

Rettet die Moderne! Plädoyer für einen ‚historic turn‘

Peter Stephan

Der vorliegende Text basiert auf einem Vortrag, den der Autor am 3. Juni 2016 anlässlich des Berliner Symposiums „Dresden Potsdam Frankfurt. Die Renaissance der Altstädte in Deutschland“, veranstaltet vom Planungsgruppe Stadtkern im Bürgerforum Berlin e. V., gehalten hat. (Red.)

Rekonstruktion versus Erhaltung

Die Diskussion um den Abriss von Nachkriegsbauten wie dem Technischen Rathaus in Frankfurt am Main, dem Polizeipräsidium in Dresden oder der Alten Fachhochschule in Potsdam (Abb. 1–3) zugunsten einer Wiederherstellung der historischen Stadttextur und einiger Leitbauten wurde und wird mit einer großen Emotionalität und verbalen Schärfe geführt.

Diese Schärfe hat nicht nur lokalspezifische Gründe. Ungeachtet der jeweils örtlichen ökonomischen, politischen und sozialen Gesichtspunkte geht es um eine ganz grundsätzliche Frage: um die Frage nach unserem Verhältnis zur Geschichte und nach unserer Haltung zu moderner Architektur.

Beginnen wir mit der Haltung zur Geschichte: Für die einen bedeutet der Abriss von Nachkriegsarchitektur die Leugnung von Geschichte, weil Zeugnisse einer histori-



Abb. 1: Frankfurt, ehem. Technisches Rathaus zwischen Römer und Dom. (© Wikimedia Commons, Dontworry, CC BY-SA 3.0)

schen Entwicklung beseitigt werden. Für die anderen stehen exakt dieselben Maßnahmen für die Rehabilitierung von Geschichte, weil historische Strukturen und Bezüge wiederhergestellt bzw. repariert werden. Was für die einen auf eine Negierung der Geschichte hinausläuft, hat für die anderen die Rücksinnung auf sie zur Folge. Wo die einen Zerstörung wittern, sehen die anderen Wieder-

gewinnung. Es gibt also unterschiedliche Formen von historischem Bewusstsein. Das historische Bewusstsein derer, die sich für den Erhalt der Nachkriegsmoderne einsetzen, verläuft linear. Das Gegenwärtige wird als das Ergeb-



Abb. 2: Dresden, ehem. Anbau des Polizeipräsidiums. (© Thomas Kantschew)

nis einer historischen Entwicklung gesehen; es zu beseitigen, heißt, die Geschichte in ihrem Verlauf zu leugnen. Verlorenes lässt sich durch Rekonstruktion aber nicht wiedergewinnen, vielmehr simuliert Rekonstruktion eine historische Kontinuität, die es so nicht gegeben hat.

Das historische Bewusstsein der Gegenseite ist eher punktuell, d. h. es konzentriert sich auf einzelne zeitliche Schwerpunkte. Natürlich gibt es eine geschichtliche Entwicklung, doch haben Städte unterschiedliche Blütezeiten. In Frankfurt haben Mittelalter und Renaissance, in Dresden Renaissance und Barock, in Berlin und Potsdam Barock und Klassizismus den jeweiligen Stadträumen ein europaweit einzigartiges Gepräge verliehen. Dieses Gepräge ist von einer überzeitlichen Bedeutung; es dort, wo es nicht intakt ist, zu reparieren, ist daher Ausdruck von Geschichtsbewusstsein. Zu dieser Reparatur gehört auch die Beseitigung von Bauten, die das Gepräge stören oder es gar zerstören.

Beide Sichtweisen sind indes nicht frei von inneren Widersprüchen. Wer Geschichte als einen fortlaufenden Prozess der Veränderung wahrnimmt, in dem Altes permanent durch Neues ersetzt wird, muss auch akzeptieren, dass die Bauten der Nachkriegszeit irgendwann als nicht mehr zeitgemäß empfunden werden und neuen städtebaulichen Konzepten weichen müssen, so wie seinerzeit für die Nachkriegsbauten ältere Bausubstanz beseitigt wurde.

Wer Geschichte punktuell betrachtet, muss sich dagegen fragen, ob es nicht richtig wäre, beispielsweise das Stockholmer Stadtschloss wieder abzureißen und die Kleinteiligkeit des Gamla Stan wiederherzustellen (Abb. 4),



Abb. 4: Stockholm, Blick auf die Altstadt (= Gamla Stan) mit barockem Schloss. (Foto: Jan Ainali, CC BY-SA 3.0)

die Haussmannschen Boulevards in Paris im Sinne des ursprünglichen Stadtbildes wieder zu deregulieren oder das Aachener Münster von seinem romanischen Westturm, seinem hochgotischen Chor und den barocken Kapellenanbauten zu befreien, um *dasjenige* wieder zur Geltung zu bringen, das die eigentliche Bedeutung dieses Monuments ausmacht: den karolingischen Kernbau (Abb. 5).

Wer aber am Aachener Münster diese verschiedenen Bauetappen – und die durch sie bewirkten ästhetischen Brüche – interessant findet, müsste sie doch eigentlich auch innerhalb eines historischen Stadtbildes aushalten. Angesichts dieser Widersprüche auf beiden Seiten stellt sich die Frage, ob in das Geschichtsverständnis nicht noch ein anderer Faktor hineinspielt, nämlich die Gretchenfrage: Wie hältst Du's mit der Moderne? Die Anhänger des Status quo fürchten nämlich nicht nur, dass durch eine Neugestaltung der Stadtzentren wichtige Zeugnisse der DDR-Geschichte bzw. der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit verloren gehen; sie wittern auch eine Abkehr von Grundhaltung zeitgenössischen Bauens und damit einen Verrat an der Moderne insgesamt. Der Streit um das Berliner Schloss war hierfür das beste Beispiel: Nicht wenige, die den Abriss des Palastes der Republik befürworteten, sahen es dennoch als selbstverständlich an, dass die freigewordene Fläche im Gewand zeitgenössischer Architektur bebaut würde, und warfen den Anhängern der Schlossrekonstruktion Geschichtsfälschung vor. Auf der anderen Seite wollten viele das alte Schloss nicht nur wiederhaben, weil sie in ihm einen der bedeutendsten Bauten der europäischen Kunstgeschichte sahen, sondern auch, weil sie der zeitgenössischen Architektur per se misstrauten. Sie glaubten, dass moderne Architektur mit historischen Stadtstrukturen prinzipiell unvereinbar sei, und wollten die Rekonstruktion historischer Bauten auch dazu nutzen, die Moderne als solche zu verhindern.

Die Frage, was als historisch zu gelten hat, und die Frage, welche Qualität die Moderne besitzt, hängen also unmittelbar zusammen. Auf diese Wechselbeziehung möchte ich nun im Folgenden näher eingehen. Dabei beginne ich mit einer Hypothese: *Die Moderne zu negieren ist ebenso ahistorisch wie ihre Verabsolutierung. Der Verrat an der Moderne besteht nicht nur im rückwärtsgerichteten Historisieren, sondern ebenso auch in einer einseitigen Vorstellung von historischem Fortschritt.*

Um diese Behauptung zu überprüfen, sollten wir zunächst klären, was unter Moderne eigentlich zu verstehen ist.

Um diese Behauptung zu überprüfen, sollten wir zunächst klären, was unter Moderne eigentlich zu verstehen ist.

Was bedeutet ‚modern‘?

Der Ursprung des Begriffs ‚modern‘ liegt in dem lateinischen Adverb *modo*, das ‚gerade eben‘ bedeutet. Im 4. Jahrhundert bildete sich dazu das Adjektiv *modernus*. *Modernus* bezeichnet also das Zeitige – im Unterschied zu *novus*, das für das Neue und Neuartige steht.

Den Gegensatz zu *modernus* bildete *antiquus*, das nicht ‚das Alte‘ meinte (denn das wäre *vetus*), sondern das ‚zeitlich Vorangegangene‘, das ‚Historische‘.

Innerhalb des damaligen Kontextes unterschied die Vokabel *modernus* die neue Lebenswirklichkeit der christlichen Gesellschaft von ihrer heidnischen Vorzeit. Doch je weiter die Zeit voranschritt, desto mehr wurde das Christentum selbst zu einem Teil der Geschichte, also der *antiquitas*. Nun bezeichneten *modernus* und *antiquus* verschiedene Stadien eines kontinuierlichen historischen Prozesses.

Bezeichnend für dieses neue Verständnis ist die berühmte Metapher des Grammatikers und Philosophen Bernhard von Chartres, der zu Beginn des 12. Jahrhunderts über das Verhältnis der *philosophi moderni* und der *philosophi antiqui* bemerkte: „Wir sind Zwerge, die auf den Schultern von Riesen sitzen. Wir können weiter sehen als unsere Ahnen und in dem Maß ist unser Wissen größer als das ihrige und doch wären wir nichts, würde uns die Summe ihres Wissens nicht den Weg weisen.“

Etwas selbstbewusster war die Generation Giorgio Vasaris, des Vaters der Kunstgeschichtsschreibung. Der mit Leonardo da Vinci beginnende und in Michelangelo gipfelnde derzeitige Kunststil – Vasari spricht von der *maniera moderna* – gilt als das Ziel einer Entwicklung, die mit der griechischen Kunst begonnen hat.

