

## 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 wechselvollen 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?<sup>1</sup>

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 wechselvollen 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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 m<sup>2</sup> vor, welche sich sowohl auf die rekonstruierten Gebäude der Ostzeile und des sogenannten Schwarzen Sterns als auch auf mehrere Neubauten verteilen sollten.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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.



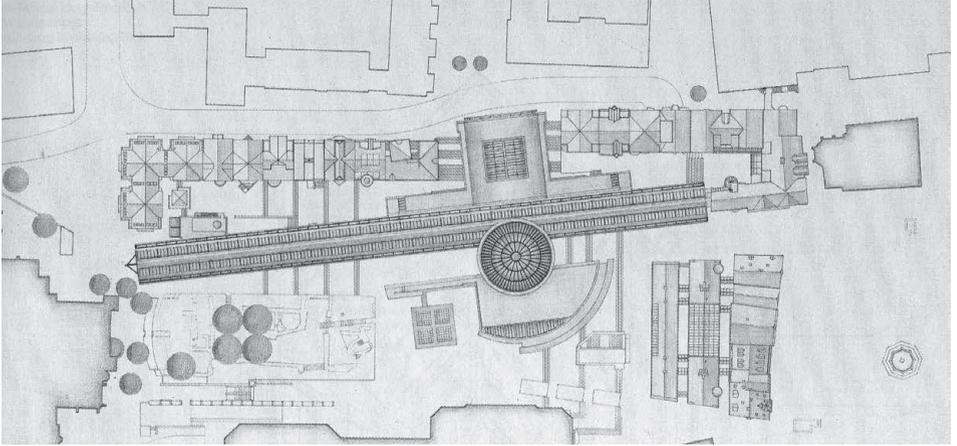
**Abbildung 29.** Blick nach Osten auf die Rotunde der Schirn zwischen Ostzeile (links) und Haus »Schwarzer Stern« (rechts)

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.«<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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.<sup>8</sup>

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.<sup>9</sup> 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

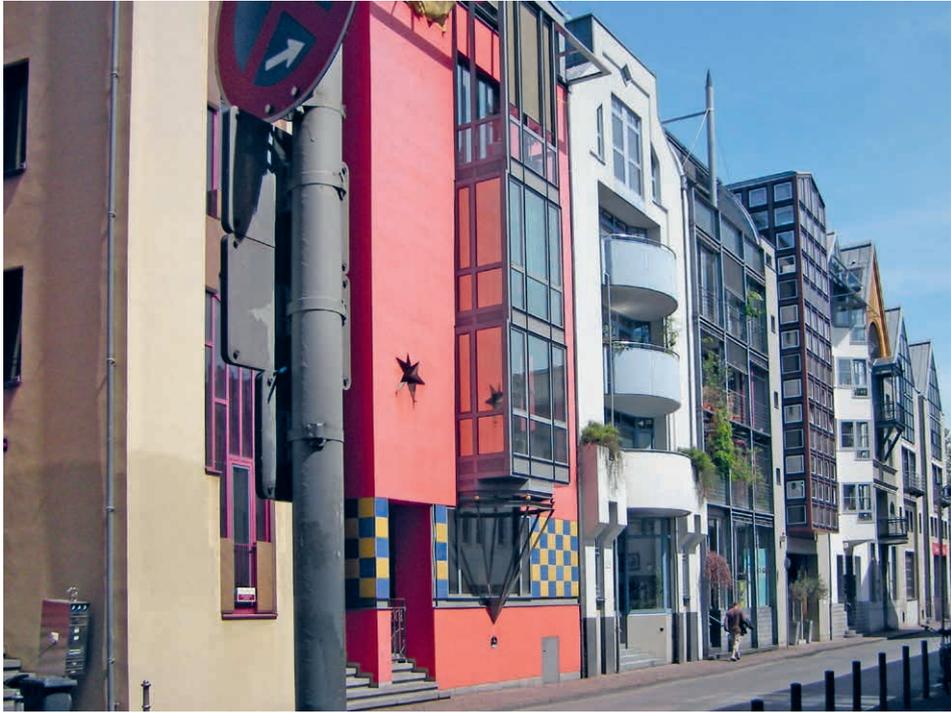
von einem niedrigeren Kreissegment, das sie wie eine Schale umhüllt und dicht unter dem Gesims eine enge Reihung kleiner quadratischer Fenster aufweist. Anders als die ansonsten weitgehend geschlossene Fassade der Rotunde wird der äußere Mauermantel zusätzlich durch zwei Reihen großer Fenster der darunter 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«<sup>10</sup> 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-

<sup>10</sup> 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«.<sup>11</sup> Die Häuserzeile war im ursprünglichen Entwurf der Architekten noch als geschlossenes Gestaltssystem mit einem eng begrenzten Formenkanon konzipiert (**Abb. 34**). Sie sollte

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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,<sup>13</sup> 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.«<sup>14</sup> 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«<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> Das Gebäude breite sich derart auf dem engen Raum aus, »daß – bildlich gesprochen – die angrenzende Bebauung in allen Fugen kracht.«<sup>17</sup> 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.«<sup>18</sup> 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.«<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

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«<sup>21</sup>, 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).<sup>22</sup> 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«<sup>23</sup> werden sollten. Aus den spezifischen Bedingungen des Ortes sollte ein städtebauliches Ensemble entstehen, das im Sinne

<sup>22</sup> Vgl. Bangert 1986, S. 61.

<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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]«<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup> 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«<sup>27</sup> 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).<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> Selbst einer der schärfsten Kritiker, Dieter Bartetzko, erkannte in diesen Bereichen die Vorzüge des Neubaus. Der die Rotunde umschließende Gebäudeteil wirke gerade

<sup>29</sup> 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«<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

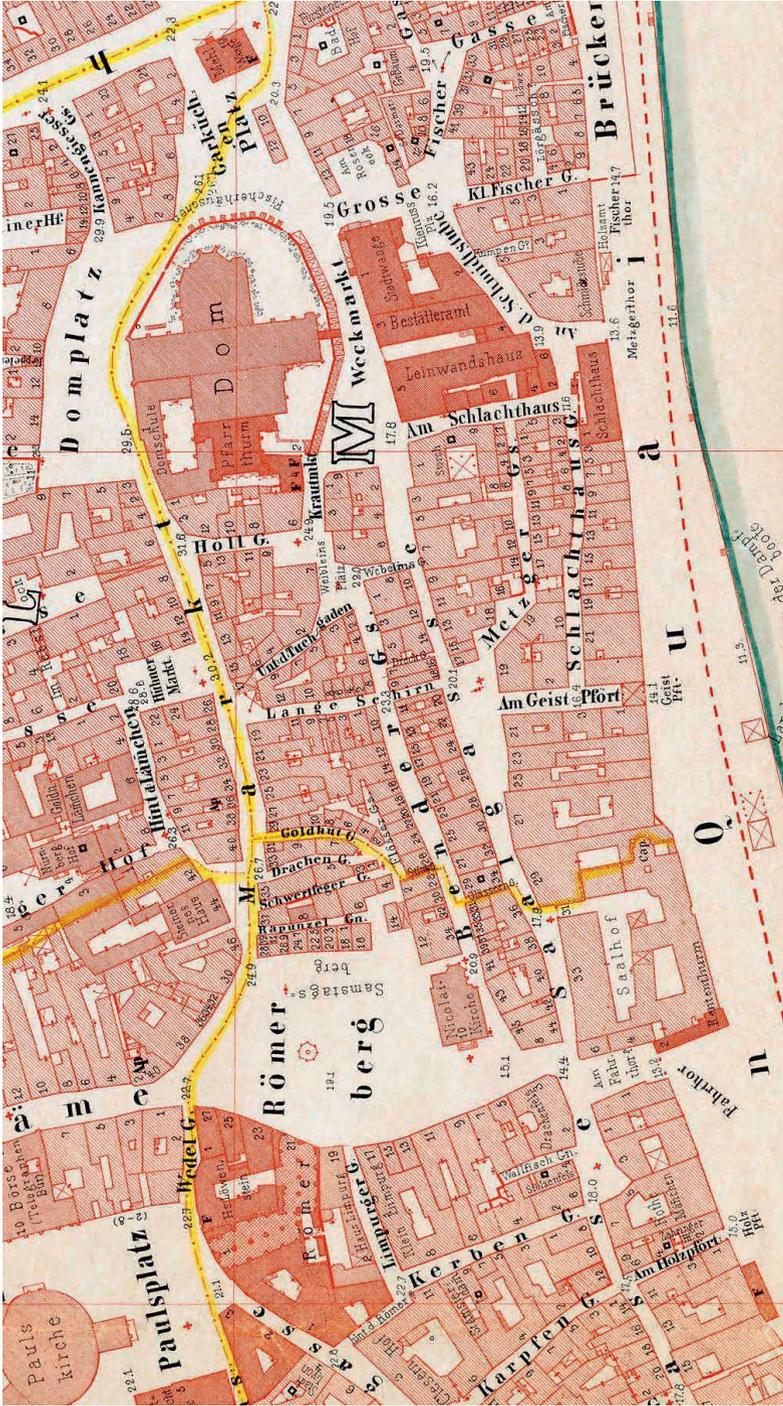
Die Anordnung des Gebäudekomplexes erfolgte demnach in völliger Abkehr von dem bisherigen auf den Koordinaten des Doms basierenden rechtwinkligen Raster, an dem sich die meisten Neubauten orientierten, die nach 1945 zwischen Dom und Römer entstanden sind – das Technische Rathaus, die Tiefgarage und die 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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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.

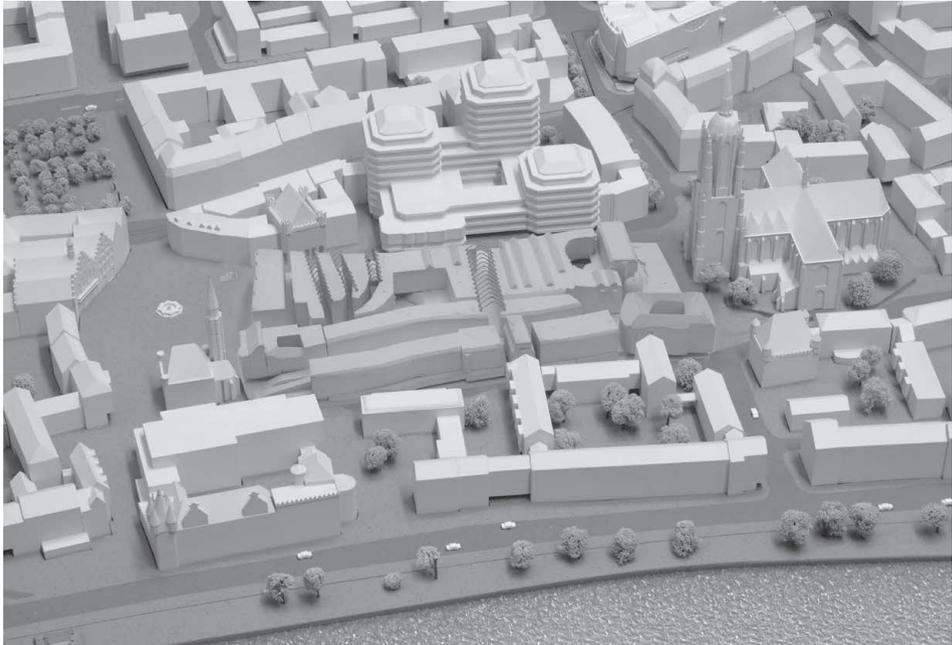
31 Vgl. Bartetzko 1986a, 135 f.

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.



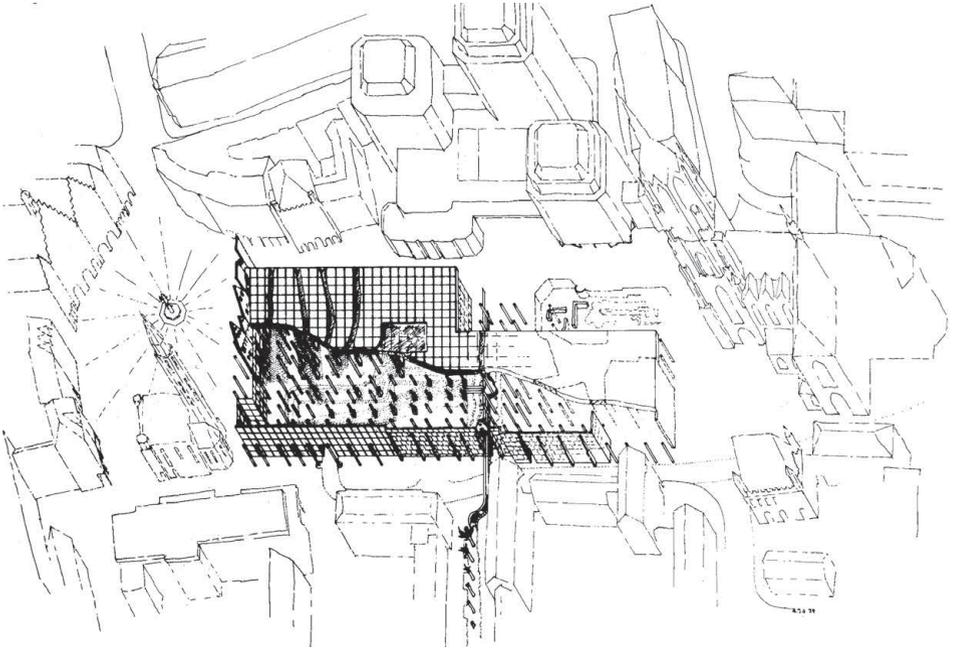
**Abbildung 38.** Friedrich August Ravenstein, Stadtplan von Frankfurt am Main von 1862 (Ausschnitt), Altstadt zwischen Dom und Römer mit Saalgasse



**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.«<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> Er entwarf eine riesige flachgedeckte Säulenhalle als Zentrum zwischen Dom und Römer, deren Fußboden die Struktur des alten Stra-

<sup>35</sup> Vgl. Von Klingeren 1980, S. 1267.

<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup> 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«<sup>38</sup> 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.«<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> Auch Mathias Schreiber vermutete in dem Rundbau ein der französischen Revolutionsarchitektur entlehntes Zitat.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> 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«<sup>44</sup> – 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«<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> Zusammen mit der sichtbaren »Nahtstelle, die den unter Quadern verborgenen banalen Beton bloßlegt«<sup>47</sup>, 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.<sup>48</sup> 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«<sup>49</sup> 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«<sup>50</sup>, 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«<sup>51</sup>, 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.<sup>52</sup> 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).<sup>53</sup> Die Arkadengänge der Anschlussbauten sowie der Schirn mit ihren Betonpfeilern erhielten in diesem Zusammenhang »den Charakter von wuchtenden Ordnungsmächten«<sup>54</sup>, 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.<sup>55</sup>

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.<sup>56</sup> 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«<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> 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 verweisen<sup>59</sup> 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 wiederzuerstellen, 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.

---

<sup>58</sup> Ebd., S. 23.

<sup>59</sup> 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,<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup> 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.<sup>62</sup> 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-Brunnen<sup>63</sup> 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.<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup>

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.<sup>66</sup> 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.<sup>67</sup> 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,<sup>68</sup> 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.<sup>69</sup> Die individuell gestaltete Häuserreihe, die bewusst für die gehobene Schicht Frankfurts gedacht war,<sup>70</sup> sollte nicht nur den »Gestaltungswillen« des Magistrats der Stadt zum Ausdruck bringen,<sup>71</sup> 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.<sup>72</sup> 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 Fachwerkhouses »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,<sup>73</sup> zu bedenken, dass sich der »soziale Konflikt« hier wohl »kaum vermeiden lassen« werde,<sup>74</sup> 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«.<sup>75</sup> 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.<sup>76</sup> 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.<sup>77</sup> 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 Altstadt Häuser.

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.<sup>78</sup> 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 verstanden<sup>79</sup> und schien in diesem Sinne auch einen wichtigen Beitrag zur Wiederbelebung einer verlorenen Altstadtstraße leisten zu können. Der Wiedergewinnung historischer Authentizität diene 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 »Dekorationsucht« lediglich kulminieren werde.<sup>80</sup> Den »Eindruck eines willkürlich zusammengestellten Stilsammelsuriums«<sup>81</sup> 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.<sup>82</sup> Andere verglichen die Saalgasse angesichts ihrer »angestrengt miteinander konkurrierender Schauffassaden«<sup>83</sup> mit der *strada novissima* auf der Venedig-Biennale oder behaupteten, in der Saalgasse befänden sich lediglich »Solisten«, »die alle laut und enthusiastisch ihr Instrument«<sup>84</sup> 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**).<sup>85</sup> 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.<sup>86</sup> 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.<sup>87</sup>

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.<sup>88</sup> 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,<sup>89</sup> 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

<sup>89</sup> 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«<sup>90</sup> 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 herstellen<sup>91</sup> 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«<sup>92</sup> 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-

<sup>92</sup> Vgl. Eisele/Fritz 1990b, S. 32.



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

hen,<sup>93</sup> während der stählerne spitz zulaufende Mast mit seinen diagonalen Abspannungen oberhalb der Traufe als symbolisches Zeichen für den Giebel<sup>94</sup> 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.<sup>95</sup> 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.<sup>96</sup> 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.<sup>97</sup>

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«<sup>98</sup> wirke, habe aber immerhin nichts von der »zwanghaften Kleinteiligkeit«<sup>99</sup>, 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.<sup>100</sup> 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-

<sup>100</sup> 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,<sup>101</sup> findet sich in Form der leicht schräggestellten, rechten Gebäudehälfte wieder, die Moore selbst als »Turm« bezeichnet.<sup>102</sup> 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«<sup>103</sup> 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«<sup>104</sup>, 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.<sup>105</sup> 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.<sup>106</sup> 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.<sup>107</sup>

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.<sup>108</sup> 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.<sup>109</sup>

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.<sup>110</sup> 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.<sup>111</sup> 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.<sup>112</sup>

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

---

<sup>111</sup> Vgl. Bartetzko 1986a, S. 71–72.

<sup>112</sup> 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.<sup>113</sup> 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.<sup>114</sup> 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,<sup>115</sup> avancierte die Häuserreihe wenige Jahre später zu einer Sehenswürdigkeit des neuen Altstadt-kerns. Während sich die *Frankfurter Rundschau* anfangs noch gegen die »Renommierbauten«<sup>116</sup> 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.«<sup>117</sup> 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.<sup>118</sup> 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,<sup>119</sup> 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«.<sup>120</sup>

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«<sup>121</sup> 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).<sup>122</sup> 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.<sup>123</sup> 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 Presse<sup>124</sup> 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.<sup>125</sup> 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-

<sup>124</sup> Vgl. etwa Alexander 2018 und Rauterberg 2018.

<sup>125</sup> 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)<sup>126</sup>, 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-

---

<sup>126</sup> 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.<sup>127</sup> Der Name der Braubachstraße geht auf den gleichnamigen Fluss zurück, ein heute nicht mehr ersichtlicher Nebenarm des Mains, der dem

<sup>127</sup> 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.<sup>128</sup>

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.<sup>129</sup> 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

<sup>128</sup> Vgl. Nahrgang 1949, S. 9 f.

