

→ Kultur- und Museumsmanagement



FRANZISKA PUHAN-SCHULZ

Museen und Stadtimagebildung

Amsterdam – Frankfurt/Main – Prag
Ein Vergleich

FRANZISKA PUHAN-SCHULZ

Museen und Stadtimagebildung

Amsterdam – Frankfurt/Main – Prag.

Ein Vergleich

Franziska Puhan-Schulz (Dr. phil.) ist tätig als Projektmanagerin/Organisatorin von Kunst- und Architekturprojekten für verschiedene deutsche Museen und Firmen sowie für die Universität Frankfurt am Main.

FRANZISKA PUHAN-SCHULZ

Museen und Stadtimagebildung

Amsterdam – Frankfurt/Main – Prag.

Ein Vergleich

[transcript]

*Der Druck wurde ermöglicht mit freundlicher Unterstützung von miniBagno
(www.minibagno.de).*

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

© 2005 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung & Innenlayout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat & Satz: Franziska Puhan-Schulz
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 3-89942-360-7

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

*Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de*

INHALT

Danksagung	7
Vorwort	9
1. Museumsboom, Lebensstil und Globalisierung Museen für moderne Kunst und Stadtimagebildung	13
2. Die bürgerliche Urbanität und der städtische Raum Geplante Anmutungsqualität seit Haussmanns Paris	41
3. Museum und Kulturpolitik Von der Schönheit über das „Gemeinwohl“ zur Qualität	115
4. Museumslandschaften und die Gestaltung von öffentlichem Raum Der Amsterdamer Museumplein, das Frankfurter Museumsufer und die Prager Nationalgalerie	141
5. Bilder in der Stadt Raffinierte Dialoginszenierungen – Ausstellungskonzepte und Kunstwelten der neunziger Jahre	239
6. Wünsche und Ansprüche an Museen für moderne Kunst Stief- oder Wunschkinder?	275
Anhang	283
Literaturverzeichnis	315

DANKSAGUNG

Zuerst möchte ich mich bei Ina-Maria Greverus bedanken, die mich stimulierte, nach Prag zu gehen und über die Grenzen einer westlich geprägten Stadtforschung und Kunst zu blicken. Für die Unterstützung und anregende Kritik möchte ich mich außerdem bei der Gruppe von Doktorandinnen und Doktoranden, die das Entstehen dieser Untersuchung von der Planungsphase bis zu ihrem Abschluss begleitet hat, sowie den Mitarbeitern des Instituts für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie bedanken, bei Gisela Welz, Heinz Schilling und Regina Römhild.

Mein fünfmonatiger Aufenthalt in Prag 1997 wurde durch ein DAAD-Stipendium ermöglicht. Dabei war mir das freundliche Interesse und die Empfehlung von Klaus Herding und Franz Schindler sehr hilfreich.

Ich möchte mich bei Michael Illner für den herzlichen Empfang am Soziologischen Institut der Prager Akademie der Wissenschaften bedanken, dessen Einrichtungen er mir großzügig zur Verfügung stellte. Mein besonderer Dank gilt Lubomír Kotačka für seine engagierte Betreuung in Prag. Er war mir nicht nur behilflich, in Prag die richtigen Ansprechpartner zu finden und meine Teilnahme an Fachtagungen zu arrangieren, sondern er bereicherte auch mein Konzept mit konstruktiver Kritik. Dann möchte ich mich beim damaligen Direktor der Prager Nationalgalerie Martin Zlatohlávek und seiner Assistentin Alexandra Strakošová für ihre Großzügigkeit bedanken. Über eine Identitycard erhielt ich freien Zugang zu allen Einrichtungen der Nationalgalerie und der Modernen Galerie sowie zu den Ausstellungseröffnungen. Ein anderer großzügiger Gastgeber war der Kunsthistoriker Alexej Kusák. Er brachte mir die tschechische Kunst des 20. Jahrhunderts näher. Auch Pavla Pecinková, die den Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Kunsttheorie an der Hochschule für Angewandte Kunst innehat, möchte ich in diesem Zusammenhang besonders erwähnen.

