

Bau und Gegenbau. Ein analytisches Denkmodell

Gabi Dolff-Bonekämper

Der Ausdruck „Bau und Gegenbau“, den der Kunsthistoriker Martin Warnke geprägt hat,¹ klingt auf Anhieb evident. Wir wissen, was gemeint ist: Im Bauen artikuliert sich ein politisches Gegeneinander, ein Ringen um Vorrang und Dominanz. Der formale Unterschied zwischen gegeneinander gerichteten Bauten wird später als Ausdruck künstlerischer oder politischer Widersprüche einer Zeit erkennbar sein. So etwa in Stalinallee und Hansaviertel, die die Systemkonkurrenz zwischen Ost- und West-Berlin in den 1950er- und frühen 1960er-Jahren geradezu idealtypisch verkörpern. Genau dieses macht sie besonders bemerkenswert. Bau und Gegenbau sind inzwischen miteinander historisch geworden; sie werten einander gegenseitig auf und erzeugen einen gemeinsamen Denkmalwert und damit einen kulturellen Mehrwert, von dem sich die Architekten und Planer in Ost und West seinerzeit nicht hätten träumen lassen.

Der Ausdruck „Bau und Gegenbau“ bezeichnet aber, im Sinne Warnkes, nicht nur Einzelfälle, in denen zwei oder mehrere Bauwerke in einem aktuellen Baugeschehen die Konkurrenz zwischen Bauherren oder Architekten sichtbar machen. Er bietet auch ein grundsätzliches Denkmodell an, das im Rückblick die politische Aufladung von architektonischen und städtebaulichen Formen und Figurationen aus einer konfliktdurchsetzten Vergangenheit in der Gegenwart zu deuten hilft. Und anders als die nur beschreibenden stilgeschichtlichen Parameter der Kunstgeschichte bezieht das Modell die Akteure des Bauens und Herrschens mit ein. Die politische Semantisierung der Bauformen erscheint so in einem jeweils konkreten gesellschaftlichen Konflikt und in ihrer Bindung an eine jeweils konkrete Zeit. Derlei Bezüge zwischen Kunst und Politik wurden in der Kunstgeschichte zwar schon früher aufgezeigt, aber Warnke hat sie mit „Bau und Gegenbau“ gewissermaßen auf den Begriff gebracht.² Zum besseren Verständnis der Begriffsprägung folgt hier ein kurzer Rückblick.

Modelle der Verknüpfung von Kunst und Gesellschaft

Martin Warnke war in den 1970er-Jahren Hochschullehrer am kunsthistorischen Institut der Universität Marburg, damals eine Hochburg der linken Hochschul- und Wissenschaftspolitik. Ich begann dort mein Studium der Kunstgeschichte im Wintersemester 1971/72 und geriet mitten in ein Geschehen, von dem ich vorerst nur die mitreißende Vorwärts-Energie, den heiligen Ernst und die inhärente Strenge verstand. Studierende und Dozenten arbeiteten

gemeinsam an einer programmatischen und methodischen Erneuerung des Faches. Gegen die traditionelle, als zu eng und vor allem als unpolitisch empfundene Form- und Motivgeschichte und ihre kunstimmanenten Deutungsmuster sollte eine gesellschaftsbezogene, fortschrittliche, kritische Kunstgeschichte gesetzt werden.³ Hochschulpolitisch ging es in Marburg um die Anerkennung der Kunstgeschichte als gesellschaftlich relevante, die wichtigen Fragen der Zeit bedenkende fortschrittliche Disziplin. Marxistische Ansätze sollten eine Denk-Brücke von der ökonomischen Basis der Gesellschaft zum kulturellen Überbau schlagen, in welchem man die Kunst – und die Kunstgeschichte – zu verorten hatte. Die direkte Ableitung historischer Kunst- und Formphänomene aus der ökonomischen Basis einer vergangenen Zeit wollte indes, trotz intensiven Bemühens, nicht recht gelingen. Marx-Zitate, das wurde bald klar, trugen wenig zur Aufklärung der vielfältigen und oft widerspruchreichen Bezüge zwischen Produktionsverhältnissen, Machtverhältnissen und Kunstproduktion bei.

Die Kunstgeschichte brauchte ein komplexeres Modell der Verknüpfung von Kunst und Geschichte, Gesellschaft, Ökonomie, Macht beziehungsweise Machtanspruch und gegebenenfalls Widerstand. Ein solches beschrieb Horst Bredekamp in seiner 1974 eingereichten, 1975 publizierten Marburger Dissertation *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*. Das Kunstwerk sollte weder als einer autonomen, rein geistigen Sphäre angehörig, noch als bloßes Abbild von ökonomischer Basis und politischen Überbauphänomenen gesehen werden, sondern, im dialektischen Umkehrschluss, als Agens erkannt, das auf dieselben zurückwirkt – und das somit als „Medium sozialer Konflikte“ gedeutet werden kann.⁴ Sein Schlusswort liest sich wie ein programmatisches Manifest der fortschrittlichen Kunstgeschichte: „Gerade wenn der Nachweis gelingt, daß das Kunstwerk Impulse von außerhalb seines Mediums aufgenommen hat und nach außen weitergibt, erhält das vermeintlich Determinierte dynamische Züge; das vorgelich im übergeordneten Räderwerk Eingerastete treibt selber an, das Bewegte bewegt selbst (Hervorhebung GDB) – eine Kraft, die keiner sonstigen Geschichtsquelle gleichkommt. Wir wollen zeigen, daß eine so begriffene Kunstgeschichte die Spezifik des Kunstwerks nicht auflöst, sondern erst richtig erschließt, und daß in diesem Sinne die Faszination des Kunstwerks gerade dort beginnt, wo idealistische Kunstgeschichte seine Grenzen definiert.“⁵

Im Jahre 1975 hielt Martin Warnke in Marburg seine stark soziologisch ausgerichtete Vorlesung „Bau und

Überbau“, die 1976 als Buch veröffentlicht wurde.⁶ Die Vorlesung war nicht der Baukunst, sondern der gesellschaftlichen Organisation des Bauens gewidmet. Der hohe finanzielle und organisatorische Aufwand, den zum Beispiel die großen Kathedralbaustellen oder auch die bedeutenden Brückenbauprojekte erforderten, schlug sich in schriftlich festgehaltenen Vorgängen der Mittelbeschaffung, Verwaltung und Entscheidung nieder, die über Jahrhunderte in den Archiven bewahrt und im späten 19. und 20. Jahrhundert in Quelleneditionen publiziert wurden. Aus diesen entwickelte Warnke seine Darstellung des mittelalterlichen Baugeschehens. Die miteinander konkurrierenden Bauherren, lokalen und territorialen Mächte, Künstler, Handwerker, Materiallieferanten sowie die gesamte Wirtschaftskraft der Regionen vermittelten und verflochten – so kann man Warnke verstehen – in ihrer täglichen Arbeit Basis und Überbau im Bauen und letztlich im Bau. Aus heutiger Sicht könnte man sagen, dass er in „Bau und Überbau“ eine Art Akteurs-Netzwerkanalyse im Sinne Bruno Latours entwickelt hat.⁷ Die Kathedrale – oder die Brücke oder die Abtei – erscheint so als Produkt einer gesamtgesellschaftlichen Gemeinschaftsleistung, in der die ökonomischen, organisatorischen und moderatorischen Anstrengungen zusammengeflochten sind: „Die Größe des mittelalterlichen Sakralbaues, die jedes Verfügungsmonopol in eine Kooperationsbereitschaft zwang, beschreibt das Ausmaß an Konsensfähigkeit, zu der die auseinanderstrebenden Kräfte der damaligen Gesellschaft gelangen konnten.“⁸

