



SCHRÄG!

Herbst (24/3)

moderneREGIONAL

VORWORT

Dreieck, Zickzack, Pyramide – was dem Art déco recht war, war der späten Moderne mehr als billig. Irgendwo zwischen Postmoderne und Dekonstruktivismus konnte es vielen Architekt:innen der 1980er bis 2000er Jahre nicht asymmetrisch genug sein. Zum zehnjährigen Jubiläum widmet moderneREGIONAL das Herbstheft “Schräg!” (Redaktion: K. Berkemann) den extravaganten Architekturen.

Das mR-Herbstheft “Schräg!” 2024 bündelt Beiträge der Jubiläumstagung in Berlin am 6./7. September 2024, teils in Kooperation mit dem Deutschen Nationalkomitee für Denkmalschutz und dem Ausstellungszentrum Pyramide in Berlin-Hellersdorf.

INHALT

- 4 LEITARTIKEL:**
Kann man mögen, muss man nicht
Stephanie Herold und eine emotionale Annäherung an das Alexa in Berlin.
- 12 FACHBEITRAG:**
Eine Pyramide in Franken
Matthias Ludwig und das Hotel Pyramide in Fürth.
- 17 BEGEGNUNGEN:**
“Turm oder Nicht-Turm”
Ralf Niebergall, Karin Berkemann und der Kirchenbau in den Wendejahren.
- 22 FACHBEITRAG:**
Kunst über Hellersdorf
Niklas Irmen und das Kunstkonzept der 1990er Jahre für Berlin-Hellersdorf.
- 27 FACHBEITRAG:**
Kristalliner Kulturtempel
Vera Emde und der Werdegang des Münchener Kulturzentrums Gasteig.
- 31 BEGEGNUNGEN:**
Moderne unter Glas
Oliver Elser, Felix Koberstein und Daniel Bartetzko über moderne Bauten im Miniaturformat.
- 36 FACHBEITRAG:**
Wider den rechten Winkel
Alina Möhrer und zwei Räume der Christengemeinschaft der 1980er und 1990er Jahre.
- 40 FACHBEITRAG:**
Die letzte Dekade
Verena Pfeiffer-Kloss und die West-Berliner U-Bahn zwischen 1985 und 1995.
- 46 BEST OF 90s:**
Ausstellungsentrum Pyramide in Berlin
1994, Berlin, Expert:innen-Tipp, Ralf Schüler, Ursulina Schüler-Witte, Text: Karin Berkemann, April 2024
- 50 IMPRESSUM**

LEITARTIKEL: Kann man mögen, muss man nicht

von *Stephanie Herold*

Junge Architekturen haben es oft nicht leicht: Wir sehen, wie sie entstehen, diskutieren ihre ästhetischen Vor- und Nachteile (oft eher die Nachteile) und begeben uns dann in einen gemeinsamen Alterungsprozess, der in seiner Wirkung auf die Bauten – ebenso wie bei uns – positiver oder negativer ausfallen kann. Inwieweit unterscheidet sich also unser Verhältnis zu diesen sehr jungen Bauten zu dem von älteren? Warum scheinen gerade die Diskussionen um junge Architekturen so emotionsgeladen und welche Emotionen sind dabei eigentlich involviert? Dies will der folgende Artikel am Beispiel des Alexas in Berlin durchspielen. Und um sich voreiligen Verallgemeinerungen entgegenzustellen, startet die Autorin vorsichtshalber bei sich selbst.



Berlin, Alexa (Bild: [bilderkombinat berlin](#), CC BY SA 2.0, via [flickr](#), 2018)



Berlin, Alexa (Bild: [Torben Fürchtenicht](#), CC BY NC SA 2.0 via [flickr](#), 2021)

Der Bau und (m)eine Geschichte

Ich lebe seit Anfang der 2000er in Berlin und erinnere mich noch gut an den Bau der Shoppingmall – und damit einhergehend mein Entsetzen, das sich jedes Mal wieder erneuerte, wenn ich mit der S-Bahn an dem Gebäude vorbeifuhr. Inzwischen fahre ich weniger S-Bahn, dafür war ich kürzlich aufgrund einer Verabredung gezwungen, das Gebäude erstmals zu betreten (bzw. erstmals bewusst zu betreten, eventuelle frühere Besuche wurden verdrängt). Und auf einmal kam der Gedanke in meinen Kopf: Was für ein irres Gebäude! Im Grunde sofort unter Denkmalschutz stellen, bevor es, wie so viele Shoppingcenter, dem aktuellen ästhetischen Zeitgeist angepasst wird – und dadurch nicht schöner, sondern nur anders. Und gleich darauf der Gedanke: Wie konnte es passieren, dass ich diesen Gedanken denke?

Viele Menschen kennen das Alexa. Das Einkaufszentrum wurde von 2004 bis 2007 erbaut, nach Entwürfen des Architekturbüros Ortner & Ortner und unter Beteiligung des portugiesischen Architekten José M. Quintela da Fonseca. Der Komplex besteht aus mehreren Baukörpern, was dazu die-

nen soll, die Struktur aufzulockern und erträgliche Dimensionen zu erzeugen.

Die ursprüngliche Planung sah den Komplex noch etwas pompöser vor: Eigentlich sollte in Richtung Alex an der Ecke ein Hochhaus gebaut werden, auch der östliche Abschluss war deutlich markanter geplant, als ausgeführt. So sollte das Ganze als „große urbane Figur“ und „städtebauliches Herzstück Berlins“ funktionieren, wie von Stefanie Schupp in ihrem Band über zeitgenössische Shoppingarchitektur 2005 – also vor Fertigstellung des Komplexes – optimistisch formuliert. Das Alexa verstand sich dabei durchaus als Teil einer „kritischen Rekonstruktion“, wie sie damals modern war, was sich in den lokalen Bezügen widerspiegeln soll.



Berlin, Alexa (Bild: [Jim Woodward](#), CC BY 2.0 via [flickr](#), 2011)

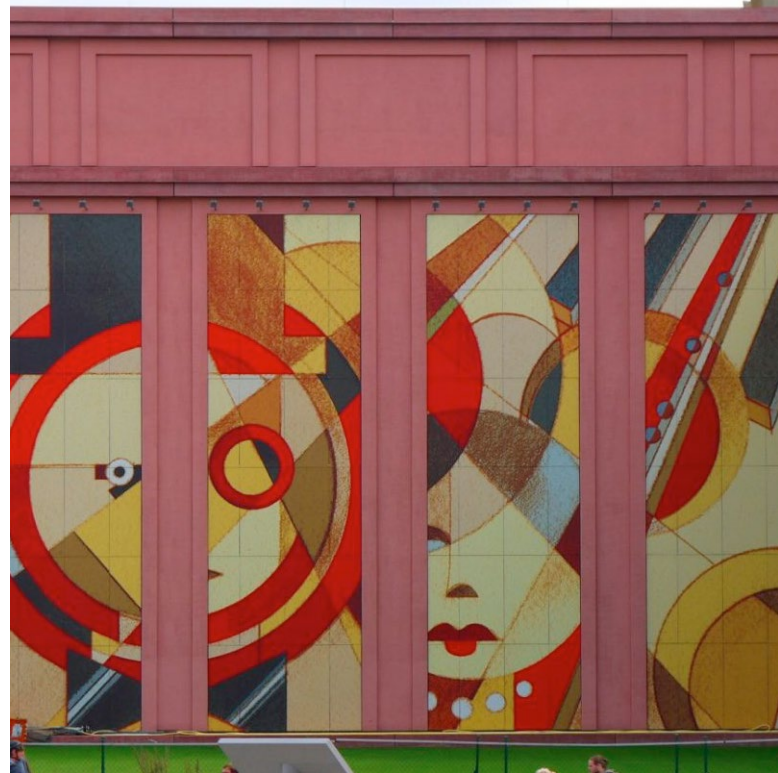
Überdurchschnittliche Ablehnung

Bekannt wurde der Komplex aber auch durch die überdurchschnittliche ästhetische Ablehnung, die er hervorrief – wie gesagt, durchaus auch bei mir. Dazu gibt es wunderbare Zitate. Zum Beispiel wurde es von Ulf Meyer in der Welt 2007 als „eines der schlechtesten Gebäude, die in Berlin in den letzten Jahren fertiggestellt wurden“ bezeichnet. Der Spiegel titelte 2007 „Berlins Graus-Haus“. Will

heißen: Die Hässlichkeit des Gebäudes scheint geradezu legendär.

Dabei loben die seltenen wohlwollenden Stimmen gerade das Unangepasste des Gebäudes (mit Bezug auf niemand Geringeren als Aldo Rossi) als konstituierendes Element der Stadt. Aus baukünstlerischen Gründen hebe es sich ab von der anonymen Masse an Häusern und verankere sich so im kollektiven Gedächtnis. Diese Argumente finden sich allerdings weniger im öffentlichen Diskurs als vielmehr in der Werkübersicht der Architekten Ortner & Ortner, wo Kritik schon wegen des Textgenres wahrscheinlich weniger zu erwarten ist. Teil dieses Abhebens scheint auch die Farbgebung zu sein, die in Darstellungen des Architekturbüros noch betont wurde, bei den meisten Betrachtenden jedoch zu der hier dargestellten Verwunderung führte. Nils Ballhausen spekuliert entsprechend in einem Bauwelt-Artikel aus dem Jahr 2007 mit der bezeichnenden Überschrift „Eine Handreichung um Alexa ertragen lernen zu können“: Die Farbgebung basiere darauf, dass Manfred Ortner einfach schon immer ein rosa Gebäude hätte bauen wollen. „Immer hätten die Mitarbeiter es ihm ausreden können, nur diesmal nicht.“ (Er beruft sich dabei auf eine anonyme Quelle aus dem Architekturbüro.)

Die zeitgenössische Kritik bezog sich so meistens auf das äußere Erscheinungsbild. Dabei ist auch die innere Erscheinung erwähnenswert. Auch hier kommen historische Bezüge zum Tragen, die sich vor allem in verschiedenen Art-déco-Elementen und -Zitaten äußern – natürlich in einer spezifischen Shoppingmall-Interpretation. Diese wurde von zeitgenössischen Kritikern wie Reinhard Mohr so kommentiert: „Dabei protzt man im Innern des Alexa sehr aufdringlich mit Art-déco-Elementen aus dieser immer noch sagemum-



Berlin, Alexa (Bild: [prinsesse Lea](#), CC BY NC SA 2.0 via [flickr](#), 2012)

wobenen Ära Berlins. Dazu zitieren großformatige Fotografien aus der ‚goldenen‘ Zeit unverschämt nostalgische Erinnerungen.“ Was genau das Unverschämte daran ist, wird in diesem Kontext nicht genauer erläutert. Doch es könnte mit dem von verschiedenen Seiten geäußerten Vorwurf zusammenhängen, dass Berlin gar keine typische Art-déco-Stadt war und – und hier wird gerne auf Döblins Alexanderplatz als Berliner Nationalepos verwiesen – der Alex sowieso nie schick, bzw. schon gar nicht in den 1920ern. Der Bezug, den das Gebäude herstellen will, wäre somit schlicht falsch!

Auch dieser Vorwurf der Lüge ist natürlich mit Emotionen verbunden. Aber ich möchte meinen Blick auf eine andere Emotion lenken, die durch diese historischen Reminiszenzen getriggert werden sollte, und die schlussendlich vielleicht auch etwas mit unserer heutigen Beziehung zum Objekt zu tun haben könnte.

Nostalgie

In ihrem grundlegenden Werk über Nostalgie definiert die amerikanische Historikerin Svetlana Boym Nostalgie als „sentiment of loss and displacement, but [...] also a romance with one's own fantasy“. Das heißt, Nostalgie bezieht sich immer auf etwas, das entweder eine räumlich oder eine zeitliche Distanz zu uns hat. Und gleichzeitig wird dieses Entfernte, dieses Andere durch unsere nostalgische Vorstellung transformiert, erweitert, fort- und zurückgedacht. Demnach geht es Nostalgie nur bedingt um Wahrheit, sondern um Erinnerung. Und natürlich steht diese in einem engen Verhältnis zur Wahrheit, ist aber nicht gleichbedeutend.

Insofern scheint es nicht sinnvoll, der Architektur vorzuwerfen, irgendeine Form von Bezügen in einem dann doch sehr offensichtlich zeitgenössischen Gebäude wäre falsch und damit illegitim. Es bleibt jedoch die Frage, wie viele Menschen die Art-déco-Bezüge des Alexas überhaupt sehen oder bewusst wahrnehmen. Und ob diese überhaupt irgendwelche Emotionen (oder irgendetwas) bei irgendjemanden auslösen – in Bezug auf die 1920er Jahre.

Bei mir löste der Besuch der Shoppingmall durchaus nostalgische Gefühle aus – allerdings in Bezug auf die Erbauungszeit des Alexa. Auch diese Gefühle haben teilweise etwas mit Distanz zu tun, und zwar in erster Linie mit einer zeitlichen Dis-



Berlin, Alexa (Bild: [Anke L](#), [CC BY NC SA 2.0](#), via flickr, 2012)

tanz. So scheint mir das Alexa mit seinem naiv-verspielten Innenleben und seinem völlig verrückten Äußeren als erfrischender Blick in eine Zeit, als vielleicht noch nicht alles, was in Berlin gebaut wurde, grau und rechteckig war. Vielleicht gab es diese Zeit auch nie, aber das ist Teil meiner „romantic fantasy“. Und so wird das Alexa von einem misslungenen Versuch zu einem „immerhin versucht“. Damit sind wir noch nicht ganz bei Rossi mit seinen konstituierenden Elementen und dem kollektiven Gedächtnis, wir bewegen uns aber durchaus in diese Richtung.

Gemeinsam alt werden

Vielleicht ist es aber auch viel banaler und es geht um etwas ganz anderes: Etwas, was ich schlicht ‚gemeinsam alt werden‘ nennen möchte und was sich aus meiner Sicht zusammensetzt aus so etwas wie schlichter Gewohnheit und persönlicher Erinnerung.

Denn was passiert, wenn ich heute das Alexa besuche? Ich fange an, den Ort mit meinen Erinnerungen an bisherige Begegnungen anzureichern, und wenn es nur gelegentliche in (aus) der S-Bahn waren. Die Begegnung mit dem Ort verbindet mich mit dem dort Erlebten, der vergangenen Zeit, als eine Form der Erinnerung und Selbstvergewisserung. Der Ort kann so durch seine Verbindung mit meiner Biographie eine Bedeutung erlangen. Im Grunde sprechen wir hier also über „Place Attachment“, über eine emotionale Beziehung zwischen Mensch und Ort. Der Unterschied zu Nostalgie liegt in der Nähe-Distanz-Thematik. Während Nostalgie den Blick von außen auf eine bestimmte Zeit oder einen bestimmten Ort beschreibt, entsteht Place Attachment aus einer Innenperspektive. Auch Place Attachment kann dabei ein kollektiver Prozess sein, da zum Beispiel durch kulturelle und soziale Prägungen auch ko-



Berlin, Alexa (Bild: [Tasha Rhoads](#), CC BY NC ND 2.0, via [flickr](#), 2009)

gnitive Elemente mit dieser Form der Bedeutungszuschreibung verbunden sind. So können Gruppenzugehörigkeiten entstehen, das heißt Gruppen, die einen Ort als gemeinsamen Bezugspunkt wahrnehmen und ihm eine geteilte Bedeutung zuschreiben.