Außerdem gilt mein Dank allen, die so freundlich waren, mir in Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag das für die Untersuchung benötigte Material zur Verfügung zu stellen, den Mitarbeiterinnen der Bibliothek der Prager Hochschule für Angewandte Kunst, des Frankfurter

Instituts für Stadtgeschichte, der Prager Stadtbibliothek, der Bibliothek des Frankfurter Museums für Moderne Kunst sowie Frau Vorubová vom Dokumentationszentrum der Prager Modernen Galerie, Willem van Beek von der Bibliothek des Amsterdamer Stedelijk Museums, František Pospišil von der Bibliothek des Soziologischen Instituts der Prager Akademie der Wissenschaften, Jack van der Leden von der Boekmanstichting, Alfred Marks vom Nederlands Architectuurinstituut und Erich Wagner von der Bibliothek des Frankfurter Architekturinstituts.

Ohne eine Vielzahl von Kontakten und Freunden, die mich auch nach den Feldphasen noch mit Informationen über den weiteren Verlauf der Museumsentwicklungen versorgten – herausheben möchte ich Mathilde Fischer und Reinhilde König in Amsterdam sowie Jiřina Megvinet-Chucesovová in Prag – wäre meine Untersuchung weniger reichhaltig ausgefallen. Mein Dank gilt auch Káča Sitařová und Marcela Euler für ihre Übersetzungshilfen aus dem Tschechischen ins Deutsche und Mathilde Fischer sowie Ferdinand de Jong für das Redigieren meiner Übersetzungen aus dem Niederländischen. Für die technische Assistenz bei der Bearbeitung der Fotos bedanke ich mich bei Wilhelm Ebentreich und Holger Schweichler.

Besonders erwähnen möchte ich Wenzel Stammnitz-Kim, der von Beginn an meine Textversionen mit detaillierten Kommentaren versorgte, und das Redigieren des letzten Entwurfs in stilistischer Hinsicht übernahm. Barbara Mummenhoff möchte ich ebenso danken wie Jörg Dietz, deren kritischer Blick auf den Gegenstand produktiv für meine eigene Wahrnehmung war. Auch nicht gemisst haben möchte ich den Erfahrungsaustausch mit Elke Gaugele und Jörg Pauli.

Diese Arbeit hätte nicht ohne die großzügige Bereitschaft der Experten und Expertinnen entstehen können, sich für Gespräche zur Verfügung zu stellen (siehe Übersicht der Interviews im Anhang) und mir darüber Einblicke in ihre Arbeit zu erlauben. Ich habe viel von ihnen gelernt und werde sie auch wegen ihrer Freundlichkeit in Erinnerung behalten.

Franziska Puhan-Schulz, Frankfurt am Main 2005

VORWORT

„Der schönste Blick im Museum ist der aus dem Fenster“ – diesen Kommentar hörte ich in einem der vielen Gespräche, die ich mit Künstlern oder künstlerisch ambitionierten Menschen im Laufe der letzten Jahre führte. Er verweist auf die Beziehung zwischen einem Museum und seiner Umgebung – sowohl der räumlichen Umgebung als auch der städtischen community, die Förderer und Nutzer des Museums sein kann.

Schon als Kind faszinierten mich in der Berliner Akademie der Künste die Weitläufigkeit der Innenräume und die Klanginstallationen einer Ausstellung mindestens ebenso wie der begrünte offene Innenhof mit Teich, in dem Goldfische schwammen. Später dann war ich begeistert angesichts des Blicks durch die Uhr des Pariser Musée d’Orsay auf die französische Metropole. Aber auch in anderen europäischen Großstädten geben Museen Blicke auf die Stadt frei:

Vom 6. Stockwerk der Prager Modernen Galerie im Messepalast (Veletržní Palác) über Jugendstilhäuser hinweg zum kristallpalastähnlichen Messengelände; vom II. Stockwerk des Frankfurter Museums für Moderne Kunst die Domstraße entlang zum Dom oder im Amsterdamer Stedelijk Museum vom ebenerdigen gläsernen Durchgang auf die belebte *Van Baerlestraat*. Diese Durchblicke auf die Stadt und städtisches Leben, die die Möglichkeit in sich bergen, den Blick in die Weite schweifen zu lassen, wirken erfrischend auf die konzentrierte Bildbetrachtung in den immer größer konzipierten Ausstellungen auf expandierenden Ausstellungsflächen.¹ So zumindest habe ich es erfahren.