Dass die mittelalterlichen Bauherren durchaus miteinander beziehungsweise gegeneinander in Konkurrenz standen, erfasst Warnke mit dem Konzept des „Anspruchsniveaus“, welches „in einer geschichtlichen Epoche Individuen oder Gruppen ermöglicht, ihre soziale Stellung und Funktion sichtbar zu bestimmen oder zu erfahren“.⁹ Damit ist gemeint, dass in der Architektursprache ein zumindest für Eingeweihte lesbares „überregionales Statussystem“¹⁰ ausgebildet wurde, das eine „entsprechende Rangeinstufung rechtfertigt.“¹¹ Architektur wird damit als Medium zur Aushandlung von Dominanzansprüchen identifiziert, die allerdings auf das Milieu der gesellschaftlichen Eliten beschränkt bleiben. Warnke entwickelt ein Modell, aber er betrachtet keine Architekturformen oder Gebäude im Einzelnen. Die Illustrationen beschränken sich auf Abbildungen von mittelalterlichen Miniaturen, auf denen Baustellen und Bauschaffende gezeigt werden. Die „Überleitung zur Form“ – so ist das Schlusskapitel des Buches überschrieben – blieb in der Vorlesung und im Buch ein offenes Problem.

Zwanzig Jahre später kam Warnke, nun am kunsthistorischen Institut in Hamburg, in einem Kongressbeitrag auf das Bauen als Medium der Darstellung von Bauherrenkonkurrenzen zurück und erfand den so überaus prägnanten Ausdruck „Bau und Gegenbau“. Er hatte sein „Konvergenzmodell“, das die gesellschaftlichen Kräfte im Kathedralbau zusammenführte, offenbar beiseitegelegt. An die Stelle der ausgleichenden Formulierungen vom „Anspruchsniveau“ und vom „überregionalen Statussystem“, die beide vom konkreten Konfliktfall abstrahieren, tritt die explizite

Annahme einer direkten Konfrontation: „Es gibt zahlreiche Nachrichten aus Mittelalter und Neuzeit, die belegen, daß künstlerische Unternehmungen, besonders solche auf dem Feld der Architektur, von einem Konkurrenzbetrieb bestimmt sein konnten, der die Bauten anderer Bauherren nicht nur nachahmen, sondern übertreffen, verneinen oder gar vernichten (Hervorhebung GDB) will. Es dürfte ein latentes Strukturprinzip der Architekturgeschichte sein, daß Bauten sich weniger einem Harmoniebedürfnis als einem Überbietungswillen verdanken.“¹²

Anders als in seiner Darstellung der mittelalterlichen Bauorganisation, in der die fortschreitende Form- und Stilgeschichte keinen Raum hatte, macht Warnke nun den Stil zum wesentlichen Medium der Bau und Gegenbauvorgänge. „Daß ein Gegenbau in einem umfassenden Sinn entsteht, setzt voraus, daß der Stil sich zu einem Ausdrucksträger entwickelt hat, der mehr enthält als ein geschmackliches Programm.“¹³ Stilentwicklung wird in der Kunstgeschichte bis heute als eine generell unumkehrbare, vorwärtstreibende Kraft konzipiert. Die Stilanalyse dient der Zuschreibung an Meister und der Stilvergleich der zeitlichen Einordnung. Es gibt stets ein „noch“ und ein „schon“. Ein Gegenbau, der ja nur nach dem Bau entstehen kann, müsste demnach im stilistisch fortschrittlicheren Gewande erscheinen, sonst könnte er, folgt man Warnke, in der Konkurrenzlogik des Gegenbauens nicht überzeugen. Mehrere Fallbeispiele illustrieren seine Argumentation. Zwei davon greife ich im Folgenden auf und diskutiere im Anschluss die Übertragbarkeit des Modells auf zwei andere Fälle aus meinem eigenen Arbeitsfeld.

Bauherrenkonkurrenz und stilgeschichtlicher Fortschritt

Die quantitative Überbietung an anderem Ort

Das Schloss und vor allem der Garten von Vaux-le-Vicomte im Süd-Osten von Paris (Abb. 1), nicht weit von Fontainebleau, kann ohne Zögern als ein besonders kostbares Juwel



Abb. 1: Vaux-le-Vicomte, Blick von der Schlosskuppel über den Garten



Abb. 2: Versailles, Blick von der Schlossterrasse nach Westen

der barocken Bau- und Gartenkunst bezeichnet werden.¹⁴ Es verdankt seine Entstehung dem überaus erfolgreichen Politiker Nicolas Fouquet, bis 1661 ‚Inspecteur des Finances‘ des Königs Ludwig XIV. Fouquet erwarb Anwesen und Ländereien zwischen 1641 und 1656 und engagierte den Architekten Louis le Vau, den Gartenarchitekten André le Nôtre und den Maler Charles Le Brun. Sie schufen mit Schloss und Park von Vaux-le-Vicomte bis 1661 ein Gesamtkunstwerk, für das Fouquet enorme Summen ausgab. Der weitläufige, auf eine zentralperspektivische Übersicht angelegte Park mit symmetrisch gezogenen Kieswegen, Wasserbecken, Terrassen, Baumreihen, Skulpturen und kunstvollen Parterres gilt als erster vollendeter barocker Park, der in der damaligen Zeit seinesgleichen nicht hatte. Und genau das wurde dem Bauherrn zum Verhängnis: Drei Wochen nach dem prachtvollen Eröffnungsfest im August 1661, zu dem der junge König aus dem nahegelegenen Fontainebleau anreiste, wurde Fouquet verhaftet und wegen Veruntreuung von Staatsgeldern angeklagt. Wenngleich mehrere nachvollziehbare politische Gründe bekannt sind, die König Ludwig veranlassen konnten, Fouquet seiner Ämter zu entheben und einzukerkern – Fouquet starb 1680 in Festungshaft – hält sich hartnäckig die Legen-

de, dass Ludwig von Neid und Eifersucht angetrieben war. Niemand im Königreich Frankreich durfte einen schöneren Garten haben als der König! Der Gegenbau folgte gewissermaßen auf dem Fuße: Ludwig begann schon 1661 mit dem Ausbau von Versailles, für den er genau die Künstler, die auch Fouquet beschäftigt hatte, engagierte: Louis Le Vau, André Le Nôtre und Charles Le Brun (Abb. 2). Für sie ging mithin die Geschichte sehr viel glücklicher aus als für ihren früheren Auftraggeber. Versailles wurde mit ihrem Geschick und mit den unermesslichen Summen, die der König über Jahrzehnte für die ingenieurtechnischen und künstlerischen Arbeiten an Schloss und Park ausgeben sollte, zur größten und berühmtesten barocken Schlossanlage in Europa.

War nun das in jeder Hinsicht ungleich größere Versailles tatsächlich ein Gegenbau zu Vaux-le-Vicomte? Oder begann die Geschichte nicht schon früher? Der Finanzminister Fouquet hatte sich erlaubt, mit raumkünstlerischen und stilistischen Innovationen das „altmodische“ Schloss von Fontainebleau und den noch altmodischeren Louvre in Paris weit in den Schatten zu stellen. Wenn Architektur als Medium zur Aushandlung von Dominanzansprüchen gelten soll, dann gilt auch, dass Fouquet mit Vaux-le-Vi-



Abb. 3: Die Wiener Hofburg, Michaelertrakt, Entwurf: Johann Bernhard Fischer von Erlach 1726, Vollendung des Gebäudes 1889–93 durch Ferdinand Kirschner

comte seinem König nicht nur ästhetische, sondern auch politische Konkurrenz gemacht hatte: Er hatte ein Register gewählt, das seinem gesellschaftlichen Rang nicht angemessen war und überschritt damit die Grenzen des Schicklichen. In diesem Sinne könnte bereits Vaux-le-Vicomte als Gegenbau gedeutet werden. Oder vielleicht zutreffender als eine von persönlichem Überbietungswillen getriebene Verfehlung des angemessenen Anspruchsniveaus.