<sup>129</sup> 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.<sup>130</sup> 1952 erfolgte die Verbreiterung der ehemaligen Schnurgasse an der Nordseite des Grundstücks und deren Umbenennung in Berliner Straße,<sup>131</sup> 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**).<sup>132</sup> 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.<sup>133</sup> 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.<sup>134</sup>

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

<sup>133</sup> Vgl. Burgard 1991, S. 82.

<sup>134</sup> 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.<sup>135</sup>

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.<sup>136</sup> Der größere Raumbedarf und der nur wenig später erfolgte Kauf der Kunstsammlung Ströher<sup>137</sup> machten einen Neubau nötig, für den die Stadt im Jahr 1983 einen offenen Realisierungswettbewerb ausschrieb.<sup>138</sup> 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,<sup>139</sup> fiel im August 1981 die Entscheidung, den Neubau auf dem zentralen innerstädtischen Grundstück zwischen Berliner-, Braubach- und Domstraße zu errichten.<sup>140</sup> 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.<sup>141</sup> 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.<sup>142</sup> 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.<sup>143</sup> 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.<sup>144</sup>

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.<sup>145</sup> 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.<sup>146</sup> 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.<sup>147</sup> 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.<sup>148</sup> 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.

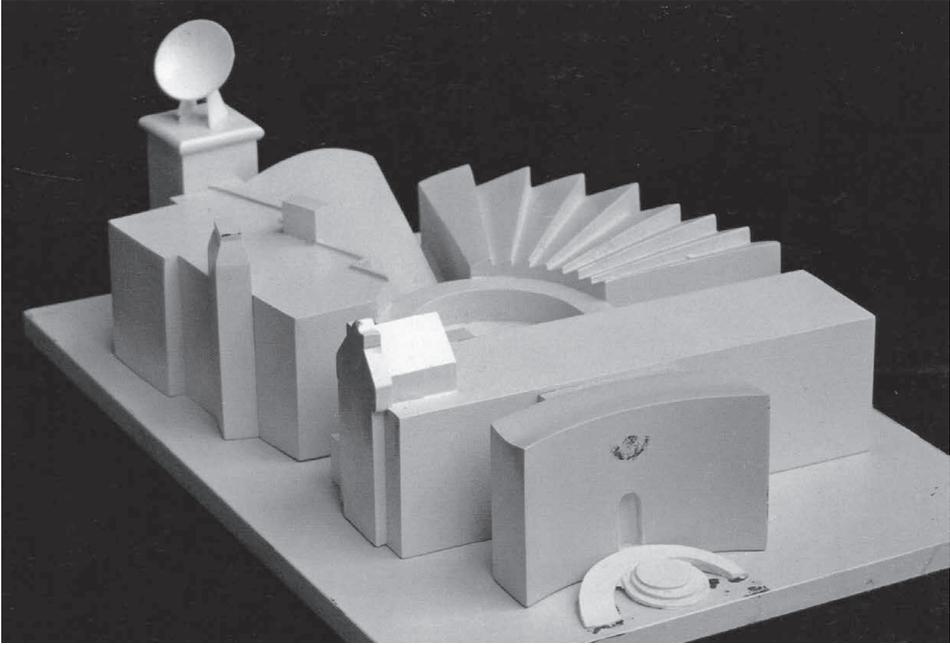
144 Vgl. Hollein 1991, S. 20.

145 Protokoll des Preisgerichtsverfahrens, in: Magistrat der Stadt Frankfurt 1983b, o.S.

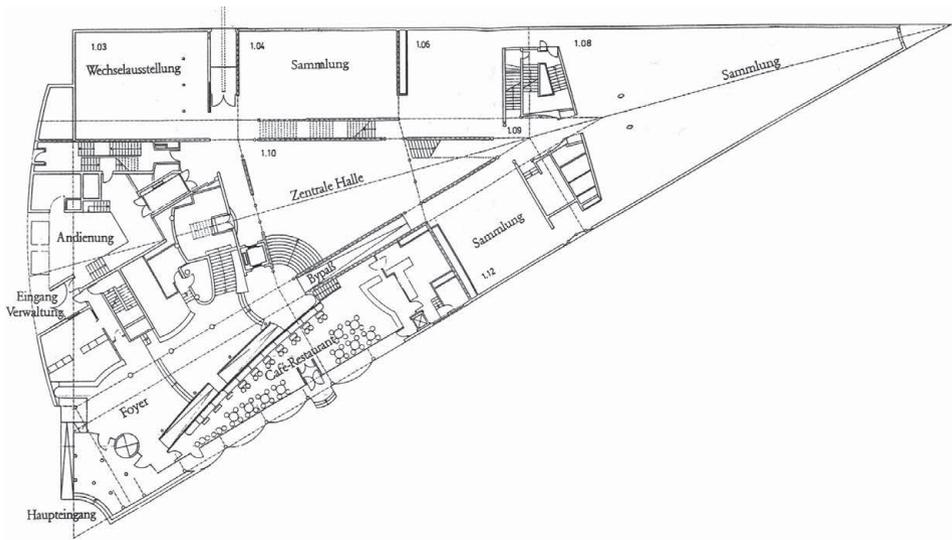
146 Vgl. Ehrlich 1983b, S. 31. Siehe auch Kap. 4.2.3.

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.<sup>149</sup>

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«<sup>150</sup> verpasst hatte, im Jahr 1990 enthüllt wurde, gab es eine regelrechte Flut an negativen, teils spöttischen Äußerungen hinsichtlich der Architektur.<sup>151</sup> 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.<sup>152</sup> 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.<sup>153</sup> 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,<sup>154</sup> 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.



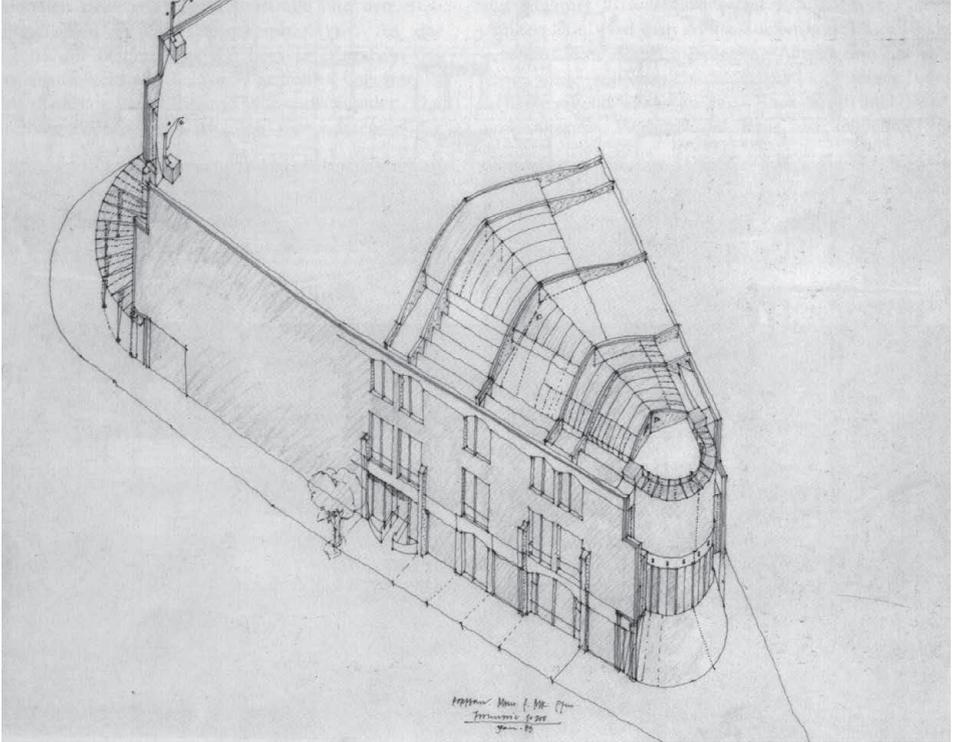
**Abbildung 73.** Museum für Moderne Kunst, Fassade entlang der Berliner Straße

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,<sup>155</sup> 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**).<sup>156</sup> 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

<sup>155</sup> Die Wettbewerbsentwürfe sind im *Jahrbuch für Architektur* 1984 dokumentiert: Vgl. Gleiniger-Neumann 1984.

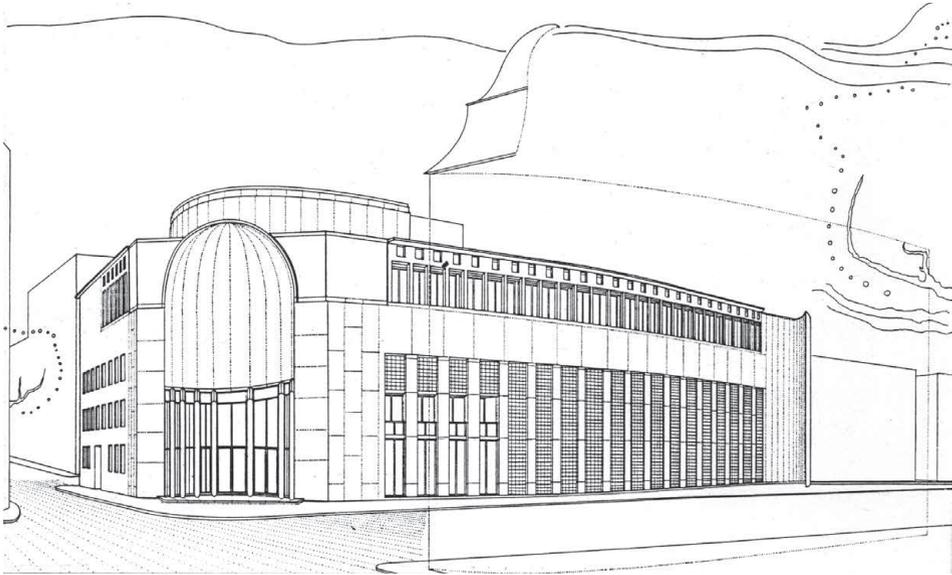
<sup>156</sup> Vgl. Erläuterungen der Architekten, in: Magistrat der Stadt Frankfurt 1983.



**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).<sup>157</sup> 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

<sup>157</sup> Gleiniger-Neumann 1984, S. 89.

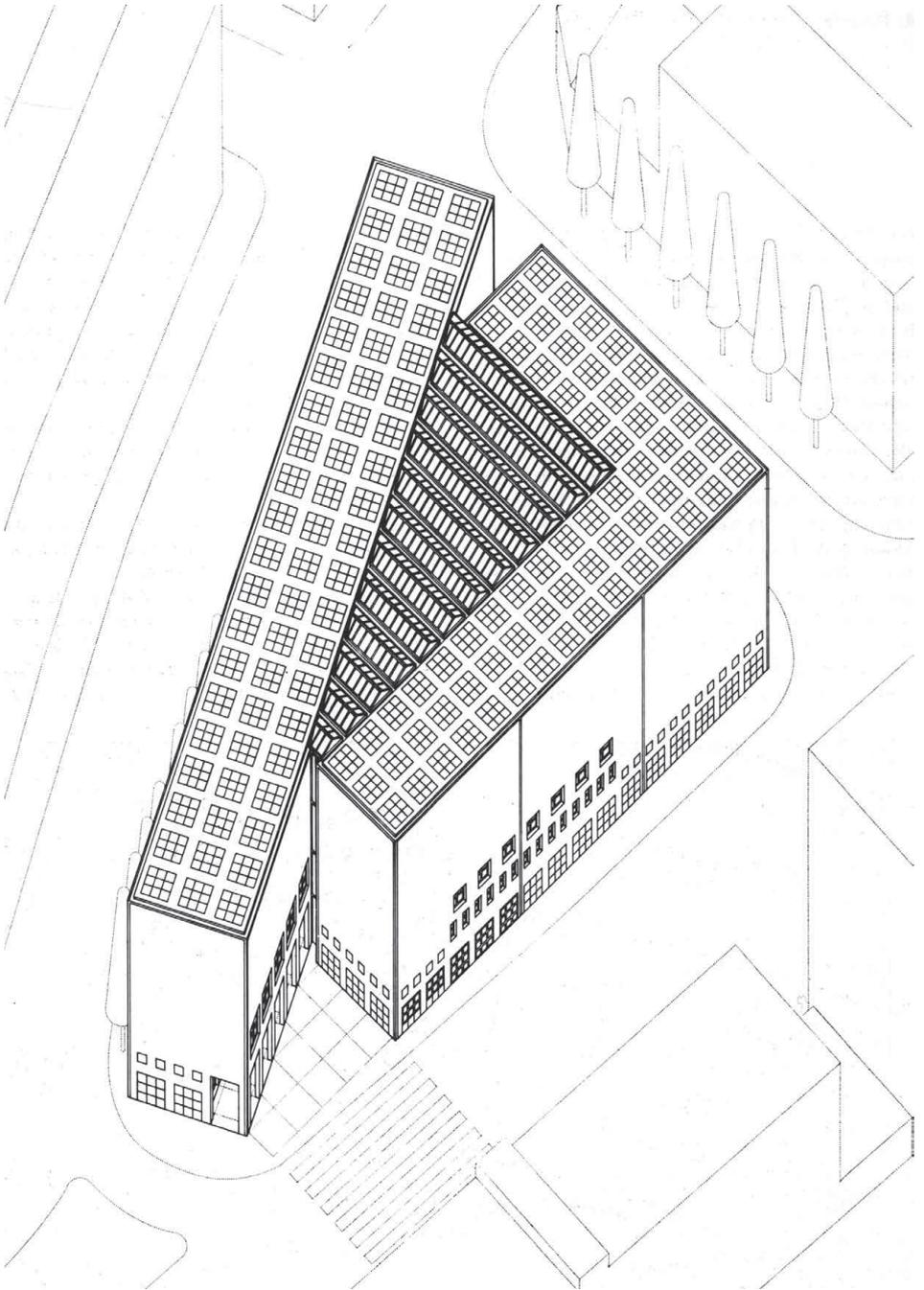


**Abbildung 75.** Heinz Tesar, Wettbewerbsentwurf für das Museum für Moderne Kunst, 1983

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**).<sup>158</sup> 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

<sup>158</sup> 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«. <sup>159</sup> Gleichzeitig werde bei einer solchen Vorgehensweise jedoch auch auf »vermittelnde Gesten gegenüber der Rahmenbebauung« <sup>160</sup> 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 Thermenfenster 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-

---

<sup>159</sup> Gleiniger-Neumann 1984, S. 93.

<sup>160</sup> 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

tung« eine besondere Rolle zu.<sup>161</sup> 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-

<sup>161</sup> 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 an<sup>162</sup> 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.<sup>163</sup> 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.<sup>164</sup> 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,<sup>165</sup> wurde 1906 nach Entwürfen der Architekten Hermann Senf und Clemens Musch im Stil der Neorenaissance errichtet.<sup>166</sup> 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«<sup>167</sup> statt Einbindung schaffe. Und auch *Bauwelt*-Redakteur Peter Rumpf grauste es bei dem Anblick, wie Hollein mit dem roten Sandstein »Fassadenornamentik« betreibt.<sup>168</sup> 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«.<sup>169</sup> 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 Altstadt Häusern 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.<sup>170</sup> 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**).<sup>171</sup> Indem Hollein eine solche Formgebung,

<sup>170</sup> Zum bildhauerischen Schaffen Chillidas vgl. Paz 1979 sowie Müller 2011, S. 33.

<sup>171</sup> 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.<sup>172</sup> 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.<sup>173</sup> 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

<sup>172</sup> Zur Prägung Holleins durch die Wiener Sezession vgl. Thun-Hohenstein 2014.

<sup>173</sup> 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.<sup>174</sup>

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.<sup>175</sup> 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.<sup>176</sup> 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.<sup>177</sup> 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.<sup>178</sup> 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 Rednertribüne<sup>179</sup>, 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 Raumschließung 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.<sup>180</sup> 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.<sup>181</sup> Wie beim nur ein Jahr zuvor fertiggestellten Museum Abteiberg in Mönchengladbach hat Hollein dem »vielschichtigen Erlebnisgehalt des ›Durchwanderns‹« des Raumes große Bedeutung beigemessen.<sup>182</sup> 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«<sup>183</sup>, 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«.<sup>184</sup> 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.<sup>185</sup> 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.<sup>186</sup> Der Planungsprozess war zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits so weit fortgeschritten, dass Ammann nur noch Details verändern konnte.<sup>187</sup> 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.<sup>188</sup>

Auch wenn Hollein sich selbst eher weniger in der Rolle des Postmodernen zu gefallen schien,<sup>189</sup> 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 zeichnerischer, 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.<sup>190</sup>

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.<sup>191</sup> 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

<sup>191</sup> 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 Stauern 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.<sup>192</sup> 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.<sup>193</sup> 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**).<sup>194</sup> Bereits Anfang des Jahrhunderts hatten die bessergestellten Juden begonnen, das Ghetto zu verlassen und in Richtung des Frankfurter Westends umzusiedeln.<sup>195</sup> Nach dem Abriss der Häuser wurde der Judenmarkt im Jahr 1885 in Gedenken an den 1786 im jü-