Da ich selber eine begeisterte Städte-Flaneurin und Besucherin von Ausstellungen moderner Kunst bin, fasziniert mich das Geflecht von Stadt, Architektur und Museum. Gerne begeben sich mich in fremde Städte, erlaufe sie, staunend mich mit den Augen vorwärts tastend. Architektur spricht immer die Sinne an, über Formen, Farben und die Beschaffenheit der Materialien kann man sie erspüren. Dabei ist mein Blick

1 Auch wenn die Lichtempfindlichkeit der Exponate und der bewahrende Auftrag des Museums meist eine Verdunklung oder Zuhängung der Fenster oder Lichthöfe erfordert, ist in vielen Museen ein Blick von innen nach außen gestattet.

geprägt durch die europäische Altstadt oder durch das, was im Laufe der Jahrhunderte davon übrig geblieben ist bzw. rekonstruiert wurde. So lag es nahe, in europäischen Städten zu forschen und nicht in asiatischen Mega Citys wie Peking oder Shanghai, die der Architekt Rem Koolhaas provokant als „Stadt ohne Eigenschaften“ bezeichnete (Koolhaas 1997).

Mein Ziel ist es, Museen moderner Kunst in vergleichbaren europäischen Städten hinsichtlich ihrer ökonomischen Instrumentalisierung durch die Stadtoberhäupter zu Zwecken der Stadtimagebildung – im Sinne einer innovationsfreudigen und wachstumsorientierten modernen Großstadt und Kulturstadt – zu untersuchen.

Das Buch richtet sich an den verantwortlichen Kreis von Personen, die Museumsneu- oder -erweiterungsbauten planen, an Kulturpolitiker, Architekten, Stadtplaner, Museumsdirektoren und Bürgerinitiativen, sowie an ein kulturwissenschaftlich und urbananthropologisch interessiertes Fachpublikum. Schließlich richtet es sich auch an solche Menschen, die gerne in Kunstmuseen gehen und sich für deren Zustandekommen interessieren. Mit meinen Lesern möchte ich mich konkreten Orten nähern, in denen die handelnden und gestaltenden Akteure repräsentiert sind. So bietet das Buch anhand von drei konkreten Projekten: dem Museumplein in Amsterdam, dem Museumsufer in Frankfurt am Main und der Nationalgalerie in Prag eine Fülle von Informationen, die – als Handbuch gelesen – Fehler bei laufenden Museumsplanungen vermeiden helfen können.

Stärker als noch vor einigen Jahren müssen sich Kunstinteressierte und Kulturpolitiker heute fragen: Welche Museumskonzeptionen funktionieren bei Vorgaben wie der größtmöglichen Besucherzahl pro Quadratmeter am besten? Wie kann man verhindern, dass bei weiterhin real sinkenden Kulturretats Museen geschlossen werden? Wie wird in diesem Kontext Qualität definiert? Zur leichteren Bestimmung des kulturpolitischen Standpunktes wird ein fokussierter Überblick europäischer städtischer Kulturpolitik nach 1945 bis in die Gegenwart gegeben. Und an drei Ausstellungskonzepten bekannter Museumsleiter wird exemplarisch der Stellenwert von Bildung und Identität, Zukunftsorientierung und Traditionsbewusstsein diskutiert.

In kulturpolitischen Kreisen kursieren bereits Witze darüber, wie man mit urbanen Problemen in der Peripherie verfahren könnte: „Als erstes brauchen wir eine Biennale, um hier wieder Leben reinzubekommen.“ Doch vordergründiger Aktionismus reicht nicht aus. Denn neben Standortoptimierung und Stadtimagebildung gibt es viele gute Gründe

zur Ausrichtung von Großausstellungen und zum Bau von Museen moderner Kunst:

Zum einen die Sinnesfreude der Kunstbetrachtung und die Passion von Sammlern und Mäzenen, ohne die die drei untersuchten Städte Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag heute gar nicht die Sammlungen hätten, die es ihnen ermöglichen, mit einer eigens dafür konzipierten Architektur Stadtimagebildung zu betreiben. Es darf nicht vergessen werden, dass ein Museum – auch ein Museum zeitgenössischer Kunst – immer auf einer oder mehreren Sammlungen basiert.

Zum anderen das gesellschaftliche Bedürfnis nach erspürbaren Originalen und Authentischem im öffentlichen Raum. Wie schon der Architekturhistoriker Vittorio M. Lampugnani hervorgehoben hat, kommt im Zeitalter der Beschleunigung durch die neuen Medien und der zunehmenden Verbreitung von Reproduktionen und Kunstsurrogaten der Aura, die dem Original anhaftet, wieder ein besonderer Wert zu (vgl. Lampugnani 2002: 29).