Das Moderne wird nun als ein nicht mehr zu steigernder, fast schon heilsgeschichtlicher Höhepunkt gedeutet. Dennoch baut es auf dem Vorangegangenen auf. Es ist nicht Gegensatz, sondern Vollendung des Vorangegangenen.

Eine weitere Stufe erreichte die Debatte, als der französische Dichter Charles Perrault, Bruder des Louvre-Architekten Claude, die sogenannte *Querelle des anciens et des modernes* auslöste, indem er die These vertrat, die gegenwärtige Kunst sei in ihrer *imaginatio*, also in ihrer eigenständigen schöpferischen Vorstellungskraft, der *imitatio*, also dem Nacheifern des Überlieferten, überlegen. Nichtsdestoweniger sah Perrault *antiquitas* und *modernitas* in einem produktiven Spannungsfeld, in dem das Vorherige zwar nicht mehr als unumstrittenes Vorbild, aber nach wie vor als Vergleichsmaßstab diene. Wie die Beispiele zeigen, steht der Begriff *modernus* grundsätzlich nicht für „die Moderne“ als eine eigenständige Epoche. Vielmehr markiert *das Moderne* den jeweils aktuellen (Zwischen-)Stand einer stetigen Progression an Wissen, den (vorläufigen) Höhepunkt eines kontinuierlichen Fortschritts.

Von Anfang an stand fest, dass alles Moderne spätestens in der folgenden Generation selbst zu einem Teil der Geschichte würde und dass an seine Stelle eine neue Moderne trat. Geschichte wurde als ein fortlaufender Prozess begriffen, als eine Abfolge vieler Modernen. Stets baute die gegenwärtige Moderne auf den älteren Modernen auf und führte so die (Bau-)Kunst immer wieder neuen Höhepunkten zu. Doch eben darum war sie auch ohne ihre Vorgänger, die historisch gewordenen Modernen, nicht denkbar. Die



Abb. 3: Potsdam, Fachhochschule am Alten Markt neben Schloss und Nikolaikirche. (© www.arstempno.de/Andreas Hummel)



Abb. 5: Aachen, Pfalzkapelle. Karolingischer Kernbau mit romanischer, gotischer und barocker Umbauung. (kolorierte Aufnahme, um 1900)

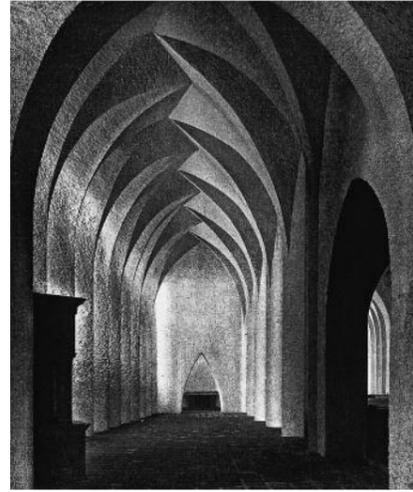


Abb. 6 (links oben): Dortmund, Verwaltungsgebäude der Dortmunder Union von Dietrich und Karl Schulze. (Foto: Peach Property Group AG, CC BY-SA 3.0)

Abb. 7 (links unten): St. Petersburg, Deutsche Botschaft von Peter Behrens, 1911. (Foto: Dmitry Guryanov, CC BY-SA 3.0)

Abb. 8 (oben): Neu-Ulm, Johannes Baptist von Dominikus Böhm, Seitenschiff, 1922–1926. (© Bildarchiv Kunstgeschichtliches Institut Freiburg i. Br.)

nisfähigkeit zunehmend als ein autonom denkendes Individuum. Es folgten die Natur- und Ingenieurwissenschaften mit ihren bahnbrechenden Ergebnissen auf den Gebieten der Technik und der Medizin, die die Industrialisierung und damit die völlige Umwälzung gesellschaftlicher Verhältnisse und eine enorme Aufwertung des Lebensstandards mit sich brachten.

Diese Umwälzungen hatten auch Auswirkungen auf die Politik und die Kunst. In der Politik entstanden Ideologien wie der Marxismus und der Kapitalismus, die jeweils den Anspruch erhoben, durch die Kombination von gesellschaftlichen und technischen Neuerungen zu schaffen, was die Religionen erst im Jenseits boten: das Paradies auf Erden. Die Überwindung der Geschichte, die Erneuerung der Welt und des Menschen, welche das Christentum ins Jenseits projiziert hatte, sollte schon auf Erden vorweggenommen werden.

Eine radikale Position innerhalb dieses Fortschrittsdenkens nahm die Avantgarde ein. Sie erklärte Fortschrittlichkeit zum absoluten Prinzip, nicht nur auf dem Gebiet der Politik, sondern auch auf dem Gebiet der Philosophie und der Kunst. Im Sinne eines radikalen, fast schon heilsgeschichtlich überhöhten Fortschrittsglaubens wechselte die Moderne ihre Blickrichtung. Aus dem Vorangegangenen, der geschichtlichen Vorhut sozusagen, wurde das Vergangene, also das Zurückliegende, ja Zurückgebliebene im doppelten Wortsinn. Das Historische wurde nicht mehr als Voraussetzung begriffen, son-

als Etappen einer kontinuierlichen (also linearen) Entwicklung (so etwa, wenn der griechische Historiker Thukydides den Sieg der Griechen über die Perser im 5. Jh. v. Chr. darauf zurückführte, dass erstere im Unterschied zu ihren Nachbarvölkern das Stadium der Barbarei überwunden hätten).

Das Mittelalter unterschied die Weltgeschichte in drei Äonen (die abrahamitische Zeit vor dem mosaischen Gesetz, die jüdische Zeit unter dem mosaischen Gesetz und die christliche Zeit unter der göttlichen Gnade), doch wurde diese Veränderung auf göttliches Eingreifen, nicht auf menschliches Wirken zurückgeführt. Das Ziel der Geschichte lag in ihrer Überwindung, in der Aufhebung von Zeit und Raum am Jüngsten Tag, wenn Gott in der Unendlichkeit und Ewigkeit des Paradieses Himmel und Erde neu erschaffen würde. Innerhalb dieses Denkmodells gab es eine historische Fortentwicklung nur im Innern des Menschen selbst, im Sinne seiner moralischen und spirituellen ‚Vervollkommnung‘, was auf Latein mit dem Wort *profectus* ausgedrückt werden kann.

Die Idee eines ‚Fortschritts‘ im Sinne von *progressio* setzte sich erst im 17. Jh. durch, wobei die Philosophie der Voraufklärung im 17. Jh. den Anfang machte (Francis Bacon, René Descartes, Thomas Hobbes, Gottfried Wilhelm Leibniz, Immanuel Kant). Der Mensch begriff sich nun in seiner Erkennt-

spätantike Basilika wendete den Säulenkranz des klassisch-antiken Tempels nach innen, die Gotik überführte das Kreuzgratgewölbe der Romanik in ein Kreuzrippengewölbe, der Barock steigerte die Architektur der Renaissance zum Gesamtkunstwerk, die traditionsbewusste ‚andere Moderne‘ des frühen 20. Jahrhunderts abstrahierte den Klassizismus auf seine tektonischen Grundformen (Abb. 6 u. 7), die Architektur des Expressionismus interpretierte die Gotik neu (Abb. 8). *Modernus* ist also eine zeitlich *relative* Größe. Daher kennt das Lateinische auch kein *prae-* und *postmodernus* oder ein *modernior* und *modernissimus*. Die Begriffe ‚Vormoderne‘, ‚Moderne‘ und ‚Postmoderne‘ oder ‚unmodern‘, ‚moderner‘, ‚sehr modern‘ kamen erst auf, als die Moderne der 1920er Jahre sich als eine eigene, in sich geschlossene Epoche bzw. Stilrichtung definierte.

Ein wesentlicher Grund hierfür war die Etablierung des Fortschritts als einer historischen Kategorie.

Technischer und sozialer Fortschritt als ausschließliches Kriterium für Modernität

Die Antike kannte das Fortschrittsdenken überhaupt nicht, sie ging im Gegenteil von der Vorstellung aus, dass die Welt im Lauf der Geschichte immer älter werde, immer mehr vergeise. Kulturelle oder zivilisatorische Verbesserungen wurden als vereinzelte (also punktuelle) Ereignisse wahrgenommen, nicht aber

dern als etwas Rückständig-Reaktionäres, das es hinter sich zu lassen und dessen Geist es zu bekämpfen galt. Der Fortschritt wurde zum alleinigen Prinzip erhoben und die Moderne reklamierte das Monopol auf ihn. Wer sich dieser Moderne verweigerte, wurde zum Verräter am großen Menschheitsprojekt. Damit war der Dialog zwischen *antiquitas* und *modernitas* beendet. Für die Verfechter der Tradition wurde *modernus* zum Modischen, für die Anhänger des sog. Fortschritts stand *antiquus* für das Antiquierte. An die Stelle des Dialogs mit der Geschichte trat der Monolog, den die Moderne fortan mit sich selbst führte. Dies zeigte sich besonders in der Architektur.