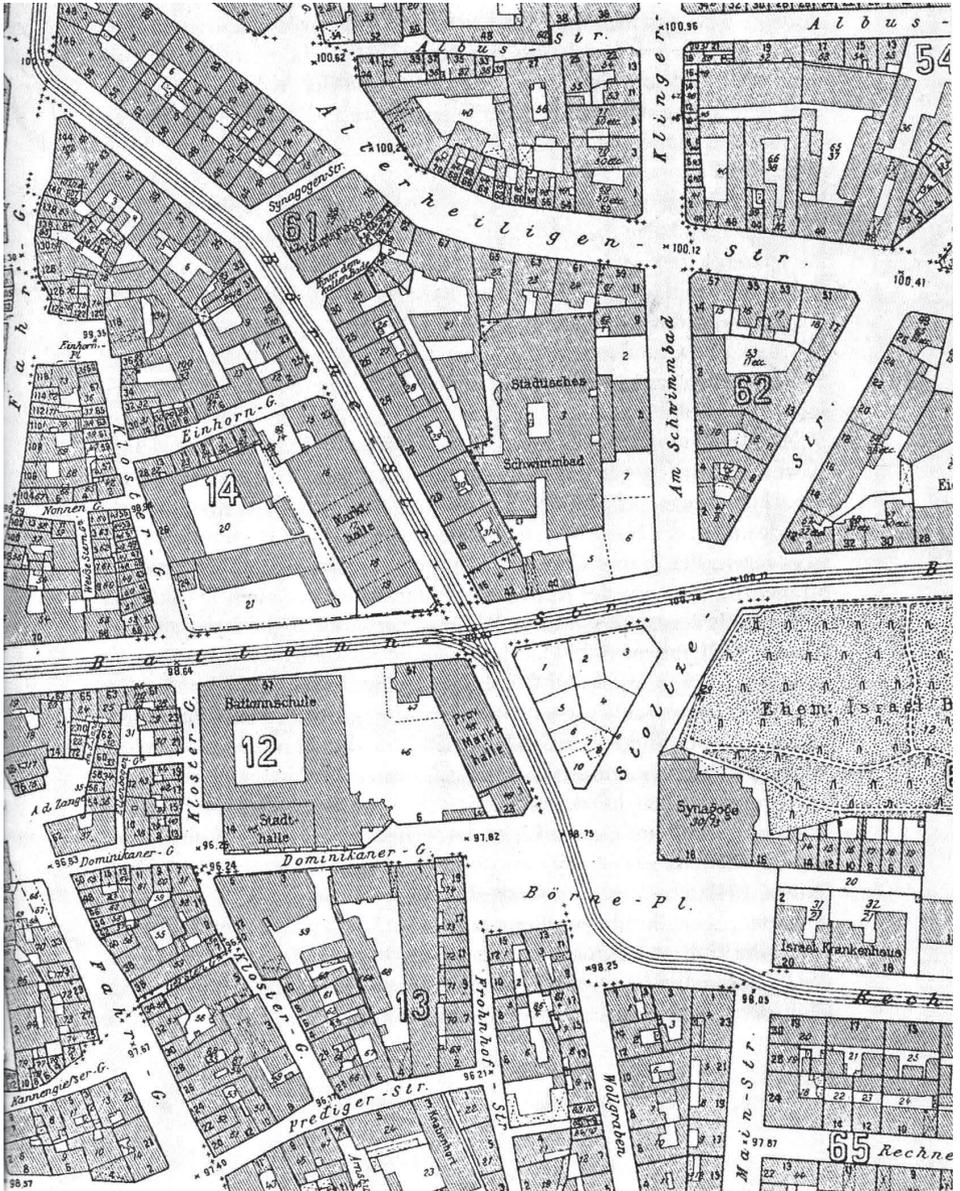
---

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.<sup>196</sup>

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.<sup>197</sup> 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.<sup>198</sup> 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.<sup>199</sup>

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.<sup>200</sup> 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,<sup>201</sup> 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.<sup>202</sup> 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.<sup>203</sup> 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.<sup>204</sup> 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.<sup>205</sup>

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.<sup>206</sup> 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.<sup>207</sup> 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.<sup>208</sup> 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.<sup>209</sup> 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.<sup>210</sup> Bereits im städtebaulichen Gutachten von Angerer aus dem Jahre 1980 sei zudem der Gedanke vorrangig gewesen, einen Bürobau am Börneplatz zu errichten.<sup>211</sup> 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.<sup>212</sup> 1985 wurde die alte Blumenmarkthalle auf dem Platz – nicht ohne Protest – abgerissen.<sup>213</sup>

In Anlehnung an das städtebauliche Gutachten von 1980 wurden im Auslobungsverfahren der Stadtwerke folgende Punkte zur städtebaulichen Zielsetzung erhoben.<sup>214</sup> 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.«<sup>215</sup> 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.«<sup>216</sup> 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.<sup>217</sup> Im Februar 1985 fiel die Entscheidung des unter dem Vorsitz des Münchener Professors Fred Angerer tagenden Preisgerichts<sup>218</sup> 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.«<sup>219</sup> 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.«<sup>220</sup>

215 Salomon Korn in einem persönlichen Protokoll am 16. 07.1984, zit. n. Heuberger 1992, S. 145.

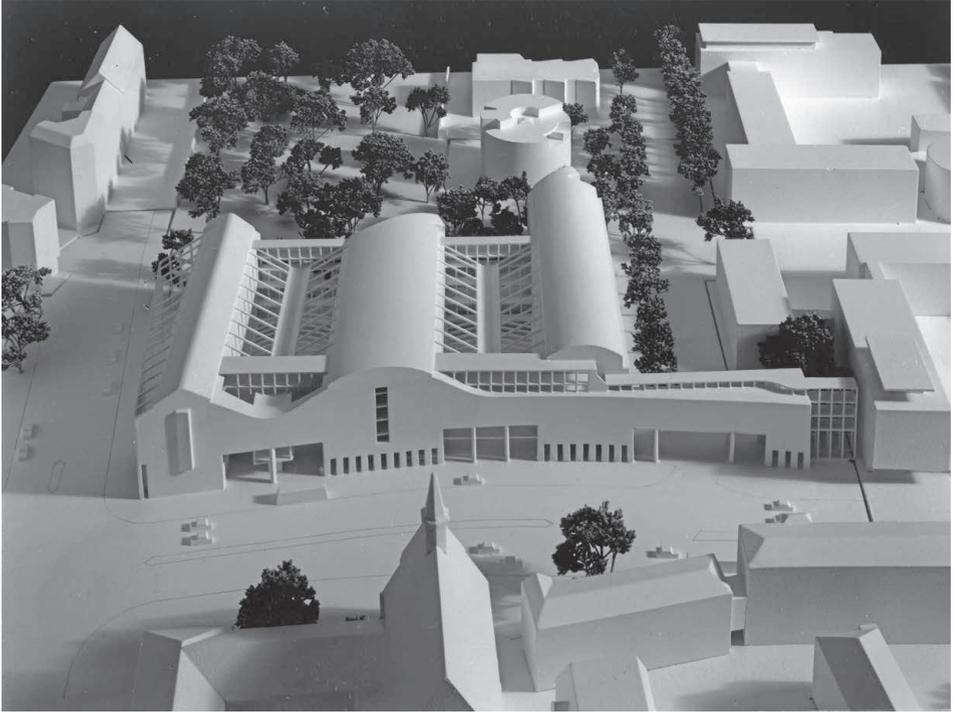
216 Küppers, Kolloquium am 14. 11. 1984, Protokoll, S. 4, gta Archiv, 140-2-1 S. 17/17.

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.<sup>221</sup> 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.«<sup>222</sup> 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).<sup>223</sup>

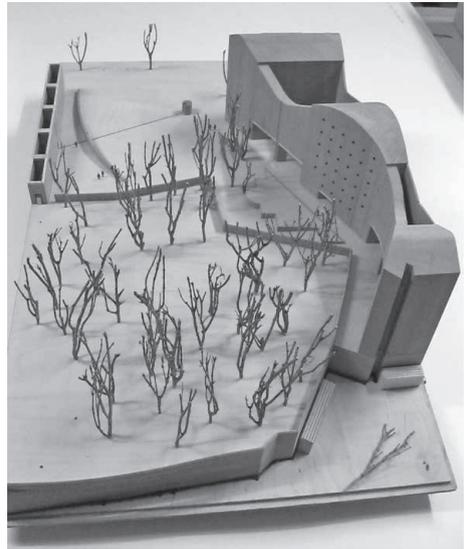
Entsprechend der Anregung von Salomon Korn und um die Jüdische Gemeinde in Frankfurt zufrieden zu stellen, beschloss die Stadtverordnetenversammlung

<sup>222</sup> Preisgerichtssitzung am 13./14. 02. 1985, Protokoll, S. 8, gta Archiv, 140-2-1 S. 17/17.

<sup>223</sup> 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.<sup>224</sup> 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 Gemeindesynagoge auszugestalten« sei.<sup>225</sup> 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.«<sup>226</sup> 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.<sup>227</sup>



**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.<sup>228</sup> 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.<sup>229</sup> 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,<sup>230</sup> 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.<sup>231</sup> 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,<sup>232</sup> 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.<sup>233</sup> 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,<sup>234</sup> 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 Funde<sup>235</sup> 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.<sup>236</sup> Diesem Kompromiss stimmte auch der Vorstand der Jüdischen Gemeinde zu.<sup>237</sup>

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**).<sup>238</sup> 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.<sup>239</sup> 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 Bubi, der Vorstandsvorsitzende der Jüdischen Gemeinde im August 1987, »[...] bin ich fast sicher, daß das Kundenzentrum der Stadtwerke dort nicht entstanden wäre.« Bubi 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.<sup>240</sup> 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-

<sup>240</sup> 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, Ergebnisniederschrift, 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.<sup>241</sup>

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.<sup>242</sup> Aus dem anschließenden Ideen- und Realisierungswettbewerb, zu dem auch aus-

<sup>241</sup> Flagge 1990, S. 45.

<sup>242</sup> 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,<sup>243</sup> gingen die Architekten Wandel Lorch + Hirsch als Sieger hervor.<sup>244</sup> 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.<sup>245</sup> 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,<sup>246</sup> 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.<sup>247</sup> 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.<sup>248</sup> 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.<sup>249</sup>

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,<sup>250</sup> 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.<sup>251</sup> Heute befindet sich vor allem das Museum Judengasse im Erdgeschoss des Nordtraktes, das seit dem Umbau 2014 nun nicht mehr über das Nordende der

---

<sup>247</sup> Bartetzko 1991, S. 157.

<sup>248</sup> Ebd., S. 156.

<sup>249</sup> Ebd.

<sup>250</sup> 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.

<sup>251</sup> 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.<sup>252</sup> 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-

<sup>252</sup> 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 Rechengrabenstraße



**Abbildung 99.** Ehem. Kundenzentrum der Stadtwerke, Ostseite am Börneplatz

zug zu den Hauptfassaden des Gebäudes herzustellen.<sup>253</sup> 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**).<sup>254</sup> 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.<sup>255</sup> 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?<sup>256</sup> Waren die »gemauerten Wellen«, wie Winfried Ehrlich vermutete, lediglich »der mißlungene Versuch, über eine gewisse architektonische Ratlosigkeit angesichts der langen Gebäudefront hinwegzutäuschen?«<sup>257</sup>

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.<sup>258</sup> Doch

---

<sup>256</sup> 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.

<sup>257</sup> Ehrlich 1990, S. 38.

<sup>258</sup> 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.<sup>259</sup> Der Rathaushof in Fellbach weist neben dem die Flächen bestimmenden gelben Ziegel ebenfalls das Material Granit auf, das an exponierten Stellen zum Einsatz kommt.<sup>260</sup> 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.<sup>261</sup> 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.<sup>262</sup> 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.<sup>263</sup> 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«<sup>264</sup> 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 wider<sup>265</sup> 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.<sup>266</sup>

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.<sup>267</sup> 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.<sup>268</sup>

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.<sup>269</sup> 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.<sup>270</sup>

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,<sup>271</sup> 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.<sup>272</sup> 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«<sup>273</sup>, 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.<sup>274</sup> 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-

<sup>273</sup> Redecke 1991, S. 673.

<sup>274</sup> »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«<sup>275</sup> 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.<sup>276</sup> 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.<sup>277</sup> 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-

<sup>277</sup> 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?«<sup>278</sup>

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).<sup>279</sup> 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.<sup>280</sup> 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.

---

<sup>280</sup> 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.<sup>281</sup> 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.<sup>282</sup> 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.<sup>283</sup> 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.<sup>284</sup> 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.<sup>285</sup> 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.<sup>286</sup> 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.<sup>287</sup> 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.<sup>288</sup> 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**).<sup>289</sup> 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.<sup>290</sup>

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**).<sup>291</sup> 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, Ansicht vom Schaumainkai, 1979

Villa,<sup>292</sup> 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.<sup>293</sup> 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.<sup>294</sup>

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.<sup>295</sup> Bei der für das Architekturmuseum vorgesehenen Villa hätten die Holzbalkendecken im Inneren verstärkt werden müssen, um den zu erwartenden Besucherstrom tragen zu können.<sup>296</sup> 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.<sup>297</sup> 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.<sup>298</sup> 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.<sup>299</sup>

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**).

<sup>298</sup> Vgl. Ehrlich 1982.

<sup>299</sup> 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.<sup>300</sup> 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

<sup>300</sup> 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**).<sup>301</sup> 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.<sup>302</sup> 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,<sup>303</sup> 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«,<sup>304</sup> 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-

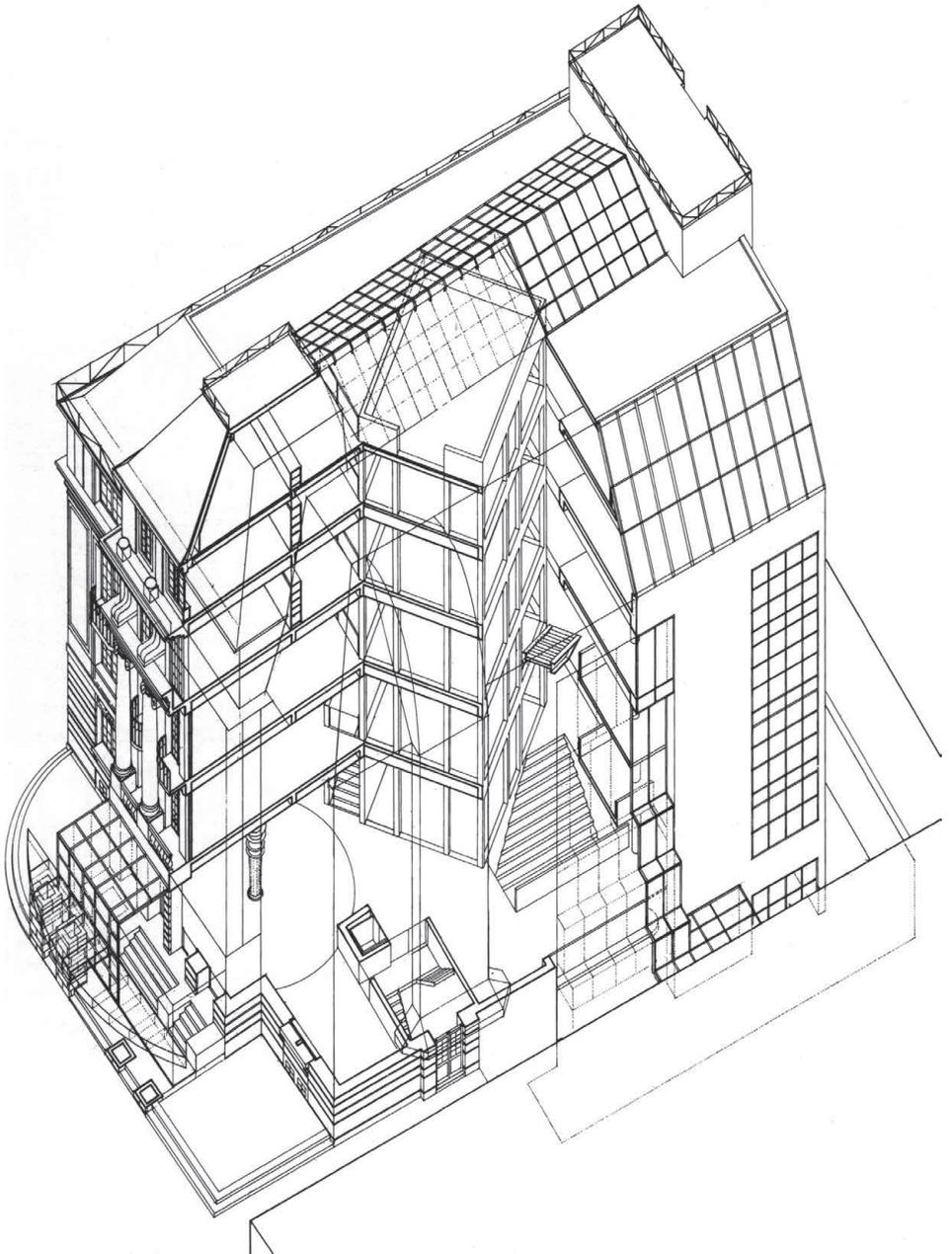
---

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«<sup>305</sup> 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.<sup>306</sup> 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.<sup>307</sup>

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.<sup>308</sup> 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.<sup>309</sup> 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.<sup>310</sup> 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.<sup>311</sup> 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.<sup>312</sup>

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).<sup>313</sup> 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.<sup>314</sup> 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.<sup>315</sup> 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,<sup>316</sup> 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.<sup>317</sup> 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.<sup>318</sup>

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.<sup>319</sup> 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.<sup>320</sup> Die ersten Planungsüberlegungen von Ungers gingen im

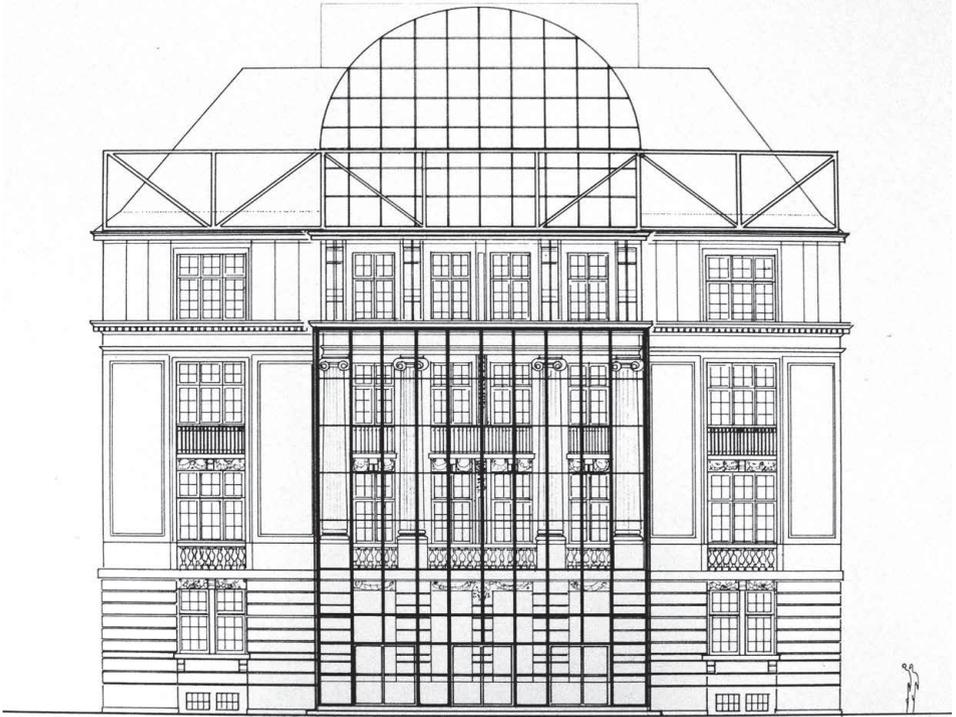
---

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.<sup>321</sup> 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.<sup>322</sup> 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-

<sup>321</sup> 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.