Zugleich ist gerade die zeitgenössische Kunst und ihre bewahrende Institution, das Museum für moderne Kunst, geeignet zu bewegen, zu verunsichern, anzuregen und zu provozieren. Sie fungiert als Seismograph, der die Schwankungen des Daseins registriert, und ist damit auch dafür prädestiniert, uns einen Spiegel vorzuhalten, unsere Sehnsüchte, Probleme, Ängste und Utopien zu artikulieren. Entsprechend spiegeln die (Kunst-)Museen die Gesellschaft bzw. die Stadt und somit einerseits das, was man daran mag, aber auch andererseits das, was einen daran stört. Es treten Unterschiede zwischen dem „Außen“, der Architektur, der städtischen Gesellschaft und dem „Innen“, den Kunstwerken und deren Stil der Präsentation auf. Gerade dieses Spannungsverhältnis macht neugierig darauf zu sehen, wie Form, Stil und Inhalt vor dem jeweiligen zeitgeschichtlichen internationalen, nationalen und lokalen Kontext der Städte und ihrer (Kunst-)Museen miteinander verschränkt sind.

1. MUSEUMSBOOM, LEBENSSTIL UND GLOBALISIERUNG

MUSEEN FÜR MODERNE KUNST UND STADTIMAGEBILDUNG

Der Museumsboom

In vielen Städten haben Kunst und Kultur in den vergangenen drei Jahrzehnten einen stärkeren Akzent innerhalb der lokalen Politik bekommen. Das hat zum Bau von Museen, Theatern und Operngebäuden und zur Organisation von Festivals¹ geführt. Innerhalb dieser neuen Bau- und Planungskultur in den Städten Westeuropas und der Vereinigten Staaten kam den Neu-, Um- und Erweiterungsbauten von Kunstmuseen, insbesondere Museen für moderne Kunst eine besondere Bedeutung zu.

Am umfangreichsten war ihr Planungsmaßstab in der Kunstmetropole New York: Das Museum of Modern Art plante ein 49-stöckiges Hoch-

- 1 Die Urbansozioologen Hartmut Häusserman und Walter Siebel haben Festivals und Festivalisierung als neuen Typus von städtischer Politik im Rahmen eines Städtemarketings analysiert. Sie definierten diese als „eine Politik der großen Ereignisse“ wie Bundesgartenschauen, Olympische Spiele, Weltausstellungen, Stadtjubiläumsfeiern oder die Feierlichkeiten der Europäischen Kulturhauptstädte. Diese seien gekennzeichnet durch die räumliche, zeitliche und thematische Konzentration der Stadtpolitik auf das Projekt. Neu sei an solchen Inszenierungen, dass diese zum Kristallisationspunkt der Stadtentwicklung werden, denn diese großen Ereignisse helfen, Gelder zu mobilisieren und Stadtmodernisierung durchzusetzen (vgl. Häußermann/Siebel 1993: 7ff.). Demgegenüber stehen neueste Erkenntnisse der Festivalisierungsforschung in Städten. Beispielsweise konstatierte Ueli Gyr: „Direkte Verbindungen zwischen Festivalisierung, übergreifender Stadtentwicklung und Stadtpolitik sind in Zürich kaum erkennbar“ (Gyr 2003, 248). Aber auch Gyr registriert eine fortschreitende Erweiterung der urbanen Festlandschaft sowie eine zunehmende eventorientierte Festappetenz in öffentlichen Räumen (vgl. ebd.). Die Kulturanthropologin Gisela Welz konzentrierte sich wiederum in ihrer Analyse der „Festivalisierung“ auf die Formen der Präsentation von „folklore“, „folk culture“ und „folk arts“ bzw. den Sondertypus des „folklife festivals“ und die Effekte dieser volkskundlichen Präsentationstätigkeit bzw. die Konventionen dieses Darstellungsmodus (Welz 1996: 78ff.; vgl. auch Kirschenblatt-Gimblett 1998).

haus mit 6 Museumsetagen und 250 Miets- und Eigentumswohnungen²; das Guggenheim Museum plante einen 11-stöckigen (inzwischen verwirklichten) Erweiterungsbau und das Metropolitan Museum bekam seine Ausdehnung in den öffentlichen Raum des Central Parks genehmigt. Aber auch in den anderen Städten Amerikas zwischen Kansas City und Los Angeles; überall werden große Pläne geschmiedet und erste Spatenstiche getan.³

