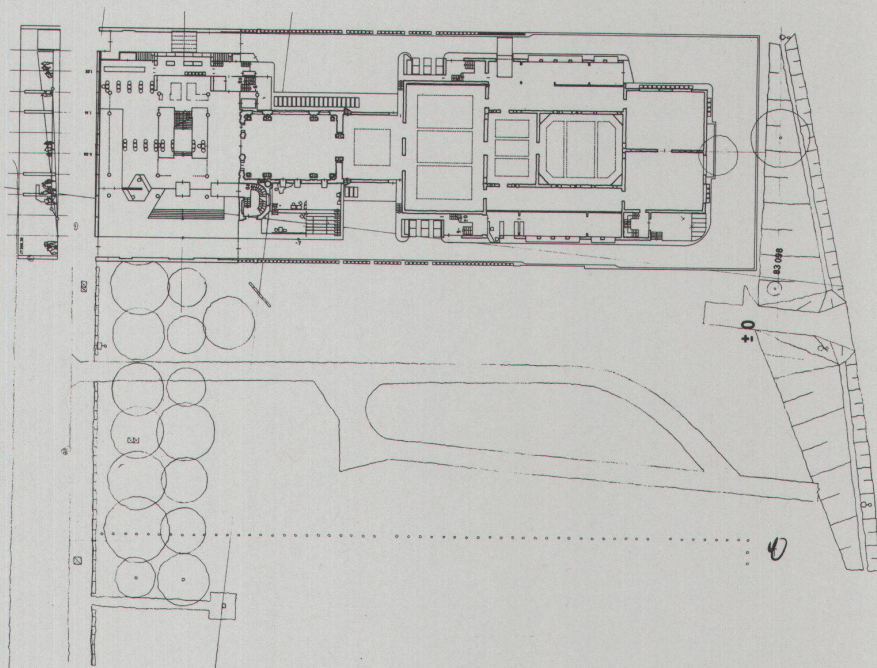
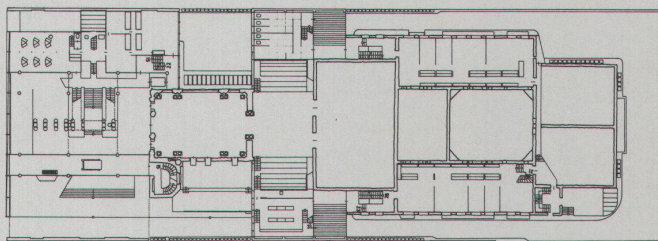
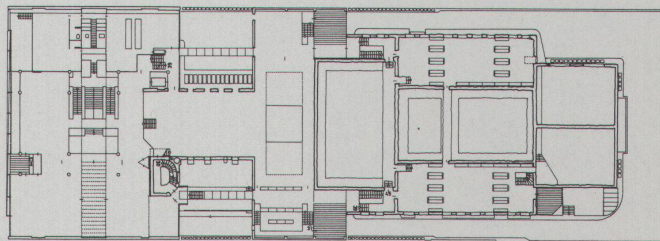
Als das Ergebnis vorlag, schlug nun die Stunde der Wahrheit. Anwesende Akademiker, die am Wettbewerb teilgenommen hatten, sahen sich verworfen, die Chance war weg, ein einzelner wurde herausgehoben, wie im gewöhnlichen Leben. Da fingen sie an zu greinen. So schnell könne das Spiel doch nicht zu Ende sein, eine kollektive Aufgabe hätte es doch sein sollen. Man kann sich die Szene lebhaft vor-

stellen. Man kann es noch besser, wenn man weiss, dass – wie mir gleich von zwei Seiten verbürgt wurde – gerade Akademiker meiner, der jüngeren, so oder so zur 68er Bewegung zählenden Generation sich dabei besonders hervortaten, u.a. Heiner Moldenshardt und Jonas Geist (also, politisch, Leos eigene Leute), deren eigene Entwürfe eher vorsichtiges Schweigen geboten hätten.

Und Hämer wäre nicht der, der er ist, wenn er nicht die Gelegenheit beim Schopf ergriffen hätte, ein zweites Verfahren nachzuschieben. Mag sein, dass er sich in der Defensive befand und glaubte, alles, Neubau, der konsensfähige Entwurf, seine Position in der Akademie, würde den Bach hinuntergehen. Aber man kennt ihn zu gut als Verhinderer von Neubauten und kann nicht umhin zu fragen, warum er nicht einmal mehr aufstand und brüllte wie in zahllosen Verwaltungssitzungen, Kultur- und Bürgerversammlungen. Zu seinem Vorteil im Machtgefüge der Akademie ist diese Zurückhaltung wenigstens nicht gewesen.

Es mag ja nun auch – und jeder der hier Genannten wird das öffentlich behaupten – ganz anders gewesen sein. Vielleicht war es auch wirklich ganz anders. Ich habe, nach einigem Zögern, die Namen genannt, die mir genannt wurden. Vielleicht tue ich ihnen unrecht. Aber selbst wenn alles anders war – was ändert das am Ergebnis? Wenn die Genannten in der Mechanik des Versandens nicht die Funktion ausübten, die ich ihnen nachsage – wären sie deshalb entschuldigt? Ist der Skandal um einen Millimeter kleiner, wenn Geist durch X oder Hämer durch Jens (oder dessen linke Hand) zu ersetzen wäre?

Der ganze Vorgang ist unglaublich. Da gibt es gewählte Mitglieder einer Akademie, die dort sitzen, nicht um ihre eigene Bautätigkeit zu fördern, sondern um für das öffentliche Wohl von Kunst und Ar-



Niveaunterschiede in den verschiedenen Platzbereichen

Dritte Ebene

Zweite Ebene

Erdgeschossenebene

chitektur zu sorgen. Sie haben die Chance, einen Entwurf auf den Weg zu bringen, der den Erwartungen entspricht, die man sich gar nicht mehr zutraute, der unter wörtlicher Aufnahme der Aufgabe die ganze Berliner Diskussion auf eine andere Ebene bringt, die geglückter Architektur, ein Fall, der alle paar Jahrzehnte vorkommen mag. Und sie verhalten sich wie kleine Jungen, die beim Mensch-ärgere-dich-nicht verlieren und das Brett umschmeissen. Es mag ja intern schwierig gewesen sein, in der unklaren Situation des Übergangs und der Vereinigung offensiv zu werden. Es mag deshalb auch legitim sein, ein Entwurfsverfahren intern durchzuführen. In dem Augenblick aber, wo ein Ergebnis da war, konnte das nicht mehr privater Gegenstand der Akademie sein, so als hätte sie ihr eigenes Auskommen, wäre niemandem rechenschaftspflichtig und könnte sich ein neues Gebäude aus eigener Tasche leisten.

