

Ein Amerikaner in Berlin: Frank O. Gehrys Neubau am Pariser Platz

Autor(en): **Gadient, Hansjörg**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Ingenieur und Architekt**

Band (Jahr): **118 (2000)**

Heft 10

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-79884>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Hansjörg Gadiant, Forch

Ein Amerikaner in Berlin

Frank O. Gehrys Neubau am Pariser Platz



Pariser Platz, Ansicht Pariser Platz und Ansicht Behrenstrasse

Das Guggenheim-Museum in Bilbao hat Gehry endgültig weltberühmt gemacht. Direkt neben dem Brandenburger Tor in Berlin wird zurzeit sein neuestes Werk fertiggestellt, ein Bank- und Wohngebäude für die Deutsche Genossenschaftsbank. Eingespannt zwischen die gestalterischen Vorschriften am prominenten Pariser Platz und seine eigene Formensprache ist Gehry eine erstaunliche Kombination aus preussischer Disziplin und kalifornischer Formenlust gelungen, ersteres aussen, letzteres innen.

Von aussen erinnert nichts an Bilbao. Erst innen wird die Erwartung bestätigt, weicht die Überraschung. Wer nach Berlin reist und ohne Vorwissen am Pariser Platz «den neuen Gehry» sucht, hat ein festes Bild im Kopf und wird sich zuerst am falschen Ort wähen. Weit und breit kein «Gehry», keine Schräge, keine Rundung. Nur die aussergewöhnliche Qualität einer einzigen Fassade fällt auf und nährt den Verdacht, dass dies «Gehry» sein könnte. Was sonst den Pariser Platz säumt, ist teures Mittelmass und im Falle Adlon reine Operettenarchitektur, eine Art zeitlich nicht näher definierter Neoklassizismus. Die auffällige Fassade aber ist zeitgenössisch und im besten Sinne modern. Ihre gestalterische Strenge lässt eher an Mies' Barcelona-Pavillon denken als an Gehrys Bilbao-Bau. Grosse Glasflächen und gelber Sandstein sind zu einer aus offenen und geschlossenen Flächen komponierten Wand gefügt, die jede historisierende Referenz verweigert. Keine Fenstersprossen und Rahmen, keine Gewände, Sockel oder Friese, keine

Bogen und Freitreppen, keine Trempel und Gauben, einfach gar nichts. Auf den ersten Blick ist das spartanisch und abweisend, auf den zweiten angemessen und erholend. Und daneben sehen die mit vielen, vielen Details geschmückten neuen Nachbarbauten einfach nur alt aus.

Das steinerne Berlin

Unter diesem wenig einladenden Etikett versucht eine einflussreiche Gruppe Berliner Architekten und Planer um den alten und neuen Senatsbaudirektor Hans Stimmann einer Architektur zum Durchbruch zu verhelfen, die sich an Formen des 19. Jahrhunderts orientiert. Lochfassaden aus Stein oder Putz sind das gestalterische Hauptmerkmal, die geschlossene Blockrandbebauung das städtebauliche Ideal. Und zwar überall in der Innenstadt. Dieses Rezept ist vielerorts auf harte Kritik gestossen; schnell war von Restauration und städtebaulichem Allerweltsrezept die Rede. Frank Gehry selbst hat sich sehr kritisch zu dieser sogenannten Berliner Architektur geäussert. «Quasi-faschistoid» hat er sie 1996 in einem Interview genannt und «nicht relevant»¹. Die Gründe für die Entwicklung einer solchen Planungsmaxime sind mannigfaltig. Das Misstrauen gegenüber der modernen Architektur ist sicher einer. Ein weiterer, wichtiger ist das Bedürfnis nach Erinnerung. Es ist die unheimliche Sehnsucht nach der alten Stadt, nach von zwei Kriegen und dem Furor der Nachkriegszeit unzerstörten Strassen und Plätzen.

Der Pariser Platz

Am Kriegsende war der Pariser Platz eine von ausgebombten Ruinen gesäumte Asphaltfläche. Standgehalten hatte das

1791 fertiggestellte Brandenburger Tor; ein grosser Teil der Häuser war schwer getroffen, aber durchaus zu retten. Die Teilung Berlins und der Mauerverlauf auf der Westseite des Tors aber hatten den Abriss der Ruinen und die Verödung des Pariser Platzes zur Folge. Der Ort, der seit der Jahrhundertwende als «Empfangssalon» der Hauptstadt gegolten hatte, wurde zur Sicherheitszone vor dem «antifaschistischen Schutzwall» der DDR. Nur eine doppelte Reihe von Linden bezeichnete auf der leerräumten Brache die Platzfigur. Mit der Wiedervereinigung der beiden Stadthälften rückte der Platz 1990 aus seiner für beide Seiten peripheren Lage wieder ins Zentrum von Stadt und Aufmerksamkeit. Dass er in der Geometrie des historischen Torplatzes als «Quarrée» wieder aufgebaut werden sollte, stand ausser Frage. In widersprüchlichen Gutachten wurde vor allem über die Höhe der Randbebauung und über eine allfällige Freistellung des Tores nachgedacht. Durchgesetzt hat sich dann eine an der Vorkriegsbebauung orientierte Höhe und die erneute Bebauung der das Tor flankierenden Grundstücke. Die Stadt sollte einen ihrer wichtigsten Plätze in möglichst geschlossener Gestalt wieder zurück erhalten.

Der Bebauungsplan

Ein förmliches Bebauungsplanverfahren ist in Berlin ein sehr aufwändiges und langes Prozedere, vor allem wenn es sich um einen so prominenten Platz handelt. Gutachten und endlose Diskussionen mit Gremien, Verbänden und betroffenen Grundeigentümern gingen dem Planentwurf voraus.² Aus minutiösen Untersuchungen der ziemlich heterogenen Vorkriegsbebauung am Pariser Platz hatten

Bruno Flierl und Walter Rolfes³ ihre Empfehlungen gewonnen. Weitgehende Einschränkungen und Anweisungen für die Neubauten sollten eine der alten Situation nachempfundene Atmosphäre erzeugen. Unter anderem waren ein klassischer dreiteiliger Wandaufbau mit Sockel, Wand und Dachzone gefordert, eine Lochfassade mit stehenden Formaten und einem Öffnungsanteil von maximal 30%, ein erhöhtes Sockelgeschoss und eine zentralsymmetrische Fassadenorganisation. Gehry hat diesen Hang zu strengen Regelungen als typisch deutsch und gleichzeitig als Zeichen von fehlender Reife bezeichnet.⁴ Alle diese rigiden Einschränkungen sind später im Planungsverfahren nach und nach wieder entfallen. Die letzten - und ziemlich wichtigen - Lockerungen beschloss eine politische Instanz, nämlich das Berliner Abgeordnetenhaus, das den Plan für seine Rechtsgültigkeit förmlich beschliessen musste.