In den Niederlanden stieg die Anzahl der Museen zwischen 1980 und 1999 von 485 auf 902, von den 902 Museen waren 109 Kunstmuseen (vgl. Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen 1998: 73; Centraal Bureau voor de Statistiek 1993 und 2002). Auf Einzelbauten bezogene Baumaßnahmen, die in den Medien besonderes Aufsehen erregten, betrafen das Groninger Museum, das nach einem Entwurf von Aldesso Mendini erweitert wurde (Eröffnung: Ende 1994), und in Maastricht das neue Bonnefantenmuseum von Aldo Rossi (Eröffnung: März 1995). Umfassendere Projekte waren der Bereich um das Rotterdamer Museum Boymans-van Beuningen, der in den neunziger Jahren mit der Kunsthal (1992) von Rem Koolhaas⁴ und dem Nederlands Architektuurinstituut (1993) von Jo Coenen zum „Museumspark“ eingerichtet wurde. In Utrecht wurde 1994 der Masterplan Museumsquartier präsentiert, nach dem der südliche Teil des historischen Zentrums zum kulturhistorischen Zentrum ausgebaut werden sollte, und in Amsterdam gilt die Aufmerksamkeit der Planer dem *Museumplein* und der Erweiterung des Stedelijk Museums.

In der Bundesrepublik Deutschland stieg die Anzahl der Museen zwischen 1982 und 2000 von 1.454 auf 4.523⁵, im selben Zeitraum stieg die Zahl der Kunstmuseen von 200 auf 486 (vgl. Institut für Museumskunde 1983 und 2000).⁶ Hierzulande wetteiferten vor allem die Städte Frankfurt

- 2 Davon werden allerdings zunächst nur die sechs Museumsetagen und ein acht Etagen umfassendes Education and Research Center realisiert (siehe <http://www.moma.org>).
- 3 Zur Entwicklung der Kunstmuseen in New York siehe z.B. Zukin 1993, zum Museumsbauboom des letzten Jahrzehnts in den USA siehe Wefing 2002.
- 4 Eine Kurzbiographie der in dieser Arbeit genannten Architekten findet sich, nach Maßgabe ihrer Bauten und Entwürfe für das Image der untersuchten Städte, im Anhang.
- 5 Zudem wurden im Jahr 2000 1.304 Museen in den fünf neuen Bundesländern und im ehemaligen Ost-Berlin registriert (vgl. Institut für Museumskunde 2001).
- 6 Kein anderes europäisches Land besitzt eine dermaßen hohe Anzahl dieser Institution, denn in Deutschland waren überall, wo ein kleines Fürstentum oder eine Reichsstadt nach Ansehen strebte, Museen und Theater erbaut worden. Ein wei-

am Main, Berlin, Köln, München, Stuttgart und Hamburg um den sensationellsten Museumsbau. Im Jahr 1982 wurden gleich zwei spektakuläre Neubauten eröffnet: das Städtische Museum Abteiberg Mönchengladbach von Hans Hollein und die Neue Staatsgalerie von Stirling/Wilford in Stuttgart. In Frankfurt wurden im Rahmen des „Museumsuferprojekts“ 1985 die Erweiterung des Museums für Kunsthandwerk (seit 2000: Museum für Angewandte Kunst) von Richard Meier und 1991 das neue Museum für Moderne Kunst von Hans Hollein eröffnet, in Köln wurden das Wallraf-Richartz Museum im Jahr 2001 in einem Neubau von Oswald Ungers untergebracht, parallel wurde das Museum Ludwig von Rem Koolhaas in Zusammenarbeit mit einem deutschen Architektenteam umgestaltet, und in München eröffnete im Jahr 2002 die Pinakothek der Moderne von Stephan Braunfels, um nur einige signifikante Beispiele zu nennen.

Auch in den osteuropäischen Ländern gab es eine ähnliche Tendenz der Museumsentwicklung, wenngleich sich die dortige Datenlage erheblich von der in den Niederlanden und Deutschland unterschied, so dass der direkte Vergleich mit der Museumsentwicklung in z.B. der Tschechischen Republik erschwert wird. Aus einer Statistik des Kulturministeriums ließ sich ablesen, dass die Zahl der Museen dort in den neunziger Jahren um ca. 10 % stieg.⁷ Museumsneubauten gab es nicht in dem Ausmaß wie in den Niederlanden oder der Bundesrepublik Deutschland. Es wurden aber in den letzten Jahren verstärkt neue Museen in restaurierten historischen Gebäuden eingerichtet. So gab es in Prag im Jahr 1997 allein drei Museumsneugründungen – alle Kunstmuseen. Und mit der

teres westdeutsches Phänomen sind die vielen Kunsthallen und Kunstvereine, die inzwischen über ansehnliche Ausstellungsflächen verfügen.