Es ist also auch ganz allgemein der Mief einer alternden Institution, der in solchem Vorgehen aus den akademischen Klubräumen hervorkommt. Welchen Sinn und Nutzen erbringt die Akademie der Künste als ganze für die Stadt? Die Akademie war ja einmal ein öffentlicher Ort. Wer in Berlin in den fünfziger und sechziger Jahren auf die bürgerliche Weise grossgeworden ist, hat dort unweigerlich einen wesentlichen Teil seiner kulturellen Sozialisierung erfahren. Wo anders gab es jeweils die neueste Musik zu hören (ich erinnere an Nonos *Fabbrica Illuminata*, Beyer, Lachenmann, die Gruppe Neue Musik), sah man Hödike wie Baselitz ausgestellt, modernen Tanz (besonders die

Gruppe Motion), experimentellen Film, Multimedia, Happening, die neuesten kulturellen Gelüste von LeDoux über die Salonmalerei bis Eric Satie, die Architekturgeschichte der Moderne.

Es ist nicht einseitig der Akademie anzulasten, dass die kulturellen Zentren heute ganz woanders sind und die Räume der Akademie nicht einmal mehr Begehren erwecken. Aber man sollte von einer solchen Einrichtung mehr erwarten dürfen als internes Klubleben. In einer Zeit, wo eine Akademie ohne Ausbildungsbetrieb überflüssig ist und nur existiert, weil sie keiner abschafft, kommt alles darauf an, welchen Sinn sich eine solche überlebte Einrichtung selbst erfindet. Die Akademie hätte sich in den veränderten Umständen kultureller Erlebnisproduktion neu orientieren müssen, oder, wenn sie das nicht fertiggebracht hätte, abdanken und sich in eine Archiveinrichtung umwandeln.

Nichts davon ist geschehen. Man rafft Nachlässe zusammen und schämt sich nicht, die Notwendigkeit des Archivsilos am Pariser Platz gerade damit zu begründen, dass man die Nachlässe sonst nicht bekäme. Brauchen wir eine Akademie am Pariser Platz, um Marbach (oder der Plansammlung der TU) Konkurrenz zu machen? Offenbar ist den Akademikern das Wissen um den Sinn der Einrichtung verlorengegangen.

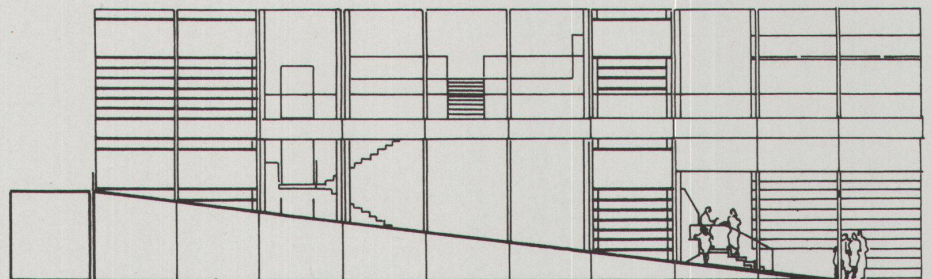
Zweiter Wettbewerb

Nachdem der erste Wettbewerb mit Erfolg gescheitert war, wäre man in der Öffentlichkeit um eine Erklärung doch

sehr verlegen gewesen – was tatsächlich geschehen war, hätte man niemandem erzählen dürfen. Doch die Umstände änderten sich. Die Vereinigung der beiden Akademien konnte endlich, zum 1.10.1993, abgeschlossen werden. Infolgedessen veränderte sich die Perspektive, das Grundstück am Pariser Platz rückte aus seinem Randdasein in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

Daraufhin wurden die Mitglieder der Abteilung Architektur erneut und mit verstärkter Dringlichkeit zu einer Teilnahme am zweiten Wettbewerb aufgefordert. Das ging nicht ohne Reibungen ab. Ackermann, einer der beiden Geprellten des ersten Wettbewerbs, machte klar, dass man so mit ihm nicht umspringen könne, und weigerte sich, ein zweites Mal anzutreten. Leo warf seine Arbeit auf den Tisch der Akademie und sagte: «Hier habt ihr sie geschenkt, das ist mein Beitrag, ich habe mit euch und der Sache nichts mehr zu tun.» Es waren auch private Gründe, die ihn hinderten, in die zweite Runde zu gehen. Aber er hätte nur denselben Entwurf abgeben können, seine Vorstellung von der künftigen Akademie hatte sich in nichts geändert.

Wenn man im Mai 1994, als der zweite Wettbewerb präsentiert wurde, die offizielle Meinung der Akademie zur Merkwürdigkeit des Verfahrens erfragte, dann war die Antwort von bestechender Neutralität: Inzwischen gebe es ein ganz anderes Raumprogramm, und man müsse sich nunmehr mit dem gesamten Grundstück beschäftigen. Was Leo ja getan hatte. Was bei dieser Auskunft unter-



schlagen wird, ist, dass sie eine interne Kontroverse der Akademie verbirgt. Leo hatte nicht umsonst sich von Anfang an auf die ganze Akademie eingestellt. Sein Entwurf war eine Behauptung, wie die Akademie zu sein habe: eine im Angesicht der Öffentlichkeit arbeitende Akademie.

Der Clou des neuen Raumprogramms besteht aber in einer Anforderung, auf die, gegen allen guten Rat und eine Reihe alternativer Möglichkeiten, der Präsident Walter Jens sich festgefahren hatte: Im Hauptgebäude der Akademie müsse das Wichtigste untergebracht werden, ihr Archiv. Auch das ist eine These zum Funktionieren der Akademie, die der These Leos genau entgegengesetzte. Es ist ein etwas merkwürdiges Verständnis von der Aufgabe einer Akademie, das sich darin ausdrückt, aber es ist zweifellos eines, das im Trend liegt.