<sup>322</sup> 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,<sup>323</sup> 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.<sup>324</sup>

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.<sup>325</sup> 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.<sup>326</sup> 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.<sup>327</sup> 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

---

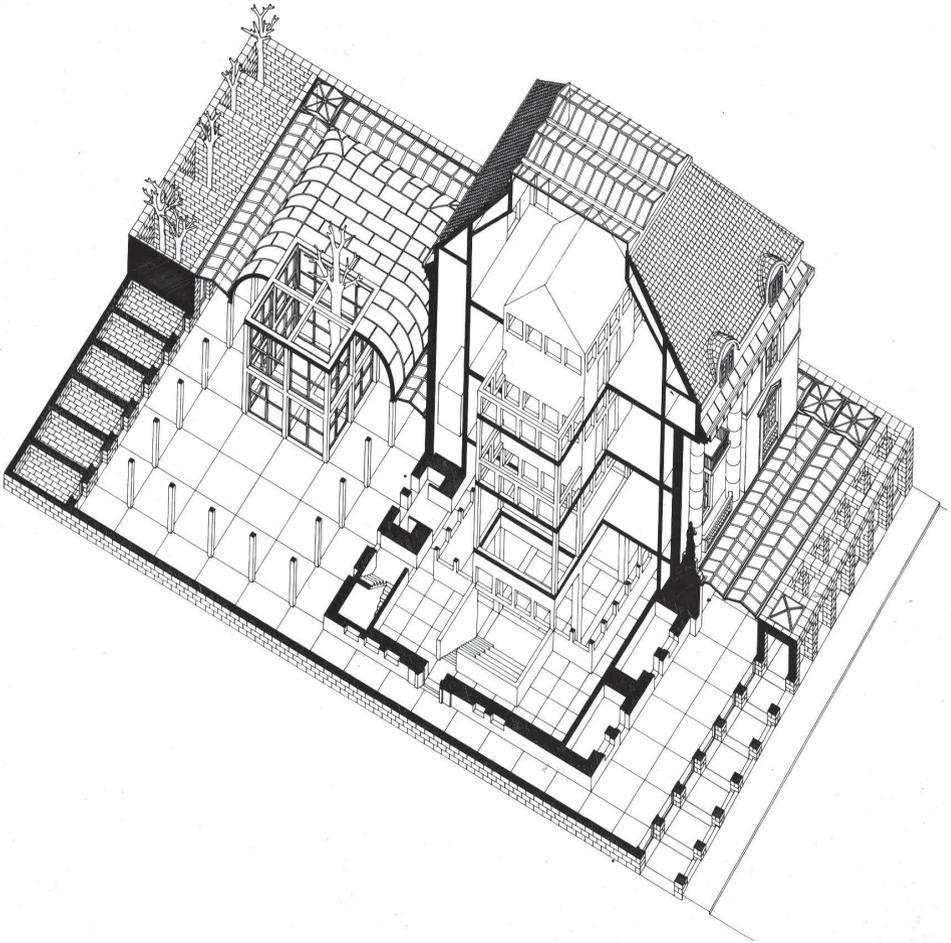
323 Klotz: »Wir waren etwas ratlos wegen der noch recht gut erhaltenen Ausstattung und der Stuckdecken.« Aktennotiz am 30. 08. 1979, in: Klotz-Tapes 2014, S. 59.

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.<sup>328</sup> 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-

<sup>328</sup> 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.<sup>329</sup> 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,<sup>330</sup> 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.<sup>331</sup>

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.<sup>332</sup> 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.<sup>333</sup> 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.<sup>334</sup> 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,<sup>335</sup> 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).<sup>336</sup>

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.<sup>337</sup> 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.<sup>338</sup> 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.<sup>339</sup>

---

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.<sup>340</sup> »Die Stützen lösen sich vor den weißen Wänden beinahe auf«, wie Heinrich Klotz es kurz nach Fertigstellung des Gebäudes zum Ausdruck brachte.<sup>341</sup> 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.<sup>342</sup> 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.

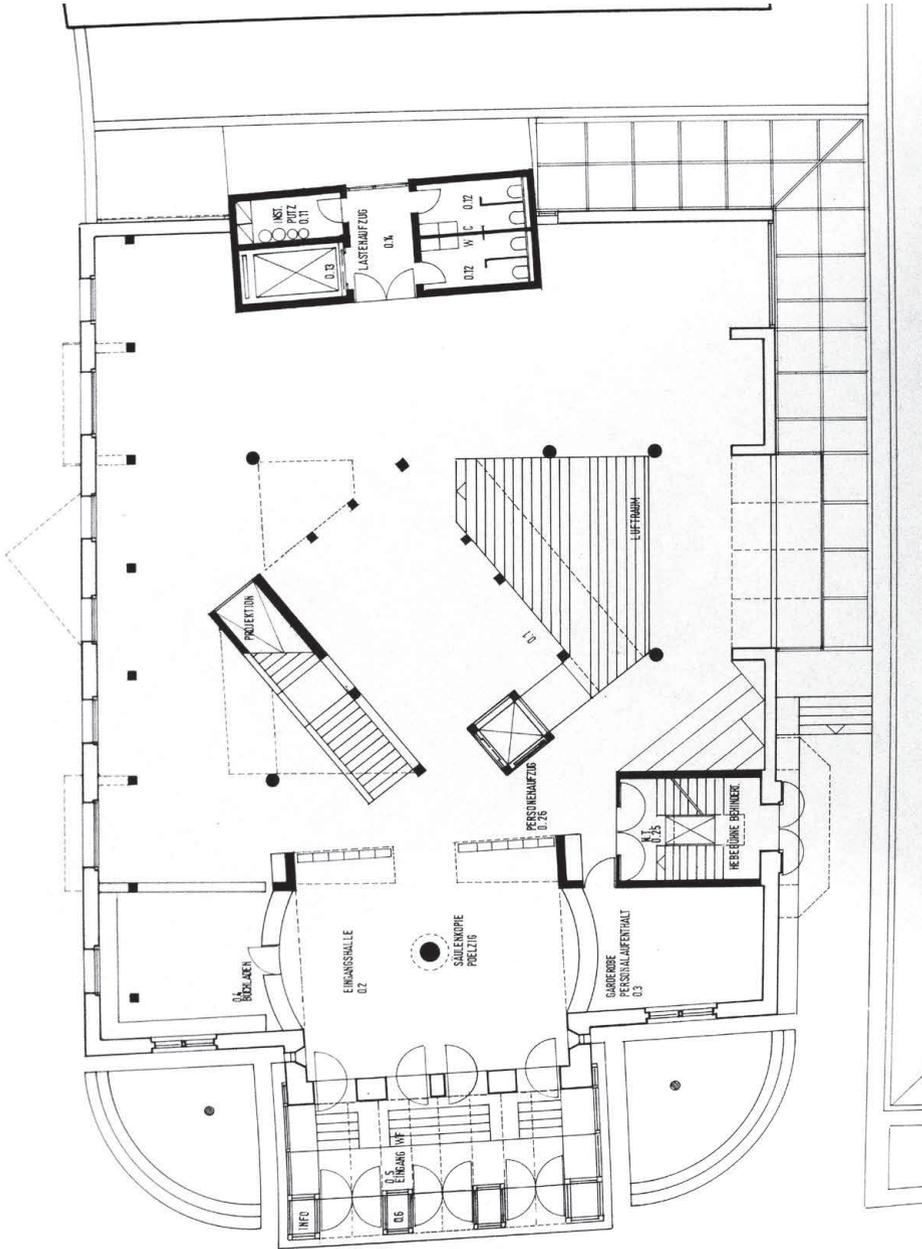
Ebenso wie Ungers entwickelte Bofinger für das Filmmuseum ein raffiniertes architektonisches Konzept, welches das Innere der historischen Villa vollständig verändern sollte. Rationale Überlegungen, die um die Frage kreisten, wie in einer entkernten Altbauhülle dennoch moderne Raumqualitäten zu entfalten 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.<sup>343</sup>

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.<sup>344</sup> 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.<sup>345</sup> 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.<sup>346</sup> 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.<sup>347</sup> 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«<sup>348</sup>, 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.<sup>349</sup> 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.<sup>350</sup>

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.<sup>351</sup> Der Bruch zwischen Architektur- und Museumskonzept war damit bereits vorprogrammiert und die ursprünglich geplante Einheit von architektonischem Raum und Ausstellung zum großen Teil zerstört.<sup>352</sup> 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**).<sup>353</sup> 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.<sup>354</sup>

Bofinger hatte weder den Umbau im Inneren noch die Umgestaltung des äußeren Erscheinungsbildes verhindern können.<sup>355</sup> Wie die *FAZ* im Jahr 2009 berichtete, sei für ihn insbesondere »die geplante Umgestaltung des Eingangs, den er als Zitat klassischer Kinoeingänge im Amerika der dreißiger Jahre angelegt hatte« sehr »schmerzhaft« gewesen.<sup>356</sup> 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.«<sup>357</sup> 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.<sup>358</sup> 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.<sup>359</sup> 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.<sup>360</sup> 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 vor<sup>361</sup> – 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

<sup>360</sup> Zur Geschichte des Deutschordenshauses vgl. Hoffmann 2009, S. 77–78; vgl. auch Sommer 1991, S. 35, sowie Klötzer 1985a, S. 145.

<sup>361</sup> 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.«<sup>362</sup> 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.<sup>363</sup>

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.<sup>364</sup> 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«<sup>365</sup> 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.<sup>366</sup>

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.<sup>367</sup> 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.<sup>368</sup> 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.<sup>369</sup> 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.

<sup>369</sup> Vgl. Hils 1989, S. 30.



**Abbildung 122.** Haus Untermainkai 14, Fassadenansicht, 1983

von Rothschild'sche öffentliche Bibliothek« bestimmt.<sup>370</sup> Später erwarb die Familie Rothschild auch das östlich daran anschließende Haus Nr. 14 (**Abb. 122**), um die Bibliothek zu erweitern.<sup>371</sup> 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.<sup>372</sup> 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.<sup>373</sup>

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.<sup>374</sup> 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.<sup>375</sup> 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.<sup>376</sup> 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.<sup>377</sup> 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.<sup>378</sup> 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.<sup>379</sup> 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.<sup>380</sup>

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.<sup>381</sup> 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.<sup>382</sup>

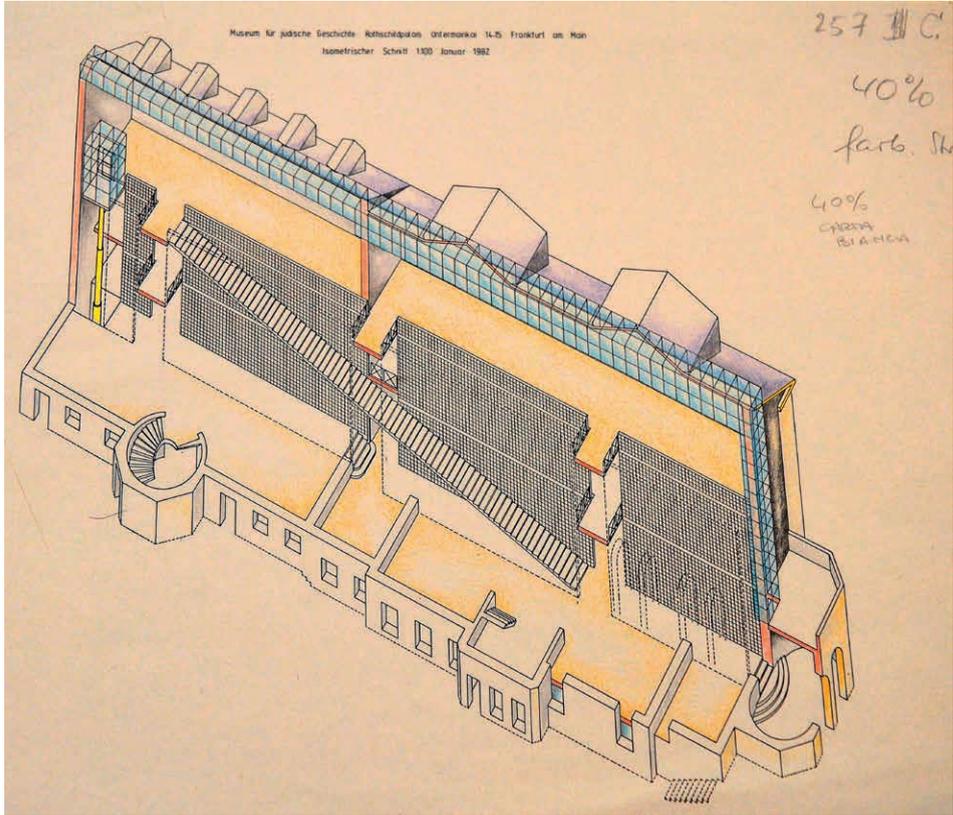
Entsprechend der denkmalpflegerischen Vorgaben, die insbesondere im eigentlichen Rothschild-Palais eine Erhaltung bzw. Wiederherstellung der historischen Raumgliederung vorsahen, fügte der Architekt im später realisierten Entwurf lediglich das Foyer und die darüber liegenden Flächen als neue Raumgitterstruktur 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**).<sup>383</sup> Eines der vier Kapitelle symbolisierte einen siebenarmigen Leuchter als wichtiges Bildmotiv der jüdisch religiösen Kunst.

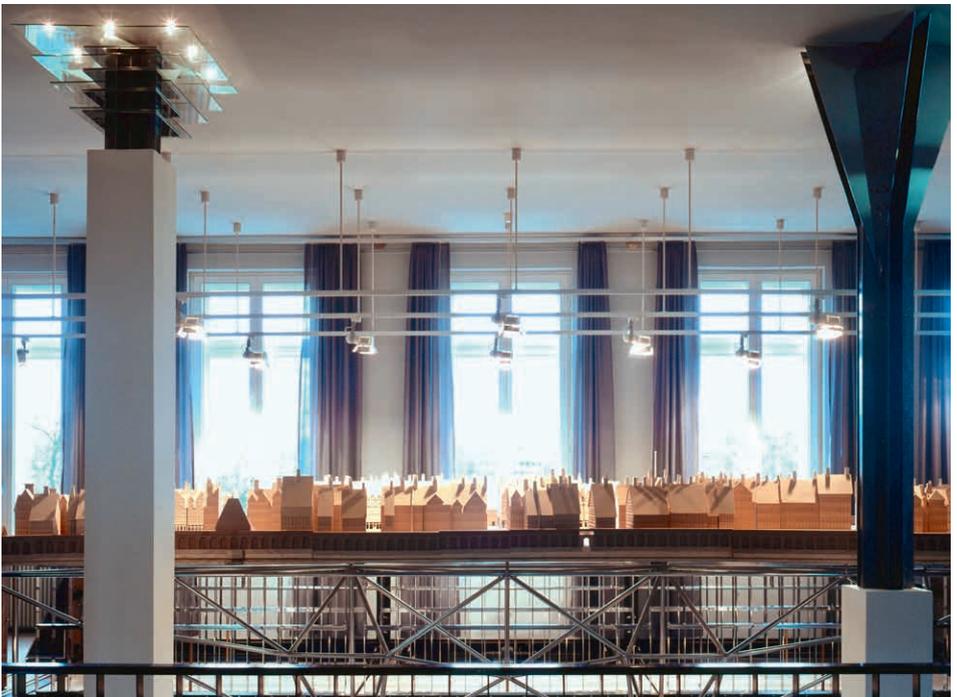
Wie im Architekturmuseum trug das weiße Raster des Vierstützengebildes zur gesamten Gliederung des Raumes bei und verriet eine gleichermaßen am Rationalismus orientierte Architekturauffassung, die von Kostelac erstmals bei seinem 1978 errichteten Haus in Malchen unweit von Darmstadt konsequent verfolgte.<sup>384</sup> 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

<sup>383</sup> Vgl. Jaeger 1989, S. 1479.

<sup>384</sup> 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«<sup>385</sup>, 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.<sup>386</sup> 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,<sup>387</sup> 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.<sup>388</sup>

Obwohl sich von Kostelac wie die Architekten Ungers und Bofinger gegen eine Kategorisierung seines Gebäudes als postmoderne Architektur wehrte,<sup>389</sup> 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.«<sup>390</sup> 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.<sup>391</sup>

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

<sup>390</sup> Bartetzko 1990a, S. 48.

<sup>391</sup> 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.<sup>392</sup>

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,<sup>393</sup> 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.<sup>394</sup> 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-

<sup>394</sup> 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.<sup>395</sup> 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«<sup>396</sup>, 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**).<sup>397</sup> 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.<sup>398</sup> 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.<sup>399</sup>

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*

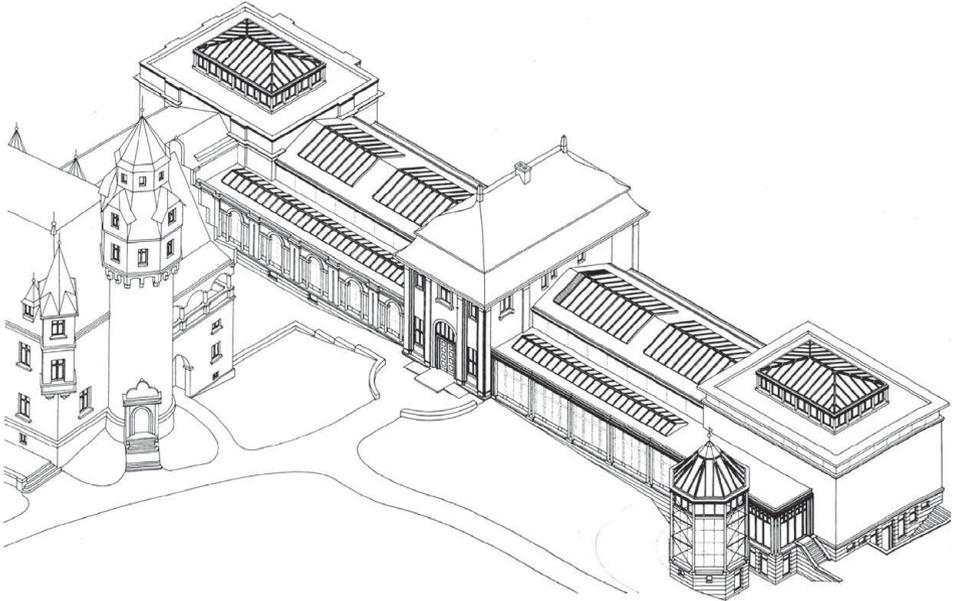
395 Burgard, schriftl. 2016. Zu Venturis Beitrag für das Kunsthandwerksmuseum siehe Kap. 4.2.3.

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 Stadel 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.<sup>400</sup> 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.<sup>401</sup>

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.