- 7 In Zahlen ausgedrückt stieg die Anzahl zwischen 1993 und 2000 von 422 auf 599 Museen. Bei dieser Steigerungsrate von 42 % muss berücksichtigt werden, dass die Kunstmuseen, die in der Tschechischen Republik zu einer anderen Sparte, den „galerií“ (Galerien) gerechnet wurden, im Jahr 1998 der Sparte der „muzej“ (Museen) angegliedert wurden. Die Zahl der Ausstellungen der muzej wuchs im selben Zeitraum von 1.837 auf 2.517 und die Zahl der Besuche ging von 6.242.975 auf 5.868.439 leicht zurück (vgl. IPOS 1998; IPOS 2001). Der Besucherrückgang bezog sich jedoch weniger auf die Kunstmuseen, wo die Tendenz steigend war, wie mir zwei Prager Museumsdirektoren bescheinigten (I.28; I.26). In einer anderen Statistik, dem Verzeichnis des 1990 gegründeten Verbands tschechischer und mährischer Museen und Galerien von 1998 waren immerhin 566 Institutionen verzeichnet, wobei hier wieder die Kunstmuseen und Kunsthallen fehlten, so dass die Gesamtzahl der Museen schätzungsweise 10 % darüber lag (Adresář 1998).

der Menge der Museen stieg auch die Menge der Besucher und Besuche.⁸

Die Stadtplanerin Irina van Aalst hat auf eine wichtige Implikation des Museumsbaus hingewiesen: Neu sei der Einsatz von spektakulären Museumsneubauten als Revitalisierungsstrategie für Stadtzentren und verarmte Stadtteile (vgl. van Aalst 1997: 15). Als europäischer Auftakt und gelungenes Beispiel einer solchen Planungspolitik gilt der in den siebziger Jahren ausgeführte Bau des Centre Pompidou (Paris), einem Kulturzentrum, das unter anderem ein Museum für moderne Kunst, eine öffentliche Bibliothek, Konferenzräume und ein Restaurant beherbergt. Ein aktuelleres Beispiel stellt das Museo Guggenheim-Bilbao (Eröffnung 1997) von Frank O. Gehry dar. Verortet an einem stark verschmutzten Fluss in einer etwas heruntergekommenen baskischen Industriestadt, deren Stahl- und Schiffsindustrie am Boden liegt und die mit einer Arbeitslosenrate von 19 % zu kämpfen hat, wertete Daniela Horvarth den bildwirksamen Bau in der Zeitschrift *der Stern* als „in Titan gegossene[n] Hoffnungsträger“ (Horvarth 1997). Hier ging es gezielt um die Neudefinition eines Ortes durch architektonische Zeichen, die sinnlich wahrnehmbar und medial vermittelbar sind.

Diese Bauten lassen sich als Imageträger heutzutage besonders dann, wenn sie vom Reißbrett international gefeierter Architekten stammen, schnell und umfassend vermarkten, und sie werden im Rahmen eines Stadtmarketings instrumentalisiert. Das geht so weit, dass Museen für moderne Kunst gebaut wurden, für die zunächst so gut wie keine Sammlung bestand.⁹

Die nicht abreißen wollende Neubauwelle der Museen wurde in den letzten zwei Jahrzehnten von Sozial- und Kulturwissenschaftlern in zunehmendem Maße mit wirtschaftspolitischen Argumenten begründet. Am griffigsten geronnen ist die These von der Einsetzbarkeit der Kultur für die Zwecke des sogenannten Stadtmarketings bei den Stadtsoziolo-

8 In den Niederlanden stieg die Zahl der Besucher zwischen 1980 und 1999 um mehr als ein Drittel von ca. 14,5 Millionen auf ca. 20,6 Millionen, davon entfielen 1999 6,5 Millionen, also ein knappes Drittel auf Kunstmuseen (vgl. Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschappen 1998: 73; Centraal Bureau voor de Statistiek 1993 und 2002). Eine ähnliche Entwicklung war in den Museen der alten Bundesländer zu verzeichnen, wo die Zahl der Gesamtbesuche zwischen 1982 und 2000 von ca. 52,4 Millionen auf ca. 74,1 Millionen stieg (vgl. Institut für Museumkunde 1983 und 2001).

