

POTSDAMER PLATZ

MYTEN OM MIDTEN

Steder har navne, men ikke alle navne skaber fortrolighed. Man kan ikke kalde en roman Berlin-Alexanderplatz, mente forlæggeren, da Alfred Döblin indleverede manuskriptet til sin senere så berømte montageroman. Forlæggeren fik indført en undertitel, så den traditionelle læser kunne finde et identifikationspunkt. Romanens fulde titel blev: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* (1929).

Kan man kalde en artikel Potsdamer Platz? Sagtens. Da Döblin skrev sin roman om den plads, der konkurrerede om titlen som Berlins hjerte, havde byens kunstnere og malere allerede kåret Potsdamer Platz til byens mytiske centrum. I 1919 erklærede dadaisterne i første nummer af *Der Dada*, at regeringen skulle tilbyde gratis måltider til "alle kreative og intellektuelle mænd og kvinder på Potsdamer Platz" (Conrads). Og da Muren faldt i 1989, var det indlysende, at det første projekt, der skulle gøre genforeningen til virkelighed, måtte handle om denne plads. At et af de næste projekter så blev Alexanderplatz, er en anden historie.

I virkeligheden har Berlin siden sin grundlæggelse i middelalderen været en dobbeltby, som følgelig aldrig har haft ét centrum, men Berlins historie kan læses som jagten på et sådant centrum, og både i mellemkrigstiden og i årene umiddelbart efter Murens fald besad Potsdamer Platz hovedkandidaturet til rangen som byens pulsende hjerte (Sedlmayr; Bodenschatz, Engstfeld og Seifert). De følgende sider vil skitsere denne historie, med særligt fokus på anlægget af den aktuelle Potsdamer Platz i begyndelsen af 1990'erne.

Lidt forhistorie

Berlins historie dateres gerne til årene omkring 1230, hvor byen opstod ved floden Spree, eller rettere her dannedes dobbeltbyen Berlin og Cölln ved en krumning af denne flod (Schwenk). Den gamle by lå i øst ved de øer, der dannede overgang mellem flodens bredder. Stednavne som fiskemarkedet mv. beretter om et polycentrisk middelalderligt byrum, hvor gaderne spredt rundt omkring udvidede sig til markedspladser. At der blev opført flere kirker og flere rådhus, bekræfter kun dette fravær af ét, altdominerende centrum (Bodenschatz, Engstfeld og Seifert 68).

I 1443 blev der opført en borg, og få år efter, i 1448, kom det til en konfrontati-

on mellem borg og borgere. “Die Berliner Unwille” viste, at borgerskabet ikke uden kamp ville afgive magt til adelen, men med kongeslottet, der rejste sig fra 1443, var det tydeligt, at byen havde fået to tyngdepunkter, på den ene side hoffet, på den anden side borgerskabet. Og at hoffet havde trukket det længste strå.

Efter 30-årskrigen (1618-48) indledtes den endnu igangværende historie, hvor byens tyngdepunkt gradvis blev forskudt fra øst til vest, og hvor i første omgang hoffet søgte at fortrænge den gamle by for i stedet at fejre sig selv i nye bydele. Som den første kom Friedrichswerder (1660) lige efter slottet, derpå Dorotheenstadt (1681) og så Friedrichstadt (1691), der grænsede op til den stadig finere jagtvej anlagt som en lindeallé i 1647. Under den Linden strakte og strækker sig fra kongeslottet til Brandenburger Tor og derfra videre ud i Tiergarten.

I 1652 lod fæstningsingeniøren Johann Gregor Memhardt et kort tegne, hvor man kunne se de middelalderlige byer Berlin og Cölln på hver sin side af Spree-floden, kun forbundet af Mølleedammen, men med kongeslottet på Cöllnersiden. Men med Memhardts fæstningsanlæg, opført 1658-83, flyttede den voksende by sit tyngdepunkt ud mod vest. Og trængte det gamle, borgerlige Berlin ud af synsfeltet (72).

Først op mod midten af 1700-tallet nåede Berlin op over 100.000 indbyggere, og væksten førte til, at der i 1735 blev bygget en såkaldt Akzisemauer rundt om Berlin. Ved tre af portene, henholdsvis Brandenburger Tor, Potsdamer Tor og Tor, skabtes der efter tidens smag smukke geometriske anlæg. En cirkel, en firkant og en ottekant. Ved Potsdamer-porten blev der således inden for muren indrettet den såkaldte Octogon eller ottekant, som i dag bærer navnet Leipziger Platz. På den anden side af porten opstod Potsdamer Platz som et anlæg, der sørgede for at fordele den voksende trafik mellem Berlin og det omgivende land.

Selvom barokken med de såkaldte *places royales* søgte at markere kongemagten som det politiske og kulturelle centrum, afslørede barokkens nye byanlæg med det skakbrætmonstrede gadenet, at de først og fremmest skulle sikre bevægelsen, og at de vigtigste bevægelser fandt sted i udkanterne, dér hvor byen mødte landet (24). Det gjaldt også Potsdamer Platz.

Berlinerpanorama

I de første årtier af det 19. århundrede lammede napoleonskrigene videre byggeaktivitet i Berlin, og Karl Friedrich Schinkel, der i 1806 kom hjem til byen efter tre års dannelsesrejse, måtte nøjes med at lave teaterscenografi og panoramaer. Netop panoramaer blev imidlertid en hovedinspiration for Schinkels omdannelse af det centrale Berlin, da han i 1815 blev Geheimer Oberbaurat (Zerlang, “Berlinerpanorama”).

Kernen i et panorama er et 360-graders maleri, typisk af et storladent landskab eller byskab, som bogstavelig talt forvandler et eksteriør til et interiør. Man træder ind i centrum af panorama-rotunden og op på en udsigtsplatform for at skue ud over væggene, der er forvandlet til Alperne, Moskva eller Berlin. I fortællingen “Des

Vetters Eckfenster” (1822) fortæller E.T.A. Hoffman, hvordan Gendarmenmarkt, hvor Schinkel 1818-1824 havde opført et nyt skuespilhus, netop blev et grandios panorama, som kunne opfattes “med ét blik” oppe fra hjørnelejligheden.

Samme visuelle appel havde Altes Museum, som den dag i dag kan opleves som en panoramabygning, hvor man fra indgangstrappens repos kan kaste blikket ud over den enorme plads, der indrammes af museet, katedralen, kongeslottet og tøjhuset. Schinkel har selv på en tegning vist, hvordan en af museumsgæsterne nærmest er ved at falde ud over rækværket omkring dette, fordi han vil nyde det storslåede vue over pladsen.

Også Potsdamer Platz indgik i Schinkels bestræbelser på at omforme byen til en serie af vuer. I 1824 tegnede han her et nyt, klassicistisk portanlæg med to symmetriske porthuse i dorisk stil, men porten skulle være “en munter barriere”, og i stedet for at betone grænsen fremhævede Schinkel åbningen (Pundt 76). Porten åbnede til et langt vue ind i Berlin, med en campanile som blikfang. Fra porthusene tegnede han på hver side en træække, der trak pladsens linjer op, samtidig med at de henviste til den omgivende Tiergarten.

I *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* (1861) skriver Theodor Fontane i kapitlet om Schinkel, at denne med sine panoramaer gjorde de skuelystne berlinere bekendt med panoramaer fra alle egne af verden. Når samme Fontane noterer, at “vi stadig lever i en verden af Schinkels former”, er det indlysende, at disse former hentede en stor del af deres inspiration fra panoramaet (107).

Rigshovedstad og verdenshovedstad

Schinkel ville med arkitekturen forædle menneskene, men der kom flere og flere af dem, så forædlingsprojektet blev stadig vanskeligere. Omkring 1820 havde byen en befolkning på 200.000, i 1875 knap 1.000.000 og i 1905 mere end 2.000.000. Den accelererende trafik gjorde hurtigt ethvert forsøg på at skabe en klassisk ro omsonst. I 1838 blev Berlins første banegård anlagt ved porten, og i 1860'erne blev den gamle bymur sløjfet. I 1871 blev Berlin udråbt til hovedstad i det nydannede tyske kejserrige, og den nye “forretningsby” fik sit tyngdepunkt i de to vestlige bydele, som blev skabt under barokken, med Potsdamer Platz som forbindelsesled til den videre udvikling vestpå.

Under kejsertiden var panoramaet fortsat et vigtigt redskab i bestræbelserne på at gøre byen tilgængelig for blikket. Der blev indrettet et nationalpanorama på Herwarthstrasse, et Sedan-panorama på Alexanderplatz, et kolonialpanorama, et nordlandpanorama, det senere Tiergarten-panorama på Bachstrasse, Hohenzollerngalleriet ved Moltkebrücke, lige ved siden af den store Lehrter Bahnhof, og selvfølgelig det spøjse kejserpanorama, en billedkarrusel med glughuller til stereoskopiske fotografier, jf. Walter Benjamins levende beskrivelse i *Barndom i Berlin* (1938) (Weidauer).

På Potsdamer Platz skinnede solen også på en gigantisk panoramakuppel. I

Haus Potsdam, fra 1914 kaldet Haus Vaterland, indrettedes Café Piccadilly med plads til 2500 gæster, og her kunne gæsterne nyde en slags kulinarisk verdensudstilling, med westernsaloon, med tyrkisk kaffehus og med en rhin-terrasse, hvor der hver time udbrød et kunstigt tordenvejr.

Det var det industrielle gennembrud, der satte strøm til kejsertiden. Leipziger Strasse, der udmundede i Potsdamer Platz, blev byens livligste forretningsgade, fra 1886 oplyst af 36 elektriske buelamper. I 1915 skrev Willy Lesser i *Die baulichen und wirtschaftlichen Grundlagen der Geschäftsstadt Berlin*, at den "hovedåre", som gav byens "ydre maskine" liv og retning, var linjen fra Alexanderplatz til Potsdamer Platz (Bodenschatz 18).

Omkring århundredskiftet begyndte man at tale om Storberlin, verdenshovedstaden Berlin, og forfatterne til publikationen *Berlin und seine Eisenbahnen* (1896) mente, at jernbaner ligefrem øvede en moralsk indflydelse på byens befolkning. Denne gang var det ikke den klassiske ro, der skulle forædle berlinerne, men jernbanen, der skulle gøre dem driftige. I 1902 blev der anlagt en undergrundsbane ved Potsdamer Platz, der desuden blev krydset af 26 sporvognslinjer og 5 buslinjer, men fra nu af var det først og fremmest bilerne, der blev bestemmende for byens og pladsens udvikling.

Weimarrepublikkens midtpunkt

I 1924 blev der midt på Potsdamer Platz opstillet et femkantet trafikårn med det første trafiklys i Europa. Hvor byen tidligere havde formet sig som en passage mellem opholdspladser, blev den nu en transitzone uden holdepladser.

Ideen om Berlin som bilby var i 1920'erne dog mere ønsketænkning end virkelighed. Forfatteren Kurt Tucholsky muntrede sig i *Weltbühne* (1926) med at punktere berlinernes nye fikse idé om den allestedsnærværende, kolossale "trafik". Men byplanlæggeren Martin Wagner annoncerede kun tre år senere, at Berlin var på vej ind i "den amerikanske trafikrevolution" (30). For at bane vejen for bilerne, forbød man også cykler på Leipziger Strasse mellem Potsdamer Platz og Wilhelmstrasse mellem 8 og 19.

Som transitzone havde Potsdamer Platz dog stadig symbolsk kraft til at markere sig som byens hjerte. Under kejsertidens Gründerzeit havde det ene pragtbyggeri efter det andet rejst sig som kulisser for den pulserende trafik: Grand-Hotel Bellevue (1887-1888), Palast-Hotel (1892-1893), den tids største stormagasin i Europa: Kaufhaus Wertheim (1897), Haus Potsdam (1911-1912), Haus Vaterland med cafeerne Piccadilly og Josty (1914). Og selvom højhusfeberen efter krigen kun materialiserede sig i et par byggerier, så var Erich Mendelsohns nysaglige, 10-etages Columbushaus (1933), en firkantet kasse i stål og glas med horisontale vinduesbånd, et manifest om modernitet, og i øvrigt velegnet til at blive oplevet i farten. Som avantgarde-bevægelse identificerede nazisterne sig med – eller som – "die Bewegung". I januar 1933 kom "die Bewegung" til magten, og stormtropperne i SS

fandt det selvfølgelig passende straks efter, i marts, at leje de øverste seks etager i Columbushaus (Kunstler 118).

Hvis en plads er et opholdsrum i byen, der skal inspirere de forbipasserende til at sænke farten, evt. standse op, måtte det spørgsmål rejse sig: Er det overhovedet en rigtig plads? Franz Hessel, der i mellemkrigstidens Berlin skrev stribevis af føljetoner baseret på sine lystvandring gennem byen, var ikke i tvivl:

“Om Potsdamer Platz kan man kun sige, at det ikke er en plads, men det som man i Paris kalder en *carrefour*, en korsvej, et gadekryds, vi har ikke noget godt ord for det. Man skulle have et topografisk meget velskolet blik for i dette gadekryds’ form at erkende, at det var her, at Berlin i sin tid sluttede og forgrenede sig i landeveje. Trafikken er her officielt så vældig på temmelig snæver plads, at man hyppigt undrer sig over, hvor blødt og bekvemt det hele går for sig.” (Hessel 59)

Andre af samtidens kommentatorer synes nu ikke at have oplevet pladsen som helt så stilfærdig. Hermann Kesser beskrev pladsen som et “angstcentrum” (Bienert 65) og som en turbine, der malede al fortidigt til støv:

“Reglementariske bølger slår som en brænding ind over Potsdamer Platz. Mennesker og vogne flyder og står stille: de er dele af en geometrisk ligning, der pauseløst bliver opstillet og løst. (...) Vi står på asfalten af den mest nærværende jordklode.” (62)

Nøglen til ligningen er kort og godt trafik: “Livet er trafik. [...] I Berlin synes det, som om tilværelsens substans udgøres af [...] det labile som sådan, af det glidende, af det formale ved cirkulationen – og menneskene tror på denne fiktion om en substans” (63).

Med både artikler og arkitektur søgte August Endell at skærpe berlinernes blik for de æstetiske muligheder i den moderne storby, eller med titlen på hans litterære hovedværk: *Die Schönheit der Großen Stadt* (1908). Potsdamer Platz var selvfølgelig lærestykket par excellence. Her kunne man se, hvordan det elektriske lys spændte en stor kuppel ud over pladsen; hvordan reklamernes grelle farver blev mildnede; hvordan uret på Potsdamer Bahnhof svævede som en gul kugle mod den dyblå himmel; hvordan alt flød over i hinanden, så konturerne fortonede sig og den perspektiviske dybde forsvandt; hvordan en hestedroske opløstes i et mylder af grå farvepletter. Hvis Schinkel havde introduceret bearbejdningen af byen som et roligt landskab, så så man nu forfattere som Kesser og Endell gribe til dramatiske sammenligninger med bølger og brænding for at beskrive farvespillet på den myldrende plads. Potsdamer Platz blev en magnet for de intellektuelle og kunstnerne. Dadaisternes interesse for pladsen er allerede nævnt, og George Grosz, der selv blev dadaist, fortæller i sine erindringer, *Ein kleines Ja und ein grosses Nein* (1992), hvordan han allerede i årene før Første Verdenskrig kunne sidde i timer på Café Josty, betragtede menneskene omkring sig, allerhelst om aftenerne i buelampenes lyskær (Grosz 97).

Den ekspressionistiske maler Ernst Ludwig Kirchner var også tiltrukket af dette skær, og et af hans berømteste malerier hedder simpelthen *Potsdamer Platz* (1913-1914). Her er pladsen koncentreret i billedet af en stærkt hældende drejeskive, der samtidig ligner en sokkel, ikke for statuer af byens hædersmænd, men for to statuariske ludere iført fjerboa og ultrahøje hæle. Omkring dem fremmanes en dæmonisk, ja agorafobisk stemning af ensomme, lurende forbipasserende og bygninger med åbninger som tomme øjenhuler. Et sylespidst gadehjørne understreger kun den truende stemning. Man forstår, at de to ludere må bore deres høje hæle ned i pladsen for at holde balancen (Conrads).

Stenørken

Under nazisternes herredømme forsøgte Albert Speer at erstatte den dominerende øst-vest-akse med en nord-syd-akse, men også nazisterne måtte erkende den særlige position, som Potsdamer Platz havde. I 1937 opførte de Rigskancelliet lige om hjørnet til Potsdamerpladsen, hvilket betød, at pladsen blev sønderbombet under krigen. Efter krigen fik pladsen lov at henligge som en stenørken, indtil kommunisterne i 1961 opførte Muren, der gik tværs over pladsen. Derfor skulle der gå endnu en menneskealder, inden der blev gjort anstalter til at genskabe det, der havde været Berlins hjerte.

I digtet "Naturreservat" (Naturschutzgebiet) fra digtsamlingen *Erdreich* (1982) forsøgte Sarah Kirsch at sætte ord på sin oplevelse af stedet – med dets "små kosmopolitiske kaniner" hoppende ud på den eng, som Potsdamer Platz er forvandlet til, alt sammen en anledning til at digterjeget rejser spørgsmålet, hvordan hun kan tro sin bedstefar, når han fortalte, at "her var verdens navle":

Gennem det forsvundne hotel
 Flyver mursejlere
 Tågerne stiger
 Fra vidunderlige enge og buskadser
 Næppe spærrer man adgangen for menneskene,
 Før naturen gør sit, vokser igennem
 Sporvognskinnernes asfalt

Genforeningen

I 1991, to år efter Murens fald, blev den første store konkurrence for Berlins fremtid udskrevet. Den store opgave var netop Potsdamer Platz og Leipziger Platz, og 17 arkitektfirmaer blev inviteret til at deltage i konkurrencen. Ifølge programmet skulle den nye plan respektere de strukturer, der var overleveret fra det 19. århundrede, og vinderprojektet af arkitekterne Heinz Hilmer og Christoph Sattler holdt sig stramt til disse betingelser. Deres forslag indleverede de under mottoet:

“Ikke den internationalt anvendte amerikanske bymodel med den kompakte højhusagglomeration, men forestillingen om den kompakte, rumligt komplekse europæiske by ligger til grund for forslaget. Byliv skal ikke udspille sig i det indre af stor-strukturerede bygningskomplekser, men på gader og pladser, dvs. mellem de enkelte bygninger. Berlin fascinerer gennem spændingen mellem åbenheden i de store rum og byrumlig sluttethed.” (Roost 148)

Under udviklingen af Potsdamer Platz blev der som “Info Box” opført en knaldende pavillon, hvor man i kataloget (1996) kunne læse, at “Potsdamer Platz genopliver Berlins døde hjerte og genopstår som det 21. århundredes pulserende, sydende midte” (Breuer 243).

Ved de efterfølgende konkurrencer for konkrete byggerier på området blev det netop den amerikanske bymodel, især i dens Disney-udgave, som blev bestemmende for Potsdamer Platz. Ikke siden ombygningen af Londons Docklands havde man set en tilsvarende privat håndtering af det offentlige rums udformning. Der var ikke meget offentlig plads at mødes på, og det udløste en heftig offentlig debat i medierne.

Det første multinationale firma, der satte sig på området, var Daimler Benz AG, og onde tonger talte om Potsdaimler Platz. Det drejede sig om en grund på ikke mindre end 68.000 kvadratmeter, fra Potsdamer Platz til Landwehrkanal og Philharmonien. Renzo Piano vandt konkurrencen med sit forslag, der med udgangspunkt i vandfladen opførte blokke med atrier og mellemliggende passager, vinkelret på den nye Potsdamer Strasse. Over bygningskroppen af et musicalteater, der formalt lignede Statsbiblioteket, med en piazza foran, blev der skabt en overgang til det nærved liggende Kulturforum. Over det hele hæver sig en slags miniskyline dannet af to 80 meter høje huse ved gavlne mellem den gamle og den nye Potsdamer Strasse og en 60 m høj bygning ved Ecke Linkstrasse.

Renzo Piano har selv fortalt, hvordan han inden påbegyndelse af arbejdet på Potsdamer Platz brugte timer på at skyde sig ind på stedets ånd, og han valgte at lægge mere vægt på rummet mellem bygningerne end bygningerne selv. Men med det gigantiske IMAX-teater sendte han tilsyneladende hele kloden indendørs i en af de kugleformede glaskonstruktioner, som han også andre steder har benyttet sig af i sine værker.

Det næste multinationale firma var Sony, som lod Helmut Jahn opføre et spektakulært projekt mellem Neue Potsdamer Strasse og Bellevuestrasse: Et trekantet bygningskompleks med et spektakulært, glasoverdækket, elliptisk atrium i midten. Sony Centeret havde allerede gennemført en disneyficering af Lincoln Square i New York, i øvrigt samtidig med at Disney-koncernen selv disneyficerede Times Square, men disneyficeringen af Potsdamer Platz nøjedes ikke med at hente inspiration i nutiden. Her finder man formelt et repetitionskursus over barokkens forkærlighed for ovale pladser, piazzaerne ved Peterskirken og på Capitol i Rom, men overdækket af glas ligesom 1800-tallets passager. Men Sony Centeret er selv-

følgelig først og fremmest beslægtet med nutidens shopping malls med deres for-kærlighed for indendørs, quasi-offentlige rum. I *Tagesspiegel* den 25.10.1992 skrev Fritz Neumann:

“Under protektoratet for den traditionelle europæiske by, der blev ført i marken mod den amerikanske by, bliver der nu rent faktisk bygget kommerciel amerikansk arkitektur af rene vand: Ikke i form af højhuset, der helt bestemt kan tilbyde gaden liv, men i form af shopping-mallen, der vender sine funktioner bort fra gaden og dermed optager det bymæssige liv som i et akvarium i glasoverdækkede, aflukkelige interiører.” (Bodenschatz 207)

Bidragende til dette indtryk af akvarium er det, at rester af det gamle Hotel Esplanade er føjet ind i konstruktionen, synligt, men dækket af glas, som en museal udstilling af stedets historie. Ifølge kritikere har stedet mistet alle de kvaliteter, der knytter sig til et genuint offentligt rum. I stedet er der blevet udviklet et insulært og skulpturelt rum, der henviser til sig selv.

Andre har tolket Sony Centeret mere positivt som en nytolkning af Potsdamer-pladsen på nutidens betingelser. Til disse betingelser hører medierne, og Sony Centeret kan sammenlignes med en gigantisk mediemaskine, der scenograferer blikket. Centeret huser Berlins Film Museum, et underjordisk Multiplex-Kino-Center, en IMAX-biograf, der viser 3D-film, og mere end 40 skærme/lærreder i biografcenteret. Glasvæggene fungerer selv som spejle, der reflekterer omgivelserne, færdselen og den konstant springende fontæne. Et tæppe prydet med uddrag af Martin Scorseses manuskript til new yorker-filmen *Taxi Driver* (1976) understreger stedets ambitioner om at formidle en oplevelse af den medierede by.

I mellemkrigstidens Berlin fangede en filmskaber som Walter Ruttmann byens dynamik i Berlin. I *Die Sinfonie der Großstadt* (1927) bemærker man ikke mindst busserne, der uafsladeligt krydser Potsdamer Platz. Tilsvarende udformede Bauhaus-kunstneren Lazzlo Moholy-Nagy i 1921-1922 drejebogen til en filmen *Dynamik der Groß-Stadt*, hvor Potsdamer Platz med dramatiske skift fra long shots til close ups blev fremstillet som et kraftfelt af modsætninger.

På den nye Potsdamer Platz synes samspillet mellem film og storby snarere at være styret af ønsket om at sætte rekorder end ønsket om at skabe et koncentreret filmisk billede af Berlin. Man husker stadig Wim Wenders billeder af den øde Potsdamer Platz i *Himlen over Berlin* (1987), men det har ikke efterladt mindeværdige billeder, at man fra den 5.9.2009 kl. 6.00 til den 6.9.2009 kl. 6.00 på LED-væggen i Sony Centeret projicerede et filmisk live-portræt af Berlin, sammenstillet af film fra 80 teams.

Den tredje agent i udviklingen af grundene på Potsdamer Platz blev det svejtsisk-svenske elektronikfirma ABB (Asea Brown Boveri), som i 1993 tildelte Giorgio Grassi førsteprisen for et mindre spektakulært projekt, der bl.a. udmærkede sig ved at integrere en tunnelrampe for den offentlige skinnetrafik.

Endelig gik det fjerde, mindste grundstykke til varehuskæden Hertie, der

kunne gøre krav gældende, som gik tilbage til årene før krigen. Men overordnet blev den nye Potsdamer Platz et monument for årtusindskiftets postmoderne afsked med fortiden som andet end billeder.

Slutning

1700-tallets Potsdamer Platz var en slags forplads til den fornemme, ottekantede Leipziger Platz, hvor det berlinske aristokrati kunne repræsentere sin magt og samtidig nyde den beskyttelse, som fæstningsringen sikrede. 1800-tallets Potsdamer Platz indgik i det system af urbane panoramaer, som gav det berlinske borgerskab en fornemmelse af at beherske den ekspanderende by. 1900-tallets Potsdamer Platz blev en slags trafikkarusel, hvor de moderne masser kunne føle, at de var med i spidsen af udviklingen. Men på 2000-tallets Potsdamer Platz, skabt efter Murens fald, er det ikke så meget udviklingen som underholdningen, der slår tonen an, og underholdningens rum er en "pleasure dome", et forum under en hvælvet glaskuppel. I byplanlægning manifesterede postmodernismen sig som tivolisering eller disneyficering, og i *Die Disneyfizierung der Städte* skriver Frank Roost: "Som intet andet projekt reflekterer Potsdamer Platz et skifte fra planlægning af monofunktionale kontorkomplekser til fordel for underholdningscentre i den indre by (Hannigan; Zerlang, "Funscape")."

LITTERATURHENVISNINGER

- Bienert, Michael. *Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik*. Stuttgart: Verlag J.B.Metzler, 1992.
- Bodenschatz, Harald, Hans-Joachim Engstfeld og Carsten Seifert. *Berlin auf der Suche nach dem neuen Zentrum*. Hamburg: Junius, 1995.
- Bremm, Heinz-Jürgen. „Raumplanung unter der Dominanz symbolischer Politik.“ Red. Gerda Breuer. *Neue Stadträume zwischen Musealisierung, Medialisierung und Gestaltlosigkeit*. Frankfurt am Main: Stroemfeld Verlag, 1998. 225-247.
- Conrads, Peter. *Modern Times, Modern Places. Life & Art in the 20th Century*. London: Thames & Hudson, 1999.
- Fontane, Theodor. „Wanderungen durch die Mark Brandenburg.“ *Sämtliche Werke*, IX. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1960.
- Grosz, George. *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*. Hamburg: Rowohlt, 1992.
- Hannigan, John. *Fantasy City. Pleasure and profit in the postmodern metropolis*. London: Routledge, 2004.
- Hessel, Franz. *Ein Flaneur in Berlin. Mit zeitgenössischen Fotografien von Friedrich Seidenstücker*. Berlin: Das Arsenal, 1984.
- Kunstler, James Howard. *The City in Mind. Notes on the Urban Condition*. New York: The Free Press, 2003.
- Pundt, Hermann G. *Schinkels Berlin*. Frechen: Komet, 2002.
- Rauch, Yamin von og Jochen Visschers. *Der Potsdamer Platz. Urbane Architektur für das neue Berlin*. Berlin: Jovis Verlagsbüro, 2000.
- Roost, Frank. *Die Disneyfizierung der Städte. Großprojekte der Entertainmentindustrie am Beispiel des New Yorker Times Square und der Siedlung Celebration in Florida*. Opladen: Leske + Budrich, 2000.
- Schwenk, Herbert. *Lexicon der Berliner Stadtentwicklung*. Berlin: Haude & Spensersche Verlagsbuchhandlung, 2002.
- Sedlmayr, Hans. *Verlust Der Mitte. Die bildende Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg-Wien: Otto Müller Verlag, 1998.
- Weidauer, Astrid. *Berliner Panoramen der Kaiserzeit*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1996.
- Zerlang, Martin. „Berlinerpanorama.“ Red. Anne Beate Maurseth og Erik Østerud. *Eстетiska teknologier 1700-2000*, volum 2, Oslo: Scandinavian Academic Press, 2004. 19-34.
- Zerlang, Martin. „Funsapes.“ Red. Gitte Marling og Martin Zerlang. *Fun City*. Copenhagen: The Danish Architectural Press, 2007. 216-234.