



Leonie Köhren

EIN NEUES GESICHT FÜR FRANKFURT

Die Bedeutung der Postmoderne
für die Wiederentdeckung
des Stadtraums und einer
identitätsstiftenden städtischen
Architektur im ausgehenden
20. Jahrhundert

Ein neues Gesicht für Frankfurt

Leonie Köhren

Ein neues Gesicht für Frankfurt

Die Bedeutung der Postmoderne für die Wiederentdeckung des Stadtraums und einer identitätsstiftenden städtischen Architektur im ausgehenden 20. Jahrhundert

Die vorliegende Arbeit wurde als Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde vom Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität Mainz (D77) angenommen und am 17. Januar 2018 verteidigt. Der Text wurde für die Publikationsfassung überarbeitet.

Erstgutachter: Prof. Dr. Matthias Müller
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Elisabeth Oy-Marra

Die Forschungsarbeit wurde durch ein Stipendium der Stipendienstiftung Rheinland-Pfalz unterstützt und mit dem Otto-Borst-Preis 2019 zur Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses ausgezeichnet.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2019.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-584-o

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.584>

Layout und Satz: text plus form, Dresden

Text © Leonie Köhren 2019.

Umschlagabbildung: Heidemarie Niemann, Mainz. Rückseite: Leonie Köhren.

ISBN 978-3-947449-95-8 (Hardcover)

ISBN 978-3-947449-94-1 (PDF)

Inhalt

1	Einführung	9
1.1	Zur Zielsetzung und zu den Hintergründen der Arbeit	9
1.2	Forschungsstand und Forschungslücken	14
	Die Bedeutung der architektonischen und städtebaulichen Maßnahmen seit 1979 für die Stadt Frankfurt	14
	Die Bedeutung der Postmoderne im architekturtheoretischen Diskurs	17
1.3	Zur Vorgehensweise	20
2	Der Wandel der Identität der Stadt Frankfurt am Main – Von der kriegszerstörten Stadt zu »Krankfurt« bis hin zur postmodernen Kulturstadt	23
2.1	Die Entwicklung des Stadtbildes in der Nachkriegszeit vor dem Hintergrund städtebaulicher und ökonomischer Leitlinien	26
2.1.1	Die historische Bedeutung der Stadt Frankfurt am Main und die Entwicklung des Stadtbildes bis zu den Zerstörungen durch den Zweiten Weltkrieg	26
2.1.2	Der eilige Wiederaufbau in den 1950er Jahren: Prinzipien des Wiederaufbaus und ihre Auswirkungen auf die Frankfurter Innenstadt	31
2.1.3	Der Bauboom der 1960er Jahre: Das neue Leitbild der »Urbanität durch Dichte« und die Auswirkungen auf das Stadtbild	36
	Zusammenfassung: Der Identitätswandel der Stadt Frankfurt	45
2.2	Die Identitätsfrage und das Image der Stadt in den 1970er Jahren: Frankfurt am Main im Spiegel der Zeitgenossen	47
2.2.1	Außenwahrnehmung: Zeitgenössische Stimmen zur Wahrnehmung von Frankfurt in der Bundesrepublik Deutschland	48
2.2.2	Selbstbild: Die Wahrnehmung der Stadt durch ihre Bewohner	52
	Zusammenfassung	56
2.3	Wege aus der »unwirtschaftlichen Stadt«: Frankfurt auf dem Weg zu einem neuen Image	58
2.3.1	Eine neue Identität als Kulturstadt: Das Museumsufer und die Bebauung von Altstadt und Messengelände	60

3	Paradigmenwechsel in der Architektur – Die Postmoderne als Voraussetzung für die Neugestaltung der Stadt Frankfurt in den 1980er Jahren	75
3.1	Zum Kontext der Entstehung der Postmoderne	75
3.1.1	Die Vielfalt des Bauens in der frühen Moderne und die Abkehr von der historischen und semantischen Dimension der Architektur in den 1930er Jahren	75
3.1.2	Erste Kritik am Funktionalismus und am modernen Städtebau in den 1960er Jahren und die Wiederentdeckung von Urbanität	81
3.2	Wiedergewinnung von Stadtraum und Wiedererkennbarkeit von Architektur: Postmoderne Theorien und Strategien zur Identitätsstiftung	85
3.2.1	Reformansätze im Städtebau: Die Wiederentdeckung von geschichtlichen und gestalterischen Werten für Stadtraum und Architektur bei Aldo Rossi und Rob Krier	86
3.2.2	Reformansätze in der Architektur: Ein gewandeltes Architekturverständnis bei Robert Venturi und Charles Moore	91
	Ausblick	102
3.3	Postmoderne als Ausgangspunkt für ein neues Bauen im städtischen Kontext	104
3.3.1	Die architekturtheoretischen Beiträge von Charles Jencks und Heinrich Klotz zur Postmoderne-Diskussion	105
3.3.2	Kritik an der Postmoderne: Zur polemischen Debatte um die Postmoderne in Europa	111
3.3.3	Die Rolle von Heinrich Klotz im Hinblick auf die Durchsetzung der Postmoderne in Frankfurt am Main	117
	Fazit: Heinrich Klotz als PR-Agent der Postmoderne in Frankfurt?	131
4	Ein neues Gesicht für Frankfurt – Postmoderne Gestaltung im Kontext von Stadtraum und Architektur und in der Auseinandersetzung mit dem historisch vorgeprägten Ort	133
4.1	Dom/Römer und Umgebung: Der Umgang mit Architektur im historischen Kontext der Altstadt	134
4.1.1	Postmoderne Vergegenwärtigung einer zerstörten Altstadt: Die Neugestaltung des Dom-Römerberg-Bereiches und das Verhältnis von Schirn und Saalgasse zum mittelalterlichen Kern von Frankfurt	134
	Die Schirn: Arkade und Rotunde zur Sichtbarmachung des städtischen Raumes als Palimpsest	137
	Evokation der Geschichte: Die Saalgasse als Reminiszenz an die ehemalige Altstadt	163
	Resümee: Die postmoderne Neugestaltung des Dom-Römerberg-Bereiches im Kontext der »neuen« Altstadt von Frankfurt	199

4.1.2 Scharnierarchitektur zwischen Altstadt kern und Jüdischem Viertel: Das Museum für Moderne Kunst von Hans Hollein _____	202
4.1.3 Postmoderne Erinnerungskultur an einem bedeutsamen Ort der jüdischen Geschichte: Das ehemalige Kundenzentrum der Stadtwerke am Börneplatz _____	236
4.2 Postmoderne im Kontext der historischen Stadtlandschaft am Mainufer: Zur Umgestaltung des Museumsufers und zur Erhaltung seines historischen Villenbestandes _____	268
4.2.1 Entkernung als behutsamer Eingriff? Die Umbauten für das Deutsche Architekturmuseum und das Filmmuseum im Vergleich mit dem Jüdischen und dem Ikonenmuseum _____	270
Der bauhistorische Kontext _____	273
Das Haus-im-Haus-Prinzip beim DAM und Filmmuseum _____	276
Im Vergleich: Der Umgang mit dem Altbau beim Jüdischen Museum und Ikonenmuseum _____	305
Zusammenfassung: Das entkernte Gebäude als postmoderne Strategie _____	318
4.2.2 Ergänzendes Bauen: Anpassung oder Kontrast? Die Erweiterungen für Liebieghaus und Städel und für das Museum für Vor- und Frühgeschichte _____	320
Der bauhistorische Kontext _____	325
Das Verhältnis von historischer Baugestalt zu neuer Architektur _____	332
Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung: Postmoderne Ergänzungsbauten im Vergleich _____	376
4.2.3 Dialogisches Bauen im Kontext historischer Villenarchitektur: Die ehemaligen Museen für Bundespost und Kunsthandwerk _____	379
Der bauhistorische Kontext _____	382
Begegnung von Alt und Neu _____	389
Zusammenfassung: Postmoderne Neubauten im Dialog mit historischer Villenarchitektur _____	427
4.3 Das Messegelände: Postmoderne Türme als neue Merkzeichen für die Identität der Stadt _____	431
4.3.1 Das Torhaus: Ein Hochhaus als Markenzeichen für die Messe Frankfurt und zur Vergewisserung der eigenen städtischen Geschichte _____	441
4.3.2 Der Messeturm als Gegenpol zur Hochhausarchitektur der 1970er Jahre und als Imageträger für die Stadt Frankfurt _____	453
Zusammenfassung: Messeturm und Torhaus als postmoderne Zeichen der Messe _____	467
5 Ausblick und Zusammenfassung _____	469

6 Quellen- und Literaturverzeichnis	479
Ungedruckte Quellen	479
Literatur	480
Presseartikel	514
Internetquellen	520
Persönliche Mitteilungen	522
Abbildungsnachweise	523
Dank	527

1 Einführung

1.1 Zur Zielsetzung und zu den Hintergründen der Arbeit

Der Zeitpunkt für eine nähere Untersuchung postmoderner Qualitäten in Architektur und Städtebau scheint insbesondere vor dem Hintergrund dessen, was aktuell im Kontext des bestehenden städtischen Umfeldes gebaut wird, besonders günstig. Die Tendenz zur Uniformierung in Architektur und Städtebau sorgt dafür, dass, ähnlich wie schon in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts, Städte entstehen, deren artifizielles und einheitliches Erscheinungsbild kaum mehr etwas zur Identität der Stadt beiträgt. Verantwortlich dafür ist nicht nur eine abgestandene Moderne, die vor allem im Wohnungsbau zum Tragen kommt und sich auch in den großen Wettbewerben immer wieder durchzusetzen vermag, sondern auch das Verlangen nach Prestigebauten, die von sogenannten Stararchitekten entworfen werden, jedoch kaum mehr etwas über ihren Standort aussagen, sowie die gleichzeitige Sehnsucht nach der alten Stadt, die sich in zahlreichen Rekonstruktionsprojekten in Deutschland äußert.

Vor diesem Hintergrund gewinnen Ansätze, die bereits in den sechziger und siebziger Jahren entwickelt wurden und heute unter dem Stichwort »Postmoderne« subsumiert werden, wieder an bezeichnender Aktualität. In den vergangenen Jahren lässt sich ein Sinneswandel unter Architekten beobachten, der sich erneut gegen diese vorherrschende formale Homogenität im Städtebau wendet. So zeigt eine nicht unerhebliche Zahl derzeit entstehender Entwürfe, dass in der Architektur zunehmend wieder Konzepte der Postmoderne aufgegriffen werden, die erneut sinnliche und bildhafte Qualitäten gelten lassen und Wert auf das künstlerische Potenzial der Architektur sowie den Bezug zum Ort legen. Betrachtet man etwa aktuelle Bauten des Londoner Architekturbüros *Fashion Architecture Taste* (FAT)¹ oder die jüngsten Entwürfe von Caruso St. John und des deutschen Architekten Peter Kulka²,

1 So zeigen etwa die Wohnbebauung am Islington Square in Manchester (2006) oder das *House for Essex* (2015), das eine Art Gesamtkunstwerk mit goldenen Satteldächern und bogenförmigen Giebeln darstellt, ein Wiederaufgreifen postmoderner Formen. Auch das *Inntel Hotel* in Zaandam des Büros *WAM Architects* hat mit seiner außergewöhnlichen Gestaltung, die sich an traditioneller niederländischer Architektur orientiert, Aufmerksamkeit erhalten. Vgl. hierzu auch Farrell/Furman 2017, S. 187 ff.

2 Siehe etwa Kulkas Beitrag zum 2016 durchgeführten Wettbewerb für die »Historische Mitte« der Stadt Köln, bei dem der Architekt auf den geschlossenen Baukörper des Stadt-

die wieder ganz ungezwungen mit historischem Formenvokabular operieren, lässt sich durchaus behaupten, dass die Postmoderne im Augenblick ein nicht unbedeutendes Revival feiert³ – wenn auch in einem anderen Gewand.

In der Fachwelt hat die Postmoderne vor allem in Folge der Londoner Ausstellung »Postmodernism. Style and Subversion 1970–1990« im Victoria & Albert Museum im Jahr 2011⁴ zunehmend Interesse gefunden und mit der 2014 vom Deutschen Architekturmuseum ausgerichteten Jubiläumsausstellung zu seinem 30-jährigen Bestehen einen ersten Höhepunkt erlebt.⁵ Insbesondere in den Onlinemedien und in den sozialen Netzwerken ist dieser Architekturphase in den letzten Jahren große Aufmerksamkeit zuteil geworden.⁶ Seit 2014 widmet sich sogar eine eigens zur Würdigung der Postmoderne gegründete Facebook-Gruppe unter dem Namen *Postmodernism Appreciation Society* sowohl den aktuellen Tendenzen in der Architektur als auch den Koryphäen und Verfehlungen dieser Epoche.

Neben dieser bis vor wenigen Jahren nahezu unbemerkten Wiederkehr der Postmoderne in der gegenwärtigen Architektur geraten mittlerweile auch die Veränderungsprozesse postmoderner Bauten – nicht zuletzt durch die zunehmende Distanz zu einer mittlerweile als abgeschlossen geltenden Epoche – seit einigen Jahren in den Fokus. Dies zeigte unter anderem die 2016 durch die *Twentieth Century Society* veranstaltete Londoner Konferenz, die sich unter dem Thema »Pomo Architecture under threat?« den bedrohten postmodernen Bauten in London, unter anderem dem von James Stirling entworfenen Gebäude *One Poultry*, widme-

museums Blendbögen setzte. Das Büro Barkow Leibinger, das ebenso wie Kulka eine Anerkennung erhielt, arbeitete dagegen beim Kurienhaus mit abstrahierten Spitzbögen. Den Wettbewerb konnte Volker Staab im Oktober 2016 für sich entscheiden. Vgl. *BauNetz* 2016.

- 3 Selbst Architekturtheoretiker Charles Jencks, der den Begriff »Postmoderne« maßgeblich geprägt hat, sprach 2018 im Interview mit der *BauNetzwoche* über das augenscheinliche Über- und Wiederaufleben der Postmoderne. Vgl. Becker/Meyer 2018, S. 7.
- 4 Die Ausstellung zeigte vor allem, wie die Postmoderne ab den siebziger Jahren alle Bereiche der populären Kultur, darunter Kunst, Film, Musik, Design und Mode, beeinflusste. Vgl. Adamson/Pavitt 2011.
- 5 Ausstellung »Mission: Postmodern. Heinrich Klotz und die Wunderkammer DAM« im Deutschen Architekturmuseum, Frankfurt, 09. 05. 2014–19. 10. 2014.
- 6 Zu nennen sind etwa Online-Plattformen wie *Failed Architecture* oder das webbasierte Magazin *Dezeen*, das 2015 unter anderem einen Online-Guide zur Postmoderne veröffentlichte. Vgl. *Dezeen* 2015. Daneben erscheinen seit 2014 zunehmend Artikel in Fachzeitschriften, die sich der Postmoderne widmen, wie auch verschiedene Veranstaltungen die Aktualität dieser umstrittenen Epoche zeigen, z. B. das von *archithese* initiierte Symposium »Die Aktualität der Postmoderne« am 04. 10. 2016 im Architekturmuseum (SAM) in Basel; vgl. auch Elser 2015. Dem in den letzten Jahren rapide gestiegenen Interesse an der Postmoderne versucht auch das kürzlich erschienene und reich bebilderte Buch *Revisiting postmodernism* gerecht zu werden. Mit Schwerpunktsetzung auf britischer Architektur und persönlichen Anekdoten des Architekten Sir Terry Farrell wendet es sich bewusst an ein breiteres Publikum und versucht, einen Überblick über die Postmoderne als umfassendes kulturelles Phänomen zu geben. Vgl. Farrell/Furman 2017.

te.⁷ Die Rettung des akut vom Abriss bedrohten *Portland Building* von Michael Graves stellte schließlich im Jahr 2014 eine der ersten öffentlichen Kampagnen zur Erhaltung eines postmodernen Gebäudes dar.⁸ Ende 2017 folgte eine kontroverse Debatte um die von Snøhetta geplante Modernisierung des 1979 von Philip Johnson entworfenen *AT&T Building* in New York – eine Ikone der Postmoderne, die durch die baulichen Eingriffe wichtiger Bestandteile beraubt worden wäre.⁹ Auch in Deutschland werden zurzeit die Denkmalwerte der achtziger Jahre entdeckt und zunehmend Objekte aus dieser Zeitschicht erfasst.¹⁰ 2016 wurde in Frankfurt am Main die Unterchutzstellung bedeutender architektonischer Zeugnisse dieser Epoche eingeleitet. Als erster postmoderner Bau in Frankfurt wurde der Messeturm im Jahr 2018 offiziell in die Denkmalliste aufgenommen.¹¹ Dies hebt nicht nur abermals die Bedeutung der Postmoderne im architektonischen Diskurs hervor, sondern begründet zugleich die ausdrückliche Signifikanz der vorliegenden Untersuchung.

Denn auch wenn die Postmoderne in der Praxis aktueller denn je erscheint – in der Architektur gehört sie noch immer zweifelsohne zu den umstrittensten Architekturphasen des 20. Jahrhunderts und aufgrund der kontroversen Formensprache zugleich zu jenen Phasen, an denen sich der architekturtheoretische Diskurs bisher nur wenig abgearbeitet hat. Dies verwundert nicht nur angesichts der Vielfalt der Architektur und der zahlreichen herausragenden Projekte, die unter dem Banner der Postmoderne entstanden sind, sondern auch im Hinblick auf ihre wegweisenden Ideen, die bis heute nachwirken. Die vorliegende Studie möchte diese Lücke schließen, indem sie anhand von ausgewählten Frankfurter Bauten der achtziger und neunziger Jahre Perspektiven postmoderner Architektur aufzuzeigen versucht, deren Relevanz insbesondere vor dem Hintergrund des 2018 vollendeten Wiederaufbaus der Frankfurter Altstadt¹² und des heutigen Umgangs mit Architektur im historischen Kontext in Erscheinung tritt.

7 Nach jahrelanger Ungewissheit steht das Londoner Gebäude nun seit Dezember 2016 unter Denkmalschutz – als jüngstes Gebäude, das bisher in England ausgewiesen wurde.

8 Vgl. Bevan 2016.

9 Am 31. Juli 2018 stellte die *New Yorker Landmark Preservation Commission* das Hochhaus unter Denkmalschutz. Damit ist der geplante Umbau vorerst nicht mehr möglich.

10 Vgl. Themenheft zur Postmoderne der Zeitschrift *Die Denkmalpflege*, H. 2, 2016.

11 Zugleich sind die Gebäude dieser Zeitschicht weiterhin akut gefährdet. Mit dem bevorstehenden Abriss des 1979 bis 1982 gebauten Rebstockbads des Frankfurter Architekten Glaser, der 1979 auch an den Entwürfen für die Saalgasse beteiligt war (siehe Kap. 4.1.1.), wird Frankfurt ein wichtiges bauliches Dokument der Postmoderne verlieren.

12 Der Wiederaufbau der Frankfurter Altstadt gehört zu den größten Rekonstruktionsmaßnahmen Deutschlands. Das Areal westlich des sog. Frankfurter Doms, auf dem der sog. Archäologische Garten liegt und sich bis 2010 das Technische Rathaus befand, wurde ab 2012 im Rahmen des *Dom-Römer-Projekts* mit kleinteiligen Alstadthäusern neu bebaut, darunter 15 Rekonstruktionen. Im Jahr 2005 hatte die Stadt infolge der Entscheidung zum Abriss des Technischen Rathauses einen städtebaulichen Ideenwettbewerb ausgeschrieben, aus dem das Frankfurter Büro KSP Jürgen Engel als Sieger hervorging. Dessen Entwurf wurde zwar nicht verwirklicht, der geäußerte Unmut von Bürgern und Politikern angesichts des modernen Entwurfs von KSP führte jedoch letztlich zu der bis

Frankfurt eignet sich im besonderen Maße für eine nähere Untersuchung post-moderner Strategien, da in dieser Stadt in der damals einmaligen Situation eines Umbruchs sowohl im architekturtheoretischen Denken in Europa als auch in der Identitätspolitik Frankfurts nach der Wiederaufbauzeit und der jahrzehntelang andauernden Konzentration auf einen funktionalistischen Städtebau eine Vielzahl von architektonisch anspruchsvollen Bauten entstanden ist, die mit ihren sehr unterschiedlichen Ansätzen als Schlüsselwerke der deutschen Postmoderne gelten können. In keiner anderen deutschen Stadt sind die Ideen der amerikanischen Postmoderne in dieser Dichte und in einer derart hohen Qualität verwirklicht worden.

Die Abkehr vom sogenannten »Bauwirtschaftsfunktionalismus«¹³ sowie die Wiederentdeckung von gestalterischen und die spezifische Ortsgeschichte berücksichtigenden Qualitäten in der Architektur kennzeichnen jene Phase, in der sich die als Bankenmetropole bekannte Stadt nicht nur in Deutschland, sondern europaweit neu positionieren wollte. Ausschlaggebend für diesen Wandel waren nicht nur soziale, wirtschaftliche und kommunalpolitische Faktoren, sondern vor allem ein gewandeltes Architekturverständnis in Europa, das sowohl dem Stadtraum als auch der Architektur innerhalb des städtischen Gefüges wieder mehr Bedeutung zumaß als dies in den vorangegangenen zwei Jahrzehnten der Fall gewesen war.

Die Wahrnehmung der Stadt Frankfurt am Main, die als Wahl- und Krönungsstadt der deutschen Kaiser eine bedeutsame historische Vergangenheit aufweist, war in den siebziger Jahren, sowohl auf nationaler als auch auf internationaler Ebene, allein geprägt durch das Image als Deutschlands wichtigster Finanz- und Wirtschaftsstandort, das durch die einprägsame Silhouette zahlreicher, hoch aufragender Büro- und Bankentürme zusätzlich bestärkt wurde. Die rein auf Zweckmäßigkeit ausgerichtete Architektur, sowie das Bemühen um eine autogerechte Stadt seit den sechziger Jahren hatten insbesondere in Frankfurt eine städtebauliche Situation hervorgebracht, die als wenig lebenswert galt und dazu führte, dass Frankfurt zum Inbegriff der »Unwirtlichkeit einer Stadt«¹⁴ geworden war. Die Frage, inwiefern und auf welchem Wege es der Stadt gelingen kann, sich von diesem negativen Bild zu lösen, sodass eine städtische Identität entsteht, die sowohl von den Bewohnern als auch von außen positiv wahrgenommen wird, rückte in diesen Jahren mehr denn je in den Vordergrund städtebaulicher Überlegungen. Die seit den sechziger Jahren aufkommenden, ursprünglich aus Amerika stammenden Ideen der sogenannten Postmoderne, die erstmals seit Jahrzehnten wieder Geschichte und Vielfalt in der Architektur zuließen, fielen aus diesem Grund in Frankfurt auf besonders fruchtbaren Boden. Vor allem zwei engagierte Personen, der aus Marburg stammende Kunsthistoriker Heinrich Klotz und der Frankfurter Kulturdezernent

heute kontrovers diskutierten Idee, die kleinteilige Altstadt mittels Rekonstruktionen wieder Wirklichkeit werden zu lassen.

13 Das Schlagwort vom Bauwirtschaftsfunktionalismus stammt vom Architekturhistoriker Heinrich Klotz. Vgl. Klotz 1984a, S. 34.

14 Vgl. Mitscherlich 1965.

Hilmar Hoffmann, ergriffen in dieser Situation und mit besonderer Unterstützung durch das städtische Hochbauamt sowie der neu gewählten CDU-Regierung die einzigartige Chance, sich die Ideen der Postmoderne für die Stadt Frankfurt zu Nutzen zu machen und sie in einmaliger Weise in gebaute Architektur umzusetzen. Mit der bewussten Entscheidung für die Postmoderne und der dementsprechend deutlichen Zusage an die aktuellen Tendenzen in Architektur und Städtebau sollte die schlecht beleumundete Stadt aufgewertet werden und das Image einer national und international angesehenen Kulturmetropole, die eine qualitätvolle und die Historie der Stadt berücksichtigende Architektur aufweist, angestrebt werden.

Im Zuge der Neudefinition als lebenswerte und kulturell wertvolle Stadt galt es zunächst, zentrale Plätze wie den Dom-Römerberg-Bereich in der Altstadt, der eine weit zurückreichende Historie aufweist und im Zweiten Weltkrieg fast vollständig zerstört worden war, neu zu gestalten. Nach jahrzehntelangem Brachliegen und zahlreichen gescheiterten Versuchen, diesen Bereich in Wettbewerben neu zu gestalten, setzte sich ab 1980 mit der Kunsthalle Schirn und den Häusern an der Saalgasse eine Neubebauung durch, die sich, abgesehen von der Rekonstruktion der historischen Ostzeile am Römerberg, im Wesentlichen aus Elementen zeitgenössischer Architektur zusammensetzte, die den damals aktuellen Tendenzen der Postmoderne entsprachen.

Das sogenannte Museumsuferprojekt hingegen, das seit den siebziger Jahren propagiert wurde, sollte unterschiedlichste Museen am Mainufer versammeln und auf diese Weise ein kulturelles Gegenstück zur Bankenstadt hervorbringen. Die Stadt erwarb im Rahmen des Bauprogramms ehemalige, bürgerliche Villen des 19. Jahrhunderts, die umfangreiche Umbaumaßnahmen erfuhren, durch die neue Nutzung jedoch in ihrer historischen Bausubstanz im Wesentlichen erhalten blieben. Das Deutsche Architekturmuseum von Oswald Mathias Ungers und die Erweiterung des Liebieghauses durch das Büro Scheffler + Warschauer gehören zu den wichtigen Kulturbauten, die vor diesem Hintergrund entstanden sind. Es wurden aber auch neue, eigens für spezifische Sammlungen gedachte Museumsgebäude in Angriff genommen, deren Entwürfe man in bundesweit beachteten Architekturwettbewerben ermittelte, wie etwa das Museum für Angewandte Kunst von Richard Meier, das Museum für Kommunikation von Behnisch und Partner oder auch das Museum für Moderne Kunst von Hans Hollein und das Archäologische Museum von Josef Paul Kleihues. Die beiden letztgenannten Museen sind zwar nicht direkt am Mainufer errichtet worden, müssen aber im Zusammenhang mit der Idee des Museumsufers gesehen werden.

Obwohl sich Frankfurt von dem Image als reine Wirtschafts- und Finanzmetropole distanzieren und sich als Kulturstadt etablieren wollte, wurde ein ebenso von international bekannten Architekten begleiteter Ausbau der Messe in Angriff genommen, die als entscheidendes städtisches Identitätsmerkmal für Frankfurt einen hohen Stellenwert einnimmt und aufgrund ihrer Nähe zur Innenstadt eine bedeutsame Rolle für die Stadtgestalt spielt. Es entstanden Bauten wie das Messtorhaus von Oswald Mathias Ungers und der Messeturm von Helmut Jahn, die eine

neue Ära der Hochhausarchitektur einleiteten und im Zusammenhang mit der von außen wahrnehmbaren Fernwirkung und ihrer Symbolhaftigkeit bis heute als Markenzeichen der Messe gelten.

Angesichts der konsequenten architektonischen Umsetzung mittels zahlreicher, vor allem der Kunst und Kultur dienenden Neubauten, seit Ende der siebziger Jahre lässt sich am Beispiel der Stadt Frankfurt am Main die Bedeutung der Postmoderne für Stadtraum und Architektur in ausgezeichneter Weise untersuchen und nahe am architektonischen Objekt erforschen. Die vorliegende Studie befasst sich in diesem Sinne mit einer äußerst aktuellen Fragestellung, in deren Fokus die Frage steht, mit welchen Mitteln es gelingen kann, dass kriegszerstörte deutsche Städte auch noch Jahrzehnte nach Kriegsende zu einem identitätsstiftenden Stadtbild zurückfinden.

1.2 Forschungsstand und Forschungslücken

Obwohl der Durchbruch der architektonischen Postmoderne in Deutschland und der Wandel der Stadt Frankfurt am Main in den siebziger und achtziger Jahren eine fest verbundene Einheit bilden und die Postmoderne eine herausragende Bedeutung für die städtische Architektur hat, gibt es bisher keine systematische Erforschung der Auswirkungen, die dieser Umbruch im ausgehenden 20. Jahrhundert auf die städtebauliche und architektonische Gestalt der Stadt Frankfurt hatte und die Architektur dieser Jahrzehnte unter besonderer Berücksichtigung von identitätsstiftenden und ästhetischen Qualitäten in den Fokus stellt. Die vorherrschende Lesart ist noch immer deutlich von den wirtschaftlichen und kommunalpolitischen Umständen der Mainmetropole bestimmt, von der Frage nach dem politisch-ökonomischen Nutzen, den die Stadt aus diesen zahlreichen Baumaßnahmen ziehen konnte, sowie dem stark polarisierenden Postmoderne-Diskurs jener Jahre, durch dessen Vorrangstellung die damaligen Projekte bisher kaum eine Betrachtung aus der heutigen Perspektive erfahren haben.

Die Bedeutung der architektonischen und städtebaulichen Maßnahmen seit 1979 für die Stadt Frankfurt

Grundlage für den architektonischen und städtebaulichen Umbruch ab 1979 bildet die in hohem Maße als »unwirtlich« empfundene Situation der Stadt Frankfurt, zu der die Entwicklung seit dem Zweiten Weltkrieg geführt hatte. Die Entwicklung der Stadt nach 1945 ist sowohl hinsichtlich städtebaulicher Fragen als auch kommunalpolitischer Aspekte bereits gut aufgearbeitet worden,¹⁵ wobei folgerichtig auch die

15 Vgl. Müller-Raemisch 1990; Müller-Raemisch 1998; Balsler 1995. Eine aktuelle Aufarbeitung der Wiederaufbauplanungen der Frankfurter Altstadt und der städtebaulichen Ent-

baulichen Maßnahmen seit dem Ende der siebziger Jahre Erwähnung finden. Das Bauprogramm richtete sich in diesen Jahren explizit auf die kulturelle Struktur der Stadt, vor allem auf den Wiederaufbau des historischen Stadtzentrums, des Römerbergs, auf die Messebauten und auf das Museumsufer am Main. Die entsprechenden baulichen Projekte erfuhren bislang jedoch lediglich isolierte Einzelbetrachtungen und fanden insbesondere unter wirtschaftlichen und politischen Aspekten sowie vor dem Hintergrund ihrer Entstehung und Wettbewerbsbedingungen Eingang in die Forschung. Die vorliegende Studie versucht daher anhand der genannten zentralen Stadtbereiche, die damaligen vielgestaltigen Ansätze zu einem neuen Umgang mit Architektur anhand der historischen Bedingungen sowie der sich verändernden Rezeption und unter besonderer Berücksichtigung ihrer stadträumlichen und gestalterischen Qualitäten zu veranschaulichen.

Beim Messegelände soll der Fokus dabei auf den Gebäuden des Messeturms und des Torhauses liegen, die im Vergleich mit anderen Hochhäusern des Frankfurter Bankenviertels betrachtet werden, um zu verdeutlichen, welchen Beitrag die Postmoderne hinsichtlich des Hochhausbaus in Frankfurt leistet. Die Analyse von weiteren für die Stadt Frankfurt bedeutenden Bank- und Bürogebäuden, die Ende der siebziger Jahre eine neue Zeichenhaftigkeit in die Hochhausarchitektur einführten, wäre in diesem Zusammenhang ein weiterer lohnender Gesichtspunkt. Insbesondere der Neubau der Landeszentralbank (heute: Hauptverwaltung der Bundesbank in Hessen) als Kontrapunkt zur üblichen Hochhausgestalt und als postmoderne Variante eines Bankgebäudes kann vor diesem Hintergrund als beispielhaft gelten.¹⁶ Da der Fokus dieser Arbeit jedoch in erster Linie auf der historischen Stadtgestalt liegt, die mittels der umfangreichen Neugestaltung durch postmoderne Architektur ein neues Gesicht erhielt, wird die Landeszentralbank trotz ihrer zentralen Bedeutung als exemplarischer Bau der Postmoderne hier ausgeklammert. Eine detaillierte Analyse des Bauwerkes im Zusammenhang mit einem vergleichenden Blick auf die anderen Bankengebäude Frankfurts würde den Rahmen zudem weit aus sprengen.

Die Anfang der achtziger Jahre erfolgte Neubebauung des Dom-Römerberg-Bereichs, die damals eine Vielzahl kritischer Stimmen hervorrief, ist anhand einzelner zeitgenössischer Publikationen des Magistrats der Stadt hinsichtlich ihrer Entstehungsbedingungen gut dokumentiert,¹⁷ hat jedoch bis heute keine umfassende Analyse ihrer architektonischen Bestandteile erhalten, geschweige denn eine Neu-

wicklungen von 1900 bis heute bietet der im Rahmen einer Ausstellung im Deutschen Architekturmuseum herausgegebene Katalog »Die immer neue Altstadt«. Vgl. Sturm/Schmal 2018.

16 Der Entwurf geht auf die Architekten Jourdan, Müller, Albrecht sowie Berghof, Landes, Rang aus Frankfurt zurück, die auch in der Saalgasse mit je einem Haus vertreten sind. Zur Landeszentralbank vgl. Landeszentralbank 1988; Rumpf 1988; Rang 1989; Deutsche Bundesbank 2012.

17 Vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1980a/1983a/1984; Kulturgesellschaft Frankfurt 1986.

betrachtung aus heutiger Perspektive.¹⁸ Für das Museumsufer liegen, abgesehen von vereinzelt zeitgenössischen Monografien zu einigen wenigen Museumsbauten,¹⁹ zwei umfassende Publikationen vor, die nicht nur Entstehungsgeschichte und politische Hintergründe der einzelnen Museen beleuchten, sondern auch Architekturkritiker zu Wort kommen lassen, welche die Bauten vor dem Hintergrund ihrer Zeit kritisch beurteilen.²⁰ Doch gerade bei diesen damals neu entstandenen, wegweisenden Museumsbauten gilt es, sie nicht nur vor dem Hintergrund der Postmoderne-Kritik zu betrachten, sondern vor allem auch auf einer bildwissenschaftlichen Ebene, die Architektur als Kommunikationsmedium anerkennt und ihre Wirkung auf den Außenraum miteinbezieht. Zu den Bauten des Messegeländes existieren lediglich vereinzelte Veröffentlichungen, die sich vorwiegend Fragen der Konstruktion und Bedingungen der jeweiligen Wettbewerbe widmen.²¹ Weder Fragen der Gestaltung noch Fragen nach der Wirkung im Stadtraum in Bezug auf die umgebende Architektur werden in ausreichendem Maße berücksichtigt. Zwei Universitätsschriften zeigten in den vergangenen Jahren, dass postmoderne Architektur in Frankfurt insbesondere unter dem Aspekt der allenthalben geforderten Urbanität von Städten und der imagefördernden Wirkung der Architektur wieder an Interesse gewinnt.²² Einen Forschungsbeitrag leistet vor allem André Bideau, der die Mediatisierung und Politisierung der Architektur in Frankfurt im Zusammenhang mit dem Paradigmenwechsel, der mit dem Übergang zur Postmoderne einherging, erkannt hat.²³ Hier scheint jedoch eine allzu starke Konzentration auf Fragen nach der Schaffung von Urbanität und ein auf Globalisierung gerichtetes Interesse, das insbesondere Stadtimage und Stadtmarketing in den Vordergrund stellt, vorzuherrschen. Allein die zeitgenössischen Publikationen von Heinrich Klotz aus den acht-

18 Katja Marek hat sich in ihrer Dissertation unter anderem mit der Rekonstruktion des Römerbergs in Frankfurt befasst, wobei auch die Architektur von Schirn und Saalgasse unter dem Aspekt der städtischen Identitätsfindung Erwähnung finden. Vgl. Marek 2009, hier insbes. S. 53–80.

19 Insbesondere das Museum für Kunsthandwerk (heute: Museum Angewandte Kunst) sowie das Deutsche Architekturmuseum haben größere Aufmerksamkeit erhalten. Dies mag u. a. daran liegen, dass diese beiden Museen hinsichtlich ihrer Architektur zumeist positive Bewertungen erfahren haben, was sich von den anderen postmodernen Bauten nicht behaupten lässt. Zum DAM vgl. Schreiber 1990b; Flagge 1985; Klotz 1985a; Peters 1984; Rumpf 1984; Jaeger 1981. Zum Museum für Kunsthandwerk vgl. Brawne 1992; Schreiber 1990b; Schreiber 1985b; Frampton 1985; Huse 1985; Rumpf 1985.

20 Vgl. Hoffmann 2009 sowie Lampugnani 1990. Peht 2006 bietet außerdem einen zusammenfassenden Überblick über die Postmoderne. Alle hier behandelten Objekte in Frankfurt finden dabei Erwähnung, ohne jedoch einer näheren Analyse unterzogen zu werden. Vgl. ebd., S. 404–418.

21 Vgl. Mannel 1998; Murphy/Jahn 1991; Ungers 1988.

22 Vgl. Bideau 2011; Stauffacher 2010.

23 So wurden die Neubauten nicht nur bewusst in Bezug zur städtischen Öffentlichkeit gesetzt und mit Hinblick auf eine von außen wahrgenommene Wirkung gestaltet, sondern sie zeugen auch von einer zunehmenden Rolle der Architektur im städtischen Umraum, die auf Selbstvermarktung und Unterscheidung innerhalb der Städtekonkurrenz zielen.

ziger Jahren ziehen in einem ausführlicheren Rahmen ästhetisch-gestalterische Fragen der Frankfurter Bauten in Betracht.²⁴ Klotz bemühte sich ausdrücklich um die Durchsetzung der Postmoderne in Frankfurt und zeichnete insbesondere für die Errichtung des Deutschen Architekturmuseums und dessen Verwirklichung durch den Architekten Oswald Mathias Ungers verantwortlich. Auch Architekturkritiker wie Dieter Bartetzko und Mathias Schreiber beschäftigten sich damals in zahlreichen veröffentlichten Artikeln in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* eingehend mit den neu entstehenden Bauten – im Gegensatz zu Klotz besitzen sie jedoch eine negativ bewertende Auffassung von Postmoderne und standen den damaligen Bauaktivitäten in Frankfurt von Beginn an äußerst kritisch gegenüber.²⁵

Der Grund für die Vernachlässigung mag an den noch immer zumeist negativen Bewertungen der Postmoderne liegen, die ab den neunziger Jahren derart in Verruf geraten war, dass die Architektur keine große Beachtung mehr fand. Einen entscheidenden Fortschritt leistet in dieser Hinsicht das Deutsche Architekturmuseum in Frankfurt, das der Postmoderne im Jahr 2014 zur Feier seines 30-jährigen Bestehens und seines Gründungsdirektors Heinrich Klotz eine groß angelegte Ausstellung widmete. Ausgangspunkt waren Tagebuchaufzeichnungen von Klotz, die das Museum in mehrjähriger Arbeit aufbereitet und in diesem Zusammenhang erstmals publiziert hat.²⁶ Die Materialien dokumentieren nicht nur anschaulich die Entstehungszeit des Museums und seinen Sammlungsaufbau, sondern erweitern auch maßgeblich das Wissen um die Beziehungen von Heinrich Klotz zur internationalen Architekturszene und die Hintergründe zu der sich etablierenden Postmoderne. Ein gesonderter Teil der Ausstellung widmete sich auch der Frankfurter Postmoderne, in deren Zeit die wichtigsten Kulturbauten der Stadt entstanden sind. Die Ausstellung leistete somit einen wesentlichen Beitrag zur Neuentdeckung der Postmoderne, die nun, mehr als 30 Jahre später, wieder in den Fokus der Architekturdiskussion gerät.

Die Bedeutung der Postmoderne im architekturtheoretischen Diskurs

Im architekturtheoretischen Diskurs der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat die Postmoderne eine zentrale Bedeutung. Ausgangspunkt und immer wieder aufgegriffener Bezugspunkt ist die Interpretation des amerikanischen Architekturtheoretikers Charles Jencks, der den aus der Literaturwissenschaft negativ vorbelasteten Begriff der Postmoderne ins Positive wendete und auf vielfältige Erscheinungsformen von Architektur übertrug.²⁷ Der gerade für Deutschland relevante Definitionsansatz stellt derjenige von Heinrich Klotz dar, der anders als Jencks

24 Vgl. Klotz 1984a; Klotz 1984b; Klotz 1984c.

25 Vgl. Bartetzko 1986; Bartetzko 1991 sowie verschiedene Artikel von Mathias Schreiber in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*.

26 Vgl. Klotz-Tapes 2014.

27 Vgl. Jencks 1980a.

nicht im Stilpluralismus die wesentliche Kennzeichnung der Postmoderne sah, sondern den fiktionalen Charakter der Architektur hervorhob²⁸ und damit zum wichtigsten Repräsentanten postmoderner Architekturtheorie in Deutschland wurde. Im Mittelpunkt der Überlegungen steht sowohl bei Jencks als auch bei Klotz die Bedeutung der Postmoderne als Überwinderin einer technokratisch und geschichtslosen modernen Architektur, die nach dem Zweiten Weltkrieg zum vermeintlich tristen Bauwirtschaftsfunktionalismus verkommen war.

In der zeitgenössischen Beurteilung spiegeln sich die Schwierigkeiten einer Annäherung an die Architektur der achtziger Jahre und deren Etikettierung mit »Postmoderne« wohl am deutlichsten wider. Denn basierend auf diesen Zuschreibungen und den Beiträgen vieler anderer Kritiker, vor allem aus den Bereichen Architektur und Philosophie wohnt dem Begriff Postmoderne bis heute eine Uneindeutigkeit inne, die eine oftmals unpassende und zugleich inflationäre Verwendung des Begriffes zur Folge hatte und den ursprünglichen Anspruch einer Reform der Moderne letztendlich konterkarierte. Die gängige Beurteilung entspricht dabei noch immer der stark vom Postmoderne-Diskurs der achtziger Jahre und von den Vertretern der Moderne geprägten Interpretation. So wird die Postmoderne bis heute mit einer historisierenden Architektur und der Verwendung von billig umgesetzten Formzitate in Verbindung gebracht, die mit ironischen Elementen operiert und hauptsächlich populistische Bedürfnisse befriedigt. Ihrer historisierenden und zunehmend verspielten Formensprache wurde man bereits Mitte der achtziger Jahre überdrüssig, sodass die Postmoderne unter den Architekturkritikern in Deutschland bereits 1987 als vorbei galt.²⁹ Vor diesem Hintergrund geriet der innovative Charakter und einstige Anspruch der Postmoderne, die in eine Sackgasse geratene moderne Architektur einer gestalterischen Revision zu unterziehen und mit einer bildhaften, assoziationsgeladenen Herangehensweise neu zu beleben, vollends in Vergessenheit.

Trotz ihrer zentralen Bedeutung für den Wert von historischen Formen in einem aktuellen Kontext und den auch heute noch relevanten Errungenschaften für eine umweltbezogene, narrative und wieder an Geschichte und Tradition orientierte Architektur, wurde sie stets nur halbherzig ernst genommen und ist bezeichnenderweise keinen größeren Forschungsanalysen mehr unterzogen worden. Der Begriff bedarf nach Ansicht der Verfasserin jedoch einer grundsätzlichen Neubewertung, insbesondere unter Berücksichtigung von identitäts- und sinnstiftenden als auch gestalterischen Qualitäten für Stadtraum und Architektur. Bislang konnten solche differenzierten Betrachtungen jedoch kaum Eingang in den Architekturdiskurs fin-

28 Siehe Anm. 25.

29 So verkündete Günter Fischer bereits 1987 den Abschied von der Postmoderne im gleichnamigen Buch »Abschied von der Postmoderne«; vgl. auch Pehnt 1987. Das »Ende« der architektonischen Postmoderne wird in der Regel spätestens mit der politischen Wende um 1990 angesetzt. Eine entsprechende zeitliche Zäsur ist jedoch nur schwer zu greifen ist, da es auch nach dem vermeintlichen »Ende« immer wieder »postmoderne« Tendenzen gegeben hat. Vgl. Durth 2001, S. 589.

den, geschweige denn in die Beurteilung der Frankfurter Bauten. Die bereits erwähnte Ausstellung des Architekturmuseums in Frankfurt macht dahingehend einen ersten Schritt, und auch die vorliegende Untersuchung möchte hier anknüpfen und versuchen, die Postmoderne als ernstzunehmende Zwischenstufe, die sich auch mit Geschichte auseinandersetzt, sowie die unter ihrem Banner entstandenen Bauten einer Neubewertung zu unterziehen. Als objektive Würdigung war dies bisher aufgrund des durch eine harte Gegnerschaft bestimmten Postmoderne-Diskurses in den achtziger Jahren kaum möglich. Im Fokus steht folglich auch die Frage, wie es mit einem Abstand von mittlerweile drei Jahrzehnten gelingen kann, eine Brücke zu der bislang in der Architekten- und Architekturkritikerschaft nur wenig beliebten Postmoderne als ein ernstzunehmendes Konzept zu bauen.

Eine Neubetrachtung der in den achtziger Jahren entstandenen Architektur kann dazu beitragen, Erkenntnisse für einen heutigen angemessenen Umgang mit Architektur im historischen Kontext zu gewinnen. Gerade vor dem Hintergrund des 2018 abgeschlossenen Dom-Römer-Projekts, das die Altstadt durch mehrere Rekonstruktionen hat wiedererstehen lassen, muss hinterfragt werden, inwieweit die damaligen Kritikpunkte an den postmodernen Bauten noch heute gelten.

Das Forschungsvorhaben zielt vor diesem Hintergrund auf eine kritische Befragung der Bedeutung der Postmoderne für die Stadt Frankfurt am Main und auf eine differenzierte Analyse der in Folge des städtebaulichen Wandels entstandenen Architektur. Diese soll nicht nur in ihren verschiedenen Facetten und unter besonderer Berücksichtigung ihrer gestalterischen Qualitäten im Hinblick auf ein identitätsschaffendes, städtisches Lebensumfeld analysiert werden, sondern auch in den übergeordneten Kontext der in den siebziger Jahren entscheidenden Identitätsfrage für die Stadt Frankfurt und den damals hochaktuellen Theorien der Postmoderne gestellt werden. Heinrich Klotz' Konzept einer narrativen Architektur, die neben der Funktion auch die Fiktion berücksichtigt, bildet dabei neben der Mehrfachcodierung, wie sie Charles Jencks definiert hat, die wesentliche Grundlage des Begriffes der Postmoderne in der Architektur, wie er auch im Folgenden verstanden werden soll. Im Wesentlichen sind es jedoch die unterschiedlichen Strategien und Ansätze zur kritischen Reflexion der Moderne, welche die Architekten der hier vorgestellten Objekte vereint und die – unabhängig von dem (uneindeutigen) Epochenbegriff – von Interesse sind. Ungeachtet der genauen Begriffsbestimmung soll der Fokus darauf liegen, die Möglichkeiten des Bauens im historischen Kontext der Stadt Frankfurt anhand von Fallstudien aufzuzeigen und deren möglichen Vorzüge für eine identitätsstiftende Architektur zu beleuchten – insbesondere vor dem Hintergrund der Frage, ob die Postmoderne heute überhaupt noch Relevanz besitzt und – neben der gebauten Architektur – noch andere Spuren hinterlassen hat.

1.3 Zur Vorgehensweise

Zu Beginn wird die städtebauliche Entwicklung der Stadt nach 1945 dargelegt und in einen Kontext mit den entsprechenden Leitbildern in Architektur und Städtebau gestellt. Anhand der vorhandenen Literatur und der lokalen, aber auch überregionalen Tagespresse werden zudem die wirtschaftlichen und kommunalpolitischen Bedingungen in Frankfurt sowie die städtebaulich relevanten Debatten der siebziger Jahre aufbereitet, die Aufschluss über Selbstbild und Außenwahrnehmung der Stadt in dieser Zeit geben. Die mit den Konsequenzen einer funktionalistisch orientierten Stadtplanung einhergehenden Debatten sind der maßgebliche Ausgangspunkt, um die Postmoderne in ihrer Bedeutung für die Stadt Frankfurt in vollem Umfang zu erfassen.

In einem weiteren Schritt werden auf Grundlage der Identitätsfrage und den Möglichkeiten der Imagebildung der Stadt die Motive ermittelt, die für den grundlegenden Wandel im Erscheinungsbild der Stadt und die Auswahl der Bereiche, bei denen stadtbildverändernde Maßnahmen vorgenommen wurden, verantwortlich sind.

Vor diesem Hintergrund soll in einem ersten Hauptteil die Frage nach der Bedeutung der Postmoderne für Architektur und Stadtraum geklärt werden, da sie als Maßstab für die weitere städtebauliche Planung in den achtziger Jahren in Frankfurt anzusehen ist. Dabei muss zunächst der Kontext der Entstehung der postmodernen Architektur näher betrachtet und die Vorbedingungen sowie Ursachen postmoderner Charakteristika wie der Verwendung historischer Bauformen oder der Wiederentdeckung der narrativen Funktion in der Architektur untersucht werden. Anschließend werden Positionen und Konzepte vorgestellt, die ab dem Ende der sechziger Jahre hinsichtlich eines gestalterischen Paradigmenwechsels in Architektur und Städtebau entwickelt wurden und an denen sich später die postmoderne Architekturkritik entzündete.

Daraufhin werden die wesentlichen architekturtheoretischen Beiträge zum Postmoderne-Diskurs seit den siebziger Jahren, vor allem die wichtigen Schriften von Charles Jencks und Heinrich Klotz, zusammengeführt und im Kontext mit den polemischen Auseinandersetzungen in Europa und vor allem in Deutschland untersucht. Hierbei soll insbesondere die Rolle von Heinrich Klotz, der als regelrechter Mediator der Postmoderne von Frankfurt aus operierte, beleuchtet werden. In diesem Zusammenhang wird die eingangs aufgestellte These, dass sich mit der Postmoderne gerade in Anbetracht des in Frankfurt Ende der siebziger Jahre dominierenden Unbehagens eine äußerst produktive Perspektive für Frankfurt bot, überprüft.

Im anschließenden zweiten Hauptteil werden die realisierten und geplanten Baumaßnahmen in Frankfurt anhand von ausgewählten Beispielen im Hinblick auf ihre gestalterischen Potenziale und ihre identitätsstiftende Wirkung im Stadtraum untersucht. Als Grundlage der Analyse dienen neben den Entwürfen und den existierenden architektonischen Objekten in Frankfurt sowohl zeitgenössische Do-

kumente wie etwa architekturkritische Kommentare der Tages- und Fachpresse, die insbesondere für die Rezeption der Bauten aufschlussreich sind, als auch Archivmaterial zur Planungsdocumentation. Die Analyse wird anhand drei zentraler Funktionsbereiche der Stadt erfolgen: der Altstadt mit dem Dom-Römerberg-Bereich, dem Museumsufer als größtes innerstädtisches Projekt und dem Messegelände. Anhand der an diesen Orten realisierten Bauten sollen die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen der postmodernen Strategien für Architektur und Stadtraum herausgestellt werden. Die lebhaften Debatten und kritischen Kommentare, die sich bereits während und nach dem Ende der Bauarbeiten in der Altstadt, am Museumsufer und in den anderen städtischen Bereichen an der neuen Architektur entfachten, sind außerdem von entscheidender Bedeutung, um die Rezeption der Bauten und das ganze Ausmaß des Postmoderne-Diskurses nachzuvollziehen.

In einem abschließenden Arbeitsschritt sollen die erarbeiteten Ergebnisse hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Stadt Frankfurt und für mögliche Anknüpfungspunkte an heutige städtebauliche Projekte befragt werden.

2 Der Wandel der Identität der Stadt Frankfurt am Main – Von der kriegszerstörten Stadt zu »Krankfurt« bis hin zur postmodernen Kulturstadt

Die Frage nach der städtischen Identität rückt für Frankfurt am Main konsequenterweise in den sechziger und siebziger Jahren in den Mittelpunkt der kommunalpolitischen Überlegungen. Ausgangspunkt ist die desolate städtebauliche Situation in diesen Jahrzehnten, die nicht nur in Frankfurt, sondern in ganz Deutschland das Bild der im Krieg zerstörten Städte prägte und zu einem Verlust an Identität führte. Frankfurt wurde in den siebziger Jahren geradezu zum Inbegriff eines verfehlten Städtebaus und der Unwirtlichkeit einer deutschen Stadt.

Um den Grund dieser negativen Wahrnehmung und den anschließenden Sinneswandel nachvollziehen zu können, müssen die städtebaulichen Prinzipien, die in Frankfurt seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs verwirklicht wurden, näher betrachtet und in einen Zusammenhang mit den wirtschaftlichen und kommunalpolitischen Bedingungen sowie den ihnen zugrundeliegenden Leitbildern gesetzt werden. Auf diesen Voraussetzungen basieren die Wahrnehmung der Stadt in den siebziger Jahren und die damit einhergehenden Debatten, die letztendlich zu einer Verlagerung des Blickwinkels in der städtebaulichen Situation führten und die entscheidende Frage aufwarfen, wie sich das Image der Stadt langfristig ändern könne.

Bevor eine Darstellung über den Wandel der städtischen Identität von Frankfurt seit 1945 erfolgt, muss zunächst die Frage geklärt werden, um was es sich bei dem Begriff der Identität mit Blick auf das Gefüge der Stadt überhaupt handelt. Aus sozialwissenschaftlicher Perspektive bezeichnet der Begriff Identität zunächst lediglich die Übereinstimmung einer Person oder eines sozialen Gebildes mit sich selbst. In Verbindung mit den jeweils spezifischen Merkmalen einer Person bedeutet Identität zugleich Unverwechselbarkeit und Wiedererkennbarkeit.¹ Aufgrund ihrer Einzigartigkeit und dem Selbstverständnis als Individuum lässt Identität eine eindeutige Bestimmung sowie eine Abgrenzung zu anderen, differenten Identitäten zu.

1 Vgl. Identität 2007, S. 355.

Auch wenn in der Forschung noch immer Zweifel herrschen, den Begriff der Identität, der sich in den Kultur- und Sozialwissenschaften eigentlich auf Subjekte bezieht, sei es auf Individuen oder auf Kollektive, vorbehaltlos auf das Konstrukt Stadt zu übertragen,² so hat sich die Vorstellung von der Stadt, die ihren eigenen Charakter besitzt, und der damit eng zusammenhängende Begriff der städtischen Identität doch längst im allgemeinen Sprachgebrauch etabliert. Demnach lassen sich trotz der subjektbezogenen Definition des Begriffes, die auf dem Gebiet der personalen »Identität« angesiedelten Kategorien der Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit auch auf die Stadt übertragen.³ Städtische oder lokale Identität kann demnach im Sinne eines spezifischen Charakters – sei es ideeller oder städtebaulicher Natur – in Erscheinung treten.⁴ In Abgrenzung zur individuellen, personalen Identität definieren sich städtische Identitäten jedoch als kollektive Identitäten, die auf gemeinsamen Deutungen einer Gruppe über die ihr zugehörige Stadt beruhen.⁵ Diese Deutungen, aus denen sich das Selbstverständnis einer Stadt entwickelt, speisen sich aus unterschiedlichen Quellen. Da Identitäten in erster Linie »ein Produkt historischer Erfahrung und Entwicklung«⁶ sind, spielt die Erinnerung bzw. das kollektive Gedächtnis sowie die Geschichte einer Stadt eine besondere Rolle bei der Konstitution von städtischer Identität.⁷ Ipsen hält etwa die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit für »eine der wichtigen Voraussetzungen für Identifikation mit einem Ort und somit für die Entwicklung regionaler Identität.«⁸

Paul Sigel zufolge basiert die Konstruktion urbaner Identitäten nicht nur auf stadtsoziologischer, sondern auch auf architekturhistorisch-bildwissenschaftlicher Ebene.⁹ Obwohl er der Stadt als »Bühne für komplexe soziale Systeme« große Bedeutung zurechnet, sind Städte ihm zufolge in erster Linie als »historisch gewachsene architektonisch-räumliche Strukturen« zu begreifen, sodass konsequenterweise das gebaute Stadtbild für die Identität von Städten eine besondere Rolle spielen muss.¹⁰ Indem die materiellen Strukturen einer Stadt zugleich als eine Art Gedächtnis

2 Vgl. Matthiesen 2006, S. 48 f.

3 Vgl. Seidl 2006, S. 126.

4 Darauf basiert auch der in der Stadtsoziologie noch junge Forschungsansatz über die »Eigenlogik der Städte« – ein Begriff, der von Helmut Berking und Martina Löw eingeführt wurde. Ziel ist es, eine Antwort auf die Frage zu finden, warum Städte als voneinander unterscheidbare und jeweils eigene soziale Gebilde erfahren werden und wie Unterschiede zwischen Städten theoretisch und empirisch erfasst werden können. Vgl. Frank 2012, S. 289.

5 Vgl. Christmann, S. 9.

6 Verheyren 1999, S. 333.

7 Vgl. Rodenstein 2008, S. 300. Zum Begriff des kollektiven Gedächtnisses vgl. Halbwachs 1967. Nach Halbwachs erinnert sich das Individuum stets vor dem Hintergrund der Erinnerungen der Gruppe. Das »kollektive Gedächtnis« umfasst dabei das tradierte Wissen im lebendigen Gedächtnis der Menschen.

8 Ipsen 1994, S. 248.

9 Vgl. Sigel 2006, S. 16.

10 Ebd., S. 18; vgl. auch Siebel 2012, S. 203.

nisspeicher historisch gewachsener Besonderheiten fungieren, bilden sie nicht nur Kristallisationspunkte für persönliche Erinnerungen von Individuen, sondern auch für das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft.¹¹ Aufgrund der unterschiedlichen individuellen Stadtwahrnehmungen der Einwohner sind es Sigel zufolge insbesondere die herausragenden Stadtobjekte oder zentralen Plätze einer Stadt, die sich in das Gedächtnis der Menschen einschreiben und als identifikationsstiftende Elemente in der Stadt wirksam werden.¹² Vor allem durch Gebäude, die aufgrund ihrer eindeutigen Form, ihrer »bildlichen Präsenz« oder ihres symbolischen Charakters, wie ihn beispielsweise kulturelle Einrichtungen besitzen, einen hohen Wiedererkennungswert haben, könne städtebauliche Einzigartigkeit entstehen, die der Bildung von Identität dient.¹³ Nicht nur das unverwechselbare Gesamtbild einer Stadt, sondern auch Teilbilder wie einzelne Gebäude oder Plätze, die eine Stadt repräsentieren, können demnach identitätsstiftend wirken.

Grundlage dieser Arbeit ist also die These, dass sich eine städtische Identität auch an ihren Bauwerken entwickeln kann. Dabei wird Identität jedoch nicht allein durch ein Bauwerk selbst gestiftet, sondern auch durch die Bewohner einer Stadt, die das Bauwerk als etwas Eigenes annehmen und sich über ihr bauliches und städtisches Umfeld identifizieren bzw. ein Zugehörigkeitsgefühl zu ihm entwickeln können.¹⁴ Wenn im Folgenden also von Identität in Bezug auf die Stadt die Rede ist, so bezieht sich der Begriff in erster Linie auf das Selbstverständnis der Stadt, das sie – in Abgrenzung zu anderen Städten – aus der eigenen Geschichte ihrer Entwicklung und ihrer daraus hervorgehenden wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Strukturen zieht, welche sich unter anderem als gebautes Stadtbild niederschlagen und die Eigentümlichkeit und Unverwechselbarkeit der Stadt ausmachen.

11 Vgl. Siebel 2004, S. 43.

12 Vgl. Sigel 2006, S. 24; vgl. auch Lynch 1960: Kevin Lynch zufolge existieren sogenannte »mental maps« in den Köpfen der Bewohner, nach denen diese sich über die Identifikation von Wegen, Grenzen, Kreuzungspunkten und anderen Merkzeichen in der Stadt orientieren. Diese Orientierung bzw. Wahrnehmung folgt jedoch sehr individuellen Mustern.

13 Vgl. Sigel 2006, S. 24.

14 Vgl. Springer 2010, S. 5.

2.1 Die Entwicklung des Stadtbildes in der Nachkriegszeit vor dem Hintergrund städtebaulicher und ökonomischer Leitlinien

2.1.1 Die historische Bedeutung der Stadt Frankfurt am Main und die Entwicklung des Stadtbildes bis zu den Zerstörungen durch den Zweiten Weltkrieg

Wie viele deutsche Großstädte hatte Frankfurt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs einen erheblichen Verlust an Bausubstanz zu beklagen. Die Altstadt war durch die Bombenangriffe im März 1944 fast völlig zerstört worden und mit ihr die zum Teil noch auf das Spätmittelalter zurückgehende Bebauung. Insbesondere für den Bereich des historischen Altstadtkerns zwischen der als Kaiserdom bezeichneten Pfarrkirche St. Bartholomäus und dem Rathaus der Stadt Frankfurt, dem sogenannten Römer, bedeutete dies einen enormen Verlust, da sich hier mit dem Domhügel oberhalb des Römerbergs das älteste Zentrum Frankfurts befunden und seit römischer Zeit eine über Jahrhunderte gewachsene Stadtlandschaft entwickelt hatte.¹⁵ Bei der Trümmerbeseitigung verschwanden aus diesem Bereich – bis auf die wenigen noch erhaltenen baulichen Dokumente wie Steinernes Haus, Rathaus Römer, Dom und Nikolaikirche – auch viele der vereinzelt noch stehenden Mauerreste und Ruinen.¹⁶ Nach dem Abschluss der Aufräumarbeiten bot sich das Areal zwischen Dom und Römer als große städtebauliche Brache dar, die jeglichen Platzcharakter verloren hatte und die in den folgenden drei Jahrzehnten das Bild der Altstadt prägen sollte (**Abb. 1**).

Bis zu den Zerstörungen der Innenstadt war Frankfurt eine verwinkelt überbaute Stadt mit engen Straßenräumen und mit einer im Kern mittelalterlichen Struktur, die im Wesentlichen auf das 14. und 15. Jahrhundert zurückgeht (**Abb. 2**).¹⁷ Als Reichsstadt der staufischen Könige hatte Frankfurt bereits im 12. Jahrhundert innerhalb kurzer Zeit große politische und wirtschaftliche Bedeutung gewonnen. Fundament des wirtschaftlichen Aufstiegs waren der von Frankfurter Kaufleuten betriebene Fernhandel und die zunehmende Bedeutung der Stadt als Handels- und Messeplatz, die es vor allem seiner günstigen geografischen Lage im Mittelpunkt Europas verdankte. Kaiserliche Privilegien und der kaiserliche Schutz trugen schließlich dazu bei, dass Frankfurt sich im 13. Jahrhundert als bedeutender Mes-

15 Von der Nutzung des Domhügels seit dem ausgehenden 1. Jahrhundert zeugen die freigelegten Ausgrabungen im sogenannten Archäologischen Garten, in dem Reste einer römischen Badeanlage und weiterer Gebäude, die militärischen Zwecken dienten, bewahrt worden sind. Vgl. Orth 1991, S. 10. Der Garten ist im Rahmen der Neubebauung des Dom-Römer-Areals mit dem sog. »Stadthaus am Markt«, der die archäologischen Funde integriert, überbaut worden.

16 Vgl. Borchers 1984, S. 24.

17 Vgl. Engelhardt 1990, S. 12.



Abbildung 1. Blick vom Dom auf die zerstörte Altstadt, 1952



Abbildung 2. Luftbild Römerberg, 1929

sestandort etablieren konnte.¹⁸ Im Zusammenhang mit dem Marktgeschehen, das sich insbesondere am Römerberg abspielte,¹⁹ entstanden die zahlreichen mit Lageräumen und offenen Untergeschossen ausgestatteten Häuser, die während der Messe zum Teil an auswärtige Kaufleute vermietet wurden – darunter auch der später zum Rathaus umgebaute *Römer* sowie der Saalhof. Dieses im 12. Jahrhundert erbaute Anwesen südlich des Römerbergs, das vermutlich einem hohen königlichen Beamten diente, war ab 1333 durch einen Frankfurter Patrizier zum Messequartier umgebaut worden.²⁰ Von dem staufischen Bau ist heute noch ein Wohnhaus mit dem um 1200 erfolgten Kapellenanbau als ältestes Bauwerk der Stadt erhalten (**Abb. 3**). An dieser Stelle verlief auch die historische Saalgasse, deren Name vermutlich auf den nahegelegenen Saalhof zurückgeht.²¹

Die wirtschaftliche Bedeutung führte schließlich auch zum Aufstieg Frankfurts zum Wahl- und Krönungsort der deutschen Kaiser. Während Frankfurt bereits seit dem 12. Jahrhundert gewohnheitsmäßig als Wahlstadt diente, wurde es im Jahr 1365 in der *Goldenen Bulle* als Stätte der deutschen Königswahl auch offiziell bestätigt. Ab dem Jahr 1562 kam die Funktion als Krönungsort für die deutschen Kaiser hinzu.²² Um für die Königswahlen und die anschließenden Feierlichkeiten einen repräsentativen Rahmen zu schaffen, bekam die Stadt bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts ein den steigenden Bedürfnissen entsprechendes Rathaus auf der Westseite des Römerbergs, das durch den Erwerb mehrerer Bürgerhäuser mit großen Messehallen im Erdgeschoss entstand (**Abb. 4**).²³ Nachdem die deutschen Kaiser im Dom gekrönt worden waren, zogen sie auf dem sogenannten Krönungsweg, der über den Alten Markt führte, von hier zum nahegelegenen Rathaus.²⁴ Doch während der Krönungsweg selbst nicht mehr als eine schmale Gasse war, stellte der Platz vor dem Rathaus den eigentlichen Schauplatz des Krönungsspektakels dar, auf dem sich zahlreiche Schaulustige versammelten. Aufgrund dieser bedeutsamen Funktion wurde

18 Nachdem Kaiser Friedrich II. 1240 die Kaufleute, die nach Frankfurt zur Messe reisen wollten, unter offiziellen Reichsschutz gestellt hatte, wurde Frankfurt zum Ausgangspunkt für die Verteilung verschiedenster Güter, und die Stadt wuchs allmählich zur bedeutenden Messestadt heran. Zur Geschichte der Frankfurter Messe vgl. Schembs 1985, S. 9–21.

19 Das Marktgeschehen spielte sich ursprünglich in der Gegend des Kornmarkts sowie am Dom ab, wo sich bis 1405 auch das Rathaus der Stadt befunden hatte. Später verlagerte sich der Markt an das am Main gelegene Fahrtor, von dem er sich über den Römerberg bis hin zum Liebfrauenberg ausdehnte.

20 Vgl. ebd., S. 31. Zur Funktion und Datierung des Saalhofes vgl. Arens 1977, S. 1–30, sowie Fischer 1992. Der Saalhof stellt nicht, wie die ältere Forschung vermutete, die staufische Königspfalz dar. Die Turmkapelle des Saalhofes diente demnach wohl lediglich als Hauskapelle, während die nahe gelegene und zeitgleich errichtete Alte Nikolaikirche tatsächlich die königliche Pfalzkapelle darstellte.

21 Vgl. Lübbecke 1924, S. 53. Zur Saalgasse siehe Kap. 4.1.1.

22 Vgl. Lücke 2008, S. 9–11.

23 Vgl. ebd. S. 10. Erst nach dem Umbau des Hauses *Zum Römer* mit angrenzenden Bauten bürgerte sich für den Rathausplatz der Name *Römerberg* ein.

24 Vgl. Balsler 1995, S. 362.



Abbildung 3. Saalhofkapelle mit dem Neubau des Historischen Museums im Hintergrund



Abbildung 4. Rathaus Römer, Ansicht von Osten

der Römerberg für mehrere Jahrhunderte zu einem der zentralsten Plätze nicht nur Frankfurts, sondern des gesamten Deutschen Reiches.

Durch die Attraktivität, die Frankfurt als Handelsplatz besaß und die viele Kaufleute anzog, kam es innerhalb des von den Staufern angelegten Mauerringes aus Platzmangel bereits früh zu einer starken baulichen Verdichtung, die sich im kleinteiligen Parzellenzuschnitt und der Errichtung hoher, schmaler Häuser mit mehreren vorkragenden Stockwerken äußerte.²⁵ Neben zahlreichen gotischen Fachwerkhäusern, deren Fachwerk später meist verputzt oder verschiefert war, entstanden seit dem 14. Jahrhundert auch Steinbauten wohlhabender Kaufleute wie das *Steinerne Haus* oder das um 1399 errichtete Leinwandhaus, in dem während der Messezeiten Waren der Tuchhändler gelagert wurden.²⁶

Als das Heilige Römische Reich Deutscher Nation mit der Niederlegung der Kaiserkrone durch Franz II. im Jahre 1806 aufgelöst wurde, verlor Frankfurt seinen Status als Reichs-, Wahl- und Krönungsstadt.²⁷ Dies hatte im Laufe des 19. Jahrhunderts auch Auswirkungen auf die Struktur der Altstadt sowie Frankfurts Bedeutung als Messestadt. Obwohl die Altstadt auch im 19. Jahrhundert in ihrer über die Jahrhunderte gewachsenen Struktur weitgehend erhalten und bis zur ihrer Vernichtung 1944 dicht bewohnt blieb, machte sich mit der Ausdehnung der Stadt und der Erschließung neuer Geschäftsviertel außerhalb der mittelalterlichen Grenzen doch bald ein Niedergang des historischen Zentrums bemerkbar. Der zunehmende Verfall der Bausubstanz und eine zunehmende Verschlechterung der Wohnqualität waren die Folge. Mit der aufkommenden Industrialisierung und der konkurrierenden Leipziger Messe ließ auch das Messegeschäft in Frankfurt nach, sodass bereits im Jahr 1843 die Rolle der Altstadt als Messeplatz endete.²⁸ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden die ersten Straßendurchbrüche vorgenommen, um die Altstadt besser für den Verkehr zu erschließen und sie auf diese Weise einer Aufwertung zu unterziehen. 1906 entstand mit dem umfangreichen Durchbruch der Braubach- und Domstraße eine neue Verkehrsführung durch die Altstadt, in deren Folge es zum Abbruch von zahlreichen Altstadthäusern kam, die zum großen Teil noch gotische Bausubstanz aufzuweisen hatten.²⁹

25 Vgl. Kiesow 1984, S. 2. Zum historischen Stadtbild Frankfurts vgl. auch Engelhardt 1990, S. 12.

26 Nach der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg, bei der nur Teile der Außenmauer erhalten blieben, wurde das Leinwandhaus 1983 vollständig wiederaufgebaut. Vgl. Lücke 2008, S. 74; Das Steinerne Haus hatte sich Johann von Melem, ein reicher Handelsherr aus Köln, 1464 errichten lassen. Auch dieses Haus wurde nach dem Krieg wieder aufgebaut. Vgl. Klötzer 1985a, S. 48.

27 Vgl. Klötzer 1991, S. 310.

28 An die Stelle der mittelalterlichen Warenmessen traten große Ausstellungen, die den technischen Fortschritt demonstrieren sollten und bis zur Errichtung einer zentralen Ausstellungs- und Festhalle auf dem heutigen Messengelände an unterschiedlichen Orten der Stadt abgehalten wurden. Vgl. hierzu Schembs 1985, insbes. S. 69–79.

29 Vgl. Engelhardt 1990, S. 17; vgl. auch Bartetzko/Hoffmann 1988, S. 187.

Von der Umbruchsituation Anfang des 20. Jahrhunderts, in denen sich sowohl wirtschaftliche als auch gesellschaftliche Veränderungen bemerkbar machten, zeugen auch die Anstrengungen der Stadt in den zwanziger Jahren unter Stadtbaurat Ernst May, in dessen Rahmen wegweisende, moderne Wohnsiedlungen außerhalb der Kernstadt entstanden.³⁰ Gleichzeitig mit dem Stadterweiterungskonzept von May begann auch die Sanierung der Altstadt, die eine Verbesserung des Wohnungsstandards durch Entkernung und Renovierung der historischen Bausubstanz vorsah.³¹ Das Vorhaben konnte jedoch nur in ersten Ansätzen durchgeführt werden, da es der Zweite Weltkrieg durch die Vernichtung der Altstadt vorzeitig beendete.

2.1.2 Der eilige Wiederaufbau in den 1950er Jahren: Prinzipien des Wiederaufbaus und ihre Auswirkungen auf die Frankfurter Innenstadt

Das Baugeschehen in den vom Krieg zerstörten Städten in Deutschland beschränkte sich in den ersten Jahren nach Kriegsende zunächst auf die Beseitigung der Trümmer und die Neuordnung des Straßensystems, um den neuen Aufbau vorzubereiten.³² Die Zerstörungen durch den Krieg sowie die anschließenden Aufräumarbeiten bedeuteten auf der einen Seite zwar einen großen Verlust von historischer Bausubstanz, auf der anderen Seite eröffneten sich den Städteplanern mit der vorhandenen *tabula rasa* aber auch Möglichkeiten eines Neuanfangs. Es bot sich die willkommene Gelegenheit, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts allmählich zu Grunde gehende und in den Jahren vor dem Ausbruch des Krieges geradezu verslumte Altstadt nach modernsten Bauprinzipien von Grund auf neu zu ordnen und zu bauen. Für viele Architekten und Stadtplaner lag in der Zerstörung der Städte daher auch eine Modernisierungschance, die zugleich eine demonstrative Abkehr von den monumentalen Planungen der Nationalsozialisten bedeutete.

Die Planungen zum modernen Wiederaufbau orientierten sich dabei vor allem an den Leitsätzen für eine neue Stadt, die Le Corbusier in der *Charta von Athen* von 1933 festgehalten hatte. Hervorgegangen war die für den modernen Städtebau grundlegende Charta aus den seit 1928 abgehaltenen Verhandlungen der *Congrès internationaux d'Architecture moderne* (CIAM) mit der Intention, die ungesunde Enge und Unübersichtlichkeit der Industriestädte zu ordnen. Zu den wichtigsten Forderungen gehörte neben der Auflockerung der zu dicht besiedelten Innenstädte und der Schaffung von zentralen Verkehrsachsen vor allem die Trennung der grund-

³⁰ Vgl. hierzu Lücke 2008, S. 122 ff.

³¹ Unter dem Stichwort »Altstadtgesundung« führten die Nationalsozialisten in den 1930er Jahren diese Maßnahmen fort, um weite Teile der Altstadt durch traditionell anmutende »Handwerkerhöfchen« zu ersetzen. Vgl. Durth/Gutschow 1988, S. 469.

³² Vgl. Müller-Raemisch 1998, S. 160.

legenden Funktionen der Stadt. Demnach sollten Grundbedürfnisse wie Wohnen, Arbeiten, Erholen und Bewegen in deutlich voneinander getrennten Stadtbezirken untergebracht werden.

Die folgenreichen Auswirkungen dieser an der Charta von Athen orientierten Pläne traten insbesondere nach der Währungsreform von 1948 und der Stabilisierung der Wirtschaft in Deutschland offen in Erscheinung.³³ Der immense Bedarf an Wohnungen, der in den fünfziger Jahren gedeckt werden musste, verhinderte zumeist sowohl in der Innenstadt als auch an den Rändern der Stadt, dass hier ausgereifte und qualitätvolle Grundrisse und Stadtbauformen entstanden. Da die Planungen weitaus größere Maßstäbe in der räumlichen Gestaltung von Städten vorsahen, die in den zumeist kleinparzellierten Innenstädten nicht zu verwirklichen waren, wurde die aufgelockerte Bauweise in Form von Zeilenbauten insbesondere bei den neu entstehenden Neubausiedlungen außerhalb der Stadt realisiert.³⁴ Diese Planungen sind damit auch in der geistigen Nachfolge der neuen Siedlungen der zwanziger Jahre zu sehen, die beispielsweise in Berlin mit der Siemensstadt von Hans Scharoun oder in Frankfurt mit der Römerstadt von Ernst May überzeugende Beispiele geschaffen hatten.³⁵ In den Innenstädten hingegen, deren alte Parzellengrenzen meist noch vorhanden waren, orientierte man sich beim Wiederaufbau oftmals an der traditionellen Blockbauweise mit ihren Korridorstraßen.

In Frankfurt dagegen kam es gemäß den bereits in den frühen zwanziger Jahren entwickelten Vorstellungen von der modernen Stadt zu einer fast völligen Neuordnung des Innenstadtbereiches. Die gute wirtschaftliche Ausgangslage, die mit der althergebrachten Funktion als Messe- und Handelsstadt und als zentraler Mittelpunkt innerhalb der drei Besatzungszonen in Deutschland einherging, bildete die Grundlage für den raschen Wiederaufbau nach 1945. Die Ansiedlung großer Banken begünstigte schließlich den Aufstieg der Stadt zur deutschen Wirtschaftsmetropole in den fünfziger Jahren.³⁶

Aufgrund seiner strategischen und wirtschaftlichen Bedeutung konnte sich Frankfurt nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zudem berechnete Hoffnung auf den Titel der Bundeshauptstadt machen. Dieser Optimismus kam vor allem in dem Wiederaufbau von für die Stadt Frankfurt bedeutenden Denkmälern wie der Paulskirche oder dem Goethehaus zum Ausdruck, die vor allem auch im Hinblick auf die künftige Hauptstadtfunktion fertiggestellt wurden.³⁷ Abgesehen vom Wiederaufbau dieser beiden Gebäude, welche die ersten beiden großen Bauvorhaben nach

33 Vgl. Müller-Raemisch 1990, S. 53.

34 Vgl. ebd., S. 14.

35 Vgl. ebd., S. 28.

36 1948 entstand in Frankfurt auf Betreiben der Amerikaner die *Bank Deutscher Länder*, das Vorläuferinstitut der Bundesbank, das sich im alten Reichstagsgebäude an der Taunusanlage niederließ. Über die 1948 in Frankfurt gegründete *Kreditanstalt für Wiederaufbau* erhielt Westdeutschland durch den Marshall-Plan Startkapital für den Aufbau der deutschen Wirtschaft. Vgl. Lücke 2008, S. 18.

37 Zum Wettkampf um den Titel der Bundeshauptstadt vgl. Balsler 1995, S. 119–133.

dem Krieg darstellten, entschieden sich die Stadtplaner für das Innenstadtgebiet für eine gänzlich moderne Bebauung, die auf einer neuen Grundstückseinteilung basierte und keine Rücksicht mehr nahm auf die kleinteilig angelegten Grundrisse der Altstadt. Auf der Grundlage des Generalflichtlinienplans von 1948 sah das Stadtplanungsamt eine moderne, durch Grünflächen aufgelockerte Bebauung mit vier- bis fünfgeschossigen Zeilenbauten vor.³⁸ Dieses Vorgehen stand diametral zu den Forderungen des traditionell gesinnten *Bundes tätiger Altstadtfreunde*, die für einen Wiederaufbau unter Einbeziehung der noch erhaltenen Bausubstanz und Beibehaltung des alten kleinteiligen Stadtgrundrisses plädiert hatte.³⁹

Was den öffentlichen Raum anbelangt, entstanden nach dem Krieg vorrangig Flächen, die dem Straßenverkehr dienten und keinen begehbaren oder erlebbaren Raum mehr darstellten. Neben den folgenreichen Straßendurchbrüchen wie der Zeil, ein bis zur Alten Oper verlaufender Straßenzug, oder der Berliner Straße, schuf man unmittelbar nach dem Krieg zwar auch öffentliche Plätze wie die Konstablerwache, deren Freifläche jedoch nicht zum Aufenthalt gedacht war, sondern als Busbahnhof dienen sollte. Abgesehen von dem im Krieg zerstörten Bereich zwischen Dom und Römer, der bis in die achtziger Jahre als geräumte Trümmerfläche liegen blieb, waren alle anderen Plätze der Innenstadt wie der Roßmarkt oder der Platz an der Hauptwache reine Verkehrsplätze.⁴⁰ Der im Rahmen der Neubebauung der Altstadt im Jahr 1952 vorgenommene Durchbruch der Berliner Straße, der seinen Namen in Anlehnung an den Titel Frankfurts als zukünftige Hauptstadt erhielt, wurde ohne Rücksicht auf Verluste im historischen Stadtbild verwirklicht und trennte die Altstadt fortan rigoros von der Innenstadt ab.

Als im Jahr 1949 endgültig feststand, dass nicht Frankfurt, sondern Bonn die neue Bundeshauptstadt werden sollte, rückte der Ausbau des Messestandortes in den Fokus. Das Messegelände war im Krieg fast gänzlich zerstört worden, sodass man in den fünfziger Jahren einen systematischen Aus- und Aufbau verfolgte, der Frankfurt wieder zu ihrer traditionsreichen Rolle als Messestadt verhelfen sollte. Neben der zerstörten Festhalle, die 1949 wiederaufgebaut wurde, errichtete man eine Vielzahl neuer Messehallen, die im Laufe der Jahrzehnte durch immer größere Hallen ergänzt wurden (**Abb. 5**).⁴¹

Für den Altstadt kern, über den seit Kriegsende eine Bausperre verhängt gewesen war, schrieb der Magistrat im Jahr 1950 einen städtischen Ideenwettbewerb aus.⁴² In der Ausschreibung war deutlich formuliert, dass es sich auch hier um eine Neugestaltung handeln sollte.⁴³ Da der Stadtrat die Nachteile der einstigen extrem dicht-

38 Vgl. Müller-Raemisch 1990, S. 14, sowie Kolb 1952, o. S.

39 Vgl. Nebhut 1950; vgl. auch Forderungen des Altstadtbundes 1950.

40 Vgl. Müller-Raemisch 1998, S. 336.

41 Vgl. Schembs 1985, S. 87 ff.; vgl. auch Kolb 1952, S. 2.

42 Die eingereichten Entwürfe sahen überwiegend eine moderne Bebauung mit dem für diese Zeit üblichen Zeilenbau vor, der sich oftmals jedoch nicht dem kleinteiligen Maßstab der Altstadt anzupassen schien. Vgl. Durth/Gutschow 1988, S. 502 ff.

43 Vgl. Formulierungsvorschlag von Hans Kampffmeyer: Ebd., S. 534 f.

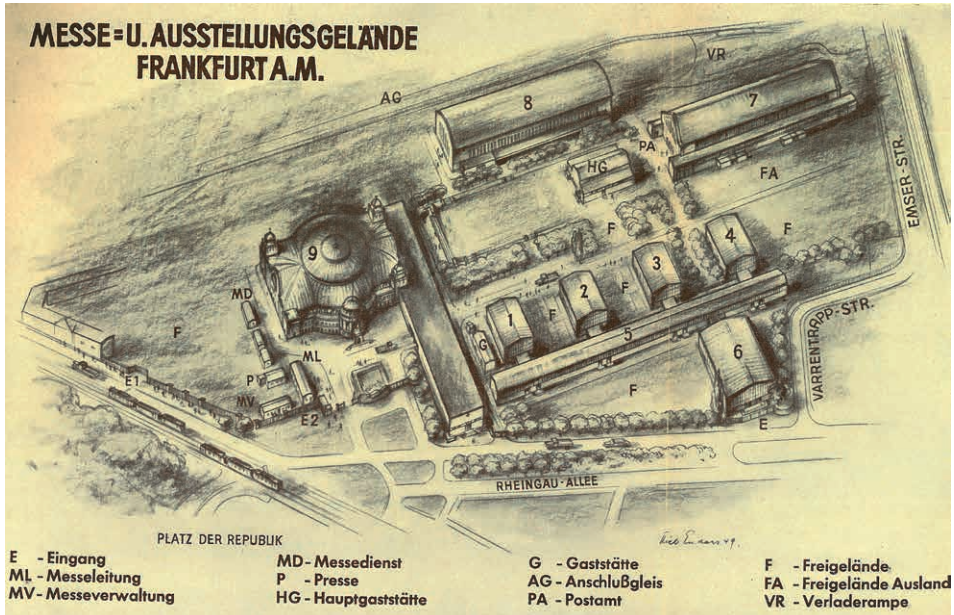


Abbildung 5. Messe- und Ausstellungsgelände Frankfurt, Plan aus dem Jahr 1950

ten Bebauung als derart gravierend betrachtete, wurde eine Wiederherstellung nie ernsthaft in Erwägung gezogen. Infolge des Wettbewerbsergebnisses, das drei gleiche Preise an die Architekten Massing, Wagner und Dierschke vorsah, entstand in den Jahren 1952 bis 1956 im Bereich um den Dom und am nördlichen Mainufer eine aufgelockerte Wohnbebauung in schlichten, zeitgenössischen Formen (Abb. 6).⁴⁴

Allein bei dem für die Geschichte Frankfurts bedeutsamen Altstadt kern zwischen Dom und Römer besaß man hinsichtlich eines überstürzten, modernen Wiederaufbaus Berührungängste, die auch in den folgenden Jahrzehnten nicht ausgeräumt werden konnten. Die Unsicherheit über die angemessene Form einer solchen historischen Stadtmitte und die Frage, ob einfacher Wohnungsbau der Bedeutung des Ortes gerecht werden könnte, ließ den Magistrat mit der Bebauung des eigentlichen Kernbereichs der Stadt, der nach der Beseitigung der Kriegsschäden in den fünfziger Jahren weiterhin brach lag, zögern und führte dazu, dass das bisherige Konzept einer Wohnbebauung zu Beginn der sechziger Jahre endgültig aufgegeben wurde.⁴⁵ Im Rahmen eines engeren Wettbewerbes kam es am Römerberg lediglich zum Wiederaufbau des Rathauses und zur Realisierung einer Bebauung in zeitgenössischen Formen, die jedoch die Ostseite des Platzes aussparte. Die

⁴⁴ Vgl. Kiesow 1984, S. 3 f.

⁴⁵ Vgl. Müller-Raemisch 1998, S. 341.



Abbildung 6. Dom-Römerberg-Bereich, nach 1952

übrigen, den Platz umschließenden Häuserfronten wurden mit trauf- und giebelständigen Rasterfassaden neu erbaut, die hinsichtlich der Geschosshöhen, Parzellenstruktur und Dachneigung Bezug auf die zerstörten Fachwerkbauten nahmen (siehe **Abb. 4**, S. 29).⁴⁶

⁴⁶ Vgl. Kiesow 1984, S. 4. Die an den Römer anschließenden Häuser *Frauenstein* und *Salzhaus* wurden ab 1951 zwar in Anlehnung an ihre Vorgängerbauten, jedoch in zeitgenössischen Formen errichtet. Eine Rekonstruktion des Salzhauses hätte sich damals aufgrund der erhaltenen Originalteile angeboten, wurde aber bewusst zugunsten eines angepassten Neubaus unterlassen. Das vom Vorgängerbau übernommene Erdgeschoss, die beim Neubau verwandten Spolien, das traditionelle, schiefergedeckte Giebedach als auch Gliederung und Maßstab des Stahlbetonbaus zitieren dabei das historische Vorbild.

2.1.3 Der Bauboom der 1960er Jahre: Das neue Leitbild der »Urbanität durch Dichte« und die Auswirkungen auf das Stadtbild

Nach den ersten dringend notwendigen Maßnahmen in den fünfziger Jahren zur Wiedererrichtung einer funktionierenden Infrastruktur und zum Aufbau von Wohnungen rückten in den sechziger Jahren wirtschaftliche Interessen in den Vordergrund städtebaulicher Überlegungen, die vor dem Hintergrund eines anhaltenden Wirtschaftswachstums und der wachsenden Motorisierung in den Großstädten zu einem Wandel der planerischen Leitbilder führte. Statt der gegliederten und aufgelockerten Stadt propagierte man nun eine Stadt, die sich durch »Urbanität durch Dichte«⁴⁷ auszeichnen sollte und völlig neue Dimensionen in den Innenstädten vorsah.⁴⁸

Ab dem Ende der fünfziger Jahre hatte die Wirtschaft ihre Schwerpunkte deutlich vom produzierenden Sektor zu Handel und Dienstleistung verschoben, sodass nicht nur neue Bauformen, sondern auch neue Standorte, als sie bisher im Blickfeld standen, erforderlich wurden.⁴⁹ Anders als die produzierende Industrie, die ihre Standorte im Hinblick auf etwaige Erweiterungsmöglichkeiten am Rande der Stadt suchte, bevorzugte der tertiäre Sektor die wirtschaftlich günstige Lage der Innenstadt. Die Stadtzentren wurden immer dichter bebaut, wobei man auch vor Großformen inmitten alter Ortskerne und dem Abriss vorhandener Altbauten nicht zurückschreckte. Durch den wachsenden Verkehr in den Innenstädten rückte auch die Vorstellung von der autogerechten Stadt in den Fokus der städtebaulichen Entwicklung, die versuchte, dem Auto, das in den sechziger Jahren mit einem völlig neuen Lebensgefühl verbunden war, gerecht zu werden. Den verkehrstechnischen Bedürfnissen entsprach die Stadt nicht selten auf Kosten historischer Bausubstanz. Alte Stadtstrukturen wurden durch den Bau von Verkehrsbauwerken zerstört und Straßen und Plätze als öffentliche Räume deformiert.⁵⁰ Ab den sechziger Jahren zeigten sich die Auswirkungen der rein wirtschaftlich orientierten Stadtplanung und -entwicklung in der sogenannten Stadtfucht, die viele Menschen dazu bewog, in die Vororte zu ziehen.⁵¹

Neben dem erheblichen Ausbau der kommunalen Infrastruktur in den sechziger Jahren machte der Wohnungsbau weiterhin den größten Teil der Baumaßnahmen aus. Zum überwiegenden Teil wurde der Bedarf an Wohnungen über die neu entstehenden verdichteten Großsiedlungen in den sogenannten Trabantenstädten

47 Den Begriff »Urbanität« definierte erstmals der Wirtschaftswissenschaftler Edgar Salin auf dem Deutschen Städtetag 1960 als städtische sowie geistige Kultur der in einer Stadt lebenden Bürger. Obwohl Salin nicht von der baulichen Verdichtung sprach, »durch die Urbanität gewonnen werden könnte«, kam dies als spätere Zutat der Definition in der Stadtplanung hinzu. Vgl. Salin 1960.

48 Vgl. Lange 2003, S. 32 f., sowie Müller-Raemisch 1990, S. 14.

49 Vgl. Müller-Raemisch 1990, S. 59 f.

50 Vgl. ebd., S. 15.

51 Vgl. Müller-Raemisch 1990, S. 124.

gedeckt, die auf unberührtem Land im Umfeld der Stadt errichtet wurden.⁵² Diese Trabantenstädte, wie sie sich etwa in den ostdeutschen Plattenbausiedlungen manifestieren, wurden in erster Linie als Wohngebiete mit kaum vorhandener eigener Infrastruktur errichtet. Auch wenn es beispielhafte Versuche gibt, mittels umfangreicher Grün- und Freiraumplanungen sowie zentralen Einrichtungen wie Kirchen und Schulen urbanes Leben auf der grünen Wiese zu erzeugen,⁵³ so konnte die in den sechziger Jahren verzweifelt gesuchte Urbanität, die der Definition nach eigentlich ein abwechslungsreiches städtisches Leben fordert, meist jedoch nicht über die neuen Siedlungen entstehen. Trotz der Versuche, städtebauliche Strukturen aus der vorhandenen Topografie zu entwickeln – etwa mit sogenannten Terrassen- oder Wohnhügelhäusern –, und die Baukörper selbst einer möglichst variantenreichen Gestaltung zu unterziehen,⁵⁴ entstanden durch die Entwicklung des Betonfertigteilbaus und die damit einhergehende Maßstabsvergrößerung oftmals gleichförmige Siedlungen.⁵⁵ Erst als ab dem Ende der sechziger Jahre die Wirtschaftskrise der bisherigen Aufbruchsstimmung der jungen Bundesrepublik ein vorläufiges Ende setzte, änderte sich die politische und wirtschaftliche Lage in Deutschland und damit auch das bis dato geltende städtebauliche Leitbild.

Das Leitbild der verdichteten Stadt sowie die Vorrangstellung wirtschaftlicher Interessen kommen in Frankfurt besonders in den zahlreich errichteten Hochhäusern zum Ausdruck. Bereits in den fünfziger Jahren, als Handel und Wirtschaft sich dank amerikanischer Investitionen wieder erholten, waren die ersten, für die Frankfurter Silhouette bisher so ungewohnten Hochhäuser entstanden. Oberbürgermeister Walter Kolb (SPD) hatte schon 1949, als Frankfurt wider Erwarten nicht zur Hauptstadt von Westdeutschland bestimmt worden war, eine »Rückkehr der Stadt zu ihrem ureigentlichen Wesen als Handels-, Banken- und Industriepplatz« verkündet.⁵⁶ Diesem Ziel wurde in der Folgezeit die gesamte Stadtentwicklung untergeordnet.

In den späten sechziger Jahren unternahm das Stadtplanungsamt mit dem sogenannten »Fünf-Finger-Plan«, der längs der großen Verbindungsstraßen nach Norden und Westen stark verdichtete Zonen in der Innenstadt vorsah, den Versuch, der sich anbahnenden Hochhausverdichtung systematisch zu begegnen.⁵⁷ Besonders

52 Vgl. ebd., S. 14.

53 z. B. in Köln-Heimersdorf, wo 1964 bis 1973 mit dem Haselnusshof eine Großsiedlung errichtet wurde, die nicht als Schlafstadt, sondern als städtisch geprägte Wohnumgebung dienen sollte.

54 Etwa in der Großsiedlung Osdorfer Born in Hamburg (1967–71), in der unterschiedlich angeordnete Balkone die Fassaden der Wohnhochhäuser beleben sollten. Vgl. Lange 2003, S. 34.

55 Vgl. Müller-Raemisch 1990, S. 73. Die Sichtweise auf die Siedlungen der 1960er Jahre ist heute ein wenig differenzierter als noch vor 20 Jahren. Vgl. hierzu etwa Pehnt 2014 sowie Lange 2003.

56 OB Kolb, zit. n. Müller-Raemisch 1998, S. 39.

57 Vgl. Jonak 1997, S. 80.

betroffen von dieser Planung, die Ende der sechziger Jahre geradezu eine »Spekulationswelle«⁵⁸ auslöste, waren die vom Krieg verschonten Wohnquartiere wie das Westend, das noch Anfang der fünfziger Jahre ein vorwiegend bürgerlich geprägtes Wohnviertel mit ungewöhnlich hohem Baumbestand und Grünflächen war.⁵⁹ Aufgrund seiner guten Lage direkt neben der Innenstadt wurde das Westend in den sechziger Jahren rasch zum begehrten Standort für den expandierenden tertiären Sektor. Die Zerstörung der alten Villen und die Vertreibung der Bevölkerung waren die Folgen dieser Entwicklung. Garten- und Villengrundstücke mussten den neuen Hochhäusern für den Bedarf an Büroraum weichen, die nun im Westend und an den Wallanlagen entstanden.⁶⁰ Die Unzufriedenheit der Bürger fand im Jahr 1973 mit dem Brand des umstrittenen Neubaus des City-Hauses auch ihren symbolischen Niederschlag.⁶¹ Der knapp 140 Meter hohe Turm am Platz der Republik, der sich direkt im Krisengebiet des Westends neben einer Gründerzeitvilla befand und unter dem Namen seines Erbauers als Selmi-Hochhaus bekannt war, stand zu diesem Zeitpunkt kurz vor seiner Vollendung.⁶² Der zuständige Bauherr Ali Selmi, besaß in den siebziger Jahren mehrere Immobilien in der Stadt, auch im Westend, und galt als skrupelloser Grundstücksspekulant, der unverhältnismäßig hohe Mietpreise für seine Häuser verlangte. Als 1973 Selmis Bürohaus abbrennt – zu einer Zeit, in der die Stadt erstmals eine Grundstücksspekulation großen Ausmaßes erlebt – sieht ein Großteil der Bevölkerung darin ein einprägsames Zeichen gegen den Kapitalismus und die seit Ende der sechziger Jahre angeprangerte Zerstörung der Stadt.⁶³

Die Bodenspekulationen im Westend sowie intransparenten Planungsverfahren der Stadt führten bereits 1970 zu den ersten Hausbesetzungen und später zu den

58 Häuserrat 1974, S. 13.

59 Im späten 18. Jahrhundert hatten sich hier reiche Frankfurter Bürger entlang der Bockenheimer Landstraße niedergelassen und sich große Villen mit parkähnlichen Gärten gebaut.

60 Mit dem Bau des Zürich-Hauses 1959 entlang der Bockenheimer Landstraße hatte einst die Hochhausbebauung ihren Ausgangspunkt genommen. Der zur Erbauungszeit stark umstrittene Bau wurde 2002 abgerissen und durch den Opernturm von Christoph Mäckler ersetzt. Auch in anderen Stadtbereichen wie dem gründerzeitlichen Bahnhofsviertel wurden historische Gebäude zerstört. 1961 wurde etwa das um 1905 im Jugendstil errichtete Schumann-Theater, seit dem Zweiten Weltkrieg eine Ruine, restlos abgerissen. Vgl. hierzu und zur weiteren Entwicklung im Westend Müller-Raemisch 1998, S. 220–222.

61 Vgl. Feuerzeichen 1973.

62 Vgl. Bartetzko 1986a, S. 20–21; Das nach Plänen der Frankfurter Architekten Johannes Krahn und Richard Heil errichtete City-Haus galt zum Zeitpunkt des Baubeginns 1971 aufgrund der Höhe und des neuen Konstruktionsverfahrens, das eine großflächig verglaste Fassade ohne Stützen ermöglichte, als eines der fortschrittlichsten Hochhäuser in Frankfurt und auch die Gestaltung der Fassade mit in dunklem Bronze eloxiertem Aluminium empfand die Lokalpresse im Gegensatz zu den bisherigen Hochhäusern in der Stadt als bereichernd für das Stadtbild. Vgl. etwa Ehrlich 1971b.

63 Vgl. Michels 2013, S. 31.

sogenannten Häuserkämpfen, die Bürgerinitiativen und Studierende um die Erhaltung von bedrohtem Wohnraum führten und die bundesweit Aufmerksamkeit erregten.⁶⁴ Die Häuserkämpfe in Frankfurt hatten schließlich zur Folge, dass Mitte der siebziger Jahre zumindest die weitere Zerstörung von Häusern und altem Baumbestand zum Stillstand gebracht werden konnte.⁶⁵ Die Bürgerinitiative für das Westend hatte einen begrenzenden Plan erzwungen und auch die Rezession von 1974 nach dem ersten Ölpreisschock bereitete der Hochhausentwicklung im bürgerlichen Westend ein vorläufiges Ende.⁶⁶

Der Stadtzerstörung durch neue Hochhäuser musste Ende der siebziger Jahre auch am Mainufer Einhalt geboten werden. Denn nicht nur das bürgerliche Westend war zu diesem Zeitpunkt massiv der Immobilienspekulation ausgesetzt, den Grundstücken am südlichen Mainufer in Sachsenhausen, das später zum sogenannten Museumsufer ausgebaut wurde, drohte dasselbe Schicksal. Jene leerstehenden Altbauvillen, die später das Deutsche Architekturmuseum sowie das Deutsche Filmmuseum beherbergen sollten, waren bereits in den Händen von Frankfurter Bauspekulanten, um den Abbruch der Häuser und eine anschließende Neubebauung mit Bürohochhäusern vorzubereiten.⁶⁷

Bis in die siebziger Jahre hinein hatte das südliche Mainufer seinen historisch einmaligen Charakter mit der signifikanten Parklandschaft und der Architektur der Gründerjahre weitgehend bewahren können, auch wenn zwischen den alten Villen bereits einige Neubauten errichtet worden waren. Die Villen waren im 19. Jahrhundert entstanden, als man den Fluss allmählich als Naherholungsgebiet entdeckte. Zuvor erstreckten sich am südlichen Mainufer, das außerhalb der Mauern von Alt-Sachsenhausen lag, lediglich landwirtschaftliche Nutzflächen, die nur spär-

64 Lokale Tageszeitungen wie die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und die *Frankfurter Rundschau* berichteten seit Beginn der Kämpfe nahezu täglich über das Westend. Am 19. 09. 1970 findet in der Eppsteiner Straße 47 die erste Hausbesetzung in Frankfurt statt, die zugleich eine der ersten in der Bundesrepublik ist. Vgl. Albrecht-Heider 2013, S. 27. Zu den Hausbesetzungen vgl. auch Häuserrat 1974, S. 41–66.

65 Als Reaktion auf die Bürgerproteste im Zusammenhang mit den Eingriffen in die Wohnsubstanz des Westends verabschiedeten die Stadtverordneten im Februar 1972 eine neue Ortssatzung als Grundlage für den zukünftigen Denkmalschutz in Frankfurt. Mit der Unterschutzstellung von insgesamt 450 historisch bedeutsamen Kulturdenkmalen, von denen sich rund 200 schutzwürdige Bauten im Westend befinden, sollte auch der Bodenspekulation entgegengewirkt und der weitere Abbruch wertvoller Bausubstanz zugunsten von Hochhäusern vermieden werden. Vgl. hierzu Verabschiedung einer neuen Ortssatzung als Grundlage für den zukünftigen Denkmalschutz in Frankfurt, ISG, S3/K 26.172; vgl. auch Ortssatzung über geschützte Bauwerke, Straßen, Plätze etc. in der Stadt Frankfurt, 10. 02. 1972, ISG, S3/K 26.169.

66 Vgl. Rahms 1979.

67 Während die Villa des späteren Architekturmuseums der berühmte Frankfurter Bauspekulant Ali Selmi erworben hatte, gehörte das daneben gelegene Gebäude des Filmmuseums dem Unternehmer Josef Buchmann. Vgl. Klotz 1999, S. 82, sowie Wékel 2016, S. 24.



Abbildung 7. Ausschnitt Mainpanorama, 1862

lich besiedelt waren.⁶⁸ Erst Ende des 18. Jahrhunderts zeichnete sich eine neue Entwicklung ab, als großzügige Landhäuser der gehobenen bürgerlichen Schicht mit ausgedehnten Gärten am Main entstanden. Während sich diese zunächst als einzeilige Bebauung entlang des Schaumainkai erstreckten, war das Bild des südlichen Mainufers bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts von den am Ufer gelegenen Bleichwiesen sowie Anlegeplätzen für Schiffe geprägt, die vor der alten Stadtmauer von Sachsenhausen entstanden waren (**Abb. 7**). 1874 versah man die Uferböschungen mit einem Hochkai und legte vierreihige Platanenalleen an, die gemeinsam mit den Parkanlagen der Villen einen breiten Grünraum bildeten. Durch den Bau der Untermainbrücke und des Städel Museums im Jahr 1874 bekam das heute als Marlerviertel bekannte Quartier zwischen Stresemannallee und Schweizer Straße, das im 19. Jahrhundert zunehmend als Wohngebiet geschätzt wurde, nochmals einen enormen Aufschwung. Im Jahr 1910 fand die Villenbebauung am südlichen Mainufer ihr vorläufiges Ende.

Die meisten der am Schaumainkai gelegenen Villen sowie das Städel Museum wurden im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt. Während einige dieser Gebäude in der Nachkriegszeit durch Neubauten ersetzt wurden, konnten andere wieder aufgebaut werden, sodass entlang des Schaumainkai heute noch immer eine repräsentative Anzahl der Patriziervillen aus dem 19. Jahrhundert erhalten ist.⁶⁹ Anfang der sechziger Jahre konnte hier ein Generalverkehrsplan verhindert werden, der eine vierspurige Straße am Schaumainkai vorsah und die Uferpromenade weitgehend

⁶⁸ Vgl. hierzu und im Folgenden Wiese 2008, S. 157–162, sowie Mayer-Wegelin 2014, S. 112–113.

⁶⁹ Vgl. Nordmeyer 2003, S. 45.

zerstört hätte.⁷⁰ Abgesehen von vereinzelt Bürogebäuden am Schaumainkai blieben dem Viertel auch Hochhäuser erspart wie sie entlang des gegenüberliegenden Untermainkai auf der Frankfurter Seite ab den sechziger Jahren entstanden waren. Die Realisierung des Museumsufers in den achtziger Jahren verhinderte letztendlich die weitgehende Vernichtung dieser südlichen Uferpromenade mit ihrer bedeutenden Villen- und Parklandschaft.

Dem seit den fünfziger Jahren in Deutschland zu beobachtenden Trend der Planung von baulich verdichteten Vorstadtsiedlungen, die in den sechziger Jahren zu immer neuen Größenordnungen geführt hatte, entsprach Frankfurt ab 1962 mit der Realisierung von Trabantensiedlungen wie etwa der Nordwest- oder der Limesstadt. Die zumeist aus Gebäudegruppen mit Zeilenbauten, Hochhäusern und Reihenhäusern bestehenden Großsiedlungen wurden zum Synonym für die Monotonie und Anonymität einer sozial gedachten funktionalistischen Architektur. Der weiterhin starken Nachfrage nach Wohnmöglichkeiten in der Innenstadt wurde mit umfangreichen Immobilienprojekten entsprochen, die beispielsweise am Sachsenhäuser Berg verwirklicht wurden.⁷¹ Seit 1970 bestimmten dort die markanten Wohnhochhäuser »Sonnenring« und »Sonnenhügel« nach Entwürfen von Günther Balsler die Stadtsilhouette (**Abb. 8**), deren brutalistische Architektur zum Zeitpunkt der Erbauung stark umstritten war.⁷²

Mit der Tertiärisierung der Wirtschaft und dem zunehmenden Verkehr in den Innenstädten trat der Umwandlungsprozess in Richtung Stadtzerstörung nun deutlich vor Augen. Ganze Wohnstraßen wurden in den sechziger Jahren in Verkehrsachsen umgewandelt, um dem Verkehr in der Innenstadt Herr zu werden. In diesem Zuge wurden bedeutsame Plätze wie etwa Rossmarkt, Kaiser- und Goetheplatz zerstört und zum Teil auch für das Parken von Autos freigegeben.⁷³ Um dem zunehmenden Autoverkehr zu begegnen, wurde ab 1963 der Bau der U-Bahn in Angriff genommen, dem wiederum zum Teil der alte Baumbestand zum Opfer fiel. Im Oktober 1968 konnte an der Hauptwache im Zentrum Frankfurts die erste U-Bahnverbindung eröffnet werden.⁷⁴

70 1975 wurden erneut Pläne bekannt, welche die letzte Uferpartie Frankfurts dem Verkehr opfern sollte. Gegen diese Pläne wandten sich sowohl Frankfurter Architekten als auch Bürgergruppen der betroffenen Wohngebiete. Vgl. Rahms 1975; vgl. auch Wiese 2008, S. 165.

71 Vgl. Ehrlich 1968, S. 79.

72 Vgl. Ehrlich 1971a, S. 46. Die Wohnungen dieser einst umstrittenen Hochhäuser sind heute aufgrund ihrer Lage durchaus begehrt. Zur neuerlichen Wertschätzung dieser Architektur vgl. auch Opatz 2018.

73 Vgl. Rahms 1979.

74 Vgl. Müller-Raemisch 1998, S. 349. Das historische Gebäude der Hauptwache, das nach seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg in veränderter Form wieder aufgebaut worden war, wurde abgetragen und nach Abschluss der Arbeiten in seiner historischen Form mit dem ursprünglichen Mansarddach wiederaufgebaut.



Abbildung 8. Sonnenring, Ansicht von Norden, 1976

Auch in der Altstadt traten andere Nutzungsüberlegungen in den Vordergrund. Ende 1969 entschloss sich die Stadtverwaltung, das Gebäude des Technischen Rathauses zu errichten, um endlich eine Neugestaltung des seit Kriegsende brachliegenden Bereiches zwischen Dom und Römer in Angriff zu nehmen. Der Siegerentwurf der Frankfurter Architekten Bartsch, Thürwächter und Weber, der aus dem Dom-Römerberg-Wettbewerb von 1962/63 hervorgegangen war, sah ursprünglich ein kulturelles Zentrum mit vielfältigen Nutzungen wie Ausstellungshalle, Restaurants, Läden und anderen publikumsbezogenen Einrichtungen vor.⁷⁵ Ein dringend notwendiger Erweiterungsbau der Stadtverwaltung für das zu klein gewordene Rathaus sowie zusätzlicher Raum für Parkmöglichkeiten in der Innenstadt sollten zudem die Bedürfnisse der Stadt befriedigen.⁷⁶ Von dem ursprünglichen Entwurf wurde später jedoch lediglich das für die Stadt dringend benötigte Verwaltungsgebäude für die technischen Ämter an der Nordseite des Dom-Römerberg-Bereichs errichtet. Nachdem die Bebauung aus finanziellen Gründen zunächst nicht in Angriff genommen worden war, war die Planung erst im Jahre 1969 aufgrund des geplanten Baus der U-Bahn wieder in Gang gekommen. Die U-Bahn, welche den Dom-Römerberg-

⁷⁵ Vgl. zum Bauprogramm: Kampffmeyer/Weiss 1964, S. 11–17.

⁷⁶ Vgl. Durth/Gutschow 1988, S. 512.



Abbildung 9. Dom-Römerberg-Bereich mit Technischem Rathaus (links), nach 1973

Bereich unterqueren sollte, hatte die günstige Gelegenheit geboten, die Planungsvorhaben der Stadt in das Gesamtvorhaben miteinzubeziehen.⁷⁷ Nach der Fertigstellung des Technischen Rathauses 1972 auf der nördlichen Seite zur Braubachstraße und einer zweistöckigen Tiefgarage, die gleichzeitig über dem U-Bahn-Tunnel errichtet wurde, blieb die Restfläche zwischen Dom und Römerberg aus Geldmangel erneut unvollendet liegen (**Abb. 9**).⁷⁸ Mit der Fertigstellung des Technischen Rathauses, das später als vorbildlicher Bau in Hessen ausgezeichnet wurde, sowie der Eröffnung des gegenüber am Saalhof gelegenen Neubaus des Historischen Museums im Jahr 1972 dominierten fortan ungewohnte Großstrukturen den Römerberg, die bewusst davon Abstand nahmen, sich in historische Bezüge einbinden

⁷⁷ Vgl. ebd.

⁷⁸ Vgl. Kiesow 1984, S. 6.

zu lassen. Auch die Betondecke der Tiefgarage, die das Bodenniveau gründlich veränderte, prägte mit ihren sogenannten Höckern, den aus der Betondecke ragenden Stahlrohren, für die kommenden zehn Jahre das Bild der Freifläche zwischen Dom und Römer.⁷⁹ Die Wettbewerbe für diesen zwischen Dom und Römer gelegenen Bereich, die in den 1950er und 1960er Jahren auf eine Neugestaltung des historisch bedeutsamen Zentrums der Stadt abzielten, hatten letztlich nicht zum ursprünglich geplanten Kulturzentrum, sondern zu einem städtebaulichen Fragment geführt. Infolge der kritischen Haltung von Presse und Bevölkerung gegenüber dem Neubau des Historischen Museums und des Technischen Rathauses, das mit seiner monumentalen Baumasse mit den drei hohen Türmen in unmittelbarer Nähe zum Dom den in diesem Bereich dominierenden Sakralbau bedrängte und von den Bürgern abwertend als »Elefantenfüße«⁸⁰ bezeichnet wurde, geriet das Projekt der Dom-Römerberg-Bebauung in eine erneute heftige Diskussion.⁸¹ Zur gleichen Zeit machte sich ein Bewusstseinswandel der Bevölkerung bemerkbar, der aus den zahlreichen, zum Teil rücksichtslosen Neubaumaßnahmen der Stadt und dem damit einhergehenden Verlust alter Bausubstanz erwachsen war. Der Ruf von Bevölkerung und Politikern nach einem originalgetreuen Wiederaufbau wurde zunehmend lauter, sodass die Stadtverordnetenversammlung Mitte der siebziger Jahre alle bisherigen Beschlüsse für die Fläche zwischen Dom und Römer aufhob.

Anfang der siebziger Jahre hatten sich die Spannungen in Frankfurt aufgrund der aus den Missständen im bürgerlichen Westend hervorgehenden Demonstrationen sowie der Häuserbesetzungen und der gewalttätigen Polizeieinsätze bereits erheblich zugespitzt.⁸² In dieser Lage erkannte die damals regierende SPD, die durch ihre Kooperation mit Großspekulanten zunehmend ins schlechte Licht geraten war, die Dringlichkeit, in rigoroser Abkehr von den bisherigen städtebaulichen Prinzipien neue Wege der Stadtplanung einzuschlagen. Anstatt der Errichtung städtebaulicher Großformen sollten nun der Umweltschutz und die Erhaltung der noch vorhandenen historischen Bebauung in den Fokus der Stadtentwicklung rücken.⁸³ Doch erst die CDU konnte von diesem neuen Leitbild in der Stadtplanung profitieren, als es im Jahr 1977 bei der Kommunalwahl zu einem wegweisenden Regierungswechsel kam, der durch die Konsequenzen der *tabula rasa*-Politik der SPD herbeigeführt worden war.

79 Vgl. Balsler 1995, S. 367.

80 Ebd., S. 365.

81 Vgl. Müller-Raemisch 1998, S. 345.

82 Vgl. Balsler 1995, S. 296.

83 Vgl. Müller-Raemisch 1990, S. 101.

Zusammenfassung: Der Identitätswandel der Stadt Frankfurt

Auf der Basis der Kenntnisse, wie Frankfurt sich seit 1945 bis in die siebziger Jahre hinein hinsichtlich seiner stadtstrukturellen, politischen und wirtschaftlichen Aspekte entwickelt hat, lässt sich ein Identitätswandel der Stadt feststellen, dessen Ursprünge bis ins 19. Jahrhundert zurückreichen.

Grundlegend für das Verständnis der Stadt Frankfurt ist die Tatsache, dass die Stadt seit dem 19. Jahrhundert ihrer Identität mehrfach entwurzelt wurde und immer wieder den Versuch unternahm, ein neues Selbstverständnis zu generieren.⁸⁴ Das traditionelle Selbstverständnis der Stadt, das sich über die Jahrhunderte entwickelt hatte und das sich aus der einstigen freien Reichstadt, dem Status als zentraler politischer Versammlungsort in Deutschland sowie der ökonomische Bedeutung als Messe- und Geldhandelsstadt gespeist hatte, war im 19. Jahrhundert infolge der Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation sowie der später erfolgten Eingliederung in den preußischen Staat und dem damit einhergehenden Verlust der politischen Bedeutung als Freie Stadt bereits mehrfach erschüttert worden und nach dem Zweiten Weltkrieg fast gänzlich verloren gegangen. Mit der nahezu vollständigen Zerstörung Frankfurts und dem anschließenden Wiederaufbau in überwiegend modernen Formen ging auch der Verlust der erinnerungsreichen Altstadt mit ihrer vorindustriellen, kleinmaßstäblichen Struktur und den historischen Gebäuden einher, sodass sich die Stadt 1945 einer weitgehenden Loslösung von ihrer historischen Vergangenheit gegenüber sah.⁸⁵ Da Frankfurt außerdem entgegen der Erwartungen 1949 nicht an die alte Tradition als Hauptstadt anknüpfen konnte – eine Position, die sie während des Deutschen Bundes bis 1866 innehatte, begann die Stadt sich fortan auf die Förderung der Wirtschaft und auf ihren Status als Finanzplatz zu konzentrieren.

Die führende Rolle als ökonomisches Zentrum Deutschlands, zu dem sich Frankfurt nach 1945 rasch entwickelt hatte, behielt die Stadt auch in den siebziger Jahren bei. Die Identität der Stadt Frankfurt ist vor diesem Hintergrund in diesem Jahrzehnt vor allem durch das Selbstbewusstsein einer aus starker Kriegszerstörung wiederauferstandenen Stadt und ihrem raschen wirtschaftlichen Aufschwung in den folgenden zwei Jahrzehnten geprägt, der durch die Ansiedlung von Großbanken, dem Ausbau von Messe und Großflughafen zu ihrer Bedeutung als Banken- und Messestadt und zu dem weitgehend auf die Finanzwirtschaft fixierten Selbstverständnis der Stadt führte.

84 Vgl. hierzu und im Folgenden Rodenstein 2008, S. 277–300. Rodenstein vergleicht in ihrem Aufsatz die beiden Städte Frankfurt und Hamburg aus der soziologischen Perspektive der Eigenlogik miteinander.

85 Rodenstein kommt zu dem Schluss, dass demnach »die Eigenart Frankfurts im ständigen Wandel des Selbstverständnisses [liegen muss], weil ihm vor allem die eigene Geschichte nicht als Ressource für die Reproduktion der Stadt zur Verfügung steht.« Rodenstein 2008, S. 309.

Ergänzt wird dieses Selbstverständnis der Stadt als aufstrebende Wirtschaftsmetropole in den sechziger und siebziger Jahren durch ein gebautes Stadtbild, das in erster Linie auf den Wiederaufbau der Nachkriegszeit und auf die folgenden zwei Jahrzehnte nach Kriegsende zurückzuführen ist. Gerade in Frankfurt – wo aufgrund der guten wirtschaftlichen Voraussetzungen eine besonders strikte Orientierung an den städtebaulichen Leitbildern der fünfziger sowie sechziger Jahre geherrscht hatte – waren die Konsequenzen für Stadtbild und Gesellschaft besonders stark zu spüren. Die Stadt Frankfurt präsentierte sich Ende der sechziger Jahre als eine vorrangig auf wirtschaftliche Bedürfnisse ausgerichtete und autogerechte Stadt, deren Bauten weniger an ästhetischen Maßstäben gemessen werden konnten, sondern vielmehr an ihrer Quantität und ihrer Funktionalität, die sie im wirtschaftlichen Gefüge der Stadt aufwies.

Gerade die Auseinandersetzungen um das Westend und die anschließenden Häuserkämpfe von 1970–74, die durch eine rücksichtslose Stadtplanung seit Ende der sechziger Jahre ausgelöst wurden, zeigen beispielhaft, welche fatale Auswirkungen der schonungslose Umgang mit der historisch gewachsenen Stadt und ihren Bauten auf das Stadtbild hatte und wie sehr auch die unbefriedigende kommunalpolitische Situation der Stadt Auslöser des späteren städtebaulichen Wandels war.

Die wirtschaftlichen Bedingungen in Frankfurt sowie die an ihnen orientierte Stadtplanung seit 1945 führten letztlich zu einem Stadtbild, das spätestens ab Mitte der sechziger Jahre zum Negativbeispiel einer deutschen Stadt wurde. Die Masse der Neubauten mit den oftmals nüchternen Rasterfassaden ohne gestalterische Qualitäten veränderte die vorhandene Stadt in derart rasantem Tempo, dass negative Begleiterscheinungen sich bald bemerkbar machten. Die neue Identität, die nun in hohem Maße an den Wirtschaftserfolg gekoppelt war und sich auch auf den Flughafen als einen bedeutenden europäischen Verkehrsknotenpunkt bezog, war nicht in der Lage, »zum positiven Bezugspunkt«⁸⁶ der Bevölkerung zu werden. Die eigentlichen Bedürfnisse der Menschen als Stadtbewohner, die erkennbare Orte als Orientierungspunkte in einer Großstadt benötigen, wurden durch den Primat von Verkehr und Wirtschaft derart missachtet, dass die Bewohner sich bald selbst nicht mehr mit ihrer Stadt identifizieren konnten.

Die Versuche der Frankfurter Bürgerschaft und Verwaltung seit den sechziger Jahren, der gesichtslos gewordenen Stadt wieder eine architektonische Struktur zu verleihen, wie etwa am Römerberg, sind letztendlich gescheitert. Die Folge war ein weitgehender Verlust an Identität,⁸⁷ der so schnell nicht mehr rückgängig gemacht werden konnte und nicht durch einfache städtebauliche Maßnahmen wiederherzustellen war. Der durch die städtebauliche Entwicklung und den raschen Wandel des

86 Rodenstein 2008, S. 301.

87 Dass eine Identität »verloren« werden kann, entspricht der Definition von Hammel: »Identität ist [...] keineswegs eine konstante Eigenschaft der Dinge; sie ist vielmehr relativ und nur unter bestimmten Umständen und innerhalb eines bestimmten Bereiches wirksam.« Hammel 1972, S. 93–94.

Selbstverständnisses der Stadt herbeigeführte Identitätsverlust, der insbesondere in den sechziger Jahren zu Tage trat, hatte konsequenterweise auch Auswirkungen auf das Image der Stadt.

2.2 Die Identitätsfrage und das Image der Stadt in den 1970er Jahren: Frankfurt am Main im Spiegel der Zeitgenossen

Die städtische Entwicklung und der folgenreiche Identitätswandel, dem Frankfurt seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs unterworfen war, bilden den Ausgangspunkt für die Identitätskrise und das vorwiegend schlechte Image der Stadt Frankfurt Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre. Denn die Wahrnehmung der Stadt in den siebziger Jahren löste schließlich eine Debatte aus über die Frage, auf welchem Wege es möglich sei, das Image zu ändern.

Im Gegensatz zu dem hier gebrauchten Begriff Identität, der sich über die Eigenart, insbesondere über die architektonisch-räumlichen Strukturen einer Stadt definiert, wird *Image* in vorliegender Arbeit vorrangig in Bezug auf die Außenwahrnehmung bzw. auf die Vorstellung von dem Bild der Stadt verwendet. Ein Image ist demnach ein »phantasiehaftes«, von der Wirklichkeit weitgehend unabhängiges Vorstellungsbild, das »die Komplexität aller Einstellungen, Kenntnisse, Erfahrungen und Anmutungen« umfasst, »die mit einem bestimmten Meinungsgegenstand verbunden sind«.⁸⁸ Der Prozess der Imagebildung erfolgt Karl Ganser zufolge über drei unterschiedliche Stufen. Zunächst wird die »Realsituation« eines Raumes wahrgenommen, die besonders hervorstechende Situationen oder Teilräume beinhaltet, die wiederum durch Merkmale wie Bauwerke, Personen, Slogans oder Embleme symbolisiert werden. Durch einen »gruppenspezifischen Informationsfilter«, der auf dem sozialen Umfeld basiert, erfährt die eigene Wahrnehmung anschließend eine schematische Verengung, welche die Realsituation zu Stereotypen abstrahiert. In einem dritten und letzten Schritt unterliegt die Wahrnehmung einer weiteren Beeinflussung durch die sogenannten Massenmedien.⁸⁹ In diesem Zusammenhang kann das Image als Vorstellungsbild einer Stadt, das sich aus der Summe aller Urteile und Vorurteile ergibt, wiederum auch Auswirkungen auf die Identität der Stadt haben, da mentale Bilder in das Selbstverständnis der Stadt übergehen können.

Der Imagebegriff kann im städtebaulichen Zusammenhang auch mit der gebauten Umwelt in Verbindung gebracht werden, da sich das Vorstellungsbild von einer Stadt – neben dem gleichfalls bedeutenden Einfluss sozialer Kontakte – primär über die in ihr »vorhandenen Einrichtungen und ihre Bauformen bestimmt.«⁹⁰ Bei

88 Scholz 1989, S. 29.

89 Vgl. Ganser 1970, S. 107.

90 Vgl. Stöber 1964, S. 97, sowie Infas 1963, S. 23.

der Frage nach dem Image einer Stadt sind üblicherweise zwei Ebenen zu unterscheiden. Zum einen die Ebene des Nahbildes, die Vorstellungen und Ansichten von Personen umfasst, die in oder nahe bei dieser Realität leben. Im vorliegenden Fall wären dies die Einwohner der Stadt Frankfurt. Zum anderen die Ebene des Fernbildes, die Vorstellungen und Ansichten von Personen umfasst, die sich im entfernteren Bereich befinden. In diesem Fall wäre dies der Bevölkerungsquerschnitt. Aufgrund der unterschiedlichen individuellen Stadtwahrnehmungen können sich Nahbild und Fernbild deutlich widersprechen.⁹¹

2.2.1 Außenwahrnehmung: Zeitgenössische Stimmen zur Wahrnehmung von Frankfurt in der Bundesrepublik Deutschland

Neben dem Selbstverständnis der Stadt Frankfurt, das sich in den sechziger und siebziger Jahren stark aus den Verheißungen von Messe und Großflughafen speist und auf dem Selbstbewusstsein eines bedeutenden Finanzstandortes in der Bundesrepublik basiert, treten in diesen Jahren auch andere Aspekte in den Vordergrund, die nicht nur in die Identität der Stadt einfließen und eine regelrechte Krise der städtischen Identität bewirken, sondern sich auch als Image sowohl nach außen als auch in der Wahrnehmung der Bewohner festsetzen.

Bereits in der ersten Hälfte der sechziger Jahre wird Frankfurt hinsichtlich seines Wiederaufbaus und der Auswirkungen des Modernisierungsprozesses zum Gegenstand kritischer Betrachtung. Während Edgar Salin im Juni 1960 auf der 11. Hauptversammlung des Deutschen Städtetages in Augsburg noch der Meinung war, dass beim Wiederaufbau der Stadt Frankfurt »den neuen Bedürfnissen der neuen Zeit [wie der Motorisierung des Verkehrs] ganz ausgezeichnet Rechnung getragen worden« sei, diene Frankfurt bald mit seinen an der Peripherie entstandenen Großbausiedlungen, dem rücksichtslosen Bauen in der Innenstadt und der auf Funktionalität basierenden Architektur als Folie für kritische Beiträge von Frankfurter Zeitgenossen wie etwa Alexander Mitscherlich, der mit seinem berühmten Buch *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* anprangerte.⁹² Obwohl nicht außer Acht gelassen werden darf, dass die seit den sechziger Jahren virulent werdenden negativen Seiten der Großstadt beispielsweise auch in Städten wie München, Hamburg oder Köln zu Tage traten,⁹³ war in den siebziger Jahren vorzugsweise in Bezug auf Frankfurt von der sogenannten unwirtschaftlichen Stadt die Rede. Abschätzige Titel wie »Bankfurt«,

91 Vgl. Presseinformation, 05.09.1980, S. 3, IfD, 2682-1.

92 Vgl. Mitscherlich 1965.

93 »Ob in München, Hamburg oder Köln – allenthalben waren die Citys mit Brettern vernagelt, hinter denen riesige Baugruben gähnten: ein altes Haus nach dem anderen mußte den verhaßten Wolkenkratzern weichen; das Verkehrschaos schien immer ärger zu werden, und die Vision vom Erstickungstod der Städte kam auf.« Dietrich 1983, S. 12.

»Krankfurt« oder »Babylon am Main«, die sich sowohl auf die wirtschaftsorientierte Stadtplanung und deren gestalterische Auswirkungen als auch auf die gesellschaftlichen Folgen bezogen, machten in deutschen Medien die Runde.⁹⁴

Neben den architektonischen und städtebaulichen Wandlungen der Nachkriegs-ära, die zu einem neuen Bild der einst durch eine kleinteilige Struktur geprägten Stadt beitrugen, waren es vor allem gesellschaftliche und politische Fragen, welche die Wahrnehmung von Frankfurt seit dem Ende der sechziger Jahre bestimmten. Der deutsche Grafikdesigner Gunter Rambow brachte die Stimmung im Frankfurt der siebziger Jahre mit pointierten Plakaten auf den Punkt, auf denen er die Monotonie von Vorortsiedlungen und Bankentürmen verfallenden Altbauten gegenüberstellte. Mit der Plakatserie von 1971 für die Bundesarchitektenkammer griff Rambow vor allem die damalige Situation im Westend und die gesellschaftlichen Auswirkungen im Zuge von Grundstückspekulation und Hochhausboom auf (**Abb. 10**).⁹⁵

Zahlreiche Unruhen erschütterten in diesen Jahren die Stadt wie etwa die unzähligen studentischen Demonstrationen, die ausgedehnten Protestbewegungen im Frankfurter Westend und die damit einhergehenden gewalttätigen Aktionen, welche die Stadt wenig friedlich erscheinen ließen.⁹⁶ Insbesondere der Häuserkampf, der durch den Zerstörungsprozess des bürgerlichen Westend eingeleitet wurde und bei dem es zu umfangreichen Polizeieinsätzen zur Räumung besetzter Häuser kam, sorgte für bundesweite Schlagzeilen und fügte dem Ruf der Wirtschaftsmetropole weiteren Schaden zu. Neben den Großbankenbaustellen waren es in erster Linie diese gesellschaftspolitischen Umstände und sozialen Auseinandersetzungen, denen die Stadt Frankfurt Mitte der siebziger Jahre ihren bundesweiten schlechten Ruf zu verdanken hatte und ihr die Bezeichnung von der »unregierbaren« Stadt einbrachte.⁹⁷ Zum Kernbestand des Negativ-Stereotyps gehörte die Kriminalität, die vor allem im Bahnhofsviertel in Bezug auf Raubüberfälle und Drogenmissbrauch größere Ausmaße annahm und Frankfurt »zu einem kriminalgeographischen Schwerpunkt«⁹⁸ machte. Aufgrund der hohen Kriminalitätsraten erhielt Frankfurt den Spitznamen »Klein-Chicago«, der sich bis in die unmittelbare Nachkriegszeit, als Frankfurt zur Hauptstadt der amerikanisch besetzten Zone und zum Zentrum des Schwarzhandels wurde, zurückführen lässt.⁹⁹

Dieses Image als Hauptstadt des Verbrechens wurde über Jahrzehnte hinweg auch im deutschen Spielfilm gepflegt. Filmkritiker Rudolf Worschech kommt gar zu dem Schluss, dass es keine andere Großstadt gebe, die »so konstant als krimi-

94 Vgl. Krüger 1985b sowie *FAZ* vom 08. 01. 1974.

95 Vgl. Linhart 2007, S. 11.

96 Vgl. Balser 1995, S. 295.

97 Vgl. ebd.

98 Vierteljahresbericht der Stadtverwaltung 1969/72, zit. n. King 1973, S. 1140.

99 Vgl. Worschech 1995, S. 257.



Spekulant Der Spekulant kauft auf, vertreibt Mieter, zerstört Häuser und Stadtteile. Er baut gewinnbringend, nicht nutzbringend. Er nutzt die Ziellosigkeit von Politik und Verwaltung für sein Ziel: Profit. Er ist ein gefährlicher Stadtzerstörer. Muß das so bleiben?

Abbildung 10. Gunter Rambow, Plakat aus der Serie für die Bundesarchitektenkammer, 1971

nell dargestellt worden [sei] wie Frankfurt.«¹⁰⁰ Für die mediale Repräsentation der Stadt Frankfurt in diesen Jahren sind sowohl die Arbeiten von Alexander Kluge als auch von Rainer Werner Fassbinder symptomatisch. Bei Fassbinder gerät Frankfurt zum Synonym für die Krise des Wohlfahrtsstaates und der westdeutschen Gesellschaft. So nutzt er die Stadt in seinen Filmen *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* (1975) und *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978) als Schauplatz gesellschaftlicher Abgründe und führt die Stadt als kaltes, eigenschaftsloses Produkt einer kapitalistischen Wohlstandsgesellschaft vor, das allein den wirtschaftlichen Bedürfnissen, jedoch nicht den menschlichen entgegenkommt. Auch Alexander Kluge, dessen Filme nahezu vollständig in oder um Frankfurt spielen, zeigt in seinen Filmen *Abschied von Gestern* (1966) und *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* (1974) eine kalte und abstoßende Stadt, die durch das bruchstückhafte Erzählen des Films in ihrer Widersprüchlichkeit und Ausweglosigkeit noch zusätzlich betont wird.

Für die literarische Repräsentation Frankfurts in den siebziger Jahren kann hingegen Gerhard Zwerenz' Roman *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond* (1973), der zugleich eine Kritik der Lebensverhältnisse in der Bundesrepublik darstellt, als exemplarisch gelten. Der Autor zeichnet darin ein anschauliches Bild über den Beginn der städtebaulichen Veränderungen in Frankfurt und zeigt eine Stadt, dessen Alltag Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre durch Kriminalität und Hausbesetzungen gekennzeichnet ist.¹⁰¹ In Zwerenz' Roman steht die Figur des jüdischen Grundstückspekulanten Abraham Mauerstamm sinnbildlich für die Profitgier der Frankfurter Spekulanten und für die Gleichgültigkeit gegenüber der historischen Stadtstruktur und den menschlichen Bedürfnissen.¹⁰²

Ausgehend von diesen damals in ganz Deutschland kursierenden Vorurteilen machte auch eine Ende der siebziger Jahre vom Institut für Demoskopie in Allensbach vorgenommene Image-Studie für die Stadt Frankfurt, die unter anderem eine Bevölkerungsumfrage in der Bundesrepublik beinhaltete, die Defizite der Stadt deutlich.¹⁰³ Diese Defizite, die man außerhalb von Frankfurt – auch beeinflusst von

100 Ebd.

101 Vgl. Zwerenz 1973.

102 Als das Werk erschien, löste es einen Skandal aus, da man in der Beschreibung des darin agierenden jüdischen Grundstückspekulanten Abraham Mauerstamm nicht nur die Karikatur eines bekannten jüdischen Kaufmanns aus Frankfurt, sondern auch antisemitische Züge vermutete. Fassbinder verarbeitete den Roman einige Jahre später zu seinem ebenso umstrittenen Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod*, das aufgrund von Protesten jahrelang nicht zur Aufführung kam. Das 1975 entstandene Stück, das ebenfalls vor dem Hintergrund der Immobilienspekulationen im Frankfurt der sechziger Jahre spielt, rückte wie Zwerenz die Figur eines reichen jüdischen Häuserspekulanten in den Mittelpunkt, mit der er nach Meinung seiner Kritiker antisemitische Klischees bediente. Vgl. Hoffmann 2003, S. 211.

103 Die vom Institut für Demoskopie in Allensbach vorgenommene Image-Studie für Frankfurt sollte angesichts des immer noch vorhandenen Klischeebildes von Frankfurt und der bevorstehenden Kommunalwahlen 1981 weiteren Aufschluss darüber geben, wie die bereits von Oberbürgermeister Wallmann eingeleiteten Maßnahmen zur Verbesse-

den Medien – als Vorstellungsbild im Kopf hatte, betreffen in erster Linie den wirtschaftsorientierten Charakter der Stadt,¹⁰⁴ die Funktion als Verkehrsknotenpunkt und die Vernachlässigung der städtischen Lebens- und Umweltbedingungen.¹⁰⁵ Andererseits war anhand der Untersuchungsergebnisse auch festzustellen, dass die Einstellung der Bürger zu Frankfurt weitgehend unabhängig von gewissen negativen Ansichten war, die zum »Kernbestand des Negativ-Stereotyps« gehörten und als Vorurteile über Frankfurt in ganz Deutschland kursierten, wie etwa Kriminalität oder zunehmende Ausbreitung von Hochhäusern für den Dienstleistungssektor im Stadtzentrum.

2.2.2 Selbstbild: Die Wahrnehmung der Stadt durch ihre Bewohner

Es stellt sich die Frage, ob das Image der Stadt Frankfurt, welches sich insbesondere ab den sechziger Jahren in den Köpfen der deutschen Bevölkerung festgesetzt hatte, gerechtfertigt ist, und wenn ja, ob es tatsächlich ausnahmslos auf die gesamte Stadt zutrifft. Da grundsätzlich davon auszugehen ist, dass Urteile über die Stadt auch Rückwirkungen auf die in ihr lebenden Einwohner haben, muss man sich fragen, ob dies auch die Bewohner selbst so empfanden.

Einer im Jahr 1960 für die Stadt Frankfurt durchgeführten Studie des Instituts für angewandte Sozialwissenschaft etwa ist zu entnehmen, dass das Problembewusstsein der Frankfurter gegenüber ihrer Stadt Anfang der sechziger Jahre grundsätzlich nicht sehr ausgeprägt ist. Da beinahe jeder Zweite angibt, dass er sich, was seine Stadt betrifft, an gar nichts stört, kann hier vor allem von einem latenten Desinteresse der Bürger ausgegangen werden. Die andere Hälfte hingegen stört sich in erster Linie an den negativen Begleiterscheinungen des Großstadtlebens wie den

rung des Stadtbildes zum Image beigetragen haben und welche weiteren Möglichkeiten der städtischen Imagebildung sich anhand der Untersuchung auf tun würden. Vgl. Presseinformation, 05.09.1980, S. 1–2, IfD, 2682-1. Zur Image-Studie vgl. auch Scholz 1989, S. 66–72.

104 Die Bürger, die der Studie zufolge Frankfurt als »ideale deutsche Großstadt« bezeichnen, schätzen vor allem die günstige Verkehrslage in Frankfurt, die guten Verdienstmöglichkeiten und die Eigenschaft Frankfurts als »Hauptsitz bedeutender Unternehmen der Wirtschaft wie Handel und Industrie, Banken, Versicherungen«. Sowohl das historische als auch das kulturelle Element scheinen in der Wahrnehmung Frankfurts keinen großen Stellenwert einzunehmen. Die Allensbacher Untersuchung kommt aufgrund dieser Ergebnisse zu dem Schluss, dass Frankfurt »einen aktiven, wirtschaftlich orientierten Typ« anzieht. Vgl. Presseinformation, 5.9.1980, S. 14, IfD, 2682-1.

105 Merkmale wie Grünanlagen, Fußgängerkomfort, Straßenlärm oder gute Luft sehen die in der BRD lebenden Einwohner, die Frankfurt als ideale Großstadt bezeichnen, hingegen als nicht ideal verwirklicht an. Diese schneiden bei der Bevölkerungsumfrage weitaus schlechter ab als der Durchschnitt der anderen als ideal bezeichnete Großstädte wie München oder Berlin. Vgl. Tab. 65–70, IfD, 2682-4, Nr. 3079.

Straßen- und Verkehrsverhältnissen sowie an der Kriminalität und der allgemeinen Unsicherheit im Zentrum der Stadt. Demgegenüber treten Klagen über anderweitige soziale sowie kulturelle Defizite der Stadt deutlich in den Hintergrund.¹⁰⁶ Auch in Bezug auf die Frage, was die Bewohner besonders an ihrer Stadt schätzen, treten die historischen Bauwerke und auch das kulturelle Leben der Stadt sowie wirtschaftliche Besonderheiten, etwa die Messe Frankfurt, deutlich in den Hintergrund. Es werden in erster Linie für freizeitleiche Aktivitäten bedeutende Einrichtungen wie Stadtwald, Palmengarten, Zoo und andere Grünanlagen genannt, die in Frankfurt durchaus – anders als es der Großteil der Einwohner in der Bundesrepublik vermutet – in großer Zahl vorhanden sind.¹⁰⁷

Der Schriftsteller Horst Krüger, der viele Jahre in Frankfurt lebte und in zahlreichen Artikeln über seine Stadt schrieb, bekämpfte stets das – seiner Meinung nach – deutsche Vorurteil¹⁰⁸ über das unwirtliche Frankfurt, das ihm zufolge in erster Linie auf seinem »miserablen Entrée« basierte. Für den Schriftsteller aus Berlin war Frankfurt eine exemplarische Verkörperung des Nachkriegsdeutschlands, das nach 1945 zwar »eine kalte, gesichtslose, brutale Stadt geworden« sei, sich darin jedoch nicht anders als die restliche Bundesrepublik gebärde.¹⁰⁹ Frankfurt als nach dem Krieg zerbrochene Stadt war demnach für Krüger das Sinnbild schlechthin für Westdeutschland, das er jedoch nicht als negativ beurteilte.

Doch bereits zu Beginn der siebziger Jahre wurde die Kritik an der Gestalt, welche die Stadt in den Jahrzehnten davor angenommen hatte, auch in Frankfurt immer lauter. Stadtbaurat Hanns Adrian bekundete 1973 zwar, dass er die einhellige Meinung, dass Frankfurt eine hässliche Stadt sei, nicht teile, gab jedoch zu, dass die Gestaltung der öffentlichen Straßenräume mit einer Architektur, die sich auch in jeder anderen Stadt befinden könnte, »grau und trivial« sei. Jedoch sei dies kein Urteil, das auf Frankfurt beschränkt sei, sondern entspreche dem Bild auch in anderen Großstädten.¹¹⁰ Der ab 1979 in Frankfurt als Direktor des Deutschen Architekturmuseums tätige Heinrich Klotz schrieb das negative Urteil über das Stadtbild neben dem Gewirr des Straßennetzes vor allem der ungewohnt hohen Konzentration von Hochhausarchitektur in der Stadt zu. Während in anderen Städten wie

106 Zur Frage: »Worüber man sich in Frankfurt ärgert«: Straßen-, Verkehrsverhältnisse, Straßenbahn (22 %); Kriminalität, Unsicherheit (13 %); Lärm, Luft, Unruhe (5 %); Behörden, Parteien (8 %); Stadtplanung, Wohnungsbau (4 %); Soziale Einrichtungen (3 %); Opernhausruine (3 %); Anderes (5 %); Nichts ärgert, keine Angabe (45 %). Vgl. Tab. 18, Infas 1963, S. 40.

107 Zur Frage: »Was haben Sie an dieser Stadt besonders gern?«: Das Grün in der Stadt (Stadtwald, Palmengarten etc.) (20 %); Reizvolle Umgebung (13 %); Wiederaufbau der City (7 %); Wirtschaft, Messe (7 %); Die Menschen (7 %); Kulturelles Leben (6 %); Bestimmte Sehenswürdigkeiten (6 %), Anderes, keine Angaben (34 %). Vgl. Tab. 14, ebd.

108 Krüger zufolge sei das Vorurteil Frankfurt betreffend vor allem ein deutsches, das die »Welt draußen«, die entzückt sei, wenn sie das Wort »Francfort« höre, nicht teile. Vgl. Krüger 1977a, S. 35; vgl. auch Krügers »Plädoyer für eine verrufene Stadt«: Krüger 1977b.

109 Krüger 1967, S. 57; vgl. auch Korenke 1990, S. 262.

110 Adrian 1973, S. 1144.

Hamburg, Berlin oder Düsseldorf Ende der siebziger Jahre nur einzelne Gebäude Hochhausdominanten bildeten, seien in Frankfurts Innenstadt, etwa mit dem Bau der Deutschen Bank und der Commerzbank eine Vielzahl von Hochhäusern entstanden, die sich zu einem »unkontrollierten Chaos« verdichtet und »binnen weniger Jahre aus der flach sich ausbreitenden Stadt schlagartig so etwas wie ein Klein-Manhattan« gemacht hätten.¹¹¹ Klotz sah in den Hochhäusern hingegen in erster Linie einen neuen spannungsvollen Kontrast zu den bisherigen Altbauten, der nicht nur eine »charakteristischere Stadt« hervorgebracht, »sondern auch die Erlebnisqualität erhöht« habe.¹¹²

Problematisch war jedoch, dass bei der Planung der meisten Hochhäuser bis zum Beginn der siebziger Jahre weder durch Sockelnutzungen noch durch öffentliche Dachterrassen versucht wurde, diese auch der Bevölkerung zugänglich zu machen.¹¹³ Zudem entstanden die Hochhäuser für Banken und Großunternehmen unter umstrittenen Bedingungen mitten in zentrumsnahen Wohngebieten wie dem Westend und sorgten ab dem Ende der sechziger Jahre nicht nur für die Vertreibung der Bewohner, sondern auch für den Abriss zahlreicher historischer Altbauten in den ehemaligen Gründerzeitvierteln.

Auch die ungelösten Probleme des Umgangs mit dem zunehmenden Verkehr in der Stadt und die damit einhergehenden gestalterischen Auswirkungen durch die Anforderungen des Verkehrs nehmen in der Wahrnehmung Frankfurts einen relativ großen Stellenwert ein.¹¹⁴ Horst Krüger empfand den U-Bahnbau als das eigentliche Unglück der Stadt, der insbesondere in Frankfurt quälend langsam von statten ginge und zur gleichen Zeit das Stadtbild stark zerstöre.¹¹⁵ Dieter Bartetzko zufolge verwandelte er die Innenstadt auf Jahrzehnte »in eine Großbaustelle, chaotisch, verwirrend, mühsam.«¹¹⁶

111 Klotz 1978, S. 60. Eine im *MERIAN*-Magazin veröffentlichte Karikatur von Ivan Steiger aus dem Jahre 1977, die den Römer als letztes historisches Fragment inmitten zahlloser, gleichförmiger Hochhäuser zeigt, führte dieses Negativ-Bild eindrücklich vor Augen. Vgl. Krüger 1977a, S. 36–37.

112 Ebd., S. 59.

113 Bei der Dresdner Bank wurde 1971 als eines der ersten Hochhäuser versucht, die Erdgeschosszone zu gestalten. Zugunsten von gärtnerisch angelegten Freizonen wurde hier auf die übliche repräsentative Eingangshalle verzichtet.

114 Bereits in den frühen sechziger Jahren, als der Primat des Verkehrs aus Frankfurt eine autogerechte Stadt gemacht hatte, warnte Gerhard Stöber in seiner ökologischen Analyse zur Stadtmitte vor dem »Moloch Verkehr«, der »das städtische Leben in ein zweckrationales Raumlabyrinth verdammen« werde. Vgl. Stöber 1964, S. 47.

115 Vgl. Krüger 1977a, S. 37. Der gesamte Platz vor dem Gebäude des Frankfurter Hauptbahnhofs, von dem sogar Teile für den Einbau eines unterirdischen S-Bahnhofs abgetragen werden mussten, war 1973 eine einzige große Baugrube. Einige Jahre zuvor bot sich auch der lebendige Stadtmittelpunkt um die Hauptwache als Bauplatz dar, als das historische Gebäude für den Bau der U-Bahn demontiert worden war. Vgl. Balsler 1995, S. 256.

116 Bartetzko/Guthier 1993, S. 80.

Als Indiz, dass die Stadt auch für die Bewohner an Attraktivität verlor, kann die zunehmende Entvölkerung der Innenstadt gesehen werden. Das Phänomen der Stadtfucht, das am Beginn der siebziger Jahre einen Höhepunkt erreicht hatte und erst Mitte der achtziger Jahre im Zuge der Wirtschaftskrise gebremst werden konnte, war in Frankfurt besonders ausgeprägt.¹¹⁷ Hauptursache für die Flucht aus der Stadt waren neben dem zunehmend als störend empfundenen Verkehrs- und Fluglärm vor allem die fehlenden Flächen und der Mangel an größeren und komfortableren Wohnungen, mit deren Bau die Stadt angesichts des Bevölkerungswachstums nicht nachkam.¹¹⁸

Die vom Meinungsforschungsinstitut in Allensbach ab 1979 unter den Einwohnern Frankfurts durchgeführte Umfrage bestätigt die Annahme, dass Frankfurt insbesondere seit den sechziger Jahren unter einem Identitätsverlust litt, der vor allem durch die Tatsache deutlich wird, dass die Bürger abgesehen von ihrem eigenen privaten Umfeld nur wenige Bezugspunkte zu ihrer eigenen Stadt besitzen, die im Laufe der Jahre zunehmend gesichtslos geworden war und kaum mehr Identitätsträger in Form von geschichtlichen Zeugnissen, kulturellen Einrichtungen, prägnanter Bauwerke oder städtebaulicher Formen aufweisen konnte.¹¹⁹ Dass die städtische Gestalt und Architektur sowie die Geschichte der Stadt für die Bevölkerung jedoch mit den Jahren an Bedeutung zunehmen, zeigt ein Vergleich der Meinungsbilder Anfang der sechziger und Ende der siebziger Jahre bezüglich der Frage nach dem Wiederaufbau der historischen Altstadt. Die Frage nach der Art und Weise, in der die im Krieg fast völlig zerstörte Frankfurter Innenstadt wieder aufgebaut werden sollte, wurde bereits Anfang der sechziger Jahre in Frankfurt lebhaft diskutiert. Die im Jahre 1960 in Auftrag gegebene Studie des Instituts für Sozialwissenschaften kam zu dem Ergebnis, dass bezüglich der Gestaltung der Innenstadt ein geteiltes Meinungsbild vorliege.¹²⁰ Während sich ein Drittel der Einwohner kritisch gegenüber dem nach dem Krieg in modernen Formen erfolgten Aufbau äußerte, bewertete eine große Mehrheit das moderne und zweckmäßige Gesicht der wiederaufgebauten Innenstadt als positiv. Bemängelt wurde lediglich, dass »man beim

117 Vgl. Balsler 1995, S. 256.

118 Vgl. Tinç 2013.

119 So kommt es auf die Frage »Was kommt Ihnen in den Sinn, wenn Sie an Frankfurt denken?« zu sehr unterschiedlichen Nennungen, welche die Bewohner mit Frankfurt verbinden. 20 % und damit der größte Teil der Befragten nennen die private Umgebung als das ausschlaggebende Merkmal, wenn sie an Frankfurt denken. Mit immerhin 18 % der Nennungen folgen der Römer und mit 14 % sonstige alte und markante Bauwerke. Eine etwas geringere Anzahl der Befragten nennt mit 11 % auch den Verkehr und die Verkehrsprobleme als Merkmale, bei denen sie an Frankfurt denken und die für sie gleichsam zu Identitätsträgern der Stadt werden. Bezeichnenderweise folgen erst danach Bauwerke und Institutionen wie der Flughafen, der Dom oder auch die Hochhäuser. Vgl. Tab. 57–58, IfD, 2682-2, Nr. 2203.

120 Meinung zum Wiederaufbau der Innenstadt: Wiederaufbau gefällt (58 %); Wiederaufbau gefällt nicht (31 %); keine Angabe (11 %). Vgl. Abb. 20, Infas 1963, S. 44.

Neubau des Zentrums noch zu wenig an die Erfordernisse des modernen Verkehrs gedacht« habe.¹²¹

Ende der siebziger Jahre zeigt sich ein gänzlich anderes Meinungsbild hinsichtlich der traditionellen Stadtgestalt. Dies verdeutlichen die zeitgenössischen Stimmen, die sich nun mehrheitlich für Wiederaufbau und für die Erhaltung alter Bausubstanz aussprechen. Während die Opernhausruine im Jahr 1960 weder im Fokus des Bürgerinteresses steht, noch kaum jemand sich an der Ruine zu stören scheint,¹²² geben 1979 angesichts des bevorstehenden Wiederaufbaus der zerstörten Alten Oper plötzlich 66 % der Befragten an, dass sie sich darüber freuen, dass das Ende des 19. Jahrhunderts errichtete Gebäude wieder aufgebaut werde.¹²³ Auch die Meinungen zu dem in diesen Jahren zur Debatte stehenden Wiederaufbau des Römerbergs lassen eine eindeutige Tendenz zu. Die Mehrheit der Frankfurter gibt an, dass sie sich am Römerberg eine Häuserzeile im mittelalterlichen Stil wünscht, während 36 % den gegenwärtigen Zustand und 4 % eine Häuserreihe in modernen Formen bevorzugen würden.¹²⁴ Die Idee, die im Krieg zerstörte Häuserzeile auf der Ostseite des Römerbergs (siehe **Abb. 2**, S. 27) wiederaufzubauen, hatte Oberbürgermeister Rudi Arndt 1975 ins Spiel gebracht. Das Ergebnis dieser Umfrage zeugt von dem Sinneswandel, einem Erwachen eines neuen historischen Bewusstseins, das sich in Frankfurt bereits ab Anfang der siebziger Jahre bemerkbar machte und eine umfassende Erneuerung des städtischen Image zur Folge haben sollte.¹²⁵

Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich in den sechziger und siebziger Jahren ein überwiegend negativ geprägtes Bild Frankfurts ergibt, das zwar hinsichtlich der Innen- und Außenwahrnehmung differenziert werden muss, das jedoch die Defizite hinsichtlich der Stadtgestaltung und -planung und die Möglichkeiten einer Imageveränderung sehr gut verdeutlicht. Der Ruf, den die Stadt in der Bundesrepublik besaß, war wesentlich schlechter als ihn die Einwohner selbst empfanden und zudem in seinen teils überzeichneten, verallgemeinernden Zuschreibungen nicht immer zutreffend, insbesondere was die Kriminalität der Stadt oder die angeblich nicht

121 Infas 1963, S. 43.

122 Zur Frage »Worüber man sich in Frankfurt ärgert« vgl. Tab. 18, Infas 1963, S. 40. Hier wird die Opernhausruine mit nur 3 % der Stimmen genannt.

123 66 % freuen sich, dass die Oper wieder aufgebaut werde, während 31 % antworten »ist mir egal« und 3 % »bin dagegen«. Vgl. Presseinformation, 05. 09. 1980, S. 9, IfD, 2682-1.

124 Vgl. ebd.

125 Hinzu kamen grundlegende Änderungen in der Wahrnehmung der Bürger, welche die zuvor noch überwiegend als negativ empfundenen Aspekte der Stadt plötzlich einer positiven Wertung unterzogen. So meinten die Einwohner bereits Ende der siebziger Jahre, dass sich die Verkehrsverhältnisse deutlich verbessert hätten. Auch die Hochhäuser sowie deren Auswirkung auf das Stadtbild stießen allmählich auf Akzeptanz sowohl bei den Bürgern Frankfurts als auch bei der restlichen deutschen Bevölkerung. Vgl. Presseinformation, 05. 09. 1980, S. 9, IfD, 2682-1, S. 7, und Balsler 1995, S. 393.

vorhandenen Grünanlagen in der Stadt anbelangt.¹²⁶ Feststeht jedoch auch, dass sich ebenso bei den Bürgern Frankfurts ab Anfang der siebziger Jahre eine zunehmende Unzufriedenheit ausbreitet, die in erster Linie die sowohl gesellschaftlichen als auch gestalterischen Auswirkungen des rein wirtschaftsorientierten Denkens auf die Stadt betrifft, so etwa die zunehmende Ausbreitung von Hochhäusern in der Innenstadt, die damit einhergehenden Verkehrsprobleme und die Vertreibung der angestammten Bevölkerung sowie die durch den Verlust an alter Bausubstanz verstärkte Geschichtslosigkeit der Stadt, die fehlenden kulturellen Einrichtungen und einprägsamen Gebäude in der Stadt, die notwendig für eine Identifizierung der Bürger mit ihrer Stadt sind.

Die oftmals triste Architektursprache, die in den sechziger Jahren Frankfurts Neubauten dominierte und die kaum noch lokal und historisch spezifische Zugriffe ermöglichte, stand bei der allgemeinen Bevölkerung Frankfurts zwar nicht im Fokus, doch die Umfragen zu den Assoziationen, welche die Einwohner mit der Stadt verbinden, oder zu den Dingen, die ihnen in Frankfurt gut gefallen, legen Zeugnis davon ab, dass in den Köpfen der Bewohner kaum Identitätsträger verankert waren, die sich auf die Stadtgestalt oder spezifische Bauwerke beziehen. So hatte auch die ausdrucksarme Architektursprache erheblichen Anteil daran, dass auch die Stadt zunehmend in einen Zustand der Eigenschaftslosigkeit überging und sich allein noch über ihren Status als Finanz- und Wirtschaftsmetropole definierte, deren Bauten und Plätze jedoch keinerlei Identitätszuweisung mehr zuließen.

Grundlegend ändern sollte sich die Wahrnehmung der Stadt erst mit dem zu Beginn der siebziger Jahre einsetzenden Sinneswandel der Bevölkerung, der nicht zuletzt auf die in dieser Zeit wirksam werdenden Ideen der Postmoderne zurückzuführen ist, als man den Wert der städtischen Umwelt als Lebensraum für die Bürger erkannte und der Tradition sowie Geschichte der Stadt plötzlich wieder Bedeutung zumaß. Die Bürger der Stadt zeigten ein steigendes Interesse an der städtischen Gestalt und an ihrer Verbesserung. Insbesondere in den Auseinandersetzungen um das Westend oder auch in den Reaktionen auf das Technische Rathaus wird beispielhaft deutlich, dass sich in Frankfurt seit dem Ende der sechziger Jahre Widerstand gegen die städtebaulichen Maßnahmen der Stadt zu regen beginnt und die Bürger zunehmend ihr Mitspracherecht bei stadtentwicklerischen Belangen einfordern.

Dies führte schließlich auch zu einem Umdenken in der Politik und zu einer Verlagerung des Blickwinkels in der städtebaulichen Stadtplanung. Die Konsequenz war ein grundlegender Imagewandel Frankfurts, der von dem weitgehenden Identitätsverlust und der daraus resultierenden Frage, wie sich das Image der Stadt ändern könne, ausgelöst worden war.

126 Zu den positiven Merkmalen, welche die Frankfurter kennen (Nahbild), die anderen Bundesbürger jedoch nicht (Fernbild), gehören z. B. die Grünanlagen in Frankfurt, die gemütlichen Kneipen oder auch Alt-Sachsenhausen. Vgl. Presseinformation, 05. 09. 1980, S. 17–18, IfD, 2682-1.

2.3 Wege aus der »unwirtlichen Stadt«: Frankfurt auf dem Weg zu einem neuen Image

Das Bewusstsein darüber, dass sich etwas an dem Bild der Stadt ändern muss, setzte bereits Anfang der siebziger Jahre ein und führte dazu, dass die Stadtverwaltung begann, nach stadtplanerischen Möglichkeiten zu suchen, um dem eindimensionalen und negativen Bild in der Außenwahrnehmung entgegenzuwirken. Da für dieses in erster Linie die verloren geglaubte städtische Identität und die zunehmende Entfremdung der Bürger mit ihrer Stadt verantwortlich schien, fand konsequenterweise die Frage, mit welchen Mitteln es gelingen kann, eine neue Identität für Frankfurt zu generieren, Eingang in das planerische Denken. Der Versuch der Schaffung einer neuen städtischen Identität, welche die Identifikation der Bürger mit ihrer Stadt fördern sollte, bildete daher die entscheidende Komponente bei der städtebaulichen Erneuerung, die in den siebziger Jahren in Gang gesetzt wurde und die zugleich eine Imagekorrektur der Stadt bewirken sollte.

Insbesondere zwei entscheidende Wege wurden in der Stadtplanung eingeschlagen, die aus der »unwirtlichen« Stadt führen sollten und die in erster Linie Fragen nach Urbanität¹²⁷ und Lebensqualität in den Mittelpunkt rückten. Dies war zum einen die auf Humanisierung und Schaffung von Urbanität abzielende Veränderung des öffentlichen Raumes mittels der Gestaltung der Innenstadt. Urbane Qualitäten, die ein größeres Ausmaß an Identifikationspotenzial versprachen und die man angesichts der jahrzehntelang verfolgten funktionalen Trennung der Stadt verloren zu haben glaubte, sollten über erneute Nutzungsvielfalt und durch öffentlich-erlebare Räume wiederhergestellt werden.¹²⁸ Zum anderen richtete die Stadt ihr Interesse auf kulturelle Maßnahmen,¹²⁹ die zugleich das wiedererwachende Bewusstsein für die lokale Geschichte bezeugen und im Mittelpunkt der nachfolgenden Ausführungen stehen sollen. Ziel dieser beiden Maßnahmen sollten die Veränderung der städtischen Identität und ein Imagewechsel sein, der die vermeintlich unbewohnbare und als lebensfeindlich gebrandmarkte Stadt in eine lebenswerte Kulturstadt verwandelt. Identitätsstiftende Strategien bezeichnen vor diesem Hintergrund Methoden, mittels derer die Stadt Frankfurt es ermöglichte, sich als humane und urbane sowie kulturell wertvolle und wirtschaftlich potente Stadt auszuweisen. Diese neue Identität sollte sowohl als wirtschaftlicher Standortfaktor als auch zunehmend für die touristische Vermarktung der Stadt entscheidend werden.

127 Die ursprünglich als politische Kategorie fungierende Urbanität, welche die städtische Lebensweise unter Mitwirkung einer Stadtbürgerschaft als kulturelle Form definiert, wurde nun »als Instrument stadträumlicher Organisation eingesetzt«. Bideau 201, S. 87. Zur ursprünglichen Bedeutung von Urbanität vgl. auch Salin 1960, S. 12–16.

128 Zu den Voraussetzungen von städtischer Vielfalt vgl. Hammel 1972, S. 91.

129 Die Image-Studie von 1979 hatte bereits gezeigt, dass sich gerade der Bereich Kultur besonders eignete, im Image der Stadt als positiver Faktor weiterentwickelt zu werden. Vgl. Presseinformation, 05. 09. 1980, S. 12, IfD, 2682-1.

Die neuen Dimensionen in der Stadtplanung, die in Frankfurt bereits zu Beginn der siebziger Jahre wirksam wurden, stehen auch im Kontext mit der allgemeinen Veränderung der städtebaulichen Leitlinien in den deutschen Städten. Das Wirtschaftswachstum und die Aufbruchsstimmung der sechziger und der frühen siebziger Jahre waren abgeklungen und die Konsequenzen des Leitbildes der autogerechten Stadt waren in allen deutschen Großstädten deutlich spürbar geworden. In Abgrenzung zum einstigen Primat der Verkehrsgerechtigkeit verlagerte sich nun der Schwerpunkt der städtebaulichen Planung auf die Schaffung einer menschengerechten Stadt, die möglichst autofreie Straßen vorsah.

Im Zusammenhang mit dem europäischen Denkmalschutzjahr 1975 rückten die oft reich an historischen Baudenkmalern ausgestatteten Innenstädte in den Mittelpunkt der Überlegungen, deren Erscheinungsbild einerseits durch neue Fußgängerzonen und Verkehrsberuhigung und andererseits auch durch Sanierung von Altbauten sowie den Ausbau von Kultureinrichtungen aufgebessert und in ihrer Funktion als Zentrum weiter aufgewertet werden sollten.¹³⁰ Dies führte letztlich auch zu einer breiten Unterstützung für die seit Langem vernachlässigten Aufgaben der Denkmalpflege.¹³¹ Durch die Aufwertung der Innenstadt sollte der Entvölkerung der Innenstadt entgegengesteuert und den Bedürfnissen der Stadtbenutzer entsprochen werden. Die Veränderungen, die von der Stadt eingeleitet wurden, stehen auch im Zusammenhang mit dem zunehmenden Konkurrenz- bzw. Wettbewerbsverhältnis von Städten um Einwohner und Arbeitskräfte und somit um die Ansiedlung von Industrie- und Dienstleistungsbetrieben, die wirtschaftlichen Gewinn garantieren sollten.¹³² Parallel zeichnete sich Anfang der siebziger Jahre eine Architekturströmung ab, die erstmals in den USA als Reaktion auf den modernen Städtebau in Erscheinung trat und in Abgrenzung zur internationalen Einheitlichkeit der Moderne eine völlig neue Formensprache entwickelte. Die neuen Tendenzen der sogenannten Postmoderne sollten ab Ende der siebziger Jahre auch in Deutschland und insbesondere in Frankfurt wirksam werden.

130 Vgl. Müller-Raemisch 1990, S. 156.

131 Der Denkmalschutz wurde in den siebziger Jahren erstmals bundesweit als feste Institution durch die Denkmalschutzgesetze verankert. Vgl. Schomann 1973.

132 Ganser, der erstmals die Bedeutung des Image als Einflussgröße in der Stadt- und Regionalentwicklung betonte, stellte fest, dass qualifizierte Arbeitskräfte ihren Arbeitsplatz in erster Linie nach der Attraktivität des Wohnortes aussuchen. Vgl. Ganser 1970, S. 104–105.

2.3.1 Eine neue Identität als Kulturstadt: Das Museumsufer und die Bebauung von Altstadt und Messegelände

Zu Beginn der Siebziger herrschten zeitweise noch widersprüchliche städtebauliche Paradigmen vor, die durch den Gegensatz von Hochhauspolitik im Westend und »Vision der menschlichen Stadt« gekennzeichnet sind. Letztere sah nicht nur die »Verbesserung der Verkehrsversorgung« und die Berücksichtigung der Fußgänger in der Innenstadt vor,¹³³ sondern auch eine grundlegende kulturelle Aufwertung der Stadt. Das von Walter Möller initiierte Konzept der »menschlichen Stadt« beinhaltet dabei nicht nur die Idee des Neuaufbaus von Leinwandhaus, Karmeliterkloster und Historischem Museum. Der seit 1970 amtierende Oberbürgermeister wollte mit Unterstützung des damaligen Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann auch wesentliche Projekte wie etwa den Wiederaufbau der Alten Oper, die Wiederbebauung des Römerbergs unter besonderer Berücksichtigung kultureller Einrichtungen sowie die Erweiterung der Museumslandschaft realisieren. Möllers Wunsch, das Museumsangebot zu erweitern, geriet mit dem Amtsantritt von Rudi Arndt als neuer Oberbürgermeister von Frankfurt 1971 jedoch vorerst in den Hintergrund und auch den Wiederaufbau der Alten Oper, der bereits unter Möller veranlasst worden war, realisierte man erst einige Jahre später.¹³⁴ Davon abgesehen konnten in den siebziger Jahren bereits vereinzelte städtebauliche und stadtgestalterische Maßnahmen zur Veränderung des öffentlichen Raumes umgesetzt werden wie die Einrichtung und Gestaltung von Fußgängerzonen¹³⁵ sowie die Renovierung von Wohnhäusern im traditionsreichen Westend.¹³⁶

Anfang und Mitte der siebziger Jahre war innerhalb der Kulturpolitik freilich noch nicht explizit die Rede von einer *neuen* Architektur, die ebenfalls dazu dienen könne, die Stadt »humaner« zu machen. Die Frage, ob Identität mit architektonischen Mitteln geschaffen werden kann, wird erst ab dem Ende der siebziger Jahre relevant.

133 Vgl. Möller 1972, S. 6.

134 Die Einweihung der wieder aufgebauten und im Inneren völlig neu gestalteten Alten Oper fand am 28. August 1981 statt.

135 1968 wurde eine erste Fußgängerzone, die über den Liebfrauenberg bis zum Paulsplatz verlief, eingerichtet. Die Fertigstellung der einst stark befahrenen Zeil als gestaltete Fußgängerzone mit alleenartigen Platanenreihen und Pavillons fand erst unter dem späteren CDU-Oberbürgermeister Walter Wallmann im Jahr 1983 statt. Die Idee der Innenstadt als »Herrschaftsbereich für den Fußgänger« hatte bereits Oberbürgermeister Walter 1970 zum Kernpunkt seiner »Vision für eine menschliche Stadt« gemacht. Vgl. hierzu Möller 1972; vgl. auch Balsler 1995, S. 301. Zur allgemeinen Entwicklung der öffentlichen Räume und Fußgängerzonen in Frankfurt vgl. Müller-Raemisch 1998, S. 336–376.

136 1974 sah man sich geradezu mit einer »Bemalungswelle« konfrontiert, die im Westend ihren Ausgangspunkt genommen hatte und von der Stadtverwaltung durch jährliche Wettbewerbe kräftig gefördert wurde. Vgl. Ehrlich 1974.

Denn nun ergaben sich durch politische Veränderungen und persönliche Konstellationen in der Stadtregierung Umstände, die es möglich machten, dass nicht nur Maßnahmen zur Verschönerung der Stadt unternommen wurden – Maßnahmen, die zwar erfolgreich waren, aber vor allem ein vorrangig kommerzielles Interesse verfolgten –, sondern tatsächlich konkrete Stadtplanung betrieben wurde. Mehr als heute war die öffentliche Hand in den achtziger Jahren bereit, mit außergewöhnlicher Architektur Zeichen zu setzen und sich für architektonische Qualität zu engagieren. Die Kommunalwahl im März 1977 bedeutete in dieser Hinsicht für die Stadt Frankfurt eine entscheidende Zäsur, welche die lokalpolitische Situation verändern sollte. Zum ersten Mal in Frankfurt kam es zu einer absoluten Mehrheit für die CDU. Der Absturz der Sozialdemokraten konnte man aufgrund der zunehmenden Unzufriedenheit in den Jahren zuvor zwar kommen sehen, dennoch war es für beide Parteien geradezu ein Schock, als die SPD nach dreißigjähriger politischer Dominanz in Frankfurt ihre absolute Mehrheit verlor und der bis zu diesem Zeitpunkt völlig unterschätzte Herausforderer Walter Wallmann aus Marburg zum neuen Oberbürgermeister gewählt wurde.¹³⁷

Unter der neuen CDU-Regierung rückten auch in der Stadtplanung andere Prioritäten, insbesondere der kulturelle Aspekt der bis dahin rein auf wirtschaftliche Aspekte reduzierten Stadt, in den Vordergrund. Die Kulturpolitik erwies sich als geeigneter Ansatzpunkt für einen Imagewandel, um das seit den Zerstörungen der Frankfurter Innenstadt vorherrschende kulturelle, aber auch bauliche Defizit im Stadtbild zu beheben.¹³⁸ Wallmann hatte ein außerordentlich gutes Gespür für die Situation Frankfurts. Er wusste nicht nur um die Außenwirkung von markanter Architektur, sondern auch, dass es nötig war, einen Gegenpol zur Bankenstadt zu schaffen und eine neue Zielgruppe, die sich besonders für Kultur interessiert, anzusprechen, um damit kulturinteressierte Familien und Paare nach Frankfurt zu ziehen. Neben dem Bestehen in der Städtekonkurrenz beabsichtigte man auch, die Attraktivität Frankfurts als Wirtschaftszentrum zu steigern, da das kulturelle Ambiente einer Stadt und das städtische Wohnumfeld in zunehmendem Maße die Standortwahl von Unternehmen beeinflusste.¹³⁹ Die frühere Stadtverordnete und SPD-Politikerin Frolinde Balser betonte, dass es dem neuen Oberbürgermeister Wallmann zweifelsohne auch darauf ankam, in dem kurzen Zeitraum einer Wahl-

137 Wallmann leitete eine zwölfjährige Ära der CDU ein. Die SPD stürzte von 50,1 Prozent auf 39,9 Prozent. Die CDU erreichte auf Anhieb 51,3 Prozent. Zur Kommunalwahl 1977 und ihrem politischen Vorspiel vgl. Göpfert 2013, S. 15.

138 »Gerade die Zukunft Frankfurts als eines lebendigen sozialen Organismus hängt entscheidend von der kulturellen Bedeutung unserer Stadt ab. Ich habe bereits früher betont, daß Kulturpolitik ein, wenn nicht das Ferment der Kommunalpolitik ist. Sie trägt entscheidend zur Identität, zum Gesicht einer Stadt bei. Unserer Stadt ist es noch nicht wieder gelungen, ihre eigene Identität zu finden. Die Zukunft Frankfurts als Großstadt und als urbane Lebensform hängt davon ab, daß wir der Stadt eben jenes Gesicht geben, das viele vermissen.« Wallmann, zit. n. Prigge 1988, S. 223–224.

139 Vgl. Engelhardt 1990, S. 26; vgl. auch Hoffmann 1990, S. 55.

periode »akzeptable Neuerungen vorzuweisen und unverwechselbare Akzente zu setzen«. ¹⁴⁰ So wurde unmittelbar nach seinem Antritt als Oberbürgermeister ein ehrgeiziges Bauprogramm eingeleitet, das sowohl auf Förderung des kulturellen Sektors als auch auf die Aufwertung der Altstadt, insbesondere des Bereiches zwischen Dom und Römer, abzielte. Der mittelalterliche Stadtkern wurde nicht nur als perfektes Gegenbild zur »Dienstleistungscity« verstanden, ¹⁴¹ man sah hier mittels neuer Bauten für Kultur auch die Chance, den Römerberg als das Herz der Altstadt endlich wieder richtig beleben zu können. ¹⁴² Durch die Stärkung des Stadtkerns und die Schaffung von Urbanität mittels Architektur sollte die Stadtmitte als Lebensraum für die Bürger wiedergewonnen und eine Alternative zur Finanz- und Wirtschaftsmetropole mit ihren nüchternen Banken- und Bürobauten geschaffen werden. Sowohl die Geschichtsträchtigkeit des Römerbergs wie auch seine Lage in Nähe des Mainufers prädestinierten ihn zum Standort für Kultureinrichtungen, die zudem in der Lage waren, einen Beitrag gegen die Verödung der Innenstadt zu leisten.

Die Stadtpolitik wandte sich aber auch dem Ziel der Modernisierung und Neugestaltung der Messe zu, die schon lange in Angriff genommen werden sollte. ¹⁴³ Denn es gab nicht nur einen großen Nachholbedarf im Kulturbereich, auch im Bereich der Messe war ein beträchtlicher Außendruck entstanden, auf den die Verantwortlichen hatten reagieren müssen. So wurden einerseits weiterhin die »weltstädtischen Elemente des städtischen Raumes« ¹⁴⁴ wie Hochhäuser, Messe und Flughafen ausgebaut, andererseits jedoch wurden auf der kulturellen Ebene weitreichende Änderungen vorgenommen, die in den nächsten Jahren am Stadtbild Frankfurts wirksam werden sollten. Das »Neue Frankfurt«, dessen Bezeichnung die Stadt in Anlehnung an das in den zwanziger Jahren verwirklichte Wohnbauprogramm des Stadtplaners Ernst May wählte, sollte von Bauten geprägt sein, die zu einem »neuen Begriff von Architekturqualität« beitragen und den »Anspruch auf eine vorbildliche Architektur« erfüllen sollten. ¹⁴⁵ Das städtische Hochbauamt wollte bewusst neue Maßstäbe für das Bauen setzen und an die Leistung eines Martin Elsässers in Frankfurt anknüpfen. ¹⁴⁶ Eine solche für die Stadt Frankfurt als notwendig empfundene vorbildliche Architektur sollte den aktuellen, zeitgenössischen Tendenzen in Architektur und Städtebau entsprechen und von möglichst bedeutenden Vertretern dieser Richtung ausgeführt werden. Vor diesem Hintergrund rückten die erstmals in den USA formulierten Ideen der Postmoderne in den Mittelpunkt, die insbesondere auf Initiative des Frankfurter Hochbauamtes und des aus Marburg stammenden Kunsthistorikers Heinrich Klotz zum Leitbild in Frankfurt werden sollten. Dank

140 Balsler 1995, S. 397 f.

141 Bideau 2011, S. 201.

142 Zeil und Hauptwache hatten das einstige Zentrum der Stadt längst ins Hintertreffen geraten lassen. Vgl. Balsler 1995, S. 372.

143 Vgl. ebd., S. 405.

144 Prigge 1988, S. 227.

145 Klotz 1984c, S. 9.

146 Vgl. Burgard 2008, S. 105.

der Ambitionen von Klotz und Hilmar Hoffmann, der unter Wallmann als bisheriger sozialdemokratischer Kulturdezernent im Amt geblieben war, sowie der Unterstützung durch den Baudezernenten Hans-Erhard Haverkampf und den leitenden Baubeamten Roland Burgard konnten eine Reihe von bis dahin noch unüblichen Wettbewerben mit internationalen Teilnehmern in die Wege geleitet werden.¹⁴⁷ Es waren gerade jene internationalen Wettbewerbe, welche die zu diesem Zeitpunkt heftig diskutierte Architektur der Postmoderne zu befördern half. Die zahlreichen, teils internationalen Wettbewerbe zeigen, dass bewusst ein architektonisches Fachpublikum angesprochen werden und der aktuelle Architekturdiskurs seinen Niederschlag in Frankfurter Bauten finden sollte.

Die exemplarische Einlösung des von der Stadt neu formulierten Anspruchs an die Architektur schien sich mit dem sogenannten Museumsufer zu erfüllen. Die kulturpolitische Idee einer innerstädtischen Museenlandschaft, die auch stadtplanerisch für Frankfurt von größter Bedeutung war, sollte unterschiedlichste Museumsbauten an beiden Ufern des Mains versammeln. International renommierte Architekten, die als wesentliche Vertreter der zeitgenössischen Tendenzen in der Architektur galten, sollten ihre Standpunkte anhand eines Museumsgebäudes artikulieren.¹⁴⁸ Im Rahmen des Museumsuferprojektes nahm die Stadt jedoch nicht nur Neu- und Erweiterungsbauten für bereits bestehende Sammlungen in Angriff, sondern erwarb auch vom Abriss bedrohte Villen des 19. Jahrhunderts, die zum Teil umfangreiche Umbaumaßnahmen erfuhren, durch die neue Nutzung jedoch in ihrer historischen Bausubstanz im Wesentlichen erhalten blieben. Die Nutzung der teils denkmalgeschützten, insbesondere durch Bauspekulation gefährdeten Villen¹⁴⁹ als Museen lag nahe, da Frankfurt seit den Verlusten im Zweiten Weltkrieg bis auf die Eröffnung des Historischen Museums im Jahr 1971 auf dem Museumssektor nur wenig vorzuweisen hatte. Zudem schien insbesondere der südlich gelegene Schaumainkai aufgrund seiner räumlichen Nähe zum Altstadt kern und den hier bereits seit mehr als einem Jahrhundert vorhandenen bedeutenden Kulturinstitutionen wie dem Städel oder dem im Liebieghaus beherbergten Museum Alter Plastik als kultureller Standort geeignet. In den nachfolgenden Jahrzehnten hatten auch das Postmuseum, das Museum für Kunsthandwerk sowie das Museum für Völkerkunde in den repräsentativen Patrizierhäusern am südlichen Mainufer ihre provisorische Heimstatt gefunden, nachdem deren Unterkünfte im Zweiten Weltkrieg völ-

147 Hoffmann: »Mit Hilfe meines Freundes Hans-Erhard Haverkampf [...] holten wir die erste Garde der Architekten an den Main: Richard Meier, Hans Hollein, Oswald Mathias Ungers, Gustav Peichl, Günther Behnisch, Helge Bofinger, Ante Josip von Kostelac.« Hoffmann 2003, S. 164.

148 Vgl. Burgard 1990, S. 31.

149 Verhindert wurde die Bauspekulation in diesem Bereich etwa durch den Erwerb der Grundstücke für das DAM und das spätere Filmmuseum am 24.08.1978 durch die Stadt Frankfurt vom Immobilienkaufmann Ali Selmi. Vgl. Anmerkung, in: Klotz-Tapes 2013, S. A02.

lig vernichtet worden waren.¹⁵⁰ Eine Bürgerinitiative hatte außerdem bereits Mitte der siebziger Jahre den Schutz des Mainufers vor Bauspekulation, die Erhaltung der Bebauung und eine Aufwertung des Gebiets durch Kulturbauten gefordert.¹⁵¹ Die Schaffung der Museen für Film und Architektur, die in den umgebauten Villen am Schaumainkai untergebracht wurden, war dabei von besonderer kulturpolitischer Bedeutung für die Stadt Frankfurt – auch wenn nach Bekanntgabe des Beschlusses zur Einrichtung eines Architekturmuseums das Vorhaben öffentlich äußerst kontrovers diskutiert wurde. Während die Einrichtung eines Filmmuseums auf kaum Widerstand traf, wurden beim geplanten Architekturmuseum unter anderem Bedenken gegenüber den unzureichenden Räumlichkeiten und Geldmitteln geäußert sowie Kritik an dem internationalen Anspruch des Museums.¹⁵² Nichtsdestotrotz waren sie die ersten großen Institutionen ihrer Art in Deutschland und trugen damit sowohl zur Einzigartigkeit der Museumslandschaft der Stadt, als auch zu deren Wahrnehmung als Ort innovativer Kulturpolitik bei.

In das Konzept des Museumsufers bezog man außerdem die am nördlichen Mainufer gelegenen Museen mit ein, wo der Untermainkai durch die verbliebenen historischen Bauten eine städtebaulich wertvolle Uferfassade bildete. Im erhalten gebliebenen Rothschild-Palais am Untermainkai von 1821 wurde das neugegründete Jüdische Museum eingerichtet, und im ehemaligen Karmeliterkloster, das 1986 wiederaufgebaut worden war, fand das Museum für Vor- und Frühgeschichte eine neue Heimstatt. Wesentlicher Bestandteil des Museumsufers bildete auch das heute in der Frankfurter Altstadt befindliche Museum für Moderne Kunst, das anfangs noch zusammen mit dem Deutschen Architekturmuseum in einer Villa am Schaumainkai untergebracht werden sollte.¹⁵³

Bereits in den sechziger und siebziger Jahren hatte man sich in der Stadt im Rahmen eines »kulturpolitischen Arbeitskreises« mit der Idee einer Museumsagglomeration am Mainufer auseinandergesetzt.¹⁵⁴ Ein konkreter Plan zur Umsetzung eines Museumsufers konnte jedoch erst mit Übernahme der CDU-Regierung unter Walter Wallmann realisiert werden. Kulturdezernent Hoffmann, der von Wallmann zuvor den Auftrag erhalten hatte, ein Kulturprogramm für Frankfurt zu entwickeln, machte die Idee eines Museumsufers schließlich im Kommunalwahlkampf 1977 in

150 Vgl. Burgard 2008, S. 101–102.

151 Vgl. Burgard 1990, S. 31.

152 Das Vorhaben zur Schaffung eines Architekturmuseums stieß insbes. bei der lokalen Presse auf Widerstand. Vgl. etwa diverse Artikel von Jürgen Schreiber in der *Frankfurter Rundschau*, die sich gegen die Museumsplanung und das Architekturmuseum richten, z. B. 15. 01. 1981/14. 02. 1981/17. 02. 1981.

153 Der Magistratsbeschluss vom 19. 01. 1979 sah für die Villa am Schaumainkai 43 zunächst noch die Einrichtung eines Architekturmuseums und eines Museums für zeitgenössische Kunst unter gemeinsamem Dach vor. Nachdem jedoch klar wurde, dass der Platz für beide Museen nicht reichen würde, entschied man sich, hier lediglich das Architekturmuseum unterzubringen. Vgl. Hoffmann 2003, S. 257.