Die heute geltenden Vorschriften

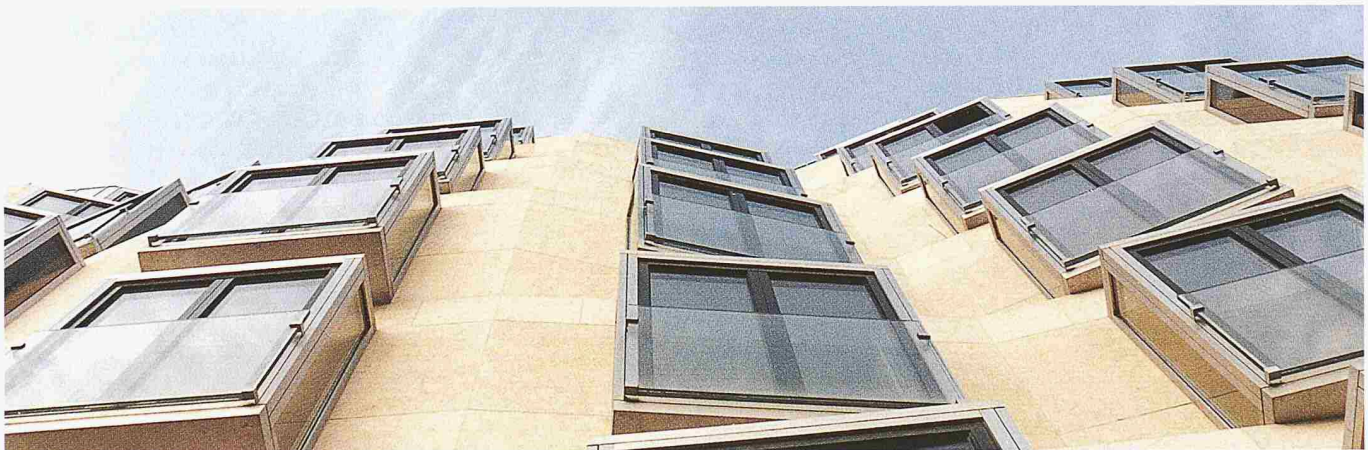
Im Vergleich mit dem ursprünglichen Regelungsdschungel sind im heute gültigen Bebauungsplan wenig Vorschriften übriggeblieben. Die wichtigsten sind - neben der unerlässlichen Vorgabe von Art und Mass der Nutzung - sicher die verbindlichen Baulinien, die zulässigen Höhen und eine geschlossene Bauweise. Sie bestimmen die Platzfigur. Es gibt Kritiker, die bemängeln, dass darüber hinaus noch weitere Vorschriften gelten. Dies betrifft insbesondere die Gestaltungsregelungen. Dort sind zwei Forderungen besonders umstritten: zum einen die Lochfassade mit einem maximalen Öffnungsanteil von 50% und zum anderen das Material, nämlich Stein oder Glattputz in Gelb, hellem Ocker oder Grau. Vergleichsweise unbestritten sind andere, weniger wichtige Vorschriften wie zum Beispiel diejenige, in einer Höhe zwischen 5,4 und 6 m eine horizontale Fassadengliederung vorzusehen. Der

Text dazu lautet: «Hierzu ist die untere Fassadenfläche durch einen Wechsel des Materials, der Oberflächenstruktur oder der Farbe, durch plastische Gliederungselemente oder andere gestalterische Mittel mit gleicher Wirkung gegen die darüberliegende Fassadenfläche abzusetzen.» Was den Verfassern der Vorschrift vorschwebt, ist klar. Sie wünschen sich eine klassische Sockelausbildung; vermutlich haben sie an Bossenquader oder einen anderen Stein gedacht, an einen Fries oder an Riffelungen oder an alles zusammen.

Gehrys Reaktion

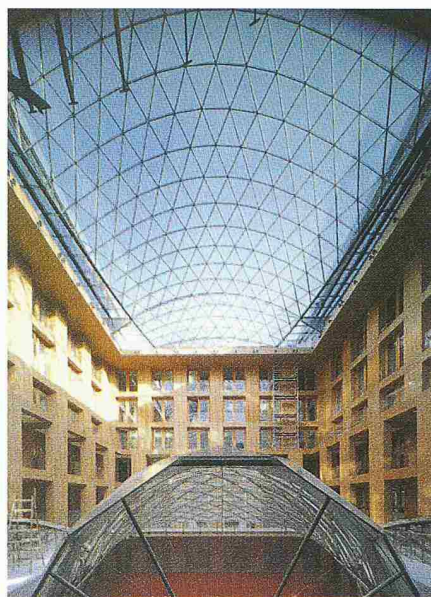
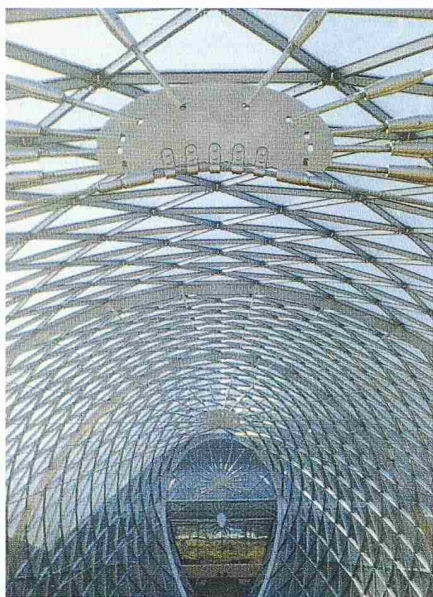
Was Gehry macht, haben sie sicher nicht erwartet. Er lässt den gleichen Stein wie in den Obergeschossen verwenden; Nur die Oberfläche wird leicht anders behandelt. Das ist kaum wahrzunehmen, erfüllt aber den Zweck. Gehry folgt dem Buchstaben des Gesetzes, nicht dem Geist. Die ganze Fassade spiegelt diese Haltung.