Das neue Raumprogramm hatte eine gravierende Folge: dass die Akademie ausgerechnet am Pariser Platz als maximierter Flächenanspruch auftritt. Sie tut das in einem Zusammenhang, wo gerade die Flächenansprüche der privaten Investoren und die Verkehrsvorstellungen des Bundes dabei sind, die Wiederherstellung des Pariser Platzes zu einer Kulissenfrage zu machen. Wo es sie etwas kostet, ist Moral in der Akademie also nicht gefragt, wie überall sonst.

Soll der Flächenbedarf des Archivs befriedigt werden, dann muss das Grundstück entweder flächendeckend überbaut oder es muss auf seiner Rückseite ein Hochhaus errichtet werden. Dort, auf der Rückseite, ist man dann im Einvernehmen

mit allen jenen Interessen, die den Durchbruch der Behrenstrasse begrüßen, den Verkehrsfixierungen des Bundes und den Kubaturinteressen der privaten Investoren. Neben dem Akademiegrundstück wird demnächst ein Paradebeispiel der Maximierung von Nutzfläche entstehen, das Hotel «Adlon». Das wird etwa doppelt so gross sein wie das alte, und es wird zwei Stockwerke mehr haben, während von allen Versprechungen, das alte «Adlon» wiederzuerrichten, nichts übrigblieb. Ähnlich wird Kleihues mit seinem Entwurf für das neue Liebermann-Haus am Pariser Platz für den Nachfolger der Liebermannschen Erben die Proportionen verderben, weil er ein Stückwerk mehr liefern soll, als in den historischen Umriss hineinpasst. Man kann also der Akademie nicht vorwerfen, sie stünde hinter anderen Bauherren zurück. Es ist aber unübersehbar, dass sie die neue Zeit begreift.

Dass eine ganze Reihe Mitglieder am zweiten Verfahren teilgenommen und diesmal ein qualitativ gutes Feld geliefert hat, hängt nun mit der Verschärfung der Berliner Diskussion zusammen. Die Architekturabteilung hat ihre eigene politische Geschichte, und sie hat, damit vielfältig verknüpft, ihre eigene architektonische Parteilichkeit. Der so sympathisch protestantische wie verführerisch diffuse Ideologietext Adolf Arndts von der Demokratie als Bauherrn halt, seit er 1960 in den Räumen der Akademie im Hansaviertel vorgetragen wurde, in diesen Räumen immer noch nach. Behnischs privates Glaubensbekenntnis von der erlösenden Kraft des Durchsichtigen trifft hier auf eine

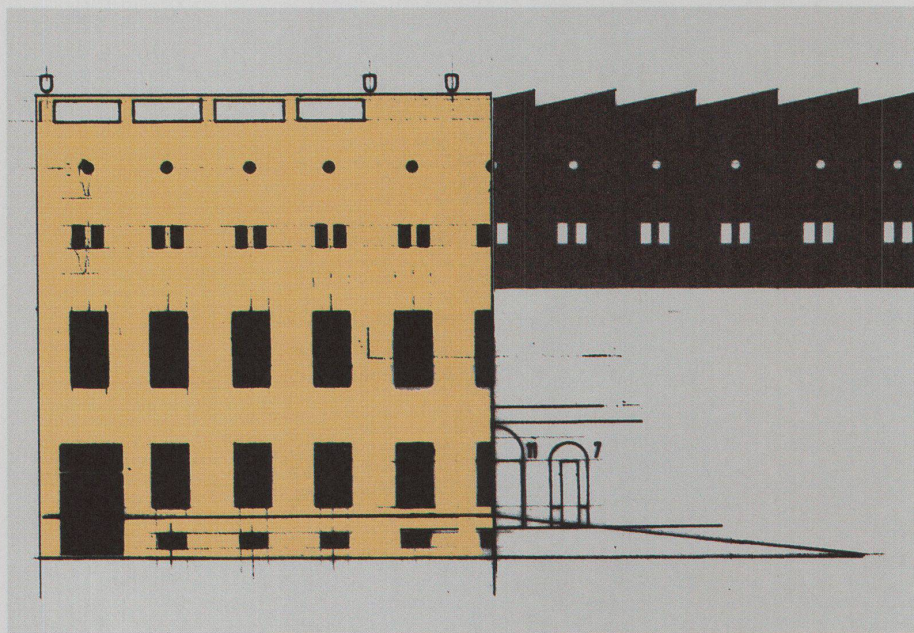
Reihe ähnlicher Haltungen, die mit der Dominanz Scharouns im Berlin der fünfziger und sechziger Jahre zu tun haben. Es fällt der Abteilung jetzt also relativ leicht, sich ein wenig zu schütteln und als Bollwerk der Moderne dazustehen.

Die Entscheidung für Behnisch bezeichnet aber auch das Ende der alten Westberliner Akademie. Die tragenden Arbeiten des zweiten Wettbewerbs sind die süddeutschen. Hauptstadt und Vereinigung haben die alte Westberliner Akademie aufgelöst, und die Versandung des ersten Verfahrens war eben derjenige Akt der Westberliner Akademiker, in dem sie sich selbst marginalisiert haben.

Neuerliches Ergebnis

Das zweite Verfahren brachte schon äusserlich ein sehr viel stattlicheres Ergebnis: grösserer Massstab, Modelle, homogenere Entwurststile. Die Arbeiten der ersten Runde, die bei der öffentlichen Ausstellung vor Ort, im Ausstellungsbau am Pariser Platz, verschämt zwischen die neuen Arbeiten gehängt worden waren, fielen sichtbar ab (auch Leos Arbeit – seine Art zu zeichnen ist sowieso vom heutigen Rendering denkbar weit weg und vertraut auf die Fähigkeit des Betrachters, eine minimalisierte Plangrafik, die nur die nötigsten technischen Hinweise gibt, inhaltlich zu lesen).