154 Vgl. Burgard 2008, S. 102.

Frankfurt populär.¹⁵⁵ Auf der Grundlage einer umfassenden Bestandsaufnahme aller städtischen Museen erarbeitete ein vom Kulturdezernat beauftragter Arbeitskreis einen perspektivischen Museumsentwicklungsplan, der sowohl Hinweise auf die optimale Nutzung der bestehenden Museen geben sollte als auch Überlegungen für die Neuplanung und den Neubau städtischer Museen anstellte.¹⁵⁶ Im 1979 vorgelegten Entwurf gab der Arbeitskreis die Empfehlung aus, zunächst die dringlichsten räumlichen Probleme des Museums für Vor- und Frühgeschichte, des Museums für Völkerkunde und des Museums für Kunsthandwerk durch Erweiterung bzw. Neubau zu beheben sowie das Liebieghaus und das Städel mit Erweiterungsbauten zu versehen.¹⁵⁷ Für die Ausrichtung von Sonderausstellungen sah man zudem dringenden Bedarf an einer zentralen Ausstellungshalle, die am Dom-Römerberg ihren Platz finden sollte und heute als Kunsthalle *Schirn* zu den renommiertesten Ausstellungshäusern Europas zählt. Bereits im Jahr 1978 waren Grundstückskäufe getätigt und Planungen für die meisten der im Entwicklungsplan genannten Museen eingeleitet worden.¹⁵⁸ Allein das Museum für Völkerkunde wartet noch heute auf seinen Erweiterungsbau.¹⁵⁹ Im Juni 1980 beauftragte der Magistrat der Stadt das von Albert Speer jr. gegründete Architekturbüro *Speerplan* mit der Aufgabe, einen Gesamtplan zu erarbeiten, der die Museumsbauten mit dem Stadtgefüge in Beziehung zu setzen versuchte. Zu diesem Zeitpunkt waren die ersten Strukturen des Museumsufers bereits festgelegt. Es lagen Stadtverordnetenbeschlüsse für das Museum für Kunsthandwerk, für das Film- und Architekturmuseum sowie für das Museum für Moderne Kunst, für Vor- und Frühgeschichte und für das Jüdische Museum vor. Mit der Beauftragung eines renommierten Stadtplaners wie Albert Speer mit einem Gesamtplan sollte das Projekt lediglich nachträglich legitimiert werden.¹⁶⁰ Zu den Leitgedanken der städtebaulichen Gestaltung gehörten nicht nur die Erhaltung und Verstärkung des historisch einmaligen Charakters der Mainuferbereiche, sondern auch die Anerkennung des Mains als verbindender Fluss und damit der Zusammenhang beider Uferzonen.¹⁶¹ Die Brückenbauten und die Kaianlagen wurden in diesem Sinne als Bindeglied zwischen kleinteiligem Altstadtbereich

155 Bei den Museen sollte Hoffmann zufolge wieder Wert gelegt werden auf eine ästhetisch reizvolle Architektur, »mit der sich die Bevölkerung wieder identifizieren [...] und die zugleich [...] auch außerhalb der eigenen Stadt deren Image« heben sollte. Hoffmann 1990, S. 238.

156 Vgl. Bauer u. a. 1979, S. 1.

157 Vgl. ebd., S. 44.

158 Vgl. Balsler 1995, S. 397.

159 Der Neubau für das Museum für Völkerkunde, das 1904 gegründet und 1973 in einem ehemaligen Wohnhaus am Schaumainkai eröffnet worden war, blieb auf der Strecke, da sich die SPD nach ihrem Wahlsieg von dem siegreichen Entwurf Meiler/Vurals wegen einiger Bäume verabschiedete, die ihre grünen Koalitionspartner erhalten wissen wollten. Nachdem der Entwurf Richard Meier übertragen worden war, ließ man das Projekt wegen Geldmangels fallen. Vgl. Haverkamp 1992, S. 77.

160 Vgl. Hoffmann 2009, S. 133.

161 Vgl. Speerplan 1981, S. 15.

nördlich des Mains und lockerer, von parkähnlichen Gärten umgebener Einzelhausbebauung auf der Sachsenhäuser Seite verstanden. Die Uferzonen am Main sollten gemäß der Definition des Museumsufers als »urbaner Zone mit zentraler kultureller, Erholungs- und Freizeitnutzung«¹⁶² als großzügige innerstädtische Parkanlagen gestaltet werden.¹⁶³ Ein wesentliches Ziel lautete daher, den Durchgangsverkehr auf den Mainuferstraßen zu reduzieren, um eine flächenhafte Verkehrsberuhigung insbesondere auf Sachsenhäuser Seite des Mainufers zu erreichen, sowie der Bau einer neuen Fußgängerbrücke, die das Museumsufer mit der City verbinden sollte.¹⁶⁴ Weitere alternative Planungen legte Speer für das Museum für Kunsthandwerk sowie das Museum für Moderne Kunst vor, die jedoch nicht realisiert wurden.¹⁶⁵ Von den Vorstellungen Speers ließen sich – abgesehen von der Empfehlung, die alte Villa des Postmuseums zu erhalten – letztendlich nur die Verminderung des Durchgangsverkehrs am Schaumainkai und der Holbeinsteg zur besseren Verknüpfung der beiden Mainufer verwirklichen.

Das umfassende Projekt des Museumsufers war damals in der kommunalpolitischen Diskussion nicht unumstritten und stieß auf beträchtlichen Widerstand sowohl bei der Bevölkerung als auch bei der Denkmalpflege und den bestehenden Kulturinstitutionen der Stadt. Das Bauprogramm, das in der Presse mit starker Polemik begleitet wurde, war vor allem auch auf Seiten der etablierten Institutionen wie dem Städel umstritten, die durch die neu gegründeten Kultureinrichtungen – insbesondere durch das Museum für Moderne Kunst – Konkurrenz befürchteten.¹⁶⁶ Die Gründung eines Museums, das sich der Sammlung aktueller Gegenwartskunst verschrieben hatte, war von Anfang an von Seiten des Städel Museums kritisiert worden. Man betrachtete es als Konkurrenz zu den bestehenden Frankfurter Kunstinstituten und sah keinerlei Notwendigkeit einer solchen Neugründung.¹⁶⁷ Als ein Konkurrenzunternehmen wollte sich das Museum für Moderne Kunst jedoch nicht verstanden wissen, vielmehr als eine sinnvolle Ergänzung zur Sammlung des Städels, indem man den Fokus auf Werke ab dem Ende der fünfziger Jahre und vor allem auf aktuelle Kunst legte¹⁶⁸ – auch wenn dies der Name des Museums zunächst nicht vermuten lässt. Von einem Erweiterungsbau des Städels, wie

162 Ebd., S. 3.

163 Während der Untermainkai bzw. Mainkai Boulevardcharakter haben sollte mit Restaurants und Cafés, insbesondere zwischen Untermainbrücke und Eisernem Steg, sollte der Schaumainkai mit doppelten Platanenreihen zu beiden Seiten bepflanzt werden. Vgl. Speerplan 1981, S. 18.

164 Vgl. ebd., S. 16.

165 Das Museum für Moderne Kunst sollte demnach hinter den Städtischen Bühnen auf der nördlichen Mainseite angesiedelt werden.

166 Laut Klotz habe der Direktor des Städel Museums, Gallwitz, bereits 1979 »mit deutlichem Seitenhieb auf die neu zu gründenden Museen, eine Konzentration der Finanzmittel auf die bestehenden Einrichtungen, sprich Städel [gefordert].« Aktennotiz vom 11.09.1979, Klotz-Tapes 2014, S. 61.

167 Vgl. Gleininger-Neumann 1984, S. 78.

168 Vgl. ebd. Zur Zielsetzung des Museums vgl. auch Magistrat der Stadt Frankfurt 1983b.

ihn der Wiener Architekt Gustav Peichl bereits 1990 – noch vor Vollendung des Museums für Moderne Kunst – für die entsprechende Moderne-Sammlung der Städtischen Galerie errichtet hatte, war zu diesem Zeitpunkt noch keine Rede, da man glaubte, diesem hätte der Skulpturenpark und zugleich eine wichtige Grünzone für die Stadt geopfert werden müssen.¹⁶⁹

Auf Anraten von Heinrich Klotz berichtete Manfred Sack in der *Zeit* über die stark kritisierten Museumspläne und verteidigte die städtebaulichen Investitionen, indem er hervorhob, dass die »150 Millionen Mark für das Projekt Museumsufer keine Sensation« seien, insbesondere vor dem Hintergrund des gesamten Jahresetats der Stadt und im Vergleich zu manch anderen Projekten wie etwa der Ausbau der Messe für 360 Millionen.¹⁷⁰ Heinrich Klotz sah in dem Museumsufer kein Prestigevorhaben, sondern in erster Linie ein städtebauliches und stadtsanierendes Vorhaben, da sich die Erhaltung der Villenreihe sowie der umgebenden Parklandschaft, die Mitte der siebziger Jahre massiv durch den Bau von Bürotürmen und umfassende Verkehrspläne in diesem Bereich bedroht war, nur durch Umwidmung erreichen ließe.¹⁷¹

Der Protest von Bürgerinitiativen in Sachsenhausen hingegen richtete sich gegen die geplante Beschneidung des öffentlichen Raumes am südlichen Mainufer und die vermeintliche Zerstörung ihres Stadtteils, der eine Vielzahl von Grünflächen und wertvoller Baumbestand zum Opfer fallen würde.¹⁷² Auch Landeskonservator Gottfried Kiesow stellte sich auf Seiten der Bürgerinitiativen. Die Realisierung des Museumsufers verhinderte letztendlich jedoch die weitgehende Vernichtung dieser südlichen Uferpromenade mit ihrer bedeutenden Parklandschaft und der Architektur der Gründerjahre, die bereits mit der zunehmenden Umwandlung von Wohnraum in Büros und den steigenden Verkehrsmengen am südlichen Mainufer in Gang gebracht worden war.

In Folge der Überlegungen zur städtebaulichen und kulturellen Erneuerung rückte auch der Wiederaufbau des historischen Stadtzentrums wieder in den Mittelpunkt des politischen Interesses, nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund der zunehmenden Bedeutung des Denkmalschutzes und des Erhalts alter Bausubstanz seit Beginn der siebziger Jahre.

Die wiedererwachende Wertschätzung historischer Relikte der Stadt hatten bereits die im Rahmen des U-Bahn-Baus 1972 vorgenommenen Grabungen im Dom-Römer-Bereich verdeutlicht. Nachdem beim Ausheben der Baugrube für den U-Bahnhof Grundmauern einer römisch-antiken Therme und der ersten, unter

169 Vgl. Gleininger-Neumann 1984, S. 79. Um die Wogen zu glätten, hatte OB Wallmann infolge der Bewilligung des Museums für Moderne Kunst als einer vom Städel unabhängigen Institution angekündigt, dass das Städel ebenfalls einen Anbau erhalten werde. Vgl. Hansert 1992, S. 269.

170 Vgl. Sack 1981.

171 Vgl. Bartetzko 1984, S. 16.

172 Vgl. etwa Binas 1981; vgl. auch Aktiv gegen die Zerstörung 1981.



Abbildung 11. Römerberg, Blick auf den Archäologischen Garten, um 1978



Abbildung 12. Römerberg, Ostzeile, Rekonstruktion v. Ernst Schirmacher, 1980

den Karolingern angelegten Königspfalz entdeckt worden waren, wurden sie nicht nur sorgfältig konserviert, sondern nach Ende der Bauarbeiten auch in Form eines sogenannten Archäologischen Gartens der Öffentlichkeit zugänglich gemacht (**Abb. 11**).¹⁷³

In den anschließenden Überlegungen zur Bebauung des seit der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg größtenteils brachliegenden Dom-Römerberg-Bereichs übernahm Frankfurt geradezu eine »Leitfunktion in der Neuorientierung der Architektur- und Stadtplanung«.¹⁷⁴ Denn hier beschloss die Stadtverordnetenversammlung im Jahr 1978 – nach jahrelanger Diskussion um die Neugestaltung – die bisherigen Planungen, die aus den sechziger Jahren stammten und bauliche Ergebnisse wie das Technische Rathaus zustande gebracht hatten, nicht weiterzuerfolgen und auf dem Römerberg nach historischem Vorbild »mittelalterliche« Fachwerkhäuser wieder zu errichten (**Abb. 12**). Bereits der frühere Oberbürgermeister Rudi Arndt war 1975 für den historisierenden Aufbau der Häuserzeile an der östlichen Platzwand des Römerbergs eingetreten.¹⁷⁵ Das Konzept zum Wiederaufbau übernahm der

173 Vgl. Heuberger 1992, S. 130.

174 Durth 2001, S. 587.

175 Das Presse- und Informationsamt der Stadt hatte 1975 eine Broschüre mit dem Titel »Zur Diskussion: Was kommt zwischen Dom und Römer?« herausgegeben mit dem Vorschlag von Rudi Arndt zum Wiederaufbau der Ostzeile. Der Vorschlag provozierte viele kriti-

neue Oberbürgermeister Wallmann nach dem Wahlsieg der CDU im Jahr 1977 und machte es anschließend zu einem populären Programmpunkt seiner Kommunalpolitik. Der Nachbau dieser im Krieg zerstörten Baugruppe entsprach dem Bedürfnis der Zeit zur Vergegenwärtigung des Verlorengegangenen. Seine Legitimierung fand die Entscheidung zum Wiederaufbau durch die Begründung der Kommunalpolitiker, den Wünschen des angeblich weit überwiegenden Teiles der Bevölkerung nachgeben zu müssen.¹⁷⁶

Die Entscheidung zu Gunsten des Wiederaufbaus führte dazu, dass auch die restliche Bebauung des zentralen Dom-Römerberg-Bereichs nach fast vierzig Jahren endlich in Angriff genommen wurde. Der Beschluss des Jahres 1979 wurde zum Ausgangspunkt eines erneuten Realisierungswettbewerbs, der für den Bereich zwischen der Ostzeile und dem Dom einen neuen Bebauungsvorschlag erbringen sollte. Die Altstadt mit ihrem zerstörten historischen Zentrum, das über die Jahrzehnte nur notdürftig geflickt worden war, bot damit die Möglichkeit, an dieser Stelle Bauten auszuführen, die dem Anspruch auf eine vorbildliche Architektur gerecht werden konnten. Die Neubauten sollten sich in ihrer Gestaltung an den aktuellen Tendenzen der Architektur orientieren und zu einem neuen Image der Stadt als historisch und kulturell bedeutsame Metropole mit einer qualitätvollen, vorzeigbaren Architektur, die auch im internationalen Vergleich bestehen konnte, beitragen. Die Ergebnisse des Dom-Römerberg-Wettbewerbs von 1979/80, die mit der Kunstthalle Schirn und der angrenzenden Häuserzeile an der Saalgasse im Wesentlichen das Bild des heutigen Dom-Römerberg-Bereichs prägen (**Abb. 13**), zeigen in dieser Hinsicht die beispielhafte Synthese der Tendenzen, die sich seit den sechziger Jahren in Architektur und Städtebau entwickelten. Die Bebauung des Römerbergs, insbesondere mit Ostzeile¹⁷⁷ und den südlich angelagerten Stadthäusern an der Saalgasse, war gewissermaßen die zeitgemäße »Antwort auf das weit verbreitete Unbehagen«, das die Bewohner seit Mitte der sechziger Jahre gegenüber ihrer Stadt empfanden.¹⁷⁸

sche Stimmen und brachte auch andere Konzepte hervor, etwa vom Städtebaubeirat, der eine moderne Bebauung forderte oder den Vorschlag, den Dom-Römer-Platz nicht weiter zu überbauen, sondern ihn als große Grünfläche zu gestalten, die sich mit weiten Terrassen zum Main hin öffnen sollte und vorsah, die Häuserfront aus den fünfziger Jahren dort abzureißen. Vgl. Ehrlich 1976.

176 Zur Begründung dieser Entscheidung hieß es in der Auslobungsschrift: »Der Beschluss zum Wiederaufbau der historischen Häuserzeile resultierte dabei aus dem Verlangen nach historischer Identitätsfindung Frankfurts als vielhundertjährigen Mittelpunkt deutscher Reichsgeschichte.« Kiesow 1984, S. 7.

177 Die Ostzeile ist trotz energischen Einspruchs der Denkmalpflege in historisierenden Formen wiederaufgebaut worden. Die Dokumentation der historischen Bebauung war äußerst lückenhaft, sodass lediglich eine partielle Nachbildung der zerstörten Bauten möglich war. Für den Wiederaufbau war Ernst Schirmmacher verantwortlich. Das einst freiliegende Fachwerk der sechs Häuser, das zum Zeitpunkt ihrer Zerstörung 1944 verputzt bzw. verschiefert war, wurde anhand von Zeichnungen und alten Fotografien im Stil der jeweiligen Entstehungszeit wiederhergestellt. Vgl. Schirmmacher 1983, S. 12–14.

178 Durth/Gutschow 1988, S. 513.



Abbildung 13. Dom-Römerberg-Bereich mit Schirn u. Saalgarssasse (Mitte), Luftbild, 2012

Die Realisierung des Museumsufers und die Neubebauung des Dom-Römerberg-Bereiches gehörten damit dem Versuch an, Frankfurt auch als Kulturmetropole zu etablieren und der Stadt, die im Wettbewerb mit anderen deutschen und vor allem europäischen Metropolen bestehen wollte, Einzigartigkeit zu verleihen. Gerade zur Schaffung einer Identität, welche über das Image der Stadt als Dienstleistungsmetropole hinausgeht, war die Errichtung von Museen und architektonisch erstklassiger Bauten unerlässlich.

Obwohl Frankfurt sich Ende der siebziger Jahre von dem Image als reine Wirtschafts- und Finanzmetropole distanzieren und sich insbesondere mit dem Projekt des Museumsufers als Kulturstadt etablieren wollte, wurde ein ebenso von international bekannten Architekten begleiteter Ausbau der Messe in Angriff genommen. Die Messe spielt für den Wirtschaftsstandort Frankfurt, der seit dem 13. Jahrhundert als Messestandort besteht, seit jeher eine bedeutende Rolle. Mit dem zunehmenden Bewusstsein einer auch für die Außenwirkung bedeutsamen Stadtgestalt sollte ebenso wie das Museumsufer oder die Altstadt, in der mit Kulturbauten wie der Schirn oder dem Museum für Moderne Kunst eine längst überfällige Stadt-reparatur betrieben wurde, auch das traditionsreiche Messegelände einer städtebaulichen sowie architektonischen Wandlung unterzogen werden. Da die Messe für Frankfurt als entscheidendes städtisches Identitätsmerkmal einen hohen Stellen-

wert einnimmt und die Stadtverwaltung unter Oberbürgermeister Walter Wallmann daran ging, insbesondere die eigene städtische Attraktivität auch über eine neue Architekturqualität zu generieren, lag es nahe, auch das Messegelände als Kontrapunkt zu den Kulturbauten im Stadtzentrum mit neuen, den zeitgenössischen Tendenzen in der Architektur entsprechenden Bauten zu versehen, die nicht nur die Bedeutung Frankfurts als moderner innovativer Messestandort verdeutlichen, sondern auch in der Architekturwelt auf internationale Resonanz stoßen sollten. Horstmar Stauber, der damalige Vorsitzende der Geschäftsführung der Messengesellschaft, war ebenso davon überzeugt, dass im Unterschied zu »der üblichen Zweck- und Profitarchitektur« der Messe »eine anspruchsvolle und ästhetische Bauweise auch wirtschaftlich zweckmäßig« sei. Sie werde mithelfen, »die Wettbewerbskraft von Frankfurt im internationalen Messegeschäft zu verbessern.«¹⁷⁹

So waren nicht nur die Neu- und Erweiterungsbauten der Museen, sondern auch die Neubauten auf dem Messegelände daran beteiligt, das Image der Stadt Frankfurt, in dem eine anspruchsvolle zeitgenössische Architektur ihren Platz hat, zu fördern. Bereits 1979/80 hatte die Messe- und Ausstellungsgesellschaft an das Architekturbüro *Speerplan* den Auftrag erteilt, für die Messe eine Gesamtkonzeption zu erarbeiten.¹⁸⁰ Im Zusammenhang mit den seit 1980 begonnenen Strukturmaßnahmen der Messe Frankfurt, die der Entwicklung des visuellen Erscheinungsbildes dienen sollten, entstanden Bauten wie der Messeturm von Helmut Jahn (**Abb. 14**) und das Messe-Torhaus von Oswald Mathias Ungers (**Abb. 15**) als Imageträger für die Stadt Frankfurt, die mit ihrer symbolhaften Ästhetik eine neue Ära der Hochhausarchitektur einleiteten und bis heute als Markenzeichen der Messe gelten. Gerade im Bild des Hochhauses, das seit den fünfziger Jahren das Stadtbild zunehmend zu dominieren begann, versprach die Stadt sich Möglichkeiten der Identifikation. Für den späteren Oberbürgermeister Wolfram Brück (SPD) etwa galten die Hochhäuser Frankfurts als bedeutende »identitätsstiftende Gestaltungsmittel«, die man als genuinen Teil der Frankfurter Kultur betrachtete.¹⁸¹ Während die Bauten am Dom-Römerberg das Gesicht des historischen Altstadt-kerns und die Museumsneu- und Erweiterungsbauten die historische Villen- und Parklandschaft entlang der Mainufer prägen, markieren Hochhaustürme wie Messeturm und Torhaus als internationale Wahrzeichen der Stadt schon von Weitem die Stadtsilhouette. Gerade diese beiden Bauwerke haben den Standort der Frankfurter Messe, der sich an der Peripherie der Innenstadt befindet, entscheidend aufgewertet und zu einer Wiedererkennbarkeit beigetragen, die mit ihrer entsprechenden Werbe- und Fernwirkung von besonderer Bedeutung für die Messebetreiber ist. Die baulichen Maßnahmen – sowohl die Neubauten am Museumsufer und am Römerberg als auch die

179 Stauber, zit. n. Kaiser 1982.

180 Vgl. Speerplan 1984. Aufgrund dieser Planungen, die auch Oberbürgermeister Wallmann als Aufsichtsratsvorsitzender der Messengesellschaft mitverfolgte, ging schließlich auch der Auftrag eines Gutachtens zum Museumsufer an Speer. Vgl. Wékel 2016, S. 28.

181 Brück, zit. n. Prigge 1988, S. 222.



Abbildung 14. Messeturm Frankfurt, 1988–1991



Abbildung 15. Messe Torhaus Frankfurt, 1983–1985

Erweiterung des Messegeländes – verbesserten nicht nur die »kulturelle Infrastruktur« der Stadt,¹⁸² sondern trugen auch erheblich zum äußeren Erscheinungsbild der Stadt bei, die so in der Lage war, einerseits ihre Attraktivität als Tourismusdestination zu steigern, andererseits zum entscheidenden Identitätsträger für die Bewohner der Stadt zu werden.

¹⁸² Heinrich Klotz betonte, dass die Stadt Frankfurt nunmehr auf dem Wege sei, einige architektonisch sehr gute neue Bauten aufweisen zu können und so die »kulturelle Infrastruktur entscheidend zu verbessern« half. Vgl. Klotz 1984c, S. 9 ff.

3 Paradigmenwechsel in der Architektur – Die Postmoderne als Voraussetzung für die Neugestaltung der Stadt Frankfurt in den 1980er Jahren

Im vorigen Kapitel wurden die desolate städtebauliche Situation im Frankfurt der siebziger Jahre sowie die daraus resultierende weitgehend negative Wahrnehmung der Stadt geschildert. Außerdem wurde anhand der vor allem ab dem Ende der siebziger Jahre ergriffenen stadtplanerischen Maßnahmen gezeigt, dass die Stadt insbesondere unter dem Stichwort Kultur und einer an der Postmoderne orientierten Architektur einen Wandel der städtischen Identität herbeizuführen beabsichtigte. Da die Postmoderne als Maßstab für die weitere städtebauliche Planung in Frankfurt anzusehen ist, soll in diesem ersten Hauptteil die Beschreibung der Durchsetzung der Postmoderne in Deutschland erfolgen.

3.1 Zum Kontext der Entstehung der Postmoderne

3.1.1 Die Vielfalt des Bauens in der frühen Moderne und die Abkehr von der historischen und semantischen Dimension der Architektur in den 1930er Jahren

Zum Verständnis der Postmoderne ist es notwendig, einen kurzen Überblick über die Ursprünge zu geben, die auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zurückgehen und deren Wurzeln im amerikanischen Raum liegen, wo sie sich in Abgrenzung zur zunehmend als nüchtern empfundenen modernen Architektur und Formensprache entwickelte.

Der Begriff der Postmoderne tauchte verhältnismäßig früh auf und wurde durch Charles Jencks, der ihn ab 1975 explizit einsetzte, recht früh auf die Architektur übertragen. Ein gewandeltes Architekturverständnis, für das später der Begriff »Postmoderne Architektur« prägend werden sollte, trat jedoch bereits in den frühen sechziger Jahren zu Tage, als Kritik am Funktionalismus und am modernen

Städtebau in Anbetracht eines rein zweckmäßigen Bauens laut wurde. Ins Visier geriet, insbesondere in Europa, eine als geschichtslos empfundene und funktionalistisch ausgerichtete Nachkriegsmoderne, die sowohl in städtebaulicher als auch architektonischer Hinsicht als scheinbar aussichtslos galt. Die Postmoderne reagierte in diesem Sinne auf eine Moderne, die nach Ansicht der Postmoderne-Vertreter gescheitert bzw. an ihr Ende gekommen war. Die Moderne wurde dabei mit einem Funktionalismus gleichgesetzt, der vielerorts monotone, den historisch-städtischen Kontext missachtende Siedlungsbauten hervorgebracht hatte und – entsprechend der Forderung »form follows function« – keine anderen gestalterischen Dimensionen in der Architektur als diejenige der Funktion mehr zuzulassen schien. Zum Feindbild der postmodernen Bewegung wurde demnach eine auf bestimmte Qualitäten verengte Moderne nach 1945.¹ Die Postmoderne versuchte, jene funktionalistischen Deformationen der Moderne zu überwinden, indem sie der Architektur jenseits ihres Nützlichkeitswerts wieder unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten zugestand und einen Geschichtsbezug herstellte. Man griff bewusst auf Geschichte als ein überliefertes Repertoire an Formideen, das variiert oder völlig neu zusammengesetzt wurde, zurück. Die Postmoderne schöpfte dabei aus dem Formenvorrat verschiedener Epochen wie der Antike und der Renaissance, aber auch der frühen Moderne der 1920er Jahre, um historische Verbindungen herzustellen, die nach dem Zweiten Weltkrieg verloren gegangen waren. Die Postmoderne ist damit einerseits ein Aufbegehren gegen die moderne Architektur, andererseits eine durchaus versöhnliche Architektur, die sich insbesondere gegen eine sogenannte Container-Architektur wandte, wie sie in der Nachkriegszeit allenthalben vor Augen stand.²

Zu einer funktionalistischen Verengung der ursprünglich heterogenen Bewegungen der frühen Moderne sollte es erst in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts kommen, als die Vielfalt des Bauens sowie dessen historische und semantische Dimension zunehmend aus dem Blickfeld gerieten. Insbesondere die um 1910 einsetzende avantgardistische Frühphase war noch von einer pluralistischen Ausrichtung gekennzeichnet, die in der Architektur etwa als Konstruktivismus, Rationalismus oder als Organisches Bauen in Erscheinung trat.³ Daneben existierte eine weiterhin traditionalistische Architektur, die sich als sogenannter Heimatschutzstil

1 Die Moderne lässt sich – ähnlich der Postmoderne – ebenfalls in unterschiedliche Einzelphasen und Richtungen einteilen und darf nicht als einheitliche Bewegung betrachtet werden. Vgl. Listl 2014, S. 24, sowie Welsch 1991, S. 46 ff.

2 Dabei ist zu bedenken, dass der weitgehende Bruch mit der Tradition, den die moderne Architektur und der moderne Städtebau vollzogen, ebenfalls eine Antwort auf die bestehenden Verhältnisse darstellte. Die Moderne reagierte nicht nur auf den überladenen Dekor des Historismus und auf den bürgerlichen Ästhetizismus um 1900, in dem man eine Flucht aus der Wirklichkeit sah, sondern vor allem auf die Krise der Städte im 19. Jahrhundert. Die funktionale Trennung in Bereiche für Wohnen, Arbeiten, Freizeit und Verkehr schien der einzige Ausweg, um die Probleme, welche die Industrialisierung mit sich gebracht hatte, zu bewältigen. Vgl. Müller 1987, S. 31, sowie Will 2000, S. 119.

3 Vgl. Pahl 1999, S. 54–95; vgl. auch Klotz 1994, S. 22.

bis in die Nachkriegszeit findet. Den verschiedenen Richtungen der Frühen Moderne lag eine gemeinsame Vorstellung zugrunde, die sich in der Annahme äußerte, dass durch Architektur ein Beitrag zur positiven Veränderung der Gesellschaft geleistet werden könne.⁴ Man verzichtete dementsprechend auf jegliche repräsentative Posen wie die Betonung der Fassade als an die Öffentlichkeit gerichtete Schaufassade, indem man die Trennung von Innen und Außen eines Gebäudes aufhob und jegliches schmückendes Ornament ablehnte. Neben dieser wichtigen gesellschaftlichen Perspektive spielten in der Frühen Moderne durchaus auch noch die historische Dimension und der Aspekt der Erinnerung eine Rolle. Der meist selektive Traditionsbezug, der sich in erster Linie an der rationalen Architektursprache der Antike und der Renaissance sowie des Klassizismus statt an den komplexen Formen der Gotik und des Barock orientierte, wurde zwar offiziell verleugnet, indem man jede Erinnerung an das »akademisch Überlieferte« vermied, dennoch war der Bezug zur Geschichte faktisch vorhanden.⁵ So gab es auch bei Mies van der Rohe und Le Corbusier trotz des offiziell geforderten Bruchs mit der historischen Vergangenheit noch immer eine ungebrochene Verbundenheit mit den architektonischen Vorfahren.⁶ Die Meister der Moderne zeigten sich insbesondere vom griechischen Parthenon beeindruckt, dessen klare einfache Formen und harmonische Proportionen über die Jahrhunderte hinweg immer wieder zum Vorbild genommen wurden.⁷

Die Symbolhaftigkeit der Architektur – die ebenfalls nicht von den Vertretern der Avantgarde beabsichtigt bzw. bewusst verfolgt wurde – spielte in der frühen Moderne eine gleichermaßen bedeutende Rolle. Zwar hat die Klassische Moderne mit ihrem Streben nach einem universellen und zeitlosen Ausdruck den symbolischen Gehalt von Architektur mit ihren zahlreichen Anspielungen weitgehend unterdrückt, doch einige Bauten der zwanziger Jahre bezeugen, dass sie zum Teil noch eine Fülle von Assoziationen besaßen. Dabei wurde mit originellen, oft aber auch architekturfernen Metaphern gearbeitet, die als überwiegend ahistorische Verweisebezüge in Erscheinung treten,⁸ sei es in Form der Reduktion auf primäre Elemen-

4 Vgl. Pahl 1999, S. 41 f.

5 Will 2000, S. 121; vgl. auch Welsch 1991, S. 100 f.

6 William J. R. Curtis hat in seinem Buch *Modern architecture since 1900* herausgearbeitet, dass die Architekten der Moderne zum Teil stark traditionalistisch geprägt waren. Vgl. Curtis 1989, hier insbes. S. 104–131.

7 Nicht nur bei Le Corbusier erinnern Gesimse, Symmetrie und Proportionen seiner 1916 errichteten Villa Schwob an klassische Vorbilder, auch Walter Gropius' Fagus-Werk in Alfeld von 1911 lässt aufgrund der ausgewogenen Proportionen eine Ähnlichkeit zum klassischen griechischen Tempel erkennen. Im Barcelona-Pavillon von 1929 hingegen, der heute nur mehr als jüngere Rekonstruktion existiert, kommt Mies van der Rohes Verehrung für Karl Friedrich Schinkel zum Ausdruck. Der auf einem schweren Travertinsockel ruhende Pavillon kombiniert filigrane Stahlstützen mit Glaswänden sowie Wandscheiben aus Travertin und Marmor. Vgl. Lampugnani 1992, S. 11. Zur Rezeption der Schinkelschen Architektur bei Mies van der Rohe vgl. auch Stemshorn 2002.

8 Laut Klotz spielte die Moderne im Prinzip »geschichtsfreie Bezugsfolien« durch. Klotz 1994, S. 25.

tarformen und -farben oder in Form von ästhetischen Metaphern neuer Technologien. Das Darstellen von Geschwindigkeit mit Verweis auf das Flugzeug als neues Verkehrsmittel und insbesondere das Motiv des Ozeandampfers gehörten zu den signifikanten Mitteln einer solchen der Frühen Moderne verpflichteten Architektursprache.⁹ 1922 hatte Le Corbusier in seinem Buch *Vers une architecture* die Formen von Ozeandampfern, Flugzeugen und Automobilen als Vorbilder für die Architektur angeführt,¹⁰ und sie selbst auch in seinen Bauten umgesetzt. In seiner *Villa Savoye* von 1931 (**Abb. 16**) wird etwa die zentrale Rampe mit einer weißen Reling als Brüstung versehen und der Dachgarten wird zum Sonnendeck, während der zylindrische Baukörper der Dachaufbauten die Assoziation eines Schiffsbuchs weckt.¹¹

Der pluralistischen Ausrichtung des Neuen Bauens wirkte jedoch spätestens seit den dreißiger Jahren eine von funktionalen Gesichtspunkten dominierte Tendenz entgegen, die 1932 in der Proklamierung des *International Style* und in der 1933 verfassten Charta von Athen einen ersten Höhepunkt erreichte.¹² Bereits ab Mitte der zwanziger Jahre war die Vorstellung von Architektur und Städtebau durch die CIAM geprägt, in deren Folge es in den USA und in Europa zu einer Verengung des Moderne-Begriffes auf eine rein funktionalistische Architektur im Sinne eines einheitlichen *International Style* kam. Die CIAM propagierten die seit dem späten 19. Jahrhundert als etabliertes Konzept der Stadtplanung kursierende Idee der städtischen Funktionstrennung, die Le Corbusier im Anschluss an den vierten Kongress von 1933 in der von ihm veröffentlichten Charta von Athen als idealtypisches Stadtbauprogramm präsentieren sollte. Die Reduzierung des Städtebaus auf wenige Grundfunktionen – Arbeit, Wohnen, Erholung und Verkehr –, die auf dem negativen Urteil über die Stadt des 19. Jahrhunderts gründete, hatte nicht nur Vorrang vor gestalterischen Fragen, auch topografische Charakteristika der Stadträume sowie die Bedeutung von öffentlichen Bauwerken wurden weitgehend ausgeblendet. Obwohl die Charta auch die Rolle der Stadt in ihrer regionalen Einbindung für die Stadtplanung hervorhob,¹³ fand die Frage nach dem Bauen im Kontext kaum Berücksichtigung. Um die Jahrhundertwende hatte diese bei Camillo Sitte und auch noch Anfang des 20. Jahrhunderts beispielsweise bei Theodor Fischer eine wichtige Rolle gespielt, indem sie sowohl der Einbindung der Architektur in die Umgebung als auch dem *Genius loci* einen bedeutenden Stellenwert einräumten.¹⁴

-
- 9 Vgl. Listl 2014, S. 30. Das Kaufhaus Schocken in Chemnitz von Erich Mendelsohn etwa stellt mit der dynamischen Form seiner Fassade das Motiv der Geschwindigkeit in den Mittelpunkt der architektonischen Gestaltung. Zur technischen Symbolsprache und dem Dampfermotiv in der Architektur der Moderne vgl. auch Kähler 1981, hier insbes. S. 113–130.
- 10 Vgl. Le Corbusier 1969, S. 75–115.
- 11 Das Haus Schminke von Hans Scharoun ist ein weiteres Beispiel für die Übernahme von Schiffselementen in der Architektur.
- 12 Vgl. Listl 2014, S. 24.
- 13 Vgl. Hilpert 1988, S. 117.
- 14 Vgl. Kemp 2009, S. 374, 382.



Abbildung 16. Le Corbusier, Villa Savoye in Poissy, 1928–1931

Wegweisend für die Vorstellung einer einheitlichen modernen Architektur wurde insbesondere das rigide Programm, das mit der von Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson kuratierten Ausstellung im *Museum of Modern Art* unter dem Titel »International Style« im Jahre 1932 durchgesetzt wurde. Die strikte Festlegung auf eine einheitliche und weltumfassende moderne Architektur, die vor allem eine Architektur der *white cubes* – abgeleitet von den Bauten von Mies van der Rohe, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright und Louis Sullivan – umfasste, verhinderte eine Ausbreitung und Entwicklung einer vielfältigen Architektur und hatte zur Folge, dass Neben- und Seitenwege der frühen klassischen modernen Architektur ausgeklammert wurden.¹⁵ In der Ausstellung fand weder die organische Architektur eines Alvar Aalto Beachtung noch die künstlerische, skulpturale Architektur von Le

15 »[T]he organizers were ruthlessly selective. Only those modern buildings whose clean lines seemed intended to exemplify the esthetic of sleek, light form were welcome. Not only was anything that even hinted at ornament banished, so were modern buildings of what might be called a merely functionalist bent«. Goldberger 1983, S. 26.

Corbusier.¹⁶ Die weitgehende Negation dieser Tradition der Frühen Moderne und die Verdrängung von ungewollten Nebenlinien mündeten letztlich im Funktionalismus, der alle darüber hinausgehenden künstlerischen Intentionen weitgehend vermied.¹⁷ Doch erst nach dem Zweiten Weltkrieg konnten sich die Prinzipien der modernen Architektur, die zuvor durch die politischen Entwicklungen vor 1945 unterdrückt worden waren, vollständig in der westlichen Welt durchsetzen. Dazu trugen unter anderem auch die wirtschaftlichen Verhältnisse der Nachkriegsjahre bei, die durch finanzielle Ressourcenknappheit und Materialarmut geprägt waren. Insbesondere im Nachkriegsdeutschland wurden die modernen Bauformen und ihre strikte Abkehr von historischen Stilformen als demokratische Antwort auf die Monumentalarchitektur des Nationalsozialismus und deren klassizierenden Tendenzen gesehen. Doch gab es neben der vor allem aus ökonomischer Sicht vorgenommenen Normierung der Architektur auch eine Vielzahl einzelner Bauprojekte in Deutschland, in denen noch die zwanziger Jahre und die Ideen des Bauhaus nachwirkten und die zumeist durch Stilvielfalt sowie Reichtum an unterschiedlichen Formen und Details geprägt waren.¹⁸ Neben dieser demonstrativ leichten und transparenten Architektur, die den eigenen Zukunftshoffnungen Ausdruck verleihen sollte, existierte weiterhin ein traditionsgebundenes Bauen, das den Heimatschutzstil der dreißiger Jahre in die Nachkriegszeit übertrug. Dies legt Zeugnis ab für die Vielfalt architektonischer Konzepte, die das Bauen noch in den frühen fünfziger Jahren auszeichnet.¹⁹

Die Neuerungen, welche die moderne Architektur auf dem Gebiet der Konstruktion und des Raumbegriffes mit sich gebracht hatte – insbesondere was die neuen Grundrisse und Wohnqualitäten sowie die neuen Baustoffe Stahl, Glas und Beton anbelangt –, kehrten sich zunehmend jedoch in ihre negativen Erscheinungsformen um. Mit der Reduzierung auf die Norm der Wirtschaftlichkeit und der alleinigen Erfüllung der primären Bedürfnisse wurden nicht nur die Formen notgedrungen vereinfacht zugunsten einer einfachen Container-Architektur, die oftmals den menschlichen Maßstab außer Acht ließ, auch die traditionellen handwerklichen Konstruktionsformen und Baumaterialien gerieten immer stärker in den Hintergrund. Dies führte zu einer Architektur, die kaum noch architektonische Ausdrucksmittel aufzuweisen hatte und eine sinnliche Wahrnehmung der Architektur erschwerte.²⁰

16 Es wurden zwar für die Moderne wegweisende Bauten von ihm gezeigt, jedoch waren in den fotografischen Aufnahmen seiner Bauten nie die expressiven Dachaufbauten oder die charakteristischen Skulpturenaufsätze zu sehen, wie man sie etwa von der *Villa Savoye* kennt. Vgl. Hitchcock/Johnson 1985.

17 Vgl. Welsch 1991, S. 93.

18 Die Experimentierfreudigkeit und das Streben nach Leichtigkeit und Transparenz in der Baukunst drückte sich sowohl in den Materialien aus als auch in den schlanken Konstruktionen, ausschwingenden Dächern, freischwingenden Betontreppen und filigranen Fensterprofilen.

19 Vgl. hierzu Durth 1992.

20 Vgl. Jonak 1995, S. 9, sowie Joedicke 1979, S. 67.

Insbesondere in den USA, wo die Vielfalt der Moderne mit ihren unterschiedlichen Ansätzen nur wenigen vertraut war, waren in den sechziger Jahren die Thesen von Mies van der Rohe bestimmend, die lediglich einen sehr verengten Blickwinkel auf die Moderne zuließen. Erst im Zuge der Postmoderne sollte es zu einer Wiederentdeckung dieser Vielfalt der Möglichkeiten des modernen Bauens kommen, die in den dreißiger Jahren im Zuge der Vorrangstellung des *International Style* und der Charta von Athen verloren gegangen war.

3.1.2 Erste Kritik am Funktionalismus und am modernen Städtebau in den 1960er Jahren und die Wiederentdeckung von Urbanität

Die Postmoderne in der Architektur und im Städtebau war in dieser Hinsicht eine direkte Reaktion auf die Planungsstrategien der Moderne im Sinne der Charta von Athen und auf die Vorrangstellung einer vereinheitlichten und funktionalistischen Architektur, die in den europäischen Städten insbesondere in der Nachkriegszeit in ihrem vollem Umfang in Erscheinung trat und die sich vor allem im sozialen Wohnungsbau manifestierte. Die Trennung der verschiedenen Stadtfunktionen, der Primat des Verkehrs sowie die Verwirklichung von Großstrukturen und eines reinen Zeilenbaus und die damit einhergehende Addition von nahezu identischen Einzelbauten und Straßenräumen führten zu einer allmählichen Auflösung und zum Verlust des städtischen Raumes.²¹ Kritik an der Vernichtung der bestehenden Stadt wie der Charakterlosigkeit der neuen Stadt ließ vor diesem Hintergrund nicht lange auf sich warten.²² Diese Kritik äußerte sich zunächst in der architektonischen Praxis in Form einer Abkehr von einem rein funktionalistischen Denken. Später erhoben sich auch in der Stadtplanung und der Theorie zunehmend kritische Stimmen, die sich gegen die herrschenden Leitlinien der Moderne wandten.

Während in Amerika etwa die Entwürfe von Philip Johnson, Louis Kahn oder Frank Lloyd Wright ab dem Ende der fünfziger Jahre von einem allmählichen Wandel in der Architekturauffassung und einer sichtbaren Hinwendung zur Geschichte zeugen,²³ werden in Europa bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit moder-

21 Vgl. Krier 1979, S. 62–65. Rob Krier hat in seiner Publikation *Stadtraum in Theorie und Praxis* unterschiedliche Stadtraumbeispiele des 20. Jahrhunderts auf ihre städtebaulichen Qualitäten hin untersucht.

22 Vgl. Hoffmann/Klotz 1987, S. 139.

23 Exemplarische Bauten US-amerikanischer Architekten, die diese Entwicklung dokumentieren, sind etwa das Verwaltungsinstitut in Ahmedabad (1962–1974) von Louis Kahn, die griechisch-orthodoxe Kirche in Milwaukee (1962) von Wright oder das 1962 gebaute Forschungsinstitut für die *Yale University* von Philipp Johnson. Vom Wandel Johnsons zeugt ebenso sein bereits 1954 formulierter Angriff gegen »[d]ie sieben Krücken der modernen Architektur«. Vgl. Johnson 1982, S. 70–73. Zur Orientierung Louis Kahns und Frank Lloyd Wrights am architektonischen Erbe vgl. Listl 2014, S. 189–193.

ne Gestaltungsparadigma infrage gestellt. So erfolgten bereits früh Rückgriffe auf historisches Formenrepertoire unter italienischen Architekten, etwa durch Mario Ridolfi oder Ignazio Gardella.²⁴ Nach 1947 kam die Forderung nach historischen und kontextuellen Bezügen in der Architektur, deren Qualitäten von den Vertretern des Internationalen Stils so strikt abgelehnt worden waren, dann vereinzelt innerhalb von CIAM auf und nahm mit der 1950 erfolgten Gründung des »Team X« unter Peter und Alison Smithson sowie Aldo van Eyck und der letzten Zusammenkunft des CIAM im Jahre 1959 schließlich konkretere Formen an.²⁵ Auf der im holländischen Otterlo veranstalteten Konferenz stellte der italienische Architekt Ernesto Rogers sein an einen mittelalterlichen Wehrturm erinnerndes Mailänder Wohn- und Bürohochhaus *Torre Velasca* (1957) vor, das als gebautes Manifest der Kritik an den Dogmen der Moderne gelten kann.²⁶ Bereits 1955 war der Italiener durch seinen Beitrag über die *preesistenza ambientale*, in dem er für einen Rekurs der Architektur auf die Geschichte und den Kontext eines Ortes plädiert, aufgefallen.²⁷ Rogers gehörte wie Alison und Peter Smithson zum »Team X«, das sich bewusst gegen die Charta von Athen aussprach, insbesondere gegen die geforderte strikte Funktionstrennung im Städtebau. Doch trotz der vorhandenen Sensibilität gegenüber den örtlichen Begebenheiten und ihres Bruches mit den Protagonisten der Frühen Moderne, hielten sie im Wesentlichen am modernen Formenrepertoire fest.

Nach diesen Vorläufern beginnt sich in den sechziger Jahren der Widerstand gegen die eindimensionale Ästhetik der modernen Architektur massiver zu artikulieren. Radikale Lösungsvorschläge in Architektur und Stadtplanung bieten zunächst Entwürfe innovativer Architektengruppen, die von der Technikbegeisterung der sechziger Jahre zeugen und die eine neue Architektur aus den technologischen Erkenntnissen entwickeln wollten. Die avantgardistischen Ideen zu mobiler Architektur von Yona Friedmann oder die wandernden Maschinen-Städte von Archigram

24 Paolo Portoghesi hat sich in seinem Buch *Dopo l'architettura moderna* ausführlich der Entwicklung der Architektur in Italien und ihrer erneuten Hinwendung zur Geschichte gewidmet. Vgl. Portoghesi 1982, S. 43 ff. Architekten wie Gardella, Ridolfi oder auch Michelucci entdecken nach 1945 ein zunehmendes Interesse an der traditionellen, vorwiegend ländlichen Architektur. Portoghesi verweist etwa auf Gardellas *Casa del Viticulture* in Căstana (1946), das sich wieder an regionalen Architekturen orientiert. Im Anschluss an Portoghesi hat Mathias Listl versucht, zu zeigen, dass bereits kurz nach 1945 in Italien »postmoderne« Ansätze in der Architektur verwirklicht werden. Vgl. Listl 2014, S. 126–142.

25 Vgl. Newman 1961. Zum 20. CIAM 1959 vgl. auch Krämer 1998, S. 310 ff.

26 Siehe Abb. in Klotz 1984a, S. 105. Ernesto Rogers führte in den 1950er Jahren die Mailänder Gruppe um die Zeitschrift *Casabella* an, deren Herausgeber er von 1953 bis 1965 war und zu dessen Redaktionsteam Aldo Rossi und Vittorio Gregotti gehörten. Ein ähnlich einflussreiches Redaktionsumfeld dieser Zeit bildete jenes der niederländischen Architekturzeitschrift *Forum*, das sich unter anderem aus Aldo van Eyck, Jacob Bakema und Herman Hertzberger zusammensetzte. Vgl. Kemp 2009, S. 393 f.

27 Vgl. Ernesto Rogers, *Le preesistenza ambientali e i temi pratici contemporanei*, 1955, zit. in: Neumeier 2002, S. 473–479.

sind Beispiele für die Suche nach einer Überwindung der traditionellen Stadt sowie den ungebrochenen Technik- und Maschinenglauben, der sich bereits in den zwanziger Jahren als Leitbild erwies und den technischen Fortschritt nun auch in der Stadtplanung abzubilden versuchte.

Ab 1960 kommt es schließlich zu einer zunehmenden Skepsis aus der ganzen Gesellschaft, die sich zunächst vor allem gegen den modernen Städtebau richtet. Da gerade in den USA angesichts von Flächensanierungen und Zersiedelung an den Stadträndern infolge des *Housing Act* von 1949 das Bewusstsein über eine zunehmend bedrohte städtische Kultur zunimmt, verwundert es nicht, dass die früheste Kritik an modernen Planungsstrategien auf dem amerikanischen Kontinent entsteht.²⁸ Man richtete sein Augenmerk dabei bewusst auf Europa, da die vermeintlich »historisch gewachsene« Stadt²⁹ eine bessere Alternative zu bieten schien als die funktionelle Stadt der Moderne. Vor diesem Hintergrund präsentierte die amerikanische Stadtsoziologin Jane Jacobs 1961 erstmals in *The Death and Life of Great American Cities*³⁰ eine umfassende kritische Analyse der städtebaulichen Modernisierung der Stadt New York in den fünfziger Jahren. Im Gegensatz zur angeprangerten Monotonie neu errichteter Stadtteile plädiert sie hier für traditionelle, verdichtete Stadtviertel mit einer Mischung unterschiedlichster Nutzungen und unter Berücksichtigung alten Gebäudebestandes.³¹ Zugleich betont sie die Bedeutung von Straßen als konkrete Orte sozialer Beziehungen, die in ihrer vielfältigen Nutzbarkeit in der Lage seien, spontane Begegnungen und Erlebnisse zu ermöglichen.³² Auch Kevin Lynch kommt in seiner Untersuchung *The Image of the City*³³ von 1960, die auch von Architekten und Stadtplanern in Deutschland breit rezipiert wurde, zu dem Ergebnis, dass die Gleichförmigkeit der modernen Stadt mit der »Ablesbarkeit« individueller Städte und der gefühlsmäßigen Verbindung des Menschen mit seiner Umgebung nicht zu vereinbaren sei. Eine geordnete und mit Symbolgehalten erfüllte Umwelt sollte Lynch zufolge der neue Maßstab sein.³⁴ Da mit einer ausgeprägten Vorstellung der Umgebung und einer guten Orientierung auch ein Sicherheitsgefühl des Stadtbewohners einhergehe, seien gerade die vertrauten und charakteristischen

28 Vgl. Will 1988, S. 46, sowie Prigge 1988, S. 260–261.

29 Die europäische Stadt ist weniger das Ergebnis eines zufälligen Prozesses denn einer Überlagerung von über die Jahrhunderte erfolgten Versuchen, die Stadt einer geeigneten Ordnung zu unterziehen. Vgl. Will 1988, S. 46.

30 Jacobs 1969 (Originalausgabe 1961).

31 Vgl. ebd., S. 96 ff.

32 Vgl. ebd., S. 46–57.

33 Lynch 1965 (Originalausgabe 1960). In seiner Publikation untersuchte Lynch die visuellen Qualitäten von drei ausgewählten Städten, Los Angeles, Boston und Jersey.

34 Die für die Gestaltung einer Stadt ausschlaggebende Ablesbarkeit bzw. Einprägsamkeit sei Lynch zufolge durch fünf wesentliche Elemente bestimmt. Demnach bilden sowohl Wege und Grenzlinien als auch Bereiche, Brennpunkte und Merkzeichen unverwechselbar geprägte Objekte bzw. Räume, die als Ankerpunkte die Stadtvorstellung kennzeichnen. Diese Elemente seien »die Bausteine, aus denen eine ablesbare, klar differenzierte Struktur [...] entstehen« könne. Vgl. Lynch 1965, S. 114, 141.

Bereiche, die sich durch prägnante Form ausweisen, in einer Stadt unabdingbar. Besondere Bedeutung misst Lynch auch den sogenannten Merkzeichen bei, deren wesentliche Eigenschaften darin bestünden, einmalige sowie kontrastreiche Situationen zu schaffen. Ihre bildhafte Wirkung könne durch historische Erinnerungen außerdem zusätzlich gestärkt werden.³⁵ Verbunden ist mit der Ablesbarkeit von Städten demnach auch immer eine zeitliche Komponente, da unterschiedliche einprägsame Objekte Erinnerungen an vergangene Erlebnisse hervorrufen.

In Deutschland erhoben sich die ersten kritischen Stimmen an den Folgen einer funktionalistischen Stadtplanung ab Mitte der sechziger Jahre. Neben dem bereits 1961 publizierten Buch *Die moderne Großstadt* von Hans-Paul Bahrtdt, das wie Jacobs auf das Problem der menschengerechten Dimensionierung von öffentlichen Räumen hinwies, kann Wolf Jobst Siedlers Buch *Die gemordete Stadt* von 1964 als eine der einflussreichsten Architekturpublikationen der deutschen Nachkriegszeit gelten. Hier zeigten sich die ersten Vorboten einer Rückbesinnung auf die baulichen Leistungen der Vergangenheit. Seine These, dass die Individualität der deutschen Städte nach den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg beim Wiederaufbau »endgültig planiert« worden sei,³⁶ spitzt er anhand zahlreicher Abbildungen zu, die den Historismus des 19. Jahrhunderts publikumswirksam mit der Monotonie der seit den fünfziger Jahren entstehenden Großsiedlungen konfrontiert. Alexander Mitscherlich stellte der ästhetisch geprägten Wahrnehmung von Siedler im Jahr 1965 einen psychologischen und soziologischen Blickwinkel zur Seite.³⁷ Obgleich der Schwerpunkt seiner Kritik in *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* vor allem auf der »Profitgier« der Grundstücksbesitzer liegt, die eine vernünftige Planung verhindern würden,³⁸ verweist auch er auf die Monotonie der Städte und die fehlende identitätsstiftende Kraft einer nach modernen Prinzipien gebauten Architektur.³⁹

Die Kritik am Erscheinungsbild der Stadt und an der Monotonie der Neubausiedlungen, der seit den sechziger Jahren zahlreiche Versuche eines kritischen Umgangs mit vorgefundenen, historischen Strukturen vorausgegangen waren, führte letztlich dazu, dass die bisher geltende Idee der »gegliederten und aufgelockerten Stadt« einem neuen städtebaulichen Leitbild wich, das die Stadt wieder als komplexes Gebilde akzeptierte und von der Vorstellung einer baulich gemischten und verdichteten Urbanität der Stadt geprägt war.⁴⁰ Obwohl den theoretischen Auseinandersetzungen von Lynch und Jacobs in der architektonischen Praxis eine verstärkte

35 Vgl. ebd., S. 99.

36 Siedler 1978, S. 10.

37 Sozialwissenschaftliche Studien wie jene von Heide Berndt und Klaus Horn griffen die Kritik von Mitscherlich auf. Auch ihre Architekturkritik richtete sich gegen einen modernen Funktionalismus, der »die Vielschichtigkeit der gesellschaftlichen Beziehungen außer acht« lasse. Berndt 1968, S. 18–19; vgl. auch Horn 1968, S. 134.

38 Vgl. Mitscherlich 1965, S. 26.

39 Erst die *gestaltete Stadt* könne demnach durch »Markierungen der Identität eines Ortes« zur Heimat werden. Ebd., S. 15.

40 Vgl. Müller-Raemisch 1998, S. 171.

Suche nach Auswegen folgte, fand der völlige Bruch mit dem *International Style* doch erst Jahre später mit Robert Venturis 1966 verfassten, polemischen Manifest gegen den Dogmatismus in der modernen Architektur, *Complexity and Contradiction*, statt. Mit Venturi nahm eine genuin auf die Architektur zielende Kritik in den USA ihren Ausgangspunkt, die einen bedeutenden Wandel in der Architekturauffassung – auch in Europa – nach sich ziehen sollte. Einen Venturis Buch vergleichbaren Bruch in Europa führte erst das Jahr 1975 herbei, als das Europäische Denkmalschutzjahr ausgerufen wurde, das insbesondere in Deutschland ein Umdenken in Bezug auf den Umgang mit historischer Bausubstanz forcierte.

3.2 Wiedergewinnung von Stadtraum und Wiedererkennbarkeit von Architektur: Postmoderne Theorien und Strategien zur Identitätsstiftung

Nachdem bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit moderne Gestaltungsparadigma vereinzelt infrage gestellt und Rückbezüge zur architektonischen Tradition hergestellt worden waren, konnten schließlich ab dem Ende der sechziger Jahre nicht nur theoretische, sondern vielerorts auch praktische Reformansätze verwirklicht werden, die weitreichende Wirkung auf den Wandel in Architektur und Städtebau hatten und im Laufe der siebziger Jahre zu einem anhaltenden und umfassenden gestalterischen Paradigmenwechsel sowohl in Europa als auch den USA führen sollten.

Diese später so folgenreich gewordenen Reformansätze gingen entsprechend den ersten kritischen Stimmen, die sich gegen den Funktionalismus und den modernen Städtebau gewandt hatten, von Amerika aus. Wegweisend waren hier in den sechziger Jahren die später vielfach als Wegbereiter der postmodernen Architektur bezeichneten Architekten Robert Venturi und Charles Moore. Für den Paradigmenwechsel im Städtebau waren hingegen vor allem europäische Architekten wie Aldo Rossi und Rob Krier verantwortlich, nicht zuletzt, weil gerade hier die Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs besonders deutlich zu spüren waren und im Gegensatz zu Nordamerika die historische und kulturelle Tradition der europäischen Städte tief im Gedächtnis der Menschen verwurzelt war.⁴¹ Die grundlegenden Theorien dieser Bewegung, die später unter dem Schlagwort »Postmoderne« Eingang in den architektonischen Diskurs fanden, zeichnen sich zwar durch unterschiedliche Ansätze aus, hatten jedoch alle ähnliche Auswirkungen auf die Architektur und die Entwicklung der Stadtplanung.⁴² Indem sie sich bewusst mit dem bestehenden

41 Vgl. Ellin 1999, S. 23.

42 Vgl. ebd., S. 155.

Stadtbild und vorhandener Bausubstanz auseinandersetzen, fanden erneut Dimensionen und Werte Eingang in Architektur und Städtebau, die Jahrzehnte lang vergessen schienen.

3.2.1 Reformansätze im Städtebau: Die Wiederentdeckung von geschichtlichen und gestalterischen Werten für Stadtraum und Architektur bei Aldo Rossi und Rob Krier

Als Reaktion auf die strikten Leitlinien des modernen Städtebaus, die seit dem Krieg für die städtische Planung vereinnahmt worden waren und die einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit gefordert hatten, begannen europäische Architekten und Stadtplaner sich ab den sechziger Jahren unter Rückgriff auf die Vergangenheit intensiv mit der vorindustriellen Stadt als Wegweiser für eine neue Stadtplanung zu beschäftigen. Vor diesem Hintergrund fanden auch Bauformen unterschiedlicher Epochen wieder Verwendung. Der entscheidende Aspekt war jedoch die Wiederentdeckung des öffentlichen Raumes und in diesem Zusammenhang ein neues Interesse an architektonisch gefassten und definierten Platzräumen, die jene Orientierung bieten sollten, welche durch den fließenden Raum der Moderne abhanden gekommen war. Insbesondere Aldo Rossi und Rob Krier, die ihre jeweilige Konzeption dezidiert am Beispiel der europäischen Stadt entwickelt haben,⁴³ stehen exemplarisch für Reformansätze im Städtebau und konstruktive Denkansätze einer postmodernen Stadtplanung.

In der wegweisenden Publikation *L'Architettura della Città* von 1966⁴⁴ fordert Aldo Rossi einen Städtebau, der die überkommenen Stadtstrukturen mit einem historisch-kritischen Blick weiterentwickelt. Rossi sieht die Stadt bewusst nicht als ein politisch, gesellschaftlich geprägtes System an, sondern als ein architektonisch-geografisches und demnach als gestalteten Raum, in dessen Zentrum das architektonische Objekt steht. Deutlich wird hier der Einfluss von Kevin Lynch, der ebenso wie Rossi der visuellen Qualität von Stadtformen eine wichtige Bedeutung beimisst. Im Unterschied zu Lynch bezieht sich Rossi jedoch weniger auf die alltägliche Architektur, sondern hauptsächlich auf die Monumente einer Stadt.

Grundlegend für seine Theorie ist der Begriff der *Architettura Razionale*, der nicht nur für die Gruppe der italienischen Neorationalisten, sondern auch für andere

43 Im Unterschied dazu stehen die Projekte von Colin Rowe und Rem Koolhaas von OMA sowie Bernhard Tschumi, deren auf Manhattan fokussierten Planansätze Müller-Raemisch in Abgrenzung zu den »konstruktiven«, stadtreparierenden Ansätzen von Rossi und Krier als »dekonstruktiv« bezeichnet. Vgl. Müller-Raemisch 1990, S. 170–180.

44 Vgl. Rossi 1973 (Originalausgabe 1966). Aufgrund der erst sieben Jahre später erscheinenden deutschen Ausgabe entfaltete seine Theorie erst ab der Mitte der siebziger Jahre Wirkung in Deutschland.

europäische Vertreter einer rationalen Architektur wie etwa Oswald Mathias Ungers prägend werden sollte. Die Rationalisten forderten einerseits ein Festhalten an der modernen Formensprache, wie sie die Vertreter des Neuen Bauens in den zwanziger Jahren unter Verwendung vereinfachter, geometrischer Formen entwickelt hatten,⁴⁵ und andererseits durch die Betonung von Symmetrie die Schaffung möglichst prägnanter und bedeutsamer architektonischer Formen, die einen über die Moderne hinausweisenden Ausdruck aufweisen sollten. Um dieses Konzept, das einer funktionalistisch ausgerichteten Planung diametral entgegenstand, zu verwirklichen, wurde auf vorhandene architektonische Bautypen und Grundformen zurückgegriffen, die sich bereits über Jahrhunderte bewährt hatten. Damit geht auch Rossis Methode der *Città Analoga* einher, die er in seinem Buch am Beispiel Venedig exemplifiziert. Eine analoge Stadtplanung bedient sich demzufolge vergangener Stadtformen (Morphologie) und Bautypen (Typologie) insbesondere bestimmter für die Architekturgeschichte charakteristischer Bauwerke – und entwickelt diese in Beziehung zur vorhandenen Stadt, um die städtische Identität analog ihrer Historie und ihrer Tradition weiterzuführen. In Anlehnung an den vom Soziologen Maurice Halbwachs eingeführten Begriff des »kollektiven Gedächtnisses«⁴⁶ misst Rossi sowohl den Strukturen und Baumonumenten einer Stadt als auch den durch sie hervorgerufenen Erinnerungen ihrer Bewohner entscheidende Bedeutung für das Wesen einer Stadt bei. Rossi bezeichnet solche Gebäude, in denen sich das Wesen des Ortes manifestiere, als »Primäre Elemente« der Stadt.⁴⁷ Er nimmt in diesem Zusammenhang eine deutliche Hierarchisierung der Bautypen vor, indem er der öffentlichen Architektur und dem architektonisch herausgehobenen Einzelobjekt ein eindeutiges Primat vor der Alltagsarchitektur einräumt.⁴⁸

Insbesondere seine Hervorhebung der Bedeutung von Geschichte und Erinnerung, die sich in Architektur manifestieren könne, sowie sein expliziter Rückgriff auf vergangene architektonische Typen und Grundformen sollten für die Schaffung einer identitätsstiftenden Architektur Bedeutung erlangen. Mit seinen Forschungen zur Typologie von historischen Städten und seinem Konzept der analogen Stadt hatte Aldo Rossi etwa großen Einfluss auf Josef Paul Kleihues und die Konzeption der Internationalen Bauausstellung 1987 (IBA) in Berlin, die eine Hinwendung zum

45 Ähnlich wie die Gruppe der *New York Five* ab Mitte der 1960er Jahre, die die Bauten Le Corbusiers und der De Stijl-Gruppe aus den 1920er Jahren zum Vorbild nahm. Mit der Gestaltung des Friedhofes San Cataldo und dem Quartier Gallatarese (1969–1973) knüpfte Aldo Rossi wieder an die Tradition des *razionalismo* an.

46 Halbwachs geht von einer psychischen Dimension der Stadt aus, die auch Auswirkung auf die Beziehungen der Menschen zu den sie umgebenden Bauwerken habe. Vgl. Halbwachs 1967, S. 130–134.

47 Vgl. Rossi 1973, S. 72.

48 Die Idee des Kontexts als bestimmend für die Stadtgestaltung weist Rossi allerdings zurück, da der Stadtorganismus steten Veränderungen und Wandlungen – insbesondere hinsichtlich seiner verschiedenen Funktionen – unterworfen sei, ganz im Gegensatz zu dem auf Dauerhaftigkeit angelegten Baudenkmal, in dem die Erinnerungen der Stadt zum Ausdruck gelangen. Vgl. Rossi 1973, S. 74.

innerstädtischen Bauen auf historischem Stadtgrundriss darstellte.⁴⁹ Die IBA hatte seinerzeit eine Wende in der Stadtentwicklung Berlins gebracht. Statt Flächenabrissen und Neubau von Großstrukturen sollte die bestehende Stadt nun unter dem Stichwort der »Kritischen Rekonstruktion« in Anlehnung an die traditionelle Blockrandbebauung repariert und ergänzt werden. Gleichzeitig brachte sie aber auch eine ganze Vielfalt zeitgenössischer Architektur hervor. Kleihues war als Direktor für die Abteilung »Stadtneubau« verantwortlich, in dessen Rahmen er international bekannte Architekten einlud, die ihre Lösungen zur Stadtsanierung anhand von Wohnbauten innerhalb der Südlichen Friedrichstadt vorstellen sollten. Zu den Teilnehmern gehörte auch Aldo Rossi, der für Berlin zwei Beiträge konzipierte, darunter seine viel beachtete Blockrandbebauung an der Kochstraße (**Abb. 17**). Zeitlich parallel zur IBA in Berlin betrieb man in Frankfurt das Projekt des »Museumsufers«, das ebenso mit großem Ehrgeiz und durchaus in Konkurrenz zur IBA verfolgt wurde.

Für die konkrete Umsetzung der Vorstellungen von Rossi war der aus Luxemburg stammende Architekt Rob Krier besonders folgenreich. In seinem 1975 veröffentlichten Buch *Stadttraum in Theorie und Praxis*, das Stadtplanern als eine Art Anleitung dienen sollte, hat Rob Krier die wesentlichen Grundsätze seiner Anschauung zur Wiederherstellung des Stadtraumes dargelegt. Laut Krier beeinträchtigte die heutige, lückenhafte Stadtstruktur sowohl die Orientierung als auch den Erlebniswert. Erst durch »die klare Ablesbarkeit seiner geometrischen Grundmerkmale und ästhetischen Qualitäten«⁵⁰ sei Stadtraum wieder bewusst zu erleben. Hierzu legt Krier eine morphologische Sammlung von unterschiedlichen Stadtraumtypen an, die der gesamten Stadtbaugeschichte entlehnt sind und für ihn die Basis komplexer Stadtstrukturen bilden. Hinsichtlich der Stadtarchitektur, die in ihrer Komplexität Krier zufolge bedeutender Identitätsträger sei, plädiert er nicht nur für »mehr Gestalt«⁵¹, sondern auch für eine harmonische Einbindung der Architektur in das Gesamtgefüge der Stadt, die durch den Bezug zur vorhandenen Bausubstanz in Maßstab, Bautypus und architektonischer Formensprache erreicht werde, die jedoch den jeweiligen Bedingungen des Ortes entsprechend gleichermaßen regelmäßige wie unregelmäßige Stadtstrukturen hervorbringen dürfe.⁵²

Am Beispiel der Stuttgarter Innenstadt, die erheblich unter den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs und dem anschließenden verkehrsgerechten Wiederaufbau gelitten hatte, versuchte Rob Krier seine Theorie in die stadtplanerische Praxis zu überführen. Beim Stuttgarter Rotebühlplatz schlägt er beispielsweise vor, die

49 Im Rahmen der Interbau 1957 hingegen wurde das im Krieg zerstörte Berliner Hansaviertel, ursprünglich ein geschlossenes Gründerzeitviertel, als Demonstration der damaligen stadtplanerischen Ideen mit modernen Hochhäusern und Zeilenbauten wieder aufgebaut.

50 Krier 1979, S. 2.

51 Ebd., S. 148.

52 Vgl. ebd., S. 53.



Abbildung 17. Aldo Rossi, Wohnhaus Kochstraße/Wilhelmstraße, Berlin, 1987

vorhandene Bausubstanz zu erhalten und den Platz unter Rückgriff auf historische Vorbilder zu einem quadratischen Stadtraum zu schließen, um »die gestörten räumlichen Zusammenhänge wiederherzustellen.«⁵³ In den Entwürfen von Krier finden sich vor allem städtebauliche Elemente des 19. Jahrhunderts wie etwa Passagen und Boulevards. Aber auch die klassischen Achsen und kreisrunden Plätze schätzte er als bewährte Raumtypen. Anregungen für seine Ideen zur Stadtraumgestaltung erfuhr Krier unter anderem von Oswald Mathias Ungers, bei dem er Mitte der sechziger Jahre gearbeitet und wichtige Eindrücke gesammelt hatte.⁵⁴ Ungers beschäftigte sich angesichts des ungehemmten Wachstums der Städte früh mit der Frage, inwieweit Architektur stärker in einen gegebenen städtebaulichen Kontext eingebunden werden könne.⁵⁵ Statt des modernen Zeilenbaus fanden bei ihm wieder Achsensymmetrie und Blockrandbebauung Verwendung.

53 Ebd., S. 94.

54 Vgl. Klotz 1984a, S. 303.

55 Vgl. Müller-Raemisch 1990, S. 105.

Auch Aldo Rossi hatte sich bereits früh mit dem Werk des deutschen Architekten auseinandergesetzt.⁵⁶ Das Interesse am Ungerschen Werk lag vor allem in seinem Anspruch auf einen künstlerischen Charakter der Architektur begründet, wie Ungers ihn bereits 1959 in seinem zusammen mit Rainer Gieselmann veröffentlichten Manifest *Zu einer neuen Architektur* gefordert hatte. Hier spricht er sich jedoch nicht nur für den künstlerischen Rang und eine neue Mannigfaltigkeit von Architektur aus, sondern fordert auch eine Architektur, die aus dem *Genius loci* erwachsen und durch Interpretation der vorgefundenen Gegebenheiten in den Kontext der Umwelt eingeordnet werden solle.⁵⁷

Im Anschluss an die Theorien und Entwürfe von Aldo Rossi und Rob Krier, die für eine erneute Hinwendung zur Geschichte und den spezifischen Bedingungen des Ortes stehen, bemühte sich die Stadtplanung um die Erhaltung der bestehenden Stadt durch Anerkennung ihrer vielfältigen und historisch überlieferten Strukturen. Wie Rossis Forschungen zur Typologie von Städten ist auch Rob Kriers Konzept, für das er den Begriff der Stadtreparatur prägte, neben Frankfurt vor allem für Berlin bedeutsam geworden, wo die Überlegungen zu einer die Historie berücksichtigenden Stadterneuerung auf der Internationalen Bauausstellung unter Josef Paul Kleihues umgesetzt wurden. Im Rahmen der IBA Berlin verwirklichte auch Rob Krier mehrere Projekte wie die bereits in den Jahren 1977–80 realisierten Blockrandbebauungen der Ritterstraße in der Südlichen Friedrichstadt, darunter den Wiederaufbau des Feilnerhauses von Karl Friedrich Schinkel in modifizierten Formen sowie den Torbau Ritterstraße Nr. 9 an der südlichen Straßenfront, das dem Projekt ein signifikantes Entrée gab (**Abb. 18**).⁵⁸ Mit der Ritterstraße war in Berlin erstmals ein Beitrag zur behutsamen Stadterneuerung entstanden, der auch in Frankfurt von Bedeutung werden sollte.

⁵⁶ Vgl. Rossi 1960.

⁵⁷ Vgl. Gieselmann und Ungers (1960), zit n. Conrads 1984, S. 159; vgl. auch Klotz 1985a, S. 16. Mit dieser Vorstellung steht Ungers dem Kontextualismus nahe, ein Begriff, der von Colin Rowe Mitte der sechziger Jahre in den USA eingeführt wurde. Als Vertreter der kontextuellen Stadt betont Rowe in seinem Buch *Collage City* von 1975 die Bedeutung des Wechselspiels von Straßenachsen und Baumasse für den öffentlichen Raum. Im Unterschied zu Rossi und Krier begreift Rowe die baulichen Zeugnisse jedoch weniger als »architekturhistorische Idealformen, sondern als objets trouvés«, auf denen die Geschichte ihre Spuren hinterlassen hat. Der Kontextualismus reagierte damit auf die Fixierung der Moderne auf das objektive, einzelne Gebäude, das sich nicht auf seine Umgebung, sondern in erster Linie auf sich selbst bezieht. Vgl. Kemp 2009, S. 404, sowie Müller-Raemisch 1990, S. 175.

⁵⁸ Vgl. Kleefisch-Jobst/Flagge 2005, S. 124 f. Krier zeichnete auch für die städtebauliche Gesamtkonzeption der im Rahmen der IBA entstandenen Stadtvillen in der Rauchstraße verantwortlich.

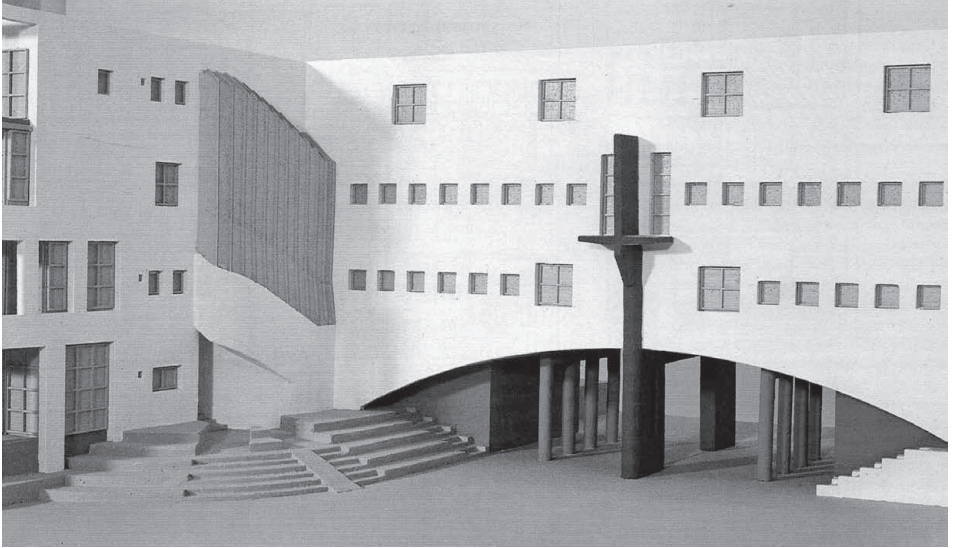


Abbildung 18. Rob Krier, Wohnhaus Ritterstraße, Berlin, 1977–1980, Modell

3.2.2 Reformansätze in der Architektur:

Ein gewandeltes Architekturverständnis bei Robert Venturi und Charles Moore

Als Wegbereiter für die später als »Postmoderne« bezeichnete Bewegung in der Architektur dürfen die US-amerikanischen Architekten Charles Moore und Robert Venturi gelten, welche die grundlegenden Ideen einer neuen Architektur etwa gleichzeitig als Ausweg aus der Eintönigkeit des reinen Funktionalismus in die Welt der Architektur einbrachten. Um die später einsetzende Architekturkritik der Postmoderne nachvollziehen zu können, sollen an dieser Stelle die einzelnen Positionen der jeweiligen Architekten vorgestellt und anschließend veranschaulicht werden, welche Gestaltungsprinzipien sich aus ihren Vorstellungen über Architektur ableiten lassen, die schließlich zum Gegenstand der Architekturkritik wurden.

Es war Robert Venturi, der sowohl mit seinen gebauten Entwürfen als auch mit seinen theoretischen Beiträgen zu einer neuen Architektur den wohl deutlichsten Angriff auf die Prinzipien der Moderne formulierte und als wegweisend für die Entstehung und Verbreitung der postmodernen Architektur gelten kann.⁵⁹ In den sech-

⁵⁹ Auch wenn Venturi und Denise Scott Brown immer wieder ihre Zugehörigkeit zur architektonischen Postmoderne bestritten haben. Vgl. Hein 2003 S. 68; vgl. auch Stierli 2003, S. 69. Denise Scott Brown gab 1990 unmissverständlich zu verstehen: »We are modernists, not postmodernists. No one is a postmodernist. Maybe postmodernism is dead«. Scott-Brown, zit. n. Ellin 1999, S. 74.

ziger Jahren entstanden seine ersten Bauten wie etwa das in Philadelphia errichtete Altenwohnheim *Guild House* oder das *Vanna Venturi House*, die in der Architekturwelt heftige Debatten auslösten und die sich heute als Anfänge der Postmoderne bewerten lassen. Noch wichtiger war jedoch die theoretische Untermauerung seiner architektonischen Grundsätze anhand der wegweisenden Schrift *Complexity and Contradiction in Architecture*⁶⁰ von 1966, mit der Venturi zeitlich parallel zu Aldo Rossi eine radikale Abkehr von der Moderne vollzog.

Die Forderung Venturis nach einer vielfältigen und beziehungsreichen Architektur steht am Anfang der architekturtheoretischen Auseinandersetzung um die Postmoderne, obwohl zu diesem Zeitpunkt der Begriff »Postmoderne« noch keineswegs etabliert war und auch in Venturis Schrift selbst nicht verwendet wird. Die Rezeption des Werkes im Diskurs um die Postmoderne, der in der Mitte der siebziger Jahre einsetzte, war jedoch beachtlich.⁶¹ In verschiedenen Kapiteln wendet sich der Amerikaner gegen die Formprinzipien moderner Architektur und stellt zugleich den neuen Monumentalismus in Frage, der sich in den USA mit dem sogenannten Brutalismus entwickelt habe.⁶² Vor allem in Italien fand Venturi Beispiele aus der gesamten Architekturgeschichte, insbesondere aus der Zeit des Manierismus und Barock, die seine These zur Zweckmäßigkeit einer komplexen und widersprüchlichen Architektur in Opposition zur funktionalistischen Gleichförmigkeit der Moderne unterstützte. Zugleich ließ sich Venturi von zeitgenössischen Kunstrichtungen wie der Pop Art beeinflussen, welche die Trivialitäten des Alltags zu ihrem wesentlichen Ausdrucksmittel erhob.

Zur Untermauerung seiner Thesen bezieht sich Venturi nicht nur auf die Architektur Italiens, sondern ergreift auch immer wieder Partei für zeitgenössische Architekten wie Le Corbusier, Alvar Aalto und Louis Kahn, deren Werke Beispiel dafür seien, dass auch sie die Komplexität des Ganzen im Auge hatten und die Einfachheit verwarfen.⁶³ Venturi fordert dabei eine Komplexität, die auf »Mehrdeutigkeit«

60 Vgl. Venturi 1978 (Originalausgabe 1966). Das Buch erscheint erst 1978 auf Deutsch. Auch Venturis *Learning from Las Vegas* von 1972 wird erst 1979 auf Deutsch publiziert. Die zwei berühmten Schriften wurden aufgrund der Initiative von Heinrich Klotz erstmals ins Deutsche übersetzt. Im Zuge dessen fanden die Theorien von Venturi auch in Deutschland weite Verbreitung.

61 Vgl. hierzu Krause 2007, S. 67–68.

62 Vgl. Venturi 1978, S. 219. Martino Stierli wies darauf hin, dass seine Kritik an der modernen Architektur jedoch nicht nur vor dem amerikanischen Hintergrund betrachtet werden dürfe, sondern auch im Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit der europäischen Architektur gesehen werden müsse. Die Schrift Venturis sei als Verarbeitung seiner Eindrücke zu verstehen, die er nach dem Abschluss seines Studiums in Rom bei einem zweijährigen Aufenthalt ab 1954 gesammelt habe. Stierli betont dabei vor allem die Bedeutung des Werks Luigi Morettis für Venturi. Sein Interesse am kontextuell sensiblen Bauen sah Venturi vermutlich durch Architekten wie Ernesto Rogers bestätigt. Vgl. Stierli 2003, S. 69.

63 Als Beispiel führt Venturi etwa Alvar Aaltos Vuoksenniska Kirche in Imatra (1958) an, die ein »Beispiel für eine gerechtfertigte Expressivität« sei. Venturi 1978, S. 28–29.

basiert. Wenn Strukturen und Formen unterschiedliche mögliche Sichtweisen erzeugen und Erwartungen umgedeutet bzw. aufgehoben werden, die der Betrachter eigentlich mit den bekannten architektonischen Formen assoziiert, dann lasse dies in der Architektur spannungsreiche Momente entstehen.⁶⁴ In deutlichem Bezug zur Pop Art rechtfertigt er außerdem die Verwendung von konventionellen, dem Betrachter vertrauten Elementen in der Architektur, die allerdings unkonventionell zur Anwendung kommen, also neue Zusammenhänge herstellen müssen, um »ausgedienten Klischees eine lebendige Wirkung« zu verleihen. Diese Vorgehensweise, mit der sich Venturi explizit gegen die allzu wörtliche Übernahme von historischen Zitaten wendet, sei ihm zufolge in der neuesten Architektur jedoch fast unbekannt.

Die Verwendung von Gegensätzen in der Architektur stellt Venturi zufolge den bedeutendsten Aspekt dar. Nur so könne Architektur das Vorhandene wieder in all seiner Vielfältigkeit berücksichtigen und die Umgebung ausdrücklich miteinbeziehen. Hier wird deutlich, dass auch Venturi sich ähnlich den italienischen Neorealisten an der real gebauten Umwelt orientiert. Diese Gegensätze dürfen sich aber nicht unversöhnlich gegenüberstehen, sondern müssen sich gegenseitig ausgleichen.⁶⁵ Dies gelte genauso im Städtebau, der ebenfalls vielfältige und widersprüchliche Städte hervorzubringen habe.⁶⁶ Venturi exemplifiziert den Einsatz konträrer Mittel an zahlreichen Objekten aus der Architekturgeschichte, aber auch an Bauten moderner Architekten wie etwa Le Corbusiers *Villa Savoye* (siehe **Abb. 16**, S. 79), die zwar ein schlichtes Äußeres habe, im Inneren jedoch äußerst komplex sei, oder an Bauten von Louis Kahn, die sich durch den Gegensatz der eingesetzten Materialien auszeichnen würden.⁶⁷ Insbesondere den Kontrast zwischen Innen und Außen, der durch die »Leitvorstellung vom fließenden Raum« in der modernen Architek-

64 Venturi bezeichnet eine solche mehrdeutige Architektur als eine Architektur des »Sowohl-als-auch«, die im Kontrast zu einer Architektur des »Entweder-oder« mit eindeutigen Festlegungen stehe. Auch erzählende Momente und vielseitige »doppelfunktionale Elemente«, welche die moderne Architektur vermieden habe, z. B. die Verwendung verschiedener Materialien für den gleichen Bau oder des gleichen Materials für verschiedene Zwecke, seien in der Architektur wichtig. Vgl. ebd., S. 51.

65 Venturi macht dies nicht nur an italienischen Palazzi fest, sondern auch an Bauten Le Corbusiers. In der *Villa Savoye* werde neben dem Schwung der Wendeltreppe auch »die außergewöhnliche Diagonale der Rampe« betont, die mit der restlichen Strenge des Gebäudes in starkem Kontrast stehe. Ebd., S. 78.

66 Als Beispiel führt er den Markusplatz in Venedig an, der »von spannungsreichen Gegensätzen« geprägt sei, sowie den Times Square, »auf dem krasse Gegensätze, Häuser und Reklametafeln, durch die Einheit des Platzraumes selbst zusammengehalten und ausgeglichen werden«. Ebd., S. 82.

67 Vgl. ebd., S. 35–36. Trotz der notwendigen Verwendung von gegensätzlichen Gestaltungselementen habe die Architektur jedoch eine »besondere Verpflichtung für das Ganze«, wobei es – wie Venturi selbst zugibt – schwierig sei, diesem immer gerecht zu werden. Ebd., S. 136.



Abbildung 19. Robert Venturi, Haus Vanna Venturi, Chestnuthill, 1960–1962

tur nicht zugelassen worden sei,⁶⁸ hält Venturi für bedeutsam. Zugleich plädiert Venturi für eine Architektur, deren Ordnung bzw. Regelmäßigkeit durch Besonderheiten in der Gestaltung oder in der Proportionierung »gesprengt« werden müsse: »Erst ein gekonnter Mißgriff verleiht einem Bauwerk Witz.«⁶⁹

In seiner Schrift versucht Venturi seine Vorstellungen auch anhand seiner eigenen Bauwerke und Projekte zu exemplifizieren. Das von 1960–1962 errichtete Haus für Vanna Venturi in Chestnuthill spiegelt Venturis Forderung nach einer komplexen und widerspruchsreichen Architektur am besten wider (**Abb. 19**).⁷⁰ Die angestrebte Gegensätzlichkeit in der Gestaltung erreicht er in erster Linie durch die bewusste Kontrastierung sich einander widersprechender Architekturelemente und -formen. So rückt er große und kleine Fenster sowie Türen, ohne Distanz zu wahren, eng zusammen, konterkariert eine auf den ersten Blick völlig symmetrische Anordnung der Fassade durch das »Verschieben dieser Öffnungen« an vollkommen unerwartete Positionen und stellt »dem verzerrten Innenraum« eine überwiegend

68 Die alte Tradition des umschlossenen, eigenständigen Innenraums sei aber z.B. von Wright, etwa in den von ihm 1936 entworfenen *Johnson Wax Headquarters*, gewahrt worden. Ebd., S. 105–106.

69 Ebd., S. 62.

70 Zum Haus vgl. insbes. Von Moos 1987, S. 244–248; Venturi 1978, S. 187–193, sowie Klotz 1984a, S. 150–152.

geschlossene äußere Form entgegen.⁷¹ Die Anspielung auf historische Bauformen wie die traditionelle Dachform, das palladianische Giebelfenster, Kreuzfenster und Rundbogen kombiniert Venturi dabei mit der modernen Sprache der glatten Wandflächen sowie dem irrationalen Moment der gespaltenen Spitzgiebelfront, die sich allen modernen Maßstäben widersetzt.⁷²

Die eigentlich banalen Alltagsmotive des Einfamilienhauses wie Giebelfassade und Kreuzfenster sind jedoch nicht nur aus der Architekturgeschichte entnommene Zitate, sondern in erster Linie populäre und zugleich identitätsstiftende Metaphern einer traditionellen Wohnkultur, deren repräsentative Bedeutungsgehalte von Venturi »ironisch gebrochen«⁷³ bzw. verfremdet werden, um neue Inhalte in die Architektur einzubringen und auch, um den Intellekt der Betrachter anzuregen. Die Fassade machte Venturi so zu einer Art visuellem Kommunikationssystem, womit er zugleich Entwicklungen vorwegnahm, die auf die heutige Informationsgesellschaft verweisen.

In der erstmals 1972 erschienenen Schrift *Learning from Las Vegas*, die er gemeinsam mit Denise Scott Brown verfasste, ging Venturi noch einen Schritt weiter als in seinem ersten theoretischen Beitrag zu einer neuen Architektur.⁷⁴ Wegweisend ist hier die Anerkennung der trivialen Alltagsarchitektur, welche die visuelle Umwelt der amerikanischen Städte mehr als alles andere Gebaute prägt. Venturi und Denise Scott Brown nehmen in ihrer Theorie die Bauten und Reklametafeln entlang des Strips von Las Vegas in den Blick, wobei sie den Autofahrer zum Ausgangspunkt für die Betrachtungsweise über die Stadt erheben. Aus den aus Las Vegas gezogenen Lehren formulierten sie eine Architekturtheorie, zu deren Kernstück das berühmte Konzept des »dekorierten Schuppens« wurde, das die Fassade eines Gebäudes zum expliziten Zeichenträger erhebt.⁷⁵ Damit übertrugen sie nicht nur die Trivialität des Reklamealltags auf die Architektur, sondern erkannten auch die Dekoration »als legitimes Mittel der Architektur« wieder an.⁷⁶ Anders als in Venturis früherer Schrift fehlte hier jedoch der Rückbezug auf die Geschichte völlig, wie auch die Kenntnis der traditionellen Stadt weitgehend negiert wurde. Erstgenannte hatte letztlich auch stärkere Wirksamkeit im Diskurs um die Postmoderne. Dennoch beeinflussten sowohl die gebauten als auch die theoretischen Beiträge Venturis, in denen er den

71 Vgl. hierzu Klotz 1984a, S. 151.

72 Bei all den architektonischen Anleihen, die er in der Geschichte findet, bleibt Venturi jedoch stets auch der Moderne verpflichtet. Dies zeigt etwa die 1974 errichtete Dixwell Fire Station. Trotz der deutlichen Betonung der Fassade, die modernen Prinzipien widerspricht, besticht das Gebäude durch die Verwendung moderner Baumaterialien sowie durch die Einfachheit seiner Formensprache.

73 Klotz 1994, S. 118.

74 Vgl. Venturi u. a. 1979 (Originalausgabe 1972).

75 Den Gegenpol bilden hingegen Gebäude mit symbolischer Gestalt, die sogenannten »Enten«, die den Autoren zufolge jedoch eine Ausnahme bleiben müssten, weil der dekorierte Schuppen viel eher das geeignete Mittel sei, um der nach dem Maßstab des Autofahrers gestalteten Stadt gerecht zu werden. Vgl. Venturi u. a. 1979, S. 105, 107.

76 Müller-Raemisch 1990, S. 154.

historischen Zusammenhang der Stadt in all seiner Komplexität und Widersprüchlichkeit einerseits und den kulturellen Bedingungen sowie Motiven des Alltags andererseits wieder Bedeutung zumaß, die zeitgenössische Architektur nachhaltig.⁷⁷

Wie sein Studienkollege Robert Venturi war Charles Moore neben seiner praktischen Arbeit als Architekt auch theoretisch tätig und gehörte damit zu den amerikanischen Vertretern einer neuen Architektur, welche die sogenannte »Postmoderne« in der Architektur erheblich beeinflussten. Nachdem er als Architekt bereits mit der *Sea Ranch* in Kalifornien (1964–1966) und der seit 1975 im Entstehen begriffenen *Piazza d'Italia* in New Orleans Bekanntheit erlangt hatte, legte er 1977 mit dem Buch *Body, Memory, Architecture* seine theoretischen Überlegungen zur Gestalt des »Einprägsamen Ortes« und ihrer Anwendung auf die Probleme der Architektur vor.⁷⁸ Zusammen mit seinem Kollegen Kent Bloomer hatte Charles Moore die Bedeutung des menschlichen Körpers für die Architektur untersucht und daraus ein spezifisches Vokabular architektonischer Formen und ihrer Beziehungen entwickelt.

Um Architektur wieder aussagekräftig zu machen, sollte sie sich in erster Linie an den elementaren Bedürfnissen der Bewohner und Benutzer orientieren. Menschliche Werte wie Orientierung, Geborgenheit und Identifikation seien nicht durch eine Architektur zu erreichen, die allein auf Abstraktion und der Wirkung rein geometrischer Formen beruhe, sondern ein Gebäude müsse sinnlich ansprechend sein und Erinnerungen hervorrufen, die durch Verbindungen zur Vergangenheit geschaffen werden.⁷⁹ Moore und Bloomer fassen Gebäude geradezu als Kommunikationspartner des menschlichen Körpers auf. So seien Bauten in der Lage, dynamische Beziehungen unter den Menschen anzuregen, etwa wenn Treppen diagonal im Raum verlaufen oder unterschiedliche architektonische Elemente im Innenraum aufeinandertreffen.⁸⁰ Während Moore kaum Interesse an harmonischen Proportionen besitzt, sind spannungsvolle und gegensätzliche Momente wie bei Robert Venturi von großer Bedeutung für die Schaffung »Einprägsamer Orte«, beispielsweise in der Stadtplanung durch betonte Kontrastierung räumlicher Situationen, wie

77 Stierli ist der Meinung, dass die Lehren aus Las Vegas »im Hinblick auf die generische Stadt der Zukunft nichts an Gültigkeit verloren« haben. Stierli 2005, S. 37.

78 Vgl. Moore/Bloomer 1980, S. 10–11.

79 Seine Theorie basiert dabei auf den Überlegungen der Wahrnehmungspsychologie. In seiner Schrift bezieht sich Charles Moore insbesondere auf die Theorie des Körperschemas, das im psychoanalytischen Denken wurzelt und das die Autoren zum wichtigsten Wahrnehmungsmodell hinsichtlich einer neuen Architektur erheben. Vgl. ebd., S. 12.

80 Als meisterhaft »in seiner gelungenen Verknüpfung verschiedener Bewegungsarten und -muster« (ebd., S. 84) beschreiben die Autoren die *Villa Savoye* von Le Corbusier, bei der eine Wendeltreppe und eine geradlinige Rampe miteinander konkurrieren und die bereits Venturi als Musterbeispiel des Einsatzes konträrer Mittel in der Architektur anführt. Das Haus, das Charles Moore 1966 für sich in New Haven errichtete, veranschaulicht ebenfalls den Aspekt der dynamischen Wechselbeziehungen, der hier in den verwirrenden Raumfolgen realisiert ist. Gleichzeitig bleibt Moore der Moderne verpflichtet, indem er den freien Grundriss zum Ausgangspunkt seiner Innenraumgestaltung macht.

er etwa am Beispiel San Francisco zeigt, wo der strenge Stadtgrundriss auf die von steilen Hängen definierte Topografie stößt, ohne diese jedoch außer Acht zu lassen.⁸¹

Die Autoren weisen zudem auf die Bedeutung der Erinnerung hin, welche die Grundlage dafür bilde, dass sich Menschen in ihrer Umwelt orientieren können. Der hohe Stellenwert, den Moore und Bloomer den Erinnerungen in der Architektur zuschreiben, führt in der Entwurfspraxis zwangsläufig zu einem Rückgriff auf traditionelle Formen. Unterstützung ihrer Thesen finden die Autoren vor allem in mediterranen Dörfern, traditionellen Holzbauten und im spanischen Kolonialstil, exemplifizieren sie aber auch an eigenen Bauten, wie dies bereits Robert Venturi getan hat. Entscheidend ist, dass sie dabei keinerlei spezifische Stilrichtung vorschreiben, sondern für eine Architektur eintreten, die jene Elemente wieder zum Einsatz bringt, welche die moderne Architektur einst verbannt hatte. Die Herstellung »Einpärgsamer Orte« erfolgt demnach stets aus einer kontextbezogenen und individuellen Situation heraus, die der Architekt »in eine komplexe und auf die Tradition bezogene, einfühlsame Form umzusetzen«⁸² habe, um dem jeweiligen Bewohner oder Benutzer einen emotionalen Bezug zu ermöglichen.

Spätestens bei seinen eigenen Bauten wird deutlich, dass für Moore dabei eine Architektur der Erinnerung, die mit historischen Anleihen operiert, genauso eine Rolle spielt wie ein sinnlicher Gebrauch von Farben und Materialien sowie ein gewisser Humor in der Architektur. In der Überzeugung, dass insbesondere gewöhnliche und vertraute Elemente in der Architektur zur Anwendung kommen sollen und dass Architektur gleichermaßen mit geringsten finanziellen Mitteln entstehen kann, indem man mit günstigen Materialien arbeitet, folgt er den Vorstellungen Venturis. Trotz dieser Gemeinsamkeit empfindet Moore es als wesentlichen Unterschied zu Venturi, dass er all seinen Bauten etwas Hübsches und Fröhliches verleihen.⁸³ Er befürworte dabei auch das »schmückende Beiwerk« in der Architektur, »um dem Ganzen eine Identität zu geben.«⁸⁴ Derartige Entwurfsprinzipien basieren in erster Linie auf Moores Absicht, dem Gebäude – in Abkehr zur Sprachlosigkeit der modernen Architektur im Sinne des internationalen Stils – erneut einen erzählerischen Charakter zu verleihen.⁸⁵

Moores Abkehr vom Rationalismus der modernen Architektur und seine Hinwendung zu einer individuelleren Architektur lassen sich anschaulich anhand seines eigenen Hauses in Orinda sowie dem gemeinsam mit seinen Partnern entwor-

81 Ebd., S. 121–122.

82 Ebd., S. 13.

83 Vgl. ebd., S. 297.

84 Ebd., S. 281. Anders als Venturi, der die Fassade in *Learning from Las Vegas* als eigenständiges Zeichen befürwortet, dürfe die Fassade Moore zufolge jedoch nicht einer Plakatwand ähneln, sondern müsse »die komplexe Andeutung von dem viel reicheren Innen« sein. Vgl. Moore/Bloomer 1980, S. 18.

85 Gebäude sind laut Moore wie Theaterstücke, die nicht bloß »vom Spiel aus Formen und Licht« erzählen sollten, »sondern auch von Dingen, die etwas bedeuten. Moore zit. n. Klotz/Cook 1974, S. 277.



Abbildung 20. Charles Moore, Sea Ranch Condominium, Kalifornien, 1964

fenen *Sea Ranch Condominium* (**Abb. 20**) nördlich von San Francisco illustrieren, mit der er als Architekt bekannt geworden ist. Als ortsbezogenes Bauen, das bewusst auf die Geschichte und die Topografie des Ortes rekurriert, ist die 1964 in Holzbauweise errichtete Ferienhausanlage an der Pazifikküste ein frühes Beispiel postmoderner Architektur. Während sich die bewegte Dachlandschaft der natürlichen Umgebung anpasst, wecken die mit Zedernholz verkleideten Fassaden, die das traditionelle heimische Baumaterial verwenden, Assoziationen zu den ländlichen Bauten der Umgebung.⁸⁶ Neuartige Gestaltungsmotive wie angehängte Glaserker verwandeln die einfachen geometrischen Kuben der traditionellen Holzhütte in vielfältig gestaltete Haustypen.⁸⁷

Die Grundform seines 1962 realisierten Hauses in Orinda (**Abb. 21**) erinnert ebenfalls an die archetypische Form einfacher Hütten, dessen Anmutung durch die Verwendung der Holzbauweise noch gesteigert wird. Das Innere des Gebäudes besteht aus einem einzigen Raum, in dem sich durch je vier Säulen abgegrenzte, kleinere Räume befinden, die Moore als Ädikulen bezeichnet und die den Bereich des Wohnzimmers und des Duschraums als Mittelpunkt des Hauses kennzeichnen.⁸⁸ Moore greift hier auf das traditionelle Motiv des Baldachins zurück, um – mit leiser Ironie und in Bezug auf die ursprüngliche Bedeutung des Baldachins als Ort feierlicher Machtüberhöhung – dem eigentlich banalen Ort für das all-

86 Vgl. Allen 1981, S. 30.

87 Vgl. Klotz 1984a, S. 184.

88 Vgl. Moore/Bloomer 1980, S. 11.

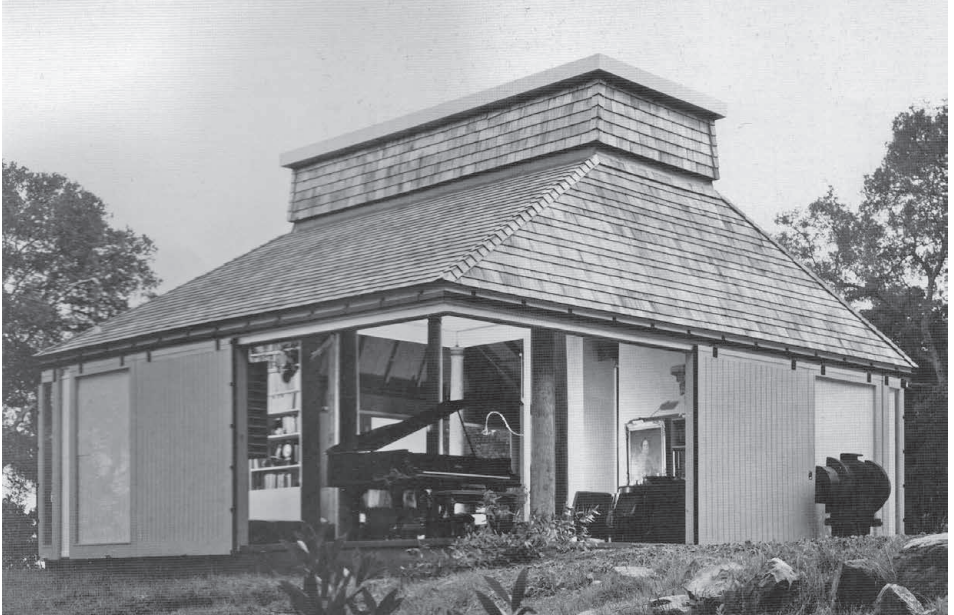


Abbildung 21. Charles Moore, Wohnhaus in Orinda, Kalifornien, 1962

tägliche Leben des Bewohners Bedeutsamkeit zu verleihen.⁸⁹ Indem Moore die Bal-dachine durch ihre eher unkonventionelle Funktionszuweisung als Duschkabine oder Wohnraum ihres repräsentativen Charakters beraubt und gleichzeitig konventionelle Elemente mit zeitgenössischen Elementen wie den raumhohen Verglasungen kombiniert, entzieht sich die Architektur dem Vorwurf eines rein historistischen Vorgehens⁹⁰ und verleiht dem Haus einen erzählerischen Charakter – wie dies auch Venturi mittels der ungewöhnlichen Fassadenbehandlung am Haus seiner Mutter praktiziert hat.

In den siebziger Jahren greift Moore verstärkt auf das Formenrepertoire der Architekturgeschichte zurück, wie er auch dem erzählerischen Aspekt in der Architektur mehr Platz einräumt. Dies wird sowohl am *Kresge College* in Santa Cruz (1972–74) als auch an der *Piazza d'Italia* (**Abb. 22**), die Charles Moore 1974 in New Orleans für die dortige italienische Gemeinde entwarf, verdeutlicht. Letztere zeigt, wie sehr der narrative Charakter im Laufe der siebziger Jahre zu dominieren beginnt. Die zentrale Brunnenanlage des Platzes, die der Landkarte Italiens nachempfunden ist, stellt eine Art Bühne für das Alltagsleben der Menschen und einen Ort ironisch verfremdeter Erinnerung an Italien dar. Hier kombiniert er nicht nur alltägliche Elemente

89 Vgl. Klotz 1984a, S. 182.

90 Vgl. Listl 2014, S. 331.



Abbildung 22. Charles Moore, Piazza d'Italia, New Orleans, 1974–1978

mit wertvollen Materialien, sondern bringt auch althergebrachte Elemente wie Säulen und Bogen in spielerischen Einklang mit einer nahe an Kitsch heranreichenden Architektur.⁹¹ Trotz heftiger Kritik an der extremen Symbolhaftigkeit einer solchen Architektur inspirierte Moore dennoch eine ganze Generation von Architekten mit seiner Vorstellung, dass Architektur nicht nur bloße Zweckerfüllung, sondern auch als Gesamtkunstwerk zu betrachten sei.⁹²

Insbesondere anhand der Betrachtung der Bauten und schriftlichen Äußerungen von Charles Moore und Robert Venturi wird deutlich, dass die Postmoderne ursprünglich eine kritisch-subversive Architektur war, die nur wenig gemein hatte mit einer nostalgischen Postmoderne wie sie in den achtziger Jahren nicht nur in den USA, sondern auch in Europa vielerorts in Erscheinung trat und später zum Angriffsziel der zeitgenössischen Architekturkritik werden sollte. Auch wenn Moore und Venturi äußerst individuelle Bauten hervorbrachten, sahen doch beide in der Abkehr von der Moderne den Ausgangspunkt ihrer Theorien und hatten dieselbe Absicht, nämlich den Problemen der zeitgenössischen Architektur eine kontextbezogene, erneut an Tradition und Geschichte, aber auch an den Trivialitäten

91 Mönninger zufolge seien solche Orte »reine Kulissenarchitekturen, die sich allenfalls in Disneyland bewähren« könnten. Mönninger 1987, S. 25.

92 Vgl. Stern 1987, S. 35.

des Alltags orientierte Architektur entgegenzustellen. Ihre Vorstellungen beruhen dabei vor allem auf der Alltagserfahrung der Menschen – sei es auf der Wahrnehmung des häuslichen Umfelds durch die Bewohner im Falle von Charles Moore, sei es auf den Erfahrungen, die der Autofahrer macht, wie sie Robert Venturi in *Learning from Las Vegas* zum Ausgangspunkt der Architektur erhebt.

Während Venturis Untersuchung über Komplexität und Widerspruch in der Architektur jedoch stark kunsthistorisch argumentiert und die Vorbilder einer neuen Architektur vor allem in der italienischen Renaissance, im Barock und im Manierismus suchte, orientierte sich Moore in erster Linie an den Grundbedürfnissen und Wünschen des Bewohners und zog zur Untermauerung seiner Thesen Beispiele aus der gesamten Architekturgeschichte heran.⁹³ Dennoch blieben beide im Grunde den Errungenschaften der Moderne verpflichtet. Architektonisch äußert sich dies in ihrer Beschäftigung mit historischen Detailformen und Architekturmotiven, die sie mit modernen Elementen und unter Einsatz von Verfremdungseffekten und eines hohen Abstraktionsgrades in einem neuen Kontext zur Darstellung bringen, so dass ein distanzierendes Verhältnis zur Vergangenheit gewahrt bleibt. In diesem Zusammenhang kommt oftmals auch eine gewisse Ironie zum Einsatz, welche die ursprünglichen Bedeutungen historischer Formen konterkariert. Dennoch darf der Aspekt der Ironie nicht als alleiniges Merkmal der postmodernen Architektur betrachtet werden. Während Venturi seine Bauten oftmals unter diesen Vorzeichen entwirft, ist die Verwendung von widersprüchlichen Elementen oder bunter Farbgebung bei Moore weniger ironisch gemeint. Sie unterliegt vielmehr der ernst gemeinten Absicht, eine gewisse Heiterkeit in die Architektur einzubringen.

Mit der positiven Neubewertung des historischen Gestaltungspotentials ging innerhalb der Architektur ein weiteres Merkmal der Postmoderne einher: Die Funktion der Architektur als Bedeutungsträger, die über die eigentliche Zweckmäßigkeit hinaus materielle Erinnerungsspuren zur Darstellung bringt und dadurch sowohl Erinnerungsfähigkeit als auch Identitätsbildung ermöglicht. Die Entwurfsprinzipien von Moore und Venturi zielten dabei nicht auf die Schaffung eines neuen Stils hin, sondern über ihre vielfältigen Ansätze sollte der Versuch gemacht werden, dem kollektiven Bedürfnis nach einer humanen Umwelt ebenfalls auf vielfältigste Weise zu entsprechen. Man rechnete dem Widersprüchlichen und dem spezifischen Ort wieder eine besondere Bedeutung zu, um wiederzugewinnen, was durch die Bautätigkeit der vorangegangenen Jahrzehnte unwiederbringlich verloren gegangen schien – eine gebaute und für den Menschen verständliche Umwelt, mit der er sich wieder zu identifizieren vermochte.

93 Dabei lässt Moore sich genauso von einem seiner wichtigsten Mentoren, Louis Kahn, wie von Orten in Italien oder ländlichen Gegenden in den USA inspirieren. Vgl. Bloomer 1987, S. 23.

Ausblick

Im Anschluss an die Konzepte von Venturi und Moore, die als die ursprünglichen Ideen der Postmoderne gelten können, entwickelten sich bald unterschiedliche Formen der Annäherung an das bauliche Erbe der Geschichte, die bis hin zu einer rein eklektischen Vorgehensweise reicht. Begünstigt durch das Fehlen einer ausgeprägten historischen Bausubstanz entwickelte sich gerade in den USA eine historisierende Form der Postmoderne.⁹⁴ Eine alternative Richtung, die sich parallel zu Konzepten von Venturi und Moore entwickelte, schlugen die sogenannten *New York Five* ein.⁹⁵ Als Reaktion auf die Einheitlichkeit des internationalen Stils, kehrten Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk und Richard Meier zu den Quellen der Moderne zurück und ließen sich vor allem vom frühen Le Corbusier inspirieren.⁹⁶

Im europäischen Raum haben die Ansätze von Venturi und Moore nur wenig Gefolgschaft gefunden. Hier waren es vor allem die Architekten Oswald Mathias Ungers sowie Hans Hollein, die in Opposition zur funktionalistischen Architektur der fünfziger und sechziger Jahre eine neue gestalterische Qualität der gebauten Umwelt einforderten. Ähnlich den amerikanischen Wegbereitern der Postmoderne betonten sie den künstlerischen Wert der Architektur. Während Ungers Forderungen nach der künstlerischen Bedeutung in der Schlichtheit seiner geometrischen Formen in der Architektur zum Ausdruck gelangten, stand Hollein in erster Linie den amerikanischen Vorreitern der Postmoderne nahe. Nicht zuletzt unter den Eindrücken eines USA-Aufenthalts, begann der Wiener bereits früh symbolhafte Elemente in die Architektur einzubringen, die in Abgrenzung zur abstrakten Moderne eine neue Bedeutungsaufladung und Inszenierung von Architektur zuließen. Aufsehen erregten insbesondere sein 1965 eröffnetes Kerzengeschäft Retti und das neun Jahre später geschaffene Juweliergeschäft Schullin in Wien, die er in Abkehr zur üblichen Ladenarchitektur und mit Betonung einer neuen gestalterischen Sorgfalt als Gesamtkunstwerk inszenierte.⁹⁷ Bereits 1962 hatten die beiden österreichischen Architekten Walter Pichler und Hans Hollein in ihrem Manifest *Absolute Architektur* die Zwecklosigkeit der Architektur verkündet und deren kreativen Cha-

94 Zu finden etwa bei Thomas Gordon Smith oder Robert Stern. Vgl. Goldberger 1983, S. 317.

95 Die Anfänge dieser Richtung liegen in der Ausstellung »Five Architects«, die 1969 im *Museum of Modern Art* in New York eröffnet wurde. Im Gegensatz zu den sogenannten »Grays«, zu denen man neben Venturi und Moore auch Robert Stern zählte und die für die Kritik an der Moderne stehen, wurden diese Architekten in Anspielung auf ihre Orientierung an der sogenannten »weißen Moderne« der 1920er Jahre »Whites« genannt. Damit standen sie dem Neorationalismus in Europa nahe, der ebenfalls die rationalistische Sprache eines Le Corbusier zum Bezugspunkt erhob. Vgl. hierzu Portoghesi 1982, S. 85. Zu Richard Meier und den New York Five vgl. auch Klotz 1984a, S. 315–319.

96 Die Architekten entwickelten sich später jedoch in unterschiedliche Richtungen weiter. Während Richard Meier der frühen Moderne treu blieb, wurde Michael Graves zu einem wichtigen Vertreter der historisierenden Postmoderne.

97 Vgl. Klotz 1984b, S. 97–101. Siehe Abb. in Klotz 1984a, S. 352.

rakter als »Verkörperung subtilster Emotionen« eingefordert.⁹⁸ Mit dem 1990 errichteten Museum für Moderne Kunst in Frankfurt sollte Hollein seine Strategie der Rückführung der Architektur zum Kunstwerk weiter zuspitzen.

Obwohl sie zum Teil aus unterschiedlichen Motivationen heraus handelten, verfolgten letztendlich sowohl die europäischen Architekten als auch die amerikanischen Vertreter einer postmodernen Architektur das Ziel, die Moderne einer umfassenden Revision zu unterziehen. Ab Mitte der siebziger Jahre beginnt schließlich die Rezeption der »postmodernen« Architektur, die vor allem auf Seiten der etablierten Vertreter einer modernen Architektur heftige Diskussionen auslöst. Dass man nun jedoch an einem Wendepunkt angelangt war, der die starre Orientierung an einer einheitlichen Moderne grundlegend erschütterte, erkannte selbst Philip Johnson, der einst die folgenreiche International-Style-Ausstellung organisiert und mit dem *Seagram Building* (Abb. 23) gemeinsam mit Mies van der Rohe eine Ikone der Moderne entworfen hatte. Bereits im Jahr 1968 verkündete er: »Modern architecture is a flop,⁹⁹ und zehn Jahre später brachte er auf einer Tagung am *American Institute of Architecture* (AIA) seine gewandelte Haltung bezüglich der Architektur deutlich zum Ausdruck:

»We are at a watershed, at the end of modernism as we have known it. We have new attitudes today, a new pluralism, a new belief in many streams flowing at once. There are no certitudes today. And we have a new willingness to use history, to use symbols – we don't want everything to look like a glass box anymore.¹⁰⁰



Abbildung 23. Philip Johnson/Mies van der Rohe, Seagram Building, New York City, 1958

98 Pichler und Hollein (1962), zit. n. Conrads 1984, S. 174.

99 Johnson, zit. n. Blake 1977, S. 10.

100 Johnson, zit. n. Goldberger 1983, S. 10.

3.3 Postmoderne als Ausgangspunkt für ein neues Bauen im städtischen Kontext

Die Debatte um die Postmoderne setzte ab Mitte der siebziger Jahre im Anschluss an die theoretischen und praktischen Reformansätze in den USA ein und entzündete sich insbesondere an den seit den sechziger Jahren formulierten Theorien und Projekten hinsichtlich einer neuen Gestaltung in Städtebau und Architektur, für die sowohl europäische Architekten wie Aldo Rossi und Rob Krier als auch die Wegbereiter der architektonischen Erneuerung in Nordamerika, allen voran Charles Moore und Robert Venturi, verantwortlich waren. Revolutionär neu waren ihre Ansätze Mitte der sechziger Jahre, da den internationalen Städtebau zu diesem Zeitpunkt noch immer die Dogmen der modernen Architektur beherrschten und ein Abrücken von diesen einen bis dato nicht gekannten Angriff auf die behauptete Fortschrittlichkeit der Moderne bedeuten musste. Die seit den ausgehenden sechziger Jahren zu beobachtenden neuen Erscheinungen in der Architektur blieben auch den Theoretikern nicht unbemerkt. Ihre Schriften und Debatten trugen – neben den einzelnen wegweisenden Gebäuden dieser Zeit – entscheidend dazu bei, dass die Postmoderne Verbreitung und im Bereich der Architektur weltweit Beachtung fand. Unter dem Begriff »Postmoderne« fasste man seit Mitte der siebziger Jahre unterschiedliche und vielfältige Architekturströmungen zusammen, die durch ihren radikalen Bruch mit einer funktionalistisch ausgerichteten Nachkriegsmoderne die gesamte Architekturauffassung verändern sollten.

Der irreführende Terminus und der entsprechende Diskurs um die Postmoderne sowie die zahlreichen seit den siebziger Jahren unternommenen Versuche, dieses Phänomen stilistisch einzuordnen, führten zu jenen differenten Stilzuweisungen und Deutungen, mit denen die Architekturkritik die Postmoderne zu charakterisieren versuchte. In den achtziger Jahren kursierte der Begriff in nahezu allen Bereichen der Wissenschaft und Kultur und fand auf all jenes Anwendung, das man als »postmodern« betrachtete.¹⁰¹ Die Postmoderne selbst geriet rasch in Verruf – insbesondere in der Architektur – und wurde zu einem Wort, dessen inflationärer Gebrauch oftmals eine ernsthafte Diskussion über die Bedeutung der Postmoderne für die Architektur der Gegenwart verhinderte. Problematisch ist insbesondere seine pauschalisierende Verwendung als Stil- oder Epochenbegriff, da diese zum einen

101 Zu den zentralen Autoren im Diskurs um die Postmoderne gehören neben den Architekturtheoretikern Charles Jencks und Heinrich Klotz auch Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas und Wolfgang Iser im Bereich der Philosophie sowie der US-amerikanische Literaturkritiker Fredric Jameson, der die Postmoderne als kulturelle Ausdrucksform und als Symptom eines grundlegenden gesellschaftlichen, kulturellen und ökonomischen Paradigmenwechsels versteht. Obwohl die genannten Autoren sich in erster Linie mit philosophischen und gesellschaftlichen Fragestellungen auseinandersetzen, spielt die postmoderne Architektur für ihre Konzeptionen eine wichtige Rolle. Denn sowohl Lyotard als auch Iser und Habermas exemplifizieren ihre Theorien anhand von postmodernen Gebäuden.

eine strenge zeitliche Einschränkung auf einen abgrenzbaren Zeitraum verlangt und zum anderen eine Einheitlichkeit suggeriert, die es meist aufgrund unterschiedlicher regionaler Entwicklungen und individueller Ausprägungen nie gegeben hat.¹⁰² Die Postmoderne in der Architektur lässt sich daher nur vor dem Hintergrund seiner Mehrdeutigkeit und seiner pluralen Ausrichtung auf unterschiedliche Phänomene begreifen. Insbesondere Jencks und Klotz haben sich bemüht, die vielfältigen Ansätze, die sich seit den sechziger Jahren hinsichtlich einer neuen Architekturvorstellung entwickelten, in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Die Reaktionen auf ihre Schriften geben ein anschauliches Bild ab über die damals heftig geführten Debatten um die neuen Bewegungen in der Architektur. Auf der anderen Seite wird auf der Basis des Dialogs zwischen Charles Jencks und Heinrich Klotz deutlich, welche divergente Meinungen auch unter den vermeintlichen Wortführern der Postmoderne über den Begriff sowie die Definition dieser Bewegung existierten.

3.3.1 Die architekturtheoretischen Beiträge von Charles Jencks und Heinrich Klotz zur Postmoderne-Diskussion

Durch den britisch-amerikanischen Architekturtheoretiker Charles Jencks wird der Begriff der Postmoderne, der seinen eigentlichen Ursprung in der Literaturkritik der fünfziger Jahre hat, erstmals im positiven Sinne auf Architektur übertragen und ab 1975 systematisch angewendet, um die verschiedenen Bewegungen zu beschreiben, die sich von der Moderne abzusetzen versuchen.¹⁰³ Im Jahr 1977 erscheint Charles Jencks' bahnbrechende Publikation *The Language of Post-Modern Architecture*,¹⁰⁴ in der er die Mehrdeutigkeit und die Verwendung unterschiedlicher Stile zum Wesensmerkmal der postmodernen Architektur erhebt. Die Architekturkritik setzte vor allem mit dieser Publikation ein, die als eine der ersten das neue Phänomen in der

102 Vgl. Barz 2011, S. 1.

103 1959 hatte der US-amerikanische Literaturkritiker Irving Howe den Terminus als Negativ-Begriff in Bezug auf »postmoderne« Autoren eingeführt. Erst zehn Jahre später unterzog der amerikanische Literaturwissenschaftler Leslie Fiedler die postmoderne Literatur einer positiven Neubewertung, indem er ihre sozialen Qualitäten im Hinblick auf ihre Fähigkeit, sowohl den elitären als auch den populären Geschmack zu bedienen und damit alle sozialen Schichten gleichermaßen anzusprechen, besonders hervorhob. Auch in der Architektur tauchte Postmoderne zuerst als negativ konnotierter Terminus auf. In seinem Aufsatz *Architecture in our time* von 1966, in dem von einem neuen Eklektizismus in der Architektur die Rede ist, setzt der deutsch-britische Architekturkritiker Nikolaus Pevsner den Ausdruck polemisch gegen diejenigen Architekten ein, die sich seiner Meinung nach von der Moderne abgewandt hatten. Vgl. Pevsner 1966. Zur Begriffsgeschichte vgl. insbes. Rose 1991 und Welsch 1991.

104 Vgl. Jencks 1980 (Originalausgabe 1977).

Architektur in den Blick nahm und zugleich den Begriff der Postmoderne für die Beschreibung der neuen architektonischen Tendenzen etablierte.¹⁰⁵

In erster Linie begreift Jencks unter postmoderner Architektur die eklektischen Tendenzen der Architektur seit den siebziger Jahren, die von der Tradition der Moderne abgerückt sind. Die Definition von Jencks basiert auf einem architektur-semiotischen Ansatz, nach dem ein Gebäude auf seine architektonische Zeichensprache hin entschlüsselt werden kann.¹⁰⁶ Den Begriff »postmodern« möchte Jencks demnach nur auf diejenigen Architekten anwenden, »die sich der Architektur als einer Sprache bedienen«¹⁰⁷ und die auf diese Weise wieder architektonische Kommunikation zwischen Gebäude und Benutzer ermöglichen. Bei Jencks ist postmoderne Architektur demnach durch die Verwendung von kulturell determinierten Codes bzw. eine »Doppelkodierung« gekennzeichnet, welche die verschiedenen Geschmackskulturen einer durch Pluralität geprägten Gesellschaft abbilden sollen. Er versteht darunter eine Kombination von Elementen der modernen Architektursprache bzw. von elitären Codes mit populären, der Tradition entnommenen Elementen, die auf bereits vorhandene, funktionierende Codes zurückgreifen, um mindestens zwei Bevölkerungsschichten gleichzeitig anzusprechen – also sowohl die breite Öffentlichkeit als auch die Elite bzw. den gebildeten Betrachter, etwa den Architekten.¹⁰⁸ Diese Dualität der Architektursprache soll den unterschiedlichen Benutzern ermöglichen, mit der Architektur in Kommunikation zu treten. Er knüpft auf diese Weise, ähnlich wie Robert Venturi, an die Bedürfnisse der gegenwärtigen Informations- und Konsumgesellschaft an, um die unterschiedlichen Erwartungshaltungen der Menschen gegenüber ihrer gebauten Umwelt zu befriedigen.

Eine Architektur, die verschiedene Geschmackskulturen ansprechen soll, indem sie verschiedene Codes anwendet, ist nach Jencks zwangsläufig eine eklektische Architektur. Mit dem Begriff der Mehrfachkodierung werden im Prinzip der Eklektizismus und der Rückgriff auf unterschiedliche vergangene Stile – auch auf die Moderne – gerechtfertigt. In Ergänzung zur Doppel- bzw. Mehrkodierung eines Gebäudes mit diversen Elementen aus der modernen sowie traditionellen Architektur, fordert Charles Jencks zudem eine »metaphorische aufgeladene« Architektur,

105 Den Beginn der postmodernen Architektur setzt Jencks in einem Zeitraum von 1960 bis 1972 an, als die Zerstörung der historischen Stadt allmählich vor Augen trat und erste Reaktionen provozierte wie etwa Jane Jacobs *The Death and Life of American Cities* (1961). Das Jahr 1972 stellte nicht nur aufgrund der Veröffentlichung von Venturis *Learning from Las Vegas* einen Wendepunkt in der Architekturdebatte dar, sondern auch wegen der weltweit beachteten Sprengung von Pruitt-Igoe, eines einst als wegweisend für die Moderne geltenden Wohnhaus-Projektes in St. Louis, das für Charles Jencks den symbolischen »Tod der Moderne« bedeutete. Vgl. Jencks 1987, S. 27.

106 Die Arbeit von Jencks nimmt ihren Ausgang von Umberto Eco's Architektursemiotik und dem von ihm geprägten Begriff der »visuellen Codes«, die im Zentrum des Kommunikationsprozesses stehen. Vgl. Eco 1972, S. 295–356.

107 Jencks 1980, S. 6.

108 Vgl. ebd.

die auch eine essenzielle Rolle bei der architektonischen Kommunikation spiele.¹⁰⁹ Damit sich ein Gebäude seiner Umwelt mitteilen und den Menschen die Möglichkeit eines Vergleichs mit vertrauten Objekten bieten kann, müsse der Architekt Metaphern verwenden.¹¹⁰ Die »angedeutete Metapher«, die individuelle Assoziationen hervorrufen könne, sei dabei einer allzu offensichtlichen, expliziten Gestaltung deutlich vorzuziehen.¹¹¹

Um die Postmoderne als vermeintlich eigenständigen Stil zu erläutern, entwickelte Jencks eine Art Zeitschiene, mittels derer er versucht, die verschiedenen Gruppierungen und Strömungen in der Architektur in ein lesbares Muster zu bringen.¹¹² Doch die Kategorisierung der verschiedenen Ansätze gerät in seiner Schrift von 1977 und in den späteren überarbeiteten Versionen zu einer fast verwirrend zu nennenden unübersichtlichen Stilvielfalt.¹¹³ Die Entwicklung der anfangs äußerst pluralistisch ausgerichteten Postmoderne mündet bei Jencks letztlich in einen postmodernen Klassizismus, der ihm zufolge ab den späten Siebzigern in Europa vorherrschend sei.¹¹⁴ Jencks versteht unter dieser neuen Richtung, die laut ihm Architekten wie Leon Krier und Aldo Rossi am besten verkörpern, eine auf dem Klassizismus basierende Architektursprache, die mit modernen Elementen kombiniert werde und sich aus dem Kontextualismus wie der Semiotik speise.¹¹⁵

In Deutschland findet der Begriff Postmoderne erst Ende der siebziger Jahre, vor allem mit der einsetzenden Rezeption von Jencks Schriften, Eingang in die Architekturdiskussion. Der deutsche Kunsthistoriker Heinrich Klotz definierte die Postmoderne schließlich Anfang der achtziger Jahre aus deutscher Perspektive. Mit seiner wegweisenden Publikation *Moderne und Postmoderne* versuchte er einen umfassenden Überblick über die Ursprünge und die zahlreichen Bewegungen der Postmoderne zu geben. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung 1984 lief die Debatte um die

109 Krause hat darauf hingewiesen, dass auch wenn Jencks und Venturi hinsichtlich der Wertschätzung einer komplexen Architektur ähnliche Vorstellungen besitzen, ihre Deutungen der Postmoderne doch nicht miteinander zu vereinbaren sind, da Venturi anders als Jencks nicht so sehr den sprachlichen, metaphorischen Aspekt als wichtige Komponente für die Architektur hervorhebt. Vgl. Krause 2007, S. 70 f.

110 Vgl. ebd., S. 50.

111 »Die gelungenste Anwendung der angedeuteten Metapher« in der modernen Architektur, die über die visuelle Ästhetik hinausgehe, sieht Jencks in Le Corbusiers Kapelle in Ronchamp. Vgl. ebd., S. 48.

112 In seinem sogenannten *Evolutionary Tree* teilt er die postmoderne Architektur in sechs Haupttraditionen ein: »Historizismus«, »Direkte Stilreproduktion«, »Wiederbelebung bodenständiger Architektur«, »Ad-hoc-Planung«, »Metapher/Metaphysik« und »Postmoderner Raum«. Jencks 1980, S. 80.

113 Vgl. Fischer 1987, S. 9.

114 Vgl. Jencks 1987. Diesen postmodernen Klassizismus unterteilt Jencks erneut in fünf unterschiedliche Strömungen. Auch Heinrich Klotz sieht ab 1985 die immer deutlicher werdende Neigung zum Klassizismus bei den amerikanischen Architekten der Postmoderne. Vgl. Klotz-Tapes 2014, S. 217.

115 Vgl. Jencks 1980b.

postmoderne Architektur bereits seit mehreren Jahren, angefacht vor allem durch Charles Jencks' *Die Sprache der postmodernen Architektur* von 1977, sodass Klotz' Werk nicht mehr jene Sprengkraft besaß, welche einst die Publikation seines Kollegen aus England hatte.¹¹⁶ Doch auch wenn Jencks in der Deutung der Postmoderne prägend war, so ist Klotz' Beitrag vor allem für den deutschen Diskurs von großer Bedeutung. Sein Einfluss trug nachhaltig zur Veränderung der deutschen Architektur jenseits der Postmoderne bei.

Im Gegensatz zu den meisten Befürwortern einer Postmoderne in den Geistes- und Sozialwissenschaften verstand Heinrich Klotz die Postmoderne in der Architektur nicht als Bruch mit der Moderne. Klotz begreift sie vielmehr als integrativen Bestandteil der Moderne, lediglich in einer zeitgemäßen und fortgeschrittenen bzw. revidierten Form. Zur Beschreibung der seit den sechziger Jahren explizit in Erscheinung tretenden neuen Tendenzen in Architektur und Städtebau verwendet Klotz dementsprechend auch zunächst den Begriff »Zweite Moderne«, den er im Jahr 1975 auf dem dritten IDZ-Symposium eingeführt hatte.¹¹⁷ Er versucht ihn lange gegen die erstmals von Charles Jencks aus der Literaturwissenschaft auf die Architektur übertragene Bezeichnung »Postmoderne« zu behaupten, die nach Klotz zu sehr durch negative Assoziationen belastet sei und einen radikalen Bruch mit der Moderne suggeriere.¹¹⁸ Jedoch musste er bald anerkennen, dass sich der Begriff durch Jencks bereits international etabliert hatte, weshalb er »Postmoderne« bald selbst zum Schlagwort seiner Architekturtheorie macht, auch wenn er dies weiterhin mehr als Hilfsbegriff für eine höchst vielfältige Architekturbewegung ansieht.¹¹⁹

Seine Publikation *Moderne und Postmoderne* von 1984 kann vor diesem Hintergrund auch als bewusste Gegenposition zu Charles Jencks gesehen werden, auch wenn sich ihre Deutungen gegenseitig nicht ausschließen, sondern lediglich verschiedene Akzente der postmodernen Architektur thematisiert werden. Bezeichnenderweise führen sie meist dieselben Bauwerke als Beispiele an, um sie für die

116 Vgl. Branscome 2014, S. 23. Klotz schreibt in seinen *Erinnerungen*: »Ich gestehe ein, dass ich immer ein wenig eifersüchtig war auf den Erfolg, den Charles Jencks mit seinem Begriff »Postmoderne« weltweit hatte«. Klotz 1999, S. 76.

117 An dem von Heinrich Klotz initiierten Symposium unter dem Titel *Das Pathos des Funktionalismus* am Internationalen Design-Zentrum in Berlin nahmen internationale Vertreter der neuen Architektur Tendenzen wie Robert Venturi und Aldo Rossi teil. Vgl. Klotz 1999, S. 71.

118 Vgl. Klotz-Tapes 2014, S. 119.

119 Spätestens mit der Eröffnung des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt im Jahr 1984 jedoch, dessen erste Ausstellung sich unter dem Titel *Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960–1980* den neuen Tendenzen in der Architektur widmete, etabliert auch Klotz den Begriff der Postmoderne als legitime Bezeichnung der neuen Architektur. In einem Brief an Jencks teilt der Museumsdirektor mit: »I gave up coining terms against you: No »Zweite Moderne« any longer! [...] As you can see you are unbeatable.« Klotz, zit. n. Elser 2014, S. F05.

eigene Definition in Anspruch zu nehmen.¹²⁰ Die Absage an eine rein funktionalistische Architektur bildet dabei den Ausgangspunkt beider Theoretiker. Die eigentliche Postmoderne hat ihre Ursprünge laut Klotz insbesondere in der Pop Art und der amerikanischen Architektur mit Beginn um 1960, die gemeinsam mit den Tendenzen des Regionalismus und europäischen Rationalismus zu einer Wende in der Architektur geführt haben.¹²¹ Im Gegensatz zu Jencks sieht Klotz aber nicht den Stilpluralismus und die »Doppelkodierung« der Architektur mit ihrer oftmals für den Laien nur schwer zu entschlüsselnden Botschaft, sondern die Fiktion bzw. den Erzählcharakter der Architektur als wesentliches Kennzeichen der neuen Architektur an. Zwar betonte auch Jencks schon die metaphorische Qualität postmoderner Architektur, jedoch bildet diese – im Gegensatz zur kommunikativen Seite der Architektur – bei ihm nicht den eigentlichen Kern seiner Definition. Klotz hingegen möchte die Architektur nicht in erster Linie als Kommunikationsmittel betrachten, da dies den »Kunstcharakter der Architektur« verkenne.¹²²

Bei Klotz bildet die »gegenständliche Darstellungsabsicht« der Architektur, die sie vom modernen Prinzip der Abstraktion abgrenzt und die in unterschiedlichen Formen auftreten kann, den Mittelpunkt seiner Postmoderne-Theorie, während die Verwendung von historischen Elementen eher als Folge einer solchen Semantisierungsstrategie der Architektur angesehen wird.¹²³ Die verschiedenen Stile dienen Klotz zufolge also in erster Linie als Hilfsmittel, um wieder semantische Qualitäten in die Gestaltung einzubringen und Architektur mit Bedeutung aufzuladen. Da Klotz auch Gebäude, die gänzlich auf historisierende Formen verzichten, unter dem Schlagwort Postmoderne subsumiert, finden bei ihm folglich auch solche Architekten Erwähnung, die bei Jencks keinerlei Rolle spielen. So schaffen nach Klotz auch Architekten wie Richard Meier, Haus-Rucker-Co oder Frank Gehry »erzählerische Fiktionen«,¹²⁴ während diese Architekten bei Jencks eher der »Spätmoderne« zugeordnet werden.¹²⁵ Statt des historisierenden Rückgriffs sieht er demnach vielmehr in der »Rückgewinnung von Inhalten« das leitende Prinzip der gegenwärtigen Strömungen.¹²⁶ Architektur sollte wieder Bedeutungsträger sein und als Mittel der Veranschaulichung von Inhalten dienen, die auch »auf außerarchitektonische

120 Vgl. Åhlberg 2000, S. 299.

121 Vgl. Klotz 1984a, S. 423.

122 Klotz, zit. n. Welsch 1988, S. 108.

123 »Nicht der Stilpluralismus ist deshalb die treffende Kennzeichnung der Postmoderne. Vielmehr ist es der Anspruch auf den fiktiven Charakter der Architektur, frontal gegen die Abstraktion der Moderne gerichtet!« Klotz 1984a, S. 136.

124 Klotz 1984a, S. 133 ff.; vgl. auch ebd., S. 318.

125 Vgl. Jencks 1981, S. 38.

126 Dabei dürften jedoch nicht allein »applizierte Zeichen und Signale« zur Anwendung kommen, wie sie etwa Venturi in Anlehnung an Las Vegas fordert, sondern die Architektur müsse »erzählerische Verweise auf den kulturellen Gesamtcontext« bieten wie etwa Moores *Piazza d'Italia*. Klotz gibt zwar auch zu bedenken, dass Moores Entwürfe ab und an »in den Bereich des Jahrmarkthaften abzugleiten« drohen, sie zugleich aber auch dar-

Zusammenhänge¹²⁷ sowie Erfahrungen der Vergangenheit hinweisen sollten, um dem Bedürfnis nach einer wieder vertrauten, identitätsstiftenden Umwelt Rechnung zu tragen. Dennoch betonte Klotz, dass das Fiktive immer nur *ein* Aspekt des Ganzen und ein Bauwerk niemals reines Kunstwerk sein könne, da Architektur immer auch Nutzungsinteressen unterliege.¹²⁸ Er fand dafür die einprägsame Formel »Nicht nur Funktion, sondern auch Fiktion!«, mit der er die Postmoderne als ein neues, bildhaftes und auf die historischen Motive der Baugeschichte zurückgreifendes Bauen propagierte. Die »ironische Brechung«, etwa durch Verwendung von Kontrasten – wie sie schon Robert Venturi 1966 gefordert hatte – sah Klotz dabei als entscheidende Qualität der Postmoderne.¹²⁹ Bei fast allen Bauten von Venturi und Moore etwa liege eine Doppeldeutigkeit bzw. eine »ironische Brechung« von historisierenden Formen vor, sodass der Betrachter hier nicht auf die Idee kommen könne, diese wortwörtlich zu nehmen und den Architekten einen »Rückfall in die Geschichte« vorzuwerfen.¹³⁰

Wenn auch Klotz der Postmoderne weniger verschiedene Definitionsmerkmale zugeordnet hat¹³¹ als Jencks in seinen späteren Publikationen, so trugen beide Theorien doch gleichermaßen aufgrund der sehr breit angelegten Definitionen und des oftmals zu allgemeinen Charakters der Merkmale nicht dazu bei, den Begriff der postmodernen Architektur genauer gegen andere Strömungen abzugrenzen und ihn als eindeutige Architekturbezeichnung zu etablieren. Klotz unterscheidet zwar grundlegend zwischen zwei Hauptströmungen der postmodernen Architektur, einerseits die auf technischen und konstruktiven Qualitäten beruhende Architektur, eine High-Tech-Architektur wie sie etwa das *Centre Pompidou* in Paris darstelle, und andererseits die sich explizit auf die Baugeschichte beziehende »postmoderne« Architektur wie sie sich in Gebäuden wie der Staatsgalerie in Stuttgart (**Abb. 24**) oder Robert Venturis Haus für Vanna Venturi manifestiere.¹³² Zugleich erkennt er jedoch bereits 1984, dass diese beiden von ihm als »postmodern« gekennzeichneten Richtungen »unversöhnlich« nebeneinander stünden und dass es unter Umständen gar

an erinnern, »daß das sogenannte öffentliche Leben [...] eine witzige Durchdringung nötig hat, um wieder poetisch und menschlich werden zu können.« Klotz-Tapes 2014, S. 95; vgl. auch Klotz 1998, S. 789 und Klotz 1984a, S. 140.

127 Klotz 1984a, S. 14 f.

128 Vgl. ebd., S. 134.

129 »Ich plädiere dafür, daß die ironische Brechung, die Kontraste, [...] das gegen Vorherrschendes An kämpfende die entscheidenden Qualitäten der Postmoderne sind.« Klotz, zit. n. Bartetzko 1984, S. 15.

130 Vgl. Klotz 1994, S. 128.

131 Er präsentiert 8 Kriterien postmoderner Architektur, darunter Regionalismus statt Internationalismus, eine bildhafte, fiktionale Darstellung statt geometrischer Abstraktion, das »Nicht-Perfekte« in der Architektur als die Spuren des Lebens im Gegensatz zur »Sterilität des Perfektionismus«, Individualität und Berücksichtigung des historischen, regionalen und topografischen Kontextes statt »die allgemeine Geltung der Form« etc. Vgl. Klotz 1984a, S. 422–423.

132 Vgl. ebd., S. 134.



Abbildung 24. James Stirling, Staatsgalerie Stuttgart, 1984

nicht angebracht sei, »einen alles deckenden Begriff« über eine solch vielfältige Bewegung zu stützen, dessen grundlegendes Merkmal es nun einmal sei, »nach vielen Richtungen auseinanderzugehen«.¹³³

3.3.2 Kritik an der Postmoderne: Zur polemischen Debatte um die Postmoderne in Europa

Der Rückbezug auf die Geschichte in der Architektur und die Auseinandersetzung mit tradierten Bautypologien im Städtebau gehörten zu den Hauptangriffspunkten einer der Moderne verpflichteten Architekturszene, die in der Abstraktheit der glatten, geometrischen Formgestaltung ohne jegliches Ornament oder Erinnerung an Geschichte die einzige wahre Architektur sah. Der Vorwurf einer rückwärtsgewandten Architektur, die anstatt sich der Gegenwart mit ihren sozialen Bedürfnissen und dem Fortschritt verpflichtet zu fühlen, verklärend der Vergangenheit zuwende, kam insbesondere von Seiten der Vertreter einer vom Funktionalismus der Spätmoderne geprägten Architektenschaft, welche die Postmoderne auf rein historisieren-

133 Ebd., S. 133 f.

de Tendenzen beschränkte. Daraus resultierte schließlich auch ein grundlegendes Missverständnis der Postmoderne-Kritik, nämlich die Annahme, die neue Architektur sei eine retrospektive, die einen radikalen Bruch mit der Moderne darstellt, obwohl sie sich in erster Linie gegen eine allzu funktionalistische Nachkriegsarchitektur wandte und ihre Kontinuität mit den Ideen der frühen Moderne durchaus betonte.¹³⁴ Ohne sie einer näheren Differenzierung zu unterziehen, warf man all jenen, die sich an den wegbereitenden Ideen eines Charles Moore oder Robert Venturi orientierten, nostalgische Oberflächlichkeit vor, die einen Rückfall in die Geschichte bedeutete und die modernen Errungenschaften missachtete.

Den Beginn einer intensiven kritischen Auseinandersetzung mit postmoderner Architektur markierte neben Charles Jencks' wegweisender Publikation im Jahre 1977, die von den deutschen Fachmedien rasch verurteilt wurde,¹³⁵ die Ausstellung, die Paolo Portoghesi im Jahr 1980 anlässlich der Biennale in Venedig unter dem Titel *Die Gegenwart der Vergangenheit* organisiert hatte. Die *strada novissima*, eine Ausstellungsstraße in der Seilerei des Arsenal, stellte den Kern des Ausstellungskonzeptes dar. An ihr reihten sich lebensgroße Modelle von Fassaden auf, die von 20 verschiedenen Architekten individuell und in historischen Formen gestaltet worden waren. Hinter den Fassaden aus bemaltem Holz und Kunststoff konnte man Werkschauen der jeweiligen Architekten besichtigen, darunter der beiden Amerikaner Charles Moore und Thomas Gordon Smith sowie des Österreichers Hans Hollein.¹³⁶ In Anbetracht der teilnehmenden Architekten, die man der Postmoderne zuschrieb und unter denen lediglich zwei deutsche Architekten – nämlich Oswald Mathias Ungers und Joseph Paul Kleihues – waren, verdeutlicht die Biennale umso mehr, dass die Postmoderne eine Entwicklung war, die sich außerhalb Deutschlands entwickelt hatte und in die sich die deutschen Architekten kaum einbezogen gefühlt haben – zumal Ungers seine Hinwendung zu einer postmodernen Architektur ebenfalls in Amerika vollzogen hatte.¹³⁷

Das ungewöhnliche Konzept der *strada novissima* bildete den Ausgangspunkt für die rasch einsetzende Kritik an der in diesem Rahmen vorgeführten Architektur. Gerade in Deutschland gab es eine Vielzahl an Architekturkritikern, die das publizistische Umfeld bildeten, das versuchte, das Thema Postmoderne zu besetzen. Neben der expliziten Betonung auf der Historie entnommenen Formen und Elementen war es vor allem die bewusste Trennung der Fassaden von ihrem eigentlichen Inhalt und damit die Negierung eines der Moderne-Dogmen schlechthin, nämlich die Einheit von Form und Funktion, welche die Vertreter der Moderne zur Stellung-

134 Michael Müller behauptete etwa, das »Angriffsziel« der Postmoderne sei die Avantgarde-Architektur des Neuen Bauens gewesen. Vgl. Müller 1987, S. 17.

135 Zur Postmoderne-Rezeption in den deutschen Medien vgl. Danner 1992.

136 Vgl. Schmidt 1986, S. 187 ff.

137 Auf Empfehlung von Colin Rowe kam Ungers 1969 von der TU Berlin nach Ithaca an die Architekturfakultät der *Cornell University*, wo er zehn Jahre lang tätig sein sollte. Vgl. Cepl 2007.

nahme herausforderte.¹³⁸ Dass sich die Postmoderne im Anschluss an die Venedig-Biennale in Deutschland letztlich kaum etablieren konnte, ist im Wesentlichen den Aufsätzen von Wolfgang Pehnt und Jürgen Habermas geschuldet. Zuvor hatte ein erster Höhepunkt in der Rezeption der neuen Entwicklungen und erstmals auch die kritische Auseinandersetzung mit dem neuen Phänomen im Jahr 1978 eingesetzt, ausgelöst von dem Wettbewerb um die Stuttgarter Staatsgalerie und dem entsprechenden Entwurf von James Stirling.¹³⁹ Doch die nachhaltigste Kritik kam aus den Kreisen etablierter Architekturkritiker, die sich zugleich in der Rolle der Moderne-Verteidiger verantwortlich fühlten. In einem 1980 veröffentlichten Artikel kritisierte der Architekturhistoriker Wolfgang Pehnt scharf Portoghesis Programm der Architekturbiennele, deren vorgestellte Architektur einen »Geschichtsfetischismus« präsentiere, der »fröhliche Willkür im Umgang mit den Quellen« und »kunsthistorische Spekulation« an die Stelle der »grauen Moderne« setze.¹⁴⁰ Jürgen Habermas schloss sich kurze Zeit später diesem vernichtenden Urteil über die vermeintlichen »Anti-Modernisten« an. Der deutsche Philosoph und Soziologe hatte sich bereits 1980 mit seinem Vortrag *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* nachdrücklich »gegen postmoderne Tendenzen« ausgesprochen und wies stattdessen »auf uneingelöste Potentiale der Moderne« hin.¹⁴¹ Ein Jahr später wandte er sich gegen die aktuellen, seiner Meinung nach konservativen Bewegungen in der Architektur, die er als »provokative Absage an die moralischen Grundsätze der modernen Architektur« verstand.¹⁴² Statt sich in einen »traditionsbewußten Neohistorismus« oder in eine mit malerischen Effekten operierende »Kulissenarchitektur« zu flüchten, täte man besser daran, die Tradition der Moderne kritisch fortzusetzen.¹⁴³ Auch für den Architekturkritiker Dieter Bartzko bedeutete die Postmoderne vor allem eine popularisierte, historisierende Architektur. Er sah die Gefahr eines unbefangenen Umgangs mit traditionellen Formen darin, dass sich statt der gesuchten Identität, die auf lokalen Bedingungen gründe, architektonische Beliebigkeit einstelle.¹⁴⁴ Der Vorwurf, postmoderne Architekten würden – hinsichtlich des Umgangs mit historischen Zitaten – Geschichte lediglich willkürlich und beliebig zitieren, wurde rasch

138 Der italienische Architekt Vittorio Gregotti nahm etwa Anstoß an der »formalistische[n] Isolierung der Fassade vom Baukörper«, die wohl darauf verweisen solle, »daß die Regeln der ›Moderne‹ hier außer Kraft gesetzt« seien. Gregotti, zit. n. Schmidt 1986, S. 193. In der Zeit erschien ein polemischer Artikel von Manfred Sack, der über den »Zirkus der Baugeschichte« spottete: »Herrreinspaziert, Herrschaften! Staunen Sie, lernen Sie das Fürchten, lachen Sie sich kaputt! Hier sprengen Architekten die Ketten des Funktionalismus und lassen sich tollkühn von der Vergangenheit fesseln.« Vgl. auch Sack 1980.

139 Vgl. Danner 1992, S. 63.

140 Pehnt 1980, S. 17.

141 Welsch 1988, S. 6.

142 In einer Rede, die er 1981 anlässlich der Münchener Ausstellung »Die andere Tradition. Architektur in München von 1800 bis heute« hielt. Vgl. Habermas 1985, S. 12.

143 Vgl. ebd., S. 16.

144 Vgl. Bartzko 1986a, S. 73.

zu einem Allgemeingut der Architekturkritik.¹⁴⁵ Ebenso war der Vorwurf, dass die Postmoderne primär an der Ästhetik interessiert sei und nicht an deren Inhalten, weit verbreitet.¹⁴⁶ Bereits 1977 hatte Heinrich Klotz die deutsche Architekturszene mit seiner radikalen Forderung »Zurück zur Form« provoziert.¹⁴⁷ Während seine Gegner eine solche Rückkehr als Formalismus deuteten, verstand Klotz darunter die Potenziale, die sich mit der Zeichenhaftigkeit der Architektur – etwa eines Robert Venturi – verbanden und mit der er bereits früh auf den Wandel zur heutigen Informationsgesellschaft verwies.

Auch wenn Klotz dem sehr freien Umgang mit Geschichte auf der Venedig-Biennale kritisch gegenüber stand,¹⁴⁸ wandte er sich doch vehement gegen die seiner Meinung nach eindimensionale Haltung von Habermas, die hinter jeder bewussten Bezugsherstellung zur Geschichte – »sei es in Form nostalgischer Wiederbelebungsversuche, sei es in Gestalt historisierender Anspielungen oder rücksichtsvoller Anpassung« – einen neuen Konservatismus vermute und das Konzept der Moderne verraten sehe.¹⁴⁹

Klotz wies auch darauf hin, dass eine solche Haltung insbesondere ein deutsches Phänomen darstelle, denn eine Infragestellung der Moderne bedeute gerade in Deutschland zugleich eine Kritik an deren Werten, die insbesondere nach 1945 mit Demokratie und Moral assoziiert wurden.¹⁵⁰ Derartige Vorstellungen brachten der Postmoderne in Deutschland oftmals den Vorwurf einer Annäherung an eine nationalsozialistische Architektursprache ein und die unter deutschen Architekten nicht selten geäußerte Annahme, Postmoderne greife auf sogenannte Machtarchitektur zurück. Insbesondere durch Großformen und die Betonung von Axialität und

145 Vgl. etwa Paetzold 1990, S. 161 f.

146 Michael Müller etwa war der Meinung, dass die Postmoderne, bei der es nur um die »Erzeugung von Fiktionen« gehe, die Absicht habe, die Architektur von der »Aufdringlichkeit sozialer Ansprüche und Vorgaben zu befreien.« Müller 1987, S. 25.

147 Vgl. Klotz 1977c.

148 Die Moderne erschien ihm hier »absolut konterkariert«. Positiv beurteilte er die Biennale allerdings in ihrer Funktion als »Tabuzerstörer« und in ihrem »Befreiungscharakter« für eine neue Architektur, die sich momentan lediglich in einer Phase der historisierenden Orientierungssuche befinde. Klotz 1981, S. 9.

149 Klotz 1982, S. 92. Auch Paolo Portoghesi kritisierte in einem Artikel Habermas' Bild der Moderne, die er »auf eine einzige, lineare Entwicklungslinie« reduziert habe, um seine Argumentation, Moderne sei gleichbedeutend mit Fortschritt und eine Absage an diesen könne lediglich »Konservatismus« hervorrufen, abzusichern. Vgl. Portoghesi 1982b, S. 89. Die Publikationen von Portoghesi haben neben den kritischen Untersuchungen von Klotz und Jencks die europäische Debatte um die Postmoderne maßgeblich vorangetrieben. Ausgangspunkt seiner Definition ist seine Anerkennung der Postmoderne als pluralistisches Phänomen, das aus der nachindustriellen Gesellschaft und dem aus den technologischen Errungenschaften hervorgehenden Informationszeitalter erwachsen sei. Die Postmoderne betrachtet er zwar ebenfalls als eine Bewegung, die aus der Unzufriedenheit mit der Moderne entstanden sei, versteht sie jedoch – anders als Jencks – als radikalen Bruch mit der Moderne. Vgl. Portoghesi 1982a.

150 Vgl. Klotz 1984a, S. 13, 425.

Symmetrie in der Architektur sowie die Verwendung von Materialien wie Naturstein wurden Assoziationen zur faschistischen Architektur ausgelöst.¹⁵¹

So war bereits vor Beginn der von Heinrich Klotz konzipierten Eröffnungsausstellung des Deutschen Architekturmuseums im Jahre 1984 vorauszusehen, dass auch diese mit ihrer ausschließlichen Konzentration auf postmoderne Architektur bei den orthodoxen Vertretern der Moderne auf wenig Verständnis stoßen würde. Unter dem Titel *Revision der Moderne* versammelte der Frankfurter Museumsdirektor all jene Architekten, die seiner Definition der neuen Tendenzen in der Architektur entsprachen. Die Ausstellung, welche die Postmoderne in Deutschland populär gemacht hat, gab einen gewagten Überblick über eine zu diesem Zeitpunkt höchst umstrittene Architekturentwicklung, die mit dekorativen Elementen und historischen Zitaten versuchte, die Baukunst neu zu beleben.¹⁵² Klotz stellte sowohl Ansätze von Charles Moore und Aldo Rossi als auch von Ungers und Robert Venturi nebeneinander – eine vielfältige Auswahl, die für einige der vermeintlichen Vertreter der als »Postmoderne« bezeichneten Bewegung kaum zu vereinbaren war. So hatte Oswald Mathias Ungers durchaus seine Vorbehalte gegen die an den US-amerikanischen Vertretern der Postmoderne orientierten Architekten und sah sich selbst auch nicht als Teil dieser Bewegung an.¹⁵³ Die Widersprüchlichkeit dieser Wahrnehmung zeigt sich auch in der Tatsache, dass der Neubau von Ungers von der deutschen Presse hoch gelobt, die Eröffnungsausstellung von Klotz hingegen regelrecht verrissen wurde.¹⁵⁴

Der deutsche Philosoph Wolfgang Iser, der die Postmoderne explizit als fortgesetzte Moderne verstand und der einer der wenigen Befürworter der Postmoderne war, kritisierte 1988 die undifferenzierte Auseinandersetzung, welche die Feuilletons seit Ende der siebziger Jahre bestimmte. Der vage Terminus »Postmoderne« sei zwar mittlerweile »nicht mehr auszutreiben«, jedoch müsse die Zeit der po-

151 1984 eröffnete James Stirlings Staatsgalerie in Stuttgart, deren Architektur von Beginn an kontrovers diskutiert wurde und über dessen Entwurf der Architekt Frei Otto bereits 1977 urteilte, dass ein solcher Bau zwanzig Jahre zuvor als »faschistisch« abgetan worden wäre. Otto 1977, S. 34.

152 Nach der aufsehenerregenden Biennale-Ausstellung von Portoghesi im Jahr 1980 war »der Effekt des Neuen«, wie Klotz anmerkte, zwar nicht mehr in der von ihm »eingepflanzten Weise wirksam, doch konnte die Öffentlichkeit hier zum ersten Mal einen Großteil der [...] heiß diskutierten Bauten und Projekte der Postmoderne am Originalmaterial kennenlernen.« Klotz 1999, S. 92.

153 Vgl. Cepl 2014, S. 35.

154 Vgl. etwa Bartetzko 1986a, S. 70, oder Schreiber 1984. Auch wenn die Ausstellung ein deutliches Plädoyer für die postmodernen Tendenzen in der Architektur darstellte, beinhaltete die Sammlung, die Heinrich Klotz für das DAM aufgebaut hatte, auch Werke der klassischen Moderne. Klotz sammelte z. B. Bauteile berühmter New Yorker Hochhäuser, einen Entwurf von Le Corbusier oder auch Modelle von Frei Otto. 1986 präsentierte Klotz die Ausstellung *Vision der Moderne*, die als Ergänzung der postmodernen Tendenzen, die zwei Jahre zuvor in der Schau *Revision der Moderne* gezeigt wurden, gesehen werden kann.

lemischen Diskussion nun endlich vorbei sein, um eine sachliche Auseinandersetzung mit der Postmoderne zu ermöglichen.¹⁵⁵ Welsch kann in Deutschland als Wortführer der postmodernen Philosophen gelten und trug insbesondere mit seinem Buch *Unsere Postmoderne Moderne* dazu bei, das Verhältnis von Postmoderne und Moderne näher zu erläutern.¹⁵⁶

Vor dem Hintergrund der rasch einsetzenden Kritik an der postmodernen Architektur – vor allem in Europa – wurde meist übersehen, dass die Postmoderne in erster Linie als eine grundlegende Kritik am Funktionalismus zu begreifen war und die vermeintliche Flucht in ein »nostalgisch verklärtes Kulissendasein«¹⁵⁷ durch dezidierte Brüche in der Architektur verhindert werden sollte. Verfremdung und Verformung als formale Gestaltungsprinzipien sowie ironische Distanzierung von altergebrachten Symbolen sollten darauf hinweisen, dass historische Zitate nicht einfach kopiert und eklektisch aneinandergefügt, sondern mit zeitgenössischen Mittel umgedeutet wurden. Doch längst war es im Laufe der achtziger Jahre mit der Verbreitung der postmodernen Ideen zu einer Inflation von historischen Bauformen gekommen, die in ihrer unreflektierten Verwendung nur wenig mit den pionierhaften Bauten und Entwürfen einer Postmoderne gemein hatten, die einst angetreten war, um eine Korrektur der dogmatischen Prinzipien der Moderne vorzunehmen. Mit dem kommerziellen Erfolg war die Engführung auf historisierende Tendenzen vollends vollzogen, und die Postmoderne degenerierte zum »Po-Mo-Kitsch«, wie sie Jencks im Jahr 2003 bezeichnete.¹⁵⁸ Von dem kritischen Potenzial der Anfangszeit, die Denise Scott Brown in Opposition zu der kommerziell ausgerichteten »PoMo« als »PM« bezeichnet hat,¹⁵⁹ war nicht mehr viel übrig geblieben. Erst als Folge dieser epigonenhaften Versuche, der gegenwärtigen Architektur wieder mehr Bedeutung zu verleihen, wurde der Begriff der Postmoderne in der Architektur zunehmend mit spielerischen oder ironischen Interpretationen klassischer Stilelemente sowie einer eklektizistischen Kulissenarchitektur in Verbindung gebracht, die weniger mit architektonischer Qualität als mit der Kommerzialisierung von postmoderner Architektur zu tun hatten. Selbst Klotz schrieb rückblickend auf diese Jahre, in der sich eine »Welle von historischem Verpackungsdekor, von Erkern, Gauben und Giebelchen« über die Architektur ergossen habe: »Die historisierende Postmoderne war zu dem geworden, wie sie sich ihre Ankläger zurechtgelegt haben. Sie war binnen we-

155 Vgl. Welsch 1988, S. 1–5.

156 Welsch unterscheidet zwischen einem »wahren« Postmodernismus, der sich statt beliebiger Vielfalt durch eine präzise, auf bestimmte Aspekte zugespitzte architektonische Gestaltung auszeichnet und auch Widersprüche zur Anschauung bringt, sowie einem »diffusen«, oberflächlich eklektischen Postmodernismus, der im Sinne eines »anything goes« (vgl. Feyerabend 1991, S. 381) historische Versatzstücke beliebig verwendet, der sich jedoch großer Beliebtheit erfreue und auf den sich die postmoderne Kritik ausschließlich beziehen würde. Vgl. Welsch 1991, S. 2–3.

157 Klotz 1984, S. 13.

158 Vgl. Jencks 2003, S. 36.

159 Vgl. Scott Brown 2011, S. 106–111.

niger Jahre erledigt.«¹⁶⁰ Ende der achtziger Jahre gab auch Charles Jencks das Ende der architektonischen Postmoderne bekannt, und Wolfgang Pehnt zeigte sich erleichtert angesichts dessen, dass die Fachwelt nun »aus dem Panoptikum entlassen« sei, »das sein Publikum [...] zunächst verblüfft und dann gelangweilt« habe.¹⁶¹ Der neue Trend hieße nun »Dekonstruktivismus«, der anders als die Postmoderne nicht ausschließlich der »Sensationslust« huldige. Daneben besann man sich Anfang der neunziger Jahre auch wieder auf die sogenannte Zweite Moderne, denn der »Überdruß an der extravaganten Formenvielfalt«¹⁶² hatte zur Forderung nach einer »neuen Einfachheit«¹⁶³ geführt und man griff erneut auf die Meister der modernen Architektur wie Le Corbusier und Mies van der Rohe zurück. Ein milderes Urteil sollte die postmoderne Architektur erst ab dem Ende der neunziger Jahre erfahren – wenn auch der Großteil der Architekten ihr gegenüber noch immer nicht positiv gestimmt war. Doch selbst einer der schärfsten Kritiker der Postmoderne, Dieter Bartetzko, revidierte sein Urteil 1998: »Die postmoderne Lust am bildhaften Bauen mochte oft fragwürdig sein. Ihre Abkehr vom Dogmatismus der Moderne und deren zerstörerischen Idealen der verkehrsgerechten, monofunktionell unterteilten Stadt war es nicht.«¹⁶⁴ Spätestens seit der Jahrtausendwende schlug man angesichts der bereits in den historischen Bestand aufgenommenen modernen Architektur sowie der ausufernden Großbauten der Gegenwart einen zunehmend gemäßigten Ton gegenüber dem Historischen in der zeitgenössischen Architektur an. Der Wiederkehr einer puristischen Moderne stellte sich nun ein Bauen entgegen, das Architektur wieder zum Ausdrucksträger erheben sollte.

3.3.3 Die Rolle von Heinrich Klotz im Hinblick auf die Durchsetzung der Postmoderne in Frankfurt am Main

Heinrich Klotz spielt als Gründer des Architekturmuseums in Frankfurt am Main und als Autor einer Vielzahl von theoretischen Beiträgen zur Postmoderne gerade im Hinblick auf die Durchsetzung der von ihm definierten Postmoderne in Deutschland und insbesondere in Frankfurt eine Rolle. Mit dem DAM hatte Klotz Anfang der achtziger Jahre eine der wenigen Institutionen geschaffen, die der Postmoderne zum Zeitpunkt der am heftigsten um sie geführten Debatten in Deutschland ein

160 Klotz 1998, S. 792.

161 Pehnt 1987, S. 25.

162 Durth 2001, S. 589.

163 Vor dem Hintergrund eines Überdresses an der »geschwätzig« Postmoderne forderte Vittorio Magnago Lampugnani Anfang der Neunziger eine »neue Moderne« in der Architektur, die vor allem durch eine »neue Einfachheit« gekennzeichnet sei. Vgl. Lampugnani 1993.

164 Bartetzko 1998, S. 43.

Forum boten,¹⁶⁵ und mit seiner wegweisenden Publikation *Moderne und Postmoderne* hatte er erstmals aus deutscher Perspektive versucht, einen umfassenden Überblick über die zahlreichen Bewegungen der Postmoderne zu geben.

Während seiner Tätigkeit als Gastprofessor an der amerikanischen Universität in Yale in den Jahren 1969 bis 1971 hatte Klotz bereits früh den Umbruch in der Architektur beobachten können, der sich allmählich von der Einförmigkeit des *International Style* weg zu bewegen schien. Hier lernte der Kunstgeschichtsprofessor eine neue, junge Generation amerikanischer Architekten kennen, die später zu den wichtigsten Repräsentanten der Postmoderne gehören sollte, darunter Robert Venturi und Charles Moore.¹⁶⁶ Als er 1971 aus den USA zurückkehrte, machte es sich Klotz zum Ziel, die deutsche Architektur – die laut ihm zwar als »Bauwirtschaft« eine große Rolle spiele, aber als »Baukunst« fast vergessen schien – an internationale Trends, wie er sie in der amerikanischen Architektur ausgemacht zu haben meinte, anzuschließen.¹⁶⁷

Bevor Klotz im Jahr 1977 zum Aufbau eines Deutschen Architekturmuseums nach Frankfurt berufen wurde, lehrte er als Professor für Kunstgeschichte an der Universität Marburg. Bereits seit den sechziger Jahren im Denkmalschutz aktiv, setzte er sich in Marburg für den Erhalt der historischen Altstadt ein, deren Fachwerkhäuser lange vernachlässigt worden waren.¹⁶⁸ Hier trat er auch für neues Bauen in alten Strukturen ein. Gemeinsam mit dem Stadtplanungsamt beauftragte er 1976 zeitgenössische Architekten wie Oswald Mathias Ungers, James Stirling und Charles Moore damit, Entwürfe für das »Neue Bauen in der alten Stadt« anzufertigen.¹⁶⁹ Auch wenn die Pläne nicht realisiert wurden, haben sie doch über die Grenzen der Stadt hinaus die Architekturdebatte beeinflusst und Klotz selbst konnte mit dem Marburger Projekt merklich seine eigenen Vorstellungen über integrierendes Bauen in der öffentlichen Diskussion verankern.¹⁷⁰

Insbesondere mit Beginn seiner Tätigkeit als Museumsdirektor in Frankfurt hat Klotz schließlich dazu beigetragen, die Postmoderne, wie er sie in erster Linie in der amerikanischen Architektur verwirklicht sah, als Sprachrohr nach Deutschland zu vermitteln – trotz der Tatsache, dass dieses neue Leitbild in der Architektur viel Kritik auf sich zog und insbesondere bei ortsansässigen Architekten auf Ablehnung

165 Vgl. Branscome 2014, S. 26.

166 1973 veröffentlichte Klotz zusammen mit John Cook einen Interview-Band unter dem Titel *Conversations with architects*, der die aktuelle Architekturszene anhand der seiner Meinung nach wichtigsten Vertreter in den USA abbilden sollte. Interviews gaben u. a. Louis Kahn, Philip Johnson, Robert Venturi und Charles Moore – Architekten, die sich alle, wenn auch auf unterschiedliche Weise, vom Funktionalismus der Moderne distanzieren. Architekten, die später zu regelrechten Stars der Szene aufstiegen wie Peter Eisenman und Richard Meier, fehlten hingegen gänzlich im Buch. Vgl. Klotz/Cook 1974.

167 Klotz 1977a, S. 7.

168 Vgl. Klotz 1999, S. 57

169 Vgl. Magistrat der Stadt Marburg 1989.

170 Vgl. Klotz 1999, S. 62–64.

stieß. Die bundesdeutsche Architekturlandschaft war noch immer von dem Nachkriegskonsens einer der Moderne verhafteten Architektenschaft geprägt, welche die Vorliebe für Achsenbezüge und Symmetrie bei Aldo Rossi oder Ungers als demokratiefeindlich ansah und die Verwendung von Elementen der Konsumkultur bei Venturi und Moore als reine Kitsch- und Kulissenarchitektur brandmarkte. Heinrich Klotz betonte dementsprechend immer wieder, wie schwer es die »Postmoderne amerikanischer Prägung« in Deutschland habe.¹⁷¹

Die Konzepte der postmodernen Architektur, die Heinrich Klotz zu Beginn der achtziger Jahre in seinen theoretischen Beiträgen darlegte, schienen jedoch gerade für Frankfurt geeignet zu sein. Weil Frankfurt als kriegszerstörte Stadt große bauliche Verluste aufzuweisen hatte und mit seiner seit Kriegsende ausschließlichen Konzentration auf den Wirtschaftssektor zunehmend in den sechziger Jahren als trostlose Dienstleistungsstadt empfunden wurde, bot sich mit diesem neuen Denken, wie man mit Architektur gestalten kann, eine produktive Perspektive für Frankfurt. Hier erlebte man besonders stark den Mangel an Urbanität und an Identifikationsmöglichkeiten, welche die allein auf ihren Zweck ausgerichteten Büro- und Verwaltungsbauten der Innenstadt nicht bieten konnten. Aus diesem Unbehagen speiste sich schließlich auch sehr stark die Zustimmung zu den Konzepten einer postmodernen Architektur. In der Arbeit eines Venturi, Moore, Hollein und Ungers hatte Klotz, der sich bereits früh um die Erhaltung der Stadt bemüht hatte, eine geeignete Antwort auf die Stadtzerstörung erkannt.¹⁷² Als städtebauliche Kehrtwende, die anstelle moderner Anonymität eine traditionsgeladene und als Bedeutungsträger fungierende Architektur, die sowohl den historischen Bezug als auch das Architekturzitat wieder zuließ, wurde postmodernes Bauen zu einer Art »architektonischem Allheilmittel«¹⁷³. Ihr wurde die Fähigkeit zugeschrieben, der Stadt erneut eine Identität zu verleihen und sie zu einem lebenswerten Ort zu machen. So überrascht nicht, dass Frankfurt gerade in Zeiten der Diskussion um ihre identitätsstiftende Funktion besonders empfänglich war für die vielfältigen Architekturströmungen, die unter dem Begriff der Postmoderne zusammengefasst wurden. Mit ihrer erneuten Wertschätzung von Individualität und Wiedererkennbarkeit in der architektonischen Gestaltung bot die Postmoderne den entscheidenden Weg für eine Veränderung. Erst die Postmoderne ermöglichte wieder eine Auseinandersetzung mit den seit 1945 in Frankfurt ins Abseits geratenen geschichtlichen und traditionellen Werten sowie eine Neuaneignung der Geschichte, die als Korrektive zur

171 Mitte der achtziger Jahre gab es ihm zufolge nur wenige Architekten, die sich »in das Terrain der Postmoderne vorgewagt und die Reinheitsgebote der Moderne am ehesten in den Wind geschlagen« hätten. Hierzu zählte er etwa die Frankfurter Architekturbüros Jourdan und Müller oder auch Berghof, Landes und Rang, die ihre Ideen unter anderem bei der Frankfurter Saalgasse oder der Landeszentralbank verwirklichen konnten. Klotz 1985b, S. X.

172 Vgl. Klotz im Interview, in: Bartetzko 1984, S. 16.

173 Bartetzko 1988, S. 554.

anonymen, modernen Großstadt gedacht waren. Indem man der Architektur wieder eine über ihren Zweck hinausgehende semantische Bedeutung zuerkannte und in der architektonischen Gestaltung erneut Hinweise auf die Geschichtsspuren der Stadt, etwa die mittelalterliche Struktur oder auf bestehende historische Gebäude verarbeitete, sollte ein urbaner Raum geschaffen werden, der zu einer wiedererkennbaren Identität beitragen sollte.

In Frankfurt traf Klotz auf das geeignete Umfeld, das bereit war, eine neue Architektur in Frankfurt zu realisieren, und das sich aus einer besonders günstigen Konstellation von einflussreichen Personen zusammensetzte. Seit 1977 für die Abteilung »Kultur und Sport« im Hochbauamt verantwortlich, hatte Roland Burgard bereits früh die Idee entwickelt, eine Architektur zu realisieren, die von jungen, aufstrebenden Architekten der internationalen Szene ausgeführt werden sollte. Wie Klotz hatte Burgard seine Erfahrungen in den USA gesammelt, wo er während seiner jährlichen Reisen seit 1971 die Ikonen der gegenwärtigen Architektur besuchte und die Architektur eines Charles Moore oder Richard Meier kennen und schätzen lernte. Vor dem Hintergrund dieser aus der zeitgenössischen amerikanischen Architektur empfangenen Impulse entwickelte Burgard die Idee, eine solche Architektur auch in Frankfurt umzusetzen.¹⁷⁴

Aber auch durch den seit 1977 amtierenden Oberbürgermeister Walter Wallmann und den Frankfurter Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann erhielten Roland Burgard und Heinrich Klotz maßgebliche Unterstützung für die von ihnen vorgestellten Ideen. Dabei gingen die Verantwortlichen des Hochbauamts und die Entscheidungsträger der Frankfurter Kommunalpolitik in der Durchsetzung eines solchen Experimentes, das sich der Postmoderne verschrieben hatte und das insbesondere von einer der Moderne verhafteten Architektenschaft heftig angefeindet wurde, ein großes Wagnis ein. Wo in Marburg Mitte der siebziger Jahre noch der politische Wille gefehlt hatte, um ein Projekt zu realisieren, das altes und neues Bauen miteinander zu verbinden versuchte, da besaß Frankfurt nun die geeigneten politischen und vor allem wirtschaftlichen Voraussetzungen zur baulichen Erneuerung. Die Ideen der Postmoderne, die insbesondere durch die Schriften von Heinrich Klotz Eingang in die architektonische Debatte in Frankfurt fanden, wirkten bei all den Projekten seit Ende der siebziger Jahre unterstützend und förderten die Umsetzung der städtebaulichen und architektonischen Maßnahmen in Frankfurt. Einen Schwerpunkt bildete dabei die Wiederbebauung des Altstadtbereiches zwischen Dom und Römer, das Museumsufer sowie das Messegelände.

Um eine hohe Qualität an Architektur zu garantieren, wurde von der Stadt eine Vielzahl von Architektenwettbewerben für die neuen Museen und die anderen städtebaulichen Maßnahmen der Stadt ausgeschrieben. Die wesentlichen Vertre-

174 Ein wesentlicher Impuls aus den USA war das Konzept der ehemals kleinen Industriegemeinde Columbus, Indiana, wo seit den 1960er Jahren durch die Finanzierung durch einen Großunternehmer eine Ansammlung von hochrangiger Architektur von Robert Venturi, Richard Meier oder Kevin Roche verwirklicht worden war. Burgard, mdl. 2015.

ter zeitgenössischer Architekturströmungen sollten ihre Statements anhand ihres Frankfurter Projektes abgeben. Die Wettbewerbe mit internationalen Einladungen führten letztlich nicht nur zu einem gegenseitigen Leistungsmessen, sondern auch zu einer wechselseitigen Befruchtung von einheimischen und ausländischen Architekten, die in Frankfurt eine vielfältige Architekturlandschaft schufen. Heinrich Klotz war als Preisrichter an zahlreichen Wettbewerben in Frankfurt, aber auch in Berlin¹⁷⁵, beteiligt und versuchte stets durch seine Teilnahme Einfluss auf die Architekturpolitik und die Wahl der Kandidaten zu nehmen.¹⁷⁶ Dies geschah oftmals zum Leidwesen des Baudezernenten und der Verantwortlichen im Hochbauamt, die – anders als das Kulturdezernat, dem auch Klotz angehörte – tatsächlich zuständig waren für die Baupolitik der Stadt bzw. die kommunalen Einzelprojekte. Dennoch wirkte Klotz als Preisrichter unter anderem beim Dom-Römerberg-Wettbewerb, beim Wettbewerb für das Museum für Vor- und Frühgeschichte, das Museum für Moderne Kunst, für das Museum für Kunsthandwerk sowie bei den Wettbewerben für die Gestaltung des östlichen Messegeländes und für die hessische Landeszentralbank mit.¹⁷⁷

Um die amerikanischen Ideen der Postmoderne auch in Deutschland zu etablieren, setzte er sich immer wieder für die amerikanischen Architekten und ihre Entwürfe ein, aber auch für europäische Architekten, die sich mit ihren Arbeiten einer von ihm als postmodern definierten Architektursprache angenähert hatten. Aufgrund der Initiative von Klotz erhielt beispielsweise Oswald Mathias Ungers, der bereits seit dem Marburg-Projekt 1975 zu seinen begünstigten Architekten gehörte, den Direktauftrag für den Ausbau der Villa am Schaumainkai zum späteren Deutschen Architekturmuseum. Ungers, der zuvor ein Jahrzehnt lang in den USA an der *Cornell University* tätig gewesen war, wurde in Deutschland bis dato mit Argwohn betrachtet – vor allem, weil sein Entwurf für das Märkische Viertel in Berlin aus den Jahren 1962–1967 frühzeitig in Verruf geraten war. Der in London lebende Architekt Léon Krier verhalf Ungers zwar mit einer im Jahr 1975 organisierten Aus-

175 In Berlin beteiligte sich Klotz z. B. an den IBA-Wettbewerben für die Kochstraße und für den Tegeler Hafen. Vgl. Klotz 1999, S. 78.

176 Auch auf Wettbewerbe, an denen Klotz weder als Preisrichter noch als Berater beteiligt war, versuchte er Einfluss zu nehmen. Während seiner Reise nach Kyoto im Jahr 1986 und dem zeitgleich in Frankfurt stattfindenden Wettbewerb für das *Museum für Völkerkunde* besuchte Klotz unter anderem den japanischen Architekten Arata Isozaki, dem er detaillierte Vorschläge zur Gestaltung seines Gebäudes machte. Vgl. Klotz-Tapes 2014, S. 235. Als Gewinner ging aus dem Wettbewerb schließlich die weitgehend unbekanntes Architektengruppe G. J. Meiler und Vural hervor – dessen prämierter Entwurf aus dem Jahre 1987 jedoch nie ausgeführt wurde –, während Isozaki nur den zweiten Preis erhielt. Vgl. Wettbewerb Museum für Völkerkunde 1987.

177 Lediglich beim Wettbewerb für das Museum für Vor- und Frühgeschichte und für das MMK liegen keine in den *Klotz-Tapes 2014* veröffentlichten Aktennotizen von Klotz vor. Den Wettbewerb für das MMK erwähnt Klotz jedoch in seinen *Erinnerungen 1999*. Klotz wirkte außerdem als Fachpreisrichter beim Ideen- und Realisierungswettbewerb für den Börneplatz in Frankfurt mit.

stellung zu neuer Anerkennung in Europa.¹⁷⁸ Als Architekt des DAM wäre er wohl jedoch nicht in den Blick genommen worden, wenn nicht Klotz sich persönlich für Ungers eingesetzt hätte.¹⁷⁹

Sobald ein Bau durch einen Architektenwettbewerb entschieden werden sollte, scheute der Museumsdirektor keinen Aufwand, um seine Ziele zu verwirklichen und seinen favorisierten Architekten einen Auftrag zu verschaffen. Er hat dabei oftmals versucht, bestimmte Entwicklungen manipulativ zu steuern, wie die in den *Klotz-Tapes* veröffentlichten Tonbandaufzeichnungen des Kunsthistorikers zeigen.¹⁸⁰ Sogar bei seiner ersten Teilnahme an einer großen Jury anlässlich des Dom-Römerberg-Wettbewerbs 1979/80 in Frankfurt, bei dem Klotz als Sachverständiger eigentlich kein Stimmrecht besaß, versuchte er die zuständigen Entscheidungsträger mit allen Mitteln zu beeinflussen. Zu diesem Zeitpunkt wird unter Architekten und Politikern noch kontrovers um die Frage diskutiert, ob im Wettbewerb lediglich eine historische Zeile oder auch eine moderne Variante zur Schließung der Ostseite des Römerbergs zugelassen werden soll.¹⁸¹ Klotz selbst nimmt dazu in seinen Aufzeichnungen keine Stellung, äußert sich später jedoch ausführlich zu dem im Wettbewerb eingereichten Entwurf des Amerikaners Charles Moore (**Abb. 25**), der eine Art »Gegenerklärung« sei gegen die in Frankfurt gewohnte Architektur¹⁸² und für den er sich explizit einsetzte. Heinrich Klotz hatte den amerikanischen Architekten im Vorfeld des Wettbewerbs als Teilnehmer ins Spiel gebracht, der als Amerikaner vielleicht nie nach Frankfurt gekommen wäre, wenn er keinen persönlichen Kontakt besessen hätte. Neben dem Niederländer Herman Hertzberger und dem Schweizer Bruno Reichlin gehörte Moore zu den drei ausländischen Architekten, die zu dem auf nationaler Ebene ausgeschriebenen Wettbewerb eingeladen und zugelassen wurden.¹⁸³ Klotz weist in seinen Aufzeichnungen darauf hin, dass er Moores Beitrag nicht nur vor dem frühzeitigen Ausscheiden gerettet, sondern auch versucht habe, seinen ebenfalls im Preisgericht sitzenden Kollegen Ungers zur positiven Stel-

178 Vgl. Cepl 2007, S. 300 f.

179 Klotz bezeichnete Ungers – neben Robert Venturi – als seinen »wichtigsten Lehrer«. Vgl. Klotz 1999, S. 211. Zunächst war es eigentlich der Wiener Architekt Hans Hollein, der auf Empfehlung von Klotz und Burgard den Umbau der Villa zum Architekturmuseum und auch des Nachbarhauses zum Filmmuseum übernehmen sollte, den Auftrag jedoch bald daraufhin ablehnen sollte. Vgl. Santifaller 2014, S. 2.

180 Dies geschieht jedoch nur andeutungsweise. Laut Burgard stellen die Aufzeichnungen von Klotz die damaligen Umstände nicht korrekt dar. Die Tapes sind zudem nicht vollständig abgedruckt und zum Teil zensiert worden. Eine Folge sei die »kultische Überhöhung« der Person Klotz. Burgard, mdl. 2015.

181 Der endgültige Auslobungstext des Wettbewerbs nennt die historische Ostzeile als verbindlichen Teil der Wettbewerbsaufgabe. Zusätzlich wird jedoch erlaubt, »eine Variante ohne die Berücksichtigung der vorgesehenen historischen Bauten vorzulegen.« Magistrat d. Stadt Frankfurt 1980a, S. 27. Zum Dom-Römerberg-Wettbewerb, aus dem die Schirn Kunsthalle hervorging, siehe auch Kap. 4.1.1.

182 Vgl. Protokollnotiz vom 25. 08. 1980, in: Klotz-Tapes 2014, S. 97.

183 Vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1980, S. 24.



Abbildung 25. Charles Moore, Modell für den Dom-Römerberg-Wettbewerb 1979/80, 6. Preis

lungnahme zu bewegen. Die amerikanisch-fröhliche Postmoderne von Moore traf bei den anderen Jurymitgliedern jedoch auf wenig Verständnis. Klotz zufolge besaßen sie eine »absolut« abwehrende Haltung gegenüber Moores Wettbewerbsbeitrag, vor allem aufgrund dessen, da er »das Pech [hatte], rosa angemalt zu sein, so daß er als furchtbares Bonbon unter all den weißen Modellen herausstach wie ein Exotikum.«¹⁸⁴

Der Wettbewerb unter dem Vorsitz von Max Bächer¹⁸⁵ ging schließlich zugunsten der Ungers-Schüler Bangert, Jansen, Scholz und Schultes aus, die Klotz zufolge zwar »einen sicherlich gelungenen Entwurf abgeliefert« hatten.¹⁸⁶ Doch in erster Linie sah er sich wohl in der Pflicht, seinen amerikanischen Schützling wenn nicht den Auftrag, so doch wenigstens einen Preis im Wettbewerb zu sichern. Klotz habe schließlich Oberbürgermeister »Wallmann dazu bekehrt, einen sechsten Preis bereitzuhalten, damit wir uns nicht international blamieren.«¹⁸⁷ Der Ein-

184 Protokollnotiz vom 25.08.1980, in: Klotz-Tapes 2014, S. 95.

185 Daneben waren u. a. Helge Bofinger, Gottfried Böhm sowie Oswald Mathias Ungers und Alexander von Branca als Fachpreisrichter beteiligt. Vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1980, S. 30.