Die Gegenposition im direkten Vis-à-Vis

Ein geradezu idealtypisches Beispiel für die Idee, dass ein Gegenbau im stilistisch fortschrittlicheren Gewande er-

Der Bau wird zum Platz hin als barocke Einheit wahrgenommen, und das sollte er auch. Was heute kaum gesehen wird, nämlich dass der weitaus größte Teil des Michaelertraktes eigentlich ein neubarockes Bauwerk ist, konnte kaum 20 Jahre später noch nicht vergessen sein, nämlich als Adolf Loos 1909/10 den Auftrag bekam, für das Eckgrundstück zwischen Herrengasse und Kohlmarkt, das der Hofburg gegenüberliegt, ein Geschäftshaus zu errichten. Bauherr war das überaus gediegene Herrenausstatter-Geschäft Goldmann & Salatsch. Das Gebäude ist als „das Loos-Haus“ in die Architekturgeschichte eingegangen (Abb. 4).

Einen größeren stilistischen Kontrast als den zwischen



Abb. 4: Das „Loos-Haus“, Geschäftshaus für Goldmann & Salatsch, Herrenausstatter, 1909/10, Architekt: Adolf Loos

scheinen sollte, um in der Konkurrenzlogik des Gegenbaus zu überzeugen, findet sich am Michaelerplatz in Wien. Auf der Süd- und Westseite des in den 1720er-Jahren konzipierten Sternplatzes steht der im weiten Bogen die Platzfläche umfassende Michaelertrakt der kaiserlichen Hofburg, die in den Jahren 1725/26 von Johann Bernhard Fischer von Erlach, einem der größten Architekten der Barockzeit, entworfen wurde (Abb. 3). Es wurde indes seinerzeit nur ein Teil des südlichen Flügels errichtet, mehrere Wohnhäuser und vor allem das alte Hofburgtheater blieben bis ins späte 19. Jahrhundert stehen. Erst in den Jahren 1889–1893 entstand der vom Architekten Ferdinand Kirschner ganz im Sinne des Entwurfes von Fischer von Erlach realisierte zentrale Teil des Bauwerks mit dem überkuppelten Hauptportal und dem westlichen Flügel.

der barocken beziehungsweise neubarocken Hofburg und dem Loos-Haus kann man sich nur schwer denken. Hier die reiche, skulpturengeschmückte barocke Kraft, die schwungvolle Biegung, die Schwere und Festigkeit der zwei unteren Geschosse und die noble Leichtigkeit der klassisch gegliederten zwei Obergeschosse mit Attika und Balustradenschmuck, all das, um den kaiserlichen Hoheitsanspruch gegenüber der Stadt zu behaupten. Und gegenüber der scharfkantig konturierte Bau mit glatt in die ungegliederte Feinputzwand geschnittenen Fenstern, eine Lochfassade ohne weiteren Schmuck. Nur die beiden unteren Geschosse sind durch eine stark ornamental wirkende Marmorbekleidung hervorgehoben und, an der besonders exponierten Schauseite, mit einer zum Platz hin offenen Säulenhalle ausgestattet. Der Verzicht auf weiteren Bau-



Abb. 5: Fischer von Erlach vor dem Loos-Haus, Karikatur in der Zeitung *Der Morgen* von 1911

schmuck wirkt hier nicht etwa sparsam, sondern elegant, wie die Kleidung, die wohlhabende Herren bei Goldman & Salatsch erwerben konnten.

Sollte hier tatsächlich die Hofburg überboten werden? Und wer baute gegen wen? Es ist wenig wahrscheinlich, dass die Herrschneider Goldman & Salatsch den Wunsch hatten, mit ihrem modernen Geschäftshaus gegen den Bauherrn der Hofburg, also den alten Kaiser Franz-Josef anzutreten. Hier ging es nicht um eine Bauherrenüberbietung, sondern um einen Architektenwettstreit. Es ist allerdings wenig plausibel, dass der Vollender des Michaelerflügels, Ferdinand Kirschner, in diesem Spiel eine eigene Rolle hatte. Adolf Loos, der sich selber als Begründer der Moderne sah, stellte sich mit seinem Werk vielmehr in unmittelbarer Sichtweite zu Fischer von Erlach und dessen Werk auf. Sein Haus sollte einen Gutteil seiner Wirkung aus der ästhetischen Spannung zum barocken Gegenüber beziehen.

Eine zeitgenössische Karikatur kann diese Deutung bekräftigen: In *Der Morgen* und später in einer Anthologie *Wien in der Karikatur* erschien 1911 eine Zeichnung, die die Fischer von Erlach mit Lockenperücke, Spitzen-Jabot und Schnallenschuhen, die Hände vor der Brust zusammengelegt, auf dem Pflaster des Michaelerplatzes vor dem Loos-Haus stehend zeigt (Abb. 5).¹⁵ Das Haus ist in der Zeich-

nung vereinfacht und in seinen Ausdruck radikalisiert, aber doch sehr gut erkennbar. Die Bildunterschrift lautet: „Der selbige Fischer v. Erlach: Schade, daß ich diesen Stil nicht schon gekannt hab', dann hätt' ich den schönen Platz nicht mit meiner dalkerten Ornamentik verschandelt.“ Zumindest dieser Karikaturist attackierte also nicht den Neuerer Adolf Loos, sondern ließ den wahrhaft großen Klassiker dem Neuerer Recht geben.¹⁶ Diese Argumentationsfigur lässt sich indes auch im umgekehrten Richtung lesen: der wahrhaft große Neuerer erweist dem Klassiker die Ehre, indem er ihm mit seinem Gegenbau ebenbürtig gegenübertritt.

Bauen und Gegenbauen am selben Ort

Erinnerung im Gegenbau: das Berliner Kulturforum

Wenn Bauten als Medien politischer und künstlerischer Konflikte und Konkurrenzen einer Zeit erkannt und gedeutet werden sollen – ist es dann notwendig, dass die einst gegeneinander gebauten Anlagen noch dastehen und dem vergleichenden Blick direkt zugänglich sind? Was, wenn die Gebäude hintereinander am selben Platz entstanden und daher notwendigerweise die Neueren die Älteren materiell überlagern und möglicherweise vergessen machen sollten? In meinem Beitrag zu einer Tagung, auf der Bauten im Sinne Pierre Noras als Träger von Erinnerung betrachtet wurden,¹⁷ habe ich die These formuliert, dass auch ein Gegenbau – gewissermaßen als erkennbare ästhetische Antithese – die Erinnerung an den früheren Bau zugleich aufheben und weitertragen kann. Mein Beispiel war das Berliner Kulturforum, das ab den frühen 1960er-Jahren an dem Ort entstand, an dem die Nord-Süd-Achsenplanung Albert Speers bereits Form und Gestalt angenommen hatte (Abb. 6).