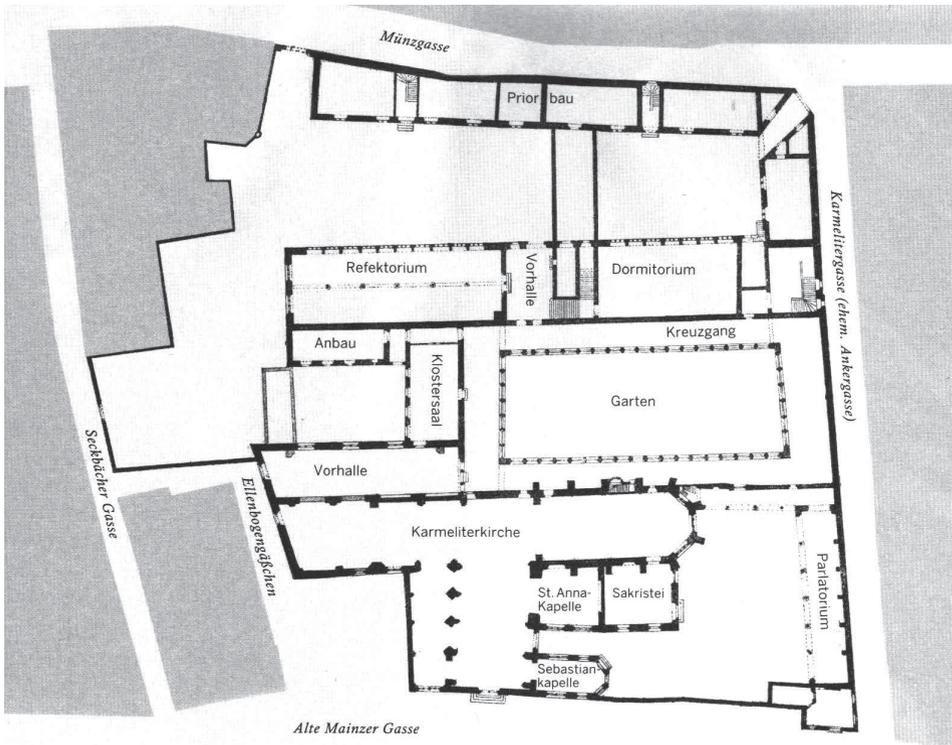


**Abbildung 130.** Ansicht des Museums für Vor- und Frühgeschichte (heute: Archäologisches Museum Frankfurt), 2012

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**).<sup>402</sup> 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.<sup>403</sup> 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

<sup>402</sup> Zu den Ursprüngen der Karmeliterkirche vgl. Wamers 2014 sowie Dohrn-Ihmig 1984.

<sup>403</sup> 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.<sup>404</sup> 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.<sup>405</sup>

Während der nördliche Teil des Klosters mit Kreuzgang, Refektorium und Dormitorium in den Jahren 1955 bis 1957 – mit Ausnahme des zerstörten Priorbaues<sup>406</sup> – 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.<sup>407</sup> 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.<sup>408</sup> 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.<sup>409</sup> 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.<sup>410</sup> 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.<sup>411</sup> 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.<sup>412</sup> 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.<sup>413</sup>

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.<sup>414</sup> 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,<sup>415</sup> 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.<sup>416</sup> 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**).<sup>417</sup> 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.<sup>418</sup>

---

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 Straße<sup>419</sup> 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.<sup>420</sup> 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 Gemäldesammlung 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.<sup>421</sup> 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.<sup>422</sup> 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,<sup>423</sup> 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.<sup>424</sup> 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,<sup>425</sup> 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.<sup>426</sup>

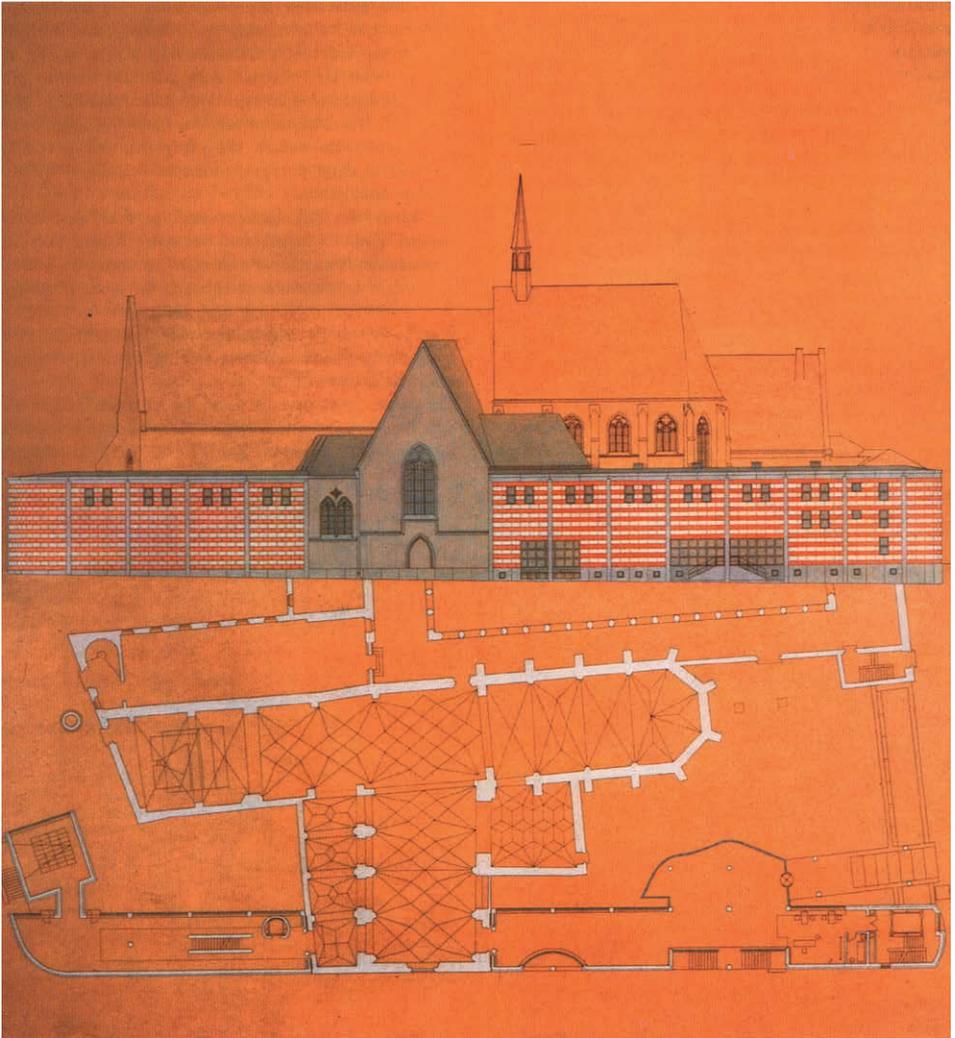
### ***Das Verhältnis von historischer Baugestalt zu neuer Architektur***

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

<sup>426</sup> 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.<sup>427</sup> 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.<sup>428</sup> 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.«<sup>429</sup> 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 Altstadt Häusern 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 Altstadt Häusern 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«<sup>430</sup> 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.

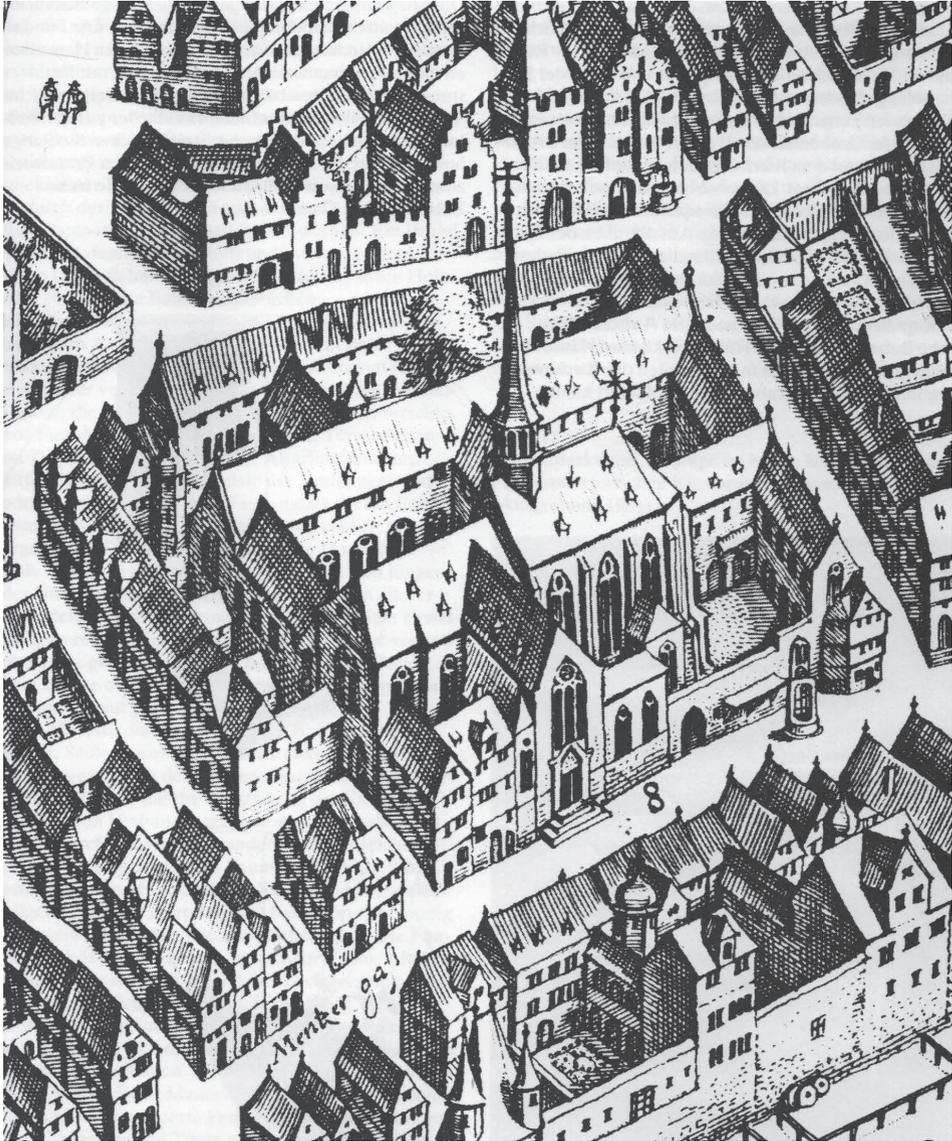


Abbildung 137. Karmeliterkloster nach dem Merian-Plan (Ausschnitt), 1628

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.<sup>431</sup> 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 einnimmt<sup>432</sup> 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.<sup>433</sup> Die Situierung des Haupteingangs hatte er entgegen der Wettbewerbsbestimmungen<sup>434</sup> 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.<sup>435</sup> 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«<sup>436</sup>

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.<sup>437</sup> Kleihues selbst war ein Verfechter der klassizistischen Architektur. Insbesondere die Berliner Baumeister Friedrich Gilly und Karl Friedrich Schinkel gehörten zu seinen Vorbildern,<sup>438</sup> was vor allem in seiner rigorosen geometrischen Formensprache zum Tragen kommt.<sup>439</sup> 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.<sup>440</sup> 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.

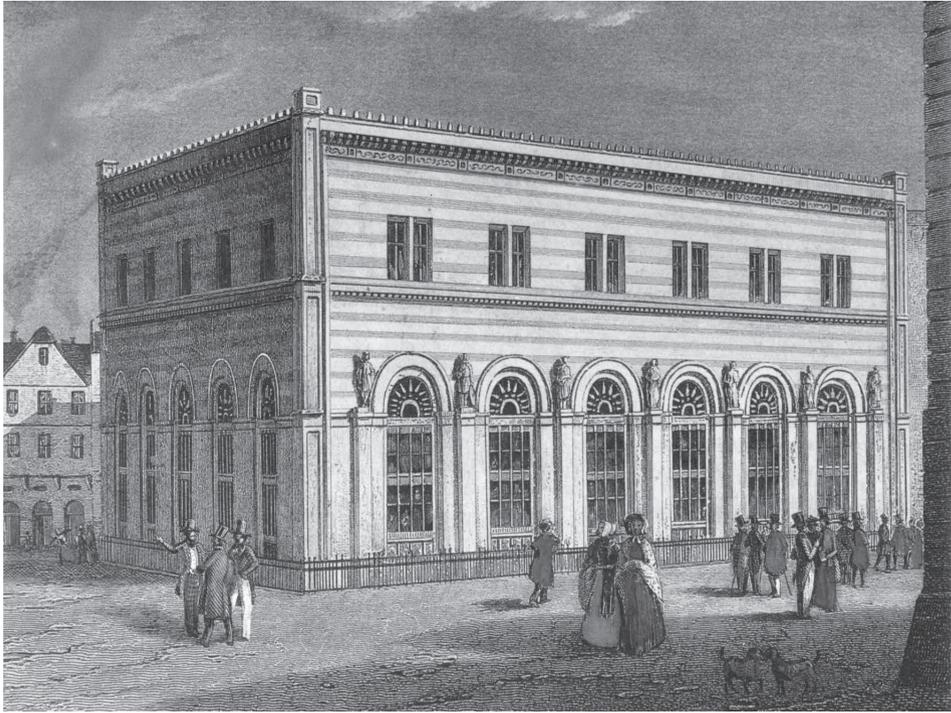
---

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« wirke<sup>441</sup> – zumal der Bau längst nicht mehr existierte. Vorbildcharakter für Kleihues hatte vermutlich vielmehr der innovative Ansatz des Stülerschen Entwurfes. So habe der Berliner Archi-

<sup>441</sup> 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.<sup>442</sup> 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.<sup>443</sup> 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.<sup>444</sup> 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,<sup>445</sup> 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.<sup>446</sup> 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 Verstreibungen. 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.«<sup>447</sup> 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.<sup>448</sup> Obwohl das Wettbewerbsprogramm neben der Wiederaufnahme der historischen Begrenzung auch die Schließung des Areals zur Grundlage gemacht hatte,<sup>449</sup> 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.<sup>450</sup> 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«<sup>451</sup> 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,<sup>452</sup> sondern auf symbolischer Ebene auch mit dem benachbarten historischen Kirchenschiff.

<sup>452</sup> 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 Zerstörung 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**).<sup>453</sup> 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.<sup>454</sup> 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.<sup>455</sup> 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**).<sup>456</sup> 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.<sup>457</sup> 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.<sup>458</sup> 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.

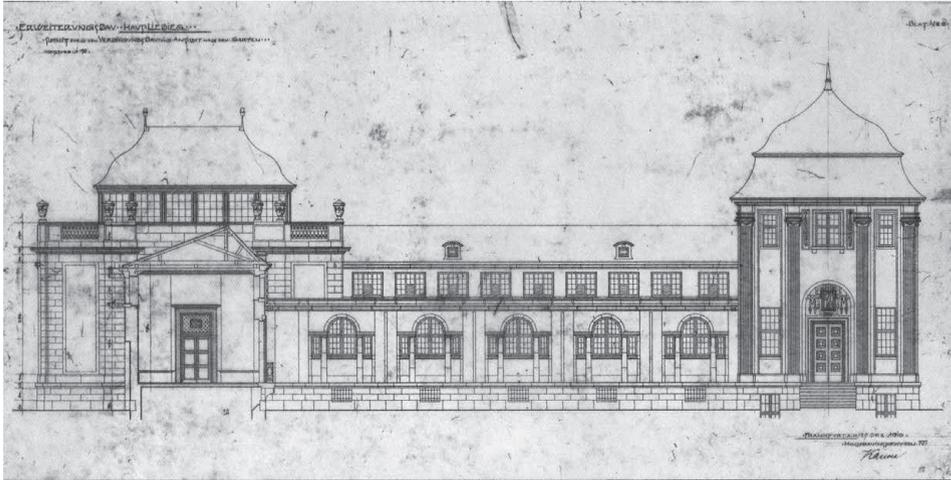
Für die Erweiterung des *Liebieghauses* auf der gegenüberliegenden Mainseite verfolgten die Architekten ähnliche Ziele hinsichtlich einer Architektur, die Erinnerungen an vergangene Zustände hervorrufen, wählten jedoch einen deutlich weniger auf Kontrast basierenden Weg als Kleihues. Entsprechend des 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.<sup>459</sup> 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.<sup>460</sup> 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.



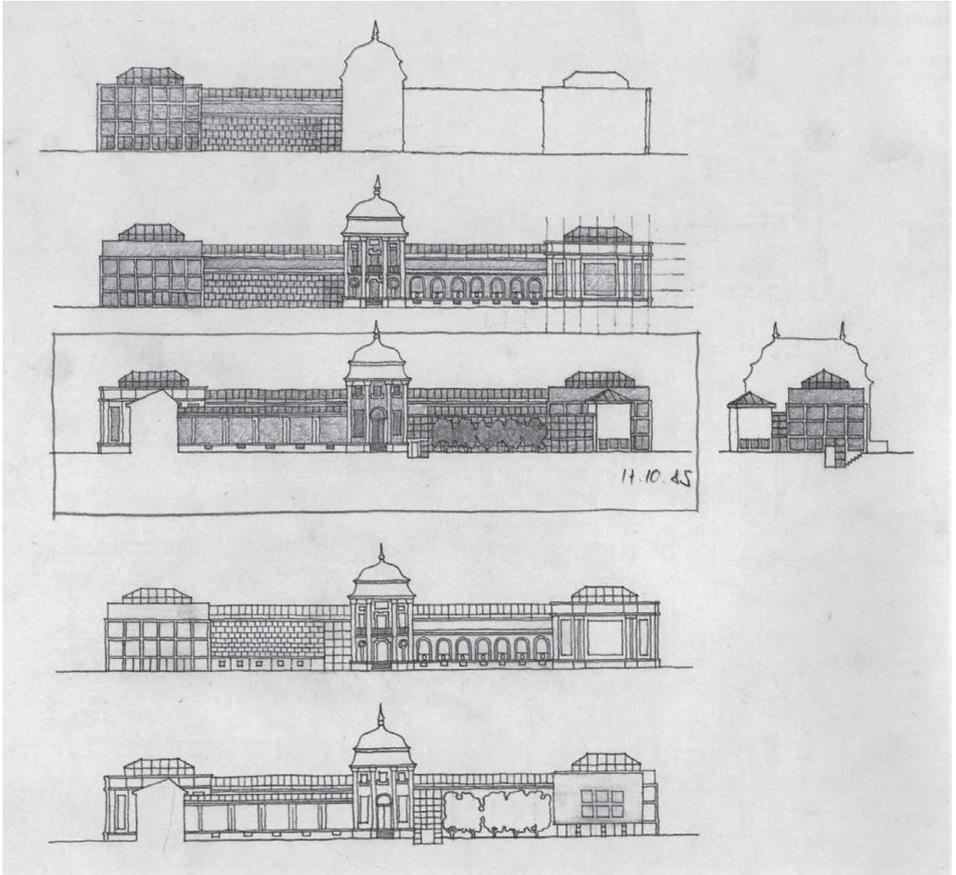
**Abbildung 143.** Paul Kanold, Entwurf für die erste Erweiterung des Liebieghauses, Ansicht von Norden, 1910

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.<sup>461</sup> 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.<sup>462</sup>

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-

<sup>461</sup> Vgl. Scheffler 1991, S. 45.

<sup>462</sup> Scheffler, mdl. 2016.