186 Ebd., S. 97.

187 Ebd., S. 95.

satz für Charles Moore und die versuchte Manipulation der Entscheidungsträger zeigt, wie Klotz aktiv in die Baupolitik einzugreifen versuchte. Bei der anschließenden Vergabe der Häuser an der Saalgasse, für die eigens eine Projektgruppe gegründet wurde, verwehrten die Verantwortlichen ihm daraufhin bewusst das Mitspracherecht.¹⁸⁸ Mit dieser Tatsache bahnte sich beim Dom-Römerberg-Wettbewerb bereits ein Grundkonflikt an, der beim anschließenden Wettbewerb für das Museum für Kunsthandwerk dafür sorgte, dass sowohl Hochbauamt als auch Baudezernat den Einfluss von Klotz bei zukünftigen Wettbewerben eindämmen sollten. Auch hier versuchte Heinrich Klotz – nun in seiner Funktion als Preisrichter – aktiv in die Wettbewerbsentscheidung einzugreifen. So reiste er genau zu dem Zeitpunkt, als der Wettbewerb für das Museum für Kunsthandwerk bereits in vollem Gange war, nach Amerika, um bereits im Vorfeld der Jurysitzung die Entwürfe von Robert Venturi und Richard Meier zu begutachten – obwohl die Arbeiten anonym einzureichen waren. Auch Roland Burgard war zuvor in die USA zu den jeweiligen Architekturbüros gereist, um Meier und Venturi bei der Entwurfsplanung zu beraten – ohne jedoch die Arbeiten wie Klotz vor Ort direkt in Augenschein zu nehmen. Zu diesem Zeitpunkt sei allerdings bereits erkennbar gewesen, dass Venturi – anders als Meier – erhebliche Probleme bei der Durchsetzung seines Entwurfs haben werde.¹⁸⁹ Während Meier vom zuständigen Abteilungsleiter im Hochbauamt Roland Burgard für den Wettbewerb vorgeschlagen worden war – nicht ohne erhebliche Widerstände aus den eigenen Reihen –, hatte Klotz die beiden von ihm favorisierten Architekten Hans Hollein und Robert Venturi empfohlen. Der mit Klotz befreundete Hollein kam durch seine Vermittlung nach Deutschland. Hier plante er zwar seit 1972 das Abteibergmuseum in Mönchengladbach, das 1982 fertiggestellt war, große Bekanntheit hatte er mit seinen Entwürfen jedoch vor allem in Österreich erlangt.

Klotz erwähnt in seinen Aufzeichnungen, dass er Venturi geradezu überreden musste, um überhaupt am Wettbewerb teilzunehmen.¹⁹⁰ Für Klotz gehörte Venturi zu denjenigen Architekten, dessen Entwurf er unbedingt in Frankfurt verwirklicht sehen wollte: »Mir kommt es darauf an, auch Hollein und wenn möglich Richard Meier bauen zu lassen. In jedem Fall aber muß Venturi einen der beiden Aufträge bekommen.«¹⁹¹ Robert Venturi gelang es jedoch nicht, einen Auftrag zu erhalten. Beim Wettbewerb für das Museum für Kunsthandwerk von 1980 erhielt er lediglich den zweiten Preis – ebenso wie der Österreicher Hans Hollein.¹⁹² Klotz versuchte zwar seinen Favoriten Venturi durchzusetzen, musste am Ende jedoch aufgeben,

188 Burgard, mdl. 2015.

189 Ebd.

190 Vgl. Aktennotiz vom 18./19. 09. 1979, in: Klotz-Tapes 2014, S. 61.

191 Aktennotiz vom 22. 01. 1980, in: Klotz-Tapes 2014, S. 71.

192 Zum Wettbewerb vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1980b, S. 10–11; siehe auch Kap. 4.2.3. Den Wettbewerb für die Messehalle in Frankfurt (1980) konnte er ebenfalls nicht für sich entscheiden, vgl. Anmerkung, in: Klotz-Tapes 2014, S. 157.



Abbildung 26. Richard Meier, Wettbewerbsmodell für das Museum für Kunsthandwerk, 1980, 1. Preis

da das Preisgericht regelrecht vernichtend über dessen Entwurf urteilte.¹⁹³ Vor allem die formale Gestaltung der Architektur stieß auf wenig Gegenliebe – laut Klotz vor allem deswegen, da sie schlichtweg nicht verstanden und in ihrem ironischen Charakter verkannt wurde.¹⁹⁴ Mit dem erstplatzierten, neomodernen Entwurf von Meier (**Abb. 26**) konnte sich Heinrich Klotz nie recht anfreunden. Bei seiner Fixierung auf Venturi unterschätzte er offenbar die Fähigkeiten und städtebauliche Qualitäten des Meierschen Entwurfes. Ihm erschien der Bau in seiner »übertreibenden Le Corbusier-Attitüde«¹⁹⁵ zu triumphal und in dem reinen Weiß fast schon »aseptisch«¹⁹⁶. Das »sichtbare Verhältnis zur Geschichte«, also zur vorhandenen, historischen Villa, mit dem der Neubau in einer Verbindung steht, konnte ihn am Ende jedoch mit Meier versöhnen, wie er später schreibt.¹⁹⁷

193 »Stahl und Humpert, ehrenwerte Leute, haben sich schließlich über die Enge der Treppenhäuser in Venturis Entwurf, über die Ausgedehtheit der Straßenrandbebauung und über die Parkanlage mokiert. [...] Vor allem aber Haverkampf hatte eine scharfe Philippika gegen Venturi geritten und zuvor schon von ›Bullshit‹ gesprochen. Der wortgewandte und einfallsreiche Haverkampf ließ an Venturis Entwurf kaum etwas Gutes.« Aktennotiz vom 17. 04. 1980, in: Klotz-Tapes 2014, S. 88.

194 Die damalige Leiterin des Museums, Frau Ohm, habe »sich in ihrer gänzlichen Ratlosigkeit sogleich auf die idiosynkratischen Merkmale [des Baus gestürzt] und rief: ›Solche Säulen will ich nicht!‹ und als ich antwortete, daß sie wie Kulissen vor dem Eingang stünden, also einen ironischen Charakter hätten, rief sie ebenso empört: ›Ich will auch keine Ironie!‹« Ebd., S. 89.

195 Aktennotiz vom 06. 05. 1982, in: Klotz-Tapes 2014, S. 171.

196 Klotz 1999, S. 128.

197 Vgl. ebd.

Dem damaligen Baudezernenten, Hans Haverkamp, zufolge hatte Klotz seinem Favoriten bereits im Vorfeld den Auftrag für das Museum zugesichert. So habe er selbstverständlich versucht, mit allen Mitteln den Entwurf von Venturi durchzusetzen, um sein Gesicht nicht zu verlieren.¹⁹⁸ Klotz versuchte schließlich die für ihn zumindest weitgehend akzeptable Entscheidung zu erzwingen, Venturi und Hollein wenigstens mit dem zweiten Platz auszuzeichnen.¹⁹⁹ Der Wettbewerbssieg von Richard Meier war jedoch eine wichtige Initialzündung für Frankfurt und ist insofern bedeutsam, da er vor allem den amerikanischen Architekten vermittelte, dass man in Frankfurt nicht nur Pläne und Modelle ausstellen, sondern auch bauen konnte, was der amerikanischen Architektenelite vor dem Fall des Eisernen Vorhangs nicht gelang.²⁰⁰

Die Art und Weise, wie Klotz versuchte, auf die Entscheidung und damit auf das Architekturgeschehen in Frankfurt Einfluss zu nehmen, brachte ihm rasch den Unmut der Verantwortlichen im Hochbauamt und des Baudezernenten ein. Obwohl sich Klotz und Burgard gegenseitig schätzten und in der Beurteilung der Bedeutung der internationalen Architekturszene übereinstimmten, so tat sich doch mit dem Wettbewerb für das Museum für Kunsthandwerk ein unüberwindbarer Graben zwischen dem Hochbauamt und dem Kunstgeschichtsprofessor aus Marburg auf. Wie Klotz versuchte, sich in die Architekturpolitik einzumischen und folglich auch an dem anschließenden Erfolg der Bauvorhaben teilhaben wollte, stellte nach Ansicht der für die baulichen Projekte Verantwortlichen einen klaren »Verstoß gegen die Regel« dar.²⁰¹ In der Folge des Wettbewerbs für das Museum für Kunsthandwerk wurde Klotz zwar als Fachpreisrichter weiterhin zu Jurysitzungen eingeladen, agierte bei diesen Wettbewerben jedoch wesentlich zurückhaltender als zuvor. So überrascht es nicht, dass über seinen möglichen Einfluss auf die anschließenden Wettbewerbe für das Museum für Vor- und Frühgeschichte von 1980 sowie für das Museum für Moderne Kunst von 1982/83 keine Aufzeichnungen vorliegen, obwohl Klotz an diesen Wettbewerben als Fachpreisrichter beteiligt war.

Bezüglich des Wettbewerbs für das Museum für Moderne Kunst, den 1983 der Wiener Architekt Hans Hollein gewann, äußert sich Heinrich Klotz in seinen Aufzeichnungen lediglich über den Entwurf des amerikanischen Architekturbüros SITE, das bereits Anfang der siebziger Jahre mit spektakulären Bauten für die Supermarkt-Kette BEST auf sich aufmerksam gemacht hatte. Im Wettbewerb habe SITE laut Klotz – neben dem Spanier Oscar Tusquets – einen interessanten Vorschlag für den Entwurf des Museums geliefert, welcher zu seinem Bedauern jedoch »nicht

198 Haverkamp, mdl. 2015.

199 Vgl. Aktennotiz vom 17. 04. 1980, in: Klotz-Tapes 2014, S. 91.

200 Burgard zufolge standen die Amerikaner daraufhin regelrecht Schlange in Frankfurt. Unter den Bauherrenvertretern in Frankfurt gab es in den Neunzigern einen regelrechten Wettbewerb um die großen Namen der siebziger und achtziger Jahre, so erhielt Frank Gehry bspw. den Auftrag für die Wohnsiedlung Goldstein in Schwanheim, die 1996 fertiggestellt wurde. Burgard, schriftl. 2015.

201 Burgard, mdl. 2015.

für eine Erstprämierung« berücksichtigt werden konnte.²⁰² In seinen *Erinnerungen* von 1999 schreibt Klotz später jedoch: »Den Wettbewerb für das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt haben, so darf ich behaupten, Gustav Peichl und ich entschieden. Gemeinsam traten wir für Hans Hollein ein und hatten bald auch die gesamte Jury auf unserer Seite.«²⁰³ Der einstige Baudezernent Haverkamp betont dagegen, dass auch andere relevante Entscheidungsträger in der Jury saßen. Klotz war lediglich einer von 13 Juroren und auch nicht Vorsitzender des Preisgerichts. Gustav Peichl, der ebenfalls eng mit Hollein befreundet gewesen sei, habe als Wiener sicherlich auch eine wichtige Rolle gespielt. Jedoch habe der Entwurf von Hollein die Jury bereits von Anfang an sehr überzeugt, ohne dass man für ihn hätte kämpfen müssen.²⁰⁴

Die internationale Bandbreite der am Wettbewerb für das Museum für Vor- und Frühgeschichte teilnehmenden Architekten war letztendlich dem zuständigen Hochbauamt zu verdanken.²⁰⁵ Bereits bei dem 1978 von der Städelschule mit Unterstützung des Hochbauamtes veranstalteten Architekturkongress ARTE TEKTA in Frankfurt hatte Abteilungsleiter Roland Burgard die zeitgenössische Architekturavantgarde von Joseph Paul Kleihues über Hollein und Ungers bis hin zu Adolfo Natalini und Rem Koolhaas eingeladen.²⁰⁶ Mit der ARTE TEKTA waren gleichzeitig fast alle späteren Akteure des späteren Museumsufers in Frankfurt bereits eingeführt. Auf Initiative des Hochbauamts war 1978 zudem ein Studienseminar innerhalb der von Günter Bock geführten Architekturklasse an der Städelschule umgesetzt worden, das Testentwürfe für das Museum für Vor- und Frühgeschichte auf dem Grundstück des Karmeliterklosters in Frankfurt erbringen sollte, um die Vorbereitung des hierfür geplanten öffentlichen Architektenwettbewerbs zu erleichtern.²⁰⁷ Burgard zufolge war Klotz bei dem anschließenden offenen Realisierungswettbewerb bereits die »persona non grata«, die kein faktisches Mitspracherecht mehr hatte und sich dann weitgehend rausgehalten habe.

Heinrich Klotz beteiligte sich als Fachpreisrichter jedoch nicht nur an den wichtigen Wettbewerben für die neuen Bauten des Museumsufers. Es gelang ihm auch, wie er später behauptet, als Juror den Wettbewerb für die hessische Landeszentralbank²⁰⁸ zu beeinflussen und dem damals noch völlig unbekanntem Frankfurter Ar-

202 Klotz 1999, S. 99; vgl. auch Aktennotiz vom 17.–20.03.1980, in: Klotz-Tapes 2014, S. 87: »Falls es gelingen sollte, Venturi das Kunsthandwerkmuseum bauen zu lassen, wäre es sicherlich ein prächtiger Kontrast, SITE mit dem Bau des Museums für Moderne Kunst zu beauftragen. Zwei Amerikaner nebeneinander.«

203 Klotz 1999, S. 99.

204 Haverkamp, mdl. 2015. Zum Entwurf für das Museum für moderne Kunst siehe Kap. 4.1.2.

205 Zum Wettbewerb für das Museum für Vor- und Frühgeschichte siehe auch Kap. 4.2.2.

206 Burgard, mdl. 2015.

207 Vgl. Bock 1979, S. 665.

208 Vgl. hierzu Jourdan 1984. Zur Architektur der Landeszentralbank vgl. auch Landeszentralbank 1988; Rumpf 1988 sowie Rang 1989.

chitekturbüro Jourdan und Müller einen Auftrag zu verschaffen. Bereits in Marburg hatte Klotz sein eigenes, kurz zuvor von ihm erworbenes Haus von diesen Architekten umbauen lassen. Im Wettbewerb für die Landeszentralbank habe er verhindert, dass der Beitrag von Jourdan und Müller bereits zu Beginn ausjuriert wurde.²⁰⁹ und auch Architekt Jochem Jourdan erinnert sich rückblickend, dass Heinrich Klotz »in der zweiten Runde des Preisgerichts sehr überzeugend für uns aufgetreten« sei.²¹⁰ In ihrem Entwurf für die Landeszentralbank sahen die Architekten statt eines in Frankfurt üblichen Hochhausturms einen flachliegenden Gebäudekomplex vor, der viergeschossige, durch kleine Höfe voneinander getrennte Bürotrakte um eine zentrale, glasgedeckte Halle anordnet (**Abb. 27**). Der prämierte Entwurf wurde gemeinsam mit den Architekten Berghof, Landes, Rang ab 1984 auf dem historischen Grundstück nahe der Frankfurter Taunusanlage verwirklicht, auf dem bereits in den 1930er Jahren die Hauptstelle der Reichsbank residiert hatte und deren Fassade erhalten geblieben war. Den Vorgängerbau interpretierten die Architekten unter Verwendung einer neuartigen Bildsprache, die sich des Vokabulars der gesamten Architekturgeschichte bedient, gänzlich neu. Klotz fand, dass es sich hierbei um ein respektables Projekt handle, bei dem die Architekten ohne Scheu darstellungsreiche Details verwenden würden, »die historische Anklänge verrieten«. Rückblickend gab er allerdings zu: »Wären die ›modernen‹ Entwürfe unter den zehn Vorschlägen weniger trocken und ausgedörrt gewesen, hätte ich nicht unbedingt den Entwurf der beiden [...] Architekten befürwortet.«²¹¹ Gleichwohl gehört die Landeszentralbank heute zu den bedeutenden Bauten der Frankfurter Postmoderne.

Heinrich Klotz hatte seinen Aufzeichnungen zufolge außerdem erheblichen Anteil an der Gestaltung des Messegeländes. Laut Oliver Elser »versuchte Klotz [zunächst] vergeblich, beim Entwurf für die Messehalle 9 den US-Stararchitekten Robert Venturi ins Spiel zu bringen.«²¹² Den Auftrag hierfür erhielt jedoch Oswald Mathias Ungers, der dem Messegelände Anfang der achtziger Jahre sowohl mit der neuen Messehalle als auch mit seiner glasgedeckten *Galleria* und dem Torhaus ein neues Gesicht verlieh.²¹³ Bei der Gestaltung des östlichen Messegeländes hingegen, für das die Errichtung eines Hochhauses geplant war, wurde 1984 ein Gutachterverfahren durchgeführt, zu dem sechs Architekturbüros eingeladen waren, darunter Max Bächer und Helge Bofinger, Gottfried Böhm sowie das Büro Murphy/Jahn und Jourdan und Müller.²¹⁴ Wie die *Klotz-Tapes* berichten, habe es der Museumsdirektor geschafft, gegen das Votum des Preisgerichts seinen »Wunschkandidaten«, den deutsch-amerikanischen Architekten Helmut Jahn, für den Bau des Frankfur-

209 Vgl. Klotz 1999, S. 97.

210 Jourdan, zit. n. Göpfert 2014.

211 Klotz 1999, S. 97–98. Zu den anderen eingereichten Arbeiten vgl. Wettbewerb Landeszentralbank 1979.

212 Elser, zit. n. Göpfert 2014.

213 Zu den Entwürfen für das Frankfurter Messegelände siehe Kap. 4.3.

214 Vgl. Sturm/Schmal 2014, S. 214.



Abbildung 27. Landeszentralbank Frankfurt, 1984–1987



Abbildung 28. Helge Bofinger, Wettbewerbsentwurf, Neugestaltung Messe Ost, 1984

ter Messeturms durchzusetzen (siehe **Abb. 14**, S. 73).²¹⁵ Das Preisgericht, dem unter anderem Oswald Mathias Ungers angehörte, hatte sich ursprünglich für einen Entwurf von Bächer und Bofinger entschieden (**Abb. 28**), der vor allem durch die städtebauliche Positionierung des Turms überzeugte und dem damaligen Baudezernenten zufolge weitaus eleganter war als der Entwurf von Jahn.²¹⁶ Klotz wandte sich als einer der wenigen gegen das seiner Meinung nach zwar gelungene, jedoch konventionelle Projekt der Architekten Bächer und Bofinger »mit der Begründung, daß eine Messelandschaft eine variantenreiche Architektur benötige und daß neben das glasklare, bereits aufrechtstehende Torhaus von Ungers nun ein etwas spielerischer Entwurf gehöre«.²¹⁷ Es sollten seiner Meinung nach also Kontraste innerhalb der Architektur des Messengeländes hervorgebracht werden, die der Entwurf von Bofinger nicht versprach. Obwohl Klotz zugab, dass Jahns Entwurf ihm teilweise etwas zu überladen war,²¹⁸ schien er ihm als Zeichen der Messe durchaus gelungen. Dass der Vorschlag von Helmut Jahn letztlich trotz der Widerstände gebaut wurde, lag Klotz zufolge daran, dass sich der damalige Messechef, Horstmar Stauber, von seinen Argumenten hinsichtlich der Qualitäten des Entwurfes überzeugen ließ²¹⁹ und sich anschließend überraschend für das Projekt eingesetzt habe.²²⁰ Laut dem

gleichfalls als Preisrichter beteiligten Haverkampf seien jedoch in erster Linie messepolitische Gründe ausschlaggebend gewesen, die von Anfang an vorsahen, dass Jahn den renommierten Auftrag bekommen sollte.²²¹ Auch dem im Wett-

²¹⁵ Vgl. Elser 2014, S. F10.

²¹⁶ Haverkampf, mdl. 2015.

²¹⁷ Klotz 1999, S. 98.

²¹⁸ Vgl. Aktennotiz vom 14. 04. 1984, in: Klotz-Tapes 2014, S. 191 f.

²¹⁹ »Ich hatte mit Stauber, dem Chef der Frankfurter Messe, ein ausführliches Gespräch und ihn davon überzeugt, daß nicht Bofinger/Bächer, auch nicht Jourdan, sondern eben Helmut Jahn das beste Projekt abgeliefert hat.« Aktennotiz vom 10. 04. 1985, in: Klotz-Tapes 2014, S. 211.

²²⁰ Vgl. Klotz 1999, S. 98.

²²¹ Haverkampf, mdl. 2015.

bewerb unterlegenen Architekten Bofinger zufolge hatte die Messe von Anfang an beabsichtigt, die Ausführung dem amerikanischen Architekten zu übertragen, da es sich bei der Messe jedoch um eine öffentliche Einrichtung handelt, musste man eine öffentliche Ausschreibung vornehmen. In diesem Zusammenhang führte man das Gutachterverfahren durch, das im Grunde genommen nur eine »Alibi-geschichte« darstellte.²²²

Fazit: Heinrich Klotz als PR-Agent der Postmoderne in Frankfurt?

Die Auswertung der Aufzeichnungen von Heinrich Klotz bezüglich der seit den achtziger Jahren zu realisierenden Frankfurter Projekte, auf denen die obigen Ausführungen im Wesentlichen basieren, veranschaulichen nicht nur seine enormen Anstrengungen und seinen Einsatz für die Förderung einer Architektur, die seiner Definition von Postmoderne entsprach. In ihrer Subjektivität geben die *Tapes* auch entscheidende Einblicke in die Persönlichkeit eines Kunst- und Architekturhistorikers, der bestimmte Entwicklungen der Architekturgeschichte selbst zu lenken versuchte, und sich damit aktiv auch in historische Prozesse hineinbegab. Seine Aufzeichnungen sind zwar nicht in hohem Maße manipuliert – wie man es etwa von seinem großen Vorbild Vasari weiß –, denn Klotz hat durchaus spontan in sein Aufnahmegerät diktiert,²²³ jedoch zeigen sie eine hoch subjektive Sichtweise, die mit Vorsicht zu reflektieren ist. Die Aussagen anderer an den damaligen Wettbewerben in Frankfurt beteiligten Zeitzeugen haben gezeigt, dass Klotz sich oftmals als ausschlaggebender Faktor in der Entscheidung eines Wettbewerbs darstellte, obwohl diese nicht auf seine alleinige Initiative zurückging. Er hat sich von Anfang an in die Baupolitik, für die in erster Linie das Hochbauamt und das Baudezernat verantwortlich zeichnete, eingemischt, nicht nur um seine favorisierten Kandidaten durchzusetzen, sondern auch, um sich in der deutschen Architekturszene durch die Beauftragung renommierter Architekten zu etablieren. Ohne die politische Unterstützung, die ihm das passende Umfeld aus Walter Wallmann und Hilmar Hoffmann bot, und ohne die gemeinsamen Vorstellungen über die neue für Frankfurt zu realisierende Architektur, die die Zuständigen im Hochbauamt, aber auch der Baudezernat teilten, wäre die Durchsetzung einer Architektur auf internationalem Niveau nicht zu realisieren gewesen. Die Verantwortung für die Architekturqualität trug im Wesentlichen das Hochbauamt der Stadt, das sowohl für die Wettbewerbsausführung, die Zusammensetzung des Preisgerichts sowie für die geladenen Architekten als auch für die gesamte Umsetzung der genannten öffentlichen Bauten zuständig war.

Der entscheidende Faktor jedoch, der dazu beitrug, dass Heinrich Klotz gerade in der öffentlichen Wahrnehmung mit der Umsetzung der neuen Architektur in Frankfurt identifiziert wurde, war eindeutig sein überzeugendes Auftreten und

²²² Bofinger, mdl. 2016.

²²³ Müller, mdl. 2015.

sein von einem starken Ego geprägtes Bemühen, auf das Architekturgeschehen Einfluss zu nehmen und sich in den Medien – oftmals durch seine polemisch vorgetragenen Ansichten – erhebliche Aufmerksamkeit zu verschaffen. Zugleich war er jemand, der seine persönlichen und beruflichen Kontakte in den USA exzellent zu nutzen wusste. Am Ende der siebziger Jahre war die Postmoderne am Main längst angekommen, aber Klotz als selbsternannter »Architekturpolitiker«²²⁴ verstand es, diese auch nach außen zu tragen. Das Verdienst von Heinrich Klotz liegt daher im Wesentlichen in seiner Fähigkeit als ambitionierter Mediator und Kommunikator, der die in diesen Jahren scharf kritisierte Postmoderne öffentlich propagiert²²⁵ und durch seine Fähigkeit des Überzeugens dazu beigetragen hat, vor allem die einflussreichen Kommunalpolitiker in Frankfurt für diese neuen und innovativen Gestaltungsprinzipien zu begeistern. Während er aufgrund seiner wegweisenden Schriften sicherlich als federführend im Zusammenhang mit der Etablierung postmodernen Gedankenguts in Deutschland bezeichnet werden kann, so verstand es Klotz in Frankfurt sehr gut, die glückliche politische Konstellation und die im Hochbauamt bereits vorherrschenden Ideen über eine neue Hocharchitektur zu nutzen, um seinen Einfluss auf die städtische Baupolitik geltend zu machen und seine eigenen Vorstellungen über postmoderne Architektur exemplarisch in dieser Stadt durchzusetzen.

²²⁴ Burgard 2014, S. 3.

²²⁵ Heinrich Klotz sei Burgard zufolge in der Architekturszene die »PR-Abteilung« des Hochbauamtes gewesen. Vgl. Wékel 2016, S. 45.

4 Ein neues Gesicht für Frankfurt – Postmoderne Gestaltung im Kontext von Stadtraum und Architektur und in der Auseinandersetzung mit dem historisch vorgeprägten Ort

Die Neugestaltung Frankfurts fiel mit dem Beginn der deutschen Postmoderne zugleich in eine Phase des Paradigmenwechsels in der Städteplanung und in der Gestaltung von Architektur. Auf die Auswirkungen der Wachstumspolitik der letzten Jahrzehnte sollten sowohl die Umwidmung des Schaumainkai zu einem Museumsufer als auch der Ausbau des Messegeländes sowie von Römerberg und Dombezirk zu einem kulturellen und urbanistischen Zentrum reagieren und durch dezidierte Berücksichtigung von Architekturbüros, die der neuen postmodernen Richtung aufgeschlossen gegenüberstanden, überregionale Akzente setzen.

Die Architektur der Postmoderne schien für Frankfurt als kriegszerstörte Stadt, die im Wirtschaftsboom rasant gewachsen war und lange Zeit als die verrufenste Stadt der Bundesrepublik galt, prädestiniert zu sein. Die Stadt bot in ihrer vermeintlichen »Unwirtlichkeit« die denkbar besten Voraussetzungen für die postmoderne Erneuerung und zeigte sich erwartungsgemäß ausgesprochen empfänglich für die neuen Tendenzen, die sich in den sechziger und siebziger Jahren in Städtebau und Architektur entwickelt hatten.

Im folgenden Kapitel steht daher die seit Ende der siebziger Jahre einsetzende städtebauliche Planung in Frankfurt im Mittelpunkt, insbesondere die des historischen Zentrums, des Museumsufers und des Messegeländes. Es widmet sich den architektonischen Gestaltungskonzepten und fragt so auch konkret nach der Bedeutung der architektonischen bzw. künstlerischen Form für ein neugestaltetes postmodernes Frankfurt sowie nach der grundsätzlichen Bedeutung der postmodernen Architektur für die Wiedergewinnung eines konstruktiven Verhältnisses moderner Stadtplanung und -architektur zum vorhandenen (bau)historischen Kontext. Die Frage, inwieweit die Strategien der Postmoderne im Hinblick auf eine identitätsstiftende Architektur Anwendung bei den Frankfurter Bauten finden, soll dabei gleichermaßen berücksichtigt werden wie die sich verändernde Rezeption und Neubetrachtung aus heutiger Perspektive.

4.1 Dom/Römer und Umgebung: Der Umgang mit Architektur im historischen Kontext der Altstadt

Die Zerstörung der Altstadt durch die Bombardierungen im Zweiten Weltkrieg und die wirtschaftsorientierte Stadtplanung der nachfolgenden drei Jahrzehnte hatte zu einem weitgehenden Identitätsverlust des einst so bedeutsamen Altstadtkerns geführt. Da das Bild der Altstädte jedoch maßgeblich die Wahrnehmung der europäischen Städte prägte, die sich vor allem über architektonisch einprägsame, historisch wichtige Bauten und über urbane, gestaltete Stadträume definierte, galt es auch im Frankfurt der achtziger Jahre im Zuge der Neudefinition als lebenswerte und kulturell wertvolle Stadt, zentrale Plätze und Orte neu zu gestalten.

Das folgende Kapitel behandelt vor diesem Hintergrund die Thematik des Umgangs mit Architektur im historischen Kontext der Altstadt, die sich gerade aufgrund der unterschiedlichen Anforderungen an die Architektur und den jeweiligen Ort als äußerst vielfältig darstellt. Die Analyse der Bauten erfolgt sowohl vor dem Hintergrund des historisch geprägten Ortes als auch mit Blick auf die Wirkung im aktuellen städtebaulichen Gefüge sowie unter der spezifischen Fragestellung der Stadtreparatur. Wie gelingt es, einem gestörten Stadtbild wieder eine räumliche und architektonische Struktur zu geben, und welche geschichtlichen Zusammenhänge werden aufgegriffen? Dabei bilden nicht nur bei der Neugestaltung des Dom-Römerberg-Bereiches, sondern auch bei dem Neubau des Museums für Moderne Kunst und des ehemaligen Kundenzentrums der Stadtwerke am Börneplatz die Verluste im historischen Stadtkörper aufgrund von Kriegszerstörung und Wiederaufbau die Grundlage.

4.1.1 Postmoderne Vergegenwärtigung einer zerstörten Altstadt: Die Neugestaltung des Dom-Römerberg-Bereiches und das Verhältnis von Schirn und Saalgasse zum mittelalterlichen Kern von Frankfurt

Angesichts der fast vollständigen Zerstörung des Römerbergs im Zweiten Weltkrieg und der Frage nach der angemessenen Neubebauung in diesem historisch bedeutsamen Gebiet war der Bereich zwischen Dom und Römer seit 1945 immer wieder Mittelpunkt stadtplanerischer Überlegungen. Während in der Stadtplanung der unmittelbaren Nachkriegszeit noch andere Prioritäten Vorrang hatten – wie etwa der Wohnungsbau und die infrastrukturelle Neuordnung –, kamen ab dem Ende der sechziger Jahre neue Bedürfnisse der Stadtbewohner auf, die zu einer ersten schrittweisen Bebauung des Römerbergs führten. Das Herzstück der Altstadt entwickelte sich mit dem Bau des Technischen Rathauses und des Historischen Museums Ende der sechziger Jahre zu einem regelrechten Experimentierfeld auf dem Gebiet des Städtebaus und der Architektur, das fortan anhand einzelner Bauten in der

Lage war, den jeweiligen Zeitgeschmack paradigmatisch anzuzeigen. Auch in den folgenden Jahren und Jahrzehnten gingen von diesem Bereich zentrale Impulse für eine neue Architektur in Frankfurt aus.

Die Bebauung des Frankfurter Altstadtbereiches mit Schirn Kunsthalle und Saalgasse, die im Rahmen des 1979 ausgelobten Dom-Römerberg-Wettbewerbs verwirklicht wurde (siehe **Abb. 13**, S. 71), veranschaulicht exemplarisch die Orientierung an den Prämissen und architektonischen Möglichkeiten der Postmoderne. Der Wettbewerb, der im Wesentlichen auf die Entscheidung zum Wiederaufbau der zerstörten Häuserzeile an der östlichen Platzwand des Römerbergs zurückgeht, sollte endlich eine Lösung für den historisch relevanten Bereich zwischen Dom und Römer finden, der nach seiner Zerstörung jahrzehntelang brach gelegen hatte und dessen Neugestaltung trotz zahlreicher Versuche seit den fünfziger Jahren immer wieder gescheitert war. Eine angemessene Bebauung an einem Ort zu schaffen, der eine vielhundertjährige Geschichte mit zahlreichen Höhe- und Tiefpunkten aufweist und dessen baulichen Zeugnisse zum Teil längst nicht mehr existierten, musste von Anfang an eine erhebliche Herausforderung für die am Wettbewerb teilnehmenden Architekten bedeuten. Sie mussten sich nicht nur mit der historischen Vergangenheit dieses Ortes auseinandersetzen, sondern auch mit den vorhandenen Tatsachen, welche die städtebauliche Planung im Laufe der Jahrzehnte geschaffen hatte. Für die Architekten galt es, eine Antwort auf die Frage zu finden, auf welche Weise die Einbindung in den historischen Kontext erfolgen kann, wenn die Neubauten an einem Ort entstehen sollen, der aufgrund der Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg und angesichts der Nachkriegsplanungen kaum mehr Verweise auf die ehemalige Gebäudestruktur bot.

Das Bild, das Ende der siebziger Jahre den leicht ansteigenden Platz zwischen Römer und Dom prägte, hatte durch die Einwirkung des Krieges und die wechselreiche Folgezeit nicht mehr viel gemein mit der ehemaligen Altstadtbebauung, die einst von hoher Dichte und Kleinteiligkeit geprägt war. Die Randbereiche des Dom-Römerbergs waren zum Zeitpunkt des Wettbewerbs und sind auch heute noch durch eine Vielzahl von Baustilen geprägt, welche Ausdruck ihrer Zeit sind und die städtischen Entwicklungsstufen auf beispielhafte Weise veranschaulichen. Während die im Jahre 1972 freigelegten Grundmauern von Bauten aus römischer, karolingischer und merowingischer Zeit (siehe **Abb. 11**, S. 68), die heute mit dem sogenannten *Stadthaus am Markt* überbaut sind, von der Entstehungszeit der Stadt Frankfurt erzählen, zeugen Dom, Leinwandhaus, Nikolaikirche, Steinernes Haus und Römer von ihrer mittelalterlichen Vergangenheit. Insbesondere die ehemalige Stiftskirche St. Bartholomäus, der sogenannte Dom, war als Ort der Königs- und Kaiserwahlen seit dem 12. Jahrhundert von höchster reichspolitischer und damit auch stadthistorischer Bedeutung. Die Wohnbebauung, die im Rahmen des Wiederaufbaus in den fünfziger Jahren in den Randbereichen des Römerbergs und am Mainufer rund um den Dom verwirklicht worden war, zeigt einerseits den behutsamen Versuch, an die ehemalige Bebauung anzuknüpfen – etwa mit Salzhaus und Haus Frauenstein (siehe **Abb. 4**, S. 29). Die lockere Zeilenbebauung am Mainufer

stellt andererseits die Orientierung an den maßgebenden städtebaulichen Leitlinien der frühen Nachkriegsjahre dar. Die markanten Betonbauten des Historischen Museums und des Technischen Rathauses, die 2010/2011 zugunsten von Neubauten abgerissen wurden, bildeten zum Zeitpunkt der Neugestaltung des Dom-Römerberg-Bereiches die Fragmente einer geplanten Gesamtbebauung, die in den späten sechziger Jahren in Angriff genommen worden war und die sich endgültig von den einstigen räumlichen Beziehungen sowie der zuvor prägenden Kleinteiligkeit des Platzes abgewandt hatte (siehe **Abb. 9**, S. 43). Den Bereich zwischen Dom und Ostseite des Römerbergs kennzeichnete Ende der siebziger Jahre zudem eine U-Bahn-Station und eine Tiefgarage mit verlängerten Betonstützen als oberirdischer Höckerzone, die in den späten sechziger Jahren im Zuge des Technischen Rathauses errichtet worden waren.

Angesichts der wechsellvollen Geschichte des Ortes und der rapiden Entwicklung der Nachkriegsjahrzehnte stellt sich die Frage, auf welche konkrete historische Situation des Ortes aufgebaut werden sollte, um eine den historischen Kontext berücksichtigende und zugleich identitätsstiftende Architektur zu entwickeln. Manifestiert sich die Geschichte des Römerbergs in den gebauten Tatsachen der nach dem Krieg in diesem Bereich betriebenen Stadtplanung oder im Vorkriegszustand der lediglich auf Erinnerungen basierenden Historie der einst an dieser Stelle vorhandenen Altstadt mit ihren engen Gassen? Oder bilden gar die archäologischen Funde aus Römer-, Karolinger-, und Stauferzeit, die seit 1972 auf dem Gelände westlich des Doms freilagen, den historischen Kontext, an den die Architektur anknüpfen soll?¹

Vor diesem Hintergrund erscheint es angebracht zu untersuchen, inwieweit es den Architekten, die für die Neugestaltung des Dom-Römerberg-Bereiches verantwortlich zeichneten, gelingt, an die Historie und die umgebende (historische) Bebauung anzuknüpfen und welche architektonischen Mittel zum Einsatz kommen, um Bezüge zum Ort herzustellen. Wie reagierten die Architekten auf die äußerst heterogene städtebauliche Situation, die ihnen das Wettbewerbsgelände als Produkt seiner langen wechsellvollen Geschichte bot, und inwiefern gelingt es ihnen, trotz der wenigen Verweise auf die architekturhistorische Vergangenheit der Stadt, einen Bezug zum historischen Kontext herzustellen und eine Wiederherstellung des Stadtkerns zu erreichen?

1 Vgl. hierzu auch die Analyse von Rumpf 1980, S. 1261.

Die Schirn: Arkade und Rotunde zur Sichtbarmachung des städtischen Raumes als Palimpsest

Das Berliner Architektenkollektiv *BJSS*, bestehend aus Dietrich Bangert, Bernd Janzen, Stefan Scholz und Axel Schultes, die den Wettbewerb für die Neugestaltung des Dom-Römerberg-Bereiches 1980 für sich entscheiden konnten, fanden ihren ganz eigenen Weg, um an die Historie des Ortes und die entsprechende umgebende Bebauung anzuknüpfen. Die Architekten hatten sich bei der Entwurfsplanung zunächst mit dem seitens der Verwaltung vorgelegten Raum- und Funktionsprogramm auseinanderzusetzen, das bereits im Vorfeld eine einengende Vorgabe für die Architekten bedeuten musste und nur wenig Spielraum für die bauliche Nutzung bot. Zu den Grundbedingungen des Architekturwettbewerbs von 1979/80 gehörte die Rekonstruktion der Häuserzeile an der östlichen Platzwand des Römerbergs.² Demnach hatte jeder Wettbewerbsteilnehmer die Pflicht, einen Entwurf einzureichen, der die Wiederherstellung der historischen Zeile als Bestandteil der Planung vorsah. Auf freiwilliger Basis durfte zusätzlich eine Variante mit einem modernen östlichen Platzabschluss eingereicht werden.³

Das Raumprogramm für die Neubebauung sah neben einer Ausstellungshalle, Mehrzweckräumen, einem Altentreff, einem Zweig der Volkshochschule sowie mehrerer Läden und Gaststätten, Wohnungen mit einer Gesamtwohnfläche von 3680 m² vor, welche sich sowohl auf die rekonstruierten Gebäude der Ostzeile und des sogenannten Schwarzen Sterns als auch auf mehrere Neubauten verteilen sollten.⁴ Das um 1610 erbaute Haus »Schwarzer Stern« unmittelbar neben der alten Nikolaikirche (**Abb. 29**) war ebenso wie die Ostzeile während der Bombenangriffe im Krieg zerstört worden. 1944 blieb nur noch das steinerne Erdgeschoss übrig. Im Zuge der Neubebauung des Römerbergs wurde das Haus auf den alten Bauflochten unter Verwendung der vorhandenen Sandsteinteile des Erdgeschosses rekonstruiert.⁵

Der im Wettbewerb geplante Neubaukomplex erhielt die Bezeichnung »Freizeit- und Kulturschirn«, in Anlehnung an die seit dem Mittelalter bis ins 19. Jahr-

2 Vgl. hierzu Magistrat der Stadt Frankfurt 1980, S. 45–85.

3 Auch ein von der historischen Vorkriegsbebauung losgelöster moderner Entwurf sollte eine Realisierungschance erhalten, vorausgesetzt, sie würde sich im Wettbewerb durch herausragende Qualität ausweisen. Der zu dieser Zeit in Frankfurt regierende Oberbürgermeister Wallmann war allerdings davon überzeugt, dass kein moderner Entwurf eine überzeugende Konkurrenz zur historischen Zeile sein konnte. Im Vorfeld wurde insbes. von Seiten der Architektenschaft heftig kritisiert, dass der Architekt – vor dem Hintergrund des bereits erfolgten Beschlusses der Stadtverordnetenversammlung zum Wiederaufbau der historischen Zeile – nicht selbst entscheiden könne, ob er sich mit der historischen Situation befassen wolle oder nicht. Vgl. Frankfurt am Main 1979.

4 Vgl. zum Raumprogramm: Magistrat der Stadt Frankfurt 1980, S. 23–27.

5 Während für den Schwarzen Stern eine ausreichende historische Dokumentation vorlag, konnte mit der Ostzeile nur eine partielle Nachbildung der zerstörten Bauten erfolgen. Sie wurde damals nicht nur erhöht über einer Tiefgarage wieder aufgebaut, auch ihre Fachwerkfassaden sind zum Teil reine Erfindungen. Bis auf das Haus »Großer Engel« waren sämtliche Häuser vor der Kriegszerstörung verputzt bzw. mit Schiefer verkleidet.



Abbildung 29. Blick nach Osten auf die Rotunde der Schirn zwischen Ostzeile (links) und Haus »Schwarzer Stern« (rechts)

hundert an dieser Stelle befindlichen Verkaufsstände der Metzger, die »Schirne« genannt wurden und bis zum allmählichen Niedergang der Altstadt im 19. Jahrhundert als beliebter Treffpunkt der Frankfurt Altstadtbewohner fungierten. In der Vielfalt der Nutzungsmöglichkeiten sah man die Chance, den ehemaligen mittelalterlichen Stadtkern als einzigartiges und stadttypisches Quartier zurückzugewinnen und »der zentralen Bedeutung des Dom-Römerberg-Bereiches innerhalb der Mainmetropole erneut stadträumlich Gestalt zu verleihen.«⁶ Mit der geplanten Ausstellungshalle sollte außerdem das auf dem Gebiet der Bildenden Kunst empfundene Defizit der Stadt ausgeglichen und für große internationale Wanderausstellungen ausreichend Raum zur Verfügung gestellt werden.⁷

Die im Wettbewerb von 1979/80 mit dem ersten Preis ausgezeichnete Berliner Architektengruppe *BJSS* formulierte das geforderte Raumprogramm der Kulturschirn anhand dreier sich ergänzender Teilbereiche (**Abb. 30**). Neben einem Zeilenblock, bestehend aus der Rekonstruktion der östlichen Platzwand am Römerberg und den daran anknüpfenden modernen Anschlussbauten, in denen sich nach altem Vorbild Wohnungen und Läden befinden, sah ihr Entwurf einen monumentalen, langgestreckten Kolonnadenbau als öffentliches Gebäude sowie eine angren-

6 *BJSS* 1984, S. 31.

7 Vgl. Kulturgesellschaft Frankfurt 1986, S. 9.

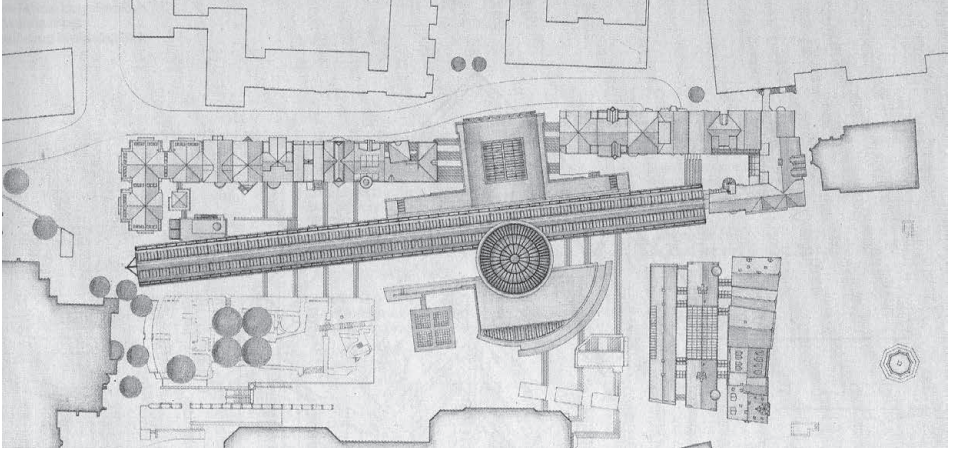


Abbildung 30. Bangert/Jansen/Scholz/Schultes (BJSS), Entwurf für den Dom-Römerberg-Wettbewerb 1979/80, 1. Preis, Grundriss

zende Häuserzeile mit Wohnungen entlang der Saalgasse vor. Die Fundamentreste vor dem Dom sollten zudem mittels einer Treppenanlage als Archäologischer Garten inszeniert (**Abb. 31**) und durch eine Pergola, die zugleich den Eingang zur U-Bahn-Station markierte, jedoch nie zur Ausführung kam, gegen das Technische Rathaus abgegrenzt werden.⁸

Der 1986 vollendete, mit hellem Sandstein verkleidete Ausstellungs-Großbau der »Kultur- und Freizeitschirm«, der in Ost-West-Richtung zwischen Dom und Nikolaikirche verläuft, bildet das Herzstück des prämierten Entwurfes.⁹ Er lässt sich in einzelne, klare geometrische Formen zerlegen und kombiniert verschiedene Raumtypen miteinander, die auch im Inneren des Gebäudekomplexes für Abwechslung sorgen. Der mit einem Satteldach bekrönte lange Galerietrakt, der sich zur Nordseite mit schmucklosen, quadratischen Pfeilern öffnet und im Inneren als eigentlicher Ausstellungsbereich dient, wird in der Mitte von einem mächtigen zylindrischen Turm durchbrochen. Diese zentrale Rotunde, die von einer Glaskuppel bekrönt ist und ein offenes Erdgeschoss besitzt, fungiert als Dreh- und Angelpunkt des Ausstellungsbaus und bildet zugleich den geografischen Mittelpunkt der Bebauung, der hier eine offene Passage für den Fußgänger ausbildet. Umgeben ist der Rundbau

8 Vgl. hierzu Beschreibung des Siegerentwurfes, in: Magistrat d. Stadt Frankfurt 1980, S. 47–49. Die Idee der Pergola ist bei der »neuen« Altstadt wieder aufgegriffen worden. Der aus rotem Sandstein gefertigte Säulengang soll den Höhensprung zum Schirmplateau ausgleichen, steht als massives, geometrisches Element jedoch in völligem Fehlzusammenhang mit den neu erstandenen Altstadthäusern und auch farblich in einem Missverhältnis zur Schirm.

9 Vgl. hierzu und im Folgenden BJSS 1984.



Abbildung 31. Blick nach Westen auf die Schirn mit Archäologischem Garten, 2012

von einem niedrigeren Kreissegment, das sie wie eine Schale umhüllt und dicht unter dem Gesims eine enge Reihung kleiner quadratischer Fenster aufweist. Anders als die ansonsten weitgehend geschlossene Fassade der Rotunde wird der äußere Mauermantel zusätzlich durch zwei Reihen großer Fenster der darunter gelegenen Stockwerke durchbrochen. Der niedrige äußere Rundbau entwickelt sich als Innenraum in Richtung des nördlich gelegenen Platzes, den bis 2010 das Technische Rathaus begrenzte. Der von den Architekten als »Insel im öffentlichen Raum«¹⁰ entworfene Gebäudeteil beherbergt heute das Schirn-Café. Die vorgelagerte, freistehende als Sichtbetonstruktur konzipierte Baldachinkonstruktion, der sogenannte Tisch, diente bis zu seinem Abriss 2012 im Zuge des Altstadt wiederaufbaus als Vordachgebäude sowie frei zugängliche Aussichtsterrasse auf dem Plateau zwischen Dom und Römer, die gelegentlich für Projekte im öffentlichen Raum genutzt wurde. Davon haben die Architekten ein weißes Treppenbauwerk mit Laubgängen und einer Brücke gesetzt, das ursprünglich auf die Aussichtsplattform führte, abgesehen davon aber – als undefiniertes Teilstück und ähnlich des Vierstützengebildes – kei-

¹⁰ BJSS 1984, S. 38.

nerlei Funktion aufweist. Auf der gegenüberliegenden Seite des Arkadengebäudes schiebt sich zur Südseite in Richtung Main ein quadratischer, mehrgeschossiger Bau mit Tonnenwölbung in den Außenraum, der zum einen als Mehrzwecksaal und zum anderen der an der Saalgasse gelegenen Häuserzeile als Mittelpunkt dient (**Abb. 32**). Der zur Schirn gehörige Seitentrakt mit dem Tonnendach weist eine ruhige, geschlossene Bauform auf und durchbricht die Häuserreihe auf Höhe der ehemaligen Heilig-Geist-Pforte. Die überwiegend in große Sprossenfenster aufgelöste



Abbildung 32. Seitentrakt der Schirn Kunsthalle, Ansicht von der Saalgasse



Abbildung 33. Saalgasse nach Osten

Tonne mündet als flacher, verglaster Bogen in einer hellen, klaren Fassade zur Saalgasse hin. Das Gebäude selbst ist rechts und links durch ansteigende Treppen von der hier unterbrochenen Wohnzeile separiert.

Die Randbebauung entlang der früheren Saalgasse, die einzelne giebelständige Häuser zu einer geschlossenen Wohnzeile zusammenfasst, war von den Architekten als Vermittlung zu dem südlich angrenzenden Wohnquartier zum Main und als Ergänzung zu dem Großbau der Schirn sowie der geplanten historischen Ostzeile gedacht. In ihrer Kleinteiligkeit und der zeitgenössischen Formensprache sollte sie zwischen den beiden architektonischen Extremen vermitteln. Der strenge und schlicht gestaltete Baukörper des sandsteinverkleideten Gebäudes der Schirn steht heute im bewussten Kontrast zu der großen Vielfalt der Fassadenlösungen, die sich an der Saalgasse aneinanderreicht (**Abb. 33**). Zugleich dient das langgestreckte Arkadenhaus der Kunsthalle den Häusern als stabilisierendes »Rückgrat«.¹¹ Die Häuserzeile war im ursprünglichen Entwurf der Architekten noch als geschlossenes Gestaltssystem mit einem eng begrenzten Formenkanon konzipiert (**Abb. 34**). Sie sollte

¹¹ Borchers 1984, S. 30.



Abbildung 34. Bangert/Jansen/Scholz/Schultes (BJSS), Entwurf für den Dom-Römerberg-Wettbewerb 1979/80, 1. Preis, Südsansicht

insgesamt aus dreizehn kleinen, in Höhe und Breite identischen Häusern mit markanter Giebelstellung und äußerlicher, geometrisierender Fachwerkgliederung bestehen. Um die Bebauung nicht zu einheitlich werden und die Vielfalt der früheren Altstadt wiederaufleben zu lassen, wurden die als Zweifamilienhäuser gedachten Einzelbauten im Zuge der Planung an weitere Architektenbüros vergeben, die im Wettbewerb zum größten Teil ebenfalls prämiert worden waren.¹²

Die Monumentalität der Architektur sowie die deutlich ablesbare Disposition des aus geometrischen Grundformen zusammengesetzten Gebäudes der Schirn Kunsthalle lässt auf den ersten Blick Bezüge zur umgebenden Bebauung und zur geschichtlichen Vergangenheit des Ortes vermissen. Die Schirn scheint sich vom städtebaulichen Kontext als monumentale Anlage abzusetzen. Die lange Arkadenzeile des Galeriegebäudes gliedert den Raum zwischen Dom und Römer als neue bauliche Ordnungssachse und stellt mittels ihrer vorgelagerten Einzelbauten völlig neue Teilräume sowie räumliche Bezüge in diesem Bereich her. Während die Architekten hinsichtlich der Monumentalität des Galeriegebäudes mit dem Verweis auf den Maßstab der Umgebung argumentierten und den Bau sowohl im Verhältnis zum Dom als auch zum nördlich gelegenen Technischen Rathaus sahen,¹³ nahmen die zeitgenössischen Feuilletons gerade die Dimensionen des Baus zum Ausgangspunkt ihrer Kritik. In der *Süddeutschen Zeitung* hieß es im Februar 1985 – noch vor der Eröffnung des Kulturzentrums – die Schirn rücke »dem Dom mit solcher Frechheit auf den Leib [...], als gelte es ein Wettspiel zwischen geistlicher und weltlicher Macht anzuzetteln.«¹⁴ Während der Bauphase sei das »Ungetüm« »von den verstörten Passanten als Kegelbahn, Kathedrale, Frankfurter »Engelsburg« oder Ableger des Bibliser Kernkraftwerkes bespöttelt« worden. Kurz nach der Eröffnung der Schirn im Frühjahr 1986 verglich Mathias Schreiber den Bau in der *Frankfurter Allgemeinen*

12 Vgl. Klotz 1981b, S. 78.

13 Vgl. Magistrat d. Stadt Frankfurt 1980, S. 46.

14 Auffermann 1985, S. 29.

Zeitung unter dem legendären Titel »Mord am Dom«¹⁵ mit einer Maschinenpistole, die ihren langen Lauf auf den Dom gerichtet habe und im Begriff sei, diesen zu erschießen. Die große Rotunde bezeichnete er als »Betonklotz«, der den Blick auf den Dom verstelle. Auch der damals neben Schreiber für Frankfurt wichtigste Architekturkritiker Dieter Bartetzko, der eine weniger polemische, dafür aber differenziertere Kritik formulierte, nahm Anstoß an den Dimensionen des Baus.¹⁶ Das Gebäude breite sich derart auf dem engen Raum aus, »daß – bildlich gesprochen – die angrenzende Bebauung in allen Fugen kracht.«¹⁷ Die »große Geste der Kulturhalle«, die sich in ihrer Selbstbezogenheit bewusst von der Umgebung absetze, sei Bartetzko zufolge an einem Ort wie der einst kleinteiligen Altstadt völlig »fehl am Platz.«¹⁸ Mit Verweis auf die aktuelle umgebende Bebauung wandte sich Peter Rumpf in der *Bauwelt* bereits 1980, als die Schirn lediglich im Modell existierte, gegen eine solche Argumentation. Wer in den klaren Gebäudeformen der Schirn und ihrer langen Arkadenzeile »Monumentalismus« sähe, der müsse »wohl die Wolkenkratzer, die das Frankfurter Zentrum verschatten, liebevoll übersehen haben.«¹⁹ Rumpf, für den die Schirn auch nach der Fertigstellung eine in hohem Maße gelungene Architektur darstellte, begegnete der vernichtenden Kritik außerdem mit einem Gegenargument, das die große Geste der Architektur aus der historischen Perspektive begründete. Demnach seien mittelalterliche Kirchen stets im Stadtgefüge eingebaut gewesen, um sie wirkungsvoll aus der Enge auftauchen zu lassen.²⁰

Die Kritik an der städtebaulichen Einbindung sowie der monumentalen solitären Wirkung des Gebäudes erscheint jedoch insbesondere angesichts der 2012–2018 erfolgten Wiederherstellung der Altstadtbebauung in Frankfurt, die 35 Altsstadthäuser in sowohl rekonstruierter als auch zeitgenössischer Form umfasst, aktueller denn je. Das 2015 fertiggestellte, vom Büro *Meurer Architekten* entworfene *Stadthaus*, das den zuvor unter freiem Himmel gelegenen Archäologischen Garten überdeckt, rückt der Schirn auf der nördlichen Seite ihrer Arkadenzeile bedrohlich nahe und lässt zwischen sich und dem langgestreckten Gebäude kaum noch Raum (**Abb. 35**). Die Atmosphäre der einstigen mittelalterlichen Gassen wird an dieser Stelle – sicherlich nicht unfreiwillig – wiederhergestellt. Keinesfalls wird die Schirn jedoch durch den Bau des Stadthauses auf sinnvolle Weise »stadträumlich eingefasst«²¹, wie Peter Cachola Schmal anmerkte, vielmehr steht die großvolumige Neubebauung dem einstigen architektonischen Konzept der Schirn diametral entgegen. In Anbetracht dieses Konzepts, das die Berliner Architekten *BJSS* vor mehr als 35 Jahren für die Neugestaltung des Dom-Römerberg-Bereiches vorsahen, wird

15 Schreiber 1986b.

16 Vgl. Bartetzko 1986a, S. 165, sowie Bartetzko 1987b.

17 Bartetzko 1986a, S. 165.

18 Ebd., S. 167.

19 Rumpf 1980, S. 1261.

20 Vgl. Rumpf 1986, S. 605.

21 Schmal 2018, S. 12.



Abbildung 35. Fußweg zwischen Schirn (rechts) und Stadthaus (links)

deutlich, dass sich der Bau durchaus von der oftmals kontextvergessenen Nachkriegsmoderne unterscheidet und versucht, räumliche sowie architektonische Bezüge zur umgebenden Bebauung herzustellen.

Ausgangspunkt des Entwurfes bildete zunächst der Leerraum zwischen Dom und Römer, der bis 1979 nicht nur die fehlende Altstadt ins Bewusstsein rief, sondern auch das Schicksal der gesamten Stadt mit ihren Auswirkungen des Krieges und den städtischen Entwicklungen der Folgezeit anschaulich vor Augen führte (siehe **Abb. 9**, S. 43).²² Die Architekten versuchten in ihrem städtebaulichen Konzept eine Antwort auf das besondere Potenzial der örtlichen Situation zu finden. Grundgedanke war es, eine Bebauung zu entwerfen, die den dazwischenliegenden Leerraum überbrücken sollte und deren einzelne Bauwerke »als ordnende und Stadtraum erzeugende Komponenten« die bestehenden Gegensätze, etwa zwischen dem zu groß geratenen Technischen Rathaus und dem spätgotischen Leinwandhaus, ausgleichen, zugleich aber »als architektonisch eigenständige Komplexe dem Bestehenden [kontrastierend] gegenübergestellt«²³ werden sollten. Aus den spezifischen Bedingungen des Ortes sollte ein städtebauliches Ensemble entstehen, das im Sinne

²² Vgl. Bangert 1986, S. 61.

²³ Bangert 1986, S. 61.

eines imaginären Museums die alten und neuen Elemente des Römerbergs gleichermaßen zur Geltung bringen und in ihrem räumlichen Zusammenhang interpretieren sollte.²⁴ Die Architekten greifen damit ausdrücklich das Konzept der analogen Stadt von Aldo Rossi auf, das eine Planung vorsieht, die vergangene und charakteristische Stadtformen aufgreift und diese in Beziehung zur vorhandenen Stadt weiterentwickelt. Worauf es den Architekten demnach ankam, war der Versuch, die damals zerfledderte Randbebauung des Römerbergs wieder in einen Kontext einzubinden und den Raumzusammenhang zwischen den maßgeblich den Römerberg beherrschenden Bauten – zwischen Dom und Römer – erneut herzustellen. So hatte auch die Monumentalität der Schirn damals durchaus ihre Berechtigung in Anbetracht der überdimensionierten Betonbauten des Technischen Rathauses und des Historischen Museums, die das Gelände auf der Nord- bzw. Südseite begrenzten.

Die Schaffung von räumlichen Bezügen war dabei ein grundlegendes Prinzip, das zwar der einstigen, auf das 14. Jahrhundert zurückgehenden Straßenkubatur entgegenstand, sich aber als geeignetes Konzept für die damals vorherrschende städtebauliche Situation erwies, um die heterogene Randbebauung wieder in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen. Als wesentlicher Bestandteil des Entwurfes erweist sich in diesem Sinne der langgestreckte Kolonnadenbau, dessen Enden die Türme der Nikolaikirche und des Doms markieren und der die wichtige Aufgabe eines »stabilisierenden Element[s]«²⁵ in der durch unzusammenhängende Bauten geprägten Umgebung übernimmt. Die in Richtung der Saalgasse gelegene und an den Zeilenbau der Schirn angrenzende Häuserzeile sollte dabei nicht nur als Kontrast zur städtebaulichen Strenge des langgestreckten Baukörpers der Schirn dienen, sondern auch den Übergang zu der bestehenden Wohnbebauung an der südlichen Saalgasse herstellen. Für das verbleibende Gebiet zwischen Häuserzeile am Römerberg und östlich gelegenem Dom übernehmen die Anschlussbauten der Ostzeile die Aufgabe der räumlichen und optischen Überleitung (**Abb. 36**). Durch ihre moderne Formsprache, die zugleich Elemente der historischen Altstadtbebauung aufnimmt, und die damit verbundene Verkleinerung des Maßstabs ermöglichen sie eine harmonische Einfügung in die bestehenden Strukturen.

Mit ihrer klaren architektonischen Gestalt sorgt die Schirn sowohl für Orientierung als auch erneute Herstellung der wichtigen Verbindung und Wegebeziehung zwischen Dom und Römer. Kontrastiert wird diese Geradlinigkeit des Gebäudes wiederum mittels der symbolhaften Durchdringung eines auf kreisförmigen Grundriss entwickelten Bauteils, der Rotunde, die eine reizvolle Spannung im geometrischen Spiel der Formen erzeugt.²⁶ Die Unterbrechung des Fußwegs zwischen Dom und Römer durch die Rotunde mochte nach Fertigstellung der Schirn »brutal« anmuten, wie es Mathias Schreiber ausdrückte, und auch heute noch erscheint die Massivität dieses Bauteils, der nur durch wenige Öffnungen in der Fassade – dem Kranz

24 Vgl. BJSS 1984, S. 32.

25 Seligmann 1986, S. 50.

26 Vgl. Schreiber 1990a.



Abbildung 36. Anschlussbauten der Ostzeile, Ansicht von Norden

kleiner quadratischer Fenster dicht unter dem Kranzgesims – durchbrochen wird, zwischen der Kleinteiligkeit der Anschlussbauten der Ostzeile und der Pfeilerarkade der Schirn etwas deplatziert (siehe **Abb. 29**, S. 138). Wäre der Rundbau an der Nordseite der Arkadenzeile in seinen Dimensionen kleiner ausgefallen, wäre immerhin die Blickbeziehung zum Dom von der Nikolaikirche aus – die heute ohnehin vom *Stadthaus* zerstört ist – wiederhergestellt gewesen. Andererseits steht der monumentale Rundbau, von diesem Standpunkt aus betrachtet, als prägnantes Zeichen für das hier befindliche Entrée der Schirn, das man auf diesem Weg vom Römer kommend erreicht. Die Architekten haben mit der alles überragenden Rotunde einen eindrucksvollen Zugang geschaffen, der sich im kollektiven Stadtgedächtnis eingepägt hat. Markiert wird der über wenige Stufen ansteigende Zugang durch die darüber gelegenen flach eingeschnittenen Fensterpaare in der Fassade. Der Fußgänger sollte bewusst in den durch den Rundbau und die anschließenden Arkaden verlaufenden Weg geführt werden, um ihm eine klare Orientierung zu bieten und die Richtung des östlich gelegenen Doms zu weisen, der anschließend – nach Durchschreiten dieses »Hindernisses« – effektiv auftaucht. Der öffentliche Fußweg wird bis in die Rotunde und darüber hinaus verlängert, um zwischen Bauwerk und Umgebung zu vermitteln. Er führt durch den kleinen kreisförmigen Platz innerhalb des Rundbaus, der als Ort der Begegnung fungiert und zudem in regelmäßigen Abständen für Installationen im Rahmen von Ausstellungen genutzt wird. Der als »Schirntreff« konzipierte und heute das Museums-Café beherbergende Gebäudeteil, der die Rotunde umfasst, übernimmt ebenfalls die Funktion der Wegeführung. Während der direkte Weg, vom Römer kommend, ins Innere des Rundbaus und zum Eingang der Ausstellungshalle führt, »lädt die gebogene Wand«²⁷ der äußeren Rotunde (siehe **Abb. 30**, S. 139) dagegen den Fußgänger ein, um das Bauwerk herum zu gehen. Während dieser bis 2010 in Richtung Technisches Rathaus und Archäologischer Garten geführt wurde, trifft der Passant heute auf den im Rahmen des Dom-Römer-Projekts wiederhergestellten »Krönungsweg« und der an ihm aufgereihten Zeile von dicht gedrängten Altstadthäusern.

Der nördlich im Winkel zwischen Domturm und Technischem Rathaus gelegene Archäologische Garten, der in den Jahren 1972/73 beim U-Bahn-Bau entstanden war und den die Architekten zur Inszenierung der archäologischen Funde durch Sichtbezüge sowie verbindende Treppenläufe in ihren Entwurf integrierten, sollte sowohl der Herstellung einer Verbindung zu dem Sakralbau, als auch der kompositionellen Einbeziehung der vorgelagerten Architekturelemente der Schirn dienen (siehe **Abb. 31**, S. 140).²⁸ Das als Sichtbetonkonstruktion ausgebildete Element des Tischbauwerks, das 2012 im Zuge der neuen Altstadtbebauung abgerissen wurde, bildete als integraler Bestandteil der Schirn-Architektur und als zeichenhaftes Monument des hier befindlichen Haupteingangs in Form eines Tempels nicht nur das

27 Seligmann 1986, S. 53.

28 Vgl. Magistrat d. Stadt Frankfurt 1980, S. 49.



Abbildung 37. Blick auf die Rotunde der Schirn von Norden mit Pergola der »neuen« Altstadt

fehlende Übergangselement zum Archäologischen Garten, sondern nahm zugleich durch sein Material Bezüge zu den antiken Fundamentresten auf, die sich gleichermaßen als Rohmaterial im freien Raum verteilten und von der Materialästhetik mit dem freistehenden Baldachin in Korrespondenz zu stehen schienen. Diese Verbindung ist heute nicht mehr vorhanden. Mit der Überdeckung des Gartens durch das neue *Stadthaus* hatte auch der »Tisch« als verbindendes Element seine wichtigste Funktion im Zusammenhang mit der Schirn und damit seine Daseinsberechtigung verloren.

Doch auch die kissegmentförmigen Fassadenteile der Schirn zeigen Bezüge zu der um 1980 vorhandenen Randbebauung des Platzes. Während die mit Sandstein verkleidete Umfassungsmauer auch heute noch den gleichfalls soliden Massen der benachbarten steinernen Gebäude in der Nähe des Römers entspricht, stellte die sich auf der nördlichen Seite der Werksteinfassade plötzlich in Erscheinung tretende Glaswand mit ihrer dahinterliegenden Rahmenkonstruktion (**Abb. 37**) einen Bezug zum benachbarten Technischen Rathaus her, wie Werner Seligmann bemerkte.²⁹ Selbst einer der schärfsten Kritiker, Dieter Bartetzko, erkannte in diesen Bereichen die Vorzüge des Neubaus. Der die Rotunde umschließende Gebäudeteil wirke gerade

²⁹ Vgl. Seligmann 1986, S. 53.

in Höhe des ehemals hier gelegenen Technischen Rathauses »der Plumpheit des Behördenbaus entgegen«. Zudem sei hier »ein intimer Platz im Entstehen, der einiges vom Reiz der Altstadthöfe spielerisch-neu wiederzubeleben«³⁰ verspreche.

Der Entwurf von *BJSS* versucht aber nicht nur zwischen den bestehenden Gebäuden und der Neubebauung zu vermitteln, sondern besinnt sich auch auf die ehemals in diesem Bereich vorherrschenden Fluchtlinien der im Krieg zerstörten Bebauung. In diesem Sinne nimmt die lange Arkadenzeile sowohl den Verlauf des wiederaufgebauten Hauses »Schwarzer Stern« (siehe **Abb. 29**, S. 138) auf als auch denjenigen der ehemaligen Bendergasse, die bis zu ihrer Zerstörung an dieser Stelle und parallel zum historischen Krönungsweg, dem Alten Markt, verlief (**Abb. 38**). Die freistehende Wand vor der östlichen Seite der Rotunde bildet dabei gemeinsam mit dem Kolonnadenbau die Begrenzung der historischen Gasse. Indem der langgestreckte Ausstellungsbau der Schirn der schrägen Fluchtlinie des »Schwarzen Sterns« zum Dom hin folgt, wird zudem eine bauliche Verbindung zwischen der mittelalterlichen Nikolaikirche und dem Dom hergestellt. In Erinnerung an die ehemalige Bendergasse bildet das Galeriegebäude hier einen gedeckten Weg zwischen den beiden Sakralbauten. Insbesondere das bis 1979 isoliert stehende Gebäude der Nikolaikirche wurde auf diese Weise wieder in einen städtebaulichen Kontext eingebunden.³¹

Die Anordnung des Gebäudekomplexes erfolgte demnach in völliger Abkehr von dem bisherigen auf den Koordinaten des Doms basierenden rechtwinkligen Raster, an dem sich die meisten Neubauten orientierten, die nach 1945 zwischen Dom und Römer entstanden sind – das Technische Rathaus, die Tiefgarage und die Wohnbebauung aus den fünfziger Jahren an der Südseite der Saalgasse (siehe **Abb. 9**, S. 43). Die gesamte Anlage steht zudem auf dem völlig von ihrer eigenen Anordnung abweichenden konstruktiven Stützenraster der Tiefgarage, was nicht nur die seit den siebziger Jahren existierenden Bedingungen des Ortes negiert, sondern auch erhebliche konstruktive Probleme mit sich brachte.³² Die Architekten versuchten demzufolge weder sich dem vorgegebenen Raster anzupassen noch den mittelalterlichen Grundriss wiederherzustellen, sondern mit neuen, klaren, stereometrischen Formen und einer Schrägstellung des Galerietraktes versuchten sie, die Geschichte des Ortes fortzuführen, indem sie die Schirn in Kontrast zu den Bauten der Umgebung brachten.³³ Auch wenn der Entwurf von *BJSS* mit der Bezugnahme auf den Verlauf von Bendergasse und Schwarzem Stern im weitesten Sinne an den einstigen städtebaulichen Grundriss anknüpft, so bleibt doch in erster Linie

30 Bartetzko 1986a, S. 166.

31 Vgl. Bartetzko 1986a, 135 f.

32 Werner Seligmann wies darauf hin, dass diese Abweichung vom konstruktiven Raster der Tiefgarage sowohl durch die unterschiedlichen Richtungen von Galerietrakt und Befpflasterungslinien als auch durch die versetzten Gebäudeteile wie die Außentreppen und den Portikus gekennzeichnet ist. Vgl. Seligmann 1986, S. 52.

33 Vgl. Rumpf 1986, S. 607.



Abbildung 38. Friedrich August Ravenstein, Stadtplan von Frankfurt am Main von 1862 (Ausschnitt), Altstadt zwischen Dom und Römer mit Saalgasse

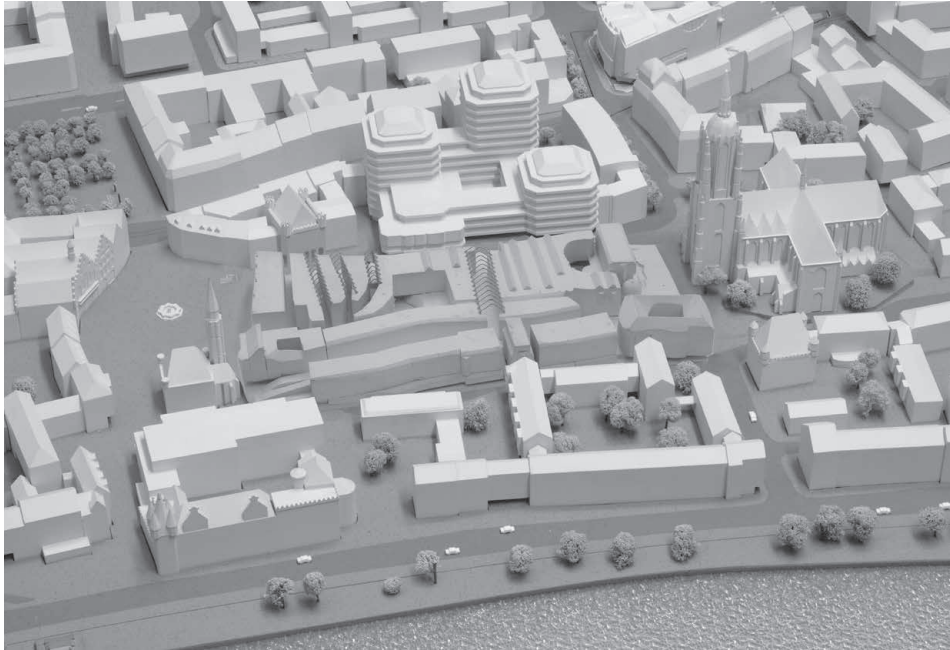


Abbildung 39. Jourdan/Müller/Albrecht (PAS), Entwurf für den Dom-Römerberg-Wettbewerb 1979/80, 2. Preis

die vorhandene städtebauliche Situation um 1980 und ihre bestehende Architektur der Maßstab für die Neubebauung. Ein Vergleich mit den anderen eingereichten Arbeiten des Wettbewerbs verdeutlicht die Sonderstellung einer solchen Idee. Der mit dem zweiten Preis ausgezeichnete Beitrag der Frankfurter *Projektgruppe Architektur und Städtebau* (PAS), bestehend aus Jourdan, Müller und Albrecht, beantwortete die Frage nach dem historischen Kontext etwa mit einer die mittelalterliche Kleinteiligkeit nachahmenden Bebauung (**Abb. 39**). Dies stand im Einklang mit vielen anderen eingereichten Arbeiten, die dem geforderten Kulturzentrum den Charakter eines urbanen Quartiers zu geben versuchten. Die Zweitplazierten nähern sich dabei der Vorkriegssituation an, indem sie die historische Grundrissstruktur aufnehmen, zugleich jedoch eine Bebauung schaffen, die den »mittelalterlichen Maßstab [...] mit heutigen architektonischen Mitteln imitiert.«³⁴ Interessanterweise sollte dieses Motiv Jahrzehnte später bei der Diskussion um die »neue« Altstadt wieder aufgegriffen werden. Eine Großstruktur wie die Schirn hätte nach heutigen Vorstellungen und angesichts der gegenwärtigen Rekonstruktionsvorlieben wohl kaum einen Wettbewerb gewinnen können. Entwürfe wie jener des Amerikaners Charles Moore

34 Rumpf 1980, S. 1261; vgl. zum Entwurf von PAS Magistrat d. Stadt Frankfurt 1980, S. 50–53.

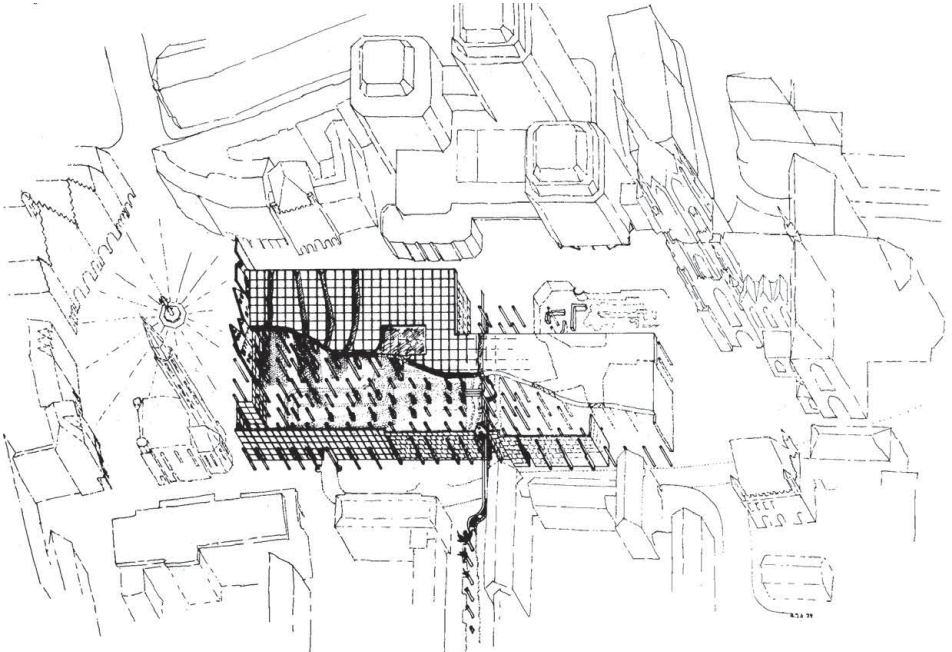


Abbildung 40. Adolfo Natalini, Entwurf für den Dom-Römerberg-Wettbewerb 1979/80, Sonderpreis

(siehe **Abb. 25**, S. 123), der zwar originell erscheint, aber die Vergangenheit und die städtebaulichen Gegebenheiten weitgehend unbeachtet lässt, konnten damals in Konkurrenz zu den anderen Projekten jedenfalls kaum bestehen – auch wenn Moores Beitrag in hohem Maße die Anforderungen an das Nutzungsprogramm der geforderten Kultur- und Freizeitschirm erfüllte.³⁵ Im Mittelpunkt seines Entwurfes steht die Schaffung eines erlebnisreichen öffentlichen Raumes mittels einzelner architektonischer Versatzstücke, die zum Teil mit Kuppeln bekrönt und durch eine palmengartenähnliche Bepflanzung ergänzt sind.

Ebenso bemerkenswert, jedoch von ganz anderer Qualität, ist die Herangehensweise des Italiener Adolfo Natalini, dessen Entwurf für die Bebauung des Platzes (**Abb. 40**) mit einem Sonderpreis ausgezeichnet wurde. Er hatte ihn gemeinsam mit Studenten an der Städelschule entwickelt und im Dom-Römerberg-Wettbewerb außer Konkurrenz eingereicht.³⁶ Er entwarf eine riesige flachgedeckte Säulenhalle als Zentrum zwischen Dom und Römer, deren Fußboden die Struktur des alten Stra-

³⁵ Vgl. Von Klingeren 1980, S. 1267.

³⁶ Natalinis Entwurf erhielt von Oswald Mathias Ungers eine besondere Würdigung, vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1980, S. 118 ff.; vgl. auch Ungers 1984a: »Natalinis Beitrag zur Gestaltung des Römerberges ist eines der schönsten ›Architekturgedichte‹, das die

ßensystems wiedergibt und deren stählerne Säulen nicht nur auf das vorhandene Stützenraster der Tiefgarage bezogen sind, sondern zugleich mit einer aus rotem Sandstein bestehenden Ummantelung diejenigen Stellen anzeigen, wo einst die im Krieg zerstörten Gebäude standen. Zum Römer hin bildet eine aus Stahl gefertigte Fassadenwand als Kulissenarchitektur den westlichen Abschluss der Halle. Mittels eines solchen stark auf Evokation angelegten Verfahrens versuchte Natalini, die vernichteten historischen Strukturen der Stadt wieder sichtbar zu machen. Das geforderte Raumprogramm war in solch einem Bau freilich nicht unterzubringen, doch hätte dieser Beitrag einen spürbar kritischen Kommentar zur Debatte um den Wiederaufbau des Römerbergs geleistet. Eine vermeintlich historisch getreue Rekonstruktion der Ostzeile mit zum Teil frei erfundenem Fachwerk hätte es mit diesem Entwurf nicht gegeben.

Die Berliner Architekten, deren Entwurf schließlich realisiert wurde, wählten letztlich einen gänzlich anderen Umgang mit der Geschichte des Ortes. Auch sie interessierten sich für mehrere historische Ebenen, die sich an diesem Ort überlagern. Bei ihnen hatte dieses Interesse jedoch ein mehr auf Polarisierung angelegtes Gebäudekonzept zur Folge. Sie unternahmen bewusst nicht den Versuch, sich durch eine einheitliche Bebauung an die Umgebung der Römerberg-Bebauung anzupassen, die zum damaligen Zeitpunkt durch unzusammenhängende Solitärbauten verschiedener Epochen geprägt war und deren markanteste Bauten das Technische Rathaus und das Historische Museum darstellten. Die Bezugnahme auf den historischen Kontext bedeutet für die Architekten in erster Linie die Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten des Ortes, wie sie sich Ende der siebziger Jahre in ihrer ganzen Vielfalt und Widersprüchlichkeit darstellen. Damit beziehen sich die Architekten auf grundlegende Theorien postmoderner Architektur. So hat nicht nur bereits Venturi für die Akzeptanz von Komplexität im Städtebau plädiert, auch Rob Krier förderte die Wertschätzung komplexer Stadtstrukturen, die als bedeutende Identitätsträger fungieren. Die Hervorhebung der einzelnen architektonischen Formen und die Klarheit des Gebäudes diente im Entwurf von *BJSS* dazu, sowohl den Bau in seiner Gestalt und in den einzelnen Funktionen deutlich ablesbar zu machen als auch der Heterogenität der umgebenden Bebauung einen Zusammenhang stiftenden Bau entgegenzusetzen, der die bestehende Situation und die vergangenen Spuren der Geschichte an diesem Ort respektiert und nicht nur eine Annäherung an die Vorkriegssituation sucht. Die architektonische Disposition verweist gleichermaßen auf die städtebauliche Entwicklung des Römerbergs nach dem Zweiten Weltkrieg und auf den Bruch, mit dem sich die Architektur bewusst von einem Nachkriegsfunktionalismus distanziert, wie er insbesondere in Frankfurt zur Ausprägung kam.

jüngste Architekturgeschichte in einer sonst durch die Technokratie hoffnungslos verarmten Welt hervorgebracht hat.«

Dennoch ging es den Architekten nicht allein darum, mit der Architektur räumliche Bezüge zur vorhandenen Bebauung herzustellen, wie es Peter Rumpf hervorgehoben und auch befürwortet hat.³⁷ Eine Anknüpfung an den historischen Kontext erfolgt nicht nur über eine Auseinandersetzung mit der gegebenen städtebaulichen Situation, sondern auch mittels einer an die Vergangenheit angelehnten Architektursprache. Die Architekten knüpfen damit unmittelbar an die bereits 1966 von Aldo Rossi in *L'Architettura della Città* dargelegte Forderung nach einer ortsspezifischen Architektur an, die in Auseinandersetzung mit dem Bestehenden weiterentwickelt werden sollte. Interessanterweise bedienen sich BJSS dabei jedoch einer Architektursprache, die nicht unmittelbar auf die eigene Geschichte bzw. den eigenen ortsspezifischen Hintergrund verweist. Die Bauformen sollten sich, den Architekten zufolge, »frei von appliziertem Lokalkolorit«³⁸ entwickeln, sodass es zu *konkreten* Verweisen auf die eigene Geschichte eigentlich nur im Medium der Materialästhetik kommt. Die Schirn ist in Abgrenzung zum Rotsandstein der Domfassade mit gelbem Mainsandstein verkleidet, der sich als Material vor allem an den öffentlichen Frankfurter Bauten der Gründerzeit wiederfindet, wie etwa der Alten Oper, dem Städel oder auch dem Frankfurter Hauptbahnhof. Die ebenfalls von BJSS entworfenen Neubauten der Anschlussbebauung hinter der wiederaufgebauten Ostzeile (siehe **Abb. 36**, S. 147) dagegen verweisen mit dem rotsandstein-farbenen Putz ihrer Wandflächen sowie den mit Rotsandstein verkleideten Pfeilern auf das Frankfurtypische Material, das auch den Dom bestimmt. Die beiden Häuserzeilen wurden in zeitgenössischen Formen gestaltet, während die Rekonstruktion der Fachwerkhäuser den Architekten zufolge als isoliertes Fragment der zerstörten Bebauung erkennbar bleiben und darauf hinweisen sollte, »daß die Altstadt ausgelöscht ist.«³⁹ Die Wiederherstellung der »neuen« Frankfurter Altstadt hat diese ursprüngliche Intention freilich zunichte gemacht. Heute erscheint die Ostzeile als Auftakt zum rekonstruierten Altstadt-Viertel, das von der Mehrzahl der auswärtigen Besucher wohl – vor allem wenn die Bauten in ein paar Jahren Patina angesetzt haben – als authentische, spätmittelalterliche Bebauung wahrgenommen werden wird.

Der hinter der rekonstruierten Hauszeile liegende Querriegel der Anschlussbauten sollte die funktionelle Aufgabe übernehmen, über Aufzüge und Treppen die Ostzeile zu erschließen und entfaltet zugleich seine ästhetische Wirkung aus dem bewussten Kontrast von Fachwerks- und Mauerwerksbau. In Erinnerung an die zerstörte Altstadt nehmen die Anschlussbauten der Ostzeile nicht nur den Grundriss des ehemaligen dichtgedrängten Stadtkerns auf sowie die Profile der historischen Gassen, sondern orientieren sich auch am Maßstab der Altstadt, indem sie die alten Traufhöhen und Fensterproportionen übernehmen.⁴⁰ Die Wandflächen sind nur von wenigen kleinen Fenstern durchbrochen, und die südlichen und nördlichen

37 Vgl. Rumpf 1980, S. 1261.

38 Bangert 1986, S. 67.

39 Ebd., S. 66.

40 Siehe Abb. in Nordmeyer 2004, S. 9.

Stirnseiten der Bauten zieren Dreiecksgiebel, welche an die im Krieg zerstörten Häuser erinnern. Durch die beiden Häuserzeilen sind zwei ehemalige Gassen wiedererstanden – die Schwertfeger- und die Rapunzelgasse. Auch die auf diese Weise entstandene vielfältige Dachlandschaft der Anschlussbauten ruft den historischen Stadtkern wieder in Erinnerung. Die Fassade in der Front zum Dom öffnet sich mit einer offenen Pfeilerhalle in Richtung des ehemals freiliegenden Archäologischen Gartens. Die Pfeilerarkaden sollten an die Metzgerstände anknüpfen, die einst als Vorzone zu den dahinterliegenden Läden dienten. Die verglasten Teile der Satteldächer sowie die hoch aufragenden Pfeilerarkaden geben trotz der formalen Anleihen an die Architektur der zerstörten Altstadtbebauung deutlich zu erkennen, dass es sich um zeitgenössische Objekte handelt.

Bei dem Großbau der Schirn erfolgt die Orientierung an der Geschichte dagegen durch eine Architektursprache, die in erster Linie dem Vokabular von Herrschaftsbauten der abendländischen Baugeschichte entstammt. So umfasst das architektonische Vokabular des Ausstellungsbaus einzelne klassische Monumentalformen wie Arkade und Rotunde (siehe **Abb. 31**, S. 140), die eine Vielfalt möglicher Reminiszenzen an historische Vorbilder zulässt. Bei der glasgedeckten Rotunde des Ausstellungsbaus sah sich Bartetzko nicht nur an ein antikes Mausoleum und das römische Pantheon erinnert, sondern auch an staufische Wehrtürme und Bauten der klassizistischen Revolutionsarchitektur.⁴¹ Auch Mathias Schreiber vermutete in dem Rundbau ein der französischen Revolutionsarchitektur entlehntes Zitat.⁴² Als Beispiel sei hier das 1781 vom Architekten Claude-Nicolas Ledoux für den holländischen Grundbesitzer de Witt entworfene Haus genannt, das sich ebenfalls als Rundbau mit einem Kranz kleiner quadratischer Fenster unter dem Gesims darstellt und wie der Galerietrakt der Schirn eingestellte Kolonnaden aufweist.⁴³ Bartetzko zufolge zitiere die Rotunde im Inneren außerdem den kreisrunden Kuppelraum in dem von Schinkel errichteten Alten Museum in Berlin, »dem Inbegriff der bürgerlichen deutschen Museumskultur«⁴⁴ – womit zugleich an die Idee des Kunsttempels angeknüpft wird, die in Schinkels Museum modellhaft verwirklicht ist – und Hilmar Hoffmann fühlte sich beim Wandaufriss an »bekannte Vorbilder von Zentralbauten«⁴⁵ wie etwa die Aachener Pfalzkapelle erinnert.

So zahlreich die Assoziationen an symbolträchtige Würdebauten sind, die dem gesamten Repertoire der Architekturgeschichte entstammen – keinen davon zitieren die Architekten ohne kritische Übernahme und Verweis auf die heutige

41 Vgl. Bartetzko 1986a, S. 35.

42 Vgl. Schreiber 1990a, S. 72 f.

43 Vgl. zur französischen Revolutionsarchitektur Metken/Gallwitz 1971, S. 100; Kunsthistoriker Martin Damus entdeckte außerdem Ähnlichkeiten zu den von Étienne-Louis Boullée entworfenen öffentlichen Monumentalgebäuden wie etwa dem Municipalpalast von 1792, und zur 1928 nach Entwürfen von Gunnar Asplund errichteten Stockholmer Stadtbibliothek. Vgl. Damus 1987, S. 299.

44 Bartetzko/Guthier 1993, S. 92.

45 Hoffmann 1990, S. 243.

Zeit. Die Rotunde ist in Anlehnung an die postmoderne Inkunabel der Stuttgarter Staatsgalerie mit einer flach gedeckten gläsernen Kuppel versehen, die unmerklich auf moderne Baumethoden und Materialien hinweist. Im Inneren fallen die Säulen des Erdgeschosses auf (**Abb. 41**), die keine klassischen Säulen mit korinthischem Kapitell wie in der Rotunde des Berliner Museums sind, sondern rohe aus Sichtbeton gefertigte Stützen, die wiederum im Kontrast zu den inneren, geweißten Säulen der oberen umlaufenden Galerien stehen. Die Betonsäulen bilden zugleich einen schroffen Gegensatz zu der lichten, hellen Glasarchitektur der äußerlich kaum sichtbaren Kuppel der Rotunde. Darüber hinaus zeigt die Außenwand des niedrigeren äußeren Rundbaus, der von einem weit vorkragenden Dachgesims bekrönt ist, einen überraschenden Wechsel zwischen Werkstein und Glas (siehe **Abb. 37**, S. 149). Sobald man um das Gebäude herumgeht, bricht der massiv wirkende Mauermantel abrupt ab und gibt plötzlich den Blick auf eine Glas-Metall-Front frei. Die kontrastierende Gegenüberstellung der Materialien ist hier nicht nur als Verfahren zur Vermittlung zwischen alter und neuer Bebauung zu verstehen. Sie stellt zugleich – wie Bartetzko bemerkte – die Mächtigkeit und den pathetischen Eindruck der Rotunde, den man vom Römerberg aus erhält, in Frage.⁴⁶ Zusammen mit der sichtbaren »Nahtstelle, die den unter Quadern verborgenen banalen Beton bloßlegt«⁴⁷, entlarvt der abrupte Übergang den vollkommen scheinenden Steinbau mit seiner mit Sandstein-Platten verkleideten Fassade als Kulissenarchitektur, die bereits durch die offenen Fugen im Natursteinverband als solche ersichtlich ist. Dieses bewusst eingesetzte Fugendetail ist dabei durchgängig für die Gestaltung konstituierend und akzentuiert die Oberflächenstruktur in der Absicht, die Monumentalität diskret abzumildern.

Die historischen Anleihen, derer sich die Architekten bei der Rotunde bedienen, sind jedoch nicht die einzigen architektonischen Referenzen. Werner Seligmann sah die von *B/SS* entworfene Neubebauung sogar als moderne Entsprechung eines römischen Forums, da sich hier ebenso – wie im antiken Rom – verschiedene architektonische Schöpfungen wie Portikus, Säulenreihe und archäologische Fragmente versammelten.⁴⁸ Aber nicht nur römische Antike, auch die italienische Renaissance dienten dem Architekturtheoretiker als architekturhistorisches Repertoire für seine Vergleiche. Die Schirn zeige etwa Anleihen an Vasaris Uffizien in Florenz, eines der berühmtesten Kunstmuseen der Welt. Dies jedoch weniger in der Formensprache der Architektur als in seinen städtebaulichen Folgen. So wie die Uffizien die Aufgabe als Verbindungsglied zwischen der *Piazza della Signoria* und dem angrenzenden Fluss übernehmen und die räumlichen Beziehungen zwischen diesen Elementen herstellen, so sei auch der Schirn-Entwurf eine Art »stabilisierender, architekturstrategischer Eingriff«⁴⁹ in das Stadtbild. Das Langhaus als offener Säulengang

46 Vgl. Bartetzko 1986a, S. 23 f.

47 Bartetzko 1994, S. 13.

48 Vgl. Seligmann 1986, S. 50 f.

49 Seligmann 1986, S. 49.



Abbildung 41. Schirn Kunsthalle, Innenansicht der Rotunde



Abbildung 42. Galleria degli antichi, Sabbioneta, Provinz Mantua, 1584–1586

erinnerte auch Bartetzko an die Uffizien. Mit dem »Verweis auf Europas erste nachantike Galerie«⁵⁰, aber auch auf die kommerziellen Galeriepassagen des 19. Jahrhunderts sollte sicherlich auch dem »Galeriecharakter« des langgestreckten Kolonnadenbaus der Schirn Rechnung getragen werden. Architektonisch gesehen nimmt der Galerietrakt der Schirn jedoch deutlicheren Bezug auf die *Galleria Sabbioneta* in Mantua (**Abb. 42**). Zwar zeigt die *Galleria* keinen von einem geraden Gebälk überfangenen Säulengang, wie er im Falle der Kolonnaden des Langhauses der Schirn vorliegt, doch die schlichte, weitgehend ornamentlose Fassade und die Reihung der schmucklosen mächtigen Pfeilerarkaden entspricht viel eher der rationalistischen Formensprache der Schirn als derjenigen der Uffizien.

Die klassizistisch ausgeprägte Architektursprache der Schirn weckte auch – nicht ganz ohne Grund – »Erinnerungen an die architektonischen Vorlieben des Nationalsozialismus«⁵¹, etwa durch die monumentale Großform des Gebäudes und der strengen Achse des Kolonnadenbaus. Dabei waren solch klassizistische Bauformen nicht ohne Vorbild in Frankfurt, dessen Erscheinungsbild in der Ära des Stadtbau-

50 Bartetzko/Guthier 1993, S. 92.

51 Schwarz 1988, S. 258.

meisters Johann Friedrich Christian Hess (1785–1845) maßgeblich durch den klassizistischen Baustil geprägt war. Die meisten baulichen Zeugnisse des Klassizismus gingen jedoch während den Bombenangriffen im Zweiten Weltkrieg verloren.⁵² Dieter Bartetzko stellte dennoch gewisse Gemeinsamkeiten mit der Architektur im faschistischen Italien fest. Die Rotunde etwa beschrieb er nicht nur als Zitat des Pantheons, in ihrer Monumentalität erinnerte sie ihn auch an das unter Benito Mussolini ab 1938 errichtete Gelände der Weltausstellung in Rom, der *Esposizione Universale di Roma* (EUR).⁵³ Die Arkadengänge der Anschlussbauten sowie der Schirn mit ihren Betonpfeilern erhielten in diesem Zusammenhang »den Charakter von wuchtenden Ordnungsmächten«⁵⁴, die sowohl den Archäologischen Garten sowie den »Schwarzen Stern« in den Griff nehmen würden. Ähnlich deutete auch Kunibert Bering die Schirn als Herrschaftsarchitektur, die Bauformen des Nationalsozialismus benutze. Anstoß nahm er sowohl an der Rotunde als Würdeform und ihrer augenscheinlichen Massivität als auch an den strengen Pfeilerarkaden, die den Besucher in bestimmte vorgegebene Achsen zu »zwingen« versuchten.⁵⁵

Die mächtigen Pfeiler des Kolonnadenbaus mussten gerade durch ihre ausgeprägte Höhe und strenge Reihung Assoziationen zur Architektur der 1930er Jahre wecken. Es scheint vor diesem Hintergrund nicht allzu weit hergeholt, die Schirn mit einer monumentalen Anlage des Nationalsozialismus zu vergleichen, wie man sie etwa in Berlin mit der unter Albert Speer geplanten Neuen Reichskanzlei findet. Doch bei näherer Betrachtung unterscheidet sich der Frankfurter Bau doch deutlich von den Großbauten, wie sie der Nationalsozialismus hervorgebracht hat. Martin Damus hat auf diese entscheidenden Unterschiede hingewiesen.⁵⁶ Demzufolge stellt nicht nur die Gestaltung des die Rotunde umgebenden Kreissegmentes mit seinen bereits erwähnten abrupten Übergängen zwischen Stein und Glas die monumentale Wirkung des Gebäudes als Herrschaftsarchitektur in Frage, auch die glatte Flächigkeit der Fassade stehe im deutlichen Gegensatz zu den kräftig profilierten und massigen Wänden der nationalsozialistischen Monumentalbauten. Zudem herrschen weder Symmetrie und Einheitlichkeit vor, die Damus als die wesentlichen Merkmale einer faschistischen Architektur ausmacht. Denn die Schirn bestehe aus vielen unterschiedlichen Teilen und sei trotz der verbindenden Rotunde nicht auf eine Mitte bezogen, sondern strahle nach vielen Seiten in die Umgebung aus. Während sich der Eingang der Schirn vom Römer aus erschließt, der als offener Arkadengang Richtung Norden eine öffentliche Atmosphäre erzeugt und – bis zur Errichtung des neuen *Stadthauses* an dieser Stelle – einen kleinen Platz mit Blick auf den Archäologischen Garten schuf, wird die andere südlich angrenzende Seite zur Saalgasse

52 Vgl. hierzu Hils 1988.

53 Bartetzko 1991, S. 36. Zum Städtebau unter Mussolini und dem EUR-Gelände vgl. Bodenschatz 2011, insbes. S. 177–207.

54 Bartetzko 1986a, S. 166.

55 Bering 1989, S. 63.

56 Vgl. Damus 1987, S. 301.

durch das lange Arkadenhaus abgegrenzt, sodass die dort befindliche Häuserzeile zum Bestandteil der innerstädtischen Wohnbebauung wird. Die Verwendung der klassischen Achse verweist letztlich auch auf die postmodern geprägte Stadtraumtheorie von Rob Krier, die im Sinne einer »Stadtreparatur« bewusst auf bewährte Raumtypen zur Wiederherstellung gestörter räumlicher Zusammenhänge setzt.

Wenn man die Schirn also nicht mit einer faschistoiden Anlage vergleichen kann, – eine architekturhistorische Rückkoppelung, die dem gewünschten Architekturbild der Stadt sicherlich *nicht* entsprochen haben dürfte –, so stellt sich die Frage, aus welchem Grund solch traditionsreiche Bauteile wie etwa Rotunde und Pfeilerhalle zur Anwendung kommen und auf welche Bedeutung diese verweisen sollen, wenn nicht auf die eigene Geschichte des Ortes? Mit der Verwendung von traditionellen und bedeutungsgeladenen Würdeformen ist immer auch ein repräsentativer Anspruch verbunden. Doch hier werden weder Partei noch Staat repräsentiert, sondern mittels Architektur soll ein kultureller Anspruch nach außen getragen werden. Es spricht schließlich auch eine hintergründige Gelehrtheit aus der Verwendung von Zitaten römisch-antiker Architektur, die wiederum auf die Urgründe der klassischen europäischen Baukunst verweisen. Mit der Schirn entstand Anfang der achtziger Jahre ein städtisches Kulturzentrum im Herzen der Frankfurter Altstadt, das dem Bürger die Möglichkeit vielfältiger kulturelle Angebote bieten und für jeden offen zugänglich sein sollte. Das Element der Natursteinverkleidung, das integraler Bestandteil des Entwurfes ist, verweist in seiner Materialität gleichermaßen auf bedeutende öffentliche Gebäude der Stadt wie Börse oder Stadel. Dem Bau liegt demnach – funktionell gesehen – ein zutiefst demokratisches Verständnis zugrunde, auch wenn die jahrzehntelang hinausgezögerte Bebauung an prominenter Stelle zwischen Dom und Römer eine gewisse Selbstdarstellung der Stadt, die ab dem Ende der siebziger Jahre mit der Schaffung eines neuen Image ein neues kommunalpolitisches Konzept verfolgte, mit einschließt.

Es ist aber nicht nur der kulturelle Anspruch, der durch die Architektur zum Tragen kommt. Auch wenn es die Verwendung von »althergebrachten Würdeformen von Rotunde, Portikus und Pfeiler«⁵⁷ auf den ersten Blick nicht vermuten lässt, so sollten sie dennoch auf die spezifische Geschichte des Ortes verweisen. Im Mittelpunkt des gestalterischen Konzeptes stand die Frage, auf welche Weise sich die *Bedeutung* des Römerbergs als zentraler Ort der ehemals Freien Reichstadt und Krönungsstadt der deutschen Könige und Kaiser architektonisch-bildhaft manifestieren kann. Die architektonischen Anleihen an symbolisch aufgeladene Würdebauten der Vergangenheit am Bau der Schirn verweisen in diesem Zusammenhang weniger auf die bauliche Vergangenheit des Ortes als vielmehr auf seine Funktion als Krönungsort der Könige und Kaiser, die Frankfurt über mehrere Jahrhunderte innehatte. Was im Kontext der einstigen kleinteiligen Frankfurter Altstadt fremd anmuten mag, erschien den Architekten als geeignetes Mittel, um auf das Bedeutungsvolle

57 Bartetzko 1986a, S. 164 f.

des historischen Ortes hinzuweisen und die verlorene Identität des Platzes wieder sichtbar zu machen, ohne dass konkrete lokale Gestaltungselemente übernommen werden. Auf diese Weise wird man nicht nur der historischen Bedeutung des Ortes gerecht, die Vergegenwärtigung von Traditionen bietet zudem Identifikationspotential für die Bewohner der Stadt Frankfurt, das ihnen nicht nur Orientierung anhand einprägsamer Formen ermöglicht, sondern auch die geschichtlichen Dimensionen des Ortes ins Bewusstsein ruft.

Der Bezug auf sinnfällige Bautypen und die damit beabsichtigte Hervorhebung der Bedeutung des Platzes als Ort der Krönungsfeierlichkeiten birgt jedoch nicht nur die Gefahr, dass solch ferne Reminiszenzen vom Betrachter gar nicht erst verstanden werden, sondern auch die Gefahr einer selektiven Bezugnahme auf die Geschichte, die lediglich eine bestimmte historische Dimension des Ortes in Vernachlässigung anderer Dimensionen hervorhebt. So war etwa Bartetzko der Meinung, dass die »Erinnerung an den Untergang der alten Stadt« bei der Neugestaltung des Dom-Römerberg-Bereiches zu kurz gekommen sei und demnach einer »Flucht vor vermeintlichen oder tatsächlichen Fehlschlägen der Geschichte« gleichkomme.⁵⁸ Aber wie sollten diese Erinnerungen aussehen? Mahnmale in Form von Ruinen, wie sie etwa in Berlin mit der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche eindrucksvoll erhalten sind, existierten in Frankfurt schon lange nicht mehr. Die Aufräumarbeiten nach dem Zweiten Weltkrieg hatten die letzten Überreste der alten Häuser endgültig beseitigt. Der Entwurf der Berliner Architekten stellte mit dem bis an den Domturm grenzenden Bau der Schirn demnach keinen nie dagewesenen öffentlichen Platz vor der westlichen Seite des Sakralbaus her, sondern beabsichtigte, den Verlust der zuvor eng bebauten Altstadt durch das Freilassen eines Ruinenfelds vor dem Dom vor Augen zu führen. Ebenso wie der heute nicht mehr vorhandene »Tisch« vor der Rotunde der Schirn sollte der inszenierte Archäologische Garten vor dem Dom in seiner fragmentarischen Erscheinung auf die Geschichte des Ortes verweisen⁵⁹ und die heterogenen Elemente der Bebauung miteinander in Beziehung setzen.

Vor diesem Hintergrund erscheint es als geeignete Herangehensweise der Architekten, lediglich Assoziationen zur untergegangenen Altstadt herzustellen statt sie in den alten Formen wiederherzustellen, als sei dieser Platz nie zerstört worden. Dieses assoziative Vorgehen veranschaulicht die Saalgasse exemplarisch, aber auch der Gebäudekomplex der Schirn und die Anschlussbauten der Ostzeile zeigen einen solchen bildhaften Umgang mit der Vergangenheit. Bei der Schirn geschieht dies lediglich mittels äußerst subtiler Verweise auf die bis ins Mittelalter zurückgehende Struktur jenes Altstadtbereiches zwischen Dom und Römer. Eine identitätsstiftende Wirkung und damit eine Bedeutung für den Ort werden jedoch in erster Linie über symbolisch aufgeladene Formen, die auf die einstige Rolle in der Geschichte verweisen, und über Bezüge zu den städtebaulichen Gegebenheiten der Umgebung generiert.

⁵⁸ Ebd., S. 23.

⁵⁹ Vgl. Bangert 1986, S. 66.

Evokation der Geschichte: Die Saalgasse als Reminiszenz an die ehemalige Altstadt

Während es im gestalterischen Konzept der Schirn von Anfang an nicht vorgesehen war, die kleinteilige Struktur des zerstörten Stadtkerns wieder mit konkreten architektonischen Mitteln in Erinnerung zu rufen, sollte mit der Saalgasse bewusst eine Häuserreihe mit altstädtischem Charakter geschaffen werden, die an eine einst bedeutende historische Altstadtstraße erinnert. Das Wissen um die Geschichte des Ortes ist auch hier von entscheidender Bedeutung, um den Bewohnern der Stadt wieder die Möglichkeit der Identifikation mit dem historischen Ort zu bieten.

Die Saalgasse, deren Ursprünge bis ins Mittelalter zurückreichen, war wie die restliche Altstadt Frankfurts fast vollständig während den Bombardierungen im Zweiten Weltkrieg zerstört worden. Durch die Nähe zu dem ab 1150 an ihrem westlichen Ende errichteten Saalhof als herrschaftliches Anwesen der Staufer bildete die schmale Gasse bereits im Hochmittelalter einen innerstädtischen Mittelpunkt (siehe **Abb. 38**, S. 151). Mit dem Umbau des Saalhofes zum Messequartier im 14. Jahrhundert entwickelte sich schließlich ein reges Messengeschäft,⁶⁰ das zu einem vielfältigen Leben in der Saalgasse beitrug. Bis ins 19. Jahrhundert hinein blieb sie eine der wichtigsten Altstadtstraßen in Frankfurt, die zudem parallel zum Krönungsweg zwischen Dom und Römer verlief. Der ehemalige Altstadtverwalter Fried Lübbecke beschrieb die Saalgasse kurz vor ihrer Zerstörung als eine der ansehnlichsten Altstadtgassen.⁶¹ Sie lag in einem Bereich des mittelalterlichen Stadtkerns, der durch das dort befindliche Viertel der Handwerker, Metzger und Krämer bestimmt war, in dem sich enge Gassen und dicht stehende Häuser auf kleinster Fläche drängten. Die Saalgasse nahm ihren Anfang auf der Höhe der Nikolaikirche und endete am Weckmarkt, dem Platz vor dem Dom. Die Ursprünge der Nikolaikirche reichen archäologischen Erkenntnissen zufolge bis ins 12. Jahrhundert, als sie unter den Staufern als Hofkapelle entstand.⁶² Die Nähe der Saalgasse zu vorhandener historischer Bausubstanz wie der Saalhofkapelle, der Nikolaikirche und dem Dom weist noch heute auf ihre zentrale Position innerhalb der ehemaligen Altstadt hin.

Auf der Höhe des Durchgangs zum Main, dem sogenannten Geistpförtchen, weitete sich die Saalgasse zu einem kleinen, trichterförmigen Platz aus, auf dem der Heilig-Geist-Brunnen⁶³ stand (**Abb. 43**). Sowohl der Brunnen als auch der gesamte Platz waren nach dem ehemaligen Hospital *Zum Heiligen Geist* benannt, das bis 1840

60 Siehe auch Kap. 2.1.1.

61 »Die Saalgasse war im Mittelalter eine der vornehmsten der Stadt, [...] in dessen Nähe zu wohnen gewiss ehrenvoll war.« Lübbecke 1924, S. 53.

62 Fischer 1992, S. 84 f. Ihre heutige Erscheinung geht auf das 15. Jahrhundert zurück. Die heute noch vorhandene Saalhofkapelle, die wohl gleichzeitig mit der alten Nikolaikapelle entstanden ist, diente vermutlich nur als Familienkapelle. Vgl. auch Arens 1977, S. 2.

63 Der Brunnen ist bei der Zerstörung der Altstadt nicht vernichtet worden. Die erhaltene Figur fand 1967 als Tugendbrunnen an der Ecke Hasengasse/Töngesgasse in Frankfurt einen neuen Standort.



Abbildung 43. Saalgasse nach Osten, Heilig-Geist-Plätzchen, um 1935

an dieser Stelle gestanden hatte.⁶⁴ Als einer der wenigen größeren Plätze in der engen und verwinkelten Altstadt, war das Heilig-Geist-Plätzchen in der Saalgasse ein beliebter Treffpunkt für die Bewohner. Als Sinnbild der Altstadtromantik zählte der Platz, an dem barocke und gotische Häuser malerische Winkel bildeten, nach 1900 zu den »Touristen-Attraktionen« von Frankfurt.⁶⁵

Die nebeneinander gereihten Häuser in der Saalgasse waren durch eine vielfältige Gestaltung geprägt, welche der über Jahrhunderte gewachsenen Stadtstruktur geschuldet war. Die Vielgestaltigkeit, die sich heute noch gut anhand des Altstadt-Modells der Gebrüder Treuner nachvollziehen lässt, trat insbesondere durch die unterschiedlichen Höhen und Breiten der Häuser und die differierende Farbigkeit in Erscheinung. Allen Häusern gemein waren, neben den steilen, oft verschiefernten Giebeln, die zahlreichen, auf dem Dach sitzenden Zwerchhäuser, sowie die vier bis fünf vorkragenden Geschosse und die gleichmäßige Anordnung der schmalen, hochrechteckigen Sprossenfenster. Der baulichen Entwicklung in der Altstadt entsprechend, boten sich die Häuser in der Saalgasse ebenfalls als verputzte Fachwerkbauten dar, deren Erdgeschosse in Massivbauweise aus Stein errichtet wurden. Die Erdgeschosse mancher historischer Doppelhäuser waren in einen Durchgang zwischen Bender- und Saalgasse aufgelöst. In den torartigen Durchgängen befanden sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts die sogenannten Schirne, die wie in all den umgebenden Gassen dem Fleischverkauf dienten.

Nach der Zerstörung der Altstadt mitsamt der Saalgasse im Jahr 1944 waren einige Erdgeschossarkaden erhalten geblieben, in denen sich die Bewohner Notwohnungen und Läden einrichteten. Nachdem sich der Magistrat der Stadt im Jahr 1952 jedoch für eine vollkommen neue Altstadtbebauung entschieden hatte, wurden die Reste der historischen Bauten und Arkaden endgültig beseitigt.⁶⁶ Während des Wiederaufbaus, bei Zeilenbauten entlang des nördlichen Mainufers und um den Dom entstanden, blieb die Saalgasse ein Fragment. Lediglich ein Teilstück ihrer Südseite wurde neu bebaut, indem man das Gasthaus *Zum Storch*, einem aus der Renaissance stammenden Doppelhaus, das am östlichen Ende der Saalgasse gestanden hatte, neu errichtete (**Abb. 44**), sowie im Anschluss einen flachen Zeilenbau realisierte, der später das Gemeindehaus der Paulskirche beherbergte.⁶⁷ Nach diesen ersten Aufbauversuchen in den fünfziger Jahren – und mit Ausnahme eines in den sechziger Jahren errichteten Zeilenbaus, dem heutigen evangelischen Frauenzentrum – stagnierte der Wiederaufbau der Saalgasse, der noch weitere dreißig Jahre auf seine Vollendung warten sollte.

Mit der 1984–1989 im Rahmen des Dom-Römerberg-Wettbewerbs erfolgten Wiederherstellung der Altstadtstraße mit 14 Stadthäusern sollte die verlorene historische Identität des Ortes endlich wieder sichtbar gemacht werden. Um die »Viel-

64 Vgl. Lübbecke/Hartmann 1950, S. 166.

65 Vgl. Bartetzko 1991, S. 136.

66 Vgl. ebd., S. 137.

67 Vgl. ebd., S. 138.



Abbildung 44. Saalgasse nach Westen mit Gasthaus Zum Storch (links)



Abbildung 45. Saalgasse, Eckhäuser am Weckmarkt, Entwurf v. BJSS

gestaltigkeit« des früheren Stadtkerns wiederaufleben zu lassen,⁶⁸ beauftragte die Stadt eine Reihe von jungen Architekten, die am Dom-Römerberg-Wettbewerb teilgenommen hatte und die nun anhand der Saalgasse ihre eigenen Vorstellungen von zeitgenössischer Wohnhausarchitektur in der Altstadt realisieren sollte.⁶⁹ Die individuell gestaltete Häuserreihe, die bewusst für die gehobene Schicht Frankfurts gedacht war,⁷⁰ sollte nicht nur den »Gestaltungswillen« des Magistrats der Stadt zum Ausdruck bringen,⁷¹ sondern auch einem interessierten Fachpublikum die Produktion international renommierter Architekten musterbuchartig vorführen. Neben der Bevorzugung ausländischer Architekten von internationalem Rang wurde insbesondere Frankfurter und hessischen Architekten, deren Arbeiten im Wettbewerb aufgefallen waren, der Vorrang gegeben.⁷² Um den Übergang harmonisch zu gestalten, wurden die direkt an die Schirn und an die östliche Platzkante zum Dom angrenzenden Parzellen an die ersten Preisträger – Bangert, Jansen, Scholz, Schultes – vergeben (**Abb. 45**), während das Doppelhaus am westlichen Ende der Saalgasse mit den Hausnummern 28–30 von Klaus Peter Heinrici und Karl-Georg Geiger gestaltet wurde (**Abb. 46**). Die aus Frankfurt stammenden Architekten hatten zwar nicht am Römerberg-Wettbewerb teilgenommen, da sie aber für die Rekonstruktion des Hauses »Schwarzer Stern« und der dahinterliegenden modernen Anschlussbauten zuständig waren, wurden sie mit einem zusätzlichen Gebäude in der Saalgasse beauftragt. Die übrigen Parzellen wurden an zehn weitere, aus den den Preisen und Ankäufen des Wettbewerbs ausgewählte Architekten vergeben. Zu ihnen gehörten das Frankfurter Architekten-



Abbildung 46. Haus Saalgasse 28, Entwurf v. Heinrici & Geiger

68 Vgl. BJSS 1984, S. 38.

69 Zum Planungsverfahren, siehe Borchers 1984, S. 29 f. Die Entwürfe der einzelnen Häuser entstanden in langwierigen Arbeitsprozessen, unter dem Eindruck der Zusammenarbeit mit dem Projekt leitenden Hochbauamt und den übrigen Architekten. Seit 1984 hatte Roland Burgard die Leitung der *Projektgruppe Römerberg* inne und betreute die Ausbauphase und die Gesamtfertigstellung der Schirn bis Februar 1986.

70 Zu den potentiellen Käufern sollten nach Angaben des Stadtkämmerers Ernst Gerhardt Ärzte, Juristen, Bankiers und Künstler gehören. Vgl. Gellersen 1981, S. 13.

71 Mit dem »einmaligen Werk« der Stadthäuser habe die Stadt, laut Kämmerer Ernst Gerhardt, ihren Gestaltungswillen zum Ausdruck bringen wollen. Vgl. Kaiser 1988, S. 45.

72 Es wurde jedoch nicht der Reihenfolge in der Preisvergabe nach vorgegangen, sondern »nach Entwürfen Ausschau gehalten, die für den Wohnbereich interessante, eigenständige Lösungen erwarten ließen.« Borchers 1984, S. 29.

team Berghof, Landes, Rang, der Architekt Christoph Mäckler aus Frankfurt sowie Jourdan, Müller und Albrecht, die Architekten Unglaub und Horvath und die Planungsgemeinschaft Fischer, Glaser, Kretschmer, ebenfalls aus Frankfurt. Des Weiteren erhielten die Architekten Eisele + Fritz aus Darmstadt und das Büro von Gerkan, Marg und Partner (GMP) aus Hamburg sowie Peter Aribert Herms aus Berlin und die beiden international renommierten Architekten Charles Moore und Adolfo Natalini, einen Auftrag zur Errichtung jeweils eines Hauses in der Saalgasse.

Trotz der Tatsache, dass der Ort aufgrund der Zerstörungen im Krieg und der bewussten Beseitigung von Bausubstanz in den Nachkriegsjahren nur noch wenige historische Fixpunkte aufzuweisen hatte, zielten die Bestrebungen der Neubebauung darauf ab, die architektonische Gestaltung eng an Kontexte der räumlichen und geschichtlichen Umgebung anzuschließen, auch wenn dies nur in einem assoziativen Sinne geschehen konnte. Den Rahmen für einen solchen assoziativen Umgang mit Architektur bildeten zunächst ganz konkrete Grundlagen wie der topografische Bezug, die Aufnahme des ehemaligen Verlaufs der Altstadtgasse und die Reihung der Häuser, mit denen man eine Annäherung an die historische Bebauung erreichen wollte. Während sich der langgestreckte Kolonnadenbau der Schirn an den Baufluchten des wiederaufgebauten Fachwerkhäuses »Schwarzer Stern« orientiert und den Verlauf der historischen Bendergasse wiederaufnimmt, folgt die angrenzende Häuserzeile dem Verlauf der zerstörten Saalgasse (siehe **Abb. 38**, S. 151). Im Gegensatz zum Vorkriegszustand ist die heutige Saalgasse allerdings weitaus breiter angelegt, auch wenn sie für unsere heutigen Verhältnisse noch immer als schmal gilt. Lediglich das Heilig-Geist-Plätzchen, bei dem es sich einst um eine großzügige Erweiterung in der engen Gasse handelte und das durch eine Pforte zum Main hin führte, ist heute nur noch ein kleiner Durchgang auf der Höhe des zur Schirn gehörigen Seitentrakts, der größtenteils von den Bauten der Nachkriegsjahrzehnte überbaut wurde. Die neu errichteten Häuser an der Saalgasse passen sich zudem der gegebenen Topografie des Geländes an, die durch einen leichten Anstieg zum Römerberg geprägt ist. Die Kunsthalle und die beiden Häuserzeilen gruppieren sich demnach um zwei halböffentliche Innenhöfe, die den Höhenunterschied zum einstigen Domhügel, zwischen Bender- und Saalgasse, ausgleichen (**Abb. 47**).

Weitaus schwieriger als die Einfügung in die topografischen Gegebenheiten und die Einbindung in Ost-West-Richtung zwischen den zwei markanten Punkten des Domes und der Nikolaikirche gestaltete sich die Rücksichtnahme auf die vorhandene Bebauung in unmittelbarer Nähe der Saalgasse, die zum Zeitpunkt der Neuerrichtung im Wesentlichen aus der an der Südseite der Saalgasse befindlichen Wohnbebauung aus den fünfziger und sechziger Jahren bestand (siehe **Abb. 44**, S. 166). Die Gebäude, die ab 1952 im Zuge des Wiederaufbaus am Mainufer als sozialer Wohnungsbau entstanden sind, erinnern mit den straßenabgewandten begrünten Innenhöfen an die schmucklosen Flachbetonbauten, die im Frankfurt der zwanziger Jahre in den Siedlungen von Ernst May entstanden sind. Die Wohnbauten, die aufgrund der wesentlich geringeren Traufhöhe als Breite äußerst blockhaft im Straßenbild wirken, bilden gerade hinsichtlich ihrer niedrigen Proportionen ei-



Abbildung 47. Ansicht des östlichen Innenhofs zwischen Saalgasse und Schirn

nen starken Kontrast zu den gegenüberliegenden, steilen Stadthäusern. Vielen Zeitgenossen war gerade diese ungleiche Gegenüberstellung ein Dorn im Auge. Architekturkritiker Klaus-Dieter Weiß gab noch vor der Fertigstellung der Häuser, die anfangs für rund eine Millionen Mark an wohlhabende Interessenten verkauft werden sollten,⁷³ zu bedenken, dass sich der »soziale Konflikt« hier wohl »kaum vermeiden lassen« werde,⁷⁴ und das Frankfurter Stadtmagazin *Pflasterstrand* zog nur zwei Jahre später – im 1990 veröffentlichten Artikel »Postmodernes Legoland« – das vor diesem Hintergrund bereits abzusehende Fazit, die »Stadthäuser« hätten »nicht nur die formalen, sondern auch die sozialen Gegensätze verschärft«.⁷⁵ Dieter Bartetzko sah in dem architektonischen Kontrast der Häuser zwar auch »Manifestationen einer sozialen Hierarchie«, milderte dieses Urteil jedoch durch die Erkenntnis ab, dass dies letztlich unter den gegebenen Umständen unvermeidbar sei und zudem den generellen »krassen architektonischen wie sozialen Gegensätzen« der Stadt entspreche.⁷⁶ Verstärkt hat sich diese Situation freilich durch die »neue« Frankfurter Altstadt, deren 2018 fertiggestellten Häuser ausschließlich Luxuswoh-

73 Vgl. Mick 1981, S. 37.

74 Weiß 1988, S. 2021.

75 Möhrle 1990, S. 70.

76 Bartetzko 1994, S. 11.

nungen beherbergen und mit dem sozialen Gefüge der historischen Altstadt kaum noch etwas gemein haben.

Im Gesamtkonzept der Dom-Römerberg-Bebauung erfüllt die postmoderne Häuserzeile an der Saalgasse jedoch durchaus ihren Zweck. Denn obgleich die neu errichteten Häuser die gegenüberliegenden Flachbauten zum Teil um mehrere Geschosse überragen, vermitteln sie in ihrer Höhe zu den am Römerberg gelegenen Großbauten – insbesondere zur Schirn, die sich hinter den Neubauten an der Saalgasse erhebt. Bei den senkrecht zum Main verlaufenden Gebäuden, die mit ihren Giebeln zur Saalgasse hin zeigen, wie etwa dem Gasthaus *Zum Storch* und dem heute mit einem gelben Anstrich versehenen flachen Wohnbau, erscheint das Proportionsverhältnis zudem weniger problematisch, da diese in der Firsthöhe nahezu der Neubebauung an der Saalgasse entsprechen. Die Farbigkeit, wie sie sich heute an den Fünfziger-Jahre-Bauten darstellt, war zum Zeitpunkt der Neuerrichtung der Saalgasse noch nicht gegeben.⁷⁷ Die Eintönigkeit der blassen, cremefarbenen Fassaden muss vielmehr einen weiteren unübersehbaren Widerspruch zu der bunten Farbigkeit der postmodernen Häuser gebildet haben. Heute erhält das Straßenbild einen wesentlich harmonischeren Eindruck, da die zur Saalgasse gelegenen Fassaden der flachen Wohnbauten später einen neuen, kräftigen Anstrich erhielten.

Die Berücksichtigung der nach dem Krieg entstandenen Bebauung, die sich endgültig von dem mittelalterlichen Straßengrundriss gelöst hatte, gehörte offenbar nicht zu einem der vorrangigen Ziele der Architektur, die unter der Prämisse der Wiederherstellung einer historischen Altstadtstraße entstehen sollte. Die Proportionen der gegenüberliegenden Bebauung dienten lediglich der Orientierung, waren jedoch nicht der grundlegende Maßstab für die Häuser. Die städtebauliche Einfügung erfolgte vielmehr durch die Aufnahme des historischen Verlaufs der Saalgasse sowie die Einbindung in die topografischen Gegebenheiten des Grundstücks. Die Gestaltungsmaßnahmen der Saalgasse geschahen daher – anders als bei der Schirn – nicht unter dem Eindruck der aktuellen städtebaulichen Situation und der umgebenden Bebauung, sondern in erster Linie vor dem Hintergrund einer formalen Annäherung an die an dieser Stelle bis zu ihrer Zerstörung gelegenen Altstadthäuser.

Jedes der Häuser wurde viergeschossig und nach historischem Vorbild giebelständig errichtet. Eine individuelle Gestaltung diente der Wiederaufnahme des Altstadtcharakters der früheren Wohnbebauung mit ihren unterschiedlichen Fassaden- und Giebelformen. Die Anbringung von Erkern, außerdem die Verwendung von Sockelgeschossen und ortstypischen Materialien wie Schiefer und Rotsandstein dienten ebenfalls dem Bemühen, an das Zerstörte anzuknüpfen.⁷⁸ Der Erker als

77 Die Bauten seien dem damaligen Baudezernenten zufolge zur Zeit des Wettbewerbs noch »in einem verwaschenen eierschalig kaisergelbigem Ocker-Creme« gehalten gewesen. Haverkamp, schriftl. 2013.

78 Schieferdächer wurden seit dem ausgehenden 14. Jh. stilprägend für das Stadtbild, als man wegen der Brandgefahr die ursprünglichen Stroh- und Holzschindeldächer ersetz-

architektonisches Element war allerdings in der historischen Saalgasse kaum an den Fassaden vorzufinden und auch in Frankfurt eine Seltenheit. Er ist daher vielmehr als Bestandteil einer Formgebung zu sehen, die im Allgemeinen einer historischen Altstadt zugeschrieben wird. Das Bauelement des Erkers wurde als Motiv traditionell deutscher Bauweise verstanden⁷⁹ und schien in diesem Sinne auch einen wichtigen Beitrag zur Wiederbelebung einer verlorenen Altstadtstraße leisten zu können. Der Wiedergewinnung historischer Authentizität diente außerdem die bereits während der Planung festgelegte Bestimmung, dass, in Anlehnung an die mittelalterliche Bebauung, innerhalb der Gebäude verschiedene Nutzungen zu beherbergen seien. Dementsprechend wurden Läden im Erdgeschoss, die für eine Belebung des Straßenraums sorgen sollten, und Wohnungen darüber vorgesehen. Bei der Planung ließ man außerdem genügend Raum zwischen dem Gebäude der Schirn und den Häusern der Saalgasse, der als Innenhof für die Bewohner genutzt werden sollte. Neben diesen Rahmenbedingungen oblag es den einzelnen Architekten, anhand der eigenen, individuellen Gestaltung in freien Formen an das Zerstörte anzuknüpfen.

Die Tatsache, dass jeder der zwölf teilnehmenden Architekten seine eigenen Ideen anhand der Gestaltung eines Stadthauses formulieren konnte, trug erheblich zur Vielfalt der Häuserreihe bei. Bei nahezu vollkommener Gestaltungsfreiheit war es von Beginn an ein schwieriges Unterfangen, einen Ausgleich der jeweiligen Architektursprachen zu erreichen. In Anbetracht eines solchen Verfahrens gab Bartetzko bereits 1986, noch vor der Fertigstellung der Häuser, zu bedenken, dass hier die in ganz Frankfurt zu beobachtende »Dekorationssucht« lediglich kulminieren werde.⁸⁰ Den »Eindruck eines willkürlich zusammengestellten Stilsammelsuriums«⁸¹ verlor der Architekturkritiker auch wenige Jahre nach Fertigstellung der Häuser nicht. *SPIEGEL*-Redakteur Karl-Heinz Krüger prophezeite 1984, dass »diese Gassenhauer kein Gesamtkunstwerk, sondern allenfalls ein Patchwork der Postmoderne werden« würden.⁸² Andere verglichen die Saalgasse angesichts ihrer »angestrengt miteinander konkurrierender Schauffassaden«⁸³ mit der *strada novissima* auf der Venedig-Biennale oder behaupteten, in der Saalgasse befänden sich lediglich »Solisten«, »die alle laut und enthusiastisch ihr Instrument«⁸⁴ spielten, doch darüber hinaus keine gemeinsame Melodie aufzuweisen hätten.

te. Im 16. Jh. begann man ebenfalls aus Gründen des Brandschutzes die Erdgeschosse in Massivbauweise zu errichten und sich auf wenige auskragende Stockwerke in Fachwerk zu beschränken. Vgl. Engelhardt 1990, S. 12.

79 Vgl. Brönner 1983, S. 212.

80 Bartetzko 1986a, S. 72.

81 Bartetzko 1991, S. 139.

82 Krüger 1984, S. 151.

83 Jaeger 1985, S. 128.

84 Joedicke, 1988, S. 88.

Was angesichts dieser Kritik in den Hintergrund geriet, war die Antwort der Architekten auf die städtebauliche Herausforderung und auf die Frage nach dem Umgang mit dem historischen Kontext. Die nähere Betrachtung der Häuser zeigt, dass der Großteil der Architekten sich durchaus bemühte, den städtebaulichen Rahmen – im Sinne einer Straßenrandbebauung, die auch als Einheit erkennbar bleiben sollte – so weit als möglich zu erfüllen, den darin angelegten Interpretationsspielraum aber derart nutzte, dass die individuelle Sprache der Architektur als wesentliches Merkmal der Häuser erhalten blieb und auch heute noch ein anschauliches Bild von den verschiedenen Möglichkeiten postmoderner Wohnarchitektur abgibt.

Vor allem der Umgang mit der Kleinmaßstäblichkeit der Häuser zeigt sich bei den beteiligten Architekten auf unterschiedlichste Weise und steht insbesondere im Zeichen des Bemühens um eine zeitgemäße Interpretation eines Altstadthauses und zugleich um einen Ausgleich zum geringen Ausmaß des Grundstücks. Die Architekten versuchen in diesem Sinne, trotz der technischen und konstruktiven Eingriffen, auf engstem Raum dem Haus baukörperlich und innenräumlich eigenständige Qualität zu verleihen. So zeichnen sich alle Häuser durch eine vorwiegend moderne Formensprache aus, die lediglich dadurch variiert erscheint, inwieweit die Architekten sich den städtebaulichen Forderungen beugen und in welchem Maße die altstadttypischen Elemente für die jeweilige Gestaltung der Häuser umgesetzt beziehungsweise weiterinterpretiert werden.

Die vom Berliner Architekturbüro *BJSS* entworfene Eckbebauung, die sich über die Grundstücke an der Saalgasse 2–4 und am Weckmarkt 8 erstreckt (siehe **Abb. 45**, S. 166), zeichnet sich dadurch aus, dass die Architekten versuchten, die städtebaulichen Forderungen nach Erfüllung eines charakteristischen Altstadthauses mit den von ihnen angewandten modernen Elementen und Materialien in Einklang zu bringen und zugleich eine angemessene Einfügung in die Umgebung zu erzielen. Ihr am östlichen Ende der Saalgasse gelegene Grundstück ist durch eine besondere städtebauliche Lage bestimmt, da es der unmittelbaren Nachbarschaft der historischen Bauten von Dom und Leinwandhaus sowie der ebenfalls von den Architekten geplanten Kunsthalle ausgesetzt ist, denen es sich in entsprechend zurückhaltender Weise unterzuordnen hatte. Das am Weckmarkt gelegene dreiteilige Eckhaus nimmt demnach in Größe und Maßstab sowie Farbigkeit Bezug auf den Kopfbau des langen Galerietrakts der Schirn. Ebenso wie das Gebäude der Kunsthalle zeichnet sich die Eckbebauung von *BJSS* durch eine klare Fassade aus, deren Mauerwerk unverputzt blieb. Das helle Betonstein-Sichtmauerwerk besitzt dabei eine ganz eigene Materialästhetik für die Gebäude, welche die Architekten bewusst wählten, um einen der Umgebung entsprechenden Gebäudetypus zu entwerfen. Als Orientierung am historischen Maßstab diente den Architekten dagegen die Gestaltung der ehemaligen Doppelhäuser, die bis zur Zerstörung an dieser Stelle am Weckmarkt gestanden hatten (**Abb. 48**).⁸⁵ Wie ihre Vorgänger sind die zur Saalgasse hin orientierten Häuser

85 Vgl. *BJSS* 1984b, S. 17.



Abbildung 48. Historische Häuser am Weckmarkt, 1937

giebelständig. Die steilen Giebel sind jedoch ganz im Sinne der Moderne vollständig verglast. Auch brachten die Architekten keinen altstadttypischen Erker an den Fassaden an, sondern betonten lediglich die Mittelpartie durch die symmetrische Ansammlung der Fensterflächen, die sich gleichermaßen an den Vorgängerbauten orientiert. Die Erinnerung an die Kleinteiligkeit der früheren Fachwerkbauten erfolgt bei diesen Bauten trotz der Verwendung großformatiger Öffnungen mittels der Rasterung der Fensterprofile, die in abgewandelter Form ebenfalls den im Erdgeschoss angebrachten Fenstern der zerstörten Häuser entspricht.

Auch das Haus der Architektengemeinschaft von *Gerkan, Marg und Partner* (GMP) (**Abb. 49**) in der Saalgasse 8 lässt trotz der äußerst modernen Umsetzung der geforderten architektonischen Elemente Assoziationen zur Frankfurter Altstadt zu. Sie entwarfen eine optisch stark zurückgenommene Fassade, die sich sowohl durch Zurückhaltung des formalen Ausdrucks sowie Beschränkung auf wenige Materialien und Ausgewogenheit in der Farbgebung auszeichnet. Anstatt einen »extravaganten Gestaltungsanspruch« zu demonstrieren, wollten die Architekten bewusst »zu stärkerer Einheit in der an dieser Stelle ohnehin vorhandenen Vielfalt« beitragen, wie es in einer Entwurfsbeschreibung heißt.⁸⁶ Die weiß verputzte Fassade wird maßgeblich durch das architektonische Element des über mehrere Geschosse reichenden Erkers geprägt, der an seinen beiden Seiten jeweils von einem quadratischen Sprossenfenster in jedem der drei Obergeschosse begleitet wird. In ihrer schlichten Axialität entspricht die Fassade dem Grundriss, der streng geometrisch gestaltet ist.⁸⁷

Anknüpfungspunkte zur historischen Altstadt bietet das Haus vor allem hinsichtlich der Erfüllung der städtebaulichen Forderungen, durch die Betonung des Sockelgeschosses und die Anbringung eines Erkers sowie eines spitzen Giebels an der Fassade. Die kreuzweise Satteldachform entspricht gleichermaßen der städtebaulichen Vorgabe wie die Höhe der Trauflinie. Der Erker ist hier jedoch als moderner Dreieckserker ausgebildet und nimmt zugleich in der Straßenfront kleine Wintergärten auf, von denen aus ein seitlicher Einblick in den Straßenraum ermöglicht wird. Mit dem gestalterischen Element des dreieckigen Erkers, der einen sanften Kontrast zur Geometrie der angrenzenden quadratischen Fenster bildet, greifen die Architekten auf ein wesentliches Repertoire des späten Expressionismus, der sogenannten Dreiecksmoderne, zurück.⁸⁸ Er zeichnet sich hier durch eine raffinierte formale Gestaltung aus, durch die über die Ecke greifenden Fensterbänder und den nahtlosen Übergang des Erkers in das durchfensterte Giebelfeld. Die grauen Betonsteine der Sockelzone, die nicht verfugt sind und damit nicht als konstruktives, sondern rein gestalterisches Element der Fassade fungieren, bilden ein solides Fundament für das Gebäude und zudem ein geeignetes Pendant zur Transparenz des verglasten Giebelfeldes der Dachzone.

Das Haus der Architektengemeinschaft *Fischer, Glaser, Kretschmer* in der Saalgasse 26 (**Abb. 50**), dessen Grundstück zum Teil einem flachen Sechziger-Jahre-Bau gegenüberliegt, weist eine bevorzugte Lage auf, die sich durch die unmittelbare Nähe zum Mainufer und zur historischen Bausubstanz der gegenüberliegenden Saalhofkapelle, auszeichnet (siehe **Abb. 3**, S. 29). Der Bezug zur Umgebung ist auch heute noch gegeben, nachdem das neue Historische Museum von *Lederer Ragnarsdottir Oei* (LRO), die den Wettbewerb für einen Neubau 2008 für sich entscheiden konnten, an dieser Stelle entstanden ist. Die Orientierung an der historischen Bebauung

86 GMP, in: Der Magistrat, Bauen für Frankfurt, Ein Querschnitt, 1984, S. 23–8.

87 Siehe Abb. in Gerkan 1983, S. 136.

88 Vgl. Pehnt 1998, S. 305.



Abbildung 49. Haus Saalgasse 8, Entwurf v. Gerkan, Marg und Partner (GMP)



Abbildung 50. Haus Saalgasse 26, Entwurf v. Fischer/Glaser/Kretschmer

erfolgt bei dem von Fischer, Glaser, Kretschmer entworfenen Haus in erster Linie durch die Proportionierung, die in Erinnerung an »Maßstäbe alter Bürgerhäuser« gewählt wurde,⁸⁹ sowie durch die Dachform und den in Richtung der Saalhofkapelle weisenden Erker der Fassade, der seitlich und in einem leicht schrägen Winkel an der Fassade angebracht ist.

Wie der Großteil der Häuser weist der Bau der Frankfurter Architekten ein spitzgiebiges Dach auf, welches hier jedoch mit Schiefer gedeckt ist und allein in dieser Materialauswahl einen Bezug zur ehemaligen Bebauung aufweist. Neben diesen offenkundigen Altstadtzitativen verfügt das giebelständige Haus aber auch über eine auffallende, moderne Glasfassade, die in kleine Raster unterteilt ist und von Seitenwänden in rotem Mainsandstein eingerahmt ist. Trotz der ungewöhnlichen Fassadenabwicklung, die vorkragende, zurückspringende und konkav gewölbte Formen

⁸⁹ Vgl. Entwurfserläuterung der Architekten: Magistrat der Stadt Frankfurt 1984, S. 23–26.

aufweist, ruft eine solche Fassadenaufteilung vage Erinnerungen an Fachwerkausfachungen hervor, welche die Altstadt Häuser bis ins frühe 19. Jahrhundert prägten. Zugleich erfährt die gleichmäßige Rasterfassade eine Verfremdung durch den asymmetrisch angeordneten Erker, der aus der Fassade herauskragt und die Symmetrie des Rasters durchbricht. Dies entspricht der von Robert Venturi geforderten Gegensätzlichkeit in der Gestaltung, die er in erster Linie durch bewusste Kontrastierung sich einander widersprechender Elemente oder Formen erreicht. Der Erker tritt mit dem auf der gegenüberliegenden Seite befindlichen Eingang in Beziehung, der links durch eine auf den ersten Blick unscheinbare steinerne Halbsäule gekennzeichnet ist, die als eine Art Spolie vor die Putzfassade gesetzt wurde. Allein durch die Verwendung eines scheinbar aus einem anderen, älteren Bauwerk stammenden Bauteils an einer modernen Fassade distanzieren sich die Architekten vom historischen Material. Sie verdeutlicht die Diskrepanz zwischen ihrer ursprünglichen Funktion und der heutigen, architektonischen Verwendung. Sie besitzt keinerlei tragende, lediglich rein dekorative Funktion und dient dementsprechend als Schaustück. Die Säule mit einem Kapitell aus zwei einander überkreuzenden Voluten ruht auf einem hohen Sockel, der wiederum auf einem rohrartigen Unterbau aus Metall sitzt. Sowohl die Anwendung einer solchen Form als auch das Material trägt zur Verfremdung der antikisierenden Säule bei.

Der vielfältige Materialmix, der sich im Kleinen an der Säule widerspiegelt, bestimmt die gesamte Architektur des Hauses und dient ebenfalls der postmodernen »Brechung« der gleichmäßigen Rasterfassade. Der über dem Eingangsbereich angebrachte kleine Balkon etwa besteht aus Naturstein, hat aber ein verchromtes Geländer. Buntglas findet seine Anwendung in der vertikal gestreckten Nische, die in der Mitte der Fassade sitzt und vom Boden an über mehrere Geschosse reicht. Den steilen Giebel des Gebäudes durchbricht ein aus patiniertem Kupfer bestehendes Element mit abgetrepptem Sockel, das aus der unten gelegenen, konkav gewölbten Nische entnommen zu sein scheint und das näher betrachtet einem riesenhaften Finger gleicht, an dem sogar das Detail des Fingernagels nicht ausgespart blieb. Im Sinne eines symbolhaften Zeigegestus weist das Gebäude auf seine Stellung als erstes Haus in der Reihe der Saalgasse hin und bestätigt die anthropomorphe Gestalt des Gesamterscheinungsbildes. Es besteht zudem eine Verbindung zu der im Eingangsbereich befindlichen Säule, die im Gegensatz zum modernen Kupferelement des Giebels als Rückverweis auf die Geschichte sinnbildlich für den Zeigefinger in die Vergangenheit steht und erneut den Unterschied zur Gegenwart beschwört.

Die architektonische Suggestion eines Frankfurter Altstadt Hauses gelingt dem aus Berlin stammenden Architekten *Peter Aribert Herms* dahingehend, dass das von ihm entworfene Gebäude in der Saalgasse 6 (**Abb. 51**) in hohem Maße die Anforderungen der Stadt erfüllt. Herms beachtet die städtebaulichen Vorgaben hinsichtlich Mittelbetonung der Fassade, Sockel, Traufhöhe und Spitzgiebel, der hier jedoch eine wesentlich steilere Form als die der Nachbargebäude erhält. Die Vermischung unterschiedlichster Stilelemente am Bau führt jedoch dazu, dass die Verweise auf den eigenen ortsspezifischen Hintergrund angesichts der stark historisierenden



Abbildung 51. Haus Saalgasse 6, Entwurf v. Peter Aribert Herms

Vorgehensweise nahezu verschwinden. Bartetzko sah sich in Anbetracht des Durch-einanders unterschiedlicher Motive aus Gotik, italienischem Manierismus und Barock, die innerhalb der Fassadengestaltung Verwendung finden, an einen »Musterkatalog historischer Bauformen«⁹⁰ erinnert. Dem Formenschatz des Manierismus scheinen die zwei dicht übereinanderliegenden, stark profilierten Simse an der Fassade entnommen zu sein, die weit aus der glatten Mauerfläche herausragen. An barocke Kirchenarchitektur erinnern die großen Rundbogenöffnungen und die zwei kreisrunden Fenster als dekorative Elemente der Fassade, während der spitze Holzgiebel auf die Formgebung der gotischen Altstadtbauten verweist.

Der Unterschied zum historischen Vorbild wird lediglich durch subtile Verfremdung der historisierenden Fassade hervorgerufen, die sich im ausgeprägten Spiel mit geometrischen Formen sowie der Vermischung unterschiedlichster Materialien am Bau zeigen. Sowohl Sichtbeton und Putz, als auch Stahl, Holz und Glasbausteine, die in der Nische unter dem Giebel eingesetzt sind, finden hier Verwendung. Geometrische Kontraste bietet der Sockel aus Betonstein, der gleichzeitig die Rundbogenöffnung des Eingangs umfasst. Ähnlich einem Portal ist der Zugang zum Haus beiderseits durch ein Streifenmotiv und am höchsten Punkt durch keilförmige Schlusssteine ausgezeichnet. Der darüber befindliche halbrunde Balkon kontrastiert mit dem dahinterliegenden großen quadratischen Sprossenfenster mit Bullaugen an jeder Seite. Sowohl die bloße Verwendung zweier Oculus-Fenster an einem Wohnhaus als auch die Anbringung der Öffnungen auf der Höhe des ersten Geschosses neben einem rechteckigen Balkonfenster widerspricht der üblichen Verwendung dieser Fensterform in der Barock-Architektur. Hier fand sie vor allem im Sakralbau weite Verbreitung, wo sie hoch über Portalen gelegen die Fassade schmückte. Getrennt durch zwei übereinander liegende Simse, wobei der obere von ihnen durch ein Rechteckfenster durchbrochen wird, folgen die beiden Obergeschosse, vor deren Fenster ein Balkon, der mit einem Tympanon abschließt, angebracht ist. Die profilierten Simse an der Fassade treten in doppelter Form in Erscheinung und scheinen lediglich auf der Wand zu schweben, ohne jegliche tragende Funktion. Die partielle Durchbrechung der Simse durch Fenster- oder Erkerelemente negiert ihre der horizontalen Gliederung dienenden Gestaltung regelrecht und betont abermals ihre rein dekorative Funktion auf ironische Weise. Der spitze Holzgiebel, den ein Fischgrätmuster ziert, wird auf Traufhöhe von einer großen Rundbogenöffnung des dahinter liegenden Fensters durchbrochen, die ihrerseits einen Kontrast zum flachen Giebel des Erkers bildet. Trotz der äußerst vordergründigen Verwendung von historischen Zitaten, gelingt es Herms durch das geschickte Zusammenspiel kontrastreicher und widersprüchlicher Elemente in der Architektur, das an Venturis postmoderne Herangehensweise beim *Vanna Venturi House* erinnert, den Bau deutlich als Architektur seiner Zeit zu kennzeichnen. Eine Erinnerung an die Frankfurter Altstadt wird durch eine solche Vorgehensweise, die sich statt an der eigenen

90 Bartetzko 1991, S. 139.

Ortsgeschichte in erster Linie an der Formensprache italienischer Architekturstile orientiert, jedoch nicht erreicht.

Auch die Architekten *Jourdan, Müller und Albrecht* greifen bei der Gestaltung ihres Wohnhauses in der Saalgasse 24 (**Abb. 52**) auf vergangene Epochen zurück, deuten die Motive jedoch auf raffinierte Weise in Anlehnung an ein Frankfurter Altstadtthaus um, sodass die architektonischen Bestandteile deutlich das historische Vorbild erkennen lassen. Die gestalterische Umsetzung erfolgt indessen in einer Formensprache, die sich sowohl der Architektur der Neuen Sachlichkeit und des Art Déco als auch des Expressionismus bedient. Die Einfachheit der Formen sowie die dekorlosen, glatten Wandflächen, die sich in den oberen Geschossen reliefartig von der restlichen Fassade abheben, entsprechen sichtlich einer auf Funktionalität bedachten Architektur, während die einheitliche Durchgestaltung des gesamten Bauwerks mittels weniger, ausgewählter Farben und die Verwendung von kleinen Säulchen vor den Fenstern dekorative Akzente setzt. Die Fassade ist wie der Großteil der Häuser in der Saalgasse streng symmetrisch gestaltet. Diese Gliederung wird lediglich durch die asymmetrisch angeordnete Eingangssituation des Wohnhauses durchbrochen, die auch im Zusammenhang mit den anderen Häusern aus dem Rahmen fällt. Der städtebaulichen Forderung nach einem Giebel kommen die Architekten allein mit der Interpretation eines solchen nach. Anstelle eines spitzen Giebels kragt aus der Fassade ein mehrgeschossiger Erker hervor, der vollständig in Glas aufgelöst ist und von einem ebenfalls gläsernen Zwerchhaus bekrönt wird. Das mehr einer kristallinen, expressionistischen Formgebung entsprechende Motiv des Erkers bildet für das Erscheinungsbild des Hauses das wesentliche Gestaltungselement. Unter dem verglasten Erker befindet sich zudem ein Kragstein, der entgegen dem üblicherweise verwendeten Material jedoch nicht aus Stein, sondern aus Metall besteht.

Das Streben nach altstadtgerechter Maßstäblichkeit zeigt sich in der äußeren Erscheinung durch die Überlagerung mehrgeschossiger Ordnungen. Das reliefartige Hervorspringen der Wandfläche in den oberen beiden Geschossen dient als historische Anlehnung an die Auskragungen der ehemaligen Fachwerkhäuser. Eine offenkundige Verbindung zum Ort weist die Fassade zudem durch die Anwendung regionaltypischer Materialien auf. Die weißen Putzflächen sind teilweise durch abgetreppte Sandsteinbänder aus rotem Mainsandstein eingefasst, der ebenfalls zahlreiche historische Bauten in Frankfurt kennzeichnet. Die Fassade zeichnet sich zudem durch eine raffiniert durchdachte und detaillierte Farbgestaltung aus, welche die einzelnen Elemente der Fassade zu einer Gesamtkomposition zusammenbindet. Alle Fensterprofile weisen dieselbe türkisgrüne Farbe auf, während das Rot der Sandsteinbänder die reliefartige Ausprägung der Fassade hervorhebt. Auch die kleinen Kreuzsäulchen, die in den Obergeschossen vor die Fenster gestellt sind und hier als dekoratives Detail dienen, ohne eine tragende Funktion zu besitzen, sind im selben Türkisgrün wie die Säule gehalten, welche die vorspringende Mauer im Eingangsbereich stützt. Sie fällt durch ihre asymmetrische Anordnung an der Fassade auf und ist als moderner, glatter Rundpfeiler ausgebildet, dessen sanfte iro-



Abbildung 52. Haus Saalgasse 24, Entwurf v. Jourdan/Müller/Albrecht (PAS)

nische Brechung mit dem stark verjüngten »Kapitell« einhergeht. Es ist hier durch einen goldenen Schaftring abgesetzt und bildet einen Widerspruch zu der antiken Säule, dessen oberer Abschluss als Kapitell deutlich plastisch ausgeformt ist. Solche »ironischen« Details gehen explizit auf die Architektur postmoderner Protagonisten wie Charles Moore und Robert Venturi zurück, die mit der Umdeutung bekannter architektonischer Formen nicht nur auf den Unterschied zum historischen Vorbild hinweisen, sondern auch neue, erzählerische Inhalte in die Architektur einbringen wollten.

Die begrünte Dachterrasse neben dem Zwerchhaus, die in einem kleinen Balkon an der Rückseite des Hauses ihre Entsprechung findet, kann als Zitat des ehemals in Frankfurt beliebten Details in der Dachlandschaft, dem »Belvederchen«, gelten (**Abb. 53**). Diese Freiflächen sowie die Transparenz des verglasten Erkers, der sich in ähnlicher Form an der Fassade zum Hinterhof befindet, tragen dazu bei, dass trotz der Übernahme von Elementen eines historischen Altstadthauses nicht auch die negativen Eigenschaften, das heißt die Enge und Dunkelheit, eines solchen übernommen werden. Im Umgang mit der Kleinmaßstäblichkeit zeigen die Architekten daher beispielhaft, wie zeitgemäße Lösungen in der modernen Wohnarchitektur aussehen können.

Das Büro *Eisele + Fritz* zeigt in der Saalgasse 12 ebenfalls exemplarisch, wie ein Altstadthaus mit modernen Mitteln gestaltet werden kann (**Abb. 54**), um eine hohe Wohnqualität der Bewohner zu garantieren, ohne jedoch die historische Vergangenheit des Standortes außer Acht zu lassen. Der Umgang der Architekten mit den Besonderheiten des schmalen Grundstücks, das wesentlich durch die nicht zu realisierenden Freiflächen gekennzeichnet ist, zeigt zunächst, dass die Kleinmaßstäblichkeit der Saalgasse geradezu negiert wird. Im Unterschied zu anderen beteiligten Architekten wollten Johann Eisele und Nicolas Fritz sowohl die historische Bezugnahme als auch die Integration in die Häuserzeile ohne vordergründig historische Zitate herstellen⁹¹ und den vorhandenen Interpretationsspielraum innerhalb der festgelegten Vorgaben weitestgehend nutzen. So ist die transparente, als Metallrahmenkonstruktion ausgeführte Fassade einzigartig in der Reihe der Häuser und ergibt angesichts der Gesamterscheinung in der Saalgasse ein beinahe fremdartiges Bild. Das integrierende Element der mehrschichtigen Fassade bildet allein die vorgehängte selbstständige Stahlkonstruktion, die sowohl durch First- und Traufhöhe, als auch durch den Sockel und die Geschosseinteilung zur Nachbarbebauung vermittelt. Die Darmstädter Architekten realisierten mittels der Stahlkonstruktion die Idee eines viergeschossigen Wintergartens, der als Lärmpuffer und Freiraumersatz dienen sollte und zudem mit großen Fensterflächen viel Licht ins Innere bringt. Die aus einer Holzkonstruktion bestehende innere Schicht mit leicht schräg nach hinten versetzten Fenstern grenzt dabei den privaten Bereich ab und lässt eine halböffentliche Zone davor entstehen, die von den Bewohnern als eine Art Wintergarten

91 Vgl. Eisele/Fritz 1990a, S. 60.



Abbildung 53. Haus Zur Goldenen Waage, Dachlaube, 1937



Abbildung 54. Haus Saalgasse 12, Entwurf v. Eisele + Fritz



Abbildung 55. Blick vom Domturm auf die Häuser von GMP, Mäckler, Eisele + Fritz u. Unglaub & Horvath (v.l.n.r.)

genutzt werden kann. Die Einfachheit der Fassade steht außerdem im Gegensatz zur Komplexität des Innenraums, der für »erlebbarer Raumtiefe«⁹² und großzügiges Licht sorgt und nichts mehr gemein zu haben scheint mit der düsteren Enge der ehemaligen Altstadt Häuser. Die zwei Wohnungen, die das Haus ausbildet, entwickeln sich auf mehreren Ebenen und durchdringen einander. Auch die begrünten Dachterrassen, die eine als Freisitz vor dem zur Straße längs gestellten Tonnendach, die andere auf dem nördlich gelegenen Treppenturm an der Rückseite des Hauses (**Abb. 55**), dienen der Schaffung von Freiraum und erinnern gleichermaßen an die früheren, als Belvederchen bekannten Dachlauben der Frankfurter Altstadt.

Das konsequent angewandte, moderne Formvokabular überlagert die auf die Altstadt Bezug nehmenden Zitate jedoch fast vollständig, sodass diese auf den ersten Blick kaum mehr wahrnehmbar sind. Um den Unterschied zu den ihrer Vorstellung nach geeigneteren, modernen Materialien und Gestaltungsmöglichkeiten der Architektur besonders hervorzuheben, imitieren die Architekten historische Elemente lediglich, ohne diese jedoch architektonisch direkt umzusetzen. So ist das Stahlgerüst der Fassade als Erinnerung an Fachwerkstrukturen zu se-

⁹² Vgl. Eisele/Fritz 1990b, S. 32.



Abbildung 56. Robert Venturi, Franklin Court, Philadelphia, 1976

hen,⁹³ während der stählerne spitz zulaufende Mast mit seinen diagonalen Abspannungen oberhalb der Traufe als symbolisches Zeichen für den Giebel⁹⁴ eines Altstadthauses dient. Da den Architekten das Giebelmotiv als bekrönender Abschluss einer Glas-Stahl-Fassade geradezu klischeehaft erschien, sie jedoch der städtebaulichen Absprache entsprechen mussten, entwickelten sie einen »Giebel«, der lediglich in seinen Umrissen, mittels einem mit Seilen abgespannten Metallrohr, angedeutet wurde. Ein solches Verfahren erinnert an den gleichfalls andeutenden Charakter des *Franklin Courts* in Philadelphia, den Robert Venturi in den Jahren 1973–76 entwarf (**Abb. 56**). Anstatt den 1812 zerstörten Bau zu rekonstruieren, in dem Benjamin Franklin bis 1790 gewohnt hatte, realisierte er ihn lediglich in seinen zeichenhaften Umrisslinien als Silhouette, um auf den Verlust dieses Hauses hinzuweisen.⁹⁵ In gleicher Weise werden auch bei Eisele und Fritz die ehemaligen Umrissformen

93 Die Stahlkonstruktion der Fassade ließ die Architekten während der Entwurfsentwicklung an eine »amüsante Parallele« zu den rekonstruierten Fachwerkhäusern der Ostzeile denken.

94 Nach Aussage der Architekten stand insbesondere das Element des Giebels ihrer Auffassung von historischer Bezugnahme entgegen. Vgl. Eisele/Fritz 1990a, S. 60.

95 Vgl. Sigel 2006, S. 21.

der zerstörten Altbauten in kreativer Weise paraphrasiert. Auf diese Weise wird das Haus trotz seines Tonnendachs in die Saalgasse eingebunden.

Das von den Architekten *Unglaub und Horvath* gestaltete Haus (**Abb. 57**) in der Saalgasse 14, das eine helle, axial aufgebaute Putzfassade aufweist, zeigt ebenfalls einen relativ modernen Umgang mit der Architektur des historischen Vorbildes. Um auch hier nicht dem Klischee eines Fachwerkgiebels nachzukommen, ist der Spitzgiebel glatt abgeschnitten als flacher Abschluss des Gebäudes.⁹⁶ Der Zugang zu dem Wohnhaus erinnert mit seinem breitgelagerten, durch die verglaste Fensterfront äußerst transparent wirkenden und durch den vorkragenden Balkon überwölbten Eingang an ehemals an dieser Stelle in der Saalgasse stehende Häuser. Die sogenannten Scharnhäuser hatten ebenso breite Durchgänge im Erdgeschoss, die mit der dahinterliegenden Bendergasse verbunden waren (siehe **Abb. 43**, S. 164). Den städtebaulichen Vorgaben, nach denen die Kleinmaßstäblichkeit der historischen Bebauung aufgenommen werden sollte, entsprechen die Architekten mit einer differenzierten Fensterteilung, die sowohl in den unterschiedlich geometrisch geformten Fenstern im Giebelfeld, als auch in den Rasteröffnungen in der stark zurücktretenden, mittleren Nische in Erscheinung tritt. Um einen Ausgleich zu dem geringen Ausmaß des Grundstücks und zusätzlichen Freiraum zu schaffen, sind – statt eines stereotypen Erkers – große halbrunde, vorspringende und nach Süden ausgerichtete Balkone angebracht, die durch schmale Putzbänder gerahmt werden und der schlichten Fassade durch das starke Hervortreten eine skulpturale Plastizität verleihen. Die *FAZ* sah sich angesichts der Massivität des Gebäudes, die zudem im großen Kontrast zu seinen Nachbarn in der Häuserzeile stehe, jedoch weniger an ein Altstadtthaus als an einen »Wehrturm« erinnert.⁹⁷

Noch deutlicher aus dem Rahmen fällt aufgrund der unangemessenen Proportionen jedoch das vom Architekten *Christoph Mäckler* gestaltete Haus (**Abb. 58**) in der Saalgasse 10. Bei ihm gerät das Streben nach zeitgenössischer Interpretation von Erker und Belvedere als spezifische Frankfurter Altstadtelemente angesichts der kaum vorhandenen Anpassung an die vorgegebene Kleinteiligkeit der Saalgasse maßgeblich ins Hintertreffen. So öffnet sich die Giebelseite mit einem übergroßen Holzerker nach Süden, dessen in rotbrauner Farbe gestaltete Rasterstruktur eher auf Hochhausfassaden zu verweisen scheint als auf mittelalterliches Fachwerk. Das überdimensioniert wirkende Hochhausraster, das dem *Bauwelt*-Redakteur Klaus-Dieter Weiß zufolge »mehr als einfallslos«⁹⁸ wirke, habe aber immerhin nichts von der »zwanghaften Kleinteiligkeit«⁹⁹, um die sich die anderen Architekten so sehr bemühten. Der monumentale Erker aus quadratischen Fenstern, der über die Traufhöhe der Fassade hinausragt, ist mit einem flachen Satteldach gedeckt und entspricht damit ebenfalls nicht den steilen Spitzgiebeln der Nachbargebäude. Die

96 Vgl. Entwurfserläuterung der Architekten: Magistrat der Stadt Frankfurt 1984, S. 23–14.

97 Münster 1988b.

98 Weiß 1988, S. 2022.

99 Münster 1988b.



Abbildung 57. Haus Saalgasse 14, Entwurf v. Unglaub & Horvath



Abbildung 58. Haus Saalgasse 10, Entwurf v. Christoph Mäckler

formale Gestaltung des Erkers muss jedoch als bewusste Konterkarierung eines für die Altstadt charakteristischen Architekturelementes verstanden werden. Der große Holzwerker, dessen Ecken bewusst abgerundet sind, um nicht die scharf geschnittenen Ecken der Moderne zu übernehmen, erfährt eine Brechung seiner ursprünglichen Bedeutung durch die zweckmäßige Architektur des grau verputzten, wie ein Klotz wirkenden Gebäudes, aus dem das riesige Element des Erkers förmlich herauszuwachsen scheint. Auf dem zur Rückseite des Hauses liegenden Teil des Daches Richtung Norden befindet sich ein kleines »Belvederchen« (siehe **Abb. 55**, S. 184) als Erinnerung an die Dachterrassen der historischen Altstadt Häuser, von dem man – dem Architekten zufolge – den gesamten Römerberg überschauen kann.¹⁰⁰ Der verglaste Treppenturm ist im Gegensatz zum Erker der Südfassade wesentlich filigraner gestaltet und besteht gerade hinsichtlich seiner Leichtigkeit im Vergleich mit den anderen nördlich gelegenen Treppentürmen aus Glasbausteinen. Die Eingangssituation mit der kleinen, schmalen Treppe ist als torartige Öffnung, die angesichts der großen Glasflächen der Schaufenster noch größer wirkt und die Brei-

¹⁰⁰ Vgl. Entwurfserläuterung des Architekten: Magistrat der Stadt Frankfurt 1984, S. 23–10.

te des Erkers aufnimmt, gestaltet. Ähnlich dem Zugang zum Haus der Architekten Unglaub und Horvath ist mit solch einer Öffnung, die Einblick in die Ladenzone des Erdgeschosses gewährt, der Bezug zu den ehemaligen Scharnhäusern herzustellen.

Was den Umgang mit der Geschichte des Ortes anbelangt, findet sich beim Amerikaner *Charles Moore* hingegen keine Neuinterpretation traditioneller Fassaden und damit auch keine unreflektierte Übernahme von Altstadtzitat, sondern eine äußerst großzügige Interpretation der vorgegebenen Bedingungen (**Abb. 59**). Er neigt die städtebaulichen Vorgaben und die anzustrebende Harmonie in der Häuserzeile zugunsten der eigenen Architektursprache nahezu in allen Punkten. Von dem ursprünglich geforderten Giebel etwa ist bei Moore kaum noch etwas zu spüren. Wie die übrigen Häuser nimmt das von ihm entworfene Haus in der Saalgasse 18 zwar auch die Höhe der ursprünglichen Römerbergbebauung auf, doch durch das zinkeingedeckte Dach mit dem darüber aufragenden Kamin erscheint es weitaus höher als die anderen Häuser der Saalgasse. Die Sonderbehandlung seines Gebäudes, dessen Einzelformen in einem völlig neuen Kontext zusammengestellt werden, mag an der Lage des Grundstücks, das direkt zum Seitentrakt der Schirn überleitet, oder aber auch an der Stellung des international bekannten Architekten liegen. Das Gebäude hat zumindest auf den ersten Blick kaum etwas gemein mit den historischen Altstadthäuschen in Frankfurt. Es überwiegt der Eindruck eines Gebäudes, das ebenso gut aus einer italienischen Kleinstadt in der Toskana stammen könnte. Das Gebäude von Charles Moore verrät etwa Anklänge an die Tradition italienischer Geschlechtertürme, die zahlreiche Städte und Orte Mittelitaliens prägt, etwa die mittelalterliche Kleinstadt San Gimignano in der Toskana. Die Bauweise dieser quadratischen Wohntürme, die im Mittelalter der Verteidigung dienten sowie Sicherheit und Zuflucht gewährten,¹⁰¹ findet sich in Form der leicht schräggestellten, rechten Gebäudehälfte wieder, die Moore selbst als »Turm« bezeichnet.¹⁰² San Gimignano weist als mittelalterliche »Stadt der Türme« wiederum eine Verbindung zur modernen Skyline der Stadt Frankfurt auf. Die mediterran anmutende Atmosphäre wird neben der warmen Farbigkeit, bestehend aus gedämpften Gelb- und Orangetönen, auch durch die Anbringung einer Loggia im Obergeschoss der linken Fassadenhälfte erzeugt. Und dennoch stellt Moore anhand einzelner Gestaltungselemente eine assoziative Verbindung zur historischen Altstadt her, indem er an den beiden in der Front liegenden Fassadenhälften »geschichtlich für den ›Ort‹ Frankfurt bedeutsame Architekturvokabulare«¹⁰³ miteinander kombiniert und diese für sein Gebäude weiterinterpretiert bzw. eine Umkehrung von historischem Formenvokabular vornimmt, welche die ursprüngliche Bedeutung und Verwendung konterkariert.

Die vorkragende Seitenkante der linken Haushälfte etwa verweist lediglich in ihren abstrakten Umrissformen auf die überkragende Bauweise der ehemaligen Altstadthäuser, die einst zur Erweiterung der Wohnfläche in den engen Gassen

101 Vgl. Tragbar 2003, S. 69.

102 Vgl. Entwurfserläuterung des Architekten: Magistrat der Stadt Frankfurt 1984, S. 23–18.

103 Klotz 1984b, S. 184.



Abbildung 59. Haus Saalgasse 18, Entwurf v. Charles Moore

diente. Anders als bei den bis zu ihrer Zerstörung in der Altstadt stehenden Häusern jedoch, bei denen sich die Größe der Fenster an der Fassade mit zunehmender Geschossanzahl verkleinerte, finden sich im unteren Bereich der Fassade bei Moore gar keine Fensteröffnungen. In mittlerer Höhe sind zwei übereinander liegende, schmale Rechteckfenster mit niedrigen Brüstungsgittern davor angebracht, die an mittelalterliche Öffnungen denken lassen, und im Obergeschoss öffnet sich schließlich ein breit gelagertes Panoramafenster, das die Überlagerung zweier Elemente, bestehend aus italianisierender Loggia und mittelalterlichem Kreuzstockfenster, darstellt. Das Element der Kreuzstockfenster, das auch für die Frankfurter Steinbauten der Gotik, wie etwa das Leinwandhaus, charakteristisch ist, wird mittels spezifischer Aufteilung der in die Fassade eingeschnittenen Wandöffnungen, die oben kleiner als unten ausfallen, zitiert. In Traufhöhe der rechten Fassadenhälfte befindet sich ein Giebelfenster, das den Dachgauben ähnelt, die bei den einstigen Altstadthäusern für eine bessere Luft- und Lichtzufuhr des Dachgeschosses sorgten, hier jedoch als eine Art Rundbogengaube ausgebildet ist. Indem der Architekt jedoch gewisse Einzelformen der Fassade verfremdet, sei es durch neuartige Materialwahl oder Applikation, entsteht eine Künstlichkeit der Fassade, die sie eindeutig als Produkt ihrer Zeit kennzeichnet. Auf der Putzfläche der rechten Fassadenhälfte setzte er polierte Porphyrscheiben ein – »gleich kostbaren Broschen auf billigem Tuch«¹⁰⁴, wie es Dieter Bartetzko etwas despektierlich ausdrückte –, die in der Materialwahl deutlich als Brechung der künstlichen Putzfassade zu betrachten sind. Unterschiedliche Fensterformate vereinen sich außerdem zu überraschenden Kombinationen. Die beiden Oculus-Fenster unter der Dachtraufe verleihen der Fassade eine anthropomorphe Gestalt, da sie den Betrachter, ähnlich einem Augenpaar, anzublicken scheinen. Im Kontrast dazu reicht unter den beiden Rundfenstern ein vertikales Fenster über mehrere Geschosse. In der geometrisierenden Ornamentik der feingliedrigen Sprossengebilde und in der partiellen Verkleidung mit Porphyrscheiben erinnert es an Jugendstilfassaden.¹⁰⁵ An den Fensterscheiben bei Moore werden allerdings keine filigranen, sondern eher grobe Profile verwendet.

Die Ausdrucksmöglichkeiten der Architektur entfalten sich bei ihm nicht nur an der Fassade, sondern auch im äußerst geschickten Umgang mit dem steilen Grundstück, der zugleich einen erzählerischen Verweis auf die historische Altstadt darstellt. Die topografischen Vorgaben des Grundstücks, dessen Geländeschnitt eine Höhendifferenz von 5 m bei gleichzeitiger Gebäudetiefe von nur 10 m aufweist, und die damit verbundene Frage des Zugangs finden ihren sichtbaren Ausdruck in der Architektur des Gebäudes. So teilt sich das Wohnhaus vertikal in zwei Hälften, die über einen zentral erhöht zurückgesetzten Eingang verbunden werden. Hinter der Gestaltung eines solchen Zugangs, der nur über eine steile Treppe möglich

104 Bartetzko 1991, S. 139.

105 Als Beispiel sei etwa die Fassade der 1901–1902 vom Architekten Henri Sauvage errichteten *Villa Majorelle* in Nancy genannt, für die er ebenfalls verschiedene Materialien wie Keramik, Ziegel und Naturstein verwendete.

und der Ausformulierung des Höhensprungs zum Römerberg hin dient, verbirgt sich die Absicht des Architekten, »das Hinaufschreiten durch die ehemals verwinkelten Gassen wieder erlebbar« zu machen.¹⁰⁶ Moore nähert sich in diesem Sinne dem nicht unproblematischen Zuschnitt des Grundstücks in einem durchaus geeigneten Weg, indem er Vorteil aus dem Ebenenwechsel zieht und auf diese Weise die Atmosphäre der ehemaligen Altstadt zu vermitteln sucht – ganz gleich, ob dies nun den heutigen Ansprüchen der Bewohner an die Funktionalität des Hauses entspricht oder nicht. Auf der Treppe findet sich zudem ein humorvolles Detail in Form eines metallenen Briefkastens (**Abb. 60**), der auf einem Einrad balanciert und nun nicht mehr als bloßer Zweckgegenstand, sondern als ästhetisches Objekt in Erscheinung tritt. Sowohl in diesen speziellen Beigaben zur Architektur des Hauses als auch in der Gestaltung des Eingangsbereiches manifestiert sich das Bemühen des Architekten, einen bedeutungsvollen Übergang vom öffentlichen in den privaten Raum zu schaffen und diesem vernachlässigten Zwischengebiet über seinen Nützlichkeitswert hinaus eine persönliche Note zu verleihen.

Die Erschließung des Gebäudes von *Berghof, Landes und Rang* (**Abb. 61**) in der Saalgasse 16 erfolgt in ähnlicher Weise über eine schmale Gasse in Form einer Treppe, die das Haus hier jedoch nicht mittig in zwei Hälften teilt, sondern am äußeren linken Rand des Gebäudes ins Innere führt. Der Weg soll in seiner Dunkelheit und Enge ebenfalls an die alten Gassen der ehemaligen Altstadt erinnern, gerät verhältnismäßig allerdings viel zu schmal (**Abb. 62**) und kann im Gegensatz zur übrigen Gestaltung des Hauses nicht mit einer einladenden Geste aufwarten. Das Treppenhaus wird immerhin zum Teil belichtet durch die sternförmigen Durchbrüche in der Außenwand.

Das Frankfurter Architektenteam zitiert wie die meisten anderen beteiligten Architekten die als typisch empfundenen Altstadt-Elemente wie Erker und Giebel, unterzieht diese jedoch einer wesentlich stärkeren Verfremdung, die dem Gebäude jenseits der funktionalen Bestimmung eine Bedeutung geben soll. Das historische Element des Erkers, das hier als postmoderne, materialverfremdete Form – als filigranes Stahlgerippe – in Erscheinung tritt, befindet sich in Höhe des Erdgeschosses und überdeckt ein breites Fenster, sodass man den Eindruck erhält, es sei unfreiwillig an der Fassade nach unten gerutscht. Dort sitzt auch der Sockel aus Fliesen in blau-goldenem Schachbrettmuster, der sich paradoxerweise nicht ebenerdig befindet, sondern in Höhe des filigranen Erkers schwebt. Er bildet den Unterbau eines darüber sitzenden über mehrere Geschosse reichenden und nach oben hin leicht verjüngten Glaserkers, der die moderne Interpretation eines typischen Renaissance-Erkers, wie man ihn etwa aus Nürnberg kennt, darstellt. Diese Form findet sich, auch in der polygonalen Brechung, vorwiegend im 16. Jahrhundert, lediglich aus Sandstein und mit Wappen und Inschriften gefüllt. Auf die moderne Umdeutung einer historischen Form weist jedoch nicht nur die Verwendung von

106 Vgl. Entwurfserläuterung des Architekten: Magistrat der Stadt Frankfurt 1984, S. 23–18.



Abbildung 60. Haus Saalgasse 18, Eingang mit Briefkasten



Abbildung 61. Haus Saalgasse 16, Entwurf v. Berghof/Landes/Rang



Abbildung 62. Haus Saalgasse 16, Zugang von der Nordseite



Abbildung 63. Haus Saalgasse 22, Entwurf v. Adolfo Natalini

Glas und Stahl hin. Auch die Art der Aufteilung der Fenster zeigt Anleihen an eine maßgebliche Fensterform der frühen Moderne – an das sogenannte Chicago-Fenster des Architekten Louis Sullivan (1856–1924), der das von Palladio stammende Motiv eines Triumphbogens als Vorbild einer Fensterform auf die Hochhausarchitektur übertrug.¹⁰⁷

Die überaus eigenwillige Gestaltung der Fassade mit dem filigran gestalteten Glas-Stahl-Erker, der auch als umgedrehter Giebel interpretiert werden kann, basiert in erster Linie auf der Absicht der Architekten, die Allegorie eines auf den Kopf gestellten Fachwerkhauses zur Darstellung zu bringen.¹⁰⁸ Die Umkehrung und gleichzeitige Verfremdung der historischen Architekturelemente sollte demnach das Durcheinander der jahrzehntelang andauernden Diskussion um die Gestaltung des Frankfurter Römerbergs bildlich umsetzen, indem die Architekten das Fachwerkhaus im wahrsten Sinne des Wortes auf den Kopf stellten. Durch die Idee des umgedrehten Hauses wird der Altstadtbezug nicht nur auf einer vordergründigen Ebene durch das Zitieren eines charakteristischen, architektonischen Elementes der früheren Altstadthäuser hergestellt, sondern zeichnet sich auch auf einer Ebene ab, die eine tiefere Bedeutung enthält und einen freieren Umgang mit Architektur andeutet. Allerdings sind solche hintergründigen Andeutungen »für den Betrachter kaum zu verstehen«, was schon von den Zeitgenossen kritisiert wurde.¹⁰⁹

Zu einer weiteren Distanzierung von der Historie tragen schließlich die starke Farbigkeit der mit kräftigem Rot verputzten Fassade sowie die Verwendung dekorativer Details wie der Skulpturen am Gesims und der ausgeschnittenen Sterne in der Fassade bei. Sie zeugen von der Übernahme von Pop-Elementen in die Architektur, wie sie bereits Hans Hollein oder Robert Venturi zur Ausdruckssteigerung ihrer Gebäude in die Architektur einbrachten. Die Skulpturen aus Naturstein, die unterhalb der Traufe angebracht sind, den mittleren Erker flankierend, sind zum Teil vergoldet und mit kleinen Mosaiksteinchen in blau und grün besetzt. Dargestellt sind zwei Fabeltiere, ein Einhorn und ein geflügelter Drache, die den Architekten zufolge als »Erdtiere« die Fundamente des umgekehrten Hauses symbolisieren.¹¹⁰ Als Antithese zu dem Element Erde, sind die sternenförmigen Öffnungen in der Fassade sowie die kleinen goldenen Sterne am Dachgesims zu sehen, die symbolisch für das Element Luft und für den Kosmos stehen. Diese allzu metaphysische Interpretation ist für den Betrachter allerdings kaum zu entschlüsseln.

Eine deutliche Zäsur im Hinblick auf den Umgang mit den ortsspezifischen Besonderheiten stellt das Haus des italienischen Architekten *Adolfo Natalini* in der Saalgasse 22 dar (**Abb. 63**). Bis auf den Giebel und die Parzellengröße, welche an das

107 Zu Sullivan und der sog. Chicago School vgl. Lampugnani 1983.

108 Vgl. Entwurfserläuterung der Architekten: Magistrat der Stadt Frankfurt 1984, S. 23–16.

109 FAZ-Redakteur Nikolaus Münster gab etwa 1988 zu bedenken, dass die feinen Abstufungen des stählernen Erkers »zu subtil« seien, »als daß diese Idee ohne weiteres erkennbar wäre.« Münster 1988b.

110 Vgl. ebd.

historische Vorbild erinnern, die jedoch ohnehin zu den geforderten städtebaulichen Bindungen gehörten, besteht bei diesem Haus weder in Form direkter Zitate noch durch assoziativ vermittelter Elemente eine Verbindung zur historischen Bebauung. Zudem handelt es sich – wie bei Charles Moore – um ein bevorzugtes Eckgrundstück, das als solches besonders hervorgehoben wird. So ersetzt Natalini die östliche Ecke des Gebäudes durch eine monumentale Tonnensäule, welche die Sonderstellung des Wohnhauses als Eckgrundstück und den Übergang zur Ausstellungshalle der Schirn verdeutlicht. Augenfällig ist die Ziegelbauweise, die im Frankfurter Stadtbild äußerst fremdartig ist und eher Ähnlichkeit zu Bauten norddeutscher Provenienz besitzt.¹¹¹ Die Verwendung überlieferter Bauformen und Materialien ist für den Italiener offenbar weniger von Bedeutung als die symbolhafte Wirkung der Architektur. So weist der Bau in der Formgebung bis auf den Giebel und die Parzellengröße keine Verbindung zur ursprünglichen Altstadt auf. Dem Architekten ging es bei der Umsetzung seines Entwurfes vielmehr um die sinnreiche architektonische Ausformung einer bestimmten Idee, in deren Zentrum die Vorstellung vom historischen Ort und die Symbiose zweier Nationalitäten stehen. Da die ursprüngliche Idee Natalinis während der Entwurfsphase ihrer entscheidenden Bestandteile beraubt wurde, blieb am realisierten Bau jedoch kaum noch ein Bezug zur Umgebung beziehungsweise zur ehemaligen Altstadt Frankfurts übrig.

Das Modell des ersten Entwurfs von Januar 1981 (**Abb. 64**) veranschaulicht die zu Beginn geplante Konzeption des Gebäudes. Die Fassade ist hier noch maßgeblich durch eine in regelmäßige Rechteckplatten gegliederte Rasterstruktur geprägt, die an Fachwerkkonstruktionen erinnert. Aus der Gebäudeecke wachsen gewiehartige Bronzeweige heraus, die sich bei fortschreitender Entwurfsphase zu einer regelrechten Baumkrone verdichten. Das Naturzitat sollte neben dem Hinweis auf den Urtyp der einfachen Hütte auch der Versinnbildlichung zweier Kulturen dienen, der deutschen des Ortes und der italienischen des entwerfenden Architekten. Dementsprechend tragen die Äste in Natalinis Entwurf einerseits Blätter der Eiche als Zeichen für die deutsche Kultur, andererseits Zitronen als Hinweis auf Italien. Die Zeichnungen, die im Zeitraum von Februar bis Mai 1981 entstehen, in dem die an der Saalgasse beteiligten Architekten in enger Zusammenarbeit an den Entwürfen arbeiten, führen zu einem zweiten Entwurf, der die fachwerkartige Charakteristik in eine gemauerte Backstein-Ästhetik verwandelt. Die Idee der Baum-Metapher als Hinweis auf den Urtyp des Hauses und als Versinnbildlichung der italienischen und deutschen Kultur wurde letztendlich restlos verworfen. Natalini zufolge war das Projekt des Hauses mit den Ästen von der Stadt auf Grund seiner allzu hermetischen und unmodernen Erscheinung abgelehnt worden.¹¹²

Die Absicht des Architekten dem Haus eine eigene Identität zu verleihen, blieb jedoch erhalten, indem er dem Baukörper mittels geometrischer Formen eine individuelle Gestaltung gab. Seiner Vorstellung nach war die ehemalige Altstadt, wo

¹¹¹ Vgl. Bartetzko 1986a, S. 71–72.

¹¹² Vgl. Natalini 1984.



Abbildung 64. Adolfo Natalini, Modell für die Saalgasse, Bronzeguss mit Vergoldung, 1981

die einzelnen Häuser mit ihren spezifischen Eigennamen Familienporträts glichen, von einer ausgeprägten Individualität geprägt, die es galt, dem Bau wieder zurück zu geben.¹¹³ Das die Architektur bestimmende Spiel mit geometrischen Formen, das im Wesentlichen aus Kubus, Giebel und Tonnensäule besteht, erinnert nicht nur an den von Aldo Rossi entworfenen Wohnhaus-Block in Berlin an der Kochstraße (siehe **Abb. 17**, S. 89), der etwa zeitgleich im Rahmen der IBA 1984 in Berlin entstand, sondern verweist auch auf die einprägsamen Steinbauten Mario Bottas. Die monumentalen Gebäude des Schweizer Architekten sind oft von wuchtiger Strenge und erinnern an abweisende Festungsarchitektur.¹¹⁴ Natalini entgegnet einer solchen Strenge jedoch mit gestalterischen Details wie dem expressionistisch ausgeformten Rundpfeiler an der Gebäudeecke und der vom Erdgeschoss bis unter das Dach reichenden Nische, welche die Fassade vertikal durchschneidet. Sie umfasst die gesamten Fensteröffnungen der Fassade, die in ein Rastersystem aus dunkelrot gefassten Leichtmetallelementen unterteilt sind. Das vertikale Fensterband gewährt Einblicke in das Innere des Hauses und nimmt dem aus rötlichen Betonwerksteinen konstruierten Gebäude auf diese Weise einen Teil seiner Wehrhaftigkeit, die an romanische Bauten erinnert. Die tiefe Nische, welche stark hinter die Fassade zurücktritt, ist in dieser Hinsicht als eine bewusste Absetzung von der Romanik und ihrer Verwendung von Blendnischen zu sehen. Funktional gesehen weist das zentrale Fenstermotiv auf das dahintergelegene Treppenhaus hin so wie die Ecksäule des Gebäudes zugleich den Lüftungsschacht der darunter befindlichen Tiefgarage bildet.

Einen Kontrast zur rohen, unverputzten Fassade bilden die schmalen farbigen und goldenen Mosaikbänder, die dem Gebäude als Schmuck dienen (**Abb. 65**). Das dekorative Element erfährt jedoch eine sofortige Brechung durch die partielle Verblendung des Dekors mit einem Gitterelement, das in die Nische gesetzt wird. In der Gesamtbetrachtung hat Natalini ein Wohnhaus entworfen, das wie die anderen Häuser der Saalgasse als paradigmatisches Beispiel einer postmodernen Wohnhausarchitektur gelten kann, das auf der einen Seite zwar historische Architekturzitate verwendet, um dem Betrachter vertraute Elemente vor Augen zu führen, diese Elemente auf der anderen Seite jedoch in ein zum Teil widersprüchliches, vor allem aber kontrastreiches Spiel aus Geometrien und Gegensätzen einbezieht. Erst auf diese Weise geschieht eine Verfremdung der Architektur, welche sich von der Vergangenheit deutlich distanziert und die Erinnerung nicht zu einer bloßen Imitation der Geschichte werden lässt.

In Anbetracht dieser spezifisch zu nennenden architektonischen Eigenschaften der Saalgasse und ihrer individuellen Gestaltung kann die Häuserreihe heute als beispielhaftes Modell einer postmodernen Altstadtbebauung gelten. Die Stadt sah hier Anfang der achtziger Jahre die Chance, neue Ausdrucksformen im Wohnungs- und Städtebau zu finden und moderne Architekturtendenzen zu realisieren. Sie verdeutlicht einen neuen, interpretativen Umgang mit Architektur im histori-

113 Vgl. ebd., S. 47.

114 Siehe etwa sein Einfamilienhaus der *Casa Rotonda* in Stabio (1981). Vgl. Klotz 1984, S. 274.



Abbildung 65. Haus Saalgasse 22, Fassade (Detail), Mosaikbänder der Gebäudeecke

schen Kontext, der sich angesichts der von unterschiedlichen Architekten gestalteten Häuser auf vorbildliche und vielfältige Weise entfalten konnte.

Anders als bei dem historisierenden Wiederaufbau der Ostzeile sollte mit der Neuerrichtung der Saalgasse, die bewusst als Altstadtreminiszenz gedacht war, gezeigt werden, dass auch aus der Perspektive der damals gegenwärtigen Architektur eine gültige Annäherung an den historischen Kontext möglich war. Die Saalgasse zeigt dabei ganz im Sinne der Postmoderne eine vielfältige Formgebung, die nicht nur das unmittelbar historische Vorbild zitiert, sondern auch aus dem Repertoire der gesamten Architekturgeschichte schöpft. Anhand des spielerischen Einsatzes der historischen Elemente sollte zugleich auf den Bruch hingewiesen werden, der zwischen alter, vergangener und neuer, zeitgemäßer Architektur besteht. Die Brechung, die auf ironisch humorvolle Weise, aber auch im Sinne einer gewollten Sichtbarmachung des Unterschieds erfolgen kann, außerdem die Kontraste und die daraus resultierende Komplexität in der Architektur gehören zu den entscheidenden Qualitäten, welche die Häuser der Saalgasse kennzeichnen und auf einem gewandelten Architekturverständnis bei Robert Venturi und Charles Moore beruhen. Einige Architekten verzichteten dabei gänzlich auf historische Anleihen, bei anderen steht vielmehr die Brechung der bekannten und vertrauten Architekturelemen-

te im Vordergrund, um sich von der Vergangenheit zu distanzieren. Allen gemein ist jedoch – trotz der Verschiedenheit der Entwürfe –, dass durch die imaginative Veranschaulichung von historischer Kontinuität der Versuch gemacht wird, die Erinnerung an die im Krieg zerstörte Bebauung zu bewahren und an die Identität des Ortes baulich wieder anzuknüpfen. Dies unterscheidet das Konzept einer »post-modernen« Architektur daher auch so fundamental vom Konzept »Rekonstruktion«. Die Rekonstruktionsbemühungen seit den achtziger Jahren, die bis heute anhalten, sind allenfalls aus dem Zeitgeist der Postmoderne entstanden und ähneln sich insofern, als dass sie beide auf der Hinwendung zu einer neuen Geschichtlichkeit basieren. Die möglichst originalgetreue Wiederherstellung eines meist fiktiven Zustands ohne gewollte Absetzung von den Vorbildern steht einer postmodernen Architektursprache, die sich durch Brüche und Verfremdungen von der Vergangenheit distanziert, jedoch diametral entgegen.

Auch wenn die bunten Fassaden der Saalgasse bei zeitgenössischen Architekturkritikern auf wenig Akzeptanz stießen und während ihrer Entstehungszeit in erster Linie durch die enormen Kosten und die Schwierigkeiten bezüglich der Vermarktung mangels potentieller Käufer Schlagzeilen machten,¹¹⁵ avancierte die Häuserreihe wenige Jahre später zu einer Sehenswürdigkeit des neuen Altstadt-kerns. Während sich die *Frankfurter Rundschau* anfangs noch gegen die »Renommierbauten«¹¹⁶ der Stadtregierung wandte, bezeichnete die *FAZ* die Saalgasse bereits 1981 als den womöglich »aufregendste[n] Teil« des Dom-Römerberg-Projekts und vermutete nicht zu Unrecht, »daß eines Tages fachlich interessierte Besuchergruppen die Historie und die ›Kulturschirn‹ flüchtig betrachten, um sich dann konzentriert der auf so ungewöhnliche Weise entstandenen Wohnhauszeile zu widmen.«¹¹⁷ Als »Touristenattraktion« beschrieb das Frankfurter Stadtmagazin *Pflasterstrand* die Saalgasse im Jahr 1990, als »Architekturstudenten aus aller Welt« in die Saalgasse strömen und die verschiedenen »Einfälle« der Architekten wie in einem architektonischen »Freilichtmuseum« bewundern.¹¹⁸ Bartetzko, der 1986 die Vermutung aufgestellt hatte, dass die Saalgasse sich »wohl zum repräsentativen Beispiel einer Architekturmode« entwickeln, »nicht aber zum vielbeschworenen wiedergewonnenen spezifischen Alt-Frankfurt neuer Prägung« werde,¹¹⁹ musste später einräumen, dass sich die »anfänglichen Bedenken, mit der Saalgasse werde [...] eine leblose Ausstellungsarchitektur implantiert« nicht erfüllt hätten. Vielmehr habe sich hier mittlerweile »eine vitale Galerie- und Kunstszene etabliert«.¹²⁰

115 Vgl. Münster 1988b sowie Stupsnasen und Rüssel 1989, S. 250.

116 Möhrle 1990, S. 70.

117 Ehrlich 1981. Nach der Fertigstellung der Häuser bekundete die *FAZ* das Interesse der Bürger: »›Hübsch bunt‹ und ›interessant‹ lauten viele spontan geäußerte Urteile«. Büttner 1989.

118 Möhrle 1990, S. 68.

119 Bartetzko 1986a, S. 72.

120 Bartetzko 1994, S. 11.

Der Vorwurf der Modellhaftigkeit und die Annahme, dass es sich hier um ein »architektonisches Freilichtmuseum«¹²¹ handle, waren jedoch durchaus berechtigt. Denn es war die explizite Absicht der Stadt, dass die Saalgasse, die von unterschiedlichen, teils international bekannten Architekten in zeitgenössischen Formen gestaltet worden war, auf internationales Interesse stieß. Die Neuerrichtung der Saalgasse entsprach dem damaligen Bedürfnis der städtischen Regierung, einerseits eine kleinteilige Reminiszenz an die Altstadt zu schaffen, deren Architektur den historischen Kontext des Ortes berücksichtigt, andererseits eine Musterschau aktueller Wohnhausarchitektur zu bieten, die ihren Beitrag zur Imagebildung einer kriegszerstörten Stadt und nun nach kultureller Geltung strebenden Großstadt leisten sollte.

Resümee: Die postmoderne Neugestaltung des Dom-Römerberg-Bereiches im Kontext der »neuen« Altstadt von Frankfurt

Die in den 1980er Jahren erfolgte Neubebauung des Bereiches zwischen Dom und Römer repräsentiert exemplarisch die Möglichkeiten der Postmoderne, die Stadt als Ort kollektiver Erinnerungen zu akzeptieren. Sowohl mit dem Großbau der Schirn als auch den Häusern an der Saalgasse haben die Architekten Entwürfe geliefert, welche die topografischen und historischen Bezüge des Ortes wieder sichtbar zu machen verstehen. Während die Saalgasse durch ihre an die zerstörten Altstadt Häuser erinnernde architektonische Gestaltung eine assoziativ hergestellte Verbindung zur historischen Altstadt herstellt, bildet den Ausgangspunkt der Schirn nicht die Imagination der vor den Kriegszerstörungen in diesem Bereich gelegenen verwinkelten Altstadtgassen, sondern das ihr zugrunde liegende Konzept verweist vielmehr auf den gegenwärtigen städtebaulichen Kontext mit seinen verschiedenen historischen Schichten. Um eine Reparatur des historischen Stadtraumes zu erreichen, greifen die Berliner Architekten – ähnlich wie Aldo Rossi und Rob Krier – auf bewährte architektonische Grundformen der Vergangenheit bzw. archaisierende monumentale Motive zurück und machen die Komplexität der umgebenden Architektur sowie die Schaffung neuer Räume zum Ausgangspunkt ihres Entwurfes. Dennoch verdeutlichen die Architekten durch ihre rationale Haltung gegenüber Form und Komposition sowie die Verwendung moderner Materialien eine Kontinuität der modernen Architektur.

Anhand der Herstellung einer dialektischen Beziehung zwischen den an diesem Ort vorhandenen architektonischen Elementen sollte die Einbindung in den bauhistorischen Kontext erfolgen. Eine solche Entwurfsmethode, die sich nicht an der vergangenen Bebauung mit kleinteiligen Fachwerkhäusern, sondern vielmehr an den einzelnen noch vorhandenen Baudenkmalern in diesem Bereich aus den vergangenen Jahrhunderten und Jahrzehnten orientiert, scheint gerade für den öffent-

121 Möhrle 1990, S. 70.

lichen Bau eines Kulturzentrums geeignet zu sein. Wohingegen bei der Saalgasse und ihrer vorrangigen Nutzung als Wohnraum eine Evokation der einstigen Altstadtverhältnisse in einem höheren Maße dazu beitragen kann, eine Einbindung in den historischen Kontext zu erzielen. In beiden Fällen bilden die Ergebnisse der Geschichte den Impuls für eine Neugestaltung, die trotz des Rückgriffs auf vergangenes Formenvokabular für den Ort eine neue an den gegenwärtigen Bedürfnissen ausgerichtete Identität generiert.

Das besondere Verdienst des Entwurfes von *B/SS* ist es, den Leerraum zwischen Dom und Römer mit einer durch klare Raumkanten und durch identifizierbare Architekturelemente definierten Bebauung zu überbrücken, die zugleich die zerrissene Randbebauung am Römerberg wieder in einen Kontext einzubinden und ein Gleichgewicht herzustellen sowie den jeweiligen bestehenden Gebäuden eine neue Bedeutung zu geben vermochte. Doch spätestens seit die »neue« Frankfurter Altstadt fertiggestellt ist, scheint das ursprüngliche Konzept der Architekten sowohl aus städtebaulicher als auch architektonischer Sicht in Frage gestellt – insbesondere vor dem Hintergrund, dass die neue Bebauung auf die Wiederherstellung eines Stadtgrundrisses abzielt, der nicht nur einer bestimmten historischen Zeitschicht entstammt, sondern auch seit Langem mit neuen Konzepten überlagert ist. Auf Seiten der Stadt scheint sich heute die Ansicht durchgesetzt zu haben, dass der Altstadt kern zwischen Dom und Römer allein durch filigrane Kleinteiligkeit wiedererstanden kann (**Abb. 66**). Die Wirkung des ohnehin schon monumentalen Gebäudes der Schirn hat sich angesichts der wiederhergestellten kleinteiligen Nachbarbebauung noch verstärkt und die unmittelbare Nähe zu der rekonstruierten Häuserzeile entlang des langgestreckten Arkadenhauses und gegenüber der Rotunde hat eine Enge in diesem Bereich hergestellt, die keine erlebbaren öffentlichen Räume mehr zulässt (siehe **Abb. 35**, S. 145).¹²² Auch in der Einwohnerschaft waren die als »schöpferische Nachbauten« titulierten Rekonstruktionen und Neubauten, insbesondere das *Stadthaus*, das über dem Archäologischen Garten errichtet wurde, zu Beginn des Projekts umstritten. Die Initiative »SOS Dompanorama« etwa machte vor Beginn der Bauarbeiten vor der Schirn auf die Höhe der Neubauten aufmerksam, indem sie kritisierte, dass diese den »frei gewordenen Blick auf den Dom« verstellten. Die offizielle Eröffnung der Altstadt im September 2018 zeigte, dass das neue städtebauliche Konzept für den Dom-Römer-Bereich von den Bürgern der Stadt deutlich positiver angenommen wurde als erwartet. Auch frühere Gegner äußerten sich nun positiv über das neu entstandene Altstadt-Areal.¹²³ Insbesondere

122 Zudem ist der wiedererstandene Krönungsweg mit einer langgestreckten Pergola »als zusätzliches fremdes Element« in der schmalen Gasse zugestellt worden, um den Niveausprung zwischen Kunsthalle und Straßenverlauf zu überspielen. Zugleich wird die Rotunde der Schirn vom Krönungsweg abgeschottet. Vgl. Jordi 2015.

123 Während er das Projekt zu Beginn noch stark kritisierte, lobt Peter Cachola Schmal, Direktor des DAM, mittlerweile die stadträumlichen Qualitäten der »neuen« Altstadt. Vgl. Pro und Contra 2018.



Abbildung 66. »Neue« Altstadt Frankfurt, Häuser am Hühnermarkt, 2018

der Quartiers-Charakter wird in der Presse¹²⁴ und bei einigen beteiligten Architekten als vorbildhaft gelobt. Dass Vielfalt, Dichte und Nutzungsmischung aber kein Novum sind und bereits in den 1980er Jahren mit der unmittelbar benachbarten Saalgasse propagiert und gleichzeitig beispielhaft unter Verwendung zeitgenössischer Mittel vorgeführt wurden, scheint darüber erstaunlicherweise in Vergessenheit geraten zu sein.¹²⁵ Es reicht ein Blick in die Saalgasse, um zu verstehen, dass altstädtische Maßstäbe nicht mit historisch ungenauen Rekonstruktionen, sondern mit modernen gestalterischen Mitteln erreicht werden können, die den Bruch mit der Geschichte deutlich thematisieren.

Auch wenn die stadtplanerische Leistung wie auch Detailliebe der rekonstruierten Häuser beeindruckt, so bleibt das Quartier letztlich doch nur eine museale Inszenierung, die 70 Jahre nach dem Krieg eine scheinbare Idylle heraufbeschwört und mit ihrer Kleinteiligkeit längst geschaffene städtebauliche Fakten an diesem Ort ignoriert. Als dominante städtebauliche Konstante des Römerbergs, die ange-

¹²⁴ Vgl. etwa Alexander 2018 und Rauterberg 2018.

¹²⁵ Für die Häuser der (kriegszerstörten) Saalgasse mussten, anders als für die »neue« Altstadt, außerdem keine Vorgängerbauten abgerissen werden, um eine Neubebauung vorzunehmen. Wie die Rekonstruktionsaufgabe zeitgenössisch interpretiert werden kann, zeigte ebenfalls bereits der Wiederaufbau von Salzhaus und Haus Frauenstein an der Nordseite des Römerbergs Anfang der 1950er Jahre.

sichts der heterogenen Umgebung raumstrukturierende Kraft entfaltet, bleibt die Schirn jedoch bestehen. Während sie für das Neubauviertel zwischen Dom und Römer die südliche Begrenzung bildet, gibt sie auf der zum Main gewandten Seite für den Neubau des Historischen Museums, der anstelle des abgebrochenen Gebäudes von 1972 an dieser Stelle entstanden ist, die grundlegende Ausrichtung der neuen Baukörper vor. Die Schirn stellt damit bis heute die maßstabgebende und prägende Konstante in einem sich wandelnden Umfeld dar.

4.1.2 Scharnierarchitektur zwischen Altstadt kern und Jüdischem Viertel: Das Museum für Moderne Kunst von Hans Hollein

Ende der achtziger Jahre realisierte die Stadt an der wichtigen Stelle zwischen Berliner- und Braubachstraße unweit des Frankfurter Doms einen repräsentativen Museumsbau (**Abb. 67**), bei dem es sich – ähnlich wie bei der Neugestaltung des Dom-Römerberg-Bereiches – um einen signifikanten Fall von Stadtreparatur handelte. Seit den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg hatte dieser von verkehrsreichen Straßen begrenzte Platz lediglich als Restraum zwischen innerer und äußerer Altstadt existiert und keinerlei Funktion mehr für das städtebauliche Gefüge besessen. Mit dem Museum für Moderne Kunst (MMK)¹²⁶, das im Jahr 1991 eröffnet wurde, konnte so eine der letzten Lücken im Stadtraum geschlossen werden.

Das Gebäude nimmt demnach im stadträumlichen Zusammenhang der Altstadt eine bedeutsame Position ein und erfüllt eine gleichfalls identitätsstiftende Funktion für die Stadt Frankfurt. Grundlegend sind dabei seine Lage im unmittelbaren Bereich des Dombezirks und seine Funktion als Bindeglied zwischen der Kern-Altstadt und dem ehemaligen jüdischen Viertel im Bereich des Börneplatzes. Der Neubau des Museums für Moderne Kunst erhält seine architektonische und städtebauliche Bedeutung daher in erster Linie aus seiner Positionierung im innerstädtischen Kontext – auch wenn er im inhaltlichen Kontext mit dem Museumsufer entstanden ist. Gemeinsam mit der Schirn-Kunsthalle am Römerberg und dem Archäologischen Museum im ehemaligen Karmeliterkloster gehört das MMK heute zu den Kulturbauten, die das Museumsufer auf der nördlichen Mainseite ergänzen.

Im Rahmen der Analyse des Gebäudes soll vor dem Hintergrund des historisch geprägten Ortes und mit Blick auf das aktuelle städtebauliche Gefüge die Frage beantwortet werden, auf welche Weise und mit welchen postmodernen Strategien es der Architektur unter gleichzeitiger Berücksichtigung der funktionellen Anfor-

¹²⁶ Das seit 2014 in Abgrenzung zu den beiden weiteren Zweigstellen des Museums als MMK 1 bezeichnete Hauptgebäude in der Domstraße präsentiert heute sowohl Höhepunkte der Sammlung zeitgenössischer Kunst als auch wichtige Einzel- und Gruppenausstellungen. Zu den Zweigstellen gehören das MMK 2 im Taunusturm inmitten des Frankfurter Bankenviertels sowie das MMK 3 im ehemaligen Frankfurter Hauptzollamt.



Abbildung 67. Museum für Moderne Kunst (MMK), 1987–1991

derungen an ein Museum gelingt, eine neue Identität für einen Ort zu schaffen, den im Wesentlichen seine Lage an einer bedeutenden Schnittstelle zwischen innerer und äußerer Altstadt kennzeichnet.

Die Gegend um die Braubachstraße war bis ins 19. Jahrhundert – ebenso wie der Dom-Römerberg-Bereich – von einer dichten Bebauung geprägt, die innerhalb der stauferzeitlichen Stadtmauer lag (Abb. 68). Entlang der östlich an das Grundstück angrenzenden Fahrgasse sind heute noch Reste jener sogenannten »Staufenmauer« erhalten, die Ende des 12. Jahrhunderts zum Schutze des immer größer werdenden Gebietes der Frankfurter Altstadt errichtet wurde. Auch die älteste Stadtbefestigung Frankfurts, die bereits um das Jahr 1000 angelegt wurde, befand sich nach heutigen archäologischen Kenntnissen in diesem Bereich. Sie verlief entlang der Braubachstraße und umgab im Wesentlichen das Gelände der karolingischen Königspfalz vor dem heutigen Dom.¹²⁷ Der Name der Braubachstraße geht auf den gleichnamigen Fluss zurück, ein heute nicht mehr ersichtlicher Nebenarm des Mains, der dem

¹²⁷ Die Fundamente der Mauer, deren Verlauf sich entlang der Südseite der Braubachstraße erstreckte, wurden bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts im Zuge der Arbeiten für den Straßendurchbruch entdeckt und als Teile der ältesten Stadtbefestigung identifiziert. Die Datierung in ottonische Zeit geht auf Untersuchungen von 1976 zurück. Vgl. Wintergerst 2007, S. 95–98.



Abbildung 68. Merian, *Großer Plan der Stadt Frankfurt* (Ausschnitt), 1628, Bereich um den Dom mit Stadtmauer und dahinter gelegener Judengasse (rechts)

Verlauf der heutigen Straße folgte und der Stadtmauer einst als natürlicher Graben vorgelagert war.¹²⁸

Von diesem wichtigen Bereich nahm die weitere Entwicklung der Stadt ihren Ausgangspunkt, als sie 1333 von Kaiser Ludwig dem Bayern die Erlaubnis zur Stadterweiterung erhielt. Östlich des romanischen Stadtmauerverlaufs wurde die Frankfurter Neustadt angelegt und in einen zusätzlichen Mauerring eingebunden.¹²⁹ Unmittelbar hinter der unter den Staufern angelegten Mauer, am Börneplatz, entstand im 15. Jahrhundert die Judengasse, in der sich die Frankfurter Bürger jüdischer Abstammung ansiedeln mussten und die bis ins 19. Jahrhundert hinein an dieser Stelle der östlichen Innenstadt existierte. Die historische Bedeutung des zwischen der

¹²⁸ Vgl. Nahrgang 1949, S. 9 f.

¹²⁹ Vgl. Lücke 2008, S. 9.

heutigen Berliner- und Braubachstraße gelegenen Grundstücks ergibt sich demnach aus seiner Lage am Grenzpunkt zwischen ältestem Kern der Stadt Frankfurt und äußerem Innenstadtbereich, an dem jahrhundertlang die Staufeuermauer die Begrenzung der Stadt markierte.

Der ungewöhnliche Grundstückszuschnitt, auf dem 1990 das Museum für Moderne Kunst errichtet wurde, ist stadtplanerischen Maßnahmen zu verdanken, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgten. Ab 1905 entstanden die Braubach- und die Domstraße als rigorose Durchbrüche mitten in der Altstadt, die das alte Stadtviertel den modernen Bedürfnissen des Verkehrs anpassen sollten. Die neue Braubachstraße wurde etwa im Verlauf der ehemaligen nördlichen Mauer der im Dombereich gelegenen karolingischen Pfalz und des verlandeten Mainarms angelegt. Die Domstraße erfolgte hingegen in Nord-Süd-Richtung und stellte als Ersatz für die abgerissene Borngasse die Verbindung zwischen Domplatz und Schnurgasse am nördlichen Rande des Grundstücks her. Infolge dieser Maßnahmen kam es zur vollständigen Vernichtung der alten Bausubstanz auf dem kleinen Grundstück sowie zum Abriss einer großen Zahl von spätmittelalterlichen Altstadthäusern entlang der Braubachstraße, die zum Teil durch größere, historistische Häuser ersetzt wurden. Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs kam die Bautätigkeit an der Braubachstraße zum Erliegen. Bis zu den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg standen demnach auf dem kleinen dreieckförmigen Grundstück lediglich die nach 1906 errichteten historistischen Fachwerkbauten an der Westseite zur Domstraße sowie ein v-förmiger Behelfspavillon, der die bis 1944 nicht gelöste Ecksituation des Grundstück zu verbessern suchte. Die gesamte Bebauung dieses Bereiches wurde während den Bombardierungen im Zweiten Weltkrieg ein weiteres Mal zerstört, während bei den gegenüberliegenden Häusern entlang der Braubachstraße lediglich Dächer und Teile der Fassaden beschädigt wurden, die man nach dem Krieg wiederherstellte und in die Neubebauung integrierte.¹³⁰ 1952 erfolgte die Verbreiterung der ehemaligen Schnurgasse an der Nordseite des Grundstücks und deren Umbenennung in Berliner Straße,¹³¹ die heute die wichtigste Hauptverkehrsader in der Frankfurter Altstadt darstellt. Im Zuge dieser Neuordnung entstanden die noch heute hier befindlichen modernen Wohnhäuser an der Berliner Straße.

Auf dem leergeräumten Trümmergrundstück zwischen Berliner- und Braubachstraße errichtete man nach dem Krieg zunächst eingeschossige Behelfsbauten, die der vorübergehenden Nutzung dienen sollten, sowie eine Tankstelle (**Abb. 69**).¹³² Im Laufe der fünfziger Jahre kamen einige Wohnungen sowie kleine Läden und ein

130 Bei der Wiederherstellung wurde die erhaltene Bausubstanz in die Neubebauung integriert, sodass man heute noch einen guten Eindruck von der Formenvielfalt der zwischen 1900 und 1930 errichteten Gebäude entlang der Südseite der Braubachstraße zwischen Domstraße und Fahrgasse erhält, von denen heute eine Vielzahl unter Denkmalschutz steht. Vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1983, o. S.

131 Vgl. Ehrlich 1990a, S. 43.

132 Vgl. Eine Spitze in Frankfurt 1990, S. 52.



Abbildung 69. Berliner Straße nach Westen mit Esso-Tankstelle, 1955

Restaurant hinzu, doch eine angemessene Bebauung ließ das Grundstück – wie schon Jahrzehnte zuvor – aufgrund seiner ungünstigen Form und den räumlichen Einschränkungen nie zu. Um eine Neugestaltung in Angriff zu nehmen, die im Jahr 1981 den Bau des Museums für Moderne Kunst an dieser Stelle vorsah, musste das Grundstück zunächst in den Besitz der Stadt gebracht werden.¹³³ Um den Bauplatz von der vorhandenen Bebauung zu befreien, mussten mit den Eigentümern der Abrissobjekte noch während der bereits begonnenen Planungsphase für den Neubau zähe Verhandlungen geführt werden, sodass sich der Baubeginn des Museums bis 1987 hinauszögern sollte.¹³⁴

Im Zuge der Planungen für das neue Museum wurden ab 1986 auch der Wiederaufbau und die Renovierung von umliegenden Gebäuden in der Domstraße aufgenommen, durch die den Behelfsbauten der Wiederaufbauzeit ein zeitgemäßes Gesicht verliehen wurde (**Abb. 70**). Auf diese Weise konnten gemeinsam mit dem Museum für Moderne Kunst und der Wiederherstellung der angrenzenden Häuser die letzten städtebaulichen Brachen, die der Zweite Weltkrieg hinterlassen hatte, beseitigt werden. Zuvor war bereits im Februar 1986 der Wiederaufbau des in der

¹³³ Vgl. Burgard 1991, S. 82.

¹³⁴ Vgl. Hoffmann 2009, S. 110.



Abbildung 70. Haus Braubachstraße 10, 1906, Wiederaufbau 1986

westlichen Altstadt gelegenen Karmeliterklosters begonnen worden und am nahegelegenen Börneplatz stand der Neubau des Kundenzentrums der Stadtwerke unmittelbar bevor.¹³⁵

Das Museum für Moderne Kunst, das im Jahr 1981 offiziell gegründet wurde, sollte anfangs noch unter einem Dach mit dem Deutschen Architekturmuseum untergebracht werden. Es stellte sich jedoch rasch heraus, dass der Platz in der vorgesehenen Doppelvilla am südlichen Mainufer für beide Institutionen nicht reichen würde.¹³⁶ Der größere Raumbedarf und der nur wenig später erfolgte Kauf der Kunstsammlung Ströher¹³⁷ machten einen Neubau nötig, für den die Stadt im Jahr 1983 einen offenen Realisierungswettbewerb ausschrieb.¹³⁸ Nachdem ab 1980 bereits unterschiedliche Standorte für das neue Museum sowohl am nördlichen Mainufer hinter dem Jüdischen Museum als auch am Schaumainkai in der Metzlerstraße in Erwägung gezogen worden waren,¹³⁹ fiel im August 1981 die Entscheidung, den Neubau auf dem zentralen innerstädtischen Grundstück zwischen Berliner-, Braubach- und Domstraße zu errichten.¹⁴⁰ Mit der exponierten Lage im Zentrum der Stadt und zugleich in unmittelbarer Nähe zum Historischen Museum sowie der neu errichteten Kunsthalle Schirn am Römerberg sah der Magistrat der Stadt nicht nur die Möglichkeit, das »kulturelle Gefüge« in der Altstadt zu bereichern, sondern auch einer »Isolation des Museumsufers« entgegenzuwirken.¹⁴¹ Zudem hatten sich im Bereich der Braubachstraße bereits mehrere Galerien angesiedelt, wodurch das MMK an den bereits bestehenden kulturellen Kontext anknüpfen konnte.

Die städtebaulichen Ziele für ein neues Museumsgebäude zwischen Berliner- und Braubachstraße umfassten neben der Berücksichtigung des nahegelegenen Dom-Römerberg-Bereiches und »der historischen Bedeutung des Baugrundstückes an einem markanten Punkt der Altstadt der Stauferzeit« auch die Forderung nach einer »städtebauliche[n] Dominante«, welche die »Torsituation« an Berliner- und Braubachstraße und damit die Bedeutung als Schnittstelle eines innerstädtischen

135 Vgl. Burgard 1991, S. 89 ff.

136 Vgl. ebd. S. 75. Auch die Anmietung des Nachbargrundstücks Schaumainkai 45, die den Raumbedarf hätte decken können, scheiterte aufgrund zu hoher Mietforderungen. Vgl. Klotz, Aktennotiz vom 24. 9. 1979, in: Klotz-Tapes 2014, S. 67.

137 Die Stadt erwarb 1980 Teile der Sammlung des 1977 verstorbenen Darmstädter Unternehmers Karl Ströher, die in erster Linie Werke amerikanischer Pop Art der sechziger Jahre umfasste, als Grundstock für das MMK. Vgl. Ammann 1991, S. 66.

138 Hierzu lud die Stadt Frankfurt zusätzlich fünf Architekten aus dem Ausland ein, darunter Hans Hollein und Heinz Tesar aus Österreich, die Gruppe SITE aus den USA sowie der Niederländer Rem Koolhaas und das spanische Architektenteam Lluís Clotet und Oscar Tusquets. Zudem wurde Renzo Piano aus London eingeladen, der sich am Wettbewerb jedoch nicht beteiligte. Vgl. Gleiniger-Neumann 1984, S. 79, sowie Ehrlich 1983b, S. 31.

139 Vgl. Burgard 1991, S. 78–79.

140 Im August 1981 berichtet Klotz, dass »wieder ein neuer Bauplatz gefunden wurde«. Vgl. Aktennotiz vom 6. 8. 1981, in: Klotz-Tapes 2014, S. 135; vgl. auch Hoffmann 2003, S. 258.

141 Gleiniger-Neumann 1984, S. 79.

Straßennetzes hervorheben sollte.¹⁴² Die Erschließung des Museums für den Besucher sollte möglichst über die südwestliche Ecke an der Braubachstraße erfolgen, da hier die Zugänglichkeit und die Anbindung an die Altstadt gewährleistet schien. Die Gestaltungsvorschriften der Stadt gaben außerdem vor, dass der Baukörper »die Traufhöhe der Bebauung längs der Südseite der Braubachstraße aufnehmen« solle.¹⁴³ Das Raumprogramm sah neben der Einrichtung von Verwaltungsräumen, einer Werkstatt für Restaurierung und geeigneten Räumen für den Sammlungsbestand nur wenig Fläche für Wechselausstellungen vor, da diese Funktion hauptsächlich der Schirn oblag.¹⁴⁴

Die Wettbewerbsjury, an der unter anderem Gustav Peichl sowie Heinrich Klotz beteiligt waren, hatte sich bereits im Vorfeld zum Ziel gesetzt, einen Museumsentwurf zu prämiieren, der sich durch »einen eigenständigen persönlichen Charakter« auszeichnen und zugleich als architektonisches »Kunstwerk« in Erscheinung treten solle.¹⁴⁵ Dies schien sich mit der Arbeit des aus Wien stammenden Architekten Hans Hollein (1934–2014) zu erfüllen, sodass ihm bei der Wettbewerbsentscheidung einstimmig der erste Preis zuerkannt wurde. Hollein hatte sich bereits mit dem Bau des städtischen Museums Abteiberg in Mönchengladbach (1972–82) und der Einrichtung des Keramikmuseums in Teheran (1978) als Museumsarchitekt hervorgetan. Aber auch in Frankfurt war es ihm gelungen, die Fachwelt mit seinen Beiträgen zu den Wettbewerben für das Museum für Kunsthandwerk (1980) und für das Postmuseum sowie mit seinem Vorschlag für die Neugestaltung des Paulsplatzes (1983) auf sich aufmerksam zu machen. Beim Wettbewerb für das Kunsthandwerksmuseum erhielt er gemeinsam mit Robert Venturi den zweiten Preis. Für seinen allzu plakativ geratenen Beitrag für den Wettbewerb für das Frankfurter Postmuseum (**Abb. 71**) hingegen erhielt er 1982 weder einen der fünf vergebenen Preise noch wurde er mit einem Ankauf bedacht.¹⁴⁶ Holleins Entwurf für das Museum für Moderne Kunst wiederum überzeugte das Preisgericht nicht nur hinsichtlich des erfüllten Raumprogramms, sondern vor allem durch die gestalterische Ausarbeitung im Inneren (**Abb. 72**), die sowohl »atmosphärische Differenzierung« als auch »Erlebnisreichtum« der Räume garantierte.¹⁴⁷ Der Jury zufolge habe Hollein außerdem »den Fehler vieler anderer Entwürfe des Wettbewerbs vermieden, den Baukörper übermäßig zu zergliedern«, stattdessen habe er »die gesamte Bebauungsfläche mit einem Solitär« gefüllt, den er lediglich an funktional begründeten Stellen besonders charakterisierte.¹⁴⁸ Während die anderen Architekten, die an dem offenen Wettbewerb teilnahmen, sich dem Dreiecksgrundstück regelrecht

142 Vgl. hierzu und im Folgenden: Magistrat der Stadt Frankfurt 1983b, o.S.

143 Ebd.

144 Vgl. Hollein 1991, S. 20.

145 Protokoll des Preisgerichtsverfahrens, in: Magistrat der Stadt Frankfurt 1983b, o.S.

146 Vgl. Ehrlich 1983b, S. 31. Siehe auch Kap. 4.2.3.

147 Erläuterung der Jury zum 1. Preis, vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1983b, o.S.

148 Ebd.

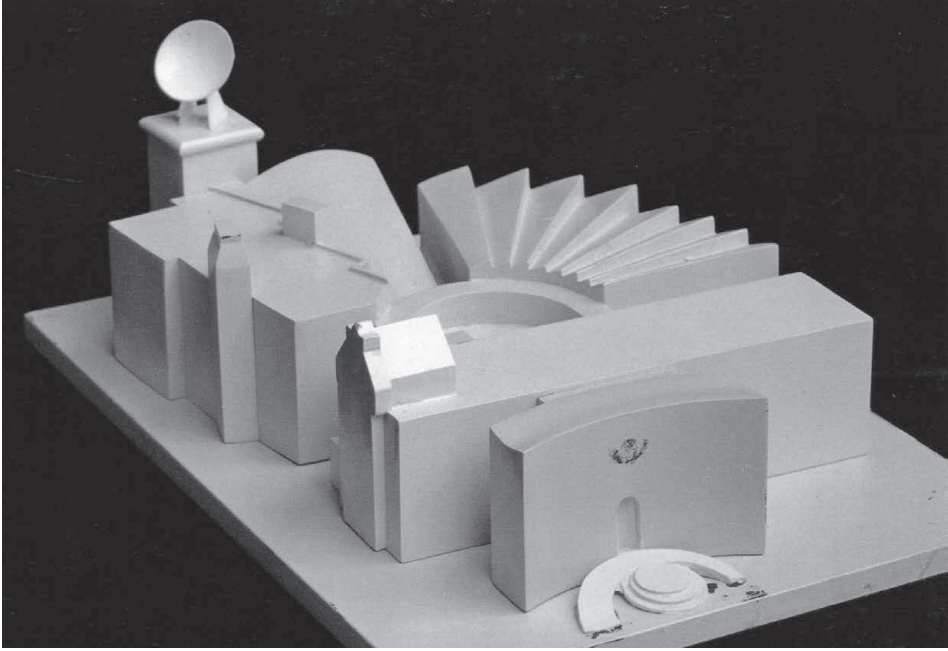


Abbildung 71. Hans Hollein, Wettbewerbsmodell für den Neubau des Bundespostmuseums, 1983

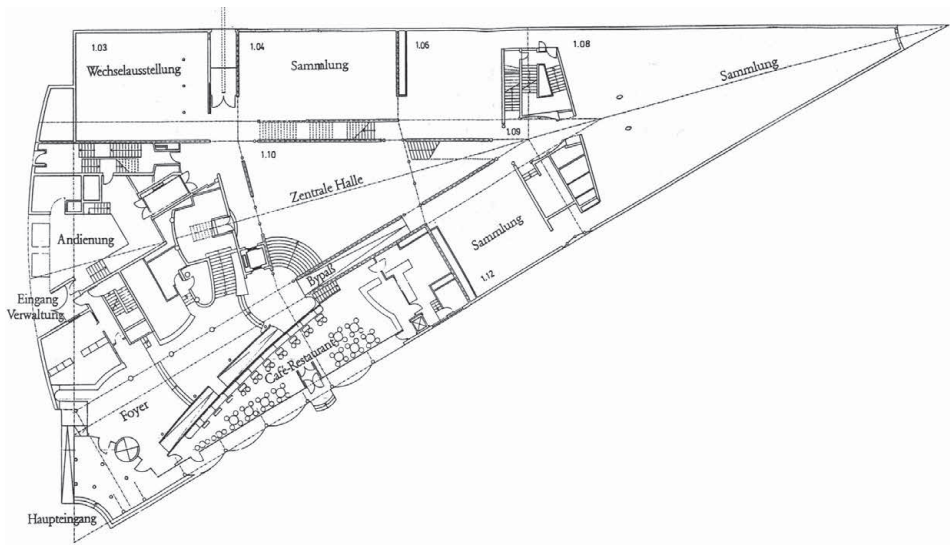


Abbildung 72. Museum für Moderne Kunst, Grundriss, Erdgeschoss

widersetzt hatten, überzeugte Holleins Entwurf vor allem was die Ausnutzung des Grundstücks und das Raumgefüge anbelangte. Mit dem Bau wurde 1987 begonnen und vier Jahre später konnte die Eröffnung des Museums gefeiert werden.¹⁴⁹

Die in der Jurybeurteilung hervorgehobene solitärhafte Wirkung des Gebäudes wurde neben der Fassadengestaltung zu den am häufigsten kritisierten Gesichtspunkten der Architektur. Als der kompakte Baukörper, dem man aufgrund seines Volumens und seiner dreieckigen Form bereits vor Baubeginn den Spitznamen »Torstenstück«¹⁵⁰ verpasst hatte, im Jahr 1990 enthüllt wurde, gab es eine regelrechte Flut an negativen, teils spöttischen Äußerungen hinsichtlich der Architektur.¹⁵¹ Der Bau stieß dabei sowohl auf Seiten der Fachpresse als auch der lokalen Architektenschaft auf wenig Verständnis. Die Architekturkritikerin und ehemalige Leiterin des Architekturmuseums in Frankfurt, Ingeborg Flagge, bezeichnete das Gebäude als einen abstrakten Fremdkörper, dem die Gestaltqualität des ursprünglichen Entwurfes fehle.¹⁵² Auch Architekturjournalist Michael Mönninger war der Meinung, dass das Museum »von außen [eher] einem bunkerartigen Festungsbau« gleiche und daher – trotz seiner Einpassung in die örtlichen Gegebenheiten des dreieckigen Grundstücks – ein »Fremdkörper« bliebe.¹⁵³ Doch handelt es sich hierbei – aus heutiger Perspektive und mit Blick auf das aktuelle städtebauliche Gefüge – tatsächlich um einen Fremdkörper, wie es auf den ersten Blick scheint? Bei all der auf die Architektur bezogenen Kritik schien unterzugehen, was dem vermeintlich solitärhaften Äußeren von Holleins Museum eigentlich zugrunde liegt, und wie es dem Architekten anhand der Verwendung spezifischer Gestaltungselemente und Materialien dennoch gelingt, dem Bau eine eigene Qualität zu verleihen, die ihn in seinem äußerst heterogenen städtischen Umfeld an der Braubachstraße auszeichnet.

In der Tat reagierte Hollein auf den eigenwilligen Zuschnitt des Grundstücks in Form eines spitzen Winkels mit einem symmetrischen kompakten Dreiecksgebäude, das durchaus als Solitär im Stadtraum in Erscheinung tritt. Aufgrund des geforderten Ausstellungskonzeptes, das lediglich eine natürliche Belichtung durch Oberlicht oder künstliches Licht vorsah,¹⁵⁴ und der angrenzenden verkehrsreichen

149 Der Termin war mehrmals verschoben worden, nachdem sich die Bauarbeiten durch den Konkurs der zuständigen Baufirma verzögert und zudem ein Wechsel in der Museumsleitung 1988 einige Änderungen der innenräumlichen Situation erforderlich gemacht hatten. Vgl. Rietsamen 1989, S. 46.

150 Vgl. Ehrlich 1983b, S. 31.

151 Vgl. hierzu etwa Mönninger 1990b; Bachmann 1991; Rumpf 1991; Schreiber 1991. Positive Äußerungen riefen hingegen nur die Erlebnisqualität der Architektur und insbes. die Innenraumgestaltung hervor.

152 »Der Bau selbst ist ein grau verputzter, horizontal nur von schmalen roten Sandsteinbändern gegliederter, abweisender Solitär mit weit überstehendem Dach, ein abstrakter Fremdkörper, dem genau das zu fehlen scheint, was der Gründungsdirektor Peter Iden noch von der Gestaltqualität des Entwurfes sagte: »eigenmächtig-attraktiv, lockend, neugierig machend.« Flagge 1990, S. 42.

153 Mönninger 1990b, S. 86 f.

154 Vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1983, o. S.



Abbildung 73. Museum für Moderne Kunst, Fassade entlang der Berliner Straße

Straßen hat der Bau ein sehr geschlossenes und blockhaftes Äußeres erhalten. Insbesondere die Fassade entlang der Berliner Straße (**Abb. 73**), die bis heute in ihrer Geschlossenheit denkbar ungewohnt und abweisend auf den Betrachter wirkt, entfaltet auf den ersten Blick eine fremdkörperartige Wirkung, deren kritische Bewertung durchaus nachvollziehbar ist.

Stellt man Holleins Entwurf den anderen Arbeiten gegenüber, die im Wettbewerb von 1983 ebenfalls prämiert worden waren,¹⁵⁵ stellt sich die Frage, ob diese angesichts der Grundstücksbedingungen und der funktionalen Anforderungen an das Gebäude eine bessere Alternative für einen Museumsneubau in diesem Bereich der Altstadt geboten hätten. Die im Wettbewerb zweitplatzierten Architekten Schultze und Schulze aus Kassel entwarfen ebenfalls einen Solitärbau, der die Grundstücksfläche fast vollständig einnimmt (**Abb. 74**).¹⁵⁶ Die geschlossenen Fassaden zur Braubach- als auch zur Berliner Straße kommen ohne jegliche plastische Ausbildung aus und sind mit regelmäßig in die Wand geschnittenen hochrechteckigen Fenstern sowie Oberlichtern aufgelockert. An den Eckpunkten des dreieckigen Baukörpers, an denen die innere Gebäudestruktur teilweise hervortritt, findet

¹⁵⁵ Die Wettbewerbsentwürfe sind im *Jahrbuch für Architektur* 1984 dokumentiert: Vgl. Gleiniger-Neumann 1984.

¹⁵⁶ Vgl. Erläuterungen der Architekten, in: Magistrat der Stadt Frankfurt 1983.

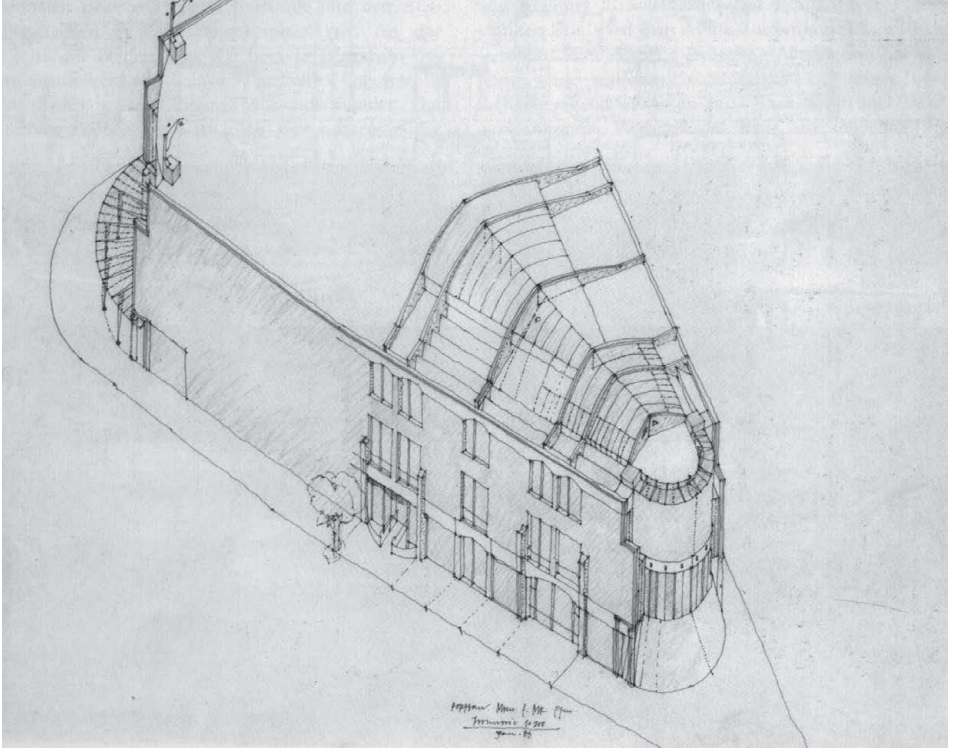


Abbildung 74. Schultze und Schulze, Wettbewerbsentwurf für das Museum für Moderne Kunst, 1983

ebenfalls Glas Verwendung. Die Massivität des einheitlichen Baukörpers wird auf diese Weise scheinbar gemindert. Auch der Wiener Architekt Heinz Tesar, der mit dem dritten Preis ausgezeichnet wurde, entschied sich angesichts der Grundstücksform für einen »monolithischen Block« (Abb. 75).¹⁵⁷ Tesars Entwurf sieht allerdings im Gegensatz zu Hollein eine Fassade mit mehreren Reihen zweiflügliger Fenster vor. Der zur Braubachstraße gelegenen Fassade verpasst der Wiener Architekt zudem einen leichten Schwung, der im Einklang mit der gegenüberliegenden Bebauung steht. Obwohl die mit dem zweiten und dritten Preis ausgezeichneten Arbeiten im Gegensatz zu Holleins Entwurf zunächst eine weniger massive Wirkung und eine offenere Gestaltung der Fassaden versprechen, präsentieren sich beide Entwürfe ebenfalls als blockhafte Bauten in ihrer Umgebung, deren reichere Durchfensterung lediglich daraus resultiert, dass sie eine traditionellere Innenraumgestaltung wählten, in deren Zentrum jeweils eine große Rotunde und symmetrisch

¹⁵⁷ Gleiniger-Neumann 1984, S. 89.

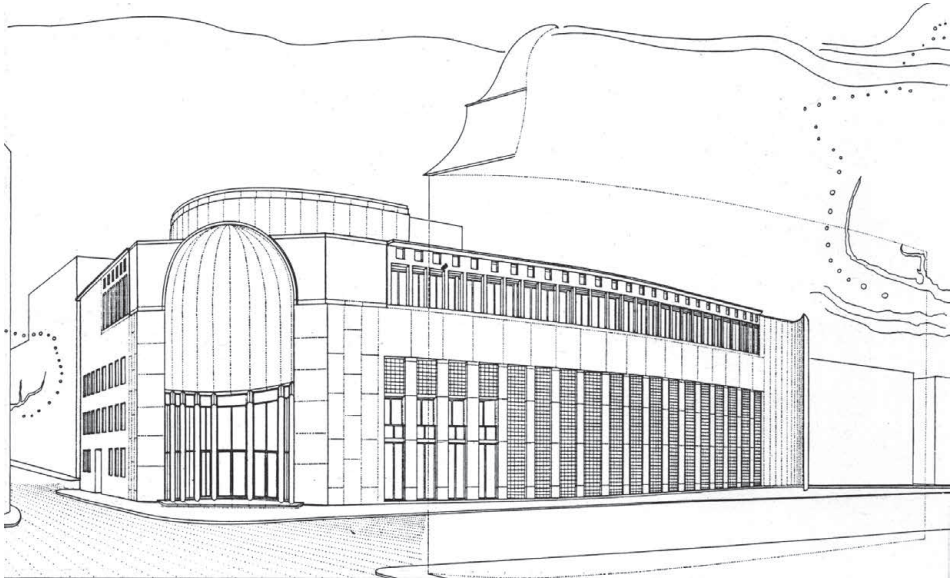


Abbildung 75. Heinz Tesar, Wettbewerbsentwurf für das Museum für Moderne Kunst, 1983

angeordnete Ausstellungsräume stehen. Holleins Entwurf überzeugte dagegen insbesondere hinsichtlich seiner Innenraumkonzeption, die äußerst vielfältige und überraschende Raumerlebnisse zulässt. Zudem konnte das geforderte Funktionsprogramm letztlich nur mit der völligen Überbauung des keilförmigen Grundstücks erfüllt werden.

Oswald Mathias Ungers, dem die Jury den vierten Preis zuerkannte, reagierte auf die eigenwillige Form des Grundstücks vollkommen anders als die drei genannten Architekten. Während sich Hollein, Schultze und Schulze sowie Heinz Tesar stark an die Dreiecksform anpassen, löst Ungers die Dreiecksform geradezu auf, indem er längs der Braubachstraße einen langgestreckten Gebäuderiegel und im Bereich der Dom- und Berliner Straße einen winkelförmigen Baukörper anordnet, so dass sie lediglich in dem von ihnen gebildeten Innenbereich eine dreieckige Form ausbilden (**Abb. 76**).¹⁵⁸ Im Unterschied zu Holleins Entwurf jedoch erscheint derjenige von Ungers weitaus abweisender gegenüber seiner Nachbarbebauung und aufgrund seiner strengen Rechtwinkligkeit zu starr, als dass er sich in die Umgebung einfügen könnte. Andrea Gleiniger zufolge war es dem Architekten jedoch gar nicht um Anpassung gelegen, sondern er versuchte, mittels der schroffen Konfrontation der Rechteckblöcke die gegebenen städtebaulichen Bedingungen an diesem

¹⁵⁸ Zum Entwurf von Ungers vgl. Erläuterungen des Verfassers, in: Magistrat der Stadt Frankfurt 1983.

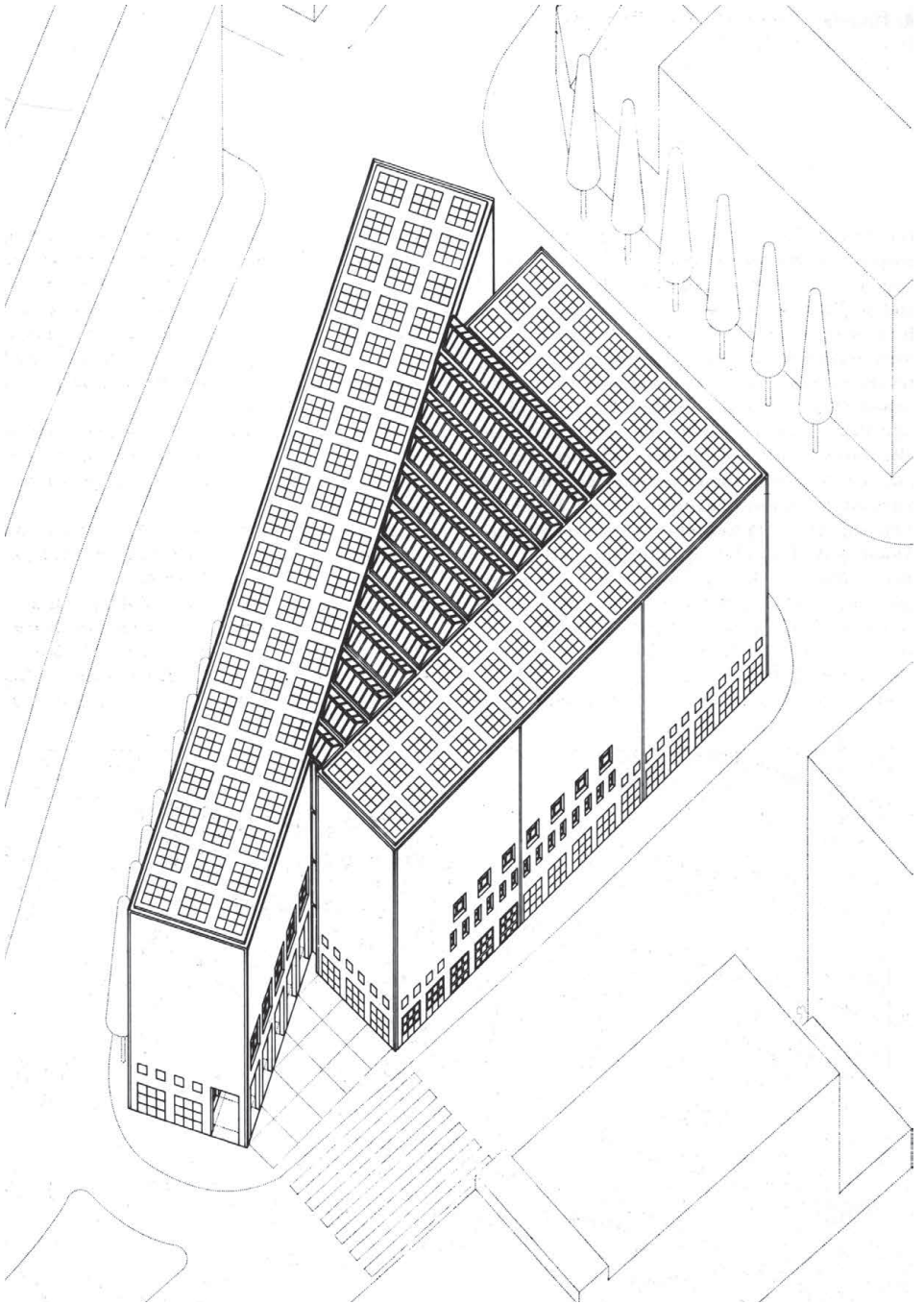


Abbildung 76. O. M. Ungers, Wettbewerbsentwurf für das Museum für Moderne Kunst, 1983

Ort »pointiert und direkt zu definieren«. ¹⁵⁹ Gleichzeitig werde bei einer solchen Vorgehensweise jedoch auch auf »vermittelnde Gesten gegenüber der Rahmenbebauung« ¹⁶⁰ verzichtet, die den Bau zwangsläufig als Fremdkörper in seiner Umgebung definieren.

Der Abstraktion der Dreiecksform bei Ungers steht die völlige Anpassung an die Grundstücksform bei Hollein gegenüber, die zwangsläufig eine geschlossene bauliche Einheit nach sich zieht, welcher der Architekt zwar an nur wenigen funktional begründeten Stellen, jedoch mit der Verwendung gezielt eingesetzter Materialien als auch mit unterschiedlich ausgebildeten Öffnungen in der Wand entgegenwirkt. Die aus gräulichem Putz bestehende Außenhaut des Museums wird horizontal von schmalen roten Sandsteinbändern gegliedert. Auch am deutlich hervorkragenden Gesims, das die Traufhöhe des Gebäudes markiert, und am mit Sandstein verkleideten Sockel sowie den Arkadenbögen an der Südostseite des Gebäudes ist das rötliche Material zu finden. An der Nordseite zur Berliner Straße wirken ein runder Glaserker und eine darüber liegende Fenster niche mit balkonartiger Auskr agung der Geschlossenheit der Fassade entgegen (siehe **Abb. 73**, S. 212). Daneben befinden sich ein trichterförmiges Fenster in der Höhe des obersten Geschosses und ein darunter liegender Nebeneingang an der Nordseite. Die Fensterelemente durchschneiden dabei permanent das wuchtige Kranzgesims, das auf diese Weise nicht nur seiner Funktion beraubt wird, sondern durch die Einschnitte auch als bildliches Motiv verfremdet und als bloßes Zeichen vorgeführt wird. Bereits aus der Vogelperspektive wird deutlich, dass es lediglich vorgeblendet bzw. appliziert ist. Die Südostseite öffnet sich mit einem Arkadengang und einem auf den Kopf gestellten Thermfenster sowie einer langgestreckten Fenster niche, die hier bis zum Sockel reicht, und ebenfalls einem kleinen Balkon in Richtung Braubachstraße. Die gestalterischen Elemente wie der vorgesetzte halbrunde Glaserker und die darüber liegende Fenster niche dienen in erster Linie den Nutzern des Gebäudes – auch wenn dies die Komposition der Öffnungen auf den ersten Blick nicht vermuten lässt. Durch solche großzügigen Fenster sucht das Innere des Museums die Verbindung zur Stadt. Der Runderker an der nördlichen Fassade etwa ermöglicht es dem Museumsbesucher, einen Blick nach außen zu werfen und optische Verbindungen zur Umgebung herzustellen, die zugleich der Orientierung innerhalb der Ausstellungsräume dient.

Obwohl die beiden Längsfassaden des Baus aufgrund der wenigen Öffnungen – insbesondere im Bereich der Spitze des dreieckigen Baukörpers – gleichermaßen verschlossen wirken, weist die Südwestseite durch den hier befindlichen Eingangsbereich des Museums eine offenere und reichere Gestaltung auf. Zur Domstraße schließlich wölbt sich über einem breiten Sandstein-Torbogen, hinter dem sich die Anlieferungszone befindet, eine große, etwas überdimensionierte Glasfront mit über zwei Geschosse aufragenden Aluminiumsäulen aus dem Baukörper (siehe **Abb. 67**, S. 203). Die großzügig verglaste Fensterzone der Westfassade sowie der offene Ar-

¹⁵⁹ Gleiniger-Neumann 1984, S. 93.

¹⁶⁰ Ebd.

kadengang der Südseite gehören zwar zu den Elementen, die sich am vehementesten der Geschlossenheit des Baukörpers widersetzen, die letztendlich jedoch nicht den zu Recht bemängelten abweisenden Charakter an den östlichen Längsfassaden und entlang der Berliner Straße verhindern können. Dennoch geht die Geschlossenheit nicht zwangsläufig mit der beanstandeten Wirkung des Baus als Fremdkörper im Stadtbild einher. Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass Hollein durchaus versucht, sein bauliches Umfeld mit einzubinden – auch wenn dies angesichts der Heterogenität der Nachbarbebauung zunächst schwierig erscheint.

Die unmittelbare Umgebung des Museums war zum Zeitpunkt seiner Errichtung und ist bis heute durch eine sehr vielschichtige Bebauung gekennzeichnet, die auf verschiedene Phasen der historischen Entwicklung in diesem Bereich zurückgeht – von der Zeit um 1900 an der Braubachstraße bis zur Bebauung der fünfziger Jahre an der Berliner Straße. Als Großbau im Umfeld der kleinmaßstäblichen Altstadt stellte das Museum damals außerdem keineswegs eine Neuheit dar. Bereits mit dem Technischen Rathaus, das sich bis zu seinem Abriss 2010 in Sichtweite zum MMK befand, hatte die Stadt Anfang der siebziger Jahre einen riesigen Solitär mitten in der Altstadt, am nördlichen Rande des Dom-Römerberg-Bereiches, errichtet. Im Unterschied zu dem Versuch von Hollein, innerhalb der architektonischen Gestaltung die lokalen Gegebenheiten der umgebenden Bebauung zu berücksichtigen – wie im Folgenden zu zeigen sein wird –, stellten die drei Türme des Technischen Rathauses – abgesehen von der eher kleinteiligen Gliederung der Fassade mit durchlaufenden Fensterbändern und Brüstungen – kaum einen Bezug zum städtebaulichen Umfeld her und nahmen keinerlei Rücksicht auf die von der Historie vorgegebene Maßstäblichkeit in diesem Bereich. Der Bau schloss 1974 zwar eine jahrzehntelang vorhandene städtebauliche Lücke am Rande des Römerbergs, im Zuge seiner Errichtung fiel ihm jedoch auch ein bedeutender Anteil historischer Bausubstanz zum Opfer. Mehrere Häuser an der südlichen Seite der Braubachstraße mussten dem Großbau Anfang der siebziger Jahre weichen – darunter auch die noch vorhandenen barocken Reste des *Hauses Esslinger*, das wiederum im Rahmen der »neuen« Altstadt vollständig wiedererstanden ist. Zum Zeitpunkt der Errichtung des MMK und auch heute noch standen und stehen sich also zwischen Berliner- und Braubachstraße – ähnlich wie am Dom-Römerberg-Bereich – historische und moderne Gebäude schroff gegenüber, die nach einer Architektur verlangen, die sowohl vermittelnd als auch ausgleichend diese Gegensätze zu überbrücken in der Lage ist.

Während die Schirn am Römerberg diese Widersprüche zum Teil auf sehr direkte Weise zu thematisieren versucht, bemüht sich der Entwurf von Hollein um eine größere Anpassungsfähigkeit. Die geschlossene bauliche Einheit des Gebäudes greift zunächst den städtebaulichen Kontext der straßenbegleitenden Randbebauung an der Berliner- und an der Braubachstraße auf. Darüber hinaus vermitteln die angepasste Traufhöhe und eine vielfältig gegliederte Dachlandschaft, die auf der klaren Gesimslinie des Baukörpers aufbaut, zur Altbebauung. Der mit Oberlichtzonen ausgestatteten Dachlandschaft maß Hollein aufgrund ihrer »stadtbildmäßigen Bedeu-



Abbildung 77. Blick vom Dom auf das Museum für Moderne Kunst

« eine besondere Rolle zu.¹⁶¹ Aus der Vogelperspektive wird deutlich, was damit gemeint ist – denn die bewegte Dachlandschaft ist aus der Fußgängerperspektive leider nicht zu sehen. Hollein hat hier eine Art kleine Häuserlandschaft geschaffen und alle Oberlichter des Daches in Anlehnung an die Dachformen der umgebenden Bebauung gestaltet (**Abb. 77**). An den Längsseiten nimmt er die Formen der flachen Satteldächer der Häuser an der Braubachstraße auf, während er sich an der Spitze des Dreiecksgebäudes am Flachdach des gegenüberliegenden Hochhausturms aus den fünfziger Jahren orientiert und an der Schmalseite in Anlehnung an die Dachgauben des gegenüberliegenden Hauses in der Domstraße schmale Sheddächer als Oberlichtzone aneinanderreicht.

Es ist jedoch nicht nur die Bezugnahme auf das unmittelbare städtebauliche Umfeld, welche die Verwendung der Nordsheds an dieser Stelle rechtfertigt. Einerseits erhält man mit Hilfe der Sheddächer eine weitgestreute, indirekte Beleuchtung des Raumes, die sich insbesondere für die Nutzung der hier gelegenen Ausstellungsräume eignet, andererseits lässt sich diese Dachform schlicht als Zeichen für Museum deuten, denn eine solche Architektur kennzeichnet seit den sechziger Jahren insbesondere Museumsarchitektur. Als Form eigentlich aus dem Industriebau stammend, erschien es seit der Eröffnung der von Werner Düttmann errichte-

¹⁶¹ Hollein 1991, S. 24.

ten Berliner Akademie der Künste 1960 nicht mehr ungewöhnlich, Sheddächer auch für Ausstellungsbauten zu verwenden.

Die verglaste Fassadenfront an der Westseite des Museums, die im Gegensatz zu den beiden Längsfassaden sehr offen und repräsentativ gestaltet ist, ist im unmittelbaren Bezug zu einem wesentlich das städtebauliche Umfeld dominierenden Bau zu sehen. Die riesige Fensterfront der Obergeschosse liegt in unmittelbarer Blickbeziehung mit dem Frankfurter Dom (**Abb. 78**), der für den Architekten zum Ausgangspunkt seiner architektonischen Überlegungen wird. Hollein antwortet hier auf einen für Frankfurt überaus bedeutungs- und geschichtsträchtigen Bau mit einer ebenso repräsentativen, aber auch solitärhaften Geste, obwohl gerade dieser Bauteil mit der Zweckmäßigkeit der dahinterliegenden Anlieferungszone sowie Ausstellungsfläche funktional gesehen keine Besonderheit darstellt. Dennoch ist die Fensterfront städtebaulich von Bedeutung, da es diejenige Fassade ist, welche der Betrachter vom Dom her als Erstes sieht und somit als repräsentative Schaufassade des Museumsgebäudes wahrnimmt. Hollein setzt dem Domturm auf diese Weise eine große Geste entgegen, die vor allem im heutigen städtebaulichen Umfeld, in dem kein Technisches Rathaus mehr dem Domturm Konkurrenz macht und das seit 2018 von der neuen kleinteiligen Altstadtbebauung geprägt ist, einen äußerst starken Charakter entwickelt. Für den Betrachter kann die repräsentative Geste der Fassadengestaltung zugleich jedoch als irritierend wahrgenommen werden, da sie zur Annahme verleitet, an dieser Stelle befände sich der Haupteingang,



Abbildung 78. Museum für Moderne Kunst, Blick von der Domstraße nach Süden

obwohl sich dieser kleinmaßstäblich in die südwestliche Ecke des Gebäudes einfügt. Zugleich wird innerhalb der Gestaltung der Westfassade deutlich, dass der Architekt hier vor allem der Fünfziger-Jahre-Architektur Reverenz erweist. Mit der großen Glasfront, die im Gegensatz zum Sockel betont vertikal gestaltet ist und mit ihren schmalen Profilen auf die Ästhetik des ersten Nachkriegsjahrzehnts verweist, knüpft Hollein jedoch weniger an die umliegenden Wohnhäuser der Wiederaufbauzeit an¹⁶² als vielmehr an die repräsentativen Fassaden der Theaterarchitektur der fünfziger Jahre, als dessen exemplarischer Bau das 1954–1956 erbaute Stadttheater in Münster, der erste moderne Theaterneubau nach dem Zweiten Weltkrieg, gelten kann.¹⁶³ Auch bei der Münsteraner Fassade dominiert das gläserne Halbbrunn, hinter dem sich in diesem Fall der Zuschauerraum verbirgt, der aus dem Sockelgeschoss herauswächst und dessen Ausformung wiederum auf die römische Arenaarchitektur zurückgeht. Mit einer solchen Gestaltung, die sich am Theaterbau der fünfziger Jahre orientiert, verleiht Hollein der westlichen Fassade eine Qualität, die den Bau bewusst in seiner auf Öffentlichkeit angelegten Funktion und als Schauarchitektur auszeichnet – anders als im Theater hat hier jedoch die Kunst ihren Auftritt.

Der breite Sandsteintorbogen, welche der repräsentativen Glasfront als Sockel dient, erinnert dagegen an die lokale Rathausarchitektur Anfang des 20. Jahrhunderts. In den Jahren 1900–1908 erhielt der seit dem 15. Jahrhundert als Rathaus dienende Römer eine großzügige Erweiterung, die sich westlich an das alte Rathaus anschließt und sich bis zum Paulsplatz erstreckt. Holleins Torbogen evoziert unweigerlich die unweit der Braubachstraße gelegene Bogenbrücke, welche die südlichen und nördlichen Rathausbauten des Römers über der Bethmannstraße verbindet und die ebenfalls aus Mainsandstein besteht (**Abb. 79**). Hollein zitiert damit ein antikisierendes klassizistisches Portalmotiv, das zwar nicht in einer Blickbeziehung, jedoch in einer Achse mit dem Museumsgebäude liegt und das bei ihm ironischerweise für die repräsentative Gestaltung eines Portals Anwendung findet, das als Anlieferungszone eine eher untergeordnete Funktion besitzt. Andrea Gleiniger hat darauf hingewiesen, dass sich dieser Kontrast auch in den Größenverhältnissen von Lieferantenbereich und Personeneingang wiederfindet.¹⁶⁴ Im Gegensatz zur großmaßstäblichen Fassade an der Schmalseite des dreieckigen Baukörpers orientiert sich der Besuchereingang des Museums, der von mehreren mit Sandstein verkleideten Säulen begleitet wird, deutlich am Maßstab des Fußgängers. Statt den Eingang mit einer repräsentativen Portaltreppe auszustatten, leitet der Architekt den Besucher annähernd auf Bodenniveau über wenige Stufen ins Innere des Museums. Das Treppenmotiv hat Hollein dafür – in umgedrehter Form – über dem Vordach des Eingangs angeordnet (siehe **Abb. 67**, S. 203). Darüber ragt ein spitzer

162 Mönninger zufolge sei die Westfassade im Stil »der Kurhaus-Renaissance der fünfziger Jahre« gestaltet, »wohl um den umstehenden [...] Wiederaufbauhäusern aus den Nachkriegsjahren Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.« Mönninger 1990b, S. 87.

163 Zum Theaterbau der 1950er Jahre vgl. Blümle/Lazardzig 2012, S. 9.

164 Vgl. Gleiniger-Neumann 1984, S. 82.



Abbildung 79. Sog. Seufzerbrücke, Bethmannstraße

Glaserker aus der Fassade heraus, der die darüber liegende Gebäudemasse trotz seiner Transparenz zu tragen scheint. Der repräsentative Charakter eines öffentlichen Gebäudeeingangs und die untergeordnete Funktion des Portals zur Anlieferung von Waren erfährt auf diese Weise eine ironische Umkehrung. Unwillkürlich fühlt man sich an Charles Moores Herangehensweise bei seinem Haus in Orinda erinnert, wo er eigentlich banalen Wohnbereichen durch die Verwendung symbolgeladener Formen zusätzliche Bedeutsamkeit verleiht.

Insbesondere mit dem in Abkehr zur Großform des Gebäudes kleinteilig gestalteten öffentlichen Zugang des Museums, der sich explizit an den aus der Altstadt kommenden Fußgänger richtet, ist ein wichtiger Bezug zur altstädtischen Landschaft gegeben. Wie in der Wettbewerbsausschreibung nahegelegt, ordnete Hollein den Haupteingang an der dem Dom-Römerberg-Bereich zugewandten Südwestecke des Gebäudes an, um eine Verbindung zum historischen Stadtkern und dem Dom zu schaffen. Er steht dabei in unmittelbarem Blickkontakt mit der Kirche, auf welche sich das Material des rötlichen Sandsteins bezieht. Die enge Säulenstellung des Eingangs leitet an der Braubachstraße in einen offenen Gang mit geschwungenen Arkaden über, der Schutz vor dem Straßenbahnverkehr an der Braubachstraße bietet und in dem sich zugleich das museumseigene Café befindet, das wiederum zur Belebung des Straßenbereiches beitragen sollte. Die Arkaden aus rotem Sandstein, die sich als Motiv auch an der gegenüberliegenden Fassade des Eckhauses Braubach-/Domstraße wiederfinden, dienen dem Architekten in erster Linie zur kon-

textuellen Einbindung des Baus in seine unmittelbare Umgebung. Das gegenüberliegende denkmalgeschützte Gebäude, auf das sich Hollein hier bezieht,¹⁶⁵ wurde 1906 nach Entwürfen der Architekten Hermann Senf und Clemens Musch im Stil der Neorenaissance errichtet.¹⁶⁶ Nach den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg waren lediglich die Erdgeschossarkaden und der große polygonale Erkerfuß an der Gebäudeecke erhalten geblieben, die bei der Wiederherstellung in den achtziger Jahren in den Neubau integriert wurden (siehe **Abb. 70**, S. 207).

Von der zeitgenössischen Kritik wurde dieser Bezug entweder nicht wahrgenommen, oder angesichts der zumeist als nostalgisch oder überbordend empfundenen Gestaltung der Holleinschen Arkaden als kaum beachtenswert eingeschätzt. Ingeborg Flagge konstatierte kurz nach der Fertigstellung des Gebäudes, dass »der rot-braune Naturstein, [...] in dem die merkwürdig altmodisch-befremdliche Arkade über dem Eingang ausgeführt ist, [...] eher Ausbiederung«¹⁶⁷ statt Einbindung schaffe. Und auch *Bauwelt*-Redakteur Peter Rumpf grauste es bei dem Anblick, wie Hollein mit dem roten Sandstein »Fassadenornamentik« betreibt.¹⁶⁸ Ebenso kritisierte Wolfgang Bachmann in der Zeitschrift *Baumeister* den willkürlichen »Umgang mit Gebrauchs- und Schmuckformen« bei Hollein. Dazu gehöre auch der »von Säulen verstellte Eingang [...], der mit einem wahren Schnitzwerk an Abtreppungen an das Geisterbahnmotiv der Café-Arkaden anbindet«.¹⁶⁹ Heute ist die scharfe Kritik kaum noch nachvollziehbar. Auch wenn Hollein hier eine sehr spielerische, ornamentale Formgebung wählte, die in keiner Weise mit dem baulichen Umfeld korrespondiert, so verweist das Motiv der Arkadenbögen doch unmittelbar auf sein benachbartes Gegenüber. Das historische Zitat eines typischen Alt-Frankfurter Elements, das Hollein hier jedoch im Sinne Venturis stark verfremdet, bietet erzählerische Verweise auf die Historie und ermöglicht es dem Betrachter, sich in Anbetracht des vertrauten Elements mit dem Neubau zu identifizieren.

Formal gesehen hat sich Hollein hier jedoch tatsächlich nicht an den Frankfurter Altstadtthäusern oder der umliegenden nüchternen Bebauung aus den fünfziger Jahren orientiert. Die architektonische Formgebung des Entrées und des Museumcafés an der Braubachstraße mutet zunächst wie die verzerrte und etwas plakative Version einer antiken Fassadenordnung an. Hollein hat die rotsandsteinernen Arkaden des Nachbarhauses praktisch in eine postmoderne Form mit überdimensioniertem Gebälk übersetzt (siehe **Abb. 67**, S. 203), das von scheinbar viel zu dünnen Säulen gestützt und über dem Eingang schließlich zu einer abgetrepten Überdachung gezogen wird. Die geschwungenen Arkaden von Hollein beruhen dabei auf keinem architektonischen Vorbild, jedoch lässt sich ein Vergleich mit einer anderen

165 Vgl. Erläuterung des Verfassers, in: Magistrat der Stadt Frankfurt 1983.

166 Vgl. Denkmaltopographie Frankfurt 1994, S. 32.

167 Flagge 1990, S. 42.

168 Dies würde dem Bau jegliche Möglichkeit nehmen, »als nötiger Baustein einem stadt-räumlichen Ganzen zu dienen.« Rumpf 1991, S. 1483.

169 Bachmann 1991, S. 16.



Abbildung 80. Eduardo Chillida, La Casa de Goethe, 1986

Gattung ziehen, nämlich mit der Skulptur, insbesondere jene der siebziger Jahre. Die abrupt in einem Dreiviertelkreis endenden geschwungenen Segmentbögen des Arkadengangs erinnern an die raumgreifenden Skulpturen des spanischen Bildhauers Eduardo Chillida – etwa an die bewegten und organisch gerundeten Formen seiner monumentalen Werke aus Beton oder jene seiner kleineren Stahlskulpturen, in denen er stets die Wechselwirkung von plastischem Volumen und Raum auslotet.¹⁷⁰ Eine sehr ähnliche Form findet sich auch in einer späteren Betonskulptur von Chillida wieder – »La Casa de Goethe« (**Abb. 80**) –, die als eine skulpturale Hommage an den deutschen Dichter gedacht war und 1986 ihre Aufstellung in der Frankfurter Taunusanlage gegenüber dem Operngebäude fand – ein Jahr später nahm die Stadt die Errichtung des MMK in Angriff. Zugleich hat Hollein die Form der Arkadenbögen, die er hier in ein Ornament umdeutet, bereits selbst bei seinen frühen Wiener Ladenbauten aus den sechziger Jahren erprobt. So findet sie sich nicht nur in den ausgerundeten Fensterformen der Eingangsfassade seines 1965 eröffneten Kerzengeschäfts Retti wieder, die zugleich Assoziationen an den Gegenstand ›Kerze‹ wachrufen sollten, sondern auch in der kreisrunden Fassadenfigur der Modeboutique von Christa Metek, welche die Schaufensterfläche als großes Fenster nach außen hin öffnet (**Abb. 81**).¹⁷¹ Indem Hollein eine solche Formgebung,

¹⁷⁰ Zum bildhauerischen Schaffen Chillidas vgl. Paz 1979 sowie Müller 2011, S. 33.

¹⁷¹ Vgl. Klotz 1984a, S. 350 f.



Abbildung 81. Hans Hollein, Boutique Christa Metek, Wien, 1965

die er bereits bei seinen frühen Schaufensterarchitekturen erprobt hat, mit den Arkaden seines Frankfurter Museums verbindet, verwandelt er die Eingangsseite wiederum in eine Schauffassade, die zum einen die öffentliche Funktion des Gebäudes, zum anderen den der Kunst gewidmeten Inhalt zum Ausdruck bringen soll.

Um das MMK als Ausdrucksträger in seiner Umgebung wirksam werden zu lassen, bedient sich Hans Hollein einer ganzen Reihe historisierender Gestaltungselemente, die er nicht nur der lokalen Historie, sondern dem Repertoire der gesamten Baugeschichte entnommen hat, insbesondere dem Wiener Jugendstil und dem russischen Konstruktivismus. Während also die Sandsteinbögen, die Dachlandschaft sowie die an der Fassade hervorspringenden spitzen und runden Erker als Erinnerung an jene historisierenden Fachwerkbauten zu verstehen sind, die sich einst an eben dieser Stelle befunden haben, an der heute das MMK steht,

lässt sich die architektonische Form doch im Wesentlichen aus einer ganz anderen architekturgeschichtlichen Tradition ableiten.

Seine Orientierung an der frühen Wiener Moderne, durch die Hollein maßgeblich geprägt war, zeigt sich an der formalen Behandlung der gesamten Architektur. Ganz im Sinne des alten Credo der Wiener Sezession, die eine Gleichstellung von angewandter Kunst mit der bildenden Kunst erreichen wollte, strebt auch Hollein nach dem Gesamtkunstwerk und versucht, seinen Bau mit künstlerischem Anspruch zu gestalten.¹⁷² Er verbindet hier eine grundsätzlich geometrisch-sachliche Architektursprache, die auf einfachen Formen beruht – im Falle des MMK auf der betont herausgearbeiteten Dreiecksform des Baukörpers –, mit dekorativen Elementen und zum Teil abstrahierten geometrischen Mustern wie dies auch Otto Wagner bei dem Wiener Schützenhaus am Donaukanal (1906) beispielhaft vorführt.¹⁷³ Die Holleinsche Fassadengestaltung bezieht ihre ästhetische Wirkung dabei ebenfalls aus dem kontrastierenden Wechsel von großflächigen geschlossenen Flächen und den zum Teil ornamental ausgebildeten architektonischen Elementen und Fenstermustern, die Hollein unter anderem dem Wiener Jugendstil entnimmt, jedoch in

¹⁷² Zur Prägung Holleins durch die Wiener Sezession vgl. Thun-Hohenstein 2014.

¹⁷³ Vgl. hierzu Blaschke 2003, S. 124 f.



Abbildung 82. Konstantin Melnikow, Arbeiterklubhaus, Moskau, 1927

eine eigene Form übersetzt – wie beispielsweise das umgedrehte Thermenfenster an der südlichen Fassade.¹⁷⁴

Die monumentale Blockhaftigkeit und das Abstrakte des gesamten Baukörpers sowie die dynamische Form des pfeilartigen Baukörpers lassen dagegen an den russischen Konstruktivismus denken, dessen Formensprache sich Hollein gleichermaßen bedient. Als Beispiel lässt sich etwa das von Konstantin Melnikow im Jahre 1927 entworfene Arbeiterklubhaus in Moskau (**Abb. 82**) gegenüberstellen, das mit seinen auskragenden Auditoriumssegmenten nicht nur in der äußeren Form Ähnlichkeiten aufweist, sondern auch vergleichbar ist was den dreieckförmigen Grundriss betrifft.¹⁷⁵ Auch wenn Hollein die einprägsame Form des »Tortenstücks« aufgrund der vorgegebenen Grundstücksbedingungen wählte, so spitzt er den Bau doch derart an seiner östlichen Ecke zu, die er zusätzlich mit treppenartigen Abstufungen versieht, dass man sich unweigerlich an Formen des russischen Konstruktivismus erinnert

174 Das antike Thermenfenster findet etwa bei Josef Maria Olbrich am Haus Bahr (1900) eine erneute Verwendung.

175 Vgl. hierzu Breuer/Sondershausen 2011, S. 212. Auch Mönninger lässt die Keilform des dreieckigen Gebäudes an Melnikows Klubhaus denken. Vgl. Mönninger 1990b, S. 85.

fühlt. Der Rückgriff auf die Formensprache der zwanziger Jahre ist nicht unbedingt mit einem persönlichen Bezug Holleins zu erklären, lässt sich jedoch immer wieder bei Architekten beobachten, die sich einer postmodernen Architektursprache annähern – etwa bei Richard Meier.¹⁷⁶ Indem die Architekten an die ausdrucksstarken, pluralistischen Tendenzen des Neuen Bauens anknüpfen, sollte die bauliche Gestalt wieder an Aussagekraft gewinnen. Heinrich Klotz sah in der Verwendung von historischen Stilelementen zwar nicht den Kern postmoderner Architektur, betrachtete sie aber als legitimes Mittel, um die Architektur mit Bedeutung aufzuladen. Hollein betont mit der dem Konstruktivismus entlehnten Form die Pfeilform des Grundstücks derart, dass seine städtebauliche Fernwirkung bis zur Kurt-Schumacher-Straße reicht. Auf den zurückspringenden Gebäudestufen sind abstrakte Metallobjekte angebracht (**Abb. 83**), die selbst wie moderne Kunstobjekte anmuten und in erster Linie auf die Nutzung des Gebäudes als Ausstellungshaus verweisen sollten.¹⁷⁷ Die abgetreppte östliche Spitze nimmt dem Bau dabei nicht nur einen Teil seiner Massivität, sondern sie macht das Gebäude für den Betrachter auch auf den ersten Blick überschaubar und in seiner inneren Aufteilung in drei Geschosse greifbar.

Die großen geometrischen Metallkörper, die sich auf den abgestuften Flächen befinden, verweisen an dieser bedeutsamen städtebaulichen Position jedoch nicht nur auf die Funktion des Gebäudes. Hollein zitiert hier auch einen der wichtigsten Vorreiter der Postmoderne, den amerikanischen Architekten Robert Venturi, der auf dem Dach seines 1963 fertiggestellten Altenheims in Philadelphia (*Guild House*) (**Abb. 84**) eine von Weitem sichtbare goldene Fernsehantenne anbrachte, die zwar an sich keine Funktion erfüllte, jedoch als symbolhaftes Zeichen auf die den hier lebenden Bewohnern zugeschriebene Lieblingsbeschäftigung anspielen sollte.¹⁷⁸ Von außen als Museumsgebäude kaum erkennbar, weisen die am MMK angebrachten Skulpturen – ganz im Sinne von Venturis Theorie des »dekorierten Schuppens« – den von Osten kommenden Fußgänger oder Autofahrer auf die Funktion als Museum hin, leiten ihn zu dem an der Braubachstraße gelegenen Eingang und geben bereits einen Vorgeschmack auf das, was sich hinter der Fassade verbirgt. Die Kunst sollte auf diese Weise über die Exponate hinaus auch über die *Architektur* erfahrbar gemacht werden.

Hollein beabsichtigte mit der Gestaltung der östlichen Spitze eine »dominante Eingangssituation« zu schaffen, die von weither sichtbar sein und mit dem städtischen Raum in Kommunikation treten sollte. Als bildkräftige torartige Situation leitet sie einerseits in die Altstadt über, andererseits weist sie sowohl Passanten als auch Autofahrern die Richtung in die östliche Frankfurter Innenstadt und damit zugleich in die Richtung, welche die städtische und architektonische Entwicklung der Stadt seit dem Mittelalter entscheidend bestimmt. In den fünfziger Jahren

176 Vgl. hierzu Kapitel 4.2.3.

177 Vgl. Gleiniger-Neumann 1984, S. 80.

178 Kurz nach Fertigstellung des Gebäudes wurde die allzu zeichenhafte Antenne jedoch wieder entfernt.



Abbildung 83. Museum für Moderne Kunst, Ansicht von der Braubachstraße



Abbildung 84. Robert Venturi, Entwurf für das Guild House, Philadelphia, 1963

errichtete der Architekt Johannes Krahn hier nicht nur das erste Wohnhochhaus Frankfurts als Brückenkopf zum Geschäftsviertel nördlich der Berliner Straße, sondern auch das höchste nicht sakrale Gebäude in der Altstadt, – das in unmittelbarer Sichtbeziehung zur Museumsspitze liegt und den Abschluss des Domviertels bildet – und in den späten achtziger Jahren erhielt die östliche Innenstadt mit dem Neubau des Kundenzentrums der Stadtwerke einen weiteren städtebaulichen und architektonischen Akzent.

Das Museum stellt damit nicht nur einen wichtigen Auftakt des Zugangs zum historischen Stadtkern dar, sondern definiert durch formale Ausrufezeichen an seiner spitzen Ecke – sodass auch die schnelle Wahrnehmung des Autofahrers miteinbezogen wird – die Grenze der Altstadt, die im 14. Jahrhundert der staufische Mauerring markierte. Inmitten der weitgehend gesichtslosen Wiederaufbauarchitektur erfüllt der Museumsbau auf diese Weise sowohl die identitätsstiftende Funktion einer Ankerarchitektur als auch die eines Scharnierstückes zwischen dem inneren und dem äußeren Altstadtbereich, dem auch die Materialisierung als Betonbau mit heller Putzfassade und Sandsteinelementen entspricht. Während die Fassade an der Braubachstraße sowohl mit ihrem rotsandsteinernen Arkadengang als auch mit der südlichen Eingangsecke, die sich weitaus kleinteiliger dem Fußgänger zuwendet, der gegenüberliegenden Bebauung Reverenz erweist, zeigt sich der Bau an seiner nördlichen Seite zur stark befahrenen Berliner Straße äußerst verschlossen (siehe **Abb. 73**, S. 212). Lediglich der mit Sandstein verkleidete Sockel entspricht dem Maßstab des Passanten, den es ohnehin eher selten auf diese Straßenseite verschlägt. Der Flächigkeit der Fassade an der Berliner Straße steht lediglich eine geringe Anzahl von vor- und zurückspringenden Fensterelementen entgegen – etwa die nachträglich an der Außenfassade angebrachte Auskrugung, die sich ebenfalls auf der südlichen Seite zur Braubachstraße befindet. Sie erinnert stark an die von El Lissitzky in den frühen zwanziger Jahren entworfene Rednertribüne¹⁷⁹, ein unmissverständliches Symbol der Propaganda zwar, die jedoch auch bewusst die Aufmerksamkeit auf die Öffentlichkeit des Gebäudes lenken soll. Hollein bringt den schmalen Stahlbalkon zudem an einem verglasten eingezogenen Erker an, sodass die tatsächliche Funktionslosigkeit des Balkons vor Augen geführt wird.

Die Abstraktion der nördlichen Fassade und ihre dezidierte Geschlossenheit sind im Gegensatz zur rezipierenden Gestaltungsweise der Südseite kaum als adäquate Antwort auf die Architektur der gegenüberliegenden Straßenseite zu werten. Die großflächige Putzwand erhebt sich selbstbewusst über den flachen Wohnhäusern der Nachkriegszeit, denen sie eher abweisend begegnet als dass sie ihnen Reverenz erweist. Obwohl Hollein das gleichmäßige Raster der gegenüberliegenden Fassaden mit den verschiedenen Geschossen, die er trennt, aufgreift, zerstört er dieses sogleich wieder durch das Element des Balkons wie des halbrunden Erkers, die keinerlei Bezug zur gegenüberliegenden Bebauung haben. Hollein verarbeitet die Architektur der fünfziger Jahre zwar materiell an der Fassade, etwa was die Profile der

179 Siehe Abb. in Nobis 1988, S. 195.

Glasfensterfront anbelangt, und auch die glatte verputzte Außenhaut des Museums entspricht den gegenüberliegenden Fassaden an der Berliner Straße, doch überwiegend deutet er die gestalterischen Elemente und Anleihen an die umgebende Architektur so stark um im Sinne der Postmoderne, dass die Reverenzen stark in den Hintergrund treten.

Die architektonische Gestaltung ist hier in erster Linie funktional begründet, sowohl aus dem Raumprogramm als auch durch den angrenzenden Verkehr an der Berliner Straße. Hollein nutzt diese Geschlossenheit jedoch zugleich, um die Fassade zum Ausdrucksträger für einen bestimmten Inhalt zu erheben. Der Architekt hat zu diesem Zweck zwei bedeutungsgeladene Formen bewusst miteinander kombiniert – die balkonartige Auskragung, dessen Form auf El Lissitzkys Rednertribüne basiert sowie den darunter liegenden großen Runderker, ein charakteristisches Renaissance-Motiv und zugleich für die Frankfurter Altstadt typisch empfundenes Element, das Hollein hier in eine postmoderne Form verwandelt, die nun nicht mehr auf einem Halbkreis basiert, sondern ins Elliptische gezogen wird. Sowohl Erker als auch Rednertribüne verwendet der Architekt als symbolträchtige Zitate, die auf ihre Funktion als Präsenzarchitekturen verweisen. Beide Motive dienen der öffentlichen Repräsentation – zum einen dem Redner im Sozialismus, zum anderen dem Großbürger einer Stadt. Erst mit Blick auf diesen Bedeutungsgehalt erhalten die Geschlossenheit und die weitgehend leere Fassade ihren Sinn. Denn Hollein nutzt den Kontrast zwischen geschlossener und geöffneter Form, um Erker- und Tribünenarchitektur gleichzeitig als eine sich in den Straßenraum öffnende Geste zu präsentieren. Statt in die Wand einfach ein schlichtes Fenster einzusetzen, arbeitet der Architekt mit dem Element des Erkers und der Rednertribüne, die aufgrund ihrer diagonalen Form dynamisch in den Platzraum hineinwirkt, um den Raum nach außen zu öffnen. Auf diese Weise gelingt es dem Architekten, das Gebäude an der Straßenseite zur Berliner Straße wie eine Art Bühne zu präsentieren. Diesen Eindruck erhält man auch vom Inneren des Museums, von dessen Standpunkt es scheint, als würde man auf einer Bühne stehen, von der aus man einen umfangreichen Blick auf die gegenüberliegenden Wohnungsbauten erhält. Hollein kombiniert demnach zwei vermeintlich unvereinbare Stile miteinander – russischer Konstruktivismus und lokale Renaissancearchitektur –, um die Fassade zur Berliner Straße zum Ausdrucksträger für die Öffentlichkeit des Gebäudes zu machen. Gleichzeitig bedient sich Hollein hier einer grundlegenden postmodernen Strategie, die vor allem Venturi etabliert hat, nämlich die raffinierte Umdeutung bekannter architektonischer Elemente oder Formen, die letztlich den Erwartungen des Betrachters zuwiderläuft und so völlig neue Sichtweisen erzeugt.

Trotz seines historisierenden Umgangs mit der Architektur des Museums räumt Hollein der Funktion des Gebäudes eine wichtige Rolle ein. Im Zuge der Planung hat der Wiener Architekt sich intensiv mit dem musealen Programm und seinen funktionellen Konsequenzen auseinandergesetzt. So spielen die Elemente an der Fassade zwar historisierend auf den russischen Konstruktivismus oder den Wiener Jugendstil an, doch sind sie gleichzeitig unmittelbar erfahrbar als Zeichen für die

Öffentlichkeit des Gebäudes und für seinen der Kunst gewidmeten Inhalt. Die historische Form erfährt dadurch eine Vergegenwärtigung, die auf das Innere und damit auf die eigentliche Funktion des Museums vorbereiten soll.

Auch wenn dies auf den ersten Blick nicht deutlich wird, strebte Hollein eine größtmögliche Verbindung zwischen innen und außen an. Die Formelemente im Inneren und die Außengliederung sollen ganz bewusst in einem Zusammenhang erlebt werden. Der charakteristischen Form des Äußeren wird im Inneren eine gleichfalls eigenwillige und dennoch erlebnisreiche Raumabfolge entgegengesetzt, die die sinnliche Wahrnehmung der im Museum ausgestellten Kunst zusätzlich verstärkt. Von außen lässt das Gebäude die Leichtigkeit der Ausstellungsräume sowie die Dynamik der Räumerschließung jedoch nicht erahnen. Der Innenraum erfuhr seitens der Architekturkritik im Gegensatz zum Äußeren des Museumsgebäudes fast ausschließlich positive Kritik. Dies mag daran liegen, dass Holleins Entwurf von außen »postmoderner« wirkt als innen, wo das Spiel mit Zitaten der Architekturgeschichte vor dem Hintergrund des beeindruckenden Raumerlebnisses weniger augenfällig ist. Der markanten symmetrischen Struktur des dreieckigen Baukörpers setzt er im Inneren eine diagonale räumliche Erschließung entgegen, die sich durch das gesamte dreigeschossige Gebäude zieht (siehe **Abb. 72**, S. 210). Der Besucher tritt zunächst in ein von schlanken Säulen durchzogenes Foyer und gelangt anschließend über mehrere Stufen in den von Tageslicht durchfluteten zentralen Saal. Hollein hat den Zugang des Museums im Inneren fortgeführt, indem er dem »Eindringen und Aufsteigen durch verschiedene Erlebnisbereiche« einen besonderen Wert zuerkannte.¹⁸⁰ Die eigentliche Eingangshalle hat der Architekt dabei etwas höher als die Straßenebene angeordnet, um das Erlebnis des Aufsteigens in den Museumsbereich als eine andere öffentliche Sphäre zu verstärken.

Den Grundriss der mehrgeschossigen, von oben belichteten Halle im Zentrum des Gebäudes hat Hollein aus der Dreiecksform des Grundstücks entwickelt und als Trapez ausgebildet – in Abkehr zu den meisten anderen Wettbewerbsentwürfe, die meist eine Rotunde vorsahen. Von diesem zentralen Punkt aus erschließen sich kleeblattartig alle Ausstellungsräume des Museums, die in mehreren Ebenen um die trapezförmige Halle angeordnet sind. Statt die verschiedenen Bereiche und Geschosse des Museum mittels seitlich angeordneter Treppentürme zu erschließen, beabsichtigte Hollein mit sogenannten Bypass-Wegen und einer Y-förmigen Treppenanlage, die vielfältige Blickbeziehungen im Inneren eröffnet, »ein erlebnishaftes diagonales Durchdringen des Gebäudes« zu schaffen.¹⁸¹ Wie beim nur ein Jahr zuvor fertiggestellten Museum Abteiberg in Mönchengladbach hat Hollein dem »vielschichtigen Erlebnisgehalt des ›Durchwanderns‹« des Raumes große Bedeutung beigemessen.¹⁸² Das Städtische Museum Abteiberg in Mönchengladbach, das 1982 eröffnet wurde, ist eines der Hauptwerke von Hans Hollein. Der preisgekrönte Muse-

180 Vgl. Erläuterung des Architekten, in: Magistrat der Stadt Frankfurt 1983.

181 Ebd.

182 Hollein 1979, S. 28.

umsbau kann heute als bedeutender Bau der Postmoderne gewertet werden, der innerhalb der Entwicklung der Museumsarchitektur auch wegen der ungewöhnlichen Raumstruktur einen hohen Stellenwert einnimmt. Im Inneren entfaltet das Museum Abteiberg eigenwillige, über Treppenpodeste theatralisch verknüpfte, diagonale Raumfolgen, die dem Besucher individuelle Rundgänge erlauben. Und auch im Museum für Moderne Kunst ist das Erfahren der Räume weniger ein lineares, sondern mehr ein Aufsteigen über diverse, teils irritierende Treppenaufgänge, mittels derer man in verschiedenen miteinander verschmelzende Raumsituationen eindringt.

Die zentrale Bedeutung der Tageslichthalle betont Hollein durch die Anbringung von kleinen Balkonloggen in der Höhe des ersten Obergeschosses, die schießscharfenähnlich in den Innenraum hineinragen und die es dem Besucher ermöglichen, auf den trapezförmigen Raum hinabzublicken (**Abb. 85**). Der Raum selbst wird auf diese Weise aufgewertet und erhält dadurch die Wirkung und Funktion eines öffentlichen Platzes, die hier in den Museumsraum hineinverlagert wird. Hollein erschafft auf diese Weise einen bühnenartigen Raum, dessen Wirkung von der speziellen Lichtführung und der zum Saal hin emporsteigenden Treppenstufen, die halbkreisförmig angeordnet sind, noch gesteigert wird. Eine solche Innenraumgestaltung evoziert das Bild klassischer Theaterarchitekturen, insbesondere das von Palladio in Anlehnung an das römisch-antike Theater entworfene *Teatro Olimpico* in Vicenza mit seinem als Halboval ausgebildeten Zuschauerraum, der von einem Säulengang abgeschlossen wird und auf eine reich gestaltete Bühnenwand blickt. Das »angedeutete Palladio-Motiv«¹⁸³, das Michael Mönninger in der von Säulen gestützten Bogenstellung, die von schmalere rechteckigen Öffnungen flankiert wird, entdeckte, spricht ebenfalls für das italienische Vorbild. In diesem Sinne sah sich auch Andrea Gleiniger an barocke Inszenierungsformen erinnert. Das emporenartige Geschoss in der zentralen Halle des MMK lasse dementsprechend an die »Logenreihe eines Theatersaales« denken, aber auch »an den Obergaden eines Sakralraumes«.¹⁸⁴ Solche der Bühnenarchitektur des 16. Jahrhunderts entnommenen Zitate dienten Hollein nicht nur dazu, dem Innenraum einen sakralen oder festlichen Charakter zu verleihen. Die Gestaltung in Anlehnung an die oft mit Bühneneffekten und Illusionen operierende barocke Theaterarchitektur muss auch seiner Vorstellung einer »erlebnishaften Durchdringung« des Gebäudes entsprochen haben.

Dabei kommt auch dem Licht eine besondere Bedeutung zu, das Hollein im Inneren gekonnt zur räumlichen Gestaltung eingesetzt und im Wechsel von Ober-, Seiten und Kunstlicht gestaltet hat. Die zentrale Ausstellungshalle bezieht ihre gesamte Lichtwirkung aus dem von oben durch die Glasdecke einfallenden Tageslicht. Mit der Glastonne der Halle zitiert Hollein ein Schlüsselwerk der europäischen Moderne, das erneut seine tiefe Verankerung in der Tradition der Wiener Sezessionisten zeigt – das Postsparkassengebäude in Wien, das ab 1904 vom Wiener Architekten Otto Wagner errichtet wurde (**Abb. 86**). Wie in der Schaltherhalle der

183 Mönninger 1990b, S. 87.

184 Gleiniger-Neumann 1984, S. 84.



Abbildung 85. Museum für Moderne Kunst, Innenansicht der zentralen Halle



Abbildung 86. Otto Wagner, Schalterhalle der Österreichischen Postsparkasse, Wien, 1904–1906

Postsparkasse fällt das Licht durch ein gewölbtes Milchglasdach, das den gesamten Raum durchdringt. Die Oberlichter und die seitlichen Fassadenöffnungen hingegen, die für überraschende Ausblicke aus den Ausstellungsräumen sorgen, wirken der räumlichen Isolation der Außenwelt entgegen.

Die spezifische Lichtführung und die Dynamik der Raumabfolgen im Museum, die immer wieder neue Blickwinkel erlaubt, verleiht nicht nur der gesamten Architektur Spannung, sondern verstärkt auch die Inszenierung der darin befindlichen Kunstwerke. Auf diese Weise sollte eine Dialektik zwischen Kunstobjekt und Architektur herhergestellt werden und ein Gesamtkunstwerk entstehen, das nicht nur bereits von den Wiener Sezessionisten, sondern später auch von Charles Moore angestrebt wurde, um in Abgrenzung zum funktionalistischen Bauen eine vielschichtige und bedeutungsvolle Architektur zu schaffen.¹⁸⁵ Hollein wendet sich damit ab von der klassischen Architektur des *white cube*, der Kunst in schlichten, weißen Räumen präsentiert und einzig die Kunstwerke in den Vordergrund gestellt, jedoch spätestens seit den siebziger Jahren als vermeintlich neutraler, idealer Ausstellungsraum umstritten war. Noch während des Planungsprozesses des Museums hatte der neu eingesetzte Direktor Jean-Christophe Ammann, Nachfolger des Gründungsdirektors Peter Iden, einen solchen Ausstellungsort in der Art einer Fabrikhalle mit neutralen Räumen für die Kunst gefordert.¹⁸⁶ Der Planungsprozess war zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits so weit fortgeschritten, dass Ammann nur noch Details verändern konnte.¹⁸⁷ So konnte sich der Museumsdirektor bis zuletzt nicht mit der eigenwilligen Architektur von Hans Hollein anfreunden, die zwar zahlreiche Besucher anlocke, die jedoch nicht wegen der Kunst, sondern »wegen der spannungsvollen räumlichen Überraschungen« ins Museum kämen.¹⁸⁸

Auch wenn Hollein sich selbst eher weniger in der Rolle des Postmodernen zu gefallen schien,¹⁸⁹ im Inneren hatte er doch einen durch und durch postmodernen, auf Pluralität basierenden Raum entworfen. Der Außenbau veranschaulicht hingegen exemplarisch, wie postmoderne Architektur auf eine diffizile städtebauliche Situation reagiert, die Ergebnis einer Überlagerung von bis ins Mittelalter zurück-

185 In Auseinandersetzung mit der Ausstellungsarchitektur haben etwa Künstler wie Peter Fischli und David Weiss (»Raum unter der Treppe«, 1993) einzigartige, ortsspezifische Arbeiten geschaffen. Einzig die 1987 – noch vor der Eröffnung des Museums – erworbene Installation »Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch« von Joseph Beuys wurde in den Entwürfen von Hollein berücksichtigt und hat zu einem eigens auf dieses Werk zugeschnittenen, sich über zwei Geschosse erstreckenden Raum geführt.

186 Vgl. Rumpf 1991, S. 1474. Für Ammann bedeutete die individuelle Raumgestaltung eine enorme Herausforderung. Hinzu kam, dass Hollein nur äußerst ungern Einmischungen in seine Konzeption duldete. Vgl. Ammann 1991, S. 66 sowie Münster 1990a.

187 Der anfangs in allen Räumen vorgesehene italienische Marmor als Bodenbelag findet sich beispielsweise nur noch im Eingangsbereich, während der restliche Ausstellungsbereich mit Parkettboden ausgestattet ist. Vgl. Hoffmann 2009, S. 113.

188 Schmal 1995, S. 114.

189 Hollein hat sich von Anfang an gegen eine solche Etikettierung gewandt. Vgl. Düttmann 2003, S. 32 f.

reichenden historischen Entwicklungen ist und die Mitte der achtziger Jahre von einem schwierigen Grundstückszuschnitt sowie der Heterogenität seines Umfeldes geprägt ist. Anhand der Verwendung tradierter Materialien, die in Bezug zur vorhandenen Bausubstanz stehen, sowie zahlreicher Anleihen an die Architektur des frühen 20. Jahrhunderts versucht Hollein, dem Ort wieder eine Qualität zu geben, die spätestens seit den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg und den anschließenden städtebaulichen Eingriffen nicht mehr vorhanden war.

Mit seiner merkwürdig verspielten, aber gleichzeitig auch sehr gestischen Fassade entwickelt das Gebäude einen überaus starken Charakter im Umfeld der Frankfurter Altstadt, der bis heute als Solitär in Erscheinung tritt. Die Kritik an der fremdkörperartigen Wirkung des Museums und seiner auf spielerische Assoziationen beruhenden Fassadengestaltung ist heute jedoch kaum noch nachvollziehbar. Einerseits da sich mittlerweile eine andere Wahrnehmung von zeichenhafter, symbolischer Architektur durchzusetzen scheint, andererseits da das Museum sich heute längst eingefügt hat in seine Umgebung und seit nunmehr dreißig Jahren Bestand hat, ohne sich in größerem Umfang abzunutzen. Von der veränderten Wahrnehmung zeugen auch jüngere architekturkritische Kommentare. FAZ-Redakteur Matthias Alexander bezeichnete das Gebäude in einem Artikel von 2004 als das »wahrscheinlich wichtigste Beispiel postmoderner Architektur in Frankfurt«, das mit »seinem vieldeutigen Dekor, den bunten, aber stimmigen Stilzitate[n] und den dramaturgisch geschickt verschachtelten Räumen [...] mittlerweile den Rang eines Klassikers beanspruchen« könne.¹⁹⁰

Die Bezugnahme auf die Architektur des russischen Konstruktivismus und des Wiener Jugendstils erscheint zwar in der historischen Umgebung der Frankfurter Altstadt zunächst unpassend, die Verwendung einer Vielzahl historischer Versatzstücke, die Hollein stets einer gewissen Abstraktion unterzieht, erweist sich jedoch als Möglichkeit, nicht nur den Betrachter auf mehreren Ebenen anzusprechen, sondern auch, um auf die spezifische Funktion des Gebäudes zu verweisen und dem Museum einen eigenen Charakter im heterogenen Umfeld zu verleihen. Aufgrund der individuellen Formensprache ist der Bau zugleich in der Lage, sich als bauliches Individuum zu definieren, das deutlich die Handschrift des Architekten aufzeigt und die Forderungen des Wettbewerbs nach einer »städtebaulichen Dominante« sowie »einem eigenständigen persönlichen Charakter« exemplarisch erfüllt.

Jeder Fassade verleiht Hollein eine ihrer Umgebung sowie ihrer Funktion entsprechende individuelle Gestaltung, die er zugleich als postmodernen Ausdrucksträger für einen spezifischen Inhalt erhebt. Betrachtet man den Ausdrucksgehalt dieser unterschiedlich gestalteten Fassaden im Zusammenhang – die Bühnensymbolik der Nordfassade, die repräsentative Geste der westlichen Fassade sowie den Schaucharakter des Eingangsbereiches –, dann läuft alles auf dieselbe Thematik hinaus. Die bauliche Gestaltung ist im Wesentlichen auf die öffentliche und reprä-

190 Alexander 2004.

sentative Funktion des Gebäudes hin angelegt. Das grundlegende Interesse von Hollein basiert demnach vor allem auf der Intention, den Bau einerseits selbst zu einem Kunstwerk zu erheben – bereits von außen soll der Betrachter sehen, dass hier Kunst ausgestellt wird – andererseits als Markstein in einem heterogenen Umfeld und als repräsentatives Gebäude in der öffentlichen Wahrnehmung zu verankern. Auf diese Weise gelingt es auch, seine Funktion als Ankerarchitektur inmitten der schlichten Wiederaufbauarchitektur der fünfziger Jahre sowie als Ort der Überleitung, der sich an einer wichtigen Schnittstelle zwischen innerem und dem äußerem Altstadtbereich befindet, vor Augen zu führen. Der Ort erhält durch die spezifische architektonische Form des Gebäudes eine neue Identität, die ihm einerseits im Stadtgefüge einen hohen Wiedererkennungswert zuerkennt und andererseits eine Funktion zuweist, die gerade in dieser signifikanten städtebaulichen Lage für die Frankfurter Innenstadt als kultureller Anziehungspunkt von besonderer Bedeutung ist.

4.1.3 Postmoderne Erinnerungskultur an einem bedeutsamen Ort der jüdischen Geschichte: Das ehemalige Kundenzentrum der Stadtwerke am Börneplatz

Die Neugestaltung des seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges weitgehend brachliegenden und als Parkfläche genutzten Börneplatzes am östlichen Rand der Frankfurter Innenstadt war Mitte der achtziger Jahre – neben der Neubebauung des Altstadtkerns zwischen Dom und Römer – ein weiterer Versuch städtischer Identitätsfindung. Ab 1987 entstand hier das vom Zürcher Architekten Ernst Gisel (*1922) entworfene Kundenzentrum der Stadtwerke (**Abb. 87**), das heute das Stadtplanungsamt der Stadt Frankfurt beherbergt und seit 1992 zugleich das Museum Judengasse in seinen Bau integriert.¹⁹¹ Während bei der Neugestaltung des Dom-Römerberg-Bereiches und beim Entwurf für das Museum für Moderne Kunst insbesondere die Frage nach dem Bauen im historischen Kontext der Altstadt im Fokus steht, die einerseits die vielhundertjährige Geschichte Frankfurts und andererseits die Entwicklungen der Nachkriegszeit berücksichtigt, ergibt sich die Aufgabenstellung für das am Börneplatz errichtete Gebäude der Stadtwerke aus seiner bedeutsamen Lage im Kontext des ehemaligen jüdischen Viertels.

Ende der achtziger Jahre wurde das nach einem Wettbewerb begonnene Gebäude der Stadtwerke zu einem der meistdiskutierten Bauten in Frankfurt. Seine Bekanntheit resultierte jedoch nicht aus seiner zweifelsohne außergewöhnlichen architektonischen Gestaltung, sondern aus der Wahl seines geschichtsträchtigen Standortes. Denn hier am Börneplatz, dem ehemaligen Judenmarkt, verlief einst

¹⁹¹ Die Stadtwerke, unter dem heutigen Namen Mainova AG, sind bereits 1999 aus dem Gebäude ausgezogen.



Abbildung 87. Blick vom Dom auf das ehem. Kundenzentrum der Stadtwerke Frankfurt

die unter den Staufern angelegte Stadtmauer, hinter der sich vier Jahrhunderte lang das jüdische Ghetto befand. Als man bei den Ausschachtungsarbeiten für das Stadtwerke-Gebäude im Frühjahr 1987 nur wenige Meter unter dem heutigen Straßenniveau Überreste jenes jüdischen Viertels freilegte, brach der bereits seit 1984 schwelende Konflikt mit der Jüdischen Gemeinde vollends aus. Der nicht ganz unerwartete Fund auf dem Bauplatz der Stadtwerke – an einem für die Geschichte der jüdischen Gemeinde in Frankfurt bedeutenden Ort – zog rasch die bundesweite öffentliche Aufmerksamkeit auf sich und löste den sogenannten Börneplatz-Konflikt aus, der schließlich auch zur Einrichtung des Museum Judengasse im Kundenzentrum des städtischen Energieversorgers und zum Bau der Gedenkstätte am Börneplatz führte.

Der Börneplatz-Konflikt, der in den achtziger Jahren die Gemüter bewegt hatte, trug wesentlich dazu bei, dass der Stadtwerke-Bau selbst, der Entwurf von Ernst Gisel und sein architektonisches Konzept kaum näher betrachtet wurden. Die Architektur wurde völlig mit den Geschehnissen am Börneplatz überlagert bzw. gleichgesetzt, sodass keine objektive Betrachtung, geschweige denn eine Würdigung des Baus, möglich war. Das von Gisel geplante Stadtwerke-Gebäude enthält jedoch wegweisende Aspekte einer postmodernen architektonischen Gestaltung, die anschaulich den Umgang mit der spezifischen Ortsgeschichte vor Augen führen. Im Rahmen der Analyse des Gebäudes soll unter Berücksichtigung jener Auseinandersetzungen um den Ort und seiner historischen Vergangenheit die Frage beantwor-

tet werden, auf welche Weise es dem Architekten gelingt, angemessen auf den stark mit Bedeutung aufgeladenen Ort zu reagieren und eine neue Identität für diesen Ort zu schaffen, und welchen Beitrag die Postmoderne dabei leistet. Der Standort Börneplatz musste zu einer enormen Herausforderung für den Architekten werden, der den funktionellen Anforderungen an ein Dienstleistungsgebäude und zugleich der historischen Bedeutung des Ortes gerecht werden musste.

Die Stadt Frankfurt am Main war über Jahrhunderte eines der wichtigsten Zentren jüdischen Lebens in Europa. Mit ihrem wirtschaftlichen und kulturellen Engagement trugen die jüdischen Bürger nicht nur dazu bei, dass Frankfurt sich im 19. Jahrhundert zu einem Zentrum des internationalen Handels entwickelte, sondern sie förderten ebenso zahlreiche öffentliche Einrichtungen wie z. B. den Bau der Alten Oper oder die Goethe-Universität.¹⁹² Bis zu ihrer rechtlichen Gleichstellung im Jahr 1864 waren die Juden jedoch vier Jahrhunderte lang gezwungen gewesen, isoliert vom Rest der Stadt in einem Ghetto zu leben.¹⁹³ Bis Mitte des 13. Jahrhunderts hatten sie nahezu gleichberechtigt unter den christlichen Bürgern der Stadt gelebt, doch in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wurden die bis dahin geltenden Bürgerrechte der Frankfurter Juden zunehmend eingeschränkt. Das Ghetto wurde ab 1460 auf Befehl von Kaiser Friedrich III. und im Einvernehmen mit dem Rat der Stadt am heutigen Börneplatz in der östlichen Frankfurter Innenstadt errichtet. Ab 1462 mussten sich die Frankfurter Juden in der Judengasse ansiedeln, die unmittelbar hinter der alten staufischen Stadtmauer zwischen der Bockenheimer Pforte im Norden, der heutigen Fahrgasse, und der Rechneigrabenstraße südlich des jüdischen Friedhofs verlief (siehe **Abb. 68**, S. 204). Die Stadtmauer trennte damit das jüdische Ghetto rigoros von der restlichen Stadt ab. Die nur drei Meter breite Gasse bewohnten zeitweise bis zu dreitausend Menschen unter schlechtesten hygienischen Bedingungen. Im 16. Jahrhundert entstand vor dem südlichen Tor des Ghettos der Judenmarkt, der zur Keimzelle des späteren Börneplatzes werden sollte.

Seit der französischen Besetzung im Jahr 1796 und der partiellen Zerstörung der Judengasse war das Viertel allmählich im Verfall begriffen. Ende des 19. Jahrhunderts begann der Abbruch der Häuser entlang der Judengasse. Außerdem legte man im östlichen Teil der Frankfurter Innenstadt mehrere neue Straßen an, darunter auch die Battonnstraße als Verlängerung der ehemaligen Schnurgasse in Richtung Osten entlang der Nordseite des alten jüdischen Friedhofs (**Abb. 88**).¹⁹⁴ Bereits Anfang des Jahrhunderts hatten die bessergestellten Juden begonnen, das Ghetto zu verlassen und in Richtung des Frankfurter Westends umzusiedeln.¹⁹⁵ Nach dem Abriss der Häuser wurde der Judenmarkt im Jahr 1885 in Gedenken an den 1786 im jü-

192 Vgl. Jüdisches Frankfurt 2015.

193 Vgl. hierzu und im Folgenden Backhaus 2016, S. 15–36, sowie Schembs 1987, hier insbes. S. 21–42.

194 Vgl. Schembs 1987, S. 80–84.

195 Vgl. ebd., S. 58, 72.

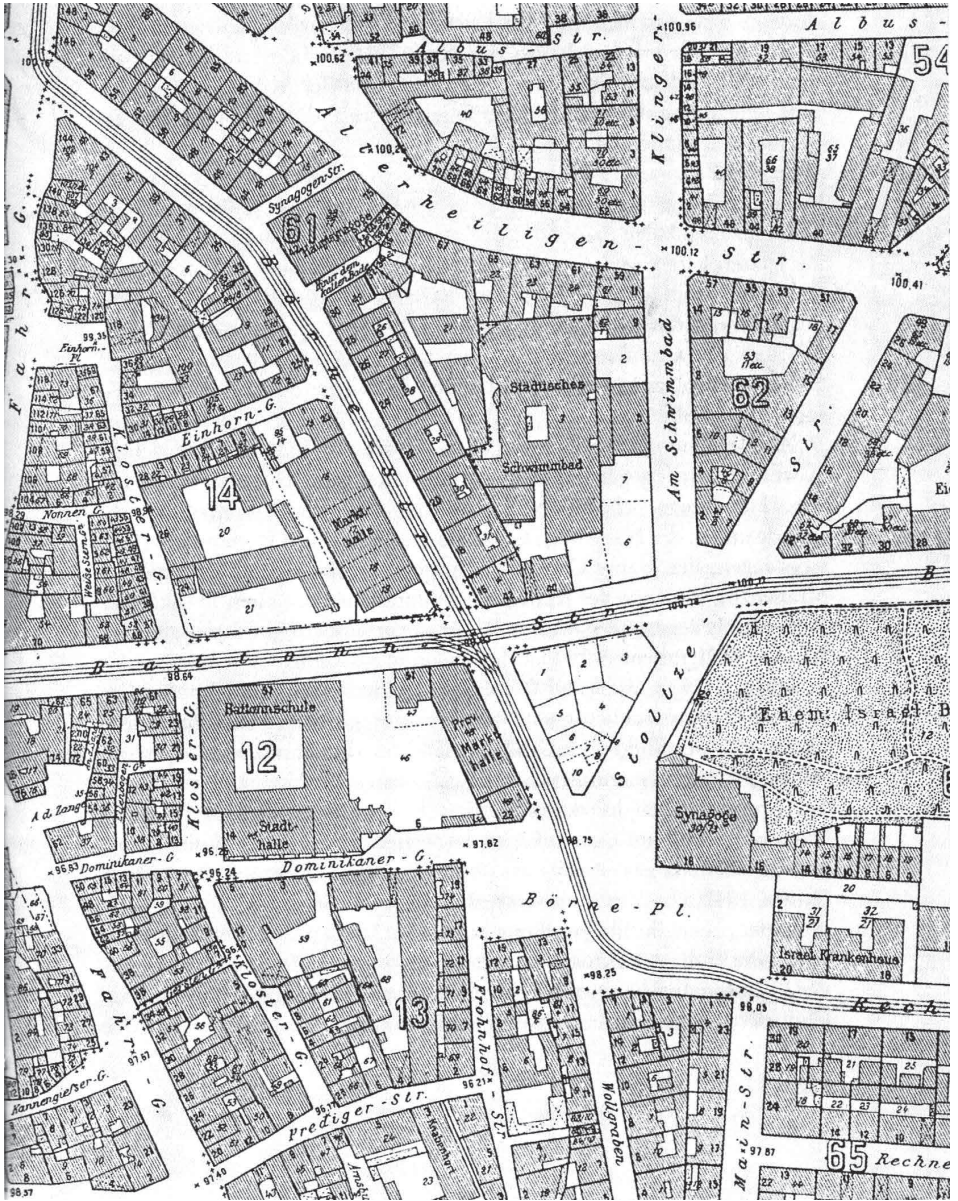


Abbildung 88. Geometrischer Plan der Stadt Frankfurt (Ausschnitt), 1914, Börneplatz mit Synagoge

dischen Ghetto in Frankfurt am Main geborenen Journalisten und Literaturkritiker Ludwig Börne in »Börneplatz« sowie die Judengasse in »Börnestraße« umbenannt.¹⁹⁶

Abgesehen vom Stammhaus der jüdischen Familie Rothschild, das als einziges Haus der ehemaligen Judengasse vor dem Abriss gerettet werden konnte, blieben lediglich der mit Bäumen bewachsene alte jüdische Friedhof, der im 13. Jahrhundert vor den Mauern der Stadt angelegt wurde, und die orthodoxe Synagoge als Denkmäler der jüdischen Geschichte an diesem Ort erhalten, bis sie durch die Nationalsozialisten und die anschließenden Kriegsschäden weitgehend zerstört wurden.¹⁹⁷ Das markante Gebäude der jüdischen Gemeinde, das 1882 in rotem Mainsandstein und in Formen der Renaissance anstelle eines alten Hospitals am Rande des Judenmarktes am südlichen Ende der Judengasse errichtet worden war, existierte lediglich bis 1938 an diesem Platz – bis zum Novembepogrom, als sie von den Nationalsozialisten in Brand gesetzt wurde.¹⁹⁸ Um die Erinnerung an das einstige Judenviertel endgültig auszulöschen, benannten sie ihn in Anlehnung an das seit dem 13. Jahrhundert hier befindliche Kloster an der Westseite des Börneplatzes in »Dominikanerplatz« um. Erst 1978 gab ihm der von der CDU geführte Frankfurter Magistrat seinen ursprünglichen Namen zurück.¹⁹⁹

Die Ruine der Börneplatz-Synagoge wurde nach Kriegsende abgetragen und vom jüdischen Friedhof war lediglich ein kleiner Teil erhalten geblieben, der aber nicht öffentlich zugänglich und daher kaum im kollektiven Bewusstsein vorhanden war.²⁰⁰ In den frühen fünfziger Jahren begann der Wiederaufbau der im Zweiten Weltkrieg völlig zerstörten Umgebung des Börneplatzes, wobei die Börnestraße bzw. einstige Judengasse nicht wiederhergestellt wurde. Die Stadt überbaute das Gelände mit einer großen modernen Blumenmarkthalle, später kamen eine Tankstelle und die Nutzung als Parkplatz hinzu (**Abb. 89**). Die einschneidendste Baumaßnahme stellte jedoch der 1956 durchgeführte Straßendurchbruch der Kurt-Schumacher-Straße dar,²⁰¹ durch den die vorhandenen Platzstrukturen vollends zerstört wurden. Für die neue vierspurige Achse wurden die Ruinen der ehemaligen Judengasse sowie des Viertels um das Dominikanerkloster beseitigt. Die Bedeutung dieses Areals für die jüdische Geschichte und das ehemals hier gelegene jüdische Ghetto verschwanden damit fast gänzlich aus dem Gedächtnis. In den achtziger Jahren war der Börneplatz nicht mehr als ein unwirtlicher Fleck ohne Aufenthaltsqualität, der stark vom Aufbau der Nachkriegsjahre gekennzeichnet war und als Verkehrsknotenpunkt von Passanten zumeist gemieden wurde. Umgeben war der Platz von einem mächtigen Verwaltungsgebäude der Allgemeinen Ortskrankenkasse (AOK), das 1958 als elfgeschossiger Hochhausblock an der nördlichen Platzseite errichtet

196 Vgl. Heimann-Jelinek 2016, S. 43.

197 Zum alten jüdischen Friedhof vgl. Schembs 1987, S. 8–20.

198 Zur Börneplatz-Synagoge vgl. ebd., S. 85–93, sowie Heimann-Jelinek 2016, S. 43–48.

199 Vgl. Schembs 1987, S. 128 f.

200 Vgl. Kampffmeyer 1992, S. 48 f.

201 Vgl. hierzu und im Folgenden Schembs 1987, S. 123–127.



Abbildung 89. Ansicht des Börneplatzes mit Tankstelle und AOK-Gebäude im Hintergrund, um 1963

wurde, von Wohnhäusern im Süden sowie den Stadtwerken im Osten, die sich hier bereits 1955 niedergelassen hatten. An historischen Zeugnissen existierten nur noch der alte jüdische Friedhof und das 1958 wiederaufgebaute Dominikanerkloster auf der gegenüberliegenden Seite der Kurt-Schumacher-Straße.

Seit dem Zweiten Weltkrieg hatte es immer wieder Überlegungen zur Gestaltung dieses Areals am Rande der Frankfurter Altstadt gegeben. Die historischen Besonderheiten des Ortes wurden jedoch bei all diesen Überlegungen, die von der Planung eines Verwaltungsgebäudes und eines Parkhauses bis hin zur Errichtung von Wohnungen reichten, niemals bedacht.²⁰² Als im Jahr 1969 Pläne bekannt wurden, das Technische Rathaus auf dem Frankfurter Römerberg zu errichten, schlugen einige Gegner dieser Maßnahme vor, das Gebäude für die Technischen Ämter alternativ auf dem Börne- bzw. Dominikanerplatz zu errichten.²⁰³ Dies verdeutlicht

²⁰² Vgl. Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Wettbewerb Börneplatz Frankfurt a. M., Anlage 1, S. 16, gta Archiv, 140-0224A.

²⁰³ Vgl. Heuberger 1992, S. 134.

umso mehr, wie wenig die Bedeutung und Geschichte des Platzes sowie die Zeugnisse der jüdischen Historie im Allgemeinen im öffentlichen Bewusstsein verankert waren. Der Börneplatz gerät erst ab Ende der sechziger Jahre mit den Artikeln des deutsch-jüdischen Schriftstellers und Historikers Paul Arnsberg, der wiederholt auf die Bedeutsamkeit dieses Ortes für die jüdische Geschichte hinweist, wieder ins Blickfeld der Öffentlichkeit.²⁰⁴ Konkrete Maßnahmen zur Gestaltung des Platzes werden jedoch nicht unternommen. Eine bewusste Hinwendung zur jüdischen Geschichte findet de facto erst ab 1977 unter der Ägide von Oberbürgermeister Walter Wallmann statt – angefangen von der Umbenennung des Dominikanerplatzes in Börneplatz, die auf die Initiative von Arnsberg zurückgeht, bis hin zur Einrichtung eines Jüdischen Museums im ehemaligen Rothschild-Palais in Frankfurt.²⁰⁵

Trotz des zunehmenden Geschichtsbewusstseins Ende der siebziger Jahre genehmigte der unter der CDU geführte Magistrat den Stadtwerken im Jahr 1984 auf dem historischen Börneplatz ein Kundenzentrum zu errichten.²⁰⁶ Grundlage dieser Entscheidung war ein städtebauliches Gutachten, das der Münchner Architekt und Professor Fred Angerer im Jahr 1980 für den Bereich der östlichen Frankfurter Innenstadt erarbeitet hatte und das auch den Börneplatz in die Untersuchung einbezog.²⁰⁷ Als städtebauliche Lösung für diesen Platz wurde eine Blockrandbebauung entlang der Kurt-Schumacher-Straße und der Battonnstraße vorgeschlagen zur Wiederherstellung der stadträumlichen Qualitäten des Börneplatzes und zur Abschirmung der dahinterliegenden Wohnbereiche. Abgesehen von der Berücksichtigung des alten jüdischen Friedhofs war im Gutachten jedoch an keiner Stelle die Bedeutung des Areals für die jüdische Geschichte erwähnt. Um die Urbanität in diesem Gebiet zu fördern, sah die Untersuchung in erster Linie eine Wohn- und Ländennutzung des zukünftigen Gebäudes am Börneplatz vor, wobei als »zusätzliche Variante« auch der Bau von Büroflächen in Frage käme.²⁰⁸ Wünschenswert sei zudem die Erhaltung der alten, mittlerweile leerstehenden Blumenmarkthalle auf dem Platz, um sie zukünftig für kulturelle Zwecke und als Begegnungsstätte zugänglich zu machen.

Auf der Grundlage dieser städtebaulichen Leitlinien schrieben die Stadtwerke Frankfurt unter Beteiligung des Stadtplanungsamtes im September 1984 ein Gutachterverfahren für den Neubau ihres neuen Verwaltungszentrums am Börneplatz aus, zu dem sieben Architekturbüros aus dem In- und Ausland eingeladen wurden. Das geforderte Raumprogramm beinhaltete in erster Linie eine große, zentrale Kundenhalle sowie eine »Kasinoanlage«, die sowohl den Mitarbeitern der Stadtwerke zur täglichen Verpflegung als auch der Öffentlichkeit für etwaige gesellschaftliche Veranstaltungen dienen sollte. Bereits 1980 hatte das Energieversorgungsunterneh-

204 Vgl. ebd., S. 131.

205 Siehe Kap. 4.2.1.

206 Vgl. Müller 1984.

207 Vgl. Angerer 1981, hier insbes. S. 65–68.

208 Vgl. ebd., S. 66.

men den Wunsch nach einem Erweiterungsbau geäußert, um seine über das Stadtgebiet verteilten Kundendienstabteilungen an einem einzigen Standort zusammenzuführen und um den Mitarbeitern ein zeitgemäßes, angemessenes Arbeitsumfeld zu ermöglichen.²⁰⁹ Es wurden zwar auch andere mögliche Standorte für das Bauvorhaben ins Auge gefasst, doch für die Lage am Börneplatz sprach dem Planungsdezernenten Hans Küppers zufolge zum einen, dass die Stadtwerke hier seit vielen Jahren in unmittelbarer Nähe der anderen großen Dienstleistungszentren von AOK und Arbeitsverwaltung ansässig seien, zum anderen, dass dies eine »verkehrsgünstige Lage für die Kunden« sei.²¹⁰ Bereits im städtebaulichen Gutachten von Angerer aus dem Jahre 1980 sei zudem der Gedanke vorrangig gewesen, einen Bürobau am Börneplatz zu errichten.²¹¹ Den Vorschlag zur Erhaltung der ehemaligen Blumenmarkthalle kehrte der Planungsdezernent beiseite, indem er behauptete, diese Idee könne aus heutiger Sicht »wegen der schlechten Bausubstanz« der Halle nicht weiterverfolgt werden.²¹² 1985 wurde die alte Blumenmarkthalle auf dem Platz – nicht ohne Protest – abgerissen.²¹³

In Anlehnung an das städtebauliche Gutachten von 1980 wurden im Auslobungsverfahren der Stadtwerke folgende Punkte zur städtebaulichen Zielsetzung erhoben.²¹⁴ Die Baukanten zur Kurt-Schumacher-Straße und zur Battonnstraße sollten durch Blockrandbebauung geschlossen werden, und die Gebäudehöhe durfte nicht mehr als 22 Meter betragen, es sollten eindeutige Straßenräume formuliert und das Erdgeschoss für einen intensiven Publikumsverkehr genutzt werden. Sofern es die Planung der Grundstücksflächen zuließe, war zusätzlich die Errichtung von Wohnungen entlang der Rechneigrabenstraße vorgesehen. Außerdem war im Ausschreibungstext formuliert, dass sich das neue Verwaltungsgebäude an die umliegenden Gebäude anpassen solle und besonders Rücksicht nehmen müsse auf das gegenüberliegende Dominikanerkloster und den jüdischen Friedhof. Für die frühere Synagoge, die bis zur ihrer Zerstörung am Börneplatz stand, war außerdem eine kleine Gedenktafel oder ein Gedenkstein vorgesehen. Von einer jüdischen Gedenkstätte, wie sie später realisiert werden sollte, war zu diesem Zeitpunkt noch keine Rede. Als Vertreter der jüdischen Kirchheim'schen Stiftung in Frankfurt hatte sich Salomon Korn bereits vor dem Wettbewerb der Stadtwerke an den Planungsdezernenten Küppers gewandt und ihn darauf hingewiesen, dass die jüdische Gemeinde an dieser Stelle »mehr« wolle als bloß einen Verwaltungsbau »und dies dürfe sich keinesfalls auf eine Gedenktafel am Haus oder eine Gedenkstätte im ›Hinterhof«

209 Vgl. Direktor Brunk, Kolloquium am 14. 11. 1984, Protokoll, S. 2, gta Archiv, 140-2-1 S. 17/17.

210 Vgl. Hans Küppers, Kolloquium am 14. 11. 1984, Protokoll, S. 3, gta Archiv, 140-2-1 S. 17/17.

211 Aus der Sicht der Stadt sei aufgrund der Verkehrssituation weder eine »vernünftige« Wohnbebauung in diesem Areal herbeizuführen noch eine Ladennutzung, die außerdem in Konkurrenz zur benachbarten Zeil kaum bestehen könne. Vgl. ebd., S. 3f.

212 Vgl. ebd.

213 Vgl. Heuberger 1992, S. 147.

214 Vgl. hierzu Gutachterausschreibung, 26. 09. 1984, S. 12–18, gta Archiv, 140-2-1 S. 17/17.

beschränken.«²¹⁵ Anlässlich des im November 1984 veranstalteten Kolloquiums für die am Gutachterverfahren teilnehmenden Architekten erinnerte Küppers sodann noch einmal an das »dringende Anliegen der Jüdischen Gemeinde, in Erinnerung an die ehemalige Synagoge, im Rahmen der Grundstücksbebauung eine entsprechende Gedenkstätte mit einzuplanen.«²¹⁶ Weder hatte man zu diesem Zeitpunkt jedoch die unter dem Baugrund am Börneplatz liegende ehemalige Judengasse im Sinn noch wurde ein Mahnmal für die ermordeten und deportierten Frankfurter Juden an diesem geschichtsträchtigen Ort in Erwägung gezogen.

An dem Wettbewerb nahmen alle der sieben eingeladenen Architektenbüros teil, darunter das Münchner Büro um Otto Steidle sowie der Niederländer Herman Hertzberger.²¹⁷ Im Februar 1985 fiel die Entscheidung des unter dem Vorsitz des Münchener Professors Fred Angerer tagenden Preisgerichts²¹⁸ einstimmig für den Entwurf des Schweizer Architekten Ernst Gisel, der anschließend von den Stadtwerken mit der Ausführung des neuen Verwaltungsbaus beauftragt wurde. Gisel sah zwischen Kurt-Schumacher-Straße und jüdischem Friedhof einen Bau vor, dessen Großform durch zwei unterschiedlich stark einschwingende Mauerscheiben bestimmt ist (**Abb. 90**). Dazwischen sind drei in ihrer Tiefe unterschiedliche Bürotrakte eingefügt, deren Zwischenräume verglast sind und mit einer nach innen geneigten Glasdachkonstruktion zwei abgeschlossene Lichthöfe bilden. Die Gebäudedefront folgt auf ganzer Länge dem Verlauf der leichten Krümmung der Kurt-Schumacher-Straße und auf der Rückseite bildet die etwas stärker variierte Ostfassade die Platzwand zum Börneplatz und dem ehemaligen jüdischen Friedhof und schirmt sie vom Verkehrslärm der umliegenden, stark befahrenen Straßen ab. Am architektonischen Entwurf des Schweizer Architekten lobte die Jury vor allem die »Klarheit der Grundstruktur« und die »vielversprechende städtebauliche und architektonische Ausformung«. Außerdem sah sie in dem Vorschlag von Gisel – trotz der Länge der Wand – »eine kühne, aber sinnvolle Antwort auf die Fragen des Maßstabs und der architektonischen Anschlüsse in diesem städtebaulichen Ensemble.«²¹⁹ So habe Gisel der Jury zufolge »eine sensible und eigenwillig geschwungene Mauer« entwickelt, »die durch ein vielfältiges Spiel von Öffnungen, [...] die Durchblicke in die dahinter liegenden Bereiche des Friedhofs« zuließen, in der Lage sei, »diese sehr lange Front spannungsvoll zu gliedern.«²²⁰

215 Salomon Korn in einem persönlichen Protokoll am 16. 07.1984, zit. n. Heuberger 1992, S. 145.

216 Küppers, Kolloquium am 14. 11. 1984, Protokoll, S. 4, gta Archiv, 140-2-1 S. 17/17.

217 Teilnehmer des Wettbewerbs waren neben dem Zürcher Architekten Ernst Gisel folgende Büros: Steidle & Partner, ABB Architekten Hanig-Scheid-Schmitt, Kraemer, Sieverts und Partner, Speerplan GmbH, Herman Hertzberger und Werksgemeinschaft Karlsruhe.

218 Als Preisrichter waren neben Fred Angerer auch Jochem Jourdan sowie Walter Wallmann, Hans Küppers und Hans-Erhard Haverkampf beteiligt.

219 Preisgerichtssitzung am 13./14. 02. 1985, Protokoll, S. 6, gta Archiv, 140-2-1 S. 17/17.

220 Ebd.

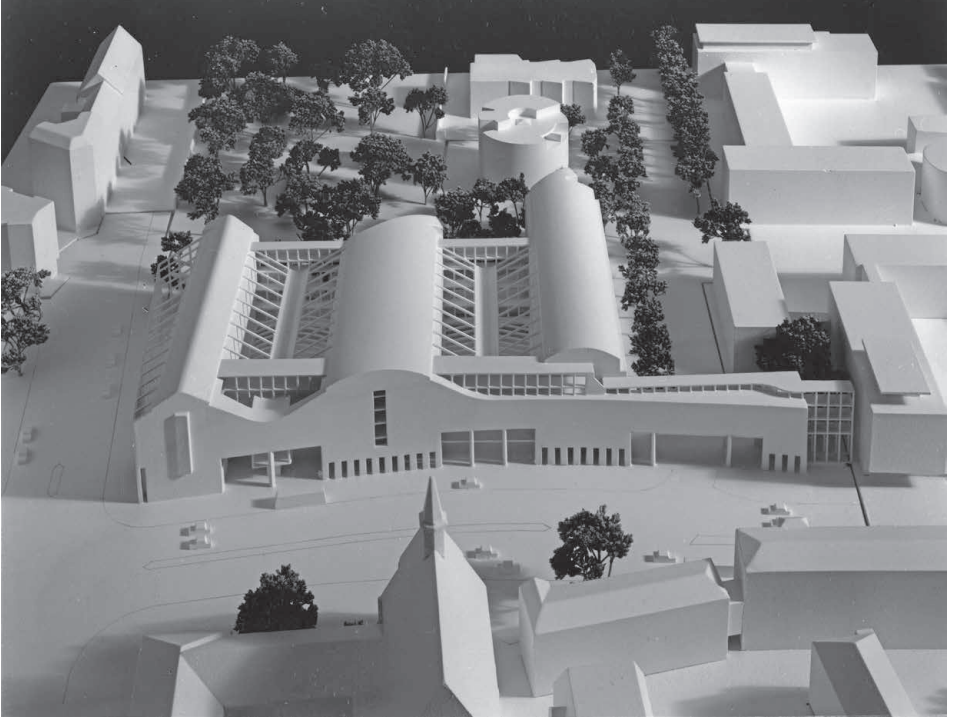


Abbildung 90. Ernst Gisel, Wettbewerbsmodell für das Kundenzentrum der Stadtwerke, 1985

Die Länge des Grundstücks war im Wettbewerb eine besondere Herausforderung für die teilnehmenden Architekten. Die meisten bemühten sich, die riesige Fläche durch eine besonders ausgeprägte Gliederung der Fassade zu unterbrechen. Während sich Steidle & Partner etwa an den kleinmaßstäblichen Strukturen der Frankfurter Altstadt orientierten und die Länge des Baukörpers mit zurückspringenden Staffelgeschossen und einer filigranen Fassadengliederung zu mindern suchten, löste Hertzberger den Bau in einzelne Bürohäuser auf, die er wiederum zu einer »flächenartigen Struktur« verband.²²¹ Gisel dagegen fand die geschwungene Wand als Gestaltungsprinzip. Den sechsgeschossigen Großbau lockerte er mittels großzügiger Öffnungen auf – mit weitgespannten, torähnlichen Durchbrüchen und rechteckigen Pfeilerarkaden (Abb. 91). Hinter den archetypischen Arkadenöffnungen im Erdgeschoss legte der Schweizer Architekt zwischen den zwei Mauerschalen an der Kurt-Schumacher-Straße einen Fußweg an, der vom Verkehr abgeschirmt wird.

²²¹ Ebd., S. 3–5. Zum Entwurf von Hertzberger vgl. auch Hertzberger 1987, S. 370.



Abbildung 91. Ehem. Kundenzentrum der Stadtwerke mit Altbau (rechts), Ansicht von der Kurt-Schumacher-Straße

Salomon Korn, der als Berater am Preisgericht teilnahm, hatte bereits vor der Bekanntgabe der Wettbewerbsentscheidung erklärt, dass »keine der sieben eingereichten Arbeiten den historisch begründeten Belangen der Juden in Frankfurt am Main gerecht geworden wäre.«²²² Lediglich der Entwurf Gisels enthalte Ansätze, von denen die jüdische Gemeinschaft in Frankfurt ein befriedigendes Ergebnis erhoffen könne. Gegen den Bürobau selbst wurden keine Einwände erhoben, doch auf einen Teil der Bebauung müsse in jedem Fall verzichtet werden, um Platz für eine Gedenkstätte zu schaffen, die sowohl das Mahnmal für die Synagoge und ein Denkmal für Ludwig Börne als auch die Erinnerung an die deportierten Frankfurter Juden vereinen solle. Gisel hatte in seinem Entwurf zwar bereits auf der Rückseite des Gebäudes und vor der Friedhofsmauer eine kleine Gedächtnisstätte vorgesehen, doch auf der südlichen Seite hatte er zusätzlich einen großen zylindrischen Baukörper geplant, der Wohnungen für die Mitarbeiter der Stadtwerke aufnehmen sollte (siehe **Abb. 90**, S. 245).²²³

Entsprechend der Anregung von Salomon Korn und um die Jüdische Gemeinde in Frankfurt zufrieden zu stellen, beschloss die Stadtverordnetenversammlung

²²² Preisgerichtssitzung am 13./14. 02. 1985, Protokoll, S. 8, gta Archiv, 140-2-1 S. 17/17.

²²³ Vgl. Ernst Gisel, Gutachten zum Stadtwerke Kundenzentrum, 1985, gta Archiv, MB. 125, 140-00224A.

daher bereits im Februar 1985, den Bereich südlich des jüdischen Friedhofs von Bebauung freizuhalten, um an dieser Stelle in enger Absprache mit der Jüdischen Gemeinde eine Gedenkstätte zu schaffen. Auf einen Gestaltungswettbewerb wurde jedoch zunächst verzichtet und stattdessen Ernst Gisel im August 1985 mit der Neugestaltung des Börneplatzes beauftragt.²²⁴ Im Vertrag über die Neugestaltung war nun immerhin festgelegt, dass der neu zu schaffende Börneplatz »unter Berücksichtigung der geschichtlichen Bedeutung des Jüdischen Friedhofs, des ehemaligen Gettos [sic] um die ehemalige Judengasse sowie der Gemeindegasse auszugestalten« sei.²²⁵ Während die Jahre zuvor das jüdische Ghetto nie Erwähnung gefunden hatte, wurde die Erinnerung an diese bedeutende Funktion des Areals am Börneplatz nun ausdrücklich gewünscht.

Die mögliche Reminiszenz an die Judengasse ist in Gisels Entwurf zur Gedenkstätte jedoch noch recht vage formuliert (**Abb. 92**). Gisel platzierte diese zwischen der Rückfront des fünfstöckigen Kundenzentrums und der Südseite des jüdischen Friedhofs. An der östlichen Platzkante plante er eine von vier marmornen Jochen gegliederte Mauer, die wie der Stadtwerke-Neubau aus gelbem Klinker gefertigt werden und als Hohlmauer begehbar sein sollte. An der Mauerecke an der Rechneigrabenstraße war eine Nische mit einem Gedenkstein für Ludwig Börne sowie eine Schrifttafel in der Stirnwand vorgesehen. Die begehbare Mauer verstand Gisel weniger als ein Denkmal, sondern eher als Gasse, als »Erinnerung an die Judengasse, die dicht bebaut war.«²²⁶ An der Stelle, wo früher die Synagoge stand, sah er ein Rasenrelief vor, das den liturgisch wesentlichen Teil der zerstörten Synagoge mit Mauern nachzeichnen sollte. Nach Westen hin sollte der Boden trichterförmig zur Mitte hin abfallen und aufgrund seiner unruhigen Form zur Auseinandersetzung mit dem Ort auffordern.²²⁷

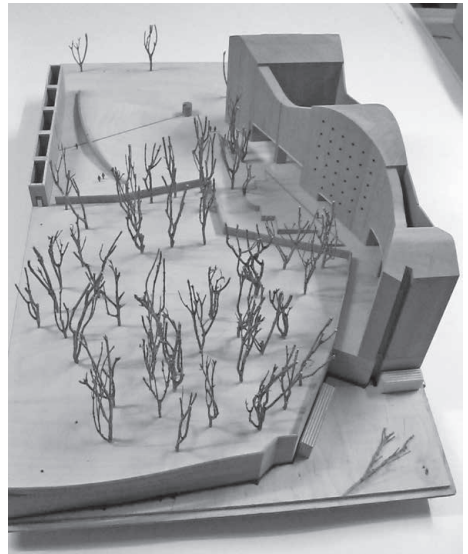


Abbildung 92. Ernst Gisel, Modell für das Denkmal Judengasse am Börneplatz, 1986

224 Von den Beteiligten wurde es »für wünschenswert erachtet, daß dort auch Herr Architekt Gisel für die künstlerische Oberleitung eingeschaltet wird.« Besprechung am 18. 06. 1985, Ergebnisniederschrift, gta Archiv, 140-00224A.

225 Vertrag über die Neugestaltung der angrenzenden Straßen- und Freiflächen um den Neubau der Stadtwerke am Börneplatz, 01. 08. 1985, gta Archiv, 140-00224A.

226 Ernst Gisel, Neugestaltung Börneplatz, März 1986, gta Archiv, MB. 125, 140-00224A.

227 Vgl. ebd.

Nachdem man der Jüdischen Gemeinde den Planungsvorschlag von Gisel unterbreitet hatte, lehnte diese den Entwurf für die Gedenkstätte jedoch aufgrund fehlender Bezugspunkte zur jüdischen Leidensgeschichte ab und forderte eine gänzlich neue Ausschreibung zur Gestaltung des Börneplatzes.²²⁸ Die Stadt kam diesen Wünschen nach, sodass sich der Magistrat und die Vertreter der Jüdischen Gemeinde im November 1986 über die erneute Ausschreibung eines offenen Wettbewerbs für eine Gedenkstätte am Börneplatz, zu dem auch ausländische Architekten und Künstler eingeladen werden sollten, einigen konnten. Gegen das Bauwerk selbst erhob die Jüdische Gemeinde jedoch zu diesem Zeitpunkt keinerlei Einwände mehr.²²⁹ In der Bevölkerung hatten sich allerdings angesichts des zunehmenden Bewusstseins der geschichtlichen Bedeutung des Ortes bereits die Forderungen gemehrt, das gesamte Bauprojekt der Stadtwerke zu stoppen und nach einer gänzlich neuen städtebaulichen Lösung zu suchen. Aufsehen erregte im Juni 1986 der Vorschlag der Frankfurter Schriftstellerin Eva Demski, am Börneplatz einen »Garten der Erinnerung« anzulegen,²³⁰ dem sich kurze Zeit später knapp 130 Professoren der Frankfurter Universität anschlossen. In einem öffentlichen Brief wandten sie sich gegen die Bebauung des Börneplatzes und forderten, das Grundstück solle unbebaut gelassen und als »offene Wunde« im Stadtbild sichtbar gemacht werden.²³¹ Dessen ungeachtet hielt der Magistrat an den Plänen für das neue Stadtwerke-Gebäude fest.

Als man im Frühjahr 1987 bei den Ausschachtungsarbeiten für das neue Kunstenzentrum Fragmente der ehemaligen Judengasse, darunter Kellergeschosse von vierzehn Häusern und zwei jüdische Taufbäder, entdeckte und diese im Rahmen der Neubebauung durch die Stadtwerke abgerissen werden sollten, führte dies zu heftigen Protesten seitens der Bevölkerung, die einen sofortigen Baustopp und den Erhalt sämtlicher Ausgrabungen am Ort forderten. Obwohl die Entdeckungen nicht ganz unerwartet kamen,²³² so war man dennoch erstaunt über das Ausmaß der Funde. Die verloren geglaubten steinernen Zeugnisse der alten jüdischen Gemeinde führten plötzlich greifbar vor Augen, welchen bedrückenden Wohnverhältnisse die ehemaligen Bewohner der Judengasse ausgesetzt waren.

Die Diskussion um den Ort, die von der jüdischen Gemeinde bereits einige Jahre zuvor angestoßen worden war, bekam aufgrund der Entdeckung der Überreste erheblichen Aufwind und wurde in den folgenden Monaten öffentlichkeitswirksam

228 Vgl. Heuberger 1992, S. 151–152.

229 Vgl. Ehrlich 1986.

230 Vgl. Kirn 1986.

231 Vgl. Weinberger 1986.

232 Der Bauantrag zum Stadtwerke-Bau war 1986 nur unter der Bedingung genehmigt worden, dass die Bauarbeiten von einer wissenschaftlichen Ausgrabung unter fachlicher Leitung begleitet werden, um etwaige archäologische Funde sichern zu können. Hinweise auf die Existenz von Fundamentresten der Judengasse oder gar die Kenntnis über den Erhaltungszustand waren zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht vorhanden. Vgl. Dohrn 1992, S. 51.

ausgetragen.²³³ Erst nach monatelang heftig geführten Debatten und einer mehrere Tage dauernden Besetzung der Ausgrabungsstätte durch Demonstranten, die am 2. September 1987 durch eine polizeiliche Räumung beendet wurde,²³⁴ kam es zu einer endgültigen Entscheidung der Stadt. Der von der CDU geführte Magistrat, der den Bauarbeiten aufgrund der vertraglichen Bindung an die Stadtwerke und wegen der bereits aufgewendeten Kosten kein Ende setzen mochte, beschloss die Integration eines Teils der archäologischen Funde²³⁵ in den Neubau der Stadtwerke und damit zugleich die Erhaltung dieser Fundamentreste an Ort und Stelle sowie die Anlage von Ausstellungsflächen, für die Teile des Kundenzentrums freigehalten werden sollten. So wurden während der Bauphase noch eilige Umplanungen vorgenommen, um einen kleinen Museumsbereich zu integrieren, in dem die Ausgrabungen zugänglich gemacht werden sollten.²³⁶ Diesem Kompromiss stimmte auch der Vorstand der Jüdischen Gemeinde zu.²³⁷

Während man also zur gleichen Zeit am Römerberg die Fundamentreste aus karolingischer und staufischer Zeit, darunter die einstige Königspfalz, mühevoll an ihrem Standort wieder herrichtete und unter freiem Himmel als Archäologischen Garten inszenierte, trug man die steinernen Reste des jüdischen Ghettos am Börneplatz zu Gunsten des Neubaus der Stadtwerke ab und machte sie zu Ausstellungsobjekten im Museum (**Abb. 93**).²³⁸ Fünf Jahre später wurde das Museum Judengasse als Dependence des Jüdischen Museums eröffnet. In den Jahren 2014–2016 fand eine umfangreiche Neugestaltung des Museums statt.²³⁹ Im Zuge dessen wurde auch der Eingang von der Kurt-Schumacher-Straße an die Rückseite des Gebäudes, an die Battonstraße, verlegt, um mit dem jüdischen Friedhof und der hier gelegenen Gedenkstätte eine Einheit zu schaffen.

233 Heftige Kritik wurde plötzlich auch auf Seiten der SPD laut, die sich bis dato kaum für den Börneplatz interessiert hatte. Anfang der achtziger Jahre hatte die SPD gemeinsam mit den Grünen lediglich die Tatsache kritisiert, dass man den Börneplatz für den Bau eines Verwaltungsgebäudes zu nutzen gedachte statt für die Errichtung von Wohnungen. Selbst die Jüdische Gemeinde war damit einverstanden, am Börneplatz nur eine Gedenktafel zu errichten. Vgl. Münster 1987. »Wären uns diese Funde früher bekannt geworden«, so erklärte Ignatz Bubis, der Vorstandsvorsitzende der Jüdischen Gemeinde im August 1987, »[...] bin ich fast sicher, daß das Kundenzentrum der Stadtwerke dort nicht entstanden wäre.« Bubis am 22. 08. 1987, zit. n. Heuberger 1992, S. 158.

234 Vgl. Heuberger 1992, S. 160.

235 Erhalten bzw. rekonstruiert wurden die Grundmauern von fünf Häusern und zwei jüdischen Ritualbädern. Vgl. Backhaus 2016, S. 15.

236 Laut Hilmar Hoffmann war dies lediglich ein »fauler Kompromiss«, mit dem damals viele nicht zufrieden waren. Vgl. Hoffmann 2003, S. 281.

237 Vgl. Zimmermann 1987, S. 25.

238 Vgl. Bartetzko 1988, S. 264.

239 Im Zentrum der Dauerausstellung stehen weiterhin die Fundamente von fünf Häusern der Judengasse. Ebenso verläuft weiterhin ein Steg über den Ausgrabungen, der nun jedoch zwei Galerien verbindet, auf denen originale Sammlungsobjekte in Vitrinen inszeniert werden. Vgl. Museum Judengasse 2016.



Abbildung 93. Museum Judengasse, Ansicht des Ausstellungsraums

Für die Planung des Museum Judengasse war ebenfalls der aus dem Wettbewerb um den Stadtwerke-Bau siegreich hervorgegangene Architekt Ernst Gisel verantwortlich. Die Änderungen des Entwurfs aufgrund der Umplanung für das Museum lassen sich insbesondere im nördlichen Bereich des Gebäudes, in dem sich die Kundenhalle befindet, nachvollziehen (**Abb. 94**). Die rund tausend Quadratmeter große Ausstellungsfläche sollte etwa ein Sechstel der gesamten Bebauungsfläche des Kundenzentrums betragen. Trotz dieser Herausforderung hat Gisel den Museumsbereich geschickt in die Halle der Stadtwerke integriert und räumlich gut gelöst. Der Museumsraum schiebt sich als niedriger Gebäudetrakt schräg in die nördliche, glasüberdachte Kundenhalle ein und bildet dort eine Art zweite Ebene für die Mitarbeiter (**Abb. 95**). Geplant war, dass die Ausgrabungen im Museum dabei von der Halle her durch hohe Fenster über Sichtniveau einsehbar sind.²⁴⁰ Sie sollten auf diese Weise im Innenraum eine optische Verbindung zwischen Besucherhalle und den Ausgrabungen schaffen, durch ihre Höhe aber verhindern, dass die Überreste des Ghettos ständig zur Schau gestellt werden. Da die Fenster jedoch verhängt wurden, ist diese Verbindung heute nicht mehr gegeben. Die Änderung der ursprünglichen Konzeption der Kundenhalle hat letztlich den Grundriss der Halle – formal gese-

²⁴⁰ Es war der Wunsch der Jüdischen Gemeinde, zwischen Dependance des Jüdischen Museums und der Kundenhalle Transparenz zu schaffen. Vgl. Brief, Stadtwerke an Stadträtin Reisch, 09. 07. 1990, Ergebnismitschrift, gta archiv, 140-0224A, S. 20/MO. A4.



Abbildung 94. Ehem. Kundenzentrum der Stadtwerke mit Museum Judengasse, Grundriss, Erdgeschoss



Abbildung 95. Ehem. Kundenzentrum der Stadtwerke, Kundenhalle mit Museumstrakt (links)

hen – zwar »verunklärt«, wie Ingeborg Flagge festgestellt hat, den Raum gleichzeitig aber auch »spannungsreicher« gemacht.²⁴¹

Gisels durchaus gelungener Entwurf für die Gestaltung des Börneplatzes hingegen, der schon 1986 von der jüdischen Gemeinde kritisiert worden war, schien nun mit den 1987 ausgegrabenen Fundamenten auf dem Börneplatz vollends hinfällig geworden zu sein. Die Kenntnis von der Existenz des alten Judenviertels machte eine Gedenkstätte nötig, die der hier plötzlich greifbar gewordenen jüdischen Vergangenheit in vollem Umfang gerecht werden sollte. Die Stadt schrieb daher im Mai 1988 einen Gestaltungswettbewerb für den neuen Börneplatz und eine Gedenkstätte aus, die nun die neue Dependance des Jüdischen Museums sowie die Ausgrabungen der ehemaligen Judengasse mit einbeziehen sollte. Ernst Gisel hatte zunächst »ernste Vorbehalte gegen mögliche Eingriffe in seine Architektur«, wie es in einem Brief des Magistrats an die Stadtwerke heißt, doch habe er sich schließlich mit der überarbeiteten Fassung des Auslobungstextes einverstanden erklärt.²⁴² Aus dem anschließenden Ideen- und Realisierungswettbewerb, zu dem auch aus-

²⁴¹ Flagge 1990, S. 45.

²⁴² Vgl. Schreiben des Magistrats an Stadtwerke Frankfurt, 11. 04. 1988, gta Archiv, 140-002 24A.

ländische Künstler und Architekten wie etwa Peter Eisenman, Hans Hollein und Richard Meier eingeladen wurden,²⁴³ gingen die Architekten Wandel Lorch + Hirsch als Sieger hervor.²⁴⁴ Umgeben von einem Platanenhain haben die Architekten einen großen Kubus platziert, der aus den Steinen des jüdischen Ghettos aufgeschichtet wurde, die beim Bau des Verwaltungsgebäudes zutage traten. Eingefasst wird der Platz von der neu gestalteten Friedhofsmauer, in die rund 11 000 Gedenkplatten mit den Namen und Lebensdaten der von den Nationalsozialisten deportierten und ermordeten Frankfurter Juden eingelassen sind.²⁴⁵ Erst mit der Einweihung der neuen Gedenkstätte im Jahr 1996, die mittlerweile zum festen Bestandteil des Stadtbildes gehört, schienen die Diskussionen um den Börneplatz endgültig zum Erliegen gekommen zu sein.

Für den Architekten Ernst Gisel bedeutete der 1987 vom Magistrat gefasste Beschluss zur Einrichtung eines Museums zwar eine weitgehende Änderung seiner Pläne in Bezug auf die Kundenhalle des Stadtwerke-Gebäudes, doch seine ursprüngliche Entwurfsidee wurde dadurch nicht beeinträchtigt. In deren Zentrum stand von Anfang an die Berücksichtigung der historischen Vergangenheit des Börneplatzes und seiner ortsspezifischen Eigenheiten, sowohl in Bezug auf die jüdische Geschichte als auch auf die städtebauliche Entwicklung dieses Ortes von den Anfängen der Stadt Frankfurt bis zu der von Wiederaufbau und Verkehrsgerechtigkeit geprägten Nachkriegszeit.

Auf den ersten Blick irritiert den Betrachter jedoch die äußerst eigenwillige Architektur des von Gisel entworfenen Gebäudes. Auffällig sind insbesondere die mit Backstein verkleidete Fassade, einem für Frankfurt eher untypischen Material, und der wellenförmige obere Abschluss der insgesamt 140 Meter langen Mauer an der Westseite (siehe **Abb. 87**, S. 237). Die Westfassade steht dabei in ihrer Architektursprache und geschlossenen Gesamtwirkung in einem recht harten Kontrast zu der dahinterliegenden kammartigen Bürostruktur. Der eigentliche, rechteckige Baukörper aus weißem Stein und Glas-Stahl-Elementen ist von der Kurt-Schumacher-Straße – der Hauptansicht – nur an den Stellen sichtbar, wo der wellenförmige Fassadenabschluss den Blick auf das Dahinter freigibt.

Architekturkritiker Dieter Bartetzko empfand nicht nur die Wellenfassade und die Verwendung von Ziegelstein, die keinerlei nennenswerten Vorbilder in Frankfurts Baugeschichte haben, als unpassend, sondern sah auch im Maßstab und in der solitären Wirkung des Gebäudes, das seine bauliche Umgebung nicht beachten würde, ein Problem. Der Bau, dessen Fassade Bartetzko im Entwurf noch als »geschickt proportioniert« bezeichnet hatte,²⁴⁶ sei als »Implantat« in eine vorhan-

243 Vgl. Wettbewerb Börneplatz, 08.04.1988, S. 2, gta Archiv, 140-00224A.

244 Vgl. Wettbewerb Börneplatz 1989, S. 36 ff., sowie Cuadra 1993, S. 169.

245 Vgl. Schmal 1996.

246 1986 beurteilt Bartetzko den Entwurf für die Stadtwerke von Gisel noch positiv, während er den fertiggestellten Bau in einer späteren Publikation geradezu zerreißt. Vgl. Bartetzko 1986a, S. 157–161.

dene und zerrissene Stadtlandschaft« gesetzt worden.²⁴⁷ Völlig »ignorant« verhalte sich das neue Kundenzentrum gegenüber dem mit Travertin versehenen Altbau der Stadtwerke aus den fünfziger Jahren, den er als gelungenes Beispiel der Frankfurter Wiederaufbaumoderne bezeichnet, und gegenüber dem ehemaligen Dominikanerkloster, das nun völlig »an den Rand gedrängt« erscheine.²⁴⁸ Auch das AOK-Gebäude aus den fünfziger Jahren längs der Battonnstraße, das selbst sehr dominant wirke, sei nun durch die enge Nachbarschaft zum »klobigen Kundenzentrum« vollends fehl am Platz.²⁴⁹

Doch wenn man den Stadtwerke-Bau von Gisel aus heutiger Perspektive betrachtet, mehr als zwanzig Jahre nach seiner Fertigstellung und in einer Zeit, wo man ganz andere und weitaus größere Dimensionen in der Architektur gewohnt ist, stellen sich andere Eindrücke ein, die den Maßstab und die eigenwillige architektonische Gestaltung durchaus rechtfertigen. So passt sich das Stadtwerke-Gebäude nicht nur im Maßstab seiner Umgebung an, sondern nimmt auch gestalterisch Bezug auf sein städtebauliches Umfeld. Es nimmt exakt die Traufhöhe des Altbaus, des bisherigen Verwaltungsbaus der Stadtwerke,²⁵⁰ auf (siehe **Abb. 91**, S. 246) und überschreitet auch nicht wesentlich die Höhe der gegenüberliegenden Fünfziger-Jahre-Wohnbebauung. Gerade durch den weiten Raum dazwischen, die mehrspurige Verkehrsstraße fällt die Dimension der Gebäudefront kaum ins Gewicht. Die Verbindung zum Altbau – zwischen dem und der nördlichsten Gebäudeecke des Neubaus rund 10 Meter liegen – erreichte Gisel mittels einer torartigen Überspannung in der Art einer Straßenbrücke über die Rechneigrabenstraße, die zugleich die interne Verbindung für die Mitarbeiter der Stadtwerke zum südlich anschließenden Altbau darstellt.

Längs der stark befahrenen Battonnstraße öffnet sich die Nordfassade des Gebäudes als eine riesige verglaste Seitenfront (**Abb. 96**), die als vorgelagerte Passage ursprünglich den dahintergelegenen Büros Schutz vor dem Verkehrslärm bieten sollte.²⁵¹ Heute befindet sich vor allem das Museum Judengasse im Erdgeschoss des Nordtraktes, das seit dem Umbau 2014 nun nicht mehr über das Nordende der

²⁴⁷ Bartetzko 1991, S. 157.

²⁴⁸ Ebd., S. 156.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Das filigrane schwebende Dach des Fünfziger-Jahre-Gebäudes ist heute verschwunden. Durch die von den Architekten Scheffler + Warschauer vorgenommene Sanierung und Aufstockung des Gebäudes in den Jahren 2000–2005 hat der Bau zwar eine gewisse Leichtigkeit verloren, in der Höhe der Aufbauten scheint er dem Neubau von Gisel nun jedoch viel eher zu entsprechen.

²⁵¹ Die Integration des Ausstellungsbereiches an dieser Stelle zog abgesehen von der Neugestaltung der Kundenhalle auch die Umgestaltung der Ladenpassage entlang der Battonnstraße nach sich: »Das Verlegen der Treppe in die Nordwestecke, bedingt durch den Einbau des Museums, hat zur Neugestaltung der gemauerten Fassade an der Battonnstrasse geführt. In der grossen Öffnung zur Kurt-Schumacher-Passage soll der Verlauf der Judengasse, flankiert von einer künstlerisch gestalteten Säule deutlich gemacht werden.« Brief, Ernst Gisel an Stadtwerke, 16. 11. 1987, gta Archiv, 140-0224A, S. 19/MO. A4.



Abbildung 96. Ehem. Kundenzentrum der Stadtwerke, Nordfassade an der Battonnstraße

Westpassage erschlossen wird, sondern über das am Jüdischen Friedhof gelegene östliche Ende der Nordpassage. Diese verglaste Front steht im harten Kontrast zur Massivität der Klinker-Fassade, die hier nur noch als eine Art Sockel in Erscheinung tritt. Der zweigeschossige keilförmige Baukörper schützt den Fuß der hier verlaufenden verglasten Nordpassage gegen die Straße, welche die Verbindung zum Friedhof herstellt. Sowohl der aus Ziegel bestehende »Sockel« als auch die kleinteilig gerasterten Fensterflächen zeigen Anleihen an das gegenüberliegende Nachbargebäude der AOK (**Abb. 97**), dessen Höhe vom Stadtwerke-Bau ebenfalls nicht überschritten wird.²⁵² Im Gegensatz zur gläsernen Nordfassade und zur weitgehend geschlossenen Klinkerfassade an der Kurt-Schumacher-Straße erhielt die Südseite des Stadtwerke-Neubaus (**Abb. 98**) aufgrund der hier gelegenen verkehrsberuhigten Zone an der Rechneigrabenstraße eine »konventionelle«, mit gleichmäßigen Fensterbändern gegliederte Bürohaus-Fassade, die in den oberen Bereichen mit Kupfer verkleidet, zusätzlich jedoch mit Klinkermauerwerk ausgestattet ist, um den Be-

²⁵² Das 1958 errichtete Verwaltungsgebäude der AOK hat 2014 eine Sanierung der Gebäudehülle erfahren, bei der die Fassade erneuert wurde und das ursprüngliche filigrane Erscheinungsbild verloren ging.



Abbildung 97. Ehem. Kundenzentrum der Stadtwerke (links) mit Blick auf das gegenüberliegende AOK-Gebäude



Abbildung 98. Ehem. Kundenzentrum der Stadtwerke, Südseite an der Rechenigrabenstraße



Abbildung 99. Ehem. Kundenzentrum der Stadtwerke, Ostseite am Börneplatz

zug zu den Hauptfassaden des Gebäudes herzustellen.²⁵³ Die östliche Mauerschicht ist wiederum fast gänzlich geschlossen (**Abb. 99**). Mit Rücksicht auf den alten jüdischen Friedhof hat Gisel sie mit nur wenigen Fenster versehen, sodass sie den Blick vom Kundenzentrum gegen den Friedhof abschirmt. Der Ausblick nach draußen ist lediglich durch zwei große Portale möglich, die von riesigen Betonpfeilern gestützt werden.

In seinem ersten Entwurf bildete die Ostseite des Gebäudes noch keine verbundene und heute äußerst verschlossen wirkende Fassade. Es waren deutlich voneinander getrennte Trakte ohne die heutigen Betonpfeiler, welche die dazwischenliegenden Hallen des Gebäudes mit ihren riesigen Glasflächen erkennen ließen (**Abb. 100**).²⁵⁴ Die beiden verglasten inneren Großräume, Kundenhalle und Casino, sollten Gisel zufolge nämlich ursprünglich eine Einheit mit dem Friedhof bilden und ein Hineinwirken dieses jüdischen Kulturdenkmals in den Neubau ermöglichen.²⁵⁵ Durchsetzen konnten sich in der Ausführung jedoch die geschlossenen Mauerscheiben, die wie ein riesiger Vorhang vor die östlichen Glasflächen gesetzt wurden und den Kontakt nach außen weitgehend auf den Blick zum Himmel, zu den verglasten Decken, beschränken. Vor diesem Hintergrund erscheint die zunächst abweisend wirkende Gebäudefront als schützende Geste für den dahinterliegenden Jüdischen Friedhof und die Gedenkstätte, die den Platz zur Hauptverkehrsstraße hin abschirmt.

Alle vier Außenfassaden haben auf diese Weise der Umgebung entsprechend ihren eigenständigen Charakter erhalten. Die Westfassade nimmt nicht nur Bezug auf den Maßstab des gegenüberliegenden Dominikanerklosters, sondern versucht auch mit anderen architektonischen Gestaltungsmitteln Kontakt mit der historischen Umgebung aufzunehmen. An der Stelle, wo an der gegenüberliegenden Straßenseite die Apsis der Kirche aus der Straßenflucht hervortritt, befindet sich beim Stadtwerke-Bau auf der Höhe des Haupteingangs ein gläserner Gebäudeeinschnitt an der geschlossen erscheinenden Westfassade (siehe **Abb. 91**, S. 246), der praktisch das Negativ dieser Apsis bildet und zugleich den Haupteingang des Gebäudes markiert. Hier wird ganz nebenbei an eine Ikone der Postmoderne erinnert, an das *Vanna Venturi House* (siehe **Abb. 19**, S. 94) des amerikanischen Architekten Robert Venturi, wenn Gisel auf dieselbe Art und Weise den Giebel, der bei ihm geschwungen

253 Vgl. Gisel, Gutachten zum Stadtwerke Kundenzentrum, 1985, gta Archiv, MB. 125, 140-00224A.

254 Die Stadtwerke hatten noch im Juni 1986 von Gisel die »Neugestaltung der Ostfassade [verlangt] durch Wegfall der gemauerten und verlinkerten Verbindungsgänge zwischen den einzelnen Bauteilen durch Wiederaufnahme der ursprünglichen verglasten Übergangsbauwerke.« Es sei außerdem zu beachten, »daß Baustoffe gewählt werden, die keinen Ausblick auf den jüdischen Friedhof ermöglichen.« Brief, Stadtwerke an Gisel, 05.06.1986, gta Archiv, 140-0224A, S. 19/MO. A4.

255 Vgl. Gisel, Gutachten zum Stadtwerke Kundenzentrum, 1985, gta Archiv, MB. 125, 140-00224A.



Abbildung 100. Ernst Gisel, Wettbewerbsmodell für das Kundenzentrum der Stadtwerke, 1985

ist, aufbricht und die Wand von oben bis Erdgeschosshöhe in einem tiefen Längsschnitt einschneidet.

Wie lässt sich aber nun die Verwendung eines Materials erklären, das eigentlich keinerlei Bezug zur Umgebung hat und wie die außergewöhnliche Gestaltung der Wellenfassade erklären, für die es im Grunde genommen auch keine konstruktiven Gründe und vor allem keine städtebaulichen Vorbilder gibt?²⁵⁶ Waren die »gemauerten Wellen«, wie Winfried Ehrlich vermutete, lediglich »der mißlungene Versuch, über eine gewisse architektonische Ratlosigkeit angesichts der langen Gebäudefront hinwegzutäuschen?«²⁵⁷

Die auf einem Sichtbetonsockel ruhenden Ziegelmauern des ehemaligen Kundenzentrums setzen sich auf ungewöhnliche Weise von den anderen Büro- und Geschäftsbauten, die sich an der Kurt-Schumacher-Straße aneinanderreihen, ab. Das Material Ziegelstein lasse sich Dieter Bartetzko zufolge eher mit Alt- und Neubauten der Niederlande assoziieren, als dass es einen Bezug zu Frankfurt hätte.²⁵⁸ Doch

²⁵⁶ Sebastian Redecke etwa stürzte sich an der eigenwilligen Form der Fassade. Er verstehe »nicht die konkreten Vorteile, ästhetisch, funktional wie auch städtebaulich.« Redecke 1991, S. 673 f.

²⁵⁷ Ehrlich 1990, S. 38.

²⁵⁸ Vgl. Bartetzko 1991, S. 156.

sowohl die Materialauswahl als auch die formale Gestaltung des Gebäudes unterliegen einem bewusst erdachten architektonischen Konzept des Architekten, das auf postmodernen Strategien basiert und sich bei näherem Betrachten als durchaus ortsbezogen sowie geschichtsbewusst erweist. Bevor diese konkreten, ortstypischen Verweise näher erläutert werden, sei zunächst jedoch auf die Verwendung des Materials bei Gisel hingewiesen.

Die Verwendung von Backstein als Fassadenmaterial gehört zu einem der einprägsamen Wesenszüge von Gisels Bauten, genauso wie man das von seiner sehr skulpturalen Herangehensweise an Architektur sagen kann. Das Rathaus in Fellbach (1983–86) ist ein prominentes Beispiel, bei dem er Backstein für die Fassade verwendet, aber auch bei dem Evangelischen Studierendenzentrum in Mainz, das Gisel bereits in den sechziger Jahren entworfen und gebaut hat.²⁵⁹ Der Rathaushof in Fellbach weist neben dem die Flächen bestimmenden gelben Ziegel ebenfalls das Material Granit auf, das an exponierten Stellen zum Einsatz kommt.²⁶⁰ Den traditionellen Klinker bevorzugt Gisel in erster Linie, weil es ein beständiges Material ist, das sich seit Jahrhunderten und an vielen Orten der Welt bewährt hat.²⁶¹ Vor diesem Hintergrund entschied sich Gisel auch beim Stadtwerke-Neubau am Verkehrsknotenpunkt zwischen Kurt-Schumacher-Straße und Battonnstraße bewusst für ein Klinkermauerwerk, das sich gerade »in bezug auf Verwitterung und Verschmutzung durch negative Umwelteinflüsse« gut eigne.²⁶² Dennoch lassen sowohl das Fellbacher Rathaus als auch das Stadtwerke-Gebäude Gisels Verbundenheit zur architektonischen Tradition der Moderne erkennen. Die Fassaden sind durchgehend flächig ausgebildet und die Fenster, die alle die gleiche Form aufweisen, sind als Löcher in die Wand geschnitten.²⁶³ Neben den funktionalen Vorteilen profitiert Gisel aber auch von der sinnlichen Qualität des Steins und der damit verbundenen hohen Materialästhetik, die auch in vielen seiner anderen Bauten zum Tragen kommt. Die Kontrastierung der Baumaterialien, die sich aus der Kombination des Backsteinmauerwerks mit Sichtbeton sowie mit Glas- und Kupferelementen ergibt, macht die besondere Eigenart und leise Spannung seiner Architektur aus. Bauten mit solchen Ausmaßen wie dem Stadtwerke-Gebäude, »eine kleinteilig strukturierte Klinkerhaut«²⁶⁴ vorzublenzen, ist zudem eine geeignete Möglichkeit, dem Bau wiederum einen menschlicheren Maßstab zu verleihen. Dazu dienen auch die kleinteiligen Fenster in der Fassade und die großzügige Öffnungen, die den Blick auf die dahinterliegenden Verwaltungstrakte freigeben.

Die Wellenform der Firstlinie, die ein auffälliges Zeichen an der vielbefahrenen Kurt-Schumacher-Straße setzt, ist zwar städtebaulich nicht vorgegeben, spie-

259 Vgl. hierzu Ev. Studentenzentrum in Mainz 1971 sowie Maurer/Gisel 1993, S. 220.

260 Vgl. Maurer/Gisel 1993, S. 270.

261 Ernst Gisel, zit. n. Rathaus Fellbach 1987, S. 21.

262 Gisel, Gutachten zum Stadtwerke Kundenzentrum, 1985, gta Archiv, MB. 125, 140-00224A.

263 Vgl. Rathaus Fellbach 1987, S. 21.

264 Vgl. Werner 1982, S. 60 f.

gelt jedoch die Vorliebe des Architekten zu einem plastischen Formenvokabular wider²⁶⁵ und betont dabei die Zeichenhaftigkeit des Gesamtgebäudes. Bereits sein erster auch international anerkannter Bau, das Parktheater Grenchen, das 1955 fertiggestellt wurde, zeichnet sich abgesehen von dem Gebrauch des Materials Backstein durch eine hohe Plastizität aus und zeugt zugleich vom unverkennbaren Einfluss Alvar Aaltos, insbesondere von der Nähe zu seinem Rathaus in Säynätsalo.²⁶⁶

In Gisels ursprünglichem Entwurf für den Stadtwerke-Neubau von 1985 (siehe **Abb. 90**, S. 245) war der durchgehend geschwungene Abschluss der Fassade allerdings noch nicht so stark ausgeprägt wie im späteren und schließlich realisierten Entwurf. Der abrupt endende Dachabschluss der nördlichen Partie des Stadtwerke-Gebäudes etwa, der heute als halbe Parabel in Erscheinung tritt, war anfangs noch als Dreiecksgiebel geplant. Allein der mittlere Teil des Gebäudes in Höhe des Haupteinganges war mit einem geschwungenen Giebel versehen, den der Architekturkritiker Bartetzko mit Verweis auf die modernen Fabrikhallen als Hommage an den Ingenieurbau verstand.²⁶⁷ So fühlt man sich etwa an das Bockenheimer Depot (**Abb. 101**) erinnert, das um 1900 als Betriebshof der Frankfurter Straßenbahn gegenüber der Bockenheimer Warte errichtet wurde. Die heute unter Denkmalschutz stehende dreischiffige Wagenhalle besteht ebenso wie das Stadtwerke-Gebäude aus unverputztem gelbem Ziegelmauerwerk und zeigt in ihrem Inneren eine hölzerne Dachkonstruktion aus halbkreisförmigen Bogenbindern, die den Beginn des Ingenieurholzbaus markiert.²⁶⁸

Mauer und Schwung des Dachabschlusses verweisen zugleich auf eine diesem Ort inhärente Vergangenheit, die zweifellos auch wesentlich durch die dynamische Entwicklung der Stadt in der Nachkriegszeit geprägt war. An dieser Stelle wurde mit der Kurt-Schumacher-Straße in den fünfziger Jahren ein wichtiger Verkehrsweg geschaffen und nur wenig Rücksicht auf die vorhandenen Stadträume genommen. Gisel zeigt in diesem Sinne mit der spezifischen Formgebung nicht nur eine Mauer,

265 Gisel: »Jedes Haus ist eine Plastik«, zit. n. Oechslin 1993, S. 15. Snozzi bezeichnet »die wellenförmige Ausgestaltung einzelner Bauteile, die an Aaltos Architektur erinnert« als wesentliches Kennzeichen und immer wiederkehrendes Element seiner Architektur: Vgl. Snozzi 1993, S. 80. Etwa zeitgleich mit der Fertigstellung des Kundenzentrums in Frankfurt Anfang der neunziger Jahre entwarf Gisel das *World Trade Center*, ein Geschäftshaus in Zürich, das nicht nur die plastische Form des Wellenmotivs aufnimmt, sondern eine generelle typologische Verwandtschaft mit dem Stadtwerke-Gebäude zeigt. Für beide Bauten ist »die Dualität zwischen einer strengen Organisation der Baukörper und den plastischen Elementen – hier insbesondere die vor- und zurückschwingende Fassade über dem Haupteingang – kennzeichnend.« Maurer/Gisel 1993, S. 284.

266 Vgl. Oechslin 1993, S. 22. Die Form der Wellenfassade hat Gisel selbst bereits 1983 erprobt bei einem Projekt in Berlin (Schule und Erweiterung Blumengroßmarkt, Friedrichstraße), das allerdings nicht zur Ausführung kam – interessanterweise bei einem Bau, der als Blumengroßmarkt dienen sollte – ein Gebäude, das sich als unmittelbarer Vorgängerbau der Stadtwerke am Börseplatz befunden hatte.

267 Vgl. Bartetzko 1986a, S. 160.

268 Vgl. Denkmaltopographie 1994, S. 429.



Abbildung 101. Bockenheimer Depot an der Bockenheimer Warte, um 1900

sondern den dynamischen Prozess der Entstehung einer Mauer, von einem sehr niedrigen Sockelgeschoss hin zu einer großen Welle, die den Blick sowohl auf den Verkehr und die Straße als auch auf den Börneplatz richtet, der gerade in der Nachkriegszeit Zerstörungen seines stadträumlichen Zusammenhangs erfuhr.

Die organische, expressive Formgebung der Fassade, welche die rationale Struktur der Bürotrakte aufzubrechen, gar zu konterkarieren scheint, verdeutlicht gleichermaßen den Kontrast zwischen Innen und Außen bzw. zwischen Funktion und Ausdruck. Gisel betont dies zugleich durch die Materialwahl, durch den Kontrast zwischen der Massivität des Ziegelsteins und der Leichtigkeit der Glas-Stahl-Elemente.

Auch im Inneren eröffnen sich in völliger Abkehr zum Äußeren des Gebäudes große und helle Innenhallen (siehe **Abb. 95**, S. 252), die zur Rückseite voll verglast sind. Trotz der massiven Bauelemente wird das Gebäude daher auch im Inneren mit Licht durchflutet, das durch die Glasfront an der Nordfassade und die Oberlichter einfällt. Die beiden als Casino und Kundenhalle konzipierten Lichthöfe zeichnen sich im Inneren durch vielfältigen Gestaltungs- und Materialreichtum aus. Die Details reichen dabei von den mit weißem Lochblech verkleideten Fassaden mit braunen Holzfenstern über die verglasten Rückseiten der Hallen bis hin zur Spezialanfertigung des Aufzuges in der von Gisel konzipierten Kundenhalle, der sich während der Fahrt um die eigene Achse dreht und den Besucher in die Grabungen des integrierten Museums bringen sollte.

Das dialektische Spiel zwischen Innen und Außen ist, wie Marianne Gisel erläutert, die logische Konsequenz aus den Überlegungen des Architekten zum gerechten Umgang mit der spezifischen Ortsgeschichte. Der Erinnerungsgehalt des Ortes habe der profanen Nutzung des Verwaltungsgebäudes derart widersprochen, dass diese »streng auf das Innere verwiesen« wurde, während die West- und Ostfassade hingegen frei gestaltet werden konnten, um das Gedenken an diesen einst für die jüdische Bevölkerung bedeutungsvollen Ort zu vermitteln.²⁶⁹ Das eigentliche Kundenzentrum ist daher von außen als solches kaum erkennbar, lediglich die Kupferfassade auf der zur Rechneigrabenstraße gelegenen Südseite und die verglaste Nordpassage lassen die Nutzung des Gebäudes als Büro- und Verwaltungsbau erahnen. Anders als die massiven Mauerkörper der Ost- und Westfassade sollen sie »nicht das Vergangene, sondern das Heute, nämlich die Stadtwerke selbst« veranschaulichen.²⁷⁰

Am Gebäudeäußeren kommen dagegen stark erzählerische Motive im Sinne des von Heinrich Klotz definierten fiktiven Charakters der Postmoderne zur Anwendung, die über die Architektur selbst hinaus weisen und auf einen größeren (historischen) Kontext anspielen. Der wesentliche Bezugspunkt für Gisel ist die einst an dieser Stelle verlaufende Stadtmauer, deren Ausrichtung und Struktur er mittels seiner Fassade aus unverputzten Ziegelsteinen zu interpretieren versucht. Diesem Thema ordnet der Architekt sein gesamtes architektonisches Konzept unter. Sowohl die Materialität, die Wuchtigkeit der Fassade als auch die Verwendung bestimmter Gestaltungselemente sollen Assoziationen hervorrufen, die auf das ortsspezifische Moment der hochmittelalterlichen Stadtmauer verweisen, die erst im Laufe des 19. Jahrhunderts abgetragen wurde. Heute sind nur noch wenige Reste der Mauer erhalten, darunter ein Fragment, das sich in unmittelbarer Nähe zu den Stadtwerken befindet (**Abb. 102**). Die Fassade des Stadtwerke-Gebäudes, die Gisel als »stadtmauerartige Trennung zwischen Innenstadt und ›Vorstadt« in Erinnerung an den historischen Stadtgrundriss entwickelte,²⁷¹ weist verschiedene Gestaltungselemente auf, die als Verweis auf diese ehemalige Stadtmauer zu verstehen sind. So vermitteln etwa die schmalen Fenster, der die Rechneigrabenstraße überspannende und weitgeschwungene Torbogen zwischen Neu- und Altbau sowie abrupte Kanten und Einschnitte in der Wand den Eindruck einer Festungsmauer. Die Wellenform der Ost- und Westfassade kann in diesem Sinne auch als Anlehnung an die Bogenform der Blendbögen an der ehemaligen Stadtmauer verstanden werden.²⁷² Auch die Mauerscheiben des Verwaltungsbaus sind nicht bloße Fassade, sondern erfül-

269 Trotz des »profanen« und zweckmäßigen Inneren des Gebäudes war es dem Architekten wichtig, die Mitarbeiter und Besucher des Kundenzentrums mit einem »lebensvollen« Innenraum zu umgeben. Vgl. Marianne Gisel, Kundenzentrum am Börneplatz, 1990, S. 1. gta Archiv, 140-0224A-T.

270 Ebd.

271 Gisel, Gutachten zum Stadtwerke Kundenzentrum, 1985, gta Archiv, MB. 125, 140-00224A.

272 Vgl. auch Bartetzko 1991, S. 157.



Abbildung 102. Reste der ehem. Stadtmauer an der Fahrgasse

len auch im Inneren einen Zweck. Wie die »Wehrgänge der Staufeuermauer« dienen sie als »Verbindungsgänge«²⁷³, die hier jedoch die Verbindung zwischen den einzelnen Bürotrakten herstellen. Ursprünglich wollte Gisel die Fassade an der Westseite des Gebäudes noch viel weiter schließen. Während der Realisierungsphase legte der Bauherr jedoch fest, dass im westlichen Teil des Gebäudes noch zusätzliche Büros und Besprechungsräume unterzubringen seien. Dies führte aufgrund der erforderlichen Belichtung zu einer Neustrukturierung der Fassade mit einer deutlich höheren Anzahl an Fenstern als ursprünglich eingeplant.²⁷⁴ Damit ging auch Gisels Konzept ein wenig verloren, das anfangs eine Westfassade vorsah, die insbesondere mittels ihrer Struktur mit nur wenigen Fensteröffnungen an die ehemalige Staufeuermauer erinnern sollte.

Die torartige Überspannung der Reineigrabenstraße entwickelte sich im Laufe der Realisierungsphase für den Bau mehr und mehr zu einem zeichenhaften Durch-

²⁷³ Redecke 1991, S. 673.

²⁷⁴ »Durch die wesentliche Erweiterung des Raumprogrammes mussten [...] längs des Korridors Büro- und Besprechungsräume eingebaut werden. Diese erfordern eine genügend natürliche Belichtung durch Fenster, die zwangsläufig zu einer Neustrukturierung dieser Fassade führen.« Gisel schreibt zudem: »Im weiteren ist anzustreben, die Transparenz Schuhmacherstrasse bis hinten zum Friedhof wieder vermehrt sichtbar zu machen.« Brief, Gisel an Stadtwerke, 23. 04. 1986, gta Archiv, 140-0224A, S. 19/MO. A4.

lass der mauerähnlichen Fassade. Im ersten Entwurf war der Übergang zum Stadtwerte-Altbau noch als Tor mit geradem Abschluss gestaltet (siehe **Abb. 90**, S. 245). Später ist das Tor zur Rechnergrabenstraße als runder Bogen ausgebildet, dessen Öffnung zusätzlich mit Sichtbetonelementen akzentuiert ist. Zugleich mutet es aufgrund des Hervorscheinens der dahinter liegenden Gebäudestruktur wie ein mittelalterliches Tor mit Fallgatter an, das einst zum Schutz von dahintergelegenen Befestigungsanlagen diente. Hier weist der Torbogen als zeichenhafter »Auftakt« für den »jenseits gelegenen Ort«²⁷⁵ in Richtung des Jüdischen Friedhofs und auf die geschichtliche Bedeutung des von ihm erschlossenen Gebietes.

Der Festungscharakter der Gebäudefront und die Straßenbrücke als Stadttor-Zitat ist aber nicht nur Verweis auf die ortsspezifische Geschichte, auf die Ursprünge der Stadt Frankfurt, sondern muss auch als Mauer verstanden werden, die nicht nur abgrenzt, sondern auch *Ausgrenzungen* schafft. Zum einen muss das architektonische und städtebauliche Element des Stadttores in seiner ambivalenten Rolle erfasst werden, die es als Teil der städtischen Befestigungsanlage seit dem Mittelalter innehatte. Denn Tor und Mauer versprachen nicht nur Schutz der in der Stadt lebenden Bürger, sondern waren als sichtbare Abgrenzung zwischen verschiedenen Lebensformen zwischen Stadt und Land unweigerlich auch mit dem System der Besteuerung und mit Kontrollen verbunden, die erhebliches Konfliktpotenzial für den Bewohner bargen. Zum anderen verdeutlicht das Symbol der Mauer beispielhaft, wie einst mit Minderheiten in Frankfurt verfahren wurde. Denn die Mauer ist hier in erster Linie für den Ausschluss der Juden aus dem sozialen Gefüge der Stadt zeichenhaft. Gisel hat in diesem Sinne auch Arkaden im Erdgeschoss zwischen der zweischaligen Mauer als schmalen, geschützten Gang für Fußgänger vorgesehen, der als enger Raum an die ehemalige Judengasse erinnern sollte und zugleich durch die weiß gekachelten Wände die »Schreckensräume des Nazi-Regimes« assoziiert – ein eher unfreiwilliges Zitat, wie Dieter Bartetzko anmerkt.²⁷⁶ Das später ebenfalls von Gisel gestaltete Foyer des Museumsbereiches entspricht dagegen der tatsächlichen Richtung und Breite der einstigen Judengasse. Die Bodenbeläge im Inneren des Museums sowie der Kundenhalle weisen auch heute noch anschaulich darauf hin, an welcher Stelle die Häuser einst standen (**Abb. 103**).

Der Fassadenschlitz der Westseite ist ebenfalls symbolisch gedacht. Der Einschnitt lässt durch seine eingewölbte Glasfassade die Struktur der dahinterliegenden Bürotrakte erkennen und macht dadurch deutlich, dass die Mauer trotz ihrer Massivität durchlässig und nicht so massiv ist, wie sie scheint. Diese in der Höhe des Haupteinganges angebrachte senkrechte Nische macht damit zugleich die Mauer, die einst den Ausschluss der Juden besiegelte, wieder durchlässig und für jedermann zugänglich. Das architektonische Konzept berücksichtigt demnach nicht nur die »glorreiche« Seite der Geschichte der Stadt mit ihren Ursprüngen und ih-

275 Gisel, Neugestaltung Börneplatz, März 1986, gta Archiv, MB. 125, 140-00224A.

276 Bartetzko 1991, S. 159.



Abbildung 103. Ehem. Kundenzentrum der Stadtwerke, Bodenbelag in der Kundenhalle

rem Aufstieg unter den Stauferkaisern, sondern erinnert auch an die unangenehmen Kapitel der Stadtgeschichte und verdrängten Erinnerungen, wenn Bezug auf das einst hier gelegene Ghetto einer über Jahrhunderte bedrohten und ausgegrenzten Minderheit genommen wird. Durch den assoziativen Umgang mit Material und Form versuchte Gisel, eine nicht mehr sichtbare historische Stadtstruktur mit Begrenzungen und Ausgrenzungen deutlich zu machen und in Erinnerung zu rücken. Gleichzeitig wird versucht, das Ganze in Anlehnung an Charles Moore in eine spielerische Formgebung zu übersetzen, der es mittels historischer Anleihen und symbolgeladener Formen gelingt, gleichfalls tiefergründige Bedeutungsgehalte zu vermitteln. Insbesondere durch die geschwungene, dynamische Form der Fassade wird die Zeichenhaftigkeit des Gebäudes betont, die den Blick überhaupt erst auf den Börneplatz und die Vergangenheit an diesem Ort lenkt.

Dies steht im Kontrast zu dem, was an dem Gebäude in Bezug auf seinen bedeutenden Standort stets kritisiert wurde, nämlich die Tatsache, dass es eher »Geschichte beseitigen« und die Historie des Ortes im städtischen Raum auslöschen würde.²⁷⁷ Dies kann man jedoch nur insofern sagen, als dass zum einen der Börneplatz, der in den Neunzigern zur Gedenkstätte umgewandelt wurde, durch das Stadtwerke-Gebäude völlig abgeschirmt ist und zum anderen, dass die Fragmen-

²⁷⁷ Vgl. Heuberger 1992, S. 62.

te der Judengasse, die 1987 entdeckt wurden, tatsächlich abgetragen wurden und nicht mehr unter freiem Himmel zu sehen sind, sondern nur ein Teil der Funde im Museum in begrenzten Räumlichkeiten untergebracht wurden. Dennoch kritisierte Dieter Bartetzko den seiner Ansicht nach zu einseitigen Rückbesinnungsprozess, den die Architektur hier anstoße:

»Welche Erinnerung wird zurückgerufen, wenn postmodernes Bauen sich mittels eines straßenüberspannenden Doppelgebäudes als geschichtsbeflissenes Stadttor-Zitat definiert, wobei es an derselben Stelle entsteht, die wenige Jahre zuvor Schauplatz eines der heftigsten Kämpfe zwischen Hausbesetzern und Polizisten war?«²⁷⁸

Die Kritik ist berechtigt, auch wenn das Motiv des Börneplatz-Konflikts kaum in die architektonische Gestaltung zur Darstellung gelangen kann. Die Auseinandersetzung um den Börneplatz findet sich letztlich in dem integrierten Museumsbereich in Gisels Gebäude wieder, der zeigt, dass hier einst Fundamente ausgegraben wurden, die man jedoch nicht im öffentlichen Raum unter freiem Himmel beließ, sondern lediglich als »Rekonstruktion« innerhalb eines Ausstellungsraumes im Kellergeschoss des Gebäudes zugänglich machte (siehe **Abb. 93**, S. 250).²⁷⁹ Ein deutlicher Hinweis in Form einer weiteren Gedenktafel am Börneplatz wäre angebracht gewesen, um auf die damaligen Konflikte hinzuweisen, denn die im Museum untergebrachten Ruinenreste werden zweifelsohne nicht der Authentizität und Würde eines Mahnmals gerecht, wie man es 1987 gefordert hatte. Es darf daran gezweifelt werden, ob die abgetragenen und im Museum wieder aufgebauten Fragmente der Judengasse ein authentisches Zeugnis davon ablegen, welcher Diskriminierung und bedrückender Enge die Juden einst in Frankfurt ausgesetzt waren. Statt den Verwaltungsbau für die Einrichtung eines kleinen Museums umzubauen, wäre es eine Überlegung wert gewesen, den Bau ganz auf Stützen zu stellen, sodass er schwebend über einem Pilotis-Geschoss die ganze Fläche frei gelassen hätte.

Dennoch hat Gisel einen Bau entworfen, der unter architektonischen Gesichtspunkten und in gestalterischer Hinsicht den Anforderungen der Situation und des schwierigen Auftrags, mit dem er sich konfrontiert sah, gerecht zu werden versucht. Grundlage ist dabei, dass der Architekt das Stadtwerke-Gebäude nicht nur als reinen Verwaltungsbau behandelte, sondern in erster Linie in seiner Funktion als identitätsstiftenden Bedeutungsträger für das Stadtbild. Die Tatsache, dass Gisel im Sinne des postmodernen Konzepts der *città analoga* versuchte, die topografischen und historischen Bezüge des Ortes sichtbar zu machen und dabei zugleich als einen Ort der Schichten interpretiert, der immer wieder neu überbaut wurde, rechtfertigt

278 Bartetzko 1986a, S. 23.

279 Außerdem widmet sich seit der Neugestaltung des Museums 2016 der erste Raum dem »Kampf um den Börneplatz«, der anhand von Fotos und Kurztexen den heftigen Widerstand der Bevölkerung gegen die Überbauung des alten jüdischen Ghettos dokumentiert. Vgl. auch Heimann-Jelinek 2016, S. 42.

in dieser Hinsicht die eigenwillige Architektursprache des Gebäudes, die auf den ersten Blick nichts mit der Umgebung gemein zu haben scheint.

Der Architekt hat damit eine äußerst zeitgemäße Umsetzung von Zweckarchitektur erreicht, die durch ihren Ausdruckswert sowie ihre individuelle architektonische Gestaltung die Erinnerungen an vergangene, teilweise nicht mehr sichtbare historische Stadtstrukturen ins Bewusstsein rückt und nicht nur der »gesichtslosen« Kurt-Schumacher-Straße wieder eine Identität gibt, sondern auch den Börseplatz als städtebaulich kaum definierbaren Raum wieder als eindeutigen Ort definiert und ihm wieder seine angemessene platzräumliche Gestaltung zurückgibt.

4.2 Postmoderne im Kontext der historischen Stadtlandschaft am Mainufer: Zur Umgestaltung des Museumsufers und zur Erhaltung seines historischen Villenbestandes

Anders als bei den Projekten am Römerberg und denjenigen in seinem unmittelbaren Umfeld, deren Aufgabenstellung auf der Errichtung neuer Baumasse auf ehemaligen Trümmergrundstücken sowie in unmittelbarer Nähe historisch bedeutender Bauwerke basiert, steht in diesem Kapitel die Erhaltung, Erneuerung sowie Umnutzung von bestehender Bausubstanz im Vordergrund. Bei all den hier untersuchten Objekte, die vor dem Hintergrund der Frage nach der Bedeutung der Postmoderne für die Stadt Frankfurt behandelt werden, liegt noch immer historische Substanz vor, die entweder nur behutsam korrigiert, ergänzt oder umgedeutet wurde.

Das Museumsufer als einer der zentralen Bereiche des neugestalteten postmodernen Frankfurts spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Gerade an diesem Beispiel wird sich zeigen, wie wenig homogen sich die unter dem Etikett der »Postmoderne« versammelten Architekturen präsentieren. Mit dem Konzept des Museumsufers, das unterschiedlichste Museen an beiden Ufern des Mains versammelt, entstand Mitte der achtziger Jahre nicht nur ein neuer kultureller Mittelpunkt innerhalb der Stadt Frankfurt, der als Gegenstück zum Dienstleistungssektor der Stadt fungierte, sondern zugleich eine für Deutschland einmalige Ansammlung von Bauten der Postmoderne, die den Anziehungspunkt für ein möglichst internationales und architekturinteressiertes Publikum bilden sollte.²⁸⁰ Im Mittelpunkt der Überlegungen stand in erster Linie die Erhaltung der spezifischen Identität der historischen Villen- und Parklandschaft am südlichen Mainufer, die durch den umfassenden Schutz und durch die Umnutzung denkmalgeschützter Bürgervillen in Kulturbauten erreicht werden sollte.

²⁸⁰ Vgl. Klotz 1984c, S. 10.

Mit den Planungen zum Museumsufer hat die Stadt nicht nur die der privaten Bauspekulation ausgesetzten Villen vor dem Abbruch gerettet, auch war mit der Realisierung der zahlreichen Museumsprojekte eine städtebauliche Aufwertung dieses geschichtlich relevanten Bereiches verbunden. Der Schaumainkai hatte zwar durch Kriegseinwirkung erheblich gelitten und bereits viel von seinem Charakter einer durchgrüneten Villenbebauung, nichts jedoch von seiner historischen und städtebaulichen Bedeutung eingebüßt. Seit mehr als zweihundert Jahren prägt die lockere Villenbebauung hinter der charakteristischen doppelten Platanenreihe am Mainufer das Frankfurter Stadtbild entscheidend. Da die noch erhaltenen, freistehenden Villen Architekturformen des Historismus in ihrer ganzen Bandbreite dokumentieren, gilt heute jeder Einzelbau in diesem Ensemble als unverzichtbar. Die Gesamtplanung unterlag der Aufgabe, in erster Linie das historische Charakteristikum der offenen Villenbebauung aufzunehmen, um daraus einen bestimmenden Maßstab für die neue Architektur zu entwickeln.

In diesem Zusammenhang konnten für die Neugründungen von Film- und Architekturmuseum zwei unmittelbar vom Abriss bedrohte Häuser aus der Gründerzeit gerettet und gleichzeitig der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Das Deutsche Postmuseum und das Museum für Kunsthandwerk, die bereits seit 1958 bzw. 1967 in herrschaftlichen Villen am südlichen Mainufer residieren, erhielten jeweils einen Neubau, der den Bestand in seine Nutzung mit einbezog und auf diese Weise zum Erhalt der historischen Substanz beitrug. Die traditionsreichen Kulturinstitutionen Städel und Liebieghaus dagegen erfuhren Erweiterungen, die als Annexe die bestehende Bausubstanz auf individuelle Weise ergänzen. Auch die auf der nördlichen Mainseite gelegenen Museen können als beispielhaft für die Erhaltung und Umnutzung historischer Gebäude gelten. Das Rothschild-Palais am Untermainkai erfuhr durch die Einrichtung des Jüdischen Museums eine neue Bestimmung, und obwohl beim Museum für Vor- und Frühgeschichte keine Villa, sondern eine Kirche erhalten wurde, reiht es sich ebenfalls in die dem südlichen Museumsufer zugrunde liegende Thematik ein – die Erweiterung bzw. Umwidmung eines Altbaus zur Erhaltung seiner historischen Substanz. Die An- und Umbauten vom Karmeliterkloster bis hin zur gründerzeitlichen Villa halfen Baudenkmäler zu bewahren und eine die Historie berücksichtigende Architektur wieder in den Mittelpunkt der Stadtplanung zu rücken. Im folgenden Kapitel soll vor diesem Hintergrund untersucht werden, welchen Beitrag die Postmoderne für den Erhalt der historischen Stadtlandschaft zu beiden Seiten des Mains leistet. Anhand der Neubauten lassen sich unter der spezifischen Leitfrage nach dem Umgang mit Architektur zu Bewahrung einer historischen Stadtlandschaft verschiedene Positionen veranschaulichen, die vom angepassten Bauen über nur ergänzendes Bauen und totalem Neubauen bis hin zum entkernten Gebäude reichen. Für jedes Grundstück gab es eine spezifische städtebauliche und museumsarchitektonische Aufgabe zu lösen, sodass die Frankfurter Museumsbauten den vielfältigen Umgang mit geschichtlich bedeutender Bausubstanz im Kontext einer historischen Villen- und Parklandschaft und unter Aufnahme von postmodernen Ideen exemplarisch veranschaulichen.

Da die Einbindung historischer Bauteile bei all den im Folgenden zu betrachtenden Objekten wesentlicher Bestandteil der Bauaufgabe ist, muss die Analyse vor dem Hintergrund einer intensiven Auseinandersetzung mit der Geschichte dieser zu integrierenden Bausubstanz erfolgen.

4.2.1 Entkernung als behutsamer Eingriff? Die Umbauten für das Deutsche Architekturmuseum und das Filmmuseum im Vergleich mit dem Jüdischen und dem Ikonenmuseum

Das Deutsche Architekturmuseum (DAM) und das Deutsche Filmmuseum gehörten Anfang der achtziger Jahre neben dem Museum für Moderne Kunst zu den bedeutenden Neugründungen der Stadt im kulturellen Sektor. Anders als beim MMK, das seine Heimstatt in der Frankfurter Innenstadt nahe des historisch bedeutsamen Altstadt-kerns fand und für das die Stadt einen Neubau auf einem ehemaligen Trümmergrundstück errichtete, wurden die Sammlungen des Architektur- und des Filmmuseums in historischen Villen am südlichen Mainufer untergebracht, deren Altbauten – zumindest was die äußeren Hüllen anbelangt – erhalten blieben und deren Inneres für die neue Nutzung weitgehend umgestaltet wurde. Bei beiden Museen wurde das Innere der Villenarchitektur aus der Zeit um die Jahrhundertwende vollständig entfernt und eine neue Innenraumkonstruktion eingefügt. Obwohl die Anfang der achtziger Jahre für das Filmmuseum konzipierte Raumstruktur heute nicht mehr erhalten ist, lassen sich dennoch anhand des ursprünglichen Entwurfes für das Filmmuseum und anhand des Architekturmuseums beispielhaft die Strategie des entkernten Gebäudes als Methode des Bauens im historischen Kontext nachvollziehen, welche – anders als das ergänzende oder angepasste Bauen – auf einem radikalen Umgang mit der bestehenden Substanz basiert und bei der sich die Frage stellt, wieviel sie tatsächlich vom Alten erhält. Demgegenüber stehen das Ikonenmuseum im Deutschordenshaus in Sachsenhausen und das Jüdische Museum am nördlichen Mainufer. Ihre Sammlungen wurden zwar ebenfalls in bereits bestehenden Altbauten untergebracht, die anschließend im Inneren umgebaut wurden, in denen jedoch das gestalterische Prinzip der beiden Museen am Schau-maikai – das »Haus im Haus« – lediglich leise anklingt. Hier erfolgten weitaus behutsamere Eingriffe in die vorhandene Altbausubstanz, weshalb diese beiden Bauten in der vorliegenden Untersuchung lediglich zum Vergleich heranzuziehen sind. Im Folgenden soll anhand der genannten Fallbeispiele die Frage nach dem individuellen Umgang mit der Umnutzung vorhandener Altbausubstanz beantwortet und erörtert werden, welche Rolle die Postmoderne für die jeweiligen Architekturkonzepte spielt.

Sowohl das Deutsche Architekturmuseum als auch das Deutsche Filmmuseum befinden sich in städtebaulich wirksamer Lage direkt am südlichen Mainufer gegenüber der Untermainbrücke. Das Deutsche Filmmuseum befindet sich in einer

historischen Villa aus dem Jahre 1910, welche die Südwestecke von Schaumainkai und Schweizerstraße markiert und für deren Umbau 1981–84 der Wiesbadener Architekt Helge Bofinger (1940–2018) verantwortlich zeichnete. 2009/2010 erfolgte ein radikaler Umbau des Museums, der das Werk von Bofinger vollständig zerstörte. Das DAM ist unmittelbar nebenan in der angrenzenden Bürgervilla untergebracht, die ebenfalls Anfang des 20. Jahrhunderts errichtet wurde und in den Jahren 1981–84 durch den Umbau des Architekten Oswald Mathias Ungers (1926–2007) ihre heutige Gestalt erhielt.

Um den Abbruch der leerstehenden Villen und den Neubau von Bürotürmen an dieser Stelle zu verhindern, kaufte die Stadt die beiden benachbarten Grundstücke im August 1978. Zuvor waren die Häuser in den Händen des berühmten Frankfurter Immobilienkaufmanns Ali Selmi gewesen, der sie in den siebziger Jahren als Abbruchobjekte erworben hatte.²⁸¹ Die Einrichtung neuer Museen für Architektur und Film in den bestehenden Gebäuden sollte nicht nur den architektonischen Bestand sichern, sondern auch das kulturelle Angebot der Stadt am südlichen Mainufer mit weiteren zentralen Institutionen ausweiten.²⁸² Obwohl die als Wohnhäuser konzipierten Villen aufgrund ihrer geringen Größe nicht für eine Museumsnutzung geeignet waren, erschienen die beiden Gründerzeithäuser vor allem durch ihre bevorzugte Lage am südlichen Mainufer und ihr repräsentatives Erscheinungsbild den Vorstellungen einer kulturellen Nutzung gerecht zu werden. Mit den Gebäuden verbindet sich bis heute die Erinnerung an einen für die Stadt Frankfurt bedeutenden Ort, der im 19. Jahrhundert als Gegenpart zur dicht bebauten Altstadt auf der anderen Mainseite zu einer weitläufigen Villen- und Parklandschaft ausgebaut worden war und der nach der weitgehenden Zerstörung des Westends durch Bau- und Bodenspekulation in den siebziger Jahren den historisch wertvollsten Bestand an Gründerzeitvillen in Frankfurt aufzuweisen hatte. Der Schutz dieser Häuser sicherte zugleich die Identität dieses Ortes, an dem Ende der fünfziger Jahre bereits die Zerstörung von repräsentativen Villen aus der Jahrhundertwende begonnen hat-

281 Am 24. 08. 1978 erwarb die Stadt die beiden Grundstücke der Villa Schaumainkai 43/43a sowie der Villa Schaumainkai 41/Schweizer Straße 4 von Selmi, der anstelle der beiden benachbarten Gründerzeithäuser die Errichtung eines Büroensembles vorgesehen hatte. Vgl. Hoffmann 2009, S. 98.

282 Während die Gründung des Deutschen Filmmuseums auf die Initiative des Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann zurückzuführen ist, geht die Idee zur Schaffung eines Architekturmuseums als das erste Museum seiner Art in Deutschland im Wesentlichen auf den Kunsthistoriker Heinrich Klotz sowie den Frankfurter Kulturjournalisten Peter Iden zurück. Vgl. Hoffmann 2003, S. 163, 257. Gänzlich neu war die Idee zur Gründung eines deutschen Architekturmuseums jedoch nicht. Bereits im Jahre 1906 taten sich deutsche Architektur- und Ingenieurvereine mit der Absicht zusammen, ein »Museum der Baukunst in deutsch-nationalem Sinne« zu errichten. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges geriet der Gedanke jedoch in den Hintergrund. Erst Ende der 1970er Jahre wurden die Pläne unter Hilmar Hoffmann und OB Walter Wallmann anlässlich der Gestaltung des Frankfurter Museumsufers wieder aufgenommen. Vgl. Jahrbuch für Architektur 1980, S. 179.

te.²⁸³ Seit 1976 stehen die am Schaumainkai noch vorhandenen Bauten aus der Gründerzeit, neben der Kaianlage und der am Mainufer aufgereihten Baumallee, unter Denkmalschutz.

Da zur Schaffung der neuen Museen in den historischen Villen zunächst nur an Umbauten von geringem Aufwand gedacht war, erfolgte die Auftragsvergabe ohne Architekturwettbewerb. Den Umbau der beiden Häuser sollte zunächst der Wiener Architekt Hans Hollein übernehmen, den sowohl der zum leitenden Direktor des Architekturmuseums berufene Heinrich Klotz als auch das städtische Hochbauamt favorisierten. Zugunsten des Kölner Architekten Oswald Mathias Ungers verzichtete Hollein jedoch schon bald auf den lukrativen Auftrag.²⁸⁴ So erfolgte auf Initiative von Heinrich Klotz eine Beauftragung von Ungers, der mit dem Bau des Frankfurter Architekturmuseums seinen ersten Entwurf realisieren konnte, nachdem er während seines Aufenthalts an der *Cornell University* in den USA zehn Jahre lang nur theoretisch tätig gewesen war.²⁸⁵ Klotz hielt Ungers aufgrund seiner durch den Humanismus geprägten Architekturauffassung für die anspruchsvolle Aufgabe der Errichtung eines Architekturmuseums für besonders geeignet. Der Architekt teilte zudem die Überzeugung des Kunsthistorikers, dass Architektur durch die aktive Auseinandersetzung mit einem vorgegebenen Kontext entstehen solle.²⁸⁶ Den Umbau des Filmmuseums lehnte Hans Hollein ebenfalls ab, da er mit der geplanten kostengünstigen Renovierung der historischen Villa nicht einverstanden war; seiner Meinung nach sollte man am Besten das ganze Haus abreißen.²⁸⁷ Die Entscheidung fiel daraufhin wiederum auf Empfehlung von Heinrich Klotz auf den Wiesbadener Architekten Helge Bofinger, der sich bereits mit dem Bau einiger Wohnhäuser in Hessen und insbesondere durch eine der ersten umfassenden Publikationen seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs über zeitgenössische deutsche Architektur einen Namen gemacht hatte.²⁸⁸ Im Sommer 1979 erteilte das Hochbauamt den Direktauftrag an Bofinger, der daraufhin in einem weitgehend mit Ungers parallel laufenden Prozess mit den Planungen am Filmmuseum begann.

283 So ist etwa die im unmittelbaren Umfeld des DAM befindliche Villa Hauck (Schaumainkai 47) nach Kriegsschäden ab 1957 durch ein modernes Verwaltungsgebäude ersetzt worden und das Haus Nr. 61, das einst »die prachtvollste Villa« (Villa von Metzler) dieses Viertels war, ersetzte man 1960 durch das Verwaltungsgebäude der *Landesversicherungsanstalt* (LVA). Vgl. Schomann 2016, S. 225 ff.

284 Roland Burgard und Peter Cachola Schmal zufolge habe Ungers dem Wiener Architekten nahegelegt, auf den Auftrag zu verzichten, da er es für unangebracht hielt, das Deutsche Architekturmuseum von einem Ausländer bauen zu lassen. Vgl. Schmal 2013, S. 14, sowie Burgard, mdl. 2015. Bofinger habe Klotz damals außerdem geraten, einen deutschen Architekten zu nehmen, um »sich international nicht zu blamieren«. Bofinger, mdl. 2016.

285 Vgl. Hoffmann 2009, S. 100.

286 Vgl. Ungers, in: Klotz 1985a, S. 33.

287 Vgl. Burgard 2008, S. 105–106.

288 Vgl. Bofinger 1979. Heinrich Klotz war als Mitherausgeber ebenfalls an dieser Publikation beteiligt.

Der bauhistorische Kontext

Die denkmalgeschützte Villa am Schaumainkai 41, in der sich seit 1984 das Deutsche Filmmuseum befindet, schließt anders als der deutlich niedrigere Altbau des Architekturmuseums, der als freistehende Stadtvilla errichtet wurde, an einen Gebäuderiegel an. Der neoklassizistische Bau wurde 1910 als vierstöckiges Mietshaus in dominanter Eckposition am Zugang nach Sachsenhausen nach Entwurf des Architekten Friedrich Sander errichtet (**Abb. 104**).²⁸⁹ Als Eckgebäude zwischen Schweizer Straße und Schaumainkai, direkt an der Untermainbrücke gelegen, bildet die Villa daher einen wichtigen städtebaulichen Akzent am südlichen Mainufer. Durch ihre Eckposition besitzt sie zwei Schauffassaden, die in Anlehnung an die jeweiligen Nachbarhäuser entsprechend gestaltet wurden. Diejenige zur Schweizer Straße ist relativ schlicht gehalten und nimmt Maßstab und Gliederung der benachbarten Mietshäuser der Gründerzeit auf. Die Fassade zum Schaumainkai dagegen präsentiert sich als monumentale axialsymmetrische Front in Richtung Main. Sie ist durch den markanten Mittelrisalit sowie mächtige ionische Säulen gegliedert, die dem Repräsentationsanspruch eines an einem städtebaulich bedeutenden Punkt befindlichen Gebäudes am Sachsenhäuser Ufer entsprechen. Balustraden und Balkone im ersten und zweiten Obergeschoss sowie der durch Bänderrustika betonte Sockel wirken dem vertikalen Streben der Kolossalsäulen, des Attikageschosses über dem Hauptgesims sowie dem hohen Walmdach entgegen.²⁹⁰

Die zweigeschossige Doppelvilla, in der das Deutsche Architekturmuseum untergebracht wurde, ist im Jahr 1912 nach Plänen des Architekten Fritz Geldmacher im Stil des Neoklassizismus auf einem relativ kleinen Grundstück erbaut worden (**Abb. 105**).²⁹¹ Das Bild, das sich damals wie heute bietet, ist das einer repräsentativen Bankiersvilla, deren äußeres Erscheinungsbild im Wesentlichen durch historisierende Fassadenelemente wie die vier Kolossalsäulen sowie die gerundeten Dachgauben über einem ausladenden Kranzgesims und ein darüber aufragendes hohes Walmdach bestimmt ist. Die Farbigkeit ist durch den weißen Putz der Wände sowie grauen Muschelkalk geprägt, der sich sowohl an den ionischen Säulen als auch am Rustikasockel befindet, der heute durch einen modernen Sockel aus Sandstein ersetzt ist. Das Innere der einstigen Mietvilla war durch Jugendstilinterieurs geprägt.

Die Hauptfassade zum Schaumainkai ist programmatisch für die Villenarchitektur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die hier am südlichen Mainufer mit der Ansiedlung gehobener bürgerlicher Schichten ihre Verwirklichung fand. Die Zeitgenossen um 1980 schätzten eine solche Architektur jedoch nicht besonders. Die Feuilletons ließen sich Anfang der achtziger Jahre nicht nur über den »düsteren Prunk« und die »Pseudomonumentalität« der Doppelvilla aus, die kaum einem modernen Architekten gefallen könne. Auch als »protzig« beurteilte man die

289 Vgl. Denkmaltopographie Frankfurt 1994, S. 287; zum Architekten vgl. Schomann 2016, S. 281.

290 Vgl. Schomann 2016, S. 224.

291 Zum Architekten vgl. ebd., S. 273.



Abbildung 104. Villa des heutigen Filmmuseums (links), Ansicht vom Schaumainkai, 1976



Abbildung 105. Villa des heutigen Architekturmuseums (links), Ansicht vom Schaumainkai, 1979

Villa,²⁹² obwohl sie für die Zeit ihrer Entstehung verhältnismäßig sparsam dekoriert war. So ist der Fassade etwa kein opulenter Säulenportikus vorgesetzt, sondern der Portikus ist in die Wand integriert und tritt so als eingezogene Fassadenmitte in Erscheinung, um die Bedeutung der Flächenverhältnisse und deren Proportionierung in den Vordergrund zu rücken – eine am Klassizismus orientierte Auffassung von Architektur, die auch bei Ungers im Inneren zutage tritt und bei der deutlich wird, dass die historische Fassade als Anregung für seinen Neubau diene.

Als die Stadt im Jahr 1978 die beiden Villen an der Untermainbrücke für die Einrichtung von Film- und Architekturmuseum erwarb, ging man noch davon aus, dass eine einfache Wiederherstellung der Baustruktur für eine Erhaltung der alten Gebäude reichen würde und die ehemaligen Wohngrundrisse als Grundlage für die neue museale Nutzung dienen könnten.²⁹³ Im Inneren des zukünftigen Filmmuseums sollte lediglich ein neues Treppenhaus die beiden baulichen Einheiten der Doppelhausvilla miteinander verbinden. Die meisten Räume und die wertvollen Stuckdecken jedoch sollten vollständig erhalten bleiben.²⁹⁴

Mit Auftragsvergabe im Sommer 1979 wurden die Architekten Bofinger und Ungers zunächst mit der Untersuchung der Altbausubstanz beauftragt, um festzustellen, inwieweit man diese erhalten und ob man sie für die Umnutzung in Ausstellungsflächen nutzen könne. Es stellte sich jedoch rasch heraus, dass die Tragfähigkeit der Decken nicht den konstruktiven Ansprüchen eines öffentlichen Gebäudes entsprach und größere Eingriffe in den Altbau von Nöten waren.²⁹⁵ Bei der für das Architekturmuseum vorgesehenen Villa hätten die Holzbalkendecken im Inneren verstärkt werden müssen, um den zu erwartenden Besucherstrom tragen zu können.²⁹⁶ Dies wäre sicherlich ohne Weiteres möglich gewesen, die Denkmalbehörde konnte sich hier jedoch offenbar nicht durchsetzen. Beim zukünftigen Filmmuseum waren die Voraussetzungen für die Erhaltung der historischen Substanz noch ungünstiger als bei der DAM-Villa, denn die Raumaufteilung innerhalb des Altbaus, der sich aus zwei L-förmigen Mietwohnhäusern zusammensetzte, war neben der geringen Belastbarkeit und Höhe der Decken für Ausstellungszwecke reichlich ungeeignet.²⁹⁷ Der Zustand im Inneren der Häuser und die

292 Vgl. etwa Rahms 1980: »Den düsteren Prunk, die Pseudomonumentalität dieser beiden Häuser aber kann im Ernst kein moderner Architekt goutieren.« Vgl. auch Sack 1981: »In dessen wird die alte, etwas protzige Villa nicht bloß renoviert, wie der vom gründerzeitlichen Zimmerschmuck angetane Direktor Heinrich Klotz gehofft hatte, sondern heftig umgebaut«.

293 Vgl. Burgard 2008, S. 104–105.

294 Vgl. Filmmuseum unter Stuck 1979. Auch im von Albert Speer konzipierten Gesamtplan zum Museumsufer hieß es noch im Jahr 1980: »Das Filmmuseum kommt ohne bauliche Erweiterung aus, das Architekturmuseum mit einer geringfügigen Ergänzung, die mit geschickter Einfühlung in die denkmalgeschützte Substanz bewältigt werden kann.« Speerplan 1981, S. 15.

295 Vgl. Burgard 2008, S. 104–105.

296 Vgl. ebd., S. 107–108.

297 Vgl. Burgard 1984, S. 26 f.

ungünstigen Raumzuschnitte führten jedoch nicht etwa zu dem Entschluss, die Villen abzureißen und einen Neubau an deren Stelle zu setzen, sondern man entschied sich dazu, eine totale Auskernung vorzunehmen – zum einen, um die zeitgemäße Nutzung der jeweiligen historischen Villa zu gewährleisten, zum anderen da die Landesdenkmalpflege darauf bestanden hatte, dass wenigstens die Fassaden der historischen Gebäude weitgehend erhalten bleiben.²⁹⁸ Bei beiden Museen wurde das Innere der historischen Villenarchitektur vollständig entfernt und eine neue Konstruktion eingefügt. Aus diesem Grund weisen die Entwurfsansätze von Ungers und Bofinger große Ähnlichkeiten auf. Dennoch kamen die Architekten jeweils zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen.

Das Haus-im-Haus-Prinzip beim DAM und Filmmuseum

Die ehemals freistehende Gründerzeitvilla am Schaumainkai 43 bildet den Kern der gesamten Anlage des Architekturmuseums (**Abb. 106**). Sie wird auf der Höhe des Sockelgeschosses von einer das gesamte Grundstück umfassenden Glashalle umgeben, die von außen wiederum von einer massiven Mauer als äußerer Hülle eingefasst wird und sich zum Mainufer hin als offener Arkadengang präsentiert. Der mit rotem Sandstein verkleidete kolonnadenartige Umgang steht in deutlichem Kontrast zur hellen Fassade der alten Villa, die wie ein monumentales Ausstellungsobjekt aus dem umgebenden Neubau herausragt. Auf der Rückseite wird die Villa mit einer großen Ausstellungshalle verbunden, die den ehemaligen Garten der Villa weitgehend überspannt und einen quadratischen Innenhof umschließt, aus dem Ungers eine große Kastanie herausragen ließ (**Abb. 107**). An der Rückseite der Mauer reihen sich einzelne kleine Kammern auf, die nach oben hin offen gestaltet sind und ebenfalls dem Erhalt von Bäumen, die als gestaltende Elemente miteinbezogen wurden, dienen sollten.²⁹⁹

Innerhalb der entkernten Hülle des Altbaus errichtete Ungers einen gitterartigen Bau, dessen Grundlage ein Vierstützenraum im Untergeschoss bildet (**Abb. 108**). Die vier freistehenden Stützen, die wie ein Baldachin in den Raum hineingestellt sind, markieren sowohl das Zentrum des Hauses als auch das Auditorium des Museums, das für Lesungen, Präsentationen und Konferenzen genutzt wird. Der auf einem Quadrat basierende offene Vierstützenraum, der sich über drei Etagen bis ins obere Geschoss erstreckt, lässt mit zunehmender Geschosshöhe immer deutlicher die Form eines Hauses erkennen. Mit der zunehmenden Verdichtung des Zentrums verwandeln sich die Stützen allmählich zu einem Raum mit quadratischen Fenstern und enden schließlich im lichtdurchfluteten obersten Geschoss in einem von vier Wänden umstellten Haus, das von einem Satteldach bekrönt wird (**Abb. 109**).

²⁹⁸ Vgl. Ehrlich 1982.

²⁹⁹ Der durch die räumliche Enge bereits erheblich geschwächte Kastanienbaum musste nach einem Sturm im Herbst 2003 endgültig entfernt werden. Auch die drei Bäume in den Höfchen wurden in diesem Zusammenhang gefällt. Vgl. Schmal 2008, S. 90.



Abbildung 106. Deutsches Architekturmuseum, 1981–1984

Auch die historisierende Fassade der Gründerzeit-Villa für das Filmmuseum ließ nach dem Anfang der achtziger Jahre erfolgten Umbau durch den Wiesbadener Architekten Helge Bofinger kaum etwas erahnen von der neuen Raumkonstruktion im Inneren (**Abb. 110**). Abgesehen von dem vorgesetzten Portikus aus rotem Sandstein, der mit dem Grau des alten Gebäudes auf eindrucksvolle Weise kontrastierte, wies nichts darauf hin, dass der Altbau eine umfassende Umgestaltung erfuhr. Die Eingangszone des Filmmuseums nahm das beim benachbarten Architekturmuseum benutzte Element der Sandsteinarkade auf, die hier ebenfalls auf der Höhe des Sockelgeschosses ausgeführt wurde. Die Pfeilerstellung entsprach dabei den Sockelbasen des Risalites der alten Villa. Die Pfeiler bildeten die Basis für schlanke Messingsäulen, auf denen ein kreisförmiges, weit in den Straßenraum hineinreichendes »Flugdach« aus verspiegeltem Glas ruhte.³⁰⁰ Das Glasvordach versah Bofinger mit elektronischer Laufschrift, welche den Besucher schon von weitem auf den Inhalt des Museums hinweisen sollte. Das Innere des runden Entrées (**Abb. 111**) wurde mit dem Nachbau einer historischen Kinokasse und einer flachen, blau leuchtenden

³⁰⁰ Vgl. Bofinger 1988, S. 24.



Abbildung 107. Deutsches Architekturmuseum, Ansicht der Gartenseite



Abbildung 108. Deutsches Architekturmuseum, Blick ins Auditorium im Untergeschoss



Abbildung 109. Deutsches Architekturmuseum, »Haus im Haus« im 3. OG.



Abbildung 110. Deutsches Filmmuseum, 1981–1984, Fassadenansicht um 1985



Abbildung 111. Deutsches Filmmuseum, Blick in den Eingangsbereich, um 1985

Kuppeldecke ausgestattet, die sich nach oben hin öffnete. Von der großen Eingangshalle führte eine sich nach unten verbreiternde weiße Marmortreppe ins Untergeschoss, das für die Unterbringung des Kommunalen Kinos sowie eines Cafés und zugleich der Verbindung mit dem benachbarten Architekturmuseum dienen sollte.

Das mittels Auskernung geschaffene quaderförmige Raumvolumen im Inneren füllte ein turmartiges Rechteck, das der Architekt diagonal zum Grundriss ins Zentrum des Hauses setzte (**Abb. 112**).³⁰¹ Dieser schräg gestellte Innenturm, um den schmale Treppen geführt waren, reichte über alle sechs Geschosse, in denen jeweils vier massige weiße Säulen mit wuchtigen Kapitellen die Lasten trugen (**Abb. 113**). Die Ausstellungsräume erstreckten sich um den Kern herum über drei Geschossebenen. Auf der restlichen insgesamt 4000 Quadratmeter großen Museumsfläche waren Bibliothek, Archiv und Verwaltungsräume untergebracht.³⁰² Die durchgehenden Lufträume, die den Turm an drei Seiten umschlossen, sollten sowohl Durchblick als auch Verbindung zu den einzelnen Ausstellungsebenen ermöglichen.

So ähnlich der Ausgangspunkt bei beiden Projekten war, so unterschiedlich gebärdet sich doch der Umgang mit der entkernten Villa – auch wenn dies erst auf den zweiten Blick deutlich wird. Was die äußere Hülle des Altbaus und damit den verbleibenden Rest der historischen Originalsubstanz anbelangt, zeigen sowohl Bofinger als auch Ungers einen gleichermaßen radikalen Umgang mit der Architektur. Obwohl die Entkernung der Villa als der wirksamste Eingriff in die bestehende Substanz erfolgt, nahmen beide Architekten doch auch deutliche Änderungen am äußeren Erscheinungsbild des Altbaus vor, die dem jeweiligen architektonischen Konzept des Neubaus zugrunde liegen.

Das äußere Erscheinungsbild der alten Villa, die für das Architekturmuseum vorgesehen war, erfährt durch Ungers eine beträchtliche Veränderung (siehe **Abb. 106**, S. 277). Die Fassade selbst erhielt zwar nach der Renovierung wieder ihre durch weißen Putz und grauen Muschelkalk geprägte ursprüngliche Farbigkeit zurück,³⁰³ der Architekt umgab die alte Villa jedoch mit einer erdgeschossigen Umfassungsmauer, bei der auf den ersten Blick deutlich wird, dass sie nicht in das Bild einer großbürgerlichen Villa aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts passt. Als deutlich erkennbar zeitgenössisches Element ersetzt die neue Umfassungsmauer die einstige Gartenmauer des Altbaus (siehe **Abb. 105**, S. 274), die an dieser Stelle verlief, die von Ungers jedoch völlig neu thematisiert und gestaltet wird. Während sich die Pfeiler an den Seitenfronten zu einer geschlossenen Mauer verdichten, »die sich wie ein Schutzwall um das Gebäude zieht«,³⁰⁴ öffnet sich die Mauer an der Fasadenseite zum Straßenraum hin mittels einer Arkade. Sie tritt nun als Entrée in Erscheinung, das mit neuen Steinen und modernen Materialien gänzlich neu gestaltet wurde. Auch wenn sich manch zeitgenössischer Architekturkritiker ange-

301 Vgl. Bofinger 1984, S. 42.

302 Vgl. Tolmein 1985, S. 90.

303 Vgl. Ehrlich 1983a.

304 Ullmann 1984a, S. 16.

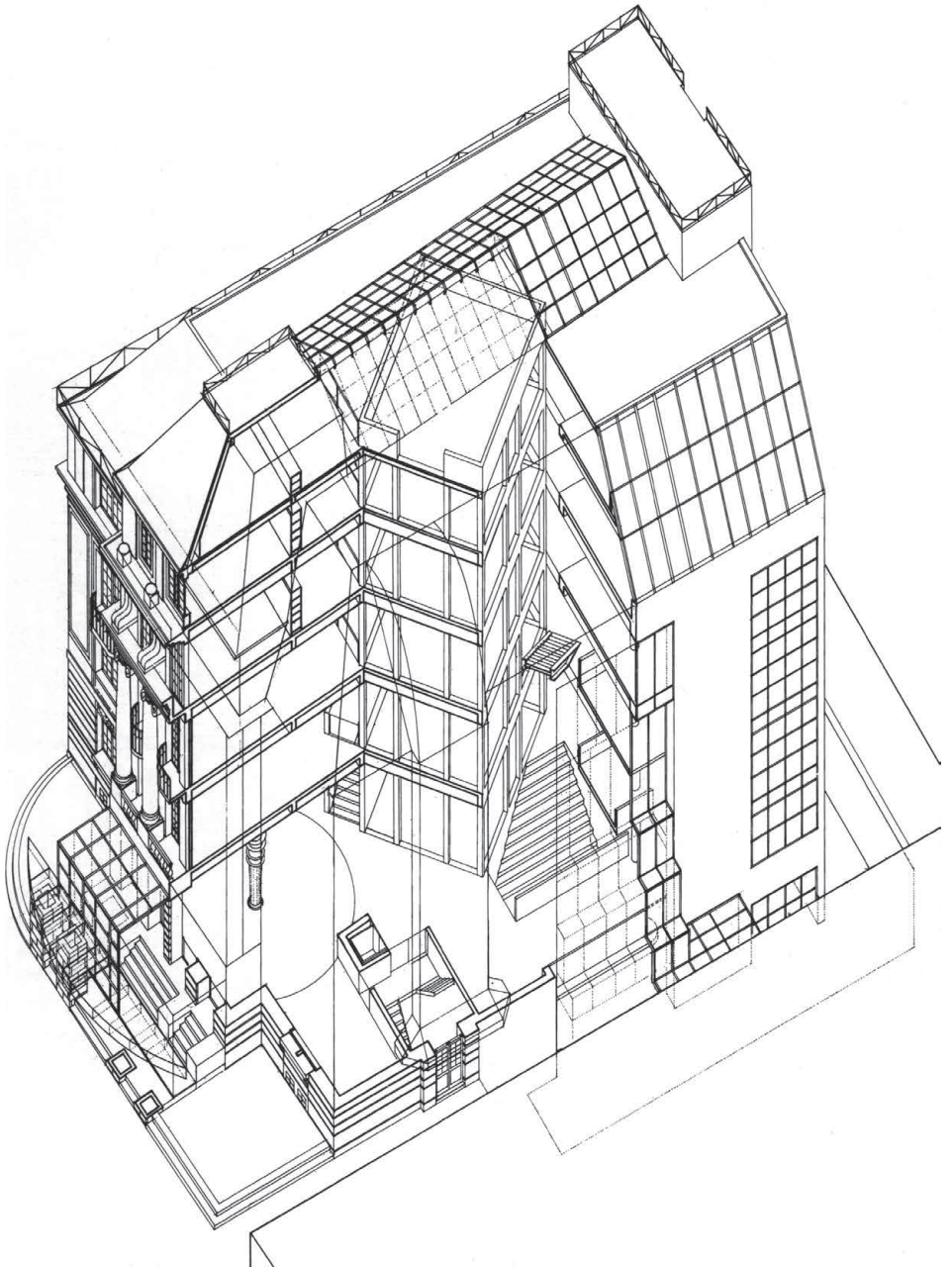


Abbildung 112. Helge Bofinger, Entwurf für das Deutsche Filmmuseum, Isometrie



Abbildung 113. Deutsches Filmmuseum, Innenansicht mit Blick auf den Innenturm, um 1985

sichts der neuen Eingangsfront an die abweisenden »Wachkammern einer Festung oder die düster-ernsten Arkaden eines Mausoleums«³⁰⁵ erinnert fühlte, so betont sie doch als klassizistische Arkadenfront aus rotem Sandstein, der so viele historische Bauten wie auch die Kaimauern am Flussufer prägt, gleichermaßen den topografischen Standort des Gebäudes sowie die Repräsentationsabsicht, die einem Museumsbau eigen ist. Gleichzeitig hat sich Ungers in der Gestaltung der Fassadenfront mit der Architektur Fritz Geldmachers auseinandergesetzt. Um den ehemaligen Natursteinsockel in neuer Form wieder aufscheinen zu lassen, verwendet der Architekt in Anlehnung an den vorgegebenen Rustikasockel der alten Villa ebenfalls eine Rustizierung. Die neu erbaute Außenwand erzeugt auf diese Weise einen Sockel, der die historische Villa nicht nur verfremdet, sondern sie selbst auch zu einem Ausstellungsobjekt erhebt. Durch den Kontrast zwischen der rotsandsteinernen Mauer und der hell verputzten Gründerzeitvilla verstärkt sich der Objektcharakter des historischen Gebäudes. Die Betonung des Kontrasts zwischen Alt und Neu, die der von Klotz definierten (ironischen) »Brechung« der historischen Form dient, zeichnet den Ungerschen Entwurf unweigerlich als postmodern aus.

Der Entwurf von Ungers greift jedoch nicht nur im Sockel massiv in den Altbestand ein, auch das Dach und die Gartenseite des Gebäudes werden einer umfassenden Neugestaltung unterzogen (siehe **Abb. 107**, S. 278). Während die klassizistisch geprägte Fassade zum Schaumainkai weitgehend in ihrem alten Zustand wiederhergestellt wurde, beseitigte man die Gartenfront des Altbaus fast vollständig, indem man sie an vielen Stellen von Stuck und Bauschmuck bereinigte und das Gesamterscheinungsbild der Fassade beträchtlich vereinfachte. Die markanten Gauben mit ihren Segmentbögen, die sich auch auf der Schauseite zum Main befinden, entfallen hier ebenso wie die mit zwei steinernen Säulen ausgestattete Loggia auf der Höhe des zweiten Geschosses.³⁰⁶ Weiß verputzt und mit quadratischen Fenstern versehen, lässt die neue Fassade kaum noch etwas von ihrem alten Aussehen vermuten. Vielmehr gibt sie bereits einen Vorgeschmack auf das Innere, das Ungers vollständig nach seinen Prinzipien umgestaltet hat. Die Ost- und Westseite des Gebäudes behielten zwar ihre charakteristischen Dachgauben, doch entgegen der denkmalpflegerischen Forderung, die Fenster in den oberen Geschossen gemäß dem ursprünglichen Zustand wiederherzustellen, realisierte man hier Blendfenster.³⁰⁷

Der Garten des ehemaligen Wohnhauses wurde mit der an den Altbau angrenzenden Ausstellungshalle völlig überbaut. Die Gestaltung der Anbauten im Garten hinter dem Gebäude war jedoch bemüht, bestehende Bäume zu erhalten. So wur-

305 Bartetzko zufolge habe das Sockelgeschoss eine einschüchternde Wirkung: »Mit ihren rotsandsteingequadrerten, gedrückten Pfeilern wirkt die Eingangsfront in erster Linie abweisend wie die Wachkammern einer Festung oder die düster-ernsten Arkaden eines Mausoleums.« Bartetzko 1986a, S. 69.

306 Jasper Cepl zufolge hätte Ungers auch die Gauben an der Schauseite gerne entfernt, wenn der Denkmalschutz dem nicht entgegengestanden hätte. Vgl. Cepl 2014, S. 32.

307 Vgl. Stellungnahme von Heinz Schomann betr. Architekturmuseum am 22. 01. 1982, LfdH, Akte Museumsufer, Schaumainkai 43, Architekturmuseum.

de die große Kastanie, die anfangs aus dem Innenhof der rückwärtigen Ausstellungshalle herausragte, sowie drei kleinere Kastanienbäume am südlichen Rand des Grundstücks in den Entwurf integriert.³⁰⁸ Letztere standen bis zu ihrer Beseitigung in den nach oben offenen Skulpturen-Höfchen an der Rückseite der Ausstellungshalle. Die Erhaltung der vier Bäume war damit wesentlicher Bestandteil des Entwurfes, auch wenn der Gedanke des Umweltschutzes mit der Entfernung der geschwächten Bäume im Jahr 2003 letztlich gescheitert ist.³⁰⁹ Ansonsten wurde das gesamte Grundstück in Höhe des Sockelgeschosses weitgehend überbaut und sowohl der ehemalige Vorgarten als auch die Grünzone hinter der alten Doppelvilla zerstört. Zudem nahm man mit dem Umbau der Villen für Film- und Architekturmuseum auch eine Neugestaltung des Straßenabschnittes am Schaumainkai vor, indem man zwei neue Platanenreihen vor den Gebäuden entlang zog. Das Grün vor den Häusern, das als kleine Vorgartenzone charakteristisch für die Villen entlang des Flussufers war, wurde entfernt.

Die für das Filmmuseum vorgesehene Villa erfuhr ebenso wie diejenige für das Architekturmuseum eine umfassende Neugestaltung (siehe **Abb. 110**, S. 280). Es kam nicht nur zu einem totalen Umbau der alten Gebäudestruktur im Inneren, sondern die Villa wurde auch an zwei Seiten mit völlig neuen Fassaden versehen. Während beim DAM alle vier Umfassungsmauern gesichert wurden, blieben beim Filmmuseum nur zwei Außenwände erhalten, nämlich die beiden repräsentativen mit Risalit geschmückten Fassaden zum Ufer und zur Schweizer Straße. Die anderen zwei wurden entfernt, da sie angeblich marode waren und dem Architekten zufolge keinerlei architektonischen Wert besaßen.³¹⁰ Anders als etwa beim Umbau des Rothschild-Palais zum Jüdischen Museum waren die denkmalpflegerischen Auflagen bei der Umwandlung der Doppelvilla am Schaumainkai zu einem Ausstellungsgebäude nicht ganz so streng, sodass die Wände an den Blockinnenseiten abgebrochen werden konnten, um im Inneren zusätzliche Geschossflächen zu schaffen.³¹¹ Die neuen Wände erhielten großflächige, gerasterte Fensterflächen, die zum Teil über die gesamten Geschosse reichen. Die beiden anderen als wertvoller erachteten historistischen Fassaden blieben erhalten, existierten nach dem Umbau

308 Vgl. Schmal 2008, S. 90.

309 Für Peter Cachola Schmal stellt der große Kastanienbaum gar den symbolischen Ausgangspunkt des Entwurfs für den Innenhof dar. Die Achsen dieses Innenhofs ließen »sich bis zum Eingangswindfang aus Glas in den Kolonnaden am Schaumainkai verlängern« und entsprechen zugleich den Achsen des inneren Hauses im Haus. Schmal folgert daraus, dass das Kernkonzept des Architekturmuseums in erster Linie aus der Lage des Kastanienbaums und damit aus dem *genius loci* abgeleitet ist. Vgl. ebd.

310 Die Fassaden glichen einem »Hinterhof«. Bofinger, mdl. 2016.

311 Die vollständige Entkernung sei zwar aus denkmalpflegerischer Sicht »bedenklich«, könne jedoch »als Ausnahme toleriert werden, da keine nennenswerte Innenausstattung erhalten« geblieben war. Die von der Denkmalpflege für notwendig befundene Erhaltung der originalen Vorgarteneinfriedung im Eingangsbereich wurde allerdings nicht beachtet. Vgl. Gutachten des Landesamtes für Denkmalpflege über den Denkmalwert des Museumsufers, S. 8–9, ISG, Grünflächenamt 278, Museumspark.

allerdings nur noch als vorgeblendetes Mauerwerk für die eigentliche Stahlbetonkonstruktion des Neubaus.³¹²

Den ehemals an der Westseite des Gebäudes gelegenen Eingang verlegte Bofinger ebenso wie Ungers an die repräsentative Schaufrent zum Schaumainkai, sodass der einst so charakteristische Vorgarten als Übergangsbereich zwischen Stadt und freistehendem Gebäude, den jede Villa am Schaumainkai kennzeichnete, eine vollständige Neugestaltung erfuhr. Der neue Haupteingang schneidet in der Flucht des Mittelrisalites in den Muschelkalksockel des Altbaus ein und ersetzt dabei die ehemaligen Fenster auf der Höhe des Untergeschosses (siehe **Abb. 104**, S. 274).³¹³ Die mächtige Stützenstellung des Mittelrisalites formte Bofinger dabei zu einem Portikus aus rotem Sandstein um, der – den Verlauf der straßenseitigen Gärten beibehaltend – genau in der Fortsetzung der Arkade von Ungers erfolgen und im selben Material ausgeführt werden sollte, um gleichermaßen die Idee des Vorgartens in einer variierten Form fortzusetzen.³¹⁴ Bofinger stellte auf die wuchtigen Pfeiler des Portikus allerdings schlanke Messingsäulen, die den Anschein erwecken, das weit vorkragende Glasdach mit leuchtender Laufschrift schwebte über dem Eingang. Mit der Material- und Farbwahl beabsichtigte der Architekt, den Gegensatz zum grauen Muschelkalkstein des alten Gebäudes und die bewusste »Applikation« zeitgenössischer Elemente an dem historischen Bau deutlich vor Augen zu führen.³¹⁵ Dennoch gebärdete sich der neue Eingang doch relativ zurückhaltend gegenüber der alten Architektur und trat weder mit seinen Nachbarbauten noch mit der dahinter aufragenden historistischen Fassade in bewusste Konkurrenz. Die Gestaltung des Vorgartens suchte zwar einerseits die Anbindung an das benachbarte Gebäude, andererseits war sie auch als Referenz an die klassischen Kinoeingänge im Amerika der dreißiger Jahre gedacht. Kern der Bofingerschen Idee war es, einen klassischen Kinoeingang zu simulieren, um bereits an dieser Stelle auf den Inhalt des Gebäudes aufmerksam zu machen. Auch im Inneren des runden Entrées, das mit blau leuchtender Kuppel und dem Nachbau einer historischen Kinokasse ausgestattet war, sollten Erinnerungen an das Wesen des Kinos wachgerufen werden.

Die Hauptfassade zum Schaumainkai erfuhr abgesehen von dem neu hinzugefügten Portikus weitere Veränderungen, die auf den ersten Blick weniger augenfällig sind. Wie beim Architekturmuseum wurden die historischen Fassaden zunächst renoviert, das Natursteinmauerwerk wurde teilweise erneuert und ergänzt,³¹⁶ etwa durch die Steinkugeln über dem Mezzaningeschoss. Die Kugeln setzte der Architekt auf das obere Gesims, um einen sinnvollen Abschluss der Fassade zu erreichen. Um die Bofinger zufolge »schlecht proportionierte Fassade mit ihren gewaltigen Säulenproportionen unten« zu verbessern, veränderte der Architekt außerdem das Dach

312 Vgl. Tolmein 1985.

313 Vgl. Filmmuseum 1986, S. 159.

314 Bofinger, mdl. 2016.

315 Vgl. Bofinger 1988, S. 25.

316 Vgl. ebd.

und verlängerte dessen pyramidale Form nach oben hin.³¹⁷ Im Unterschied zum historischen Rauputz wurden die neu ausgeführten Wände glatt geputzt und in einem abgetönten Weiß gestrichen. Die historischen Fenster sowie deren Nachbauten sind in reinem Weiß davon abgesetzt. Die neu hinzugefügten Glas-Metall-Elemente dagegen zeichnen sich durch dunkelrotes Sprossenwerk aus, das sich auch in Abgrenzung zu dem übrigen schiefergedeckten Dach am neuen Glasdach des Baus befindet.³¹⁸

Auch wenn die Renovierung der historischen Fassaden zu einem deutlich veränderten Erscheinungsbild des Alten beitrug, so beabsichtigte Helge Bofinger ursprünglich doch einen weitaus radikaleren Umgang mit dem Altbau. Das gesamte Gebäude sollte eine Tonne als Dach erhalten. Dieser Idee lag im Wesentlichen der Gedanke zugrunde, die ungünstigen Proportionen der Altbaufassade auszugleichen, indem man den gewaltigen Säulenproportionen im unteren Bereich ein gleichwertiges Pendant mit dem Tonnendach entgegenstellte. Zuvor gab es darüber hinaus die Idee, den gesamten Portikus in eine riesige Glasvitrine zu setzen (**Abb. 114**), um auf diese Weise die historische Architektur einerseits zu entfremden, andererseits als historisches Artefakt auszustellen.³¹⁹ Für die Beteiligten sei diese Lösung Bofinger zufolge jedoch zu radikal gewesen. Die Idee des Tonnendachs hätte zwar die Zustimmung der Denkmalbehörde erhalten, doch der Einspruch der Stadtteilverordneten, der keine Änderung am gewohnten Erscheinungsbild der Fassaden zuließ, führte dazu, dass man die alten Fassaden beibehielt und lediglich restaurierte.

Während sich die Architekten beim Äußeren der historischen Villa – oder bei dem, was davon noch übrig geblieben war – den Auflagen des Denkmalschutzes weitgehend beugen mussten, hatten sie im Inneren, das aufgrund der neuen Nutzungsanforderungen und der zum Teil stark beschädigten Bausubstanz entfernt werden musste, völlig freie Hand. Ungers konnte diese Freiheit zugunsten seines architektonischen Konzeptes weitgehend nutzen, während Bofinger in der Gestaltung der Architektur stark von der museumseigenen Konzeption eingeschränkt war. Bei beiden Architekten lassen sich jedoch anhand des jeweiligen Entwurfes die grundlegenden Konzepte erkennen, die den Umgang mit dem entkernten Gebäude und die ihm zugrunde liegenden Ideen verdeutlichen.

Durch die Entkernung des Altbaus ergab sich für Ungers die Möglichkeit, sein Konzept von einem »Haus im Haus« zu verwirklichen, das nicht nur als begehrter Ausstellungsraum dienen, sondern auch die Architektur selbst zum Ausstellungsobjekt erheben sollte.³²⁰ Die ersten Planungsüberlegungen von Ungers gingen im

317 Bofinger, mdl. 2016.

318 Vgl. Tolmein 1985, S. 90.

319 Bofinger, mdl. 2016.

320 Aufgrund der Zweckbestimmung des Gebäudes und seiner beengten Situation war das Thema vom Haus im Haus für Ungers sehr naheliegend, wie er in seinem Buch *Die Thematisierung der Architektur* erläutert. Vgl. Ungers 1983a, S. 63.

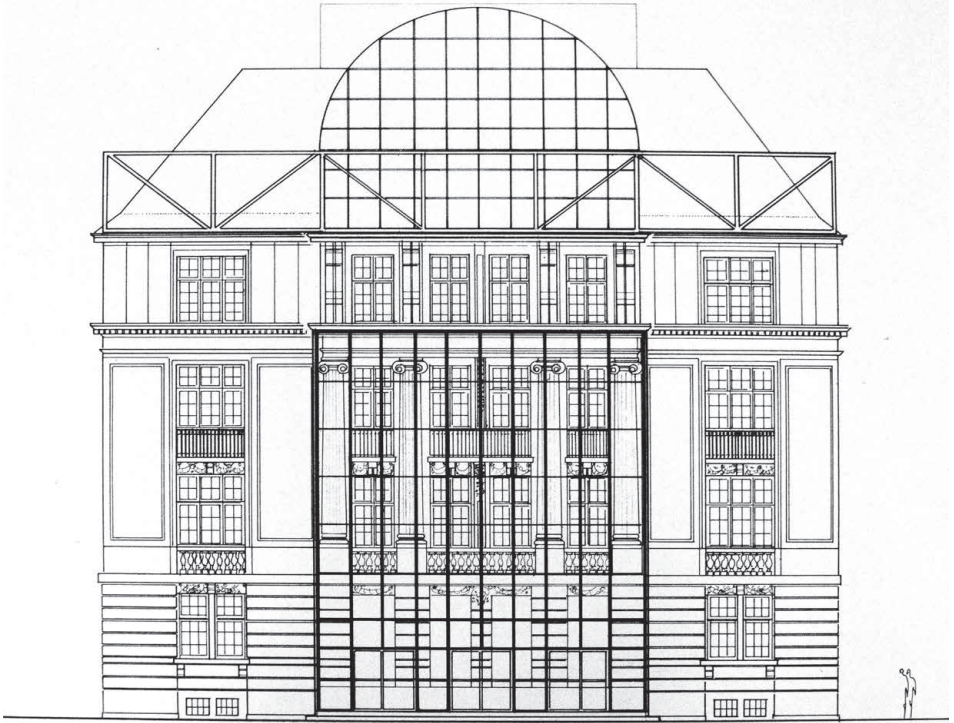


Abbildung 114. Helge Bofinger, Entwurf für das Deutsche Filmmuseum, um 1980

September 1979 noch von einer vollständigen Erhaltung der Decken und Wände der Villa aus.³²¹ Ungers war damit praktisch gezwungen, die denkmalgeschützte Villa zur Grundlage seiner Überlegungen zu machen. Von Anfang an versuchte er jedoch, den historischen Bestand in sein eigenes architektonisches Konzept miteinzubinden. So zeigt seine erste Skizze zwar eine im Wesentlichen unveränderte Altbausubstanz, doch das gesamte Grundstück erfährt bereits wie im ausgeführten Entwurf eine eingeschossige Überbauung in Form einer glasgedeckten Halle, die außen von einer Mauer eingefasst wird.³²² Als sich herausstellt, dass die Villa für die Nutzung ungeeignet ist und entkernt werden muss, entwickelte Ungers die Idee, nicht nur den Altbau umzubauen, sondern auch ein neues Haus in das alte hineinzusetzen. Die notwendige Entkernung des Altbaus kam Ungers also entgegen. Die vor-

³²¹ Der Planungsprozess des Gebäudes und die verschiedenen Entwürfe sind gut dokumentiert in den von ARCH+ und dem Deutschen Architekturmuseum herausgegebenen Klotz-Tapes. Vgl. hierzu Cepl 2014.

³²² Vgl. ebd., S. 29. Zur Entwurfsidee von Ungers vgl. auch Cepl 2008, S. 20.

handene Ausstattung und die Stuckdecken, die Museumsdirektor Heinrich Klotz anfangs noch zu bewahren hoffte,³²³ passten von Beginn an nicht in das Konzept des Architekten, der Jasper Cepl zufolge von dem »von ihm wenig geschätzten Bau« ohnehin kaum etwas erhalten wollte.³²⁴

Um die Gestalt eines Hauses deutlich vor Augen zu führen, arbeitet Ungers den auf vier Stützen ruhenden Raum im ausgeführten Entwurf schließlich demonstrativ heraus (**Abb. 115**). Ungers entwickelte die Idee von einem »Haus im Haus« zu Beginn der Planungsphase in Form eines turmartigen Leerraumes, der vom Auditorium bis unter das Dach reicht, und nicht betreten werden kann. Das Gerüst sollte mit Glas gefüllt sein und auf diese Weise viel Tageslicht ins Innere bringen.³²⁵ Der mit einem Zeltdach bekrönte Turm durchstößt in diesem Entwurf das Dach des Altbaus und tritt als wirksames Zeichen für die radikale Umgestaltung im Inneren auch von außen in Erscheinung. Obwohl die Entscheidung des Magistrats im Dezember 1980 auf den Entwurf der sogenannten »großen Lösung« mit der die historische Villa durchstoßenden Spitze fiel, realisierte man letztendlich eine weniger radikale Variante, die zugleich mehrere funktionale Probleme für den Ausstellungsbetrieb mit sich brachte.³²⁶ Aufgrund von Bedenken im Kulturausschuss, das Dach könne die Silhouette des südlichen Museumsufers stören, hatte Ungers eine neue Lösung erarbeitet, bei der das »Haus im Haus« als selbstständige innere Hülle eingezogen ist.³²⁷ Das »Haus im Haus« war auf diese Weise zu einem prototypischen und räumlich erfahrbaren Satteldachhaus geworden, das seinen Abschluss innerhalb der Villa unter einem flachen Glasdach fand.

Mit seinen grundlegenden Elementen aus Stützen und Lasten, Wand und Raum bildet das im Architekturmuseum realisierte »Haus im Haus« die Grundprinzipien architektonischen Gestaltens ab und verweist damit auf den Archetyp des Hauses

323 Klotz: »Wir waren etwas ratlos wegen der noch recht gut erhaltenen Ausstattung und der Stuckdecken.« Aktennotiz am 30. 08. 1979, in: Klotz-Tapes 2014, S. 59.

324 So wollte Ungers noch im Herbst 1979 im Inneren der Villa »nur die konstruktiv notwendigen Wandscheiben stehen lassen«, um die Wirkung eines »Mies-Pavillons« zu erreichen. Diese Idee habe es ihm erlaubt, »den von ihm wenig geschätzten Bau doch anzunehmen und umzuwerten.« Cepl 2014, S. 30.

325 Siehe Abb. in Jahrbuch für Architektur 1980, S. 171.

326 Da im Mittelpunkt des Entwurfs in erster Linie die Inszenierung des »Haus im Haus« stand, kamen einige funktionale Bedürfnisse des Museums zu kurz. Selbst Klotz hatte Ungers mehrfach um Änderung seiner Pläne gebeten. Obwohl er die Verwirklichung von Ungers' Idee unterstützte, handelte der Architekt doch oftmals auch gegen die Interessen des Direktors. Vgl. Aktennotiz am 26. 04. 1982, in: Klotz-Tapes 2014, S. 173. Zu den Vor- und Nachteilen der Konzeption aus heutiger Sicht vgl. Schmal 2008.

327 Vgl. Voigt 2014, S. 13. Aus der Sicht der Denkmalpflege hingegen war die sichtbare »Laterne« auf dem Dach vertretbar: »Dafür gibt es im Historismus nicht nur zahlreiche Vorbilder; auch städtebaulich würde die Proportion des Architekturmuseums in der Abstufung vom Gebäude des Filmmuseums verbessert.« Vgl. Gutachten des Landesamtes für Denkmalpflege über den Denkmalwert des Museumsufers, S. 10, ISG, Grünflächenamt 278, Museumspark.

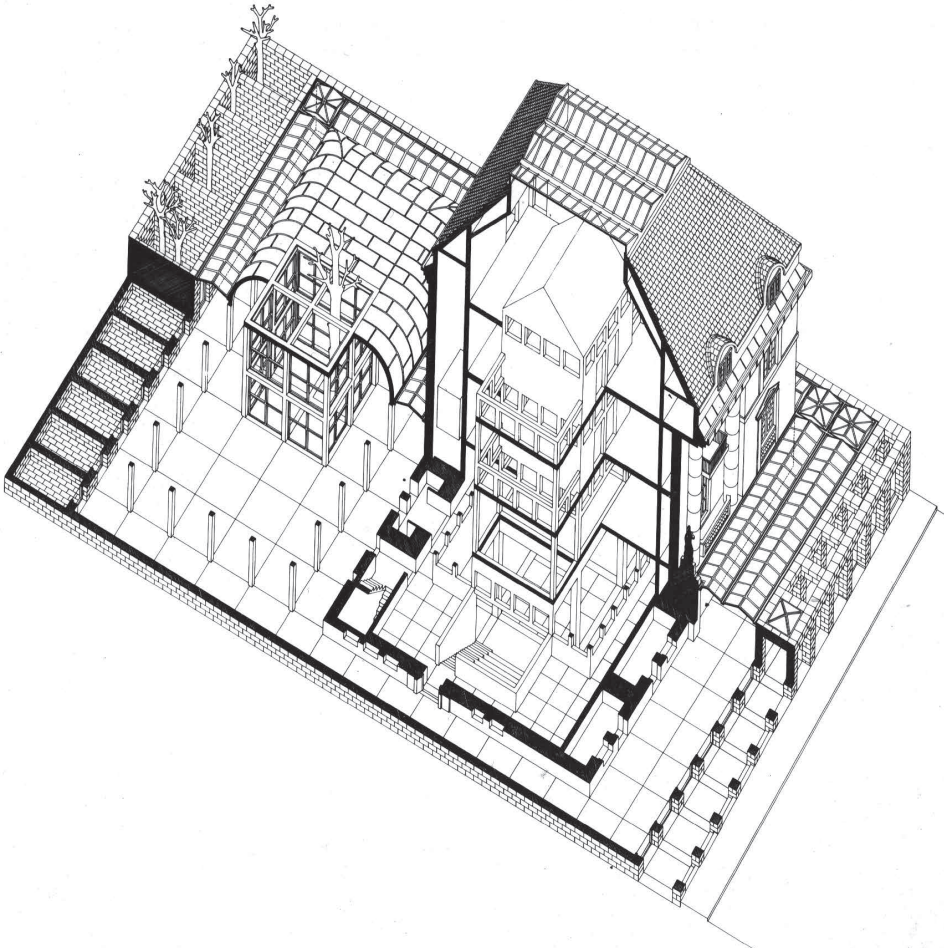


Abbildung 115. O. M. Ungers, Deutsches Architekturmuseum, Schnittisometrie des ausgeführten Entwurfs

schlechthin.³²⁸ Ungers beruft sich hier auf das Konzept der »Urhütte«, das erstmals von Vitruv beschrieben wurde und in der Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts vollends seine Wirkung entfaltete. Die Urhütte galt als das erste zivilisatorisch be-

³²⁸ Das Vorbild seiner Haus-im-Haus-Thematik fand Ungers bereits in seiner Jugend mit der von ihm hoch geschätzten romanischen Matthiaskapelle bei Koblenz, in deren Mitte ein Turm als eine Art »Kirche in der Kirche« eingestellt ist. Vgl. Neumeyer 1991, S. 22. Als konkretes Motiv taucht das »Haus im Haus« bei Ungers erstmals im Entwurf für das Hotel Berlin von 1977 auf, bei dem eine äußere umgebende Mauer verschiedene Gebäude wie eine Stadtmauer umschließt. Vgl. hierzu Ungers 1983a, S. 68–72.

deutsame Gebäude und damit als Ursprung aller Architektur. In der Vorstellung des französischen Architekturtheoretikers Marc-Antoine Laugier (1713–1769), bei dem sich der Rückbezug auf die antike Urhütte erstmals als idealisiertes Prinzip wiederfindet, entsprach die primitive Hütte einer über quadratischem Grundriss errichteten Konstruktion, die aus einem aus Baumstämmen gebildeten quadratischem Rahmen mit Satteldach besteht.³²⁹ Dieses Bild der einfachen Hütte führt Ungers im Architekturmuseum auf seine geometrische Grundstruktur zurück und überführt es in eine abstrakte Gestalt. Das Konzept von Ungers sollte bildhaft darstellen, was Architektur im Ursprung ist und auf diese Weise Architekturtheorie anschaulich vermitteln. Die Verwandlung eines auf vier Stützen ruhenden Raumes im Untergeschoss zu einem archetypischen Satteldachhaus im obersten Stockwerk (siehe **Abb. 109**, S. 279) kann dabei auf allen Ebenen beispielhaft nachvollzogen werden. Zugleich sah Heinrich Klotz in einer solchen erzählerischen Darstellung den von Ungers verwendeten Begriff der »Transformation« verwirklicht,³³⁰ mit dem dieser in seinem Buch *Thematisierung der Architektur* die Veränderung eines architektonischen Zustandes in einen anderen zu beschreiben versuchte. Ungers zufolge gibt es fünf Hauptthemen der Architektur, die jeweils zum zentralen Ausgangspunkt eines architektonischen Entwurfes erhoben werden können und zu einer »Vermenschlichung des Bauens« beitragen sollen.³³¹

Die erzählerische Qualität der Architektur in Bezug auf die »Transformation« des inneren Gehäuses und dessen starke Bildhaftigkeit zeugen von der postmodernen Haltung des Architekten in Bezug auf den Umbau der alten Villa.³³² Ein rein funktionaler Museumsbau wird abgelehnt, stattdessen spiegelt der Bau seinen In-

329 Laugier beabsichtigte unter Rückbezug auf die antike Urhütte den Zusammenhang zwischen Architektur und Zivilisationsprozess der Menschheit herzustellen. Vgl. Laugier 1989 (Französische Originalausgabe: *Essai sur l'architecture*, Paris 1753). Auf dem Frontispiz der 2. Auflage seines *Essai* befindet sich eine Darstellung, welche die Urhütte veranschaulicht.

330 Vgl. Klotz 1990, S. 151. Als Beispiel für das Gestaltungsprinzip der Transformation führt Ungers u. a. den Entwurf für das Museum Morsbroich in Leverkusen (1975) an, dem die Idee einer Verwandlung des architektonischen Raumes zugrunde liegt. Vgl. Ungers 1983a, S. 13–15; 19.

331 1983 legte Ungers in der deutschen Ausgabe seines Buches *Thematisierung der Architektur* seine Leitgedanken zur Architektur dar. Grundlage seiner Vorstellung von Architektur ist dabei, dass jeder Bau und jedes funktionelle Bedürfnis auf einer Idee basieren solle. Die Hauptthemen sind Ungers zufolge 1. Transformation oder die Morphologie der Gestalt, 2. Assemblage oder der Zusammenfall der Gegensätze, 3. Inkorporation oder »die Puppe in der Puppe«, 4. Assimilation oder die Einpassung in den »Genius loci«, 5. Imagination oder »die Welt als Vorstellung«. Vgl. Ungers 1983a, S. 125.

332 Ungers wird später, nach dem Bau des DAM und seiner Messebauten, immer zurückhaltender, was die Bildhaftigkeit seiner Entwürfe angeht. Er wendet sich von Klotz' Konzept einer »erzählenden« Postmoderne ab und wendet sich mehr und mehr einer größeren Abstraktion zu. Dies wird auch in seinem Entwurf für das Museum für Moderne Kunst (1983) deutlich. Siehe Kap. 4.1.2. In seinem Manifest »The New Abstraction« ist sein Kurs für die nächsten Jahre vorgezeichnet. Vgl. Ungers 1983b.

halt und seine Bestimmung in der Formgebung selbst wider. Die Architektur des Gebäudes wird auf diese Weise nicht nur selbst zum Bedeutungsträger erhoben und setzt damit ein von Heinrich Klotz definiertes Grundprinzip der Postmoderne um, sondern veranschaulicht anhand des »Haus im Haus«-Konzepts auch den Rückgriff auf die menschlichen Ursprünge des einfachen Hausbaus und die Traditionen der historischen Architektur.

Ungers bezieht sich beim DAM auf weitere essenzielle architektonische Archetypen, welche die inhaltliche Aussage seines Konzepts zusätzlich betonen. Während der obere Abschluss des aus massiven Betonstützen bestehenden Turms in Gestalt eines Satteldachhauses an die »Urhütte« erinnert und damit zugleich als Symbol der Architektur in Erscheinung tritt, das auf den inhaltlichen Zusammenhang des Museums verweist, greift die ebenfalls ganz in weiß gehaltene Vortragshalle im Untergeschoss mit ihren vier schlanken Pfeilern über quadratischem Grundriss (siehe **Abb. 108**, S. 279) das Motiv des Baldachins auf. Der Baldachin stellt in seiner historischen Funktion als dachartiger Aufbau über einer Weihestätte nicht nur eine seit jeher bedeutende Würdeform öffentlicher Bauten dar, er kann auch als architektonisches Symbol für den Mittelpunkt der Welt gelten.³³³ In seiner Bedeutung entspricht der Vier-Säulen-Saal im Erdgeschoss des Altbaus damit sowohl seiner Platzierung im Zentrum des Museumsgebäudes als auch seiner Funktion als öffentliche Vortragshalle.

Der Verweis auf das Baldachin-Symbol als das Zentrum der Welt entspricht ebenso die konsequente Verwendung einer Architektur, deren Ordnungssystem ganz auf dem Quadrat basiert. Das Quadrat ist – neben dem Kreis – die perfekte geometrische Form. In seiner künstlerischen Verwendung wird das Quadrat zu einer stark aufgeladenen symbolträchtigen Form, die nicht nur für geometrische Klarheit steht, sondern auch vollkommene Harmonie und Reinheit der Form versinnbildlicht.³³⁴ Ungers orientiert sich dabei an der Architektur des Renaissance-Baumeisters Andrea Palladio oder des Revolutionsarchitekten Claude-Nicolas Ledoux, deren Architektursprache sich ebenfalls aus der Geometrie ableiten lässt. Ungers ging es in erster Linie darum, klare Proportionen in Bezug auf die Architektur und den Raum zu schaffen – die architektonische Umsetzung des Quadrats als vollkom-

333 Diese Interpretation geht auf Heinrich Klotz zurück, der sich in seiner Deutung des Vierstützenraumes als Umsetzung des Baldachin-Symbols auf John Summerson bezieht. Vgl. Klotz 1990, S. 151; Summerson hat auf die althergebrachte Vorstellung vom Baldachin-Motiv als Kennzeichnung des Mittelpunktes des Universums hingewiesen. Vgl. Summerson 1963.

334 In einer Stellungnahme in der Zeitschrift *Daidalos* wird deutlich, welche Bedeutung Ungers dem Quadrat beimisst: »Quadrat und Kubus sind nicht nur neutrale geometrische Elemente, sondern in ihrer künstlerischen Verwendung kulturelle und symbolträchtige Formen. Sie stehen für geometrische Klarheit, elementare Prinzipien, Universalität, proportionale Ausgewogenheit, räumliche Eindeutigkeit, konzeptionelle Strenge, Ascese, Reinheit der Form, Konsequenz der Gestaltungsmittel, Ursprünglichkeit, Einfachheit, Harmonie, logische Konsequenz, Unendlichkeit und Permanenz.« Ungers 1990.

menes und eindeutiges geometrisches Element erfüllte diese Vorgabe in jeglicher Hinsicht. Als Form prägt das Quadrat daher nicht nur die gesamte Proportionierung des Baus – vom Vierstützenraum bis zum Satteldachhaus mit seinen quadratischen Fenstern –, sondern reicht bis in die Details der Ausstattung – vom Fußbodenbelag bis hin zum Mobiliar. Auch die Fassadenflächen des würfelförmigen Binnenhofes der rückwärtigen Ausstellungshalle folgen diesem Schema. Die glasgedeckte, den Altbau umgebende Halle im Erdgeschoss (**Abb. 116**) hat Ungers ebenfalls in Rückbezug auf einen architektonischen Archetyp gestaltet. Das nach vier Seiten abgerundete Tonnendach dieses »Glashauses« lässt einen Kuppelraum mit einer auf Pfeilern ruhenden, gewölbten Lichtdecke entstehen, bei dem sich vielfältige Assoziationen einstellen. So zitiert das gewölbte Dach Peter Cachola Schmal zufolge die ab 1549 nach Plänen von Palladio im Stil der Renaissance umgebaute *Basilica Palladiana* in Vicenza,³³⁵ deren mit Kupfer verkleidetes Dach von großen Archivolten gehalten wird. Als eines der großen historischen Vorbilder von Ungers, ist die Orientierung an Palladios frühem Meisterwerk in Vicenza durchaus plausibel. Unbestritten ist sicherlich auch der oftmals hergestellte Bezug zu einer Ikone der frühen Wiener Moderne – Otto Wagners Postsparkasse, deren Schalterraum Ungers in der geschwungenen Lichtdecke der rückwärtigen Ausstellungshalle zitiert (siehe **Abb. 86**, S. 233).³³⁶

Zählt man zu den grundlegenden Motiven der Gestaltung wie Baldachin und Urhütte auch die äußere massive Hülle des Grundstücks hinzu, die in Abgrenzung zur äußeren Umgebung ihre Wirkung als Stadtmauer entfaltet, so wird deutlich, dass durch solche Versatzstücke in erster Linie eine Art Schutzraum für die Architektur geschaffen wird, dem das Thema der Umhüllung zugrunde liegt. Denn das »Haus im Haus« im Inneren ist nicht nur der Höhepunkt einer allmählichen Verdichtung eines Vierstützenraumes zur »archetypischen Gestalt« im obersten Geschoss des Hauses, sondern ist auch das Ergebnis einer zunehmenden Verdichtung des Gebäudes nach innen.³³⁷ Mit der Gestaltung des Innen- und Außenraumes der alten Villa verfolgte Ungers ein morphologisches Raumkonzept, dessen Abfolge sich von der Massivität der Grundstücksmauer bis hin zu der filigranen Wand des Gerüsts im Inneren des Hauses entwickelt. Dem Gebäude liegt folglich die Idee einer Schichtung der Raumschalen zugrunde, die neben der »Transformation« ein weiteres der fünf Hauptthemen seines Buches aufgreift.³³⁸ So diente Ungers die Einfügung eines

335 Vgl. Schmal 2008, S. 93.

336 Vgl. etwa Bering 1989, S. 94; Schreiber 1990b, S. 18, sowie Bideau 2011, S. 109. Bartetzko zufolge ist das »Glashaus« zudem auch »eine Kopie der Galeria, mit der Ungers zur selben Zeit auf Frankfurts Messengelände punktete.« Bartetzko 2014.

337 Für Klotz ist Ungers Gebäude »ein Kunstgebilde, dass die poetische Idee der Verwandlung des Vierstützenraums in ein Haus in der senkrechten Raumfolge erzählt und gleichzeitig die bergende Funktion des vielfachen Umhüllens in der horizontalen Abfolge der Raumschalen darstellt.« Klotz 1990, S. 151.

338 Vgl. hierzu und im Folgenden Klotz 1985a, S. 160; vgl. auch Ungers 1984b sowie Ungers 1983, S. 63.



Abbildung 116. Deutsches Architekturmuseum, Ansicht der Ausstellungshalle im Erdgeschoss

neuen Gebäudes innerhalb der Mauern des Altbaus vornehmlich zur Umsetzung seiner architekturtheoretischen Überlegungen zur »Inkorporation« bzw. zur »Puppe in der Puppe«, bei der das Bauwerk mehrere ineinandergesteckte Gehäuse enthält. Die äußerste Schale stellt die mit einer Stadtmauer vergleichbare Umfassungsmauer aus rotem Sandstein dar, welche das historische Gebäude ummantelt. Die Altbausubstanz bildet als profilierte Wand mit ihrem verputztem, säulengeschmücktem Mauerwerk die zweite Schale, innerhalb derer sich wiederum ein in Beton ausgeführtes weißes Raumgitter befindet. Dieser von den freistehenden Stützen zum »Haus im Haus« sich entwickelnde Gebäudeteil bildet die innerste Raumschale. Für Ungers stellt diese morphologische Abfolge von Räumen und Materialien von innen nach außen das wesentliche räumliche und architektonische Konzept des Gebäudes dar.³³⁹

339 Vgl. Ungers 1984b.

Die Schichtung der Raumschalen als Akt des Umhüllens und des Schutzes des eigentlichen Ausstellungsobjektes im Inneren des Gebäudes stellt damit neben dem Transformationsprozess die wesentliche erzählerische Qualität der Architektur dar. Ihre eigentliche Wirkung entfaltet sie erst vor dem Hintergrund der reduzierten Formensprache des Architekten, die auf nur wenigen, aber entscheidenden Gestaltungselementen beruht. Neben dem auf dem Quadrat basierenden Schematismus gehören dazu auch die konsequente Verwendung der Farbe Weiß sowie die damit eng zusammenhängende Lichtwirkung. So sind alle Räume und Gebäude-teile gleichmäßig mit Weiß überzogen, das als immaterielle Farbe den Raum regelrecht zu entmaterialisieren scheint.³⁴⁰ »Die Stützen lösen sich vor den weißen Wänden beinahe auf«, wie Heinrich Klotz es kurz nach Fertigstellung des Gebäudes zum Ausdruck brachte.³⁴¹ Den Wänden und Decken aus Beton wird auf diese Weise ein Großteil ihrer Massivität genommen. Ungers verfolgt jedoch – trotz formaler Strenge und Verzicht auf jegliches Ornament – keine klassische *white cube*-Architektur, sondern verwendet das Weiß als symbolische bzw. aufladbare Form. In ihrer Reinheit und Ursprünglichkeit ist sie der Anfang der bildhaften Vorstellung von Architektur. Erst durch die Ausstellungsobjekte wird die Form aufgeladen. Unterstützt wird diese Wirkung durch ein weiteres raumkünstlerisches Mittel, durch das fließende Licht, das sich nach oben hin verstärkt, da es von oben durch eine filigrane Glas-Stahl-Konstruktion in den Raum hineinflutet und das Innere mit Tageslicht versorgt. Das lichtreflektierende Weiß unterstreicht hier – im Obergeschoss, wo sich das »Haus im Haus« vollendet – die Reinheit des Ortes. Durch das Licht und das Weiß, das das gesamte Innere prägt, scheint alles vereinheitlicht.

Im völlig entmaterialisierten Weiß des »Haus im Haus« verbirgt sich eine wesentliche Kategorie von guter Architektur, nämlich die Frage nach dem richtigen Verhältnis von Proportion und Licht- und Schattenmodulation, die seit jeher in der Architekturtheorie thematisiert wird.³⁴² Um eine harmonische Architektur sowie ausgewogene Raumproportionen zu erreichen, ist es notwendig, die verschiedenen Verhältnisse miteinander in Einklang zu bringen. Eine solche am Klassizismus orientierte Auffassung von Architektur findet sich bereits an der historischen Fassade der Geldmacher-Villa, bei der der Portikus in die Wand integriert wird, um die Bedeutung der Flächenverhältnisse und deren Proportionierung in den Vordergrund zu rücken. Die Elemente Licht, Weiß und Quadrat, welche als Leitmotive die gesamte Gestaltung prägen, dienten Ungers folglich zur Umsetzung der architektonischen Idee, eine der wichtigsten Architekturaufgaben, nämlich die Raumbil-

340 Lediglich der Fußboden in der rückwärtigen Ausstellungshalle ist mit grau-schwarzen Bodenplatten gedeckt, die mittels weißer Kunststreifen voneinander getrennt sind.

341 Aktennotiz am 03.02.1984, in: Klotz-Tapes 2014, S. 188.

342 Die Frage der Proportion in der Architektur wird erstmals bei Vitruv thematisiert und später immer wieder von Architekturtheoretikern aufgegriffen – von Renaissance-Bau-meistern wie Leon Battista Alberti und Palladio über den klassizistischen Architekten Karl Friedrich Schinkel bis hin zu Le Corbusier.

dung und das Verhältnis von Räumen, anhand des Architekturmuseums zur Anschauung zu bringen. Der Rückbezug auf traditionelle Architektur motive sowie die Orientierung an klassizistischen Formvorstellungen ermöglichten die Darstellung einer reinen, von jeglichem überflüssigen Dekor befreiten Architektur, die in der Inszenierung eines »Haus im Haus« als Symbolisierung des architektonischen Ursprungs der Menschheit seinen Höhepunkt findet.

Ebenso wie Ungers entwickelte Bofinger für das Filmmuseum ein raffiniertes architektonisches Konzept, welches das Innere der historischen Villa vollständig verändern sollte. Rationale Überlegungen, die um die Frage kreisten, wie in einer erkenterten Altbauhülle dennoch moderne Raumqualitäten zu entfalten seien, führten schließlich auch beim Wiesbadener Architekten zu der Idee von einem »Haus im Haus«, das beim Filmmuseum freilich andere Formen annahm. Im Mittelpunkt bei Ungers stand im Wesentlichen die Idee der symbolischen Übertragung von Architektur in Form einer Urhütte, die schließlich im programmatischen Konzept eines von vier Wänden umstellten Giebeldachhauses innerhalb der historischen Villa resultierte. Im Filmmuseum sollte ein über Eck gestellter Vierkant (siehe **Abb. 112**, S. 283) als »Haus im Haus« die umgebenden Schausäle erschließen und belichten. Dieses Gehäuse trat als gedrehter Turm mit Innentreppe in Erscheinung, der jedoch bereits bei Fertigstellung des Baus in den achtziger Jahren durch Überbauungen und Veränderungen nicht mehr erkennbar war.

Die für Bofingers Raumkonzeption konstitutiven Gestaltungselemente basierten auf zwei grundsätzlichen Überlegungen. Zum einen spielte der historische Bestand, der im Inneren eine verfremdete Wiedergabe erfuhr, eine bedeutende Rolle, zum anderen waren es die Raumqualität betreffende Überlegungen sowie inhaltliche Bezüge, die zu einer solchen Raumkonzeption führten. Betrachtet man den Grundriss des Altbaus (**Abb. 117**) genauer, fällt auf, dass die Front und der vorspringende Risalit des Altbaus nicht orthogonal zur Schweizer Straße sind, sondern dass die historischen Schaufassaden entsprechend dem Straßenverlauf in leicht spitzem Winkel zueinander stehen. Aus dieser Anordnung ergab sich nicht nur die Gliederung des gesamten Baukörpers, die verschobene Achse der Schaufront bestimmte auch die gesamte innere Organisation. Durch die Projektion des aus der Achse gerückten Mittelrisalits der Schaufassade bis zur gegenüberliegenden Außenwand des Baukörpers ergab sich ein quaderförmiges Raumvolumen im Inneren, das ebenfalls in dieser vorgegebenen Achse angeordnet war und auch von außen durch das darüber liegende langgezogene Glasdach und den abschließenden Erschließungskern mit Fluchttreppenhaus und Aufzug markiert wurde.³⁴³

Zur Inszenierung der Räume schuf Bofinger im Zentrum der Villa einen durchgehenden Luftraum mit einem diagonal eingestellten Körper, der den Luftraum zwar einerseits noch sichtbar lassen, andererseits jedoch noch die Nutzung der Fläche erlauben sollte. Erst mittels Drehung des Turmes und die daraus entstehenden

343 Vgl. hierzu Bofinger 1988, S. 23.

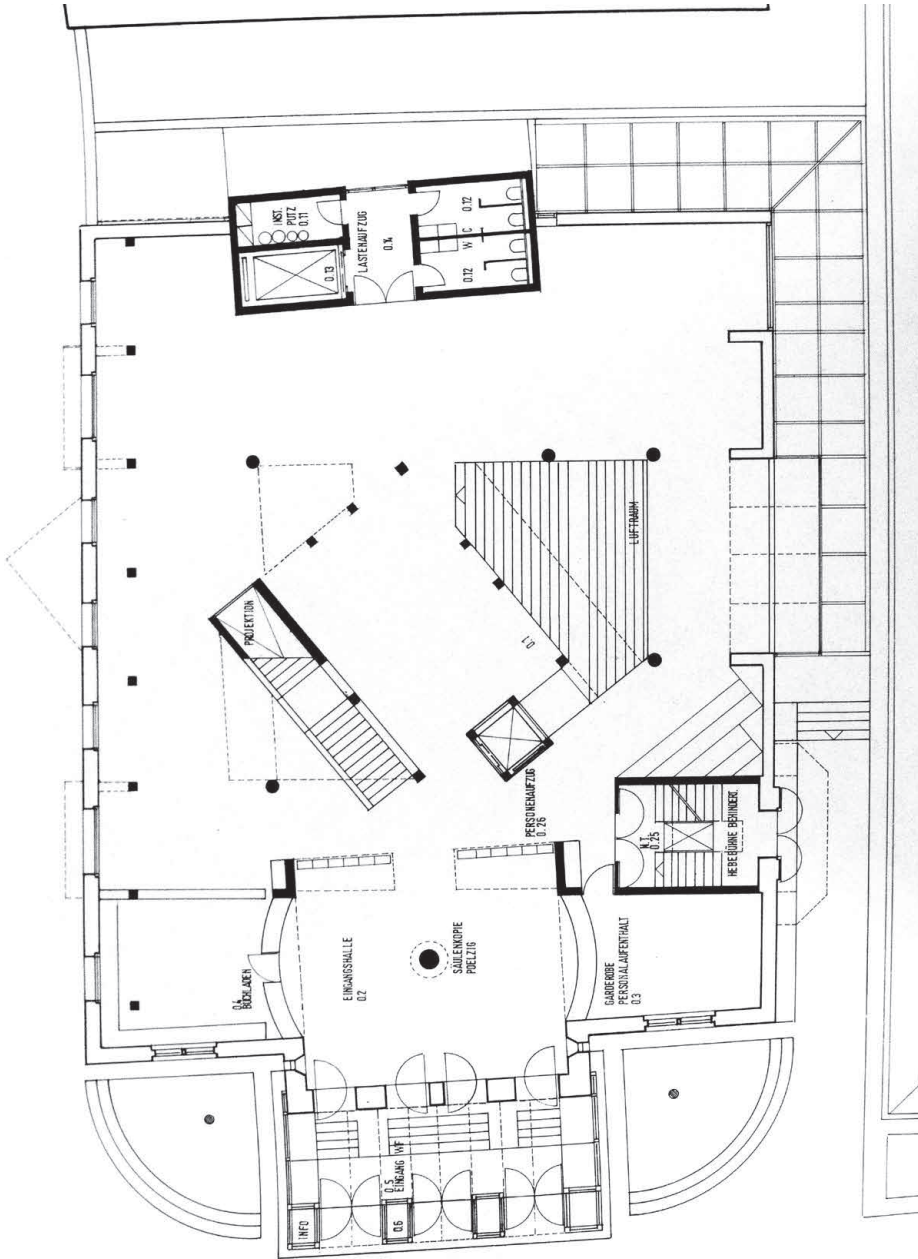


Abbildung 117. Deutsches Filmmuseum, Grundriss, Erdgeschoss

Zwickel wurde der durchgehende Luftraum überhaupt erst für den Besucher auf allen Ebenen spürbar. Aus Brandschutzgründen konnte der Luftraum, den Bofinger ursprünglich durch alle Geschosse führen wollte, jedoch nicht verwirklicht werden.³⁴⁴ Die bis unter das verglaste Giebeldach geführten dreieckigen Lichtschächte hätten die Verbindung zur Außenwelt dargestellt und das Tageslicht ungehindert in das Innere eindringen lassen, was jedoch wiederum gegen das Museumskonzept sprach. In den Zwickeln ließ man eine Spiegeldecke einziehen, die den Blick nach oben fortan versperren sollte, immerhin jedoch die Illusion eines ungehinderten Durchblicks aufrechterhielt.³⁴⁵ Nur in der obersten Etage, wo der Architekt die Bibliothek ansiedelte, fiel noch Tageslicht durch das Glasdach. Die Ausstellungsräume, die ursprünglich durch ein lebhaftes Spiel aus Licht und Schatten inszeniert werden sollten, waren nun durch eine überwiegende Dunkelheit geprägt. Dem Treppenhaus sollte ebenso eine besondere Gestaltung widerfahren, um den inszenatorischen Charakter und seine Bedeutung als Verbindung der einzelnen Geschosse hervorzuheben. Schmale Treppen führten dabei eng am Turm entlang über den Luftraum hinweg ins Dunkel der oberen Stockwerke und schwebten geradezu wie in Piranesis imaginären *Carceri* im Raum (siehe **Abb. 113**, S. 284).

Bei der Konzeption des gedrehten Turmes hat wie bei derjenigen des zum Schau-*mainkai* gelegenen Haupteingangs in Anlehnung an den klassischen Kinoeingang ebenfalls das Thema Film eine Rolle gespielt.³⁴⁶ Der inhaltliche Bezug ergibt sich durch die Assoziation eines sich drehenden Elementes, das nicht nur auf den Film als permanente Bewegung verweist, sondern sich auch wie eine rotierende Filmspule oder der sich drehende Greifer verhält – eine Idee, deren metaphorische Qualität vor allem Charles Jencks als Kennzeichen postmoderner Architektur verstand, die Bofinger selbst später allerdings als ein wenig zu »sophistisch« bezeichnete.³⁴⁷ Die besondere Bedeutung des gedrehten Elements wurde auch durch das im Turm angewandte Farbschema unterstrichen, dessen blau schimmerndes Licht mit dem Weiß der anderen Elemente des Bauwerks – wie etwa der Treppe – kontrastierte. Die weiße, mit transparentem Geländer ausgestattete Treppe über die man in die oberen Stockwerke gelangte, besaß als freischwebend in den Raum gestellte Stahlkonstruktion einen »unverkennbaren Ateliercharakter«³⁴⁸, welcher auch in der Offenheit und Transparenz seiner früheren Bauten Entsprechung findet. Bofingers Ursprungsidee sah folglich eine Konstruktion vor, die sich nach allen Seiten hin öffnen und durch das von oben durch alle Geschosse einfallende Tageslicht in Szene

344 Bofinger, mdl. 2016; vgl. auch Burgard 2008, S. 107.

345 Vgl. Ohrlein 1984.

346 In das einschneidende Raumvolumen wurde »diagonal aus der Mittelachse gedreht, wie ein Rotationselement – Bezug zum Medium Film – ein über alle Geschosse reichender Turm raumkonstituierend eingestellt.« Bofinger 1984, S. 42.

347 Bofinger, mdl. 2016.

348 Tolmein 1985, S. 91.

gesetzt werden sollte.³⁴⁹ Sein schräggestellter Schacht mit umgebendem Luftraum im Inneren war jedoch bereits von Anfang an durch die Schließung der Zwickel und später durch weitere Überbauungen nicht mehr zu erkennen. Wäre es beim Architekturmuseum ebenfalls zu einer Inszenierung ohne die Lufträume gekommen, um die Klotz den Architekten mehrfach während der Planungsphase gebeten hatte, hätte auch hier die Idee des »Haus im Haus« immens an Deutlichkeit verloren. Doch während Ungers, der mit Heinrich Klotz einen Museumsdirektor an seiner Seite wusste, der zugunsten der architektonischen Idee durchaus bereit war, Kompromisse in Bezug auf die Funktionalität der Räume einzugehen, seinen Plan hartnäckig verfolgte und die Baupläne weitgehend kompromisslos verwirklicht wurden, stieß der Wiesbadener Architekt beim Filmmuseum auf unüberwindbare Probleme, die dazu führten, dass Entwurf des Architekten und Ausstellungskonzept des Museums letztendlich unvereinbar nebeneinander standen.³⁵⁰

Das Raumkonzept des Architekten, das bereits von Anfang an durch brandschutzrechtliche Auflagen und Forderungen der Museumsleitung eingeschränkt worden war, wurde in den Jahren nach der Eröffnung des Museums zunehmend von musealen Einbauten verdeckt. In einer späten Bauphase war der bekannte Berliner Film- und Bühnenbildner Jan Schlubach hinzugezogen worden, der unabhängig von der Raumkonzeption des Architekten seine eigenen raumgestalterischen Ideen verfolgte. Er entwarf unzählige Kulissen sowie Inszenierungen, die zwar für die Umsetzung des museumseigenen Themas Film geeignet schienen, für Maßstab und Raumorganisation im Inneren jedoch völlig unpassend waren.³⁵¹ Der Bruch zwischen Architektur- und Museumskonzept war damit bereits vorprogrammiert und die ursprünglich geplante Einheit von architektonischem Raum und Ausstellung zum großen Teil zerstört.³⁵² Statt eines transparenten, lichtdurchfluteten Großraumes war auf diese Weise ein dunkles, teils überfülltes Museum entstanden, das eher einem Irrgarten als einem Ausstellungsraum glich. Von Bofingers Idee war letztlich nur der auf klassische Kinoarchitektur verweisende Eingang geblieben. 2009/2010 erfolgte ein radikaler Umbau des Museums, der nicht nur eine völlige Umgestaltung der Innenraumkonzeption vorsah, um wieder mehr Platz in den einst großzügigen Räumen zu schaffen, sondern auch die gesamte Eingangs-

349 Bereits seine früheren Bauten, wie etwa Bofingers Haus S. in Kronberg (1979–82) zeichnen sich neben einer strikten Geometrie durch Offenheit und Transparenz aus. Vgl. Zimmermann 1990, S. 136.

350 Vgl. Zimmermann 1990, hier S. 136.

351 Bofinger, mdl. 2016; vgl. hierzu auch Tolmein 1985, S. 91.

352 »Die eigentliche Ausstellungsplanung und Einrichtung wurde ohne den Architekten und ohne Abstimmung mit ihm vorgenommen, so daß die ursprünglich vorgesehene Einheit von architektonischem Raum und Ausstellung nicht wirksam und teilweise zerstört ist.« Bofinger zit. n. Ullmann 1984b, S. 21. Trotz der Auseinandersetzungen um das Erscheinungsbild der Ausstellungsräume, entwickelte sich das Filmmuseum zu einem der beliebtesten Museen in Frankfurt. Vgl. Filmmuseum 1984.

situation des Museums veränderte (**Abb. 118**).³⁵³ Im Zuge der architektonischen und inhaltlichen Neugestaltung des Filmmuseums wurde das »Haus im Haus« komplett entfernt und neue, klar gegliederte Räume geschaffen, die dem durch gewachsene Bestände und Besucherzahlen größeren Raumbedarf entsprechen sollten.³⁵⁴

Bofinger hatte weder den Umbau im Inneren noch die Umgestaltung des äußeren Erscheinungsbildes verhindern können.³⁵⁵ Wie die *FAZ* im Jahr 2009 berichtete, sei für ihn insbesondere »die geplante Umgestaltung des Eingangs, den er als Zitat klassischer Kineingänge im Amerika der dreißiger Jahre angelegt hatte« sehr »schmerzhaft« gewesen.³⁵⁶ Tatsächlich ist es kaum verständlich, warum auch der Eingangsbereich zusammen mit dem vorgestellten Portikus vollständig entfernt wurde. Der Eingang bildete mit seinen Säulen nicht nur eine optische Einheit mit dem DAM, sondern verwies mit seinem an klassische Kinoarchitektur erinnernden Erscheinungsbild zugleich spielerisch auf den Inhalt des Gebäudes, der heute leider nicht mehr offen in Erscheinung tritt.

Obwohl das Werk von Bofinger vollständig zerstört ist, lässt das zuvor aufgezeigte ursprüngliche architektonische Konzept doch wichtige Rückschlüsse auf den Umgang des Architekten mit der historischen Bausubstanz zu, die den Vergleich mit dem Ungerschen Verfahren beim Umbau des Architekturmuseums geradezu herausfordern. Ein Vergleich der beiden Konzeptionen liegt allein aufgrund der ähnlichen Ausgangspunkte nahe, die auf der Entkernung einer historischen Gründerzeitvilla am Mainufer und der anschließenden Errichtung einer völlig neuen Architektur im Inneren des Altbaus basieren. Sowohl Ungers als auch Bofinger verfolgten dabei die Entwurfsstrategie eines »Haus im Haus«, mit der beide eine zunächst vergleichbare und durchaus geeignete Antwort auf die vorhandene Situation fanden, die sich jedoch, was die Intention des jeweiligen Architekten anbelangt, essenziell voneinander unterscheidet.

Während Ungers ein orthogonales Raster entwarf, auf dem der gesamte Baukörper basiert, machte Bofinger die verschobene Achse der Altbaufassade sowie das ge-

353 Eine erste Umgestaltung des Filmmuseums sollte bereits 1990 erfolgen. Bofinger konnte den Umbau, der ohne sein Einverständnis geplant worden war, jedoch verhindern. Vgl. Bofinger 1990. Der Museumsdirektor hatte den Filmarchitekt Rolf Zehetbauer beauftragt, die gesamte Eingangssituation des Museums zu ändern. Die breite Marmortreppe sollte »in eine abgetreppte Sitzlandschaft umgewandelt werden«, außerdem sollte das Café umgestaltet und die Kasse in der Eingangshalle verlegt werden. Abgesehen von kleinen Veränderungen wie der Anbringung eines Geländers und von Sitzbänken auf den Marmorstufen sowie der Verlegung der Verkaufstresen nahm man jedoch keine Umgestaltung des Innenraums vor. Vgl. Offizielle Mitteilung des Museums, in: *Bauwelt* 1990, H. 4, S. 138.

354 Vgl. Deutsches Filmmuseum 2012.

355 Bofinger ließ sich schließlich auf einen Kompromiss ein. Doch auch seine Grundbedingung, zumindest das äußere Erscheinungsbild des Gebäudes zu bewahren, wurde nicht erfüllt. Vgl. Schulze 2009.

356 Ebd.



Abbildung 118. Deutsches Filmmuseum, Fassadenansicht, 2011

drehte Element im Inneren zur Grundlage des proportionalen Aufbaus. Das »Haus im Haus«, das bei Ungers seine symbolhafte Ausformulierung als Metapher für den Ursprung von Architektur findet, stellte sich im Filmmuseum als schräg gestellte und weniger bildhafte Variante des Ungerschen Gerüsts dar. Seine Idee entsprang weniger der intellektuellen Herangehensweise eines Ungers als vielmehr dem Bestreben, dem Raum eine vollkommen neue Identität zu verleihen, die einerseits der neuen inhaltlichen Ausrichtung der ehemaligen Mietvilla entsprechen, andererseits spannungsreiche und moderne Räume in einem Altbau schaffen sollte. Ungers erhebt sowohl die Schichtung des Raumes als auch die Transformation eines Vierstützenraumes zum tatsächlichen Haus zum Thema. Bofinger dagegen setzte sich anhand seines »Haus im Haus« mit dem Thema Bewegung auseinander. Mittels eines schräg gestellten Turms, den Bofinger im Zentrum eines rechteckigen Raumvolumens im Inneren des historischen Altbaus platzierte, sollten die verschiedenen Etagen im Inneren trotz des kleinen Raumes erlebbar gemacht und effektiv in Szene gesetzt werden. Während Ungers das innere Gehäuse des DAM zur Belichtung der umgebenden Ausstellungskabinette unverstellt ließ, war dies bei Bofinger aufgrund seiner stark eingeschränkten Entfaltungsmöglichkeiten jedoch nicht möglich. Bei ihm tritt daher die tragende Idee des Entwurfs, der auf vier Säulen gestellte Turm, »als konstituierendes Element nicht in Erscheinung.«³⁵⁷ Treppen und Spiegelflächen verdeckten die Grundfigur des Turms und ließen damit auch die grundlegende Idee des Rotationselementes als symbolischer Verweis auf den Film in den Hintergrund geraten. Doch auch wenn der gedrehte Turm im Zentrum der alten Villa deutlich sichtbar geblieben wäre, wie es Bofinger ursprünglich beabsichtigt hatte, so scheint es fraglich, ob die Idee von einem »Haus im Haus«, die sich bei Ungers als raffinierte Möglichkeit zur symbolischen Darstellung von Architektur entpuppte, für ein Museum geeignet ist, das sich dem Medium Film und damit einem fiktiven Element sowie den spezifischen Eigenschaften von Licht und Bewegung verschrieben hat. Im Inneren herrschte eine regelrechte Dunkelheit vor, die zusätzlich noch durch die zahlreichen musealen Einbauten und die verstellten Lichtschächte verstärkt wurde.

Von dem Altbau blieb ähnlich wie bei Ungers angesichts der Entkernung und des realisierten »Haus im Haus«-Konzepts kaum etwas übrig. Die Interieurs der historischen Gebäude beseitigte man restlos. Die alten Decken der DAM-Villa waren angeblich nicht mehr belastbar gewesen, doch rechtfertigte dies im Grunde nicht, dass die Innenstruktur vollständig entfernt wurde. Beim Umbau des Filmmuseums wurden sogar zwei Seiten der Doppelhausvilla gänzlich entfernt und durch zeitgenössische Fassaden mit großflächigen, gerasterten Fensterbändern ersetzt. Im Inneren stellte der Architekt zwar durch die Übertragung der verschobenen Achse der Altbaufront den Bezug zum historischen Kontext her, doch sein schräg gestelltes, ganz in Weiß gehaltenes Turmgerüst ignorierte den noch vorhandenen Rest

357 Ullmann 1984b, S. 21.

der gründerzeitlichen Hülle weitgehend sowie auch der spannungsreiche Gegensatz zwischen Alt und Neu im Inneren nicht zum Tragen kam, der auf den Konflikt zwischen Erhalt des historischen Bestandes und Realisierung eines Neubaus aufmerksam gemacht hätte. Sobald man die historische Außenhaut beim Betreten der Villa hinter sich gelassen hatte, wies nichts mehr auf den historischen Ort hin. Lediglich der von Bofinger konzipierte Eingangsportikus nahm mit seiner Reihung von Sandsteinpfeilern auf den Risalit des Altbaus Bezug und stellte als modernes Element zugleich einen eindrucksvollen Kontrast zur alten Villa dar.

Die Entkernung bot auch Ungers die Chance auf eine widerspruchsreiche Gestaltung, die sowohl den Bezug zum umgebenden Altbau hergestellt als auch den Unterschied zu diesem betont hätte. Doch auch wenn Ungers in der Gestaltung des Innenraums, der sich durch die wiederkehrende Verwendung des reinen Quadrats sowie der Farbe Weiß völlig abstrakt zeigt, konsequent geblieben ist und einen durchaus atmosphärischen Raum geschaffen hat, so ist doch die Spannung zwischen dem alten und dem neuen Haus letztlich nicht ausreichend thematisiert worden. Insbesondere von außen ist keinerlei Hinweis auf die in den Altbau eingestellte Betonkonstruktion gegeben wie auch der neue Inhalt des Gebäudes von außen nicht thematisiert wird – anders als bei Bofingers bildhaftem Kinoeingang vor der alten Villa, der sich zudem relativ zurückhaltend gegenüber der dahinter aufragenden Fassade gebärdet und ein gleichgewichtiges Pendant zur alten Architektur darstellt. Ungers' Arkaden hingegen belagern den Altbau geradezu und behaupten sich selbstbewusst als autonomes Element einer neuen Architektur. Ungers' anfängliche Idee, das Dach seines inneren Hauses durch dasjenige der alten Villa stoßen zu lassen, hätte an dieser Stelle zwar einen weiteren Kontrast ergeben, der aber vor allem Hinweise auf die Authentizität der historischen Villa gegeben hätte.

Im Inneren ist das Verhältnis zwischen Alt und Neu ebenso wie bei Bofinger nicht thematisiert worden. Der Erhalt der Innenseiten der alten Villenfassade als Fragment hätte einen wirkungsvollen Kontrast zur reduzierten, lediglich auf wenigen Gestaltungselementen basierenden Formensprache ergeben und zugleich die Entkernung einer historischen Gründerzeitvilla als Symbol der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts kritisch hinterfragt. Der Eingangsbereich ist zwar durch eine Ambivalenz von Alt und Neu geprägt, die durch das neue Glasdach und den Sandsteinsockel des Altbaus hervorgerufen wird, doch findet sich hier keinerlei Hinweis mehr auf die einst so charakteristische Vorgartenzone der alten Villa. Die neue Konstruktion im Inneren weist ebenfalls kaum einen Bezug zum Altbau auf. Da Ungers die Ebenen der neuen Architektur entsprechend seines auf dem Quadrat basierenden Ordnungsrasters und völlig unabhängig von der Anordnung der ehemaligen Wohnräume anlegte, konnte die Einbeziehung der vorhandenen Fenster der alten Villa kaum gelingen, wie Peter Rumpf anmerkte.³⁵⁸ Das eingestellte Haus im Haus brachte natürlich auch erhebliche funktionale Nachteile mit sich. Wäh-

358 Vgl. Rumpf 1984, S. 1082.

rend Durchblicke nur selten möglich sind und die Erfahrbarkeit der Räume vor allem auch durch die massigen Balustraden stark eingeschränkt wird, erweisen sich die Treppenhäuser als geradezu funktionsuntüchtig. Dem entspricht auch das von Ungers entworfene Mobiliar im Vortragssaal, das ohne Rückenlehne und mit nicht vorhandener Beinfreiheit mehr der Form huldigt als der Funktion.

Sowohl Bofinger als auch Ungers verfolgten demnach ihre ganz eigene Entwurfsstrategie innerhalb eines entkernten Hauses, die trotz einiger Bezugnahmen in weitgehender Unabhängigkeit zur historischen Hülle erfolgte. Während Ungers jedoch sowohl die alte Villa als auch den ihr innewohnenden Neubau zur symbolischen Darstellung von architekturtheoretischen Fragestellungen nutzte, die dem inhaltlichen Programm des Museums auf anschauliche Weise entsprach, war das architektonische Konzept von Bofinger kaum in der Lage, die neue Funktion der historischen Villa als Filmmuseum auf erkennbare Weise widerzuspiegeln. Die Strategie der Entkernung trug trotz alledem zum Erhalt der beiden Villen bei, die zuvor angesichts des bevorstehenden Abrisses zugunsten mehrerer Bürohäuser noch akut gefährdet waren – auch wenn dies von beiden Architekten zum Zwecke der Realisierung eines spezifischen Konzeptes genutzt wurde.

Im Vergleich: Der Umgang mit dem Altbau beim Jüdischen Museum und Ikonenmuseum

Ein Vergleich mit dem Jüdischen Museum und dem Ikonenmuseum in Frankfurt zeigt, dass die Umwidmung eines Altbaus zu Museumszwecken nicht zwangsläufig in einer totalen Auskernung resultieren muss. Die Sammlungen des Ikonenmuseums im Deutschordenshaus in Sachsenhausen und des Jüdischen Museums am nördlichen Mainufer wurden zwar ebenfalls in bereits bestehende Altbauten untergebracht, die anschließend im Inneren umgebaut wurden, doch erfolgten überwiegend behutsame Eingriffe in die vorhandene Altbausubstanz.

Das von Oswald Mathias Ungers entworfene Ikonenmuseum am südlichen Mainufer ist dafür ein gutes Beispiel (**Abb. 119**). Es wurde 1990 als Dependance des Museums für Kunsthandwerk im Deutschordenshaus eröffnet. Die Idee, in dem denkmalgeschützten Gebäude ein neues Museum für die von Jörgen Schmidt-Voigt gestiftete Sammlung von russisch-orthodoxen Ikonen unterzubringen, geht auf den Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann zurück.³⁵⁹ Ungers hatte mehr als zwei Jahrzehnte zuvor bereits den Wiederaufbau des im Krieg zerstörten Gebäudes geleistet, das bis Anfang des 19. Jahrhunderts als Sitz des Deutschen Ritterordens diente und nach dem Wiederaufbau unter anderem das Amt für Wissenschaft und Kunst der Stadt Frankfurt beherbergte. Die barocke Dreiflügelanlage am Sachsenhäuser Mainufer nahe der Alten Brücke, deren äußeres Erscheinungsbild durch den Wechsel aus rotem Mainsandstein und in hellem Gelb gehaltenen Putzflächen bestimmt ist, war

359 Vgl. Hoffmann 2009, S. 76.



Abbildung 119. Deutschordenshaus mit Ikonenmuseum Frankfurt, Ansicht von Westen

1715 über den Fundamenten einer gotischen Anlage errichtet worden.³⁶⁰ Im Zweiten Weltkrieg wurde die Anlage mitsamt der angrenzenden Deutschordenskirche stark beschädigt. In den Jahren 1963–1965 erfolgte ein veränderter Wiederaufbau durch Ungers, bei dem die Straßenfront der Anlage rekonstruiert und das Innere in vereinfachten, modernen Formen wieder errichtet wurde.

Für das ehemalige Refektorium des Klosters, das zuvor der Ausstellung antiker Funde gedient hatte, errichtete der Kölner Architekt ab 1988 im Rahmen des Auftrags zur Einrichtung eines Ikonenmuseums eine völlig neue Innenraumkonzeption, die sich deutlich an das gestalterische Prinzip des Architekturmuseums anlehnt. Die neue Museumsnutzung erschließt sich erst beim Betreten des zwischen Kloster und Kirche gelegenen barocken Eingangsportals der Anlage, die von außen aufgrund denkmalpflegerischer Bestimmungen keinerlei bauliche Veränderungen erfuhr. Doch auch im Inneren sah man lediglich geringfügige architektonische Eingriffe in den Bestand vor³⁶¹ – zumal die Entfaltungsmöglichkeiten des Architekten durch die räumlich begrenzte, denkmalgeschützte Raumschale ohnehin sehr eingeschränkt waren. Die Idee des Architekten sah vor diesem Hintergrund das auch schon beim Bau des Deutschen Architekturmuseums angewandte »Haus

³⁶⁰ Zur Geschichte des Deutschordenshauses vgl. Hoffmann 2009, S. 77–78; vgl. auch Sommer 1991, S. 35, sowie Klötzer 1985a, S. 145.

³⁶¹ Vgl. Sommer 1991, S. 35.



Abbildung 120. Ikonenmuseum, Ansicht des Ausstellungsraums

im Haus«-Konzept vor, das hier allerdings in einer deutlich verkleinerten Version realisiert wurde (**Abb. 120**). Ungers stellt eine sechs Achsen umfassende Loggia als eigenständiges Architekturelement in den Raum, welche die hohe Halle des ehemaligen Refektoriums auf halber Höhe teilt und auf diese Weise auf zwei Ebenen Ausstellungsflächen schafft. Die aus Stahlteilen konstruierte Empore teilt den ursprünglichen Raum des Refektoriums der Länge nach, sodass sich der Schweizer Ar-

chitekturkritiker Pierre-Alain Croset an das hohe Mittelschiff eines Kirchenraumes erinnert fühlte, der »von einer Reihe seitlicher ›Kapellen‹ flankiert wird.«³⁶² Auch die indirekte Beleuchtung des Raumes, insbesondere die als Zwischenebene durch ein Lichtband abgesetzte Empore, rufe Erinnerungen an einen Sakralraum hervor. Auch wenn sich die »sakrale« Wirkung angesichts der überschaubaren Größe des Raumes kaum angemessen entfalten kann, der Rückgriff auf Formen der sakralen Architektur überrascht nicht angesichts der bereits im DAM angewandten althergebrachten Würdeformen wie Baldachin und Kuppelraum, die Ungers zur Auszeichnung der jeweiligen Architekturteile verwendete. Der Einbau einer selbstständigen Konstruktion als »Haus im Haus« schien angesichts der geringen Nutzfläche für den Architekten die geeignete Möglichkeit zur Umwandlung eines ehemaligen Klosters in ein Museum zu sein. Die zweigeschossige Loggia ermöglichte nicht nur eine Vergrößerung der Ausstellungsfläche, sondern schuf innerhalb der hohen Halle auch eine kleinteiligere Raumaufteilung, die mehr der Maßstäblichkeit der Ausstellungsobjekte entsprach.³⁶³

In die Planung zum Umbau des Klosters wurde außerdem ein Teil des ehemaligen Kreuzgangs einbezogen, den Ungers zu einem Foyer für das neue Museum umgestaltete. Die Arkadenbögen des Westflügels erhielten auf Anregung der Denkmalpflege eine Verglasung, ebenso wie die nicht zum Museumsbereich gehörigen Arkaden des Nord- und Ostflügels des Kreuzgangs, um wieder das ehemals einheitliche Bild zu erzielen, das durch Kriegsschäden und Wiederaufbau verloren gegangen war.³⁶⁴ Wie im Architekturmuseum sind auch hier alle Elemente der Innenausstattung auf ein Quadratraster und die weiße Farbgebung abgestimmt – von der Kassentheke im Foyer über die dahinter liegende Regalwand bis hin zu den Bodenbelägen und den Vitrinen in den Schauräumen. Die rationalistische Formensprache des Architekten schafft einen bewussten Gegensatz zur historischen Architektur des Altbaus, dessen roter Sandstein sich deutlich von dem Weiß der neuen Architektur abhebt. Gleichzeitig nimmt sie sich jedoch optisch stark zurück, um den roten Sandstein als den vorgegebenen, historischen Bezug für die neue Architektur zur Geltung kommen zu lassen. Die Verwendung von Gegensätzen in der Architektur, die für Robert Venturi substantiell für eine widersprüchliche und demnach postmoderne Architektur sind, ist hier exemplarisch und doch äußerst zurückhaltend verwirklicht. Die modernen Einbauten des Architekten vermeiden jegliche Konfrontation mit der bestehenden Bausubstanz und gehen als eigenständige Innenarchitektur »eine Synthese mit der bestehenden Substanz«³⁶⁵ ein. Zugleich beabsichtigte Ungers mit seiner reduzierten Formensprache und dem weitgehenden

362 Croset 1991, S. 66.

363 Vgl. Lampugnani 1990, S. 97.

364 Vgl. Sommer 1991, S. 38.

365 Lampugnani 1990, S. 97; Ungers sah in seinem neuen Raumkonzept »eine authentische Interpretation des bestehenden Bauegefüges und dessen Transformation in eine neue Raumsequenz«. Ungers 1991b.

Verzicht auf jegliches Ornament, in erster Linie die Wirkung der kleinformatischen Exponate zur Geltung zu bringen.³⁶⁶

Im Gegensatz zum Film- und Architekturmuseum stellt der nur vier Jahre später erfolgte Umbau des Deutschordenshauses einen wesentlich subtileren Umgang mit dem Altbau dar. Da bei dem Gebäude keine Entkernung, sondern lediglich Änderungen im Inneren vorgenommen wurden und die denkmalpflegerischen Bestimmungen Eingriffe in die bestehende Bausubstanz weitgehend ausschlossen, sah sich der Architekt hier zwangsläufig in größerer Abhängigkeit von der vorhandenen Architektur als es bei den entkernten Villen des Film- und des Architekturmuseums der Fall gewesen ist. So entsteht auch im Inneren ein spannungsreicher Raum, dessen neue Elemente eindrucksvoll mit den historischen Teilen kontrastieren und diese in ihrer Bedeutung hervorheben. Das Äußere dagegen durfte nicht verändert werden, sodass Authentizität und Identität des historischen Bauwerks erhalten blieben. Auf der anderen Seite weist von außen nichts auf die neue Nutzung des ehemaligen Klosters hin, sodass das zeitgenössische Element in den Hintergrund tritt und als neue Architektur nicht zur Geltung gelangt.

Das im Rotschild-Palais untergebrachte Jüdische Museum (**Abb. 121**), das auf der nördlichen Mainseite in direkter Sichtbeziehung zum Deutschen Architektur- und Filmmuseum liegt, gehört ebenso wie das Ikonenmuseum zu den in den achtziger Jahren realisierten Kulturbauten, bei denen lediglich behutsame Eingriffe in die vorhandene Altbausubstanz erfolgten. Anders als das Ikonenmuseum und die anderen Museen fügt sich das Jüdische Museum sogar zum Teil unter Wahrung bestehender Raumfolgen in den vorhandenen Baukörper. Zu unterscheiden sind dabei jedoch die unterschiedlichen Voraussetzungen der beiden ursprünglich als repräsentative Wohnhäuser erbauten und nach dem Krieg nur notdürftig wiederhergestellten Gebäude.³⁶⁷ Der historische Bau besteht aus zwei zusammenhängenden ehemaligen Patrizierhäusern, die der Architekt Johann Friedrich Hess 1820/1821 im klassizistischen Stil entworfen hat. Das bereits seit 1972 unter Denkmalschutz stehende Haus Untermainkai Nr. 15, das eigentliche Rothschild-Palais, stellt nicht nur ein bedeutendes Beispiel der klassizistischen Baukunst dar, sondern auch ein bemerkenswertes Zeugnis einer jüdischen Bankiersfamilie in Frankfurt. Der mit einem flachen Satteldach gedeckte, dreigeschossige Bau weist im Gegensatz zu seinem östlichen Nachbarn eine wesentlich reichere Fassadengestaltung auf und hatte trotz Kriegsschäden sein großzügiges Raumgefüge und einen Teil seiner ursprünglichen Ausstattung bewahren können.³⁶⁸ Das repräsentative Wohnhaus, das Hess

366 An deren Präsentation im neutralen Rahmen des Ungerschen Raumes wurde durchaus auch Kritik laut, die sich darauf bezog, dass die Ikonen ohne Hinweis auf ihr religiöses Umfeld als reine Kunstobjekte präsentiert würden. Vgl. Jaeger 1990b, S. 105.

367 Zur Geschichte des Rotschild-Palais vgl. Heuberger/Wachten 1997, S. 7–9, sowie Bartetzko 1990a.

368 Zur Architektur und Baugeschichte von Haus Nr. 15 vgl. Hils 1989, S. 30. Von den Repräsentationsräumen haben drei Salons (sog. Rauchsalon, Musiksalon und kleiner Salon) noch ihre ursprüngliche Ausstattung bewahrt. »Diese drei Räume sind das einzige in



Abbildung 121. Rothschild- Palais, Untermainkai 15

ursprünglich für den jüdischen Handelsmann und Bankier Josef Isaak Speyer errichtet hatte, ging erst 1846 in den Besitz des Barons Mayer Carl von Rothschild über, der es in den folgenden Jahren durch den Architekten Friedrich Rumpf um fünf Achsen nach Westen erweitern und durch Erker und Zwerchhäuser bereichern ließ.³⁶⁹ Im Inneren wurde es einer umfassenden Umgestaltung in historistischen Formen unterzogen. 1895 wurde das Haus Nr. 15 zur Nutzung als »Freiherrlich Carl

Frankfurt noch erhaltene Zeugnis für den typischen Lebensstil der Familie Rothschild«. Heuberger/Wachten 1997, S. 8.

³⁶⁹ Vgl. Hils 1989, S. 30.



Abbildung 122. Haus Untermainkai 14, Fassadenansicht, 1983

von Rothschild'sche öffentliche Bibliothek« bestimmt.³⁷⁰ Später erwarb die Familie Rothschild auch das östlich daran anschließende Haus Nr. 14 (**Abb. 122**), um die Bibliothek zu erweitern.³⁷¹ Dieses dreistöckige Gebäude, das Hess auf eigene Kosten errichtet hatte und bereits 1823 an den Staatsrat Simon Moritz von Bethmann verkaufte, zählt mit seiner klaren, an der klassischen Antike orientierten Formensprache ebenfalls zu den qualitativsten Beispielen des Frankfurter Klassizismus. Aufgrund des eigenen Kostenaufwandes war dieses Haus jedoch wesentlich schlichter gestaltet – sowohl was die Fassade als auch den Innenraum anbelangt.³⁷² Die ursprüngliche Ausstattung war im Krieg verloren gegangen, zudem war die Raumaufteilung durch nachträgliche Veränderungen unübersichtlich geworden und für die Museumsnutzung erwies sie sich als unbrauchbar.³⁷³

370 Vgl. Heuberger/Wachten 1997, S. 8.

371 Nachdem die Rothschilds auch das Haus Nr. 14 erworben hatten, übergaben sie die Bauten im Jahr 1928 der Stadt Frankfurt. In der Nachkriegszeit diente der aus zwei Bauwerken bestehende Komplex als Zentralgebäude der Stadt- und Universitätsbibliothek, danach als Dependence des Historischen Museums. Vgl. Bartetzko 1990a, S. 47.

372 Zur Architektur und Baugeschichte von Haus Nr. 14 vgl. Hils 1989, S. 29 f.

373 Vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1984, S. 41.

Die innere Umgestaltung zu einem Museum oblag dem Darmstädter Architekten Ante Josip von Kostelac (*1937), den das Hochbauamt auf Anregung des Landeskonservators beauftragt hatte.³⁷⁴ Das Museum wurde am 9. November 1988, fünfzig Jahre nach der sogenannten Reichspogromnacht, als erstes jüdisches Museum in der Bundesrepublik Deutschland eröffnet.

Bereits 1980 wurden erste Pläne zur Errichtung eines Jüdischen Museums im sogenannten Rothschild-Palais formuliert. Zu diesem Zeitpunkt war man sich der Mängel der historischen Bausubstanz noch nicht bewusst.³⁷⁵ Beim Umbau des denkmalgeschützten Gebäudes schloss Landeskonservator Gottfried Kiesow von Anfang an eine Auskernung sowie jegliche Änderungen, die das historische Raumgefüge im Inneren und dessen Ausstattung sowie das äußere Erscheinungsbild verändern würden, aus.³⁷⁶ Auch nachdem die Bauarbeiten bereits begonnen hatten und man erkannt hatte, dass beim Umbau des historischen Palais aufgrund statischer Mängel und konstruktiver Schäden umfangreiche Sanierungsarbeiten notwendig waren – vor allem was die Verstärkung von Wänden und Decken anbelangte –, galt die strikte Erhaltung des ursprünglichen Zustandes als oberstes Gebot.³⁷⁷ Anders als Bofinger und Ungers hatte sich Ante Josip von Kostelac als Architekt des Jüdischen Museums in Bezug auf den Umbau des historischen Bestandes äußerst strengen Auflagen der Denkmalschutzbehörde zu unterwerfen. Der Denkmalschutz bezog sich nicht nur auf die von außen sichtbaren Merkmale der Häuser als Bauensemble, sondern auch auf das gesamte Palais als Einzeldenkmal und seine historischen Räume. Den baulichen Maßnahmen zur Erhöhung der Deckentragfähigkeit stimmte der Landeskonservator zwar zu, doch forderte er die Wiederherstellung der Innenausstattung in der alten Form sowie die Restaurierung sämtlicher Fassaden.³⁷⁸ Der weniger reich gestaltete und im Inneren kleinteiligere Nachbarbau, der ebenfalls erhebliche bauliche Schäden aufwies, sollte dagegen durch tiefgreifende Umbauten für Dauer- und Wechsausstellungen des künftigen Museums nutzbar gemacht werden.

2014–2019 hat das Jüdische Museum Frankfurt eine inhaltliche sowie bauliche Erweiterung erfahren.³⁷⁹ Neben der Errichtung eines auf nördlicher Seite angrenzenden Erweiterungsgebäudes mit neuem Eingangsbereich nahm das beauftragte Büro *Staab Architekten* auch eine Neustrukturierung der beiden Palais vor. Dabei wurde nicht nur das (post)moderne Glasdach des rückwärtigen Treppenturms ent-

374 Vgl. Burgard 1984, S. 29.

375 Vgl. Jaeger 1989, S. 1478.

376 Vgl. Burgard 1984, S. 32.

377 Vgl. ebd., S. 29. Mit Beginn der Bauarbeiten im Sommer 1985, während der die Bausubstanz näher begutachtet werden konnte, wurden »teilweise erschreckende bauliche Missstände aufgedeckt«, die weitere denkmalpflegerische Maßnahmen nötig machten. Silz 1989, S. 40.

378 Vgl. Silz 1989, S. 38–39; vgl. auch Bartetzko 1990a, S. 47.

379 Aus einem zweistufigen, nichtoffenen Wettbewerb ging der Entwurf des Berliner Büros *Staab Architekten* hervor. Vgl. Pressemitteilung 2013.

fernt. Da das Museum eine völlig neue Dauerausstellung konzipiert hat und darüber hinaus Änderungen der Raumnutzungen geplant waren, wurde auch das Innere von Einbauten befreit. Das Werk von Kostelacs, insbesondere das markante Foyer, ist auf diese Weise verschwunden. Allein der Erhalt und die denkmalpflegerische Instandsetzung des gesamten Dachgeschosses sollten in Abstimmung mit der Denkmalpflege erfolgen, um das Werk des Architekten zu würdigen.³⁸⁰

Anders als die anderen im Rahmen des Museumsufers realisierten Kulturbauten, die sich entweder als Annexe bereits bestehenden Gebäuden anfügten oder wie im Falle von Film- und Architekturmuseum mittels totaler Entkernung einem historischen Bau einfügten, bedeutete der Umbau des Jüdischen Museum durch von Kostelac angesichts der denkmalpflegerischen Auflagen sowie der unterschiedlichen Voraussetzungen hinsichtlich des Erhaltungszustandes der Häuser eine wesentlich komplexere Aufgabe. Während im eigentlichen Rothschild-Palais die Restaurierung der Innenräume erfolgte, die der Architekt durch neue Vitrinen ergänzte, bot das Haus Nr. 14 aufgrund einer teilweisen Entkernung größeren gestalterischen Freiraum. Während das Kellergeschoss unverändert blieb, wurden in den übrigen drei Geschossen alle nichttragenden Wände abgebrochen und mit neu gestalteten Einbauten und Räumen versehen.³⁸¹ Dass von Kostelac nicht von Anfang an eine solche eher »umsichtige Vorgehensweise« bezüglich der Altbausubstanz beabsichtigte, verdeutlicht sein erster, nicht ausgeführter Entwurf von Januar 1982, der eine große zentrale Treppe vorsah (**Abb. 123**), welche ähnlich der von Hans Döllgast beim Wiederaufbau der Münchener Pinakothek konzipierten Treppe die beiden miteinander verbundenen Häuser auf der gesamten Längsachse bis ins Obergeschoss durchstoßen hätte.³⁸²

Entsprechend der denkmalpflegerischen Vorgaben, die insbesondere im eigentlichen Rothschild-Palais eine Erhaltung bzw. Wiederherstellung der historischen Raumgliederung vorsahen, fügte der Architekt im später realisierten Entwurf lediglich das Foyer und die darüber liegenden Flächen als neue Raumgitterstruktur in Haus Nr. 14 ein (**Abb. 124**). In diesem Zusammenhang wurde auch der Eingang von der Westseite des Rothschild-Palais an die Straßenfront von Haus Nr. 14 verlegt, der als neuer Eingangsbereich des Museums dienen sollte. Im Inneren des Foyers beherrschte ein weißes, nach oben geöffnetes Vierstützengebilde über quadratischem Grundriss den Raumeindruck, das über zwei Stockwerke reichte und stark an ähnliche auf vier Stützen gründende Konstruktionen im Film- und Architekturmuseum erinnerte, insbesondere an Ungers' baldachinartigen Vier-Säulen-Saal im Auditorium des Deutschen Architekturmuseums. Im Foyer des Jüdischen Museums war das Gebilde aus vier schlanken freistehenden Vierkantpfeilern, dessen Raster sich in markantem Schwarz-Weiß-Kontrast im Fußboden fortsetzte, als verkleinerte Variante des »Haus im Haus«-Motivs eingestellt, das mit seinen skulptural ge-

380 Staab Architekten 2017.

381 Vgl. Jahrbuch für Architektur 1984a, S. 145.

382 Vgl. Cook 1989, S. 78.

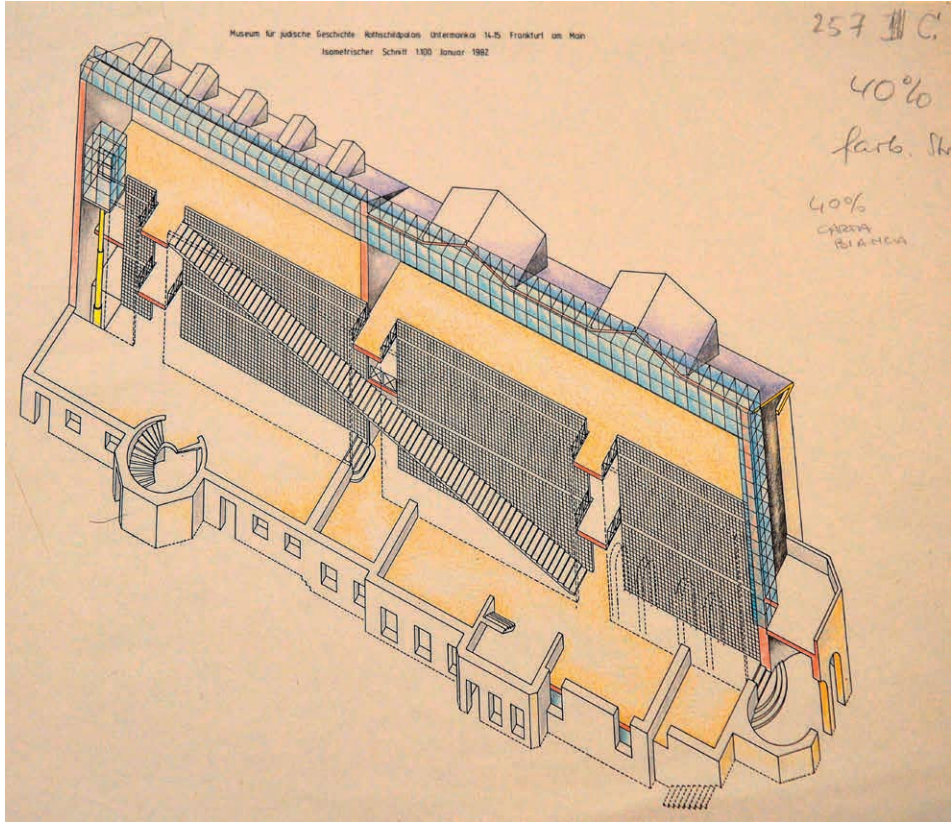


Abbildung 123. Ante Josip von Kostelac, Entwurf für das Jüdische Museum, 1982

stalteten Kapitellen aus Stahl und Glas unter der Hallendecke, die zugleich als Beleuchtungsquellen dienten, bis ins erste Obergeschoss reichte (**Abb. 125**).³⁸³ Eines der vier Kapitelle symbolisierte einen siebenarmigen Leuchter als wichtiges Bildmotiv der jüdisch religiösen Kunst.

Wie im Architekturmuseum trug das weiße Raster des Vierstützengebildes zur gesamten Gliederung des Raumes bei und verriet eine gleichermaßen am Rationalismus orientierte Architekturauffassung, die von Kostelac erstmals bei seinem 1978 errichteten Haus in Malchen unweit von Darmstadt konsequent verfolgte.³⁸⁴ Dessen fließende Räume erinnern stark an das nur wenige Jahre später gestaltete Foyer im jüdischen Museum, wo von Kostelac innerhalb der Hülle des ehemaligen Wohnhauses einen großzügig wirkenden Raum schuf, in den durch die offene Raumgitterstruktur von allen Seiten helles Tageslicht einfallen konnte. Auch

³⁸³ Vgl. Jaeger 1989, S. 1479.

³⁸⁴ Zum Haus Malchen vgl. Sack 1978.



Abbildung 124. Jüdisches Museum, Ansicht des Foyers, um 1989

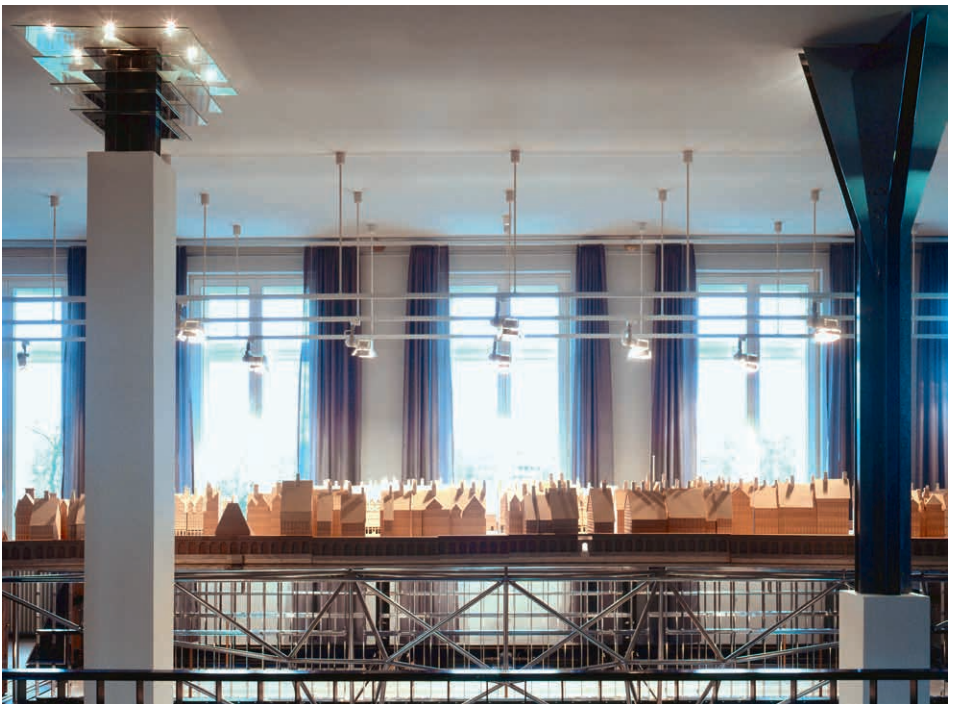


Abbildung 125. Jüdisches Museum, Blick auf das Modell der Judengasse im 1. OG, um 1989

in Malchen dringt von allen Seiten Licht in den durch zwei Geschosse gegliederten Raum, in dem ebenfalls schlanke Säulen über quadratischem Grundriss aufgestellt sind. Während man in der Baldachin-Konstruktion erneut einen postmodernen Bezug auf den architektonischen Archetyp einer überdachten Kultstätte sehen kann, so verstand der Architekt sein Vierstützenmodell im Foyer des Jüdischen Museums, Bartetzko zufolge, doch in erster Linie als »Zitat des Foyers der einstigen Frankfurter Stadtbibliothek«³⁸⁵, welche die Familie Rothschild seit der Jahrhundertwende in den Räumlichkeiten des klassizistischen Palais untergebracht hatte. Als repräsentatives zweigeschossiges Foyer, mit betont edlen Materialien wie schwarzem Marmor, Messing und Glas ausgestattet, sollte es auf die ehemalige Nutzung des bürgerlichen Wohnhauses als Rothschild'sche öffentliche Bibliothek verweisen. Direkt über dem Eingang brachte von Kostelac ein vorspringendes, metallenes Gerüst an, welches das über dem Foyer hängende Modell der Frankfurter Judengasse stützen sollte und den Architekturkritiker Dieter Bartetzko mit seiner tetragonalen Form an den Konstruktivismus der zwanziger Jahre denken ließ.³⁸⁶ Insbesondere im oberen Geschoss war der Darmstädter Architekt auch für die Gestaltung der Ausstellungsräume verantwortlich, für deren Ausstattung er unterschiedliche Materialien und Formen in zum Teil spannungsvollen Kontrasten miteinander kombinierte. Neben wertvollen Materialien kamen etwa einfache Elemente wie rohe Stahlplatten zur Anwendung,³⁸⁷ während die neutral gehaltenen Wände der Inszenierung der unterschiedlichen Ausstattungselemente wie Treppen, Vitrinen und Leuchten dienen sollten. Subtil machte der Architekt auf den Unterschied der bestehenden, historischen Hülle und den neu eingefügten Räumen aufmerksam, indem er etwa den modernen, grau gestrichenen Fußboden von der historischen Wand durch eine deutliche Schattenfuge trennte.³⁸⁸

Obwohl sich von Kostelac wie die Architekten Ungers und Bofinger gegen eine Kategorisierung seines Gebäudes als postmoderne Architektur wehrte,³⁸⁹ versuchte er doch mit sparsamsten Mitteln die Erinnerungen an architektonische Traditionen wachzuhalten. Seine deutlich am Rationalismus orientierte Architektursprache, die sich vor allem der Moderne verpflichtet fühlt und auf den Gesetzmäßigkeiten der Geometrie beruht, schließt dabei keinesfalls aus, auf historische Zitate zurück-

385 Bartetzko 1990a, S. 48; vgl. hierzu auch Von Kostelac 1989, S. 51: »So wurde der Empfang des bürgerlichen Wohnhauses im Sinne der von Johann Christian Friedrich Hess ebenfalls erbauten Stadtbibliothek zu einem repräsentativen dreigeschossigen Foyer erweitert«.

386 Vgl. Bartetzko 1990a, S. 48.

387 Vgl. Jaeger 1989, S. 1479.

388 Vgl. Cook 1989, S. 82.

389 Kostelac: »Vielleicht hätte es nahe gelegen, sich bei der Sanierung und Ergänzung eines klassizistischen Gebäudes des Vokabulars der Postmoderne zu bedienen. Jedoch die konzeptuelle Kreativität bestimmt unsere Arbeit: der Reichtum an poetischer und formaler Erfüllung als Bausteine schöpferischer Kommunikation zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Nicht zuletzt ist es das, was die Suche nach Traditionen, verlorenen wie inaktiven, niemals museal erscheinen lässt.« Von Kostelac 1989, S. 51.

zugreifen oder den Unterschied zwischen neuer und alter Architektur bewusst hervorzuheben. Bei Ante Josip von Kostelac war es gerade diese Spannung zwischen Alt und Neu und deren Umsetzung in ein stark auf Bildhaftigkeit ausgerichtetes Design, das mit luxuriösen, häufig in Szene gesetzten Details, wie man sie von Holleins frühen Ladenarchitekturen kennt, aufgewertet wurde, was den Bau als postmodern auszeichnete und ihn von einem rein funktionalen Gebäude der Moderne unterschied. Die Gestaltung der Eingangshalle mit ihrem Spiel aus unterschiedlichen Materialien und den Verweisen auf Antike und Klassizismus sowie Konstruktivismus verleitete Bartetzko gar zu der etwas überzogenen Behauptung, das Foyer sei »vollkommen der postmodernen Zitier- und Dekorierlust verpflichtet.«³⁹⁰ Das durchaus kunstvolle und bis ins kleinste Detail inszenierte Design geriet dabei am häufigsten in die Kritik, da es der inhaltlichen Ausrichtung des Jüdischen Museums und der ernsthaften Auseinandersetzung mit der Jüdischen Vergangenheit nicht vollends angemessen schien.³⁹¹

Im Allgemeinen erfuhr die Neugestaltung jedoch Anerkennung – vor allem mit Blick auf den weitaus radikaleren Umgang mit dem Altbestand am gegenüberliegenden Mainufer, wo etwa bei der Villa des Filmmuseums ganze Fassaden abgebrochen wurden. Der Außenbau des Jüdischen Museums erfuhr wie das Deutschordenshaus abgesehen von dem neuen Haupteingang des Hauses Nr. 14 und einem neuen Treppenturm mit gläserner Krone (Abb. 126), der die Rückseite des historischen Gebäudes durchstößt, keinerlei Veränderungen. Nichts ließ auf eine umfassende Umgestaltung schließen – anders als bei Bofinger und Ungers, deren Entwürfe einerseits mit einem bildhaften Kinoeingang, andererseits mit einer markanten Sandsteinarkade als Entrée auf die zeitgenössische Architektur und die neue Funktion der historischen Mietsvillen verweisen.

Das Werk von Bofinger existiert heute nicht mehr und auch das Werk von Kostelacs hat in jüngster Zeit tiefgreifende Ver-



Abbildung 126. Jüdisches Museum, Ansicht des Treppenhauses von außen, um 1989

³⁹⁰ Bartetzko 1990a, S. 48.

³⁹¹ Vgl. Jaeger 1989, S. 1479, sowie Bartetzko 1990a, S. 48: »Die Pracht der Innenarchitektur und -dekoration, die kostbaren Materialien der Ausstattung und der inszenatorisch verstärkte Glanz erlesener Exponate vereinigen sich zu einer Art unmerklicher zweiter Botschaft [...]. In ihr erscheint die Geschichte der Juden nicht als jene von – meist kurzen – Ruhepausen unterbrochene Abfolge von Unterdrückung, Hass und Verfolgung, sondern als Geborgenheit schenkendes Miteinander in relativem Wohlstand.«

änderungen erfahren. Weniger ist es jedoch die postmoderne Architektur, die scheinbar nicht mehr den heutigen funktionellen Anforderungen an ein Museum entspricht, als vielmehr der bereits Jahrhunderte überdauernde Altbau, bei dem von Anfang an gewiss war, dass er den Bedingungen eines öffentlichen Kulturbaus nie in vollem Umfang entsprechen würde wie es etwa ein Neubau getan hätte. Die Idee, im Altbau eines historischen Miethauses ein Museum unterzubringen, war nicht die geeignetste Lösung, jedoch bedeutete die Umwidmung die Rettung für die zum Teil vom Abriss bedrohten Gründerzeitvillen und die endgültige Wende von der Stadtzerstörung zur Stadterhaltung.

Zusammenfassung: Das entkernte Gebäude als postmoderne Strategie

Anhand der Umbauten für das Deutsche Architekturmuseum und das Deutsche Filmmuseum ist deutlich geworden, dass es sich bei der jeweiligen Entwurfsstrategie der Architekten im Umgang mit der entkernten Villa nicht um einen rücksichtsvollen Eingriff handeln kann. Auch wenn die Strategie der Entkernung zunächst zur Bewahrung der äußeren Hüllen der Altbauten beiträgt, so erhält sie von der alten denkmalgeschützten Substanz doch kaum etwas. Der Vorgang des Umbaus bedeutete damit zugleich einen Verlust, denn nicht nur historische Interieurs wurden entfernt, sondern auch Fassaden zum Teil abgebrochen oder vereinfacht und die einstigen Gärten mit neuer Architektur überbaut. Die Architekten arrangierten sich zwar mit den »Zwängen« der vorgegebenen Altbausubstanz und nahmen hinsichtlich der Gestaltung vor allem auch am Außenbau Bezug zum Vorgegebenen – sei es die Berücksichtigung des vorhandenen Grüns und eine auf dem Altbau basierende klassizistische Auffassung bei Ungers oder die Aufnahme topografischer Bedingungen bei Bofinger –, doch zum großen Teil vernachlässigten sie den historischen Bestand zu Gunsten einer autonomen postmodernen Architektur, die im Inneren der Gebäude zur vollen Entfaltung kommen sollte. Auf der anderen Seite machten es der Erhalt der Altbausubstanz und die anschließende totale Auskernung überhaupt erst möglich, dass insbesondere Ungers seine Vorstellungen von Architektur anhand einer umgebauten Villa darlegen und seine seit Jahren verfolgte Theorie endlich auch in der Praxis einem breiterem Publikum demonstrieren konnte. In einem vollständigen Neubau wäre die Idee eines »Haus im Haus« kaum so wirkungsvoll zum Ausdruck gelangt wie in dem Umbau eines bereits bestehenden Gebäudes, in dessen historische Hülle der Architekt ein modernes Gehäuse einsetzen konnte. Die Auskernung selbst wird damit zum Thema der räumlichen Auseinandersetzung gemacht und als gedankliches Konstrukt bis ins Innere des Hauses weitergeführt.

Der Erhalt der für das südliche Mainufer so charakteristischen Villen und der – wenn auch erzwungene – Umgang der Architekten mit der vorhandenen Substanz bedeutete zugleich, dass die Ideen der Postmoderne zur Berücksichtigung der Historie auch am Mainufer Eingang gefunden hatten. Im Gegensatz zur *tabula rasa*-Mentalität der beiden vorigen Jahrzehnte bedeutete der grundsätzliche Erhalt der Gründerzeitvillen am Schaumainkai einen großen Schritt in Richtung einer moder-

nen Architektur, die die Historie des Ortes respektiert und historische Strukturen als Grundlage für stadtplanerische Entwicklungen anerkennt. Der Umbau zu Museumszwecken rettete die äußeren Hüllen der Altbauten und zugleich das für die Stadt Frankfurt identitätsstiftende Erscheinungsbild am Schaumainkai. Die Schaufassaden der beiden historischen Gebäude wurden nicht nur sorgfältig restauriert, sondern auch mit neuen Vorbauten versehen, die den Altbau deutlich als zeitgenössische Architektur kennzeichnen und im Falle des Filmmuseums auch nicht mit dem historischen Gebäude in Konkurrenz treten. Bei beiden Museen jedoch verrät der Eingang, mit dem das neue Innere die alte Hülle des Hauses durchbricht, bereits auf der Außenseite etwas vom neuen Inhalt. Diese Kombination aus Alt und Neu, welche die Postmoderne als eine die Historie berücksichtigende Architektur auszeichnen, ist prägend für den Entwurf beider Architekten.³⁹²

Die Strategie des entkernten Gebäudes ist fraglos durch einen radikalen Umgang mit der historischen Substanz bestimmt. Ähnlich wie der Umgang mit Denkmälern in den sechziger und siebziger Jahren, als Neubauten ohne Rücksicht auf den historischen Kontext in alte Stadtzentren gesetzt wurden, und zu demjenigen in der heutigen Zeit, in der verlorene Baudenkmale durch täuschend echte Rekonstruktionen und teils mit falschen Proportionen wiederhergestellt werden,³⁹³ kann auch dieser nicht als geeigneter Lösungsansatz im Sinne der Denkmalpflege gelten. Film- und Architekturmuseum stehen jedoch beispielhaft für eine gelungene Architektur der Postmoderne, die sich jene Strategie des entkernten Gebäudes zu nutzen macht, um die zeitgemäße und durchdachte Auseinandersetzung mit einer historischen Villa bei gleichzeitigem Erhalt vor Augen zu führen.

Die Voraussetzungen beim Umbau für das Jüdische Museum und das Ikonenmuseum, der sich lediglich auf den Innenraum beschränkte, waren andere als bei Film- und Architekturmuseum, die aufgrund der totalen Auskernung größtmöglichen gestalterischen Freiraum boten. Sowohl bei der Umgestaltung des ehemaligen Refektoriums im Ikonenmuseum als auch im Jüdischen Museum hatte sich der jeweilige Architekt an die vorgegebenen Bedingungen des Altbaus zu halten. Ungers' Eingriff in das Deutschordenshaus war sicherlich die behutsamste architektonische

392 Sowohl Bofinger als auch Ungers wehrten sich gegen die Zuschreibung zur Postmoderne: Dass Ungers der Postmoderne zugerechnet werde, sei ihm zufolge »das Problem einer kunsthistorischen Betrachtung der Architektur, die es sich sehr einfach macht, indem sie einen Begriff gefunden hat, unter dessen Riesenmantel, der dann Pluralismus oder sonstwie heißt, sie mittlerweile alles unterbringen kann, was überhaupt noch an Architektur gemacht wird.« Ungers zit. n. Höynck 1984; auch Bofinger distanzierte sich bewusst von einer Postmoderne, wie sie etwa Hollein am MMK in Frankfurt praktiziert habe. Gleichzeitig bezeichnete er es durchaus als die Aufnahme eines »postmodernen Zeitgeistes«, wenn moderne Architektur mit alter Substanz in Dialog trete – so geschehen beim DAM und beim Filmmuseum, auch wenn Bofinger beide nicht als postmoderne Bauten verstanden wissen möchte. Bofinger, mdl. 2016.

393 Etwa das barocke Palais Thurn und Taxis in Frankfurt, das 1944 bei Bombenangriffen beschädigt und 2004–2009 mit verändertem Grundriss und in einer verkleinerten Version »rekonstruiert« wurde.

Intervention, die ein historischer Bau in Frankfurt bei der Umnutzung in ein Museum erfuhr. Ohne Änderungen am äußeren Erscheinungsbild vorzunehmen und mit nur geringfügigen Eingriffen im Inneren des Klosters, die das alte Raumgefüge jedoch nicht tangierten, gestaltete der Architekt hier lediglich einen neuen Eingangsbereich sowie eine neue emporenartige Konstruktion als Ausstellungsraum. Bei der Errichtung des Jüdischen Museums erfuhr das eigentliche Rothschild-Palais hinsichtlich seines ursprünglichen Raumgefüges ebenfalls kaum Veränderungen, doch das von Johann Friedrich Hess errichtete klassizistische Nachbargebäude wurde zwecks Umwidmung teilweise entkernt, um das Konzept einer zweigeschossigen Halle im Inneren umzusetzen. Im ersten Entwurf hatte von Kostelac gar einen Umbau des Rothschild-Palais vorgesehen, der zu einer vollständigen Umgestaltung des Inneren geführt hätte. Der Denkmalschutz hat umfassende Umbaumaßnahmen beim Rothschild-Palais und Deutschordenshaus sowie eine vollständige Zerstörung der beiden Villen am Schaumainkai verhindern können. Elementar bei all den genannten Projekten jedoch war die Tatsache, dass alle Architekten – ob gewollt oder nicht – sich mit dem historischen Bau auseinandergesetzt und eine Lösung gefunden haben, welche mittels eines »Haus im Haus«-Konzepts das historische und demnach für den jeweiligen Ort identitätsstiftende Erscheinungsbild des Altbaus weitgehend erhalten und – im Falle von Film-, Architektur- und Jüdischem Museum – unter Berücksichtigung der historischen Architektur das Alte mit zeitgenössischen Elementen ergänzt hat.

4.2.2 Ergänzendes Bauen: Anpassung oder Kontrast?

Die Erweiterungen für Liebieghaus und Städel und für das Museum für Vor- und Frühgeschichte

Einen gänzlich anderen Umgang mit bestehender Altbausubstanz als die vorigen Objekte zeigen die Annexbauten, die Ende der achtziger Jahre für Städel und Liebieghaus sowie für das zum Museum für Vor- und Frühgeschichte umgebaute Karmeliterkloster entworfen wurden. Anders als bei den Museen für Film und Architektur, die in entkernten Gründerzeitvillen untergebracht wurden, handelt es sich hierbei um vollständige Neubauten, die jedoch mit ihren jeweiligen historischen Vorgängerbauten eine direkte und damit integrative Verbindung von Alt und Neu eingehen. Auch sie thematisieren daher das für die im Rahmen des Museumsufers entstandenen Bauten zentrale Verhältnis von historischer Baugestalt zu neuer Architektur.

Als Anbau an ein bereits bestehendes Gebäude waren dabei nicht nur städtebauliche Randbedingungen zu beachten, auch die funktionalen Bindungen sowie die formale Auseinandersetzung mit der alten Bausubstanz gehörten zu den grundlegenden Bedingungen der Bauaufgabe. Bei all den genannten Projekten mussten sich die Architekten der schwierigen Aufgabe stellen, einen Neubau zu entwerfen,



Abbildung 127. Liebieg-Villa mit Galerieflügel im Vordergrund, 1910

der zwei elementare, scheinbar widersprüchliche Forderungen zu erfüllen hatte. Einerseits sollte er den historischen Bestand nicht dominieren, andererseits sich jedoch deutlich als zeitgenössisches Element zu erkennen geben. Die ausgewählten Fallbeispiele zeigen anschaulich, dass nicht nur Anpassung oder Kontrast als Lösung einer solchen Aufgabe in Frage kommen, sondern dass es auch andere Wege der architektonischen Anfügung gibt und individuelle Zwischenstufen erfolgen können, die postmoderne Gestaltungsstrategien verraten.

Das Museum Alter Plastik am Schaumainkai 71, das heute den Namen *Liebieghaus Skulpturensammlung* trägt, erhielt 1990 einen Erweiterungsbau als Ergänzung zur vorhandenen denkmalgeschützten Patriziervilla aus dem 19. Jahrhundert sowie zum unvollendet gebliebenen Galerieflügel von 1909 (**Abb. 127**). Die Umbaumaßnahmen unterlagen dem Architekturbüro Scheffler + Warschauer, das ab 2001 unter dem Namen Scheffler + Partner firmierte.³⁹⁴ Für die Ergänzung des Liebieghauses schrieb die Stadt Frankfurt – anders als bei dem Großteil der Museums- und Ausstellungsbauten, die in den achtziger Jahren in Frankfurt errichtet wurden – kei-

³⁹⁴ Das Büro Scheffler + Partner hat eine Reihe von Projekten realisiert, bei denen das Weiterbauen im historischen Bestand im Mittelpunkt steht. Es war unter anderem verantwortlich für den Umbau des *Museum Huelsmann* in Bielefeld, einer denkmalgeschützten Fabrikantenvilla, für den Umbau des *Museum Giersch* in Frankfurt sowie für die Generalsanierung des Karmeliterklosters. Vgl. Scheffler 2013.

nen Architekturwettbewerb aus. Im Oktober 1982 gab es im Hochbauamt zunächst Überlegungen, die sich bereits zu diesem Zeitpunkt abzeichnende Erweiterung des Liebieghauses als Direktauftrag an den Amerikaner Robert Venturi zu vergeben. Obwohl dieser zwei Jahre zuvor den Frankfurter Wettbewerb für das Museum für Kunsthandwerk verloren hatte, wollte die Stadt die reizvolle Idee, die »postmodernen Antipoden« Richard Meier und Robert Venturi am Museumsufer in Bauten gegeneinander antreten zu lassen, nicht aufgeben – zumal Venturi sich bereits 1977 durch die Erweiterung des *Allen Memorial Art Museum* für das Oberlin College in Cleveland hervorgetan hatte, das ebenfalls einen Anbau an ein bestehendes Gebäude darstellt, und auch beim Wettbewerb für das Kunsthandwerksmuseum in Frankfurt von 1980 das Anbauprinzip verfolgt hatte.³⁹⁵ Nicht zuletzt jedoch die Erfahrungen aus den schwierigen Planungen um das Filmmuseum, das Museum für Kunsthandwerk und das Architekturmuseum – vor allem die mühsame Zusammenarbeit mit Ungers – sowie die Erkenntnis, dass es »unendlich mühsam ist, mit dieser Kategorie Architekten zu arbeiten«³⁹⁶, ließ das Hochbauamt von der Idee der Beauftragung des Amerikaners Abstand nehmen. 1985 erhielten der Frankfurter Architekt Ernst Ulrich Scheffler (*1944) und Thomas Warschauer, die offiziell erst ein Jahr später gemeinsam mit Brigitte Scheffler das Architekturbüro Scheffler + Warschauer gründeten, von der Stadt Frankfurt den Auftrag zur Erweiterung des Galerieanbaus durch einen zweiten Trakt (**Abb. 128**).³⁹⁷ Scheffler hatte während seiner Tätigkeit im Frankfurter Hochbauamt auf Anregung des Baudezernenten Hans Haverkamp und des Bauamtsleiters Roland Burgard einige Testentwürfe für die Erweiterung des Liebieghauses angefertigt.³⁹⁸ Nachdem diese auch die Zustimmung des damaligen Museumsdirektors Herbert Beck gefunden hatten und das Hochbauamt zudem im Rahmen ihres seit 1985 laufenden Programms zur Errichtung von Kindertagesstätten insbesondere die Förderung junger, noch unbekannter Architekten unterstützte, kam man rasch zur Entscheidung, den Planungsauftrag an Scheffler zu vergeben und ihm damit den ersten Auftrag zu vermitteln.³⁹⁹

Wie für das Liebieghaus errichtete man auch für die am Schaumainkai 63 gelegene Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, einen Erweiterungsbau (**Abb. 129**) für einen bereits bestehenden Museumsbau aus dem 19. Jahrhundert. Obwohl ein Erweiterungsbau für das Städel Anfang der achtziger Jahre trotz Dringlichkeit noch nicht konkret in Planung war, nahm das Vorhaben spätestens mit der Entscheidung zur Einrichtung des Frankfurter Konkurrenzprojektes *Museum für*

395 Burgard, schriftl. 2016. Zu Venturis Beitrag für das Kunsthandwerksmuseum siehe Kap. 4.2.3.

396 »Meine Erfahrung war, dass es unendlich mühsam ist, mit dieser Kategorie Architekten zu arbeiten. [...] Mittlerweile hatten wir auch eingesehen, dass die Auftragsabwicklung bei einem vergleichsweise kleinen Projekt mit einem Mediengiganten wie Venturi unverhältnismäßig aufwändig ist.« Burgard, schriftl. 2016.

397 Vgl. Scheffler 2013, S. 26.

398 Scheffler, mdl. 2016.

399 Vgl. Burgard, schriftl. 2016. Zum Kindertagesstätten-Programm vgl. Archigrad 1992.

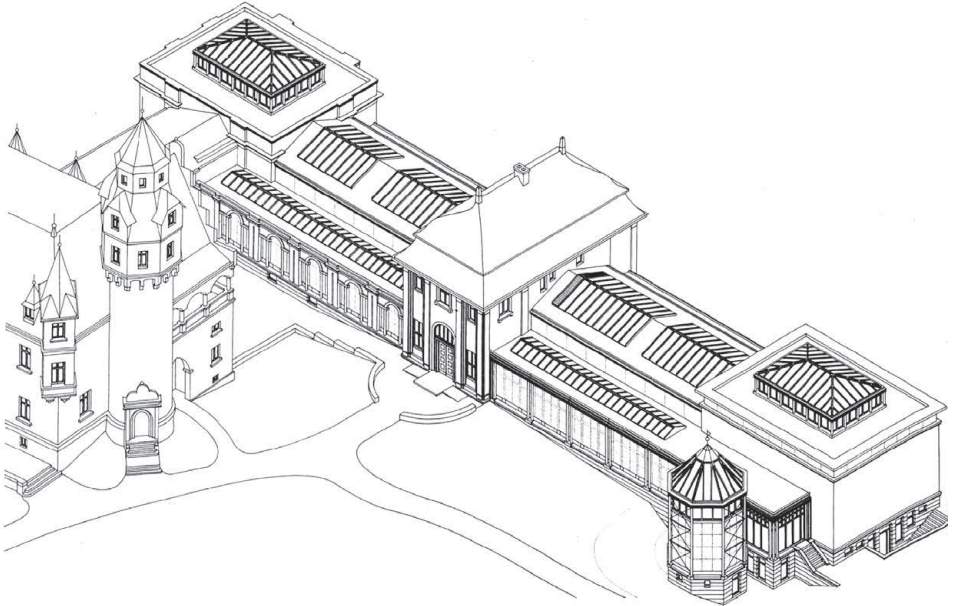


Abbildung 128. Scheffler & Warschauer, Liebieghaus mit Erweiterungstrakt (rechts), Isometrie



Abbildung 129. Erweiterungsgebäude des Städel Museums, Ansicht von der Holbeinstraße

Moderne Kunst eindeutige Züge an. 1987 wurde schließlich der Beschluss zur Errichtung des dringend erforderlichen Erweiterungsbaus gefasst und unter Leitung des Hochbauamtes ein beschränkter internationaler Wettbewerb ausgeschrieben, aus dem der österreichische Architekt Gustav Peichl (*1928) als Sieger hervorging.⁴⁰⁰ Die von Peichl entworfene rückseitige Erweiterung des vorhandenen Museumsbaus, der für Sonderausstellungen und die Sammlungsbestände aus dem 20. Jahrhundert gedacht war, wurde 1990 fertiggestellt.

Das seit 1937 bestehende Museum für Vor- und Frühgeschichte, das 2002 in *Archäologisches Museum* umbenannt wurde, erhielt dagegen ein neues Domizil in der ehemaligen und im Krieg teilzerstörten Karmeliterkirche auf der nördlichen Mainseite. Die spätgotische Kirche existierte noch in den achtziger Jahren als eine der letzten Kriegsruinen im Frankfurter Stadtgebiet. Im Zuge der Umnutzung erfolgte nicht nur der Wiederauf- und Umbau des Sakralgebäudes, sondern auch die Erweiterung um einen Neubau (**Abb. 130**). Der Umbau zum Museum nahm zwischen 1984 und 1988 der in Berlin tätige Architekt Josef Paul Kleihues (1933–2004) vor, der den im Jahr 1980 durchgeführten, offenen Wettbewerb unter dem Vorsitz von Oswald Mathias Ungers gewonnen hatte. Mit seinem prämierten Entwurf, mit dem er seinen ersten Museumsbau realisieren konnte, setzte sich Kleihues erfolgreich gegen sechzig andere Teilnehmer durch, unter anderem gegen internationale Bewerber wie Peter Cook und Adolfo Natalini.⁴⁰¹

Zu unterscheiden sind bei den genannten Projekten vor allem die unterschiedlichen Bedingungen der jeweiligen städtebaulichen Lage. Die Besonderheit der städtebaulichen Situation des Schaumainkai mit seiner Bebauung durch freistehende Villen in parkartigen Gärten, die sich bis heute zum Teil erhalten hat und in die sich Liebieghaus und Städel einreihen, zeigt gänzlich andere Voraussetzungen als die Lage des ehemals sogenannten Museums für Vor- und Frühgeschichte im westlichen Bereich der Altstadt, unweit des nördlichen Mainufers. Die Gegend um das Karmeliterkloster kennzeichneten bis ins 20. Jahrhundert hinein typische Altstadtgassen wie die Münzgasse, die von der Buchgasse im Osten bis zum Karmeliterkloster im Westen reichte und eine dichte Bebauung aufwies. Während sich der Bereich um das Karmeliterkloster trotz der Kriegszerstörungen noch heute als mittelalterliches Stadtquartier zu erkennen gibt, ist die unmittelbare angrenzende Umgebung doch überwiegend durch eine Bebauung geprägt, die auf die Nachkriegszeit zurückgeht und die in weiten Teilen den historischen Stadtgrundriss negiert.

400 Zum Wettbewerb waren folgende sieben Büros eingeladen: Braun & Schlockermann, Colquhoun and Miller, Peter Cook, PAS Jourdan und Müller, Christoph Mäckler, Gustav Peichl, Wilfried und Katharina Steib, Basel. Vgl. Peters 1990, S. 44.

401 Zum Wettbewerb hatte man sechs Architekten, darunter Kleihues, gesondert eingeladen. Es wurden 5 Preise sowie Ankäufe vergeben: 1. Preis für Kleihues, 2. Preis für V. Freischlad (Darmstadt), 3. Preis für Joachim Lepper (Kassel), 4. Preis für Heinrici und Geiger, 5. Preis für Heinz Egenhofer (Stuttgart). Internationale Architekten wie Peter Cook (London) oder Adolfo Natalini (Florenz) wurden lediglich mit einem Ankauf ausgezeichnet. Vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1985c, S. 13.



Abbildung 130. Ansicht des Museums für Vor- und Frühgeschichte (heute: Archäologisches Museum Frankfurt), 2012

Diese grundlegenden Bedingungen müssen bei einem Vergleich der drei Annexbauten für Städel, Liebieghaus und Archäologisches Museum berücksichtigt werden. Als für museale Zwecke dienende Erweiterungen sind die drei Fallstudien jedoch exemplarisch für einen postmodernen Umgang mit Architektur, die unmittelbar an vorhandene Altbausubstanz anschließt und sich daher in direkter Auseinandersetzung mit dem historischen Bestand befindet.

Der bauhistorische Kontext

Anders als die gründerzeitlichen Bürgervillen für Film- und Architekturmuseum am Schaumainkai, die aufgrund ihres Leerstands bereits zum Abbruch vorgesehen waren, waren die historischen Gebäude, die 1990 mit Erweiterungsbauten für das Liebieghaus und die Städtische Galerie versehen wurden, dank ihrer Funktion als Museum und ihrer weitreichenden Bedeutung als traditionsreiche Kulturinstitutionen nie abbruchgefährdet. Für das alte Karmeliterkloster, das ebenso wie die Bauten für Städel und Liebieghaus erhebliche Schäden nach den Bombenangriffen im März 1944 davongetragen hatte und heute als die einzige noch erhaltene mittelalterliche Klosteranlage Frankfurts gilt, wusste man den historischen Bestand dagegen nur dank unterschiedlicher provisorischer Nutzungen über die Jahre zu bewahren.

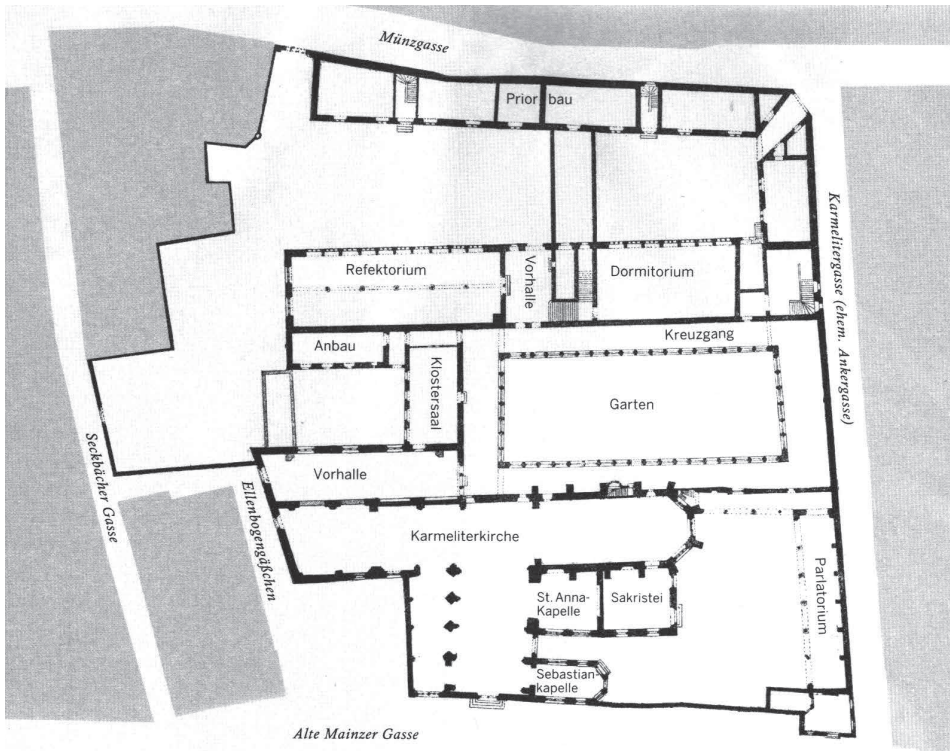


Abbildung 131. Karmeliterkloster, Grundriss der Klosteranlage um 1500

Das zwischen Münzgasse und Alte Mainzer Gasse gelegene Karmeliterkloster wurde um 1240 durch Bettelmönche vom Orden der Karmeliter nahe der ehemaligen Stadtmauer gegründet und im 15. Jahrhundert zu einer spätgotischen Anlage ausgebaut (**Abb. 131**).⁴⁰² Der Bau der Klosterkirche erfolgte um 1270 mit dem Langhaus und zog sich bis 1494 hin, als südlich des polygonalen Chores die St. Anna-Kapelle eingeweiht wurde, die sich bis heute als einzige von den Kappellenanbauten des 15. Jahrhunderts erhalten hat. Vom Querhaus, das man der Kirche Mitte des 14. Jahrhunderts anfügte, konnte nur der südliche Arm ausgeführt werden, da sich nördlich der Kirche der Kreuzgang befand. Mit der Säkularisation ab 1803 ging der allmähliche Niedergang des Klosterareals einher.⁴⁰³ In der Folgezeit dienten die Klostergebäude unter anderem als Warenlager für die Zollbehörde, als Kaserne und als Feuerwache. Im 19. Jahrhundert erfolgten zahlreiche Veränderungen an der Bausubstanz wie kleinere Umbauten und der Abbruch von Bauteilen. So wurden ab 1840 mehrere

⁴⁰² Zu den Ursprüngen der Karmeliterkirche vgl. Wamers 2014 sowie Dohrn-Ihmig 1984.

⁴⁰³ Zur Geschichte des Klosters vom 16. Jahrhundert bis heute vgl. Brockhoff 2014, S. 46–66.

angrenzende Klostergebäude an der Karmeliter- und der Alten Mainzer Gasse wie das Parlatorium, die Anfang des 14. Jahrhunderts an den südlichen Chor angebaute Sakristei und die später am östlichen Querhaus angefügte Sebastianskapelle abgerissen, um an deren Stelle Wohn- und Lagerhäuser zu errichten, die fortan den Blick auf die spätgotische Hallenkirche versperrern sollten.⁴⁰⁴ Erst 1936, ein knappes Jahrhundert später, wurden auch diese im Süden liegenden Bauten wieder abgebrochen, sodass die Kirche nun von einer großen Freifläche umgeben war. Ab 1922 unternahm man auf Initiative des *Bundes tätiger Altstadtfreunde* eine aufwendige Sanierung des Klosters, in deren Rahmen auch die Kirche von 1934 bis 1936 umfassend restauriert wurde. Im März 1944 wurden die Klostergebäude bei den Bombenangriffen auf die Stadt Frankfurt nahezu vollständig zerstört.⁴⁰⁵

Während der nördliche Teil des Klosters mit Kreuzgang, Refektorium und Dormitorium in den Jahren 1955 bis 1957 – mit Ausnahme des zerstörten Priorbaues⁴⁰⁶ – wiederhergestellt wurde, blieb die ausgebrannte Karmeliterkirche fortan als Ruine stehen. Lediglich ihre Außenwände wurden notdürftig gesichert und Chor und Langhaus mit einem Behelfsdach versehen. Die Klosterräume führte man nach Kriegsende unterschiedlichen kommunalen Nutzungen zu. Seit 1959 beherbergt das Karmeliterkloster das Institut für Stadtgeschichte.

Die unmittelbar umgebende Bebauung des Klosters baute man nach dem Zweiten Weltkrieg in schlichten und modernen Formen wieder auf. Die Stadtplanung der Nachkriegszeit, in deren Folge der Ausbau der Berliner Straße und die Errichtung einer Straßenrampe im Norden des Karmeliterklosters ohne Berücksichtigung des bisherigen Straßengrundrisses erfolgte, trug ihren übrigen Teil zur Zerstörung der früheren städtebaulichen Strukturen bei.⁴⁰⁷ Erst im Jahre 1978 entschied sich der Magistrat der Stadt, die ehemalige Klosterkirche, die seit vier Jahrzehnten in marodem Zustand war und lediglich als Lager für Steindenkmäler diente, einer neuen Nutzung zuzuführen.⁴⁰⁸ Da für das Museum für Vor- und Frühgeschichte bereits seit Jahrzehnten dringend Raumbedarf bestand, sollte durch den Wiederaufbau der Kirche und die vorgesehenen Ergänzungsbauten auf dem Areal des ehemaligen Karmeliterklosters ein neues Domizil für das bis dahin nur notdürftig untergebrachte Museum gefunden werden.⁴⁰⁹ Das Museum für Vor- und Frühgeschichte war 1937 aus der Archäologischen Abteilung des Historischen Museums

404 Ab 1840 wurden Sebastianskapelle, Parlatorium und Sakristei abgerissen, um ein fünfstöckiges Lagerhaus sowie ein Wohnhaus für den Lagerverwalter zu errichten. Vgl. ebd., S. 50.

405 Vgl. ebd., S. 53–58.

406 Der Gebäudeteil an der Münzgasse, in dem früher die Wohnräume des Priors untergebracht waren, der sog. Priorbau, wurde im Zuge des Wiederaufbaus abgetragen. Vgl. Wamers 2014, S. 13.