Als der Berliner Senat im November 1959 beschloss, die neue Philharmonie nicht am vorgesehenen Standort hinter dem erhaltenen Altbau des Joachimsthalschen Gymnasiums an der Bundesallee zu errichten, sondern am südlichen Rand des Tiergartens unweit vom Potsdamer Platz, inmitten eines weiten, trümmerberäumten Brachlandes, sah sich der Wettbewerbsgewinner Hans Scharoun mit einer Herausforderung konfrontiert, die er mit seinem 1956 eingereichten Entwurf nicht hatte voraussehen können: Nun sollte der Baukörper nicht nur allseitig freistehen, sondern auch noch in großer Nähe zur Sektorengrenze errichtet werden und obendrein auf einer Teilfläche des von Albert Speer für seine gewaltige Nord-Süd-Achsenplanung beanspruchten Gebietes am Kemper Platz.¹⁸

Zur Vorbereitung dieses Großprojektes hatte Speer bereits vor Beginn des Zweiten Weltkrieges den Abriss der prächtigen großbürgerlichen Villen und Wohnhäuser rund um den Matthäikirchplatz veranlasst (Abb. 7). Die Bewohner wurden „umgesetzt“, das heißt in andere Wohnungen verwiesen, oft in „große Judenwohnungen“, wie es damals hieß, deren Bewohner wiederum weichen mussten und danach in „Judenhäusern“ konzentriert wurden, von denen



Abb. 6: Das Berliner Kulturforum im Jahre 1968

aus sie später in Lager verschleppt und ermordet wurden.¹⁹ Der Bauplatz war also nicht einfach ein frei gebliebenes Grundstück oder irgendeine kriegsbedingte Brache, sondern ein unübersehbar mit der Erinnerung an nationalsozialistische Größenphantasien und den damit assoziierten Verbrechen belasteter Ort. Der einzige, zumindest im Rohbau realisierte Bau der Achsenplanung, das Haus des Fremdenverkehrs (1938–1942), stand noch und markierte mit seinem monumentalen, konvexen Baukörper den Rand des geplanten „Runden Platzes“, als 1960 Scharouns Baustelle für die Philharmonie eröffnet wurde. Es wurde erst 1962 abgerissen, um den Raum für die städtebauliche Neuordnung des Gebietes freizumachen. Bereits in seinem Beitrag zum Wettbewerb Hauptstadt Berlin (1958) hatte Scharoun den Vorschlag gemacht, das gesamte, von Achsenplanung und Kriegszerstörung gezeichnete Gebiet für eine kulturelle Nutzung vorzusehen.²⁰ Diese Idee wurde nun realisiert.

Im Sommer 1962 ging der Auftrag für die Errichtung einer Galerie des 20. Jahrhunderts, später „Neue Nationalgalerie“, an Ludwig Mies van der Rohe, der einen Bauplatz am Landwehrkanal wählte. 1963/64 fand der Wettbewerb zur Errichtung der Staatsbibliothek statt, die ihren Platz östlich der neu trassierten Potsdamer Straße finden sollte. In seinem preisgekrönten Entwurf für die Bibliothek legte Scharoun das erste Gesamtkonzept für seine später „Kulturforum“ genannte, viel diskutierte und später oft geschmähte Stadtlandschaft vor. Weniger bekannt ist, dass auch Ludwig Mies van der Rohe in einer sorgfältig ausgearbeiteten Skizze aus dem Jahr 1964 seine Nationalgalerie in eine aufgelockerte, baumbestandene Stadtlandschaft eingebettet hat (Abb. 8 und 9).²¹ Über die vielfältigen Wendungen und Verwerfungen, die den Bau



Abb. 7: Die von Albert Speer für Berlin geplante Nord-Süd-Achse, Modell 1939. Im oberen Viertel der Achse ist der Runde Platz erkennbar, der später vom Kulturforum überlagert werden sollte.



Abb. 8: Mies van der Rohe, Entwurf für ein Kulturforum, wohl 1963 im Zusammenhang mit seinem Entwurf für die Nationalgalerie entwickelt



Abb. 9: Hans Scharoun, Wettbewerbsentwurf für Staatsbibliothek und Kulturforum, 1964

beziehungsweise den Nichtbau von weiteren Entwürfen für diesen stadtlandschaftlichen Raum betreffen, habe ich anderenorts ausführlich geschrieben.²²

Was hier von Belang ist, ist die Frage, ob und warum die Philharmonie als Gegenbau zur Nord-Süd-Achse interpretiert werden kann. Wäre es nicht angemessener, hier nur von Überschreibung oder nur von einer weiteren historischen Schicht zu sprechen? Dies würde meines Erachtens dem programmatischen, politischen und ästhetischen Anspruch des Unternehmens nicht gerecht. Das anti-orthogonale, asymmetrisch-harmonische Wunderwerk der Philharmonie Scharouns sehe ich als eine aktive Stellungnahme, als ein bewusst gesetztes Gegenbild zum Stil der monumentalen Repräsentationsarchitektur des Nationalsozialismus, zu den Ordnungs- und Allmachtsphantasien und zu der gewalttätigen Praxis der Generalbauinspektion. Als Solitär neben die Trasse der Nord-Süd-Achse gestellt, und zwar so, dass alle denkbaren Achsen- und Rasterbezüge negiert oder blockiert wurden, wuchs sie vor der Folie des Tiergartens zu einer Stadtkrone im Sinne der freiheitlichen Volkshaus-Utopien der frühen 1920er-Jahre auf und hat bis heute ihre ästhetische und programmatische Kraft nicht verloren (Abb. 10).²³ Man könnte einwenden, dass Scharoun seine Absichten seinerzeit nicht in Worte gefasst hat, dass meine Interpretation mithin nur aus dem Bau selber und nur aus meiner heutigen Sicht begründet werden kann – das stimmt.

Bis heute ist der zentrale Raum des Kulturforums, für jeden sichtbar, von der ästhetischen Spannung zwischen den Bauten von Scharoun und Mies van der Rohe und von ih-

rer beider kunstvollen Bezugnahmen auf Heinrich August Stülers Matthäikirche von 1848, dem einzigen erhaltenen vormodernen Bau am Kulturforum, erfüllt (Abb. 11). Nicht sichtbar, aber doch im Gegenbau erkennbar, liegt darunter noch immer die Nord-Süd-Achse. Dieser Abschnitt der Geschichte des Ortes wurde in der Berliner Öffentlichkeit indes lange Zeit überlagert durch einen in den 1990er- und 2000er-Jahren virulenten, erbitterten Streit über den Wert des unvollendeten Kulturforums als Stadtbaukunstwerk der Nachkriegsmoderne. Eine Streitpartei wollte Scharouns frei modellierten stadtlandschaftlichen Plan von 1964 zu Ende bauen, eine andere sah die Stadtlandschaft als „unurban“ und stadtfreundlich und wollte dem Raum durch klar konturierte Neubauten festere Kanten geben und die im Krieg



Abb. 10: Die Philharmonie im Jahr der Eröffnung 1963



Abb. 11: Blick von der Terrasse der Nationalgalerie auf die Matthäikirche, 2004

und in der Nachkriegszeit verlorene Ordnung, Dichte und Urbanität zurückzugewinnen. Es wurde gewissermaßen ein städtebaulicher Gegenbau zum Gegenbau gedacht.²⁴ Diese Gegenbaupläne scheiterten, wie ich denke, nicht allein aus ästhetischen oder baupolitischen Gründen, sondern weil die Akteure die besondere Aura oder sagen wir das Pathos des Ortes unterschätzten.

Wechselspiele. Oder: die Berliner Sukzession

An Schärfe und Spannung kaum zu überbieten ist das Bau- und Gegenbau-Geschehen, das seit 1950 die Mitte von Berlin besetzt. An Bauwerken wurde vollzogen, was in der Gesellschaft als Revision und Revanche artikuliert werden sollte und mit Bauwerken wurde sodann die jeweilige Gegenposition affirmiert. Und all das am selben Ort, hintereinander und übereinander (Abb. 12).

Der erste Teil der Geschichte ist kurz und schmerzhaft: Im Sommer 1950 beschloss die Regierung der DDR, das Berliner Schloss zu sprengen. Die Sprengungen begannen am 9. September 1950 mit dem Apothekenflügel und endeten am 30. Januar 1951 mit dem Portal IV am Lustgarten, genau dem, von dessen Balkon aus Karl Liebknecht 1918 die Republik ausgerufen hatte.²⁵ Als Grund für diese sorgfältige Zerstörung wurde zum einen der ruinierte Zustand des Gebäudes genannt – es wird konsequent von der Schlossruine gesprochen – zum anderen der Eigenbedarf nach einem zentralen Repräsentationsraum in der Mitte der Hauptstadt der am 7. Oktober 1949 gegründeten DDR. Ein Grund für die Beschleunigung der Sprengungen lag vermutlich in dem im Dezember 1950 gefassten Beschluss des „Weltbundes der demokratischen Jugend“, die III. Weltju-

gendfestspiele im August 1951 in Ost-Berlin zu veranstalten.²⁶ Dies sollte die erste Gelegenheit bieten, das junge sozialistische Deutschland weltweit sichtbar zu machen. Eine barocke Schlossruine in der Stadtmitte bot dazu nicht die richtige Kulisse.

Der heftige Protest gegen die Sprengungspläne, nicht nur von Seiten der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin (West) und der Bürger in West-Berlin, sondern auch in Ost-Berlin, angeführt von dem westdeutschen Kunsthistoriker Richard Hamann, der damals an der Humboldt-Universität lehrte, konnte die Zerstörung nicht aufhalten. Um aber in der Welt nicht des Vandalismus bezichtigt werden zu können, beauftragte die Regierung den Kunsthistoriker Gerhard Strauß mit der Bildung des „Wissenschaftlichen Aktivs am Schloß Berlin“, dem die fotografische Dokumentation, die Bauaufnahmen und Erforschung



Abb. 12: Das Berliner Schloss mit Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal, um 1900

sowie die Verantwortung für den Ausbau künstlerisch besonders wertvoller Teile übertragen wurde.²⁷ Die Sprengungsarbeiten wurden indes so schnell vorangetrieben, dass die Forschenden unmöglich Schritt halten konnten. Der Ausbau beziehungsweise die notdürftige Sicherung wertvoller Skulpturen konnte, aus Zeit- und Geldmangel, oft nur mit primitivsten Mitteln bewerkstelligt werden.²⁸ Die immerhin geborgenen Stücke wurden später durch schlechte Lagerbedingungen weiter dezimiert. Am Platz entstand, wie das am 20. April 1951 aufgenommene Panoramafoto von Fritz Tiedemann zeigt, eine schier unermessliche Leere.²⁹ Über die Vorgänge der Sprengung wurde in Ost-Berlin in der Folgezeit nichts veröffentlicht, die Arbeitsergebnisse des Wissenschaftlichen Aktivs wurden bis zur Wende unter Verschluss gehalten (Abb. 13).³⁰

Die am Bau in aller Schärfe vollzogene Reinigung der Stadt von unerwünschten Zeugnissen der preußischen Vergangenheit sollte der politischen Selbstaffirmation und dem Aufbau des Sozialismus dienlich sein und Raum schaffen für neue Setzungen. Einstweilen wurde am östlichen Rand der leeren Ebene eine Tribüne errichtet. Der starke Gegenbau ließ auf sich warten. Zahlreiche Pläne für die Neugestaltung des sozialistischen Zentrums der Hauptstadt wurden entwickelt und verworfen.³¹ Erst in den Jahren 1974–1976, nach dem Amtsantritt Erich Honeckers, entstand, nach Plänen des Architektenkollektivs um Heinz Graffunder, der Palast der Republik. Seine Benennung zog sogleich den Spott der Zeitgenossen auf sich.

Wolf Biermann sang 1975 in seiner Bibel-Ballade „(...) da sagten die Bauarbeiter das ist uns ein herrlicher Sozialismus mit einem Palast in der Mitte (...)“.³² Der Palast der Republik erhob sich als breit gelagerter Riegel am Westufer des Spree, asymmetrisch geteilt in den schmaleren Parlament-Flügel im Norden und den breiteren Kulturhaus-Flügel mit dem großen Saal mit bis zu 6.000 Plätzen und wurde, mit seinem hell erleuchteten Foyer hinter den goldbedampften Scheiben, seinen zahlreichen Restaurants, der Bowling-Bahn im Untergeschoss, dem Theater im Palast im Obergeschoss und seiner feinen und prächtigen baulichen und künstlerischen Ausstattung zum größten und ohne Frage teuersten Kulturhaus der DDR. Die Utopie der befreiten Gesellschaft der Werktätigen, die sich im lichterfüllten Palast der Republik dem freien Müßiggang hingeben sollten, blieb indes, im Rückblick bewertet, eine Utopie im Gehäuse (Abb. 14).³³

Bei der Errichtung der Stahlkonstruktion war zum Brandschutz der auch in der DDR seinerzeit bereits verbotene Stoff Asbest reichlich verwendet worden. Dies wurde dem Palast zum Verhängnis. Im Jahr der Wende, 1990, als der Parlamentsaal als Sitz des ersten frei gewählten Parlaments der DDR genutzt wurde, ergaben Messungen eine zu hohe Konzentration des Schadstoffes in der Raumluft. Das Haus wurde geschlossen und durfte fortan auch von autorisierten Personen nur noch mit Schutzmaske betreten werden. Die Asbestsanierung war unerlässlich, die Frage war aber, ob sie die Vernichtung des Bauwerks zur Folge oder



Abb. 13: Panoramafoto vom Schlossplatz ohne Schloss, Fritz Tiedemann, 20.4.1951; mit Besucher_innen der Ausstellung „So weit kein Auge reicht“, Berlinische Galerie 2009



Abb. 14: Der Palast der Republik 1976

gar zur Voraussetzung haben musste. Unterschiedliche Verfahren wurden gegeneinander angeführt. Eine Eintragung ins Berliner Denkmalsbuch, die zu behutsamem Vorgehen hätte anhalten können, wurde von der zuständigen Senatsverwaltung ausdrücklich untersagt. Der zeithistorische und ästhetische Wert des Bauwerks und seiner Ausstattung konnte so knapp nach dem Ende der DDR, trotz guter fachlicher Argumente, politisch nicht vermittelt werden.

Als Jahre später, 2003, nur noch die Stahlkonstruktion und die Betonkerne und Fußböden übrig waren, entdeckten neue Akteure den Gebrauchswert des Bauwerks. Es bot als Rohbau das Potenzial für ganz andere bauliche und kulturelle Konstruktionen als die, an die sich die DDR-sozialisierten Berliner erinnerten. Die Frage, ob der Palast auch im Rohbau noch ein erhaltenswertes Denkmal des gescheiterten Sozialismus wäre, war in den Hintergrund getreten. Eine neue Generation von Kulturschaffenden trat auf, für die die Ost-West-Konfrontation der fernen Vergangenheit angehörte. Die überaus erfolgreiche, unter dem Titel „Zwischenpalastnutzung“ (2004/05) berühmte Bespielung des Gebäudes durch freie Gruppen wurde weltweit wahrgenommen und gewürdigt. Alles schien möglich.³⁴ Aber dies war nur die Sicht eines Teils der Berliner Akteure.

Andere sahen an der Stelle des Palastes bereits seit langem das Berliner Schloss auferstehen. Wilhelm von Bodin und die von ihm mobilisierten Spender hatten es im Sommer des Jahres 1993 als auf Folien gemalte Simulati-

on im Maßstab 1:1 in den Platzraum gestellt und damit als Verheißung sichtbar, ja stadträumlich erfahrbar gemacht. Der Gegenbau zum Palast der Republik stand seitdem vielen vor Augen. Daran änderte auch der 1993/94 durchgeführte Spreeinselwettbewerb nichts, der die vollständige Neuordnung der Mitte zum Ziel hatte. Der preisgekrönte Siegerentwurf von Bernd Niebuhr, eine Art invertiertes Kolosseum, das die gesamte Fläche des ehemaligen Schlosses besetzen sollte, wurde erstaunlich rasch beiseitegelegt. Er taugte offenbar weder als Für-Bau für die neue Berliner Republik, noch als Gegen-Bau gegen die untergegangene DDR.³⁵ So hatten sich die Gestaltungsoptionen für den Ort endgültig auf die Alternative Schloss oder Palast reduziert. Das Versprechen von Schönheit und Historizität, die Verheißung, die in Krieg und Sozialismus verlorene Mitte Berlins wiederzugewinnen, überzeugte zahlreiche Bürger in Berlin und schließlich auch die Abgeordneten des Deutschen Bundestages, die mit ihrem Beschluss von 2002 den Weg für den Bau und die Finanzierung des neuen Berliner Schlosses freimachten. Allerdings nur für den Rohbau. Die Mittel für die Herstellung der Fassaden sollten durch Spenden aus der Bürgerschaft finanziert werden.³⁶ Nur diese sichere Aussicht auf den Schlossbau ermöglichte die gleichzeitige Genehmigung für die so überaus erfolgreiche Zwischenpalastnutzung.

Die Abbrucharbeiten begannen am 2. Januar 2006 und sie gingen, ganz anders als die Sprengung des Schlosses, sehr langsam voran. Stück um Stück verschwanden erst



Abb. 15: Dezember 2008: Der Palast ist abgerissen.

die Wände, dann die Stahlkonstruktion und am Ende die Betonkerne, mit dem paradoxen Effekt, dass die stehengebliebenen Reste von Tag zu Tag schöner und stattlicher wirkten. Die letzte Phase des Verschwindens im Jahre 2008 hat der Berliner Maler Christopher Lehmppfuhl in seiner Serie großformatiger Ölbilder eindrucksvoll festgehalten.³⁷ Mit dem in weißer Farbe auf das westliche Widerlager der Schlossbrüche gepinselten Spruch „Die DDR hat’s nie gegeben“ kommentierte Anfang 2009 ein unbekannter Schreiber das Ende der Abbrucharbeiten (Abb. 15).

Die Zwischenzeit bis zum Baubeginn des neuen Schlosses brachte ein ganz unerwartet heiteres Intermezzo: Die geplante Abbruchfläche bis hinab zur Spree wurde mit Rollrasen belegt und mit Holzlatten-Stegen überspannt.

Zwischen Marstall und Dom dehnte sich nun die schönste Bau-Brache von Berlin, eine Spielfläche für Urbaniten aller Herkünfte und Altersstufen – Zukunftserwartungsgrün (Abb. 16). Aber der Raum war nicht wirklich leer. Wie Verena Pfeiffer-Kloss treffend anmerkte, war er vielmehr mit der Abwesenheit von drei Gebäuden angefüllt. Das gesprengte alte Schloss, der abgerissene Palast der Republik und das geplante neue Schloss waren in ihrer Abwesenheit präsent, aber, wunderbarerweise, ganz ohne Gewicht.³⁸ Seit dem Baubeginn 2014 wurde nun das neue Schloss Jahr um Jahr schwerer, höher, breiter, und sodann massiver, als nämlich den tragendem Betonaußenwänden dicke Ziegelschichten vorgesetzt wurden, um einen Baukörper zu erzeugen, auf dem die steinernen Fensterumrahmungen und Bekrönungen und der skulpturale Baudekor angemessen zur Geltung kommen. Wie im Februar 2018 zu hören war, reichen die Spenden der Bürgergesellschaft nun doch nicht, um den gesamten gegenwartsbarocken Baudekor zu finanzieren. Bundesmittel werden benötigt.³⁹

Was ist dies nun für ein Gegenbau? Zu Anfang der Debatten, als das Schloss nur auf Folie gemalt vor Augen stand und der Palast der Republik als geschlossenes Gehäuse den Untergang des Sozialismus bezeugte, war die Lage klar: Am DDR-Bauwerk sollte, allen Protesten und Argumenten zum Trotz, vollzogen werden, was mindestens ein Teil der Nachwendegesellschaft als Revision und Revanche artikuliert sehen wollte. Aber welche architektonische und welche politische Gegenposition wird nun mit dem Bau des neuen Schlosses affirmiert? Eines ist klar: Die aus Martin



Abb. 16: Sommer 2010: Kein Palast, kein Schloss, nur Wiese



Abb. 17: Baufortschritt am neuen Berliner Schloss im Oktober 2018

Warnkes Modell folgende Regel, dass ein Gegenbau im stilistisch fortschrittlicheren Gewande erscheinen sollte, weil er sonst in der Konkurrenzlogik des Gegenbauens nicht überzeugen würde, ist hier nicht anwendbar. Auch die politische Gegenposition ist, anders als 1950/51 in Ost-Berlin, wenig artikuliert. Noch immer ist spürbar, dass das neue Schloss zunächst als schöne Form ohne präzise Nutzung und ohne artikulierten semantischen Status gedacht und vor Augen gestellt wurde. Es ist weder königlich noch preußisch, es ist, trotz staatlicher Finanzierung, kein Staatsbau und, trotz der keinesfalls geringen, wenn auch nicht ausreichenden Spendenbereitschaft, auch kein von Bürgern getragener Bau. Es repräsentiert keinen gesellschaftlichen Konsens und keine politische Neuorientierung und lässt mit seiner ansteigenden Baumasse und seiner dauerhaften Bedeutungsarmut die Debatten um seinen Sinn und seine Richtung ermatten (Abb. 17).

Wäre da nicht das Humboldtforum, dessen kulturelle und politische Tragweite täglich zunimmt, nicht obwohl, sondern gerade, weil es heftige Auseinandersetzungen über den Zusammenhang von Welterforschung und Welteroberung, von Sammlungsgeschichte und Ausstellungsdiskursen von Deutungshoheiten und Besitzansprüchen ausgelöst hat und weiter auslösen wird. Was als Notlösung begann – für das Schlossgehäuse wurde eine Nutzung gesucht – entwickelt sich zum Auslöser einer wahrhaft zeitgenössischen intellektuellen und politischen Debatte, an der Akteure beteiligt sind, die allein vom Bauen und Gegenbauen in der Berliner Mitte nicht mobilisiert worden wären. Vom Humboldtforum darf erwartet werden, was das neue Schloss nicht erzeugen kann: Spannung, Kontroverse und Denkfortschritt.