Reflexive Nostalgie

Dies lässt sich übrigens auch für das Thema der Nostalgie sagen. Svetlana Boym unterscheidet zwischen unterschiedlichen Arten der Nostalgie – aus meiner Sicht in erster Linie, um zwischen böser, nationalistischer und reaktionärer und guter, wie sie es nennt „reflexiver Nostalgie“ zu unterscheiden. Letztere will keine Vergangenheit wiederherstellen, sondern es geht „on the mediation on history and the passage of time“. Es geht also nicht um die Wiederherstellung einer Vergangenheit, sondern um das Nachempfinden – und vielleicht auch die Sichtbarmachung – des Vergehens von Zeit. Für diese vergangene Zeit können auch Bauten wie das Alexa stehen, das einst zwar umstritten aber immer – und vielleicht gerade deswegen – hoch zeitgenössisch und viel-

leicht auch -typisch war; und das uns nun, in die Jahre gekommen, von dieser vergangenen Zeit berichten kann. Dabei ist es natürlich schön und schmeichelhaft, wenn man sich selbst auf der Seite der reflexiven Nostalgie weiß, denn bei aller Liebe zur Vergangenheit: Wer will schon ein dummer Nostalgiker sein?



Berlin, Alexa (Bild: [wisequy71](#), CC BY ND 2.0, via [flickr](#), 2007)

Klassenkampf und Avantgarde

Auf die Überschrift für meinen letzten Punkt brachte mich ein Zitat aus einem Artikel über das Alexa von Nikolaus Bernau, der schon 2021 in der Berliner Zeitung erschien. Er wurde geschrieben vor dem Hintergrund, dass das Alexa zu Deutschlands erfolgreichsten Einkaufszentren gehört. Diesen Erfolg kontrastiert Bernau in seinem Beitrag mit der massiven Kritik am Gebäude. Ganz abgesehen davon, dass die meisten Menschen den Erfolg des Alexa eher auf seine Lage und seine Ladenstrukturen und -besetzungen zurückführen, stellt er kritisch fest: „Denn zweifelsfrei ist das Alexa dazu gemacht, die angebliche Massengesellschaft, nicht deren selbst ernannte Eliten zu begeistern.“

Dass geschmackliche Urteile in unterschiedlichen sozialen Milieus unterschiedlich ausfallen, stellte auch Reinhard Mohr in seiner 2007er Kritik bereits fest, allerdings dann doch deutlich weniger selbstkritisch als Bernau: „Das [Chaos bei der Eröffnung] stört nun Cindy aus Marzahn, Mandy aus Hohenschönhausen und alle anderen Berliner überhaupt nicht. Sie wuseln durch die drei Etagen, als hätten sie, 18 Jahre nach der ‘Wende’, noch nie H&M, S. Oliver, Starbucks, Esprit, Zara, [...] Thalia und hundert andere Markenkettengeschäfte von Nahem gesehen, ...“. Und während man sich mit Cindy aus Marzahn – immerhin 18 Jahre nach der „Wende“ – noch auf eine ironisch gemeinte Kunstfigur beziehen könnte, hört das doch spätestens bei Mandy aus Hohenschönhausen auf.

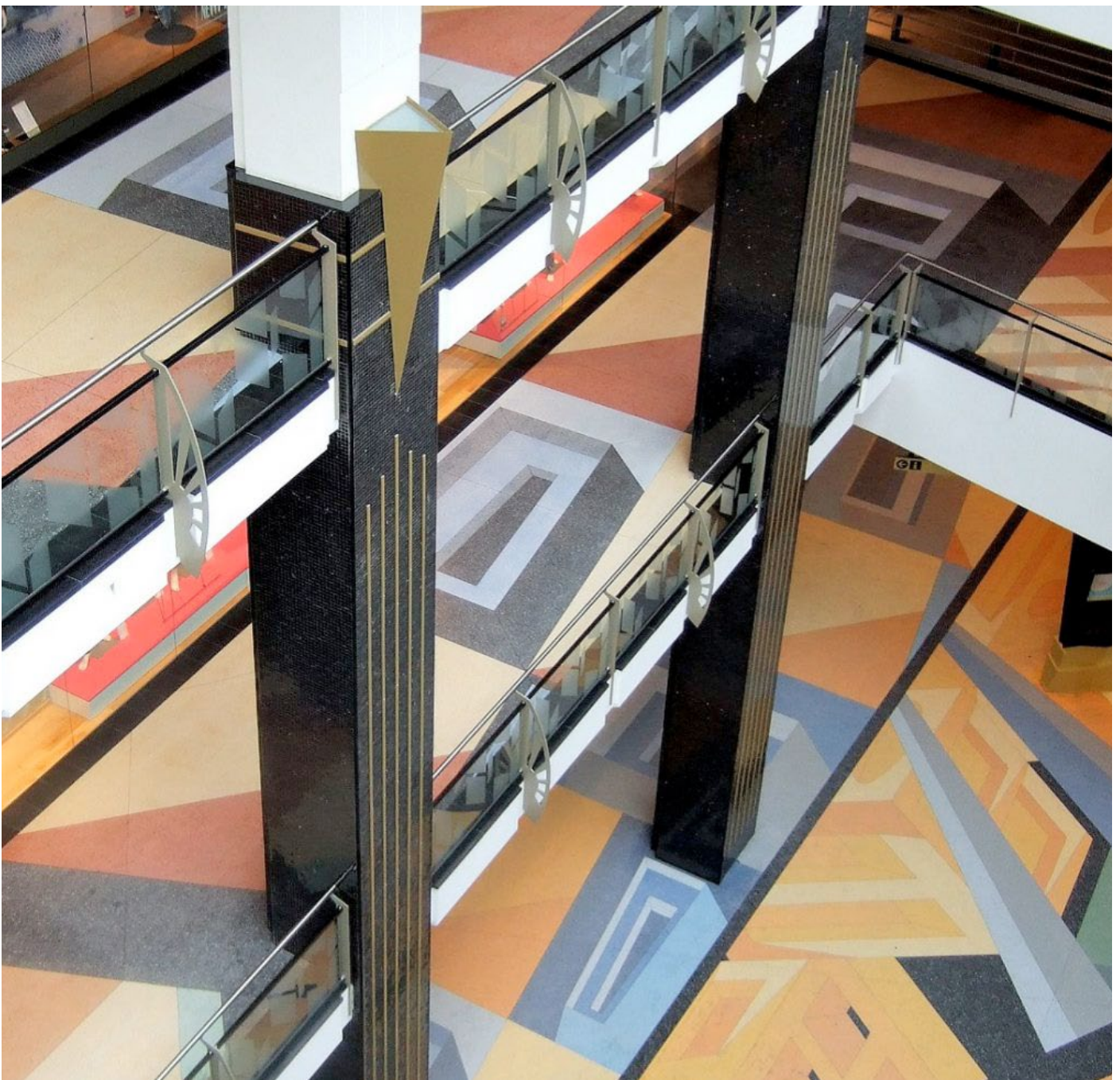
Das heißt, im Grunde geht es hier um die Abwertung Anderer auf der Ebene des Geschmacks bzw. des geschmacklichen Urteils. Die Verbindung von Geschmack (gutem Geschmack!) und sozialer Stellung kann in unserer Kultur auf eine lange Tradition zurückblicken. Galt Geschmack doch nie als etwas Angeborenes, sondern als etwas durch Bildung Erlerntes, über das eben auch nur Menschen verfügen konnten, die Zugang zu einer höheren Bildung hatten. Dass sich das auch in moderner Zeit wenig geändert hat, stellt Bourdieu 1979 in seinem Werk „La Distinction“ („Der feine Unterschied“) dar. Hier legt er seine These dar, dass kulturelle (und ästhetische) Präferenzen, also der jeweilige Geschmack, abhängig sind von der jeweiligen sozialen Lage, bestimmt durch Einkommen, Bildung und soziale Herkunft. Bourdieu stellt den Geschmack darüber hinaus als sozialen Mechanismus dar, mit dessen Hilfe sich unterschiedliche Gruppen aktiv voneinander abgrenzen. Dabei bleibt Geschmack etwas Erlernbares, was natürlich auch Auswirkungen auf den „Geschmack“ des Experten, also zum Beispiel des Ar-

chitekturhistorikers, hat – auch wenn der nichts, was er sagt, jemals als Geschmacksurteil bezeichnen würde.

Zwei Seiten einer Avantgarde

Dies geschieht auch in der Tradition eines modernen Avantgardeverständnisses und in einer ge-

wissen Abgrenzung zu anderen, die vielleicht weniger avantgardistisch sind. Zumindest liegt darin auch eine Gefahr. Denn natürlich ist es cooler, zur Avantgarde derer zu gehören, die erkennen, was doch eigentlich gute Architektur ist – um es dann entsprechend ‚vermitteln‘ zu können. An die anderen, die noch nicht so weit sind. Und natürlich sind das Architekturen, die man kennen und lie-



Berlin, Alexa (Bild: [Anke L.](#), [CC BY NC SA 2.0](#), via [flickr](#) 2012)

ben lernen kann. Und natürlich möchte man diese Gedanken teilen und Menschen von deren Wert überzeugen, gerade wenn sie gefährdet sind. Aber wie mache ich das, ohne dabei in die oben beschriebenen Muster zu verfallen? Und damit sind wir bei den ganz großen Fragen angekommen von Erhalt, Entscheiden, Mitsprache und Teilhabe, Expertentum und Partizipation. Und öffnen damit natürlich einen bunten Strauß weiterer Emotionen!

Literatur

Ballhausen, Nils, Eine Handreichung, um „Alexa“ ertragen lernen zu können, in: Bauwelt 42, 2007.

Bernau, Nikolaus, Wirb oder stirb: Warum das Alexa so attraktiv ist, in: Berliner Zeitung, 14. Dezember 2021.

Boym, Svetlana, The Future of Nostalgia, New York 2001, S. XIII.

Jaeger, Falk, Ortner & Ortner Baukunst, Berlin 2016.

Meyer, Ulf, Dieses Alexa ist hässlich wie die Nacht, in: Welt, 11. September 2007.

Mohr, Reinhard, Berlins Graus-Haus. Shopping Mall Alexa, in: Der Spiegel, 12. September 2007.

Schupp, Stefanie, Shopping Architektur. Die neue Welt des Kaufens, Salenstein 2005.

FACHBEITRAG: Eine Pyramide in Franken

von Matthias Ludwig

Es sei die Faszination der Form gewesen, das Zeitlose, Schlichte, Schnörkellose, das Stabile wie Dynamische, Vollendete wie Logische, das die Bauherren der (Glas-)Pyramide in Fürth 1994 zu dieser besonderen Form bewog. Einfachheit und Größe wie Rückbesinnung auf jahrtausendealtes Wissen zeichne sie aus. Form und Wissen sei, kombiniert mit Hightech und modernster Forschung, wohl wieder wichtig geworden. Dieser Bau, ursprünglich als Teil einer Klinikanlage geplant, verkörpere so vielleicht auch einen Trend unserer Zeit.



Fürth, Hotel Pyramide (Bild: Archiv Kamran Salimi, [CC BY SA 3.0](#), 1994)

Reine Geometrie

In der Geometrie fußt jede Pyramide auf einem polygonalen Grundriss. Die Architektur hat meist das Viereck als Ausgangsform bevorzugt: Im Aufriss erhebt sie sich senkrecht über dem Mittelpunkt eines Quadrats, anders ihre schiefe Variante. In jedem Fall treffen sich die Seitenkanten oben in einem einzigen Schnittpunkt, in der Spitze.



Paris, Louvre, Pyramide (Bild: Beau Wade, [CC BY 2.0](#), 2004)

Verschiedene Hochkulturen haben (Stein-)Pyramiden errichtet, wohl ohne voneinander zu wissen. Sie entstanden im Altertum insbesondere als Begräbnisstätten (in religiös-zeremoniellen Zusammenhängen) und als Tempel (in Mesopotamien oder Lateinamerika). Über die weitere Geschichte dienten sie meist als Denkmale oder Gedenkstätten, bis in jüngerer Zeit verbunden mit der bewussten Erinnerung an das Alte Ägypten. Denn hier haben sich rund 80 Exemplare erhalten, darunter die über 4500 Jahre alte Cheops-Pyramide, ein Königsgrab. Dieses einzige der Sieben Weltwunder, das heute noch aufrecht steht, maß ursprünglich etwa 146 Meter Höhe.

Initial am Louvre

Der Bau jener alten Pyramiden war sehr aufwändig, dazu gibt es zahlreiche Theorien, aber keine endgültigen Beweise. Ihr Ursprung lag wohl bei Grab- bzw. Kulthügeln. Der Weg führte weiter zu Stufenpyramiden, deren "Treppen" vielleicht auch den Aufstieg zum Himmel symbolisierten. In der weiteren zeitlichen Entwicklung wurde darüber schließlich ein (auf der Baustelle glatt behauener) steinerner Mantel gelegt. Nicht zuletzt orientierte sich die Pyramidengrundfläche exakt an den vier Himmelsrichtungen.



Ulm, Zentralbibliothek (Bild: Gary A Baratta, [CC BY SA 3.0](#), 2012)

In jüngerer Zeit kennen wir auch andere Nutzungen für diese architektonische Ausdrucksform. Ein wichtiger Urbau war wohl die Pariser Glaspyramide für den neuen Haupteingang des Louvre. Sie wurde 1989 fertiggestellt als herausragender Teil eines größeren Reigens: Der „Grand Louvre“ gehörte zu den "Grands Projets", die sich Staatspräsident François Mitterrand zum zweihundertsten Jahrestag der Französischen Revolution vorgenommen hatte.

Nach Plänen des chinesisch-amerikanischen Architekten Ieoh Ming Pei entwickelt, hat der 21,64 Meter hohe Glasbau im Innenhof des Louvre bis heute nichts an Faszination eingebüßt. Dabei steht auch er in einer Traditionslinie: 1792 gab es in Paris kurzzeitig eine hölzerne Pyramide, eine Märtyrergedenkstätte der Revolution. Zum Jubiläum 1889 wurde hier an die Errichtung einer – nicht realisierten – Steinpyramide gedacht. Die ägyptische Tradition aufnehmend, verspottete man Peis Glasbau zunächst als „Grabkammer der Sozialisten“. Er aber widersprach: „Meine Pyramide ist leicht, ist Leben.“



Fürth, Hotel Pyramide (Bild: Klaus-Peter Schaack, CC BY SA 3.0, 1994)

Auffallen um jeden Preis

Im Gegensatz zu altägyptischen Pyramiden, deren Steigung immer rational, also aus rationalen Zahlen entwickelt ist, verläuft die Louvre-Pyramide „irrational“ – sie beruht auf dem Goldenen Schnitt. Ab den 1990er Jahren inspirierte sie wohl eine ganze Reihe von Folgebauten. Im Hintergrund stand oft der Wunsch der Bauherr:innen, um jeden Preis aufzufallen. Das Chemie- und Pharmaunternehmen Merck etwa ließ sich in Darmstadt 1996 eine Glaspypyramide für den Zugangsbereich errichten. Den von Gerd Behnisch geplanten Bau riss man 2014 wieder ab.

Gottfried Böhm gestaltete die Ulmer Zentralbibliothek 2004 als gläserne Pyramide. In Hannover findet sich, entworfen von Schuwirth & Erman, ein Restaurant in dieser Form. 2015 eröffnete man in Mainz eine derartige, weithin sichtbare Eventlocation. In Berlin-Hellersdorf verwirklichten Ursulina Schüler-Witte und Ralf Schüler 1994 ein pyramidales Ausstellungszentrum. Selbst das benachbarte Marzahn hat seit 1995 eine eigene Pyramide, deren spitze Glasfassade einen Teil des 100 Meter hohen Bürokomplexes an der Landsberger Allee einnimmt.