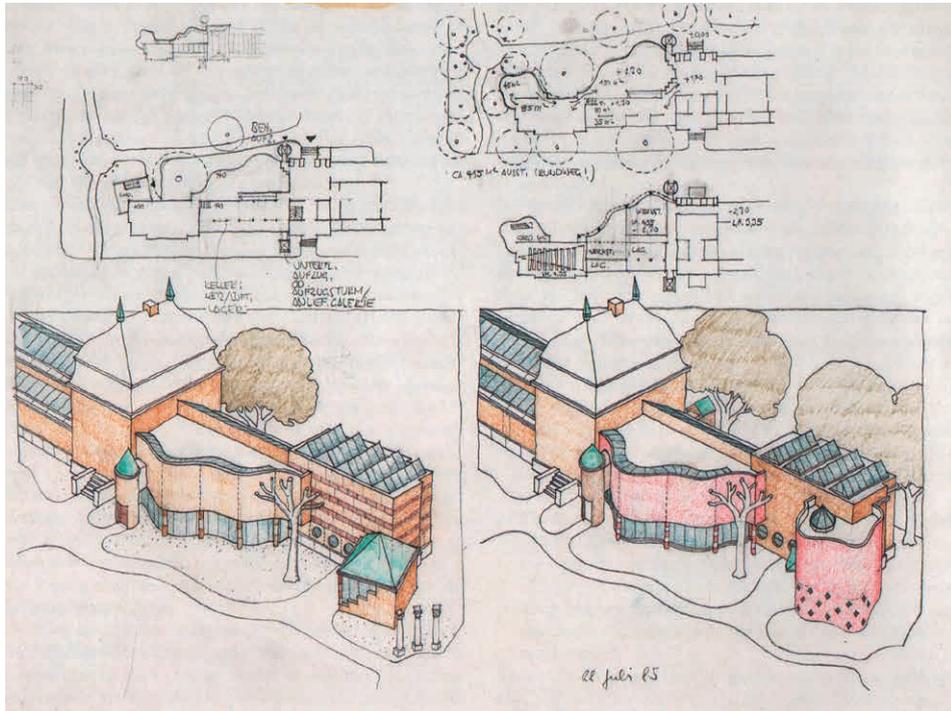


**Abbildung 144.** Ernst Ulrich Scheffler, Entwurfsskizzen für die Erweiterung des Liebieghauses vom 17.10.1985

saden übernehmen, jedoch eine zeitgenössische Interpretation der vorgegebenen Architektur darstellen sollte.<sup>463</sup>

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

<sup>463</sup> 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 hineinbringen 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.<sup>464</sup> 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

<sup>464</sup> 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**).<sup>465</sup> 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.«<sup>466</sup> 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

<sup>465</sup> Zur *Clore Gallery* vgl. Stirling 1984, S. 301–312.

<sup>466</sup> 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.<sup>467</sup>

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.<sup>468</sup>

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.<sup>469</sup> 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.<sup>470</sup> 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.<sup>471</sup> Bei den Apartmenthäusern hat der Architekt vertikale, vorgesetzte doppel-T-förmige Stahlprofile zur plastischen Gliederung der Fassade verwendet.<sup>472</sup> 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.<sup>473</sup> 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

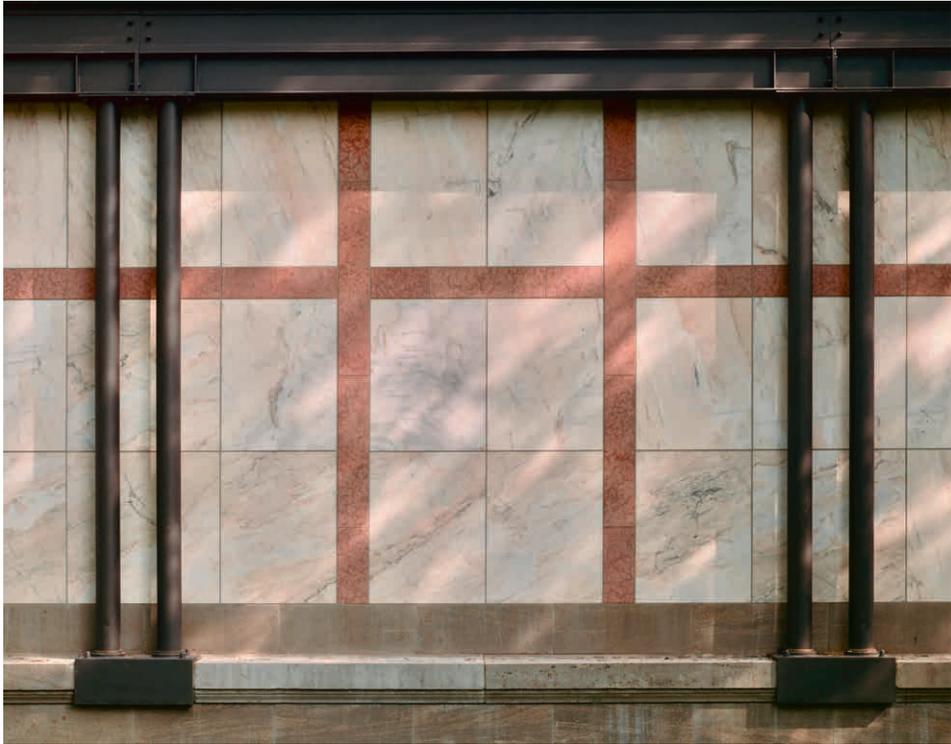
---

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«<sup>474</sup> 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.<sup>475</sup> 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.<sup>476</sup> 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.<sup>477</sup> Der italienische Architekt war für Scheffler ein wichtiges Vorbild.<sup>478</sup> 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.«<sup>479</sup>

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.<sup>480</sup> 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«<sup>481</sup> 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.<sup>482</sup> Es gehörte durchaus zum klassizistischen und historistischen Zeitgeist, Architekturdetails wie antike Säulen in Eisen oder Stahl zu zitieren.<sup>483</sup> 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«<sup>484</sup> 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.



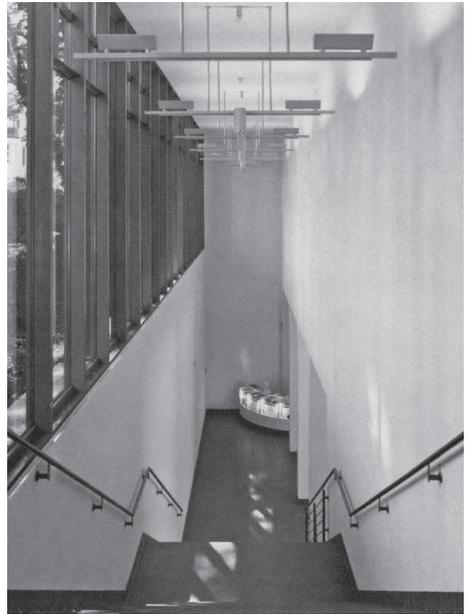
**Abbildung 151.** Erweiterung des Liebieghauses, Fassade zur Steinlestraße



**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**).<sup>485</sup> Den im Krieg zerstörten Brunnen des Eckkrisaliten, der von einem Bildhauer nachempfunden wurde,<sup>486</sup> 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.<sup>487</sup>

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«<sup>488</sup>. 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.<sup>489</sup> 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**).<sup>490</sup> 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-

<sup>489</sup> Zur Alten Pinakothek vgl. Altenhöfer 1987, hier insbes. S. 52–58, 69–71.

<sup>490</sup> 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.<sup>491</sup> 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.<sup>492</sup> 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«<sup>493</sup> 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 Malvezzi<sup>494</sup> 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 gibt<sup>495</sup> und durch seine besondere Gestaltung sowie seine aus der restlichen rational geprägten Ordnung der Architektur ausbrechende Form<sup>496</sup> 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.<sup>497</sup>

---

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,<sup>498</sup> 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.<sup>499</sup> Der Neubau sollte zudem in Beziehung zu Größe und Charakter der vorhandenen Umgebung stehen und unter Berücksichtigung der historischen Bausubstanz gestaltet werden.<sup>500</sup> 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.<sup>501</sup> Für die Architektur sollte darüber hinaus eine Form gefunden werden, »die die bestehenden Institutsgebäude nicht dominiert, sondern fortsetzt.«<sup>502</sup> 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 Stadelgartens 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.<sup>503</sup> 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,<sup>504</sup> 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«<sup>505</sup> 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.<sup>506</sup> 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.

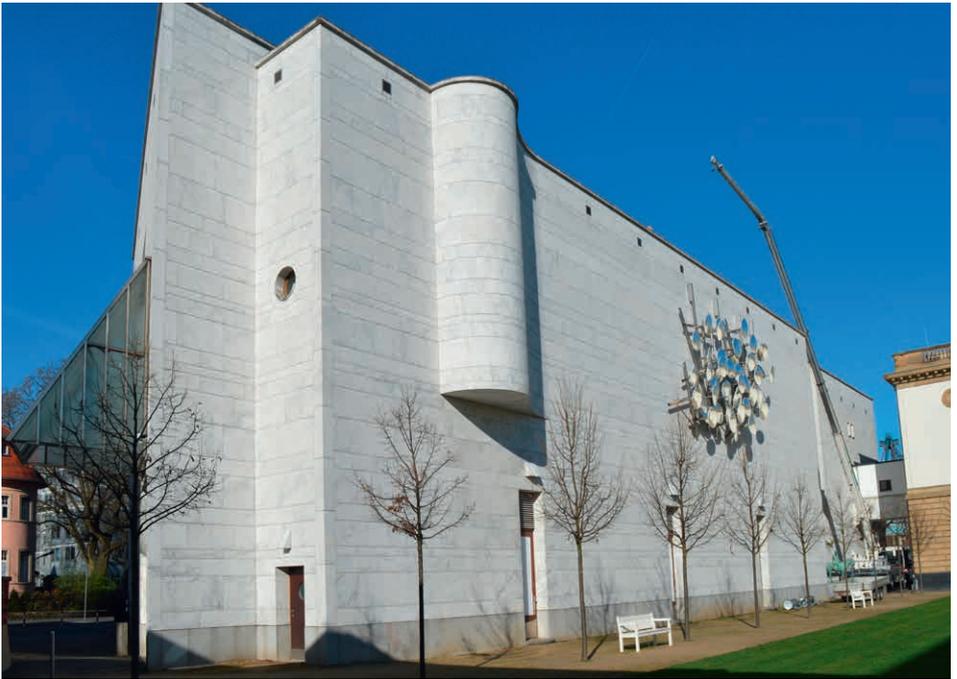
504 Peichl, in: Magistrat der Stadt Frankfurt 1989a, S. 94.

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.<sup>507</sup> 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,<sup>508</sup> 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.<sup>509</sup>

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 Sammlungs-räume. Vgl. Städel 2016. Abb. bei Vogt 1988, S. 145.

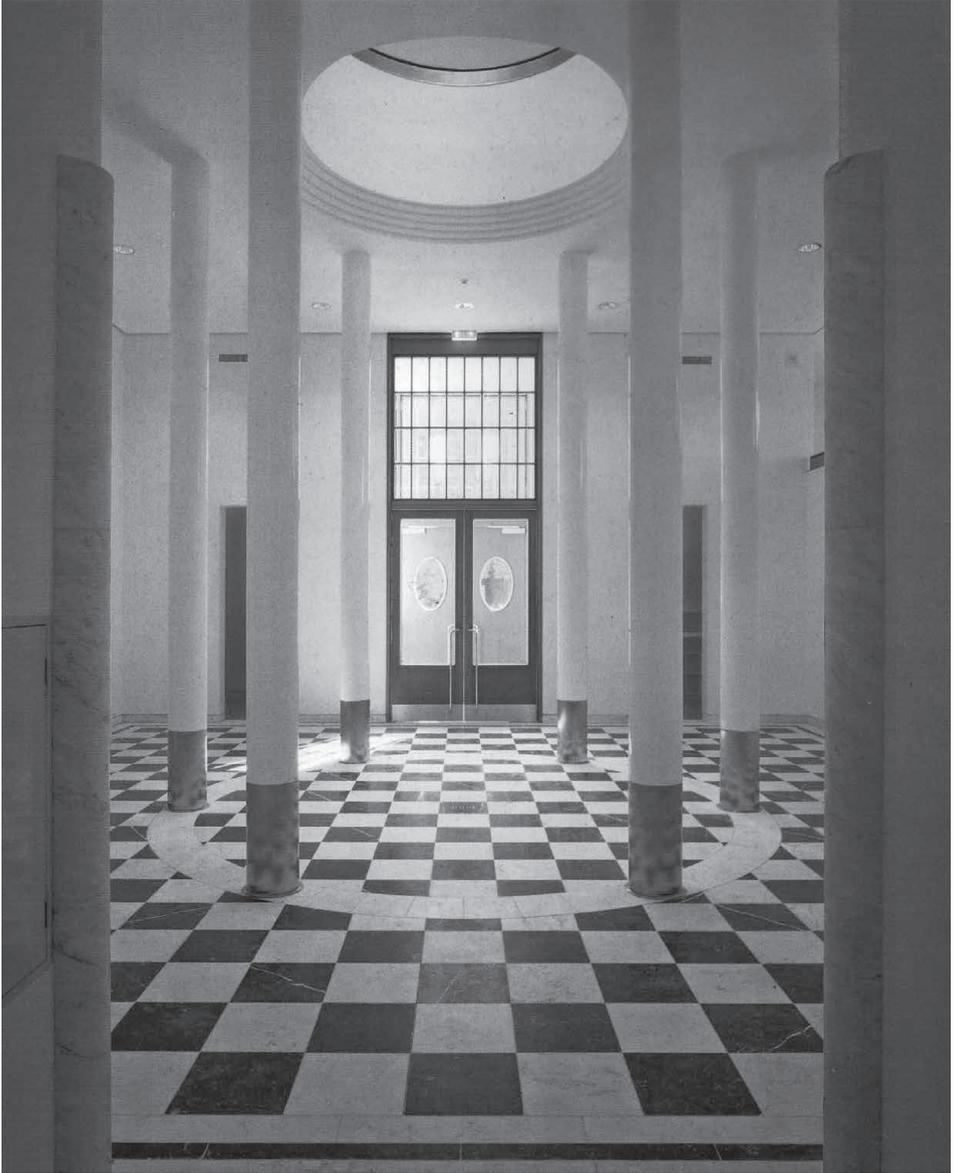
chitekten entspringen. Zu diesen einfallsreichen Details gehören etwa das an der schrägen Schmalseite des Gebäudes angebrachte Glasdach in Form eines dreieckigen Prismas, das den dortigen Eingang zum Museumsdepot in der Art eines Baldachins überragt, sowie der hohe halbkreisförmige Treppenerker, der 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 Peichl 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. Peichl 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.<sup>510</sup> 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 Peichl gestalteten quadratischen Eingangshalle mit eingestellter Säulenrotunde im Grunde auf einem einfachen System basiert und dem klassischen Prinzip einer Kombination von Quadrat und Kreis folgt,<sup>511</sup> das zwei elementare Grundformen miteinander ver-

<sup>510</sup> Vgl. Gallwitz 1990, S. 16.

<sup>511</sup> Peichl: »Das Quadrat-Kreis-Motiv [...] [soll] der zentralen Verteilerhalle eine Atmosphäre des Wohlbefindens und der Neugierde verleihen.« Peichl, 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.<sup>512</sup> 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.<sup>513</sup> 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,<sup>514</sup> 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,<sup>515</sup> 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 stadtgestalterischen 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.<sup>516</sup> 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**).<sup>517</sup> Der Neubau zur Erwei-

<sup>517</sup> 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.<sup>518</sup>

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.<sup>519</sup> 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**).<sup>520</sup> 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.<sup>521</sup>

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.<sup>522</sup> 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,<sup>523</sup> 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.<sup>524</sup> 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.<sup>525</sup>

520 Vgl. Nordmeyer 2003, S. 43.

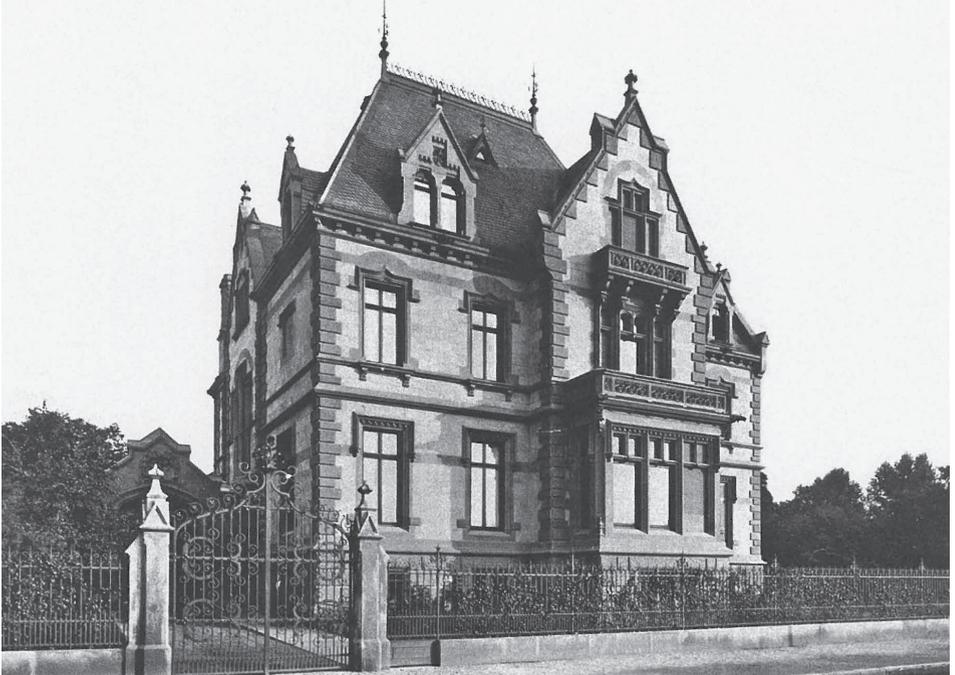
521 Vgl. Burgard 2008, S. 101f. Der Vorgängerbau in der Mainzer Straße ist derselbe wie derjenige für das Städel, für das bereits 1878 ein neues repräsentatives Gebäude am Schaumainkai errichtet worden war.

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**).<sup>526</sup> 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.<sup>527</sup> 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.<sup>528</sup>

<sup>526</sup> Vgl. Klötzer 1985b, S. 23, sowie Nordmeyer 2003, S. 43.

<sup>527</sup> Zu den Hintergründen der Entstehung des Postmuseums vgl. Werner 1990 sowie Küster 2008, S. 36 f.

<sup>528</sup> 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.