407 Vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1985c, S. 8.

408 Vgl. Burgard 1990, S. 29.

409 Vgl. Bauer 1979, S. 4–5.

hervorgegangen.⁴¹⁰ Nachdem das erste Domizil des Museums, das ehemalige Dominikanerkloster, sowie ein Teil seiner Bestände im Zweiten Weltkrieg zerstört worden waren, fand sich für das Museum ab 1953 ein Platz im Holzhausenschlösschen am nördlichen Stadtrand von Frankfurt, das jedoch von Anfang an räumlich stark beschränkt war. Mit der Idee zur Einrichtung des Museums in der ehemaligen Karmeliterkirche erfolgte nicht nur die Wiederherstellung des zerstörten Sakralgebäudes, sondern auch die Errichtung eines ergänzenden Neubaus, um die notwendigen zusätzlichen Raumkapazitäten für ein Museum zu schaffen.

Die am Sachsenhäuser Mainufer gelegene historische Villa des Liebieghauses (siehe **Abb. 127**, S. 321) ließ sich Baron Heinrich von Liebieg zwischen 1892 und 1896 vom Münchener Architekten Leonhard Romeis in Formen der Renaissance errichten. Das Parkgelände am Schaumainkai 71 in direkter Nähe zum Städelschen Kunstinstitut mit Blick auf den Main erschien dem Textilfabrikanten und Kunstsammler als geeigneter Standort für seinen Alterssitz. Das Liebieghaus gehört heute zu den bedeutendsten Baudenkmälern des ausgehenden 19. Jahrhunderts in Frankfurt. Der historistische Gebäudekomplex zeichnet sich durch seine reich gegliederten Fassaden und insbesondere durch seinen dekorativen Gebäudeannex aus – einen Erker mit mächtigem Turmabschluss, welcher der Villa den Anschein einer mittelalterlichen Burg verleiht.⁴¹¹ Nachdem sie 1908 in den Besitz der Stadt übergegangen war, wurde nicht nur die städtische Skulpturensammlung im Liebieghaus untergebracht, das Museum erhielt auch eine Erweiterung durch einen zusätzlichen Galerieanbau entlang der Steinlestraße, der den weitläufigen Park der Villa nach Süden ähnlich einer barocken Orangerie abschloss. Dieser erste, zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausgeführte Trakt in barockisierenden Formen war nach Plänen des städtischen Bauinspektors Paul Kanold in Berücksichtigung der vorgegebenen Höhe der Liebieg-Villa und zugleich als selbstbewusster langgestreckter Bau entlang der Steinlestraße ausgeführt worden. Aus finanziellen Gründen blieb der Flügelbau mit seinen durch Pilaster gegliederten Eckpavillons nach dem Ersten Weltkrieg jedoch unvollendet. Von der geplanten zweiflügeligen Galerieanlage wurden nur der Übergangsbau zur Villa, der östliche Flügel und der anschließende Mittelrisalit ausgeführt.⁴¹² Erst achtzig Jahre später nahm man das Projekt zur Vollendung des 1909 nur Fragment gebliebenen eingeschossigen Ausstellungstraktes auf Betreiben des damaligen Museumsdirektors Herbert Beck wieder in Angriff.⁴¹³

Im Zweiten Weltkrieg wurden die historische Liebieg-Villa und der angrenzende Galerietrakt teilweise zerstört. Das Museum konnte erst nach Behebung der Kriegsschäden im Jahr 1955 wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.⁴¹⁴ Während der Modernisierungsarbeiten war die Fassade an beiden Fronten ge-

410 Zur Geschichte des Museums vgl. Wamers 2009, S. 318 f.

411 Zur historischen Villa vgl. Schomann 2016, S. 54–61, 228.

412 Vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1991a, S. 6.

413 Herbert Beck leitete das Museum von 1969 bis 2006.

414 Vgl. Balsler 1995, S. 213.



Abbildung 132. Liebieghaus, Ansicht des Galerietrakts von der Steinlestraße, um 1982

schlossen worden (**Abb. 132**) und der Ausstellungstrakt hatte ein Drahtglasdach als Notbehelf erhalten,⁴¹⁵ das bis zum erneuten Umbau in den achtziger Jahren das Äußere der ersten Erweiterung bestimmen sollte. Der Wiederaufbau nach dem Krieg hatte jedoch nicht nur Erneuerungen der Architektur zur Folge, sondern führte auch zur weiteren Vernichtung alter Bausubstanz.⁴¹⁶ Beim Wiederaufbau wurde etwa das alte repräsentative Treppenhaus der Liebieg-Villa beseitigt und die den Erweiterungsflügel bestimmenden Arkadenbögen der Fassade wurden teilweise abgeschlagen und anschließend zugemauert (**Abb. 133**).⁴¹⁷ Diese nach dem Krieg entstandenen Schäden an dem alten Galeriefügel wurden erst Jahre später im Zuge der durch Scheffler + Warschauer vorgenommenen Sanierung behoben. 2007–2008 erfolgte schließlich ein Umbau durch das Berliner Architekturbüro Kuehn Malvezzi, bei dem eine umfassende Umgestaltung der Innenräume vorgenommen wurde.⁴¹⁸

415 Vgl. Beck 1991, S. 14.

416 Vgl. Liebieghaus 1990, S. 30.

417 Scheffler, mdl. 2016.

418 Beim Umbau wandelte man die ursprünglich langen Gänge in Kabinette um, es wurden neue Beleuchtungssysteme installiert, die Oberlichter wurden geschlossen und die



Abbildung 133. Liebieghaus, Ansicht des Galerietrakts von der Parkseite, 1976

Das Hauptgebäude des heutigen *Städel Museums* am Schaumainkai 63 (**Abb. 134**) kennzeichnet vor allem die Tatsache, dass an seiner Architektur über Jahrhunderte hinweg verschiedene Architekten mitgewirkt haben. Nachdem die wachsenden Bestände der Sammlung des Stifters Johann Friedrich Städel in dem Vorgängerbau in der Neuen Mainzer Straße⁴¹⁹ nicht mehr untergebracht werden konnten, erhielt das Städelische Kunstinstitut 1878 am Frankfurter Mainufer einen repräsentativen Neubau für die Gemäldegalerie nach den Plänen Oskar Sommers sowie ein separates Gebäude für die Kunstschule.⁴²⁰ Die Gemäldegalerie präsentiert sich als streng symmetrisches Gebäude auf kreuzförmigem Grundriss mit Sandsteinfassade, dessen Mainfront aus einem Mittelbau mit Freitreppe und flankierenden Eck-

Räumlichkeiten der Galerietrakte erhielten eine neue Farbgestaltung. Auch die Villenräume des Barons wurden umgestaltet und erstmals zugänglich gemacht. Vgl. etwa Kämper 2008.

419 Das Städelische Kunstinstitut, das Gemäldeammlung und Kunstschule beherbergte, eröffnete hier 1833 in einer klassizistischen Villa. Vgl. Bartetzko 1990b, S. 2145.

420 Vgl. Burgard 2008, S. 100. Oskar Sommer entwarf auch das dahinter liegende Ateliergebäude der heutigen Städel Schule. Siehe Abb. in Schomann 2016, S. 50.



Abbildung 134. Städel Museum, Ansicht vom Schaumainkai

risaliten besteht. Die Rustikagliederung im Erdgeschoss und die Doppelsäulen im darüber liegenden Geschoss sowie die zentrale Kuppel nehmen Bezug auf Formen der italienischen Hochrenaissance.⁴²¹ Der Architekt orientierte sich beim Bau am Typ des Museums, das Gottfried Semper in Dresden errichtet hatte, sowie an einem zeitgenössischen Beispiel, dem Kunsthistorischen Museum in Wien, an dem Semper ebenfalls mitgewirkt hatte.⁴²² 1907 wurde die Städtische Galerie für Moderne Kunst gegründet, die Anlass für einen ersten Erweiterungsbau an der Rückseite des Gebäudes von Oskar Sommer bot (**Abb. 135**). Dieser angefügte Gartenflügel an der Südseite, der auf einem Entwurf von Hermann von Hoven und Franz Heberer von 1914/15 beruht und 1921 fertiggestellt war,⁴²³ gibt sich mit seiner schlichten, an den Klassizismus angelehnten Gestaltung wesentlich zurückhaltender als das monumentale zum Main gerichtete Hauptgebäude.

Nachdem der gesamte Gebäudekomplex im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt worden war, wurden in den sechziger Jahren sowohl der südliche Erweiterungsbau als auch die Eckrisalite des mainseitigen Hauptgebäudes in veränderter Form wiederaufgebaut.⁴²⁴ Statt der früheren reich dekorierten Eckrisalite entwarf Johannes Krahn, der gemeinsam mit Rudolf Schwarz auch für den Wiederaufbau der Frankfurter Paulskirche 1947 mitverantwortlich zeichnet, schlichte sandsteinverkleidete Kuben mit schmalen Sichtschlitzen,⁴²⁵ welche die Proportionen der zerstörten Vor-

421 Vgl. Wietzorek 2011, S. 153.

422 Vgl. Schomann 2016, S. 49.

423 Vgl. ebd., S. 227.

424 Vgl. Wietzorek 2011, S. 153.

425 Vgl. Bartetzko 1990b, S. 2145.



Abbildung 135. Stadel Museum, Gartenflügel an der Südseite mit Innenhof

gängerbauten aufnahmen, jedoch völlig schmucklos blieben. Nach diesen ersten Umbauten Anfang des 20. Jahrhunderts und infolge der Kriegszerstörungen nach 1945 erfolgte im Jahr 1990 zunächst die Erweiterung durch Gustav Peichl. Von 1996 bis 1999 entstand nach dem Entwurf des Frankfurter Architekten Jochem Jourdan ein zusätzlicher Anbau im westlichen Innenhof des Gebäudekomplexes, in der sich heute das Restaurant *Holbein's* befindet. Ein fünf Meter breiter Spalt trennt diesen mit gläserner Fassade versehenen Erweiterungsbau vom Bestand. 2008 fand ein weiterer Umbau statt, bei dem unter dem ehemaligen Stadelgarten eine unterirdische Halle angelegt wurde, die außen lediglich als grüner Hügel mit einem Raster aus runden Fenstern in Erscheinung tritt (siehe **Abb. 135**), das oberirdische historische Ensemble in seiner Wirkung jedoch unbeeinträchtigt lässt.⁴²⁶

Das Verhältnis von historischer Baugestalt zu neuer Architektur

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, auf welche Art und Weise der Umgang mit dem historischen Kontext vor dem Hintergrund einer neuen, postmodernen Architektursprache erfolgt, auf welchen Bedingungen sich dieses Verhältnis von historischer Baugestalt zu neuer Architektur gründet und inwiefern sich die

⁴²⁶ Die Gartenhallen wurden vom Architekturbüro *Schneider + Schumacher* 2008–2012 errichtet. Vgl. Pappe 2013, S. 239.

Vorgehensweise der jeweiligen Architekten voneinander unterscheidet. Denn obwohl es sich bei all den genannten Objekten um Annexbauten handelt, die eine unmittelbare Verbindung mit dem historischen Bestand eingehen, kommen die jeweiligen Architekten doch zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen.

Die Herausforderung, der sich Josef Paul Kleihues hinsichtlich seines Entwurfes für einen Ergänzungsbau für das Museum für Vor- und Frühgeschichte (**Abb. 136**) stellen musste, bestand zum einen in der schwierigen Lage des Baugrundstücks inmitten einer heterogenen Umgebung, die einerseits durch den Wiederaufbau ge-

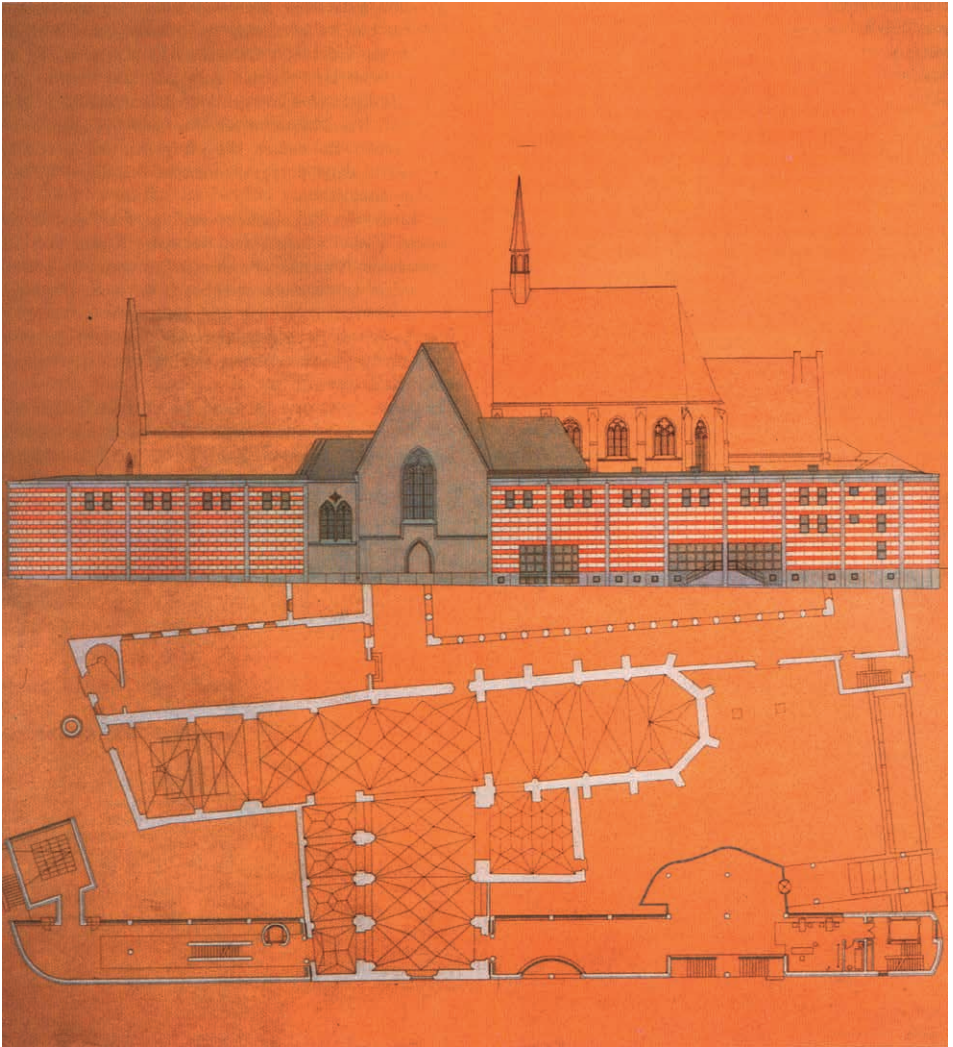


Abbildung 136. Josef P. Kleihues, Entwurf für das Museum für Vor- und Frühgeschichte, Ausführungsplanung, um 1983

prägt ist, andererseits mit dem Klosterareal noch mittelalterliche Stadtstrukturen erkennen lässt, und zum anderen in den präzisen Vorgaben des Wettbewerbs.⁴²⁷ Zu den Bedingungen des Wettbewerbs gehörten die Erhaltung und der Wiederaufbau der spätgotischen Karmeliterkirche sowie die Ergänzung um einen Neubau, der die historischen Grenzen des umgebenden Klosterareals wiederaufnehmen sollte. Der neue Baukörper war außerdem in Rücksichtnahme auf die historischen Sakralbauten zu gestalten, ohne sich diesen jedoch mittels einer historisierenden Gestaltung anzupassen und den Anspruch auf eine zeitgemäße Architektur aufzugeben.⁴²⁸ Konkrete Vorstellungen bezüglich des Raumprogramms umfassten den Wunsch nach einem angemessenen Ausstellungsraum für die archäologische Sammlung, der sowohl optimale Lichtverhältnisse als auch eine sinnvolle Erschließung der verschiedenen Gebäude beinhaltet. Die Kirche selbst war als Schauplatz vorgesehen und war durch weitere Ausstellungsflächen, Magazine, Werkstätten und Verwaltungsräume in südlich anzufügenden Neubauten zu ergänzen. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie es mit architektonischen Mitteln gelingen kann, Bezug zu den noch vorhandenen historischen Bauten herzustellen und zugleich erneut eine altstädtische Atmosphäre inmitten einer durch Wohnbauten der fünfziger Jahre gekennzeichneten Umgebung herzustellen.

Der Erweiterungsbau, den Kleihues entworfen hat, basiert im Wesentlichen auf zwei Grundsätzen, die sich als Motiv durch die gesamte Architektur ziehen. Zum einen ist dies das bewusste Zusammenführen zweier scheinbar gegensätzlicher Konzepte – einerseits der Versuch einer Symbiose zwischen Alt und Neu, andererseits die bewusste Betonung des Kontrastes zwischen alten und modernen Bauten und damit eine klare Abgrenzung originaler und neu ergänzter Bausubstanz, die sowohl im Inneren als auch in der Gestaltung der Fassaden zu Tage tritt. Zum anderen ist dies die immer wiederkehrende Brechung der streng rationalen Bauform des Neubaus anhand einer ganzen Reihe gestalterischer Mittel, die im Sinne Kleihues' als »poetischer Rationalismus« bezeichnet werden kann, aber auch deutlichen Bezug zu Robert Venturis Architektur des »Sowohl-als-auch« zeigt, die auf komplexer Mehrdeutigkeit beruht. Der von Kleihues in den siebziger Jahren eingeführte Terminus umschreibt eine »kontradiktorische Erweiterung des klassischen Rationalismus«, die es erlaubt, »nicht nur den Verstand, sondern auch die Gefühle als Teil der Entwurfsarbeit zu mobilisieren.«⁴²⁹ Kleihues umschreibt damit auch das Atmosphärische eines Ortes, den *Genius loci*, aus dem die Architektur und die Bauaufgabe entwickelt werden sollte.

Kleihues' Grundsätze einer solchen Architektur, die sowohl auf Berücksichtigung der historischen Substanz als auch auf einer eigenständigen rationalistischen Formensprache beruhen, werden bereits im städtebaulichen Konzept veranschaulicht. Um den historischen Gebäuden genügend Freiraum einzuräumen, sah der

427 Vgl. Aufgabenstellung des Wettbewerbs, in: Magistrat der Stadt Frankfurt 1985c, S. 9–10.

428 Vgl. Werner 1981.

429 Kleihues, zit. n. Krichbaum/Lampugnani 1991, S. 70.

Architekt keine gesamtflächige Überbauung des Baugrundstücks vor, sondern ergänzte die vorhandenen längs gerichteten Bauten – Karmeliterkirche und nördlich gelegener Kreuzgang – lediglich durch einen dritten, parallel dazu ausgerichteten Baukörper, der den Komplex aus Kloster und Kirche entlang der südlichen Grundstücksgrenze als schmaler Riegel abschließt. Durch die Längsrichtung des Baukörpers wird die bereits vorgegebene Tendenz der Ost-West gerichteten Klosterbauten auf konsequente Weise weitergeführt und als Dreiklang einer parallelen Bebauung an der Alten Mainzer Gasse vollendet. Der schmale, klassisch artikulierte Baukörper verleiht dem Grundstück auf diese Weise nicht nur den Charakter einer geschlossenen Anlage, sondern formt gleichzeitig auch neue Hofräume im Inneren, wo aufgrund des schmalen Neubaukörpers die gewünschte Distanz zum Chor wie zur historischen Anna-Kapelle gewahrt bleibt.

Gestalterisch knüpft der architektonische Entwurf hier an die ehemalige Klostermauer an, die bis ins 20. Jahrhundert zusammen mit den angrenzenden Altstadthäusern das Klosterareal nach Süden hin abschloss (Abb. 137). Kleihues' Variante übertrifft in ihren Dimensionen allerdings die frühere, wesentlich niedrigere Klostermauer, die ursprünglich das Seitenschiff der Kirche mit einem Klostergebäude an der Südostecke des Grundstücks verband, um ein Vielfaches. Dennoch gelingt es dem Architekten durch die Anordnung eines langen Riegels an der Südseite des Grundstücks, eine bauliche Kontinuität zu implizieren, die über mehrere Jahrhunderte dieses Gebiet charakterisierte. Denn das Klosterareal stellte – mit nur wenigen Ausnahmen – schon immer ein geschlossenes Ensemble dar, das von einer engen Bebauung umgeben war. Im Mittelalter und der Frühen Neuzeit umgaben Klostermauern mit angrenzenden Klostergebäuden und Altstadthäusern das Areal, während im 19. Jahrhundert und Anfang des 20. Jahrhunderts zweckmäßige Zoll- und Kasernengebäude die Begrenzung bildeten.

Die Wiederherstellung des Straßenraumes an der Alten Mainzer Gasse und der damit verbundenen klösterlichen Atmosphäre jenseits der Mauern verstellt andererseits jedoch nicht nur den Blick auf die spätgotische Hauptfassade der Kirche sowie die Annenkapelle, sondern ging bei Kleihues auch mit der Gestaltung des Neubaus in einer durchaus rigiden Form einher. Die lange Fassade, die für den deutschen Architekturkritiker Wolfgang Pehnt nichts weiter als eine »gestreifte Endlostapete«⁴³⁰ darstellte, tritt mit einem gleichförmigen Streifenmuster aus roten und ockerfarbenen Sandsteinplatten in Erscheinung, welches die Horizontalität des Baukörpers zusätzlich betont. Die Gliederung der Fassaden erfolgt mittels einer aus Beton bestehenden Sockelzone, dem Mittelteil mit Plattenverkleidung sowie einem steinernen Wulstgesims. Unterbrochen wird die Fassade entlang der Alten Mainzer Gasse von nur wenigen Öffnungen – von einer Reihe kleiner, streng angeordneter Fenster unterhalb der Traufe sowie einem großen Fenster und dem hier befindlichen südlichen Museumseingang, der als tiefe Spalte in die Wand geschnitten ist.

430 Pehnt 1990, S. 28.

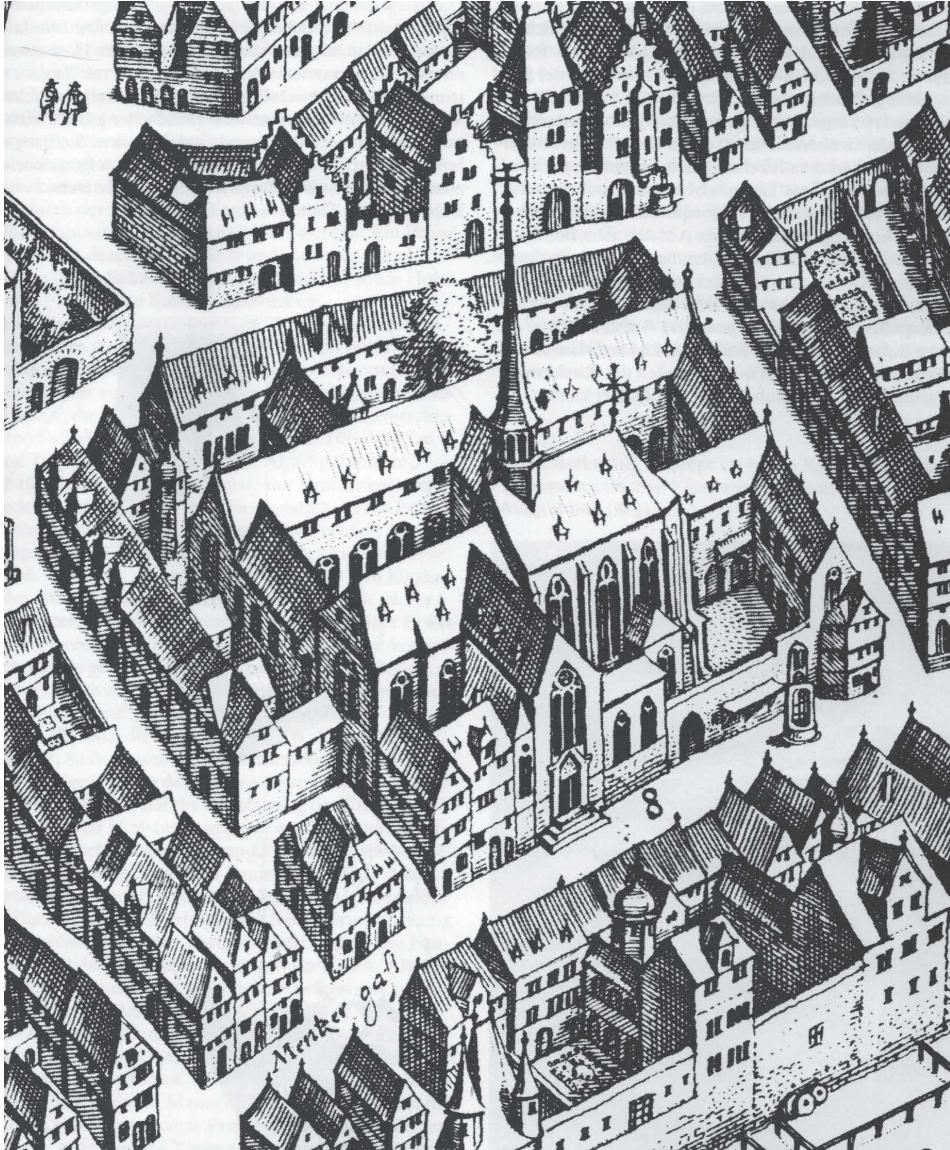


Abbildung 137. Karmeliterkloster nach dem Merian-Plan (Ausschnitt), 1628

Als etwa 90 Meter lange und 10 Meter hohe Mauer zeigt sie eine deutliche Geste der Abschirmung. Zudem basieren die Fassaden auf einem strikten System, das zu einer gewissen Abstraktion der Architektur führt. Kleihues hat alle Elemente des Museums, sei es Vitrine, Pfeiler oder Fenster, einer Maßeinheit, nämlich dem Modul von 15 cm, unterworfen. Diese Genauigkeit reicht in ihrer Konsequenz bis zu den einzelnen Platten der Wandverkleidung. So sind die Kacheln mit 14,8 cm bemessen, da jede Fuge mit 2 mm berechnet ist.⁴³¹ Die Unterwerfung der Architektur unter ein derartig rationalistisches Ordnungssystem offenbart nicht nur das intellektuelle Spiel mit der Proportion, das der Architekt hier bis ins kleinste Detail durchexerziert, sondern zeigt auch den hohen Stellenwert, den der Begriff der geometrischen Abstraktion für Kleihues einnimmt⁴³² und auf dem letztlich die gesamte Maßordnung basiert – ähnlich wie bei Ungers, der die ästhetische Form der Architektur von einem strikten Maßsystem ableitet.

Dieses detailgenau Maß, dem jede Kachel entspricht, sowie die unterschiedliche Farbgebung der Platten, tragen zwar zu einer bewusst vom historischen Altbau sich abgrenzenden Künstlichkeit der Mauer bei, die alles andere als der Historie der ursprünglichen Klostermauer entspricht, verleihen der hochaufragenden, weitgehend geschlossenen Wand aber auch eine gewisse Kleinteiligkeit im Sinne eines altstädtischen Maßstabs, die sie in ihren Dimensionen weniger mächtig erscheinen lässt. Damit reiht sich der langgestreckte Riegel gleichermaßen in den Kontext der benachbarten Wohnbebauung aus den fünfziger Jahren ein. Auf der gegenüberliegenden Seite der Alten Mainzer Gasse realisierte man im Zuge des Wiederaufbaus typische flache Zeilenbauten, die etwas zurückgesetzt von der Straße die Anordnung begrünter Höfe zulassen (**Abb. 138**). Der Erweiterungsbau des Museums orientiert sich nicht nur an der Höhe der Flachbauten, deren ausgeprägte Horizontalität er ebenfalls aufnimmt, sondern variiert auch deren quer liegende Fenster in einer hochrechteckigen Form.

Ursprünglich beabsichtigte Kleihues sogar eine noch größere Geschlossenheit der Südwand, die ihre Mauerwirkung zusätzlich gestärkt hätte.⁴³³ Die Situierung des Haupteingangs hatte er entgegen der Wettbewerbsbestimmungen⁴³⁴ an der nordöstlichen Ecke des Neubaus vorgesehen, die Jury verlangte von ihm jedoch die Verlegung an die Alte Mainzer Gasse, da dies einen »mehr repräsentativen Ein-

431 Vgl. Kleihues 1991, S. 59.

432 Kleihues: »Das Beispiel Frankfurt macht einmal mehr die Prioritäten meiner Interessen deutlich: daß Zahl und Maß und geometrische Gesetze mehr bedeuten als der ›schöne Zufall‹, daß die architektonische ›Form‹ eine klarere Aussage ermöglicht, als die von anderen beschworene architektonische ›Gestalt‹«. Kleihues, in: Magistrat der Stadt 1989b, S. 96; vgl. auch Krichbaum/Lampugnani 1991, S. 71.

433 Siehe Abb. in Rumpf 1982, S. 53.

434 »Die Erschließung [...] für den Museumsbesucher soll von der Rückseite, der Alten Mainzer Gasse, aus erfolgen.« Aufgabenstellung des Wettbewerbs, in: Magistrat der Stadt Frankfurt 1985c, S. 9.



Abbildung 138. Archäologisches Museum mit gegenüberliegender Bebauung an der Alten Mainzer Gasse

gang« ermögliche.⁴³⁵ Darüber hinaus entspricht der hier gelegene Zugang der Lage der historischen Klosterpforte, über die man auf das sakrale Areal gelangte. Die ursprüngliche, geschlossener Wand von Kleihues hätte jedoch einen noch prägnanteren Kontrast zur historischen Fassade des Seitenschiffs der Karmeliterkirche gebildet. Die Regelmäßigkeit der langen Mauer wird hier effektiv durch den spitzen Doppelgiebel des spätgotischen Querhauses durchbrochen, der an der Alten Mainzer Gasse beidseitig von den deutlich niedrigeren Wänden des Neubaus umschlossen wird. Die horizontale Streifenfassade des Neubaus findet dabei in den sandsteinernen Eckquadern des Querhauses ihre Fortsetzung. Hingegen nehmen die vertikalen Streifen der Neubaufassade jenseits der hohen Mauern das Motiv sowie den Rhythmus der aufragenden Strebepfeiler des spätgotischen Chores mit seinen weiß geputzten Wänden und den roten Sandsteinkanten auf (siehe **Abb. 130**, S. 325). Während die dazwischenliegenden Wände des Chores gotische Maßwerkfenster aufweisen, zeigen die Wände des Neubaus kleine hochrechteckige Fenster mit Aluminiumprofilen, die in ihrer Anordnung – wie Mathias Schreiber festgestellt hat – auch eine Antwort auf die »hochgerutschten Seitenfenster des historischen Chores«⁴³⁶

435 Vgl. Beurteilung des Preisgerichtes, in: Magistrat der Stadt Frankfurt 1985c, S. 14.

436 Schreiber 1989.

darstellen. Mit dem mit Aluminium gedeckten Dach greift Kleihues außerdem die Farbe der Schieferplatten der Karmeliterkirche auf, nicht aber deren Material.

Indem die Höhe des Neubaus knapp unterhalb der Traufhöhe des Querhauses angesetzt ist und die Giebelwand somit das flache Dach des neuen Baukörpers weit überragt, bleibt die historische Front des Seitenschiffs mit seinem reichen Maßwerkfenster – trotz der auffälligen gestreiften Fassade des Neubaus, die sich allein durch ihre Ausmaße im Stadtraum behauptet – das dominierende Element der Südwand. Die umschließenden Wände geben ihr auf diese Weise nicht nur Halt, sondern machen zugleich auf die historische Präsenz der ehemaligen Karmeliterkirche aufmerksam, die zuvor regelrecht verloren im Stadtraum wirkte.

Die waagerechten Streifen der Fassade aus roten und ockerfarbenen Sandsteinplatten, die alle geschlossenen Teile des Neubaus kennzeichnen und die lediglich von wenigen senkrechten Streifen unterbrochen werden, heben sich auf den ersten Blick deutlich von den historischen Baukörpern ab. Das warme Rot des Main sandsteins lässt sich zwar, wie bei den anderen postmodernen Bauten in Frankfurt auch, als Referenz an die historischen Bauten der Stadt deuten, etwa in Gestalt des Domturms oder auch der Baudetails an der spätgotischen Karmeliterkirche, doch die Anordnung der Platten wirkt zunächst ungewöhnlich im Umfeld der Altstadt. Das Motiv der Streifen lässt sich bis in die Spätantike und byzantinische Zeit zurückverfolgen, während die Art der sichtbaren Verkleidung mit dünnen Steinplatten an die Technik der Marmorinkrustation aus römischer Zeit erinnert. Kleihues selbst verweist in erster Linie auf die Italienrezeption des 19. Jahrhunderts und deren oberitalienische Vorbilder in Siena oder Florenz, womit er seine Streifenfassade bewusst in den Kontext einer bedeutenden architekturgeschichtlichen Epoche zu stellen versucht.⁴³⁷ Kleihues selbst war ein Verfechter der klassizistischen Architektur. Insbesondere die Berliner Baumeister Friedrich Gilly und Karl Friedrich Schinkel gehörten zu seinen Vorbildern,⁴³⁸ was vor allem in seiner rigorosen geometrischen Formensprache zum Tragen kommt.⁴³⁹ Schinkels Neue Wache in Berlin von 1819 nennt er dabei als eines der frühen Beispiele für eine Streifung der Fassade, die hier durch den Wechsel breiter und schmaler Steinschichten entsteht.⁴⁴⁰ Vorbildhaft dürfte auch ein zentraler Vertreter des Neuen Bauens gewesen sein. Bruno Taut entwarf 1910 ein Mietshaus am Kottbusser Damm in Berlin, das insbesondere durch seinen Materialwechsel von dunklem Backstein und weißer Putzfläche als neuartig galt.

437 Vgl. Kleihues 1991, S. 58.

438 Vgl. Wolf 2005, S. 177.

439 Etwa in seinen früheren Werken wie die Hauptwerkstatt der Berliner Stadtreinigung (1970–78) und sein Krankenhaus in Neukölln, Berlin (1977–86). Vgl. Lampugnani 1989.

440 Vgl. Kleihues 1991, S. 58. In den Niederlanden, im Rheinland und in Westfalen gibt es bereits um 1600 Bauten mit sog. »Specklagenmauerwerk«, das Ziegel- mit Werksteinbändern kombiniert.

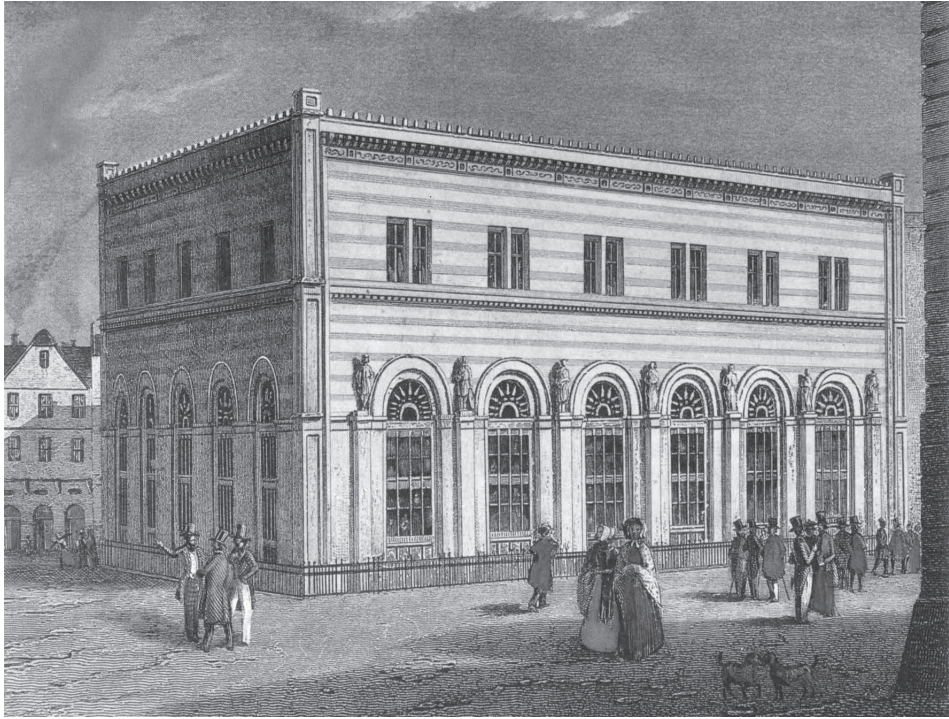


Abbildung 139. Friedrich August Stüler, Alte Börse, Stahlstich von 1840

Doch trotz der Bezugnahme auf signifikante bauhistorische Vorbilder – vorwiegend im Raum Berlin – erklärt dies nicht, warum eine Streifenfassade die passende Wahl für eine bauliche Ergänzung einer spätgotischen Kirche im Umfeld der Frankfurter Altstadt sein sollte. Dem Architekten zufolge liegt jedoch auch ein lokaler Bezug auf Frankfurts eigene Bauhistorie vor. So seien die waagerechten Sandstreifen als Zitat der kriegszerstörten Alten Börse zu verstehen, die nach einem Entwurf des Berliner Architekten Friedrich August Stüler für die Frankfurter Kaufmannschaft 1840 bis 1844 unweit des Karmeliterklosters am Paulsplatz errichtet worden war (**Abb. 139**). Dieter Bartetzko vertrat diesbezüglich die Meinung, »daß die Reminiszenz [...] an Stülers klassizistischen Börsenbau im Ambiente einer spätgotischen Klosterkirche zumindest gesucht, wenn nicht beliebig« wirke⁴⁴¹ – zumal der Bau längst nicht mehr existierte. Vorbildcharakter für Kleihues hatte vermutlich vielmehr der innovative Ansatz des Stülerschen Entwurfes. So habe der Berliner Archi-

⁴⁴¹ Bartetzko 1986a, S. 73. Auch Wolfgang Pehnt leuchtete der Bezug nicht ein: »Warum soll der Anbau eines mittelalterlichen Klosters an ein verloren gegangenes kommerzielles Gebäude erinnern, dessen Entwurf seinerzeit aus Berlin importiert wurde?« Pehnt 1990, S. 28.

tekt es laut Kleihues verstanden, die »Muffigkeit des bei Frankfurter Bauten häufig anzutreffenden rötlich-braunen Mainsandsteins« durch einen »gestreiften Wechsel mit einem grünlichen Würzburger Sandstein und Marmorplatten in den Fensterbrüstungen« aufzuhellen.⁴⁴² Das Erinnern an die alte Frankfurter Börse, die nach schweren Kriegsschäden 1952 abgerissen wurde, entspricht in gewisser Weise auch dem poetischen Rationalismus Kleihues', der auch Gefühle, in diesem Fall die mit Nostalgie behaftete Erinnerung an vergangene Bauwerke, als Teil der Entwurfsarbeit zulässt. In der Verwendung eines solchen Bildes vergangener Epochen appelliert Kleihues an die Erinnerungsfähigkeit des Betrachters und ruft Assoziationen des Vertrauten wach, die heutzutage allerdings kaum jemandem mehr geläufig sein dürften. Auch wenn der Berliner Architekt diesen Bezug nicht explizit nennt, so adaptiert er hier nach Ansicht der Verfasserin doch in erster Linie das insbesondere an der Querhaus- sowie Chorfassade der Karmeliterkirche zu beobachtende Motiv der gequadrerten Kanten, deren Farbigkeit und Rhythmus er übernimmt, und das er als gleichförmiges Streifenmuster auf die Fassaden des Neubaus überträgt. Auf diese Weise wird Distanz zur historischen Originalsubstanz geschaffen und gleichzeitig eine einheitliche Einfassung, die alle Neubauteile kennzeichnet, erreicht.⁴⁴³ Die ockerfarbenen Platten sorgen zudem für eine harmonische Einbettung der Front des südlichen Querhauses, sodass auch entlang der Südwand des Museums – trotz des abrupten Überganges von Neubau zu historischer Substanz – eine Einheit entsteht.

Besonders auffällig an der Fassade sind die großen, deutlich sichtbaren Stahlschrauben, mit denen die einzelnen rechteckigen Platten an der Wand des Gebäudes befestigt sind. In Anlehnung an den österreichischen Architekten Otto Wagner, der diese Technik erstmals beim Wiener Postsparkassenamt anwandte (siehe **Abb. 86**, S. 233), schafft Kleihues an dieser Stelle ganz bewusst eine Architektur, die ihre Konstruktion preisgibt und gleichzeitig ihren Kulissencharakter nicht verleugnet.⁴⁴⁴ Die vermeintliche Befestigung der dünnen Marmorplatten, mit denen Otto Wagner die zwischen 1904 und 1906 erbaute Postsparkasse in Wien mittels tausender sichtbarer Aluminiumbolzen verkleidet hatte, diente dazu, dem reinen Zweck der Konstruktion eine gleichermaßen künstlerische Bedeutung zu verleihen. Während die Schrauben bei Wagner – mit der Absicht, die künstlerische Bearbeitung sichtbar zu machen – jedoch reine Dekoration blieben,⁴⁴⁵ dienen sie bei Kleihues' Bau tatsächlich der notwendigen Befestigung der Platten. Die Schrauben sorgen für die notwendige Transparenz der Konstruktion. Sie zeigen demnach einerseits, dass es sich tatsächlich nur um Platten handelt, die als Verkleidung dienen, und nicht als tragende Wandelemente, andererseits sind sie auch auffallend vordergründig sichtbar

442 Kleihues 1991, S. 58.

443 Vgl. hierzu auch Werner 1981, S. 120.

444 Den Architekten Otto Wagner nennt Kleihues ausdrücklich als Vorbild. Vgl. Kleihues 1991, S. 59.

445 Vgl. Müller 1987, S. 83.

gemacht worden, um zu zeigen, wie diese Platten überhaupt befestigt sind. Kleihues thematisiert auf diese Weise die für ihn essenzielle Frage nach der Sichtbarmachung der eigentlichen Konstruktion, mit der er sich bewusst von der Architektur eines Mies van der Rohe abzugrenzen versucht. Als auffälliges Bauteil weisen die großen Stahlnieten auf die moderne Fassadentechnik hin und machen bewusst darauf aufmerksam, dass die Steinfassade weder alt noch massiv ist, sondern nur eine Verkleidung, die sich ausdrücklich von dem alten Gemäuer seines historischen Nachbarn unterscheidet. Erst die Stahlschrauben ermöglichen außerdem die äußerst schmalen Fugen zwischen den Platten, die der Wand eine gewisse abstrakte Flächenhaftigkeit verleihen und gleichermaßen die strenge Fassadenwirkung unterstützen.

So wie die zunächst rationalistisch erscheinende Südwand durch ihre polychrome Plattenverkleidung im Streifenmuster und die Einrahmung des spätgotischen Querhauses in ihrer Regelmäßigkeit aufgebrochen wird, erfährt auch die klare geometrische Gesamtform der Architektur auf vielfältige Weise eine Konterkarierung, die der Postmoderne seit Venturis *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* eigen ist. An das strenge Volumen des geraden Baukörpers werden additiv spielerische Formen angefügt, die insbesondere am östlichen Ende in Erscheinung treten (Abb. 140). Dort bricht der Neubaufügel fast gänzlich aus seiner strikten Geradlinigkeit aus, indem Kleihues unterschiedliche Elemente zusammenführt. Der Neu-



Abbildung 140. Archäologisches Museum, Ansicht der Nordfassade von der Karmelitergasse

bau spaltet sich zunächst in zwei Baukörper, von denen der eine in leicht abgewinkelter Position zum geraden Baukörper an der Alten Mainzer Gasse steht. Dieser auf offenen Arkaden ruhende Bauteil, der zu Beginn zur Unterbringung der Bibliothek gedacht war, dient heute der Unterbringung von Büro- und Verwaltungsräumen. Die leichte Ausschwenkung des schmalen aufgeständerten Traktes, der eine Art Bühne im städtischen Raum ausbildet, scheint mit dem Rationalismus des geradlinigen Baukörpers zu brechen.⁴⁴⁶ In scharfem Kontrast trifft der scharfkantige, auf Pfeilern ruhende Trakt auf die abgerundete Ecke des südlichen Baukörpers. Anders als der langgestreckte Baukörper entlang der Alten Mainzer Gasse wiederholt er die Richtung des Kirchenschiffes und kontrastiert mit seiner offenen Fassade eindrucksvoll mit den strengen Formen des alten Gebäudes. Daneben öffnet sich der Neubau zum Chor der Kirche hin mit großen Fensterflächen, die im Eingangsbereich durch eine gekurvte Ausbuchtung in das Blockinnere hineinwirken und einen vielfältig gegliederten Hofbereich im Inneren des Baublockes entstehen lassen. Das durch die große geschwungene Glasfront belichtete Foyer im Erdgeschoss, das von einem Pfeiler und zwei Pilzsäulen getragen wird, führt ins Innere der Kirche. Der verglaste Baukörper, der mit seinem freien Grundriss im bewussten Kontrast zu der strengen Form des Riegels steht, wiederholt das von James Stirling bei der Stuttgarter Staatsgalerie eingeführte Element der elegant geschwungenen Glaswand (siehe **Abb. 24**, S. 111), nicht jedoch seine auffallend grünen Verstreubungen. Bewusst hat Kleihues hier den Zugang als eine Art Erlebnisbereich gestaltet, wie man ihn bereits von Stirlings postmoderner Inkunabel kennt. Plattenverkleidete Blockhaftigkeit trifft somit auf einen offenen Arkadengang und die geschwungene Glaswand, die ihr historisches Gegenüber reflektiert.

Auch innerhalb der Eingangshalle gewährt die Glasfront freie Sicht auf die durch Rasenflächen begrünten Hofbereiche mit dem Chor sowie der im süd-östlichen Zwickel von Chor und Querhaus angefügten Anna-Kapelle. Indem Kleihues durch diese gerahmte Ansicht eine Art Bühnenbild schafft, wird der außenliegende Raum »räumlicher Bestandteil des Museums und die historischen Elemente Teil einer ständigen Ausstellung.«⁴⁴⁷ Es wird demnach nicht nur eine Kontinuität zwischen Innen- und Außenraum hergestellt, sondern auch ein Dialog zwischen historischer und neuer Architektur, der durch die Präsenz der älteren, historischen

446 Die Eingangssituation traf aufgrund ihrer eigenwilligen Komposition nicht bei allen Zeitgenossen den Geschmack: Manfred Sack zufolge sei es »die einzige bizarre Partie« des Neubaus. Vgl. Sack 1990, S. 63; Falk Jaeger fand die »über dem Eingang schwebende Bibliothek« misslungen. Vgl. Jaeger 1990a, S. 55; und Mathias Schreiber fand, der Trakt sei »wie ein großer Sarg oder ein alter Reisekoffer oder ein Güterwagen« geformt. Vgl. Schreiber 1989, S. 25.

447 Beurteilung des Preisgerichtes, in: Magistrat der Stadt Frankfurt 1985c, S. 15. Bereits Mies van der Rohe kannte den gerahmten Blick in die Gärten, etwa bei der *Villa Tugendhat*, die mittels raumhoher Fenster versucht, den Außenraum und die Natur in den Innenraum zu integrieren. Die Postmoderne nimmt diesen Aspekt wieder auf, wie auch Richard Meiers Museum für Kunsthandwerk verdeutlicht.

Bauteile hinter den gläsernen Wänden stetig vor Augen geführt wird. Wie bereits die pointierte Einfassung des Seitenflügels der Kirche auf der Südseite zeigt, beruht Kleihues' architektonisches Konzept im Wesentlichen darauf, die historischen Bauteile in ihrer Wirkung zu betonen – sei es durch dezidierte Bezugnahmen oder durch Kontrastierung der historischen Bauteile.

Dieser Absicht entspricht auch die Öffnung des Baublockes zur Karmelitergasse, die einer allzu starken stadträumlichen Abriegelung der historischen Substanz entgegenwirken und zur ›Erhöhung‹ des Kirchenchores beitragen sollte.⁴⁴⁸ Obwohl das Wettbewerbsprogramm neben der Wiederaufnahme der historischen Begrenzung auch die Schließung des Areals zur Grundlage gemacht hatte,⁴⁴⁹ ließ Kleihues die zur Karmelitergasse gelegene Ostseite des Klosterhofes frei, um sowohl die Anna-Kapelle als auch den Chor als freigestellte Partien in ihrer Wirkung und historischen Präsenz zur Geltung zu bringen.⁴⁵⁰ Da auf diese Weise eine vollständige Straßenrandbebauung vermieden wurde und der Neubau sich zudem an keiner Stelle seinen historischen Vorgängerbauten aufdrängt, bleibt die Kirche im Straßenbild wirksam. Kleihues lässt in dieser Hinsicht zwar das historisch bedingte Konzept einer geschlossenen Klosteranlage außer Acht, doch gelingt es ihm, den Straßenraum auf der Ostseite wieder neu zu definieren und die historischen Bauten als »stadträumliche Merkzeichen«⁴⁵¹ wirksam werden zu lassen. Biegt der Fußgänger rechts in die enge Karmelitergasse ab, so eröffnen sich ihm zu seiner Linken völlig unerwartet großzügige Freiflächen, die stadträumlich zusätzlich durch die historischen Sakralbauten akzentuiert werden. Kleihues gibt dem Grundstück auf diese Weise wieder seine stadtgestalterische Qualität zurück, die angesichts der eher monotonen Umgebung aus gleichförmigen Wohn- und Bürobauten zwar überrascht, aber doch Erinnerungen an die einstige Gestalt der Altstadt wachruft.

An der Westseite des Areals zur Seckbacher Gasse wird das Blockkonzept ebenso wie an der Ostseite der Karmelitergasse aufgebrochen. Am nordwestlichen Ende des langgestreckten Baukörpers ist ein kleiner, rechteckiger Vortragsaal mit Tonnengewölbe angefügt (siehe **Abb. 136**, S. 333), der heute als Cafeteria genutzt wird und die strenge Ausrichtung des Baukörpers durchbricht. Der Anbau orientiert sich dabei nicht am Verlauf der Alten Mainzer Gasse, sondern am Straßenverlauf im Wes-

448 Vgl. ebd., S. 17. In den Arbeiten, die z. B. im Wettbewerb mit dem 2. (Volker Freischlad) und dem 4. Preis (Heinrici und Geiger) ausgezeichnet wurden, werden die Blockränder nach Süden hingegen fast völlig geschlossen, sodass eine hermetische Abriegelung zum Stadtraum entsteht. Zu den Entwürfen des Wettbewerbs vgl. auch Jahrbuch für Architektur 1984a, S. 120–144.

449 Vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1985c, S. 9.

450 Kleihues: »Der Chor dieses Bauwerkes verbietet dessen Einengung, ganz im Gegensatz zu der im Ausschreibungstext anklingenden Intention einer Schließung der Karmelitergasse und Eckbebauung mit Fortsetzung in die Alte Mainzer Gasse hinein. Dies würde eine Hofenge erzeugen, welche dem genannten Anspruch nicht gerecht werden würde« Kleihues, zit. n. Magistrat der Stadt Frankfurt 1985c, S. 17.

451 Werner 1981, S. 119.



Abbildung 141. Archäologisches Museum, Ansicht der Südwand von Westen

ten. Zur Nordseite öffnet sich in Anlehnung an den östlich gelegenen Neubauteil sowohl die Fassade des langgestreckten Baukörpers als auch der angefügte Pavillon mit raumhohen Fensterverglasungen, die den Blick auf das westliche Hauptschiff der Karmeliterkirche freigeben. Auffallend ist die gekurvte Ecke des westlichen Endes (**Abb. 141**), die auf Höhe der Seckbacher Gasse unvermittelt abbricht und sich als strenge, gerade Glasfront mit vorgelagertem niedrigem Saalbau in Richtung des Kirchenschiffs präsentiert. Die plötzliche Dynamik, welche die ansonsten recht einförmige Südwand an der Alten Mainzer Gasse durch diese um die Ecke greifende Rundung entwickelt, ist ohne Vorbilder innerhalb der Architektur der zwanziger Jahre nicht denkbar. Der Architekt hat sich hier – wie Hans Hollein beim Museum für Moderne Kunst – bewusst mit dem abstrakten Gestaltungsrepertoire der Moderne auseinandergesetzt. Die schwungvoll gerundete Ecke evoziert nicht nur den Aspekt der Geschwindigkeit, sondern lässt auch in abstrahierter Weise an den mächtigen runden Bug eines Schiffes denken und provoziert damit nicht nur den formalen Vergleich mit den konvexen Ecklösungen eines Erich Mendelsohns,⁴⁵² sondern auf symbolischer Ebene auch mit dem benachbarten historischen Kirchenschiff.

⁴⁵² Die Schiffsmetapher wurde in der modernen Architektur vor allem von Erich Mendelsohn, Hans Scharoun und Le Corbusier aufgegriffen. Vgl. hierzu Kähler 1981. Als typisches Beispiel kann etwa Mendelsohns *Kaufhaus Schocken* in Stuttgart gelten, das bereits 1960 abgerissen wurde.

Nord- und Südseite des Neubaus zeichnen sich vor diesem Hintergrund durch geradezu konträre bauliche Gestaltungen aus, die vor allem auf der Berücksichtigung des historischen sowie noch vorhandenen, gebauten Kontextes basieren und ein dialektisches Wechselspiel zwischen der großen Form an der Mainzer Gasse und den architektonischen Details auf der Nordseite entstehen lassen. Während sich an der Alten Mainzer Gasse ein langgestreckter schmaler Riegel in seiner vollkommen geometrischen Klarheit ausbreitet und als geschlossene, massive Mauer zum einen das Klosterareal abschirmt, zum anderen den verlorenen Straßenraum wiederherstellt, treffen auf der Nordseite offene auf geschlossene und glatte auf geschwungene Formen, die in Korrespondenz mit den historischen Bauteilen im Klosterhof stehen. Eine geschlossene Mauer, wie sie die Südfassade ausbildet, wäre an dieser Stelle völlig unangebracht gewesen. Auch funktional gesehen dient die geschlossene Südseite der Abschottung gegen störendes Sonnenlicht von Süden, während die großen Glaswände der Nordseite ungehindert Tageslicht aufnehmen dürfen, da das von Norden einfallende Licht kaum klimatische Auswirkung auf die Innenräume hat. In gestalterischer Hinsicht spielt der Architekt hier bewusst mit dem Kontrast zwischen Transparenz und Masse, wenn etwa auf der einen Seite die gläserne Hülle von den schlanken Aluminiumprofilen betont wird, auf der anderen Seite aber Sandsteinplatten und stählerne Bolzen der Fassade eine gewisse Schwere und Geschlossenheit verleihen.

Die Veränderungen, welche die Kirche angesichts ihrer Umnutzung erfuhr, betreffen aber nicht nur die bauliche Ergänzung durch einen Neubau, sondern auch den spätgotischen Bau selbst, in dessen Inneren vor allem anhand eines markanten Details die Symbiose aus Alt und Neu am deutlichsten zu Tage tritt. Obwohl noch zu Beginn der Planungsphase eine historisch getreue Rekonstruktion der Kirche in ihrem Zustand vor der Kriegszerstörung in Erwägung gezogen worden war, entschloss man sich nach der vollständigen Prüfung des Erhaltungszustandes letztlich für einen Kompromiss hinsichtlich der Wiederherstellung. So wurden zwar Wandpfeiler und Nischenbögen im Inneren der Kirche restauriert, doch Hauptschiff und Chor wurden mit weißem Flächenputz versehen wie auch Fragmente und Gewölbeabbrüche bewusst stehen gelassen wurden (**Abb. 142**).⁴⁵³ Einige Pfeiler im Langhaus, bei denen während der Zerstörungen im Krieg der rote Sandstein zum Teil abgeplatzt war, wurden in diesem Zustand belassen, während man bei anderen fehlende Sandsteinteile ergänzte.⁴⁵⁴ Um die Wirkung und die historische Bedeutung so wenig wie möglich zu beeinträchtigen, erfolgten kaum Einbauten im Inneren der Kirche. Auch heute noch zeichnet sich der Innenraum durch eine äußerst reduzierte Farb- und Materialwahl von Holz, Stahl, weißem Putz und rotem Sandstein aus. Kleihues, der für die gesamte Innenausstattung verantwortlich war, hat nicht nur die Deckenbeleuchtung im Neubau entworfen, sondern auch die freistehenden Strahler mit

453 Vgl. Jaeger 1990a, S. 53.

454 Vgl. Münster 1988a.



Abbildung 142. Ehem. Karmeliterkirche, Blick in den Dachstuhl

pyramidenförmigen Trichtern, die mittlerweile jedoch entfernt wurden, sowie die charakteristischen Vitrinen aus Aluminium, die durch ihre Anordnung noch immer die Ausstellungshalle in der Kirche räumlich definieren. Große Ausstellungsobjekte wie die Steindenkmäler brachte der Architekt dagegen auf massiven Stahlkonstruktionen an, etwa auf Stahlinseln im Kirchenraum vor der Nordwand des Langschiffes oder auf mächtigen Doppel-T-Trägern im Chor.⁴⁵⁵ Der rote Sandsteinboden des Neubaus, den Kleihues in der Eingangshalle verlegen ließ, reicht bis in die Kirche, wo er mit den historischen Bauteilen korrespondiert.

Das westliche Langhaus sollte ursprünglich wieder in alter Form eingewölbt werden, doch eine historisch getreue Rekonstruktion des spätgotischen Kreuzrippengewölbes hätte erhebliche Eingriffe in die Substanz mit sich gebracht, sodass man von dieser Variante absah und das Gewölbe über dem westlichen Teil des Hauptschiffes mit modernen Stahldachbindern ausführte (siehe **Abb. 142**).⁴⁵⁶ Die filigrane Stahlkonstruktion, die von den frühen Eisenkonstruktionen des 19. Jahrhunderts inspiriert ist, ersetzt damit zwar den im Krieg zerstörten, hölzernen Dachstuhl mit seinem spätgotischen Netzgewölbe, erinnert jedoch zugleich an seinen historischen Vorgänger, indem er seine Form – das Gebogene des Gewölbes sowie die Balken der alten Dachstuhlkonstruktion – mit zeitgenössischen Materialien nachzeichnet.

Der Neubau verdeutlicht hier auf anschauliche Weise das Konzept der kritischen Rekonstruktion des Architekten, der seit 1979 als Planungsdirektor der IBA in Berlin tätig war. Im Zusammenhang mit der aktuellen Architekturdebatte um die Postmoderne entstand die Frage des Wiederaufbaus alter Strukturen unter dem Stichwort der »kritischen Rekonstruktion«. Es richtete sich in erster Linie gegen das städtebauliche Konzept der fünfziger bis siebziger Jahre und sah eine Rekonstruktion bzw. Erneuerung der Stadtarchitektur unter Berücksichtigung von Geschichte, Stadtform, Stadtgrundriss und Stadtatmosphäre vor. Historische Strukturen und »Erinnerungsspuren« sollten im Sinne der analogen Stadtplanung, wie sie Aldo Rossi definiert hat, wieder freigelegt und neu bearbeitet werden.⁴⁵⁷ Indem Kleihues die durch notdürftige Nachkriegsreparaturen überbauten historischen Erinnerungsspuren im Inneren der Karmeliterkirche wieder freilegt und sie mittels einer zeitgenössischen Interpretation wieder sichtbar macht, erfüllt er diese Forderung beispielhaft. Die modernen Materialien des Stahlgewölbes machen es als zeitgenössische Ergänzung innerhalb des historischen Kirchenbaus deutlich erkennbar

455 Vgl. Peters 1989, S. 17, 27.

456 Vgl. Burgard 1989, S. 50.

457 Kleihues: »Das, was ich mit dem Programm der kritischen Rekonstruktion der Stadt beweckt habe, nämlich die durch den naiven Planungsrationalismus der Nachkriegsmoderne verdrängten Erinnerungsspuren der Lebensgeschichte der Stadt, die historische Struktur, das demonstrative Gedächtnis der Stadt als gebaute Realität und daraus die Erinnerung ihrer Lebensform wieder freizulegen und neu zu bearbeiten, das war gleichermaßen das Ziel bei meinem Entwurf für das Museum der Vor- und Frühgeschichte in Frankfurt.« Kleihues, zit. Magistrat der Stadt Frankfurt 1989b, S. 61.

und sorgen für eine klare Abgrenzung zur originalen Bausubstanz. Die zeitgenössische Architekturkritik, die den Bau von Kleihues – abgesehen von manch eigenwilligen oder spielerischen Detail – im Großen und Ganzen positiv beurteilte, sah vor allem in dieser einmaligen Konstruktion den Höhepunkt des Gebäudekomplexes.⁴⁵⁸ Das Museum kann damit auch als konzentrierter Ausdruck der architekturtheoretischen Auffassung Kleihues' gelten, wenn die Architektur einerseits im Sinne der kritischen Rekonstruktion historische Spuren und deren tatsächlichen Zustand respektiert und andererseits den dialektischen Ansatz seines poetischen Rationalismus verkörpert, indem die Rationalität des Neubaus – sowohl was die geometrische Form als auch die Betonung des konstruktiven Details anbelangt – immer wieder mittels subversiver gestalterischer Mittel aufgebrochen wird. Zugleich nimmt Kleihues mit der Einbindung historischer Zitate und der Konterkarierung architektonischer Formen wichtige Aspekte postmodernen Gedankenguts auf, die im Wesentlichen durch Venturi vorgeprägt waren.

Für die Erweiterung des *Liebieghauses* auf der gegenüberliegenden Mainseite verfolgten die Architekten ähnliche Ziele hinsichtlich einer Architektur, die Erinnerungen an vergangene Zustände hervorrufen, wählten jedoch einen deutlich weniger auf Kontrast basierenden Weg als Kleihues. Entsprechend des 1980 vom Büro Speer erarbeiteten Gesamtplans zum Museumsufer sollte eine Erweiterung des Liebieghauses als symmetrische Ergänzung zum bereits bestehenden Galerieflügel auf der Südseite des Grundstücks erfolgen. Der Neubau war demnach in seiner Lage bereits genauestens festgelegt. Außerdem war der öffentliche Zugang zum Park von der Steinlestraße weiterhin zu gewährleisten.⁴⁵⁹ Als erster Bauabschnitt sollte ab 1987 der Erweiterungsbau durchgeführt werden, anschließend sollte die Sanierung des alten Ausstellungstraktes als zweiter Bauabschnitt erfolgen. Von Anfang an planten die Architekten ihren Neubau dementsprechend als unmittelbar an den bestehenden Mittelrisaliten angrenzenden Erweiterungsbau, der heute ebenfalls über jenen zentrierenden Pavillon im Garten des Liebieghauses betreten wird. Man wusste zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe bereits, dass der Bau einst als symmetrische zweiflügelige Anlage geplant gewesen war. Inwieweit der alte Flügel jedoch tatsächlich nach den bekannten Entwurfsdarstellungen des Stadtbauinspektors Kanold ausgeführt worden war (**Abb. 143**), ahnte man zu diesem Zeitpunkt noch nicht.⁴⁶⁰ Die Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg und die anschließenden Wiederaufbauarbeiten hatten die originalen Fassaden des Altbaus entweder vernichtet oder weitgehend hinter einer Putzschicht verschwinden lassen (siehe **Abb. 133**, S. 330).

458 Etwa Manfred Sack: »Kleihues entwarf für die Kirche einen wundervollen neuen Dachstuhl aus Eisen und Holz [...] – den besten Teil des ganzen Komplexes. [...] Und so glückte ihm mit diesem Museum eines seiner angenehmsten Bauwerke, das nach außen zwar ein bißchen Theater macht, im Innern aber von überzeugender Klarheit ist«. Sack 1990, S. 62.

459 Vgl. Speerplan 1981, S. 22.

460 Scheffler, mdl. 2016.

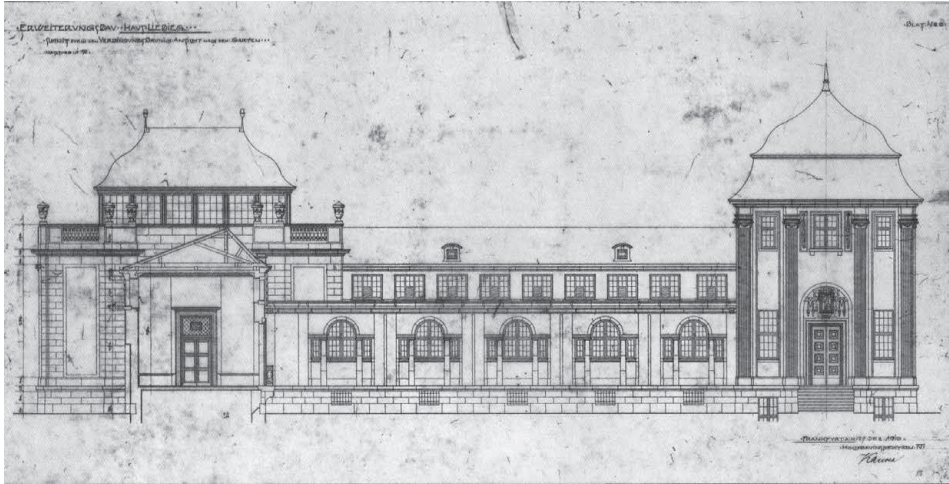


Abbildung 143. Paul Kanold, Entwurf für die erste Erweiterung des Liebieghauses, Ansicht von Norden, 1910

Von Anfang an war jedoch klar, dass die Architekten für das Liebieghaus einen Anbau entwerfen mussten, der als Erweiterung eines bestehenden Gebäudes von vornherein Einschränkungen mit sich brachte. Er forderte die intensive Auseinandersetzung mit der alten Bausubstanz, mit der sowohl eine funktionale als auch formale Bindung herzustellen war, sowie die Berücksichtigung denkmalpflegerischer Bestimmungen. Die Sanierung des alten Flügels erfolgte sodann auch in Absprache mit der Denkmalpflege, um eine behutsame Behandlung bzw. Wiederherstellung des Altbaus zu gewährleisten. Zudem waren den Gestaltungsmöglichkeiten durch die spezielle Nutzung des Gebäudes enge Grenzen gesetzt, da die Präsentation von Skulpturen die Einhaltung gewisser Rahmenbedingungen erforderlich machte.⁴⁶¹ Für den Innenausbau bestand der Museumsleiter auf der Orientierung am bestehenden Flügel sowie insbesondere auf ausreichende Zufuhr von Tageslicht, sodass dem Einsatz von Oberlichtern eine entscheidende Rolle zukommen sollte.⁴⁶²

Trotz der einengenden Vorgabe, einen Erweiterungsbau in Anlehnung an das alte Planungskonzept aus dem Beginn des 20. Jahrhunderts, das eine symmetrische Doppelflügelanlage vorsah, zu entwerfen, gibt der entstandene Erweiterungsbau von Scheffler + Warschauer ein anschauliches Bild davon ab, auf welcher individuellen Weise ein Anbau an bereits bestehende historische Substanz erfolgen kann, ohne das Vorhandene lediglich zu reproduzieren. Nachdem mehrere Entwurfsvarianten erprobt worden waren, entschieden sich die Architekten für einen Bau, der zwar die Geometrie des Altbaus und die wesentlichen Gliederungselemente der Fas-

⁴⁶¹ Vgl. Scheffler 1991, S. 45.

⁴⁶² Scheffler, mdl. 2016.

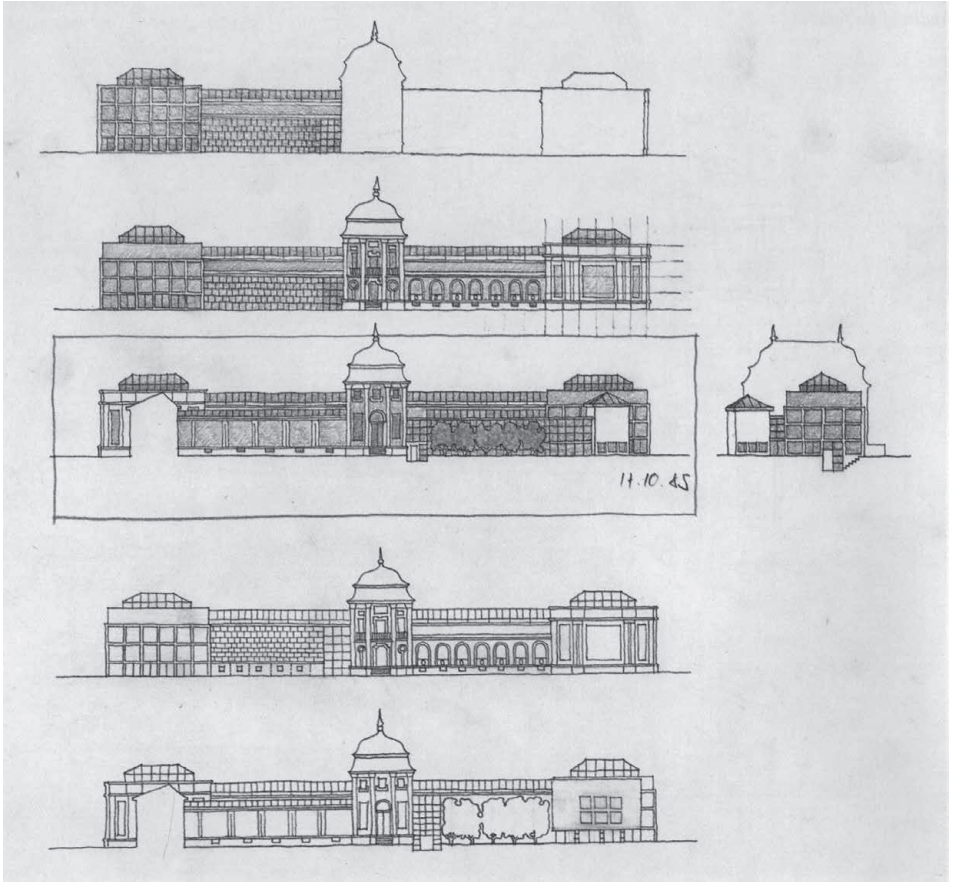


Abbildung 144. Ernst Ulrich Scheffler, Entwurfsskizzen für die Erweiterung des Liebieghauses vom 17.10.1985

saden übernehmen, jedoch eine zeitgenössische Interpretation der vorgegebenen Architektur darstellen sollte.⁴⁶³

Anhand der Entwurfsskizzen von Ernst Ulrich Scheffler wird deutlich, dass er sich von Anfang an mit den Proportionen des Altbaus beschäftigt hat und mittels der Verwendung einer zeitgemäßen Formgebung und moderner Materialien formale Bezüge zu diesem herzustellen versuchte (**Abb. 144**). Frühere Entwurfsskizzen zeigen jedoch einen noch recht freien Umgang mit dem Altbau (**Abb. 145**). So war anfangs ein Neubau vorgesehen, der zwar unmittelbar an den Altbau anknüpft, sich westlich des Mittelrisalits jedoch mit auffallend geschwungener Fassade in den

⁴⁶³ Vgl. Scheffler 2013, S. 27; vgl. auch Scheffler 1991, S. 46.

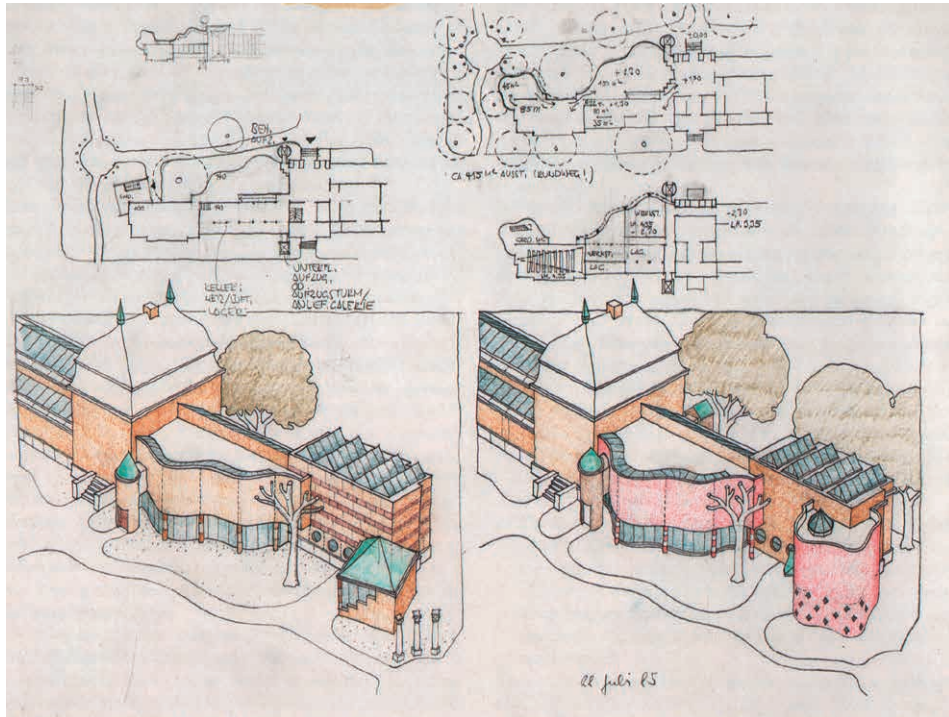


Abbildung 145. Ernst Ulrich Scheffler, Entwurfsskizzen für die Erweiterung des Liebieghauses vom 28. 07. 1985

Park schiebt, die wiederum an James Stirlings gekurvte Glasfront der Stuttgarter Staatsgalerie erinnert. Daran schließt ein rechteckiger Baukörper mit Streifenfassade und schmalen Sheddächern als Oberlichtzone an, vor den ein weiterer Kubus mit Walmdach gesetzt ist, der in einer anderen Skizze die Form eines geschwungenen Turms mit rosa gefärbten Wänden annimmt. Das Rosa der Wände und das Türkis der Dächer sind als typische Merkmale der frühen achtziger Jahre zu werten, die durch auffallende Farbigkeit spielerische Momente in die Architektur hineintragen und zugleich an Vorbilder der angelsächsischen Postmoderne denken lassen. Formale Anleihen an die Architektur von James Stirling, der von den Frankfurter Architekten hoch geschätzt wurde, sind unverkennbar.⁴⁶⁴ So verarbeitet Ernst Ulrich Scheffler in seinen Skizzen nicht nur Merkmale der Staatsgalerie in Stuttgart, sondern auch solche der *Clore Gallery* in London, die Stirling ab 1980 als Erweiterung

⁴⁶⁴ Während eines Studienaufenthaltes in London hatten die Architekten Brigitte und Ernst Ulrich Scheffler die *Tate Gallery* des britischen Architekten kennen- und schätzen gelernt. Scheffler, mdl. 2016.



Abbildung 146. James Stirling, Clore Gallery, Tate Britain, London, 1980–87

der *Tate Gallery* entwarf (**Abb. 146**).⁴⁶⁵ Der Galerieflügel seines L-förmigen Neubaus schließt ebenfalls unmittelbar an das bestehende Gebäude hinter dessen Eckpavillon an und nimmt es sowohl formal als auch proportional wieder auf. In einer später entstandenen Skizze nimmt Scheffler nicht nur die Struktur der Londoner Fassade mit ihrem rechtwinkligen Wandmuster auf, sondern auch die Pergola der Gartenfront, und überträgt sie auf den westlichen Eckrisaliten des Neubaus (siehe **Abb. 144**, S. 351).

Trotz der Orientierung an der angelsächsischen Postmoderne und dem äußerst spielerischen Umgang mit Formen liegen den ersten Entwurfsskizzen vom Sommer 1985, dessen prägnantestes Merkmal der geschwungenen Baukörper ist, weniger formale als pragmatische Überlegungen zugrunde. Hintergrund dieser Idee war den Architekten zufolge der Versuch, »die westlich des Mittelrisalits stehende Kastanie zu erhalten und einen sehr differenzierten Baukörper um sie herum zu entwickeln.«⁴⁶⁶ Die Realisierung zeigt heute eine deutlich weniger aufregende und strengere Gesamtform, die sich gegenüber dem Altbau bewusst zurücknimmt (siehe **Abb. 128**, S. 323). Als feststand, dass der Baum auf Anweisung des Museumsdirektors gefällt werden solle, da die an den Innenraum gestellten Anforderungen

⁴⁶⁵ Zur *Clore Gallery* vgl. Stirling 1984, S. 301–312.

⁴⁶⁶ Scheffler 1991, S. 46.

sonst nicht hätten erfüllt werden können, habe man die Idee des geschwungenen Baukörpers nicht weiterverfolgt und die Anlage als gradliniger Bau geplant.⁴⁶⁷

Doch was die Wendung von einer außerordentlich verspielten Formensprache hin zu einer deutlich rationaleren anbelangt, haben sicherlich noch weitere Überlegungen eine Rolle gespielt. Die ersten Skizzen von Scheffler lassen vermuten, dass hier der Versuch unternommen wurde, einerseits eine Art Erlebnisarchitektur zu schaffen und andererseits auch an aktuelle Trends anzuknüpfen. Die Postmoderne in Deutschland war zu diesem Zeitpunkt auf ihrem Höhepunkt, und die Staatsgalerie in Stuttgart von James Stirling galt vielen Architekten als Befreiungsschlag in der bisherigen Museumsarchitektur. Indem Scheffler sich der Architektursprache eines Stirling bedient, ist auch ein gewisser Marketingeffekt verbunden, der an den vorherrschenden Trend in der Architektur anschließen sollte – wie dies auch schon Kleihues mit seiner gewellten Glasfront am Museum für Vor- und Frühgeschichte beweist. Mittels des sehr differenzierten Baukörpers und des unterschiedlichen Einsatzes von äußerer Belichtung wird außerdem die in der modernen Architektur vorherrschende Idee des *white cube* durchbrochen. Wie in Hans Holleins Museum Abteiberg in Mönchengladbach schafft man auf diese Weise eine Erlebnisarchitektur, die individuelle Räume hervorbringt, welche die Sammlungsgegenstände immer wieder in ein neues Licht rücken. Vor diesem Hintergrund hat Museumsdirektor Herbert Beck als Anhänger der klassisch-antiken Architektur gewiss ebenfalls eine wichtige Rolle in der Entwurfsentwicklung gespielt, sodass Scheffler eine nahezu radikale Wandlung zwischen den beiden Entwürfen vollzog. Beck habe den Architekten zufolge deutlich an dem Altbau des Liebieghauses geahnt und wollte im Grunde genommen nie einen auffälligen Neubau haben.⁴⁶⁸

Als wegweisend für das letztlich realisierte architektonische Konzept der Architekten erwies sich jedoch vor allem eine Entdeckung, die während der Planungsphase gemacht wurde. Beim Öffnen der Wände waren die gemauerten Bögen des alten Flügels zu Tage getreten, die in der Nachkriegszeit zugemauert worden waren. Man fand hierin die Bestätigung für die Authentizität der alten Bauzeichnungen, auf denen Bauinspektor Kanold Anfang des 20. Jahrhunderts den ersten, bis zum Mittelrisaliten ausgeführten Erweiterungsbau dargestellt hatte. Bis dahin hatte man nicht gewusst, dass sich an dieser Stelle noch das aus einer Rundbogenarkade mit flankierenden schmalen Rechtecköffnungen bestehende Palladio-Motiv befand. Man kannte zwar die alten Pläne, doch war man sich nicht sicher, ob diese nur Entwurf geblieben und möglicherweise niemals gebaut worden waren.⁴⁶⁹ Lediglich in den Putzrissen konnte man erahnen, dass sich das Architekturmotiv möglicherweise noch dahinter befand, das einst zur maßgeblichen Gliederung des Baukörpers an der eigentlichen Schauseite beigetragen hatte. Die Verblendung wurde

467 Vgl. ebd.

468 Scheffler, mdl. 2016.

469 Ebd.

daher abgenommen, um die ehemaligen Fensterflächen freizulegen. Auf der Nordseite dagegen konnte man die Bögen, die in den fünfziger Jahren geschlossen worden waren, noch sehen, und auch der im Krieg zerstörte Brunnen an der Fassade des östlichen Eckrisaliten war anhand der Befunde noch erkennbar. Infolge dieser Entdeckung stand für die Architekten fest, dass man die Planung des neuen Flügels auf der Basis der alten Architektur und des freigelegten Motivs, jedoch in zeitgenössischen Formen fortsetzen wollte.⁴⁷⁰ Zu einem zentralen Bestandteil ihrer Strategie wurde eine abstrakte, vor allem materialästhetisch argumentierende Zeichenhaftigkeit, über die sich formale Bezüge zum Altbau herstellen lassen.

Die Architekten übertrugen demnach nicht nur die Proportionen und den vorhandenen dreischiffigen Grundriss des Altbaus, sondern auch das Gliederungsschema der Fassaden, das durch die Dreiteilung von Sockel, Hauptgeschoss und Gesims gekennzeichnet ist, sowie die Achsenteilung des Hauptgeschosses auf den Neubau. Die Fassadenmaterialien des Altbaus dienten dabei als Grundlage für den Erweiterungsbau, wurden jedoch um Glas, Stahl und Marmor ergänzt. Während der vorgegebene Steinsockel in gleicher Weise für den Neubau übernommen wird, führen die Architekten das gemauerte Gesims des Altbaus am neuen Flügel auf gleicher Höhe, jedoch in einer zeitgenössischen Variante weiter (**Abb. 147**). Das Gesims des Neubaus wird durch horizontale Stahlprofilträger gebildet, die zusammen mit den runden Stahlstützen ein filigranes Tragwerk ergeben. Die Verwendung von Doppel-T-Stahlträgern als exponiertes Element der Fassade erweist sich dabei als Zitat der Architektur Mies van der Rohes, der mit seinen Apartmenthäusern am *Lake Shore Drive* in Chicago (1948–51), und später mit der Berliner Nationalgalerie (1965–68) erstmals Doppel-T-Stahlträger dekorativ zur Anwendung brachte.⁴⁷¹ Bei den Apartmenthäusern hat der Architekt vertikale, vorgesetzte doppel-T-förmige Stahlprofile zur plastischen Gliederung der Fassade verwendet.⁴⁷² Und auch bei der Nationalgalerie geraten die Stützen zu einem rein artifiziellen Motiv, das nicht in der Lage ist, seiner eigentlichen Funktion, dem Tragen des Daches, zu dienen.⁴⁷³ Sie werden zwar aus der Sprache der Industriearchitektur übernommen, dienen dem Bau aber vielmehr als Würdezeichen für einen der Kunst gewidmeten Bau. Bei *Scheffler + Warschauer* dienen die Doppel-T-Träger ebenfalls als gestalterisches Element der Fassade einer assoziationsreichen, auf Bildhaftigkeit angelegten Architektur, das sowohl die Tragwerkskonstruktion des Gebäudes in ihrer ganzen Klarheit

470 Die Bögen selbst, die nach dem Krieg nicht nur wieder zugemauert, sondern deren Gesimse und Kapitelle auch abgeschlagen worden waren, wurden ergänzt, um das alte Bogenmotiv erneut hervorzuholen. Scheffler, mdl. 2016.

471 Zur Architektur der Neuen Nationalgalerie vgl. Jäger 2011 sowie Krohn 2014, S. 208–215.

472 Vgl. Johnson, S. 167. Zu den *Lake Shore Drive Apartments* vgl. auch Krohn 2014, S. 154–158.

473 Bei Nahem betrachtet werden die Stützen des Baus, der sich über acht gekreuzten Doppel-T-Stahlträgern erhebt, unglaublich. Sie sind nur bis kurz vor dem Moment, bei dem der Anstoß an das Dach erfolgt, tatsächlich von Volumen geprägt. An dieser Stelle folgen plötzlich ein Rücksprung und ein äußerst schmales Endstück, das kaum in der Lage ist, ein solches Dach zu tragen.



Abbildung 147. Erweiterung des Liebieghauses, Nordfassade (Detail)

zum Ausdruck bringt als auch im Zusammenspiel mit den roten Marmorstreifen in Form eines Rastersystems auf das Normsystem der modernen Architektur schlechthin anspielt.

Sowohl für die Galerietrakte als auch für den sogenannten Athena-Turm, der zum Park hin dem nördlichen Seitenschiff als kleiner achteckiger Turm vorgelagert ist (**Abb. 148**), entschieden sich die Architekten für eine äußere Verkleidung mit portugiesischem Marmor. Lediglich die Südfassade und auch das zur Gartenseite gelegene Seitenschiff auf der Höhe des abschließenden Eckpavillons, der mit einem glashausartigen Aufbau versehen ist, sind vollständig in Glas aufgelöst. Während der Bau auf Michael Mönninger wegen der auffälligen Marmorverkleidung wie eine »aufgemöbelte Kitschtruhe«⁴⁷⁴ wirkte, beabsichtigten die Architekten damit eine *bildhafte* Wirkung: Der weiße Marmor sollte dem Ganzen bewusst den Charakter eines »Schatzkästchens« geben, das von einer kostbaren Hülle umgeben ist.⁴⁷⁵ Vom Material her geschieht auf diese Weise eine Aufwertung des architektonischen

474 Mönninger 1990a, S. 195.

475 Scheffler, mdl. 2016.



Abbildung 148. Erweiterung des Liebieghauses, sog. Athena-Turm

Zweckes, die an die Vorgehensweise eines Karl Friedrich Schinkel erinnert. In Rückbezug auf die klassische Antike ist im Alten Museum in Berlin, das 1823 bis 1830 nach den Entwürfen Schinkels erbaut wurde, eine an den klassischen Tempel erinnernde Säulenrotunde eingestellt, die zugleich als Kunsttempel verstanden werden und der Aufwertung der ihm innewohnenden Kunst dienen sollte. Die Architekten stellen sich damit in die Tradition einer außerordentlich differenzierten und hochkarätigen Moderne, nicht nur eines Mies van der Rohe, sondern auch weiterer wegweisender Architekten am Beginn der Moderne. Eine solche Herangehensweise entspricht auch der Definition der beiden wichtigen Architekturtheoretiker Charles Jencks und Heinrich Klotz, nach der die Postmoderne selbstverständlich auch die sprachlichen und architektonischen Möglichkeiten der Moderne miteinschließt.

Die vorgeblendeten Marmorplatten finden sich nicht nur an der Gartenfassade des neu errichteten Flügels vor den Fensteröffnungen, sondern sind auch hinter den Säulen des Altbaus weitergeführt (**Abb. 149**). Da zugunsten von Oberlichtern in den Ausstellungsräumen auf Fenster im alten Galerietrakt verzichtet werden sollte, sind die freigelegten Bögen des alten Flügels, die mit den flankierenden rechteckigen Öffnungen und den beidseitig eingestellten Säulen auf das Palladio-Motiv ver-



Abbildung 149. Liebieghaus, Alter Galerieflügel, Nordfassade (Detail)



Abbildung 150. Carlo Scarpa, Museo Castelvecchio, Verona, 1954–64, Fassade (Detail)

weisen, mit einer bis zum Boden reichenden Plattenverkleidung aus weißem Marmor geschlossen worden.⁴⁷⁶ Auf diese Weise gelingt es den Architekten, einerseits durch die Schließung der Nordfassade den funktionalen Anforderungen zu entsprechen und andererseits zugleich den alten Eindruck wiederherzustellen, indem das Bogenmotiv sichtbar gelassen wird. Eine ähnliche Vorgehensweise findet sich beim Museo *Castelvecchio* in Verona (**Abb. 150**), dessen Umgestaltung in den Jahren 1954–64 durch Carlo Scarpa erfolgte.⁴⁷⁷ Der italienische Architekt war für Scheffler ein wichtiges Vorbild.⁴⁷⁸ Scarpa hat hier in gleicher Weise historische Architektur mit modernen Elementen verbunden. Während die Architekten des Liebieghauses Marmorplatten hinter die Säulen der ehemaligen Palladio-Fenster setzten, sind beim *Castelvecchio* neue Fenster als Stahl-Glas-Konstruktionen hinter die ursprüngliche, alte Fassade gesetzt worden, um die verschiedenen Bogenöffnungen in der Fassade zu schließen. Bei beiden Bauten setzen sich die dahinter gesetzten neuen Materialien entschieden vom Altbau ab. Und doch ist auf den ersten Blick nicht zu erkennen, was neu hinzugekommen ist. Das Weiterbauen ohne sichtbare Brüche, das Scarpa bereits in den fünfziger Jahren als Qualität in die Architektur einführte und bei Scheffler + Warschauer auf bildhafter Ebene weitergeführt wird, zählt – wie auch die Ausstellungsmacher des Deutschen Architekturmuseums 2014 erkannt haben – »zu den noch heute aktuellen Errungenschaften der Postmoderne.«⁴⁷⁹

476 Vgl. Scheffler 1991, S. 47.

477 Zum *Castelvecchio* vgl. Scarpa 1986, S. 52 ff.

478 Ein Schlüsselbauwerk sei vor allem die *Banca Popolare* in Verona gewesen. Scheffler, mdl. 2016.

479 Begleittext zur Ausstellung »Mission: Postmodern« im DAM Frankfurt, 2014.

Beim Liebieghaus wurde das neu hinzugefügte Material des Marmors am Neubau durch die Weiterführung hinter den alten Säulen auch zurück auf den Altbau übertragen. Die Gliederung mit roten Streifen aus Rosso Verona am Neubau nimmt wiederum auf den vorgegebenen Fassadenrhythmus der historischen Erweiterung Bezug (siehe **Abb. 147**, S. 356). Konkret verweisen die in die Wand eingelegten Rosso-Verona-Streifen auf die Struktur der Anordnung der Säulen beim ersten Galeriefügel und damit auf das nach dem Krieg zugemauerte Palladio-Motiv, das erst beim Umbau von den Architekten wieder freigelegt wurde. Der waagerechte Balken übernimmt die Gebäuhöhe, während die senkrechten Streifen die eingestellten Säulen links und rechts des Bogens bezeichnen.⁴⁸⁰ Die Tragwerkskonstruktion des Neubaus besitzt einen gleichermaßen abstrahierenden Charakter. So entsprechen die vor die Marmorfläche gestellten stählernen Doppelsäulen exakt der Position und Gliederung der ebenfalls doppelten Lisenen der Altbaufassade. Anstelle der steinernen Doppellisenen des alten Flügels finden sich nun jedoch Säulen aus Stahl, die unten über Bronzeringe verfügen. Die Bronzeringe der Stahlsäulen sollten den Architekten zufolge ebenso wie die mit Marmor verkleidete Wand »einen Hinweis auf den kostbaren Inhalt des Gebäudes«⁴⁸¹ geben. Das Material Stahl dagegen kennzeichnet hier nicht nur den neuen Flügel als zeitgenössisches und zugleich der Moderne verpflichtetes Element, es stellt auch einen Bezug her zur Eisen- und Stahlarchitektur des Industriezeitalters und damit zugleich zur Entstehungszeit des Altbaus im 19. Jahrhundert, als das Material Eisen in Form von Gusseisen und später dann in Form von Stahl zunehmende Verbreitung im Bauwesen, vor allem auch als baukünstlerisches Mittel, fand.⁴⁸² Es gehörte durchaus zum klassizistischen und historistischen Zeitgeist, Architekturdetails wie antike Säulen in Eisen oder Stahl zu zitieren.⁴⁸³ Am Erweiterungstrakt des Liebieghauses dagegen werden die Säulen eines *Renaissance*-Motivs in Stahl zitiert, die zudem – in Anlehnung an die Entstehungszeit des ersten Galerietrakts während der Hochphase der Industrialisierung – einen Anstrich »mit der grauen Eisenglimmerfarbe alter Industriebauten«⁴⁸⁴ erhielten.

Die Gliederung der Südseite des Erweiterungsbaus (**Abb. 151**) folgt demselben Schema wie die der Nordseite. Auch hier ist die Achsenteilung von dem Altbau auf den Neubau übertragen worden, lediglich mit nur einem Pfeiler und einer Stütze. Während die alte Fensterteilung der Gartenseite in abstrahierter Form in den gliedernden Rosso-Verona-Streifen auftaucht, zeigen die freistehenden einfachen Eisensäulen der zur Steinlestraße gelegenen Seite eine abstrakte Variante der gleich-

480 Vgl. hierzu auch Scheffler 1991, S. 46.

481 Scheffler, zit. n. Magistrat der Stadt Frankfurt 1992, S. 6.

482 Vgl. hierzu Eggen/Sandaker 1996, S. 69, sowie Schädlich 2015, S. 219–220.

483 Das Bürogebäude in der Rue Saint-Marc 25 in Paris vom Architekten Louis Thalheimer (1894) ist ein charakteristisches Beispiel dafür, wie Eisen und Stahl Eingang in das Stadtbild fanden und Stahlstützen in einem historisierenden Stil gestaltet wurden. Vgl. Eggen/Sandaker 1996, S. 26.

484 Scheffler, in: Magistrat der Stadt Frankfurt 1992, S. 6.



Abbildung 151. Erweiterung des Liebieghauses, Fassade zur Steinlestraße



Abbildung 152. Liebieghaus, Alter Galerieflügel, Fassade zur Steinlestraße

mäßigen Bogenstellung der östlichen Arkaden. Die über Jahrzehnte geschlossene Fassade des alten, aus Putz, Muschelkalk und Basaltlava errichteten Galerieflügels von 1909 mit der ehemaligen Loggia ist von den Architekten hingegen im Zuge der Sanierungsarbeiten wieder vollständig freigelegt und rekonstruiert worden (**Abb. 152**).⁴⁸⁵ Den im Krieg zerstörten Brunnen des Eckkrisaliten, der von einem Bildhauer nachempfunden wurde,⁴⁸⁶ führten die Architekten in seinen Proportionen auf den neuen Eckkrisaliten zurück und deuteten ihn mit Rosso-Verona-Streifen an. Anstelle der verkleideten Marmorfassade der Gartenseite sahen die Architekten bei dem Neubau der auf der zur Steinlestraße gelegenen Südseite allerdings eine vollständig verglaste Fassade mit eingestellten Eisensäulen vor, welche das dahinter liegende Treppenhaus mit ausreichend Tageslicht versorgen sollte.⁴⁸⁷

Bei dem breiten verglasten Treppenabgang, der zur Garderobe im Untergeschoss führt (**Abb. 153**), fühlte sich Architekturkritiker Michael Mönninger »an die monumentale Treppenflucht mit aufsteigenden Wänden [erinnert], die Hans Döllgast beim Wiederaufbau der Alten Pinakothek in München geschaffen hatte«⁴⁸⁸. Generell liegt der Vergleich mit der Methode Döllgasts, die eine ähnlich interpretierende Herangehensweise an einen bestehenden Museumsbau umfasst, nahe. Statt den ursprünglich von Leo von Klenze in Formen der Hochrenaissance errichteten und im Krieg schwer beschädigten Museumsbau mittels einer historisch getreuen Rekonstruktion wiedererstehen zu lassen, wählte Döllgast einen abstrahierenden Wiederaufbau, der die verschiedenen Epochen ablesbar machen und die Kriegsschäden als Versehrung des Klenze-Baus sichtbar lassen sollte. Die zerstörten Mauerteile der Umfassungswände ergänzte der Münchener Architekt mit unverputzten Trümmerziegeln unter Berücksichtigung der vorhandenen Fassadenstruktur, deren Proportion und Rhythmus er übernahm, jedoch mit modernen Materialien wie geschossübergreifenden Stahlrohren und Betonstür-

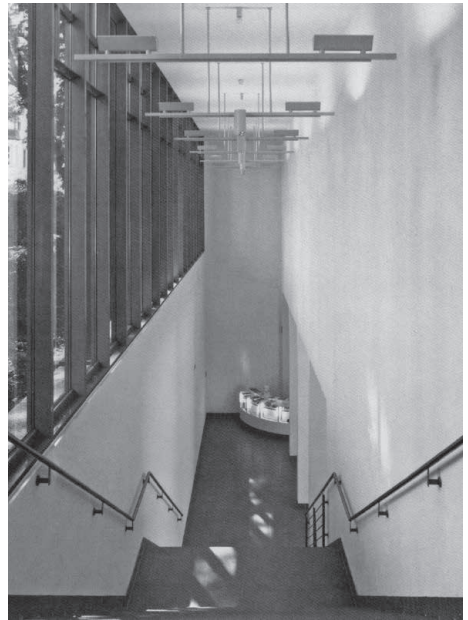


Abbildung 153. Erweiterung des Liebieghauses, Treppe ins Untergeschoss

485 Vgl. Vorwort von Herbert Beck, in: Magistrat der Stadt Frankfurt 1991a, S. 15.

486 Scheffler, mdl. 2016.

487 Die Treppe planten die Architekten als hellen Abgang. Unter der Umgestaltung von Kuehn/Malvezzi erfuhr sie durch eine neue Farbgestaltung in Schwarz eine völlig andere Wirkung.

488 Mönninger 1990a, S. 195.



Abbildung 154. Carlo Scarpa, Banca Popolare, Verona, 1973, Fassade zum Innenhof

zen ergänzte.⁴⁸⁹ Ähnlich hat auch das Architekturbüro *Scheffler + Warschauer* den alten Flügel, der Ende der achtziger Jahre noch immer als unvollendeter Torso dalag, als Grundlage für den Erweiterungsbau genommen. Sie ergänzten den Altbau ebenfalls in seiner Rohform, übernahmen jedoch nicht seinen barockisierenden Stil, um die Zäsur in der Geschichte des Baus deutlich zu machen.

Die Gliederung und formale Gestaltung der Fassade des neuen Ausstellungstraktes erinnern zudem stark an den Neubau, den Carlo Scarpa ab 1973 für die *Banca Popolare* in Verona entworfen hat und den Scheffler als explizites Vorbild nennt (**Abb. 154**).⁴⁹⁰ Das neue Verwaltungsgebäude sollte sich ebenfalls in eine alte städtische Umgebung integrieren und sich dem gebauten Kontext einfügen. Beide Bauten sind maßgeblich durch eine dreiteilige Gliederung der Fassade bestimmt. Während sich diese beim Schefflerschen Bau aus Steinsockel, Mittelteil in Stahltragwerk und stählernem Gesims zusammensetzt, gliedert sich Scarpas Fassade in einen ebenfalls steinernen Sockelteil mit begrenzendem Marmorfries, einen Mittelteil in Form einer Betonscheibe sowie einem oberen Teil aus Stahl und Glas, das die gleichen stählernen Doppelsäulen der Liebieghaus-Erweiterung aufweist. Kenn-

⁴⁸⁹ Zur Alten Pinakothek vgl. Altenhöfer 1987, hier insbes. S. 52–58, 69–71.

⁴⁹⁰ Zur *Banca Popolare* vgl. Scarpa 1986, S. 110 ff.

zeichnend ist sowohl bei Scarpas Bau als auch bei der Erweiterung des Liebieghauses das subtile Spannungsverhältnis zwischen Alt und Neu, das durch die Gegenüberstellung der Materialien bei gleichzeitiger Anpassung an die proportionalen Verhältnisse des Altbaus erzeugt wird.

Das Frankfurter Architekturbüro hat dabei einen noch deutlicheren Weg der Anpassung, aber auch einen subtileren Umgang mit dem Altbau gewählt. Es führt die Details des Neubaus immer wieder auf die Form von 1909 zurück und setzt sie in einer abstrahierten Form um. So auch die glasartigen Aufbauten, mit denen die abschließenden Eckpavillons versehen sind. Die modernen Glasaufbauten als Form der geschwungenen Dächer, die einst Paul Kanold Anfang des 20. Jahrhunderts für den ersten Erweiterungsflügel entworfen hatte, übertrugen die Architekten in gleicher Weise auf den Altbau (siehe **Abb. 128**, S. 323). Die Architekten wussten vom Altbau, dass auf den Pavillons einst derartige Dachhäuschen saßen (siehe **Abb. 127**, S. 321), sodass sie die neuen flachen Glasaufbauten über den auskragenden Gesimsen der Eckkrisalite in bewusster Anlehnung an das Alte und vor allem zur besseren Belichtung der beiden Ecksäle planten. Die Ausstellungstrakte dagegen erhielten schiefergedeckte Satteldächer mit Oberlichtern aus Stahl und Glas, die sich in der Form ebenfalls an dem Bau von 1909 orientieren. Um ein einheitliches Bild zu erhalten, übernahmen die Architekten die neuen Dächer erneut für den alten Flügel und ersetzten damit das in den fünfziger Jahren als Notbehelf aufgesetzte und in recht provisorischer Form entstandene Drahtglasdach des Ostflügels.⁴⁹¹ Jegliche vorgegebenen Details des Altbaus deuten die Architekten auf diese Weise um und übersetzten sie in eine moderne Formensprache, die als solche deutlich erkennbar ist, über die aber dennoch Rückbezüge zur historischen Architektur herzustellen sind. Das Material Marmor sowie die Details des neuen Daches sind dagegen in umgekehrter Weise vom Neubau auf den Altbau übertragen worden, sodass eine gegenseitige Übertragung und Verzahnung von Alt und Neu stattfindet, die immer wieder Verweise zwischen architektonischem Vor- und Nachbild zulässt.

Einzig der dem westlichen Eckkrisaliten vorgelagerte Turm (siehe **Abb. 148**, S. 357) erweist sich als scheinbar autonomer Bauteil, der vollkommen unabhängig vom Altbau erscheint. Als einziges Element bricht der Turm aus der vorgegebenen Ordnung, der sich der westliche Galerieflügel unterordnet, aus. Seine Außenwände weisen zwar ebenfalls die freistehenden Stützen und die Verkleidung mit Marmorplatten des neuen Galerietraktes auf, doch tritt er in seiner äußeren, auf einem oktogonalen Grundriss basierenden Form als selbstständiger Baukörper in Erscheinung, der von einem gläsernen Obergaden und einem spitzen Glasdach bekrönt ist.⁴⁹² In dieser formalen Eigenständigkeit scheint der Turm zugleich seiner besonderen Funktion gerecht zu werden. Denn im Inneren sollte eines der bedeutendsten Stücke des Museums ausgestellt werden, die Athena des Myron, was die Architekten zum Namen »Athenaturm« veranlasste. Als einziger Skulptur der Sammlung

491 Vgl. Scheffler 1991, S. 46.

492 Vgl. Liebieghaus 1990, S. 32.



Abbildung 155. Erweiterung des Liebieghauses, Ansicht eines Ausstellungsraums, um 1990

wurde ihr ein eigener Raum zugedacht, der durch das großzügige Oberlicht wie ein »lichtdurchfluteter Tempel«⁴⁹³ erscheinen sollte. Der Raum bildete den Höhepunkt in dem geplanten Rundgang, der bewusst auf räumliche Inszenierung angelegt war und den Besucher gleichzeitig die architektonische Struktur des Neubaus wahrnehmen ließ. Bis zu dem 2008 erfolgten Umbau durch Kuehn Malvezzi⁴⁹⁴ wandelte der Besucher zunächst unter alleinigem Oberlicht durch die langen Gänge der Ausstellungssäle (Abb. 155), die einen fließenden Raumeindruck vermitteln sollten und zugleich an die Enfilade der Skulpturensäle in Scarpas Museum in Verona erinnern, trifft dann auf der Mitte des Rundgangs auf einen Raum, dessen beide Wandseiten komplett verglast sind, und gelangt schließlich in den Athenaturm, dessen besonderes Exponat erneut von oben beleuchtet war, sowie in die anschließenden Oberlichtsäle.

493 Ehrlich 1989.

494 Die Ausstellungsräume der Galeriefügel waren bis zum Umbau durch hellgraue Wände und weich einfallendes Oberlicht geprägt. Die Ausstellungsflächen waren in axialer Blickbeziehung organisiert, um Überschneidungen der Plastiken zu verhindern und die Orientierung innerhalb der Räume zu erleichtern.

Doch der Turm am westlichen Ende des Galerietrakts war nicht nur als Gehäuse für eines der wichtigsten Ausstellungsstücke des Museums gedacht, sondern nimmt auch formal deutlichen Bezug auf den mit einem mächtigen Turm abschließenden Erker der alten Villa (siehe **Abb. 128**, S. 323). Das oktagonale Türmchen vor dem abschließenden Eckbau ist diesem direkt gegenübergestellt. Insofern dient auch der Athena-Turm der dem Bau im Wesentlichen zugrunde liegenden Thematik der Verzahnung von Alt und Neu. Während die anderen architektonischen Elemente in erster Linie gegenseitige Verweise zwischen den beiden Galeriefügeln herstellen, stellt der Athena-Turm wiederum das verbindende Element zu dem Ursprungsbau des Museums dar – zu der den Park dominierenden historisierenden Villa aus dem 19. Jahrhundert. Der Turm dient somit als narratives Element des Entwurfes, das eine unmittelbare Antwort auf die vorhandene Situation gibt⁴⁹⁵ und durch seine besondere Gestaltung sowie seine aus der restlichen rational geprägten Ordnung der Architektur ausbrechende Form⁴⁹⁶ auf die Bedeutsamkeit seines Inhalts – die (einstige) Beherbergung der Göttin Athena – verweist. Zugleich setzt der auffällige oktagonale Turm ein ausdrückliches Zeichen, das einerseits den optischen Abschluss zum alten Haus sowie zum Garten schafft und andererseits das endgültige Ende der Erweiterungen für das Liebieghaus symbolisiert. Der Turm generiert Aufmerksamkeit und richtet diese auf die Tatsache, dass hier am westlichen Ende des altherwürdigen Parks etwas völlig Neues entstanden ist. In dieser Hinsicht lässt sich der Turm als dominante Ecklösung des Neubaus auch als Zugeständnis an den ursprünglichen Plan von Scheffler deuten, der bereits in seinen ersten Skizzen besonderes Augenmerk auf die Gestaltung der Ecksituation legt. Während die geschwungene Form jedoch einem geradlinigen Baukörper weichen musste, bleibt die bestimmende Form der Ecklösung und damit der Wunsch des Architekten, an dieser Stelle einen Akzent zu setzen, erhalten. Zudem wollten die Architekten im übertragenen Sinn mit dem Turm den Endpunkt markieren, an dem nicht mehr weitergebaut und sowohl Intimität als auch Charakter des Parks erhalten bleiben sollte.⁴⁹⁷

495 Vgl. Jonak, in: Magistrat der Stadt Frankfurt 1992, S. 8.

496 Jonak zufolge ist der Bau von einer sehr rationalen Denkweise geprägt, die jedoch durch einige wenige subjektive Elemente, die einen erzählerischen Charakter in den Entwurf mit hineinbringen, aufgelockert wird. Dazu gehören der Athena-Turm als Antwort auf den alten Turm der Villa sowie die einläufige Treppe, die den »so streng gegliederten Geschoßbau zum fließenden Raum« verändert. Jonak 1991, S. 34.

497 Der Erhalt des historischen Baumbestandes war ein zentraler Bestandteil der Planung. Abgesehen von der großen Kastanie, die einer Erweiterung im Wege stand und zu Beginn der Planungsphase gefällt worden war, wurden unnötige Eingriffe in den schützenswerten Baumbestand strikt vermieden. Die Kastanien, die im Vorgarten auf der Nordseite standen, wurden auf sehr aufwendige Art und Weise gerettet und sind – anders als die Bäume innerhalb des Architekturmuseums – bis heute erhalten geblieben. Auf der Gartenseite dagegen konnte der unmittelbar vor dem Mittelrisalit stehende Baum erhalten bleiben, da man die Ecke eines Raumes der im Kellergeschoss angelegten Technikzentrale abschnitt. Scheffler, mdl. 2016.

Auf diese Weise fügt sich die Architektur harmonisch in den vorhandenen Park ein und garantiert, dass die Liebieg-Villa das den Ort prägende Bauwerk bleibt.

Die Bauaufgabe für den Erweiterungsbau des *Städel Museum*, die durch ein präzises Raumprogramm festgeschrieben war,⁴⁹⁸ ließ – ähnlich wie bei der Erweiterung des Liebieghauses – nur wenig gestalterischen Spielraum offen und doch setzt der Bau von Gustav Peichl (siehe **Abb. 129**, S. 323) deutlich mehr auf Kontrast als dies bei den Ergänzungsbauten für das Liebieghaus oder das Museum für Vor- und Frühgeschichte der Fall ist. Der beengte Bauplatz für den Ergänzungsbau war nicht nur durch seine Lage in einer städtischen Blockrandbebauung definiert, unmittelbar zwischen Städtischem Kunstinstitut und Städelschule an der Ostseite der Holbeinstraße gelegen, auch die Höhe, Breite und Tiefe des Erweiterungsbaus waren bereits genau festgelegt.⁴⁹⁹ Der Neubau sollte zudem in Beziehung zu Größe und Charakter der vorhandenen Umgebung stehen und unter Berücksichtigung der historischen Bausubstanz gestaltet werden.⁵⁰⁰ Da die städtebaulichen Bedingungen demnach recht eng definiert waren und der Baukörper unter Bewahrung des von Bäumen umringten Gartenhofs auf einem relativ kleinen Grundstück errichtet werden musste, war die Form als schmaler Riegel im Wesentlichen bereits vorgegeben.⁵⁰¹ Für die Architektur sollte darüber hinaus eine Form gefunden werden, »die die bestehenden Institutsgebäude nicht dominiert, sondern fortsetzt.«⁵⁰² Im Inneren galt es zudem, den genauen Vorstellungen der Museumsleitung hinsichtlich der Raumgestaltung und der Lichtführung zu folgen. Trotz dieser Vorgaben gelang es dem aus dem Wettbewerb siegreich hervorgegangenen Architekten Gustav Peichl, einen durchaus individuellen und gestalterisch vom Altbau unabhängigen Bau zu entwerfen, der den noch verbliebenen Spielraum und vor allem die Freiheit der Gestaltungsmöglichkeiten hinsichtlich des äußeren Erscheinungsbildes durchaus zu nutzen wusste.

Der von dem Wiener Architekten entworfene Neubau tritt als schlichter, längsrechteckiger Baukörper in Erscheinung, der mit weißem Kalkstein verkleidet ist. Der dreigeschossige Erweiterungsbau ist entlang der Holbeinstraße im rechten Winkel an die westliche Stirnseite des ersten, neoklassizistischen Erweiterungsbaus gesetzt und schließt den Bereich des Städelgartens zur Holbeinstraße hin ab. Er knüpft baulich mit einer Verbindungsbrücke im ersten Obergeschoss an den bestehenden Bau an (**Abb. 156**), über die der Besucher, der den Museumskomplex vom Haupteingang am Schaumainkai betritt, in den Erweiterungsbau gelangt. Der lang-

498 Vgl. Gallwitz 1990, S. 15.

499 Vgl. Peters 1990, S. S. 44.

500 Zu den Wettbewerbsbedingungen vgl. Abs 1990, S. 18–19.

501 Aufgrund dieser Vorgaben entwickelten alle am Wettbewerb teilnehmenden Architekten eine ähnliche äußere Großform, die sich lediglich in gestalterischen Aspekten unterscheidet. Alle Arbeiten zeichnen sich durch einen langgestreckten, rechteckigen Baukörper entlang der Holbeinstraße aus. Vgl. ebd., S. 20.

502 Ebd., S. 18.

gestreckte Baukörper besteht aus zwei durch eine breite Fuge deutlich voneinander abgesetzten Teilen, einem kubusförmigen Eingangs- bzw. Kopfbau mit innenliegendem Foyer und Treppenhaus, der vom Architekten als »Villa« bezeichnet wird und als Erschließungskern des Gesamtbaukörpers fungiert, und einem langgestreckten Quader, in dem die Ausstellungssäle liegen.

Vom Äußeren her präsentiert sich der Neubau auf den ersten Blick zwar durchaus zurückhaltend (siehe **Abb. 129**, S. 323), zugleich tritt er jedoch als riesiger blockhafter Solitär in Erscheinung, der von Zeitgenossen mit hermetischen Bauten wie Festungen und Mausoleen verglichen wurde.⁵⁰³ Der Neubau von Peichl betont seine Eigenständigkeit nicht nur dadurch, dass er baulich nur mit einer Verbindungsbrücke im ersten Obergeschoss an den bestehenden Bau angeschlossen ist, wodurch dem Architekten zufolge die »Solitärwirkung des Städelensembles« gewahrt bleiben sollte,⁵⁰⁴ sondern auch durch eine sehr selbstständige Architektursprache, die sich farblich und gestalterisch deutlich von den älteren Museumsgebäuden abhebt. Dies hat vor allem mit dem Material zu tun, das sich in kaltem Kontrast vom gelben Sandstein des Altbaus absetzt. War im Erläuterungstext zum Wettbewerb noch von »gelbrötlichem Sandstein«⁵⁰⁵ die Rede, der als Material verwendet werden sollte, zeichnet sich der realisierte Bau durch »Bianco Savanna« aus, einen weißgrauen Kalkstein, der das gesamte Gebäude fast abstrakt wirken lässt – eine Wirkung, die heute allerdings ein wenig abgeschwächt ist durch die Begrünung der Fassade. Obwohl ein dunklerer Stein deutlich zurückhaltender gewesen wäre, wird der helle Marmor andererseits wiederum durch die Putzfassaden des anschließenden Gebäudes der Städelschule, in dem der langgestreckte Ausstellungsbau seine städtebauliche Fortsetzung findet, relativiert. Das Architektur-Magazin *Baumeister* fand sich gar in positivem Sinne an die »Kühle« der Bauten des finnischen Architekten Alvar Aalto erinnert, die einer solchen Umgebung mit einer Vielzahl von Sandsteinbauten nur zuträglich sei.⁵⁰⁶ Zu nennen wäre hier etwa die 1971 nach einem Entwurf von Aalto fertiggestellte Finlandia-Halle in Helsinki, die aufgrund ihrer mit weißen Marmorplatten verkleideten Fassade in einen starken Kontrast zur Umgebung tritt. Die Verkleidung mit hellem Kalkstein der Städel-Erweiterung kann in dieser Hinsicht einerseits als bewusste Abgrenzungsgeste gegenüber dem Altbau angesehen werden, dem gegenüber die Erweiterung sich als selbstbewusster Neubau und als zeitgenössisches Element zu erkennen gibt. Andererseits entschied sich der Architekt hier auch für einen hellen Kalkstein, um nicht zu stark in Konkurrenz mit den historischen Sandsteinbauten zu treten.

Dennoch lässt der weitgehende Verzicht auf farbige Akzente am Außenbau und die strenge Architektursprache das Gebäude auf den ersten Blick abweisend erscheinen. Die äußere Großform als langgestreckter, einfacher Quader ohne gliedernde

503 Vgl. hierzu Alexander 2004.

504 Peichl, in: Magistrat der Stadt Frankfurt 1989a, S. 94.

505 Ebd.; vgl. auch Abs 1990, S. 20.

506 Vgl. Peters 1990, S. 44.

Bauteile wie einen ausgeprägten Sockel oder ein Hauptgesims ist nur durch wenige Gestaltungselemente geprägt. Die Massivität des Baukörpers mit den lediglich vereinzelt in die Wand eingeschnittenen Nischen und Fensteröffnungen an der zur Straße gewandten Fassade tragen zu einer gleichermaßen monolithischen Wirkung bei. Das eingetiefte, zweigeschossige Hauptportal mit einer Eingangstür aus Eichenholz tritt dabei sowohl optisch als auch räumlich zurück. Neben den sparsamen Öffnungen und Gestaltungselementen versuchen lediglich die horizontal verlaufenden Fugen der Fassade und die in versetzten Reihen angeordneten Steinplatten die Massigkeit der Mauer ein wenig aufzulösen. Zum Stadelgarten schließt sich der Bau noch deutlicher ab als zur Holbeinstraße (**Abb. 157**). Lediglich drei schmale, bodentiefe Fensterschlitze bieten einen Ausblick nach draußen, während die kleinen quadratischen Öffnungen längs der Traufe, die sich auch an der straßenseitigen Fassade finden, weniger gestalterischen Zwecken als der Belüftung dienen.

Doch auch wenn der Architekt offensichtlich eine vordergründige Anpassung an den bestehenden Stadelkomplex vermeiden wollte und einen kühlen, geradezu hermetisch verschlossenen monumentalen Bau entworfen hat, der deutlich abweisender wirkt als Holleins Museum auf der gegenüberliegenden Altstadtseite, so beabsichtigte er doch eine gewisse Integration in den Bestand, die in erster Linie über die Proportion, vor allem aber über wenige, einprägsame Elemente erreicht



Abbildung 157. Erweiterung des Stadel Museums, Ansicht der Gartenseite

wird.⁵⁰⁷ Es handelt sich dabei in erster Linie um eher unaufdringliche Bezüge, mit denen Peichl versucht, eine maßstäbliche Einordnung und die Integration in die gegebene Bebauungsstruktur zu erreichen. Wie bereits in der Wettbewerbsaufgabe gefordert, werden die Proportionen und die Höhen des Bestandes vom Erweiterungsbau berücksichtigt und aufgenommen, um einen Bezug zum vorhandenen Altbau herzustellen. Doch sind es auch die weniger augenfälligen und explizit postmodernen Details, durch die der Charakter der bestehenden Architektur gewahrt wird. Form und Anordnung der Fenster etwa sind vom benachbarten Gebäudekomplex abgeleitet, werden jedoch als moderne Elemente neu interpretiert. Das markante kreisrunde Fenster in der dem Main zugewandten Nordfassade sowie die kleinen Öffnungen unterhalb der Traufe korrespondieren mit den Okuli und den Rundbögen des Gartenflügels, der im Jahr 1921 nach Plänen von Hermann von Hoven und Franz Heberer errichtet worden war (siehe **Abb. 135**, S. 332).

Bei genauerem Hinsehen fallen weitere Bezüge auf, die zur bestehenden Architektur und der Umgebung hergestellt werden und die Verbindung zum baulichen Kontext erzielen sollen. So hat Peichl etwa mit dem nördlichen, vom übrigen Neubau abgesetzten Bauteil, den er selbst als »Villa« bezeichnete,⁵⁰⁸ einen kleinteiligen Eingangsbau ausgebildet, der zwar individuelle Züge aufweist, praktisch jedoch zwischen den beiden Achsen des Altbaus vermittelt und sowohl in maßstäblicher Anlehnung an den zentrierenden Mittelrisalit des 1878 errichteten Städel-Gebäudes gestaltet wurde als auch in seiner Größe exakt der Breite des dahinter sich erstreckenden Gartenflügels von 1921 entspricht. Es lässt sich außerdem durchaus behaupten, dass er sich hinsichtlich der äußeren Gestaltung seines solitärhaften Ergänzungsbaus auch auf die sachliche, reduzierte Formensprache der Eckrisalite des Städels bezieht, die Johannes Krahn nach dem Krieg wiederaufgebaut hat und die mit ihren kaum wahrnehmbaren, schmalen Sichtschlitzen eine gleichfalls monolithische Wirkung entfalten (siehe **Abb. 134**, S. 331).

Als Bauteil, der in seinem Maßstab einer klassischen Villa entspricht, greift der Kopfbau zudem den historischen Kontext der Umgebung auf, indem er sich in das übrige villenbestandene Museumsufer einreihet, dessen auffälligstes Kennzeichen die großzügige Landschaft aus vereinzelt Gründerzeitvillen und Parkanlagen darstellt.⁵⁰⁹

Der Versuch des Architekten, mittels der Trennung der Baumasse in einen quadratischen Kopfbau und einen längsrechteckigen Baukörper eine gewisse Kleinteiligkeit zu schaffen, kann schließlich auch als bewusste Demutsgeste gegenüber dem

507 Peichl: »Eine vordergründige Anpassung an das bestehende Städelgebäude sollte vermieden werden, jedoch Rücksichtnahme auf Proportionen und Materialien versuchen einen Dialog zwischen Alt- und Neubau mit wenigen aber einprägsamen Elementen zu erreichen.« Peichl 1992a, S. 37.

508 Peichl setzte die sogenannte Villa formal vom Gesamtbaukörper ab, »um die Kleinheit des Erweiterungsbaues zu betonen und die Maßstäblichkeit zu erreichen.« Ebd.

509 Er kann auch als Reminiszenz an das ehemalige Gebäude des Städelischen Kunstinstituts an der Neuen Mainzer Straße gelten. Dieser Vorgängerbau, der im Jahr 1833 bezo-

historischen Ensemble angesehen werden, die angesichts der äußeren Großform jedoch deutlich in den Hintergrund gerät. So ähnlich die Dimensionen von Peichls Kopfbau und dem Mittelrisalit des Mainflügels des Städel-Gebäudes ausfallen, so unterschiedlich gebärdet sich doch der Eingang. Während das von Oskar Sommer entworfene Museum gemäß seines repräsentativen Anspruchs einen mächtigen Mittelbau mit einer monumentalen Treppenanlage aufweist, dessen Hauptportal zwei überlebensgroße Statuen flankieren, hat Gustav Peichl den Eingang seines Erweiterungsbaus in bewusster Abkehr vom klassischen Museumsbau des 19. Jahrhunderts gestaltet (**Abb. 158**). Zwar ist er zentral an der straßenseitigen Fassade des quadratischen Kopfbaus angeordnet, doch die verhältnismäßig kleine zweiflügelige Holztür, die von Lisenenbündeln in den seitlichen Laibungen eingerahmt wird, mit den an Schiffsmotive erinnernden ovalen Bullaugen inmitten einer riesigen, tief in die Wand eingeschnittenen Nische, die über mehrere Geschosse reicht, konterkariert auf ironische Weise die repräsentative Funktion eines klassischen Hauptportals. Diese dem Holleinschen Verfahren beim Museum für Moderne Kunst nicht unähnlich Herangehensweise entspricht Venturis Forderung nach einer Architektur, deren Regelmäßigkeit durch bewusste »Missgriffe«, sei es in der Gestaltung oder der Proportionierung, gebrochen werden müsse. Der Zugang von der Holbeinstraße führt zudem nicht über eine breite Freitreppe, sondern ist ebenerdig angelegt.

Der individuelle Gestaltungswille scheint bei Peichl trotz der weitgehenden Orientierung an Maßstab und Form des Altbaus zu überwiegen und kommt insbesondere in den Details der inneren sowie äußeren Gestaltung zum Tragen. Denn was bei den Fenstern, deren Form Anleihen beim historischen Gebäudekomplex sucht, bereits anklingt, wird bei den anderen Gestaltungselementen der Fassade offensichtlich. Hier erlaubte sich Peichl größere gestalterische Freiheiten, die völlig unabhängig vom Altbau erscheinen und der individuellen Handschrift des Ar-



Abbildung 158. Erweiterung des Städel Museums, Eingang an der Holbeinstraße

gen wurde, bevor die Errichtung des repräsentativen Bauwerks durch Oskar Sommer am Schaumainkai erfolgte, war 1819 als klassizistische Villa vom Stadtbaumeister Johann Friedrich Christian Hess erbaut worden. Über ein Portal in der Mitte des Gebäudes mit einem kräftig vorragenden Gesims gelangte man über Stufen ins Innere der Sammlungsräume. Vgl. Städel 2016. Abb. bei Vogt 1988, S. 145.

chitekten entspringen. Zu diesen einfallsreichen Details gehören etwa das an der schrägen Schmalseite des Gebäudes angebrachte Glasdach in Form eines dreieckigen Prismas, das den dortigen Eingang zum Museumsdepot in der Art eines Baldachins überragt, sowie der hohe halbkreisförmige Treppenerker, der an der Hoffront auf der Höhe des zweiten Obergeschosses schwungvoll nach außen tritt (siehe **Abb. 157**, S. 369), und auch die ungewöhnlich tiefen Kerben in der Ost- und Westfassade, die den Kopf- vom Langbau trennen. So sehr sich Pechl um eine schlichte, funktionale Architektur bemühte, die insbesondere durch ihre Kühle der gewählten Materialien auffällt, der Fassade hat er doch augenscheinlich auch eine ornamentale Ausformung verliehen, deren einzelne Motive sich als spielerische Komponenten einer postmodernen Architektur nicht immer funktional begründen lassen. Umso effektvoller treten jedoch diese fast ornamental wirkenden Gestaltungselemente in Erscheinung, die erst vor dem Hintergrund der verschlossen wirkenden, hellen Quaderwand ihre Wirkung entfalten.

Während sich das architektonische Dekor am Außenbau jedoch noch weitgehend zurückhaltend gebärdet, kommt im Inneren des Eingangsbaus seine Hinwendung zu einer spielerischen Architektur, die durchaus auch ironische Akzente setzt, vollends zum Tragen. Im Inneren des quadratischen Kopfbaus befindet sich eine zentrale Eingangshalle, von der aus alle Räume des Neubaus erschlossen werden und in die eine geschossübergreifende Säulenrotunde eingestellt ist (**Abb. 159**). Über den schlanken weißen Rundstützen, die den gesamten Raumeindruck des quadratischen Foyers beherrschen, öffnet sich ein kreisförmiger Deckendurchbruch, der den Blick über drei Geschosse bis hinauf zum Oberlicht freigibt. Dort fällt durch einen Glaszylinder im Dach Tageslicht durch alle Geschosse der Eingangshalle. Im Obergeschoß ist die Kreisöffnung von einer geschlossenen Brüstung eingefasst, die den Blick des Museumsbesuchers wiederum in die Tiefe lenkt. Pechl greift hier zunächst auf grundlegende Motive der klassischen Museumsarchitektur des 19. Jahrhunderts zurück, die vor allem durch Schinkels Altes Museum in Berlin definiert sind. Lichtöffnungen, Balustraden und Säulenrotunde verleihen dem Raum eine gewisse Zeitlosigkeit und Würde, die der Funktion als Museum entspricht. Die durch alle Geschosse reichende Säulenrotunde, die in den quadratischen Raum eingestellt ist, ruft dabei Erinnerungen an die klassisch gestaltete Innenarchitektur des Altbaus wach.⁵¹⁰ Im achteckigen Foyer des Städtels, in das man an allen Seiten durch hohe Rundbogenöffnungen gelangt, dient eine ebenfalls kreisrunde Öffnung in der Decke zur Belichtung des Raumes mit Tageslicht.

Doch obwohl die Gestaltung und der Grundriss der von Gustav Pechl gestalteten quadratischen Eingangshalle mit eingestellter Säulenrotunde im Grunde auf einem einfachen System basiert und dem klassischen Prinzip einer Kombination von Quadrat und Kreis folgt,⁵¹¹ das zwei elementare Grundformen miteinander ver-

⁵¹⁰ Vgl. Gallwitz 1990, S. 16.

⁵¹¹ Pechl: »Das Quadrat-Kreis-Motiv [...] [soll] der zentralen Verteilerhalle eine Atmosphäre des Wohlbefindens und der Neugierde verleihen.« Pechl, 1992a, S. 37.

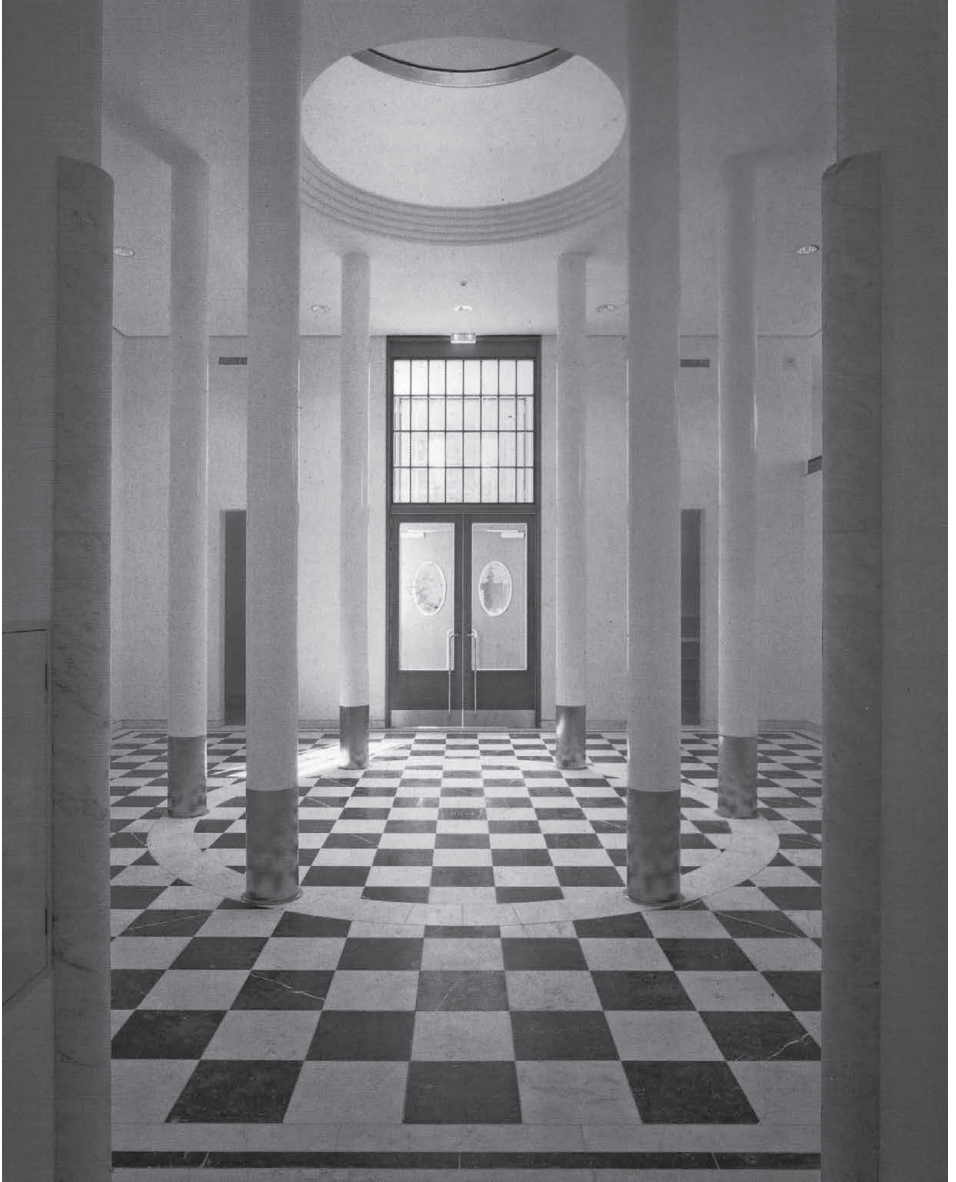


Abbildung 159. Erweiterung des Stadel Museums, Eingangshalle mit Rotunde

schränkt, wendet sich die gestalterische Detaillierung von einer Architektur der klassischen Würdeformen ab. Dies zeigt sich als Erstes in der ungewöhnlichen Kombination von unterschiedlichen, sowohl einfachen als auch edlen Materialien, welche die Ausstattung des treppengesäumten Foyers prägt. Die Materialvielfalt reicht dabei vom Marmor der weißen Halbsäulen, die alle Durchgänge flankieren, und des schachbrettartig gemusterten schwarz-weißen Fußbodens über die metallenen Säulenbasen bis hin zum dunkelrot gestrichenen Eichenholz für die Handläufe der Treppengeländer. Daneben finden sich ungewöhnliche Gestaltungselemente, die an eine moderne Form des Wiener Jugendstils denken lassen und die Handschrift des Architekten verraten. Am Treppenaufgang, der nach oben zu einer Galerie führt, befindet sich etwa ein spitzer Pfosten aus Marmor (**Abb. 160**), der keine Funktion hat, jedoch als ironisierendes Element in Form eines angespitzten Zeichenstifts als Selbstzitat des Architekten gelten kann, der neben seiner Tätigkeit als Architekt auch als Karikaturist tätig war.⁵¹² Feine Details wie der rote Handlauf des Geländers, der schwarz-weiße Schachbrettboden und die silbernen Stahlmanschetten an den Säulenbasen der Rotunde, welche sich der ansonsten eher sachlichen Architektursprache widersetzen, setzen ebenfalls eigenwillige Akzente und sollten Gustav Peichl zufolge zu einem »heiteren« Gebäude beitragen.⁵¹³ Bereits Charles Moore befürwortete das »schmückende Beiwerk« in der Architektur, um Gebäuden etwas Fröhliches zu verleihen. Obwohl es die grundsätzliche Absicht von Gustav Peichl war, einen Bau errichten, der die Zeit seiner Errichtung nicht erkennen lassen sollte, und auch von den Kritikern seiner Zeit insbesondere gelobt wurde, dass sich Peichl mit dem Entwurf für den Städel-Anbau nicht an den modischen Tendenzen der Postmoderne orientiert habe,⁵¹⁴ lässt doch eine Vielzahl von Komponenten eine dezidierte Abkehr von der oftmals funktionalistisch ausgerichteten Architektur der Nachkriegszeit erkennen.

Peichls Foyer entspricht dabei gewiss nicht dem Erlebnisreichtum eines Holleinschen Interieurs, wie es sich im Museum für Moderne Kunst findet, doch Öffnungen und Durchblicke schaffen einen durchaus erlebnisreichen und vielfältigen Raum, der im Gegensatz zu den einfach gestalteten weißen Räumen der Ausstellungssäle steht, in denen sich die Architektur weitgehend zurücknimmt, um die Wirkung der Ausstellungsobjekte nicht zu beeinträchtigen.

512 Vgl. ebd., S. 39. Als Selbstzitat können Bartetzko zufolge auch die drei Spitzkegel auf dem Bonner Kunstmuseum gelten, das Peichl nach seinem preisgekrönten Wettbewerbsentwurf von 1986 erbaut hat. Vgl. Bartetzko 1992a.

513 Peichl 1992a, S. 37.

514 So beurteilte es etwa Ingeborg Flagge als positiv, dass die Gestaltung »jenseits jeder vordergründigen Aktualität oder Mode« sei und damit »eindringlich den in letzter Zeit häufig von Kritikern geäußerten Verdacht [widerlege], der Meister sei [...] auch an die Postmoderne verlorengegangen und eifere dem präziösen Vorbild seines Wiener Designkollegen Hans Hollein nach.« Flagge 1990, S. 41. In einem Interview zu seinem 90. Geburtstag bekräftigte Peichl 2018: »Ich bin kein Postmoderner!« Burgard 2018.



Abbildung 160. Erweiterung des Städel Museums, Treppenaufgang zur Galerie

Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung: Postmoderne Ergänzungsbauten im Vergleich

Für das Bauen im historischen Kontext in Bezug auf Museumserweiterungen können die Anbauten für Liebieghaus und Städel sowie für das Museum für Vor- und Frühgeschichte heute als exemplarisch gelten. Im Mittelpunkt der Aufgabe bei all den oben genannten Projekten stand in erster Linie die Frage nach dem Zusammenspiel von historischer Bausubstanz und einer entsprechenden baulichen Ergänzung. Allein aufgrund der unterschiedlichen Voraussetzungen der städtebaulichen Lage sowie des Raumprogramms kann es für eine solche Aufgabe keine allgemeintypischen Lösungen geben. Alle Architekten haben zwar als Anbau einen schlichten, längsrechteckigen Baukörper entworfen, der in seiner geometrischen Form auf die rationalistische Grundhaltung des jeweiligen Architekten verweist, doch in der äußeren Gestaltung kamen die Architekten zu ausgesprochen unterschiedlichen Ergebnissen, die dem Kontext ihres baulichen Umfeldes entsprechen und sich in ihrer architektonischen Gestalt von dem jeweiligen Ort und seiner Geschichte ableiten lassen.

Insbesondere den Architekten des Museums für Vor- und Frühgeschichte und des Liebieghauses ist es dabei gelungen, einen durchaus geeigneten Mittelweg zwischen Anpassung und Selbstbehauptung zu finden, der so kennzeichnend ist für eine Architektur, welche die positiven Errungenschaften der Postmoderne hinsichtlich einer die Historie wieder berücksichtigenden Architektur auf individuelle Art und Weise verarbeitet. In einer Zeit, in der man den Wert historischer Elemente wiederentdeckte, tritt der Erweiterungsbau des Liebieghauses von Scheffler + Warschauer als behutsame zeitgenössische Ergänzung in Erscheinung, die sich einerseits mittels reduzierter Formen stark zurücknimmt und deren klare geometrische Form lediglich durch einen kleinen oktogonalen Turm am westlichen Ende des Neubaus durchbrochen wird, und die sich andererseits als subtile historisierende Architektur zu erkennen gibt, die über das Zitieren historischer Formen, vor allem auch mittels gezieltem Einsatz der Materialien und abstrahierender Verweise raffinierte Bezüge zum Altbau herstellt.

Den Architekten gelang es auf diese Weise, ein harmonisches Gleichgewicht zwischen dem Neuen und dem Alten zu erzeugen, das ihren Bau deutlich von den Erweiterungen für das Städel und dem Museum für Vor- und Frühgeschichte abhebt und ihn letztlich als einmalig unter den postmodernen Museumsbauten kennzeichnet. Gerade die Veränderungen am bestehenden Galerietrakt dienten nicht nur dazu, dem Ausstellungskonzept des Museums und den neuen funktionalen Anforderungen zu entsprechen, sondern vor allem auch um die Idee der Verzahnung von Alt und Neu zur Veranschaulichung zu bringen. Der alte Galerieflügel erfuhr zwar umfangreiche Umbaumaßnahmen durch die Frankfurter Architekten, doch diese orientierten sich vor allem am alten Erscheinungsbild und waren in erster Linie zur Behebung der Schäden aus der Wiederaufbauzeit gedacht. Es war demnach ein äußerst subtiler Eingriff in den historischen Bestand, der es ermöglichte, die Schicht von 1909 wieder freizulegen und die Identität des historischen Ortes auf diese Wei-

se wieder erkennbar zu machen. Der Neubau hingegen verdeutlicht Kontinuität, indem er die historischen Zäsuren herausarbeitet und den Altbau als abstrahiertes »Bild« weiterhin vergegenwärtigt. Der Anbau zeigt dabei keine vordergründige Bildhaftigkeit wie viele der anderen postmodernen Bauten in Frankfurt, doch ist er ein im Sinne der Postmoderne stark im Kontext gedachtes Gebäude, das neue Gestaltungsmöglichkeiten in der Auseinandersetzung mit der Geschichte der Architektur ermöglicht und sich deutlich von der bis dahin vorherrschenden internationalen Moderne absetzt.

Auch Josef Paul Kleihues hat mit seinem Neubau für das Museum für Vor- und Frühgeschichte einen individuellen Weg der architektonischen Anfügung in direkter Auseinandersetzung mit dem historischen Bestand gefunden. Der Architekt verfolgte dabei nicht das vorrangige Ziel einer historisierenden Anpassung an den Altbestand. Er setzte gegen das geschichtsträchtige Bauwerk der Karmeliterkirche einen Neubau, der sich konsequent als eigenständige zeitgenössische Architektur zu erkennen gibt und sich durch ein raffiniertes Spiel mit kontrastreichen Elementen bewusst vom historischen Bau abzugrenzen versucht. Mittels abstrahierender Bezugnahmen auf die bestehende Klosterarchitektur sowie Rückgriffe auf historische Formen, die ebenso dem Vokabular der klassischen Moderne entstammen, und durch die Aufnahme von dezidierten Sichtbeziehungen korrespondiert der Neubau dennoch auf zurückhaltende Weise mit der Kirche. Bei Kleihues' Bau, dessen Qualität sowohl von Zeitgenossen als auch aus heutiger Perspektive überwiegend erkannt wurde,⁵¹⁵ kennzeichnen somit gleichermaßen Symbiose und Abgrenzung das Verhältnis von historischer Architektur zu neuer Baugestalt. Dadurch ordnet sich der Anbau weder unter noch dominiert er, sondern fügt sich behutsam in sein historisches Umfeld ein.

Zwar kann der Erweiterungsbau nicht als Fortsetzung der ehemaligen kleinteiligen Bebauung verstanden werden, doch faktisch gelang es Kleihues, der gesamten Anlage wieder ihre historische Geschlossenheit zurückzugeben, die nicht nur im Blockinneren kleinteilige und vielfältig gegliederte Räume wiederherstellt, sondern auch nach außen hin die einst desolate städtebauliche Situation rings um die Ruine der Karmeliterkirche, die stark unter Kriegszerstörungen und Stadtplanungen der fünfziger und sechziger Jahre gelitten hatte, in einprägsamer Form neu definiert. Bei der Erweiterung des Museums für Vor- und Frühgeschichte handelt es sich daher insbesondere auch – anders als bei der Städel-Erweiterung oder dem Liebieghaus – um einen bedeutenden Fall von Stadtreparatur, der einerseits zur Erhaltung der historischen Substanz als wichtiger mentaler Bezugspunkt im histori-

515 Inge Wolf ist der Auffassung, dass Kleihues in Frankfurt »ein Gebäude von hoher Qualität« hinterlassen hat. Wolf 2005, S. 179; Falk Jaeger fand – trotz seiner Vorbehalte – den »Gesamteindruck des Museums mit seinem anregenden Dialog zwischen alt und neu« durchaus überzeugend. Jaeger 1990a, S. 55; Mathias Schreiber hingegen fand das Museum im Großen und Ganzen zwar nicht gelungen, doch scheiterte der Architekt hier immerhin »auf hohem, auf ansehnlichem Niveau.« Schreiber 1989.

schen Bewusstsein der Stadt beitrug und mit dem andererseits ein Stück der im Krieg verlorenen Altstadt mitsamt seiner verlorenen städtebaulichen und stadtegalterischen Strukturen wiederhergestellt werden konnte. Ein großer Nachteil seines Entwurfes, der sich an der Alten Mainzer Gasse nach außen hin nahezu hermetisch abschließt, liegt aus heutiger Perspektive allein in der fehlenden direkten Anbindung an das nahe gelegene Mainufer, die insbesondere vor dem Hintergrund einer nicht nur ideellen, sondern auch städtebaulichen Einbindung in das Konzept des Museumsufers von Bedeutung ist.

Der Ergänzungsbau von Gustav Peichl zeigt wiederum einen ganz eigenen Umgang mit Architektur im historischen Kontext. So sehr sich Peichl um eine Anpassung der äußeren Großform an den Altbau bemühte, so selbstbewusst und unabhängig gebärdet sich doch sein Neubau. Ähnlich wie die Liebieghaus-Ergänzung nimmt auch die Städel-Erweiterung als längsrechteckiger Bauriegel sowohl Proportionen als auch Höhe der bestehenden Baukörper auf und versucht ebenso, die vorhandenen Grünbereiche zu bewahren, doch bereits die gesamte Fassadengliederung und die Materialwahl definieren den Erweiterungsbau als völlig autonome Architektur.

Der Architekt wollte zwar einen Bau errichten, der die Zeit seiner Errichtung nicht verraten sollte, dennoch hat Peichl einen Bau geschaffen, dessen Massigkeit sowie kühle Farbigkeit und Geschlossenheit der Wand eine bewusst solitärhafte Wirkung erzielen und den historischen Bezug weitgehend in den Hintergrund geraten lassen. Dieser wird bei Peichl auf eine andere, noch zurückhaltendere Weise als bei Scheffler und Kleihues hergestellt. So verzichtet er zwar bewusst auf historisierende Formen, aber rezipiert grundsätzliche Merkmale des historischen Bestandes über die Proportionierung und Strukturierung des in zwei Teile, in einen Kopfbau und einen langgestreckten Ausstellungsquader, aufgeteilten Gebäudekörpers. Dies entspricht auch der Absicht und dem Versuch des Architekten, ein Bauwerk zu schaffen, das einerseits der Tradition gerecht werden und dem Altbau mit respektvoller Zurückhaltung begegnen sollte, andererseits als zeitgenössisches Bauwerk erkennbar bleiben und gleichzeitig »gebautes Selbstbewußtsein« demonstrieren sollte.⁵¹⁶ Dieses widersprüchliche Verhältnis zwischen Selbstbehauptung und Zurückhaltung kennzeichnet die gesamte Architektur, ebenso wie den Innenraum, wo schlichte, weiße Ausstellungssäle auf ein vielgestaltiges Foyer treffen. Peichls Neubau für das Städel Museum stellt in diesem Zusammenhang ein besonders anschauliches Beispiel eines auf Individualität basierenden Annexgebäudes dar, das hinsichtlich der Gestaltung deutlich der eigenen architektonischen Auffassung gegenüber der Berücksichtigung des historischen Bestandes den Vorrang einräumt. Hinzu kommt, dass – selbst wenn der Bau eine durchaus ansprechende architektonische Gliederung erhalten hat –, sowohl der Maßstab als auch die stadträumliche Platzierung, durch die an der Holbeinstraße eine lange Kante entstanden ist,

516 Peichl 1992a, S. 37.

nicht unproblematisch sind. Peichls Bau ist vor diesem Hintergrund vielleicht weniger identitätsstiftend im Sinne eines im Kontext gedachten Gebäudes als die Bauten von Kleihues und Scheffler. Zwar sind alle genannten Objekte mittlerweile zu einem selbstverständlichen Teil der Stadtlandschaft geworden, doch im Gegensatz zum Liebieghaus, dem man seine moderne Erweiterung auf den ersten Blick gar nicht ansieht, und zum Ergänzungsbau der Karmeliterkirche, deren Farbigkeit aufgenommen und deren verlorener stadträumlicher Charakter wiederhergestellt wurde, erscheint der Städel-Anbau noch immer als Fremdkörper, der zwar vertraut geworden und hinsichtlich seiner funktionalen Bedeutung für den Altbau nicht mehr wegzudenken ist, doch sich in seine unmittelbare Umgebung nie ganz einfügen wird.

4.2.3 Dialogisches Bauen im Kontext historischer Villenarchitektur: Die ehemaligen Museen für Bundespost und Kunsthandwerk

Während die Neubauten für die Sammlungen des Städel Museums und des Liebieghauses sowie für das Museum für Vor- und Frühgeschichte eine unmittelbare Verbindung mit ihrem jeweiligen Vorgängerbau eingehen, ihn teils sogar zum integrativen Bestandteil der neuen Architektur machen, handelt es sich bei den folgenden Museumsprojekten nicht um Annexbauten, sondern um freistehende Neubauten, die mit einer im unmittelbaren städtebaulichen Umfeld befindlichen alten Patriziervilla in einen direkten Dialog treten und den historischen Bestand in ein übergreifendes Konzept einer neuen Architektur einbinden.

Sowohl das Museum für Kunsthandwerk, das seit 2000 den Namen *Museum Angewandte Kunst* trägt, als auch das einstige Bundespost- bzw. Deutsche Postmuseum, heute das *Museum für Kommunikation*, residieren bereits seit dem Ende der fünfziger bzw. sechziger Jahre in alten herrschaftlichen Villen am Schaumainkai. Die im Rahmen des Museumsuferprojektes errichteten Erweiterungsbauten in unmittelbarer Nähe dieser historischen Villen trugen nicht nur zum Erhalt der historischen Substanz bei, sondern auch zur erheblichen Erweiterung der bisherigen Ausstellungsflächen. In beiden Fällen haben die Architekten die Villa freistehen lassen. Dennoch zeigen sie unterschiedliche Herangehensweisen an das Thema des additiven Anbaus an denkmalgeschützte Bausubstanz.

Der in den Jahren 1982–1985 errichtete Neubau für das damals noch als *Museum für Kunsthandwerk* firmierende Haus war aus dem ersten der international ausgelobten Wettbewerbe für das Frankfurter Museumsufer im Jahr 1980 hervorgegangen und war zugleich der erste Museumsbau, den der US-amerikanische Architekt Richard Meier (*1934) in Europa verwirklichte (**Abb. 161**).⁵¹⁷ Der Neubau zur Erwei-

⁵¹⁷ Der Entwurf von Richard Meier ging als erster Preis aus einem internationalen, auf nur sieben Teilnehmer beschränkten Wettbewerb hervor. Folgende Architekturbüros nah-

terung des Bundespostmuseums (**Abb. 162**) ist ebenfalls das Ergebnis eines Architektenwettbewerbs, der 1982 jedoch nicht von der Stadt Frankfurt, sondern vom Bundesministerium für das Post- und Fernmeldewesen in die Wege geleitet wurde. Anders als die anderen Museumsneu- und Erweiterungsbauten in Frankfurt stellt das 1986–1990 errichtete Gebäude für das Bundespostmuseum, das 1986 im Zuge der Neuorganisation in *Deutsches Postmuseum* umbenannt wurde, somit kein städtisches Projekt dar, sondern unterlag der Bauverwaltung der Deutschen Bundespost, die ihr traditionsreiches Unternehmen durch einen Museumsneubau repräsentiert wissen wollte. Der Erweiterungsbau reiht sich dennoch hinsichtlich seines zeitgemäßen Umgangs mit dem historischen Bestand, in dem stets auch eine individuelle Architekturauffassung zum Tragen kommt, in die im Rahmen des Museumsufers entstandenen Neubauten und ihrer Orientierung an einer neuen Architektursprache ein. Aus dem Wettbewerb ging 1983 das Stuttgarter Architekturbüro Behnisch & Partner als Sieger hervor.⁵¹⁸

Obwohl die Neubauten dieser beiden Museen gleichermaßen große Aufmerksamkeit in der Fachwelt erfahren haben und insbesondere nach ihrer Eröffnung zahlreichen architektonischen Analysen unterzogen wurden, erweist sich eine Gegenüberstellung der beiden Gebäude doch als lohnend, nicht nur um die jeweiligen architektonischen Konzepte einer detaillierten Analyse aus kunsthistorischer Sicht zu unterziehen, die vor allem beim Postmuseum bisher ausgeblieben ist, sondern auch um die jeweiligen Strategien zum Neuen Bauen im Dialog mit dem Altbau hinsichtlich einer neuen, an der Postmoderne orientierten Architektursprache zu vergleichen. Insbesondere die Erweiterungen dieser beiden Museen gehörten damals zu den umstrittensten Projekten des geplanten Museumsufers.⁵¹⁹ Ausgehend von dem historischen Bestand stellt sich erneut die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Altbau, der Museumserweiterung und dem städtebaulichen Umfeld, das die Architekten auf unterschiedliche Weise definieren. Wie kann es gelingen, dem Altbau seine den Ort bestimmende Identität sowie Eigenständigkeit zu belassen und gleichzeitig daneben einen davon völlig unabhängigen Neubau zu entwickeln?

men am Wettbewerb für das Museum für Kunsthandwerk teil: Richard Meier; Venturi, Rauch, Scott-Brown; Hans Hollein; Hölzinger/Goepfert; Nowotny und Mähner; Trint und Quast; Heinz Mohl. Vgl. Burgard 1985.

518 Die ersten drei Preise wurden wie folgt vergeben: 1. Preis: Behnisch & Partner; 2. Preis: Mutschler; 3. Platz: Eisele und Fritz. Vgl. hierzu auch Wesp 2008, S. 84 f.

519 Vgl. etwa Aktiv gegen die Zerstörung 1981.



Abbildung 161. Museum für Kunsthandwerk (heute: Museum Angewandte Kunst), Straßenansicht mit der historischen Villa Metzler (links)



Abbildung 162. Erweiterungsbau des Postmuseums (heute: Museum für Kommunikation Frankfurt) mit historischer Villa (links), 1990

Der bauhistorische Kontext

Seit dem 18. Jahrhundert war westlich von Alt-Sachsenhausen eine Reihe von Villen mit ausgedehnten Gartenanlagen entstanden, zu denen auch die sogenannte Villa Metzler am Schaumainkai 15 gehörte. Sie ist heute als einzige dieser ursprünglich als Sommerresidenzen errichteten Landhäuser erhalten geblieben (siehe **Abb. 161**).⁵²⁰ Nachdem der Vorgängerbau in der Neuen Mainzer Straße im Krieg zerstört worden war, hatte das 1877 gegründete *Museum für Kunsthandwerk* im Jahr 1965 hier ein neues Domizil gefunden.⁵²¹

Die 1804 in schlichten klassizistischen Formen errichtete Villa war ursprünglich für den Apotheker Peter Salzwedel konzipiert worden. Ab 1851 diente sie dem Privatbankier Georg Friedrich Metzler und seiner Familie als Sommersitz, der infolgedessen zu einem Wohnpalais mit Belvedere im barocken Stil ausgebaut wurde.⁵²² 1855 wurde im Park das sogenannte Schweizerhaus als Gartenpavillon in Fachwerkkonstruktion errichtet, das sich heute noch auf dem Gelände befindet. Die Stadt Frankfurt erwarb die im Krieg unversehrt gebliebene Villa im Jahr 1961, um in ihr das Museum für Kunsthandwerk einzurichten,⁵²³ nachdem zwei Jahre zuvor Pläne bekannt worden waren, an ihrer Stelle einen Hotelneubau zu errichten. Öffentliche Proteste und Einwände des Denkmalamtes konnten damals den Abriss der Villa, die seit 1928 als Altersheim diente, im letzten Moment verhindern.⁵²⁴ Mit der 1972 verabschiedeten Ortssatzung über denkmalgeschützte Bauten wurde das klassizistische Gebäude offiziell unter Denkmalschutz gestellt.

Die Villa Metzler präsentiert sich heute als dreigeschossiger, annähernd kubischer Bau mit hellem Putz und klassischer Fassadengliederung mit Sandsteinsockel und ausgeprägtem Gesims. Die hochrechteckigen, mit schmalen weißen Sprossen untergliederten Fenster mit den grünen Fensterläden sind in fünf Achsen angeordnet. Über den Fenstern im ersten Obergeschoss sind auffällige Segmentgiebel angebracht, die der gleichförmigen Bekrönung der geschwungenen Mansardgauben auf dem Dach entsprechen.

Nach der ersten Restaurierung im Zuge der Museumserweiterung durch Richard Meier in den achtziger Jahren erfuhr die Villa Metzler 2008 eine weitere umfassende Renovierung, bei der sie eine neue Ausstattung mit sogenannten Epochenräumen erhielt.⁵²⁵

520 Vgl. Nordmeyer 2003, S. 43.

521 Vgl. Burgard 2008, S. 101f. Der Vorgängerbau in der Mainzer Straße ist derselbe wie derjenige für das Städel, für das bereits 1878 ein neues repräsentatives Gebäude am Schaumainkai errichtet worden war.

522 Zur Geschichte der Villa Metzler vgl. Leydecker 2008 sowie Hoffmann 2009, S. 87–90.

523 Vgl. Beschluss der Stadtverordnetenversammlung, 20.04.1961, § 497, ISG, Grünflächenamt, 278.

524 Vgl. hierzu diverse Presseartikel zum geplanten Hotelhochhaus, ISG, PIA-Sammlung, S6b-38/165.

525 Vgl. Kunstgewerbeverein in Frankfurt am Main e. V. 2008.

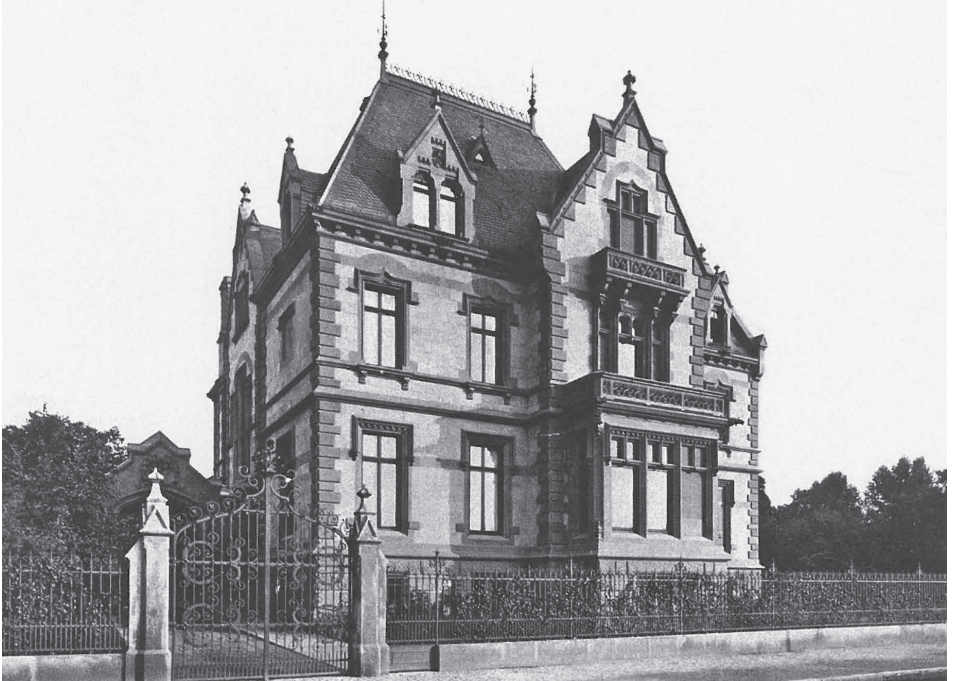


Abbildung 163. Villa de Neufville, Schaumainkai 53, 1892

Das *Deutsche Postmuseum* residiert hingegen in einer in historisierenden Formen nach den Plänen von Franz von Hoven errichteten Villa, mit der Otto de Neufville ab 1891 einen klassizistischen Vorgängerbau auf dem Gelände ersetzen ließ. Neben der Liebieg-Villa gehört sie zu den typischen Bauten der wilhelminischen Gründerzeit am Schaumainkai (**Abb. 163**).⁵²⁶ Ab 1958 wurde in der erhalten gebliebenen Patriziervilla am Frankfurter Schaumainkai 53 ein Teil der Sammlung des 1872 gegründeten Berliner Reichspostmuseums ausgestellt, der nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges nach Hessen überführt worden war.⁵²⁷ Die Bundespost sah Frankfurt damals nicht nur aufgrund der Messe und der Funktion als Verkehrsknotenpunkt in Deutschland als geeigneten Standort für ein Museum, sondern auch wegen der traditionsreichen Bedeutung als Standort der Reichs-Postverwaltung. Die »einzigartig vorteilhafte« Lage am Schaumainkai nahe dem bedeutenden Städel hatte das Ministerium nach Kriegsende dazu bewogen, ihr Museum in der historischen Villa am Schaumainkai einzurichten.⁵²⁸

⁵²⁶ Vgl. Klötzer 1985b, S. 23, sowie Nordmeyer 2003, S. 43.

⁵²⁷ Zu den Hintergründen der Entstehung des Postmuseums vgl. Werner 1990 sowie Küster 2008, S. 36 f.

⁵²⁸ Vgl. Bericht des Bundesministeriums, 28.06.1962, BArch, B 257/39830.

Die dreigeschossige Villa kennzeichnete bis zu ihrer Zerstörung eine repräsentative Ausgestaltung mit einer reich gegliederten Fassade aus Sandsteinquadern sowie einer ebenso reich gestalteten Dachlandschaft mit dekorativen Kaminen und Ziergiebeln. Die detailreich geschmückte Schauseite prägte ein leicht hervorspringender Risalit mit zwei dekorativen Balkonen, wobei der untere auf einem breiten Gebäudevorsprung ruhte, während der obere schmal ausgeprägte Balkon von geschwungenen Konsolen getragen wurde. Nach erheblichen Kriegsschäden wurde die ehemalige Villa der Frankfurter Bankiersfamilie de Neufville in vereinfachter Form und mit neu hergestellten Fassadenflächen in Putz wiederaufgebaut (**Abb. 164**). Dabei wurde nicht nur die ehemalige vielgestaltige Dachlandschaft aus Naturschiefer völlig verändert, auch verzichtete man darauf, die charakteristischen Neorenaissance-Elemente der historischen Villa wie Erker und Balkone auf der Schauseite zum Main zu rekonstruieren. Erst der anschließende Wettbewerb für einen Erweiterungsbau des Museums und der preisgekrönte Entwurf der Architekten Behnisch & Partner ermöglichten 1980 – nachdem der Plan des Bundespostministeriums bereits feststand, die Villa zugunsten eines Neubaus abzureißen – den Erhalt der Villa.

Da die Sammlung des *Museums für Kunsthandwerk* in der am Mainufer gelegenen historischen Villa Metzler untergebracht war, die aufgrund der beengten Raumsituation lediglich einen Bruchteil der Bestände präsentieren konnte, hatte die Stadt 1979 die Errichtung eines Erweiterungsbaus beschlossen,⁵²⁹ um eine angemessene Präsentation der Sammlung zu ermöglichen. Als Bauplatz für die Erweiterung des Museums für Kunsthandwerk war das unmittelbar neben der alten Villa Metzler gelegene Grundstück Schaumainkai 17 vorgesehen, dessen Ankauf die Stadt am 13. Juli 1978 beschlossen hatte.⁵³⁰ Der Stadt gelang es ebenfalls, die westlich daran angrenzenden Grundstücke zu erwerben, um dort einen Park einzurichten. Die einstige Villenbebauung aus dem 19. Jahrhundert zwischen dem Museum für Kunsthandwerk und der Villa am Schaumainkai 29, in der seit 1970 das *Weltkulturen Museum* untergebracht ist, war nicht erhalten geblieben, und die jahrzehntelange Vernachlässigung der hier gelegenen Grünflächen hatte dazu geführt, dass das Areal regelrecht verwildert war.⁵³¹ Zugunsten des Erweiterungsbaus hatte man zuvor das auf dem unmittelbar benachbarten Grundstück der Villa Metzler befindliche, leerstehende Bürogebäude am Schaumainkai 17 abgerissen, das seinerseits in den fünfziger Jahren statt eines Wohnhauses aus dem 19. Jahrhundert errichtet worden war und sich Zeitungsberichten zufolge bereits in einem verwahrlosten Zustand befunden hatte.⁵³² Es handelte sich hierbei um ein Haus der Frankfurter Architektengemeinschaft Giefer und Mäckler, die für eine Vielzahl von öffentlichen

529 Vgl. Burgard 1985.

530 Vgl. Hoffmann 2009, S. 82.

531 Vgl. Fey 1980.

532 Das Haus wurde am 02.08.1978 abgerissen, um Platz für den geplanten Erweiterungsbau zu schaffen. Vgl. Zu wenig Platz 1978; vgl. hierzu auch die Pläne zum Haus Schaumainkai 17 von Giefer u. Mäckler, ISG, S8-1/7.516.

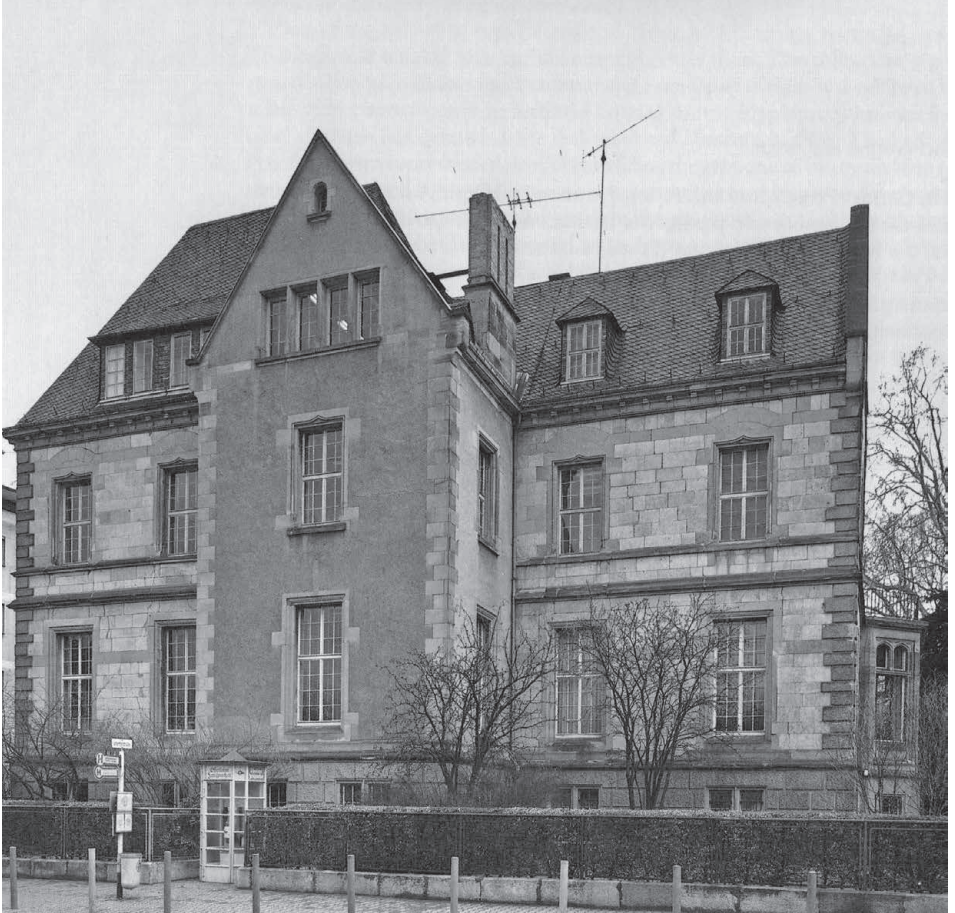


Abbildung 164. Villa de Neufville nach dem Wiederaufbau, um 1970

und privaten Bauten der beiden Nachkriegsjahrzehnte in Frankfurt verantwortlich zeichnen.⁵³³ Auch das Bundespostmuseum, das unweit der Villa Metzler in nur unzureichenden Räumlichkeiten am Schaumainkai 53 untergebracht war, erwog 1976 den Erwerb dieses Grundstücks, um einen Neubau darauf zu errichten.⁵³⁴ Statt den modernen Bau von Giefer und Mäckler für die Erweiterung des Museums nutzbar zu machen, sollte nun mit dem Neubau für das Museums für Kunsthandwerk der dritte Bau in Folge auf einem Grundstück realisiert werden, auf dem bereits zwei Vorgängerbauten der Frankfurter Stadtplanung zum Opfer gefallen waren. Mit der

533 Vgl. Burgard 2008, S. 99. Zum Werk der Architekten Alois Giefer und Hermann Mäckler vgl. auch Gehebe-Gernhardt 2011.

534 Vgl. Schreiben der Deutschen Bundespost, 05.05.1976, BArch, B 257/39830.

Ausschreibung des entsprechenden Wettbewerbs 1979 geriet diese Tatsache rasch in Vergessenheit, jedoch wurden angesichts des zu realisierenden Siegerprojektes andere erhebliche Proteste laut, die das Grundstück betrafen.

Als mit Bekanntgabe des Wettbewerbsergebnisses im April 1980 feststand, dass das Projekt des New Yorker Architekten Richard Meier gebaut werden sollte und sein geplanter Entwurf, der einen großen, aus drei kubischen Baukörpern bestehenden Gebäudekomplex vorsah, nicht nur die alte Villa Metzler bedrängen, sondern auch stark in den historischen Baumbestand des umgebenden Parks eingreifen würde, erhob vor allem die Denkmalpflege Einwände gegen das Projekt.⁵³⁵ Die denkmalpflegerischen Vorbehalte betrafen in erster Linie die an dieser Stelle vorgesehene Baumasse, welche die historische Villa erheblich beeinträchtigen würde, und auch die Brückenverbindung zwischen Alt- und Neubau widersprach den Vorstellungen eines im Sinne der Denkmalpflege geeigneten Umgangs mit der historischen Villa. In Anlehnung an den Vorschlag des Büros *Speerplan* forderte man daher die Reduzierung des Bauvolumens um ein Drittel.⁵³⁶ Im 1980 erstellten Museumsuferplan hatte Speer erklärt, dass ein derartiges Bauvolumen an dieser Stelle nicht zu realisieren sei, sofern man nicht ein Stück unverwechselbare Stadtlandschaft unwiederbringlich zerstören wolle.⁵³⁷ Auch der Sachsenhäuser Ortsverein der SPD wehrte sich mit einer öffentlichkeitswirksamen Aktion gegen den zu realisierenden Entwurf von Richard Meier, indem er riesige Ballons steigen ließ, welche die »maßstabslose Höhe« des geplanten Neubaus verdeutlichen sollten.⁵³⁸ Trotz der Vielzahl von Bedenken fasste die Stadt im November 1981 den Beschluss zur Ausführung des Neubaus in unveränderter Form.

Die Realisierung des Bauvorhabens des ehemals sogenannten Bundespostmuseums ging ebenfalls nicht ohne Schwierigkeiten und Hindernisse vonstatten. Die Räume der Villa de Neufville, in denen das Museum seit 1955 untergebracht war, waren wie auch jene der Villa Metzler von Anfang an ungeeignet für Ausstellungszwecke. Schon früh kam es zu ersten Überlegungen für eine anderweitige Unterbringung der Sammlung, die jedoch alle ohne Ergebnis blieben.⁵³⁹ Hinzu kam, dass die Stadt seit 1965 die Freigabe des Grundstücks forderte, ohne der Bundespost ein geeignetes Ersatzobjekt anzubieten, und der Mietvertrag für das Gebäude am

535 Vgl. Schreiber 1981; vgl. auch Hoffmann 2009, S. 83–85.

536 Vgl. Gutachten des Landesamtes für Denkmalpflege über den Denkmalwert des Museumsufers, S. 7–8, ISG, Grünflächenamt, 278.

537 *Speerplan* 1981, S. 33. Jahre später revidierte Albert Speer seinen Vorschlag: »Ich gebe zu, das ist ein absoluter Fehler gewesen, dass wir einfach ein Stück von dem Meier herausgeschnitten haben. Aber das war nicht, um Meier schlecht zu machen, sondern um in unserem städtebaulichen Plan zu zeigen, dass das Gebäude eigentlich kleiner werden müsste.« Albert Speer, zit. n. Wékel 2016, S. 29.

538 Hoffmann 2009, S. 85.

539 Architekt Heinz E. Bläser hatte 1971 einen Vorentwurf zur Erweiterung der Museumsfläche angefertigt. Als neuer Standort sollte das ehemalige Thurn und Taxis-Palais neben dem 2005 abgerissenen Frankfurter Fernmeldehochhaus fungieren, das letztlich jedoch zur Unterbringung anderer Dienststellen der Post benötigt wurde. Vgl. Küster 2008, S. 51.

Schaumainkai 1976 auslief.⁵⁴⁰ Erst jedoch als Pläne für einen Neubau für das Bundespostministerium in Bonn bekannt wurden und man ernstlich in Betracht zog, das Museum in die damalige Bundeshauptstadt zu verlegen, verkaufte die Stadt das Grundstück 1980 an die Bundespost. Dies war möglich geworden, nachdem mit der *Nassauischen Heimstätte*, die seit 1970 den hinteren Teil des Geländes mit einem betriebseigenen Kindergarten belegte, eine Einigung zur Räumung des Grundstücks erzielt worden war.

Anfangs sah die Bundespost noch den Abriss der im Krieg schwer beschädigten Villa zugunsten eines größeren Neubaus vor, der in einem internationalen Architektenwettbewerb gefunden werden sollte. Zugleich drohte sie, ihr Museum nach Bonn abzuziehen, sofern die Stadt nicht bereit war, den Abbruch der historischen Villa zu genehmigen.⁵⁴¹ Während Kulturdezernent Hilmar Hoffmann die Beseitigung zugunsten eines weiteren für die Stadt Frankfurt bedeutenden Museumsprojektes befürwortete, beharrten eine Bürgerinitiative in Sachsenhausen⁵⁴² und die Landesdenkmalpflege nachdrücklich auf der Erhaltung des denkmalwürdigen Gebäudes, das Gottfried Kiesow zufolge trotz Kriegsschäden und anschließender Veränderungen in der Nachkriegszeit eine hohe Bedeutung für das städtebauliche Ensemble habe und als einzige noch bestehende historische Klammer zwischen dem Gebäude des Architekturmuseums und des Städel existiere.⁵⁴³

Die unmittelbar neben der Villa entstandenen Nachkriegsbauten hatten bereits in den fünfziger Jahren städtebauliche Fakten geschaffen (**Abb. 165**), welche die Ensemblewirkung der ursprünglichen Villen- und Gartenbebauung am Schaumainkai stark beeinträchtigten und die städtebaulichen Veränderungen der Nachkriegsjahrzehnte eindrücklich vor Augen führten, als auch am südlichen Mainufer eine oftmals nichtssagende Verwaltungsarchitektur Einzug hielt. 1960 wurde an der westlichen Grundstücksgrenze das moderne Verwaltungsgebäude der *Landesversicherungsanstalt* anstelle eines gründerzeitlichen Sommerhauses und seines weitläufigen Gartens errichtet.⁵⁴⁴ Östlich davon ersetzte nach dem Krieg der 1955/56 entworfene Verwaltungssitz der Wohnungsbaugesellschaft *Nassauische Heimstätte* die ehemalige Villa Hauck, ein zweigeschossiges Neobarockgebäude von 1906.⁵⁴⁵ Die Einheitlichkeit der früheren lockeren Villenbebauung sowie ihre charakteristischen

540 Vgl. Schreiben der Deutschen Bundespost, 05. 05. 1976, BArch, B 257/39830.

541 Vgl. Oehrlein 1980, S. 33; vgl. auch Korrespondenz mit dem Magistrat der Stadt Frankfurt, ISG, Büro Stadtrat Küppers, 142.

542 Vgl. Schreiben der »Aktionsgemeinschaft zur Erhaltung der Wohngebiete in Sachsenhausen« an den Bundesminister für das Post- und Fernmeldewesen, 09. 09. 1981, BArch, B 257/39830.

543 1981 wurde die Villa in das Denkmalsbuch eingetragen. Zur Begründung der Unterschutzstellung vgl. Schreiben von Gottfried Kiesow an den Magistrat der Stadt, 13. 02. 1981, BArch, B 257/39830.

544 Vgl. Schomann 2016, S. 326, 225.

545 Vgl. hierzu Schomann 2016, S. 225. Beide Gebäude stören heute zwar den historischen Charakter des Schaumainkai, doch können sie zugleich als wichtige Zeugnisse der Nachkriegsmoderne gelten.



Abbildung 165. Luftaufnahme des Postmuseums, 1990

Grünräume waren demnach insbesondere im direkten Umfeld der historischen Villa längst zerstört, als man Anfang der achtziger Jahre daran ging, einen Neubau für das Postmuseum zu errichten. Der historischen Villa de Neufville kommt gerade deshalb eine besondere Stellung innerhalb der Ensemblewirkung der nur noch vereinzelt von Gründerzeitvillen unterbrochenen Grünanlagen am Schaumainkai zu.

Nach langwierigen Verhandlungen mit dem Bundespostministerium, das der Unterschutzstellung der alten Villa nicht nur aufgrund ihres baufälligen, stark veränderten Zustandes, sondern auch schlicht aus wirtschaftlichen Gründen vehement widersprochen hatte, einigte man sich 1981 für die Wettbewerbsausschreibung schließlich auf einen überraschenden Kompromiss, der einerseits vorsah, die geplante Baumasse erheblich zu reduzieren,⁵⁴⁶ andererseits den teilnehmenden Architekten frei gestellt ließ, ob sie den historischen Bestand erhalten wollten oder nicht. Ein Abbruch sollte nur dann genehmigt werden, wenn der Neubau »eine Verwandtschaft in bezug auf Maßstab und Einordnung zu der ehemals vorhandenen großbürgerlichen Villa im Park erkennen« ließe.⁵⁴⁷ Vor allem ging es darum, keinen weiteren raumgreifenden Verwaltungsbau zu errichten, der die noch immer durchgrünte Bebauung am Schaumainkai in eine geschlossene Front verwandle. Unabhängig davon galt die Auflage, den vorhandenen alten Baumbestand, insbesondere entlang der Grundstücksgrenzen, soweit als möglich zu erhalten.

⁵⁴⁶ Von den ursprünglich vorgesehenen 7500 m² sollten nur noch 5000 m² Fläche für den Neubau zur Verfügung stehen.

⁵⁴⁷ Wettbewerbsausschreibung, Realisierungswettbewerb Bundespostmuseum, S. 11, ISG, Kulturamt, 2.366.

Begegnung von Alt und Neu

Obwohl sich die Architekten einer ähnlichen Ausgangssituation gegenüber befanden, die es verlangte, sich mit einer alten Villa im nordöstlichen Bereich des Grundstückes sowie einem schützenswerten, zentral gelegenen Baumbestand auseinanderzusetzen, gestaltet sich das jeweilige Verhältnis von Alt und Neu, das die vom individuellen Kontext abhängige Vielgestaltigkeit der postmodernen Architektursprache bezeugt, doch völlig anders.

Entsprechend der Wettbewerbsaufgabe sollte der Museumsneubau für das *Museum für Kunsthandwerk* als Erweiterung der bestehenden Villa Metzler erfolgen und sowohl eine sinnvolle Integration des historischen Gebäudes als auch die Erhaltung des alten Baumbestandes im zugehörigen Park sicherstellen. Bestehende Bauten wie das Werkstattgebäude, das bereits 1978 als unscheinbarer Zweckbau für das Museum für Kunsthandwerk errichtet worden war, sowie das kleine Fachwerkhaus auf dem östlichen Teil des Geländes schränkten den Gestaltungsspielraum zusätzlich ein (**Abb. 166**).⁵⁴⁸ Darüber hinaus galt es, eine sinnvolle Verbindung zum nahegelegenen Mainufer und dem sogenannten Eisernen Steg herzustellen.⁵⁴⁹ Anders als bei seinen früheren Solitärbauten, etwa dem *Douglas House* über dem *Lake Michigan* von 1973 oder dem 1975 entworfenen *Atheneum* in New Harmony, die außerhalb der Stadt errichtet worden waren und die den sie umgebenden räumlichen Zusammenhang weitgehend vernachlässigen, musste sich Richard Meier bei dieser Bauaufgabe intensiv mit dem historischen sowie gebauten Kontext des Ortes auseinandersetzen, sodass die Villa und auch der sie umgebende Park zu einem substanziellen Bestandteil seines architektonischen Konzeptes wurden. Meier sah jedoch nicht nur eine Einbeziehung der Villa vor, er machte sie vielmehr zum Dreh- und Angelpunkt für seinen Neubau, indem er Grund- und Aufriss seines Entwurfs exakt aus den Maßen der Villa Metzler entwickelte.

In gebührendem Abstand zum Altbau legt sich die Erweiterung winkelförmig um die klassizistische Villa herum, die den Altbau auf diese Weise in den Gesamtkomplex integriert und für seine architektonische Einbindung sorgt.⁵⁵⁰ Der Altbau ist lediglich durch eine lange Glasbrücke in der Höhe des zweiten Geschosses mit dem Neubau verbunden (**Abb. 167**), erfährt davon abgesehen jedoch keine Beeinträchtigungen. Obwohl der Steg von Seiten der Denkmalpflege stark umstritten war – und der Neubau vom städtischen Denkmalpfleger nur unter der Auflage genehmigt wurde, dass dieser Steg unterbleibe⁵⁵¹ –, ist doch eine sehr diskrete Verbin-

548 Vgl. Burgard 2008, S. 103.

549 Zur Aufgabenstellung des Wettbewerbs vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1980b, S. 5–8.

550 Bereits in seinem 1973 erarbeiteten Entwurf für das Museum der Villa Strozzi in Florenz hatte Meier diese Möglichkeit der Altbauintegration erprobt. Allerdings werden hier die Mauern des noch erhaltenen Gebäudes eng in die neue Struktur integriert. Zur Villa Strozzi vgl. Meier 1990, S. 41–47.

551 Der Denkmalbeirat des Landes sowie der hessische Kultusminister Hans Krollmann hatten sich letztlich über Kiesow hinweggesetzt, sodass der Entwurf von Meier nicht korrigiert wurde. Vgl. Wékel 2016, S. 27f.



Abbildung 166. Richard Meier, Wettbewerbsentwurf für das Museum für Kunsthandwerk, 1. Preis, Isometrie

dung zwischen Alt und Neu entstanden, die sich zudem auf der Rückseite der Villa befindet und von der Straßenfront nicht sichtbar ist. Zugleich ermöglichte die entsprechende Platzierung des L-förmigen Neubaukomplexes die Erhaltung von drei alten Kastanienbäumen im Park.

Erste Entwürfe vom Dezember 1979 zeigen, dass der Architekt zu Beginn noch eine deutlich geschlossener quadratische Form des Gebäudes vorsah, die erst völlig losgelöst von der Villa erscheint und schließlich den Altbau, umfassen von einem geschlossenen gekurvten Innenhof, zu einem Teil des Ganzen werden lässt.⁵⁵² Bereits in diesen ersten Skizzen wird die Bedeutung des geometrischen Ordnungsrasters deutlich, auf dem der Neubau basiert. Dieses grundlegende Raster leitet sich aus der quadratischen Grundform der Villa Metzler ab und bildet den Maßstab für

⁵⁵² Vgl. Jahrbuch für Architektur 1980, S. 31.



Abbildung 167. Museum für Kunsthandwerk, Verbindung zwischen historischer Villa und Neubau

Proportionierung sowie Fassadenaufbau der Erweiterung. Der winkelförmige Baukörper, der die bestehende Villa an zwei Seiten umfängt, wird demzufolge an all seinen drei Ecken von je einem Pavillon akzentuiert, der die annähernd quadratische Form des Altbaus aufnimmt und eine abstrakte Wiederholung der kubischen Villenform im Erweiterungsbau bewirkt (siehe **Abb. 166**). Zugleich entsprechen die einzelnen hervortretenden Eckpavillons in ihrer Ausrichtung der vorgegebenen Neigung der Villa Metzler, die ihre leicht gedrehte Front von der Biegung des Flusses ableitet und so aus dem rechtwinkligen Raster der anderen am Schaumainkai aufgereihten Villen ausbricht.

Im Wettbewerb von 1980 wählten die beiden Zweitplatzierten, der Österreicher Hans Hollein und die Amerikaner Robert Venturi und Denise Scott Brown, einen gänzlich anderen Weg, um einen historischen Bau auf zeitgenössische Weise zu ergänzen. Während Hollein den Museumskomplex in einzelne Gebäudeeinheiten über das gesamte Parkgelände verteilte und eine klare Trennung von neuen und al-

ten Strukturen betonte, die er lediglich mittels einer umgebenden Arkatur zu einer Einheit zu verschmelzen versuchte (**Abb. 168**), sah Venturi die historische Villa Metzler zwar als integralen Bestandteil des Entwurfes, reduzierte ihr Bauvolumen jedoch allein auf die Fassade an der Mainseite, indem er entlang des Schaumainkai einen langen Riegel anordnete, der sich eng an den Altbau anfügte (**Abb. 169**). Richard Meiers Entwurf beabsichtigte hingegen von vornherein eine sowohl auf Anpassung als auch auf Kontrast zielende Auseinandersetzung mit dem Bestand, die weder Holleins Variante des völlig losgelösten historischen Baus noch Venturis Methode der eingekapselten Villa ermöglicht hätte.⁵⁵³

Richard Meier hat die quadratische Grundform der Villa nicht nur als Grundlage für die Proportionierung der Neubaukörper genommen; die maßstäbliche Verwandtschaft mit dem Altbau zeigt sich auch in vielen gestalterischen Details am Neubau. Dieser entwickelt seine ortsspezifische Identität nicht etwa, indem sich Meier minutiös der historisierenden Formensprache des Bestandes anpasst oder sich lokaler Baumaterialien bedient, sondern in erster Linie über eine abstrahierende Bezugnahme auf spezifische architektonische Elemente, welche den Altbau kennzeichnen. Die gerasterte Fassaden der drei übereck platzierten Kuben, die mit weißen, quadratischen porzellanemaillierten Metallplatten verblendet sind, wirken auf den ersten Blick zwar abstrakt und fremd im Umfeld der historischen Mainufervillen und begrünten Parkanlagen, doch lässt sich ihre Gliederung ebenfalls von dem Altbau ableiten. So spiegeln die Anordnung der Fensteröffnungen sowie die Bänder aus grauem Granit das Fassadenschema der Villa Metzler auf abstrahierte Weise wider (siehe **Abb. 161**, S. 381). Während in dem durchgängigen grauen Granitstreifen, der die obere Fensterreihe durchschneidet, die Traufe der Villa weitergeführt wird wie auch der Sockel aus Granit auf denjenigen der Villa verweist, nehmen die Fenstergröße und Maßstab sowie Rhythmus der Villenfenster auf, indem sie die quadratische Grundform der mit weißen Sprossen horizontal unterteilten Glasflächen übernehmen und ebenfalls in fünf Fensterachsen angeordnet werden.

Die abstrahierende Vorgehensweise des Architekten im Umgang mit der historischen Architektur veranschaulicht auch die Fassade, die dem Altbau direkt gegenübersteht und mit diesem durch einen gläsernen Steg verbunden ist (siehe **Abb. 167**, S. 391). Wieder antwortet Meier der Villenfassade mit dem geometrischen Muster der Wandpaneele und dem auffälligen Granitstreifen auf der Höhe der Fenster im oberen Geschoss. Diesmal finden sich hier jedoch keine Öffnungen, sondern lediglich Blendfenster, die den tatsächlichen Fenstern der Villa gegenüberstehen. Die neue Wand reflektiert demnach die alte Fassade in solchem Maße, dass Meier hier sogar »falsche« Fenster anbringt, um mit der vorhandenen Altbaufassade mit ihren meist durch Fensterläden geschlossenen Öffnungen zu korrespondieren. Die Fassade des Neubaus gibt damit ihren reinen Kulissencharakter zu erkennen, der auf die Funktionslosigkeit dieser Wand hindeutet, die sich als Scheibe leicht von dem da-

553 Zu den Entwurfserläuterungen der Architekten vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1980b; vgl. auch Werner 1980.

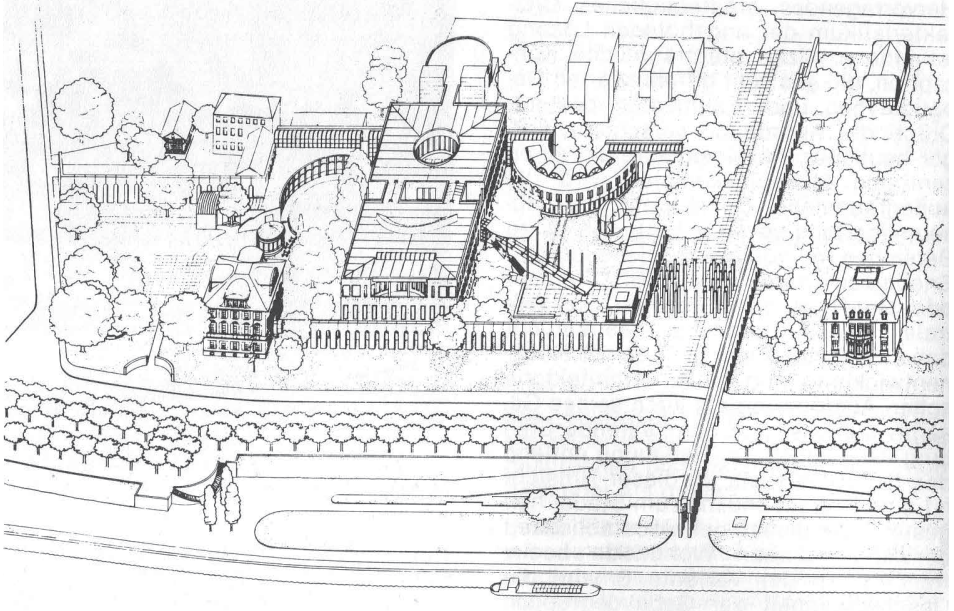


Abbildung 168. Hans Hollein, Wettbewerbsentwurf für das Museum für Kunsthandwerk, 1980

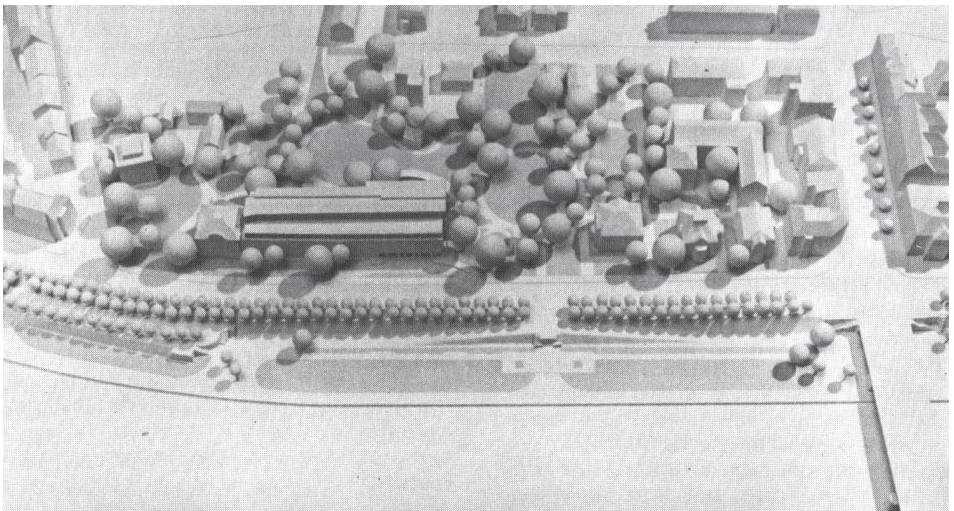


Abbildung 169. Robert Venturi, Wettbewerbsentwurf für das Museum für Kunsthandwerk, 1980

hinterliegenden Gebäudeblock löst und deutlich als davon unabhängiges Element in Erscheinung tritt (siehe **Abb. 166**, S. 390). Ein solches Verfahren weist auf Robert Venturis Konzept des »dekorierten Schuppens« hin, bei dem die Fassade eines Gebäudes letztlich funktionslos bleibt und lediglich als Zeichenträger eines bestimmten Inhalts fungiert. Während sich der Gebäudeblock dem Verlauf des hier kreuzenden Fußweges anpasst, der in Richtung des Parks führt, nimmt die davorgesetzte Wandscheibe stattdessen die Richtung der Fassadenfront der historischen Villa auf, sodass die Zugehörigkeit zum vorgefundenen baulichen Kontext nebst der ebenso korrespondierenden Blendfenster ein weiteres Mal betont wird.

Die Wandverkleidung mit dünnen, porzellanemaillierten Metallpaneelen basiert ebenfalls auf der Quadrateinheit, die Meier zum grundlegenden Modul des Neubaus erhoben hat. Die Verwendung der Proportionseinheit der alten Villa als Maßstab für den gesamten Neubau rezipiert ein zentrales Verfahren der modernen Architektur. Le Corbusier entwickelte den sogenannten Modulor als ein am Maß des Menschen orientiertes Proportionssystem, das bei ihm zur Gestaltungsvoraussetzung der Architektur wird. Bei Meier besteht diese grundlegende Proportionseinheit aus dem Quadrat. Daraus entsteht Meier zufolge ein »natürlicher Zusammenklang der Proportionen aller Teile«, dem – in Anlehnung an Leon Battista Albertis Vorstellung von der Schönheit eines Gebäudes – zugunsten der Harmonie des Ganzen nichts hinzugefügt werden könne.⁵⁵⁴ Auch Ungers hat dem Quadrat als perfekte geometrische Form, insbesondere beim Architekturmuseum, eine hohe Bedeutung beigemessen. Bei ihm wird sie zu einer symbolträchtigen Form, die sich vor allem in Verbindung mit dem allumfassenden Weiß der Räume mit Bedeutung aufladen lässt. Bei Meiers Gebäude fungiert das Quadrat hingegen weniger als Bedeutungsträger. Vielmehr unterstützt es gemeinsam mit dem einheitlichen Weiß der Oberflächen die harmonische Wirkung des Gesamtbaukörpers. Obwohl sich dieser zwar – gemeinsam mit der Villa – aus vier einzelnen »Quadranten«⁵⁵⁵ zusammensetzt, bilden diese doch aufgrund der äußeren Form sowie der Farbgebung eine Einheit.

Die weißen Paneele, die sich als vereinheitlichendes Element des gesamten Komplexes an den Fassaden wiederfinden, während der restliche Teil des Gebäudes und die verbindenden Zwischenbauten weiß verputzt sind, machte Richard Meier bereits bei seinem Besucherzentrum in New Harmony zum bestimmenden Fassadenmaterial. Während dort den Porzellantafeln jedoch keine tiefere Bedeutung zugeschrieben wird, erweisen sich die emaillierten Fassadenplatten in Frankfurt – wie Meier selbst erläutert – als Zitat historischer Porzellan-Objekte, das bildhaft auf den Inhalt des Museums und auf eines der Hauptmaterialien der Ausstellungsgegenstände verweisen soll.⁵⁵⁶ So erhebt der Architekt die quadratischen Fassadenplat-

554 Vgl. Meier 1985, S. 52.

555 Ebd., S. 58.

556 Meier zufolge erinnern »die weiß-emaillierten Verkleidungsplatten des Äußeren [...] an die schönen Meißner und bayerischen Porzellan-Objekte, die ein wesentliches Merkmal der Sammlung darstellen.« Meier 1990, S. 57.

ten doch noch zum Bedeutungsträger, indem er ihnen über ihre Funktion hinaus eine narrative Fähigkeit zuschreibt, die auf außerarchitektonische Zusammenhänge verweist und die auch Heinrich Klotz als grundlegend für die Architektur der Postmoderne erachtete. Die Dominanz der blendend weißen Fassaden erfährt hier jedoch eine geringe Relativierung, wenn die weiß emaillierten Metallpaneele auf umlaufende Frieße und Sockel aus Granit sowie Aluminium-Fenster treffen. Dennoch stehen der zurückhaltende Gebäudeaufriß und die Leichtigkeit der verwendeten Materialien, die bewusst eine zeitliche Distanz zum geschichtlichen Kontext schaffen, in deutlichem Kontrast zur steinernen Gründerzeitvilla nebenan. Dieter Bartetzko zufolge tauche sie geradezu unter im »modernen Klassizismus« der Neubauten.⁵⁵⁷ Hinzu kommt, dass der Neubaukomplex die Traufkante der Villa fast um Stockwerkshöhe überragt, sodass Meiers Bau zu einem dominanten Element innerhalb der Gesamtanlage wird, auch wenn er versucht, sich dem historischen Maßstab der Villa Metzler weitestmöglich anzunähern. Die einprägsame Baumsilhouette des Parks hingegen wird durch die Höhenentwicklung des Neubaus nicht gestört.

Um die Spannung zwischen Neu- und Altbau auch räumlich zu betonen und um den Gebäudekomplex gleichfalls mit dem umgebenden Kontext zu verknüpfen, hat der Architekt ein raffiniertes System aus Achsen und Wegen entwickelt, das durch die Überlagerung von zwei unterschiedlichen Ordnungssystemen entsteht und sich vollends aus den topografischen Gegebenheiten des Ortes ableiten lässt (**Abb. 170**). Mit einer Drehung von $3,5^\circ$ ist über dem ersten, an der Villa orientierten, rechtwinkligen Ordnungsraster, dem auch die Ausrichtung der Eckkuben des Neubaus entspricht, ein zweites Ordnungssystem gelegt, das sich nach dem Straßenverlauf des Schaumainkai und den westlich gelegenen Villen richtet.⁵⁵⁸ Die Villa Metzler selbst orientiert sich an einer Biegung, die der Fluss an dieser Stelle nimmt, weshalb ihre Front nicht mit den anderen Fassaden entlang des westlichen Schaumainkai übereinstimmt. Meier verschiebt dieses von den Maßen der Villa abgeleitete Ordnungsraster entsprechend der anderen vorhandenen Gebäudefassaden. Auf diese Weise stellt der Architekt einerseits den Bezug zu den am Schaumainkai benachbarten Museen her, andererseits erreicht er eine spannungsreiche Überlagerung des aus Kuben gebildeten Gebäudekomplexes, die im Kontrast zu seiner strengen Stereometrie steht.⁵⁵⁹

Obwohl sich Richard Meier stark an der Architektur eines Le Corbusier orientiert, unterscheidet sich dieses Verfahren doch deutlich von der Sprache der klassischen Moderne. Indem er eine Verschiebung des grundlegenden Rasters des Erweiterungsbaus vornimmt, um sich der Historie und der Topografie des Ortes anzunähern, lässt Meier sich bewusst auf den Ort ein und stellt Bezüge zum unmittelbaren Kontext des räumlichen Umfeldes her. Die Geometrie des Gebäudes, die auf der Grundrissverschneidung der beiden verschobenen Raster beruht, ist in die-

557 Bartetzko 1986a, S. 35.

558 Vgl. Meier 1985, S. 55.

559 Vgl. Beurteilung des Preisgerichts: Magistrat der Stadt Frankfurt 1980b, S. 12.

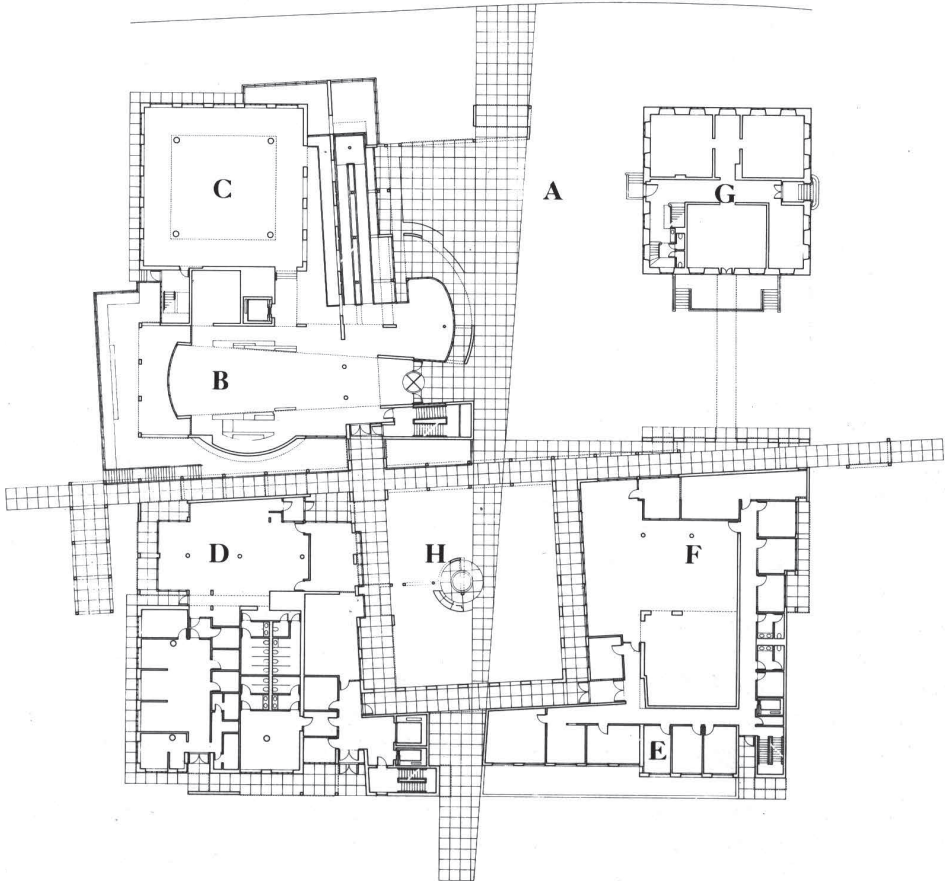


Abbildung 170. Erweiterung des Museums für Kunsthandwerk, Grundriss, Erdgeschoss

sem Sinne nicht mehr abstrakt, sondern besitzt zwei eindeutige Bezugselemente – die Villa und den Schaumainkai.

Das System der gegeneinander leicht verdrehten Raster kommt ebenfalls bereits beim *Atheneum* in New Harmony zur Anwendung, wo ein um 5° verschobenes diagonales Raster das gesamte Gebäude in Bewegung versetzt. In Frankfurt geht Meier jedoch einen Schritt weiter, wenn sich die Achsen des um $3,5^\circ$ gedrehten Rasters sogar aus dem Gebäude heraus verlängern und auch die Parkgestaltung bestimmen, die der Architekt in die Neuplanung des Museums mit einbezogen hat. Das Gebäude erfährt auf diese Weise eine Erweiterung in den Stadtraum hinein, sodass der Grünbereich zu einem ausdrücklichen Bestandteil des Museums wird. Auf die beabsichtigte Symbiose von Landschaft und Architektur weisen auch die von Meier entworfenen Brunnen- und Sitzanlagen sowie Toröffnungen hin, welche die Wegeachsen an ihren Mittel- und Endpunkten architektonisch markieren (Abb. 171). Aus



Abbildung 171. Erweiterung des Museums für Kunsthandwerk, Brunnenanlage im Park

dem großen Brunnenbecken aus Naturstein in der Mitte des zweiten Wegekreuzes, das von einer weiß verputzten Scheinarchitektur umgeben ist, wächst ein dunkler Quader heraus, der die quadratische Form der historischen Villa Metzler wiederholt. Die freistehenden architektonischen Gebilde, die fragmentarisch an Tempelarchitektur erinnern, sind dem Architekten zufolge eine abstrakte Aufnahme jener Architekturen, mit denen er auf die Anfänge der Museumsuferbebauung mit ihren Landhäusern und weitläufigen Gärten im 19. Jahrhundert verweist.⁵⁶⁰ Hier erweist sich die Postmoderne hin und wieder als allzu abstrakt, wenn symbolische Verweise den Intellekt des Betrachters zwar anregen sollen, letztlich aber kaum zu entschlüsseln sind.

Durch die Überlagerung der beiden Raster entstehen Verschneidungen, die der Architekt nicht nur im Park, sondern auch innerhalb des Gebäudekomplexes für eine spannungsreiche Wegführung nutzt. Zugleich lässt die L-förmige Umfassung der Erweiterung zwei dezidiert öffentliche Räume entstehen, die ihrem jeweiligen Kontext verpflichtet sind. An dem Schnittpunkt der beiden Achsen, an dem die Fußwege des Parks aus südlicher und westlicher Richtung zusammentreffen, entsteht

⁵⁶⁰ Meier 1990, S. 57.



Abbildung 172. Erweiterung des Museums für Kunsthandwerk, Blick vom Ausstellungsraum in den Innenhof

zunächst durch die winkelförmige Umklammerung der Villa ein quadratischer Innenhof, der ebenso wie die Eckpavillons auf dem Grundriss der Villa beruht und für die Erhaltung der vorhandenen Bäume sorgt (**Abb. 172**). Die Ausrichtung des inneren Hofes orientiert sich an der dem Neubau gegenüber leicht verschobenen Parkachse, die sich von der Anordnung der westlich gelegenen Villen des Schaumainkai ableitet und der auch die weiß verputzten Neubauteile entsprechen (siehe **Abb. 166**, S. 390). Als ein von Kolonnaden umgebener Innenhof mit einer Brunnenanlage, die der Architekt wie im Park mit fragmentartigen weißen Gebälkformen einfasst, erinnert der Hof an ein griechisch-römisches Peristyl, das zur Grundausrüstung gehobener Villenarchitektur gehörte. Solche Antiken-Zitate wie Peristyl, Kolonnade oder Tempelgebälk, die sowohl im Bereich des Innen- und Eingangshofes als auch im Park auftauchen, mit denen Richard Meier immer wieder die Vergangenheit heraufbeschwört, zeigen, dass sich der Architekt nicht nur abstrakter, sondern auch dezidiert historischer Formen bedient, die er aus Antike und Renaissance ableitet und in eine (post)moderne Formensprache übersetzt.

Während die gedrehte Achse, die parallel zum Schaumainkai das Parkgelände durchschneidet, die Verbindung zum benachbarten *Weltkulturen Museum* und zum parkähnlichen Garten der Villa herstellt, führt die andere Achse, die den Eingangshof des Museums durchkreuzt zum Mainufer. Der Eingangshof öffnet sich an dieser Stelle als großzügige, architektonisch gefasste Freifläche (**Abb. 173**) in der Art einer italienischen *Piazza*,⁵⁶¹ der die alte Villa umfängt und ihr eine intime Atmosphäre verleiht, gleichzeitig aber auch eine respektvolle Distanz zu ihr wahrt. Dieser zwischen Villa und Neubau gelegene Hof, der seine Anordnung – anders als der innere Gartenhof – von der Ausrichtung der Villa Metzler ableitet, bildet für den Architekten das Zentrum des gesamten Bauensembles.⁵⁶² Der Weg ins Innere führt durch ein Eingangsportal, dessen repräsentative Funktion Meier mittels einer weiß geputzten Betonrahmenkonstruktion abstrakt umgedeutet hat. Der Bedeutung des Hofes als öffentliches Entrée des Museums entspricht seine vielfältige Gestaltung, bei der eine ganze Reihe architektonischer Zitate zum Einsatz kommt. Sie lassen Meiers grundsätzliche Orientierung an der Architektur der Klassischen Moderne, insbesondere am Werk Le Corbusiers erkennen, auf das bereits die Verwendung der *Quadratureinheit* als verbindliches Proportionssystem sowie die äußere Gestalt der Eckpavillons hinweisen, die Erinnerungen an die frühen Einfamilienhäuser Le Corbusiers wecken.⁵⁶³ Die vor den ersten Eckpavillon gesetzte gerasterte

561 Barthelmess zufolge überträgt Meier hier städtebauliche Prinzipien in die Architektur, womit er sich auf Palladio und das in Anlehnung an Vitruv und Alberti entwickelte Prinzip der *casa in città* berufe, welche die moderne *Piazza* als einen von Anbauten umgebenen städtischen Freiraum betrachtet. Meier habe die Entwicklung seines Neubaus in ähnlicher Weise von diesem Freiraum aus vollzogen. Vgl. Barthelmess 1988, S. 140–142.

562 Zur Entwurfserläuterung des Architekten vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1980b, S. 15.

563 z. B. an die Villa Cook in Boulogne-sur-Seine (1926) oder sein Haus in der Stuttgarter Weissenhofsiedlung (1927). Die Aufnahme der Corbusierschen Formensprache durchzieht die gesamte Architektur Meiers. Als Mitglied der sogenannten *New York Five*, de-



Abbildung 173. Erweiterung des Museums für Kunsthandwerk, Eingangshof

Glasfassade des Neubaus, hinter der sich eine lichtdurchflutete, lange Rampe befindet, wie man sie auch von Le Corbusiers *Villa Savoye* kennt (**Abb. 174**), zitiert eines der wegweisenden Elemente der modernen Skelettbauweise – die gläserne Ecke des Fagus-Werkes in Alfeld, mit dem der Architekt Walter Gropius 1911 einen Schlüsselbau der Moderne entwarf.⁵⁶⁴ Außen ragt ein geschwungener Balkon in den Hof, auf dem eine einzelne weiße Säule ein ansonsten frei schwebendes zweckfreies Gebälk stützt und der den darunter, etwas versteckt gelegenen Eingang markiert. Das halbrunde Element des hervorkragenden Balkons sowie das Säulenmotiv sind nicht nur dem Formenrepertoire Le Corbusiers entnommen, die weißen Geländer, die an Relings erinnern, die gerundeten Ecken und das schwebende Weiß greifen auch die Idee der Schiffsmetaphorik der Moderne auf, wie sie sich etwa in den frühen Bauten Le Corbusiers oder am von Hans Scharoun entworfenen Haus Schminke findet.⁵⁶⁵ Die vor- und zurückgesetzten Elemente der Fassade bewirken eine kontrast-

ren Grundlage eine Weiterentwicklung der europäischen Moderne der 1920er und 1930er Jahre war, bildete für ihn der Ausgangspunkt vor allem der frühe Le Corbusier, aber auch die niederländische *De Stijl*-Bewegung und der italienische Rationalismus. Vgl. Huse 1985, S. 8. Insbesondere seine frühen Einfamilienhäuser wie das *Smith House* in Darien (1967) und das *Douglas House* in Harbor Springs (1973) zeigen seine Auseinandersetzung mit Le Corbusier.

⁵⁶⁴ Siehe Abb. in Khan 1998, S. 16.

⁵⁶⁵ Siehe Abb. in Jones 2000, S. 75.



Abbildung 174. Le Corbusier, Villa Savoye, Innenansicht mit Wendeltreppe und Rampe

reiche Gestaltung der Eingangsfront, die durch das Nebeneinander von Putz und Glas, also dem Kontrast zwischen transparenter, gläserner Fassadenfront und der weißen, massiven Rahmenarchitektur, zusätzlich betont wird.

Während sich das Museum in Richtung des Mains demnach als kontrastreiches, lockeres Gefüge darstellt, das sich nach außen, insbesondere aufgrund der verglasten Eingangsfront, offen, fast transparent gibt, erscheint der Bau vom Park und dem benachbarten *Weltkulturen Museum* aus betrachtet als eher geschlossenes, abstraktes Ensemble (**Abb. 175**) – nach den Worten des FAZ-Redakteurs Mathias Schreiber fast »wie ein gewaltiges Bauhaus-Schloß ohne Mittelrisalit« –, dessen Wirkung durch das alles vereinheitlichende Weiß unterstützt wird. Der Eingang zum Museum, den der Besucher hier über die Parkachse erreicht – einen mit Granitplatten ausgelegten Fußweg –, ist durch eine geometrisch reduzierte Pergola markiert, eine weitere Reminiszenz an antike Baukunst, die sich jedoch nicht mittig befindet, sondern als geringe Irritation der symmetrischen Gebäudeanlage leicht zur Seite versetzt ist. Dahinter wölbt sich links die Wand des Foyers hervor, die hart an das vorgeblendete orthogonale Stützenraster grenzt, welches die dahinter liegende Wand als eine Art



Abbildung 175. Erweiterung des Museums für Kunsthandwerk, Westfassade, Ansicht vom Park

»Pseudo-Strebewerk«⁵⁶⁶ über die Hausecke hinaus verlängert (**Abb. 176**). Die weißen Pfeiler wie auch die perforierten Wandscheiben, die als eine Art Blendwerk über das Flachdach hinausragen, verdeutlichen erneut Meiers Abgrenzung von der abstrakt-funktionalen Formensprache der klassischen Moderne. Die weitgehend zweckfreien Kompositionen aus Stützen und Wandscheiben, die sich sowohl parkseitig als auch im Bereich des Haupteingangs und im Inneren des Gebäudekomplexes finden, sind dabei nur unwesentlich an der Verminderung des Sonneneinfalls in den Ausstellungsräumen beteiligt. In Form von Tempelgebälk, Pergola und Strebewerk verweisen sie nicht nur auf dezidiert historische Bezüge, sondern geben zugleich ihren Kulissencharakter preis, wenn der Architekt etwa große quadratische Fensteröffnungen in die Wand setzt, obwohl sich dahinter gar keine Räume befinden. Mathias Schreiber zufolge spielt der Architekt demnach »mit Bühnenbild-Assoziationen, die kaum zur transparenten Strenge der Moderne passen«.⁵⁶⁷ Obwohl sich Meier stark in der Tradition eines Le Corbusier und anderer Pioniere der archi-

⁵⁶⁶ Schreiber 1985b.

⁵⁶⁷ Schreiber 1990b, S. 18.



Abbildung 176. Erweiterung des Museums für Kunsthandwerk, Eingang der Parkseite



Abbildung 177. Erweiterung des Museums für Kunsthandwerk, Innenansicht mit Rampe

tektonischen Moderne sieht und mit seinen Bauten, die auf einem eindeutig modernen Formenvokabular beruhen, die klassische Moderne fortsetzt, verdeutlicht also auch eine solche bewusst davon abweichende Scheinarchitektur, dass der Architekt ebenso postmodernes Vokabular aufnimmt. Die perforierten Wände sind ebenso wie die Fenster der Ausstellungsräume auf ihre architektonische Wirkung und ihre sinnliche Erfahrbarkeit ausgelegt, denn sie ermöglichen sowohl im Innen- als auch im Außenraum gerahmte Ausblicke auf die umgebende Villen- und Parklandschaft wie auf das nahegelegene Flussufer und tragen so zur Verschmelzung von Natur und Architektur bei. Typische Gestaltungsmerkmale der klassischen modernen Architektur wie die schlichten, geometrischen Formen und die Verwendung heller, monochromer Farben, reichert Richard Meier so mit weiteren Elementen an, die er nicht nur aus dem Formenrepertoire der gesamten Architekturgeschichte entnimmt, sondern die auch zur Verknüpfung mit dem unmittelbaren räumlichen Umfeld und zur Steigerung seiner Wirkung im Spannungsfeld von Alt- und Neubau sowie umgebender Landschaft beitragen. Von dieser Absicht, die auf den grundlegenden Ideen der Postmoderne beruhen, zeugen sowohl die Bezugnahme auf die alte Villa Metzler, die Inszenierung des Außenraumes mittels bildarchitektonischer

Elemente und das auf dem örtlichen Kontext basierende verschobene Achsensystem, das eine leichte Irritation innerhalb der Architektur und demnach einen post-modernen Verfremdungseffekt bewirkt, als auch die spezifische Gestaltung des Innenraums.

Die Räume sind wie das Äußere von der allumfassenden weißen Farbigkeit bestimmt, lediglich der Fußboden aus Eichenholz-Parkett sowie der graue Teppichboden der Rampe (**Abb. 177**, S. 403) setzen sich vom restlichen Weiß der Ausstellungsräume ab. Der Gartenhof, der nicht nur außen, inmitten der kühl anmutenden kubischen Neubaukörper, einen Mittelpunkt als natürlicher Freiraum mit mehreren Bäumen und einer Brunnenanlage entstehen lässt, bildet auch im Inneren des Museums ein essenzielles Element. Die großen Fenster zum Hof sorgen für großzügiges Tageslicht in den Ausstellungsräumen und geben während des Rundgangs immer wieder den Blick nach draußen frei, sodass die Räume durch ein spannendes Wechselspiel zwischen Innen und Außen gekennzeichnet sind (siehe **Abb. 172**, S. 398). Der Innenhof sorgt auf diese Weise für Orientierung in den Ausstellungsräumen,⁵⁶⁸ da der Rundgang immer wieder zu diesem zentralen Ort zurück führt und den Besucher wissen lässt, wo er sich genau im Haus befindet.

Den Rundgang durch das Gebäude artikuliert Meier vor allem auch durch das Licht, um so unterschiedliche Lichtverhältnisse für unterschiedliche Räume zu schaffen.⁵⁶⁹ Nachdem der Besucher das lichtdurchflutete Foyer, das den Blick auf den Park und den Innenhof freigibt, durchschritten hat, wird er über zahlreiche, sanft aufsteigende Rampen nach oben geführt, wo das Licht mit steigender Höhe immer heller wird. Die Rampe bildet nicht nur genau die Achse des verschobenen Wegekreuzes in Nord-Süd-Richtung, sondern stellt auch innerhalb des Gebäudes das wichtigste Element der Raumgestaltung dar. Da die Rampe von der Achse des Neubaus und seiner Eckpavillons um 3,5 Grad abweicht, entwickelt sich im Inneren eine fast unmerkliche Dynamik, die durch eine dezidierte Licht- und Blickinszenierung zusätzlich gesteigert wird. Denn die schmale Rampe dient nicht allein als rein funktionales Mittel, um in die höheren Etagen zu gelangen, sondern erhöht mittels vielfältiger Durchblicke auch das architektonische Raumerlebnis. Auf der Innenseite bieten sich durch große Öffnungen überraschende Einblicke in den Luftraum neben der Rampe sowie in die Museumsräume im ersten und zweiten Geschoss, während die Außenseite, die ursprünglich als Wand aus sichtschützenden Glasbausteinen geplant war,⁵⁷⁰ den Blick auf die Fassade der historischen Villa, auf den Main und die dahinter aufragenden Hochhäuser der Innenstadt freigibt.

Die auf den Betrachter ausgerichtete Wegführung durch das Museum mit ihren aufeinander abgestimmten, abwechslungsreichen und unerwarteten Ausblicken ist ein wesentliches Gestaltungselement des Innenraums. Dem Kunsthistoriker Ste-

⁵⁶⁸ Vgl. hierzu auch Meier 1985, S. 57.

⁵⁶⁹ Vgl. Jencks 1991, S. 29.

⁵⁷⁰ Vgl. Frampton 1985, S. 44.

phan Barthelmess zufolge besitzen die reizvollen Durchblicke »bildarchitektonische« Qualitäten, wenn etwa die alten Bäume des umgebenden Parks durch die großen Fensterflächen, die zum Innenhof außerdem ohne das typisch quadratische Raster der Fensterstreben auskommen, »wie eingerahmt« erscheinen.⁵⁷¹ Das Museum versucht auf diese Weise, vielfältige visuelle Bezüge nach innen wie außen herzustellen, sodass der Besucher das Museum nicht als geschlossenen Raum erfährt, sondern sich stets auch im Kontext der Villa Metzler, des Parks und des gegenüberliegenden Mainufers mit der Aussicht auf Frankfurts Stadtkern bewegt.

Die schmale Rampe als vertikale Verbindung, die Richard Meier zum ersten Mal beim *Atheneum*⁵⁷² einsetzte, wo sie ebenfalls im Schnittpunkt des verdrehten Rasterystems liegt und von oben von Licht durchflutet ist, kann als eine »Hommage an Le Corbusier«⁵⁷³ gelten. Dieser hatte bereits 1931 bei der *Villa Savoye* in Poissy den Weg durch das Gebäude mittels Rampen als *promenade architecturale* inszeniert (siehe **Abb. 174**, S. 401), die eine dynamische Wirkung beim Durchschreiten entwickelt und ständig wechselnde Durchblicke, sowohl innerhalb der fließenden Räume als auch nach außen in die Landschaft erlaubt. Meier war insbesondere von den wechselnden und unerwarteten Ausblicken fasziniert,⁵⁷⁴ welche die asymmetrisch angelegte Raumfolge von Rampen, Treppen und Gängen dem Besucher bietet.

Die komplexen Raumverbindungen im Inneren des Museums für Kunsthandwerk, die von vielfältigen Öffnungen durchlichtet werden, weichen jedoch entscheidend vom Formenrepertoire Le Corbusiers ab. Dazu trägt auch die leicht verschobene Achse bei, die die strenge Ordnung des Raumgefüges stört und die in den fließenden Räumen des Schweizer Architekten undenkbar wäre. Darüber hinaus öffnet Meier seine Fassaden immer wieder mit ungewöhnlich großen und hohen Fenstern, die den Blick auf die Landschaft freigeben, die dem Werk Le Corbusiers weitgehend fremd sind, jedoch an die Räume von Mies van der Rohe denken lassen, der etwa in der Villa Tugendhat mittels raumhoher Fenster versuchte, den Außenraum mit seinen Bäumen und Wiesen in den Innenraum zu integrieren. Hinsichtlich der Lichtwirkung im Inneren betont Meier selbst ausdrücklich den Bezug zur deutschen Barockarchitektur, die »eine wesentliche Quelle an Inspiration für diesen Bau« gewesen sei.⁵⁷⁵ Stephan Barthelmess zufolge hat den Architekten vor allem die Architektur süddeutscher Barockkirchen beeindruckt, in denen die Inszenierung des Lichtes eine besondere Rolle spielt. Laut Barthelmess stellt insbesondere die Verbindung von Treppe und Fenster einen substanziellen Bestandteil barocker Formensprache dar. Als konkretes Beispiel führt er Balthasar Neumann an, bei dem

571 Barthelmess 1988, S. 148.

572 Zum *Atheneum* vgl. Meier 1984, S. 191–215.

573 Huse 1985, S. 12.

574 Vgl. ebd., S. 8.

575 Meier zufolge spielen »[d]ie weiße Farbgebung, die Zartheit der Struktur und die Lichtqualität im ganzen Bau [...] auf ähnliche Qualitäten der deutschen Barock-Architektur an, eine wesentliche Quelle an Inspiration für diesen Bau.« Meier 1990, S. 57.

die Lichtführung der Treppe Symbolcharakter annehme, wenn das Steigen in die Höhe mit zunehmendem Licht und Helligkeit verbunden wird.⁵⁷⁶

Mit der Absicht einer innenräumlichen Inszenierung ging jedoch auch eine Innenarchitektur einher, die viele als unbefriedigend erachteten.⁵⁷⁷ Ähnlich wie bei Bofingers Filmmuseum, das sich ebenfalls der klassischen *white cube*-Architektur verweigerte, ergab sich infolge der Realisierung ein Konflikt zwischen dem architektonischen Entwurf und dem Ausstellungskonzept, der beim Museum für Kunsthandwerk aus der Diskrepanz zwischen ausblickreicher Architektur und den kleinen Ausstellungsobjekten resultierte. Während sich die Museumsleitung ursprünglich gläserne Vitrinen vorgestellt hatte, entwarf Meier eine Vitrinenarchitektur mit dicken Wänden als kleine freistehende Raumteiler innerhalb des Gebäudes, die zwischen der Größe der Räume und der Vielzahl kleiner Ausstellungsobjekte vermitteln sollte,⁵⁷⁸ teilweise jedoch zu massiv für die hellen Räume wirkten (**Abb. 178**). Als fest installiertes Vitrinenensemble hatte sie zudem den Nachteil, dass man die Ausstattung der Räume nicht flexibel verändern konnte. Meier hatte auf diese Weise jedoch eine architektonische Inszenierung geschaffen, die stark der Vorgehensweise von Ungers beim Architekturmuseum ähnelt. Die massive Vitrinenarchitektur ließ eine Art Raum im Raum entstehen, der die Ausstellungsobjekte nach dem Ungerschen Konzept des »Haus im Haus« umschließt und eine räumliche Inszenierung des eigentlichen Gebäudeinhaltes bewirkt. 2013 erfolgte eine umfangreiche Neugestaltung im Inneren des Erweiterungsgebäudes. Die wichtigsten Änderungen betrafen neben dem Ausstellungskonzept, das statt der bisherigen Dauerausstellung fortan unterschiedliche temporäre Präsentationen vorsah, die Vitrinenarchitektur von Meier, deren nachträglich eingebauten Wände vollständig entfernt und durch bewegliche Wände ersetzt wurden, um die ursprüngliche Transparenz und Offenheit des Gebäudes wieder sichtbar zu machen.⁵⁷⁹ Die Umgestaltung ermöglichte zwar einerseits wieder die vollständige Wahrnehmbarkeit des lichtdurchfluteten Innenraumes, doch ein zentraler Bestandteil und authentisches Zeugnis der einstigen Innenarchitektur von Richard Meier ist dadurch verloren gegangen. Dennoch zeugt der Erweiterungsbau mitsamt der innenräumlichen Gestaltung noch heute von seiner architektonischen Qualität, die bereits von Zeitgenossen erkannt wurde. Bis heute begeistert man sich für die gelungene Komposition des Gebäudekomplexes, die sich im Einklang mit dem Park und dem historischen Bau befindet, sowie die ereignisreiche Innenraumgestaltung.⁵⁸⁰

576 Barthelmess nennt als Beispiel der neo-barocken Gestaltungsmittel etwa auch die Raumkonstellationen, »wie sie Meier in der Verbindung von organisch geschwungenen mit orthogonalen Raumformen erreicht hat.« Zu weiteren Bezüge zur Barockarchitektur vgl. Barthelmess 1988, S. 155–157.

577 Vgl. etwa Rumpf 1985, S. 768.

578 Vgl. Huse 1985, S. 12.

579 Des Weiteren erfolgte eine Umgestaltung des Foyers sowie der Ausstellungsflächen im zweiten Stock, die in ein Bistro umgewandelt wurden. Vgl. Hierholzer 2013, S. 33.

580 Vgl. etwa Steiner 2004, S. 56.



Abbildung 178. Erweiterung des Museums für Kunsthandwerk, Ansicht des Innenraums mit Vitrinen, 1985

Der Erweiterungsbau für das damals sogenannte *Bundespostmuseum* (siehe **Abb. 162**, S. 381) hat im Gegensatz zu den zahlreichen anderen kontrovers diskutierten Neubauten des Museumsufers kaum Gegenstimmen erfahren.⁵⁸¹ In erster Linie ist dies auf die zeitgenössische Interpretation zurückzuführen, die den Bau von jeglichen Strömungen der architektonischen Postmoderne abzugrenzen versuchte. Wie bei Meiers Museumsgebäude lässt sich jedoch auch anhand der Erweiterung des Postmuseums und seines Umgangs mit Architektur im Dialog historischer Villenarchitektur anschaulich darstellen, auf welche Weise die Ideen der architektonischen Postmoderne in die bauliche Gestaltung Eingang gefunden haben.

Der Entscheidung des Preisgerichts, das 1983 unter dem Vorsitz von Max Bächer insgesamt 49 eingereichte Arbeiten für den offenen Realisierungswettbewerb des Postmuseums beurteilt hatte, ist es zu verdanken, dass heute Alt- und Neubau gleichberechtigt nebeneinander stehen und überhaupt ein Dialog zwischen Alt

⁵⁸¹ Positive Pressestimmen waren etwa in der *Frankfurter Rundschau*, der *Süddeutschen*, oder der *Deutschen Bauzeitung* zu lesen. Vgl. hierzu Leydecker 1990; Thomas 1996; Weiß 1991.

und Neu stattfinden kann, denn der preisgekrönte Entwurf des Architekten Gün-ter Behnisch (1922–2010) und seiner Mitarbeiter sah den nicht selbstverständlichen Erhalt der denkmalgeschützten Villa de Neufville sowie den weitgehenden Erhalt des alten Baumbestandes vor, um – wie Behnisch selbst sagt – dem Wunsch der Denkmalpflege zu entsprechen und den ›Villencharakter‹ des Museumsufers zu be-wahren.⁵⁸²

Die Ausgangssituation weist große Ähnlichkeiten mit derjenigen des Museums für Kunsthandwerk auf. Auch hier war eine alte Villa in einem Garten mit zahl-reichen Bäumen gelegen, von denen sich einige in zentraler Lage befinden. Richard Meiers Konzept eines winkelförmigen Baukomplexes, der sich um die alte Villa legt, konnte durch einen zentralen Innenhof mehrere alte Bäume auf dem Grundstück bewahren helfen. Während dem Amerikaner jedoch ein ausreichend großer Bau-platz für sein Projekt zur Verfügung stand, waren die Entfaltungsmöglichkeiten für eine Erweiterung des Postmuseums, auf dem ohnehin schon beengten Grund-stück, das westlich an die historische Villa angrenzt, von vornherein stark ein-geschränkt. Die anderen im Wettbewerb eingereichten Arbeiten legen Zeugnis da- von ab, wie schwierig sich der Umgang mit einem schmalen Grundstück gestaltete, auf dem einerseits möglichst die historische Bausubstanz, andererseits der alte Baumbestand erhalten bleiben sollte.⁵⁸³ Versuche, beides in gleichem Maße zu be-rücksichtigen, führten meist zu erheblichen Mängeln innerhalb des zu berück-sichtigenden umfangreichen Raumprogramms des Museums. So war ein Großteil der Architekten dazu bereit, den Bestand zugunsten eines möglichst funktiona- len Erweiterungsgebäudes, der die Forderung nach ausreichender Nutzfläche für ein Museum erfüllt, zu opfern, während die übrigen Teilnehmer versuchten, sich in ihren Entwürfen mit dem Bestand der denkmalgeschützten Villa auseinander-zusetzen. Das mit dem zweiten Preis ausgezeichnete Projekt von Mutschler und Langner aus Mannheim sowie jenes von Helge Bofinger sahen den rigorosen Abriss des Altbaus vor.⁵⁸⁴ Bofinger, der in diesem Wettbewerb keine Auszeichnung erhielt, hatte am Filmmuseum bereits seinen radikalen Umgang mit einer historischen Villa demonstriert. Der Entwurf von Carlfried Mutschler orientierte sich immer- hin an Maßstab und Proportion der alten Villa, sodass Bezüge zum Ort sichtbar blieben. Auch Hans Holleins Vorschlag, die Villa durch einen riesigen Neubaukom- plex zu ersetzen, der zur Mainseite mit einem über dem Eingang thronenden Post- horn, – ganz im Sinne von Venturis *decorated shed* – bildhaft auf seine Funktion verweist, konnte im Wettbewerb nicht überzeugen (siehe **Abb. 71**, S. 210). Die Ar- chitekten Eisele und Fritz hingegen, die den dritten Preis im Wettbewerb erhielten, versuchten, den Altbau in ihren Neubau zu integrieren. Sie ordneten einen winkel- förmigen Erweiterungsbau um die alte Villa an, der auch den Erhalt einer Vielzahl

582 Behnisch 1991, S. 116.

583 Zu den ausgezeichneten Arbeiten im Wettbewerb vgl. Wettbewerb Bundespostmuseum 1983.

584 Siehe Abb. in Wesp 2008, S. 84–85, sowie Werner 1985, S. 78.

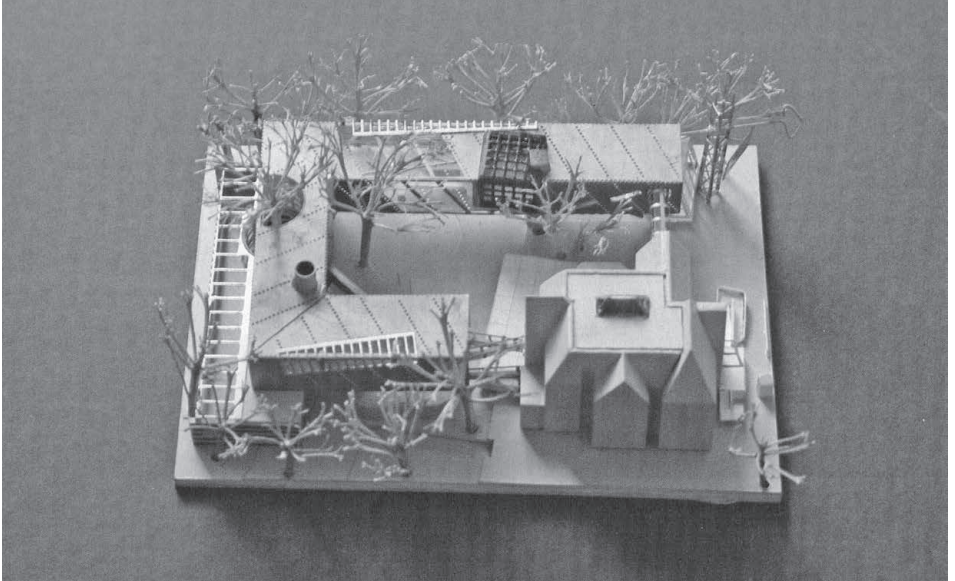


Abbildung 179. Eisele + Fritz, Wettbewerbsmodell für das Postmuseum, 1982

von Bäumen, insbesondere der wertvollen großen Platanen im Zentrum des Villengartens, ermöglichte (**Abb. 179**).⁵⁸⁵ Dies führte jedoch auch dazu, dass das Raumprogramm nicht zur Gänze untergebracht werden konnte. Auch Oswald Mathias Ungers, der gemeinsam mit drei weiteren Architekten zum Wettbewerb eingeladen worden war,⁵⁸⁶ ließ gemäß seiner Überzeugung, dass Architektur durch die aktive Auseinandersetzung mit einem vorgegebenen Kontext entstehen solle, die ehemalige Patriziervilla stehen, stellte ihr jedoch einen unpassenden, monumentalen Kubus mit überhöhter Kuppel zur Seite, der mit dem Altbau durch einen gemeinsamen Sockel zusammengefasst wird und mit diesem durch ein Brückenbauwerk verbunden ist (**Abb. 180**). Wie im Architekturmuseum sah auch Ungers die Erhaltung einiger Bäume vor, indem er sie aus den typisch quadratischen Öffnungen nach oben wachsen ließ.⁵⁸⁷

Die erstplatzierten Architekten Behnisch & Partner lösten die schwierige Aufgabe des Wettbewerbs, indem sie einen wesentlichen Teil der Ausstellungsfläche unter die Erde verlegten und keine direkte Anbindung an den Bestand, sondern eine klare Trennung des alten und des neuen Baukörpers vorsahen, um die Eigen-

⁵⁸⁵ Zum Entwurf von Eisele und Fritz vgl. *Bauen heute* 1985, S. 130–133.

⁵⁸⁶ Neben Ungers wurden auch Hans Hollein, das Büro Steib + Steib aus Basel sowie Alexander von Branca aus München um Teilnahme gebeten. Vgl. Wettbewerbsausschreibung, Realisierungswettbewerb Bundespostmuseum, S. 5, ISG, Kulturstadt, 2.366.

⁵⁸⁷ Zum Entwurf von Ungers vgl. *Klotz* 1985a, S. 220–221.

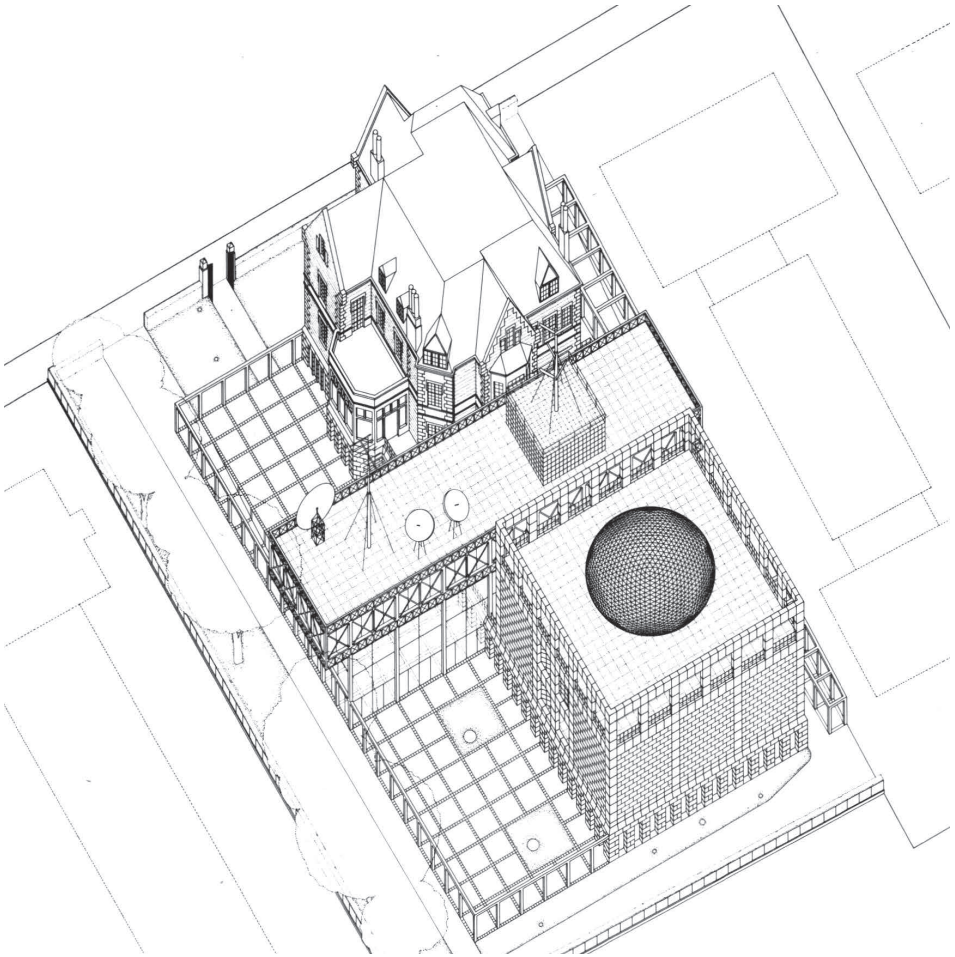


Abbildung 180. O. M. Ungers, Wettbewerbsentwurf für das Postmuseum, 1982

ständigkeit beider Bauten zu betonen (**Abb. 181**). Abstriche waren lediglich hinsichtlich des Baumbestandes gemacht worden. So sah der anfängliche Entwurf von Günter Behnisch vor, nur die vorhandenen Bäume entlang der Grundstücksgrenzen, nicht jedoch die beiden wertvollen Platanen in der Mitte zu erhalten.

Was das Verhältnis von Alt und Neu anbelangt, verfolgte Günter Behnisch im Gegensatz zu Richard Meier, der die historische Villa Metzler zum Maßstab für seine Museumserweiterung erhob, ein ganz anderes Konzept, das deutlich mehr auf Konfrontation ausgerichtet ist. Der moderne Stahlskelettbau betont in erster Linie die Andersartigkeit beider Bauteile, sodass ein reizvoller Kontrast zu der sandsteinverkleideten Villa entsteht. Von außen gesehen wirken bei beiden Projekten jedoch gleichermaßen Alt- und Neubau wie getrennte Baukörper, die auf je unterschied-

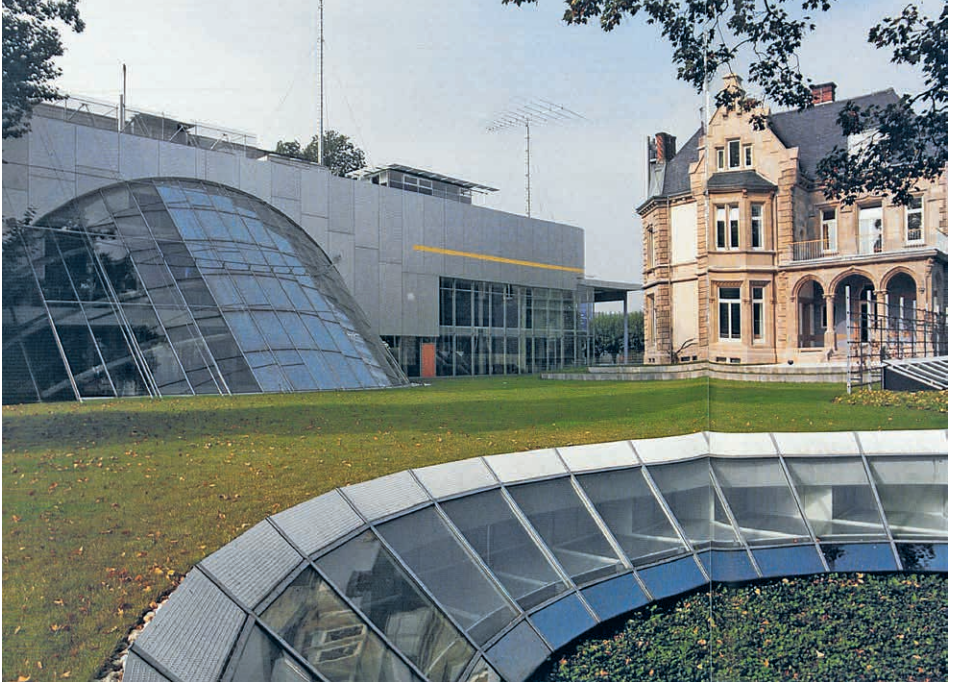


Abbildung 181. Postmuseum, Ansicht der Gartenseite mit Blick auf den Neubau (links) und die Villa (rechts)

liche Weise in den Gesamtkomplex miteingebunden werden. Während der Neubau für das Museum für Kunsthandwerk mittels eines unauffälligen Glassteiges mit dem Altbau verbunden ist, sind die Gründerzeitvilla des Postmuseums und ihre Erweiterung nur unterirdisch verbunden.

Der 1986 begonnene Erweiterungsbau, dem angesichts des belegten Villengrundstücks nur noch wenig Raum blieb, ist als schmaler, dreigeschossiger Baukörper ausgebildet, der sich in einiger Entfernung zur historischen Villa über dem angrenzenden Garten an der westlichen Grundstücksgrenze erhebt. Der Neubau unterschreitet dabei nicht nur die Traufhöhe seines Vorgängerbaus, er ist auch so weit von der Straßenfront des Schaumainkais zurückgesetzt, dass die Wirkung der Villa kaum gestört wird. Die Ausrichtung der Villa, die orthogonal zum Flussufer angeordnet ist, nimmt der Neubautrakt jedoch nicht auf, sondern er orientiert sich an der leicht davon abweichenden Stellung der beiden westlich und östlich gelegenen modernen Nachbarbauten, deren längsrechteckige Form er ebenfalls übernimmt (siehe **Abb. 165**, S. 388) – insbesondere jene des denkmalgeschützten Verwaltungsgebäudes der *Landesversicherungsanstalt* aus den fünfziger Jahren. Die Traufhöhe orientiert sich hingegen am viergeschossigen Bau der *Nassauischen Heimstätte* am Schaumainkai 47.

Der Neubau des Postmuseums zeichnet sich durch eine differenzierte Gestaltung und die Verwendung zeitgemäßer Materialien wie Glas, Beton und Aluminium aus,⁵⁸⁸ die ihm eine gewisse Schwerelosigkeit und Transparenz verleihen und ihn in eine Reihe mit bedeutenden Bauten des Architekten wie dem Olympiastadion in München oder dem Plenarsaal in Bonn stellen. Sämtliche dieser Gebäude sind von einer Leichtigkeit und Offenheit geprägt, die aus der konsequenten Verwendung von Glas, schmalen Stützen und Stahlträgern resultiert und die Architektur von Behnisch zum Inbegriff deutscher Demokratie werden ließ.⁵⁸⁹ Diese ebenfalls am Neubau des Postmuseums angewandten Gestaltungsgrundsätze entsprachen in hohem Maße den Anforderungen der Deutschen Post, die in der Gestalt des neuen Museums die Kraft von Innovation und Fortschritt verwirklicht sehen wollte.

Zum Main hin präsentiert sich der Bau mit einer klar gegliederten, transparenten Stahl-Glas-Fassade, über der sich ein silberner Halbzylinder erhebt (siehe **Abb. 162**, S. 381). Die Westfassade sowie der größte Teil der Ostfassade ist mit dünnen Aluminiumplatten verkleidet, die rechte Hälfte ist dagegen – wie auch die Nordseite – ganzflächig verglast. Um der Forderung nach ausreichend Ausstellungsfläche gerecht zu werden, wurde der Villengarten in die Konzeption miteinbezogen, unter dem sich parallel zum Hauptgebäude zwei weitere unterirdische Geschosse mit Technikräumen und weiteren Ausstellungsflächen erstrecken. Obwohl es sich als Dachfläche des Untergeschosses um einen künstlichen Garten handelt, der etwas erhöht werden musste und nicht betreten werden kann, bleibt der ursprüngliche Charakter des Grundstücks doch gewahrt.

Die gegenüberliegende Villa erscheint zunächst völlig unabhängig von dem technisch anmutenden Erweiterungsbau. Doch nicht nur funktional, auch formal sind die beiden Gebäude miteinander verbunden. Das im Krieg beschädigte Villengebäude, das in den fünfziger Jahren lediglich provisorisch instand gesetzt worden war und sich in einem teilweise desolaten Zustand befand, wurde durch die Architekten rigoros erneuert. Im Inneren wurde eine neue Treppe eingebaut sowie Räume und Decken renoviert. Das ehemalige großbürgerliche Wohnhaus beherbergt heute in seinem Inneren die Museumsverwaltung und die Bibliothek. Während das Preisgericht die Empfehlung ausgesprochen hatte, die historische Villa – insbesondere den ehemaligen Schmuckgiebel an der Schauseite zum Schaumainkai – originalgetreu zu rekonstruieren, entschieden sich die Architekten gegen die ursprünglich von ihnen vorgesehene Rekonstruktion von Erker und Balkon, da es die geringe Qualität der Architektur ihrer Meinung nach nicht rechtfertigte, den

588 Für die Verwendung des Materials Aluminium wurde der Bau bereits vor der Eröffnung mit einem internationalen Architekturpreis ausgezeichnet, dem von einer international besetzten Jury in Houston vergebene *R. S. Reynolds Memorial Award*, vgl. hierzu: *Höchster Kreisblatt*, 11. 09. 1990, S. 12.

589 Günter Behnisch wird häufig als »Architekt der Demokratie« bezeichnet, der demokratische Tugenden wie Offenheit und Transparenz über die Architektur symbolisiere. Vgl. Wesp 2008, S. 80.

ursprünglichen Zustand wiederherzustellen.⁵⁹⁰ Abgesehen davon, dass der Giebel bereits im Krieg zerstört worden war und sein Erscheinungsbild Zeugnis vom vereinfachenden Wiederaufbau in den fünfziger Jahren ablegte, waren von dem historischen Giebel nur noch Abbildungen vorhanden, jedoch keine originalen Bauteile. Die Architekten verzichteten folgerichtig auf eine Rekonstruktion und ergänzten die Villa sowohl im Inneren als auch außen mit neuen Materialien und neuen Konstruktionen. Während der gesamte Altbau große Fenster sowie moderne Glasdächgauben erhielt, die sowohl in ihrer klaren geometrischen Linienführung sowie im Material Parallelen zum Neubau zulassen, interpretierte Behnisch den historischen Schmuckgiebel des risalitartig hervorgehobenen Eingangsbereiches mittels einfacher Formen und einer spezifischen Farbgebung neu, um ihn einerseits als dezidiert zeitgenössisches Element kenntlich zu machen, andererseits auf seine historische Kontinuität hinzuweisen. So wurde der leicht vorspringende, übergiebelte Risalit, der die zum Main gerichtete Schauseite markiert, zunächst im Sinne der schlichten, glatten Fassade der Nachkriegszeit (siehe **Abb. 164**, S. 385) erneuert. Die betont reduzierte Gestaltung sowie Flächigkeit steigerten die Architekten jedoch zusätzlich, indem sie auf die markante Eckquaderung, die nur noch in Umrissen angedeutet wird, verzichteten und große Fensterflächen mit schmalen Rahmen sowie auffällige weiß-blaue Farbflächen anbrachten (siehe **Abb. 162**, S. 381), die nicht nur auf eine ähnliche Farbgebung am Neubau verweisen, sondern in ihren Umrissen auch die ursprüngliche Gliederung der Fassade widerspiegeln, deren Fensteranzahl sowie Balkonbreite nach oben hin abnahm (siehe **Abb. 163**, S. 383). Die Fehlstelle wird hier demnach bewusst thematisiert, indem man den alten Erker gerade nicht rekonstruierte, sondern lediglich eine Suggestion des Dagewesenen schuf, wie man sie bereits von Venturis zeichenhafter Silhouette für den *Franklin Court* in Philadelphia kennt.

Über die Farbigkeit sollte hingegen bewusst eine Verbindung zum Neubau hergestellt werden. Dessen zum Main gerichtete Fassade weist über ihrem Eingang ein flaches, weit vorspringendes Betondach mit rundem Oberlicht und in rechteckige Gitterrostplatten aufgelöster Vorderkante auf, das auf zwei schlanken Stahlbetonrundstützen und einem schmalen Träger ruht (siehe **Abb. 162**, S. 381). Die linke Stütze zur Villa hin sowie ein Teil des Trägers sind von den Architekten mit einem hellblau lasierenden Farbauftrag versehen worden, der sich am Altbau über die gesamte Höhe des Risalites erstreckt und sich als kräftig blauer Farbanstrich auch an den Gittern der unteren Villenfenster wiederholt. Die blaue Lasur, die in Korrespondenz mit dem Risalit des Altbaus steht, ist heute allerdings so stark verblasst, dass sie von einem reinen Weiß kaum noch zu unterscheiden ist und die Farbe Blau als verbindendes Element kaum noch ins Auge fällt. Die Bemalungen waren jedoch nicht nur für die Verbindung von Alt und Neu gedacht. Farben sind Behnisch zufolge auch in der Lage, eine bestimmte Atmosphäre hervorzurufen, und

590 Vgl. Behnisch 1990, S. 23–24.

etwa den Eindruck von Transparenz und Leichtigkeit zu wecken.⁵⁹¹ Die Farbgebung sollte der Architektur des Neubaus eine spielerische Note verleihen, die einerseits den technoiden Charakter einer mit modernsten Materialien ausgestatteten Architektur ausgleicht, andererseits auch die sinnliche Wahrnehmung des Betrachters anspricht.⁵⁹² Damit folgt der Architekt der Forderung Charles Moores nach einem sinnlichen Gebrauch von Farben und Materialien in der Architektur, um Gebäuden einen erzählerischen Charakter zu verleihen. Die weiß-blauen Farbflächen dienten demnach auch dazu, einerseits die offene Wirkung der transparenten Stahl-Glas-Fassade am Neubau zu betonen, andererseits der Schwere der Sandsteinfassade des Altbaus entgegenzuwirken, wo sie gleichermaßen einen markanten Kontrast zum ockerfarbenen Werkstein bildeten.

Die auffälligen gelben, horizontalen Farbstreifen an der Aluminiumfassade des Neubaus (siehe **Abb. 181**, S. 411), die sich von der gerundeten Front des zweiten Obergeschosses zu den Gebäudeseiten erstrecken, besitzen am historischen Bau zwar kein Pendant, doch kehrt die Farbe Gelb, die mit ihrem Signalcharakter unweigerlich mit dem Unternehmen Deutsche Post verbunden ist, in Form des alten »Fernsprechhäuschens« von 1932 wieder, das vor dem Eingang der Villa aufgestellt ist und bis heute als öffentliches Telefon dient.⁵⁹³ Neben derselben Farbgebung weist auch die Materialität auf eine dezente Verbindung von Alt und Neu hin. Wie Elisabeth Spieker in ihrer Dissertation zur Entwicklung des architektonischen Werkes von Günter Behnisch festgestellt hat, beziehen sich die dicken, seitlich an der Villa aufragenden Edelstahlrohre, die mit den noch erhaltenen rötlich gemauerten Kaminen verbunden sind, auf die Baumaterialien des Neubaus, dessen Abluftröhren sie bilden (**Abb. 182**).⁵⁹⁴ Zugleich spiegeln sie den Kontrast zwischen Alt und Neu wider und zeigen deutlich den Eingriff, der hier an der alten Bausubstanz vorgenommen wurde.

Die Architekturkritikerin Ingeborg Flagge, die von der Neugestaltung des aus der Gründerzeit stammenden Gebäudes nur wenig überzeugt war, gab zu bedenken, dass die von den Architekten gewählte »hellblaue Farbe, deren pastellige Verwaschenheit schon am Neubau irritiert, [...] am Altbau – selbst in kleinen Kostproben – aufgesetzt und falsch« wirke.⁵⁹⁵ In der Tat gibt sich die historische Villa mittels einer auffälligen Wandbemalung als ein Gebäude zu erkennen, dass sich

591 »Man kann mit Farben für ganz wenig Geld Schweres leicht und Leichtes schwer machen, Enges weit machen, Trauriges freudig oder Freudiges traurig. Man kann [...] mit der Farbe Dinge verändern.« Behnisch, zit. n. Klotz 1977a., S. 26.

592 In diesem Sinne äußerte sich auch der langjährige Mitarbeiter Christian Kandzia: »Gerade das ins Violette spielende Blau, vom Architekten eigenhändig mit getupftem Pinsel aufgetragen soll als Kompensation des Übertechnisierten der Ausstellung – und der Architektur – ›Gefühlswelten‹ ansprechen.« Kandzia, zit. n. Rumpf 1990, S. 2213.

593 Vgl. Objektinfoblatt zum Fernsprechhäuschen FeH, Inventar-Nr. 4.0.30588, Museum für Kommunikation, Frankfurt a. M.

594 Vgl. Spieker 2005, S. 254.

595 Flagge 1990, S. 41.



Abbildung 182. Postmuseum, Ansicht der Westseite der historischen Villa

nicht mehr in seinem Originalzustand befindet, doch was Flagge hier »aufgesetzt« nennt, kann vielmehr als ein zeichenhafter Umgang mit Architektur ganz im Sinne der Postmoderne bezeichnet werden, der zwar recht plakativ auf seine moderne Umgestaltung und seine Verwandtschaft mit dem Neubau verweist, dies jedoch ganz bewusst macht, um einerseits den Unterschied zwischen dem Original und seinem Nachfolger deutlich zu machen, andererseits auf die zeitgenössische Überformung der historischen Substanz hinzuweisen. So fand auch Dieter Bartetzko, dass insbesondere durch ein solches Vorgehen, das einerseits die »Dekorationen und Ungereimtheiten der Neorenaissance«, andererseits die vereinfachende Gestaltung der fünfziger Jahre erneuere, dem Gebäude seine Authentizität und seine »lange, wechselvolle Geschichte belassen« werde.⁵⁹⁶ Alt- und Neubau, deren Fassaden unterschiedlicher nicht sein könnten, sind auf diese bildhafte Weise durch Farbe und Material visuell miteinander verbunden worden – ein Bezug, der durch die verblassten Farbflächen heute leider nicht mehr vollends zur Geltung kommt.

Verschiedene Entwurfsvarianten der Fassadengestaltung zeigen, dass Behnisch anfangs auch eine stärkere formale Annäherung des Altbaus an den modernen Erweiterungsbau in Erwägung zog. So steigt in einer frühen, undatierten Skizze vor der Giebelseite ein strebewerkartiges Gerüst in die Höhe (**Abb. 183**), das einerseits einen transparenten Balkon in Traufhöhe, andererseits ein weit vorkragendes Flug-

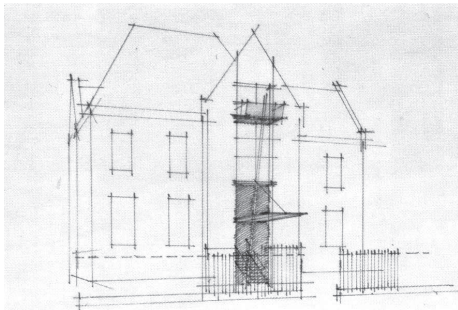


Abbildung 183. Günther Behnisch, Entwurfsskizze für die Umgestaltung des Altbaus des Postmuseums

dach über dem Eingang stützt wie es sich auch in ähnlicher Ausformung am Neubau findet. Mittels einer solchen Konstruktion wäre auf den ersten Blick erkennbar gewesen, dass es sich hier um zwei demselben Museum zugehörige Gebäude handelt. Dies widersprach jedoch dem letztlich für den Entwurf wegweisenden Konzept der Kontrastierung von neuer und alter Architektur. Die historische Villa wäre darüber hinaus noch weiter verfremdet worden, sodass sie als Kulturdenkmal kaum noch erkennbar gewesen wäre. Die letztlich am ausgeführten Bau verwendeten Farben, die auch beim Neubau aufgegriffen wurden, fallen zwar als verbindendes Element von Alt und Neu

nicht so sehr ins Auge, doch weisen sie auf eine zeitgenössische Überformung der ehemaligen und nach dem Krieg wiederaufgebauten Patriziervilla hin, ohne ihre historische Vergangenheit zu leugnen.

So hebt sich der letztlich ausgeführte Bau von Behnisch trotz bezugnehmender Farben und Materialien doch deutlich von seinem historischen Vorgänger ab.

⁵⁹⁶ Bartetzko 1992b, S. 13.

Allein die Kubatur, die sich aus einem dreigeschossigen, schmal rechteckigen Baukörper formt, zeigt, dass der Neubau auch den Villencharakter des südlichen Museumsufers beherzigt. Ansonsten folgt der Erweiterungsbau seinen eigenen Gesetzen, die auf zwei wesentlichen Aspekten beruhen. Diese leiten sich einerseits von dem kontextspezifischen Umgang mit dem Grundstück ab, andererseits von der Intention der Architekten, den Gebäudeinhalt auch über die Architektur bildhaft zur Darstellung zu bringen.

Grundlegend für den Entwurf waren zunächst die Herausforderungen des begrenzten Grundstücks mit der vorhandenen Bepflanzung, auf welche die Architekten mit einem schmalen, langgestreckten Baukörper antworteten, dessen Räume sich aus Platzgründen zum großen Teil unter der Erde befinden. Die alten Bäume auf dem Grundstück machte Behnisch dabei zu einem integralen Bestandteil der Architektur. Um einen Teil dieser Bäume zu bewahren, wurden sie in ihrem Wurzelbereich umbaut, so dass kreisrunde Aussparungen entstanden, die im gesamten Gebäude bewusst als gestaltendes Element eingesetzt wurden. Prägendes Element der Anlage bildet die große Platane im hinteren Teil des Gartens, deren Baumkrone durch einen kreisförmigen Ausschnitt im Baukörper in die Gestaltung der Obergeschosse einbezogen wurde (**Abb. 184**). Auch im Inneren des Museums tritt der Baum durch seine verglaste Ausbuchtung als natürliches Element der Architektur in Erscheinung. Letztlich ist es den Architekten auf diese Weise gelungen, auch eine der wertvollen alten Platanen direkt neben dem Zentrum der Anlage zu erhalten, die im anfänglichen Entwurf noch gar nicht vorgesehen war und gefällt werden sollte. Der Erhalt der Bäume musste in größerem Umfang berücksichtigt werden als ursprünglich geplant, da eine Bürgerinitiative, die sich bereits vor dem Wettbewerb für die Bewahrung der Villa eingesetzt hatte, den Erhalt der großen wertvollen Platanen in der Mitte des Gartens forderten.⁵⁹⁷

Während die große Platane nun das Zentrum des Innenraums dominiert, bewirken die Wurzeln der vorhandenen Bäume am Rande des Gartens die »Einbuchtungen«⁵⁹⁸



Abbildung 184. Erweiterungsbau des Postmuseums, Ostfassade (Detail)

597 Vgl. Offener Brief der »Aktionsgemeinschaft zur Erhaltung der Wohngebiete in Sachsenhausen«, 03.06.1983, BArch, B 257/39830.

598 Behnisch 1990, S. 24.



Abbildung 185. Erweiterungsbau des Postmuseums, Ansicht des Innenraums im Untergeschoss

der Außenwände im Untergeschoss (**Abb. 185**), das den Großteil der Ausstellungsfläche enthält und die historische Villa mit dem Neubau verbindet. Das weitläufige, durch Stützen gegliederte Untergeschoss weist durch die geschwungenen Ausbuchtungen, die um die Wurzeln gelegt sind, nur wenige gerade Raumkanten auf und lässt so einen spannungsreichen Innenraum entstehen, der seit der Neukonzeption der Dauerausstellung im Jahr 2004 mit Fokus auf eine deutliche Verdichtung der Ausstellungsobjekte und der Vielzahl von Raumteilern leider kaum mehr zur Geltung kommt. Der Raum war anfangs durch nur wenige Unterteilungen wie die halbkreisförmigen Trennwände gegliedert, die das Formenspiel des Gebäudes fortführten. Die Lichtwirkung durch Oberlichtbänder entlang der Wurzelballen, die außen im Villen-Garten in Erscheinung treten, und durch den großen Glaszylinder, der im Inneren einen zentralen Lichthof schafft (**Abb. 186**), bereichert das Untergeschoss jedoch noch heute erheblich.

Während die halbkreisförmigen Elemente sowohl im Inneren, insbesondere im Untergeschoss, als auch außen mit der ansonsten streng orthogonalen Struktur des Gebäudes kontrastieren, passen sie sich mit ihren konvexen und konkaven Formen der umgebenden Parklandschaft an. Wie bereits Frank Lloyd Wright eine Architektur anstrebte, die im Einklang mit der Natur steht, so wird auch bei Behnisch & Partner die Natur miteinbezogen, indem die Bäume den Ausgangspunkt für die ge-



Abbildung 186. Erweiterungsbau des Postmuseums, Lichthof im Inneren

stalterische Ausformung des Baukörpers bilden. Die strenge lineare Ausrichtung des Baukörpers relativieren die Architekten auch mit dem schräg aufsteigenden gläsernen Zylinder, der an der Ostseite im hinteren Teil des Gartens an den länglichen Baukörper gelegt ist (siehe **Abb. 181**, S. 411). Zum Stahlskelett des Neubaus bildet der Glaszylinder einen auffallenden Kontrast, während er im Inneren ein großes von Licht durchflutetes Gehäuse schafft, das in erster Linie den unterirdisch gelegenen Ausstellungsflächen zugutekommt. Durch ihre dem Garten zugewandte Seite kommt insbesondere der östlichen Fassade eine zentrale Rolle in der Gegenüberstellung von Alt- und Neubau zu. Die Südseite der alten Villa mit ihrer erhaltenen dreibogigen Loggia ist im Unterschied zur Mainseite weitgehend unangetastet geblieben. So korrespondieren die großen Fensterflächen der Glaskonstruktion mit ihren schmalen Rahmenprofilen nicht nur mit der gegenüberliegenden Loggia der alten Villa, beide Öffnungen geben auch den Blick auf das jeweils andere Gebäude frei. Durch den gläsernen Zylinder befindet sich die Gartenseite der Villa auch im Inneren des Neubaus stets im Blickfeld der Besucher, sodass sie eine bedeutungsvolle Stellung auf dem Grundstück einnimmt. Der schräge Glaszylinder, dessen eines Ende im Villen-Garten zu versinken scheint, während das andere ohne optisch trennende Profile scheinbar nahtlos in den Kernbau übergeht, erinnert dabei an die überdimensionierte Form einer Rohrpostbüchse und weist damit als dezidiert postmodernes, narratives Element auch auf den spezifischen Inhalt des Gebäudes hin.

Hiermit ist der zweite grundlegende Aspekt angesprochen, der die architektonische Form des Erweiterungsgebäudes von Behnisch & Partner bestimmt. Denn bei näherer Betrachtung fallen zahlreiche Elemente auf, die bildhaft auf die Funktion des Gebäudes als Postmuseum hinweisen. Im Mittelpunkt steht dabei das Bestreben, einerseits die technische Innovationskraft der Post darzustellen, andererseits den Vorgang der Kommunikation mit architektonischen Mitteln ins Bild zu setzen, um den Forderungen der Bundespost zu entsprechen. Die Aufgabe für den Wettbewerb hatte seinerzeit gelautet, ein Museum zu schaffen, das sowohl die geschichtliche Entwicklung des Post- und Fernmeldewesens als auch ihre Beziehung zur Gegenwart und Zukunft zeigt. In diesem Zusammenhang sollte ein »Kommunikationsforum« geschaffen werden »das in repräsentativer Form auch die moderne Post mit all ihren Dienstleistungen« ausstellt.⁵⁹⁹ Die Entwicklungen und Fortschritte der Technik im Kommunikationsbereich sollten begreifbar gemacht werden und zur Förderung des technischen Verständnisses beitragen. Wie die Projektgruppe des Museums bereits in ihrem 1979 vorgelegten Abschlussbericht über das Raumprogramm festgestellt hatte, lag es nahe, dass man das Spezifische eines solchen Museums »auch in der ganzen Gebäudeform zum Ausdruck« bringt.⁶⁰⁰ Die museums-

599 Wettbewerbsausschreibung, Realisierungswettbewerb Bundespostmuseum, S. 11, ISG, Kulturreferat, 2.366. Die Umbenennung des Hauses in Museum für Kommunikation macht seit 2000 noch deutlicher auf diese Intention aufmerksam.

600 Abschlussbericht der Projektgruppe Bundespostmuseum, November 1979, S. 64, BArch, B 257/55040. Vgl. auch Wettbewerbsausschreibung, Realisierungswettbewerb Bundespost-

eigenen Inhalte und Aufgaben, insbesondere das Motiv der Kommunikation sowie die Darstellung der technischen Modernität der Post, spiegeln sich sinnbildhaft in der Architektur wider und werden – wie bereits Bartetzko bemerkte – in »architektonische Chiffren der Beweglichkeit, des Beförderns, der Technologie, der Reise und Übermittlung«⁶⁰¹ übersetzt.

Dies wird zunächst durch den dezidierten Rückgriff auf ein Phänomen der modernen Architektur, die Schiffsmetapher, deutlich. Die Schiffsmetapher ist eine der zentralen Topoi in der Architektur der Moderne, die symbolisch für den Aufbruch in eine neue Zeit sowie für Techniqueuphorie und Fortschrittsglauben steht. Bei Behnischs Erweiterungsbau stellen sich Assoziationen zum Schiffmotiv allein durch den Einsatz der Materialien Stahl und Aluminium ein sowie durch die längliche, schmale Form des Gebäudes und das abgerundete aluminiumverkleidete Obergeschoss, das den vorderen Teil eines Schiffsrumpfes evoziert. Additive Elemente der Architektur wie die Lichtkuppel im Vordach, die als überdimensionales Bullauge in Erscheinung tritt, sowie die weißen Aufbauten auf dem Gebäude, die von zwei an Schiffsmasten erinnernden Antennen bekrönt sind, unterstreichen diesen Charakter zusätzlich (siehe **Abb. 165**, S. 388). Günter Behnisch selbst gibt in seinen Erläuterungen zum Entwurf zwar keinen expliziten Verweis auf die Schiffsmetapher, doch lässt sich die Ähnlichkeit des hohen schmalen Gebäudes mit der Gestalt eines modernen Maschinenschiffes nicht leugnen – zumal auch die Nähe zum Main die Verwendung des klassischen Schiffsmotiv geradezu heraufbeschwört. Die blaue Farbigekeit am Eingangsbereich assoziiert ebenfalls eine Verbindung zum Wasser. Vom gegenüberliegenden Mainufer aus betrachtet, erhält man daher nicht ohne Grund den Eindruck als habe ein Schiff angelegt. Auch bei der später von Günter Behnisch errichteten Erweiterung der Geschwister-Scholl-Schule in Frankfurt, die bereits erkennbar dekonstruktivistische Ansätze erkennen lässt und deren nördlich gelegene, schräg zusammenlaufende Spitze deutliche Anleihen beim Schiffsbug macht, fand das Schiffsmotiv eine architektonische Umsetzung.⁶⁰²

Architekturkritiker und *FAZ*-Redakteur Michael Mönninger kritisierte vor diesem Hintergrund, dass der Architekt die Gebäudegestalt »nicht genügend von gängigen Baumetaphern abstrahiert« habe. Bereits auf den ersten Blick sei erkennbar, dass der Bau »technischen Gegenständen gewidmet« sei.⁶⁰³ Mit Recht kann behauptet werden, dass die Architektur von Behnisch hier erzählerische Qualitäten entwickelt, die sich sowohl von einem rein funktionalen Denken der Nachkriegsmoderne abwenden als auch von einem mehr abstrahierenden Vorgehen eines

museum, S. 4, ISG, Kulturamt, 2.366: »Der Auslober erwartet Lösungen, die in ihrer inneren und äußeren Form nicht nur dem Begriff ›Postmuseum‹ gerecht werden, vielmehr auch gleichzeitig etwas von der Charakteristik eines Begegnungs- und Kommunikationszentrums für das Post- und Fernmeldewesen vorweisen sollen.«

601 Bartetzko 1992b, S. 13.

602 Zum Erweiterungsbau der Geschwister-Scholl-Schule (1994) vgl. Pappe 2013, S. 176.

603 Dennoch findet Mönninger den Bau gelungen: Das »Postmuseum prangt trotz alledem als schönste Perle auf der Kette des Museumsufers hervor«. Mönninger 1990c.

Richard Meier unterscheiden. Der »fiktionale« Charakter der Architektur, wie ihn Heinrich Klotz erläutert hat, gibt das Postmuseum als deutlich postmodernes Gebäude zu erkennen, welches seinen Inhalt über die Form preisgibt. Das für den Museumsinhalt wegweisende Motiv der Kommunikation wird in vielen Details der Gestaltung sichtbar und verdeutlicht einmal mehr die Funktion Postmuseum. Dies betrifft zum einen jene Elemente, die außen am Gebäude zeichnerhaft auf kommunikative Techniken der Nachrichtenvermittlung oder Signalübertragung hindeuten. Zum anderen wird der Vorgang der Kommunikation auch im Inneren gestalterisch wirksam. Der bereits erwähnte gläserne Zylinder der östlichen Fassade etwa ruft Assoziationen an die Technik der Rohrpost hervor, die im ausgehenden 19. Jahrhundert der schnellen Übertragung von Briefen und Telegrammen diente und auch heute noch als Transportmittel eingesetzt wird. Statt der Nachrichtenübermittlung dient die gläserne »Rohrpostbüchse« hier jedoch der Verbindung bzw. Kommunikation zwischen Innen- und Außenraum.

Die weithin sichtbare Antennenanlage auf dem Dach, welche die hier gelegene Amateurfunkstation des Gebäudes markiert, kann hingegen nicht nur als Hinweis auf den der neusten Technik gewidmeten Inhalt des Museums verstanden werden, sondern auch als zeichnerhafter Hinweis auf ein wichtiges Hilfsmittel der Kommunikation. Da die Antenne hier jedoch ironischerweise funktionslos bleibt, weist sie als Zitat – wie auch bei Hans Holleins Museum für Moderne Kunst – auf eine Ikone der postmodernen Architektur, das von Robert Venturi entworfene *Guild House* in Philadelphia (siehe **Abb. 84**, S. 227). Auf dem vom amerikanischen Architekten errichteten Altenheim befand sich eine vergoldete Antenne auf dem Dach, die ebenfalls funktionslos war und lediglich spielerisch auf die bevorzugte Beschäftigung der Bewohner hinweisen sollte.

Im Zusammenhang mit der Betonung einer offenen Architektur, die ihre kommunikativen Qualitäten zum Ausdruck bringt, lässt sich auch der Bezug auf die klassische Museumsarchitektur deuten, der am Eingang des Neubaus augenfällig wird. Der Weg ins Innere des Museums führt hier zunächst über eine breite Freitreppe, die den Besucher wie zu einem antiken Tempel auf einen erhöhten Vorplatz führt (siehe **Abb. 162**, S. 381).⁶⁰⁴ Durch die starke Betonung von Horizontalen und Vertikalen, die Verwendung einer podestartigen Treppe, eines modernen Architravs aus Stahlbeton, auf dem ein weit vorkragendes Flachdach ruht, sowie durch die einladende Offenheit zweier extrem schlanker Säulen werden Assoziationen einer klassischen Tempelfront hervorgerufen, deren Formen im Laufe der Jahrhunderte immer wieder Verwendung für die würdevolle Gestaltung großer musealer Institutionen fanden. Behnisch deutet die Tempelfront jedoch mittels neuer Materialien und Konstruktionen in ein modernes Portalmotiv um, das sich hinter den beiden schlanken Stützen mit einer großen Glasfront und einem davor gesetzten rechteckigen gläsernen Erker dem Außenraum öffnet, die als Eingangsfassade eher an

604 Vgl. Mönninger 1990c.

Formen der Theaterarchitektur der fünfziger Jahre erinnert. Der klassische Travertin-Eingangsockel, über den man in das Museum gelangt, erfährt darüber hinaus nicht nur eine Übersetzung in die heutige Zeit, sondern auch einen ironischen Kommentar, wenn sein ursprünglich repräsentativer Charakter mit einer schräg angesetzten Stahltreppe, deren Geländer ein türkisfarbener Segmentbogen bildet, unterlaufen wird.

Der offensichtliche Bezug auf das antike Portalmotiv weist nicht ohne Grund auf klassische Museumsarchitektur hin. Mittels eines modernen Tempels aus Stahl und Glas wird bewusst eine erhabene Architektur geschaffen, welche den eigentlichen Inhalt des Museums, nämlich die Kommunikation als das entscheidende Merkmal des die Bundespost repräsentierenden Museums, würdigt. Die Deutsche Bundespost betrachtete sich als »das Kommunikationsunternehmen in der Bundesrepublik Deutschland«⁶⁰⁵ und legte Wert auf einen repräsentativen Museumsbau, der zugleich als Visitenkarte der Bundespost dienen sollte.

Auch der lichtdurchflutete, fließende Innenraum, dessen räumliche Wirkung kaum der kubischen Wirkung der Baukörper entspricht, versinnbildlicht die Absicht eines offenen kommunikativen Museums. Im Inneren finden sich kaum massive, tragende Wände, sodass großzügige Raumdurchdringungen und die für Behnisch typische Inszenierung von wechselnden Durchblicken entstehen. Insbesondere der »Eingangsbereich soll[te] den Charakter des Bundespostmuseums als eines Forums auch für die aktuelle Selbstdarstellung der Deutschen Bundespost zum Ausdruck bringen.«⁶⁰⁶ Für Offenheit und Transparenz, die nicht nur auf demokratische Tugenden, die mitunter der Architektur Behnischs zugeschrieben werden, sondern auch auf entscheidende Voraussetzungen kommunikativer Vorgänge hinweisen, stehen allein die großzügigen Verglasungen der Ostfassade, die dem Eingangsbereich einen offenen und freundlichen Charakter verleihen und dem Besucher den Blick auf die Umgebung mit der gegenüberliegenden historischen Villa und dem Mainufer ermöglichen.⁶⁰⁷ Vor allem dem großzügig verglasten Verbindungsraum im hinteren Teil des Gebäudes kommt eine besondere Bedeutung zu.⁶⁰⁸ Der gläserne Zylinder der Ostseite, der an dieser Stelle schräg in den Bau hineinragt, sorgt im Inneren für eine außergewöhnliche Transparenz, indem er im Mittelpunkt des Erweiterungsgebäudes einen zentralen Lichthof schafft, der alle Ausstellungsgeschosse mit Sonnenlicht durchflutet und großzügige Durchblicke auf alle Geschossebenen ermöglicht (siehe **Abb. 186**, S. 419). Die Glastonne überspannt hier nicht nur den rie-

605 Protokoll der 5. Sitzung der Arbeitsgruppe »Museumskonzept«, 03.12.1985, BArch, B 257/55041.

606 Raumprogramm Bundespostmuseum, 1982, BArch, B 257/55041.

607 Im Zusammenhang mit der Neukonzeption der Dauerausstellung wurde 2004 auch das Café im Erdgeschoss des Museums modernisiert und neben dem Glaszylinder eine kleine Außenterrasse geschaffen, die den Blick in den Garten und auf die historische Villa ermöglicht.

608 Die Architekten entsprachen damit der im Wettbewerb gestellten Forderung nach einer geeigneten räumlichen Verbindung der Ausstellungsebenen. Vgl. Behnisch 1991, S. 117.

sigen, ovalen Deckenausschnitt mit der ins Untergeschoss führenden Treppe, sondern auch alle oberen Ausstellungsebenen, die wie Emporen konzipiert sind und in den offenen Raum hineinragen. Durch die angeschnittenen Ebenen und den Lichthof bildenden Glaszylinder kann der Besucher daher vom Untergeschoss aus alle Ebenen überblicken. Bereits die Jury hatte im Wettbewerb den »zentralen Erlebnis- und Orientierungsraum« unter dem gläsernen Zylinder positiv hervorgehoben.⁶⁰⁹ Der Deckenausschnitt kann dabei als modernes Zitat des Opaion des römischen Pantheons gelten, das dort als einzige Lichtquelle dient und über seine unverglaste Öffnung in der Kuppel eine direkte Verbindung mit dem Himmel herstellt. Indem diese kreisrunde Öffnung jedoch beim Postmuseum zu einem überdimensionierten, eher tropfenförmigen Loch im Boden gerät, geschieht eine völlige Verfremdung des architektonischen Vorbildes, die auch einer gewissen Ironie nicht entbehrt. Bereits 1973 schuf Behnisch für das Progymnasium in Lorch eine zentrale Halle mit einem großen Oberlicht und einer darunterliegenden runden Bodenöffnung, die zwei Ebenen miteinander verbindet und einen gleichsam lichten, offenen Raum schafft. Im Gegensatz zum Postmuseum führen hier jedoch zwei Treppen ins untere Geschoss.⁶¹⁰

Die Ausstellungskonzeption mit den entsprechenden Innenausbauten ist – anders als die von Richard Meier entworfene Vitrinenarchitektur im Museum für Kunsthandwerk – nicht von den Architekten mitgestaltet worden. Behnisch nahm die Brüche und Spannungen, die durch die Konfrontation von Architektur und Ausstellungsdesign entstehen, bewusst in Kauf.⁶¹¹ Dennoch haben die beauftragten Innenarchitekten Vilter und Hüttinger aus Nürnberg, die die Raumkonzeption übernahmen, Wert darauf gelegt, den Raumeindruck, die Leichtigkeit und Transparenz der Architektur beizubehalten, indem sie versuchten, Beziehungen zur Architektur etwa durch die Anordnung der Vitrinen oder die Materialwahl herzustellen.⁶¹²

Neben der Transparenz und Offenheit des Gebäudes, die als künstlerische Prinzipien der Architektur von Behnisch, aber auch als kommunikationsrelevante Themen, die in Architektur übersetzt werden, in Erscheinung treten, drückt sich der Leitgedanke der Kommunikation im Postmuseum auch durch den ständigen Wechsel von Formen, Raumfolgen und Treppen aus. Bereits die Projektgruppe des Postmuseums wies in ihrem Abschlussbericht 1979 einer spannungsvollen Wegeführung, die durch Rhythmisierung und den Wechsel von unterschiedlichen Weg-

609 Vgl. hierzu Wesp 2008, S. 84 f.

610 Zum Progymnasium in Lorch vgl. Schmidt/Zeller 1992, S. 83–95.

611 »Es ist durchaus möglich, dass die neue Museumssituation sich stößt an der einen oder anderen »Ecke« des neuen Baues (so ist der große Glaskörper sicher ein Problem für diejenigen, die die Ausstellung machen müssen). Aber das ist nicht zu ändern. Wir meinen auch, dass die Ausstellung die eine Sache ist und die Architektur die andere. Und es wäre nur recht, wenn die Ausstellungstechnik nicht direkt mit der Architektur verschmelzen würde. Jeder Teil hat seine eigenen Gesetze. Brüche und Spannungen bereichern sicher das Ganze.« Behnisch 1991, S. 118.

612 Zur Ausstellungskonzeption vgl. Wesp 2008, S. 103–109.

strecken sowie Rampenverbindungen erreicht werde, besondere Bedeutung innerhalb der architektonischen Gestaltung zu.⁶¹³ Erst durch wechselseitige Prozesse, durch Bewegung und Übermittlung, kann zwischenmenschliche Kommunikation stattfinden, die innerhalb der architektonischen Gestaltung von Räumen auf vielfältige Weise in Erscheinung treten kann.

Im Untergeschoss etwa entsteht durch die bereits erwähnten für den Wurzelbereich ausgesparten Flächen im Grundriss ein spannungsvoller Wechsel zwischen Rundungen und Geraden im Gebäude, der nicht nur den spezifischen Bedingungen des Ortes geschuldet ist, und damit die Abkehr von einem rein funktional gedachten Gebäude verdeutlicht, sondern auch Aufgabe und Inhalt des Museums auf sinnbildhafte Weise widerspiegelt. Der Rundgang durch das Museum entspricht derselben Intention. So gibt es keine festgelegten Wege, sondern in jedem Stockwerk gibt es zwei Wegemöglichkeiten, die der Besucher wählen kann. Die Architekten haben demnach einen bewussten Wechsel intendiert, um dem Besucher die Möglichkeit zu geben, sich frei und ungezwungen im Haus zu bewegen. Julius Posener zufolge, der insbesondere die Bedeutung des Raumes bei Behnisch betonte, führt die Raumbewegung im Postmuseum dabei nicht zu einem eindeutigen Ziel, sondern hält den Besucher in permanenter Bewegung.⁶¹⁴

Die Ebenen im Postmuseum werden mittels einläufiger Treppen und freihängenden Wendeltreppen aus Stahl erschlossen, die spielerisch mit der Strenge der Vertikalen und Horizontalen im Raum kontrastieren. Das Innere des hellen Foyers mit der abgewinkelten, freischwebenden Treppe ruft dabei Erinnerungen an die expressionistische Architektur Hans Scharouns wach. Durch die Anordnung von schwebenden, in den Raum gehängten Treppen im Foyer der Berliner Philharmonie,⁶¹⁵ die sich labyrinthartig über- und untereinander verzweigen, schuf der Architekt zu Beginn der sechziger Jahre eine ungekannte dynamische räumliche Wirkung, die auch Behnisch im Postmuseum durch ein Spiel aus filigranen, abgeknickten Treppen und geschwungenen Wendeltreppen erreicht, deren Formen im Erdgeschoss unvermittelt aufeinander treffen. Die Verknüpfung unterschiedlicher Elemente bzw. verschiedener Bewegungsarten erinnert unterdessen an Le Corbusiers *Villa Savoye*, wo eine Wendeltreppe und eine geradlinige Rampe miteinander konkurrieren (siehe **Abb. 174**, S. 401).⁶¹⁶ Dies entspricht in gewisser Weise den von Charles Moore formulierten Ansätzen zu einer »Architektur für den einprägsamen Ort«. In seinem bereits 1980 publizierten Buch, in dem er die Bedeutung des menschlichen Körpers auf die Architektur untersucht, hat der Pionier der postmodernen Architektur dar-

613 Vgl. Abschlussbericht der Projektgruppe Bundespostmuseum, November 1979, S. 67, BArch, B 257/55040.

614 Vgl. Posener 1992, S. 45. Posener zufolge kam es Behnisch in erster Linie auf den Raum an und nicht auf die Funktion als Museum. Weil der Raum so fesselnd sei, achte man kaum auf die ausgestellten Objekte.

615 Siehe Abb. in Jones 2000, S. 193.

616 Posener weist in seinem Aufsatz auf die Parallele zu Le Corbusier hin, bei dem der bewegte Raum erstmals verwirklicht sei. Vgl. ebd., S. 44.

auf hingewiesen, wie wichtig die Erfahrung der eigenen Körperwahrnehmung und demnach die dynamischen Beziehungen, die ein Bau etwa durch unterschiedliche architektonische Elemente im Innenraum hervorzurufen in der Lage ist, für die Einprägsamkeit eines Ortes seien.⁶¹⁷

Die Orientierung an der klassischen Moderne wird im gesamten Gebäude deutlich. Darauf weisen nicht nur der Bezug auf bedeutende Vertreter der modernen Architektur wie Scharoun und Le Corbusier⁶¹⁸ sowie die Verwendung der Schiffsmetapher, sondern auch der freie Grundriss des Gebäudes. Die Raumdynamik des Neubaus wird jedoch durch die Kombination unterschiedlicher Treppen und Bewegungsfolgen, sowie durch kreisrunde Bögen im Grundriss, bedingt durch die Berücksichtigung des vorhandenen Baumbestandes, wesentlich gesteigert. Durch den offenen, fließenden Raum mit seinen vielfältigen Treppenkonstruktionen, der sich insbesondere im hinteren Teil des Gebäudes entfaltet, wird die Architektur zu einem ästhetischen Erlebnis, bei dem immer auch die äußere Umgebung mit dem nahegelegenen Fluss und der historischen Villa sichtbar bleibt, sodass vielfältige Bezüge nach innen und außen hergestellt werden können. Einen solchen Umgang mit dem Raum, der auch die sinnliche Erfahrung der Architektur als erlebnishaftes Ereignis anspricht und die Bewegung zu einem zentralen Bestandteil des Raumes macht, findet sich auch bei Meiers Kunsthandwerksmuseum, der die klassisch modernen Räume eines Le Corbusier ebenfalls mittels unterschiedlicher Raumfolgen sowie einer barocken Lichtführung unterläuft.

Die Architektur Behnischs verdeutlicht vor diesem Hintergrund einmal mehr die Abkehr von einem reinen Funktionalismus, wenn freie Bewegung und das freie Spiel der Elemente in ihrem Inneren wirksam werden. Gleichzeitig trägt die Raumdisposition zur sinnfälligen Umsetzung der vom Auftraggeber geforderten Zielsetzung eines Museums als Kommunikationsforum bei, das nicht nur das moderne Unternehmen Deutsche Bundespost repräsentieren und die Entwicklung neuester Techniken im Kommunikationsbereich darstellen, sondern auch selbst als Ort der Kommunikation dienen sollte. Die Umsetzung dieses Grundgedankens bestimmt die gesamte Architektur, von der Raumgestaltung mit ihren vielfältigen Raumzusammenhängen über die offene, transparente Struktur des Gebäudes bis hin zur Verwendung gestalterischer Details, die als sinnbildliche Metaphern Bewegung, Übertragung und Vermittlung suggerieren.

617 Vgl. Moore 1980, S. 84. Siehe auch Kap. 3.2.2.

618 Auch Behnisch ist sich dieser Bezüge bewusst, weist ihnen aber eine geringe Bedeutung zu: »Ich meine, es war Julius Posener gewesen, der [...] sagte, daß das neue Postmuseum eher bei Le Corbusier läge als bei Scharoun. Dem kann man zustimmen, wiewohl der Hinweis auf große Vorgänger uns weniger behagt. Das hat sich einfach so ergeben.« Behnisch 1991, S. 117.

Zusammenfassung: Postmoderne Neubauten im Dialog mit historischer Villenarchitektur

Die Erweiterungsbauten für die ehemaligen Museen für Kunsthandwerk und Bundepost können als exemplarisch gelten für das zeitgenössische Bauen im Dialog mit dem historischen Villenbestand des Frankfurter Museumsufers. Beide Entwürfe setzen sich mit der schwierigen Aufgabe der Integration eines vorhandenen historischen Gebäudes und der Erhaltung von altem Baubestand auseinander. Vor dem Hintergrund dieser Ausgangslage haben sowohl Meier als auch Behnisch einen Erweiterungsbau entworfen, der deutlich als zeitgenössische Architektur erkennbar ist und sich selbstbewusst in das städtische Umfeld einfügt, doch in der formalen Gestaltung des Baus und im Umgang mit dem Vorhandenen kommen sie zu völlig unterschiedlichen und einzigartigen Lösungen, die auf der individuellen Betonung von spezifischen Aspekten innerhalb der architektonischen Gestaltung beruhen.

Bei Meier werden die Villa und auch der sie umgebende Park zu einem zentralen Bestandteil seines architektonischen Konzeptes. Mittels Proportionierung und Maßstäblichkeit des Museums in Anlehnung an die historische Villa Metzler, die den wesentlichen Bezugspunkt städtebaulicher und architektonischer Identität darstellt, sowie der geometrisch-linearen Bezugnahme auf das Mainufer und den angrenzenden Park, gelingt es Meier, den Entwurf innerhalb seiner Umgebung zu kontextualisieren und das Gebäude zu einem Teil der urbanen Struktur werden zu lassen. Seine ortsspezifische Identität entwickelt der Bau demzufolge in erster Linie über die Auseinandersetzung mit dem topografischen sowie historischen Kontext des Ortes, auch wenn diese bei Meier in einer stark abstrahierenden, nicht immer auf den ersten Blick erkennbaren Art und Weise erfolgt. Die raffinierte Drehung der beiden Achsensysteme etwa ist für den Besucher kaum wahrnehmbar, trägt aber dennoch im Inneren zu einer dynamischen Qualität der Räume bei. Zudem stellt die Verschwenkung des Grundrisses die Beziehung zum Grundstück und zur städtischen Situation mit dem umgebenden Park und den Uferanlagen her. Indem Richard Meier die traditionelle Villenbebauung weiterführt, insbesondere mittels Aufnahme der vorgegebenen Proportionen und der Gliederung des Baukörpers in mehrere Einzelkuben, bleibt städtebaulich gesehen auch der Charakter der locker bebauten Villengegend am Schaumainkai erhalten. Die alte Villa Metzler, die eine der wenigen erhaltenen klassizistischen Bauten Frankfurts darstellt, wird dabei geschickt in die Neubauten mit einbezogen, ohne eine allzu große Beeinträchtigung durch die neue Architektur zu erfahren.

Obwohl Meier das Vorgegebene zum Teil stark abstrahiert hat – sei es durch Reduktion auf elementare stereometrische Formen, die Verwendung von entmaterialisierendem Weiß und ortsfremden Materialien – und der Bau dadurch eine gewisse Zeitlosigkeit ausstrahlt, die die Gefahr eines Fremdgefühls birgt, ist das Erweiterungsgebäude des amerikanischen Architekten heute zu einem selbstverständlichen Teil des Museumskomplexes wie des gesamten Museumsufers geworden, das durch seine architektonische Form identitätsstiftende Wirkung entfaltet.

Auch wenn Meiers Bau von der zeitgenössischen Architekturkritik meist als »gewichtige architektonische Alternative zur Postmoderne«⁶¹⁹ gehandelt wird und aus diesem Grund nahezu ausschließlich positive Bewertungen erfahren hat,⁶²⁰ hat sich aus heutiger Sicht doch die überwiegende Meinung durchgesetzt, dass der amerikanische Architekt ein Gebäude entworfen hat, das nicht nur zum beginnenden Höhepunkt der Postmoderne in Deutschland entstanden ist, sondern auch in vielerlei Hinsicht deren Gedankengut aufnimmt.⁶²¹ Der Bau ist zwar in seiner klaren geometrischen Gliederung und seiner rationalen Architektursprache der Moderne und vor allem dem Vorbild Le Corbusiers verhaftet, doch nimmt der Architekt mit der Orientierung an dem Vorgegebenen und der Verwendung historischen Formenvokabulars deutlichen Bezug auf gestalterische und architektonische Konzepte, die ohne die Postmoderne nicht denkbar wären. Allein die subtile Bezugnahme auf die Umgebung, auf die Lage am Fluss und landschaftliche Besonderheiten sowie die Rücksichtnahme auf den Bestand, von dem sich jedes Detail seines Entwurfes ableiten lässt, von dem Fassaden- und Grundrissraster der Villa bis hin zur Lage am Schaumainkai und dem Wegenetz, spricht für eine neue postmoderne Denkweise, die ein Gebäude nicht mehr als Solitär auffasst, sondern um kontextuelle Bezüge zur Umgebung bemüht ist. Auch in seinen auf das Museum in Frankfurt folgenden Projekten wird Richard Meier sich zunehmend mit dem vorhandenen Kontext auseinandersetzen, etwa in Ulm, wo er auf dem Münsterplatz für einen gerechten Maßstab und die urbane Einordnung des Stadthauses (1986) sorgte. Der Neubau von Richard Meier stellt demnach eine überaus spezielle Antwort auf den spezifischen Ort dar, die sich maßgeblich von dem nur fünf Jahre später errichteten Postmuseum auf dem benachbarten Grundstück Schaumainkai 53 unterscheidet, das ebenfalls mit einer historischen Villa in Beziehung treten musste.

Während der Neubau des Museums für Kunsthandwerk eine deutliche Integration der Villa in den Gesamtkomplex erzielt, indem er subtile Bezüge zur Umgebung herstellt und über eine abstrahierende Bezugnahme auf spezifische Elemente versucht, auch eine formale Verwandtschaft zum Altbau herzustellen, behauptet sich der Neubau des Postmuseums als technisch anmutender Glas- und Betonkubus mehr als autonome Architektur, den man auf den ersten Blick als Fremdkör-

619 Rumpf 1985, S. 769. Da Meiers Bauten keine Farbe und kein Dekor besitzen, ist das Werk des Architekten meist nicht zur Postmoderne gerechnet worden. Für Wolfgang Welsch hingegen stellte Meiers Museumsgebäude »ein aufschlußreiches Beispiel für die ›postmoderne‹ Beeinflussung [...] einer modernen Architektur dar.« Welsch 1991, S. 102.

620 Etwa durch *ZEIT*-Redakteur Manfred Sack: »Nicht nur ist dieses Bauwerk ein Höhepunkt im bisherigen Schaffen der Architekten Richard Meier, es ist eines der schönsten Museen, die es gibt.« Sack 1985.

621 Laut Steiner etwa handelt es sich bei dem Museum um postmodernes Recycling der Moderne. Vgl. Steiner 2004, S. 56. Bei Klotz 1984 firmiert Meiers Werk eher unter »Neo-Moderne«, da zwar der historische Bezug gegeben sei, aber die Architektur nicht als Bedeutungsträger fungiere, was für Klotz ein essenzielles Merkmal der Postmoderne ist. Vgl. Klotz 1984b, S. 316.

per wahrnimmt. Die Beziehung, die der Erweiterungsbau zur alten Villa des Postmuseums herstellt, gestaltet sich als weitaus kontrastreicher und weniger an dem urbanen Kontext orientiert als das ausgesprochen kontextuell gedachte Gebäude von Richard Meier, das sich der Architektursprache des Altbaus stark annähert und sich lediglich durch seine Höhe und Masse sowie die Materialwahl von seinem Vorgängerbau abhebt. Behnischs Bau setzt sich dagegen – ähnlich wie der Anbau des Städel Museums von Gustav Peichl – bewusst in Form und Material von dem dazugehörigen Altbau ab, um den Unterschied zwischen Alt und Neu zu betonen. Wieder übernimmt er die historisierende Formensprache des Bestandes, noch nimmt er auf vorhandene architektonische Elemente Bezug, wie dies etwa Richard Meier oder auch Scheffler + Warschauer beim Liebieghaus mittels einer abstrahierenden Architektur vorführen. Der Bezug zur Villa de Neufville wird allein mittels Bemalungen in derselben Farbgebung sowie durch dieselben modernen Materialien hergestellt, die jedoch nur vereinzelt am Altbau zur Anwendung kommen. Im Mittelpunkt dieser Strategie steht die Absicht, die Villa selbst zwar in ihrem Erscheinungsbild als historisches Denkmal zu bewahren, sie mittels gezielt eingesetzter Gestaltungsmittel aber auch in ihrer zeitgenössischen Überformung kenntlich und lediglich subtil darauf aufmerksam zu machen, dass es sich bei Villa und Neubau um zwei demselben Museum zugehörige Gebäude handelt.

Wie Meiers Erweiterungsbau sorgt auch der Neubau von Behnisch einerseits für den Erhalt des historischen Altbaus, einer für die Ensemblewirkung des Schau- und denkmalbedeutenden großbürgerlichen Villa, andererseits auch für die Bewahrung des Gartencharakters des südlichen Mainufers – obwohl das Aufgabenprogramm des Wettbewerbs den Architekten die Erhaltung der historischen Villa freigestellt ließ und es auch den alten Baumbestand nur rudimentär zu bewahren galt. Insbesondere die Rücksichtnahme auf die Topografie des Ortes, die den Baumbestand trotz Neubau weitgehend unberührt lässt, ihn gar zu einem integralen und gestaltbestimmenden Element der Architektur macht – wie auch Meier den baumbestandenen Innenhof zu einem zentralen Bestandteil des Innenraums macht –, zeigt, dass hier ebenfalls eine den örtlichen Kontext berücksichtigende Postmoderne Eingang gefunden hat.

Bis heute wird Günter Behnisch jedoch als Antipode der Postmoderne dargestellt.⁶²² In der 2003 erschienenen Dokumentation zu den Bauten und Entwürfen von Behnisch & Partner heißt es gar, die Architektur von Behnisch zeichne sich durch eine »dezidiert antihistorisierende Haltung«⁶²³ aus. Doch obwohl Behnisch

622 Wesp zufolge sei Behnisch »kein Vertreter der unter dem Etikett ›postmodern‹ subsumierten Architektenriege [...], sondern einer ihrer profiliertesten Antipoden.« Wesp 2008, S. 80; Schreiber zufolge stelle der Erweiterungsbau von Behnisch eine »schroffe Absage an postmoderne Tendenzen« dar. Schreiber 1990, S. 18. Nur wenige zeitgenössische Stimmen bieten einen anderen Eindruck: So sei das Postmuseum Hierholzer zufolge »mit seinen formalen Extravaganzen eindeutig der ›Postmoderne‹ zuzuordnen.« Hierholzer 1990.

623 Wie auf dem Klappentext vermerkt bei Behnisch 2003.

auf den ersten Blick einen funktionellen Stahl-Glas-Bau geschaffen hat, rekurriert er an mehreren Stellen bewusst auf Elemente der Architekturgeschichte, die nicht nur »Verweise auf die jahrhundertealte Geschichte der Institution«⁶²⁴ darstellen und in unmittelbarem Zusammenhang mit der Bedeutung des Museums stehen, sondern auch bestimmte inhaltliche Aspekte des Museums wie die technische Innovationskraft der Post und die Entwicklung der Kommunikation über die Architektur bildhaft zur Darstellung bringen. Um das Leitthema der Kommunikation durch architektonische Mittel, die Bewegung und Offenheit suggerieren, umzusetzen, greift Behnisch nicht nur auf historische Motive zurück, die er vor allem aus der modernen Architektur ableitet, wie etwa die Mehrgeschossigkeit des Innenraums mit den freien Stützen oder das Schiffsmotiv als klassische Symbolform der Moderne, das spielerisch durch die auf dem Flachdach angebrachte Antenne und die an einen Bug erinnernde gewölbte Form des Gebäudes in Erscheinung tritt, sondern auch auf archetypische Bauzitate wie Tempel, Säule und Architrav, die wiederum durch zeitgenössische Gestaltungsmittel konterkariert werden und die Orientierung an postmodernen Tendenzen verdeutlichen. So entwickelt sich die Architektur nicht nur aus den Gegebenheiten des Ortes, sondern fungiert auch als Zeichenträger, der zur Selbstdarstellung und zur Imagebildung eines modernen, technisch fortschrittlichen Unternehmens beiträgt.

Die geringe Baumasse und der Maßstab des Neubaus sowie der sparsame Umgang mit Form und Material machen hingegen deutlich, dass die Architektur sich trotz ihrer individuellen Architektursprache und ihres technoiden Charakters stark zurücknimmt und sie weder der alten Villa noch ihrer Umgebung die Dominanz streitig machen möchte.⁶²⁵ Der Erweiterungsbau steht damit zwar in bewussten Kontrast zur historischen Bausubstanz, doch die verschiedenen Architektursprachen treffen nicht so unvermittelt aufeinander wie beim Stadelgebäude. Auf diese Weise ist ein in seiner Architektur einzigartiger Museumsbau entstanden, der sich nicht nur durch seine Formgebung von der Umgebung abhebt, sondern sich gleichzeitig auch bescheiden in den vorgegebenen Bestand integriert. Auch wenn der Villencharakter, den es zu bewahren galt, bereits erheblich durch Verwaltungsbauten der fünfziger und sechziger Jahre im unmittelbaren Umfeld gestört war, hat der Neubau von Behnisch & Partner doch erheblich dazu beigetragen, den historischen Bestand zu sichern und ihn in seiner Schlüsselstellung am Schaumainkai nicht zu beeinträchtigen.

624 Bartetzko 1992, S. 13.

625 Er unterscheidet sich damit von dem Vorgängerprojekt der Architekten, der Hauptschule in Lorch. Ab den späten achtziger Jahren wendet sich das Büro Behnisch mehr und mehr dem Dekonstruktivismus zu. Die Lorcher Hauptschule weist bereits auf diese Entwicklung hin. Vgl. Peht 1992, S. 40.

4.3 Das Messegelände: Postmoderne Türme als neue Merkzeichen für die Identität der Stadt

Seit dem Ende der siebziger Jahre wurde auch bei der Errichtung von Bank- und Bürogebäuden – im Unterschied zu den in den Jahren zuvor errichteten Hochhäusern und Verwaltungsbauten – zunehmend mittels internationaler Stararchitekten auf ästhetische Qualitäten der Architektur gesetzt. Gleichmaßen fanden mit den aus Amerika stammenden Ideen der Postmoderne kontextuelle Bezüge Eingang in die Hochhausarchitektur, die bis dahin völlig vernachlässigt worden waren. Architekten und Stadtplaner versuchten, das urbane Umfeld miteinzubeziehen und einen Bezug zum Ort herzustellen. Mit der zeichenhaften Architektur von Messeturm und Torhaus haben die verantwortlichen Architekten nicht nur das Messegelände und die Stadtgestalt der achtziger Jahre entscheidend mitgeprägt, sondern auch neue Antworten auf die anspruchsvolle Bauaufgabe Hochhaus gefunden. Der Fokus liegt daher im Folgenden auf den oben genannten Gebäuden, die als Solitäre beispielhaft für das gesamte Messegelände stehen und lediglich im Vergleich mit anderen Beispielen der Hochhausarchitektur in Frankfurt, insbesondere der älteren Generation, betrachtet werden sollen, um zu verdeutlichen, welchen Beitrag die Postmoderne hinsichtlich des Hochhausbaus in Frankfurt leistet.

Begründet wurde das heutige Messegelände in unmittelbarer Nähe des Frankfurter Hauptbahnhofs mit dem repräsentativen Kuppelbau der Festhalle, der 1907 aus einem offenen Architektenwettbewerb hervorgegangen und 1909 fertiggestellt war (**Abb. 187**). Das Gelände westlich der Friedrich-Ebert-Anlage war seit 1888 allein



Abbildung 187. Messegelände Frankfurt, Festhalle und Haus der Moden, um 1935

durch den hier gelegenen Güterbahnhof geprägt. Die Frankfurter Messe, die zuvor an wechselnden Orten in Frankfurt stattgefunden hatte, erhielt mit der von Friedrich von Thiersch entworfenen Halle am damaligen Hohenzollernplatz erstmals einen festen und repräsentativen Ort für Ausstellungen und Veranstaltungen jeglicher Art.⁶²⁶ Die Halle ist von einer mächtigen, freitragenden Kuppel überspannt, deren unverhüllte, teilweise verglaste Eisenkonstruktion damals als geradezu spektakulär galt und die Festhalle zu dem seinerzeit größten Kuppelbau Europas machte.

Mit der ersten internationalen »Einfuhrmesse« 1919 knüpfte die Stadt nach dem Ende des Ersten Weltkriegs erfolgreich an die früheren Handelsmessen an. Der rasch zunehmende Bedarf an Ausstellungsfläche führte dazu, dass man in den folgenden Jahren unter Franz Roeckle den planmäßigen Ausbau des Festhallengeländes zur sogenannten Messestadt in Angriff nahm.⁶²⁷ Im Rahmen dieses Konzepts, das die Konzentration von mehreren Messehäusern auf dem Gelände des ehemaligen Güterbahnhofs vorsah, wurden ab 1920 neue Verwaltungsgebäude sowie Ausstellungshallen errichtet – darunter das an die Festhalle angebaute, langgestreckte »Haus der Moden«, das 1925 unter anderem nach Plänen von Peter Behrens errichtet worden war.⁶²⁸ Obwohl unter der Herrschaft der Nationalsozialisten die allgemeinen Frühjahrs- und Herbstmessen eingestellt worden waren, behielt das zentral und verkehrsgünstig gelegene Messengelände seine Bedeutung als Veranstaltung- und Ausstellungsort. Erst mit Beginn des Zweiten Weltkriegs wurden die Festhalle und die übrigen Messebauten einer anderen Nutzung zugeführt.⁶²⁹

Durch den Zweiten Weltkrieg wurde das Ausstellungsgelände nahezu vollständig zerstört, darunter auch die Festhalle und der größte Teil der erst in den zwanziger Jahren entstandenen Bauten. Allein das expressionistisch anmutende »Haus der Technik« (Halle 7) von 1922 und die Festhalle, deren Dächer und Innenräume stark beschädigt worden waren, setzte man in den frühen Nachkriegsjahren provisorisch wieder instand. Mit dem systematischen Aus- und Aufbau des Messengeländes begann die Stadt 1948, als man die ersten Behelfshallen in Stahlbeton errichtete.⁶³⁰ Bereits 1950 standen neben einer Anzahl von Leichtbauhallen wieder neun feste Ausstellungshallen zur Verfügung (siehe **Abb. 5**, S. 34).⁶³¹ In den frühen fünfziger Jahren entstanden mit der Kongresshalle an der rechten Sichtachse zur Festhalle, die man auf den Fundamenten des ehemaligen »Hauses der Moden« errichtete, dem »Haus des deutschen Kunsthandwerks« sowie der Halle 3 mit ihrem tonnengewölbten Dach und den schmalen, vertikalen Fensterbändern, moderne Zweckbauten als charakteristische Dokumente ihrer Zeit (**Abb. 188**).⁶³²

626 Vgl. hierzu Schembs 1985, S. 69–79.

627 Vgl. Hoede 1991, S. 396.

628 Vgl. Schembs 1985, S. 83 f.

629 Im Zweiten Weltkrieg diente die Festhalle unter anderem zur Lagerung von Uniformen der Wehrmacht. Vgl. ebd., S. 86–87.

630 Vgl. Von Wolzogen 1991b, S. 423.

631 Vgl. Messe Frankfurt 1950, S. 3.

632 Vgl. Von Wolzogen 1991a, S. 433–434. Siehe auch Kolb 1952, S. 124.



Abbildung 188. Blick vom Platz der Republik auf das Messegelände mit Festhalle (Mitte), Halle 3 (hinten links) und Kongresshalle (hinten rechts), um 1953

Wie kaum ein anderer Bereich spiegelt das Messegelände den Wandel des Zeitgeschmacks sowie die zunehmend auf ökonomische Fragen ausgerichteten Anforderungen wider. Dafür spricht die Tatsache, dass jegliche oben genannten Hallen, die in den fünfziger Jahren errichtet wurden, heute nicht mehr erhalten sind und nichts mehr an die Anfänge der Messe nach dem Zweiten Weltkrieg erinnert. Als letztes Zeugnis dieser Ära musste 1994 die neben der Festhalle gelegene Kongresshalle dem Neubau eines modernen Kongresszentrums weichen.⁶³³ Die alte zweigeschossige Halle 3, die man 1949 in ihren bereits in den dreißiger Jahren begonnenen Formen wiederhergestellt hatte, wurde 2001 zugunsten des neuen Hallengebäudes des britischen Stararchitekten Nicholas Grimshaw abgerissen.

Zur Erschließung des westlichen Freigeländes jenseits der hier verlaufenden Bahngleise erfolgte 1965 der Durchbruch der Messestraße sowie 1973 die Errichtung des Messehauses West. Bereits diesem Ausbau fielen einige ältere Messehäuser zum Opfer, wie etwa das *Haus des Deutschen Kunsthandwerks* von 1951, ein graziler, von weißen Stützen getragener Stahlskelettbau mit großzügigen Glasfassaden, der zu seiner Eröffnung als das »schönste Haus des Messegeländes«⁶³⁴ galt und nun der Er-

633 Vgl. *Frankfurter Rundschau*, 22. 4. 1994, ISG, S3/E 2944.

634 *Frankfurter Wochenschau*, 7. 9. 1951, ISG, S3/E 3064.

richtung neuer Hallen Platz machen musste.⁶³⁵ 1980–1989 erfuhr die Messe dann durch die Neubau- und Modernisierungsmaßnahmen unter der Ägide von Horstmar Stauber als Geschäftsführer der Messe Frankfurt die größten Veränderungen, die bis heute nicht nur das Bild der Messe bestimmen, sondern prägend für die gesamte Stadtgestalt Frankfurts sind.

Bereits in den Jahren 1979/80 hatte das Frankfurter Büro *Speerplan* im Auftrag der Messe- und Ausstellungsgesellschaft Frankfurt einen umfassenden Strukturplan für das Messegelände erarbeitet, der im Wesentlichen vorsah, zwei unabhängige Messebereiche östlich und westlich der trennenden Bahnlinien, zu entwickeln.⁶³⁶ Für die Realisierung des vorgesehenen Planungskonzeptes wurden in zwei Gutachterverfahren mehrere europäische und amerikanische Architekten zur Erarbeitung von Vorschlägen eingeladen. Infolgedessen entstand neben den Neubauten von Helmut Jahn und Oswald Mathias Ungers auch die neue Halle 4, die den zentralen Platz des Messegeländes mit einer breit gelagerten Glasfassade abschließt. Die Halle wurde 1982–84 vom Münchener Architektenteam Groethuysen, Maurer, Otzmann, Wirsing erbaut.⁶³⁷ Die Festhalle als das alte Wahrzeichen der Messe wurde einer Renovierung unterzogen und 1986 wiedereröffnet.

Den Gutachterwettbewerb, den die Messegesellschaft für die Planung des westlichen Messegeländes durchgeführt hatte, konnte Oswald Mathias Ungers für sich entscheiden. In seiner 1980 vorgelegten Studie schlug der Architekt vor, das gesamte »Messegelände wie eine Stadt in der Stadt zu entwickeln«,⁶³⁸ die an verschiedenen Stellen besondere Anziehungspunkte ausbildet. Demzufolge sah er etwa im westlichen Bereich des Geländes einen glasgedeckten Passagenraum zwischen zwei Messehallen vor sowie eine »Agora« als monumentale Platzanlage auf dem Ostgelände, die von einer großen Ausstellungshalle umgeben ist (**Abb. 189**).⁶³⁹ Ungers beabsichtigte mit dem Einsatz solcher urbaner Motive, »dem Messegelände eine unverwechselbare Identität [zu] geben und einzelne Erlebnisräume für die Besucher [zu] schaffen.«⁶⁴⁰ Im Zuge dieser städtebaulichen Studie erhielt Ungers den Auftrag zur Realisierung der Messehalle 9 und der sogenannten *Galleria*, die dem Architekten zufolge »das Eingangstor von Westen zur Innenstadt Frankfurt« bilden sollten.⁶⁴¹ Aus seinen Überlegungen zur Neuordnung des Messegeländes ging später auch das »Hochhaus am Gleisdreieck« hervor, das heute als Torhaus bekannt ist und in jenem ersten Entwurf zur Neugestaltung des Messegeländes noch gar nicht

635 Vgl. Schembs 1985, S. 91.

636 Vgl. *Speerplan* 1984, S. 193.

637 Zur Halle 4 vgl. Groethuysen 1985.

638 Göpfert 2014; vgl. auch Ungers 1984d.

639 Vgl. Robertson/Tigerman 1991, S. 51; vgl. auch Bideau 2011, S. 114–115. Bideau zufolge stellt Ungers für die Identität der Messe symbolisches Kapital zur Verfügung, dass er durch die Assemblage von Stadtmotiven sowie allein durch die Namensgebung wie »Tor« und »Passage«, die Urbanität suggerieren, erreiche.

640 Ungers 1984d, S. 197.

641 Ebd., S. 196.

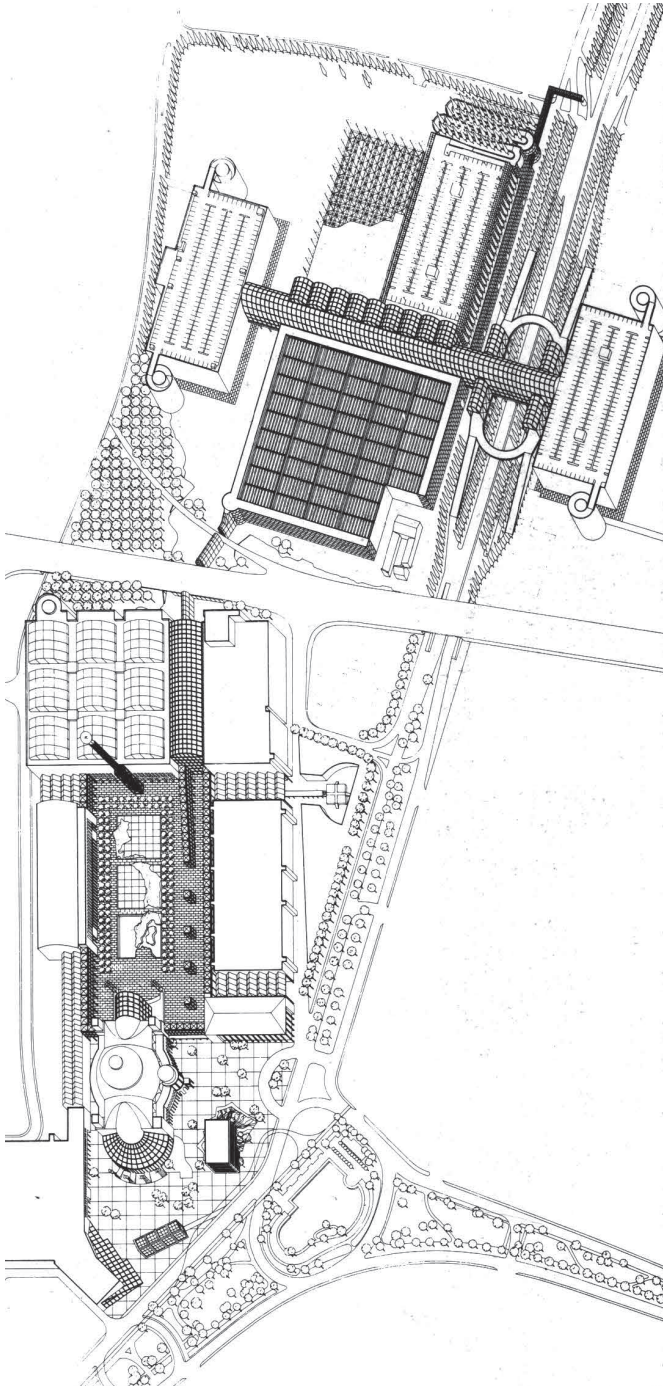


Abbildung 189. O. M. Ungers, Planungsvorschlag für das Messengelände, 1980



Abbildung 190. Messe Frankfurt, Halle 9

vorgesehen war. Ungers entwickelte den für die Messegesellschaft vorgesehenen Büroturm erst später als Teil seiner Gesamtplanung, konnte den Bauherrn jedoch auch von diesem Entwurf überzeugen, sodass er direkt mit der Ausführung des Hochhauses beauftragt wurde.⁶⁴²

Mit dem Neubau der Halle 9 und der *Galleria* vollzog man 1982 den ersten Schritt zur räumlichen Neugliederung des Messegeländes. Die mit rotgefärbten Betonplatten verkleidete Halle 9 (**Abb. 190**) bildet den westlichen Eingang zum Messegelände und ist durch den Galeriebau mit der benachbarten Halle 8 aus den sechziger Jahren räumlich verbunden. Um einen Bezug zu der bestehenden Bebauung herzustellen, passt sich die von Ungers entworfene fünfgeschossige Halle in Farbe und Material durch ein dem roten Mainsandstein ähnlichen Fassadenmaterial der historischen Festhalle an, während der abgestufte Sockelbereich der Halle hingegen am Maßstab der bereits bestehenden und deutlich niedrigeren Halle 8 orientiert ist. Architekto-

⁶⁴² Vgl. hierzu Croset 1988, S. 3f., sowie Croset 1985. Heinrich Klotz zufolge habe sich der damalige Messechef, Horstmar Stauber, derart von dem 1981 begonnenen Architekturmuseum »beeindrucken lassen«, dass Ungers direkt mit der Ausführung von Messehalle mit angrenzender *Galleria* und später mit dem Hochhaus im Zentrum des Messeareals beauftragt worden war. Vgl. Klotz 1999, S. 98.

nische Details wie »die bekrönende, den Baukörper umschließende Balustrade, der umlaufende Arkadengang sowie die großen, bogenförmigen Fenster«⁶⁴³ sollen ebenfalls Verbindungen zur Festhalle schaffen. Durch die Aufnahme der Höhe wird die anschließende Halle 8 in das Neubaukonzept mit einbezogen und das neue Messehaus trotz seiner monumentalen Ausmaße in die bestehende Baustruktur integriert. Auch auf der anderen Seite zur Philipp-Reis-Straße berücksichtigen die nach oben hin abgetrepten Schmalseiten des Baukörpers die gegenüberliegende, niedrigere Nachbarbebauung.⁶⁴⁴ Die Abtreppungen sowie Öffnungen in den oberen Stockwerken tragen gleichermaßen zur Auflösung der Baumasse sowie strengen Kubatur des langgestreckten Baukörpers bei.

Die zwischen Halle 8 und Halle 9 gelegene überdachte Erschließungsstraße der sogenannten *Galleria* (**Abb. 191**) sollte Ungers zufolge »als ein äußeres Zeichen Frankfurt am Main als den Platz des Austausches und des Handels, als den man die Messe versteht, signalisieren.«⁶⁴⁵ Der Galeriebau war nicht nur dazu gedacht, als Verbindung der beiden Hallen, sondern gleichzeitig auch als Begegnungsstätte der Besucher sowie als westlicher Hauptzugang zum Messeareal zu dienen, dem auf diese Weise »eine unverwechselbare und einprägsame Identität«⁶⁴⁶ gegeben werden sollte. Die Glashalle, deren Tonnengewölbe auf den Außenmauern der anschließenden Messehallen ruht, nimmt das Motiv der glasgedeckten Passage, einem großstädtischen Bautyp des 19. Jahrhunderts, auf und erinnert damit an die Mailänder *Galleria Vittorio Emanuele*, die Ungers selbst als explizites Vorbild nennt.⁶⁴⁷ Vorläufiger Endpunkt der 1980 in Angriff genommenen Neuordnung des Messegeländes West bildete schließlich das Messe-Torhaus, das Ungers 1983 in Zusammenarbeit mit Max Dudler als Domizil der Messeverwaltung und markanten Orientierungspunkt für das westliche Messegelände errichtete.

Mit dem Neubau der Halle 1 und der Eingangshalle City auf dem östlichen Messeareal wurde der 1980 in Angriff genommene Strukturplan der Messe Frankfurt nahezu abgeschlossen. Der Neugliederung des östlichen Eingangsbereiches opferete man damals ebenfalls einige Gebäudeteile aus den fünfziger Jahren. So wurde etwa die alte Halle 1, die 1952/53 erbaut worden war, durch den Neubau von Helmut Jahn ersetzt.⁶⁴⁸

Zur Neugestaltung des östlichen Messegeländes wurde 1983 ein zweistufiges Gutachterverfahren durchgeführt, zu dem sechs Büros, darunter Max Bächer und Helge Bofinger, Gottfried Böhm sowie das Büro Murphy/Jahn aus Chicago und Jordan & Müller, eingeladen wurden. Die Wettbewerbsaufgabe umfasste die Planung von Messeeingangsbauten, einer neuen Messehalle sowie eines Bürogebäudes und

643 Klotz 1985a, S. 194.

644 Vgl. Ungers 1984c, S. 18.

645 Ungers, zit. n. Klotz 1985a, S. 200.

646 Ungers 1984, S. 18.

647 Vgl. ebd.

648 Vgl. Messe Frankfurt 1984, S. 9.



Abbildung 191. Messe Frankfurt, Galleria

einer *Via Mobile* als Besucherführungssystem im Bereich der geplanten Halle 1. Die auf dem Bauplatz befindlichen Gebäude – die unter Denkmalschutz stehende Festhalle sowie die benachbarte Kongresshalle von 1951 – wurden als »unbedingt zu erhaltende Bauten« betrachtet, wobei für die Festhalle ein möglichst großer Freiraum ringsum beibehalten und ein besonderer Zugang vom Messevorplatz her geschaffen werden sollte.⁶⁴⁹ Für das im südlichen Bereich des Messegeländes zu errichtende Bürogebäude, das anders als das Torhaus nicht für eigene Zwecke, sondern zur Unterbringung unterschiedlicher Dienstleistungen dienen sollte, galt die von der Mes-

⁶⁴⁹ Zur Dokumentation des Wettbewerbs vgl. Ostgelände der Messe Frankfurt 1987.



Abbildung 192. Luftaufnahme des Messegeländes mit Messeturm, Eingang City und Halle 1 (rechts), 1991

segesellschaft festgeschriebene Maßgabe, die Eingangsfunktionen »in ausreichend repräsentativer Weise darzustellen.«⁶⁵⁰

Aus dem Wettbewerb gingen 1984 der Entwurf des heutigen Messeturms sowie die Halle 1 und der Eingangspavillon von Helmut Jahn (*1940) hervor (**Abb. 192**). Obwohl der Entwurf von Bächer und Bofinger (siehe **Abb. 28**, S. 130) aufgrund der überzeugenden städtebaulichen Eingliederung vom Preisgericht zur Realisierung empfohlen worden war, erhielt das renommierte Chicagoer Architekturbüro Murphy/Jahn den Auftrag. Am Entwurf Bofingers hatte die Jury insbesondere die Zurückhaltung des Entwurfes gegenüber der historischen Festhalle und die städtebauliche Lage des Hochhauses gelobt. Von der architektonischen Ausbildung, die wie Ungers' Torhaus die Kombination von Stein- und Glaskonstruktion vorsah, war sie hingegen nicht überzeugt. Ein »Campanile« in solitärer Stellung mit Durchblicksmöglichkeiten in den unteren Geschossen zur Festhalle« sei einem Hochhaus, wie es Bofinger entworfen habe, deutlich vorzuziehen.⁶⁵¹

650 Ebd., S. 23.

651 Preisgerichtsprotokoll, in: Ostgelände der Messe Frankfurt 1987, S. 25; vgl. auch Bofinger 1989.

An dem Konzept von Murphy/Jahn überzeugte die Jury hingegen die Verbindung »eines flachen Hallenbaus mit einem die Vertikale betonenden Punkthochhaus«. Für diesen hatte das von Helmut Jahn geführte Büro insgesamt drei Entwürfe eingereicht, welche das Preisgericht aufgrund der Idee eines freistehenden »Campaniles« allesamt als »besonders geeignet« beurteilte. An der Freiflächengestaltung lobte es die gelungene westliche Anbindung an die Festhalle, wohingegen die östliche Anbindung als problematisch empfunden wurde.⁶⁵² Während Jahn die Halle 1 mit ihrer weitgespannten Stahlstruktur und ihrer sichtbaren Konstruktion in einen bewussten Gegensatz zur historischen Festhalle stellte, sollte der als Rundbau mit Pyramidendach ausgebildete Eingangspavillon »eine formlich und räumlich monumentale Eingangssituation [ausbilden], die dieser Bedeutung gerecht wird.«⁶⁵³ Ursprünglich hatte Jahn statt des Messeturms eine »niedrige Zweiturmgruppe« geplant, die jedoch auf Anregung des damaligen Messechefs Stauber zum höchsten Bürogebäude Europas zusammengefasst werden sollte⁶⁵⁴ und der Öffentlichkeit im Jahr 1986 feierlich als das neue »Eingangsportal« zur Messe präsentiert wurde.⁶⁵⁵ Anders als bei den übrigen baulichen Maßnahmen der achtziger Jahre, die durchweg öffentliche Gebäude waren und deren architektonische Qualität vor allem den von der Stadt ausgelobten Architekturwettbewerben zu verdanken ist, zeichnete für die Realisierung des Messeturms nicht die öffentliche Hand, sondern ein privater Investor verantwortlich. Dem US-Immobilienunternehmer Jerry Speyer gelang es hier dank eines Wettbewerbs, statt einer austauschbaren Architektur einen zeichenhaften Hochhausturm von hoher architektonischer Qualität zu realisieren. Der 1991 eingeweihte Messeturm bildete demnach Anfang der neunziger Jahre den markanten Schlussstein der Ausbauten auf dem Messegelände.⁶⁵⁶

652 Preisgerichtsprotokoll, in: Ostgelände der Messe Frankfurt 1987, S. 25. Auch das Architekturbüro PAS Jourdan/Müller löste die Wettbewerbsaufgabe durch eine Verbindung von Messehalle und einem separaten Hochhaus. Die Jury sah in diesem Entwurf jedoch städtebauliche und Maßstabsdefizite, die einer Weiterempfehlung des Entwurfs widersprachen. Dem Preisgericht zufolge war insbesondere die Nähe zum historischen Bau der Festhalle nicht angemessen. Vgl. ebd., S. 26.

653 Jahn 1991, S. 14.

654 Mannel 1998, S. 6.

655 Vgl. etwa Kaiser 1986.

656 Der Bau wurde trotz erheblicher Kritik seitens der Denkmalpflege, die den Standort des Turmes und die unmittelbare Nachbarschaft zur Festhalle monierte, realisiert. Vgl. etwa Kaczmarczyk 1986.

4.3.1 Das Torhaus: Ein Hochhaus als Markenzeichen für die Messe Frankfurt und zur Vergewisserung der eigenen städtischen Geschichte

Das von Oswald Mathias Ungers errichtete »Hochhaus am Gleisdreieck« (siehe **Abb. 15**, S. 73) ist wie der einige Jahre später erbaute Messeturm bereits kurz nach seiner Fertigstellung im Jahr 1984 zu einem regelrechten Markenzeichen der Messe Frankfurt geworden. Über seine Funktion als Büroturm hinaus sollte es durch seine einprägsame Form bewusst als Tor zum Messegelände wahrgenommen werden.⁶⁵⁷

Die symbolhafte Wirkung als Tor wird dem von Ungers entworfenen Bau bis heute als das entscheidende Merkmal zugeordnet, das ihn nicht nur von anderen Hochhäusern der Stadt explizit unterscheidet, sondern auch als gelungenes Beispiel zeitgenössischer Hochhausarchitektur auszeichnet.⁶⁵⁸ Mit diesem Bauwerk habe Ungers den Frankfurtern gezeigt, dass Bürotürme auch »attraktiv und unverwechselbar« sein können.⁶⁵⁹ Vor dem Hintergrund dieser Deutung soll im Folgenden die Frage geklärt werden, was den Bau tatsächlich von den Hochhäusern der älteren Generation in Frankfurt abhebt, über welche konkreten gestalterischen Mittel es gelingt, eine Torwirkung zu erzielen, und inwiefern für den Entwurf über die Funktion als Markenzeichen hinaus auch der Bezug zur Geschichte der Stadt Frankfurt, der bisher nur am Rande Erwähnung fand und für die Postmoderne doch von enormer Bedeutung ist, eine Rolle spielte.

Die Bauaufgabe sah zunächst vor, ein mit Büroflächen ausgestattetes Bauwerk zu errichten, das zur Überbauung des Gleisdreiecks an der Emser Brücke und als verbindendes Glied zwischen den beiden durch die Bahnlinie getrennten Geländeabschnitten der Messe dienen sollte. Der Bauplatz lag demnach an einer städtebaulich exponierten Stelle mitten im Zentrum der Frankfurter Messe, die einerseits den zentralen Schnittpunkt zwischen dem östlichen und westlichen Messeareal markiert, andererseits durch das markante dreieckige Grundstück zwischen den Eisenbahngleisen bereits vorgeprägt war. Dem Architekten zufolge lag es deshalb nahe, »an dieser Stelle an die Errichtung eines signifikanten und – wenn möglich –

657 Laut Messe-Sprecher Markus Quint wirbt die Messe bis heute »mit dieser starken Signalkraft«. Zit. n. Göpfert 2014. Seiner ikonenhaften Gestalt widmete man 1985 sogar das Titelbild einer *MERIAN*-Ausgabe. Vgl. Merian 1985.

658 So urteilte Dieter Bartetzko etwa: »Ungers' Bau war der erste Höhepunkt einer Serie von Hochhausneubauten, denen ein Gutteil des Wandels der Stadt von der häßlichsten zur attraktivsten Metropole der Bundesrepublik zugeschrieben wird. [...] Das Messehochhaus ist, gemessen an den Ansprüchen postmodernen Bauens, eines dessen gelungensten Bauwerke.« Vgl. Bartetzko 1991, S. 52; Ulf Jonak zufolge habe Ungers' *Torhaus* sich »aufgrund seiner unverwechselbaren Zeichenhaftigkeit gegenüber den anderen Skyscraperstars behauptet und gilt unter Fachleuten unbestritten als beispielhaftes zeitgenössisches Hochhaus.« Vgl. Jonak 1997, S. 116

659 Hollenstein 2014.

auch symbolhaften, zumindest jedoch thematisch bestimmbar Bauwerks zu denken«, das »den Sinn der Messe als internationalen Handelsplatzes [sic] nach außen demonstrieren« sollte.⁶⁶⁰

Als Wahrzeichen für die Messe gedacht, musste Ungers für das geforderte Bürogebäude eine einprägsame Form finden, die über die Errichtung eines Hochhauses am geeignetsten zu realisieren schien. Das Torhaus erhebt sich dementsprechend als schlanke Hochhaus Scheibe über einem wuchtigen, sechsgeschossigen Sockelbauwerk, das den gesamten dreieckförmigen Raum zwischen den Gleisen einnimmt.⁶⁶¹ An der Westseite nimmt der Sockelbau mit einer asymmetrisch geschwungenen Glasfassade die Richtung der Schienen auf. Der in die Höhe strebende Bau mit 30 Stockwerken gliedert sich in einen rechteckigen Baukörper aus rötlichen Betonwerksteinen sowie einen deutlich höheren, gläsernen Gebäudekern, der als schmale Scheibe aus dem steinernen Rechteck herauszuwachsen scheint.⁶⁶² Um die eingeschobene Scheibe sichtbar zu machen, ist das Mauerwerk an beiden Schmalseiten eingeschnitten und öffnet sich an Vorder- und Rückseite im Mittelteil mit einem riesigen Quadrat, das über mehrere Stockwerke reicht. Die quadratische Öffnung lässt ein überdimensioniertes Fenster entstehen und erzeugt auf diese Weise die charakteristische Form eines Tores.

Mit der Steinfassade des Torhauses zitiert Ungers ein typisches Baumaterial des alten Frankfurt. So hat Ungers den rötlichen Beton hier bewusst gewählt, um Assoziationen zum roten Mainsandstein der Umgebung herzustellen. Alle alten Frankfurter Bauten wie der Dom, die ehemaligen Bürgerhäuser und die Arkaden der Fachwerkhäuser bestanden aus dem roten Sandstein, der auch bei der Festhalle aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts auf dem Messegelände Verwendung fand. Auch die von Ungers entworfene Halle 9 und der tragende Unterbau des Torhauses ist abgesehen von der Glasfassade an seiner konkav geschwungenen Seite mit Betonwerksteinen in der rötlichen Farbe jenes ortsüblichen Mainsandsteins verkleidet, der bis heute in Frankfurt – etwa bei der Gestaltung der Erdgeschoss-Fassaden in der »neuen« Altstadt – Verwendung findet.

Das gesamte Gebäude beruht wie Ungers' Architekturmuseum nicht nur auf der typischen Haus-im-Haus-Konstruktion, die aus zwei ineinander gestellten Baukörpern besteht – in diesem Fall aus einem 117 Meter hohen, gläsernen Turm innerhalb einer Betonhülle –, sondern auch auf einem einheitlichen Raster, das ebenso die Halle 9 als Ordnungsmodul überzieht. So ist nicht nur die Fassade von regelmäßigen quadratischen Fensteröffnungen überzogen, auch im Inneren ist das Quadrat das prägende Gestaltungsmotiv. Im Inneren des Glaskörpers öffnet sich ein In-

660 Ungers, in: Klotz 1985a., S. 248.

661 Der Sockel beherbergt zentrale Serviceeinrichtungen der Messe. Vgl. Sturm/Schmal 2014, S. 224.

662 Hinter der Steinfassade befinden sich Büros der Messeverwaltung, im Glaskern Konferenzräume. Vgl. ebd.

nenhof diesen Zuschnitts, der sich über mehrere Geschosse erstreckt und einen hohen Lichtschacht entstehen lässt, der von geschossüberspannenden Brückenstegegliedert ist (**Abb. 193**). Im Café im zweiten Obergeschoss, einem nahezu komplett verspiegelten Raum, bedecken quadratische Marmorplatten den Boden, und ein würfelförmiger Brunnen markiert das Zentrum, während die Wände von Platten und Öffnungen sowie die Decke von Spiegeln bedeckt sind, die ebenfalls jener gestaltbestimmenden geometrischen Form entsprechen.⁶⁶³ Das Quadrat, das für den Architekten eine geradezu metaphysisch aufgeladene Form darstellt, wie Ungers bereits im Deutschen Architekturmuseum eindrucksvoll demonstriert hat, wird auch in den Innenräumen seines Torhauses zu Lasten der Funktionalität eingesetzt. So ist der Empfangsraum im Stockwerk der Geschäftsführung ebenfalls mit dem für Ungers typischen Mobiliar ausgestattet,⁶⁶⁴ dessen charakteristische Form des Würfels mehr der Huldigung des Architekten an das Quadrat als der Bequemlichkeit dient.⁶⁶⁵ Im Äußeren verleiht die strenge geometrische Symmetrie dem Bauwerk jedoch eine Ausgeglichenheit, die auch auf der durchdachten Balance zwischen Vertikalen und Horizontalen basiert, dem Gebäude jedoch nichts von seiner, insbesondere durch die massive Sandsteinverkleidung hervorgerufenen Monumentalität nimmt.

Die monumentale Wirkung des Bauwerks ist dabei nicht nur seiner massigen Verkleidung mit sandsteinähnlichen Platten zu verdanken, sondern auch seiner formalen Anlehnung an ein monumentales Motiv der Architekturgeschichte, das Stadttor bzw. der Triumphbogen. Ungers hat das Torhaus bewusst als riesige Eingangspforte zur Stadt von Westen her konzipiert und ihm ein überdimensionales quadratisches Fenster in die Fassade eingeschrieben, das die Assoziation eines Stadttores hervorruft. Die Verschachtelung zweier Gebäude und die symbolische Verwendung zweier Materialien Stein und Glas, die einander durchdringen, lassen das Hochhaus wie ein Eingangstor erscheinen. Heute als Schaufenster des internationalen Handelsplatzes und damit als dezidiertes Symbol der Messe verstanden und als solches selbstverständlich anerkannt, traf Ungers bei seinen Zeitgenossen angesichts einer solchen bildhaften Gestaltung hingegen auf Unverständnis.

Im November 1983 etwa, als sich das Torhaus noch in der Entwurfsphase befand, hatte Ungers seinen Entwurf auf der Architektenkonferenz in Charlottesville (USA) vorgestellt. Anstelle der später realisierten, geschlossenen Fassade mit der durchgehenden Glasscheibe, beabsichtigte Ungers anfangs, die große Öffnung in der Mitte auch durch den inneren Glasturm zu führen (**Abb. 194**). Dies veranlasste einige Teilnehmer der Konferenz wie Jaquelin Robertson und Michael Graves, das von Ungers

663 Vgl. Bartetzko 1987a.

664 Göpfert 2014.

665 Im DAM fand sich Heinrich Klotz als Museumsdirektor letztlich mit den Möbeln von Ungers ab: »Wenn sie auch nicht besonders bequem sein werden, so sind sie doch sehr schön.« Aktennotiz vom 04. 01. 1984, in: Klotz-Tapes 2014, S. 187.



Abbildung 193. Messe Torhaus Frankfurt, Innenansicht des 2. OG mit Café Fontana

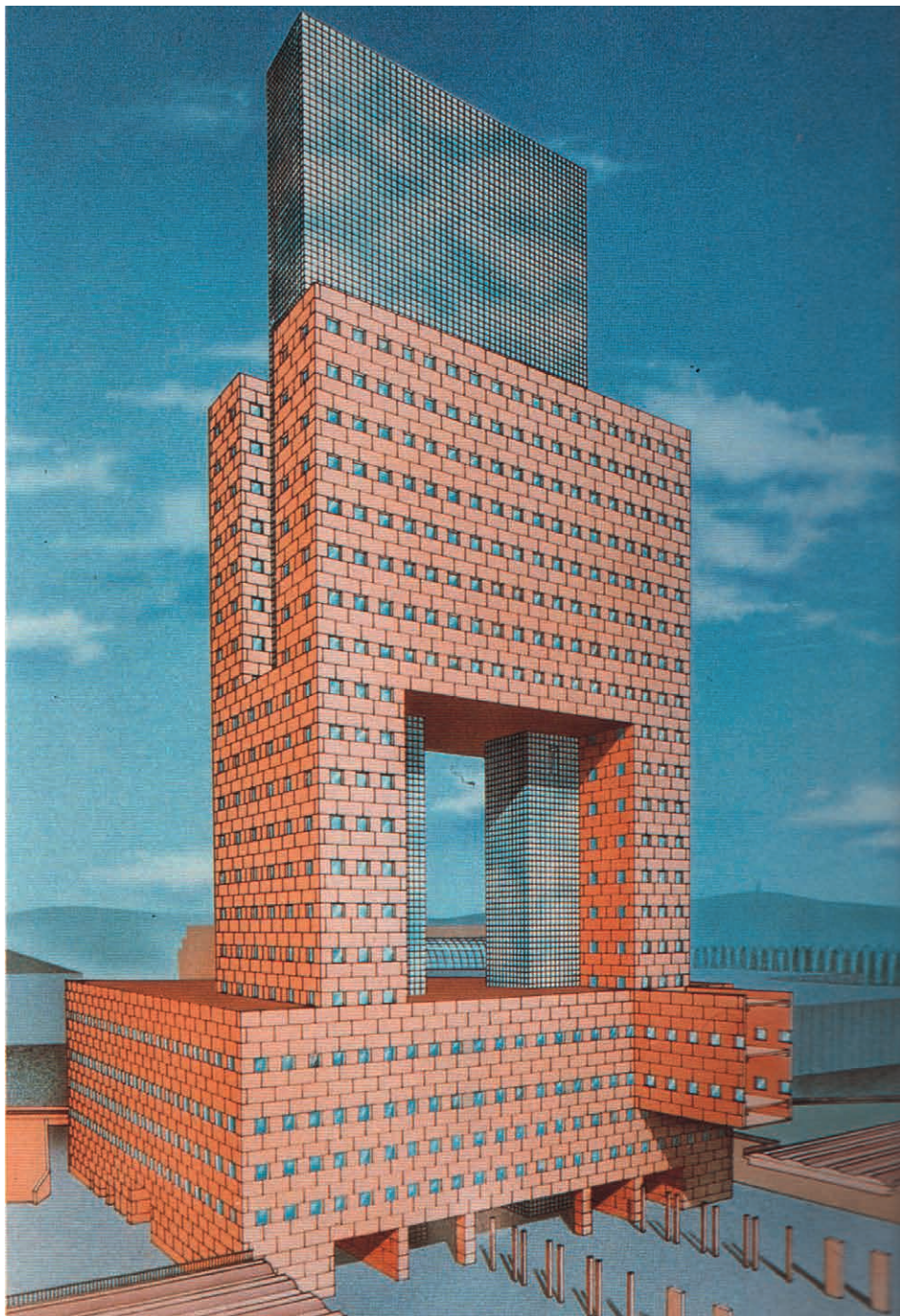


Abbildung 194. O. M. Ungers, Entwurf für das Messe Torhaus, 1983

beabsichtigte »Tor« zur »Guillotine« zu degradieren.⁶⁶⁶ Die funktionslose Öffnung sowie die Verschränkung eines steinernen und eines gläsernen Baukörpers, aber auch die Ausmaße des Torhauses stießen bei dem Großteil der Architekten auf Ablehnung. Auf die Frage von Robert Siegel, warum Ungers im Inneren eines Steingebäudes einen Glasbau gesetzt habe, versuchte Ungers dies zwar zunächst mit der entsprechenden Verteilung der Funktionen im Inneren des Gebäudes zu begründen,⁶⁶⁷ doch musste er zugleich dem amerikanischen Architekten Stanley Tigerman Recht geben, der behauptete, dass es Ungers wohl »vor allem um ein ganz bestimmtes Image [ginge]: ein riesiges Fenster, ein Tor – auf jeden Fall um einen Hauch Surrealismus«. ⁶⁶⁸

Die Aussage von Tigerman macht deutlich, dass nicht die Zweckmäßigkeit der Architektur entwurfsbestimmend war, sondern eindeutig ihr Symbolgehalt. Das Torhaus erreicht durch seinen changierenden Charakter zwischen Tor und Turm eine erzählerische Kraft, die es nach der Definition von Heinrich Klotz als dezidiert postmodernes Gebäude ausweist.⁶⁶⁹ Für Ungers resultiert der Torcharakter dabei aus der konkreten Beschäftigung mit dem Ort: »Das Gebäude ist ein Tor. Man kann es nicht stellen wohin man will. Es wurde konkret für diese Situation entworfen. [...] Mein Interesse galt einem bestimmten Thema an einem besonderen Standort.«⁶⁷⁰ Ungers erhebt das einprägsame Bild der Messe als Tor und Fenster zur Welt zum Thema seines Gebäudes und zur tragenden Idee seiner Gestaltung, die geradezu als Werbezeichen der Messe in Erscheinung tritt. Mehr noch aber als eine symbolhafte Eingangspforte zur Messe bildet das Torhaus an diesem zentralen Standort inmitten zweier Bahnlinien ein verbindendes Scharnierstück zwischen dem westlichen und dem östlichen Teil des Messegeländes, das hier eher als »inneres Tor« und als Durchgangsort, der mit seinem Café aber auch zum Verweilen einlädt, wahrgenommen wird.⁶⁷¹

666 Robertson/Tigerman 1991, S. 52. Auch Leon Krier fand, dass dies auf keinen Fall ein Tor sein könne: »Dieses Projekt hier würde ich als ›hard kitsch‹ bezeichnen, weil es einfach falsch und unecht ist. Es gibt vor, etwas zu sein, was es nicht ist.« Ungers habe sich hier schlichtweg dem ›Big Business‹ untergeordnet. Ungers entgegnete darauf, man müsse sich nun einmal mit dem Bauherrn auseinandersetzen, was nicht immer leicht sei. Vgl. ebd., S. 58–59.

667 »Weil sich im oberen Teil des Glaskörpers zahlreiche Konferenzräume und Büros befinden. Die unterschiedliche Verwendung der Materialien korrespondiert also unmittelbar mit der Funktion. Im unteren Teil des Gebäudes befinden sich ausgedehnte Ausstellungsräume.« Ungers, zit. n. ebd., S. 54.

668 Tigerman, zit. n. ebd.

669 Für Bartetzko erfüllt das Torhaus ebenfalls die Hauptforderungen postmoderner Bau-theorien. Vgl. Bartetzko 1991, S. 52; André Bideau dagegen möchte das Torhaus »weniger in Zusammenhang mit der Hochhaus-Diskussion der Postmoderne [...] [ansiedeln] als im gedanklich-morphologischen Raum der Thematisierungen«, die Ungers als Weg aus dem reinen Funktionalismus verstand. Bideau 2011, S. 120.

670 Ungers, zit. n. Robertson/Tigerman 1991, S. 55.

671 Vgl. hierzu auch Ungers 1988, S. 2.

Das Torhaus dient jedoch nicht nur als inneres Tor der Messe und zugleich als Eingang zum westlichen Messegelände, sondern bildet Ungers zufolge »gewissermaßen auch ein Eingangstor zur Stadt«⁶⁷² selbst, auf die sich der Architekt explizit mit der zeichenhaften Gebäudeform des »Stadttores« bezieht. Mit dem besonderen Standort spielt Ungers demnach nicht nur auf die Messe, sondern insbesondere auch auf die Stadt Frankfurt an. Als Symbol weist das Tor auf jenes mittelalterliche Frankfurt, das 1330 durch die von Kaiser Ludwig dem Bayern erstmals genehmigte Frühjahrsmesse einen enormen wirtschaftlichen Aufschwung erlebte und zur bedeutenden Handels- und Messestadt aufstieg. Die Ausweitung der Messtätigkeit brachte zugleich eine Ausdehnung der Stadt nach Norden mit, die ab 1333 durch die Genehmigung des Kaisers neben der alten Staufeuermauer einen weiteren Mauerring mit fünf Stadttoren erhielt. Den Stadttoren, deren Durchlässe mit einem Falltor verschlossen werden konnten, kam als eine Art Grenzübergangsstelle eine erhebliche Bedeutung für den Handel der Stadt zu. Neben ihrer militärischen Funktion als Teil der Befestigungsanlage besaßen sie den vornehmlichen Zweck, den Personen- und Güterverkehr in die und aus der Stadt zu regeln und zu kontrollieren. Stadttore wie das einst am südlichen Römerberg gelegene Fahrort dienten als Zollstelle, an der man für die Einführung von Waren bestimmte Abgaben entrichten musste, die während der Messe noch zusätzlich erhöht wurden.⁶⁷³ Das Stadttor, auf das Ungers' Gebäude anspielt, ist demnach auch als Symbol für den Handel und die Marktrechte, die eine Stadt früher bekam, um Handel treiben zu können, zu verstehen und damit als direkter Verweis auf die Historie der Stadt Frankfurt selbst, die entscheidend zum Selbstverständnis der Stadt als älteste deutsche Messestadt beiträgt.

Ungers' Torhaus beschwor jedoch – wie die Aussagen auf der Architektenkonferenz in Charlottesville 1982 beweisen – nicht nur das symbolträchtige Bild des Stadttores als Schwelle für den Handel herauf, sondern auch weniger mit positiven Merkmalen behaftete Assoziationen wie jene der »Guillotine« oder der »Falltür«. Auch wenn die Assoziation der Guillotine von Ungers sicherlich nicht beabsichtigt war, so hat sie laut Matthias Alexander doch eine sinnfällige, tiefere Bedeutung. Dem *FAZ*-Redakteur zufolge werde hier nämlich »eine sieche Epoche der Architekturgeschichte beseitigt.«⁶⁷⁴ Und tatsächlich wird die Bedeutung von Ungers' Torhaus erst greifbar, wenn man die architektonische Gestaltung vor der Folie der 1960er und 1970er-Jahre-Architektur, ihrer Betonung von reiner Funktionalität und der bewussten Abkehr von dieser, betrachtet. Bereits 1985 stellte Mathias Schreiber die Vermutung auf: »Der künstlerisch kühne Kraftakt im Gleisdreieck könnte durchaus Architekturgeschichte machen – als Rückkehr der neutralen Bürohülle zur erkennbaren Symbol-Form, als Abschied vom schieren Funktionieren.«⁶⁷⁵ Auch Heinrich

672 Vgl. Ungers 1985, S. 18.

673 Vgl. Rothmann 1998, S. 119.

674 Alexander 2006.

675 Schreiber 1985a.

Klotz war sich bereits vor der Realisierung des Torhauses sicher, dass, wenn dieser Entwurf realisiert werden würde, dann wäre »es das erste bedeutende Hochhaus in Frankfurt. Dann erst hätte die problematische Entwicklung des Frankfurter Hochhausbaus ein bedeutendes Resultat gezeitigt.«⁶⁷⁶

Glaut man den Ausführungen von Pierre-Alain Croset, so wusste Ungers von Anfang an, »daß nur eine grundlegend neue, unverwechselbare Form eines Hochhauses, ein Gebäude, das sich deutlich von allen andern banalen Bauten dieses Typus in Frankfurt abhebt, die Bauherrschaft für seine Pläne gewinnen« konnte.⁶⁷⁷ Es ging schließlich darum, eine klare Repräsentationsarchitektur zu schaffen, »dessen Werbefunktion den kommerziellen Erfolg des Unternehmens garantieren« könne.⁶⁷⁸ Aus diesem Grund musste die Architektur nicht nur die Bedeutung der Messe symbolisieren, sondern sich auch deutlich von der bisherigen Architektur der Großbanken in Frankfurt abheben.

Doch was unterscheidet das Torhaus konkret von jenen Hochhäusern der Nachkriegsmoderne? Die Ausbildung als schlichtes Scheiben-Hochhaus ist schließlich zunächst eine Reminiszenz an die klassisch moderne Hochhausarchitektur, wie sie in den fünfziger Jahren in New York mit Bauten wie dem *Lever House* oder dem *Seagram Building* (siehe **Abb. 23**, S. 103) mit sichtbarer Stahlskelettbauweise ihre markantesten Vertreter fand und später auch in ihrer lokalen Ausprägung in Frankfurt zur Entfaltung kam – insbesondere in der Zeit des Wirtschaftsbooms in den sechziger und siebziger Jahren, als die Stadt mit dem Ausbau ihrer Hochhaus-Skyline begann. Bauten von Verwaltungen und Großbanken im Bahnhofs- und Bankenviertel wuchsen zunehmend als Spekulationsobjekte in den Himmel und ließen von den eleganten, amerikanischen Hochhaus-scheiben meist nur noch reine Behälterarchitekturen ohne jegliche städtebauliche Einbindung übrig. 1972–75 entstand an der Mainzer Landstraße etwa das von Richard Heil entworfene Frankfurter Büro-Center (FBC) als nüchterner Stahlskelettbau und typisches Scheibenhochhaus (**Abb. 195**), das als exemplarisch für die Hochhausarchitektur der Nachkriegsmoderne gelten kann, bei den Bürgern der Stadt damals aber stark umstritten war⁶⁷⁹ – ebenso wie das mit einer bronzefarbenen Aluminiumfassade ausgestattete City-Haus im Westend, das sich in Farbgebung und Form zweier gleich hoher Scheiben an Mies van der Rohes *Seagram Building* orientiert und 1971 als Selmi-Hochhaus bekannt geworden ist. Infolge seines in Brand geratenen Rohbaus im Jahr 1973 wurde es gar zum Symbol der Stadtzerstörung.⁶⁸⁰ All diesen Bauten ist gemein, dass sie durch ihre rein auf Zweckmäßigkeit beruhende architektonische Gestaltung und die weitgehende Igno-

676 Aktennotiz vom 18. 08. 1982, in: Klotz-Tapes 2014, S. 175.

677 Croset 1988, S. 4.

678 Ebd.

679 Vgl. Sturm/Schmal 2014, S. 136.

680 In den Jahren 2007–2008 wurde das City-Haus nach Plänen des Architekten Christoph Mäckler umfassend saniert und erhielt dabei eine neue Fassade und ein insgesamt helleres Erscheinungsbild.



Abbildung 195. Blick von der Hessischen Landesbank auf das FBC und das Selmi-Hochhaus (hinten links), 1989

ranz der städtebaulichen Umgebung weder Ortsbezogenheit aufweisen noch Orientierung im Stadtraum bieten. In Missachtung amerikanischer Vorbilder konzipierte man die Frankfurter Hochhäuser meist als unzugängliche Solitäre, die weder einen erkennbaren Eingang aufwiesen noch die Möglichkeit zum Aufenthalt oder eines öffentlichen Durchgangs boten.⁶⁸¹

Die Verwendung der klassischen Hochhausscheibe bei Ungers kann vor diesem Hintergrund zunächst als Reverenz an die internationale Hochhausgeschichte gelten, die ihm mit berühmten Vertretern wie dem *Seagram Building* als Vorbild für eine der Moderne verpflichteten Architektur dient. Zugleich weist Ungers' Turm in Form eines gläsernen Rechtecks dezidiert auf das moderne Frankfurt der sechziger und siebziger Jahre, als Hochhäuser überwiegend negativ konnotiert waren und sie als Beispiele eines geschichtsvergessenen Städtebaus des Bauwirtschaftsfunktionalismus angeführt wurden. Dennoch dienen sie Ungers als Bezugspunkt, um den

⁶⁸¹ Das ehem. BfG-Hochhaus (heute Eurotower) von 1977 kann hier als Ausnahme gesehen werden. Es stand erstmals für ein Hochhaus mit einer vermehrten Stadtqualität, nicht nur aufgrund seiner komplexeren Form, sondern auch wegen der Integration von Restaurant und Läden in den Sockel.

Unterschied zu einer neuen, erzählerischen Architektur noch deutlicher vor Augen zu führen. Der rechteckige Baukörper aus rotem Betonwerkstein schließlich zitiert den typischen Mainsandstein des historischen Frankfurt des 19. Jahrhunderts. Die Betonwerksteinverkleidung lässt aber nicht nur an die steinernen Patrizierhäuser des alten Frankfurt denken, sondern erinnert mit seinem Fugennetz auch an die hohen Backsteinbauten eines Louis Sullivan, wie Bartetzko anmerkte⁶⁸² – etwa an das 1891 entworfene *Wainwright Building* in St. Louis,⁶⁸³ das als Ikone der frühen Hochhausarchitektur gilt. Mit diesem Gebäude gelang es dem Amerikaner erstmals, die für den Hochhausbau revolutionäre Erfindung des Stahlskeletts durch eine geschossübergreifende vertikale Pfeilergliederung mit dem Ausdruck eines in die Höhe strebenden Hochhauses zu verbinden.⁶⁸⁴ Indem Ungers die gläserne Hochhaus Scheibe der siebziger Jahre mit der von Mies entwickelten gläsernen Stahlrasterfassade mit jenem »Steinhaus« ummantelt, steigert er die Hochhausarchitektur der Nachkriegsmoderne nicht nur formal, indem er auf die Innovationen der frühen Moderne in Amerika rekurriert, sondern verleiht ihr eine zusätzliche bildhafte Dimension, die den Bau bewusst von einer austauschbaren Zweckarchitektur abheben möchte.

Der Dualismus von Stein und Glas, den Ungers bereits im Nebeneinander von steinerner Halle 9 und gläserner *Galleria* als bewussten Gegensatz vor Augen führt, verdeutlicht den Unterschied zwischen der alten Architektur der Vormoderne und der modernen Glasarchitektur, zwischen dem Frankfurt des 19. Jahrhunderts und dem modernen Frankfurt der Nachkriegsjahrzehnte. Zugleich kennzeichnen das Spiel mit der Materialität, das bewusst auf eine effektreiche Durchbildung eines im Grunde genommen streng geometrisch angelegten Baukörpers abzielt, und die Verwendung von gleichermaßen lokalen und internationalen Architekturzitate das Bauwerk unweigerlich als postmoderne Architektur, die eine »ironisch gebrochene Distanz zum einstigen und zum eigenen Formenrepertoire«⁶⁸⁵ einnimmt. Das Torhaus von Ungers beweist eindrucksvoll, dass Postmoderne nicht die Abkehr von der Moderne ist, sondern sich lediglich gegen das Dogma der Moderne, nämlich den Bezug zur Geschichte auszulöschen, wendet. Wie Ungers' Torhaus lässt die Postmoderne wieder Geschichtsbezüge zu und nimmt dabei gleichermaßen Bezug auf Errungenschaften der Moderne. Die Reminiszenz an die klassisch moderne Hochhausarchitektur bei Ungers sowie die gleichzeitig bewusste Abgrenzung von Frankfurter Hochhäusern der siebziger Jahre durch eine formal reichere Gestaltung, die nicht nur die frühen Hochhäuser Chicagos, sondern auch Elemente des historischen Frankfurts des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts aufgreift, legen Zeugnis ab von jenem postmodernen Gestaltungswillen.

682 Vgl. Bartetzko 1986a, S. 285.

683 Siehe Abb. in Curtis 1989, S. 39.

684 Vgl. Klotz 1987, S. 74–75.

685 Bartetzko 1991, S. 52.

Die ungefähr zeitgleich fertiggestellten Türme der Deutschen Bank (**Abb. 196**) weisen eine völlig andere Architektursprache auf, die einerseits noch der Hochhausarchitektur der siebziger Jahre verpflichtet ist, andererseits bereits auf die Postmoderne der achtziger Jahre verweist und sich deutlich von der vereinfachenden, stereometrischen Architektur Mies van der Rohes unterscheidet. Die beiden »prismenförmigen und axialsymmetrisch angeordneten Türme«⁶⁸⁶ erheben sich über einem breiten, fünfgeschossigen Sockel, der beinahe das gesamte Grundstück einnimmt. Die gegeneinander versetzten Türme mit der markanten silberblauen Spiegelglashülle wirken anders als die früheren Hochhauscheiben eher wie eine bewegte, »verspiegelte Bauskulptur«,⁶⁸⁷ die ebenso wie das Torhaus der Messe bewusst als Imageträger dienen sollte.

Mit Hochhäusern wie den Türmen der Deutschen Bank oder der Bank für Gemeinwirtschaft war Mitte der siebziger Jahre in Frankfurt erstmals ein Wandel in der Gestaltung von Hochhäusern erkennbar, der sich nicht mehr am Internationalen Stil, wie ihn Mies van der Rohe geprägt hat, orientierte, sondern eigenständige Formen annahm und versuchte, über den Sockel auch Bezüge zum Stadtraum herzustellen. Mit dem Torhaus ging Ungers 1984 noch einen Schritt weiter, denn er machte eine vieldeutige Zeichenhaftigkeit und den Bezug zur Geschichte zum Thema der architektonischen Gestaltung. Die Architektur des Torhauses bezieht sich mittels der spezifischen formalen Gestaltung, der Verschränkung zweier Baukörper sowie der Kombination von Stein und Glas, die eine monumentale Öffnung entstehen lassen, sowohl auf die Geschichte und Entwicklung der Hochhausarchitektur als auch auf Frankfurt als traditionsreiche Messestadt seit dem Mittelalter, dessen Stadttore Ungers als unmittelbares, symbolhaftes Vorbild für die Gebäudeform dienen und deren Torwirkung er gleichermaßen zu einem dezidierten Zeichen für einen der wichtigsten Handelsplätze erhebt.

Der Frankfurter Messe hat Ungers mit seinem Torhaus ein regelrechtes Merkzeichen gesetzt, das einerseits als Abbild der Messe dient, die sich als »Tor zur Welt« verstanden wissen möchte,⁶⁸⁸ andererseits die (architektonische) Vergewisserung für die eigene städtische Identität wie auch für die Außenwirkung schafft, dass Frankfurt als älteste deutsche Messestadt einen bedeutenden historischen Wert besitzt, über den sich die Wirtschaftsstadt sehr stark definiert. Vor diesem Hintergrund nimmt man das Torhaus als entscheidendes Identifikationsobjekt wahr, das aus der Stadtlandschaft nicht mehr wegzudenken ist. Nicht nur dem bis dahin weitgehend von Flachbauten geprägten Messegelände, sondern auch dem unübersichtlichen Frankfurter Stadtbild selbst, konnte in den achtziger Jahren durch einen solchen Leitbau eine Struktur gegeben werden. Denn die Messebauten sind stadt-bildprägend für jeden, der von Westen her die Stadt erreicht. Mehr noch als mit

686 Sturm/Schmal 2014, S. 123.

687 Ebd.

688 Vgl. Bartetzko 1986c, S. 282.



Abbildung 196. Hochhaustürme der Deutschen Bank, Ansicht von der Taunusanlage

dem Architekturmuseum hat Ungers hier demnach zum Wandel des Stadtbildes beigetragen, als unter Horstmar Stauber im Rahmen der Umgestaltung des Messegeländes gleichermaßen ein Imagewechsel vollzogen wurde, den bereits Oberbürgermeister Wallmann Ende der siebziger Jahre für die gesamte Stadtgestalt umfassend eingeleitet hatte.

4.3.2 Der Messeturm als Gegenpol zur Hochhausarchitektur der 1970er Jahre und als Imageträger für die Stadt Frankfurt

Der 1991 fertiggestellte Messeturm, der sich in unmittelbarer Nähe zum Haupteingang des Messegeländes befindet, prägt als zweiter Solitär neben dem von Ungers realisierten Torhaus das Erscheinungsbild der Messe (siehe **Abb. 14**, S. 73). Hervorgegangen aus dem Wettbewerb für das östliche Messegelände, wurde der Messeturm mit seiner eingängigen Symbolik rasch zum Markenzeichen. Heute ist die Frankfurter Skyline ohne den Messeturm kaum vorstellbar.

Dem Hochhaus von Jahn wird heute – mehr noch als dem Torhaus von Ungers – das Verdienst zugeschrieben, in Frankfurt einen entscheidenden Umschwung in der Wahrnehmung von Hochhäusern herbeigeführt zu haben.⁶⁸⁹ Insbesondere in Frankfurt galten die Türme noch bis in die siebziger Jahre hinein als Symbole für den selbstzerstörerischen Umgang einer Stadt mit ihrem historischen Erbe und dem öffentlichen Raum. Die Monotonie der Hochhauskisten nach dem Vorbild eines banalisierten *International Style* prägte das Stadtbild bis in die siebziger Jahre. Die Vorreiterrolle, die dem Messeturm im Hinblick auf eine gewandelte Auffassung von Architektur zugeschrieben wird, wird in erster Linie darauf zurückgeführt, dass der Bau als erstes Hochhaus Frankfurts die Merkmale des Internationalen Stils und damit die asketische Formensprache eines Mies van der Rohe überwinde, die in den sechziger Jahren auch in Deutschland ihre Wirkung entfaltete.

Doch inwiefern sich der Messeturm tatsächlich von den Hochhäusern der Nachkriegsmoderne, insbesondere von der zweiten Hochhausgeneration aus den siebziger Jahren abhebt, als in Frankfurt Gebäude in der strikten Form des Hochrechtecks mit den immerzu gleichen Glas- und Aluminiumfassaden entstanden, dazu finden sich kaum detaillierte Analysen. Maßgebendes Unterscheidungsmerkmal scheint meist allein die Verwendung von Stilizitaten zu sein, bei der die einhellige Meinung vorherrscht, Jahn habe sich in erster Linie an der amerikanischen Hochhausarchitektur des *Art Déco* orientiert, sein Turm sei gar im Stile des *Art Déco* gebaut – die Postmoderne findet, vor allem in jüngeren Publikationen, kaum bis gar keine Er-

689 Vgl. etwa Thomas 2014: Der »Messeturm war es, der in einem Frankfurt der bis dahin zahlreichen Wolkenkratzerscheußlichkeiten einen Stimmungsumschwung einleitete«. Vgl. auch Mannel 1998, S. 19.

wählung.⁶⁹⁰ Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden im Detail auf die architektonische Gestaltung des Messeturms im Vergleich mit der bis dato vorherrschenden Hochhausarchitektur in Frankfurt eingegangen und zugleich hinterfragt werden, inwiefern die *Art Déco*-Architektur tatsächlich die entscheidende, entwurfsbestimmende Rolle für den Bau von Jahn spielte.

Ziel der Ausschreibung von 1985 für das östliche Messegelände war, neben einer neuen Messehalle und dem »Eingang City« mit einem großen Vorplatz, die Realisierung eines Bürogebäudes, das der Messe explizit als Wahrzeichen dienen sollte. Städtebaulich gesehen hat Helmut Jahn zu diesem Zweck zwei gegensätzliche Gebäudetypen nebeneinander gestellt, die geforderte Halle 1 als Flachbau und das Bürogebäude als freistehender Turm, die zusammen mit der bestehenden historischen Festhalle und dem Freigelände ein signifikantes städtebauliches Ensemble bilden sollten (siehe **Abb. 192**, S. 439). Gegenüber der funktionalen und betont technischen Bauweise der Ausstellungshalle hebt Jahn in seinen Erläuterungen zum Projekt den »mehr symbolischen und repräsentativen« Aspekt hervor, welcher den Turm kennzeichne.⁶⁹¹ Als städtebauliches Vorbild diente dem Architekten der Markusplatz in Venedig, dessen Platzgestaltung ebenfalls von einem markanten, freistehenden Turm als Solitär zwischen deutlich niedrigeren Bauten geprägt ist.⁶⁹² Während in Venedig der Campanile des Markusdoms eine Landmarke bildet, die bereits von weiter Ferne aus den bedeutendsten Platz der Lagunenstadt markiert, sollte der hochaufragende Messeturm von Jahn »ein symbolisches Tor zu Messe«⁶⁹³ bilden.

Der Messeturm vollzog im Vergleich mit den bestehenden Hochhäusern der Frankfurter Skyline nicht nur höhenmäßig einen Quantensprung⁶⁹⁴, auch formal könnte der Unterschied nicht größer sein. Der Messeturm hat, anders als die schlichten Stahlskelettbauten mit Glas-Stahl-Fassade nach dem Vorbild von Mies van der Rohe, »eine [deutlich] komplexere Form erhalten«⁶⁹⁵ – eine geradezu »anthropomorphe Gestalt«, wie Heinrich Klotz feststellte –, mit einer klaren Dreiteilung in Sockel, Turmschaft und Spitze nach dem Vorbild einer antiken Säule, die sich wiederum in Basis, Schaft und Kapitell gliedert.⁶⁹⁶

Der Bautyp orientiert sich bezeichnenderweise nicht mehr an jenem der Scheibenhochhäuser der Nachkriegsmoderne, dem auch Ungers mit seinem Torhaus folgt, sondern an jenem als Punkthochhaus bezeichneten Typus mit eher quadratischer Grundfläche, der im New York des ausgehenden 19. Jahrhunderts seinen Ur-

690 Vgl. etwa Hoffmann/Kemminer 2010; Mannel 1998; Offizielle Website: www.messeturm.com.

691 Jahn 1991, S. 12.

692 Vgl. ebd., S. 14.

693 Ebd., S. 18.

694 Der Messeturm erreicht eine Höhe von 256 m. Zuvor war der Turm der Dresdner Bank im Frankfurter Bahnhofsviertel mit einer Höhe von 167 m das höchste Gebäude der Stadt.