Froschperspektive der Fassade auf der Behrenstrasse



Ansicht Pariser Platz und Fensterdetail (unten)





Glasdach, Atrium und Dach/Wand-Anschluss

Er geht nicht auf vormoderne Beispiele zurück, sondern versucht, innerhalb des gegebenen Regelwerks etwas wirklich Neues zu machen. Und er geht einen Schritt weiter: Die zweite Auszeichnung des Sockelgeschosses ist ein geradezu subversiver gestalterischer Hinweis. Gehry kippt die geschosshohen Glasscheiben nach hinten. So kippt er im Spiegel den ganzen Platz mit seinem historisierenden Klimbim, einschliesslich Fassaden, Fontänen und Eibenkugeln in eine prekäre Schräge. Alles, was dort Schönheit, Kontinuität und Wert suggerieren soll, gerät auf der Schräge ins Rutschen, ist nur noch ein Bild, labil und fragwürdig. Ob der Effekt so beabsichtigt war, bleibt offen; lesen lässt er sich jedenfalls genau so. Der Gehry-Bau kippt aber seine Umgebung auch, weil er selber nicht kippen durfte. Schrägen, Bewegung und Transparenz sind nicht zufällig der bevorzugte Ausdruck dieser Architektur. Die Welt ist schon lange aus den Angeln gehoben. Längst gilt das, was die historisierenden Fassaden repräsentieren sollen, nicht mehr. Der Kanon der Werte und damit der Ausdruck von Zeitgenossenschaft ist ein anderer als im ausgehenden 19. Jahrhundert. Und Gehry, den die Satzung am Pariser Platz in preussischer Strenge zur Ordnung gerufen hat, gehorcht den Worten, unterläuft aber deren Absicht. Daraus resultiert ein Plädoyer für einen kreativen Umgang mit Zwängen und eine in die Zukunft schauende Entwürfsarbeit.

Innen-Aussen

Ein weiterer Aspekt macht den Bau aktuell. In ihm verwischen sich die Grenzen zwischen privat und öffentlich einer-

seits und damit zwischen innen und aussen andererseits. Die Ausstellung «The Unprivate House»⁵ im Metropolitan Museum in New York hat diesen Aspekt anhand von Wohnbauten gezeigt. An vielen gläsernen Bürobauten ist er seit längerem zu beobachten. Bei der Deutschen Genossenschaftsbank nun wird das Büroleben in den raumhohen Scheiben dem Publikum am Pariser Platz zur Schau gestellt. Es sind Sitzungszimmer, die voll einsichtig sind, vor allem in der Abenddämmerung, wenn sie von innen beleuchtet sind und man die sitzenden Banker wie Fische im Aquarium beobachten kann. Gehry hat den zulässigen Öffnungsanteil von 50% voll ausgeschöpft und so lässt sich seine Fassade im Sinne der Vorschrift als Lochfassade mit sehr grossen Öffnungen lesen. Gleichzeitig aber ist sie auch eine Glasfassade mit vorgestellten Steinpilastern, völlig geöffnet. Im inneren Bereich des Blocks geschieht die Umkehrung. Dort wird der traditionellerweise als offener Hof gestaltete Mittelbereich zum überdachten und geheizten Atrium. Die Form des Grundstücks und die maximale Ausnutzung zwingen zu Räumen, die sich nach innen orientieren. Durch die Glasdecke und die mit Holzpaneelen verkleideten Wände wird der Raum trotz Lage, Grösse und Typologie zum Innenraum.

Das Gebäude hinter der Fassade

Gehry war mit ungewohnt einengen- den Bedingungen konfrontiert. Nicht nur die Vorgaben am Pariser Platz, sondern auch das langgestreckte, von zwei langen Brandmauern flankierte Grundstück und die geforderte sehr hohe Ausnutzung haben seinen Bau massgeblich mitbe-

stimmt. Trotzdem ist eine ausserordentlich klare und einfache Organisation von Grund- und Aufriss gelungen. Hier wird der Kalifornier preussischer als seine deutschen Nachbarn. Das Grundstück ist zweigeteilt. Den grösseren Nordteil nimmt die DG-Bank ein, den kleineren südlichen ein Wohnhaus mit 30 Wohnungen. Beide Teile sind autonom und haben eine Halle als architektonisches Kern- und Paradestück. In der Bank ist es das zentrale Atrium, auf das sich alle Räume hin orientieren, im Wohnbau ist es auf linsenförmigem Grundriss eine über alle Geschosse reichende Halle. An diese beiden hierarchisch übergeordneten und besonders ausgezeichneten Räume schliessen die Zellen der Büros, bzw. der Wohnungen an. Diese individuellen Räume sind wenig spektakulär, wenn auch gut proportioniert und sorgfältig gestaltet. Die vertikale Organisation des Bankteils ist einfach: Im Erdgeschoss schliesst an die öffentlich frei zugängliche Eingangshalle das Atrium an, seinerseits von einem Kolonnadenumgang gerahmt. Hinter den Kolonnaden liegen die Büros, rückseitig von Fluren und Treppenhäusern erschlossen. Im Unter- und im ersten Obergeschoss wiederholt sich der Umgang, in den Normalgeschossen darüber fehlt er. Der Preis für die klare Struktur sind dunkle Büros in den ersten zwei Geschossen und die Unmöglichkeit, ein Fenster zum Aussenklima zu öffnen. Durch eine gewölbte Glasdecke auf Erdgeschossniveau fällt der Blick auf das Untergeschoss, wo auf blutrottem Teppich die Tische der Mitarbeiter-Kantine zu stehen kommen. Ein Auditorium und eine Cafeteria sind ausserdem im Untergeschoss versteckt. Erd- und Untergeschoss sollen

zusammen für Empfänge und Veranstaltungen genutzt werden können. Im Dach findet sich zusätzlich die «Sky-Lobby», ein repräsentatives Sitzungszimmer mit sensationeller Sicht auf Quadriga und Reichstagskuppel. Hierhin, statt ins Untergeschoss würde man sich die Mitarbeitercafeteria wünschen.

Schale und Kern

Die geschilderte Büroschicht, die das Atrium umgibt, ist in Grund- und Aufriss sehr streng gestaltet. Es herrscht der rechte Winkel wie in einem Ungers-Bau. Grossflächige Paneele in edlen Hölzern unterstreichen den Effekt. Aber das alles ist nur eine Schale für den Kern, dieses einer anderen Welt entstammende Wesen. Wie kommt so eine wild bewegte Grossplastik in diesen preussischen Verwaltungspalast? Michael Mönninger schlägt in seinem klugen Text⁶ zum Entstehungsprozess des Baus eine Deutung vor, die er «Pseudomorphose» nennt. Der Begriff stammt aus der Mineralogie und beschreibt, was passiert, wenn vulkanische Massen in Hohlräume eindringen und dort kristallisieren. Die Hohlräume stammen aus älteren geologischen Prozessen und die neu einströmende Masse muss sich diesen Gegebenheiten anpassen. Den Begriff hat Oswald Spengler 1922 der Mineralogie entlehnt und auf kulturelle Phänomene angewandt. Er hat damit beschrieben, wie eine junge Kultur in einem Land aufzukommen versucht, in dem noch eine bestehende übermächtige und veraltete Kultur herrscht. Die neue Kultur passt sich dann notgedrungen der alten an und «ergiesst sich in die Hohlformen des fremden Lebens, lässt ihre jungen Gefühle vorübergehend in ältlichen Werken erstarren». Nach diesem Deutungsansatz wäre

die Hülle der DG-Bank noch ein Tribut an die obsoletere Kultur des steinernen Berlins und die organische Form im Inneren der geschützte und unverhüllt frei geformte Geist der neuen Kultur. Ein zweiter Aspekt scheint für das Verständnis dieser Kombination von freier Form und rigidem Rahmen wichtig: Der Topos hat eine lange und starke Tradition. Seit der Renaissance wird die gestalterische Spannung genutzt, die ein runder Raum im Zentrum eines orthogonalen Systems erzeugt. Der Barock hat das dann noch gesteigert, indem aus dem runden Raum ein elliptischer wird. Ganz frei geformte Grundrisse inmitten rechteckiger Hüllen finden sich dann im 20. Jahrhundert bei verschiedenen Architekten. Es sei nur an Le Corbusiers Projekt für die Mill Owners Association erinnert. Von ihm stammt auch die poetisch gemeinte Beobachtung, dass zwischen Polen Spannung herrscht.⁷ Bei Gehry lässt die Spannung, die aus dem Kontrast von Hülle und Kern entsteht, die Luft vibrieren. Selbst das Glasdach über dem Atrium scheint sich deswegen aufzuwölben und zu spannen.

Gehrys beste Form

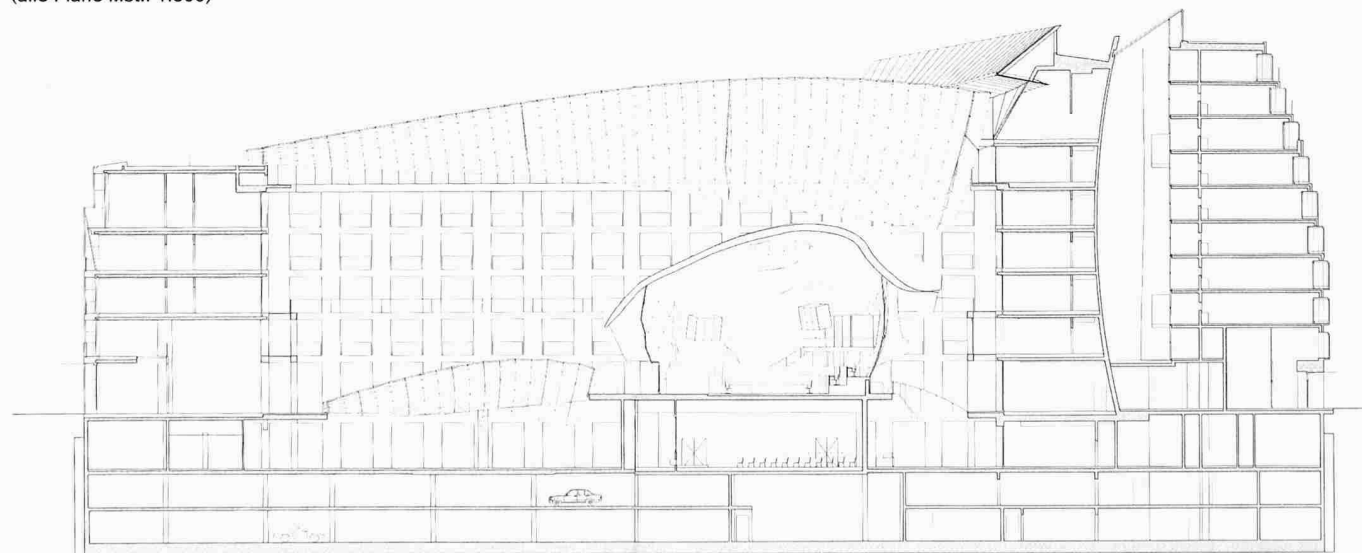
Die Einschätzung stammt von Gehry selbst. Er nennt es «ein prähistorisches Etwas». Es sei «ganz intuitiv» geplant und «die beste Form, die ich in meinem ganzen bisherigen Leben entworfen habe»⁸. Die Form ist wirklich gut. Sie wirkt bedrohlich und schön gleichzeitig und erfüllt damit die theoretische Voraussetzung für Erhabenheit. Die sakrale Atmosphäre des Atriums und die Assoziation an Cella und Götterbild tun ein Ihriges. Das wohlige Erschauern enthebt aber nicht vom Bedürfnis nach Deutung, und da wird es profaner. Eine ganz einfache und provokative Interpreta-