Unter dem Vorzeichen der Avantgarde begann ab den 1920er Jahren eine Gruppe von Bauhaus-Architekten, darunter Walter Gropius und Le Corbusier, den Moderne-Begriff für ihre Stilrichtung zu monopolisieren. Dies führte zwangsläufig zu einer Selbstverabsolutierung der eigenen Ästhetik. Zugleich setzte eine Art Selbstsakralisierung ein, die wiederum eine Selbstimmunisierung gegen Kritik von außen, ein kultisch überhöhtes Stararchitektentum, eine totalitäre Intoleranz gegenüber anderen Anschauungen, aber auch das Postulat moralischer Überlegenheit zeitigte. Die zwangsläufige Folge dieser Entwicklung war, dass an die Stelle der produktiven Kontinuität der zerstörerische Bruch trat (Abb. 9).

Um dennoch nicht als ahistorisch oder geschichtsvergessen zu gelten, konstruierte sich die radikale Moderne ihre eigene Geschichte, indem sie vereinzelte Monumente wie den griechischen Tempel, das römische Pantheon, die gotische Kathedrale oder die palladianische Villa – teils in völliger Verkenntnis von deren Geist – zu ihren Vorläufern umdeutete.



Abb. 9: Stuttgart, Tagblatt-Turm von Ernst-Otto Oßwald, 1927–1928. (Aufnahme um 1930) (© Bildarchiv Kunstgeschichtliches Institut Freiburg i. Br.)

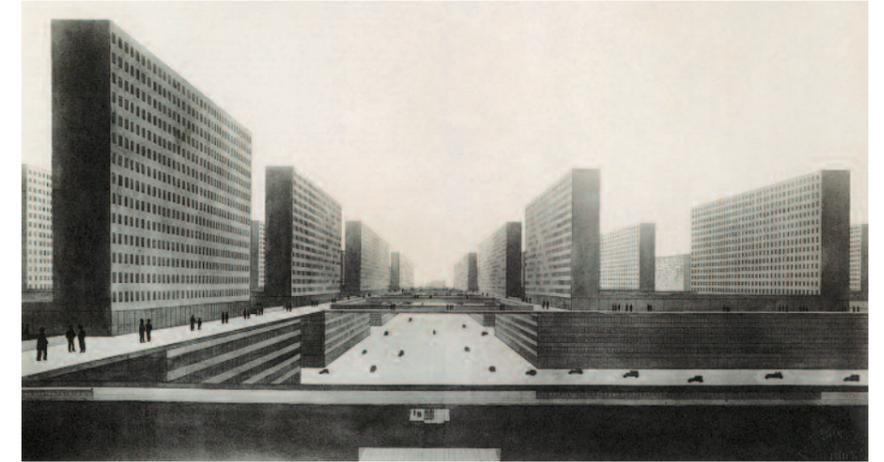


Abb. 10: Ludwig Hilberseimer: Entwurf für eine Hochhausstadt, um 1927. (© Bildarchiv Kunstgeschichtliches Institut Freiburg i. Br.)

Zugleich erhob sie den Anspruch, das Geniale, das in diesen Werken keimhaft angelegt sei, endlich aufgegriffen und zu voller Geltung gebracht zu haben. Die Tatsache ignorierend, dass sie durch diese Art von Selektion ihr eigenes historisches Paralleluniversum schuf, erklärte sich die Radikal-Moderne zur Siegerin der Geschichte – und damit auch zur Siegerin *über* die Geschichte.

Dass dieser Sieg in die Erziehung eines neuen Menschen und den Aufbau einer idealen Gesellschaftsordnung münden sollte, verstand sich von selbst. Die Moderne wurde zur Zwangsbeglückung. Bekannt ist das Zitat von Walter Gropius: „Wenn die Leute nicht begreifen wollen, welche unübertrefflichen Lösungen wir – die Architekten – ihnen für ein modernes Leben und Wohnen anbieten, dann müssen sie notfalls dazu ‚erzogen‘ werden.“ Wie die totalitären Regime ihrer Zeit verlieh sich die Radikal-Moderne mit ihrem Anspruch eine moralische Legitimation und damit auch einen vermeintlichen Freibrief, mit den Zeugnissen der ‚unterlegenen‘ Vergangenheit nach eigenem Gutdünken zu verfahren. Wie die Diktaturen des 20. Jahrhunderts verfolgte sie dabei das Ziel, ihre Hegemonie zu sichern. Selbst die dabei verwendeten Techniken waren dieselben. Einzelbauten wurden eliminiert oder durch Teilabriss verstümmelt, durch verfremdende Aufbauten stigmatisiert, durch Beseitigung ihres Kontextes isoliert, durch eine weitaus höhere neue Umbauung eingesperrt, marginalisiert oder in Gewahrsam genommen. Intakte Straßenzüge wurden mit störenden Fremdkörpern durchsetzt oder gar aufgesprengt, geschlossene Quartiere durch breite Verkehrsschneisen zerteilt, wichtige Verbindungslinien im Gegenzug abgeriegelt. Mehr noch als die Manufaktur des 18. oder die Kaserne und das Gefängnis des 19. Jahrhunderts ist die Stadtplanung des 20. Jahrhunderts ein Beleg für Michel Foucaults Thesen, dass architektonische Gestaltung dazu dient, politische und geistige Machtstrukturen

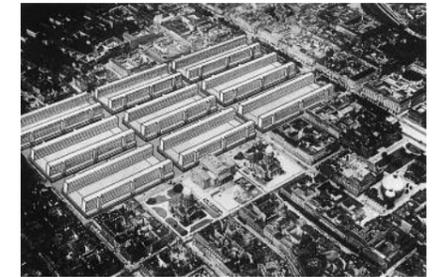


Abb. 11: Ludwig Hilberseimer: Projekt für die Bebauung des Quartiers zwischen Friedrichstraße und Gendarmenmarkt in Berlin, 1929. (© Bildarchiv Kunstgeschichtliches Institut Freiburg i. Br.)

durchzusetzen sowie diese zu vergegenwärtigen. Ludwig Hilberseimers und Le Corbusiers Planspiele für Berlin und Paris (Abb. 10–11) legen hierfür ebenso Zeugnis ab wie Speers Pläne für die Welthauptstadt Germania im Sozialismus oder der Umbau westdeutscher Metropolen unter dem Diktat des Kapitalismus und des Konsumismus. Ein Umdenken setzte erst in den 1980er Jahren ein: in Berlin mit der Neugestaltung des Nikolaiviertels (Abb. 13), in Westdeutschland mit der IBA 84/87 (Abb. 14) und dem Beginn der sog. Postmoderne, die es nach der begrifflichen Logik der Moderne eigentlich gar nicht geben dürfte.



Abb. 12: Le Corbusier, Plan Voisin für die Bebauung der Pariser Arrondissements nördlich der Seine, 1925. (© Bildarchiv Kunstgeschichtliches Institut Freiburg i. Br.)



Abb. 13: Berlin, Nikolaiviertel. (© Wikimedia Commons, Manecke, CC BY-SA 2.0 DE)



Abb. 14: Berlin, Quartier Schützenstraße von Aldo Rossi mit der provokanten Replik auf die Hof-fassade des Palazzo Farnese in Rom, 1994–1998. (Foto: Bildarchiv des Verfassers)

Revolutionäre versus evolutionäre Moderne
Fassen wir zusammen: Wir haben es letztlich mit zwei unterschiedlichen Ideen von Moderne zu tun: Auf der einen Seite die Idee der *evolutionäre Moderne*, die ihre Universalität daraus ableitet, dass sie zwar regional, aber epochenübergreifend denkt. Als eine relative zeitliche Größe sieht sie sich in der Kontinuität einer historischen Entwicklung und lässt alternative Stilformen und Typologien gelten, nimmt sich diese nicht selten sogar zum Vorbild. Auf der anderen Seite steht eine *revolutionären Moderne*, die sich von der eigentlichen Moderne abgespalten hat und ihre Universalität aus einer epochenimmanenten und

überregionalen Perspektive ableitet: In ihrer Selbstverabsolutierung bricht sie mit der Vergangenheit und etabliert stattdessen weltweit einen internationalen Einheitsstil. Letztlich ist das, was diese Art von Moderne schafft, aber nicht *modernus*, sondern *novus*: neuartig. Sie ist, um einen Begriff des römischen Historikers Tacitus zu verwenden, eine *secta nova*, eine „neuartige Sekte“ bzw. eine sektiererische Neuartigkeit. Und eben in ihrer sektiererischen Selbstvergötzung hat die Radikalmoderne das Prinzip von *modernitas* – und damit sich selbst – verraten. Ebenso hat sie das Prinzip von Geschichtlichkeit preisgegeben. Und nicht zuletzt hat sie sich in eine intellektuelle Aporie begeben: Einerseits die Überwindung der Geschichte zu feiern und andererseits das eigene geschichtszerstörende Wirken unter Denkmalschutz stellen zu wollen, das ist ein Widerspruch in sich.

Wegen ihres Verrats an den Prinzipien des eigentlich Modernen und wegen ihrer inneren Widersprüchlichkeit wird die gegenwärtige Radikal-Moderne von den meisten Zeitgenossen abgelehnt. Dies unterscheidet sie von allen früheren Formen der Moderne, die sich stets einer breiten Akzeptanz erfreuen konnten, selbst dort, wo Eingriffe in die ältere Bausubstanz ähnlich rücksichtslos ausfielen wie heute. Als Bramante und Michelangelo die konstantinische Petersbasilika demolierten (Abb. 15), löste dies vielfache Kritik aus. Dennoch kam niemand auf die Idee, den neuen Petersdom wieder abzureißen und den frühchristlichen Vorgängerbau zu rekonstru-



Abb. 15: Marten van Heemskerck: Neubau des Petersdoms mit der Ruine des konstantinischen Vorgängerbaus, um 1536. (© Bildarchiv Kunstgeschichtliches Institut Freiburg i. Br.)



Abb. 17: Rom, ehemaliger Borgo zwischen Engelsbrücke und Petersplatz, um 1880. (© Bildarchiv Kunstgeschichtliches Institut Freiburg i. Br.)

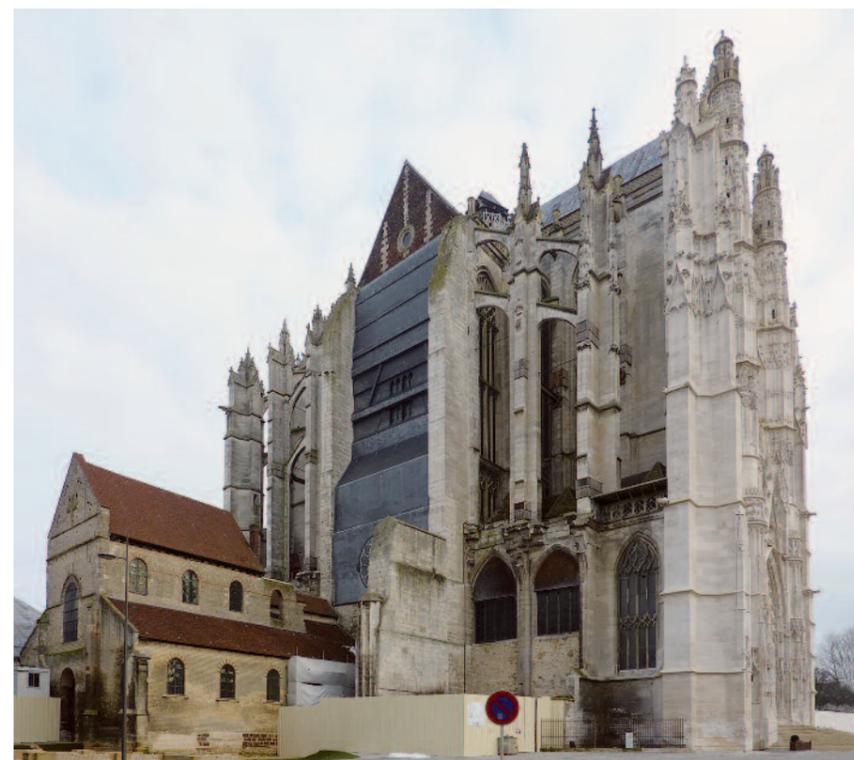


Abb. 16: Torso der Kathedrale von Beauvais mit den Resten des frühromanischen Vorgängerbau. (© Wikimedia Commons, Chris06, CC0 1.0)



Abb. 18: Rom, Via della Conciliazione nach dem Durchbruch von Marcello Piacentini u. Attilio Spaccarelli. (Foto: Berthold Werner)



Abb. 20: Anne Hangebruch, Berlin: Entwurf für die Bebauung des Grönderviertels in Lübeck.