Bauten und Gegenbauten als Erbe

Es bleibt die Frage, wie die einst gegeneinander gerichteten Bauten nach dem Ende des akuten baulichen Konkurrenzgeschehens als Architektur- beziehungsweise Kulturerbe angeeignet und in Wert gesetzt werden sollen. Soll damit argumentiert werden, dass sich in der gemeinsamen Historisierung die Konfrontation und der Überbietungswille relativieren und der Konflikt sich im zeitlichen Abstand erledigt hat, somit ein konfliktbefreites Ganzes als Erbe bereitsteht? Für die zwei eingangs referierten Fallbeispiele – Vaux-le-Vicomte und Versailles, die Wiener Hofburg und das Loos-Haus – mag das zutreffen. Beide Bau- und Gegenbau-Paare stehen mittlerweile gemeinsam in der chronologisch evolutionären Stilgeschichte, die historisierte Konkurrenz- beziehungsweise Wettstreitgeschichte verleiht ihnen zusätzliche Würze, aber sie regt niemanden auf.

Für die beiden Berliner Fälle lässt sich derzeit wohl eine Historisierung, aber keine Harmonisierung denken. Sie bleiben, auch als Erbe, konfliktartig. Im Falle des Berliner Kulturforums und der darunter liegenden Nord-Süd-Achsenplanung ist das Bau- und Gegenbau-Geschehen weder politisch noch ästhetisch abgeschlossen. Wir erben ein offenes Ende. Im Falle der Sequenz von Schloss- und Palast-Bauten und Gegenbauten in Berlins Mitte ist es überdies für eine gemeinsame Historisierung des Gesamtgeschehens zu früh. Weder der Verlust des alten Schlosses noch der des Palastes der Republik ist wirklich verschmerzt und das noch unfertige neue Schloss ist wenig geeignet, die jeweiligen Verlustgemeinschaften miteinander zu versöhnen.

Historisierungen und Kompromisse, das lehrt die Erfahrung, sind ohnehin nie endgültig. Neue Aneignungs- und

Ablehnungsvorgänge sind stets zu erwarten, es kann mithin immer wieder neuen Streit zwischen immer neuen Akteuren geben und das ist kein Missstand. In der Dissenshaltigkeit der Denkmale und des Kulturerbes liegt seine ganz besondere, stets fortwährende produktive Kraft. Wenn es denn aber keinen endgültigen patrimonialen Frieden geben kann, so kann doch eine Verständigung über Differenzen erwirkt werden, die die Beteiligten zusammenführt und in Spannung zueinander hält. Spannung ist in diesem Falle als positive Kraft begriffen, ein Zustand, der immer aufs Neue Aufmerksamkeit und Auseinandersetzung erzeugt und erfordert. So wie die zwei hier besprochenen Berliner Bau- und Gegenbau-Beispiele.

- ¹ Martin WARNKE, Bau und Gegenbau, in: Hermann HIPPE / Ernst SEIDL (Hrsg.), *Architektur als politische Kultur*, Berlin 1996, S. 11–18.
- ² Diese Wendung verdanke ich Magdalena Droste, Telefonat am 2.1.2018.
- ³ Auf dem Deutschen Kunsthistorikertag von 1968 in Ulm wurde der „Ulmer Verein für Kunst und Kulturwissenschaften“ gegründet, der sich der grundlegenden Erneuerung des Fachs und der Fachkultur verschrieb. Vgl. Harold HAMMER-SCHENK / Dagmar WASKÖNIG / Gerd WEISS, *Kunstgeschichte gegen den Strich gebürstet? 10 Jahre Ulmer Verein, 1968–1978. Geschichte in Dokumenten*, Hannover 1979. Auf dem folgenden Kunsthistorikertag in Köln im Jahre 1970 richtete der Ulmer Verein eine eigene Sektion aus. Vgl. hierzu Martin WARNKE (Hrsg.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970.
- ⁴ Horst BREDEKAMP, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt a. M. 1975.
- ⁵ Ebd. S. 333.
- ⁶ Martin WARNKE, *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt a. M. 1976, Neuauflage Frankfurt a. M. 1984. Die folgenden Zitate entstammen der Neuauflage von 1984.
- ⁷ Vgl. Bruno LATOUR / Gustav ROSSLER, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Reassembling the social*, Frankfurt a. M. 2010.
- ⁸ WARNKE 1984, S. 154. Man könnte dieses Konvergenzmodell als sozialdemokratisches Ideal interpretieren. Diese Deutung verdanke ich Karl Werckmeister.
- ⁹ Ebd. S. 13.
- ¹⁰ Ebd. S. 20.
- ¹¹ Ebd. S. 24.
- ¹² WARNKE 1996, S. 11.
- ¹³ Ebd., S. 12.
- ¹⁴ Die Gärten von Vaux-le-Vicomte und Versailles werden in ihrer komplexen Raumkomposition, ihrem Bodenrelief, ihren Perspektiven und Ausstattungen als Gartenkunstwerke am besten in den von Michael Brix verfass-

ten, mit zahlreichen eigenen Fotografien ausgestatteten Büchern vermittelt. Vgl. Michael BRIX, *Der barocke Garten. Magie und Ursprung. André le Nôtre in Vaux-le-Vicomte*, Stuttgart 2004; Michael BRIX, *Der absolute Garten. André le Nôtre in Versailles*, Stuttgart 2009.

- ¹⁵ R. HERRMANN, *Das Loos-Haus auf dem Michaelerplatz, Der Morgen*, 1911; abgebildet in: Gabriele NERI, *Cartoon Architecture*, in: *The Architectural Review*, 16 January 2017, Rubrik „Rethink“, <https://www.architectural-review.com/rethink/cartoon-architecture/10015885.article>, letzter Zugriff am 1. Februar 2018.
- ¹⁶ In Warnkes Aufsatz ist die Karikatur in einer anderen Fassung abgebildet. Diese zeigt Fischer von Erlach nur bis zur Mitte des Gehrockes und vor allem ohne die Bildunterschrift. So konnte Warnke die Bildaussage in dem Sinne deuten, dass der barocke Meister sich mit Schauern vom Loos-Haus abwendet. Vgl. WARNKE 1996, S. 13–15.
- ¹⁷ Die Tagung fand im Herbst 1998 statt. Vgl. Gabi DOLFF-BONEKÄMPER, *Das Berliner Kulturforum. Architektur als Medium politischer Konflikte*, in: Hans-Rudolf MEIER / Marion WOHLLEBEN, *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, Zürich 2000, S. 133–143.
- ¹⁸ Hans J. REICHARDT / Wolfgang SCHÄCHE, *Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörung der Reichshauptstadt durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen*, Berlin 1984.
- ¹⁹ Zum Zusammenhang zwischen NS Hauptstadtplanung und Judendeportation vgl. Johann Friedrich GEIST / Klaus KÜRVERS, *Tatort Berlin, Pariser Platz. Die Zerstörung und „Entjudung“ Berlins*, in: Jörn DÜWEL / Werner DURTH / Niels GUTSCHOW u. a., *1945. Krieg, Zerstörung, Aufbau. Architektur und Stadtplanung 1940–1960*, Schriftenreihe der Akademie der Künste, Bd. 23, Berlin 1995, S. 55–118.
- ²⁰ Vgl. Günther KÜHNE, *Der Wahlberliner*, in: Christine HOH-SLODCZYK / Norbert HUSE u. a., *Hans Scharoun – Architekt in Deutschland 1893–1972*, München 1992, S. 111–149, hier S. 126–136; sowie Robert FRANK, *Das Kulturforum – ein unvollendetes Projekt*, in: *Platz und Monument. Die Kontroverse um das Kulturforum Berlin 1980–1992*, hrsg. v. Berlinische Galerie, Museumspädagogischer Dienst Berlin, Berlin 1992.
- ²¹ Vgl. Gabi DOLFF-BONEKÄMPER, *Kulturforum II – konkurrierende Leitbilder in der Stadtplanung. Oder: Was passiert, wenn auf Bau und Gegenbau ein Gegen-Gegenbau folgen soll?*, in: Hans-Rudolf MEIER (Hrsg.), *Denkmale in der Stadt – die Stadt als Denkmal: Probleme und Chancen für den Stadtumbau*, (Schriftenreihe Stadtentwicklung und Denkmalpflege, Bd. 1), Dresden 2006, S. 155–162, Abb. S. 159.
- ²² Vgl. Anm. 17.
- ²³ Ebd. und vgl. Anm. 21.
- ²⁴ Siehe Anm. 23. Vgl. auch Hans STIMMANN u. a., *Zukunft des Kulturforums. Abgesang auf die Insel der Objekte*, Berlin 2012.