695 Vgl. Klotz, in: Murphy/Jahn 1991, S. 8.

696 Vgl. ebd., S. 10.

sprung hat und in den dreißiger Jahren des nachfolgenden Jahrhunderts mit dem *Chrysler Building* oder dem *Empire State Building* bedeutende Vertreter fand. Bereits durch die Übernahme eines solchen Bautyps vollzieht der Messeturm eine Abkehr von der bis dahin üblichen Hochhausgestaltung in Frankfurt. Auffällig hebt sich der Turm, bei dem sich der Architekt an der Form eines Kampanile orientiert hat, von den gleichförmigen Hochhausscheiben seiner Umgebung ab. Zugleich tritt er in unmittelbare Konkurrenz zu dem 1976 fertiggestellten *Westend Gate*, das direkt dem Messeturm gegenüberliegend mit 162 Metern in den Himmel ragt und damals als höchster Büroturm in Deutschland galt.⁶⁹⁷ Neben den bereits erwähnten Türmen des Frankfurter Büro-Centers und des City Hauses, ist auch das *Westend Gate*, das aufgrund des leuchtenden Schriftzuges an seiner Spitze vor allem als »Marriot-Hochhaus« bekannt ist, repräsentativ für die Hochhausgestaltung der siebziger Jahre. Mit seinen drei zueinander versetzten Hochhausscheiben mit Vorhangfassaden steht es beispielhaft für die typischen quaderförmigen Bauten, deren Ende erst allmählich Mitte der siebziger Jahre durch mehr skulpturhafte Hochhäuser wie das ehemalige Helaba-Hochhaus (1973–77) mit den vier charakteristischen, abgestuften Zylindern abgelöst wurde.⁶⁹⁸ Das Bürohochhaus des *Westend Gate* stellt damit ein gutes Gegenbeispiel für die nachfolgenden postmodernen Hochhäuser und ihrer individuelleren Baugestaltung dar, zu denen neben dem Messeturm und dem Torhaus auch die ehemalige DG-Bank bzw. das sogenannte Kronenhochhaus, der heutige *Westend Tower* der New Yorker Architekten Kohn, Pedersen und Fox, gehört, der ebenfalls klassisch gegliedert ist, mit einem ausladenden Kapitell, und eines der letzten Beispiele einer zeichenhaften, postmodernen Architektur in Frankfurt darstellt.

Und dennoch gehört zur Abgrenzung des Messeturms gegenüber den Hochhäusern der Nachkriegsmoderne mehr als nur die Übernahme eines Bautyps, der sich in Hochhäusern des sogenannten amerikanischen *Art Déco* verkörpert. Die architektonische Gestaltung des Messeturms macht deutlich, dass anstelle der typisch glatten Glas-Stahl-Fassaden wieder Wert auf Volumen und Materialität gelegt wird. So hat Jahn nicht nur zwei geometrische Grundformen miteinander kombiniert, sondern den Gegensatz der Formen auch durch unterschiedliche Materialien wie Glas, Edelstahl und Granit betont.

Aus einem quadratischen Natursteinsockel heraus steigt der eigentliche Turmschaft in die Höhe, ein verglaster Zylinder, der sich bereits im Sockel ankündigt (**Abb. 197**). Hier erscheint der Glaszylinder in Form einer monumentalen Eingangsrotunde, die in die vier Pfeilerstützen des quaderförmigen Sockelbaus eingestellt ist. Während der sich scheinbar durch das gesamte Gebäude fortsetzende kreisrunde Glaszylinder bis in die obersten Geschosse von einer steinernen Fassade umhüllt ist, die lediglich an ihren zurückspringenden Ecken den Blick auf den verglasten Teil freigibt, wird er im oberen Bereich des Turms, wo die rote Granithülle

697 Vgl. Müller-Vogg 1999, S. 50. Siehe Abb. in Sturm/Schmal 2014, S. 210.

698 Heute werden die Türme des Helaba-Hochhauses als *Garden Towers* bezeichnet.



Abbildung 197. Messeturm Frankfurt, Fassadenansicht mit Sockelbereich

in Treppengiebeln ausläuft, schließlich vollends sichtbar (**Abb. 198**). Der gläserne Zylinder verjüngt sich an dieser Stelle nach oben hin und ist von einer Turmspitze aus Stahl und Glas in Form einer dreigeteilten Pyramide gekrönt, in der die gesamte Klimatechnik des Gebäudes untergebracht ist.

Den Hauptbestandteil der Fassade bildet die Verkleidung aus geflammten und polierten Granit. Durch die unterschiedliche Oberflächenbehandlung der Granitplatten entstehen verschiedene farbliche Abstufungen, die der Fassade eine gewisse Kleinteiligkeit verleihen und der steinernen Ummantelung einen Teil ihrer Massivität nehmen. Gemeinsam mit den zurückspringenden verglasten Ecken und den vorspringenden Erkerfenstern, die sich bis in die oberen Geschosse des Glaszylinders erstrecken, verleihen die unterschiedlichen Schattierungen der Fassade eine differenzierte, dynamische Struktur, die mit den gleichförmigen Stahl-Glas-Fassaden der früheren Hochhäuser des Frankfurter Bankenviertels nichts mehr gemein hat.

Form, Farbe und Material der Fassadengestaltung setzen sich auch im Inneren des Messeturms fort (**Abb. 199**). Den Eingangsbereich prägt eine 18 Meter hohe Halle, die von dem äußeren Glaszylinder umschlossen wird und deren Wandverkleidung sowie Bodenbeläge ebenfalls den roten Granit der Außenfassade aufweisen, der hier jedoch mit weißem Marmorgranit und Edelstahl ergänzt wird.⁶⁹⁹

Die architektonische Sprache des Messeturms spiegelt sich über die Verwendung der räumlich-geometrischen Grundformen Kubus, Zylinder und Pyramide auch in den anderen von Jahn entworfenen Messebauten wider (siehe **Abb. 192**, S. 439).⁷⁰⁰ So bezieht sich der Quader der weit gespannten Halle 1 auf den Grundriss des benachbarten Messeturms und auch der kleine Rundbau des City-Eingangs etwa mit seinem pyramidenförmigen Dach findet sich in den Formen des Messeturms wieder. Während jedoch der Eingangspavillon das Prinzip des aus dem Kreis herauswachsenden Quadrats demonstriert, zeigt der Turm, wie der Kreis aus dem Quadrat wächst.



Abbildung 198. Messeturm Frankfurt, Turmabschluss

699 Vgl. Mannel 1998, S. 13.

700 Vgl. Jahn 1991, S. 18.



Abbildung 199. Messeturm Frankfurt, Innenansicht des Eingangsbereichs

Das Spiel geometrischer Elemente, der Hang zum Dekorativen, etwa was die Oberflächenwirkung anbelangt, sowie die erlesene Materialität sowohl in der äußeren als auch der inneren Gestaltung des Messeturms, außerdem Jahns eigene Aussage im Hinblick auf eine bewusst von ihm forcierte, assoziative Verbindung zu Amerikas Wolkenkratzern der zwanziger Jahre⁷⁰¹ veranlassen Architekturkritiker bis heute zur Annahme, dass die amerikanischen, von der *Art Déco*-Bewegung geprägten Hochhäuser die einzige Quelle der Jahnschen Inspiration gewesen seien.⁷⁰² Stell-

⁷⁰¹ Helmut Jahn: »So erinnert der Messeturm in seiner figürlichen, aussagekräftigen Form an die Wolkenkratzer der zwanziger Jahre in Amerika, die voll von Ausdruck und Symbolgehalt waren.« Der Architekt betont dabei jedoch die »Fortführung der modernen Bauhaus-Tradition« mittels zeitgemäßer Materialien und neuester Technologien. Jahn 1991, S. 12.

⁷⁰² Vgl. etwa Sturm/Schmal 2014, S. 215; Pappé 2013, S. 137; Hoffmann/Kemminer 2010, S. 18. Heinrich Klotz verweist ebenfalls auf Helmut Jahns Orientierung an der Hochhausarchitektur der zwanziger und dreißiger Jahre, doch habe dieser trotz dessen »im Baudetail die Abstraktion der Moderne« nicht aufgegeben. Klotz, in: Murphy/Jahn 1991, S. 10.

vertretend für die Bauten dieser Epoche stehen etwa das *Empire State Building* oder das *Chrysler Building* in New York, die in der Literatur meist als Vorbilder für den Frankfurter Messturm genannt werden.⁷⁰³ Bis auf die Verwendung desselben Bautypus und dem Einsatz wertvoller Materialien bei Fassadengestaltung und Innenausstattung sowie die Tatsache, dass beide Gebäude ebenso wie der Messturm eine klassische Gliederung in Sockel, Schaft und Turmspitze aufweisen, bleibt eine Vergleichbarkeit allerdings äußerst beschränkt.

Während die vermeintliche Anknüpfung an die amerikanischen Hochhäuser der zwanziger und dreißiger Jahre heute meist als positives Merkmal und gestalterische Besonderheit der Architektur angeführt wird, brandmarken zeitgenössische Kritiker dagegen bis in die neunziger Jahre hinein den Bezug auf ein solches Vorbild als »plakative[n] Eklektizismus«⁷⁰⁴ und beurteilen ihn – ganz im Sinne der Postmoderne-Kritik und ihrer Ablehnung historischer Zitate – äußert negativ. So merkte Ingeborg Flagge 1990 an, der Messturm sei lediglich ein »mittelmässiger ›Buntstift‹ von lauem Charme«⁷⁰⁵ und Dieter Bartetzko bezeichnete ihn gar als »gestalterischen Schund«:

»Helmut Jahns Messturm imponiert allein durch Masse, Materialprunk und nächtliche Illuminationseffekte. Näher bzw. bei Tage betrachtet ist der runde Koloß eine platte und vereinfachende Kopie der art-deco-Giganten im New York und Chicago der 20er Jahre.«⁷⁰⁶

Jahns Messturm ist jedoch mehr als nur eine postmoderne Wiederaufbereitung architektonischer Elemente dieser Epoche, die in den USA so bedeutende Bauwerke hervorgebracht hat. Die Fokussierung auf ästhetische Kategorien der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts macht darüber hinaus vergessen, dass Helmut Jahn am Ornament, welches das *Art Déco* sehr stark ausmacht, letztlich nicht interessiert war. Er legt zwar Wert auf eine erlesene Materialität, die auch in der *Art Déco*-Architektur von Bedeutung ist, doch sein Interesse gilt vielmehr der Schaffung großer, monumentaler Formen, die er nicht nur im Hinblick eines Vergleichs mit großen Vorbildern der Architekturgeschichte, sondern auch vor dem Hintergrund ortsgeschichtlicher Bezüge gestaltet. Eine Kontextualisierung des Gebäudes innerhalb der vorgegebenen Bebauung gelingt ihm dabei nicht etwa durch die Übernahme von Formen der *Art Déco*-Architektur, sondern durch eine dezidierte Bezugnahme auf lokale Bautraditionen.⁷⁰⁷

703 Vgl. etwa Cejka 1993, S. 37; Münster 1990b; Schreiber 1986a.

704 Jonak 1997, S. 120 f.

705 Flagge 1990, S. 41.

706 Bartetzko 1991, S. 56.

707 Bei der Vorstellung seiner Pläne für den Messturm 1986 sagte Jahn, »er habe von Anfang an kein Zitat der Vergangenheit im Auge gehabt, sondern eine Synthese zwischen dem historischen Umfeld und der konsequenten Anwendung moderner Technik und Prinzipien.« Zit. n. Kaiser 1986.

Sein Bewusstsein für die Topografie des Ortes, das seit Aldo Rossi und Charles Moore auch für die Postmoderne signifikant ist, zeigt sich bei Jahn bereits in der Bezugnahme auf die bestehende Messearchitektur im Umfeld. So verweist die rote Färbung des verwendeten Granitsteins der Fassade auf den roten Sandstein der historischen Festhalle, mit der man Anfang des 20. Jahrhunderts nicht nur den Grundstein für das heutige Messeareal legte, sondern die auch heute noch als zentraler Bau des Messegeländes wahrgenommen wird. Beim Messeturm wird jedoch nicht dasselbe Material genommen, sondern mittels eines roten Granitsteins lediglich auf die Farbgebung des Altbaus angespielt. Zugleich unterzieht Jahn das historische Vorbild einer Wandlung, wenn er statt des lokalen Sandsteins nun einen wertvollen Porphyrstein verwendet und das Material so weiter veredelt.

Das Spiel der Materialien dagegen, die kontrastreiche Kombination zweier unterschiedlicher Baustoffe, gleicht dem von Ungers erbauten Torhaus in unmittelbarer Nachbarschaft, mit dem sich Jahns Messeturm letztlich in einen unmittelbaren Wettstreit befindet.⁷⁰⁸ Wie beim Torhaus steht das natürliche Material des Steins dem Boden nahe, während das künstliche, transparente Material Glas in den Himmel ragt. Als regelrechte Referenz an das Torhaus erweist sich die Gestaltung der Eingangssituation, die sich nicht mehr an der Minimal-Form der Miesschen Tradition orientiert, sondern zu einem sichtbaren Zeichen geworden ist (siehe **Abb. 197**, S. 456). Der quaderförmige Natursteinsockel öffnet sich hier – ähnlich der unteren Geschosse des Ungerschen Hochhauses und entsprechend der ›Portal-Funktion‹, die der Turm für das östliche Messegelände übernehmen sollte⁷⁰⁹ – zu einer monumentalen Torsituation, welche durch die hier in Erscheinung tretende vorgewölbte Rundung des inneren Glaszylinders hervorgerufen wird. Ungers' Torhaus spiegelt sich demnach zwar sowohl was die Wirkung als Tor als auch die Durchdringung zweier unterschiedlicher Materialien anbelangt, im Messeturm wieder. Helmut Jahn interpretiert das Ganze jedoch eigenständig weiter. Anhand der Gestaltung der Sockelzone zeigt sich nicht nur ein Bewusstsein für Ungers, sondern auch für die Topografie des Ortes und für monumentale Repräsentationsarchitektur.

Statt des Rechtecks bzw. der Hochhausscheibe beim Torhaus greift Jahn auf den Zylinder zurück, der durch die ausschnittshafte Rahmung im Eingangsbereich als Rotunde in Erscheinung tritt, die eine der wirkmächtigsten monumentalen Urformen von Repräsentationsarchitektur darstellt. Der Messeturm steht daher, trotz seiner Hommage an Ungers in Form des monumentalen Eingangstores, im bewussten Gegensatz zur scharfkantigen Rechteckform des Torhauses. Die Rotunde des Messeturms greift einerseits Bauformen der gegenüberliegenden historischen Fest-

708 Heinrich Klotz berichtet in seinen Aufzeichnungen, dass Jahn viel daran gelegen sei, »den Messewettbewerb zu gewinnen und sein Hochhaus neben dasjenige von Ungers zu stellen.« Im Gegensatz zum Hochhaus von Ungers, dessen Architektur er »viel zu stumm« finde, wolle Jahn seinen Bau jedoch mehr bereichern. Vgl. Aktennotiz, 14. 04. 1984, in: Klotz-Tapes 2014, S. 191.

709 Vgl. Hoffmann/Kamminer 2010, S. 88.

halle auf, die Anfang des 20. Jahrhunderts nicht nur als dringend benötigte Mehrzweckhalle, sondern auch als Repräsentationsbauwerk der Messestadt Frankfurt erbaut wurde. Andererseits blickt die Rotunde auf bedeutende Vorbilder in der Geschichte der Repräsentationsarchitektur zurück – vom monumentalen Zentralbau des Pantheon angefangen, bis hin zum Hadriansmausoleum in Rom, das als Grabmal für den römischen Kaiser erbaut wurde und später den Päpsten als Festung diente.⁷¹⁰ Jahn stellt hier bewusst Verbindungslinien zu Monumentalarchitekturen der Geschichte der Architektur her, die gleichermaßen seiner Intention entsprechen, eine »starke« Architekturaussage zu erzielen, die eine »zeitgemäße Monumentalität« verkörpere.⁷¹¹

Die Rotunde, die beim Messeturm – in Abgrenzung zum historischen Vorbild – in Glas ausgeführt ist, wird nun in einen quadratischen Unterbau eingespannt, der von vorne wie ein monumentales Triumphtor wirkt. Dennoch geschieht keine historisierende Übernahme des antiken Vorbildes, sondern eine postmoderne Umsetzung eines antiken Triumphbogens, der einerseits mittels moderner Materialien verfremdet, andererseits sogar mit Halbsäulenvorlagen eines klassischen Renaissance-Palastes ausgestattet wird, die hier als konvex gewölbte Elemente in Erscheinung treten und zur optischen Gliederung der Wandfläche dienen. Die Halbsäulenvorlage bleibt hier jedoch Segment, denn sie wird permanent durch Gesimsbänder unterbrochen und damit letztlich ad absurdum geführt. Auf diese Weise wird deutlich gemacht, dass hier lediglich die Assoziation einer Säule vorliegt, die zudem in ihrer ursprünglichen Form verfälscht wurde. Letztendlich verwendet Jahn hier lediglich Zitate von Halbsäulen, die spielerisch angebracht und ornamental gedeutet werden. Auch wenn die Übersetzung des Motivs als Ornament an *Art Déco* denken lässt, so scheint hier doch ein Umgang mit Architektur vorzuherrschen, der einzig durch die Postmoderne verständlich wird. Jahn vereint am Sockel des Messeturms unterschiedlichste Motive und Elemente der Architekturgeschichte, die spielerisch auf Vorbilder innerhalb der europäischen Repräsentationsarchitektur hindeuten, auf der anderen Seite jedoch mit einer gewissen Ironie umgedeutet werden.

So wird auch die Festungstor-Architektur, die mittels dem Rustika-Mauerwerk ähnlichen Sockelgeschoss mit torartiger Öffnung hervorgerufen wird, lediglich angedeutet. Die Unterbrechungen der Halbsäulen rufen demnach zwar Erinnerungen an Rustika-Mauerwerk von Sockelgeschossen hervor, wie man sie aus der Festungsarchitektur und von Palästen der Frührenaissance kennt, doch die von der Renaissance stammende, bis ins 19. Jahrhundert weitergeführte Fortifikationsarchitektur liegt hier lediglich in einer abstrahierten Form vor – worauf allein die Materialveredelung mittels einem roten Porphyrstein hinweist. Die bloße Evokation an ein Mauerwerk, das seine Wirkung dem wehrhaften Charakter grob behauener Stein-

710 In den USA feiert sie schließlich in postmodernen Bauten von Charles Moore und Robert Venturi Wiederauferstehung wie auch in der Architektur der Schirn auf dem Römerberg.

711 Jahn 1991, S. 14. Jahn sieht den Turm außerdem als »Obelisk«: »Monumentale Obeliskten [...] signalisieren Ruhm, Erfolg und Dauer.« Helmut Jahn, zit. n. Schreiber 1986a.

quader entnimmt, dient dem Architekten jedoch dazu, den Sockel auch auf symbolischer Ebene als »standfest« zu definieren. Die Heraufbeschwörung eines solchen Motivs soll das massive Sockelgeschoss in seiner Funktion als Träger für den darüber aufragenden Turm glaubwürdig machen und es zugleich als Kulisse entlarven, denn es handelt sich hier lediglich um eine funktionslose, nichttragende Verkleidung, hinter der sich Stahlträger befinden.

Die Gestaltung des Sockels stellt damit einen Versuch dar, mit modernen Mitteln ein Bild zu schaffen, das zwar auf die Fortifikationsarchitektur zurückgreift, das jedoch nicht als Kopie des historischen Vorbildes aufgefasst werden möchte, und gemeinsam mit der auffälligen Spitze des Turmes (siehe **Abb. 198**, S. 457) zugleich als Verweis auf das mittelalterliche Frankfurt verstanden werden kann. Als Teil der Stadtbefestigung errichtete man seit dem 14. Jahrhundert zahlreiche Wehrtürme an strategisch wichtigen Punkten der Stadt, die zur Verteidigung und zugleich als Stadttor dienten. Heute sind lediglich noch der Eschenheimer Turm, der Rententurm am Römerberg sowie der um 1490 erbaute Kuhhirtenturm, der zu den spätmittelalterlichen Befestigungen der Mainseite in Sachsenhausen gehört, von den ehemals rund 60 Türmen der Frankfurter Stadtbefestigung vorhanden.⁷¹² Mit Wehrtürmen wie dem 1426 im Zuge der spätgotischen Stadtmauer erbauten Eschenheimer Turm (**Abb. 200**) hatte Jahn ein architektonisches Vorbild vor Augen, das keines amerikanischen Prototyps bedarf, sondern durch seinen lokalen Bezug eine »Synthese zwischen dem historischen Umfeld und der konsequenten Anwendung moderner Technik und Prinzipien«⁷¹³ erreichen sollte. Der Turm am Eschenheimer Tor gibt sowohl die Verschränkung zweier geometrischer Formen vor – er erhebt sich ebenfalls als Rundturm aus einem kubischen Unterbau – als auch die Torsituation im Sockel und die charakteristische Turmspitze, die im Falle des Eschenheimer Turms als Kegel ausgebildet ist. Vor dem Hintergrund dieses Vorbildes ist auch der Messeturm nicht flach abgeschlossen, sondern besitzt bewusst eine Spitze, womit sich Jahns Hochhaus einmal mehr von der Nachkriegsmoderne der lokalen Hochhausarchitektur abgrenzt. Gewiss weist die Pyramide des Messeturms Ähnlichkeiten mit der abgetreppten Turmspitze der im Stil des *Art Déco* errichteten *Los Angeles City Hall* (1928) auf, die Verwendung einer solchen Form beruht beim Messeturm jedoch vielmehr auf der bewussten Adaption der im historischen Umfeld vorgegebenen Architektur als auf der Übernahme von Einzelformen aus der *Art Déco*-Architektur. In seinen oberen Geschossen dagegen, wo sich die quadratische Granithülle plötzlich stufenförmig auflöst, spielt Jahns Messeturm »mit traditionellen Hausformen«, wie der Architekturtheoretiker Ulf Jonak festgestellt hat.⁷¹⁴ Das Giebelmotiv, das sich ebenfalls nicht von der *Art Déco*-Architektur ableiten lässt, verweist hier auf spätgotische Stufengiebel von repräsentativen Bürgerhäusern, wie sie sich in Frankfurt etwa an der Dreigiebelfassade des Rathauses Römer manifestieren (sie-

712 Vgl. Hampel 2013, S. 3.

713 Helmut Jahn, zit. n. Kaiser 1986.

714 Jonak 1997, S. 117.



Abbildung 200. Eschenheimer Turm, Ansicht von Süden

he **Abb. 4**, S. 29). Gleichzeitig bildet die abgetreppte, steinerne Hülle einen auffälligen Kontrast zu dem darüber aufragenden Glaszylinder, der äußerst zerbrechlich und ephemer wirkt, und dem eigentlichen Sockel des Turms, der selbst noch einmal gestuft ist und die Basis für die darüber aufragende dreieckige Stahl-Glas-Konstruktion der Pyramide bildet.

Dieser Kontrast macht auf eine entscheidende Zäsur in den oberen Hochhauspartien aufmerksam. Die rustizierte, fortifikatorische Architektur, wie sie sich im Sockel entwickelt, bricht an dieser Stelle nämlich unvermittelt ab und es beginnt etwas gänzlich Neues, das sich als Reminiszenz an die Anfänge der Hochhausarchitektur entpuppt. Jahn greift hier ein elementares Entwurfsproblem der frühen Hochhausarchitektur auf, die für die damaligen Architekten eine völlig neuartige Aufgabenstellung bot. In den 1880er Jahren, als in New York und in Chicago die Grundsteine der modernen Hochhausarchitektur gelegt wurden, existierte noch keine adäquate Formensprache für eine solche Architektur, die sich vornehmlich in der Vertikalen entwickelt. Man kannte nur die historische, überlieferte Formensprache, wie man sie vor allem von dem Vorbild des Renaissancepalastes ableitete und die man nun versuchte, auf das Hochhaus zu übertragen.⁷¹⁵ Die Eisenkonstruktionen wurden mit klassischen Fassaden ummantelt, aber die Säulenordnung erlaubte es nicht, mehr als fünf Geschosse in die Höhe zu bauen. So hat man den italienischen Renaissance-Palazzo insbesondere im Chicago des ausgehenden 19. Jahrhunderts, wo man lange an diesem Vorbild festhielt, schlichtweg übereinandergestapelt und die Säulen und Wandvorlagen über sämtliche Geschosse gezogen, ohne jedoch eine eigene, neue Formensprache für diesen neuen, wegweisenden Bautypus zu entwickeln.⁷¹⁶ Die Orientierung an den klassischen Maßverhältnissen der Renaissance sollte erst später aufgegeben werden. Jahn greift diese frühen Versuche einer Hochhaus-Sprache auf und löst die Schwierigkeit des für ein Hochhaus denkbar ungeeigneten Palazzo-Vorbildes, indem er bereits beim Sockelbau eine Zäsur macht und den Übergang zu einer neuen Architektursprache herstellt (siehe **Abb. 197**, S. 456). So geht er im oberen Bereich des Sockels in außerordentlich feine, pilasterartige Wandfelder über, die als dünne Wandscheiben nach oben geführt werden, während er in den oberen Geschossen schließlich aus dem blockhaften Kubus des Baus erneut den Glaszylinder herausarbeitet, der die Basis für die darüber aufragende verglaste Pyramide bildet. Der Übergang von quadratischem Grundbau – also der klassischen Hochhausform – zu dem Glaszylinder geschieht durch ein sehr raffiniertes Spiel des Zurückweichens von Wandflächen. Durch das Sich-Auflösen und allmähliche Zurückstufen der umhüllenden Wände erhält der Zylinder die Möglichkeit, sich als primäre abschließende Form unterhalb der Pyramide abzuzeichnen und als solche in vollendeter Form durchzubrechen. Auf diese Weise wird schließlich auch die Hülle als Kulisse enttarnt.

⁷¹⁵ Vgl. hierzu Klotz 1987, hier insbes. S. 65–70.

⁷¹⁶ Zu beobachten lässt sich diese Vorgehensweise etwa an William Le Baron Jenney's *Fair Store* in Chicago von 1890. Siehe Abb. in Klotz 1987, S. 58.

Diese großen Primärformen von Pyramide, Rotunde und Kubus, die alle in irgendeiner Form monumentale Architektur in ihren Grundbedingungen visualisieren, werden nun nicht nur mit den Granitplatten instrumentiert, sondern auch mit einem Raster, das Jahns Bekenntnis zur Moderne ausdrückt. So greift er als Raster für die steinerne Fassade das berühmte Fenstermotiv des Architekten Sullivan auf, das dieser aus dem historischen Palladio-Motiv entwickelt und Ende des 19. Jahrhunderts in die Hochhausarchitektur von Chicago eingeführt hatte. Das Zitat des Chicago-Fensters kann als unmissverständliche Reminiszenz an die modernistischen Anklänge des Hochhauses in den USA aufgefasst werden, wo man versuchte, eine strenge moderne, abstrahierte Interpretation eines solchen historischen Fenstermotivs zu erzielen. Zugleich deuten die feinen Stahlstreben und Glas- und Brüstungselemente auf eine Hommage gegenüber Mies van der Rohe hin, etwa an die *Lake Shore Drive Apartments*. Details wie die Stahlstreben oben am Messeturm (siehe **Abb. 198**, S. 457) erinnern an die Doppel-T-Profile, wie sie Mies van der Rohe bevorzugt hat, die am Messeturm allerdings durchgehend gestaltet sind, wie auch die geöffnete Ecke als Zitat der »Mies-Ecken« gelten können, bei denen die vorgehängte Fassade die Eckstützen sichtbar macht.

Die Vielzahl von Anspielungen auf die Geschichte der Architektur, aber auch auf die Geschichte des Hochhauses und auf namhafte Architekten wie Oswald Mathias Ungers, Sullivan oder Mies van der Rohe – auch wenn er die reduzierte Ästhetik der Klassischen Moderne und das Hochhaus als aufrecht stehender Reckant hinter sich lässt –, weisen den Messeturm als hochkomplexe Architektur aus, die sich nicht nur aus der *Art Déco*-Architektur ableiten lässt, wie vielfach behauptet wird. Jahns Interesse gilt der Heraufbeschwörung von klassischen Monumentalarchitekturen aus der Geschichte der Architektur, aber auch berühmter Inkunabeln der Hochhaus-Architektur. Der Architekt demonstriert anschaulich, wie ein Hochhaus aus einem klassischen Sockel erwächst, und macht zugleich mit einem Augenzwinkern sichtbar, dass weder der quadratische Unterbau in der Lage ist, als Sockel zu dienen, noch die Granitfassade eine tragende Funktion besitzt. Hier wird erkennbar, dass Helmut Jahn das Hochhaus – in einer postmodernen, spielerischen Art und Weise – zu einem Sinnbild für die Architekturgeschichte und des modernen Hochhausbaus erklärt, und gleichzeitig versucht, das Hochhaus an die konkrete Geschichte des Ortes zurückzubinden.

Anders jedoch als die vorbildhaften Hochhäuser Chicagos und New Yorks und entgegen der auch in Frankfurt seit dem Ende der siebziger Jahre zunehmenden Erkenntnis, dass Büro- und Bankentürme auch städtebaulich integriert sein müssen und nicht nur als rein monofunktionale Gebäude konzipiert sein dürfen, sahen die Bauherren des Messeturms nur Büros vor und verhinderten eine ursprünglich von der Stadt geforderte Aussichtsplattform als öffentliche Zone auf dem Hochhaus, die den Bürgern zugänglich gewesen wäre.⁷¹⁷ Das Hochhaus ist heute – abgesehen von

717 Vgl. Schmal 1995, S. 116; vgl. auch Mannel 1998, S. 8.

der 10. Etage, die Konferenzräume für unterschiedliche Veranstaltungen beinhaltet – allein den Angestellten vorbehalten.⁷¹⁸

Mit der bildstarken Architektur des Messeturms hat der Architekt Helmut Jahn letztendlich nicht nur ein signifikantes Merkzeichen für die Skyline der Stadt Frankfurt geschaffen, sondern auch eines der vielschichtigsten postmodernen Hochhäuser in Deutschland. Die Abkehr von der bis dahin üblichen Hochhausgestaltung geschieht allein durch die Form des Punkthochhauses mit einer klassischen Gliederung und Turmspitze sowie mittels Verwendung sich durchdringender geometrischer Körper und Betonung einer ausgesuchten Materialität, die der Fassade eine differenzierte Struktur verleiht.

Es ist darüber hinaus deutlich geworden, dass der Begriff des *Art Déco* bei Jahns Messeturm nicht weiter, sondern vielmehr in die Irre führt und wenig erklärungs-fähig ist für die Architektur des Deutsch-Amerikaners. Vielmehr beschwört der Architekt mittels aus der Repräsentationsarchitektur entlehnter Formen große Vorbilder der Architekturgeschichte herauf, die sowohl aus der internationalen Bauhistorie als auch dem lokalen Umfeld entnommen sind. Bereits die Durchdringung geometrischer Körper wie die Materialität referieren auf die in unmittelbarer Umgebung befindlichen Gebäude Torhaus und Festhalle. Jahn geht jedoch noch einen Schritt weiter, wenn er seinen Bau mit Verwendung der Rotunde und Gestaltung des Eingangsbereiches als Triumphtor sowie Assoziationen an Rustika-Mauerwerk, in das übergreifende Thema der monumentalen Repräsentationsarchitektur einbindet und zugleich den lokalen Bezug mittels Turmspitze und den Frankfurter Bürgerhäusern entlehnten Giebelmotiven stärkt. Dass sein Gebäude dennoch keine Architektur im Sinne eines nachahmenden Historismus darstellt, zeigen die subtile Reminiszenz an die Anfänge der modernen Hochhausarchitektur und sein spielerischer, aber auch geistreicher Umgang mit diesem Vorbild.

Bis heute ist der Messeturm die städtebauliche Dominante in der Frankfurter Skyline, die zwar wie die Türme der Commerzbank und das DG-Hochhaus einen Solitär bildet, anders als diese Häuser aber nicht nur »das Image eines Wirtschaftsunternehmens« herausstreicht.⁷¹⁹ Der Messeturm kann daher als Vorreiter einer gänzlich neuen Hochhausgeneration betrachtet werden, die bis heute mit Bauten wie dem von Hans Kollhoff am Sachsenhäuser Mainufer entworfenen *Main Plaza* (1998–2002) als unverkennbar der Postmoderne verpflichtetes Gebäude weitergeführt wird.⁷²⁰

718 Der Messeturm entspricht außerdem nicht mehr den heutigen Bedürfnissen. Weder Grundriss noch Geschosshöhe eignen sich Peter C. Schmal zufolge für eine ausreichende Nutzbarkeit. Die technische Ausstattung sei zudem mittlerweile veraltet. Vgl. Schmal 2013, S. 16.

719 Jonak 1997, S. 63.

720 Das Gebäude setzt sich wie der Messeturm aus Sockel, Schaft und Krone zusammen und entnimmt seine Gestaltungsmerkmale ebenso der Renaissance- wie der *Art Déco*-Architektur. Es zitiert unter anderem das New Yorker *American Standard Building* von 1923.

Zusammenfassung: Messeturm und Torhaus als postmoderne Zeichen der Messe

Oswald Mathias Ungers und Helmut Jahn haben mit ihren Messebauten zwar zweifelsohne Solitäre entworfen, die scheinbar ohne sichtliche Verbindung zum Messegelände stehen. Beide Gebäude haben jedoch dazu beigetragen, dass aus einem unübersichtlichen Gelände mit funktionalen Flachbauten am Rande der Innenstadt ein stadträumlich und architektonisch qualitätvolles Areal entstanden ist. Anders als die Hochhausbauten der vorherigen Jahrzehnte reagieren die für die Messe entworfenen Hochhäuser mit einem Sockel auf die städtebauliche Umgebung. Den eher tristen Fassaden der älteren Hochhausgeneration setzen die Architekten ein Spiel mit geometrischen Elementen und mit unterschiedlichen Materialien entgegen, ebenso wie die Verwendung klassischer Formen von Repräsentationsarchitektur, die beim Torhaus anhand des monumentalen Triumphtor-Symbols und beim Messeturm ebenso in der torartigen Eingangssituation sowie in Form des gläsernen Zylinders und damit der Rotunde in Erscheinung tritt.

Die zeichenhaften Hochhausbauten von Ungers und Jahn als architektonische Merkzeichen der Messe haben auf diese Weise erheblich dazu beigetragen, dass das Ansehen der Bürotürme in Frankfurt gestiegen ist. Ganz im Sinne von Kevin Lynch, der Merkzeichen als wesentliche Elemente des Stadtbildes definierte, entwickeln sie ihre besondere Charakteristik über die klare Großform, die sich besonders gut einprägen lässt, die sich zugleich jedoch auch kontrastreich von der Umgebung abhebt und einen gewissen Reichtum an Detail und Material aufweist.⁷²¹ Auf diese Weise entsteht eine einprägsame Bildhaftigkeit, die über die Evokation historisch relevanter Vorbilder und Erinnerungen an lokalhistorische Identitätsträger eine zusätzliche Erweiterung erfährt.

Anhaltende Modernisierungen und Erweiterungen der Messe zeugen auch heute noch von der besonderen Stellung einer innovativen Architektur, die zwar nichts von ihrer Qualität eingebüßt hat, doch kaum noch etwas von der starken Symbolhaftigkeit und dem Geschichtsbezug der beiden postmodernen Hochhaustürme von Ungers und Jahn erkennen lässt. Das Frankfurter Architektenbüro *KSP Jürgen Engel* realisierte im Jahr 2001 das neue Messeforum als transparenten Glasbau westlich der Festhalle. Im selben Jahr feierte die Messe die Fertigstellung der von Nicholas Grimshaw als Stahl-Glas-Konstruktion entworfenen Halle 3, die als modernste Halle Europas und neues architektonisches Wahrzeichen der Messe gilt. Das mit markantem, wellenförmigem Dach versehene Hallengebäude befindet sich direkt hinter dem zeichenhaften Messeturm von Helmut Jahn im Zentrum des Messegeländes.⁷²² 2009 nahmen die gleichfalls mit transparenten Glasfassaden ausgestatteten Bauten der neuen Messehalle 11 und des sogenannten Portalhauses von dem Berliner Büro *Hascher Jehle* ihren Betrieb auf. 2018 eröffnete schließlich auf dem westlichen Teil

⁷²¹ Vgl. Lynch 1965, S. 120–121.

⁷²² Vgl. Alexander 2001, S. 53.

des Messegeländes die nach Entwürfen des Aachener Büros *Kadawittfeld* gebaute Halle 12 – ein kompakter Quader mit Glas-Aluminium-Fassade, der an dieser Stelle vorerst den Abschluss der baulichen Entwicklung bilden soll. Die Planungen für weitere Ausstellungshallen und Gebäude reichen bis in das Jahr 2020.

5 Ausblick und Zusammenfassung

Mit der vorliegenden Arbeit sollte der Versuch unternommen werden, anhand von ausgewählten Frankfurter Bauten der achtziger und neunziger Jahre, Perspektiven der lang vernachlässigten postmodernen Architektur aufzuzeigen und deren Bedeutung sowohl im Hinblick auf ihre identitätsstiftenden Fähigkeiten als auch im aktuellen städtebaulichen Kontext zu begründen.

Als Stadt, die in den sechziger Jahren geradezu zum Inbegriff eines verfehlten Städtebaus geworden war, eignete sich Frankfurt in hohem Maße für die Umsetzung der Ideen der Postmoderne, die eine erneut an ästhetischen Maßstäben orientierte und die Historie der Stadt berücksichtigende Architektur versprachen. Mit der Hinwendung zu einer bereits zu diesem Zeitpunkt, nicht nur unter Architekturkritikern, sondern auch unter bundesdeutschen Architekten, stark umstrittenen Architekturströmung sollte Frankfurt wieder zu einem identitätsstiftenden Stadtbild zurückfinden. Die Architektur, die in diesem Zuge von sowohl national als auch international bekannten Architekten in der Altstadt, am Museumsufer sowie auf dem Messegelände verwirklicht wurde, hatte bisher jedoch weder eine Betrachtung unter Berücksichtigung von identitätsstiftenden und ästhetischen Qualitäten noch aus der heutigen Perspektive erfahren. Ausschlaggebend dafür ist in erster Linie die Tatsache, dass die Postmoderne im Frankfurt der achtziger Jahre durch eine außerordentliche Polemik begleitet wurde, die von Beginn an nahezu jegliche positive Rezeption dieser neu entstehenden Architektur im Keim erstickte. Dass die unter dem Begriff der »Postmoderne« subsumierte Architektur dieser Jahre jedoch durchaus einer näheren und ernsthaften Betrachtung wert ist, zeigen die Qualitäten, welche die Architekten in Abkehr vom dominierenden Funktionalismus der Nachkriegszeit hervorgebracht haben. In den beiden Nachkriegsjahrzehnten war zunächst vor allem dem Wiederaufbau nach dem Prinzip der aufgelockerten Stadtlandschaft Rechnung getragen worden, dem im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs ab den fünfziger Jahren eine zunehmende Verdichtung der Stadtstruktur gefolgt war. Nachdem der Wunsch nach Urbanität jedoch zumeist weder in den Innenstädten noch in den neu entstehenden Großsiedlungen und Trabantenstädten erfüllt werden konnte, fanden mit der Postmoderne andere Werte Eingang in Architektur und Städtebau.

Die Postmoderne erkannte nicht nur den städtebaulichen Kontext und die Umgebung wieder an, auch Baugeschichte und Bautradition wurden nicht länger ignoriert, sondern dienten als Quelle der Inspiration, die auf spielerische Weise von den

Architekten weiterentwickelt wurde. Man akzeptierte die vorhandene Stadt wieder – ohne Nostalgie, auch wenn diese zu einer der maßgeblichen Vorwürfe an die Postmoderne erhoben wurde. Die oftmals unreflektierte Architektur der Epigonen hinterließ nicht zuletzt aufgrund der inflationären Verwendung von Architektur-Zitaten einen bitteren Beigeschmack der als »Postmoderne« bezeichneten Epoche, der bis heute nachwirkt. Die großen Errungenschaften der Postmoderne auf dem Gebiet des Städtebaus und die von ihr beförderte Wiederentdeckung des historischen Kontexts spiegeln sich allerdings in den oft bemüht historisierenden Ornamenten und der Verwendung einer gelegentlich zu bunten Farbigkeit jener Bauten kaum wider.

Unter solchen Vorzeichen vergaß man schnell, dass die Amerikaner Robert Venturi und Charles Moore, aber auch europäische Architekten wie Aldo Rossi und Rob Krier, gleichfalls andere substanzielle Werte in die Architektur eingebracht hatten, die bis heute von Bedeutung sind und ohne die die Postmoderne nicht in diesem Ausmaße denkbar wäre. Sie schrieben sowohl der lokalen, geschichtlichen und topografischen Kontextualisierung von Bauten als auch der identitätsstiftenden Fähigkeit der Architektur, die man über eine auf den Menschen und seine alltägliche Umwelt bezogene Gestaltung zu erreichen gedachte, wieder Bedeutung zu. Die Suche nach neuen narrativen Bildern sollte die Vielschichtigkeit der modernen Architektursprache wieder zum Ausdruck bringen und der Architektur erneut einen erzählerischen Charakter verleihen. Nach der langen Phase des Dogmas einer funktionalistischen Architektur fungierten Gebäude nun wieder als Bedeutungsträger, die im Sinne des Klotzschens Pluralismus vielerlei Deutungsmöglichkeiten zuließen, auch sinnliche Qualitäten entfalten durften und historische Zitate zu einem erneut akzeptierten Mittel der Architektursprache erhoben. Dass man dieser neuen, nicht mehr dem Funktionalismus verpflichteten Architektur mit einem übergeordneten, vereinheitlichenden Begriff wie Postmoderne jedoch nicht gerecht wird, bestätigt die Vielfalt und die Individualität der Bauten, welche die Architekten dieser beiden Jahrzehnte hervorgebracht haben.

Das wohl eindrucksvollste Beispiel jener vielfältigen Baukultur der Postmoderne weist die Stadt Frankfurt auf. In keiner anderen deutschen Stadt wurden die aus Amerika stammenden Ideen einer neuen, geschichtsbewussten Architektur so konsequent und in dieser Dichte umgesetzt. Mit Hilfe der Postmoderne gelang es der Mainmetropole, eine identitätsstiftende Architektur hervorzubringen, die unter Berücksichtigung der historischen und individuellen städtebaulichen Gegebenheiten erneut ästhetisch-gestalterische Qualitäten und Bedürfnisse der Betrachter und Nutzer ins Blickfeld rückte. Sie trug damit erheblich zur Schaffung eines neuen Stadtbildes bei, das bis heute für Frankfurt prägend ist. Darüber hinaus trug die Neuorientierung der Politik dazu bei, einen Imagewandel der Stadt herbeizuführen, der letztlich auch aus der umfassenden Ausschreibung von offenen Wettbewerben resultierte, die nicht nur eine hohe Architekturqualität garantierte, sondern den Frankfurter Projekten auch internationale Aufmerksamkeit bescherte. Es entstanden von national und international anerkannten Architekten entworfene Neubau-

ten, die sich zwar unter Einsatz moderner Materialien und Konstruktionsweisen auf die Errungenschaften der Moderne beziehen, die jedoch ein zusätzliches Augenmerk auf den städtebaulichen und historischen Kontext des Ortes legen und Rücksicht auf die ehemalige sowie vorhandene Bebauung nehmen. Architekten und Stadtplaner versuchten, über vielfältige architektonische und räumlich-gestalterische Mittel das urbane Umfeld miteinzubeziehen und einen Bezug zum Ort herzustellen. Es wurden neue gestalterische Potenziale entwickelt, die stets auch Auswirkungen auf die Identität der jeweiligen Institutionen hatten. Die Analyse jener postmodernen Qualitäten anhand von Fallstudien hat gezeigt, welche unterschiedlichen Strategien die Architekten hinsichtlich einer kritischen Reflexion der Moderne verfolgten. Letztlich zeichnen sich alle Projekte dadurch aus, dass sie äußerst spezielle Entwürfe darstellen, die Lösungen für eine individuelle architektonische Aufgabenstellung innerhalb eines spezifischen Kontextes bieten.

Die Bauten, die im Zuge der Wiederbebauung des Dom-Römerberg-Bereiches Anfang der achtziger Jahre sowie in seiner unmittelbaren Umgebung errichtet wurden, legen Zeugnis davon ab, auf welcher unterschiedlichen Weise eine Anknüpfung an den historischen Kontext erfolgen kann – auch wenn diese sich nicht mehr an einem vorhandenen, alten Baubestand orientieren, sondern nur noch über Erinnerungen an die Geschichte und die Topografie des Ortes manifestieren kann. Vor dem Hintergrund der historischen Ausgangssituation und der spezifischen Bedingungen am jeweiligen Ort sowie der entsprechenden Anforderungen an die Architektur konnte gezeigt werden, dass es sich bei all jenen Projekten um reflektiertes Bauen im historischen Kontext handelt, die zudem einen entscheidenden Beitrag für die Stadtreparatur der Altstadt leisten.

Einen besonderen Stellenwert nimmt dabei der Dom-Römerberg-Bereich ein, dem man nicht nur mittels der bis heute charakteristischen, historisierenden Ostzeile am Römerberg ein neues Gesicht verlieh, sondern der auch durch die Kunsthalle Schirn und die Häuserzeile an der Saalgasse einer postmodernen Neugestaltung unterzogen wurde. Anhand des durch Schirn und Saalgasse realisierten Aufbaukonzeptes wurde in der Frankfurter Altstadt beispielhaft vorgeführt, wie es mit architektonischen Mitteln und durch einen reflektierten Rückgriff auf historische Bautypologien gelingen kann, aus einer städtebaulichen Brache einen räumlich ansprechenden und identitätsstiftenden Ort zu schaffen. Die Strategie postmoderner Gestaltung beruht hier im Wesentlichen auf der Schaffung einer Architektur, die sowohl in der Lage ist, an die Historie anzuknüpfen, als auch die gegenwärtige städtebauliche Situation wieder in Einklang zu bringen. So hat sich gezeigt, dass die bauliche Gestaltung im Wesentlichen auf dem Versuch basiert, mittels historischer Bezüge und der Wiederaufnahme der seit dem Mittelalter prägenden Gassenstruktur, Tradition und Erinnerungen an diesem Ort wieder sichtbar zu machen und die zerstörte Altstadt auf diese Weise mit postmodernen Mitteln zu vergegenwärtigen. Insbesondere der Schirn gelingt es dabei dank ihrer raumstrukturierenden Kraft, auch an die gegenwärtige Situation der Bebauung aus unterschiedlichen Zeitschichten anzuknüpfen und die heterogenen Elemente des Ortes in einen neuen Kontext

zu überführen. Die Saalgasse hingegen bleibt ein aufschlussreiches Projekt für eine Architekturauffassung, welche die Geschichte des Ortes zum Ausgangspunkt aller Überlegungen machte und die bis heute für das Bauen im innerstädtischen Kontext von Bedeutung ist. Die Häuserzeile steht nicht nur exemplarisch für die damalige Auseinandersetzung um den Wiederaufbau der Altstadt, sondern versinnbildlicht zugleich das Ringen um angemessene Formen innerstädtischen Wohnens, die hier zu einer außergewöhnlichen Vielfalt formaler Einfälle führte.

Anhand des Museums für Moderne Kunst, das gemeinsam mit der Schirn den Kern des kulturellen Gefüges in der Altstadt bildet, wurde dagegen der Umgang mit zeitgenössischer Architektur im unmittelbaren Bereich des Dombezirks und an einer bedeutenden Schnittstelle der Frankfurter Innenstadt verdeutlicht. Hier konnte gezeigt werden, dass sich die architektonische Form in erster Linie aus der Lage im unmittelbaren Bereich des Dombezirks an einem bedeutsamen Punkt der historischen Altstadt entwickelt. Angesichts der machtvollen Geste des sogenannten Frankfurter Doms hat der Architekt Hans Hollein einen solitärhaften und repräsentativen Museumsbau entwickelt, dessen Ausdrucksgehalt sowohl die öffentliche Funktion als auch diejenige als Ausstellungshaus in den Mittelpunkt stellt. Der Architekt erhob demnach den Inhalt des Gebäudes sowie seinen besonderen Standort an einer zentralen Schnittstelle der Altstadt zur Grundlage seines Entwurfs.

Anhand des Börneplatzes wiederum und des dort realisierten ehemaligen Kunstenzentrums der Stadtwerke konnte der Umgang mit Architektur an einem historisch bedeutsamen Ort der jüdischen Geschichte in Frankfurt exemplarisch veranschaulicht werden. Das von Ernst Gisel entworfene Gebäude rückt durch seine individuelle architektonische Gestaltung die Erinnerungen an vergangene, teilweise nicht mehr sichtbare historische Stadtstrukturen ins Bewusstsein und definiert den Börneplatz als städtebaulich kaum fassbaren Raum durch eine angemessene platzräumliche Gestaltung wieder als Ort und als Identitätsträger für die Stadt Frankfurt.

Angesichts der überaus vielfältigen Architektur, welche die Postmoderne hervorgebracht hat, überrascht es nicht, dass im Laufe der achtziger Jahre ebenso äußerst vielschichtige Gebäude entlang des sogenannten Museumsufers in Frankfurt zu beiden Seiten des Mains entstanden sind. Trotz aller Individualität und spezifischen Erfordernissen der jeweiligen Bauaufgabe beruhen sie doch oftmals auf denselben Prinzipien einer der Historie und dem unmittelbaren *Genius loci* verpflichteten Architektur, die immer wieder auch auf dieselben Vorbilder und Ikonen der Architekturgeschichte rekurrieren. Die in der Postmoderne aufkommende erneute Wertschätzung von überlieferten architektonischen und städtebaulichen Strukturen fand am Museumsufer ihren Widerhall in dem konsequenten Versuch, die für die Identität des Stadtbildes unentbehrlichen Villen am Mainufer zu erhalten. Die vor diesem Hintergrund errichteten Neu- und Erweiterungsbauten sind damit wichtige Gegenthesen zum Funktionalismus der Nachkriegsmoderne, der städtebauliche Gesichtspunkte oft völlig außer Acht ließ. Dabei treten zwar unterschied-

liche Architekturauffassungen zu Tage, doch sind alle Neubauten des Museumsufers ernsthafte Auseinandersetzungen mit dem Ort und mit den darin bereits vorhandenen Architekturen. Insbesondere an den Gebäuden, die im Zusammenhang mit dem Museumsufer entstanden sind, lassen sich zum Teil gegensätzlichen Strömungen der Postmoderne ablesen, da sie zugleich der jeweiligen Architekturhaltung entsprechen. All diese Neu- und Erweiterungsbauten thematisieren jedoch das zentrale Verhältnis von historischer Baugestalt zu neuer Architektur.

Das Deutsche Film- und Architekturmuseum sowie das Jüdische Museum und das Ikonenmuseum veranschaulichen exemplarisch, wie sich der Umgang mit dem historischen Bestand über die Anwendung des Haus-im-Haus-Prinzips gestaltet, dem die raffinierte Gestaltung eines entkernten historischen Gebäudes zugrunde liegt und das mehr oder weniger rigoros mit der Altbausubstanz verfährt. Während beim Filmmuseum und beim DAM die vollständige Entkernung des Altbaus erfolgte, wurden beim Jüdischen Museum und Ikonenmuseum deutlich behutsamere Eingriffe vorgenommen. Die Architekten Helge Bofinger und Oswald Mathias Ungers machten sich die Entkernung der historischen Villa jeweils zunutze, um im Inneren das eigens erdachte architektonische Konzept umzusetzen. Während Ungers die Idee der symbolischen Übertragung von Architektur in Form einer »Urhütte« zum Identitätsträger für ein der Architektur dienendes Museum machte, erhob Bofinger den gedrehten Turm als Rotationselement und den Kinoeingang zu den entscheidenden architektonischen Merkmalen für die Identität des Filmmuseums. Trotz der Umgestaltung im Inneren blieb bei allen Museen jedoch das für den jeweiligen Ort identitätsstiftende Erscheinungsbild des Altbaus weitgehend erhalten, sodass das Mainufer noch heute von seiner historischen Bebauung aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts zeugt.

Die Architekten der Erweiterungsbauten für das Liebieghaus sowie für das Museum für Vor- und Frühgeschichte und das Städel Museum hingegen erreichten einen vollständigen Erhalt des historischen Vorgängerbaus und mittels eines anpassenden Neubaus eine abstrakte Annäherung an das Bestehende. Das Büro Scheffler + Warschauer hat den bestehenden Bau des Liebieghauses mit einer zurückhaltenden Erweiterung versehen, die sich stark an den baulichen Gegebenheiten des Ortes orientiert. Indem sie durch abstrahierende Verweise immer wieder Rückbezüge zwischen Alt und Neu herstellen, ist es ihnen gelungen, ein raffiniertes und zugleich harmonisches Gleichgewicht zwischen Alt- und Neubau zu erzeugen. Auch Kleihues' Erweiterungsbau für das damals sogenannte Museum für Vor- und Frühgeschichte fügt sich behutsam in sein historisches Umfeld ein, doch zeugt eine individuelle Architektursprache, die sowohl Vorbilder des 19. Jahrhunderts als auch der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts heraufbeschwört, noch deutlicher von seiner Zeitgenossenschaft. Die von Gustav Peichl errichtete Städel-Erweiterung, die weniger über eine historisierende Formensprache als über abstrakte Merkmale wie Proportionierung und Maßstäblichkeit der Architektur versucht, eine Verbindung zum Bestehenden einzugehen, tritt dagegen noch heute als selbstbewusster Solitärbau in Erscheinung.

Das ehemalige Museum für Kunsthandwerk sowie das Postmuseum, deren Neubauten mit den vorhandenen historischen Villen im unmittelbaren städtebaulichen Umfeld in einen Dialog treten, bieten dagegen unterschiedliche Herangehensweisen an das Thema des additiven Anbaus an denkmalgeschützte Bausubstanz. Beide verdeutlichen, wie mittels einer an der Postmoderne orientierten Formensprache, auf individuelle Weise Bezüge zur Geschichte des Ortes und seiner baulichen Elemente hergestellt werden können. Richard Meier hat dabei mehr als alle anderen Architekten die topografischen Begebenheiten des Ortes zur Grundlage seiner architektonischen Überlegungen gemacht. Der Bezug zu der ansonsten freistehenden historischen Villa gelingt dem Architekten – ebenso wie es Peichl demonstriert – durch eine außerordentlich abstrakte Architektursprache, die sich in erster Linie über Maßstäblichkeit, Farbigkeit sowie Bezüge zum Grundrissraster definiert und die nicht sogleich ins Auge fällt, aber dennoch den Altbestand zum zentralen Ausgangspunkt macht. Der Neubau von Behnisch für das damals sogenannte Postmuseum erhebt dagegen weniger den Altbestand als den eigentlichen Inhalt des Museums zum Ausgangspunkt der Architektur. Zwar nimmt er auf das Bestehende Rücksicht, indem er sich gegenüber der Villa in seiner Baumasse zurücknimmt und den Baumbestand zum integralen Bestandteil des Gebäudes macht, doch fungiert die Architektur hier vielmehr als Zeichenträger eines der Bundespost gewidmeten Museums, das deren Leitthemen wie Kommunikation und Transparenz in gebaute Architektur überträgt. Es zeigt sich insbesondere an den Museumsbauten, dass die Aufnahme postmodernen Gestaltungspotenzials vor allem dazu beitrug, über eine *bildhafte* Architektursprache und in Abgrenzung zu einer rein auf ihren Nützlichkeitswert ausgerichteten Architektur eine bauliche Identität zu schaffen, die den eigentlichen Inhalt und die Aufgabe des Museums anschaulich zu vermitteln imstande ist.

Auch bei der Errichtung von Bank- und Bürogebäuden und dem Ausbau der Messe wurde anders als bei den in den Jahren zuvor errichteten Zweckbauten mehr Wert auf ästhetische Qualitäten gelegt. Die Architekten des Messegeländes haben demnach ebenso versucht, mit vielschichtigen Bauten der Forderung nach einer identitätsstiftenden und zugleich anspruchsvollen Architektur zu entsprechen. Mehr noch als bei den Bauten des Museumsufers und der Altstadt, unterlagen die hier Anfang der achtziger Jahre zu realisierenden Gebäude jedoch dem Repräsentationsbedürfnis eines prestigeträchtigen Unternehmens. Die Umsetzung einer solchen Architektur, die als Identitätsträger der Messe Frankfurt dienen sollte, haben Ungers und Jahn exemplarisch anhand der auf dem Messegelände errichteten Hochhäuser gezeigt. Dabei haben beide Architekten versucht, mittels Verwendung bedeutender Formen aus der Architekturgeschichte, die gleichzeitig an die lokale Architektur anknüpfen, sowie Verfremdung derselben, dem Repräsentationsbedürfnis eines traditionsreichen Unternehmens gerecht zu werden, das unmittelbar mit der Historie und der Identität der Stadt Frankfurt verbunden ist.

Bei der Landeszentralbank legte man ebenfalls Wert auf eine differenzierte sowie repräsentative Gestaltung. Die Beschäftigung mit diesem Bau wäre – wie ein-

gangs bereits erwähnt – insbesondere aufgrund seiner einfühlsamen Eingliederung in das historische Bahnhofsviertel, die jeglichen Gewohnheiten der umgebenden Bankentürme widerspricht, lohnenswert. Gemeinsam mit den Architekten Berghof, Landes, Rang schufen Jochem Jourdan und Bernhard Müller eine Insel im Bankenquartier, die mit dem großen von einem Arkadengang gesäumten Innenhof noch heute als Vorbild für eine auf den Nutzer ausgerichtete und dennoch gestalterisch wertvolle Bürolandschaft dient.

Der Umgang mit Architektur, wie er von postmodernen Architekten praktiziert wurde, die Wiedergewinnung des historischen Kontextes, die Wertschätzung von geschichtlichen und örtlichen Bedingungen, auch unter Berücksichtigung all ihrer Brüche und Spannungen, dies sind Erkenntnisse, die noch heute von Belang sind und einen Ansatz bieten, wie man mit Architektur in unseren Städten umgehen kann und sollte. In Anbetracht der zahlreichen in den letzten Jahren entstandenen Gebäude, die ebenfalls wieder mit historischen Zitaten spielen und wieder narrative Elemente sowie eine gewisse Ironie zulassen, muss man davon ausgehen, dass aus der heutigen Perspektive die in den siebziger Jahren aufkommenden Ideen der Postmoderne nahezu unbemerkt wieder zurück in die zeitgenössische Architektur gefunden haben. So wirken die Themen und Strategien, die in der Architektur der siebziger und achtziger Jahre gesetzt wurden, bis heute fort, wenn sich auch die Herangehensweisen verändert haben. Mit Blick auf die assoziationsreiche Postmoderne folgen die heutigen Architekten einer Architektur, die sich in erster Linie über Proportionen, Materialästhetik, aber auch über Zitate von Einzelelementen, die zum Teil verfremdet werden, ausdrückt. Dass in diesem Zusammenhang auch die von der Postmoderne als legitimes Mittel eingeführte Ironie oder das lang verpönte Ornament, das nun jedoch als technisch innovatives Detail eingesetzt wird,¹ eine Rolle spielen, davon zeugen nicht nur Bauten des Londoner Büros *FAT Architecture*, die mit ihrem *House for Essex* ein unkonventionelles Ferienhaus mit bunter Keramikfassade entworfen haben, sondern auch Projekte von Avenier Cornejo oder Ameller Dubois in Paris.²

1 Als Beispiele führt Ursula Seibold-Bultmann in einem Artikel der *Neuen Zürcher Zeitung* etwa die Backsteinfassade des Erweiterungsbaus der *Tate Modern* von Herzog & de Meuron an sowie das Dach des Louvre-Ablegers in Abu Dhabi von Jean Nouvel, dessen ornamentales Fenstergittermotiv an arabische Baukunst erinnert. Aber auch die Bauten der Schweizer Büros Christ & Gantenbein oder Bearth & Deplazes zeigen durch den Einsatz innovativer Konstruktionsmethoden neuartige Fassadenmuster und -ornamente, die ein bildhaftes Denken verraten. Vgl. Seibold-Bultmann 2016.

2 Die Architekten Christelle Avenier und Miguel Cornejo haben u. a. im Stadtteil Batignolles ein Wohnhochhaus entworfen, bei dem sie ein aus dem *Art Déco* entlehntes Motiv in verschiedenen Materialien als Ornament umsetzen. Das Pariser Büro Ameller Dubois hat hingegen mit der neuen Polizeistation in Les Mureaux versucht, mittels Ornamentfassade eine Suggestion von Leichtigkeit und Transparenz zu schaffen, die vor allem dem Image der Polizei Rechnung tragen soll. Unzählige Beispiele des Münchener Büros Hild und K zeigen hingegen das Bestreben, bekannte Elemente und Materialien neu zu interpretieren, um prägnante und identitätsbildende Fassaden zu schaffen.

Vor dem Hintergrund der noch immer anhaltenden Rekonstruktionswelle in Deutschland mit ihrem wohl paradigmatischsten Beispiel in Frankfurt am Main müssen die Bedeutung und die Errungenschaften der postmodernen Architektur umso deutlicher hervorgehoben werden. Die neue Altstadtbebauung in Frankfurt, die 2018 endgültig fertiggestellt wurde, ist Beispiel dafür, dass diese Ideen zwar weiter tradiert werden, dass jedoch noch immer ein Authentizität vortäuschendes Rekonstruktionskonzept sowie der aktuell gleichfalls beliebte Trend zur Monotonie einer puristisch-modernen Architektur die Vormacht in der Stadtplanung besitzen. Auch wenn in Frankfurt mittlerweile Stimmen laut werden, im Anschluss an das Dom-Römer-Projekt weitere längst vergangene, historische Gebäude zu rekonstruieren – etwa das Schauspielhaus oder die Paulskirche, die als ein Schlüsselbau der Nachkriegsarchitektur bezeichnet werden kann –, so ist nicht davon auszugehen, dass sich die Frankfurter Stadtplanung in den kommenden Jahren auf ähnlich kostenintensive Projekte einlassen wird – zumal die beiden genannten Objekte im Gegensatz zu den einstigen Alstadthäusern noch existieren und funktionierende Bauten darstellen.

Während mit der Saalgasse in den achtziger Jahren mit zeitgenössischen Mitteln und zum Teil äußerst abstrahierten Formen der Versuch unternommen wurde, die historische Altstadt wieder in Erinnerung zu rufen, wurden bei dem 2018 abgeschlossenen Dom-Römer-Projekt 15 Häuser mit modernen Bautechniken rekonstruiert. Dabei wurden Gebäude aus verschiedenen Epochen wie die *Goldene Waage* wiederaufgebaut, um die unterschiedlichen Baustile der früheren Frankfurter Altstadt abzubilden. Geschmückt sind sie mit Architekturspolien, die die vermeintliche Authentizität der Häuser bezeugen sollen, zum Teil jedoch willkürlich an den wiederaufgebauten Häusern angebracht wurden.³ Dass hier eine aktive Umdeutung der Geschichte stattfindet, müsste zumindest deutlicher kommuniziert werden – wenn ihr schon auf architektonischer Ebene nicht Ausdruck verliehen wird. Als authentische Zeugnisse des zerstörten mittelalterlichen Stadtkerns, dessen Bild in erster Linie durch die neuzeitliche Bebauung geprägt war, können die sogenannten Rekonstruktionen, die zudem auf Stahlbeton aufgebaut sind, jedenfalls nicht dienen. Die übrigen 20 Häuser, die im Rahmen des Projektes entstanden sind, sind auf historischen Grundrissen errichtete Neubauten. Sie sollen zwar als zeitgenössische Architektur wahrgenommen werden, unterlagen jedoch einer strikten Gestaltungssatzung, die charakteristische Stilelemente der Altstadt vorschreibt. So sollten die Häuser etwa mit stehenden Fensterformaten versehen werden, die Erdgeschosse aus rotem Mainsandstein sein und die steilen Giebeldächer mit Schiefer gedeckt werden. Hat die Saalgasse bei nahezu völlig uneingeschränkter Gestaltungsfreiheit manch kuriose Architektur hervorgebracht, so sind hier doch auch Gebäude entstanden, die noch immer als gelungene Neuinterpretation eines

3 Eine kritische Beurteilung der »neuen« Frankfurter Altstadt sowie weiterer Rekonstruktionsprojekte im Hinblick auf den Begriff der Authentizität findet sich u. a. bei Gerhard Vinken. Vgl. Vinken 2016; vgl. auch Vinken 2018.

Frankfurter Altstadthauses gelten können. Auch wenn der Vergleich mit der postmodernen Häuserzeile naheliegt: Die vor allem auf touristischen Bedarf fokussierte »neue« Altstadt ist trotz ihrer historisierenden Neubauten keine *Saalgasse 2.0*, wie Peter Cachola Schmal behauptet hat.⁴ Schmal weist zwar auf das unterschiedliche Planungsverfahren der beiden Projekte hin, aber der wesentliche Grund, dass die Saalgasse *nicht* als »Blaupause« dienen kann, ist die Tatsache, dass im Falle der »neuen« Altstadt strenge Auflagen im Hinblick auf Maßstäblichkeit und Kubatur, Typologie und Materialität galten, welche die moderne Formensprache »buchstäblich zähmen«⁵ sollten, und nur wenige eigenständige Lösungen entwickelt werden konnten.⁶

Mit einem solchen Vorgehen, wie man es angesichts des Frankfurter Rekonstruktionsvorhabens praktizierte, wird nicht etwa der zentrale Bezugsort der Identität Frankfurts zurückgewonnen, sondern es wird vielmehr das Bild einer Altstadt erzeugt, das aufgrund der veränderten topografischen und städtebaulichen Gegebenheiten – durch das Gebäudeensemble der Schirn, den sog. Archäologischen Garten sowie den hier gelegenen U-Bahn-Zugängen- und Rampen – gar nicht mehr authentisch sein kann. Das Problem liegt dabei vor allem in der Kluft zwischen dem vermittelten Bild und dem Wunsch einer angeblichen Altstadtidylle, wie sie vor der Kriegszerstörung bestanden haben soll, und den tatsächlichen (historischen) Gegebenheiten. Anders als die Neubebauung des Dom-Römerberg-Bereiches in den achtziger Jahren, die mit der Schirn und der Saalgasse neue Maßstäbe setzte, zielt die neue Bebauung auf eine Wiederherstellung des seit Jahrzehnten immer wieder überformten Stadtgrundrisses – ohne dies jedoch zu thematisieren und unter Ausblendung von mehreren Jahrhunderten Stadtgeschichte. Die neuen Altstadthäuser ignorieren geradezu die nun seit fast dreißig Jahren bestehenden baulichen Gegebenheiten an diesem Ort. Durch die Dichte ihrer Bebauung zerstören sie nicht nur die von der Schirn geschaffenen Sichtbezüge zum einst vor dem Dom gelegenen Archäologischen Garten sowie die platzartigen Räume vor der Rotunde und dem Arkadenhaus, sondern haben bereits vor Baubeginn mit dem Abriss des sogenannten Tisches für die Beseitigung zentraler Elemente der postmodernen Bebauung gesorgt.

Angesichts solcher Verfahren rücken die Strategien der Postmoderne wieder in den Mittelpunkt einer legitimen zeitgemäßen Architektur. Mit ihrem symbol- und bildhaften Charakter ist sie in der Lage, über eine zeitgenössische Architektursprache und mittels (mehr oder weniger) subtil abstrahierter historischer Zitate, Erinnerungen an vergangene Typologien und Formen zu wecken – ohne jedoch die vorhandenen Strukturen in ihrer Heterogenität zu vernachlässigen. Manche der

4 Vgl. Schmal 2013, S. 17.

5 Vinken 2013, S. 127.

6 Auch wenn die meisten dieser Neubauten banal wirken, so gibt es doch auch Architekten, die die Gestaltungsrichtlinien kritisch und zugleich souverän interpretiert haben, etwa das Basler Büro Morger und Dettli, deren Haus am Markt 30 sich durch eine klar gegliederte Fassade mit feinen Abstufungen des historischen Vorbildes auszeichnet.

im Frankfurt der achtziger Jahre errichteten postmodernen Gebäude wirken heute in mancher Hinsicht überholt, doch bieten viele dieser Bauten noch immer geeignete Ansätze, mit Architektur in einem vorgegebenen Kontext der Stadt in einer gleichermaßen reflektierten wie assoziativen Weise umzugehen. Diesen Weg weiter zu verfolgen, wäre gerade in einer Stadt wie Frankfurt angebracht – einer Stadt, die nicht nur, was die Rekonstruktion der Altstadt, sondern auch was die Planung neuer Stadtviertel, etwa das Europaviertel,⁷ anbelangt, eine zunehmende Homogenisierung in Architektur und Städtebau verfolgt. Das für das Stadtbild von Frankfurt so kennzeichnende bauliche Erbe der Postmoderne sollte dabei nicht zerstört werden – wie es bereits bei Filmmuseum und Jüdischem Museum sowie Teilen der Schirn geschehen ist –, sondern als Anregung dienen für einen erneuten erzählerischen und identitätsstiftenden Umgang mit Architektur.

7 Das neue Stadtviertel in unmittelbarer Nachbarschaft zum Messegelände, das seit 2005 auf dem Gelände des ehemaligen Güterbahnhofs entsteht, ist vor allem aufgrund der Gleichförmigkeit seiner Bebauung und der fehlenden städtischen Urbanität in die Kritik geraten.

6 Quellen- und Literaturverzeichnis

Ungedruckte Quellen

Koblenz, Bundesarchiv [BArch]

- B 257/39830 (Bundesministerium für das Post- und Fernmeldewesen/Erweiterungsbau des Bundespostmuseums, 1955–1984)
- B 257/55040 (Bundesministerium für das Post- und Fernmeldewesen/Postmuseum Projektgruppe, Bd. 2, 1979–1984)
- B 257/55041 (Bundesministerium für das Post- und Fernmeldewesen/Postmuseum Projektgruppe, Bd. 3, 1982–1986).

Zürich, ETH/Institut für Geschichte und Theorie der Architektur [gta Archiv]

- Vorlass Ernst Gisel, 140-0224A, 140-0224B, 140-0224C

Frankfurt a. M., Deutsches Architekturmuseum, Archiv [DAM]

- Inv. Nr. 029-003-000 (Filmmuseum)
- Inv. Nr. 139-004-000 (Jüdisches Museum)

Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte [ISG]

- Büro Stadtrat Küppers
- Grünflächenamt
- Kulturamt
- S3 (Sammlung Ortsgeschichte)
- S6b-38 (PIA-Sammlung)
- S8 (Kartensammlung)

Wiesbaden, Landesamt für Denkmalpflege Hessen [LfDH]

- Museumsufer, Schaumainkai 43, Architekturmuseum, Frankfurt a. M.
- Museumsufer, Zeitungsausschnitte, Bd. 1 und 2, Frankfurt.

Institut für Demoskopie Allensbach [IfD]

- 2682-1, 2682-2, 2682-4 (Das Image der Stadt Frankfurt, Ergebnisse einer Repräsentativ-Befragung bei Einwohnern der Stadt Frankfurt, 30. März 1980)

Literatur

Abs 1990

Hermann Josef Abs, Städel. Der Museums-Erweiterungsbau von Gustav Peichl, Salzburg [u. a.] 1990.

Adrian 1973

Hanns Adrian, Sachzwang und Demokratie, in: *Baumeister*, H. 9, 1973, S. 1144–1145.

Åhlberg 2000

Lars-Olof Åhlberg, Der Begriff des Postmodernismus in der Architektur, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Nr. 45, 2000, S. 293–303.

Albrecht-Heider 2013

Christoph Albrecht-Heider, Haus um Haus, in: *Frankfurter Rundschau Geschichte*, Die 70er Jahre in Frankfurt, Bd. 4, 2013, S. 24–29.

Albrecht-Heider 2014

Christoph Albrecht-Heider, Schlacht im Wald, in: *Frankfurter Rundschau Geschichte*, Die 80er Jahre in Frankfurt, Bd. 5, 2014, S. 14–19.

Allen 1981

Gerald Allen, Charles Moore. Ein Architekt baut für den »Einprägsamen Ort«, Stuttgart 1981.

Altenhöfer 1987

Erich Altenhöfer, Hans Döllgast und die Alte Pinakothek, in: Hans Döllgast 1891–1974, hg. v. Technische Universität München; Bund Deutscher Architekten BDA, München 1987, S. 45–92.

Ammann 1991

Jean-Christophe Ammann, »Auf daß die Architektur die Kunst nicht bedränge und die Kunst sich nicht gegen die Architektur wehren müsse«, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1991b*, S. S. 66–67.

Angerer 1981

Fred Angerer, City-Ost, Städtebauliche Leitlinien für die Entwicklung der östlichen Innenstadt, hg. vom Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Dezernat Planung, Amt für kommunale Gesamtentwicklung und Stadtplanung, Frankfurt a. M. 1981.

Archigrad 1992

Archigrad, Planen und Bauen am 50. Breitengrad, Nr. 1, 1992.

Arens 1977

Der Saalhof zu Frankfurt und die Burg zu Babenhausen. Zwei staufische Wehr- und Wohnbauten am Mittelrhein, Mainz 1977.

Arndt 1975

Rudi Arndt, Die regierbare Stadt. Warum die Menschen ihre Stadt zurückgewinnen müssen, Stuttgart 1975.

Backhaus 2016

Fritz Backhaus, Die Frankfurter Judengasse, in: *Museum Judengasse 2016*, S. 15–39.

Bachmann 1991

Wolfgang Bachmann, Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main, in: *Baumeister*, H. 8, 1991, S. 12–20.

Bahrdt 2006

Hans Paul Bahrdt, Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau, hg. v. Ulfert Herlyn, Wiesbaden 2006 (1961).

Balser 1995

Frolinde Balser, Aus Trümmern zu einem europäischen Zentrum. Geschichte der Stadt Frankfurt am Main 1945–1989 (= Veröffentlichungen der Frankfurter Historischen Kommission, 20), Sigmaringen 1995.

Bangert 1986

Dietrich Bangert, Gedanken zur Aufgabe, in: *Kulturgesellschaft Frankfurt 1986*, S. 60–67.

Bartzetzko 1994

Dieter Bartzetzko, Eine architektonische Collage aus Geschichte und Zeitgenossenschaft. Die neue Dom-Römerberg-Bebauung, in: *Archigrad*, H. 4, 1994, S. 3–30.

Bartzetzko/Guthier 1993

Dieter Bartzetzko und Norbert Guthier, Frankfurt am Main. Gesichter einer Stadt, München 1993.

Bartzetzko 1992a

Dieter Bartzetzko, Sachlichkeit und Magie, in: *Peichl 1992b*, S. 13–23.

Bartzetzko 1992b

Dieter Bartzetzko, »Wie reisefertig«. Anmerkungen zur architektonischen Gestalt der Bauten Günter Behnischs, in: *Schmidt 1992*, S. 11–13.

Bartzetzko 1991

Dieter Bartzetzko, »Frankfurth ist ein curiöser Ort«. Streifzüge durch städtische Szenerien und Architekturen, Frankfurt a.M. 1991.

Bartzetzko 1990a

Dieter Bartzetzko, Die Pein und das Preziose, in: *Lampugnani 1990*, S. 47–49.

Bartzetzko 1990b

Dieter Bartzetzko, Erweiterungsbau des Städelschen Kunstmuseums in Frankfurt am Main, in: *Bauwelt*, H. 42/43, 1990, S. 2145–2150.

Bartzetzko 1988

Dieter Bartzetzko, »Heil oder zerrissen? Über Trends aktueller Stadtarchitektur«, in: *Gewerkschaftliche Monatshefte*, Bd. 39, 1988, Nr. 9, S. 554–561.

Bartzetzko 1987a

Dieter Bartzetzko, Der endlose Raum, in: *Bauwelt*, H. 10, 1987, S. 331–333.

Bartzeko 1987b

Dieter Bartzeko, Die Kulturschirm – Baucollage, Barriere und Rammbock, in: *Deutsches Architektenblatt*, H. 12, 1987, S. 1486.

Bartzeko 1986a

Dieter Bartzeko, Architektur kontrovers. Schauplatz Frankfurt, Frankfurt a. M. 1986.

Bartzeko 1986b

Dieter Bartzeko, Endstation Sehnsucht. Bühnenbauten und postmoderne Architektur, in: *Jahrbuch für Architektur 1986*, S. 15–32.

Bartzeko 1986c

Dieter Bartzeko, Gigantisches Werbezeichen. O. M. Ungers' Messehochhaus, in: *Der Architekt*, Nr. 6, 1986, S. 282–286.

Bartzeko 1984

Dieter Bartzeko, Opposition, Revision, Vision. Dieter Bartzeko im Gespräch mit Heinrich Klotz, in: *Werk und Zeit*, H. 4, 1984, S. 14–16.

Bartzeko/Hoffmann 1988

Dieter Bartzeko, Detlef Hoffmann u. a. (Hg.), Frankfurt in frühen Photographien. 1850–1914, München 1988.

Barthelmess 1988

Stephan Barthelmess, Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur. Die Bauaufgabe des Museums im Spannungsfeld von Moderne u. Postmoderne. Magisterarbeit (= Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, 26), München 1988.

Bauen heute 1985

Bauen heute. Architektur der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland, hg. vom Deutschen Architekturmuseum Frankfurt a. M., Stuttgart 1985.

Bauer u. a. 1979

Margrit Bauer/Herbert Beck u. a., Entwurf für einen Museumsentwicklungsplan der städtischen Museen in Frankfurt am Main, hg. vom Dezernat Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1979.

Beck 1991

Herbert Beck, Tradition und Gegenwart. Zur Erweiterung des Liebieghauses, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1991a*, S. 12–15.

Becker/Wentz 1992

Kurt E. Becker und Martin Wentz, Frankfurt am Main. Stadtperspektiven, Köln 1992.

Behnisch 2003

Günter Behnisch u. a., Behnisch, Behnisch & Partner. Bauten und Entwürfe, hg. v. Behnisch & Partner, Basel [u. a.] 2003.

Behnisch 1991

Günter Behnisch, Deutsches Postmuseum, Frankfurt, 1982–1990, in: *Jahrbuch für Architektur 1991*, S. 116–131.

- Behnisch 1990
Günter Behnisch und Christian Kandzia (Hg.), *Das Deutsche Postmuseum*, Heidelberg 1990.
- Bering 1989
Kunibert Bering, *Frag-Würdigkeiten der Postmoderne. Decodierung aktueller Tendenzen in der Architektur*, Essen 1989.
- Berndt u. a. 1968
Heide Berndt/Alfred Lorenzer/Klaus Horn, *Architektur als Ideologie*, Frankfurt a. M. 1968.
- Berndt 1968
Heide Berndt, Ist der Funktionalismus eine funktionale Architektur? Soziologische Betrachtung einer architektonischen Kategorie, in: *Berndt u. a. 1968*, S. 9–42.
- Berndt 1967
Heide Berndt, Der Verlust von Urbanität im Städtebau, in: *Das Argument. Berliner Hefte für Probleme der Gesellschaft*, H. 4, 1967, S. 263–286.
- Bideau 2011
André Bideau, *Architektur und symbolisches Kapital. Bilderzählungen und Identitätsproduktion bei O. M. Ungers*, Gütersloh 2011.
- Binas 1981
Monika Binas, Das Prestigeprojekt zerstört den Stadtteil, in: *Werk und Zeit*, H. 4, 1981, S. 59.
- BJSS 1984
Bangert/Jansen/Scholz/Schultes, Die Neubauten zwischen Dom und Römer, in: *Jahrbuch für Architektur 1984a*, S. 31–40.
- Blake 1977
Peter Blake, *Form follows fiasco. Why modern architecture hasn't worked*, Boston 1977.
- Blaschke 2003
Bertha Blaschke und Luise Lipschitz, *Architektur in Wien. 1850 bis 1930. Historismus – Jugendstil – Sachlichkeit*, Wien 2003.
- Bloomer 1987
Kent Bloomer, Form, Gestalt und Stil im Werk von Charles Moore, in: *Moore 1987*, S. 21–28.
- Blümle/Lazardzig 2012
Claudia Blümle und Jan Lazardzig (Hg.), *Ruinierte Öffentlichkeit. Zur Politik von Theater, Architektur und Kunst in den 1950er Jahren*, Zürich 2012.
- Bock 1979
Günter Bock, Übertreibungsversuche, in: *Bauwelt*, H. 17, 1979, S. 665–666.
- Bodenschatz 2011
Harald Bodenschatz (Hg.), *Städtebau für Mussolini. Auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien*, Berlin 2011.

Bofinger 1990

Helge Bofinger, Deutsches Filmmuseum Frankfurt, in: *Bauwelt*, H. 7/8, 1990, S. 294.

Bofinger 1989

Helge Bofinger, Das Messehochhaus Frankfurt am Main, in: *Jahrbuch für Architektur* 1989, S. 145–146.

Bofinger 1988

Helge Bofinger, Eingangsraum zum Deutschen Filmmuseum – Deutsches Institut für Filmkunde, in: *Gerkan* 1988, S. 23–28.

Bofinger 1984

Helge Bofinger, Deutsches Filmmuseum – Deutsches Institut für Filmkunde, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, H. 12, 1984, S. 42–43.

Bofinger 1979

Helge und Margret Bofinger u. a. (Hg.), Architektur in Deutschland. Bundesrepublik und Westberlin, Stuttgart [u. a.] 1979.

Borchers 1984

Wilfried Borchers, Der neue Römerberg, in: *Jahrbuch für Architektur* 1984, S. 17–30.

Branscome 2014

Eva Branscome, Die postmoderne Architektur und ihre Geburtshelfer. Im Gespräch mit Charles Jencks und Paolo Portoghesi, in: *Klotz-Tapes* 2014, S. 18–27.

Brawne 1992

Michael Brawne, Museum für Kunsthandwerk. Richard Meier, London 1992.

Breuer/Sondershausen 2011

David Breuer und Peter Sondershausen (Hg.), Baumeister der Revolution. Sowjetische Kunst und Architektur 1915–1935, Essen 2011.

Brockhoff 2014

Evelyn Brockhoff (Hg.), Das Karmeliterkloster in Frankfurt am Main. Geschichte und Kunstdenkmäler, Frankfurt am Main ²2014.

Brönner 1983

Wolfgang Brönner, Erker, Giebel, hohes Dach. Das Malerische als Konstante historistischer Baukunst, in: *Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege*, Bd. 29, 1983, S. 199–218.

Burgard 2018

Roland Burgard, Eine Begegnung mit Gustav Peichl zum 90. Geburtstag in Wien, in: *Bauwelt*, H. 5, 2018, S. 10–12.

Burgard 2008

Roland Burgard, Gratulationskur oder Bilanzbericht? Der lange Marsch zum Haus im Haus, seine Entstehungsgeschichte und die Auswirkungen auf die Frankfurter Architekturszene, in: *Winkelmann* 2008, S. 99–117.

Burgard 1991

Roland Burgard, Aus dem Projekt Alltag. Überwundene Schwierigkeiten sind die schönsten Schwierigkeiten, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt* 1991b, S. 74–92.

- Burgard 1990
Roland Burgard, Zu neuen Ufern der Architektur, in: *Lampugnani 1990*, S. 29–32.
- Burgard 1989
Roland Burgard, Bericht der Projektleitung, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1989b*, S. 48–50.
- Burgard 1985
Roland Burgard, Bericht der Projektleitung, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1985b*, S. 25–29.
- Burgard 1984
Roland Burgard, Das Museumsufer. Bauen im historischen Bezug, in: *Baukultur*, H. 2, 1984, S. 25–37.
- Cejka 1993
Jan Cejka, Tendenzen zeitgenössischer Architektur, Stuttgart [u. a.] 1993.
- Cepl 2014
Jasper Cepl, Durchs Labyrinth zum Haus im Haus. Heinrich Klotz, Oswald Mathias Ungers und der Bau des Deutschen Architekturmuseums, in: *Klotz-Tapes 2014*, S. 28–37.
- Cepl 2008
Jasper Cepl, Das Haus im Haus, die Puppe in der Puppe und die Entwurfsidee in der Entwurfsidee?, in: *Winkelmann 2008*, S. 12–34.
- Cepl 2007
Jasper Cepl, Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie, Köln 2007.
- Christmann 2003
Gabriela B. Christmann, Städtische Identität als kommunikative Konstruktion. Theoretische Überlegungen und empirische Analysen am Beispiel von Dresden, Wien 2003.
- Conrads 1984
Ulrich Conrads, Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Braunschweig [u. a.] 1984.
- Cook 1989
Peter Cook, Ante Josip von Kostelac's Kammerarchitektur, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1989c*, S. 77–83.
- Croset 1991
Pierre-Alain Croset, Die Notwendigkeit der Abstraktion, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1991c*, S. 66–67.
- Croset 1988
Pierre-Alain Croset, Sockel Steinhaus Glashaus, in: *Ungers 1988*, S. 1–8.
- Croset 1985
Pierre-Alain Croset, Oswald Mathias Ungers. Il grattacielo per la Fiera **die** Francoforte, in: *Casabella*, März, 1985, S. 50–62.
- Cuadra 1993
Manuel Cuadra, Museum Judengasse und Börneplatz in Frankfurt am Main, in: *Bauwelt*, H. 5, 1993, S. 168–169.

Cullen 1991

Gordon Cullen, *Townscape. Das Vokabular der Stadt*, Basel [u. a.] 1991 (1961).

Curtis 1989

William J. R. Curtis, *Architektur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1989.

Damus 1987

Martin Damus, *Postmoderne und rationalistische Architektur. Vor dem Hintergrund von Neoklassizismus und Heimatstil der dreißiger und vierziger Jahre*, in: Klaus Behnken (Hg.), *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Berlin 1987, S. 297–314.

Danner 1992

Dietmar Danner, *Spiegelungen der Postmoderne. Eine Untersuchung über das Verhältnis von Architektur und Medien*, Stuttgart 1992.

Denkmaltopographie Frankfurt 1994

Denkmaltopographie Stadt Frankfurt am Main, hg. vom Denkmalamt der Stadt Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1994.

Deutsche Bundesbank 2012

Deutsche Bundesbank (Hg.), *Architektur und Kunst. Deutsche Bundesbank Hauptverwaltung in Hessen*, Frankfurt a. M. 2012.

Deutsches Filmmuseum 2012

Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, hg. v. Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, 2012.

Dohrn 1992

Margarete Dohrn, *Die Baumaßnahme Börneplatz 20 im Bereich der südlichen Judengasse – Berichterstattung zum Denkmalschutz*, in: *Heuberger 1992*, S. 51–55.

Dohrn-Imig 1984

Margarete Dohrn-Ihmig (Hg.), *Die gotische Karmeliterkirche in Frankfurt am Main. Dokumentation und Katalog*, Frankfurt a. M. 1984.

Durth 2001

Werner Durth, *Die postmoderne Architektur und die Wiederentdeckung der Stadt*, in: Detlef Junker (Hg.), *Die USA und Deutschland im Zeitalter des Kalten Krieges 1945–1990*, Bd. 2, Stuttgart [u. a.] 2001, S. 580–590.

Durth 1992

Werner Durth, *Stadt als Geschichtslandschaft. Begegnungen mit Architektur der Trümmerzeit*, in: *Architektur und Städtebau der 50er Jahre*, hg. vom Landesamt für Denkmalpflege Rheinland-Pfalz, Mainz 1992, S. 7–19.

Durth 1977

Werner Durth, *Die Inszenierung der Alltagswelt. Zur Kritik der Stadtgestaltung*, Braunschweig 1977.

Durth/Gutschow 1988

Werner Durth und Niels Gutschow, *Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940–1950. Städte*, Bd. 2, Braunschweig/Wiesbaden 1988.

Düttmann 2003

Martina Düttmann, Hans Hollein. Eine unzulässige Etikettierung?, in: *Bauwelt*, H. 24, 2003, S. 32–35.

Eco 1972

Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, München 1972.

Eggen/Sandaker 1996

Arne Petter Eggen und Bjørn Normann Sandaker, Stahl in der Architektur. Konstruktive und gestalterische Verwendung, Stuttgart 1996.

Eine Spitze in Frankfurt 1990

o. V., Eine Spitze in Frankfurt, eine Kurve in Wien. Zwei Gebäude von Hans Hollein, in: *Baumeister*, H. 12, 1990, S. 50–57.

Eisele/Fritz 1990a

Johann Eisele und Nicolas Fritz, Interpretation. Stadthaus in der Saalgasse, Frankfurt, in: *Deutsche Bauzeitung*, H. 8, 1990, S. 60–61.

Eisele/Fritz 1990b

Johann Eisele und Nicolas Fritz, Stadthaus Saalgasse 12 in Frankfurt/Main, in: *Glasforum*, H. 5, 1990, S. 29–32.

Ellin 1999

Nan Ellin, Postmodern urbanism, New York 1999.

Elser 2015

Oliver Elser, Pretty Ugly. Ist die ungeliebte Architektur der Postmoderne reif für ein Revival?, in: *frieze d/e*, H. 18, März/April 2015, S. 82–89.

Elser 2014

Oliver Elser, Querverweise. Themen und Kontext der Klotz-Tapes, in: *ARCH+*, Nr. 216, 2014, S. F02–F15.

Engelhardt 1990

Jürgen Engelhardt, Frankfurt. Ein Jahrhundert Stadtgestaltung im Vergleich, München 1990.

Ev. Studentenzentrum in Mainz 1971

o. V., Evangelisches Studentenzentrum in Mainz mit Universitätskirche. Architekt Ernst Gisel, in: *Das Werk*, H. 12, 1971, S. 808–809.

Farrell/Furman 2017

Sir Terry Farrell und Adam Nathaniel Furman, Revisiting postmodernism, Newcastle upon Tyne 2017.

Feyerabend 1991

Paul Feyerabend, Wider den Methodenzwang, Frankfurt 1991 (1976).

Filmuseum 1986

o. V., Filmuseum Frankfurt, in: *Deutsche Bauzeitschrift*, H. 2, 1986, S. 158–160.

Fischer 1992

Roman Fischer, Die Nikolaikapelle im Mittelalter, in: Die Alte Nikolaikirche am Römerberg. Studien zur Stadt- und Kirchengeschichte, hg. v. Werner Becher und Roman Fischer, Frankfurt a. M., 1992, S. 77–155.

Flagge 1990

Ingeborg Flagge, Frankfurt zeigt Fassade, in: *Hochparterre*, 3, H. 12, 1990, S. 36–45.

Flagge 1985

Ingeborg Flagge (Hg.), *Museumsarchitektur 1985, Hamburg 1985*.

Flagge/Schneider 2004

Ingeborg Flagge und Romana Schneider (Hg.), *Die Revision der Postmoderne. Postmodernism Revisited*, Ausst.-Kat. Deutsches Architekturmuseum Frankfurt, Hamburg 2004.

Frampton 1986

Kenneth Frampton, Kritischer Regionalismus. Thesen zu einer Architektur des Widerstand, in: *Huyssen 1986*, S. 151–171.

Frampton 1985

Kenneth Frampton, Richard Meiers Museum für Kunsthandwerk, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1985b*, S. 40–46.

Frampton 1983

Kenneth Frampton, Towards a Critical Regionalism. Six Points for an Architecture of Resistance, in: Hal Foster (Hg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, New York 1998, S. 16–30.

Frank 2012

Sybille Frank, Eigenlogik der Städte, in: *Handbuch Stadtsoziologie*, hg. v. Frank Eckardt, Wiesbaden 2012, S. 289–309.

Frankfurt am Main 1991

Frankfurt am Main. Die Geschichte der Stadt in neun Beiträgen, hg. von der Frankfurter Historischen Kommission, Sigmaringen 1991.

Frankfurt am Main 1979

Frankfurt am Main, 1. Preisrichtergespräch am 14. 5. 1979 im Technischen Rathaus (= Wettbewerb Dom-Römerberg-Bebauung, 1), hg. v. Frankfurt am Main, Frankfurt 1979

Gallwitz 1990

Klaus Gallwitz, Das Museum in seiner Gegenwart am Beispiel des Frankfurter Städtels, in: *Abs 1990*, S. 11–17.

Ganser 1970

Karl Ganser, Image als entwicklungsbestimmendes Steuerungsinstrument, in: *Stadtbauwelt*, H. 26, 1970, S. 104–108.

Gehebe-Gernhardt 2011

Almut Gehebe-Gernhardt, *Architektur der 50er Jahre in Frankfurt am Main am Beispiel der Architektengemeinschaft Alois Giefer und Hermann Mäckler*, Frankfurt a. M. [u. a.] 2011.

Gerkan 1988

Meinhard von Gerkan (Hg.), *Sanierung und Neukonzeption*, Köln 1988.

Gerkan 1983

Meinhard von Gerkan, Wohnhaus in der Saalgasse Frankfurt, in: *Architektur. Von Gerkan, Marg und Partner, 1978–1983*, Bd. 2, Basel [u. a.] 1983, S. 135–137.

Gleiniger-Neumann 1984

Andrea Gleiniger-Neumann, Der Wettbewerb für das Museum für Moderne Kunst, in: *Jahrbuch für Architektur 1984a*, S. 78–119.

Gnegel 2008

Frank Gnegel (Hg.), Museum für Kommunikation Frankfurt. Geschichte Sammlungen Architektur, Frankfurt a. M. 2008.

Goldberger 1983

Paul Goldberger, *On the Rise. Architecture and design in a post modern age*, New York 1983.

Göpfert 2013

Claus-Jürgen Göpfert, Der Absturz, in: *Frankfurter Rundschau Geschichte, Die 70er Jahre in Frankfurt*, Bd. 4, 2013, S. 15–18.

Groethuysen 1985

Herbert Groethuysen u. a., Messehaus 4, in: *Baumeister*, H. 7, 1985, S. 14–17.

Habermas 1985

Jürgen Habermas, Moderne und postmoderne Architektur, in: Ders., *Die neue Unübersichtlichkeit (= Kleine politische Schriften, V)*, Frankfurt a. M. 1985, S. 11–29.

Halbwachs 1967

Maurice Halbwachs, *Das kollektive Gedächtnis*, Stuttgart 1967.

Hammel 1972

Pietro Hammel, *Unsere Zukunft, die Stadt*, Frankfurt a. M. 1972.

Hampel 2013

Andrea Hampel, *Die wehrhafte Reichsstadt. Frankfurter Stadtbefestigungen*, hg. vom Denkmalamt der Stadt Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 2013.

Hansert 1992

Andreas Hansert, *Bürgerkultur und Kulturpolitik in Frankfurt am Main. Eine historisch-soziologische Rekonstruktion*, Frankfurt a. M. 1992.

Haverkamp 1992

Hans-Erhard Haverkamp, Frankfurts Museums-Marathon. Ein Rückblick auf 12 Jahre Bauzeit, in: *Becker/Wentz 1992*, S. 75–79.

Häuserat 1974

Häuserat (Hg.), *Wohnungskampf in Frankfurt*, München 1974.

Heimann-Jelinek 2016

Felicita Heimann-Jelinek, Ort der Erinnerung. Von der Judengasse zum Börneplatz, in: *Museum Judengasse 2016*, S. 41–61.

Hein 2003

Carola Hein, Robert Venturi, Denise Scott Brown, in: *Bauwelt*, H. 24, 2003, S. 66–71.

Hertzberger 1987

Herman Hertzberger, Bauten und Projekte 1959–1986, hg. v. Arnulf Lüchinger, Den Haag 1987.

Heuberger/Wachten 1997

Georg Heuberger und Johannes Wachten (Hg.), Jüdisches Museum, Frankfurt a. M. [u. a.] 1997.

Heuberger 1992

Georg Heuberger (Hg.), Stationen des Vergessens. Der Börneplatz-Konflikt. Begleitbuch zur Eröffnungsausstellung Museum Judengasse, Frankfurt a. M. 1992.

Hilpert 1988

Thilo Hilpert (Hg.), Le Corbusiers »Charta von Athen«. Texte und Dokumente, Braunschweig 1988.

Hils 1989

Evelyn Hils, Baugeschichte der Häuser Untermainkai Nr. 14 und 15, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1989c*, S. 29–31.

Hils 1988

Evelyn Hils, Johann Friedrich Christian Hess. Stadtbaumeister des Klassizismus in Frankfurt am Main 1816–1845, Frankfurt a. M. 1988.

Hitchcock/Johnson 1985

Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson, Der internationale Stil 1932, Braunschweig 1985.

Hoede 1991

Roland Hoede, Frankfurter Internationale Messe. Neubeginn in der Ära Landmann, in: *Stahl 1991*, S. 388–401.

Hoffmann 2009

Hilmar Hoffmann, Das Frankfurter Museumsufer, Frankfurt a. M. 2009.

Hoffmann 2003

Hilmar Hoffmann, Erinnerungen. »Ihr naht Euch wieder schwankende Gestalten«, Frankfurt a. M. [u. a.] 2003.

Hoffmann 1990

Hilmar Hoffmann, Kultur als Lebensform. Aufsätze zur Kulturpolitik, Frankfurt a. M. 1990.

Hoffmann/Kemminer 2010

Torsten Andreas Hoffmann und Markus Kemminer, Der MesseTurm. Frankfurts schönstes Hochhaus, Frankfurt a. M. 2010.

Hoffmann/Klotz 1987

Hilmar Hoffmann und Heinrich Klotz (Hg.), Die Sechziger (= Die Kultur unseres Jahrhunderts, 5), Düsseldorf [u. a.] 1987.

Hoffmeister 1977

Reinhart Hoffmeister, Kultur-Offensive, in: *MERIAN*, H. 8, 1977, S. 46–47.

Hollein/Weibel 2012

Hans Hollein und Peter Weibel (Hg.), Hans Hollein, Ostfildern 2012.

Hollein 1991

Hans Hollein, Ausstellen, Aufstellen, Abstellen. Überlegungen zur Aufgabe des Museums für Moderne Kunst, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1991b*, S. 16–25.

Hollein 1985

Hans Hollein, *a+u architecture and urbanism*, 2, 1985.

Hollein 1979

Hans Hollein, Konfrontation. Ein Bauwerk als Kunstwerk, in: *Neue Heimat*, H. 8, 1979, S. 27–29.

Horn 1968

Klaus Horn, Zweckrationalität in der modernen Architektur. Zur Ideologiekritik des Funktionalismus, in: *Berndt u. a. 1968*, S. 105–141.

Höynck 1984

Rainer Höynck, Das ist nicht mein Problem. Ein Gespräch mit Oswald Mathias Ungers, in: *Bauwelt*, H. 25, 1984, S. 1104.

Huse 1985

Norbert Huse, Richard Meier. Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main, Berlin 1985.

Huyssen 1986

Andreas Huyssen (Hg.), Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek bei Hamburg 1986.

Identität 2007

Identität, in: Karl-Heinz Hillmann (Hg.), Wörterbuch der Soziologie, Stuttgart 2007, S. 355–356.

Infas 1963

Frankfurt in den Augen seiner Bürger. Ausgewählte Ergebnisse sozialwissenschaftlicher Untersuchungen 1960/1962, hg. vom Institut für Angewandte Sozialwissenschaft [Infas], Abteilung für Verhaltensforschung, Bad Godesberg 1963.

Ipsen 1994

Detlev Ipsen, Regionale Identität. Überlegungen zum politischen Charakter einer psychosozialen Raumkategorie, in: Rolf Lindner (Hg.), Die Wiederkehr des Regionalen. Frankfurt a. M./New York 1994. S. 232–254.

Jacobs 1969

Jane Jacobs, Tod und Leben großer amerikanischer Städte, Gütersloh 1969.

Jäger 2011

Joachim Jäger, Neue Nationalgalerie Berlin, Mies van der Rohe, Ostfildern 2011.

Jaeger 1990a

Falk Jaeger, Charisma. Das neue Museum für Vor- und Frühgeschichte in Frankfurt, in: *Deutsche Bauzeitung*, H. 1, 1990, S. 52–55.

Jaeger 1990b

Falk Jaeger, Stereometrie ohne Aura, in: *Lampugnani 1990*, S. 104–105.

Jaeger 1989

Falk Jaeger, Effekt und Aura. Das Jüdische Museum in Frankfurt am Main, in: *Bauwelt*, H. 32, 1989, S. 1478–1484.

Jaeger 1985

Falk Jaeger, Bauen in Deutschland. Ein Führer durch die Architektur des 20. Jahrhunderts in der Bundesrepublik Deutschland und in West-Berlin, Stuttgart 1985.

Jager 1981

Falk Jaeger, Das Deutsche Architekturmuseum in Frankfurt, in: *Bauwelt*, H. 5, 1981, S. 176–178.

Jahn 1991

Helmut Jahn, Projektbeschreibung, in: *Murphy/Jahn 1991*, S. 12–20.

Jahrbuch für Architektur 1991

Jahrbuch für Architektur 1991, hg. vom Deutschen Architekturmuseum und Heinrich Klotz, Braunschweig 1991.

Jahrbuch für Architektur 1989

Jahrbuch für Architektur 1989, hg. vom Deutschen Architekturmuseum und Heinrich Klotz, Braunschweig 1989.

Jahrbuch für Architektur 1985

Jahrbuch für Architektur 1985, hg. vom Deutschen Architekturmuseum und Heinrich Klotz, Braunschweig/Wiesbaden 1986.

Jahrbuch für Architektur 1984a

Jahrbuch für Architektur 1984, Das Neue Frankfurt 1, hg. vom Deutschen Architekturmuseum und Heinrich Klotz, Braunschweig 1984.

Jahrbuch für Architektur 1984b

Jahrbuch für Architektur. Das Neue Frankfurt 2. Hallen, Tunnel, Energiebauten, Brücken, Türme, hg. vom Deutschen Architekturmuseum und Heinrich Klotz, Braunschweig 1984.

Jahrbuch für Architektur 1981

Jahrbuch für Architektur 1981–1982, hg. vom Deutschen Architekturmuseum und Heinrich Klotz, Braunschweig/Wiesbaden 1981.

Jahrbuch für Architektur 1980

Jahrbuch für Architektur 1980/81. Neues Bauen, hg. vom Deutschen Architekturmuseum und Heinrich Klotz, Braunschweig [u. a.] 1980.

Jencks 2004

Charles Jencks, Die Meta-Erzählung der Postmoderne, in: *Flagge/Schneider 2004*, S. 12–31.

Jencks 2003

Charles Jencks, State of the Art, in: *Bauwelt*, H. 24, 2003, S. 36–41.

Jencks 1991

Charles Jencks, Die Ästhetik Richard Meiers – Schwellenräume. Gespräche zwischen Charles Jencks und Richard Meier 1980–1988, in: *Meier 1991*, S. 12–43

Jencks 1987

Charles Jencks, *Die Postmoderne. Der neue Klassizismus in Kunst und Architektur*, Stuttgart 1987.

Jencks 1981

Charles Jencks, *Spätmoderne Architektur. Beiträge über die Transformation des internationalen Stils*, Stuttgart 1981.

Jencks 1980a

Charles Jencks, *Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition*, Stuttgart ²1980 (1977).

Jencks 1980b

Charles Jencks, *The Past of the Presence*, in: *Domus*, 610, 1980.

Joedicke 1988

Joachim Andreas Joedicke, *Kulissen in Frankfurt*, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, H. 11, 1988, S. 88.

Joedicke 1979

Jürgen Joedicke, *Architektur im Umbruch. Geschichte, Entwicklung*, Stuttgart 1979.

Johnson 1982

Philip Johnson, *Texte zur Architektur*, Stuttgart 1982.

Johnson 1957

Philip Johnson u. a., *Mies van der Rohe*, Stuttgart 1957.

Jonak 1997

Ulf Jonak, *Die Frankfurter Skyline. Eine Stadt gerät aus den Fugen und gewinnt an Gestalt*, Frankfurt a. M. [u. a.] 1997.

Jonak 1995

Ulf Jonak, *Kopfbauten. Ansichten und Abrisse gegenwärtiger Architektur*, Braunschweig [u. a.] 1995.

Jonak 1991

Ulf Jonak, *Respekt und Vernunft. Von den Ursprüngen des Scheffler/Warschauer'schen Entwurfskonzeptes*, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1991a*, S. 31–34.

Jones 2000

Peter Blundell Jones, Hans Scharoun, London 2000.

Jourdan 1984

Jochem Jourdan, *Die Landeszentralbank*, in: *Jahrbuch für Architektur 1984*, S. 175–192.

Kähler 1981

Gert Kähler, *Architektur als Symbolverfall. Das Dampfermotiv in der Baukunst*, Braunschweig 1981.

Kämper 2008

Lore Kämper, *Die alte Barons-Villa in neuem Glanz*, in: *Amtsblatt*, Bd. 139, Nr. 12, 2008, S. 357.

Kampffmeyer 1992

Hans Kampffmeyer, Das Frankfurter Ghetto als Ort der Erinnerung?, in: *Heuberger 1992*, S. 47–50.

Kampffmeyer/Weiss 1964

Hans Kampffmeyer und Erhard Weiss, Dom-Römerberg-Bereich. Das Wettbewerbsergebnis. Eine Dokumentation, Frankfurt a. M. 1964.

Kemp 2009

Wolfgang Kemp, Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln, München 2009.

Khan 1998

Hasan-Uddin Khan (Hg.), International style. Architektur der Moderne von 1925 bis 1965, Köln 1998.

Kieren 1994

Martin Kieren, Oswald Mathias Ungers, Zürich [u. a.] 1994.

Kiesow 1984

Gottfried Kiesow, Die Neubebauung des Dom-Römerberg-Bereiches in Frankfurt am Main, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, Bd. 42, 1984, S. 2–10.

King 1973

Luise King, Innenstadtprobleme. Analytische und planerische Ansätze, in: *Bau-
meister*, H. 9, 1973, S. 1126–1141.

Kleefisch-Jobst/Flagge 2005

Ursula Kleefisch-Jobst und Ingeborg Flagge (Hg.), Rob Krier. Ein romantischer Rationalist. Architekt und Stadtplaner, Wien 2005.

Kleihues 1991

Josef Paul Kleihues, Bild und Konstruktion der Fassaden, in: *Deutsche Bauzeit-
schrift*, H. 1, 1991, S. 58–59.

Klotz-Tapes 2014

Die Klotz-Tapes. Das Making-of der Postmoderne, *ARCH+*, Nr. 216, 2014.

Klotz 1999

Heinrich Klotz, Weitergegeben. Erinnerungen, Köln 1999.

Klotz 1998

Heinrich Klotz, Postmoderne Architektur – Ein Resümee, in: Walter
Grasskamp (Hg.), Postmoderne. Eine Bilanz, Stuttgart 1998, 780–793.

Klotz 1994

Heinrich Klotz, Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite
Moderne, München 1994.

Klotz 1990

Heinrich Klotz, Stadtmauer und Urhütte, in: *Lampugnani 1990*, S. 150–152.

Klotz 1987

Heinrich Klotz, Das Chicagoer Hochhaus als Entwurfsproblem, in: *Chicago-
Architektur 1872–1922*, hg. v. John Zukowsky, München 1987, S. 59–77.

Klotz 1985a

Heinrich Klotz (Hg.), O. M. Ungers. 1951–1984. Bauten und Projekte, Braunschweig/Wiesbaden 1985.

Klotz 1985b

Heinrich Klotz, Bauen heute. Architektur der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland. Eine Ausstellung, in: *Bauen heute 1985*, S. IX–XI.

Klotz 1984a

Heinrich Klotz, Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980, Braunschweig/Wiesbaden 1984.

Klotz 1984b

Heinrich Klotz (Hg.), Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960–1980, Ausst.-Kat. Deutsches Architekturmuseum Frankfurt, München 1984.

Klotz 1984c

Heinrich Klotz, Das Neue Frankfurt, in: *Jahrbuch für Architektur 1984a*, S. 8–16.

Klotz 1982

Heinrich Klotz, Ästhetischer Eigensinn, in: *ARCH+*, Nr. 63/64, 1982, S. 92–93.

Klotz 1981a

Heinrich Klotz, Die Historie und das Bauen, in: *Jahrbuch für Architektur 1981*, S. 7–11.

Klotz 1981b

Heinrich Klotz, Römerberg, Frankfurt am Main, in: *Jahrbuch für Architektur 1981*, S. 78–83.

Klotz 1980

Heinrich Klotz, »Post-Moderne«?, in: *Jahrbuch für Architektur 1980*, S. 7–8.

Klotz 1978

Heinrich Klotz, Gestaltung einer neuen Umwelt. Kritische Essays zur Architektur der Gegenwart, Luzern [u. a.] 1978.

Klotz 1977a

Heinrich Klotz, Architektur in der Bundesrepublik. Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers, Frankfurt a. M. [u. a.] 1977.

Klotz 1977b

Heinrich Klotz, Die röhrenden Hirsche der Architektur. Kitsch in der modernen Baukunst, Luzern 1977.

Klotz 1977c

Heinrich Klotz, Das Pathos des Funktionalismus, in: *Werk-Archithese*, H. 3, 1977, S. 3–4, 22.

Klotz/Cook 1974

Heinrich Klotz und John W. Cook, Architektur im Widerspruch. Bauen in den USA. Von Mies van der Rohe bis Andy Warhol, Zürich 1974.

Klotz/Krase 1985

Heinrich Klotz und Waltraud Krase, Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart 1985.

Klötzer 1991

Wolfgang Klötzer, Frankfurt am Main von der Französischen Revolution bis zur preußischen Okkupation 1789–1866, in: *Frankfurt am Main 1991*, S. 303–348.

Klötzer 1985a

Wolfgang Klötzer (Hg.), Frankfurt – ehemals, gestern und heute. Eine Stadt im Wandel, Stuttgart 1985.

Klötzer 1985b

Wolfgang Klötzer, Sachsenhausen 1885 und heute, Frankfurt a.M. 1985.

Kolb 1952

Walter Kolb, Frankfurts Wirtschaft baut auf. Ein Bildband über die Fortschritte im Wiederaufbau der Stadt, Frankfurt am Main 1952.

Korenke 1990

Hans-Ulrich Korenke, Frankfurt in alten und neuen Reisebeschreibungen, Düsseldorf 1990.

Krämer 1998

Steffen Krämer, Die postmoderne Architekturlandschaft. Museumsprojekte von James Stirling und Hans Hollein, Hildesheim [u. a.] 1998.

Krause 2007

Daniel Krause, Postmoderne. Über die Untauglichkeit eines Begriffs der Philosophie, Architekturtheorie und Literaturtheorie (= Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland, 38), Frankfurt a. M. [u. a.] 2007.

Krichbaum/Lampugnani 1991

Jörg Krichbaum und Vittorio Magnano Lampugnani (Hg.), Baumeister im Profil, Stuttgart 1991.

Krier 1979

Rob Krier, Stadtraum in Theorie und Praxis, Stuttgart 1979 (1975).

Krohn 2014

Carsten Krohn, Mies van der Rohe. Das gebaute Werk, Basel 2014.

Krohn 2011

Helga Krohn, »Es war richtig, wieder anzufangen«. Juden in Frankfurt am Main seit 1945, Frankfurt a. M. 2011.

Krüger 1985a

Horst Krüger, Das Ende der Flegeljahre, in: *MERIAN*, H. 8, 1985, S. 31–34.

Krüger 1977a

Horst Krüger, Mit Bauzäunen leben, in: *MERIAN*, H. 8, 1977, S. 35–38.

Krüger 1977b

Horst Krüger, Plädoyer für eine verrufene Stadt, in: *GEO-Magazin*, H. 7, 1977, 26–50.

Krüger 1968

Horst Krüger, »Wohnen Sie wirklich auf der Zeil?«, in: *MERIAN*, H. 8, 1968, S. 17–19.

Krüger 1967

Horst Krüger, Stadtpläne. Erkundungen eines Einzelgängers, München 1967.

Kühn/Wirth 2014

Wilfried Kühn und Marlies Wirth (Hg.), Hans Hollein photographed by Aglaia Konrad and Armin Linke, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Milan 2014.

Kuhnert/Ngo 2014

Nikolaus Kuhnert und Anh-Linh Ngo, Die Klotz-Tapes. Das Making-of der Postmoderne, in: *Klotz-Tapes 2014*, S. 4–7.

Küster 2008

Jürgen Küster, Ein Postmuseum für die Stadt der Post. Das Bundespostmuseum 1958–1985, in: *Gnezel 2008*, S. 36–55.

Kulturgesellschaft Frankfurt 1986

Kulturgesellschaft Frankfurt mbH (Hg.), Schirn am Römerberg Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1986.

Lampugnani 1993

Vittorio Magnano Lampugnani, Die Neue Einfachheit. Mutmaßungen über die Architektur der Jahrtausendwende, in: *Architektur Jahrbuch 1993*, S. 9–12.

Lampugnani 1992

Vittorio Magnano Lampugnani (Hg.), Antonio Sant'Elia. Gezeichnete Architektur, München 1992.

Lampugnani 1990

Vittorio Magnano Lampugnani (Hg.), Museumsarchitektur in Frankfurt 1980–1990, München 1990.

Lampugnani 1989

Vittorio Magnano Lampugnani, Vom Handwerk der Architektur. Das Werk von Josef Paul Kleihues und der Neubau des Museums für Vor- und Frühgeschichte in Frankfurt am Main, in: *Magistrat der Stadt 1989b*, S. 36–42.

Lampugnani 1983

Vittorio Magnano Lampugnani, Chicago School, in: Ders. (Hg.), Hatje-Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1983, S. 48–50.

Landeszentralbank 1988

Landeszentralbank in Hessen Frankfurt, Main (Hg.), Die Landeszentralbank in Hessen, Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1988.

Lange 2003

Ralf Lange, Architektur und Städtebau der sechziger Jahre, Planen und Bauen in der Bundesrepublik und der DDR von 1960 bis 1975, hg. vom Deutschen Nationalkomitee für Denkmalschutz, Bonn 2003.

Laugier 1989

Marc-Antoine Laugier, Das Manifest des Klassizismus, Zürich, München 1989.

Le Corbusier 1969

Le Corbusier, 1922. Ausblick auf eine Architektur, Gütersloh 1969.

Leydecker 2008

Karin Leydecker, Frankfurt leuchtete, in: »Frankfurt leuchtet«. Die Revitalisierung der historischen Villa Metzler am Schaumainkai, hg. v. Kunstgewerbeverein Frankfurt am Main e. V., Frankfurt a. M. 2008, S. 10–23.

Liebieghaus 1990

o. V., Liebieghaus in Frankfurt/Main, in: *Baumeister*, H. 9, 1990, S. 30–35.

Linhart 2007

Eva Linhart (Hg.), Gunter Rambow. Plakate, Stuttgart 2007.

Listl 2014

Mathias Listl, Gegenentwürfe zur Moderne. Paradigmenwechsel in Architektur und Design 1945–1975, Köln [u. a.] 2014.

Löffler 1973

Adam W. Löffler, Frankfurt ist bewohnbar wie eine Stadt, in: *Baumeister*, H. 9, 1973, S. 1125.

Lübbecke 1955

Fried Lübbecke, Treuner's Alt-Frankfurt. Das Altstadtmodell im Historischen Museum, Frankfurt a. M. 1955.

Lübbecke/Hartmann 1950

Fried Lübbecke und Georg Hartmann (Hg.), Alt-Frankfurt. Ein Vermächtnis, Frankfurt a. M. 1950.

Lübbecke 1924

Fried Lübbecke, Alt-Frankfurt. Vierundvierzig Bilder, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1924.

Lücke 2008

Elisabeth Lücke, Frankfurt am Main. Rundgänge durch die Geschichte, Erfurt 2008.

Lynch 1965

Kevin Lynch, Das Bild der Stadt, Berlin 1965.

Magistrat der Stadt Frankfurt 1992

Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Dezernat Bau, Hochbauamt (Hg.), Frankfurter Architektursommer 90. Museumseröffnungen entlang des Museumsufers, Frankfurt a. M. 1992.

Magistrat der Stadt Frankfurt 1991a

Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Dezernat Bau, Hochbauamt (Hg.), Liebieghaus. Museum Alter Plastik Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1991.

Magistrat der Stadt Frankfurt 1991b

Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Dezernat Bau, Hochbauamt (Hg.), Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1991.

Magistrat der Stadt Frankfurt 1991c

Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Dezernat Bau, Hochbauamt (Hg.), Ikonen-Museum der Stadt Frankfurt am Main. Stiftung Dr. Schmidt-Voigt. Abteilung des Museums für Kunsthandwerk, Frankfurt a. M. 1991

Magistrat der Stadt Frankfurt 1989a

Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Dezernat Bau, Hochbauamt (Hg.),
Bauen für Frankfurt 2. Ein Querschnitt durch das städtische Baugeschehen
1978 bis 1989, Frankfurt a.M. 1989.

Magistrat der Stadt Frankfurt 1989b

Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Dezernat Bau, Hochbauamt (Hg.),
Museum für Vor- und Frühgeschichte Frankfurt am Main, Frankfurt a.M. 1989.

Magistrat der Stadt Frankfurt 1989c

Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Dezernat Bau, Hochbauamt (Hg.),
Jüdisches Museum Frankfurt am Main, Frankfurt a.M. 1989.

Magistrat der Stadt Frankfurt 1985a

Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main/Dezernat Bau/Hochbauamt (Hg.),
City of Frankfurt. New Building in a Historic Context, Ausst.-Kat. New York,
Goethe House, Frankfurt a.M. 1985.

Magistrat der Stadt Frankfurt 1985b

Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Dezernat Bau, Hochbauamt (Hg.),
Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main, Frankfurt a.M. 1985.

Magistrat der Stadt Frankfurt 1985c

Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Dezernat Bau, Hochbauamt (Hg.),
Museum für Vor- und Frühgeschichte, Architektenwettbewerb für den Wieder-
aufbau, Frankfurt a.M. 1985.

Magistrat der Stadt Frankfurt 1984

Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main/Dezernat Bau/Hochbauamt (Hg.),
Bauen für Frankfurt. Ein Querschnitt durch das städtische Baugeschehen 1978
bis 1984, Frankfurt a.M. 1984.

Magistrat der Stadt Frankfurt 1983a

Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main/Dezernat Bau/Hochbauamt (Hg.),
Bauen für Frankfurt. Dom-Römerberg-Bereich. Erster Bauabschnitt. Schwarzer
Stern, Ostzeile, Anschlußbauten, Frankfurt a.M. 1983.

Magistrat der Stadt Frankfurt 1983b

Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Dezernat Bau, Hochbauamt (Hg.),
Offener Realisierungswettbewerb Neubau Museum für Moderne Kunst, Frank-
furt am Main, Frankfurt a.M. 1983.

Magistrat der Stadt Frankfurt 1980a

Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Dezernat Bau, Hochbauamt (Hg.),
Dom-Römerberg-Bereich. Wettbewerb 1980, Braunschweig/Wiesbaden 1980.

Magistrat der Stadt Frankfurt 1980b

Der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, Dezernat Bau, Hochbauamt (Hg.),
Museum für Kunsthandwerk. Architekten-Wettbewerb für den Erweiterungs-
bau, Frankfurt a.M. 1980.

Magistrat d. Stadt Marburg 1989

Neues Bauen in der alten Stadt. Geplantes und Gebautes. Ausstellung zu Projekten für die Marburger Altstadt, Skizzen, Entwürfe, Modelle und Objekte, hg. vom Magistrat der Stadt Marburg, Marburg 1989.

Mannel 1998

Sabine Mannel, MesseTurm, Bad Homburg/Leipzig 1998.

Matthiesen 2006

Ulf Matthiesen, Beeskow. Von der wiedergefundenen Identität einer Kleinstadt im ländlichen Raum Ostdeutschlands. Identitätspolitische und identitätstheoretische Anmerkungen, in: Deutsches Institut für Urbanistik (Hg.), Dimensionen städtischer Identität. Beiträge zum Forschungsverbund ›Stadt 2030‹, S. 45–60.

Marek 2009

Katja Marek, Rekonstruktion und Kulturgesellschaft. Stadtbildreparatur in Dresden, Frankfurt am Main und Berlin als Ausdruck der zeitgenössischen Suche nach Identität. Kassel, Univ., Diss., 2009.

Maurer/Gisel 1993

Bruno Maurer und Ernst Gisel (Hg.), Ernst Gisel Architekt, Zürich 1993.

Mayer-Wegelin 2014

Eberhard Mayer-Wegelin, Das alte Frankfurt am Main 1855–1890. Photographien von Carl Friedrich Mylius, München 2014.

McCarter 2010

Robert McCarter, Frank Lloyd Wright. Ein Leben für die Architektur, München 2010 (2006).

Meier 1991

Richard Meier, Bauten und Projekte 1979–1989, hg. v. Kenneth Frampton, Stuttgart 1991.

Meier 1990

Richard Meier, Richard Meier. Building for Art, hg. v. Werner Blaser, Basel [u. a.] 1990.

Meier 1985

Richard Meier, Gedanken zur Aufgabe, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1985b*, S. 52–58.

Meier 1984

Richard Meier, Richard Meier. Architect. 1964–1984, Bd. 1, New York 1984.

Meier/Wohlleben 2000

Hans-Rudolf Meier und Marion Wohlleben (Hg.), Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege, Zürich 2000.

Meier-Ude 1978

Klaus Meier-Ude, Frankfurt farbig fotografiert, Frankfurt a. M. 1978.

Messe Frankfurt 1984

Messe Frankfurt 1984. Markt für morgen, hg. v. der Messe- und Ausstellungs-GmbH, Frankfurt a. M. 1984.

Messe Frankfurt 1950

Frankfurt am Main. Die Stadt der Messen und Ausstellungen, Ein Rückblick und Ausblick anlässlich des Richtfestes auf dem Messegelände am 28. Februar 1950, hg. v. der Messe- und Ausstellungs-GmbH, Frankfurt a. M. 1950.

Metken/Gallwitz 1971

Günter Metken und Klaus Gallwitz, Revolutionsarchitektur. Boullée, Ledoux, Lequeu, hg. v. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden ²1971.

Michels 2013

Claudia Michels, Bedeutender Brand, in: *Frankfurter Rundschau Geschichte*, Die 70er Jahre in Frankfurt, Bd. 4, 2013, S. 31–32.

Mitscherlich 1965

Alexander Mitscherlich, Die Unwirtlichkeit unserer Städte, Frankfurt a. M. ¹1965.

Möhrle 1990

Hartwin Möhrle, Postmodernes Legoland, in: *Pflasterstrand*, Nr. 5, 1990, S. 66–70.

Möller 1972

Was bleibt. Walter Möller in seinen Aufsätzen, Reden, Zitaten, Interviews, hg. vom Presse- und Informationsamt der Stadt Frankfurt am Main, Frankfurt a. M. 1972.

Mönninger 1992

Michael Mönninger, Boomstadt Frankfurt, in: *Becker/Wentz 1992*, S. 13–20.

Mönninger 1990a

Michael Mönninger, Der vollendete Torso, in: *Lampugnani 1990*, S. 194–195.

Mönninger 1990b

Michael Mönninger, Die Quadratur des Dreiecks, in: *Lampugnani 1990*, S. 85–87.

Moore 1987

Charles Willard Moore, Charles Moore. Bauten und Projekte 1949–1986, Stuttgart 1987.

Moore/Bloomer 1980

Charles Moore und Kent C. Bloomer, Architektur für den einprägsamen Ort. Überlegungen zu Körper, Erinnerung und Bauen, Stuttgart 1980 (1977: *Body, Memory, and Architecture*).

Moving Pictureshow 1985

o. V., Moving Pictureshow. Film museum, Frankfurt, in: *Architectural Review*, H. 11, 1985, S. 34; 68–72.

Müller 2011

Markus Müller, Eduardo Chillida. Der Architekt der Leere, in: Eduardo Chillida, hg. v. Markus Müller, München 2011, S. 15–127.

Müller 1987

Michael Müller, Schöner Schein. Eine Architekturkritik, Frankfurt a. M. 1987.

Müller-Raemisch 1998

Hans-Reiner Müller-Raemisch, Frankfurt am Main. Stadtentwicklung und Planungsgeschichte seit 1945, Frankfurt a. M. 1998.

Müller-Raemisch 1990

Hans-Reiner Müller-Raemisch, Leitbilder und Mythen in der Stadtplanung 1945–1985, Frankfurt a. M. 1990.

Müller-Vogg 1999

Hugo Müller-Vogg (Hg.), Hochhäuser in Frankfurt. Wettlauf zu den Wolken, Frankfurt a. M. 1999.

Murphy/Jahn 1991

Murphy/Jahn, Messturm Frankfurt, hg. v. Heinrich Klotz, München [u. a.] 1991.

Museum Judengasse 2016

Museum Judengasse, Die Frankfurter Judengasse, hg. v. Fritz Backhaus, Raphael Gross, Sabine Kößling und Mirjam Wenzel, München 2016.

Nahrgang 1949

Karl Nahrgang, Die Frankfurter Altstadt. Eine historisch-geographische Studie. Frankfurt a. M. 1949.

Natalini 1984

Adolfo Natalini, Haus Saalgasse 4, in: *Jahrbuch für Architektur 1984a*, S. 46–47.

Neumeyer 2002

Fritz Neumeyer (Hg.), Quellentexte zur Architekturtheorie, München 2002.

Neumeyer 1991

Fritz Neumeyer, Architektonisches Enigma. Ein Ganzes für sich und eine Einheit aus Einzelheiten, in: *Ungers 1991a*, S. 7–24.

Newman 1961

Oscar Newman, CIAM 49 in Otterlo. Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge, Stuttgart 1961.

Nobis 1988

Norbert Nobis (Hg.), El Lissitzky. 1890–1941. Retrospektive, Ausst.-Kat. Sprengel-Museum Hannover, Frankfurt a. M./Berlin 1988.

Norberg-Schulz 1980

Norberg-Schulz, Logik der Baukunst, Braunschweig [u. a.] 1980 (1970).

Nordmeyer 2004

Helmut Nordmeyer (Hg.), Frankfurt am Main, gestern und heute, Gudensberg-Gleichen 2004.

Nordmeyer 2003

Helmut Nordmeyer, Rundgang durch das alte Frankfurt-Sachsenhausen, Gudensberg-Gleichen 2003.

Nordmeyer/Roewer 1997

Helmut Nordmeyer und Jan Roewer (Hg.), Frankfurt am Main. Fotografien von gestern und heute. Eine Gegenüberstellung, Gudensberg-Gleichen 1997.

Oechslin 1993

Werner Oechslin, Ernst Gisel – »... in eigener selbständiger Weise konstruierend, bildend, gestaltend zu Werke gehen«, in: *Maurer 1993*, S. 9–43.

Opatz 2018

Wilhelm E. Opatz (Hg.), Frankfurt 1970–1979, Hamburg 2018.

Orth 1991

Elsbet Orth, Frankfurt am Main im Früh- und Hochmittelalter, in: *Frankfurt am Main 1991*, S. 9–52.

Ostgelände der Messe Frankfurt 1987

Ostgelände der Messe Frankfurt, in: *architektur + wettbewerb*, 129, 1987, S. 23–30.

Paetzold 1990

Heinz Paetzold, Profile der Ästhetik. Der Status von Kunst und Architektur in der Postmoderne, Wien 1990.

Pahl 1999

Juergen Pahl, Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts. Zeit-Räume, München 1999.

Pappe 2013

Sandra Pappe, Architekturführer Frankfurt am Main, hg. v. Ekkehard Mantel, Berlin 2013.

Paz 1979

Octavio Paz, Chillida. Vom Eisen zum Licht, in: Ders., Chillida, Paris 1979, S. 7–19.

Pehnt 2014

Wolfgang Pehnt, Make it Big. Großbauten in den 1960er und 1970er Jahren in Deutschland und anderswo, in: Labor der Moderne. Nachkriegsarchitektur in Europa, hg. von der Sächsischen Akademie der Künste, Dresden 2014, S. 28–39.

Pehnt 2006

Wolfgang Pehnt, Deutsche Architektur seit 1900, München 2006.

Pehnt 1998

Wolfgang Pehnt, Die Architektur des Expressionismus, Ostfildern 1998.

Pehnt 1992

Wolfgang Pehnt, Die Freiheit der Dinge, in: *Schmidt 1992*, S. 39–41.

Pehnt 1990

Wolfgang Pehnt, Uferpromenaden – Kunstpfade – Gratwanderungen, in: *Lampugnani 1990*, S. 21–28.

Peichl 1992a

Gustav Peichl, Gedanken des Architekten zum Entwurf, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1992*, S. 37–39.

Peichl 1992b

Gustav Peichl, Gustav Peichl. Von der Skizze zum Bauwerk. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, hg. v. Dieter Bartetzko u. Kristin Feireiss, Berlin 1992.

Peters 1990

Paulhans Peters, Städel-Museum in Frankfurt/Main. Der Anbau an der Holbeinstraße, in: *Baumeister*, H. 12, 1990, S. 42–49.

Peters 1989

Paulhans Peters, Museum für Vor- und Frühgeschichte in Frankfurt, in: *Baumeister*, H. 6, 1989, S. 17–27.

Peters 1984

Paulhans Peters, Deutsches Architekturmuseum, in: *Baumeister*, H. 8, 1984, S. 31–39.

Peters 1980

Paulhans Peters, Museum für Kunsthandwerk. Ein beschränkter Wettbewerb, in: *Baumeister*, H. 8, 1980, 767–775.

Pevsner 1966

Nikolaus Pevsner, Architecture in our time. The anti-pionieers I/II, in: *The Listener*, 29. 12. 1966, S. 953–955; 5. 1. 1967, S. 7–9.

Pfortenhauer 1988

Erhart Pfortenhauer, »Frankfurter entscheidet mit!« Planung und Protest im Aufbruch der siebziger Jahre, in: *Prigge/Schwarz 1988*, S. 145–163.

Portoghesi 1982a

Paolo Portoghesi, Ausklang der modernen Architektur. Von der Verödung zur neuen Sensibilität, Zürich/München 1982 (Originalausgabe: *Dopo l'architettura moderna*, Rom 1980).

Portoghesi 1982b

Paolo Portoghesi, Die Wiedergeburt der Archetypen, in: *ARCH+*, Nr. 63/64, 1982, S. 89–91.

Posener 1992

Julius Posener, Bewegung und Raum. Das Frankfurter Postmuseum, in: *Schmidt 1992*, S. 43–45.

Posener 1990

Julius Posener, Deutsches Postmuseum, in: *Domus*, H. 12, 1990, S. 29–37.

Prigge 1988

Walter Prigge, Mythos Metropole. Von Landmann zu Wallmann, in: *Prigge/Schwarz 1988*, S. 209–240.

Prigge/Schwarz 1988

Walter Prigge und Hans-Peter Schwarz (Hg.), Das neue Frankfurt. Städtebau und Architektur im Modernisierungsprozess 1925–1988, Frankfurt a. M. 1988.

Rang 1989

Wolfgang Rang, Zum Neubau der Landeszentralbank Hessen in Frankfurt, in: *Jahrbuch für Architektur 1989*, S. 82–97.

- Rathaus Fellbach 1987
o. V., Rathaus Fellbach, in: *Baumeister*, H. 7, 1987, S. 13–23.
- Redecke 1991
Sebastian Redecke, Mauerbau in Frankfurt. Kundenzentrum der Stadtwerke Frankfurt am Main, in: *Bauwelt*, H. 13, 1991, S. 670–677.
- Robertson/Tigerman 1991
Jaquelin Robertson und Stanley Tigerman (Hg.), Der Postmoderne Salon. Architekten über Architekten, Basel [u. a.] 1991.
- Rodenstein 2008
Marianne Rodenstein, Die Eigenart der Städte. Frankfurt und Hamburg im Vergleich, in: Helmuth Berking (Hg.), Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung, Frankfurt a. M. 2008, 261–311.
- Ronneberger/Noller 1994
Klaus Ronneberger und Peter Noller, Instant City. Instant Culture, in: *Bauwelt*, H. 1/2, 1994, S. 30–35.
- Rose 1991
Margaret A. Rose, The Post-Modern and the Post-Industrial. A critical analysis, Cambridge [u. a.] 1991
- Rossi 1973
Aldo Rossi, Die Architektur der Stadt. Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen, Düsseldorf 1973.
- Rossi 1960
Aldo Rossi, Un giovane architetto Tedesco. Oswald Mathias Ungers, in: *Casa-bella-Continuità*, 244, 1960, S. 22–35.
- Roth 1975
Jürgen Roth, Z. B. Frankfurt. Die Zerstörung einer Stadt, München 1975.
- Rothmann 1998
Michael Rothmann, Die Frankfurter Messen im Mittelalter. Zugl.: Frankfurt a. M., Univ., Diss., 1995, Stuttgart 1998.
- Rumpf 1991
Peter Rumpf, Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, in: *Bauwelt*, H. 28, 1991, S. 1474–1483.
- Rumpf 1990
Peter Rumpf, Deutsches Postmuseum in Frankfurt am Main, in: *Bauwelt*, H. 44, 1990, S. 2206–2213.
- Rumpf 1988
Peter Rumpf, Offen hinter Panzerglas. Landeszentralbank in Hessen, Frankfurt, in: *Bauwelt*, H. 17, 1988, 696–707.
- Rumpf 1986
Peter Rumpf, Ritualisierung des Raums. Die Kulturschirm am Römerberg in Frankfurt, in: *Bauwelt*, H. 17, 1986, 604–619.

Rumpf 1985

Peter Rumpf, Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main, in: *Bauwelt*, H. 20/21, 1985, S. 766–777.

Rumpf 1984

Peter Rumpf, Haus im Haus. Haus im Kopf. Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt, in: *Bauwelt*, H. 25, 1984, S. 1078–1085.

Rumpf 1982

Peter Rumpf, J. P. Kleihues. Il Museo di storia antica a Francoforte, in: *Casabella*, Juni, 1982, S. 52–61.

Rumpf 1980

Peter Rumpf, Wettbewerb Dom-Römerberg in Frankfurt/M. Zwischen Puppentheater und Weltstadt, in: *Baumeister*, H. 29, 1980, S. 1260–1261.

Sack 1990

Manfred Sack, Der romantische Rationalist, in: *Lampugnani 1990*, S. 61–63.

Salin 1960

Edgar Salin, Urbanität, in: Erneuerung unserer Städte. Vorträge, Aussprachen und Ergebnisse der 11. Hauptversammlung des Deutschen Städtetages, Augsburg, 1.–3. Juni 1960, Stuttgart 1960, S. 9–34.

Santifaller 2014

Enrico Santifaller, Mission: 30. Geburtstag. Jubiläumsschau des Deutschen Architekturmuseums, in: *Bauwelt*, H. 25, 2014, S. 2.

Scarpa 1986

Carlo Scarpa, Carlo Scarpa. Architektur, hg. v. Vittorio Magnago Lampugnani u. Thomas Güller, Stuttgart 1986.

Scarpa 1985

Carlo Scarpa, a+u architecture and urbanism, 10, 1985.

Schädlich 2015

Christian Schädlich, Das Eisen in der Architektur des 19. Jahrhunderts, Aachen 2015.

Scheffler 2013

Ernst Ulrich Scheffler, Weiterbauen. Stadtkern, Denkmalschutz und Entwurf, in: *Denkmalpflege & Kulturgeschichte*, H. 2, 2013, S. 26–30.

Scheffler 1991

Ernst Ulrich Scheffler, Anmerkungen zur Erweiterung des Liebieghauses, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1991a*, S. 45–47.

Schembs 2000

Hans-Otto Schembs, Sachsenhausen. Von 1806 bis zur Gegenwart, Frankfurt a. M. 2000.

Schembs 1987

Hans-Otto Schembs, Der Börneplatz in Frankfurt am Main. Ein Spiegelbild jüdischer Geschichte, Frankfurt a. M. 1987.

Schembs 1985

Hans-Otto Schembs, Weither suchen die Völker sie auf. Die Geschichte der Frankfurter Messe, Frankfurt a.M. 1985.

Schirrmacher 1983

Ernst Schirrmacher, Wiederaufbau der Ostzeile des Römerberges in Frankfurt am Main. Auszug aus dem Bericht des Architekten, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1983a*, S. 12–20.

Schmal 2013

Peter Cachola Schmal, Die postmoderne Altstadt der 1980er Jahre und die Korrespondenz zwischen Saalgasse und der geplanten Altstadt, in: *Denkmalpflege & Kulturgeschichte*, 2013, S. 14–18.

Schmal 2008

Peter Cachola Schmal, Freiheit im Raster – lebendiges Denkmal, in: *Winkelmann 2008*, S. 89–97.

Schmal 1996

Peter Schmal, Gedenkstätte Neuer Börneplatz, Frankfurt am Main, in: *Bauwelt*, H. 26, 1996, S. 1504–1505.

Schmal 1995

Peter Schmal, Kultur und Frankfurt. Was ist bei uns so besonders?, in: *das bauzentrum*, H. 3, 1995, S. 112–116.

Schmidt/Zeller 1992

Johann-Karl Schmidt und Ursula Zeller (Hg.), Behnisch & Partner. Bauten 1952–1992, Stuttgart 1992.

Schmidt 1986

Burghart Schmidt, Postmoderne – Strategien des Vergessens. Ein kritischer Bericht, Darmstadt 1986.

Scholz 1989

Carola Scholz, Eine Stadt wird verkauft. Stadtentwicklung und Stadtmarketing. Zur Produktion des Standort-Images am Beispiel Frankfurt, Frankfurt a.M. 1989.

Scholz 1983

Stefan Scholz, Die Anschlußbauten, in: *Magistrat d. Stadt Frankfurt 1983*, S. 22–24.

Schomann 2016

Heinz Schomann, Das Frankfurter Malerviertel und der Aufstieg von Sachsenhausen. Eine Dokumentation des Kuratoriums Kulturelles Frankfurt, Petersberg 2016.

Schomann 1973

Heinz Schomann, Vom bedrohlichen Unsinn des Denkmalschutzes, in: *Zeitung Kunst und Museen in Frankfurt am Main*, Nr. 5, 1973.

Schreiber 1990a

Mathias Schreiber, Brauchbares Flickwerk von Zitaten, in: *Lampugnani 1990*, S. 72–73.

Schulz 1968

Eberhard Schulz, Architektonische Klippen, in: *MERIAN*, H. 8, 1968, S. 45–47.

Schwarz 1988

Hans-Peter Schwarz, Das Ende der Bescheidenheit? Oder: Bauen nach der Postmoderne, in: *Prigge/Schwarz 1988*, S. 241–266.

Scott Brown 2011

Denise Scott Brown, Our Postmodernism, in: *Postmodernism. Style and Subversion*, London 2011, S. 106–111.

Seidl 2006

Ernst Seidl, ›Urbane Identität‹ durch skulpturale Bauten?, in: *Sigel 2006*, S. 125–145.

Seligmann 1986

Werner Seligmann, Bangert-Jansen-Scholz-Schultes' Schirm am Römerberg, in: *Kulturgesellschaft Frankfurt 1986*, S. 46–54.

Siebel 2012

Walter Siebel, Die europäische Stadt, in: *Handbuch Stadtsoziologie*, hg. v. Frank Eckardt, Wiesbaden 2012, S. 201–211.

Siebel 2004

Walter Siebel, Einleitung. Die europäische Stadt, in: Ders. (Hg.), *Die europäische Stadt*, Frankfurt a. M. 2004, S. 11–48.

Siedler 1978

Wolf Jobst Siedler, Die gemordete Stadt. Abgesang auf Putte und Straße, Platz und Baum, München, Berlin ²1978.

Sigel 2006

Paul Sigel, Konstruktionen urbaner Identität, in: Paul Sigel/Bruno Klein (Hg.), *Konstruktionen urbaner Identität. Zitat und Rekonstruktion in Architektur und Städtebau der Gegenwart*, Berlin 2006, S. 13–31.

Silz 1989

Günther Silz, Bericht der Projektleitung, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1989c*, S. 38–41.

Snozzi 1993

Luigi Snozzi, »Il senso dell'urbano«. Gedanken zu Gisels Werk, in: *Maurer 1993*, S. 79–85.

Sommer 1991

Robert Sommer, Bericht der Projektleitung, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1991c*, S. 35–40.

Speerplan 1981

Speerplan Stadt- u. Regionalplaner GmbH, Museumsufer Frankfurt am Main, I. Gesamtplan, II. Situationsanalyse, hg. v. Bernhard Peschke, Frankfurt a. M. 1981.

Speerplan 1984

Speerplan, Vorschlag zur Neugestaltung des westlichen Messengeländes, in: *Jahrbuch für Architektur 1984a*, S. 193–195.

Spieker 2005

Elisabeth Spieker, Günter Behnisch – die Entwicklung des architektonischen Werkes. Gebäude, Gedanken und Interpretationen, Stuttgart, Univ., Diss., 2005.

Springer 2010

Jörg Springer, Identitätsbildung als Entwicklungsprozess, in: Identität bauen. Positionen zum Wesen unserer gebauten und gelebten Umwelt, hg. v. Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung 2010, S. 5.

Stahl 1991

Patricia Stahl (Hg.), Beiträge zur Geschichte der Frankfurter Messe (= Brücke zwischen den Völkern – Zur Geschichte der Frankfurter Messe, 2), Frankfurt a. M. 1991.

Stauffacher 2010

Ulrich Martin Stauffacher, Konstruktion von Urbanität und Identität in Frankfurt am Main 1980, Diplomarbeit, Wien 2012.

Steiner 2004

Dietmar Steiner, Lebendige Postmoderne, in: *art*, H. 7, 2004, S. 54–59.

Stemshorn 2002

Max Stemshorn, Mies & Schinkel. Das Vorbild Schinkels im Werk Mies van der Rohe, Tübingen [u. a.] 2002.

Stern 1987

Robert A. M. Stern, Charles Moore. Der Architekt auf der Suche nach dem »Einprägsamen Ort«, in: *Moore 1987*, S. 35–38.

Stirling 1984

James Stirling, Bauten und Projekte 1950–1983, Stuttgart 1984.

Stöber 1964

Gerhard Stöber, Struktur und Funktion der Frankfurter City. Eine ökologische Analyse der Stadtmitte, Frankfurt a. M. 1964.

Schmal 2018

Peter Cachola Schmal, Die immer neue Altstadt, in: *Sturm/Schmal 2018*, S. 10–15.

Sturm/Schmal 2018

Philipp Sturm und Peter Cachola Schmal (Hg.), Die immer neue Altstadt. Bauen zwischen Dom und Römer seit 1900, Berlin 2018.

Sturm/Schmal 2014

Philipp Sturm und Peter Cachola Schmal (Hg.), Hochhausstadt Frankfurt. Bauten und Visionen seit 1945, München 2014.

Summerson 1963

John Summerson, Heavenly Mansions. An Interpretation of Gothic, in: Ders., Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture, New York 1963 (1949), S. 1–28.

Tinç 2013

Timur Tinç, Stadtfucht, in: Frankfurter Rundschau Geschichte, Die 70er Jahre in Frankfurt, Bd. 4, 2013, S. 23.

Tolmein 1985

Gabriele Tolmein, Film-Museum am Main, in: *HÄUSER. Journal für internationales Wohnen*, H. 2, 1985, S. 88–91.

Tragbar 2003

Klaus Tragbar, Vom Geschlecherturm zum Stadthaus. Studien zur Herkunft, Typologie und städtebaulichen Aspekten des mittelalterlichen Wohnbaus in der Toskana (um 1100 bis 1350), Münster 2003.

Trommsdorff 1989

Trommsdorff, Image, in: Endruweit, G./Trommsdorff, G. (Hg.), Wörterbuch der Soziologie, *Stuttgart 1989*, S. 282–284.

Thun-Hohenstein 2014

Christoph Thun-Hohenstein, Wien und die Welt. Annäherungen an Hollein, in: *Kühn/Wirth 2014*, S. 7–9.

Ullmann 1984a

Gerhard Ullmann, Das verborgene Museum, in: *Deutsche Bauzeitung*, H. 9, 1984, S. 16–19.

Ullmann 1984b

Gerhard Ullmann, Gleich nebenan. Deutsches Filmmuseum in Frankfurt am Main, in: *Deutsche Bauzeitung*, H. 9, 1984, S. 20–22.

Ungers 1991a

Oswald Mathias Ungers, Architektur 1951–1990, Stuttgart 1991.

Ungers 1991b

Oswald Mathias Ungers, Bericht des Architekten, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1991c*, S. 64.

Ungers 1990

Oswald M. Ungers, Verpackung für die Phantasie. Würfelgedanken, in: *Daidalos*, H. 35, 1990, S. 110–115.

Ungers 1988

Oswald M. Ungers, O. M. Ungers. Messehochhaus Frankfurt, Zürich 1988.

Ungers 1985

Oswald M. Ungers, Das ›Torhaus‹, in: *Baumeister*, H. 7, 1985, S. 18–19.

Ungers 1984a

Oswald M. Ungers, Eine Würdigung, in: *Jahrbuch für Architektur 1984a*, S. 42.

Ungers 1984b

Oswald M. Ungers, Gedanken des Architekten, in: *Deutsche Bauzeitung*, H. 9, 1984, S. 14.

Ungers 1984c

Oswald M. Ungers, Messehaus 9 und Galleria, in: *Baumeister*, H. 1, 1984, S. 18–23.

Ungers 1984d

Oswald M. Ungers, Planungsvorschlag für die Neuordnung des Messegeländes, in: *Jahrbuch für Architektur 1984a*, S. 195–212.

Ungers 1983a

Oswald M. Ungers, Die Thematisierung der Architektur, Stuttgart 1983.

Ungers 1983b

Oswald M. Ungers, The New Abstraction, in: *Architectural Design*, H. 7/8, 1983, S. 36–37.

Venturi 1978

Robert Venturi, Komplexität und Widerspruch in der Architektur, Braunschweig 1978.

Venturi u. a. 1979

Robert Venturi/Denise Scott Brown/Steven Izenour, Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt, 1979 (1972).

Verheyren 1999

Dirk Verheyren, Straßennamenpolitik und städtische Identität in Berlin, in: Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion, hg. v. Reinhold Viehoff, Frankfurt a. M. 1999, S. 333–369.

Vinken 2018

Gerhard Vinken, Geschichte wird gemacht – es geht voran? Die neue Frankfurter Altstadt ist so banal wie fatal, in: *Sturm/Schmal 2018*, S. 160–167.

Vinken 2016

Gerhard Vinken, Im Namen der Altstadt. Stadtplanung zwischen Modernisierung und Identitätspolitik: Einführung in eine wechselhafte Geschichte, in: Carmen M. Enss/Gerhard Vinken (Hg.), Produkt Altstadt. Historische Stadtzentren in Städtebau und Denkmalpflege, Bielefeld 2016, S. 9–26.

Von Klingeren 1980

Frank von Klingeren, Kommentar eines Preisrichters, in: *Bauwelt*, H. 29, 1980, S. 1267.

Von Kostelac 1989

Ante Josip von Kostelac, Museum als Instrument der Museumsvermittlung, in: *Magistrat der Stadt Frankfurt 1989c*, S. 51–52.

Von Moos 1987

Stanislaus von Moos, Venturi, Rauch & Scott Brown, München 1987.

Von Wolzogen 1991a

Wolf von Wolzogen, Die Frankfurter Messe heute. 35 Messen hat das Jahr, in: *Stahl 1991*, S. 431–440.

Von Wolzogen 1991b

Wolf von Wolzogen, Soziale und kulturelle Voraussetzungen zum Neubeginn der Frankfurter Messe 1948. Kontinuitäten und neue Konzeptionen, in: *Stahl 1991*, S. 411–430.

Wamers 2014

Egon Wamers, Die Geschichte des Karmeliterklosters im Mittelalter, in: *Brockhoff 2014*, S. 4–15.

Wamers 2009

Egon Wamers, Das Archäologische Museum in Frankfurt, in: *Hoffmann 2009*, S. 318–322.

Weiß 1991

Klaus-Dieter Weiß, Museale Moderne? Deutsches Postmuseum Frankfurt, in: *Deutsche Bauzeitung*, H. 1, 1991, S. 41.

Weiß 1988

Klaus-Dieter Weiß, Babylonische Stadthäuser. Kommt eins zum anderen oder die Vielfalt von der Stange, in: *Bauwelt*, Bd. 47, 1988, S. 2012–2023.

Wékel 2016

Julian Wékel (Hg.), Zeitzeugen. Vom Museumsufer zum Stadtraum Main, Darmstadt 2016.

Welsch 1991

Wolfgang Welsch, Unsere postmoderne Moderne, Weinheim ³1991 (1987).

Welsch 1988

Wolfgang Welsch (Hg.), Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Weinheim 1988.

Wentz 1992

Martin Wentz, Stadtentwicklung in den neunziger Jahren, in: *Becker/Wentz 1992*, S. 5–12.

Werner 1990

Thomas Werner, Das Deutsche Postmuseum in Frankfurt am Main, in: *Archiv für deutsche Postgeschichte*, H. 2, 1990, S. 33–38.

Werner 1982

Frank Werner, Architektur des Ortes: Ernst Gisel, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, H. 7/8, 1982, S. 57–61.

Werner 1985

Frank Werner, Klassizismen und Klassiker. Tendenzen europäischer Gegenwartsarchitektur, Stuttgart 1985.

Werner 1981

Frank Werner, Museum für Vor- und Frühgeschichte Karmeliterkirche in Frankfurt. Ergebnis eines Realisierungswettbewerbs, in: *Bauwelt*, H. 4, 1981, S. 119–120.

Werner 1980

Frank Werner, Der Wettbewerb für das Museum für Kunsthandwerk, in: *Jahrbuch für Architektur 1980*, S. 22–30.

Wesp 2008

Rosemarie Wesp, »Es ist alles so schön hell hier!«. Der Neubau des Deutschen Postmuseums 1990, in: *Gnegel 2008*, S. 78–110.

Wettbewerb Börneplatz 1989

Ideen- und Realisierungswettbewerb Börneplatz Frankfurt/M., in: *wettbewerbe aktuell* 1, 1989, S. 35–40.

Wettbewerb Bundespostmuseum 1983

Realisierungswettbewerb Bundespostmuseum Frankfurt, in: *wettbewerbe aktuell* 4, 1983, S. 223–238.

Wettbewerb Landeszentralbank 1979

Ideenwettbewerb Landeszentralbank Hessen in Frankfurt, in: *wettbewerbe aktuell* 10, 1979, S. 605–620.

Wettbewerb Museum f. Völkerkunde 1987

Realisierungswettbewerb Museum für Völkerkunde in Frankfurt, in: *wettbewerbe aktuell* 6, 1987, S. 309–322.

Wiese 2008

Bernd Wiese, Museums-Ensembles und Städtebau in Deutschland. 1815 bis in die Gegenwart. Akteure – Standorte – Stadtgestalt, Sankt Augustin 2008.

Wietzorek 2011

Paul Wietzorek, Das historische Frankfurt am Main. Bilder erzählen, Peterberg 2011.

Will 2000

Thomas Will, Projekte des Vergessens? Architektur und Erinnerung unter den Bedingungen der Moderne, in: *Meier/Wohlleben 2000*, S. 113–132.

Will 1988

Thomas Will, Kontextualismus. Eine Stadt(um)baumethode, in: *Baumeister*, 85, H. 8, 1988, S. 44.

Winkelmann 2008

Arne Winkelmann (Hg.), Das Haus im Haus. Zur Wirkungsgeschichte einer Entwurfsidee, Heidelberg 2008.

Wintergerst 2007

Magnus Wintergerst (Hg.), Die Befunde der karolingisch-ottonischen Pfalz aus den Frankfurter Altstadtgrabungen 1953–1993 (= Franconofurd, 1), Frankfurt a. M. 2007.

Wolf 2005

Inge Wolf, Josef Paul Kleihues, Museum für Vor- und Frühgeschichte, in: *DAM Jahrbuch 2005*, S. 176–181.

Worschech 1995

Rudolf Worschech, Eine Stadt, unbewohnbar wie der Mond. Annäherung an einige Spielfilme aus Frankfurt, in: Ders., *Lebende Bilder einer Stadt. Kino und Film in Frankfurt am Main*, Frankfurt a. M. 1995, S. 252–265.

Zimmermann 1990

Monika Zimmermann, Inszenierung von Zufälligkeiten, in: *Lampugnani 1990*, S. 136–137.

Zwerenz 1973

Gerhard Zwerenz, Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond. Roman, Frankfurt a. M. 1973.

Presseartikel

Aktiv gegen die Zerstörung 1981

o. V., Aktiv gegen die Zerstörung der Mainuferzone, in: *Frankfurter Rundschau*, 24. 04. 1981, S. II.

Alexander 2018

Matthias Alexander, Neue Frankfurter Bauschule, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09. 05. 2018, S. 1.

Alexander 2006

Matthias Alexander, Quadratisch, unpraktisch, schön, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. 09. 2006, Kultur R3.

Alexander 2004

Matthias Alexander, »Gebaut auf Skepsis, Wohlstand und Ironie«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. 12. 2004, Kultur R3.

Alexander 2001

Matthias Alexander, Die Messe expandiert. Kurze Bauzeit für kühne Konstruktion, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08. 08. 2001, S. 53.

Auffermann 1985

Verena Auffermann, Monument der Irrungen, Frankfurts Schirn, in: *Süddeutsche Zeitung*, 14. 02. 1985, S. 29.

Bartzetzko 2014

Dieter Bartzetzko, So wird's nie wieder sein, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29. 08. 2014, S. 11.

Bartzetzko 2004

Dieter Bartzetzko, »Das kommt uns nicht mehr auf den Tisch!«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. 04. 2004, S. 31.

Bartzetzko 1998

Dieter Bartzetzko, Tanzende Kräne. Zum Tag der Architektur, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. 06. 1998, S. 43.

Büttner 1989

Christian Büttner, »Einzelnen sind sie ganz in Ordnung«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. 10. 1989, S. 47.

Dietrich 1983

Stefan Dietrich, Vom neuen Stolz der Städte, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. 06. 1983, S. 12.

Ehrlich 1990a

Wilfried Ehrlich, Wie in der Altstadt das »Tortenstück« entstand. Die Straßendurchbrüche im alten Frankfurt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04. 12. 1990, S. 43.

Ehrlich 1990b

Wilfried Ehrlich, Zweckmäßigkeit hinter geschwungener Fassade, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. 07. 1990, S. 38.

Ehrlich 1989

Wilfried Ehrlich, Athene residiert alsbald unter gläsernem Dach, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02. 11. 1989, S. 45.

Ehrlich 1986

Wilfried Ehrlich, Einig über Ausschreibung für Gedenkstätte am Börneplatz, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. 11. 1986, S. 34.

Ehrlich 1983a

Wilfried Ehrlich, Richtfest für Film- und Architekturmuseum, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 03. 02. 1983, S. 29.

Ehrlich 1983b

Wilfried Ehrlich, Wie garniert man das Tortenstück an der Domstraße?, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. 05. 1983, S. 31.

Ehrlich 1982

Wilfried Ehrlich, Staunend stehen Stadtverordnete in der entkernten Villa, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08. 07. 1982, S. 26.

Ehrlich 1981

Wilfried Ehrlich, Mit der Spitzhacke in den Wiederaufbau, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31. 01. 1981, S. 35.

Ehrlich 1976

Wilfried Ehrlich, Im Widerstreit der Meinungen: Der Dom-Römer-Bereich, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. 05. 1976, S. 51.

Ehrlich 1975

Wilfried Ehrlich, Pläne für ein Fußgängerparadies, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31. 12. 1975, S. 32.

Ehrlich 1974

Wilfried Ehrlich, Mit Farbe gegen triste Fassaden, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. 09. 1974, S. 8.

Ehrlich 1973

Wilfried Ehrlich, Hochhaus soll nicht dunkel aussehen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. 02. 1973, S. 35.

Ehrlich 1971a

Wilfried Ehrlich, Der ›Sonnenhügel‹ beginnt zu wachsen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 03. 09. 1971, S. 46.

Ehrlich 1971b

Wilfried Ehrlich, Frankfurts höchstes Haus soll ein eleganter Riese sein, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. 03. 1971, S. 23.

Ehrlich 1968

Wilfried Ehrlich, Zerstören Hochhäuser die Landschaft am Sachsenhäuser Berg?, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09. 03. 1968, S. 79.

Farbige Stulfassaden 1974

o. V., Farbige Stulfassaden im Stadtbild, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. 02. 1974, S. 38.

- Feuerzeichen 1973
o. V., Feuerzeichen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. 08. 1973, S. 20.
- Fey 1980
Wiebke Fey, »An dem Park stört nur noch das Gitter«, in: *Frankfurter Neue Presse*, 24. 12. 1980, o. S.
- Filmmuseum 1984
o. V., Filmmuseum stiehlt anderen Häusern die Schau, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. 11. 1984, S. 41.
- Filmmuseum unter Stuck 1979
o. V., Filmmuseum unter Stuck am Main, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13. 03. 1979, S. 25.
- Forderungen des Altstadtbundes 1950
o. V., »Die Forderungen des Altstadtbundes«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. 12. 1950, S. 4.
- Gellersen 1981
Claus Gellersen, »Mit Herz und einer Million Mark am Römer wohnen«, in: *Frankfurter Rundschau*, 01. 10. 1981, S. 13/16.
- Göpfert 2014
Claus-Jürgen Göpfert, »Der Fürst des Quadrats«, in: *Frankfurter Rundschau*, 30. 05. 2014.
- Hierholzer 2013
Michael Hierholzer, Frankfurter Zimmer, koreanisches Design und das pralle Leben, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. 04. 2013, S. 33.
- Hierholzer 1990
Michael Hierholzer, Das Postmuseum als architektonisches Kleinod, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. 01. 1990, S. 47.
- Jaeger 1984
Falk Jaeger, Gipfeltreffen der Postmoderne, in: *Der Tagesspiegel*, 13. 07. 1984, S. 4.
- Jordi 2015
Marc Jordi, Noch ist in Frankfurt Zeit zur Abrechnung, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04. 11. 2015, S. 11.
- Kaczmarczyk 1986
Armando Kaczmarczyk, »Noch ein Turm an der Messe«, in: *Frankfurter Neue Presse*, 27. 06. 1986.
- Kaiser 1986
Alfons Kaiser, Im Spätherbst soll Europas höchstes Hochhaus wachsen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. 06. 1986, o. S.
- Kaiser 1982
Alfons Kaiser, Neues Gesicht am Eingang der Stadt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. 11. 1982, S. 37.
- Kirn 1986
Thomas Kirn, Ein Garten der Erinnerung, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 02. 06. 1986, S. 30.

Klotz 1979

Heinrich Klotz, Ein Umschlagplatz für Bauideen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06. 04. 1979, S. 25.

Krüger 1985b

Horst Krüger, Wieviel Geschichte braucht eine Stadt? Nachdenkliches über Frankfurt am Main, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14. 12. 1985, 1–2.

Krüger 1984

Karl-Heinz Krüger, »Frankfurt im Frack«, in: *Der Spiegel*, Nr. 28, 1984, S. 146–151.

Leydecker 1990

Karin Leydecker, Eleganz aus Stahl und Glanz. Behnischs Neubau des Deutschen Postmuseums am Frankfurter Museumsufer, in: *Süddeutsche Zeitung*, 08. 11. 1990, S. 17.

Mick 1981

Günter Mick, »Leben am Römer wie einst in der Altstadt«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. 09. 1981, S. 37.

Mönninger 1990c

Michael Mönninger, Die Antiquiertheit des Menschen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29. 10. 1990, S. 33.

Mönninger 1987

Michael Mönninger, Lernen von Disneyland. Architektur als Körperbad. Das Werk des Architekten Charles Moore in Frankfurt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29. 06. 1987, S. 25.

Müller 1984

Reinhard Müller, Die Stadtwerke dürfen doch auf den Börneplatz, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. 07. 1984, S. 37.

Münster 1990a

Nikolaus Münster, »Der komplizierteste Kulturbau«. Die Arbeiten am Museum für Moderne Kunst, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04. 12. 1990, S. 43.

Münster 1990b

Nikolaus Münster, Ein Obelisk, ein Bleistift, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01. 03. 1990, S. 39.

Münster 1988a

Nikolaus Münster, Lichtdurchflutete Säle hinter abweisender Mauer, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. 08. 1988, S. 29.

Münster 1988b

Nikolaus Münster, Vom Strengen bis zum Verspielten, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. 05. 1988, S. 33.

Münster 1987

Nikolaus Münster, Kundenzentrum oder Gedenkstätte, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. 08. 1987, S. 3.

Nebhut 1950

Ernst Nebhut, Die Diskussion ist eröffnet. Es geht um die Altstadt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04. 05. 1950, S. 9.

Oehrlein 1984

Josef Oehrlein, Der Kampf des Architekten mit den Filmkulissen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.06.1984, S. 31.

Oehrlein 1980

Josef Oehrlein, Ultimatum aus dem Posthorn läßt die Stadt am Museumsufer resignieren, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06.02.1980, S. 33.

Otto 1977

Frei Otto, Brutalismus in Stuttgart?, in: *Stuttgarter Zeitung*, 23.09.1977, S. 34.

Pehnt 1987

Wolfgang Pehnt, Wie ein Rasiermesser. Katastrophenästhetik – architektonisch, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.03.1987, 25.

Pehnt 1980

Wolfgang Pehnt, Die Postmoderne als Lunapark, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.08.1980, S. 17.

Pro und Contra 2018

o. V., Pro und Contra zur neuen Altstadt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.05.2018, S. 31.

Rahms 1980

Helene Rahms, Alte Villen, neue Ufer, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.12.1980, S. 23.

Rahms 1979

Helene Rahms, Ins Kraut geschossene Bürgerstadt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.12.1979, S. 25.

Rahms 1975

Helene Rahms, Streit um den Schaumainkai, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.06.1975, o. S.

Rauterberg 2018

Hanno Rauterberg, Altstadt für alle!, in: *Die Zeit*, 16.05.2018.

Riebsamen 1989

Hans Riebsamen, Der Luxusdampfer sticht alsbald in See, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.04.1989, S. 46.

Sack 1985

Manfred Sack, So große Häuser für so kleine Dinge, in: *Die Zeit*, 17.05.1985.

Sack 1981

Manfred Sack, Das Ufer der Museen, in: *Die Zeit*, 27.02.1981, S. 40.

Sack 1980

Manfred Sack, Im Zirkus der Baugeschichte, in: *Die Zeit*, 01.08.1980.

Sack 1978

Manfred Sack, Die Kunst der Villa, in: *Die Zeit*, 10.11.1978.

Schreiber 1991

Mathias Schreiber, Das schräge Kunstschiß. Hans Holleins neues Museum in Frankfurt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.06.1991, o. S.

Schreiber 1990b

Mathias Schreiber, Neue Häuser, die das Bestehende bewahren, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26. 08. 1990, S. 17–18.

Schreiber 1989

Mathias Schreiber, Schwerthieb hinter der Klostermauer, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01. 07. 1989, S. 25.

Schreiber 1986a

Mathias Schreiber, Der Turm und die Würde, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. 08. 1986, S. 23.

Schreiber 1986b

Mathias Schreiber, Mord am Dom. Die Schirn – das neue Frankfurter Kulturzentrum, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01. 03. 1986, o. S.

Schreiber 1985a

Mathias Schreiber, Stadttor und Sturmvögel. Zwei neue Hochhäuser in Frankfurt, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. 01. 1985, o. S.

Schreiber 1985b

Mathias Schreiber, Weißes Bauhaus-Schloß, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. 04. 1985, S. BuZ6.

Schreiber 1984

Mathias Schreiber, Das Haus im Haus im Haus, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01. 06. 1984, S. 25.

Schreiber 1981

Jürgen Schreiber, Walten ohne Beteiligung, in: *Frankfurter Rundschau*, 17. 02. 1981, S. 15.

Schulze 2009

Rainer Schulze, »Das sind Warenhausarchitekten«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08. 09. 2009, S. 34.

Stierli 2005

Martino Stierli, Von Las Vegas lernen heißt bauen lernen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. 01. 2005, S. 37.

Stierli 2003

Martino Stierli, Das verdrängte Gedächtnis der Postmoderne. Die architekturgeschichtliche Bedeutung von Robert Venturis »Entdeckung« Roms, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13. 12. 2003, S. 69.

Stupsnasen und Rüssel 1989

o. V., Stupsnasen und Rüssel, in: *Der Spiegel*, Nr. 10, 1989, S. 250–251.

Thomas 2014

Christian Thomas, Obendrein sehr unberechenbar, in: *Frankfurter Rundschau*, 07. 11. 2014.

Thomas 1996

Christian Thomas, Der Lichtblick. Orte der Moderne (II): Bauen für eine demokratische Gesellschaft. Das Werk des Architekten Günter Behnisch, in: *Frankfurter Rundschau*, 09. 08. 1996, S. 6.

Vinken 2013

Gerhard Vinken, Unstillbarer Hunger nach Echem. Frankfurts neue Altstadt zwischen Rekonstruktion und Themenarchitektur, in: *Forum Stadt*, H. 2, 2013, S. 119–136.

Weinberger 1986

Anton J. Weinberger, Abgeschoben in den Hinterhof. Auf dem historischen Börneplatz soll ein Kundenzentrum gebaut werden, in: *DIE ZEIT*, 05.09.1986, S. 12.

Zimmermann 1987

Monika Zimmermann, Aus der Tiefe des geschichtlichen Raumes. Darf man am Frankfurter Börneplatz überhaupt neu bauen?, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 03.09.1987, S. 25.

Zu wenig Platz 1978

o. V., Zu wenig Platz für viele Schätze, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.03.1978, S. 38.

Internetquellen

Barz 2011

Andreas Barz, Zu den Begriffen Moderne und Postmoderne oder die Architektur als Zeitmaschine. Ein Versuch der Begriffsnäherung aus kunstwissenschaftlicher Perspektive, in: *kunsttexte.de*, Nr. 3, 2011, 1–8.

Baunetz 2016

Neue Historische Mitte. Volker Staab gewinnt in Köln, in: *Baunetz*, 01.11.2016. Online abrufbar unter: http://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Volker_Staab_gewinnt_in_Koeln_4899464.html?wt_mc=nla.2016-11-01.meldungen.cid-4899464 (letzter Zugriff am 28.03.2017)

Becker/Meyer 2018

Stephan Becker/Friederike Meyer, Interview mit Charles Jencks. Über die Aktualität der Postmoderne, in: *Baunetzwoche*, Nr. 509, 2018, S. 5–17.

Bevan 2016

Robert Bevan, Why we need to recognise the value of Postmodern buildings before the wrecking balls start to swing, in: *Evening Standard*, 06.07.2016. Online abrufbar unter: <http://www.standard.co.uk/lifestyle/design/why-we-need-to-recognise-the-value-of-postmodern-buildings-before-the-wrecking-balls-swing-a3289321.html> (letzter Zugriff am 28.03.2017)

Dezeen 2015

Anna Winston, The Dezeen guide to Postmodern architecture and design, in: *Dezeen*, 23. 07. 2015. Online abrufbar unter: <https://www.dezeen.com/2015/07/23/guide-to-postmodern-architecture-design-glenn-adamson/> (letzter Zugriff am 28. 03. 2017)

Hollenstein 2014

Roman Hollenstein, Frankfurter Skyline. Von »Krankfurt« nach »Mainhattan«, in: *Neue Züricher Zeitung*, 17. 12. 2014. Online abrufbar unter: http://www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/von-krankfurt-nach-mainhattan-1.18445800 (letzter Zugriff am 28. 03. 2017)

Jüdisches Frankfurt 2015

<http://www.juedisches-frankfurt.de/> (letzter Zugriff am 28. 09. 2015)

Kulturdezernat 2013

Kulturdezernat Frankfurt a. M., Preisgericht zum Erweiterungsbau des Jüdischen Museums hat entschieden, Presseinformation, 29. 04. 2013. Online abrufbar unter: http://www.juedischesmuseum.de/fileadmin/user_upload/uploadsJM/Presse/1300513_PM_Entscheidung_Erweiterungsbau_JM.pdf (letzter Zugriff am 28. 03. 2017)

Messe Frankfurt 2014

http://www.messefrankfurt.com/frankfurt/de/media/das_unternehmen/texte/press-messeingang-sued.html (letzter Zugriff am 05. 03. 2017)

Postmodernism Appreciation Society

Online abrufbar unter: <https://www.facebook.com/groups/pomo.architecture/>

Seibold-Bultmann 2016

Ursula Seibold-Bultmann, Das Ornament in der Gegenwartsarchitektur, in: *Neue Züricher Zeitung*, 16. 07. 2016. Online abrufbar unter: http://www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/das-ornament-in-der-gegenwartsarchitektur-mehr-als-nur-eine-schoene-nebensache-ld.106002 (letzter Zugriff am 28. 10. 2016).

Sonne 2006

Wolfgang Sonne, Kultur der Urbanität. Die dichte Stadt im 20. Jahrhundert, in: *H-Soz-Kult*, 13. 09. 2006. Online abrufbar unter: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/id=775&type=diskussionen> (letzter Zugriff am 18. 03. 2016).

Staab Architekten

Staab Architekten GmbH, Präsentationspläne, Sanierung und Erweiterung des Jüdischen Museums Frankfurt am Main, o. J. Online abrufbar unter: http://www.juedischesmuseum.de/fileadmin/user_upload/uploadsJM/Images/Neubau/Staab_Pr%C3%A4sentationspl%C3%A4ne_A3.pdf (letzter Zugriff am 28. 03. 2017).

Städel 2016

<http://zeitreise.staedelmuseum.de/neue-mainzer-strasse-ort/1833/> (letzter Zugriff am 08. 07. 2016).

Voigt 2014

Wolfgang Voigt, »Lasst doch den ganzen Bau leer«. Heinrich Klotz und die Anfänge des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt am Main, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2014.

Persönliche Mitteilungen

Bofinger, mdl. 2016

Gespräch mit Prof. Helge Bofinger am 22. 02. 2016, Wiesbaden.

Burgard, mdl. 2015

Gespräch mit Roland Burgard (ehemals Mitarbeiter/Leiter des Hochbauamtes in Frankfurt a. M.) am 01. 07. 2015, Frankfurt a. M.

Burgard, schriftl. 2016

Roland Burgard, E-Mail vom 27. 05. 2016, archigrad@t-online.de

Burgard, schriftl. 2015

Roland Burgard, E-Mail vom 02. 07. 2015, archigrad@t-online.de

Burgard, schriftl. 2014

Brief an DAM, z. Hd. Oliver Elser vom 06. 10. 2014.

Haverkamp, mdl. 2015

Gespräch mit Hans-Erhard Haverkamp (ehemals Planungs- und Baudezernent in Frankfurt a. M.) am 15. 06. 2015, Frankfurt a. M.

Haverkamp, schriftl. 2013

Hans-Erhard Haverkamp, E-mail vom 28. 01. 2013, vchav@t-online.de.

Müller, mdl. 2015

Prof. Dr. Matthias Müller im Forschungskolloquium am 16. 06. 2015, Institut für Kunstgeschichte, Johannes Gutenberg-Universität Mainz.

Scheffler, mdl. 2016

Gespräch mit Brigitte und Ernst Ulrich Scheffler am 04. 05. 2016, Frankfurt a. M.

Staab Architekten 2017

Staab Architekten, Anke Hafner, E-Mail vom 22. 03. 2017, hafner@staab-architekten.com

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, S7C2013/1152, Karl Polkin
- Abb. 2 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, S7A1998/1857, Hansa Luftbild
- Abb. 5 Messe Frankfurt 1950, o.S.
- Abb. 6 Kampffmeyer/Weiss 1964, S. 10.
- Abb. 7 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, S7A2010/87, C. F. Mylius
- Abb. 8 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, S7C1998/31035, Fritz Günther
- Abb. 9 Magistrat der Stadt Frankfurt 1980a, S. 21.
- Abb. 10 © Gunter Rambow
- Abb. 11 Meier-Ude 1978, S. 10.
- Abb. 13 © Stadtvermessungsamt Frankfurt am Main, 2012
- Abb. 15 © Bildarchiv Foto Marburg/Waltraud Krase
- Abb. 16 Khan 1998, S. 82.
- Abb. 18 Klotz 1984b, S. 154.
- Abb. 19 Foto: Heinrich Klotz © Heinrich-Klotz-Archiv HfG Karlsruhe, mit freundlicher Genehmigung durch Gertrud Klotz
- Abb. 20 Moore 1987, S. 216.
- Abb. 21 Moore 1987, S. 100.
- Abb. 22 Klotz 1984a, S. 136.
- Abb. 24 Foto: Staatsgalerie Stuttgart
- Abb. 25 Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Foto: Uwe Dettmar
- Abb. 26 Magistrat der Stadt Frankfurt 1985a, S. 41–3.
- Abb. 27 © Bildarchiv Foto Marburg/Waltraud Krase
- Abb. 28 Jahrbuch für Architektur 1989, S. 145.
- Abb. 30 Magistrat der Stadt Frankfurt 1985a, o.S.
- Abb. 34 Magistrat der Stadt Frankfurt 1980a, S. 49.
- Abb. 38 Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frankfurt-Ravenstein1861-Bl5.jpg>
- Abb. 39 © Jourdan & Müller PAS
- Abb. 40 Jahrbuch für Architektur 1984a, S. 196.
- Abb. 42 Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sabbioneta-galleria_degli_antichi.jpg (Foto: Davide Papalini).
- Abb. 43 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, S7A2004/185, Carl Weiss

- Abb. 48 Lübbecke/Hartmann 1950, S. 156.
- Abb. 53 Lübbecke/Hartmann 1950, S. 133.
- Abb. 64 Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Foto: Uwe Dettmar
© Adolfo Natalini
- Abb. 68 Wietzorek 2011, S. 48.
- Abb. 69 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, S7Wo/06962 © Dr. Paul
Wolff & Tritschler, Historisches Bildarchiv, Offenburg
- Abb. 71 Hollein 1985, S. 241.
- Abb. 72 Lampugnani 1990, S. 80.
- Abb. 74 Jahrbuch für Architektur 1984a, S. 87.
- Abb. 75 Jahrbuch für Architektur 1984a, S. 90.
- Abb. 76 Jahrbuch für Architektur 1984a, S. 94.
- Abb. 81 Klotz 1984a, S. 350.
- Abb. 82 Breuer/Sondershausen 2011, S. 213.
- Abb. 84 Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main © Robert Venturi
- Abb. 85 Museum für Moderne Kunst MMK, Foto: Axel Schneider
- Abb. 86 © Bildarchiv Foto Marburg
- Abb. 88 Schembs 1987, S. 111.
- Abb. 89 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, S7C1998/10934
- Abb. 90 gta Archiv/ETH Zürich, Ernst Gisel, 140-0224A F17
- Abb. 92 gta Archiv/ETH Zürich, Ernst Gisel, 140-0224B M1F7
- Abb. 94 Maurer/Gisel 1993, S. 276.
- Abb. 100 gta Archiv/ETH Zürich, Ernst Gisel, 140-0224A FM1
- Abb. 104 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, S7C 1998/31384, Klaus
Meier-Ude
- Abb. 105 © Bildarchiv Foto Marburg
- Abb. 106 Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Foto: Uwe Dettmar
- Abb. 107 Foto: Jörg Winde, Dortmund
- Abb. 108 Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Foto: Norbert
Miguletz
- Abb. 109 Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Foto: Norbert
Miguletz
- Abb. 110 Foto: Jörg Winde, Dortmund
- Abb. 111 Foto: Jörg Winde, Dortmund
- Abb. 112 Lampugnani 1990, S. 133.
- Abb. 113 Moving Pictureshow 1985, S. 34.
- Abb. 114 Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Inv. Nr. 029-003-001
- Abb. 115 Klotz 1985a, S. 157.
- Abb. 116 Foto: Ursula Seitz-Gray © DAM und Ursula Seitz-Gray, Frankfurt am Main
- Abb. 117 Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main
- Abb. 118 DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Foto: Uwe Dettmar
- Abb. 121 Lampugnani 1990, S. 34.

- Abb. 122 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, S7C1998/1864, Jutta Hofmann
- Abb. 123 Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Inv. Nr. 139-004-003
- Abb. 124 © 2019 www.peterseidel.de
- Abb. 125 © 2019 www.peterseidel.de
- Abb. 126 © 2019 www.peterseidel.de
- Abb. 127 Magistrat der Stadt Frankfurt 1991a, S. 19.
- Abb. 128 Liebieghaus 1990, S. 30.
- Abb. 130 Archäologisches Museum Frankfurt, Foto: Uwe Dettmar
- Abb. 131 Brockhoff 2014, S. 12.
- Abb. 132 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, S7C1998/31710, Jutta Hofmann
- Abb. 133 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, S7C1998/31706, Klaus Meier-Ude
- Abb. 134 Foto: Städel Museum
- Abb. 136 Jahrbuch für Architektur 1984a, S. 121.
- Abb. 137 Dohrn-Ihmig 1984, S. 13.
- Abb. 139 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, S7A1998/2201
- Abb. 143 Magistrat der Stadt Frankfurt 1991a, S. 22.
- Abb. 144 Magistrat der Stadt Frankfurt 1991a, S. 42.
- Abb. 145 Magistrat der Stadt Frankfurt 1991a, S. 40.
- Abb. 147 © 2019 www.peterseidel.de
- Abb. 148 Foto: Städel Museum
- Abb. 153 Magistrat der Stadt Frankfurt 1991a, S. 99.
- Abb. 155 © 2019 www.peterseidel.de
- Abb. 156 Akademie der Künste, Berlin, Gustav-Peichl-Archiv, Nr.10 Pl.62/155
- Abb. 159 Abs 1990, S. 53.
- Abb. 160 Abs 1990, S. 65.
- Abb. 161 Klotz/Krase 1985, S. 121.
- Abb. 162 © Bildarchiv Foto Marburg/Waltraud Krase
- Abb. 163 Nordmeyer 2003, S. 42.
- Abb. 164 Behnisch 1990, S. 11.
- Abb. 165 Wesp 2008, S. 83.
- Abb. 166 Meier 1990, S. 61.
- Abb. 168 Magistrat der Stadt Frankfurt 1980b, S. 24.
- Abb. 169 Magistrat der Stadt Frankfurt 1980b, S. 18.
- Abb. 170 Magistrat der Stadt Frankfurt 1985b, S. 59.
- Abb. 174 Khan 1998, S. 83.
- Abb. 178 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, S7C2008/433
- Abb. 179 Bauen heute 1985, S. 131.
- Abb. 180 Klotz 1985a, S. 220.
- Abb. 181 Posener 1990, S. 32 f.
- Abb. 183 Lampugnani 1990, S. 157.

- Abb. 184 Behnisch 1991, S. 123. (Foto: Dieter Leistner, Mainz)
- Abb. 187 Nordmeyer/Roewer 1997, S. 52.
- Abb. 188 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, S7Rö/678, Kurt Röhrig
- Abb. 189 Jahrbuch für Architektur 1984a, S. 197.
- Abb. 190 © Bildarchiv Foto Marburg/Waltraud Krase
- Abb. 191 © Bildarchiv Foto Marburg/Waltraud Krase
- Abb. 192 Murphy/Jahn 1991, S. 24–25.
- Abb. 193 Foto: Ekkehard Mantel
- Abb. 194 Ungers 1991a, S. 151.
- Abb. 195 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, S7C1998/365, Klaus Meier-Ude
- Abb. 197 Murphy/Jahn 1991, S. 41.
- Abb. 198 Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, S7C2014/844, Uwe Dettmar
- Abb. 199 Murphy/Jahn 1991, S. 54.

Alle sonstigen Abbildungen: Leonie Köhren, Wiesbaden, 2012–2019

Dank

Die vorliegende Arbeit ist die für den Druck aufgearbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Dezember 2017 vom Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Johannes Gutenberg-Universität Mainz als Promotionsleistung angenommen wurde. Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Matthias Müller und meiner Zweitgutachterin Prof. Dr. Elisabeth Oy-Marra für die Unterstützung und die wertvollen Ratschläge. Ausdrücklich möchte ich mich auch bei Roland Burgard und Hans-Erhard Haverkamp für den persönlichen sowie schriftlichen Austausch bedanken. Als Zeitzeugen gaben Herr Haverkamp und Herr Burgard spannende sowie lehrreiche Einblicke in die damalige Frankfurter Kultur- und Architekturpolitik. Herr Burgard vermittelte darüber hinaus ein anschauliches Bild der damals vielfältigen Einflüsse der amerikanischen Architektur. Ein Dank gilt auch Oliver Elser, Kurator des Deutschen Architekturmuseums, der nicht nur über die Entstehung der Klotz-Tapes und die Arbeit am Originalmanuskript von Heinrich Klotz Auskunft gab, sondern auch weiteres Material zur Verfügung stellte. Ebenso aufschlussreich waren die Gespräche mit den Architekten Ernst Ulrich Scheffler sowie Helge Bofinger, für die ich sehr dankbar bin. 2016 konnte ich mit dem 2018 verstorbenen Helge Bofinger noch ein ausführliches Interview führen, das interessante Einblicke in sein architektonisches Denken gab, aber auch in die politischen Verflechtungen des Bauschaffens im Frankfurt der 1980er Jahre.

Nicht zuletzt gilt mein Dank der Stipendienstiftung Rheinland-Pfalz für die finanzielle und ideelle Förderung während meiner Promotionszeit.

Leonie Köhren



Mit welchen Mitteln kann es gelingen, dass kriegszerstörte deutsche Städte auch noch Jahrzehnte nach Kriegsende zu einem identitätsstiftenden Stadtbild zurückfinden? Vor dem Hintergrund des 2018 vollendeten Wiederaufbaus der Frankfurter Altstadt erscheint diese Frage noch immer aktuell. Die lang vernachlässigte Architektur der Postmoderne kann in diesem Zusammenhang Perspektiven aufzeigen, deren Qualitäten bis heute unterschätzt werden. Ihre Bedeutung soll in dieser Studie anhand von ausgewählten Frankfurter Bauten der achtziger Jahre spezifiziert werden, denn das wohl eindrucksvollste Beispiel jener vielfältigen Baukultur besitzt die Stadt Frankfurt mit gleich einem ganzen Ensemble postmoderner Architektur.