Abb. 21: Hermansson Hiller Lundberg Architekten, Stockholm: Entwurf für die Bebauung des Grönderviertels in Lübeck.

ieren. Ebenso verfielen niemand auf den Gedanken, die Kathedrale von Beauvais niederzulegen, um das in Resten erhaltene Langhaus des karolingischen Vorgängerbau wiederherzustellen (Abb. 16). Ebenso absurd wäre es, die von Haussmann geschaffene Place de l'Opéra in Paris zugunsten des ursprünglichen Gassengewirrs oder die zum Petersdom in Rom führende Via della Conciliazione zugunsten des alten Borgo zu beseitigen (Abb. 17 u. 18). Denn diese Zeugnisse der historischen Moderne gelten im Unterschied zu den meisten Produkten der heutigen Moderne als konsensfähig, ja als vorbildlich.

Fazit: die Notwendigkeit eines ‚historic turn‘
Um auch die künftige Moderne wieder konsensfähig zu machen, bedarf es einer Rückbesinnung auf das, was Moderne eigentlich ausmacht: das Weiterdenken und Weiterführen von Geschichte im Gewand zeitgenössischer Architektur. Dass dies jederzeit möglich ist, haben für das frühe 20. Jahrhundert Otto Wagner, Adolf Loos, Peter Behrens, Alfred Messel, Ludwig Hoffmann, Hans Poel-

zig, Paul Mebes, Paul Bonatz, Auguste Perret, Bruno und Max Taut, Paul Schmitthenner, Dominikus Böhm und andere bewiesen. Wer die Moderne retten will, muss sie von ihren Irrtümern befreien. Lange wählten Architekten und Architekturtheoretiker, die radikale Moderne sei ein Kopfbahnhof, in dem die Menschheitsgeschichte nach langer Fahrt endlich an ihr Ziel gelangt sei. In Wirklichkeit hat die Radikalmoderne sich jedoch als Sackgasse erwiesen. Was wir brauchen, ist ein *historic turn*, eine Kehrtwende, die uns in die Lage versetzt, die Entwicklung der Architektur wieder neu zu denken und neue Ziele in den Blick zu nehmen.

Dieser *historic turn* bietet auch die Chance, dass Modernisten wie Traditionalisten die Moderne gleichermaßen als einen Teil der Geschichte begreifen. Das linear-progressistische und das punktuell-selektive Geschichtsverständnis schließen einander nämlich nicht aus, wenn man Geschichte als eine Abfolge mehrerer Modernen betrachtet und wenn man Veränderung nicht als einen Bruch, sondern als Kontinuität praktiziert.

Abb. 22: Simulation des künftigen Humboldt Forums im Berliner Schloss. (© Förderverein Berliner Schloss e. V.)



Abb. 23: Straßburg, Häuserzeile an der Ill. (© Ludger Brands, Potsdam)



Abb. 19: Dom-Römer-Projekt Frankfurt a. M., Neubebauung des alten Krönungswegs vom Römer zum Dom. (© DomRömer GmbH)

Projekte wie die Neubebauung des Römers in Frankfurt (Abb. 19), des Gründerviertels in Lübeck (Abb. 20 u. 21), des Alten Markts in Potsdam, des Berliner Humboldt-Forums (Abb. 22) und teilweise auch der Quartiere um den Dresdner Neumarkt (siehe Artikel Elßner, Abb. 9) bieten die exemplarische Gelegenheit, dass moderne Architektur sich gemäß dem klassischen Prinzip der Imitatio durch das Historische dazu herausgefordert sieht, mit zeitgenössischen Formen Gleichwertiges zu leisten, und zwar im Sinne eines Respekts und auch einer gewissen Demut vor den Leistungen anderer Generationen. Ebenso eröffnet sich die Option, dass *modernitas* und *antiquitas* einander nicht mehr ausschließen, sondern wieder in einen produktiven Wettstreit zueinander treten. Miteinander in Wettstreit treten heißt auf Latein *concertare*. Was wir in der Stadtdebatte brauchen, ist eine neue Streitkultur im Sinne eines Wettstreits, in dem die Protagonisten nicht gegeneinander, sondern miteinander spielen, damit unsere Städte wieder zu dem werden, was Stadt eigentlich ist: ein Ensemble, in dem mehrere Stimmen sich zu einem Konzert vereinen (Abb. 23). Und damit moderne Architektur auch wieder eine Zukunft hat. Denn um sich der Zukunft vergewissern zu können, muss man sich der Herkunft gewiss sein.