9 Beispiele einer solchen Image-Politik sind das Museum von Richard Meier in Atlanta, aber auch das Museum für Moderne Kunst von Hans Hollein in Frankfurt am Main (siehe Beaucamp 1993: 126f.).

gen Hartmut Häußermann und Walter Siebel. Diese schrieben dem Ausbau von Kultur in dreifacher Hinsicht eine ökonomische Funktion zu: als Teil der Tourismusbranche, als Industrie und als Standortfaktor (vgl. Häußermann/Siebel 1987: 204). In Bezug auf die Museen soll dies im Folgenden konkretisiert werden.

Museen als Teil der Tourismusbranche

In Zeiten rückläufiger Subventionen¹⁰ sind die Museen noch mehr auf die Einnahmen durch ihre Besucher angewiesen. Und die Planungslogik der Museumsdirektoren richtet sich danach, dass Touristen mehr Einkünfte garantieren als der relativ kleine Kern von Wiederholungsbesuchern. Museumsdirektoren der großen internationalen Kunstmuseen gingen in den späten achtziger bzw. den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts davon aus, dass drei von vier (vgl. Häußermann/Siebel 1987: 204) oder zwei von drei (vgl. Kirshenblatt-Gimblett 1998: 137) der Museumsbesucher aus dem Ausland kamen, und drangen in dem Maße, wie die Räumlichkeiten für Dauerausstellungen und große Sonderausstellungen nicht mehr ausreichten, auf Erweiterungsbauten.

Die amerikanische Ethnologin Barbara Kirshenblatt-Gimblett hat darauf hingewiesen, dass die Ausrichtung der Museen auf die moderne Tourismus-Industrie ein relativ neues Phänomen sei. Seit den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts konzentrieren sich die Museen in zunehmendem Maße auf „education“ (Bildung/Vermittlung) und „visitor services“ (Besucher-Services), was zu Lasten der wissenschaftlichen Forschung ginge. Nach Kirshenblatt-Gimblett wird diese Orientierung an den Besucherinteressen durch das Schlagwort „experience“ (Erfahrung/Erlebnis) repräsentiert, was wiederum die Repräsentationspraxis beeinflusst (Kirshenblatt-Gimblett 1998: 136ff.).

10 Irina van Aalst gab beispielsweise für die niederländische Museumspolitik der achtziger und frühen neunziger Jahre an, dass die Zuschüsse von Staat, Provinzen und Gemeinden binnen sieben Jahren von 80 % im Jahr 1985 auf 65 % im Jahr 1992 gesenkt wurden (van Aalst 1997: 29f.). Entsprechende Vergleichsdaten zu Tschechien und Deutschland waren nicht verfügbar, aber auf lokaler Ebene gab es immer wieder Haushaltskürzungen im Kulturbudget. In Frankfurt wurden 1994 immerhin 50 Mio. Mark eingespart, und in Prag wurde 1997 gleich die Hälfte des Personals der Nationalgalerie gestrichen (I.37; I.27). Gleichzeitig dienten seit den achtziger Jahren in zunehmendem Maße die Besucherzahlen als Maßstab für die Verteilung der knapper werdenden städtischen Subventionen an die Museen.

Zu diesen auf Erlebnis ausgerichteten „Besucher-Services“ gehört die „Nacht der Museen“ und die multimediale Aufarbeitung der Ausstellungsinhalte ebenso wie die Einrichtung von Bibliothek, Buchläden, Filmsälen und einem Restaurant oder Café. Vor allem die großen Thementausstellungen¹¹ wie Van Gogh (Amsterdam 1990), Vermeer (Den Haag 1998/Frankfurt 2001) oder Rudolf der IV. (Prag 1997) sind gut besucht und sind mitunter bis Mitternacht geöffnet, um dem Besucherandrang gerecht zu werden.¹²

Mit dem Kunsttourismus haben sich nicht nur die Erwartungen der Besucher an die Häuser geändert, sondern auch der Typ des Museumsbesuchers: Der Kunsthistoriker Ernst Gombrich stellte diesbezüglich bedauernd fest, dass die beinahe religiöse Ehrfurcht, mit der sich Besucher einem Museum zu nähern pflegten, und die Möglichkeit, die ausgestellte Sammlung nach eigenen Eindrücken und Interessen zu ergründen und anzuordnen, verloren gegangen sei (Gombrich 1988: 120). Ähnlich stellte Ilona Lehnard in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (23.09. 2000) die „Verflüchtigung des individuellen Museumsbesuchers“ fest sowie ein verändertes Rezeptionsverhalten beim in Gruppen reisenden Publikum, das bei aller unbestrittenen Kunstliebe auf raschen Konsum möglichst vieler Schausammlungen dränge.¹³ Das veränderte Rezeptionsverhalten wird wiederum von Kunstsoziologen und Museumspädagogen auf die Auswirkungen der Medienkultur zurückgeführt: Heiner Treinen (1981) bezeichnete dementsprechend die Kulturrezeption eines Massenpublikums im Museum als „aktives Dösen“ und van Stokkom sprach in diesem Zusammenhang von „verstrooide waarneming“ („fragmentarisierte Wahrnehmung“ ist hier die sinngemäße Übersetzung): Man wolle