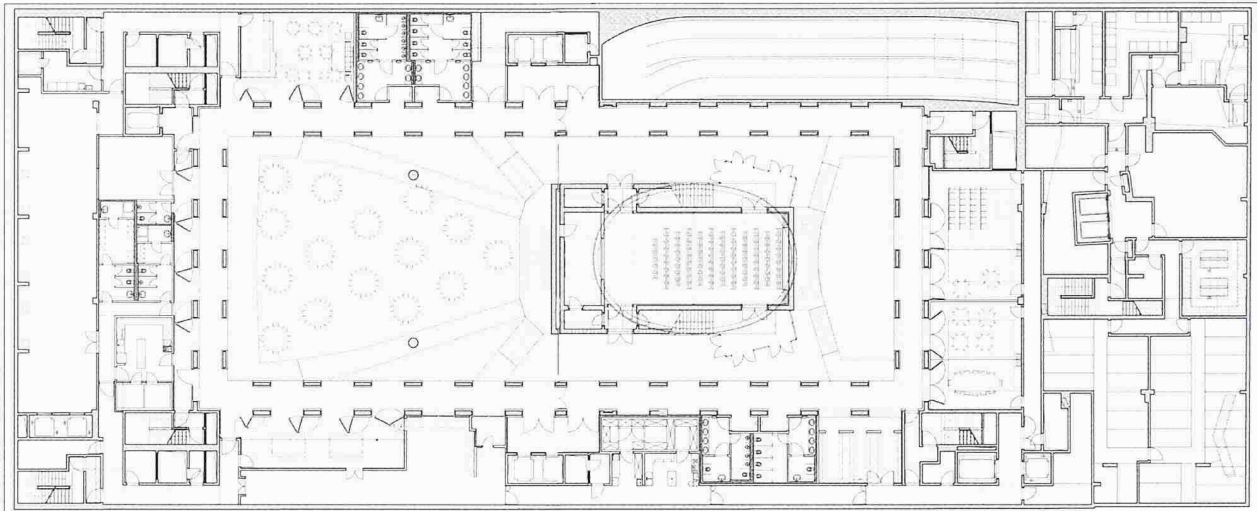
tion fand der Kritiker Falk Jaeger im Berliner «Tagesspiegel»⁹. Es sähe aus, wie wenn die Putzfrau ihr Putzlappenknäuel im Entwurfsmodell hätte vergrössert, gebaut worden. Der Mann liegt nicht weit daneben. Gehry selbst erzählt im Interview mit Kurt W. Forster¹⁰ von seiner Arbeit mit Textilien beim Projekt für die Lewis-Residence. Neben einem Bild eines Modells des Hauses ist ein Stilleben von Giorgio Morandi abgebildet, auf dem ein steifes Tuch zwischen einen Teller und eine Früchteschale geklemmt ist. Die Formen des gewellten Dachs der Lewis-Residence und des Tuchs sind eng verwandt, und an beide erinnert die Form, die in Berlin zurzeit fertiggestellt wird. Es ist kein geschlossenes Objekt, sondern eine vielfach gewellte steife Hülle, die auf Vorder- und Rückseite offen bleibt und dort verglast wird. Von der Seite erinnert sie entfernt an einen Hundekopf, von vorn zum Teil an menschliche Glieder, zum Teil an eine riesige Kröte. Aber Gehrys Formensprache ist offen genug, vielfältige Interpretationen zuzulassen. Wer sie mit einem einzigen Wort bezeichnen müsste, käme vielleicht auf «barock», etymologisch und phonetisch eng verwandt mit einem anderen Wort: «Brocken». Konzeptionell ist die Form das Kernstück des Entwurfs und der Kern für die Halle, funktional ist sie ein Konferenzraum, der bis zu einhundert Personen Platz bietet und bautechnisch ist sie eine aus parallel gestellten Stahlrippen zusammengesetzte Schale, innen mit Holz, aussen mit Blechplatten verkleidet.

Kunst und Architektur

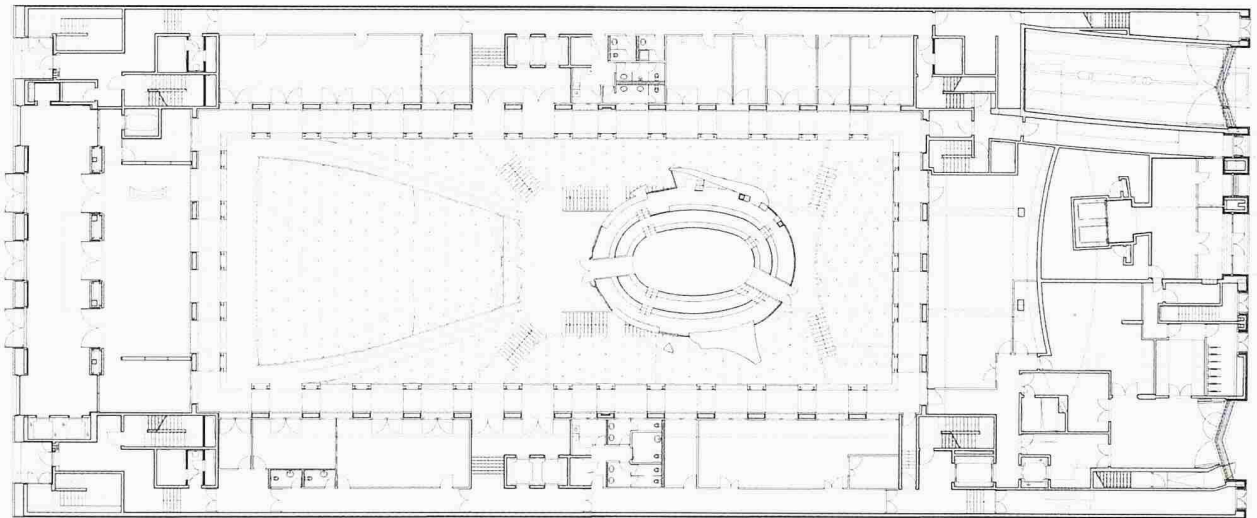
Frank Gehry hat eine enge Beziehung zur bildenden Kunst. Er pflegt den Kontakt zu Künstlern und hat mit manchen

Längsschnitt durch das Atrium
(alle Pläne Mst.: 1:300)





Grundriss 1. Untergeschoss



Grundriss Erdgeschoss

von ihnen zusammengearbeitet, beispielsweise mit Claes Oldenburg und Cosije van Bruggen (Bürogebäude für Chiat/Day/Mojo, Kalifornien) oder Richard Serra (nicht gebauter Wettbewerbsbeitrag für eine Millennium Bridge, London). Sein Museum in Bilbao ist bei vielen Künstlern auf Begeisterung gestossen. Frank Stella zollt ihm das höchste Lob: «Es ist offensichtlich, dass heutzutage keine bessere Architektur gebaut und entworfen wird als die von Frank.»¹¹ Robert Wilson beschreibt ihn als «einen Architekten, der wie ein Bildhauer mit einer eigenen stilistischen Prägung denkt.»¹² Ob Architektur Kunst sein kann, ist zweifelhaft, denn immerhin unterliegt sie – vor allem, wenn sie gebaut wird – ganz anderen Zwängen als

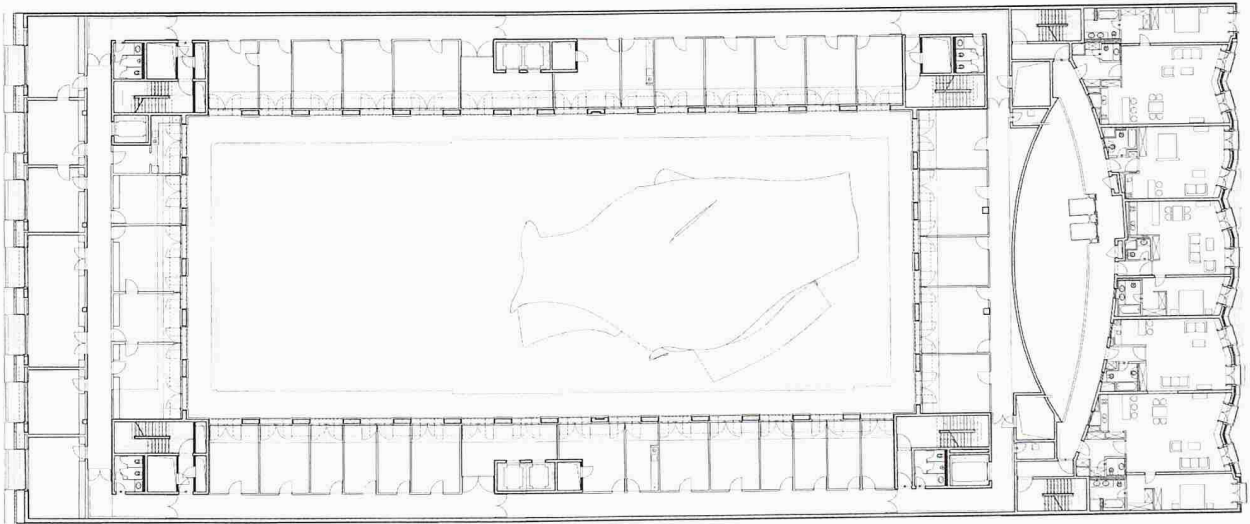
freie Kunst. Wenn es aber unter den Architekten Künstler gibt, dann ist Gehry einer der wenigen, auf die die Bezeichnung zutrifft. Zum Einen, weil die Bezüge zwischen seinen Arbeiten und der freien Kunst sehr eng sind, und zum Anderen, weil er wirklich ein Erneuerer ist. Seine Bereitschaft, Konventionen zu sprengen und nie Gesehenes auszuprobieren, hebt ihn von anderen ab. Ausser der formalen Freiheit, die er sich mit der Form im Atrium genommen hat, gibt es einen zweiten, weniger offensichtlichen Bezug des neuen Berliner Baus zur Kunst. Paradoxiertweise ist es nicht die freie Form, sondern die strenge Fassade am Pariser Platz, die ihn herstellt. Diese Wand ist so unerwartet und so stark, dass sie ihr Umfeld in Frage

stellt. Gehry hat sich innerhalb einer Situation, wo andere auf vormoderne Dekoration regredieren und sich gehorsam einer altertümelnden Architekturauffassung andienen, einen unerhörten Grad von Freiheit genommen. Er hat etwas kreiert, das weit über das Gewöhnliche und Erwartete hinausgeht. So entsteht eine Geistesverwandtschaft zum Bau eines radikalen Künstlers, der seinerseits auf die Bezüge von Architektur und Kunst hingewiesen hat. Die Rede ist von Gerhard Merz, der mit seinen extrem reduzierten Rauminstallationen (in der Schweiz 1998 im Helmhaus in Zürich) bekannt geworden ist. Merz hat in Dresden einen Fabrikbau entworfen, der im Ausdruck eng mit Gehrys Fassade am Pariser Platz verwandt

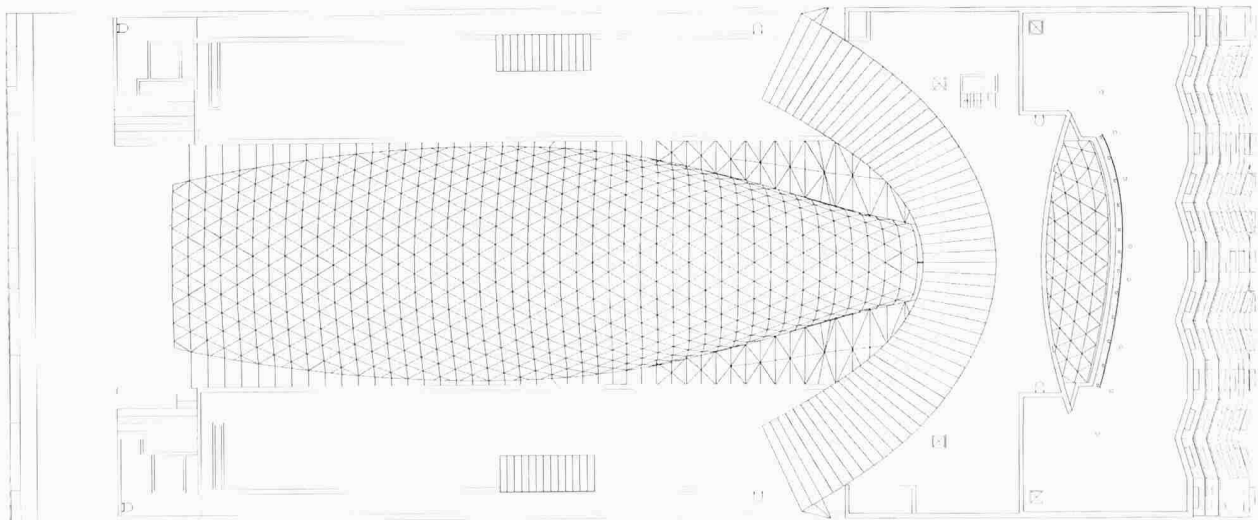
Zum Glasdach

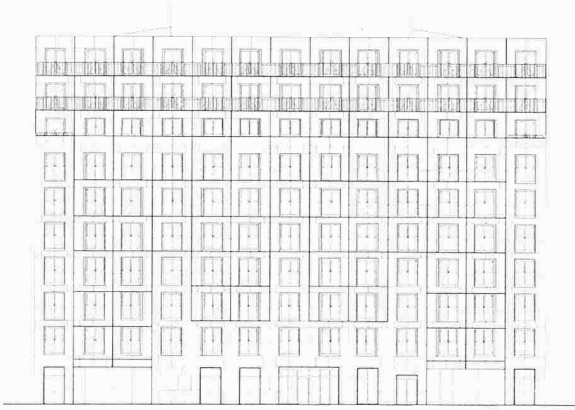
(HG) «Das Glasdach ist erstaunlich leicht und fein. Gegen den Himmel wirkt es wie ein Spinnennetz. Ich kann kaum glauben, wie Professor Schlaich in der Lage war, solch ein technisches Wunder zu vollbringen.» So anerkennend hat sich Frank O. Gehry über die Realisierung des gläsernen Tonnendachs über dem Atrium seines neuen Werks in Berlin geäußert. In der Tat ist der gläserne Himmel eine beeindruckende ingenieurtechnische und gestalterische Leistung. Aus etwa 1500 Dreiecken ist die Schale als doppelt gekrümmtes Flächentragwerk zusammengesetzt. Dabei hat jede Scheibe eine andere Form und damit jeder der 6-armigen Knoten eine andere Geometrie. Nur auf wenigen Konsolen ist die ganze Schale gelagert; versteift ist sie mit sonnenförmig vereinten Kabeln im Innenraum. Wie dieses «technische Wunder vollbracht» wurde, das heisst wie die höchst elegante Konstruktion im Einzelnen geplant und realisiert wurde, wird in einem der nächsten Hefte des SI+A nachzulesen sein.

Grundriss 4. Obergeschoss

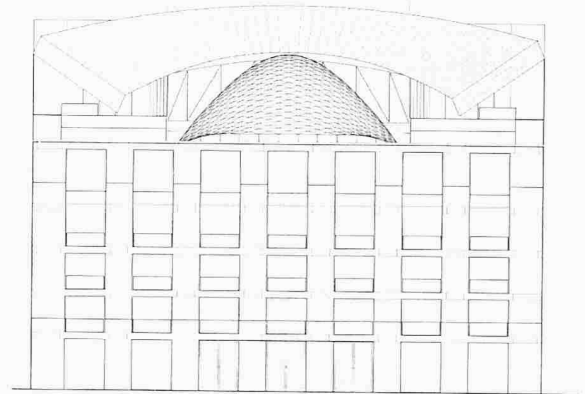


Dachaufsicht

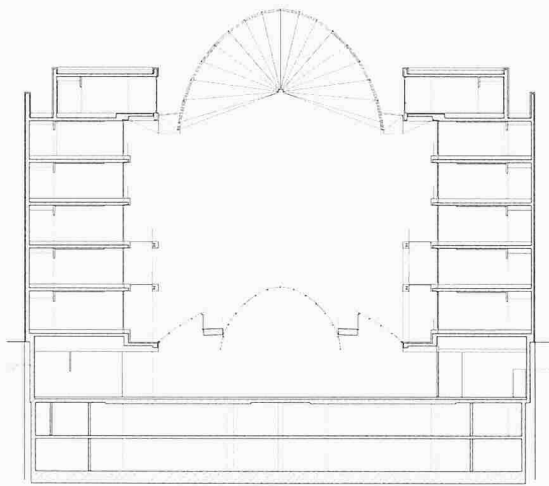




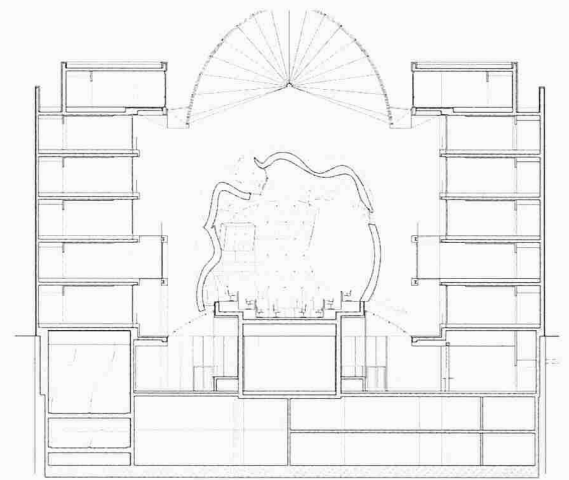
Ansicht Süd Behrenstrasse



Ansicht Nord Pariser Platz



Querschnitte durch das Atrium



ist. 1992 hat Merz in den Deichtorhallen in Hamburg zwei Wandinschriften einander gegenübergestellt: «Ed io anche sono architetto» lautete die eine, «Ed io anche sono pittore»¹³ die andere.

Pariser Platz, Zukunft

Noch ist die Hälfte der Randbebauung am Pariser Platz nicht gebaut. Gespannt kann man auf die französische Botschaft von Christian de Portzamparc sein, der anders als Gehry, aber ähnlich unbeeindruckt von der «Berliner Architektur» eine moderne Fassade entworfen hat. Wirklich spannend wird es nochmals bei den seitlichen Nachbarn der DG-Bank. Östlich grenzt das Grundstück der Akademie der Künste an, für das Behnisch und Partner mit Werner Durth eine Glasfassade entworfen haben. Behnisch, die Akademie der Künste und die Architektenkammer hatten so lange gekämpft, bis der Bebauungsplan dafür geändert wurde. So ist zu

erwarten, dass sich zwischen dem historisierenden Hotel Adlon und dem modernen Gehry eine dritte Position etablieren wird. In nuce könnte diese Ecke des Pariser Platzes zu einer Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts werden, auf drei Grundstücken ein Strauss aus den Blüten, die der Eklektizismus unseres «fin de siècle» getrieben hat. Wirklich Sorgen aber muss man sich um Gehrys Nachbarn auf der Westseite machen. Hier sollen Moore Ruble Yudell mit Gruen Associates die amerikanische Botschaft bauen. Das Projekt ist ein tiefer Griff in die postmoderne Mottenkiste und passt nicht schlecht zu Kleihues Häusern Sommer und Liebermann links und rechts vom Brandburger Tor, auch wenn der amerikanische Entwurf um Einiges verspielter ist. In der Mitte der Fassade zum Pariser Platz soll ein haushoher Schlitz mit geschwungenem Vordach über dem Eingang Offenheit signalisieren.

Das exakte Gegenteil wäre angemessener. Die Botschaft muss ein Hochsicherheitstrakt werden. Wegen der Attentate auf US-Vertretungen in Nairobi und Daressalam verlangen die Hausherren, dass zwei bestehende Strassen um 30 m wegverlegt werden und dass die südliche Hälfte des Potsdamer Platzes mit Pollern und Pflanztrögen ganz abgesperrt wird. Dass dadurch der Platz entstellt wird und die Zugänge zur DG-Bank und zur Akademie der Künste nur noch durch amerikanische Sicherheitszonen möglich wären, scheint nicht zu kümmern. Dass die verlegte Behrenstrasse 30 m in das geplante Holocaust-Denkmal zu liegen käme, ebensowenig. In Berlin stossen die Forderungen auf Unverständnis. Seit einem Dreiviertel-Jahr laufen die Verhandlungen ergebnislos. Es bleibt zu hoffen, dass sich diese höchst stadtfeindlichen Vorstellungen der amerikanischen Vertretung noch korrigieren lassen.

Der «richtige» Gehry

Wer den Pariser Platz durch das Brandenburger Tor Richtung Westen verlässt und die Liegenschaft der künftigen amerikanischen Botschaft umrundet, gelangt auf die Rückseite der Grundstücke. Und dort findet sich denn auch die Fassade, die man am Pariser Platz vergeblich gesucht hat. Dieser südliche Teil des Grundstücks ist ganz dem Wohngebäude vorbehalten. Sieben Geschosse mit dreissig Business-Apartements erheben sich über einem Parterre, das gänzlich von Zugängen und Zufahrten eingenommen wird. Ausser der zentralen Wohnhalle, in der die gläsernen Lifte auf- und absteigen, ist die Südfassade sehenswert. Sie erinnert ein wenig an «Ginger and Fred» in Prag oder an den «Zollhof» in Düsseldorf, ist aber viel ruhiger. Das ist unter anderem der Tatsache zu verdanken, dass die ganze Fassade spiegelsymmetrisch aufgebaut ist, eine Besonderheit, die sich allerdings nicht auf den ersten Blick enthüllt. Aus der gelben Sandsteinklippe ragen raumhohe Kastenfenster und betonen mit ihren Richtungswechseln den Schwung der Fassade. Faszinierend ist vor allem der seitliche Blick aus der Strasse auf die horizontal und vertikal gestaffelte und bewegte Fläche. Und das ist «ein richtiger Gehry».

Adresse des Verfassers:

Hansjörg Gadiant, dipl. Arch. ETH, Zelglistrasse 21, 8127 Forch

Anmerkungen

¹«...ich kann die Art von Architektur entwerfen, die der Berliner Senatsbaudirektor Hans Stimmann will. Ich kann das ohne weiteres, aber ich glaube nicht, dass sie relevant ist. Ich meine, und das wird er möglicherweise nicht verstehen, diese «berlinische Architektur» ist letztlich «quasi-faschistoid». Natürlich ist Hans Stimmann kein Faschist. Er ist ein liberaler, netter Mensch. Aber es gibt da eine Haltung, die ich besser verstehe: sie ist fürsorglich, aber wird dann paternalistisch. Sie überschreitet diese Grenze ohne es zu merken, und sie lässt schliesslich nur eine Richtung zu. Sie überschreitet auch die Linie von einer demokratischen Haltung zu einer autoritären, quasi faschistoid.» Frank O. Gehry in: «Leute wie ich sind für die Europäer der Schreckfaktor Nr. 1», Interview von Thomas Mense mit Gehry. In: Frank O. Gehry: Das Energie-Forum - Innovation in Bad Oeynhausen. Bielefeld 1996, S. 18

²Die Geschichte des Pariser Platzes, die Gutachten und das Bebauungsplanverfahren sind zusammen mit den Projekten am Platz ausführlich dokumentiert. In: Senatsverwaltung für Bauen, Wohnen und Verkehr (Hrsg.): Der Pariser Platz, Wiedergewinnung eines historischen Stadtraumes. Berlin 1998

³Bruno Flierl und Walter Rolfes. In: Gutachten zur Gestaltung der Gebäude am Pariser Platz, Im Auftrag des Senators für Bau- und Wohnungswesen. Berlin im September 1993, unveröffentlichtes Manuskript

⁴«Nun, in Deutschland wird gern über Architektur und Moral diskutiert. Die deutsche Psyche hungert geradezu nach einem morali-

sehen Imperativ. Sie braucht das offensichtlich mehr als jeder andere. Ich weiss auch nicht warum (lacht). Vielleicht seid ihr reiner als wir. Aber wenn man darüber nachdenkt, scheint das sehr unreif, weil man als Kind natürlich Regeln braucht, aber als Erwachsener braucht man weniger Regeln. Und weil die deutsche Psyche mehr Regeln benötigt als andere, ist das vielleicht ein Zeichen von Unreife. Ich denke, die Deutschen sollten darauf achten.» In: Wie Anm. 1, S. 16

⁵Vgl. SI+A. Nr. 38/1999, S. 29/30

⁶Michael Mönninger: Pseudomorphose und Zufallschnitt. In: Frank O. Gehry, DG-Bank Pariser Platz 3, Berlin. Prozess eines Entwurfs. Berlin 1997, S. 6 ff.

⁷Le Corbusier: Poème de l'Angle Droit. Paris 1955

⁸Zitiert nach: Falk Jaeger: Die Architektur findet im Saale statt. In: Der Tagesspiegel. Berlin 8.1.2000, S. 31

⁹Ibid.

¹⁰Cristina Bechtler und Kunsthaus Bregenz (Hrsg.): Kunst und Architektur im Gespräch, Frank O. Gehry mit Kurt W. Forster. Ostfildern-Ruit 1999

¹¹Frank Stella. In: Wie Anm. 10, S. 26

¹²Robert Wilson. In: Wie Anm. 10, S. 93

¹³Ute Riese. In: Das Manifest des «Costruire». Eine Architektur von Gerhard Merz in Harta bei Dresden. In: Kunsthaus Bregenz (Hrsg.): Gerhard Merz Dresden. Ostfildern-Ruit 1998

Bilder

S. 4/5: Verfasser. S. 6-11: Planungs AG Neufert Mittmann Graf Partner, Köln

Dächerpanorama