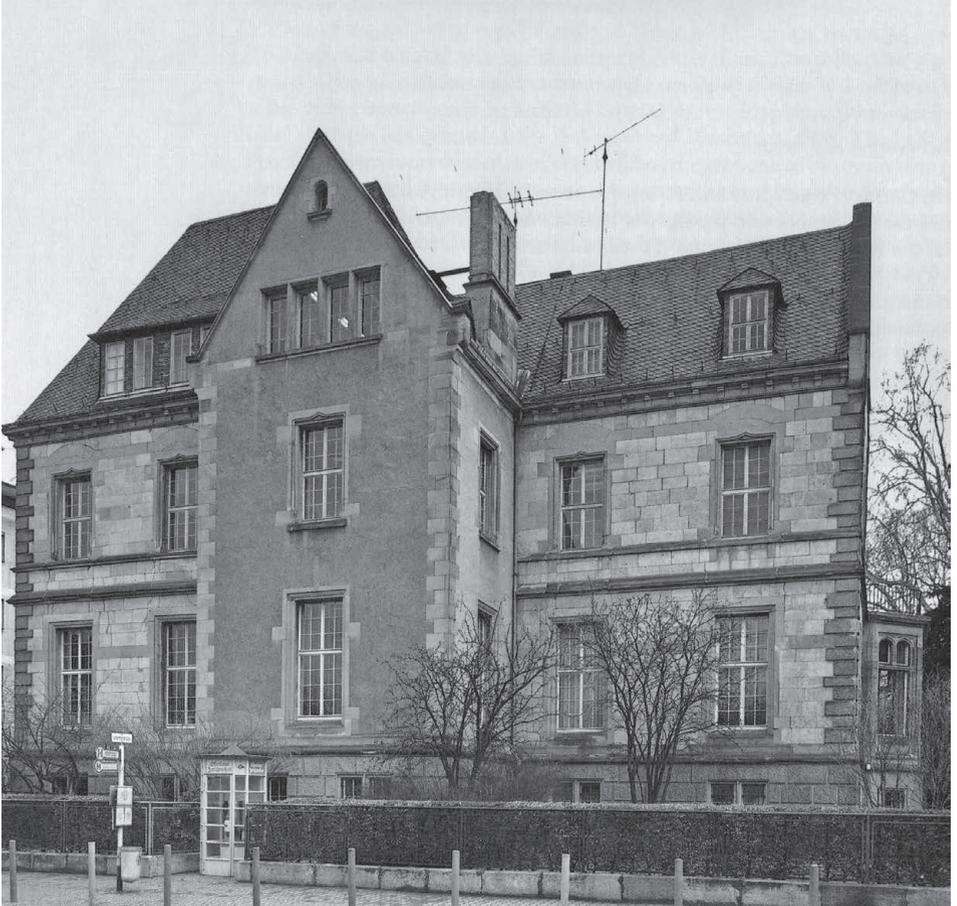
Da die Sammlung des *Museums für Kunsthandwerk* in der am Mainufer gelegenen historischen Villa Metzler untergebracht war, die aufgrund der beengten Raumsituation lediglich einen Bruchteil der Bestände präsentieren konnte, hatte die Stadt 1979 die Errichtung eines Erweiterungsbaus beschlossen,<sup>529</sup> 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.<sup>530</sup> 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.<sup>531</sup> 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.<sup>532</sup> 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.<sup>533</sup> 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.<sup>534</sup> 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

---

<sup>533</sup> Vgl. Burgard 2008, S. 99. Zum Werk der Architekten Alois Giefer und Hermann Mäckler vgl. auch Gehebe-Gernhardt 2011.

<sup>534</sup> 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.<sup>535</sup> 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.<sup>536</sup> 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.<sup>537</sup> 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.<sup>538</sup> 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.<sup>539</sup> 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.<sup>540</sup> 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.<sup>541</sup> Während Kulturdezernent Hilmar Hoffmann die Beseitigung zugunsten eines weiteren für die Stadt Frankfurt bedeutenden Museumsprojektes befürwortete, beharrten eine Bürgerinitiative in Sachsenhausen<sup>542</sup> 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.<sup>543</sup>

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.<sup>544</sup> Östlich davon ersetzte nach dem Krieg der 1955/56 entworfene Verwaltungssitz der Wohnungsbaugesellschaft *Nassauische Heimstätte* die ehemalige Villa Hauck, ein zweigeschossiges Neobarockgebäude von 1906.<sup>545</sup> 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,<sup>546</sup> 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.<sup>547</sup> 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.

<sup>546</sup> Von den ursprünglich vorgesehenen 7500 m<sup>2</sup> sollten nur noch 5000 m<sup>2</sup> Fläche für den Neubau zur Verfügung stehen.

<sup>547</sup> 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**).<sup>548</sup> Darüber hinaus galt es, eine sinnvolle Verbindung zum nahegelegenen Mainufer und dem sogenannten Eisernen Steg herzustellen.<sup>549</sup> 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.<sup>550</sup> 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 unterbleibe<sup>551</sup> –, 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.<sup>552</sup> 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

<sup>552</sup> 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-

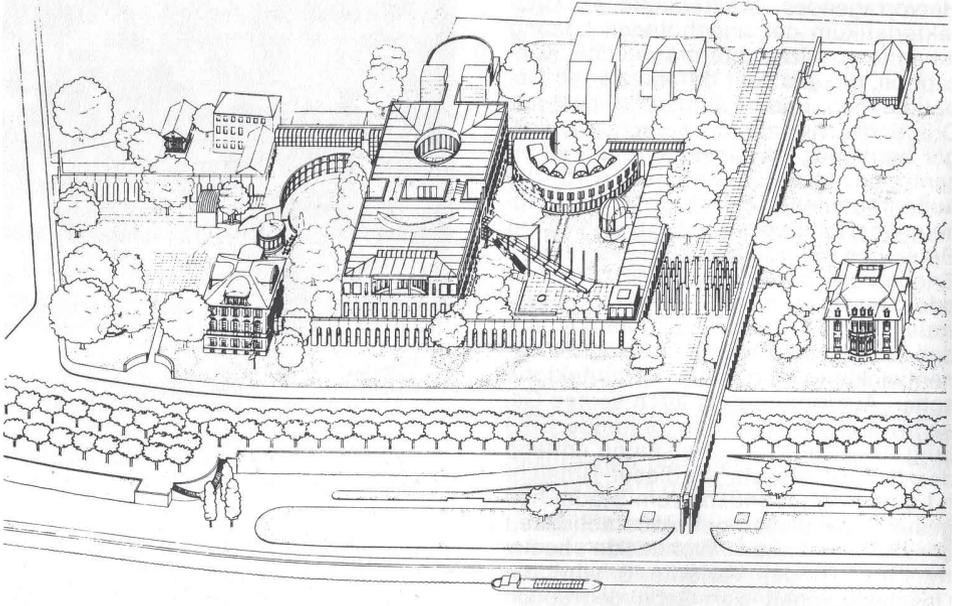
ten Strukturen betonte, die er lediglich mittels einer umgebenden Arkatur zu einer Einheit zu verschmelzen versuchte (**Abb. 168**), sah Venturi die historische Villa Metzler zwar als integralen Bestandteil des Entwurfes, reduzierte ihr Bauvolumen jedoch allein auf die Fassade an der Mainseite, indem 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.<sup>553</sup>

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.

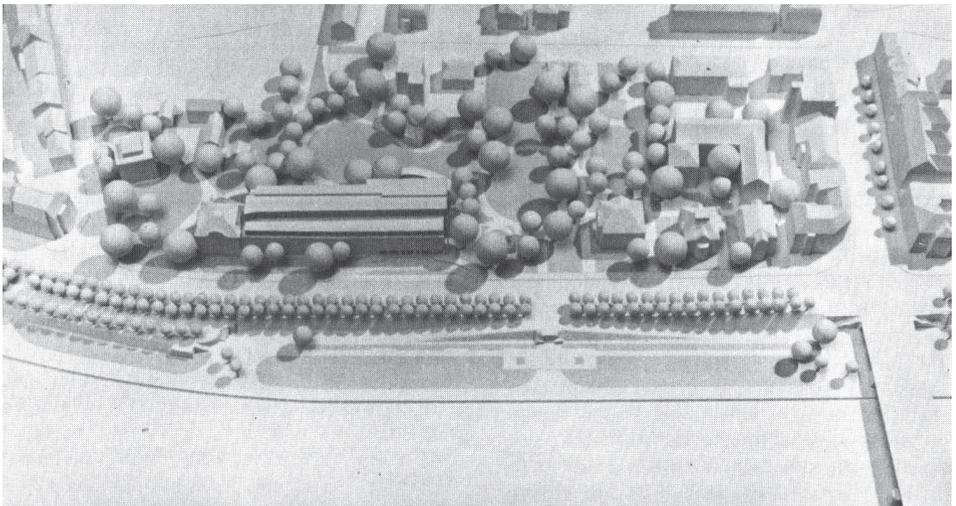
Die abstrahierende Vorgehensweise des Architekten im Umgang mit der historischen Architektur veranschaulicht auch die Fassade, die dem Altbau direkt gegenübersteht und mit diesem durch einen gläsernen Steg verbunden ist (siehe **Abb. 167**, S. 391). Wieder antwortet Meier der Villenfassade mit dem geometrischen 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.<sup>554</sup> 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«<sup>555</sup> 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.<sup>556</sup> 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.<sup>557</sup> 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.<sup>558</sup> 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.<sup>559</sup>

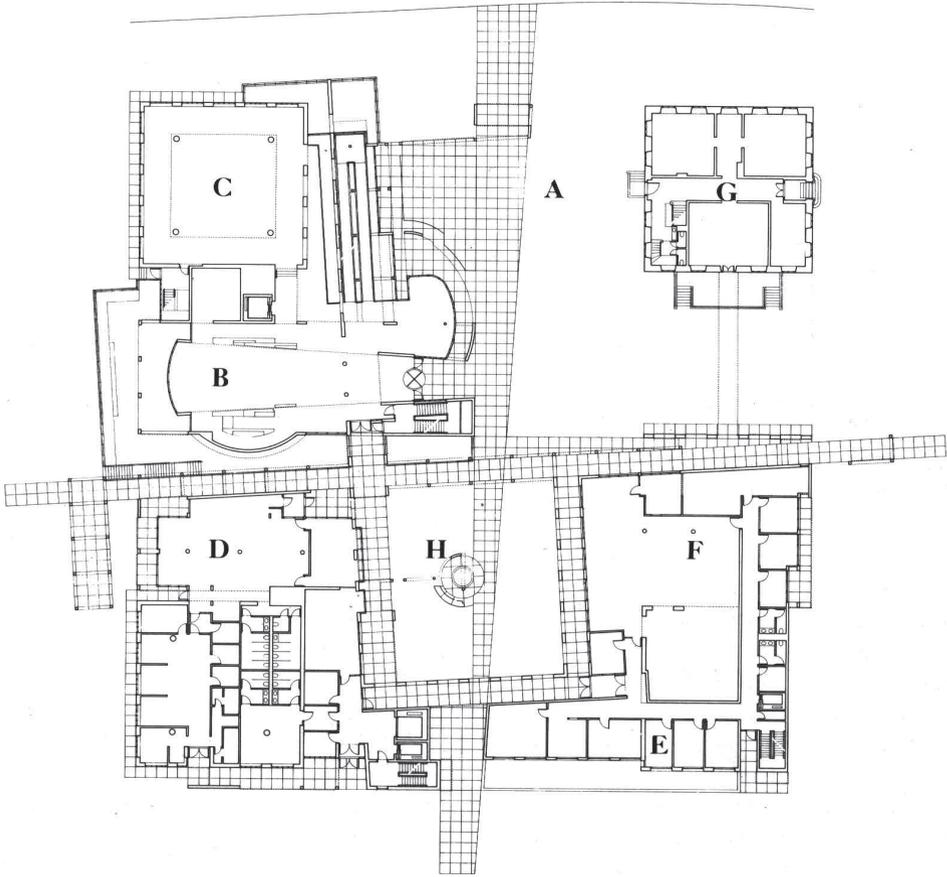
Obwohl sich Richard Meier stark an der Architektur eines Le Corbusier orientiert, unterscheidet sich dieses Verfahren doch deutlich von der Sprache der klassischen Moderne. Indem er eine Verschiebung des grundlegenden Rasters des Erweiterungsbaus vornimmt, um sich der Historie und der Topografie des 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  $5^\circ$  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.<sup>560</sup> 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

---

<sup>560</sup> 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*,<sup>561</sup> 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.<sup>562</sup> 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.<sup>563</sup> 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.<sup>564</sup> 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.<sup>565</sup> 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.

<sup>564</sup> Siehe Abb. in Khan 1998, S. 16.

<sup>565</sup> 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«<sup>566</sup> 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«.<sup>567</sup> Obwohl sich Meier stark in der Tradition eines Le Corbusier und anderer Pioniere der archi-

<sup>566</sup> Schreiber 1985b.

<sup>567</sup> Schreiber 1990b, S. 18.



**Abbildung 176.** Erweiterung des Museums für Kunsthandwerk, Eingang der Parkseite



**Abbildung 177.** Erweiterung des Museums für Kunsthandwerk, Innenansicht mit Rampe

tektionischen 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,<sup>568</sup> 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.<sup>569</sup> 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,<sup>570</sup> 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-

---

<sup>568</sup> Vgl. hierzu auch Meier 1985, S. 57.

<sup>569</sup> Vgl. Jencks 1991, S. 29.

<sup>570</sup> 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.<sup>571</sup> 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*<sup>572</sup> einsetzte, wo sie ebenfalls im Schnittpunkt des verdrehten Rasterystems liegt und von oben von Licht durchflutet ist, kann als eine »Hommage an Le Corbusier«<sup>573</sup> 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,<sup>574</sup> 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.<sup>575</sup> 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.<sup>576</sup>

Mit der Absicht einer innenräumlichen Inszenierung ging jedoch auch eine Innenarchitektur einher, die viele als unbefriedigend erachteten.<sup>577</sup> 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,<sup>578</sup> 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.<sup>579</sup> 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.<sup>580</sup>

---

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.<sup>581</sup> 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

---

<sup>581</sup> 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.<sup>582</sup>

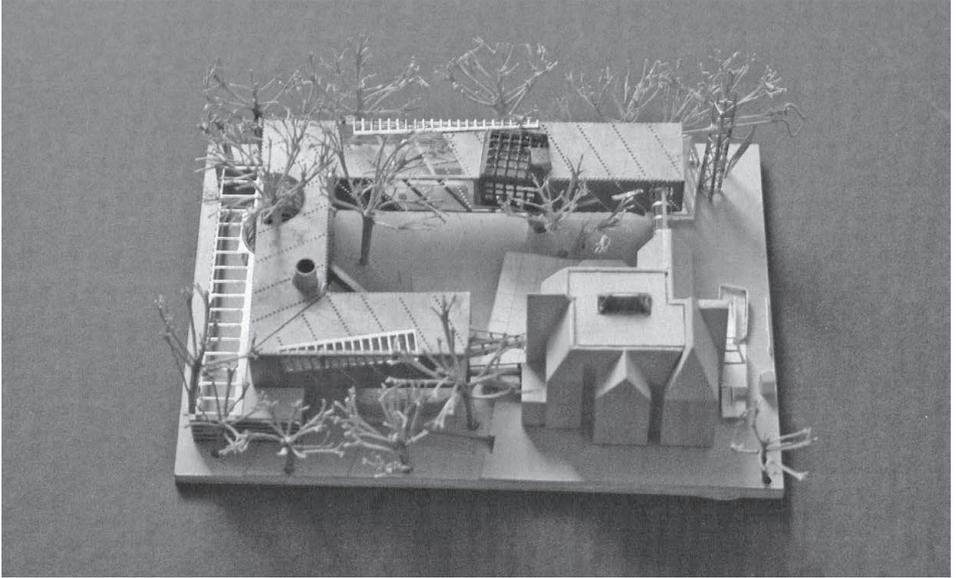
Die Ausgangssituation weist große Ähnlichkeiten mit derjenigen des Museums für Kunsthandwerk auf. Auch hier war eine alte Villa in einem Garten mit zahl-reichen Bäumen gelegen, von denen sich einige in zentraler Lage befinden. Richard Meiers Konzept eines winkelförmigen Baukomplexes, der sich um die 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.<sup>583</sup> 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.<sup>584</sup> 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 wink-el-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

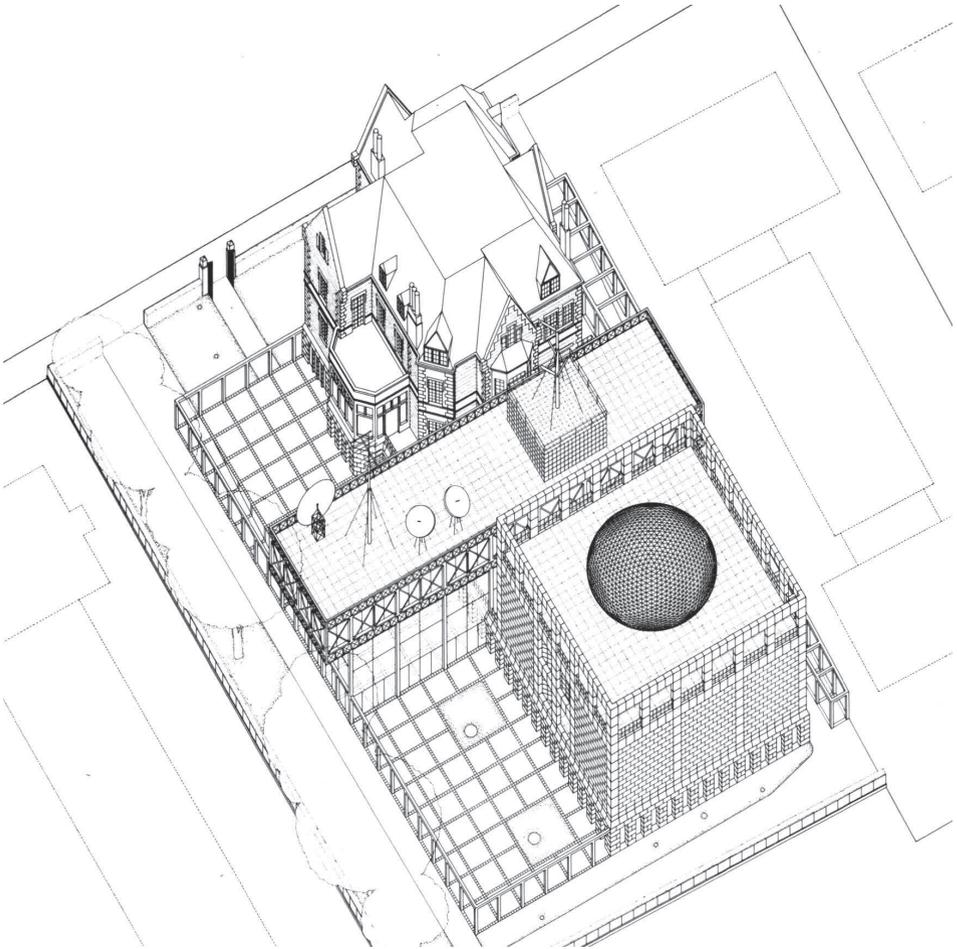
von Bäumen, insbesondere der wertvollen großen Platanen im Zentrum des Villengartens, ermöglichte (**Abb. 179**).<sup>585</sup> Dies führte jedoch auch dazu, dass das Raumprogramm nicht zur Gänze untergebracht werden konnte. Auch Oswald Mathias Ungers, der gemeinsam mit drei weiteren Architekten zum Wettbewerb eingeladen worden war,<sup>586</sup> 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.<sup>587</sup>

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-

<sup>585</sup> Zum Entwurf von Eisele und Fritz vgl. *Bauen heute* 1985, S. 130–133.

<sup>586</sup> 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.

<sup>587</sup> 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,<sup>588</sup> 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.<sup>589</sup> 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.<sup>590</sup> 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.<sup>591</sup> 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.<sup>592</sup> 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.<sup>593</sup> 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**).<sup>594</sup> 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.<sup>595</sup> 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.

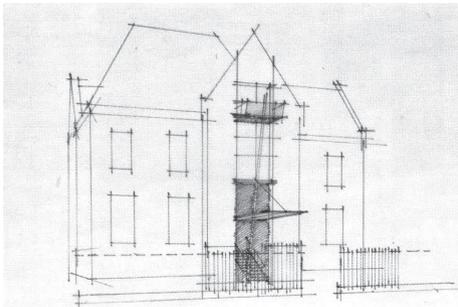
595 Flagge 1990, S. 41.



**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.<sup>596</sup> 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.

<sup>596</sup> 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.<sup>597</sup>

Während die große Platane nun das Zentrum des Innenraums dominiert, bewirken die Wurzeln der vorhandenen Bäume am Rande des Gartens die »Einbuchtungen«<sup>598</sup>



**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.<sup>599</sup> 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.<sup>600</sup> 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«<sup>601</sup> 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.<sup>602</sup>

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.<sup>603</sup> 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).<sup>604</sup> 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«<sup>605</sup> 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.«<sup>606</sup> 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.<sup>607</sup> Vor allem dem großzügig verglasten Verbindungsraum im hinteren Teil des Gebäudes kommt eine besondere Bedeutung zu.<sup>608</sup> 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.<sup>609</sup> 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.<sup>610</sup>

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.<sup>611</sup> 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.<sup>612</sup>

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.<sup>613</sup> 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.<sup>614</sup>

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,<sup>615</sup> 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).<sup>616</sup> 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.<sup>617</sup>

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 Corbusier<sup>618</sup> 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, wengleich 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«<sup>619</sup> gehandelt wird und aus diesem Grund nahezu ausschließlich positive Bewertungen erfahren hat,<sup>620</sup> 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.<sup>621</sup> 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 des 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.<sup>622</sup> 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«<sup>623</sup> 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«<sup>624</sup> 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.<sup>625</sup> 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.<sup>626</sup> 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.<sup>627</sup> 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.<sup>628</sup> 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.<sup>629</sup>

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.<sup>630</sup> Bereits 1950 standen neben einer Anzahl von Leichtbauhallen wieder neun feste Ausstellungshallen zur Verfügung (siehe **Abb. 5**, S. 34).<sup>631</sup> 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**).<sup>632</sup>

---

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.<sup>633</sup> 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«<sup>634</sup> 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.<sup>635</sup> 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.<sup>636</sup> 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, Otmann, Wirsing erbaut.<sup>637</sup> 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«,<sup>638</sup> 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**).<sup>639</sup> Ungers beabsichtigte mit dem Einsatz solcher urbaner Motive, »dem Messegelände eine unverwechselbare Identität [zu] geben und einzelne Erlebnisräume für die Besucher [zu] schaffen.«<sup>640</sup> 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.<sup>641</sup> 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.

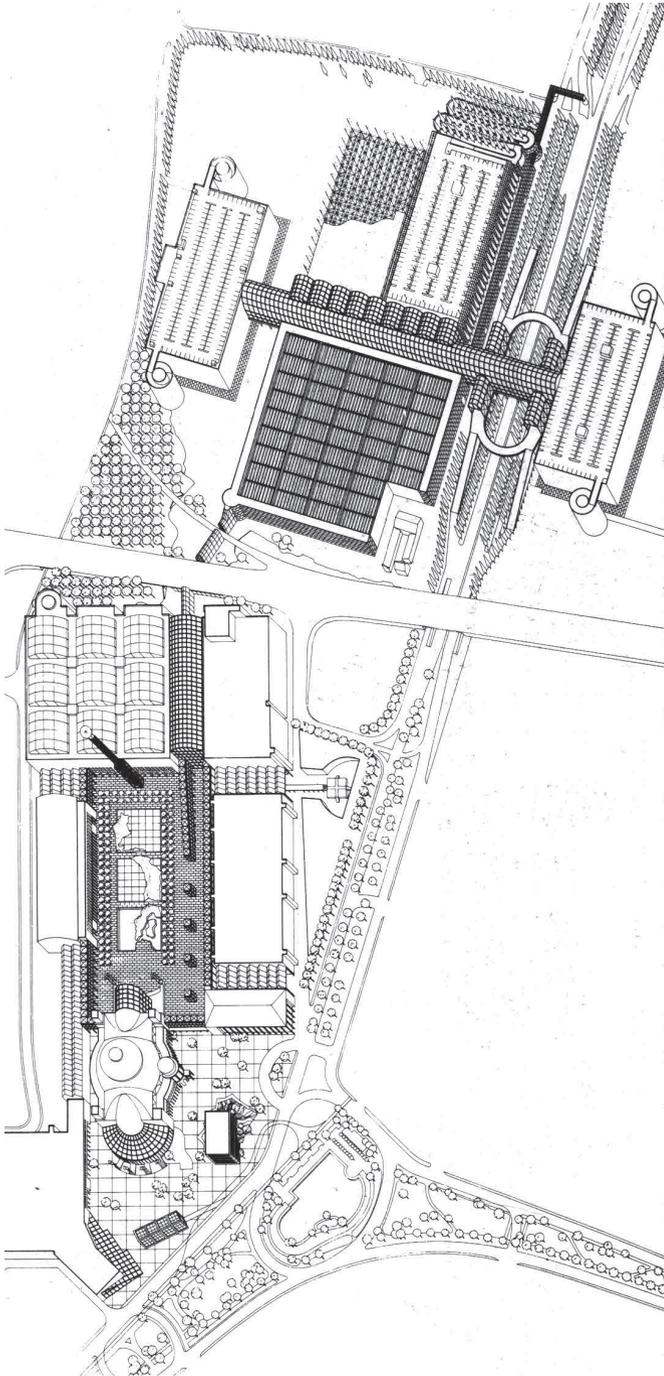
637 Zur Halle 4 vgl. Groethuysen 1985.

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.<sup>642</sup>

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-

---

<sup>642</sup> 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«<sup>643</sup> 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.<sup>644</sup> 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.«<sup>645</sup> 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«<sup>646</sup> 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.<sup>647</sup> 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.<sup>648</sup>

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.<sup>649</sup> 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-

---

<sup>649</sup> 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.«<sup>650</sup>

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 Glaskern 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.<sup>651</sup>

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.<sup>652</sup> 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.«<sup>653</sup> Ursprünglich hatte Jahn statt des Messeturms eine »niedrige Zweiturmgruppe« geplant, die jedoch auf Anregung des damaligen Messechefs Stauber zum höchsten Bürogebäude Europas zusammengefasst werden sollte<sup>654</sup> und der Öffentlichkeit im Jahr 1986 feierlich als das neue »Eingangsportal« zur Messe präsentiert wurde.<sup>655</sup> 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.<sup>656</sup>

---

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.<sup>657</sup>

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.<sup>658</sup> Mit diesem Bauwerk habe Ungers den Frankfurtern gezeigt, dass Bürotürme auch »attraktiv und unverwechselbar« sein können.<sup>659</sup> 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 gelungenster 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.<sup>660</sup>

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.<sup>661</sup> 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.<sup>662</sup> 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 Glaskörper 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.<sup>663</sup> 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,<sup>664</sup> dessen charakteristische Form des Würfels mehr der Huldigung des Architekten an das Quadrat als der Bequemlichkeit dient.<sup>665</sup> 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.

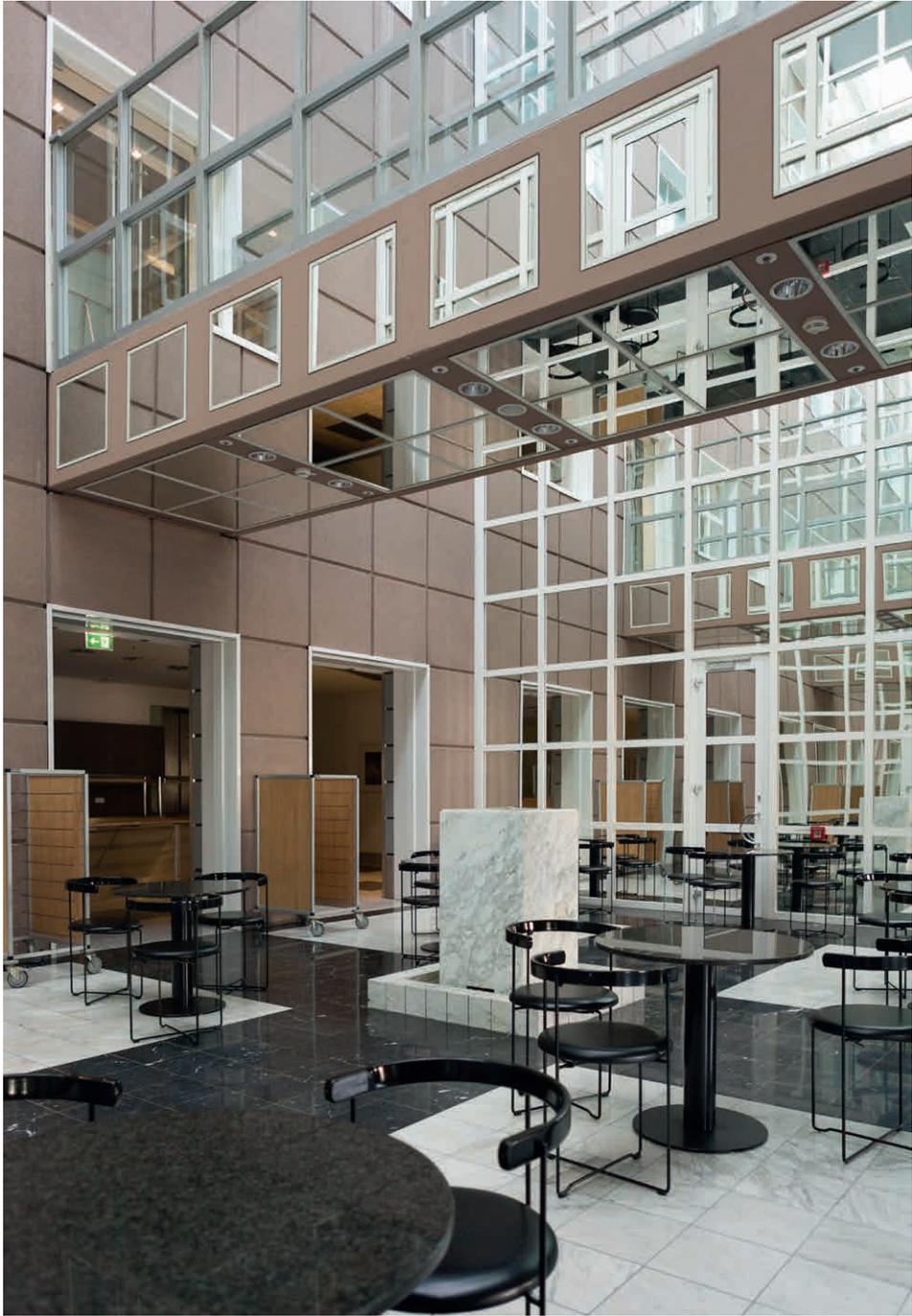
Im November 1983 etwa, als sich das Torhaus noch in der Entwurfsphase befand, hatte Ungers seinen Entwurf auf der Architektenkonferenz in Charlottesville (USA) vorgestellt. Anstelle der später realisierten, geschlossenen Fassade mit der durchgehenden Glasscheibe, beabsichtigte Ungers anfangs, die große 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

---

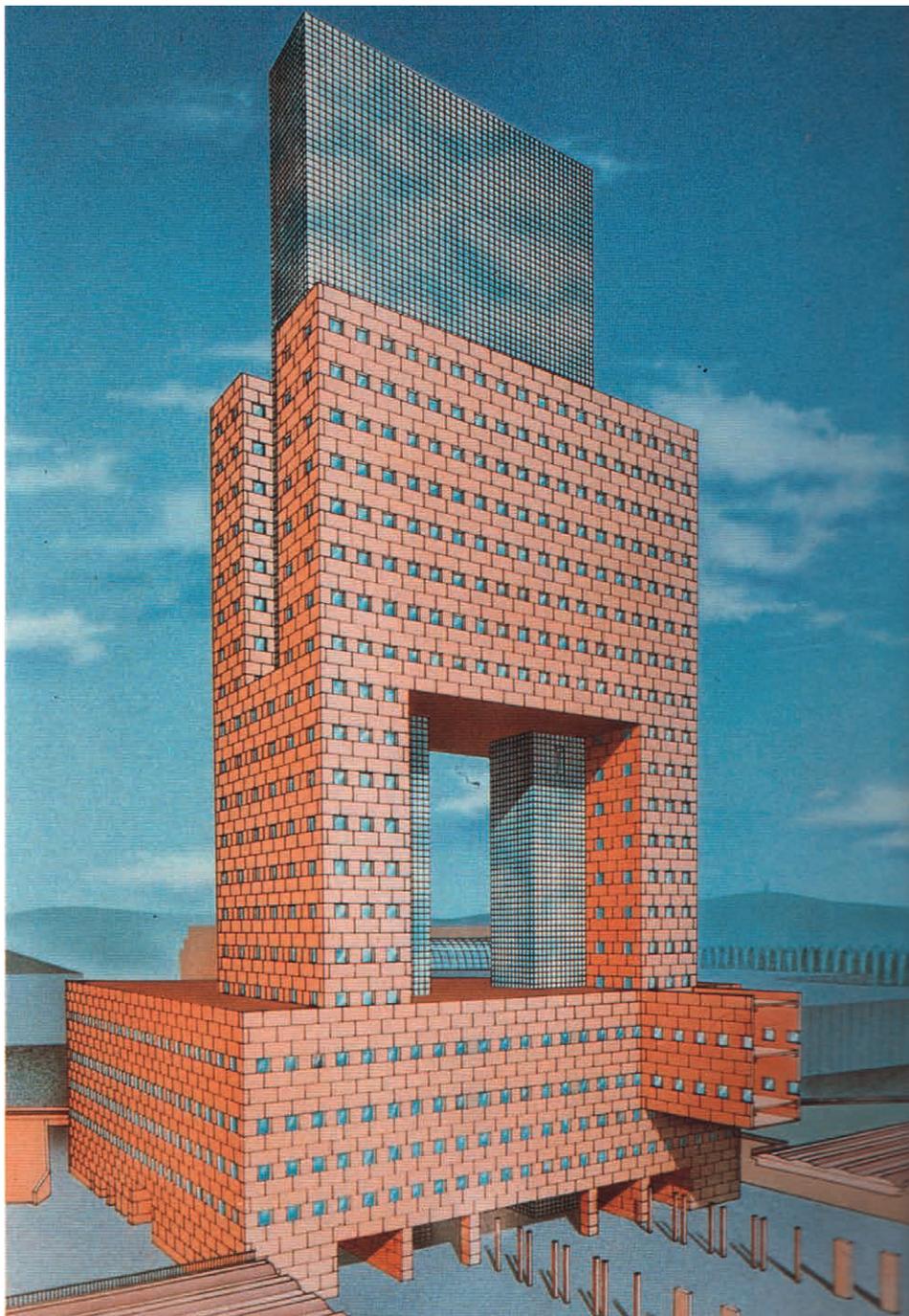
663 Vgl. Bartetzko 1987a.

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.<sup>666</sup> 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,<sup>667</sup> 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«. <sup>668</sup>

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.<sup>669</sup> 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.«<sup>670</sup> 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.<sup>671</sup>

---

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«<sup>672</sup> selbst, auf die sich der Architekt explizit mit der zeichenhaften Gebäudeform des »Stadtttores« 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 Staufeu Mauern 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.<sup>673</sup> 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 Stadtttores 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.«<sup>674</sup> 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.«<sup>675</sup> 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.«<sup>676</sup>

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.<sup>677</sup> Es ging schließlich darum, eine klare Repräsentationsarchitektur zu schaffen, »dessen Werbefunktion den kommerziellen Erfolg des Unternehmens garantieren« könne.<sup>678</sup> 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 war<sup>679</sup> – 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.<sup>680</sup> 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.<sup>681</sup>

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

---

<sup>681</sup> 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 anmerkte<sup>682</sup> – etwa an das 1891 entworfene *Wainwright Building* in St. Louis,<sup>683</sup> 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.<sup>684</sup> Indem Ungers die gläserne Hochhausscheibe 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«<sup>685</sup> 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«<sup>686</sup> 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«,<sup>687</sup> 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,<sup>688</sup> 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.<sup>689</sup> 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 Stiltziten 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.<sup>690</sup> 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.<sup>691</sup> 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.<sup>692</sup> 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«<sup>693</sup> bilden.

Der Messeturm vollzog im Vergleich mit den bestehenden Hochhäusern der Frankfurter Skyline nicht nur höhenmäßig einen Quantensprung<sup>694</sup>, 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«<sup>695</sup> – 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.<sup>696</sup>

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](http://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.<sup>697</sup> 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.<sup>698</sup> 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.<sup>699</sup>

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).<sup>700</sup> 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 Jahre<sup>701</sup> veranlassen Architekturkritiker bis heute zur Annahme, dass die amerikanischen, von der *Art Déco*-Bewegung geprägten Hochhäuser die einzige Quelle der Jahnschen Inspiration gewesen seien.<sup>702</sup> Stell-

<sup>701</sup> 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.

<sup>702</sup> 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 Messeturm genannt werden.<sup>703</sup> Bis auf die Verwendung desselben Bautypus und dem Einsatz wertvoller Materialien bei Fassadengestaltung und Innenausstattung sowie die Tatsache, dass beide Gebäude ebenso wie der Messeturm 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«<sup>704</sup> und beurteilen ihn – ganz im Sinne der Postmoderne-Kritik und ihrer Ablehnung historischer Zitate – äußert negativ. So merkte Ingeborg Flagge 1990 an, der Messeturm sei lediglich ein »mittelmässiger ›Buntstift‹ von lauem Charme«<sup>705</sup> und Dieter Bartetzko bezeichnete ihn gar als »gestalterischen Schund«:

»Helmut Jahns Messeturm 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.«<sup>706</sup>

Jahns Messeturm 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.<sup>707</sup>

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 Messeturm 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.<sup>708</sup> 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 sollte<sup>709</sup> – 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.<sup>710</sup> 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.<sup>711</sup>

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.<sup>712</sup> 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«<sup>713</sup> 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.<sup>714</sup> 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-

<sup>712</sup> Vgl. Hampel 2013, S. 3.

<sup>713</sup> Helmut Jahn, zit. n. Kaiser 1986.

<sup>714</sup> 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.<sup>715</sup> 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.<sup>716</sup> 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.

---

<sup>715</sup> Vgl. hierzu Klotz 1987, hier insbes. S. 65–70.

<sup>716</sup> 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.<sup>717</sup> 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.<sup>718</sup>

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.<sup>719</sup> 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.<sup>720</sup>

---

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 qualitativvolles 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.<sup>721</sup> 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.<sup>722</sup> 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

---

<sup>721</sup> Vgl. Lynch 1965, S. 120–121.

<sup>722</sup> 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.