Die beim zweiten Verfahren eingereichten Arbeiten zeigen zunächst eins: Es ist heutigen Architekten nicht mehr gegeben, eine Fassade des vorigen Jahrhunderts zu verstehen und sinnvoll spielerisch mit ihr umzugehen. Ob Fritz Auer, Hämer



Fassadenausschnitte

oder Behnisch, alle, die sich da versuchen, rutschen schon beim ersten Schritt aus. Da sie die Logik, nach der eine historische Fassade sich organisiert, nicht kennen, wissen sie gar nicht einmal, wo sie aufpassen müssten. Sie nehmen die Sache sofort als Rasterproblem, formalisieren weiter, überschichten, brechen usw., der übliche Permutationsgang eines grafischen, körperlosen Sehens. Was sie, wenn denn, übersetzen müssten, ist ihnen beim ersten Hinsehen schon zwischen den Fingern zergangen.

Der zweite Eindruck ist, dass sich Programmfüllung und Respekt vor dem Vorhandenen nicht vertragen. Bleibt das Ausstellungsgebäude stehen, folgt daraus ein hässlicher Silo an der verlängerten Behrenstrasse. Versucht man den Silo zu vermeiden, muss entsprechend abgerissen werden. Die relative Beweglichkeit des ersten Preises ist nicht zuletzt dadurch erkaufte, dass vom heutigen Ausstellungsgebäude nicht mehr viel übrigbleibt. Diesmal gab es an der Spitze eine Vierergruppe: Auer, Schürmann, Karla Szyskowitz-Kowalski und Behnisch. Der erste Preis, Behnischs Entwurf, hatte die funktionalen Tücken am besten versteckt und war ästhetisch der souveränste.

Jedenfalls muss man ihn erst einmal als Entwurf würdigen und nicht gleich als politisches Fanal. Das Verfahren macht einem das nicht gerade leicht, der Architekt auch nicht. Stärken und Schwächen des Entwurfs verschwinden bislang in seiner Funktionalisierung durch alle die, die Stimmann an den Kragen wollen und hier das Mahnmal ihrer freiheitlichen Gesinnung haben, um dem architektonisch Bösen endlich mal das Fäustchen zu zeigen – das quasi bestellte Monument des Widerstandes aller aufrechten/fortschrittlichen usw. Architekten gegen die Diktatur des Berliner Senatsbaudirektors.

Behnischs Entwurf besticht vor allem durch seine Lockerheit. Foyer, Werkstät-

ten- und Verwaltungstrakt, Ausstellung, Archiv, das ist alles reinlich für sich genommen und nebeneinandergetan. Den Archivbau, eine Kiste, wie der Archivar sie sich träumt, könnte man abkoppeln und anderswo bauen, ohne dass geändert werden müsste. Der Verwaltungstrakt bietet dem Nachbarn eine grundstücktiefe Brandwand an, während sich der verglaste Publikumsbereich auf der linken Grundstückkante das Licht von den Freiflächen des «Adlon» holt. Da kann noch jeder Investor etwas lernen. Ob es funktional und baurechtlich durchzuhalten ist, bleibt abzuwarten, scheint aber zumindest fraglich.

Der zweite Vorteil ist die gute Einpassung. Das Fassadenzitat ist misslungen, aber der Baukörper sitzt. Die Einhaltung der historischen Gebäudehöhe gibt ihm genau die Notwendigkeit, die er im entstehenden Architekturmuseum des Platzes dringend brauchen wird. Er wird dann zweifellos unter den Ausstellungsobjekten das stärkste Stück am Platz sein, wenn Kleihues weiter Parzelle um Parzelle beackert und nebenbei Patschke baut. Wohltuend ist auch die Zurückhaltung an der Behrenstrasse, wo es Behnisch gelingt, die Höhe des Vorderhauses einzuhalten, also den Bühnenhaus- und Siloeffekt der meisten anderen Arbeiten zu vermeiden.

Lockerheit und Raumökonomie freilich spielen mit falschen Karten. Der Werkstatt- und Verwaltungsflügel rechts ist mehr Fiktion als realistische Lösung. Der Bebauungsplanentwurf sieht dort Freiraum, die einhüftige Bauweise ist unnötig teuer, vor allem setzt dieser Trakt den Abriss des vorhandenen Ausstellungsgebäudes voraus. Denn nur die Säle plus Glasdach zu erhalten ist gar nicht machbar. Wo nichts abzureissen ist, beim grossen Quersaal, bleiben gerade 50cm Abstand zwischen den Fenstern der Büroräume und der Saalwand – wer soll das genehmigen? Damit ist die Gesamtver-

teilung der Nutzungsmasse wieder offen. Aber nun zur Botschaft. Behnisch entwirft, als wäre die Zeit stillgestanden, das rhetorische kulturelle Glashaus der fünfziger und sechziger Jahre. Hinter der grossen Glasscheibe dehnen sich offene Räume, durch scharouneske Verschleifungen der Ebenen, geknickte Stege und Treppen inszeniert – das Kulturklischee schlechthin, das übliche Überwiegen von Schau und Geste, gearbeitet wird woanders. Das Foyer betritt man nicht ganz mittig, aber ebenerdig, dann steigt es an, um die Höhe der heutigen Ausstellungsräume zu gewinnen. Ein architektonischer Schlüsseffekt ist die Weiterführung des Foyers in die Passage auf der linken Seite, die die Ausstellungsräume so für das Publikum erschliesst, wie es der Verwaltungstrakt für den Werkstattverkehr rechts tut: Zug in die Tiefe als Gang ins Allerheiligste. Aber das hier ist ein recht formales Abenteuer: Wohin zieht es uns? Wohin führt, nachdem sie beinahe durch die Seitenscheiben gefallen ist, die geknickte Galerie? Es ist der Gang ins Archiv, ein lichtloses Hochregal. Unsere Aida werden wir dort nie treffen, allenfalls den Tod im Archiv. Aber es soll natürlich am toten Papier gearbeitet werden, und so sind hinten, zur Behrenstrasse, die natürlich beleuchteten Arbeitsplätze angefügt.

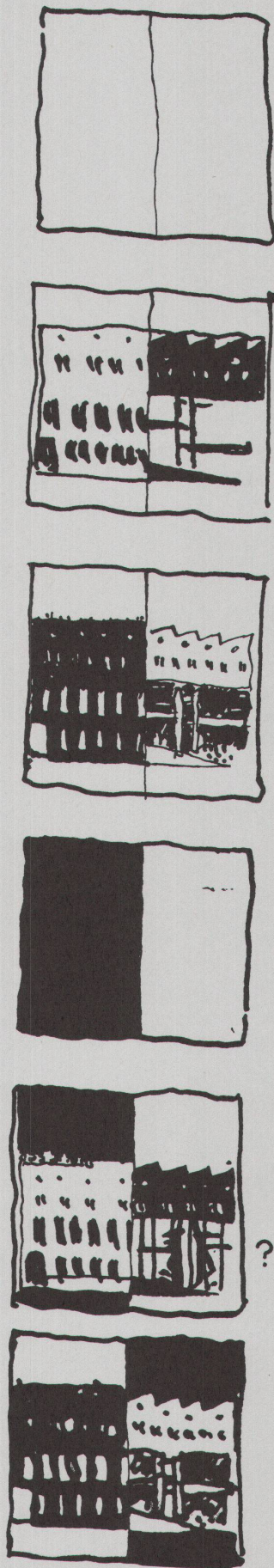
Die misslingende formale Inszenierung deckt erbarmungslos auf, dass Behnisch der Inhalt fehlt. Wovon er redet, die Widerspenstigkeit künstlerischen Tuns, ist die Fiktion eines solchen – als ob dergleichen Dinge in der Hand des Architekten lägen. Erst recht ist diese Zielangabe zum Lachen, wenn man sie auf die Einrichtung bezieht, um die es geht. Die unfreiwillige Inszenierung der toten Kunst, des Archivs, war da die tiefere Wahrheit. In ihrem Licht erscheint die scharouneske Inszenierung des offenen Kunstortes im Vorderhaus als das Unwahre, gestaltete Ideologie.

Das Gestaltete ist das Problem. Wenn

die Übersetzungen (Durchsichtigkeit/Demokratie, sperrige Formen/ Widerspenstigkeit) draussen blieben, Architekturfeuilleton, wäre es nur ärgerlich. Aber Behnisch glaubt daran und beeilt sich, die Sperrigkeiten wortgetreu zu installieren. Da ist das leere Glashaus vorzuziehen. Und das Fehlen des Inhalts schlägt sich ja auch sonst im Entwurf in der Ausstattung nieder – in der arg kunstgewerblichen Machart der Fassade, in den modischen Zuschnitten der fliegenden Dächer, im neckischen Vordächlein der Autoeinfahrt, das im Grundriss zugleich beweisen muss, dass das Gebäude nur durch behördliche Roheit in das Parzellenrechteck eingezwängt wurde – das ist so folgenlos neomodisch anders und aufsässig, dass es überall hinpasst.

So wie Behnisch als Person längst zum Verkünder geworden ist, der mit dem Blick nach oben von demokratischer Architektur raunt und jeden anderen Gedanken für versteinert hält, so ist die Botschaft, die uns der Entwurf – und der zu erwartende Bau – überbringt, eine inhaltlose Gestaltungsideologie. Ins Funktionieren greift er nicht ein, er bringt es unter und überschichtet eine jeglichem Rangeln um BAT-Anstellungsverträge entthobene Botschaft ohne Gebrauchswert.

Was für eine Akademie baut Behnisch? Er baut, vergleicht man mit Leo, eine sehr pragmatische Akademie, in der jeder bekommt, was er haben will – die Öffentlichkeit eine Inszenierung von Durchsichtigkeit und Offenheit, die Angestellten ihren Bürotrakt, die Nachlassverwalter ihren Archivtrakt und die Akademiker ihre Klubräume und ihren ganz persönlichen Dachgarten. Eine Bank würde sich nicht anders einrichten. Die Offenheit ist Schauprogramm, das Klubleben bekommt sein Séparée. Funktionales und Erscheinungsbild fallen so weit auseinander wie überall auch. Das funktioniert – eine Arbeitsakademie, wie sie



Leo vorschwebt (und einigen anderen in der Akademie), wie sie in der Ostberliner Akademie auch noch gegeben war, wäre eine Überforderung der Einrichtung.

Behnisch und die Gestaltungssatzung

Im September 1993, also noch während der Laufzeit des ersten Wettbewerbs, hatte die Bauverwaltung einen von Walter Rolfes und Bruno Fliers erarbeiteten Entwurf einer Gestaltungssatzung für den Potsdamer Platz bekanntgemacht. Er war Ausgangsmaterial des zweiten Verfahrens. Diese Satzung argumentierte vor allem mit der hegemonialen Rolle des einzigen unmittelbar gegebenen Bauwerkes: des Brandenburger Tors. Ihm sollte alle neue Bebauung zu-, und damit, trotz der bekannten Massen, ästhetisch untergeordnet werden. In Behnischs Entwurf gibt es da deutlich zwei Reaktionsebenen, einerseits das umstandslose Eingehen auf die historische Dimension, andererseits den offenen und gewollten Affront in der Frage des Materials beziehungsweise – denn darum geht es ja letztlich – das Verhältnis von Öffnung und Schliessung.

Was seitdem auf der Diskussions-ebene geschehen ist, bewegt sich in den Bahnen einer hoffnungslos vorgezinsten Diskussion: rigide Gestaltungssatzung gegen schöpferische Freiheit, rechts gegen links. Vor allem die publizistische Reaktion auf den Behnisch-Entwurf war eine Parade der intellektuellen Konditionierungen. Die ex-linke Süchtigkeit nach Merkmalen der Unterscheidung von Gut und Böse ist eingefahren auf die Auslöser, die Behnisch anbietet.

Ich habe nicht im Sinn, die Gestaltungssatzung zu verteidigen. Ich halte Gestaltungssatzungen grundsätzlich für das falsche Mittel. Insbesondere hier am Pariser Platz dient die Satzung dazu, diskursives Vorgehen zu ersetzen durch toten Buchstaben. In der Broschüre zum Pariser Platz von 1991 hatten wir, Strecker und

ich, anstelle einer Gestaltungssatzung, vorgeschlagen, einen eigenen Werkstattprozess für den Pariser Platz zu entwickeln, wo die Bauherren und ihre Architekten die Aufgabe zu übernehmen hätten, aufeinanderzuzugehen und anhand ihnen vorzuschlagender typologischer Grundannahmen hinsichtlich der Passage vom historischen zum zukünftigen Platz eine gewisse Einheit in der Vielfalt der Ansprüche und Handschriften herzustellen. Die Bauverwaltung zog es vor, jeden Bauherrn und jeden Investor alleine marschieren zu lassen und ihnen nachträglich einen Katechismus zu reichen, um die Sprünge zu mässigen. Welches Potpourri man sich damit eingehandelt hat, wird zunehmend deutlich.

Man kann auch inhaltlich gegen die Satzung einiges einwenden. Aber das rechtfertigt nicht die massenhaft erhobenen Vorwürfe. Da läuft einfach nur die Konditionierung der Köpfe Amok, der vertraute Schlüsselreiz löst Bell- und Beissreflex aus. Die Verfasser der Satzung wird man kaum als Verwaltungsknechte und Anhänger preussischer Rigidität verdächtigen wollen. Dass eine Bauverwaltung kein Recht habe, Gestaltungssatzungen zu erlassen – es gibt Tausende davon –, wird wohl keiner bei kühlem Kopf behaupten wollen. Dass es kulturell ein Armutzeugnis ist, ist klar. Aber ist es nicht genau der universale, sich um Geschichte, den Eigensinn historischer und Bevölkerungswünsche einen Dreck scherende Gestaltungsanspruch der Architekten, ist es nicht genau die moderne Selbstgefälligkeit eines nur noch den Entwerfer thematisierenden Entwerfens, die zu solchen Verzweiflungsmassnahmen führen?

Die Verursacherfrage wird aber in der ganzen Diskussion ausgeklammert. Es gibt nur die staatliche Dummheit. Die Unfähigkeit der Architekten, anders als in Designkategorien zu denken, und die Unfähigkeit der Medien, anderes als laute, jedermann zugängliche Entweder-Oder-Parolen zu transportieren, summieren sich also ungestört zu einem Feld der organisierten Dummheit, in dem differenzierte

Haltungen nicht mehr erlaubt sind. Behnisch hat genau diese Situation gewollt und gekonnt herbeigeführt.

Sein Entwurf setzt in der Art, wie er Flagge zeigt, auf das Reaktionsschema und nutzt es zu seinen Gunsten. An Unangenehmem kommt hinzu, dass es ganz offensichtlich auch als Heldenmal inszeniert ist. Das Monument weiss zu gut, was es ist. Als Entwurf ist es fast schon ein Fake – der nunmehr vollverglaste Scharounsche Kulturraum. Das nennt man Opportunismus. Vermutlich denkt er auch nicht weiter. Die Verbockung ist ganz gegenseitig. Behnisch ist genauso festgefahren in seinem privaten Dogma, dass Glas gleich Demokratie sei, wie der Berliner Senatsdirektor in seinem Bild vom steinernen Berlin. Beide sehen sich durch die Gesten des anderen unnötig gut bestätigt.

Was ist Architektur?

An welcher Latte misst man? Ist es genug, dass man mit Behnisch einen Entwurf hat, der Qualität besitzt? Ist es genug, dass er besser ist als das unsägliche Machwerk des neuen «Adlon» oder die missglückte Stüler-Kontrafaktur von Kleihues? Reduziert sich der Horizont der Akademie der Künste endgültig auf das, was medial diskutierbar ist – den Unterschied zwischen Glas und Stein, rechtem und spitzem Winkel? Welchen Anspruch stellen wir überhaupt noch an Architektur?

Dass die Messlatte, innerhalb derer der Entwurf Behnisch sich plazierte, nicht ausreicht, wird nicht zuletzt im Augenblick durch die zwei ersten Preise zum Bundeskanzleramt demonstriert. Als erste Preise stehen sich dort in schöner Klarheit ein eindimensionales Machwerk und eine differenzierte Raumfantasie gegenüber, ohne dass es dem Jury-Konglomerat möglich war, daraus Konsequenzen zu ziehen. Deutlicher kann eigentlich nicht gezeigt werden, worin der Widersinn der Situation besteht: Einerseits sind Architekturentscheidungen nicht mehr mit einem Minimalkonsens zu versehen, sondern es gibt nur noch Lagerentscheidungen; an-

dererseits entzieht sich die Architektur, wo sie noch vorkommt, den Zuschlagskriterien der jeweiligen Lager.

Gleiches sagt der Fall Leo – mit dem Unterschied, dass Leo gar nicht mehr im Rennen ist, sondern vor Beginn der zweiten Runde herausgefallen ist. Dass das Akademieverfahren auf dem Niveau von Bundesbauverfahren auf Grund läuft, das ist ja der – spezifisch architekturpolitische – Skandal. Leos Entwurf bezeichnet genau jenes Stück Nichtgreifbarkeit, durch das ab und zu die Architektur hinausgeschiesst über die Bedingungen ihrer Anwendung und Zulassung. Behnisch bewegt sich geschickt und souverän innerhalb dieser Bedingungen. Leo öffnet die Augen einmal mehr für das, was Architektur sein kann.