- ²⁵ Vgl. Anja TUMA, *Denkmalpflege am Berliner Schloss. Über die Dokumentation des Wissenschaftlichen Aktivs seit der Sprengung des Schlosses 1950 mit einem Katalog erhaltener Fragmente* (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, hrsg. v. Landesdenkmalamt, Beiheft 38) Berlin, 2017, S. 280, Abb. der Sprengung am 30. Januar 1951.
- ²⁶ Michael LEMKE, Die „Gegenspiele“. Weltjugendfestival und FDJ – Deutschlandtreffen in der Systemkonkurrenz, in: Heiner TIMMERMANN (Hrsg.), *Die DDR in Europa, Isolation und Öffnung, Dokumente und Schriften der Europäischen Akademie Otzenhausen*, Münster 2005, S. 452–506, hier S. 467.
- ²⁷ Die Geschichte, die Leistung und die vielfältigen Gründe für das Scheitern des Wissenschaftlichen Aktivs sind von Anja Tuma in ihrer Dissertation (TU Diss. 2012) erstmals genau erforscht und gewürdigt worden. Vgl. Anja TUMA, *Denkmalpflege am Berliner Schloss. Über die Dokumentation des wissenschaftlichen Aktivs seit der Sprengung des Schlosses 1950. Mit einem Katalog der erhaltenen Fragmente*, (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, hrsg. v. Landesdenkmalamt Berlin, Beiheft 38), Berlin 2017.
- ²⁸ Kurt Reutti fotografierte die Sprengungen und veröffentlichte seine dramatischen Bilder in einem Buch, das er unter dem Pseudonym Karl Rodemann veröffentlichte. Vgl. Karl RODEMANN (Hrsg.), *Das Berliner Schloß und sein Untergang*, (im Auftrag des Gesamtdeutschen Ministeriums 1951).
- ²⁹ Vgl. Florian EBNER / Ursula MÜLLER (Hrsg.), *So weit kein Auge reicht. Berliner Panoramafotografien aus den Jahren 1949–1952. Aufgenommen vom Fotografen Tiedemann, rekonstruiert und interpretiert von Arwed Messmer*, hrsg. für die Berlinische Galerie unter Mitarbeit von Benedikt Goebel, Berlin 2008.
- ³⁰ In Götz Eckardts Publikation über die Kriegsverluste an Baudenkmalen auf dem Gebiet der DDR von 1978 wird wohl das Berliner Schloss ausführlich nach historischen Fotografien dargestellt, die Umstände seiner Sprengung werden hingegen nicht erwähnt. Vgl. Götz ECKARDT, *Schicksale deutscher Baudenkmale im 2. Weltkrieg*, Bd. 1, Berlin – Hauptstadt der DDR, Bezirke Rostock, Schwerin, Neubrandenburg, Potsdam, Frankfurt/Oder, Cottbus, Magdeburg 1978. Diesen Hinweis verdanke ich Ernst Badstübner.
- ³¹ Vgl. Bruno FLIERL, *Der zentrale Ort in Berlin – Zur räumlichen Inszenierung sozialistischer Zentralität*, in: Ders., *Gebaute DDR. Über Stadtplaner, Architekten und die Macht*, Berlin 1998, S. 121–171.
- ³² Wolf Biermann, *Die Bibel-Ballade*, 1975; vgl. <https://www.golyr.de/wolf-biermann/songtext-die-bibel-ballade-36336.html>, letzter Zugriff 9.2.2018.
- ³³ Zum Streit um den Erinnerungs- und Denkmalwert des Palastes der Republik vgl. Gabi DOLFF-BONE-KÄMPER, *Lieux de mémoire, lieux de discorde. La valeur conflictuelle des monuments*, in: Roland RECHT (Hrsg.), *Victor Hugo et le débat patrimonial. Actes du colloque organisé par l’Institut national du patrimoine*, Paris 2003, S. 121–144.
- ³⁴ Zur Geschichte und zum Erfolg der Zwischenpalastnutzung vgl. Amélie DEUFLHARD u. a., *Volkspalast. Zwischen Aktivismus und Kunst*, Berlin 2006.
- ³⁵ Vgl. <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/hauptstadt/dokumentation/de/wettbewerbe/spreeinsel.shtml>, letzter Zugriff 14.2.2018.
- ³⁶ Die Expertenkommission Historische Mitte Berlin, die im Jahr 2000 eingesetzt worden war, empfahl im Jahr 2002, nach der Anhörung zahlreicher Experten, mit Mehrheit, dass ein Gebäude errichtet werden sollte, das der Kubatur des Berliner Schlosses entsprechen sollte. Der Palast der Republik sollte indes, nach der Asbest-Sanierung, für eine temporäre Nutzung geöffnet werden. Der Deutsche Bundestag stimmte mit großer Mehrheit für den Vorschlag der Expertenkommission. Vgl.: http://schlossdebatte.de/wp-content/uploads/2008/06/1_expertenkommission_bericht_2002.pdf, hier S. 30.
- ³⁷ Christopher LEHMPFUHL, *Schlossplatz im Wandel 2000–2017* http://www.christopherlehmpfuhl.de/wp-content/uploads/2017/06/Schlossplatz_Portfolio_Saal.pdf, letzter Zugriff 19.2.2018.
- ³⁸ Verena PFEIFFER-KLOSS, *Die Macht der Abwesenheit. Zur städtebaulichen Gestaltungsdebatte um den Stadtplatz unter dem Berliner Fernsehturm*, SR Impulse Online, (Institut für Stadt- und Regionalplanung, Bd. 56), Berlin 2015, S. 84ff.
- ³⁹ Die Berliner Zeitung titelt am 18.2.2018 „Spenden reichen nicht. Womöglich sind für Stadtschloss-Fassade Steuergelder nötig“; Quelle: <https://www.berliner-zeitung.de/29721396> ©2018.

Construction and Counter-construction. An Analytical Hypothesis

Abstract

The formula of “Bau und Gegenbau” (construction and counter-construction) (1996) was invented by the German art historian Martin Warnke, a modification of his own earlier concept of “Bau und Überbau” (construction and superstructure), created in the 1970s. The latter was meant to characterise the dialectic ties between economic basis and cultural and artistic achievements, like grand churches and important infrastructural equipment built for the common good. “Construction and counter-construction” aims to uncover the competition of rivals in politics and society behind their building policies and their choices of place, style and size for new buildings; buildings that were meant to outmatch the works of the other. In my essay, I discuss a few case studies to characterise different modalities of construction and counter-construction, ending with the new Berlin Schloss, a counter-counter-construction, where no one can tell who exactly may be the rivals behind.