11 Nur die größten Museen und Kunsthallen sind an diesem „Karussell“ spektakulärer Sonderausstellungen beteiligt, da sie über die notwendigen Voraussetzungen verfügen, das heißt über Räume, Personal und Gelder sowie über Bestände, die sie im Tausch gegen die Leihgaben anderer einsetzen können (vgl. Häußermann/Siebel 1987: 205).

12 Beispielsweise gab es allein in Deutschland im Jahr 2000 9.348 Sonderausstellungen, wovon 38,4 % Kunstausstellungen waren (vgl. Institut für Museumskunde 2001: 3).

13 Rolf Klein ermittelte 1989 eine durchschnittliche Verweildauer von 8 Sekunden, die Museums-, Ausstellungs- oder Messebesucher in Deutschland unabhängig von Alter, Geschlecht, Ausstellungstyp- und Gegenstand vor den Ausstellungsobjekten aufbrachten. (Klein 1989: 119). Für die Entwicklung der Sonderausstellungen in Amsterdam und Prag waren laut Mitarbeitern des Centraal Bureau voor de Statistiek und der Městská statistická správa v hl. m. Praze keine Vergleichszahlen erhältlich.

sich schnell informieren und lasse sich dabei häufig durch den Zufall leiten, analysierte van Stokkom das gängige Besucherverhalten (van Stokkom 1995: 336, zit. nach van Aalst 1997: 52).

Auf das veränderte Rezeptionsverhalten reagierten nahezu alle großen europäischen Museen mit einer Modernisierung, die tiefgreifende konzeptionelle Veränderungen zur Folge hatte. Der neue Eingang des Louvre, die Berliner Museumsinsel, das Wiener Museumsquartier, der Amsterdamer *Museumplein* und das Frankfurter Museumsufer, alle diese Projekte setzen auf eine Verdichtung der städtischen Museumslandschaft und zeugen von dem Willen der Planer, die Städtetouristen über spektakuläre Bauwerke von Stararchitekten in die Museen zu ziehen. Denn um zum Reiseziel zu werden, muss eine Stadt sich von den anderen Städten, mit denen sie um die Kaufkraft der Touristen konkurriert, unterscheiden. In diesem Sinne dient das architektonische Bild des Stadtzentrums inklusive der Museen und deren spezifischen Inhalten dazu, die Einzigartigkeit eines Ortes zu unterstreichen. Für die Tourismuswirtschaft werden ganze Innenstädte zu Museen, innerhalb derer sich Denkmal- und Kunstbetrachtung mit Restaurantbesuchen, Shopping und anderen Lebensstil-Erfahrungen verbinden lassen. Und darauf reagierten, wie wir noch sehen werden, Bürgermeister und Stadtplaner mit entsprechenden Revitalisierungsmaßnahmen im Zentrum bzw. in zentrumsnahen Gebieten.

Museen als Industrie

Museen beschäftigen häufig überdurchschnittlich qualifizierte Arbeitskräfte und erzielen wachsende Umsätze, bringen also Kaufkraft, Steuereinnahmen und Arbeitsplätze. Eine solche direkte Verbindung von Museen und deren positiven wirtschaftlichen Auswirkungen stellen von Land oder Region beauftragte Studien her. In den Niederlanden wurden z.B. Mitte der neunziger Jahre erstmalig durch das „Instituut voor Onderzoek van Overheidsuitgaven“ („Institut zur Untersuchung von Regierungsausgaben“) eine Untersuchung über den Museumssektor als eigenen „Wirtschaftszweig“ gemacht (Leenders/Sips 1996). Aus dieser Untersuchung ging hervor, dass die niederländischen Museen im Jahr 1992 rund 280 Millionen Gulden Umsatz erwirtschafteten, was immerhin 4 % des Umsatzes des Wirtschaftszweigs „Cultuur, recreatie en sport“ („Kultur, