

GRID

Intern faglig debat på Kunstakademiets Arkitektskole, Afd 6

Einig zu sein ist göttlich und gut; woher ist die Sucht denn
Unter den Menschen, daß nur Eines und Einer nur sei?

HÖLDERLIN

N° 66 maj 2004

BUILDING BERLIN | BUILDING A CITY

Forestillinger om urbanitet i idékonkurrencen om (gen)opbygningen af Berlin – 1957-58.

Henriette Steiner

Så sent som 1957 blev der udskrevet en planlægningskonkurrence om genopbygningen af Berlin efter 2. verdenskrig.¹ *Hauptstadt Berlin* konkurrencen var stort anlagt. Der var et ønske om, at også mange udenlandske arkitekter ville deltage, og flere hundrede forslag blev indsendt til bedømmelse fra både tyske og udenlandske tegnestuer. Denne artikel udgør en kritisk kulturhistorisk analyse af de forestillinger om urbanitet, der kendetegner konkurrencen. I det følgende bliver arkitekternes udsagn og planlægningsforslag sat i relation til den historiske situation, som de forholder sig til. Det er således gennem en undersøgelse af selve planerne samt de begreber, arkitekterne bruger til at beskrive og retfærdiggøre deres planlægningsforslag med, at der kan nås en kritisk refleksion over deres projekter. Nærværende arbejde er et forsøg på at vise, at de konkrete planlægningsforslag er indskrevet i en kulturel kontekst, som de også forholder sig til formmæssigt. Første halvdel af denne artikel giver et kort rids af den kulturhistoriske kontekst bag konkurrencen. *Hauptstadt Berlin* konkurrencen tager del i efterkrigstidens forsøg på at redefinere tysk national identitet og kultur og ønsker at foreslå en ny arkitektur og organisering af de politiske og kulturelle institutioner i landets udbombede, tidligere hovedstad. Begrebet *Stunde Null* får en helt særlig betydning i debatten omkring arkitektur i efterkrigstidens Tyskland. Her legitimerer begrebet, at den fælles fortid fortrænges, fordi *Stunde Null* ligestilles med en typisk modernistisk *tabula rasa* figur. Artiklens anden halvdel er formet som en diskussion af fire planlægningsforslag fra *Hauptstadt Berlin* konkurrencen med udgangspunkt i en række temaer, som er typiske for den plandiskurs, der kendetegner konkurrencen. Det bliver her tydeligt, hvordan den særlige fortolkning af *Stunde Null* problematikken gør det muligt for arkitekterne at anskue ødelæggelsen af Berlin som en kærkommen mulighed for at realisere en urban utopi – og hermed skabe et bedre samfund.

I Berlins historie som tysk hovedstad er kort, men intens. I 1871 bliver Berlin hovedstad i det tyske kejserrige, i 1919 bliver byen hovedstad i Weimarrepublikken, og mellem 1933 og 1945 udgør Berlin det politiske centrum for naziregimet. I efterkrigstiden anser Vestberlin sig selv som den legitime hovedstad i den nye føderale republik, men på dette tidspunkt ligger Vestberlin som en ø midt i DDR, byen er stadig meget ødelagt, og den vesttyske regering sidder i Bonn. *Hauptstadt Berlin* konkurrencens formål er, at der udformes en byplan for et område i Berlins centrum, som geografisk strækker sig ind i den russiske zone og krydser det, der få år senere bliver til Berlinmuren. Dette gør konkurrencen til et politisk udsagn om, hvordan Tysklands fremtid som nationalstat skal se ud. Allerede i 1958 svarer DDR på dette udsagn med en byplan, der udelukkende dækker Østberlin.² Ødelæggelsen af Berlin under krigen har efterladt store tomrum i byen, og i årene efter fremstår den som et landskab af ruiner. Byens ødelæggelse indebærer ikke kun tab af bygninger og infrastruktur, men også af steder, der besidder betydning og værdi på et fælles, kulturelt niveau. Det er vigtigt at understrege, at konkurrencen skal ses som et forsøg på igen at lade tysk identitet finde fodfæste i Berlin, der på dette tidspunkt ligger i et geografisk og politisk vakuum. De spørgsmål, der stilles arkitekterne, drejer sig ikke blot om ren og skær genopbygning af Berlin og restaurering af dens institutioner, men går langt dybere. Hvor paradoksalt det end må lyde, drejer spørgsmålene sig om, hvordan Berlin kan blive et symbolsk centrum for den decentraliserede, føderale stat, uden at der refereres til den fælles fortid og til byens historie som magtcentrum.

Forsøget på at skabe en ny arkitektur til den tyske hovedstad medfører en fuldstændig fortrængning og negation af Hitlers foretrukne arkitekt Albert Speers arkitektur. Speers arkitekturidealer er kendetegnet ved nyklassicistiske institutioner og en pompøs, aksial byplanlægning.³ Efterkrigstidens angst for urban totalitarisme retter sig også mod alle andre topografier, der bærer disse kendetegn. Dette nødvendiggør en negativ vurdering af Schinkels Berlin med de nyklassicistiske bygninger og didaktiske monumenter samt en forkærlighed for perspektiviske gader, der skaber smukke og imponerende vuer. Ligeledes

1 Cf. Bauwelt 1957, Bauwelt 1958 (ekstranummer om konkurrencen), Geisert, Oxvig.

2 Oxvig p. 162-168.

3 Cf. Lampugnani pp. 273-280, Andersen pp. 31-32.

afkræves der en afvisning af den arkitektur, der ses i Østberlin, og som stadig på dette tidspunkt er præget af en klassiceret arkitektur, som det ses omkring Stalin-Allé. På et formelt plan sker der en afvisning af en aksial planlægning med didaktiske elementer, som kendetegner både Schinkel, Speer og Østblokkens socialrealisme. Men den grundlæggende perspektiviske struktur, der muliggør denne form for planlægning, videreføres af efterkrigstidsmodernisterne.⁴ Dette får alvorlige konsekvenser for, hvordan vi kan aflæse og tolke de byplaner, der bliver præsenteret ved *Hauptstadt Berlin* konkurrencen.

Med samme voldsomme kraft, som den klassicistiske arkitektur og planlægning forkastes, afviser efterkrigstidsmodernisterne også den tætte bloktopografi, som kendetegner industribyen Berlin. I slutningen af attenhundretallet og starten af nittenhundretallet flerdobles byens størrelse med områder fulde af usunde lejekaserner, der for de modernistiske arkitekter står som symbol på et dekadent bourgeoisie, hvis position opretholdes gennem udnyttelse af arbejderklassen.⁵ Så sent som her sidst i nittenhundredhalvtredserne bliver der end ikke sat spørgsmålstegn ved nødvendigheden af at nedrive disse bygninger.⁶ Fordi store dele af disse kvarterer i Berlin nu ligger i ruiner, bliver det muligt for arkitekterne at overføre de tidlige modernisters *tabula rasa* figur på den nye situation, hvorved de kan se et frigørende potentiale i krigens ødelæggelser. Berlins bombardement kan således ses som realiseringen af det *tabula rasa*, der er nødvendigt for at bane vejen for modernismens rene og rationelle have.⁷ Modernisterne deler i øvrigt deres aversion mod industribyens tætte urbanitet og ønsket om en tilbagevenden til en mere naturlig tilstand med nazisterne. Nazisterne afviser storbyen ved at trække på et romantisk paradigme om et tættere og mere autentisk folkefællesskab i landsbyen.⁸ Modernisternes antiurbane forestillinger kommer derimod til udtryk i et ønske om at sammensmelte by og natur ved at skabe større grønne områder i byen, idet de ønsker at erstatte det lave byggeri med højhuse. Dette er meget tydeligt i de byplaner, der vil blive diskuteret nedenfor.

Vi står således med en noget tvetydig situation. En voldsom afvisning af fortidens arkitektur muliggør, at helt centrale motiver herfra videreføres, hvilket fokuseringen på det perspektiviske og ønsket om at vende tilbage til en naturtilstand er eksempler på. Vi kan derfor danne os et billede af *Hauptstadt Berlin* konkurrencen som et forsøg på at genskabe eller snarere opfinde kulturel integritet, samtidig med at fortiden fortrænges. Dette minder om den arkitektoniske modernisme, der har det historieløse samfund som sin vigtigste utopi.

Konsekvenserne af denne afvisning af fortiden for debatten om Vesttysklands arkitektur uddybes i det følgende afsnit.

Det er ikke uvæsentligt at sammenligne arkitekternes overvejelser om en ny arkitektur med samtidens litterære diskussioner omkring *Stunde Null* problematikken. En central figur i denne debat er Theodor Adorno og hans berømte formulering om, at det er barbarisk at skrive et digt efter *Auschwitz*.⁹ *Auschwitz* betegner et uheldredeligt brud i den vestlige civilisations udvikling og betegner derfor en situation, hvor det traditionelle litterære sprog er blevet meningsløst, fordi det ikke er i stand til at beskrive erfaringerne fra krigen.¹⁰ Fordi

den vestlige historie har genereret det uforståelige og inhumane, *Auschwitz*, og fordi nazisterne har perverteret sproget gennem propaganda, er de traditionelle muligheder for repræsentation udtømte og meningsløse. Men Adornos udsagn kan også tolkes som et påbud om at repræsentere det urepræsenterbare og forsøge at forstå betydningen af *Auschwitz* for erkendelsens muligheder – som det fx sker hos den berømte Gruppe 47 med repræsentanter som forfatterne Günter Grass og Hans Magnus Enzensberger.¹¹

Der er lignende diskussioner blandt arkitekter i denne periode, men her kommer Adornos formulering og diskussionerne om *Stunde Null* til at legitimere en velkendt, modernistisk *tabula rasa* figur. Arkitekterne afviser traditionelle former for urbanitet og tror, de kan opfinde en ny form for urbanitet til erstatning af den gamle. På denne måde bliver det muligt at opfatte nazismen som noget, samtiden har lagt bag sig og er endeligt adskilt fra. Samtidig bliver det dog umuligt for arkitekterne at erkende, at et umiddelbart formelt opgør med nazisternes plandiskurser og historicistiske arkitektur ikke nødvendigvis

⁴ Balfour pp. 29-41, Wang 1998 pp. 278-289.

⁵ Geist 1984, særligt pp. 220-235.

⁶ Hein p. 87.

⁷ Balfour p. 168.

⁸ Durth pp. 187-189.

⁹ "Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben." - Adorno 1963 p. 26.

¹⁰ Cf. Adorno 2001.

¹¹ Cf. Mayer-Iswandty.

betyder, at nazisternes by- og arkitekturidealer er forsvundet. Det synes at ligge uden for arkitekternes forståelsesramme, at disse idealer måske er indlejret i den moderne kultur på et langt mere subtilt plan end i et formelt register, og at nazismen udgør en perverteret modernitetserfaring, der ikke er en umulig udvikling af den politiske og sociale situation i mellemkrigstiden.

Når arkitekterne ligestiller *Auschwitz* med *Stunde Null*, anskuer de *Auschwitz* som en hændelse, der sætter tiden i stå. Dermed kommer denne hændelse til at symbolisere et brud, der fremstår som et endepunkt i sig selv, og derfor kan bruges instrumentelt. Herved blokerer idéen om *Stunde Null* for erkendelsen af, at der er en kontinuitet i de forestillinger om arkitektur, der var fremherskende i mellemkrigsårene, under nazismen og i efterkrigstiden. Alle tre perioder, som fremstilles som skarpt adskilt af arkitekterne i *Hauptstadt Berlin* konkurrencen, indeholder ekstreme ideer om *tabula rasa* som forudsætning for kulturel emancipation. I efterkrigstidens Berlin er den urbane orden anskuet som et negativ af byen, som den så ud før krigen. Dette fører kun til forestillinger om emancipation, ikke til forsoning med eller forståelse af fortiden.

For at vise hvordan nazisternes by- og arkitekturidealer ligger i direkte forlængelse af den tidlige modernisme og videreføres i efterkrigstiden, kan man henvise til bogen *Die gegliederte und aufgelockerte Stadt*, som udkommer i 1957 – altså samtidig med *Hauptstadt Berlin* konkurrencen.¹² Bogen er skrevet af de tre tyske arkitekter Göderitz, Hoffmann og Rainer. Den beskriver en organisk bystruktur, der fremstår som et flydende landskab med store grønne arealer, der er gennemskåret af en cellestruktur opdelt i zoner: arbejde, beboelse og rekreation.¹³ Påvirkningen fra nittenhundredtyvernes plandiskurs omkring CIAM er tydelig, og bogen bygger på det arbejde, som de tre arkitekter har udført mange år tidligere, nemlig mellem 1943 og 1944. De var da ansat af Speer til at formulere den planlægning, der skulle kendetegne det tredje rige, når krigen var vundet, og arkitekterne skulle genopbygge de tyske byer.¹⁴ I 1957 udkommer bogen, der er frugten af dette arbejde, og den bliver hurtigt meget populær. Dog er ideerne om racehygiejne erstattet af en typisk modernistisk diskurs om hygiejne, referencerne til det nazistiske parti er slettet osv. Omkring 1960 er de centrale ideer, der udtrykkes i denne bog, reflekteret i vesttysk lovgivning.¹⁵

Det synes dog først at være efter foreningen af Øst- og Vesttyskland, at arkitekturhistorikere kan diskutere denne kontinuitet fra mellemkrigstiden over nazismen til efterkrigstiden.¹⁶ Det er blevet dokumenteret, hvordan mange af de arkitekter, der arbejdede for Speer, fortsatte efter krigen, uden at deres fortid blev problematiseret, og uden at de ændrede deres måde at arbejde på. Det er indlysende, at dette var en nødvendighed, sådan som situationen så ud i Tyskland efter krigen. Alligevel forekommer denne manglende selvansagelse at være problematisk, fordi den antyder, at forståelsen af nazismen som en retrograd ideologi, der reflekteres i et umoderne, klassicistisk formsprog, gør det umuligt for arkitekterne at indse, at nazismen på mange måder er et fænomen, der hører moderniteten og det tyvende århundrede til. Det er derfor problematisk, at vi i efterkrigstiden kan se konturerne af en arkitektur- og plandiskurs, der afgrænser sig fra fortiden med en sådan kraft, at de dybere samfundsmæssige sammenhænge, der har ført til nazisme, potentielt kan videreføres.

At nazisternes arkitektur- og byforståelse går langt dybere end det overfladiske, formelle register synes at ligge uden for den forståelsesramme, samtidens arkitekter besidder, og dette hænger nøje sammen med den måde, de fortolker *Stunde Null* problematikken på. I nazismen opfattes kultur som et projekt, der kan gennemføres ved magt. Nazismen er således kendetegnet ved en høj grad af instrumentalitet, når det gælder forståelsen af kultur. Man må derfor sætte spørgsmålstegn ved, om der efter krigen er taget et opgør med denne kulturforståelse, når arkitekter, der deltager i *Hauptstadt Berlin* konkurrencen, kan betegne det *tabula rasa*, de ser i Berlin, som en kærkommen mulighed for at kunne opbygge en ny og bedre samfundsstruktur i stedet for at anskue ødelæggelsen som et foruroligende tab af kontinuitet.

II

Ovenstående kulturhistoriske rids af situationen i 1957 er et forsøg på at etablere en ramme for en mere specifik diskussion af de planer, der bliver præsenteret i *Hauptstadt Berlin* konkurrencen. Kun to af de fire projekter, der vil blive diskuteret i denne artikel, blev tildelt en pris af juryen, alligevel er der ikke fundamental forskel på den måde, de hver især forholder sig til den moderne by på. Tre hovedtemaer kendetegner alle fire forslag: forholdet til det historiske Berlin vs. *tabula rasa*, by som struktur vs. by som natur, samt muligheden for at repræsentere demokratiet gennem en monumental symbolik. Juryens udtalelser fungerer i denne sammenhæng som indikationer på, hvad der blev forventet af byplanlægningen.

¹² Durth p. 55-59, cf. Mumford.

¹³ Rogier p. 166.

¹⁴ Durth p. 29.

¹⁵ Rogier p. 165.

¹⁶ Cf. Niven p. 4-11.

Vinderprojektet er tegnet af den tyske arkitektgruppe Friedrich Spengelin, Fritz Eggeling og Gerd Pempelfort og kan bedst beskrives som en serie af elegante, men uninspirerende kompromiser (fig. 1 - 2).¹⁷ Juryen fokuserer på denne pragmatisme og priser projektet for ikke at give klare udsagn om, hvordan de planlagte statslige institutioner skal repræsentere magten. På denne måde undgår arkitekterne at indgå i en dialog med erindringen om tidligere institutioner.¹⁸ Vinderprojektet er således valgt ud fra en vurdering af, at det er funktionelt, og at der kun er en vag forbindelse mellem den nye byplan og Berlins historie. For eksempel er den tidligere Schlossplatz blevet til et kommercielt centrum for den nye verdensby Berlin, ligesom flere andre historiske pladser ganske simpelt er forsvundet fra kortet.¹⁹ Denne holdning afspejles ligeledes i den måde, hvorpå ministerierne og parlamentet er placeret i Tiergarten og dermed er fjernet fra Wilhelmstrasse, hvor nazisternes institutioner var placeret. Dette gentages i mindre skala i de enkelte bygninger, som er tegnet i en modernistisk såkaldt ahistorisk stil. Det er påfaldende, at der insisteres på, at ministerier og parlament placeres i Tiergartens parkmiljø, og at de hæves over jordoverfladen, så det naturlige landskab kan flyde frit under højhusene. Modernisterne anser netop sådanne foranstaltninger som midler til at knytte det moderne bymenneske til den natur, som mennesket har været unaturligt adskilt fra alt for længe. Denne reference til en mere oprindelig natur peger derfor på et universelt betydningslag, der får bygningerne til at udstråle en vis form for autoritet, når de hæver sig op over den forurenede urbanitet og befinder sig i et flydende, grønt rum.

Placeringen af ministerierne samt bygningernes formsprog er et forsøg på at undgå sammenligning med tidligere tiders udemokratiske magtdemonstrationer. Et andet eksempel på denne logik er den måde, hvorpå floden Spree er udvidet, så der dannes en stor sø ved siden af parlamentsbygningen.

Denne ligger på en platform, hvilket giver bygningen en vis form for monumentalitet. Den tomme, bare flade, hvorpå bygningen rejser sig, det blanke vandspejl og henvisningen til naturen åbner bygningskomplekserne mod en universel dimension. Helt anderledes er det, når et traditionelt monument – fx en statue af en leder – arbejder med en perspektivisk formindskelse hen mod symbolet. Hvis denne byplan er et forsøg på at finde en symbolsk repræsentation af demokratiet, er dette betinget af, at der etableres et autonomt rum, der hæver de institutionelle bygninger ud af nutiden og placerer dem uden for historien i et fremtidsløst nu i de evigt grønne, naturlige omgivelser. Aksialitet og traditionel ikonografi er forsvundet fra magtens bygninger i dette projekt, men måske på grund af denne renselsesproces er det kun muligt at tænke det urbane som én meningsstruktur, og der er ingen forståelse for urbaniteten som en lagdelt og fragmenteret komposition.

Vinderprojektet er realistisk i den forstand, at planlægningen kan sættes i værk på trods af Berlins deling i øst og vest. Denne pragmatiske tilgang er noget anderledes end i projektet, tegnet af den franske arkitektgruppe Marion Tournon-Branly, Jean Faugeron, Pierre Devinoy og Bernard de la Tour d'Auvergne (fig. 3-7), selvom der på andre punkter er fundamentale ligheder mellem de to projekter.

Dette projekt bliver ikke prisbelønnet, men er udvalgt af juryen som et eksempel på, hvordan man kan give Berlin karakter af at være en verdensby.²⁰ Arkitekterne forsøger altså snarere at finde formlen for en *Hauptstadt* end en plan for *Berlin*. I arkitekternes egen præsentation af projektet priser de byens nye kykloperiske struktur som et slaraffenland for menneskelig frembringeren,²¹ og de smukke tegninger er næsten futuristisk drømmende i den måde, hvorpå de repræsenterer de enorme geometriske bygningsstrukturer, perspektiviske gader og bliklinier. Imellem disse perfekte former har arkitekterne imidlertid valgt at lade de sorte ruiner stå urørte tilbage i et nyt urbant *wilderness*.²²

Projektet virker antiurbant, idet det definerer by som arkitektur eller snarere som monument, hvilket ligger i forlængelse af den franske *Beaux-Arts* tradition.²³ Dette afspejles i den måde, hvorpå arkitekterne vælger at hæve den indre by op på en enorm platform, som er synlig fra luften som et kæmpe monument. Denne strengt optegnede geometriske grundplan gør platformen til et lukket betydningssystem – ligesom en moderne skulptur, der befinder sig i et andet rum end beskueren, idet den er hævet op på en sokkel.²⁴ Arkitekterne beskriver platformen som et *Akropolis*, der skal symbolisere på Tysklands anseelse udadtil, udstråle Tysklands kraft og fremskridt, økonomiske aktivitet, politiske enhed og kultur.²⁵ Midt på

¹⁷ Balfour 174.

¹⁸ "Nicht alle Einzelheiten, sondern die Art und Weise, wie die Aufgabe angefaßt wurde, die Gründlichkeit der Arbeit und der Takt, dort aufzuhören, wo das Unplanbare beginnt" er grundet til at dette projekt er blevet tildelt førsteprisen. Citeret i Hein p 57.

¹⁹ Hein p. 61.

²⁰ Hein p. 113.

²¹ Hein p. 105.

²² Hein p. 107.

²³ Hein p. 116.

²⁴ Hein p. 113.

²⁵ "Diese Akropolis ist "der erwählte Ort" im Zentrum des Groß-Berliner Gebietes, Ausdruck für Deutschlands Ansehen, seine Kraft und seinen Fortschritt, seine wirtschaftliche Aktivität, seine politische Einheit und seine Kultur", fastslår arkitekterne. Citeret i Hein p. 107.

denne platform hæver der sig en 54 meter høj bygning. Højhuset minder om en enorm, nærmest skalaløs triumfbue. Det virker som om, arkitekterne kun kan forestille sig en bygning, der besidder kollektiv betydning, ved at sprænge enhver forestilling om kropslig skala. Juryen fremhæver idéen om en hævet indre bykerne, men bekymrer sig om dens aksiale struktur. Dog virker forestillingen om dette nye centrum lige så kraftfuldt på beskueren som Speers Berlin. Måske er denne forestilling om en ny urbanitet endda endnu mere kontrollerende og altomfavnende end Speers plan, fordi den ikke kun beskæftiger sig med en institutionel struktur, men inddrager alle aspekter af den urbane livsverden, som inddeles i et stramt system bestående af fire zoner. Brugen af perspektiv, som gennemsyrrer denne megastruktur, gør det muligt at underkaste hele livsverdenen et kontrollerende blik. Der opbygges et fuldstændigt system for orientering, som må læres af den enkelte, der derfor må give sig sit sans og orienteringssystem i byens vold. Det er et forsøg på at formulere, hvad den ideelle by kan være: en samling af højhuse, og en etablering af en megastruktur, der styres ned til mindste detalje. Samtidig er det dog umuligt for arkitekterne at forholde sig til det historiske Berlin som andet end forfaldne ruiner, der står tilbage som sorte skygger. Denne nærmest morbide sammensætning af perfekt form og død er paradoks. Arkitekterne forstår, at fortiden må huskes, men at de rædsler, der har efterladt sorte mærker i byen, ikke kan repræsenteres på traditionel vis. Derfor griber de til en æstetiseret brug af ruiner. Men mellem den gamle, døde by og den nye by, som svæver på sin sokkel i sublim stilhed, er der intet liv, ingen fornemmelse for heterogenitet, ingen plads til en levende historie. Den stille skønhed i denne monumentby gør den ubeboelig og totalitær, for den er fuldstændigt kontrolleret. Denne systematiske karakter minder om den tidlige modernismes maskinæstetik, men er her forskubbet til en enorm skala. De ovenfor beskrevne projekter skaber en distance til det historiske Berlin og forsøger at skabe en ny, total betydningsstruktur for byen.

Et af de mere radikale forslag, som får en andenplads i konkurrencen, er udarbejdet af de tyske arkitekter Hans Scharoun og Wils Ebert (fig. 8). Projektet forsøger at bygge bro mellem øst og vest ved at lade Berlins naturlige fundament binde byen sammen – en urgrund, der repræsenteres som en slags park. I Scharouns optik, kan der herved skabes en mere autentisk urbanitet, som gør verdensbyen Berlin mere human, fordi byen bindes sammen i mindre enheder af grønne områder, som sammen danner det, Scharoun kalder et bylandskab.²⁶ Byen spreder sig vertikalt som et urbant landskab, og krigens ødelæggelser muliggør en frigørelse fra den klaustrofobiske by, der kendes fra attehundredetallets industriby. Den nye by skabes af grønne, parklignende områder, som gennemskæres af trafikårer, der brydes omkring forskellige kulturinstitutioner, som skyder op i dette parkanlæg. Dette synes i øvrigt at pege på en strukturel sammenhæng med Schinkels Berlin.²⁷ Ved at lægge en del af de større vej- og parkeringsanlæg ned under jorden, åbnes store dele af byens landskab for fodgængerens umedierede oplevelse. Det er meningen, at de forskellige dele af den landskabelige og naturgroede struktur skal kunne overskues og forstås af den enkelte.²⁸ Der indgår således en forståelse for kroppens skala, som helt mangler i de andre projekter. Dog leder man også her efter en traditionel forståelse af urbanitet, hvor byen besidder forskellighed og er differentieret. Scharouns Berlin er en samling af kulturinstitutioner placeret i en frugtbar engelsk have, hvilket gør det besværligt at adskille kategorierne natur og kultur. Begge indebærer en sublim skønhed og adskiller sig fra den traditionelle by. Herved synes visionerne om den rå natur og om et kulturelt fællesskab i institutionerne, som vi kender dem fra Scharouns Philharmonie og biblioteket ved Kulturforum, at overdøve byens daglige liv. Gennem landskabsmetaforen mener Scharoun at kunne etablere en organisk forbindelse, som sammenbinder byens forskellige dele i en overordnet struktur. Denne organiske sammensmeltning kan så gentages på en national skala – nationens enhed som herved er til stede i byens enkeltdele.²⁹

Scharoun ser den traditionelle by og særligt den industrielle by som destruktiv i forhold til en mere naturlig orden. Men Scharouns by synes at overskride det urbane og reducere byen til et parkanlæg med smukkebygninger, der som krystaller minder om hans tidlige ekspressionistiske akvareltegninger. Det er ikkemeningen, at dette projekt skal kunne realiseres i den nærmeste fremtid. Scharoun har skabt en ideel by, hvor sammensmeltningen af kultur og natur er fuldbragt. Den gode by er opløst i naturen. Dette er vejen til en mere autentisk urbanitet. Denne tanke er meget tæt på de idéer, der formuleres af Speers arkitekter, selvom Scharoun normalt sammenkobles med en stærk og næsten heroisk modstand mod nazismen.

²⁶ Hein p. 77-78.

²⁷ Bürkle p. 130-1.

²⁸ Cf. Scharoun citeret i Pfannkuch pp. 228-232.

²⁹ "[... die] City, die nicht nur Mittelpunkt Berlins ist und Berlin zur Städteneinheit macht, sondern darüber hinaus auch den zentralen Gedanken einer Einheit Deutschlands widerspiegeln muß." Scharoun citeret i Geist 1989 p. 235.

At bruge den nyeste tekniske og arkitektoniske udvikling til at genskabe en tabt kontakt til naturen ligger heller ikke langt fra ideerne om byplanlægning, der kendetegner den tidlige modernisme omkring *Bauhaus* og CIAM. Særligt tydeligt er det i Corbusiers skrifter. Han formulerer direkte, hvordan højhuset er det middel, der lader det moderne menneske komme tæt på naturen igen.³⁰

Le Corbusier vinder ingen priser i *Hauptstadt Berlin* konkurrencen (fig. 9). Hans forslag bliver dog præsenteret som et slags appendiks, og han får en fiktiv ekstrapris. Men selvom mesteren selv bliver rasende over denne manglende anerkendelse, er det tydeligt, at de fleste andre deltagere har kigget grundigt på hans forestillinger om en *Ville Radieuse*, og de principper, han har været med til at formulere for CIAM.³¹ Corbusier ser Berlins ødelæggelse som en mulighed for, at arkitekten endelig kan skabe den gode by – og derigennem hele sårene i den vestlige kultur!³²

Corbusiers plan er et forsøg på at realisere fyre års arbejde med teorier om byplanlægning. Den nye by giver mulighed for en fuldstændig reorganisering af samfundet. Corbusier præsenterer en byplan, hvor hele Berlins gadenet er genskabt i en ny konfiguration, og hvor trafikken systematisk er opdelt i fire hastigheder. Disse muligheder for bevægelse indebærer en forestilling om en glidende uproblematisk færden mellem byens forskellige zoner, der alle domineres af højhuse. Hvor Scharoun åbner byen vertikalt, intensiverer Corbusier den horisontalt for at skabe plads, luft, lys, klarhed og muliggøre grønne områder.

Midt i byen står dens potente symbol: bureaukatiets hus, en bygning der er 65 etager høj. Det er en by, der er klart struktureret. Der er ikke plads til tvetydighed, paradoks, konflikt, uklarhed eller privatliv. Byen er antitesen til labyrinten og benægter eksistensen af historie, erindring og forandring.³³ Ved at bygge byen op fra bunden eftersøges en ny orden, der vil gøre en ende på alle modsætninger og tilbyde en rensset virkelighed, hvor byen symboliserer strukturel klarhed, transparens og et evigt lys, der gennemskinner alt.³⁴

Denne kobling af lys og krystal hører hjemme i romantikken, men filtreres ned gennem ekspressionismen og skaber forestillinger om lysende byer. Denne udrenselse af det urbane starter med sammenkoblingen af krop og maskine, af natur og teknik, by og system, hvor arkitekten både er kunstner og ingeniør, som tilbyder en ny virkelighed i en kubisk og rytmisk rumlighed.³⁵ Det antiurbane element i Corbusiers projekt stammer fra denne emancipationstrang. Projektet tilbyder en bedre verden, der er løst fra historiens bånd.

Ved at være besat af tanken om en fuldstændigt struktureret plan vender Corbusiers Berlin sig fra det konfliktfyldte i den urbane kultur og bliver fremført som et middel til kulturel emancipation. Dette gælder til dels også Scharoun. De skaber begge et rensset og abstrakt rum, før de kan starte planlægningen, hvori byen opbygges af en serie formelle grundelementer. Igen ser vi en forestilling om æstetik, der stammer fra romantikken, og som ser kultur som et projekt, det er praktisk muligt at gennemføre.³⁶ Det er ikke uvæsentligt, at både Scharoun og Corbusier såvel som de andre arkitekter, der er blevet diskuteret ovenfor, prøver at give deres svar på, hvordan man kan skabe orden i en destabiliseret kulturel ramme. Men de synes alle at ende med at tilbyde projekter, der forestiller sig den gode by, som noget der er uafhængigt af de mennesker, der bor i den. Ifølge denne optik kan og skal byen løsrives fra fortiden.

III

Hauptstadt Berlin konkurrencen stiller en række spørgsmål om, hvordan tysk national identitet igen kan formuleres ud fra demokratiske og internationalt orienterede forestillinger, og hvordan man overhovedet kan forestille sig begreber som nationalstaten og folket repræsenteret i hovedstadens offentlige rum. Den beder arkitekterne om at arbejde med en by, som på ganske kort tid er blevet frataget sin konkrete arkitektoniske og abstrakte betydningsmæssige referenceramme. Konkurrencen gennemføres for at hele den delte by og skabe orden efter kaos, og den ønsker at finde et svar på, hvordan man kan definere en fælles tysk hovedstad efter nazisterne. Men de idéer, der kommer til udtryk i besvarelserne, vil fuldstændig erstatte kaos med orden i stedet for at se det uordnede og tilfældige som en fundamental del af den urbane virkelighed.

Krigens ødelæggelser og rædsler skaber en opfattelse af et voldsomt kulturelt, irreversibelt brud. Men når arkitekterne sætter denne opfattelse lig med den renselsesproces, som kendetegner *tabula rasa* logikken, røres der ved noget

³⁰ Cf. Le Corbusier.

³¹ Hein p. 124, Reeh pp. 132-133.

³² Rowe pp. 71-72.

³³ Balfour p. 170.

³⁴ Wang 1994 p. 36-44.

³⁵ Neumeyer p. 152.

³⁶ Cf. Gadamer del I, 1-3, Heidegger.

fundamentalt ved moderniteten. Det forudsættes, at er muligt igen at starte forfra, og at denne befrielse fra traditionen er en reel mulighed og en nødvendighed for at skabe et bedre samfund.

Konkurrencen åbner for et rigt felt af spørgsmål, der retter sig mod, hvordan Berlin kan se ud som hovedstad. Men måden, hvorpå der spørges, og juryens vurderinger af de indkomne forslag er medvirkende til at reducere dette til en ensidig vision for, hvordan byen kan fungere som en fælles kulturel baggrund for kulturel reorientering efter nazismens fald. Hovedformålet med *Hauptstadt Berlin* konkurrencen er at definere Berlin som et symbolsk centrum for den føderale stat. Dette kræver en forståelse for den kollektive orden, der involverer den fælles fortid. På grund af den politiske og historiske situation, der omgiver konkurrencen, har ovenstående analyse vist, at dette ikke er gældende for arkitekternes forestillinger om det nye Berlin. Samtidig peger denne specifikke, historiske situation på, hvor svært det er at forstå netop den moderne hovedstad som et sted, der besidder en dybere mening på et fælles, kulturelt niveau.

Planlægningsforslagenes fatale konformitet har ligeledes givet et billede af, hvordan spørgsmålet om en ny urban orden bliver opfattet af de deltagende arkitekter. Efterkrigstidens arkitekter vender sig mod den tidlige modernisme som det eneste mulige alternativ. Som arkitektonisk stil er den skarpt differentieret fra Schinkels, Speers og stalinisternes klassicisme såvel som erindringen om det industrielle Berlin. Samtidig er arkitekterne fortalere for en forestilling om arkitekturens emanciperende potentiale. Det synes imidlertid at være vanskelighederne ved at forholde sig til den fælles fortid, der er med til at skabe denne trang til emancipation. Sammenkoblingen af emancipation og negation indebærer en mulighed for at centrale og grundlæggende karakteristika fra den arkitektur og de samfundsformer, som arkitekterne ellers vender sig væk fra, kan blive videreført i efterkrigstiden. Netop i kraft af denne sammenkobling har arkitekterne gjort sig selv blinde over for den kontinuitet i byforestillingerne, der præger mellemkrigstiden, fortsætter under nazisterne og stadig optræder i efterkrigstiden.

Efterkrigstidsmodernismen er kendetegnet ved abstrakte, formelle eksperimenter i et homogent tredimensionalt rum, hvor arkitekterne afstår fra at bruge ornamentet og symboler. Arkitekterne mener desuden, at denne stil bærer et emanciperende potentiale. Dette hænger sammen med den særegne situation, hvor *Stunde Null* bliver en metafor for *tabula rasa*. Den tvetydighed og de problemer, der kan hæftes på de konkrete konkurrenceprojekter, får dem til at vakle mellem ønsket om at skabe en god by og de idealistiske og universelt orienterede forestillinger om at emancipere kulturen i en realiseret utopi. Dette gør det muligt at anskue denne konkurrence i en større kontekst. *Hauptstadt Berlin* konkurrencen ligger i forlængelse af den idé, som kendetegner moderne utopitænkning, om, at den urbane orden kan gøres til et projekt, der er praktisk gennemførligt, og som kan skabes af arkitekterne. Dette resulterer i en negativ refleksion af en dyb krise, der vedrører forståelse af byen som rum for fælles kultur og om repræsentationens mulighedsbetingelser. Denne artikel har forsøgt at kortlægge nogle af disse processer ved at bruge *Hauptstadt Berlin* konkurrencen som et eksempel på den problematik, som ligger dybt i moderniteten, og som kommer til udtryk i et fundamentalt ambivalent forhold til de byer, der bliver skabt af og til den moderne kultur.

Denne artikel er en forkortet version af et essay, jeg skrev under mit ophold i Cambridge i 2002 – 2003, hvor jeg gennemførte en M.Phil. uddannelse i History and Philosophy of Architecture. Jeg takker min vejleder lektor Peter Carl, University of Cambridge, Department of Architecture, for lærerige diskussioner og konstruktiv kritik i forbindelse med forarbejdet til denne artikel.

LITTERATUR

Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*, Suhrkamp Verlag 2001.

Adorno, Theodor W.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Deutscher Taschenbuch-Verlag 1963.

Andersen, Steen Hammershøj: "Fortrængningens kulisser" i *Passepartout* 1994 #4.

Balfour, Alan: *Berlin – The Politics of Order 1737-1989*, Rizzoli 1990.

Bauwelt 1957 #12.

Bauwelt 1958 #29.

Bürkle, Christoph: *Hans Scharoun*, Artemis Verlags-AG 1993.

Le Corbusier: *Menneskenes Bolig*, Nyt Nordisk Forlag 1945.

Durth, W. and Gutschow, N.: *Träume in Trümmern: Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940-50*, Vieweg 1988.

Gadamer, Hans-Georg: *Truth and Method*, Sheed and Ward 2001.

Geisert, H., Haneberg, D. and Hein, C (red.): *Hauptstadt Berlin – Internationaler Städtebaulicher Ideenwettbewerb 1957/58*, Berlinische Galerie, Gebr. Mann Verlag 1990.

Geist, J.F. and Kürvers, K.: *Das Berliner Mietshaus 1862-1945*, Prestel 1984.

Geist, J.F. and Kürvers, K.: *Das Berliner Mietshaus 1845-1989*, Prestel 1989.

Heidegger, Martin: "The Age of the World Picture" i Heidegger, Martin: *Poetry, Language, Thought*, Harper and Row 1971.

Hein, Carolina: "Zur Geschichte der Hauptstadt Berlin" i Geisert, H., Haneberg, D. and Hein, C (red.): *Hauptstadt Berlin – Internationaler städtebaulicher Ideenwettbewerb 1957/58*, Berlinische Galerie, Gebr. Mann Verlag 1990.

Lampugnani, Vittorio Magnago: "Die Geschichte der Geschichte der "Modernen Bewegung" in der Architektur 1925-1941: eine kritische Übersicht" i Lampugnani, V.M. and Schneider, R. (red.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950 – Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Verlag Gerd Hatje 1994.

Mayer-Iswanday, Claudia: *Günter Grass*, Deutscher Taschenbuch Verlag 2002.

Mumford, Eric: *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, MIT Press 2000.

Neumeyer, Fritz: "Der neue Mensch. Körperbau und Baukörper in der Moderne" V.M. and Schneider, R. (red.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950 – Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Verlag Gerd Hatje 1994.

Niven, Bill: *Facing the Nazi past: united Germany and the legacy of the Third Reich*, Routledge 2002.

Oxvig, Henrik: "Om at være i Berlin i 1961" i Christensen, Dam, Michelsen, Anders and Wamberg, Jacob (red.): *Kunstteori. Positioner i nutidig kunstdebat*, Borgens Forlag 1999.

Pfankuch, Peter: *Hans Scharoun, Bauten, Entwürfe, Texte*, Schriftenreihe Akademie der Künste, Band 10 1974.

Rogier, Francesca: "The Monumentality of Rhetoric: The Will to Rebuild Postwar Berlin" i Reeh, Henrik: *Den urbane dimension*, University of Southern Denmark Press 2002.

Goldhagen, Sarah Williams and Legault, Réjean (red.): *Anxious Modernisms – Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Centre Canadien d'Architecture/ MIT Press 2000.

Rowe, Colin and Koetter, Fred: *Collage City*, MIT Press 1978.

Wang, Wilfred: "Das Monumentale als Ersatz für den Verlust kultureller Autorität der Architektur" i Schneider, R. and Wang, W. (red.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000 – Macht und Monument*, Verlag Gerd Hatje 1998.

Wang, Wilfred: "Geometrie und Raster" i Lampugnani, V.M. and Schneider, R. (red.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950 – Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Verlag Gerd Hatje 1994.

Illustrationer



Fig. 1



Fig. 2

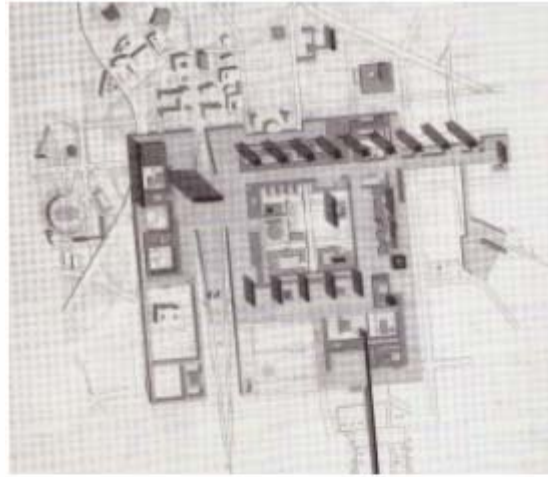


Fig. 3 (variation a)

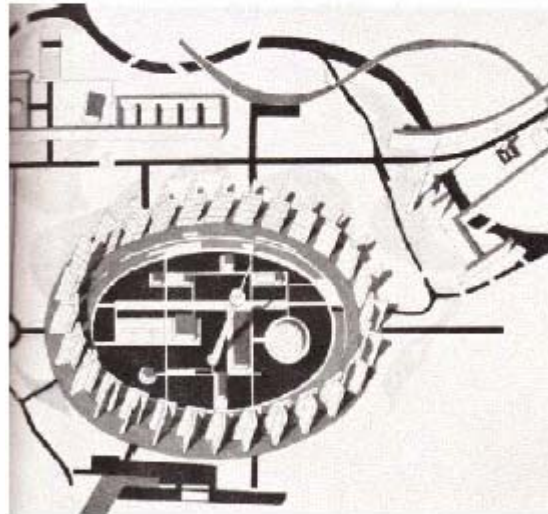


Fig. 4 (variation b)

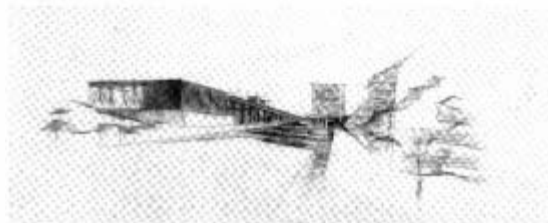


Fig 5



Fig. 6

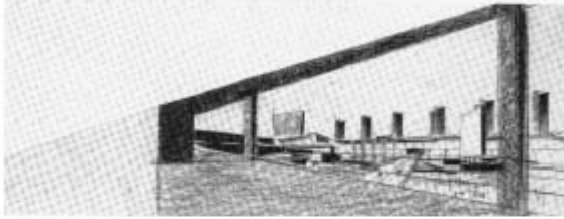


Fig. 7



Fig. 8

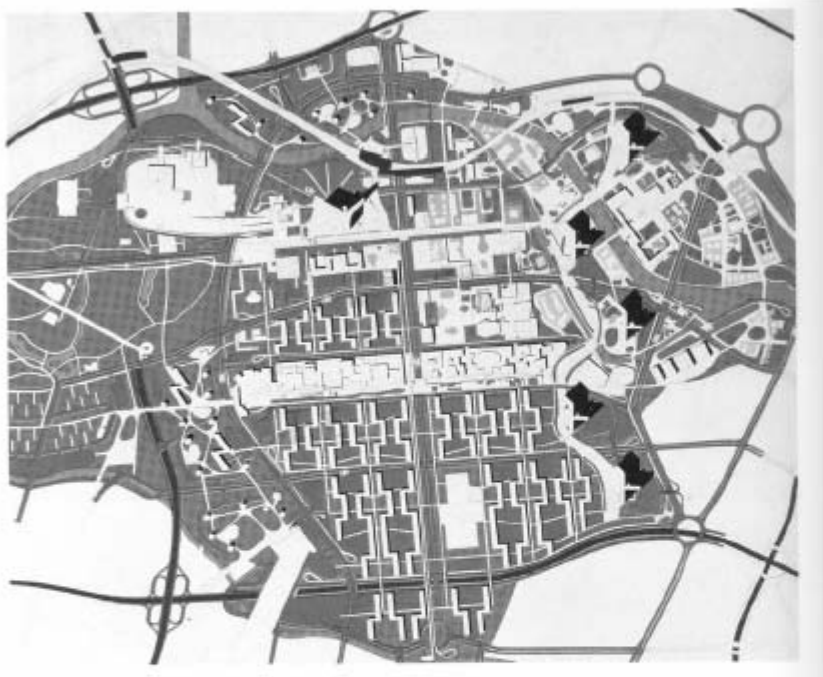


Fig. 9

Illustrationer - henvisninger

Fig. 1: *Bauwelt* 1958 #29 p. 698.

Fig. 2: *Ibid.* p. 695.

Fig. 3: Geisert, H., Haneberg, D. and Hein, C (ed.): *Hauptstadt Berlin – Internationaler Städtebaulicher Ideenwettbewerb 1957/58*, Berlinische Galerie, Gebr. Mann Verlag 1990, p. 106.

Fig. 4: *Bauwelt* 1958 #29, p. 705.

Fig. 5 Geisert op. cit. p. 111.

Fig. 6: *Ibid.* p. 112.

Fig. 7: *Ibid.*

Fig. 8: *Bauwelt* 1958 #29, p. 699.

Fig. 9: Geisert op. cit. p. 118.