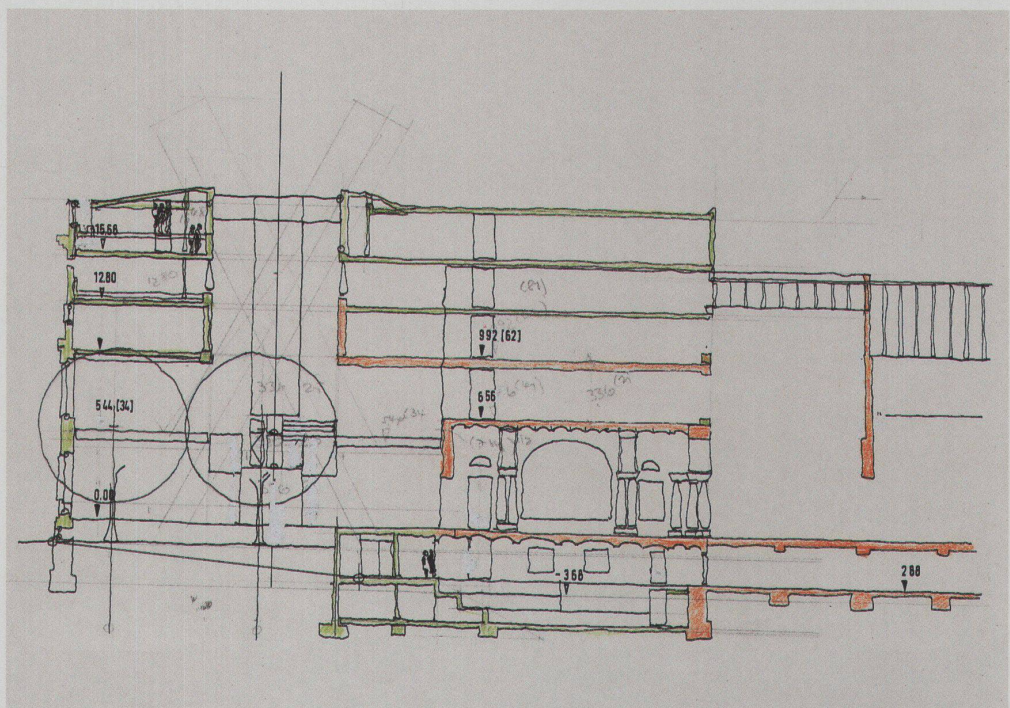
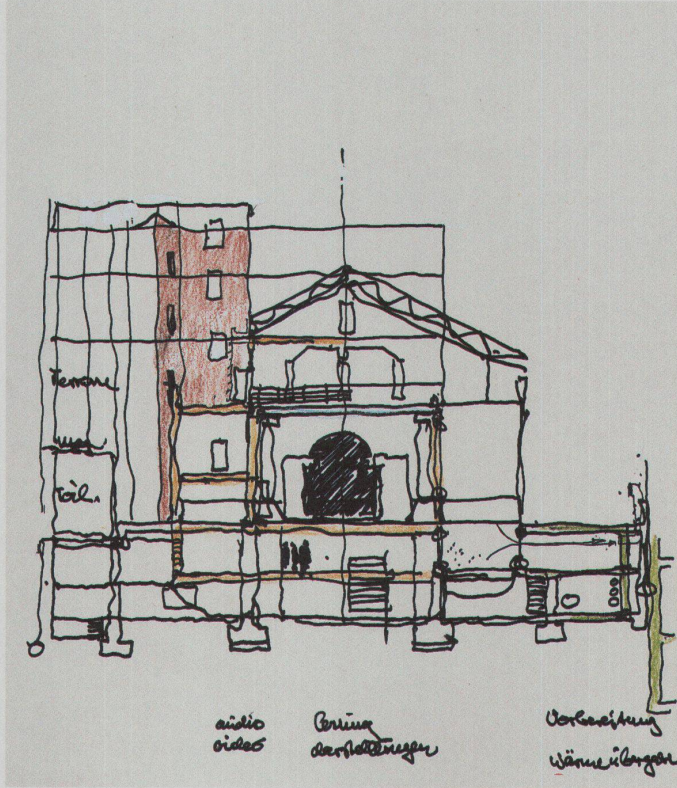
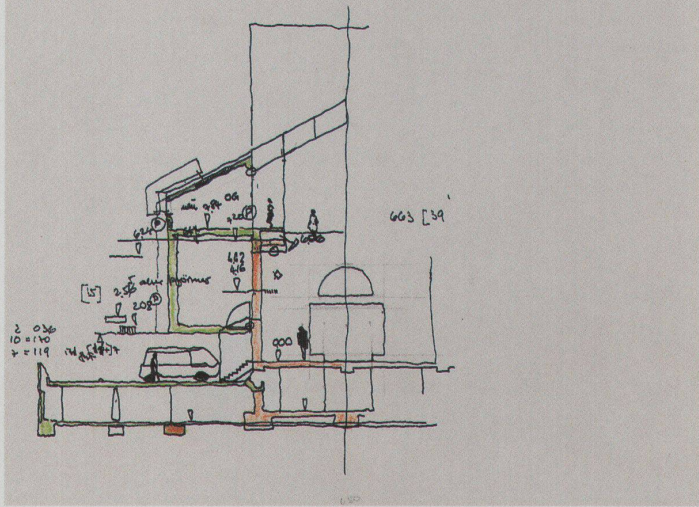
Wer keinen Sinn hat für dieses Darüber hinaus, mit dem ist freilich schwer zu diskutieren, abgesehen davon, dass er machtpolitisch ohnehin recht hat, wie Behnisch machtpolitisch recht hat und richtig liegt. Ich versuche hier nichts anderes, als anhand des Leo-Entwurfs die Parteilichkeit für dieses Darüber hinaus – für die Möglichkeit von Architektur – aufrechtzuerhalten.

Der Vergleich der beiden Entwürfe ist unzulässig? – Wo doch Leo tatsächlich für ein veraltetes Raumprogramm entworfen hatte. Aber wie bindend ist das neue Raumprogramm? Ob die Akademie wirklich an den Pariser Platz will, was man mit den Räumen im Hansaviertel macht, ob die Archivilösung aufrechterhalten werden kann – all das ist ja völlig unklar. Der Entwurf von Behnisch hängt, auf Nutzung und – erst recht – Finanzierung gesehen, genauso in der Luft wie der Leos. Die beiden Entwürfe unterscheiden sich vielmehr zum einen in ihrer Vorstellung von dem, was die Akademie am Pariser Platz sein und leisten soll, und zum andern in ihrem Architekturkonzept. Das sind beides Punkte, die den Vergleich und die Diskussion gerade herausfordern.

Leos Entwurf ist genauso modern. Aber im Unterschied zu Behnischs geht er nicht in der Manifestation von Modernität auf. Es ist eine Architektur, die von innen

- Anstellung - Größering man 70 Personen
 für die Möglichkeit der
 Auftritte aufzunehmen

- [Bell. für den] (mit Korb und 2. Beladungsmöglichkeit für umstehen) = Auslieferung! H 5,00 m



Schnitte,
 Entwurfsskizzen

nach aussen geht, vom Entwurf des sozialen Gebrauchsguts zu seiner räumlichen Vorstellung als Übersichtung unterschiedlicher Zwecke, der dann die Fassade als Konsequenz zufällt. Es ist eine Modernität, die Bild und Entwurfsprozess unterscheidet, die also nicht, wie Behnisch, ständig in Versuchung ist, Modernität zu inszenieren und Design zu liefern.