Früher schon, im Bauboom nach dem Zweiten Weltkrieg, entstand eine Reihe von pyramidenförmigen Kirchen: von der Autobahnkirche St. Christophorus Baden-Baden (1978, Friedrich Zwingmann) bis zum Mariendom in Neviges (Gottfried Böhm, 1968), der gleich mehrere Pyramiden in sich vereint. Aus heutiger Sicht nehmen einige dieser Bauten eine Zwischenstellung ein: Sie beginnen, vordem geschlossene Pyramidenflächen aufzubrechen und das Innere nach außen zu öffnen. Sichtbar wird diese Entwicklung etwa bei St. Paulus in Fulda (1967, Herbert Rimpl), Herz Jesu in Kassel (1970, Erich Weber) oder St. Laurentius im oberfränkischen Buchbach (1971, Gerhard Mantke).

Ein Hotel für Fürth

Das 42 Meter hohe Pyramidenhotel in Fürth entstand bis 1994 nach Plänen des Architekten Erwin Erdlen. Zunächst dachte man an eine Nutzung, die medizinische Angebote sowie ambulante und stationäre Leistungen unter einem Dach verbindet. Doch diese Idee ließ sich in der extravaganten Bauform – angesichts veränderter gesetzlicher Vorgaben – nicht realisieren. Stattdessen wurde die Glaspypyramide zum unabhängig betriebenen Hotel. Gleichwohl bildet sie bis heute den markan-



Fürth, Hotel Pyramide, Prospekt der Beauty-Farm und Tische im Restaurant (Bild: Klaus-Peter Schaack, CC BY SA 3.0, 1994)

ten, werbewirksamen Mittelpunkt der Euromed-Clinic, die dann im Umfeld errichtet wurde. Die Klinik spezialisierte sich auf minimal-invasive Eingriffe und wurde rasch zum Euro-Health-Park erweitert.

Parallel entstanden ähnliche Pyramiden-Nutzungen – etwa die Züricher Klinik Pyramide am See, das sogenannte Ferrohaus, das Justus Dahinden 1970 als Bürohaus gestaltet hatte. Seit 1993 dient es medizinischen Zwecken. Oder das 104 Meter hohe „Luxor Hotel and Casino“ in Las Vegas, das 1993 nach Entwürfen des Architekten Veldon Simpson fertiggestellt wurde. In Fürth war die Glaspypamide politisch schon früh umstritten. Was als Konkurrenz zum städtischen Klinikum gefürchtet wurde, blieb als medizinisches Forschungs- und Kongresszentrum durchaus gewollt. Im neuen Jahrtausend ging es dann mit der Privatklinik, die inzwischen auch Kassenpatient:innen aufnahm, unweigerlich bergab. 2013 wurde sie an die Schön-Klinik-Gruppe verkauft,

der Standort 2020 geschlossen. Seitdem liegen weite Teile des Ensembles brach.

Die Zukunft scheint offen

Auch das 101-Zimmer-Hotel, das ganz klassisch auf einem quadratischen Grundriss ruht, entwickelte sich zunächst positiv und erlebte manch prominente Gäste. Im Süden von Fürth machen die blau spiegelnden Glasfassaden direkt an der Stadtautobahn „Südwesttangente“ deutlich auf sich aufmerksam. Aus der Vogelperspektive erweist sich die Pyramide als eindruckliches Gegenüber zum Rhein-Main-Donau-Kanal. Doch die tatsächliche Zufahrt durch die Europaallee fällt nur wenig repräsentativ aus. 2016, vier Jahre vor der benachbarten Klinik, wurde die Hotelpyramide geschlossen. Rechtsstreitigkeiten zwischen Pächter und Eigentümer, schließlich die Insolvenz des Betreibers sorgten für Schlagzeilen. 2018 versuchte man als „Excelsior Hotel Nürnberg Fürth“ einen Neuanfang, 2022 folgte die erneute

Schließung. Seither steht der Bau leer, seine Zukunft scheint offen.

Literatur

Conti, Flavio, Wie erkenne ich Ägyptische Kunst? Architektur. Skulptur. Malerei, Stuttgart 1979.

Haberlik, Christina, 50 Klassiker. Architektur des 20. Jahrhunderts, Hildesheim 2001.

Müller, Werner/Vogel, Gunther, dtv-Atlas zur Baukunst. Tafeln und Texte, Band 1, München 1985.

Sattin, Anthony/Franquet, Sylvie, Ägypten (Falk spirallo Reiseführer), Ostfildern 2004, 2. Auflage.

Ziob, Claudia, Keine Gäste mehr in der Pyramide: Fürther Hotels "Excelsior" und "Schwarzes Kreuz" sind geschlossen, in: Nürnberger Nachrichten, 26. August 2022.

Beck, Roland, Aus für die imposante Hotelpyramide in Fürth. Eigentümer-Firma hat Räumungsklage erwirkt, in: Bayerische Staatszeitung, 7. September 2016.

Fürther Hotel-Pyramide: Neueröffnung mit neuem Namen, in: Münchner Merkur, 9. Februar 2018.

Henzler, Claudia, Die Zukunft des Fürther Nobelhotels wird nun vor Gericht verhandelt, in: Süddeutsche Zeitung, 3. Mai 2017.



Fürth, Hotel Pyramide (Bild: Klaus-Peter Schaack, CC BY SA 3.0, 1999)

BEGEGNUNGEN: “Turm oder Nicht-Turm”

Von Karin Berkemann

Die Sache mit den Türmen ist kompliziert, zumindest, wenn es um Gemeinden der späten DDR-Zeit geht. Viele von ihnen bekamen gar keinen Kirchturm oder errichteten erst nachträglich einen Glockenträger oder begnügen sich bis heute mit einem der typischen Giebelkreuze. Ob es an Bescheidenheit lag, an Angst vor Repressalien oder am Verbot des SED-Staats, da scheiden sich die Erinnerungen. Für das Berliner moderneREGIONAL-Jubiläum traf Karin Berkemann Menschen, die es wissen müssen: Die Architekten Ralf Niebergall und Heinz Tellbach entwarfen um 1990 selbst Kirchen, der Designer Wolfgang Wendland gab dem Sonderbauprogramm in der späten DDR-Zeit ein Gesicht und mit dem Blick von heute bannte der Fotograf Louis Volkmann ein (spät-)modernes Gemeindezentrum auf Platte.



Heilig Kreuz in Halle an der Saale, Blick zur Werktagkapelle – mit Nebenaltar und Bänken aus dem Vorgängerbau von 1966, die Leuchten entwarf der Architekt um 1990 eigens für diesen Raum (Bild: Archiv Ralf Niebergall)



Heilig Kreuz in Halle an der Saale und St. Josef in Magdeburg-Olvenstedt – beide Kirchen wurden vor der Wende begonnen und erst danach, im Jahr 1991 geweiht (Bilder: Archiv Ralf Niebergall)

Wohin mit dem Kreuz?

Erste Kirchbauerfahrung sammelte Ralf Niebergall Ende der 1980er Jahre in Magdeburg-Olvenstedt, doch hier wartete kein unbeschriebenes Blatt auf ihn. Den Entwurf für St. Josef hatte sein Berufskollege Horst Freytag eigentlich schon 1985 erarbeitet. Als er verstarb, wurde Niebergall 1987 mit dem Makeover von Turm und Fassaden beauftragt. Wie viel Außenwirkung hier guttat, musste er damals noch ausloten, wie er im Podiumsgespräch der Berliner Jubiläumstagung berichtet: Um die richtige Größe des Turmkreuzes auszutesten, setzte er ein Modell in Originalgröße auf ein Dach, das seinem Wohnungsfenster gegenüberlag. Für die 1991 geweihte Kirche St. Josef wurden es dann gleich zwei Kreuze: eines auf dem Turm und eines auf dem Laubengang, der den Bau bis in den Stadtraum hinein verlängert.

Bei der zweiten seiner insgesamt drei Kirchen ging es für Niebergall nach Halle an der Saale. Hier sollte er den bisherigen Gottesdienstraum der Gemeinde, eigentlich eine 1966 umgenutzte Scheune, durch einen Neubau ersetzen. In den Jahren 1986/87 erstellte er einen Entwurf, den er bis 1991 mit dem VEB Baureparaturen Halle umsetzen konnte. Dieses Mal war kein markanter

Turm vorgesehen, sondern ein geöffneter, fast gesprengter Giebel. Dahinter verbarg sich die Werktagkapelle, darin wurden Glocken eingebunden. Nicht zu vergessen das Bronzekreuz, das daneben auf einer Stele aufgerichtet wurde. Das stammt von keinem Geringeren als dem Bildhauer Friedrich Press, der es 1966 für den Vorgängerbau geschaffen hatte.

Pomo auf dem Dorf

Der dritten und letzten Niebergall'schen Kirche, Maria Regina in Bad Lauchstädt, sieht man deutlich an: Hier konnte der Architekt mit größerer Freiheit ans Werk gehen. Zwar stand das Grundkonzept bereits 1987, aber mit der Fertigstellung sollte es bis 1994 dauern. An diesem Projekt arbeitete Ralf Niebergall zunächst noch als angestellter Architekt beim Bischöflichen Amt, in den letzten beiden Jahren bereits vom eigenen Büro aus. Der Neubau wirkt, als habe man Quader und Kuben, Zylinder und Prismen aufeinandergestapelt, die sich mit jeder neuen Perspektive zu anderen Formen zusammenfinden. In der Silhouette zeichnet sich deutlich ein Turm ab, der hier ganz ohne Kreuz auskommt.

Mit dem Turm wollte Niebergall ausdrücklich eine

Brücke in die regionale Kirchbautradition schlagen und den Menschen vor Ort die Identifikation erleichtern. Damit ist eines der Merkmale gegeben, das in der aktuellen Forschung mit der Postmoderne verknüpft wird: der Rückbezug auf die Umgebung und ihre Geschichte. Mit der "Schublade" Postmoderne hat Niebergall rückblickend kein Problem. Schon während seiner Ausbildung habe er sehr gut um die Diskussionen und Entwürfe dieser Stil- und Denkrichtung gewusst. Und so feiert der Kirchenraum auch im Inneren alles, was die Architektur der frühen 1990er Jahre ausmacht: Das geometrische Spiel mit dem Dreieck, die unbekümmerte Freude an farbintensiver Glasmalerei und aufstrebende Deckenkonstruktionen, als sei die Gotik nie zu Ende gegangen.

Aus der Stanze

Oft sind die schönsten Begegnungen die ungeplanten. Am Rand des Berliner Gesprächsabends meldete sich ein Mann mit einer Plakatrolle zu

Wort. Es war Wolfgang Wendland, der Berliner Designer, der verantwortlich zeichnet für das Signet des Sonderbauprogramms. In diesem Abkommen erlaubte der SED-Staat eine begrenzte Anzahl von neuen Kirchenräumen – gegen Westgeld aus den BRD-Partnerkirchen. Nachdem man 1972/73 zunächst Renovierungen und "Rekonstruktionen" in Angriff genommen hatte, konnten ab Ende der 1970er Jahre auch Neubauten in Angriff genommen werden.

Um für diese zweite Stufe des Programms zu werben, gab der Bund der Evangelischen Kirchen in der DDR in den 1980er Jahren verschiedene Broschüren, Plakate und Aufkleber heraus. Die Gestaltung übernahm eben jener Wolfgang Wendland. Neben Vorstudien und Originalplakaten hatte er auch eine Erklärung für die besondere ovale Form der wunderbar silbrigen Aufkleber im Gepäck: Sie wurden ganz pragmatisch mit einer Stanze produziert, die sonst für Lebensmitteletiketten vorgesehen war. Im Original werden diese



Kirche Maria Regina in Bad Lauchstädt, geweiht 1994 – mit Fenstern des Glasmalers Johannes



Aufkleber "Kirchen für neue Städte" – Werbung für das DDR-Sonderbauprogramm (Bild: Karin Berkemann, 2024)

Erinnerungen an das Sonderbauprogramm immer seltener, aber Wolfgang Wendland hat einige letzte Belege in seinem privaten Archiv bewahrt.

Am Rand der Platte

Für den evangelischen Kirchenbau der späten DDR-Zeit lohnt ein Sprung nach Ost-Berlin, an den Rand der damaligen Hauptstadt der DDR. Dort rückte das moderneREGIONAL-Jubiläum für einen Nachmittag das 1991 eingeweihte Gemeindezentrum Hellersdorf in den Mittelpunkt – in einem Workshop mit dem Papierkünstler Rokas Wille und dem Fotografen Louis Volkmann. Auch in dieser zur Wendezeit noch unvollendeten Plattenbausiedlung kam der Architekt Heinz Tellbach – damals angestellt bei der Landeskirche – ganz ohne Turm aus. Im Rückblick beschreibt er diesen Verzicht als Mischung aus protestantischer Bescheidenheit und pragmatischer Sparsamkeit. Aber auch hier gibt es einen "Ersatz": Zur belebteren Straße hin präsentiert sich das Gemeindezentrum auf achteckigem Grundriss turmähnlich, fast abweisend, das Zeldach wie eine Mütze tief ins Gesicht gezogen.

Zur privateren, geschützten Gartenseite hin öffnet sich der Grundriss zu einem halben Achteck, das sich wie ein Kapellenkranz um den Gottesdienstraum legt. Hier wird das Dach zur Dachlandschaft mit drei großen und zwölf klei-

nen Gauben. Und obwohl die Gemeinde vieles am Bau mehrfach reparieren und sanieren musste, ist die Grundform bis heute erhalten geblieben. Selbst die nachträglich angebrachten Lampen wurden liebevoll entlang der sternförmig zulaufenden Decke des Kirchenraums angebracht. Die Ausstattung wurde von der Innenarchitektin Gabriele Baumann entworfen, mit den Jahren kamen etwas dezent gemusterte Glaskunst und ein expressiveres Gemälde hinzu. Nicht zu vergessen der aus Spenden finanzierte Glockenträger, der sich seit 1999 dezent an den Rand des vieleckigen Gemeindehauses schmiegt.



Berlin-Hellersdorf, Ev. Gemeindezentrum – der Fotograf Louis Volkmann zeigt die Fassaden einmal einladend vom Garten (links), einmal etwas hochgeknöpft von der Straße aus gesehen (Bilder: Louis Volkmann, 2024)

Nach innen

Ob Ralf Niebergall oder Heinz Tellbach, viele Kirchen der späten DDR-Zeit haben eines gemeinsam: Sie wenden sich nach innen. Da treten markante Dach- und Giebelformen an die Stelle des traditionellen Turms. Da lag der Eingang oft an der straßenabgewandten Seite und das Leben spielte sich im Garten hinter schützenden Hecken ab. Die eigentliche Überraschung wartet oft im Kirchenraum, von verkröpften Deckenformen bis zu bedeutungsschweren Kunstwerken. Um auch bei der Beleuchtung eine besondere Wirkung erzie-

len zu können, werden in der DDR gekaufte oder aus der BRD geschenkte Lampen zu Gruppen gebündelt oder, wie in Halle an der Saale, vom Architekten selbst entworfen – als habe er die Turmspitze ins Trockene geholt.

Literatur

Berkemann, Karin, Kirchen für neue Städte. Religiöses Bauen der Spät- und Postmoderne in der DDR (Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz 107), Berlin 2024.



Berlin-Hellersdorf, Ev. Gemeindezentrum – mit dem Fotografen Lous Volkmann geht der Blick unter den zahlreich vorhandenen Gauben, über die Galerie hinweg, in den Gottesdienstraum auf achteckigem Grundriss (Bild Louis Volkmann, 2024)

FACHBEITRAG: Kunst über Hellersdorf

von Niklas Irmen

Im Jahr 1990 trat die Wohnungsbaugesellschaft Hellersdorf mbH (WoGeHe) ein schweres Erbe an, denn sie übernahm die gefühlt größte Baustelle der DDR: Mehr als 4.000 der rund 42.000 Wohnungen standen noch im Rohbau, andere waren durch festgestellte Mängel nicht vermietbar – und die Außenanlagen präsentierten sich meist als öde Schlammlandschaft. Die Ost-Berliner Neubausiedlung war ein Hauptleidtragender des Untergangs der DDR. Kein Wunder also, dass die Wellen der Diskussionen hier besonders hochschlugen. Die Hinterlassenschaften des DDR-Wohnungsbauprogramms und deren allgegenwärtige Tristesse führten zu bilderstürmerischen Forderungen. Am lautesten waren sie im Westteil der Hauptstadt, wo man sogar den Rückbau der unvollendeten Wohngebiete plante.



Die Installation "Reconnaissance" des litauischen Künstlers Mindaugas Navakas zieht sich entlang der Flachdächer an der Teupitzer Straße (Bild: Singlespeedfahrer, [CC0 10, 2021](#))

Abriss oder Upgrade?

Sowohl dem Bundesbauministerium als auch der Senatsbauverwaltung dämmerte schon früh, dass die Ost-Berliner Großsiedlungen für die Wohnungsversorgung unverzichtbar werden sollten. Verschiedene Gutachten und Bestandsanalysen kamen zu dem Schluss, dass die Standfestigkeit des Plattenbautyps WBS 70 hier langfristig gegeben war. Daher seien die Instandsetzung, Sanierung und Modernisierung nicht nur technisch möglich, sondern sogar wirtschaftlich wünschenswert.



Das Quartierskonzept Hellersdorf – 18 neue Quartiere mit den fünf unterschiedlichen Images (Leitmotiven): Stadt (blau), Dorf (gelb), Garten (hellgrün), Natur (dunkelgrün) und Kunst (rot) (Bildquelle: Quartiers-konzept. Eine Großsiedlung wird zum Teil der Stadt, hg. von der Wohnungsbaugesellschaft Hellersdorf (WoGeHe), Berlin 1998, S. 29)

Vom geplanten Zentrum des Neubaugebiets errichtete man vor der Wende lediglich die SED-Kreisleitung und die Poliklinik in der Kastanienallee. Dieser fehlenden Infrastruktur begegneten der Senat von Berlin und der (damals noch

existierende) Magistrat von Ost-Berlin schon 1990: Ein Wettbewerb für ein neues Hellersdorfer Zentrum wurde ausgeschrieben. Daran beteiligten sich über 60 Architekturbüros. Umgesetzt wurde ab 1995 der Entwurf von Brand & Böttcher: ein quadratischer Platz von 120 x 120 Metern, umstanden von einer sechsgeschossigen Blockrandbebauung mit Erdgeschoss-Arkaden. Neben Wohn- und Geschäftshäusern entstand – entlang der strahlenförmig vom Alice-Salomon-Platz abgehenden Straßen – eine innerstädtische Nutzungsmischung mit einem Einkaufszentrum, einem zweiten Rathaus, einem Kinozentrum und der Alice-Salomon-Hochschule.

Sortiert nach Farben

Parallel zu den Neubauten in der „Hellen Mitte“ konzentrierte sich die landeseigene WoGeHe, die im Bezirk 1998 noch rund 26.300 Wohnungen besaß, auf den Bestand. Ziel war es, den Komplexen Wohnungsbau der DDR abzuschließen – inklusive aller möglichen Qualitätsverbesserungen in Wohnungen, Haus- und Außenanlagen. Um einer Ghettoisierung entgegenzuwirken, präsentierte die Planergemeinschaft Hannes Dubach und Urs Kohlbrenner schon im April 1993 ein Quartierskonzept für die Großsiedlung.



In allen Hellersdorfer Quartieren wurden Plattenbauten und deren Hauseingänge nach der Wende mit gezielten formalen und farbigen Akzenten versehen (Bild: Karin Berkemann, 2024)

Zündende Ideen

Direkt an der Grenze zur brandenburgischen Nachbargemeinde Eiche (Ahrensfelde), am nord-westlichen Eingang der Siedlung, liegt das Quartier Alte Hellersdorfer Straße. Es bildet das einzige von elfgeschossigen Großhöfen geprägte Gebiet von Hellersdorf. Mit einer Länge von 1,2 Kilometern in Ost-West-Richtung, mit einer Wohnungszahl von 3.600 Einheiten für rund 10.500 Menschen galt der Bereich als besonders defizitär. Daher initiierte man hier im städtebaulichen Quartierverfahren „Vom Baufeld zum Quartier“ bereits 1994 einen künstlerischen und städtebaulichen Wettbewerb. Eine bunt zusammengesetzte Steuerungsgruppe arbeitete zunächst an einer detaillierten Bestandsanalyse der städtebaulichen und sozioinfrastrukturellen Potenziale und Defizite. Anschließend wurden drei interdisziplinäre Planerteams und sechs Künstler:innen mit der Suche nach einer „zündenden Quartiersidee“ beauftragt. Eine übergeordnete Strategie sollte zur

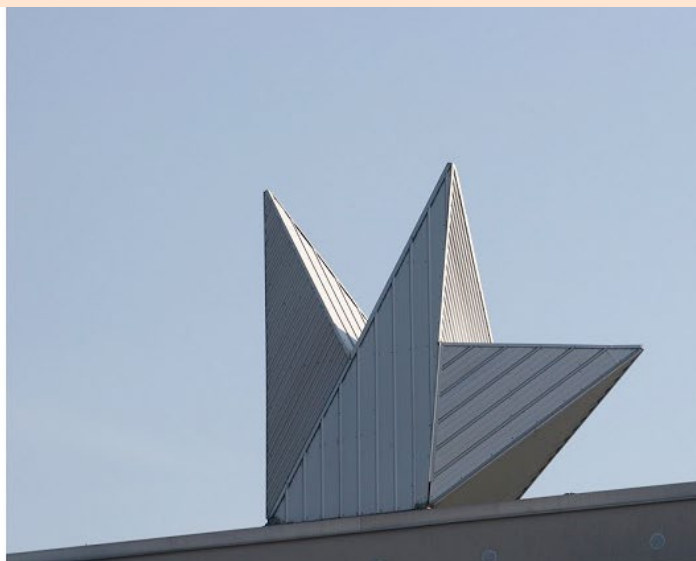
Quartiersbildung und zur Identifikation der Bewohnenden beitragen. Darüber hinaus wünschte man auch kleinteilige Maßnahmenkonzepte mit sofort umsetzbaren Interventionen.

Aus dem städtebaulichen Wettbewerb ging das Team des belgischen Architekten und Stadtplaners Lucien Kroll (1927–2022) siegreich hervor. Deren radikale Strategie der „unendlichen Umbaubarkeit“ und das Streben nach gewachsener städtischer Komplexität wurde aber schlussendlich nur in Ansätzen verwirklicht. In der Schublade blieb der wohl der spannendste Teil, die „bedarfsgerechte“ Transformation durch An- und Vorbauten, veränderte Dachlandschaft, das Abtragen und Aufstocken von Geschossen oder das Ansetzen von neuen Loggien und Balkonen – alles aus einer eigens entwickelten Komponenten-Bibliothek.

Leicht umsetzbare Maßnahmen und zeitgenössische Interventionen bei Fassaden, Hauseingän-



Die Installation „Reconnaissance“ des litauischen Künstlers Mindaugas Navakas zieht sich entlang der Flachdächer an der Teupitzer Straße (Bild: Singlespeedfahrer, [CC0 10](#), 2021)



Die Installation "Reconnaissance" des litauischen Künstlers Mindaugas Navakas in der Zossener Straße (Bild: [Bergfels](#) via [flickr](#) 2017)

gen, Loggien oder Giebeln wurden dagegen – wie in den anderen Hellersdorfer Quartieren – zügig begonnen. Für diese niederschweligen architektonischen Interventionen erstellte Lucien Kroll ein Farbkonzept: Farbcodes für fünf Grundtöne, Farbreihen für die Straßenfassaden und ein jeweils dazu passender Farbton für die Hoffassaden. Dieses Konzept galt auch für die hölzernen Loggienverkleidungen im unregelmäßigen Wechsel mit Glas- und Streckmetallbrüstungen, für die Hauseingänge mit Rankgerüsten oder für die 16 künstlerisch gestalteten Giebelwände des Quartiers.

Reconnaissance

Alle zum Quartiersverfahren eingeladenen Künstler:innen stammten aus dem Baltikum oder aus Ostdeutschland, denn hier vermutete man wohl Erfahrungen mit dem großformatigen baulichen Erbe des Sozialismus. Unter ihnen konnte sich der Litauer Mindaugas Navakas (*1952) mit der Installation "Reconnaissance" durchsetzen. Sein Attikaschmuck aus Obelisken und Kratervasen bezog sich auf typische Elemente der histori-

schen europäischen Stadt. Diese überführte Navakas durch die zeitgenössische Blitzform und durch farbige Profilbleche souverän in eine ironisierende Postmoderne.

Die beiden Gebäudeecken des Quartiers werden durch Obelisken betont, an die sich im Wechsel jeweils zwei Vasen und zwei Blitze anschließen. Ursprünglich wollte Navakas jede Ecke durch einen einzelnen Obelisken betonen, auf den jeweils fünf Blitze oder Vasen folgen sollten. Diese Reihung hätte im Geist der Postmoderne betont, dass Navakas die Installation als ironisches Zitat inszenierte. Die elf Meter hohen Obelisken sowie die sechs Meter hohen Vasen und Blitze platzierte man auf den Flachdächern der Fünfgeschosser entlang der beiden Quartiersecken Landsberger Chaussee/Ecke Zossener Straße und Landsberger Chaussee/Ecke Stendaler Straße. Hier markieren sie die Stadtkante von Hellersdorf und bringen, in Übersetzung ihres englischen Titels "Reconnaissance", das Licht der Aufklärung – über den gegenüberliegenden Parkplatz des 1994 eröffneten KaufMarkts Eiche hinweg – bis weit in die Märkische Peripherie.

Humor wider Willen

Die im Mai 1998 aufgestellten Kunstobjekte wirken heute wie ein humoristischer Umgang mit dem Thema Platte. Als Ausläufer einer sehr gegenständlichen Postmoderne ließen sie sich eigentlich eher in die 1980er Jahre zu datieren. Besonders spannend ist, dass die Hellersdorfer Attikafiguren ihre historischen Vorbilder an Größe weit übertreffen und dabei die monumentalen Überreste einer gescheiterten sozialistischen Utopie überformen. Aber nimmt man sie zusammen mit dem (unter dem Image "Kunst") umge-

stalteten Quartier Alte Hellersdorfer Straße und mit dem gesamten Quartierskonzept, dann sind die postmodernen Interventionen namhafter (Bau-)Künstler:innen vor wärmegeämmter Platte längst zur wertvollen Zeitschicht herangereift.

Literatur

Vom Baufeld zum Quartier. Verfahren, Workshop, Ergebnisse, hg. von der Wohnungsbaugesellschaft Hellersdorf (WoGeHe), Berlin 1994.

Quartierskonzept. Eine Großsiedlung wird zum Teil der Stadt, hg. von der Wohnungsbaugesellschaft Hellersdorf (WoGeHe), Berlin 1998.



Die Installation "Reconnaissance" des litauischen Künstlers Mindaugas Navakas in der Zossener Straße
(Bild: [Bergfels](#), via [flickr](#), 2017)

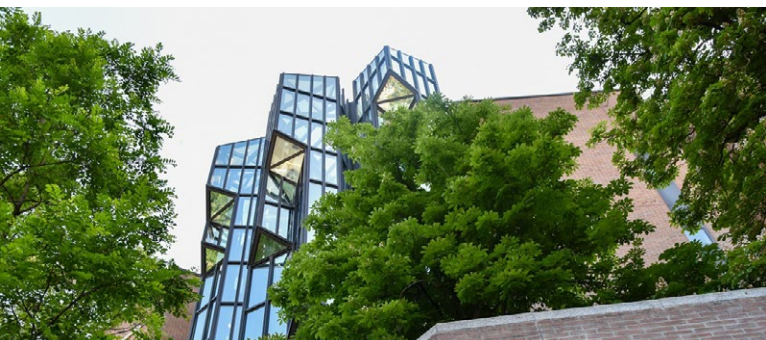
FACHBEITRAG: Kristalliner Kulturtempel

von Vera Emde

Klinker, Kultur und Kontroversen – der Münchner Gasteig öffnete 1984 seine Türen und wurde schnell zum Zentrum für Kunst, Musik und Bildung. Doch die Idee für diesen kulturellen Knotenpunkt reifte viel früher. Bereits in den späten 1960er Jahren wuchs der Wunsch der Stadt, Räume für die Münchner Philharmoniker, die Stadtbibliothek, die Volkshochschule und weitere Institutionen unter einem Dach zu vereinen.



München, Kulturzentrum Gasteig (Bild: Vera Emde, 2023)



München, Kulturzentrum Gasteig, Glastreppenhaus am Gasteig (Bild: Vera Emde, 2023)

Kontrovers

Ab 1969 entwickelte man ein Raum- und Funktionsprogramm und auf dieser Grundlage ging der Auftrag für das außergewöhnliche Großprojekt 1975 an die Architektengemeinschaft "Raue, Rollenhagen, Lindemann und Grossmann". Verschiedene kulturelle und soziale Institutionen mussten auf einem relativ begrenzten Grundstück durch eine klar strukturierte, überzeugende, baukünstlerische und ästhetisch ansprechende Architektur zusammengeführt werden. Nicht zuletzt sollte der Entwurf dem Raum- und Funktionsprogramm ebenso gerecht werden wie der städtebaulichen Umgebung.

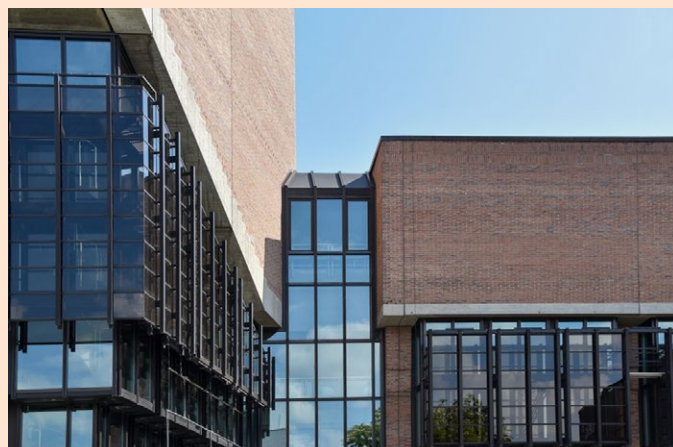
Nun, die Reaktionen auf den multifunktionalen Gebäudekomplex waren kontrovers. Der Spiegel beschrieb den Gasteig 1984 als einen Fremdkörper in Haidhausen, als einen „architektonischen Schrecken“, welcher die „Strahlkraft einer Anstalt“ habe. Laut der Abendzeitung vom selben Jahr war das „Klinker-Kultur-Monster“ ein „ungeliebtes Kind“ Münchens.

Nahtlos

Die Architektur des Kulturzentrums lässt sich als monumental, aber zugleich als in sich ruhend beschreiben. Trotz des scheinbar Unmaßstäblichen

handelt es sich um eine zurückhaltende Großform. Sie bleibt für den Menschen erlebbar und ruht am Isarhochufer über der Stadt. Dies wird unterstützt durch ein klares Wege- und Passagensystem des Gasteigs.

Verschiedene Durchblicke und Lichthöfe spiegeln das Konzept des "offenen Kulturhauses" architektonisch wider. 2,5 Millionen farblich abgestufte, handgeschlagene Ziegel umhüllen das gesamte Bauwerk – außen wie innen. Die Ziegelsteinfassade wechselt mit Glaselementen und einer spannungsreich gegliederten Aluminiumfassade. Und weil Außen- und Innenraum ähnlich gestaltet sind, ergibt sich ein nahtloser Übergang zwischen beiden Bereichen.



München, Kulturzentrum Gasteig, Foyerband aus Glas (Bild: Vera Emde, 2023)

Offen

Das Wege- und Passagensystem setzt sich ebenso im Inneren des Gasteigs fort und wirkt auch hier strukturiert. Differenzierte Foyerzonen und versetzte Ebenen haben etwas Verträumtes und Verspieltes, verpackt in strukturierte Klarheit. Das Konzept des "offenen Kulturhauses" sollte durch ein Foyerband betont werden, welches die Philharmonie mit dem Bibliotheksbereich verknüpft



München, Kulturzentrum Gasteig, Glashalle am Haupteingang (Bild: Vera Emde, 2023)

und so eine Art Brücke innerhalb des Gebäudes herstellt.

Dieses Foyerband kann auch als Lichtband bezeichnet werden, da es wie ein Schaufenster konzipiert ist, das die Stadtgesellschaft einlädt. So haben die Besuchenden die Möglichkeit, viele Nutzungen in Anspruch zu nehmen. Dafür müssen sie lediglich das Foyerband entlang gehen, um zur nächsten Einrichtung zu gelangen. Die Architektur sollte so in Wechselwirkung mit dem Nutzungskonzept treten.

Kristallin

Am Haupteingang erschließt sich einer der architektonischen Höhepunkte: die Glashalle, die Licht und Weite zwischen den Ebenen lässt. Aber als prägendes Merkmal des Gasteigs gilt das 32 Meter hohe Glastreppenhaus, das stadteinwärts an der Philharmonie angesiedelt ist. Hier fängt eine Prismenfaltung das Licht ein und gibt es an die Stadt

wie an das Hausinnere zurück. Die Architekten selbst beschreiben das Treppenhaus wie einen Bergkristall, der in der Sonne glitzert. Wenn es im Dunkeln hell beleuchtet ist, soll es Passant:innen anziehen. Zudem soll das gläserne Treppenhaus eine Verbindung zur Orgel in der Philharmonie herstellen, sodass die Funktion an der Gebäudefassade ablesbar wird.

Beim Gasteig gehört es zum Anspruch des Hauses, verschiedene Funktionen zu beherbergen, die durch die architektonische Gestaltung in Wechselbeziehung treten können. Die Bauidee und der inhaltliche Ausdruck verbinden sich durch eine größtmögliche Offenheit und Durchlässigkeit. Dem Gasteig stehen in den nächsten Jahren große Sanierungspläne bevor, sodass die Einrichtungen seit 2021 im Sendlinger Interim HP8 unterkommen. In welcher Form das Münchner Kulturzentrum letztlich neu eröffnet wird, bleibt abzuwarten.

Literatur und Quellen

Balmert, F.-J./Kneißl, Marc, Baureferat München. Gasteig-Kulturzentrum, München 1985.

Stadtarchiv München, Gasteig-Kulturzentrum, DE-1992-PIA-ZA-1146, DE-1992-BUR-3650, DE-1992-RAW-00188, DE-1992-RAW-00194.

Seehausen, Frank/Neubert, Sigrid, Architektur fotografie der Nachkriegsmoderne, München 2018.

Hermanski, Susanne/Effern, Heiner, München. So sind die Aussichten für den neuen Gasteig, in: Süddeutsche Zeitung, 19. Dezember 2023.

Münchner Kulturzentrum. Das viereckige Ei, in: Der Spiegel, 3. April 1984.

Es ist was faul am Gasteig – vieles läuft da vermufft, in: Abendzeitung, März 1984.



München, Kulturzentrum Gasteig, Eingang der Philharmonie (Bild: Vera Emde, 2023)

BEGEGNUNGEN: Moderne unter Glas

von Oliver Elser, Felix Koberstein und Daniel Bartetzko

Das Ausstellen von Skulpturen im öffentlichen Raum ist eine etablierte Darstellung von Kunst. Was aber passiert, wenn dieser öffentliche Raum eine Miniatur seiner selbst ist? Ist dann die hierin ausgestellte Kunst auch nur eine Miniatur oder bleibt sie Kunst? Und ist der nachgebildete öffentliche Raum nicht gar selbst ein Kunstwerk? Das Projekt “Miniaturbiennale” von Alexander Janz, Felix Koberstein und Klara Hülkamp rüttelt an Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten. Die in den 1970er Jahren in großen Bahnhöfen installierten Modellbahnautomaten der Firma Ehret sind ihr Spielfeld: In den 87-fach verkleinerten H0-Landschaften lassen sie beauftragte Künstler:innen deren Werke installieren – während die Modellbahn nutzbar bleibt. “A world to work with” hieß 2022 das Erstlingswerk im Düsseldorfer Hauptbahnhof: kleine Kunstwerke in einer kleinen Kunstlandschaft. Unter dem Titel “Colliding Worlds” widmete sich 2024 die jüngst zu Ende gegangene Miniaturbiennale II der Virtualität von Weltwahrnehmung. Zwölf künstlerische Positionen suchten und erzeugten im Modellbahnautomaten am Frankfurter Hauptbahnhof Wahrnehmungsverschiebungen und Momente der Irritation inmitten der paradoxen Logik des scheinbaren Kleinstadtidylls.



Düsseldorf, Miniaturbiennale I (2022), Isa Melsheimer, “Ich liebe dich bis zum Wahnsinn” (Bild: Miniaturbiennale/Felix Koberstein)



Frankfurt am Main, Hauptbahnhof, Miniaturbiennale II, August 2024 (Bild: Daniel Bartetzko)

Ausstellungswürdig

Für das Thema (Bau-)Kunst auf der Modellbahn hat moderneREGIONAL ein Faible: Unsere 2017/18 in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Architekturmuseum Frankfurt (DAM) und der Stuttgarter Architekturgalerie am Weißenhof präsentierte Ausstellung "märklinMODERNE" hat sich mit den nachkriegsmodernen Modellbahnhäusern der Hersteller Faller und Co. befasst. Denn die fantasievollen Kunststoff-Bausätze haben in der Regel reale Vorbilder, sind aber mehr oder minder gezwungenermaßen stilisiert. Und sie entsprechen durchaus den architektonischen wie ästhetischen Idealvorstellungen ihrer Entwickler und auch denen ihrer Erbauer – den Modellbahnern.

Lieblingshäuschen des mR-Mitstreiters Daniel Bartetzko ist die "Villa im Tessin" von Faller, bis heute einsamer Höhepunkt der Verflechtung von Miniaturwelt und Realität. Im Original 1958 durch die Brüder Guscetti im Schweizerischen Ambri nahe des Gotthard-Massivs errichtet, entstand 1960/61 im Schwarzwalddorf Gütenbach ein abgewandelter Nachbau durch den Faller-Firmenarchitekten Leopold Messmer. Und gleichzeitig durch Oswald Scherzinger, damals Modellentwickler der Firma, eine Miniatur für die Spielzeugisenbahn. Der Bausatz B-271 ist ein Mix der bei-

den leicht unterschiedlichen Vorbilder, kombiniert mit Details, welche nur das (heute noch lieferbare) Modell aufweist. Die Grenzverschiebung zwischen Modell und Wunschvorstellung; ein Spielzeug, das selbst ein Kunstwerk geworden ist: So weit liegen märklinMODERNE und die Miniaturbiennale inhaltlich nicht auseinander ...



Frankfurt am Main, Hauptbahnhof, Miniaturbiennale II, 2024, Tim Etchells, "Never Sleep" (Bild: Felix Koberstein)

Werkzeug, Fetisch, kleine Utopie

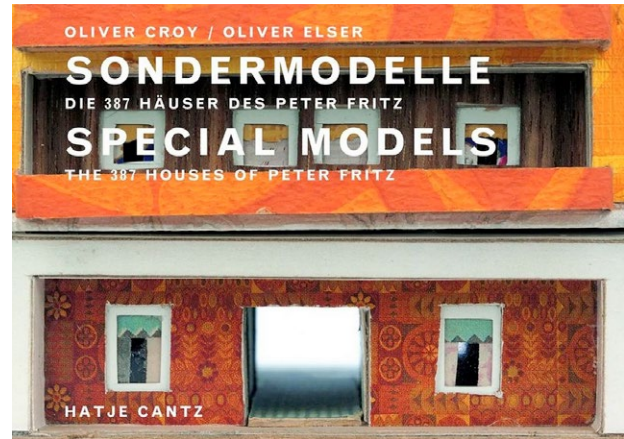
Auch Oliver Elser, Kurator am DAM und mit einem Beitrag im "märklinMODERNE"-Katalog vertreten, ist Liebhaber von Gebäude-Miniaturen. Die Ausstellung "Das Architekturmodell – Werkzeug, Fetisch, kleine Utopie" huldigte 2012 der schier grenzenlosen Ideen- und Materialvielfalt "ernsthafter" Architekturmodelle aus dem Fundus des DAM. Dessen Gründungsdirektor Heinrich Klotz trug bereits vor der Eröffnung des Museums Modelle aus aller Welt zusammen, über

1200 Stück lagern dort heute in licht- und staubgeschützten Räumen.

Bereits 1999 dokumentierte Oliver Elser gemeinsam mit dem Künstler Oliver Croy die "Sondermodelle" aus dem Nachlass des Wiener Versicherungsbeamten Peter Fritz: 387 Miniaturhäuser, kunstvoll aus Pappmaché, etwas Modellbahnzubehör, Zigarettenschachteln und Tapetenresten gefertigt. Stärker noch als bei den vorkonfektionierten Bausätzen hat hier jemand seiner Wunschwelt (Wohn-) Raum geschaffen. Doch anders als die Künstler der Miniaturbiennale hat es Peter Fritz nicht auf Verstärkung angelegt. Er beschwört sie aber bisweilen in leicht bizarren Details (nicht ganz freiwillig) herauf.

“Ausprobieren und Experimentieren”

Der Gratwanderung zwischen Spiel und Ernst, zwischen Wahrnehmung und Wunschdenken, zwischen Alltag und dessen Nachbildung widmeten Felix Koberstein, Oliver Elser und Daniel Bartetzko beim moderneREGIONAL-Jubiläum am 7. September 2024 ein Gespräch. Geleitet durch Fotos einiger Kunstobjekte der Miniaturbiennale II, gerahmt von mehreren kleinen "Villen im Tessin", überdacht von der Pyramide Marzahn-Hellersdorf, die selbst Gebäude gewordener Ausdruck der ästhetischen Vorstellungen ihrer Planer:innen – Ralf Schüler und Ursulina Schüler-Witte – ist. Und die im Detail mindestens so verstörend wirkt, wie der Alltag in der überbordenden Modellbahnstadt. 90 Minuten Gespräch, mäandernd zwischen der Reflexion über revolutionäre wie reaktionäre Ansätze und über künstlerische Positionen im Großen und Kleinen sowie auch um die Zukunft des Modells in Kunst, Architektur und Spiel lassen sich nicht verständlich protokollieren.



Oliver Croy/Oliver Elser, "Sondermodelle", Katalog, 1999 (Verlag Hatje Cantz)

Denn es gab auch Exkurse über den besten Plastikleber, Granulatzusammensetzungen und wie man Pringles-Chips konserviert. Drei ausführliche Statements sollen stattdessen die Standpunkte darlegen.

Felix Koberstein: "Modelle nehmen in der künstlerischen Produktion eine wichtige Rolle ein. Viele raumgreifende Projekte entstehen zuerst in kleinem Maßstab, bevor sie in dem ihnen angedachten Größenverhältnis umgesetzt werden. Das hat zumeist pragmatische Gründe. Viele Einschränkungen, die in der Realität bestehen, werden im Modell ausgehebelt. So lassen sich Ideen und Gedankenspiele anschaulich zur Disposition stellen, die aufgrund von Größe, Kosten, Sicherheitsrisiken oder anderer Einschränkungen nicht einfach realisiert werden können. Modelle dienen also dem Ausprobieren und Experimentieren im Atelier, aber auch als Anschauungsbeispiele zur Vermittlung von Konzepten. Es kommt daher nicht von ungefähr, dass die Ästhetik des Modellhaften, insbesondere seit den künstlerischen Avantgarden der europäischen Moderne, selbst zum Interessenfeld künstlerischer Reflexion geworden ist.

Modelleisenbahnanlagen lassen sich in diesem Kontext ebenfalls als die Repräsentation einer –

oft romantisch verklärten – Idee einer Wirklichkeit begreifen, die gleichermaßen Rückschlüsse auf die subjektive Wahrnehmung der Schaffer:innen als auch ihrer sozialen, politischen und ästhetischen Produktionsbedingungen zulässt. Das Kondensieren von realen Begebenheiten auf kleinstem Raum führt den Versuch der Simulation von Realität ad absurdum und verkehrt sich bei genauer Betrachtung ins Gegenteil. Die einzelnen Situationen, aus denen sich diese Szenerie konstruiert, mögen zwar – kopiert und verkleinert – der Realität entnommen sein, erzeugen aber in ihrer komprimierten und spielerischen Zusammenstellung ein Zerrbild. Lassen sich einige dieser Verzerrungen intuitiv erkennen und benennen, bleiben andere dieser Verzerrungen stumm.“

“Ein ähnliches Machtgefühl”



Berlin, Oliver Elser plus Miniaturesiedlung (Bild: Karin Berkemann, 2024)

Oliver Elser: “Das Modell hat die Kraft, Utopien zu visualisieren, und das mitunter eindrücklicher als jede Zeichnung. Vor allem in den 1960er Jahren wurden gigantische Architektenentwürfe gerne mit Modellen simuliert, da wirkten selbst die kompliziertesten verschachtelten Riesenuniversitäten beherrschbar. Ich bin überzeugt, dass Architekten am Modell ein ähnliches Machtge-

fühl empfinden, wie Modelleisenbahner an ihren Steuerpulten im Hobbykeller. Dass diese Welten auch sonst nah beieinander liegen können, haben wir 2012 an einem Ausstellungsobjekt in unserer großen Modellausstellung zeigen können: Vom Architekten- und Künstlerkollektiv Haus-Rucker-Co aus Österreich stammt das 1973 realisierte ‘Stück Natur eingeweckt’. Im Inneren eines Weck-Glases steht da, umgeben von etwas grüner Wiese und Büschen aus Islandmoos, die kleine “Lattenscheune” von Faller (B-282, bis heute lieferbar). Sie wirkt konserviert wie ein medizinisches Präparat. Das war in der Frühphase der ökologischen Bewegung natürlich ein augenzwinkernder Betrag zur Zeit – und ein kunstvolles Ready-made.

Den echten Modellbahnern standen wir im DAM dagegen eher skeptisch gegenüber. Denn beim Romantisieren des Dampflokzeitalters und dem Erschaffen einer eigenen heilen Welt im Hobbykeller schwingt ja auch etwas Reaktionäres mit. Dass dies nicht immer so war, ja der Modellbahnmarkt vor 60 Jahren regelrecht progressive Ansätze hatte, merkten wir in der Vorbereitung von märklinMODERNE. Es gab eine Zeit, da wurde für die Modelleisenbahn genau dieselbe Architektur als Plastikspritzguss angeboten, die draußen in der echten Welt auch gerade auf den Baustellen entstand. Unten im Keller war man modern und fortschrittlich! Das soll jetzt nicht so klingen, als sei die Moderne das Maß aller Dinge.

Alltagsarchitektur fern jeder Avantgarde, kann auch reizvoll sein: Peter Fritz’ improvisierte ‘Sondermodelle’ (ausgestellt im DAM 2001, auf der Kunstbiennale in Venedig 2013) wirken echter als jedes Vorbild, denn in ihnen verdichtet sich, was man im Alltag beobachten kann: merkwürdige Anbauten, Reklametafeln, alles sehr bunt und

verwinkelt. Daher kann ich auch dem viel zu vollen Mikrokosmos der Ehret-Modellbahnanlagen sehr viel abgewinnen, die auf etwa zwanzig deutschen Bahnhöfen zu finden sind. Alle zwei Jahre wird ein anderer Modellbahnautomat im Rahmen der Miniaturbiennale durch Künstlerinnen und Künstler bearbeitet. Da entsteht eine utopische Kunstausstellung im Kleinen, die aber beansprucht, im Rahmen der eigenen Gesetze plausibel zu sein. Die Preiser-Figürchen drängen sich wirklich vor den kleinen Plakaten, mit denen die Biennale selbstverständlich auch in der 1:87-Welt beworben werden muss. Die armen kleinen Leute! Das 'Never Sleep' von dem Künstler Tim Etchells auf der Brücke mitten über der Kleinstadt stellt ja klar, wie es dort zugehen muss. An einem solchen Ort ist an Schlaf nicht zu denken."

“Gnadenlos laut und verstörend”

Daniel Bartetzko: "Die Welt auf der Modellbahn hat, denkt man sich als Bewohner hinein, grundsätzlich etwas Verstörendes: Sie ist gnadenlos laut und eng. Ein Güterzug, der durch den Vorgarten fährt, eine Eisenbahnbrücke, die Zentimeter überm eigenen Dachfirst verläuft, eine Fabrik mit rauchenden Schloten Zaun an Zaun mit dem Gemüsegarten: Das sind nach menschlichem Ermessen alptraumhafte Wohnvorstellungen. Und doch finden sie auf der Idylle der Modellbahnplatte gezwungenermaßen statt, will man das komplette Alltagsleben auf ein mal zwei Meter abbilden. Des Alptraumhaften wird man sich erst bewusst, wenn man seine Phantasie über das zunächst völlig unschuldige Spiel mit den kreisenden Zügen hinaus bemüht: Das berühmte Faller-Hochhaus, das auch in der Miniaturbiennale II künstlerisch bearbeitet wurde, hätte in der Realität eine Grundfläche von vielleicht 40 Quadratmetern. Sein einziger Eingang, etwa 1,90 Meter



Dreimal Faller Hochhaus B-905, Katalog, märklinMODERNE, 2018 (Bild: Hagen Stier)

hoch, ist ein besseres Schlupfloch. Auf der Eisenbahnplatte wirkt das Gebäude hingegen leicht und großzügig, ein durchaus nicht unsympathischer Kapitalisten-Turm mit Mercedesstern auf dem Dach.

Der Vergleich mit einem ernsthaften Architekturmodell verdeutlicht die Faller-Schummelei: Das maßstäblich verkleinerte 1:87-Modell der WestLB Düsseldorf (1969–1975) von Harald Deilmann nimmt den Raum einer ganzen Modellbahn-Stadt ein. Die Ideallandschaft auf der formvollendeten Modellbahn simuliert eben nur einen Ort – die dadurch entstehenden Abgründe nimmt man zunächst nicht unbedingt wahr. Beklemmungen löst stattdessen der verkleinerte Deilmann-Bau aus, der in Realität zwar groß, aber eben keinesfalls gewaltig ist. Die Winz-Welt kann die Wirklichkeit nie zu 100 Prozent abbilden, dies würde uns verstören. Und zwar noch mehr als die Enge der Modelllandschaften, die gerahmt sind von Zügen, die niemals ihr Ziel niemals erreichen können. Sie sind dazu verurteilt, immer im Kreis zu fahren. Es ist paradox, doch es wirkt beruhigend – selbst wenn man sich der Absurdität der Situation da unten auf dem Tisch bewusst ist."

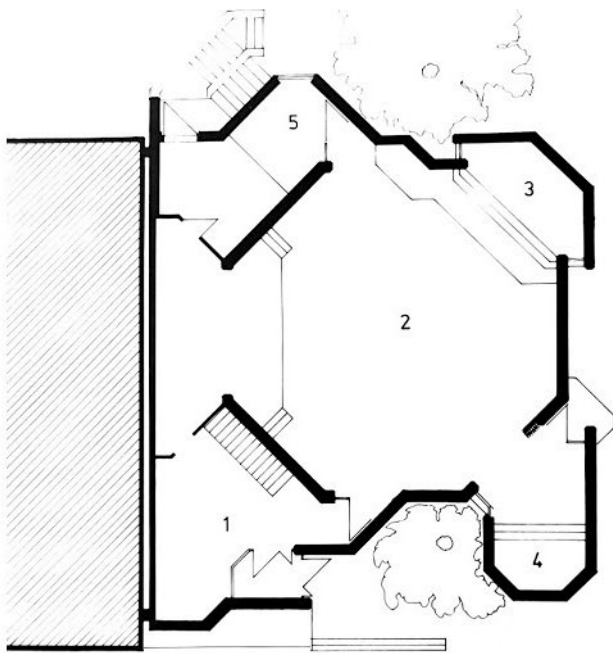
FACHBEITRAG: Wider den rechten Winkel

von Alina Möhrer

In Leipzig und Bremen errichtete die Christengemeinschaft in gut einem Jahrzehnt zwei Räume, die trotz ihrer zeitlichen und politischen Unterschiede faszinierende Einblicke in diese Baugattung liefern. Der Leipziger Gemeindesaal (1980–1982) wurde im mehrstufigen DDR-Sonderbauprogramm vom Architekten Wolfgang Friebe entworfen, während die Bremer Michael-Kirche (1990–1994) aus der Feder seines Ostberliner Berufskollegen Jens Ebert stammt. Im Folgenden werden zunächst Baugeschichte und architektonische Form untersucht und dann miteinander verglichen, um die Rolle der historischen, politischen und kulturellen Kontexte herauszuarbeiten.



Leipzig, Gemeindesaal der Christengemeinschaft, Haupteingang zur Straße (Bild: Alina Möhrer, 2023)



Leipzig, Gemeindesaal der Christengemeinschaft, Grundriss (links: 1) Foyer, 2) Hauptraum, 3) Altar, 4) Nebenkapelle, 5) Sakristei) und Innenraum mit Blick nach Osten (Bilder: links: Grundriss, Archiv der Gemeinde; rechts: Alina Möhrer, 2023)

Leipzig: Eine lange Suche

Die 1922 gegründete Christengemeinschaft bildet eine religiöse Bewegung innerhalb des Christentums, die auf der anthroposophischen Lehre Rudolf Steiners beruht. Vor diesem Hintergrund pflegt sie eine eigenständige Liturgie, die sogenannte Menschenweihehandlung. In der DDR zählte die Christengemeinschaft etwa 3.000 Mitglieder, für die mit einem staatlich initiierten Sonderbauprogramm ab den 1980er Jahren mehrere Räume errichtet wurden.

In Leipzig begann die Planung für einen neuen Gemeindesaal 1978, als der Gemeinde nach langer Suche endlich ein Grundstück in der Schenkendorfstraße zugeteilt wurde. Darauf befand sich eine ruinöse Gründerzeitvilla, die saniert und zum Gemeinde- und Pfarrhaus umgenutzt werden konnte. Diese Leistung wurde 1980 mit einer Auszeichnung im Wettbewerb „Schöner unsere

Städte und Gemeinden – Macht mit!“ honoriert. Zur gleichen Zeit begann auch die Planung für einen Gemeindesaal im vorderen Bereich des Grundstückes. Mit den Arbeiten wurde der Leipziger Architekt Wolfgang Friebe betraut, der die Christengemeinschaft seit seiner Studienzeit in Weimar kannte. Er erstellte alle Entwürfe in Feierabendarbeit, parallel zu seiner Beschäftigung beim Wohnungsbaukombinat Leipzig, und wurde bei der Ausführungsplanung durch seinen Berufskollegen Peter Ausprung unterstützt.

Leipzig: Im Sonderbauprogramm

Der Bau sollte durch in Westdeutschland eingeworbene Spendengelder finanziert werden. Dank eines 1978 beschlossenen Valuta-Bauprogramms wurde nun auch der Neubau von Kirchen und religiösen Räumen – vorrangig in den Neubaugebieten – möglich. Der erste Entwurf Wolfgang

Friebe war völlig frei und ohne Verbindung zum anthroposophischen Bauen, missfiel der Gemeinde jedoch. Um den Plan zu verbessern und an die liturgischen Anforderungen anzupassen, wurde der Göppinger Plastiker und Pfarrer Rudolf Tellmann damit beauftragt, Friebe zu beraten. Als besondere Herausforderung stellten sich die räumlichen Gegebenheiten dar. Der Bau sollte in eine etwa 17 Meter breite Lücke zwischen zwei mehrstöckigen Gründerzeithäusern eingepasst werden. Zudem standen auf dem Grundstück zwei erhaltungswürdige Bäume. So entwickelte sich die Idee, den Grundriss am Achteck zu orientieren, um auf engem Raum verschiedene Funktionen unterzubringen. Die Anlage umfasst einen Gemeindesaal mit einem apsidialen Altarraum, einer kleinen Kapelle und einer Bühne. An den Saal auf achteckiger Grundfläche sind ein Foyer und eine Sakristei mit eigenem Eingang angegliedert. Mit einer Höhe von 6,5 Metern überragt der Gemeindesaal gut sichtbar die niedrigeren Anbauten. Der weiß verputzte Massivbau wird von einem Backsteinsockel und einem weit vorkragenden Kupferdach gerahmt. An den Nahtstellen finden sich Fensterbänder. Der Innenraum ist, wie bei Kirchen der Christengemeinschaft üblich, in einem Violett-Ton lasiert, der sich im Altarraum besonders kräftig zeigt. Am ersten Advent 1982 konnte das Gebäude der Gemeinde übergeben werden.

Bremen: Vielfach gefaltet

In Bremen erreicht die eingeschossige, fast freistehende Kirche mit flachen Anbauten ihren höchsten Punkt bei etwa 17 Metern. Dennoch wirkt der weiße Putzbau mit schmalem Klinkersockel nicht übermäßig dominant, da die Trauflinie bis auf etwa 9 Meter heruntergezogen ist. Diese vielfach gefaltete Dachhaut aus Kupferblech erinnert an Eberts Entwürfe für Berlin.

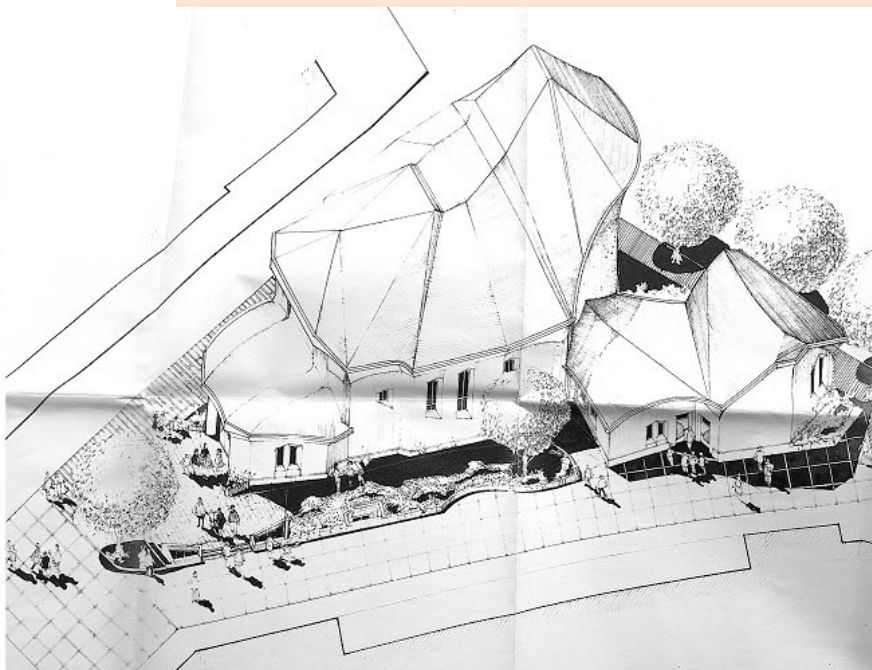


Bremen, Michael-Kirche, Blick auf das Michael-Portal
(Bild: Alina Möhrer, 2024)

Der Zugang erfolgt über einen flachen Anbau mit dem bronzenen Michael-Portal des Künstlers Peter Lampasiak. Auf das Foyer folgt der Gemeindesaal, der sich durch seine Höhe deutlich von den restlichen Baugliedern absetzt. Im Osten wird die Kirche durch eine Sakristei und eine Aufbahnhalle ergänzt, im Kellergeschoss kommt ein Gruppenraum hinzu. Der Gemeindesaal beeindruckt vor allem durch die mehrfach geschwungene Deckenform, die ihren höchsten Punkt über dem Altar erreicht. Wie in Leipzig sind auch hier die Wände violett lasiert, wobei sich die Farbtintensität zum apsidialen Altarraum hin steigert.

Vergleich: Im Umbruch

Die Sakralräume der Christengemeinschaft in Leipzig und Bremen verkörpern nicht nur unterschiedliche architektonische Ansätze, sondern spiegeln auch die gesellschaftlichen und politischen Umbrüche des ausgehenden 20. Jahrhunderts wider. Als frühes Ergebnis des DDR-Sonderbauprogramms ist der Leipziger Gemeindesaal



Bremen, Michael-Kirche, Innenraum mit Blick nach Osten (links) und Isometrie, Jens Ebert, 1990 (Bilder: links: Alina Möhrer, 2024; rechts: Gemeindearchiv)

vergleichsweise funktional gestaltet und am geometrischen Prinzip des Achtecks orientiert. Diese Zurückhaltung ist auch auf die politischen Rahmenbedingungen in den frühen 1980er Jahren zurückzuführen. Im Gegensatz dazu entfaltete Jens Ebert für die Michael-Kirche in Bremen eine ausgeprägt skulpturale und organische Architektur.

Bereits die Pläne für die Berliner Kirche zeugten von einer deutlich freieren Formsprache. Diese Steigerung lässt sich auf zwei Punkte zurückführen: auf ein Sonderbauprogramm, das zu diesem Zeitpunkt bereits weniger Vorschriften machte, und auf Eberts Möglichkeit, sich intensiv mit der anthroposophischen Architektur zu befassen. Ebert und Friebe agierten als Brückenbauer, die architektonische Praktiken und liturgische Bedürfnisse in verschiedenen politischen Kontexten kreativ zu verknüpfen wussten. So sind die zwei hier beschriebenen Bauten nicht nur Zeitzeugen, sondern belegen auch die fortwährende Identitätssuche der Christengemeinschaft.

Dank

Die Autorin dankt Kirsten Rennert aus Leipzig und Joachim Paulus aus Bremen, die ihr umfangreiches Archivmaterial zu den Kirchen zur Verfügung gestellt haben. Außerdem gilt ihr Dank Wolfgang Friebe und Walter Emmrich, die ihr darüber hinaus Fragen beantworten konnten.



Leipzig, Gemeindegottesdienstsaal der Christengemeinschaft, Außenansicht von Altarraum und Sakristei (Bild: Alina Möhrer, 2023)

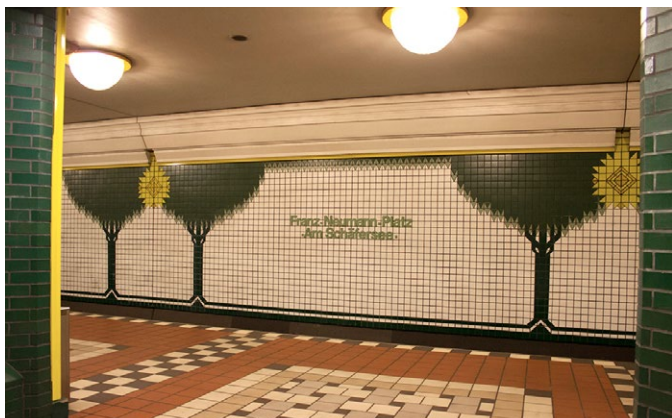
FACHBEITRAG: Die letzte Dekade

von Verena Pfeiffer-Kloss

Dass man mit der Berliner U-Bahn 100 Jahre Architekturgeschichte erfahren kann, ist ein Gemeinplatz. Bekannt ist auch, dass eine Dekade aus dieser Zeitspanne, von 1985 bis 1995, noch wenig beleuchtet wurde. Führen wir beides zusammen, blickt man doch noch auf etwas recht Unbekanntes: die U-Bahnhöfe, die der damalige Baudirektor Rainer Gerhard Rümmler zwischen 1980 und 1996 für die U8 entwarf: Franz-Neumann-Platz am Schäfersee (1980–1987), Residenzstraße (1980–1987), Paracelsusbad (1982–1985), Lindauer Allee (1984–1994), Karl-Bonhoeffer-Nervenklinik (1978–1990), Rathaus Reinickendorf (1985–1990), Wittenau (1989–1991) und Hermannstraße (1992–1996).



Berlin, U-Bahnhof Lindauer Allee, 1984–1994, Rainer Gerhard Rümmler (Bild: Verena Pfeiffer-Kloss)



Berlin, U-Bahnstation Franz-Neumann-Platz am Schäfersee, 1980–1987, Rainer Gerhard Rümmler (Bild: Verena Pfeiffer-Kloss)

Ausbau am Ende

Die zuvor genannten Bahnhöfe bilden den Abschluss von Rümmlers Werk, denn 1994 wurde er nach 45 Dienstjahren in der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung pensioniert. Seine Position als Leiter der Hochbauabteilung wurde im wiedervereinigten Berlin in dieser Form nicht neu besetzt. Mit der Ära Rümmler endeten also die Zeit West-Berlins, die Entwurfstätigkeit der städtischen Verwaltung sowie – mit Ausnahme der sechs U-Bahnhöfe auf der Linie U5 (Bauzeit 1995–2020) – der Ausbau der dortigen U-Bahn.

Auch Rümmler blickte damals zurück auf „40 Jahre U-Bahnbau nach dem 2. Weltkrieg. U-Bahnbau, der sich trotz auf und ab, hervorgerufen durch Schwankungen dramatischer äußerer Einflüsse, im Westteil der Stadt verwirklichen ließ. [...] Kulturelle Bewegungen, Strömungen des Zeitgeists in der Teilstadt, beeinflussten die Gestaltung“ – seine Gestaltung. Sachlich-reduziert in den 1960ern, Pop-Art in den 1970ern und erzählerisch-bildhaft in den frühen 1980ern. Und am Übergang zu den 1990ern? Wie so oft wird es an diesem Punkt schwierig und es hilft der Vergleich, der Blick auf die Brücke zwischen zwei Spielarten der Postmoderne.

Der Ort über der Erde

Der „Zeitgeist“, der den 1987 eröffneten Bahnhöfen Franz-Neumann-Platz am Schäfersee (1980–87), Residenzstraße (1980–1987) und Paracelsusbad (1982–1985) zugrunde liegt, ist rasch erklärt: Rümmler entwarf seine Bahnhöfe seit Ende der 1970er Jahre entlang seines Credo vom U-Bahnhof als „unverwechselbarem Ort“: Jede Station sollte individuell, ortsbezogen, erzählerisch und mit hohem Wiedererkennungswert gestaltet sein. Bei der für 1987 geplanten Streckeneröffnung wurde diese Haltung verstärkt durch die Ansage der West-Berliner Kulturpolitik: Jeder, auch der U-Bahnbau, solle einen Beitrag zum 750. Jubiläum der Stadt im Jahr 1987 liefern.

Der Ort über der Erde und die lesbare Geschichte wurden damit zum roten Faden der drei Bahnhöfe. Für die Gestaltung des U-Bahnhofs Franz-Neumann-Platz am Schäfersee gab der dortige kleine Weiher die Inspiration. Ein großer bunter Vogel aus Keramikfliesen in der Optik früherer Computerspiele fliegt die Treppenabgänge hinauf und hinunter, an den Stützen blühen Bäume, an der Hintergleiswand scheint die Sonne. Ein Tag am See in West-Berlin. Allerdings ist es ein so kleiner Teich, dass man darin nicht baden kann bzw. will.



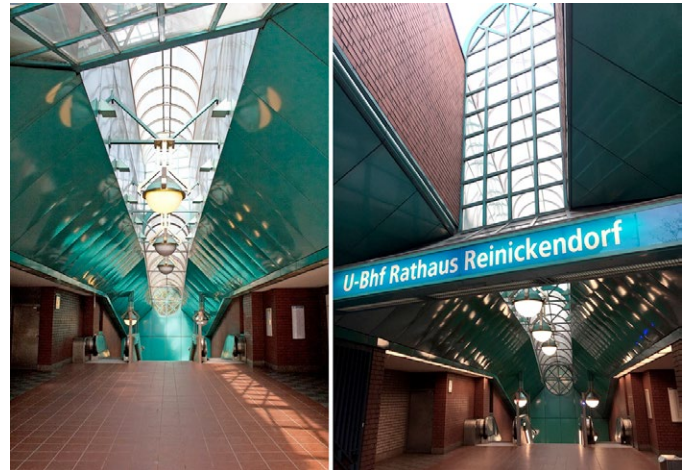
Berlin, U-Bahnstation Residenzstraße, 1980–1987, Rainer Gerhard Rümmler (Bild: Verena Pfeiffer-Kloss)

Der zeichnende Architekt

Eine Station weiter wird es nachdenklicher. Für die Hintergleiswände des U-Bahnhofs Residenzstraße hatte Rümmler die Entwicklung der historischen Mitte Berlins nachgezeichnet: im Zentrum das Stadtschloss, zwischen den Zeitschichten jeweils zwei Karyatiden, welche die Augen verdrehen – wohlwissend, dass sie den Aluminium-Architrav über ihren Köpfen nicht wirklich tragen, dass das Schloss bereits vor Jahrzehnten abgerissen worden war und dass die historische Mitte Berlins, deren Geburtstag gefeiert wurde, im anderen, im Ostteil der Stadt lag. Ironie und Ernst, ein Bahnhof, in dem Ort, Geschichte und Gegenwart der Stadt, Wünsche und Wirklichkeit, Imagination und Realität zusammentreffen.

Im U-Bahnhof Paracelsusbad, benannt nach dem darüber liegenden Schwimmbad, blickt der mittelalterliche Heilkundler Paracelsus von den weiß gefliesten Wänden. Neben ihm reihen sich Darstellungen historischer Badeszenen auf, die ebenfalls Rümmler gezeichnet hatte. Das klare Schwarz-Weiß des Bahnhofs, die tropfenförmigen Leuchten und die Wahl von Fliesen assoziieren die Reinheit von Wasser. Die Dekoration dieses Bahnhofs ist aufwändig und kleinteilig, lässt aber im Vergleich zu Residenzstraße an inhaltlicher Tiefe vermissen.

Fast gewinnt man den Eindruck, das Prinzip des museal-narrativen Bahnhofs habe hier eine gewisse Beliebtheit erreicht. Die Hintergleiswand als Leinwand des zeichnenden Architekten schien sich für Rümmler ausgereizt zu haben, Erneuerung musste her. Die Entwürfe für die weiteren U8-Bahnhöfe wurden architektonischer denn je.



Berlin, U-Bahnhof Rathaus Reinickendorf, 1985–1990, Rainer Gerhard Rümmler (Bilder: Verena Pfeiffer-Kloss)

Mehr Architektur wagen

Bei den ab 1985 entworfenen und 1994 eröffneten U-Bahnhöfen Rümmlers fällt überaus deutlich ins Auge, dass er sich an die Inkunabeln der Postmoderne anlehnte. Insbesondere am U-Bahnhof Rathaus Reinickendorf (1985–1990), wo er eine der seltenen Möglichkeiten hatte, wieder einen Eingangspavillon – und damit dreidimensionale Architektur über der Erde – zu entwerfen. Die Form des Pavillons ruft das Vanna Venturi House (Robert Venturi, 1963) in Erinnerung, der dunkelrote Ziegel die Bauten der IBA in der Südlichen Friedrichstadt. Die Mittelpassage, hier als eine leicht eingedrehte, die Symmetrie des Baus aufbrechende gläserne Röhre angelegt, wurde in den kommenden Jahren allgemein zum bestimmenden Element von Büro- und Einkaufsgebäuden. Türkis, hier in kräftiger Austonung im Kontrast zum Rot gesetzt, hatte Anfang der 1990er Jahre einen kleinen Siegeszug, von den Bauten der Architekten Baller in West-Berlin bis hin zum Interregio der DB.

Ganz als türkiser Farbraum erscheint der U-Bahnhof Lindauer Allee. Das künstlich-süße und zugleich eiskalte Türkis der Fliesen, der Wandfarbe

und des Granits Andeer umhüllt die Passagier:innen. Es entsteht ein Raumeindruck, der in seiner Kühle, Ruhe und Klarheit eine beinahe sakrale Note hat. Eine architektonische Symbiose von der Erdoberfläche bis auf die Bahnsteigebene im zweiten Untergeschoss vollführt Rümmler mit dem U-Bahnhof Karl-Bonhoeffer-Nervenklinik. Die offenen Pavillons gehen fließend über in die Umfriedungsmauer des Klinikgeländes (Hermann Blankenstein, erbaut 1877–1880). Rümmler übernahm dazu Blankensteins Streifenmuster aus gelben und roten Rathenower Ziegeln und akzentuierte es mit türkisfarbenen Streifen. Die Gestaltung der Zugänge und der achteckige Fahrstuhlbau weisen die damals typischen Schrägen, Pyramiden und Trapeze auf. Mit diesem U-Bahnhof zeigt Rümmler seine Wertschätzung gegenüber den regionalen historischen Bautraditionen.



Berlin, U-Bahnhof Wittenau/Wilhelmsruher Damm, 1989–1991, Rainer Gerhard Rümmler (Bild: Verena Pfeiffer-Kloss)

Das historische Bild

Die Wände der Endstation Wittenau/Wilhelmsruher Damm sind mit einem abstrahierten, dunkelgrünen Blätterfries geschmückt, der Bezug nimmt zum U-Bahnhof Franz-Neumann-Platz und damit diesen Streckenabschnitt optisch abschließt. Ein Eingangsbau mit dreieckigem Fens-

ter verbindet den U-Bahnhof mit der S-Bahn. Wärmer und spielerischer als in den drei davor liegenden Stationen, gleichzeitig in Helligkeit, Strahlkraft und Farbe gedämpft ist dieser U-Bahnhof, für dessen Gestaltung Rümmler das Wort Ruhe aus dem Stationsnamen aufgriff. Vielleicht ein Augenzwinkern auf seinen bevorstehenden Ruhestand, vielleicht eine Anspielung auf die Tatsache, dass dieser U-Bahnhof eigentlich nie der Endpunkt der U8 sein sollte. Eigentlich war immer die Verlängerung der Linie in die benachbarte Großwohnsiedlung „Märkisches Viertel“ geplant gewesen.



Berlin, U-Bahnhof Karl-Bonhoeffer-Nervenklinik, 1978–1990, Rainer Gerhard Rümmler (Bild: Verena Pfeiffer-Kloss)

Zwei Jahre nach Rümmlers Pensionierung, 1996, vollendeten seine ehemaligen Mitarbeiter den U-Bahnhof Hermannstraße im Süden der U8. Als Rümmler 1993 mit dem Entwurf begann, stand er unter dem Eindruck der Ausstellung „Licht und Farbe im Berliner Untergrund“, welche die sachlichen, schlichten Bahnhöfe mit ihren intensiv leuchtenden, glasierten Keramikfliesen zeigte, die Alfred Grenander in den 1920er Jahren für die U8 entworfen hatte. Davon ausgehend, interpretierte Rümmler sein Motto vom „unverwechselbaren Ort“ neu. Er lehnte sich nicht an die Stadt über der Erde an, sondern an das historische Bild der U8. Mit resedagrüner, quadratischer Keramik für Wand und Stützen, dunkelgrauem Gussasphalt

und großen, runden Leuchten entlang der Bahnsteigkante nahm er die sachlichen Vorbilder auf.

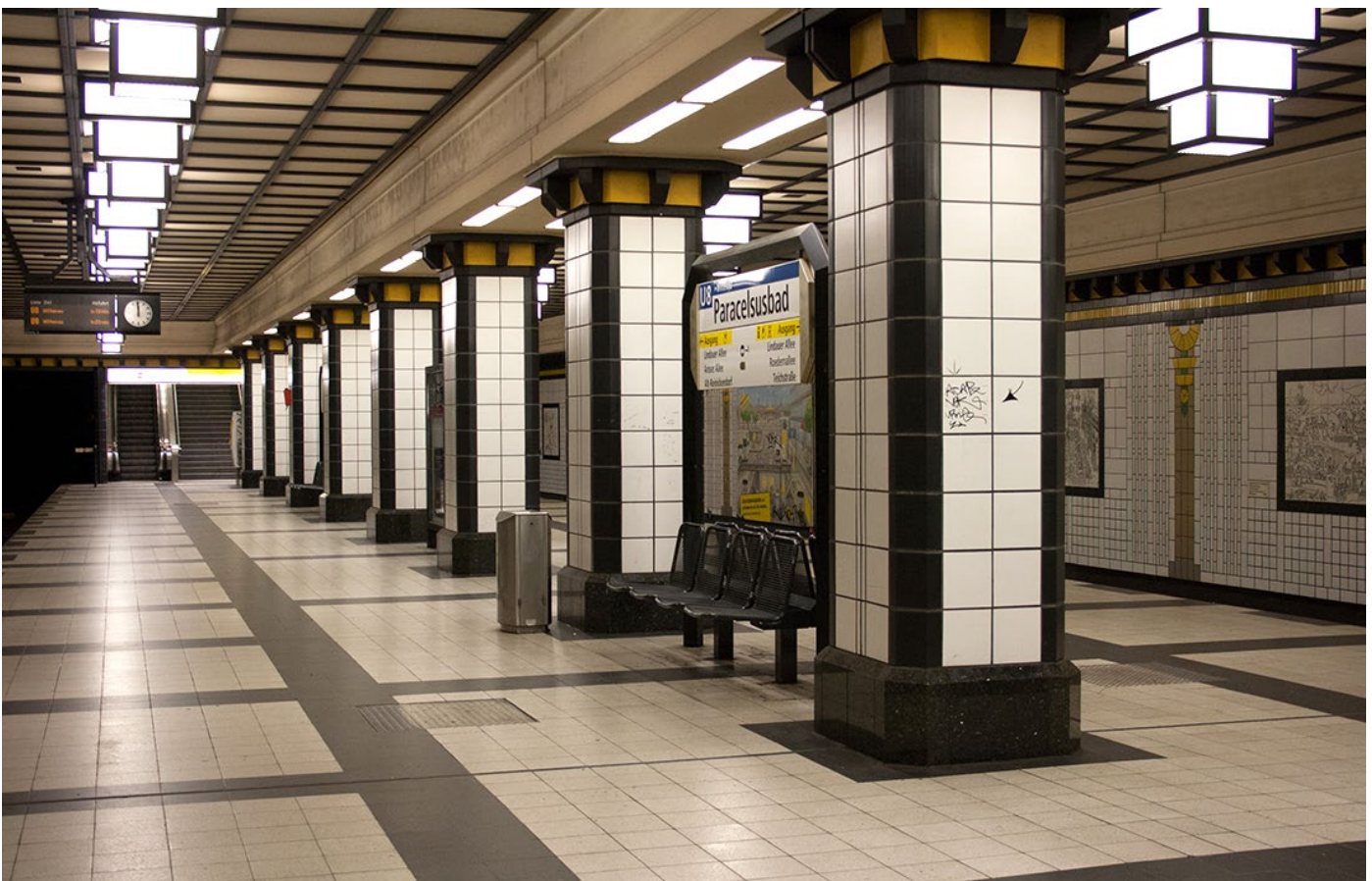
Von der zweiten in die dritte Dimension

Die letzte Dekade in Rümmlers U-Bahnarchitektur zeigt einen bemerkenswerten und zugleich subtilen Bruch. Mitte der 1980er Jahre wandte sich Rümmler einer anderen Spielart innerhalb der postmodernen Strömungen zu. Er blieb erzählerisch, ortsbezogen und geschichtsreferenziell, seine Ausdrucksformen aber wandelte er vom Bildhaften zum Abstrakten, von Malerei und Zeichnung zur Architektur. Die inhaltliche Tiefe und gestalterische Komplexität hob er von der Zwei- zur Dreidimensionalität.

Diese – noch nicht denkmalgeschützten – U-Bahnhöfe der U8 waren nicht nur die letzten U-Bahnhöfe Rainer Rümmlers, sie wurden auch die letzten U-Bahnhöfe West-Berlins. Ob sie diese Zäsur zeigen, ist eine eher spekulative Diskussion, schließlich wurden sie grundsätzlich bereits in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre entworfen. Ob sie auch die ersten der wiedervereinigten Stadt sind, müsste sich vielleicht in einer Betrachtung der 2020 eröffneten U-Bahnhöfe auf der U5 in Mitte zeigen ... „All change please.“

Literatur

Rümmler, Rainer Gerhard, Gestaltung von Bahnhöfen der U-Bahnlinie 8, in: Berliner Bauwirtschaft 1994, 18, S. 386–388 (hier auch, S. 386, das Zitat im dritten Absatz dieses Beitrags).



Berlin, U-Bahnhof Paracelsusbad, 1982–1985, Rainer Gerhard Rümmler (Bild: Verena Pfeiffer-Kloss)

Berlin, U-Bahnhof Franz-Neumann-Platz am Schäfersee, 1980–1987, Rainer Gerhard Rümmler
(Bild: Verena Pfeiffer-Kloss)



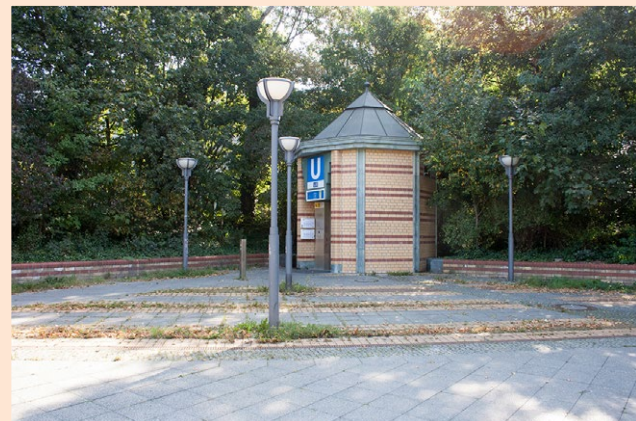
Berlin, U-Bahnhof Paracelsusbad, 1982–1985, Rainer Gerhard Rümmler (Bild: Verena Pfeiffer-Kloss)



Berlin, U-Bahnhof Rathaus Reinickendorf, 1985–1990, Rainer Gerhard Rümmler
(Bild: Verena Pfeiffer-Kloss)



Berlin, U-Bahnhof Karl-Bonhoeffer-Nervenlinik, 1978–90, Rainer Gerhard Rümmler
(Bild: Verena Pfeiffer-Kloss)



Berlin, U-Bahnhof Rathaus Reinickendorf, 1985–1990, Rainer Gerhard Rümmler
(Bild: Verena Pfeiffer-Kloss)



BEST OF 90s: AUSSTELLUNGSZENTRUM PYRAMIDE IN BERLIN

1994, Berlin, Expert:innen-Tipp, Ralf Schüler, Ursulina Schüler-Witte, Text: Karin Berkemann, April 2024

Pyramiden hatten in den frühen 1990er Jahren Hochkonjunktur. Inspiriert durch die gläserne Pyramide, die der Architekt Ieoh Ming Pei 1989 in den Innenhof des Pariser Louvre gesetzt hatte, erhielt auch Berlin 1995 in der Landsberger Allee ein gleichnamiges Bürogebäude. Im selben Jahr entstand im brandenburgischen Kolkwitz gleich ein ganzes Technologiezentrum als Doppelpyramide. Für den Berliner Stadtteil Hellersdorf nutzten die Architekt:innen Ralf Schüler und Ursulina Schüler-Witte 1994 die unverwechselbare Form für kulturelle Zwecke: Damit öffneten sie ein Bürodienstgebäude, dessen Wurzeln bis in die späte DDR-Zeit zurückreichen, 1994 zum Quartier.



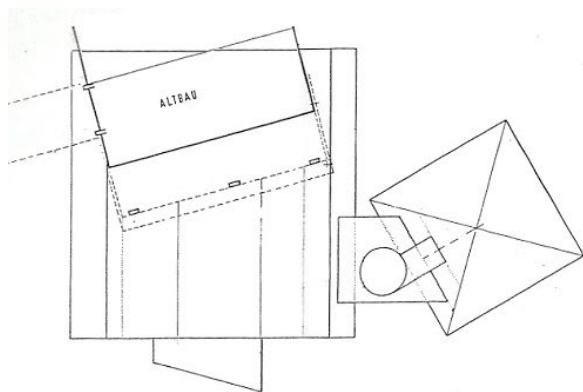
Berlin-Hellersdorf, Ausstellungszentrum Pyramide (Bild: Karin Berkemann 2024)



Berlin-Hellersdorf, Ausstellungszentrum Pyramide
(Bild: Karin Berkemann 2024)

ÜBER ECK

In den letzten Jahren der DDR sollte in Hellersdorf, auf einem Grundstück zwischen Jenaer, Riesaer und Freiburger Straße, eigentlich ein Polizeipräsidium errichtet werden. Doch die Wiedervereini-

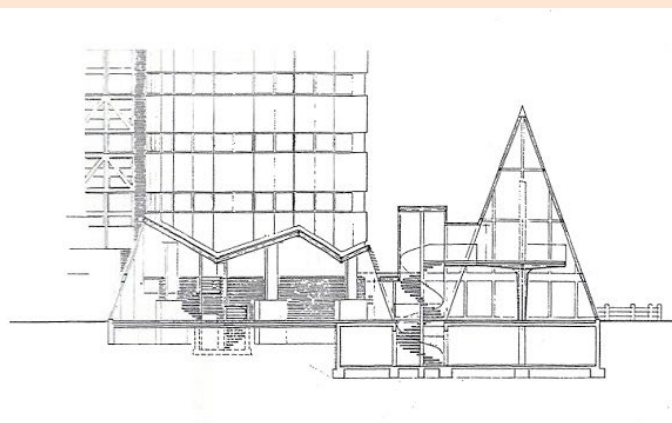


Berlin-Hellersdorf, Ausstellungszentrum Pyramide (Bilder: Schnitt und Aufsicht)

gung unterbrach die Arbeiten und ließ einen Rohbau zurück. Am 15. März 1991 gab der Berliner Senat an Ralf Schüler (1930–2011) und Ursulina Schüler-Witte (1933–2022) den Auftrag, das brachliegende Projekt als Bezirksrathaus weiterzubauen. Bis 1998 belebten die Architekt:innen die kantige dreiseitige Anlage durch Vor- und

Rücksprünge, gerundete Ecken, prismenförmige Treppenhäuser und einen Materialmix aus Backstein-, Metall- und Glasoberflächen. Zur Riesaer Straße wurde eine Art Mittelrisalit ausgebildet, zur Einmündung der Jenaer Straße hin schoben die Architekt:innen die Pyramide wie einen Schiffsbug ins städtebauliche Umfeld.

Noch im ersten Bauabschnitt des Gesamtprojekts, am 17. August 1994, eröffnete man die Pyramide mit einer ersten Schau über Berliner Bildhauer:innen. Bei Ursulina Schüler-Witte heißt das Ausstellungszentrum in ihrer rückblickenden Werkschau 2015 liebevoll „unser kleinster Museumsbau“. Dabei ermöglichten es die Architekt:innen durch eine komplexe Bauform, auf sechs Ebenen komfortable 500 Quadratmeter Ausstellungsfläche unterzubringen: im Pavillon, in der Galerie und in der Pyramide (mit Untergeschoss, Erdgeschoss und Spitze). Nach außen zeigt

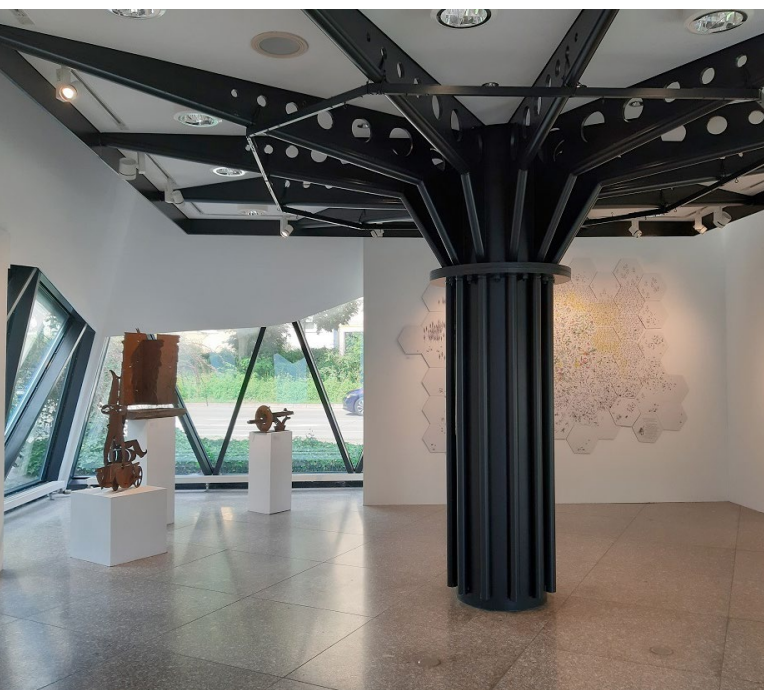


sich das Ausstellungszentrum als Verbindung mehrerer geometrischer Formen. Die drei Geschosse der Pyramide werden verbunden über eine Wendeltreppe, die nach außen turmartig in Erscheinung tritt. Mit blitzförmiger Silhouette leitet der eingeschossige Pavillon zum Bürodienstgebäude über. In den Oberflächen des Ausstel-

lungszentrums – Glas und Stehfalzdeckung – werden Impulse aus dem Gesamtkomplex aufgenommen, um sich im Farbkonzept wieder davon abzuheben. Wo bei der Pyramide Anthrazit und Weiß vorherrschen, kennt der Bürobau Mintgrün und Magenta, Eierschale und Backsteinrot.

SCHÜLER UND WITTE UND SCHÜLER-WITTE

Ursulina Witte und Ralf Schüler hatten sich während des Architekturstudiums in der TU Berlin kennengelernt und wechselten 1961 – Witte nach dem, Schüler ohne das Diplom – in das Büro von Bernhard Hermkes. Mit dem viel beachteten Wettbewerbsentwurf für den U-Bahnhof Schloßstraße machten sich beide 1967 selbständig und heirateten. Es folgten für das Berlin der 1970er Jahre prägende Bauten von Bierpinsel (1976) bis ICC (1979). Im Spätwerk verlagerte sich der Schwerpunkt auf Renovierungs-, Erweiterungs-, Wiederaufbau- und Brückenprojekte.



Berlin-Hellersdorf, Ausstellungszentrum Pyramide (Bild: Karin Berkemann 2024)

Die Um- und Neugestaltung des geplanten Polizeipräsidiums zum Rathaus und letztlich zum Bürodienstgebäude steht am Wechsel des Büros Schüler zu seinem Spätwerk. Hier nähert sich ein West-Berliner Architekt:innenpaar städtebaulich klug einem Ost-Berliner Standort, noch dazu an einer prominenten Straßenkreuzung in einer der typischen Plattenbau-Satellitenstädte der späten DDR-Zeit. Den Fensterbändern und Treppenhäuschchen des Bürodienstgebäudes stellen sie mit der Pyramide bewusst eine Sonderform an die Seite. Die klassische Pyramide wird dafür – mehr Schultüte als ägyptisches Grabmal – in die Höhe gezogen und ihre matte Eindeckung zweifach aufgerissen, um glänzende Glasflächen freizugeben. Im Inneren spielen Kugelleuchten und ornamental gelochte Stahlträger mit Assoziationen zu Pariser Boulevards und Metoreingängen im Fin de Siècle.

KULTURRAUM IM QUARTIER

Das geplante Rathaus wurde an anderer Stelle verortet, aus dem Komplex in der Riesaer Straße wurde ein Bürogebäude, in dem heute das Bezirks- und Jugendamt von Hellersdorf untergebracht sind. In der Pyramide verschob sich der Schwerpunkt vom angedachten Bezirks- bzw. Heimatmuseum hin zu quartiersbezogenen Kunst- und Themenausstellungen, aber auch weiteren Kulturveranstaltungen. 2021 wurde die Beleuchtung des Sonderbaus auf energiesparende LED-Technik umgestellt. Bis heute behauptet sich die architektonische Sonderform in Städtebau und Nutzung. Die Architektin Ursulina Schüler-Witte erklärt die prägnante Silhouette 2015 als Sinnbild für „die Mobilität und zeitliche Begrenzung der hier geplanten temporären Kunstaustellungen“.



Berlin-Hellersdorf, Pyramide
(Bild: Karin Berkemann 2024)



Berlin-Hellersdorf, Pyramide
(Bild: Karin Berkemann 2024)



Berlin-Hellersdorf, Bürodienstgebäude
(Bild: Karin Berkemann 2024)



Berlin-Hellersdorf, Bürodienstgebäude
(Bild: Karin Berkemann 2024)



Berlin-Hellersdorf, Bürodienstgebäude
(Bild: Karin Berkemann 2024)



Berlin-Hellersdorf, Bürodienstgebäude
(Bild: Karin Berkemann 2024)

IMPRESSUM

HEFTREDAKTION: Karin Berkemann,
Frankfurt/M. 2024

LAYOUT: moderneREGIONAL

TITELMOTIV:

Berlin-Hellersdorf, Ausstellungszentrum
Pyramide (Bild: Karin Berkemann, 2024)

HERAUSGEBER:INNEN: Daniel Bartetzko,
Karin Berkemann

ONLINEVERSION DES HEFTS:

[https://www.moderne-regional.de/
schraeg-24-3/](https://www.moderne-regional.de/schraeg-24-3/)

ISSN (ONLINE): 2365-0370

HBZ-ID: HT018260134

ZDB-ID: 1050988183

LETZTE ÄNDERUNGEN AM DOKUMENT:

29. Oktober 2024

Die Urheberrechte für die Beiträge liegen
jeweils bei den Autor:innen, die Rechte für die
Abbildungen wie jeweils am Bild angegeben.

Es gelten die Ausführungen des Impressums
von moderneREGIONAL:

www.moderne-regional.de/impressum/

Zu Bildrechten nach Creative Commons
informieren Sie sich bitte online über die
entsprechenden Bestimmungen.

moderneREGIONAL gUG (haftungs-
beschränkt), c/o Dr. Karin Berkemann,
Frankenallee 134, 60326 Frankfurt am Main,
0179/7868261, [k.berkemann@moderne-
regional.de](mailto:k.berkemann@moderne-regional.de), www.moderne-regional.de