Behnisch, der die Akademie bauen will und wird, wird damit leben müssen, dass es diesen überlegenen Entwurf neben ihm gibt. Sein Entwurf ist auf Republik-Niveau gut. Aber wenn man Leos gesehen hat, wirkt Behnisch fahl.

Wie weiter?

Der Behnisch-Entwurf bewegt sich zwischen in Richtung Realisierung, der Vertrag mit Behnisch für die Bauvoranfrage und der für den Architektenvertrag sind in Vorbereitung, der Neubau ist in der Investitionsplanung des Landes Berlin und wird zukünftig gefördert werden. Wozu also noch sich aufregen, wozu der Hinweis auf Leos Version der Akademie am Pariser Platz?

Nicht allein deshalb, weil Leo der einzige deutsche Architekturmythos der Nachkriegsarchitektur ist, den wir haben, weit weg von dem Binom Behnisch-Ungers, in dessen Mühseligkeiten sich die deutsche Normalarchitektur seit 30 Jahren abquält. Hier ist endlich einmal etwas, was sonst diffus in der Gegend herumliegt, auf den Punkt gebracht. Das muss man festhalten. Leo hat es seit 15 Jahren verstanden (zum Teil aus ganz privaten Gründen), jeden ersten Preis, den er gewann, um die Realisierung zu bringen. Sein Entwurf für die Akademie war genauso angelegt, und wer den Hintergrund kennt, kann ihm noch da nur recht geben. Aber die Gründe für die Verweigerung bestehen in der alten Form nicht mehr, Leo wäre frei, ein Alterswerk zu bauen. Nur hängt ihm die Verweigerung der früheren Jahre nach, und seine Kollegen Akademiker haben sich beeilt, ihn in seinen eigenen Netzen zu fangen.

Leos Entwurf war auch von vornher-

ein gar nicht als endgültig sein Entwurf gemeint. Er wollte eine Dienstleistung für die – gesamte, ostwestliche – Akademie erbringen. Er wollte Pflöcke einschlagen, daran sollte weitergebaut werden. In diesem Anspruch hat man ihn dann zwar gefangen, mangels eigener Netze, aber keineswegs ernst genommen. So steht der Entwurf wider Willen als endgültiger und individueller da.

Und er ist ohne weiteres realisierbar, mit diesem oder auch einem ganz anderen Raumprogramm, mit Leo oder ohne Leo. Dass Leo es darauf nicht angelegt hatte, ist eine andere Sache. Dass er inzwischen baupolitisch keine Chance mehr hat, ebenso: An der Behrenstrasse schreibt der Bebauungsplan eine fünfgeschossige Blockrandbebauung vor, Leo aber fragt noch immer nach dem verantwortlichen Umgang mit dem Gelände, von dem 1933 bis 1945 so unendlich viel Tod und Grauen ausging.

Praktisch gesehen, steht Leos Entwurf also mit dem von Behnisch gar nicht in Konkurrenz, und zugleich formuliert er alle die Probleme, über die Behnisch noch stolpern wird. Als die Vorleistung, als die er gemeint war, hat er also, und gibt er, Spielraum. Was macht man daraus?

Die Sternstunde ist verpasst. Jetzt fragt sich, was aus Leos Entwurf für den kommenden Bauprozess zu lernen ist. Ich beantworte diese Frage mit dem grössten mir möglichen Ernst.

Zuallererst lasse man Ihnes Ausstellungsgebäude unangetastet, einschliesslich Verbindungsgang und Treppenhaus des ehemaligen Vorderhauses. Hätten wir noch Mythen, wäre sehr leicht zu sagen, warum. Im Mythos wird, wer etwas – sei es achtlos – entweiht, schuldig. Wenn jemand ein Haus übernimmt, muss er jedenfalls vorsichtig sein, nicht Steine wegzuschlagen, ohne die weder dieses noch jedes an seiner Stelle neu gebaute Haus bestehen kann. Leo nimmt nicht nur auf die unterirdischen Verkehrskanäle und Bunker Rücksicht. Er spart auch ein Geheimnis des erhaltenen Treppenhauses aus. Es gibt dort – ein Foto

im Katalog der Ost-Akademie zeigt es – einen eingemauerten Wächter. Es ist nicht das Opfer aus Poe's Das Fass Amontillado, sondern einer, der es aushält, ein steinerne Heros, Prometheus. Wie immer er dahin kam, wann immer er wieder befreit werden mag – solange wir noch unter Kulturmenschen sind, ist das ein unwiderstehliches Zeichen.

Soweit das Vorhandene. Zweitens das Neue, Hinzuzufügende. Jetzt ist Behnisch gefragt. Er ist genug von Ruhm, Ehren und ausgeführten Bauten gesättigt, so sehr wie kaum ein anderer. Kann er hier, am Pariser Platz, weiterhin beim ausreichend bekannten Bonner Meridian null anfangen? Er hat den Zuschlag, er ist am Zuge. Aber er muss sich auch den Bedingungen des Ortes stellen. Es liegt innerhalb seiner Möglichkeiten, auf Leo zuzugehen und ihm ein faires Angebot zu machen. Für einen Leo den Schild zu halten, sollte selbst ihm eine Ehre sein.

Drittens wäre es ein Signal der Selbstachtung, würde die Architektursektion still nach Hause gehen und die Auflösung beantragen. Die übrigen Akademiker, die den Hauptstadtzug so versiert bestiegen haben, reden dann möglicherweise noch einmal darüber, welche Zukunft, und damit, welches Gebäude, sie sich zutrauen, hier auf der Grenzscheide der zerstrittenen Stadt, mit ihrem Anteil an der Last und den Chancen des Pariser Platzes.

Nur wird nichts dergleichen geschehen. Behnisch und Jens sind erfahrene Männer, die wissen, wie man etwas durchsetzt. Sie wissen auch, dass sie schon gewonnen haben, und sie verbergen es nicht. Sie haben es nicht nötig zuzuhören. Die Akademie der Künste ist auf Durchsetzung gestellt. Man kennt das aus Politik und Wirtschaft. Das einzige, was sich die Akademiker zusätzlich leisten, ist die Selbstgefälligkeit und Arroganz der Gerechten. Man warnt vor dem neuen Staat und ist ihm zugleich zum Verwechseln ähnlich geworden. Meine Herren, Sie haben gesiegt. Ich gratuliere Ihnen.

D.H.-A.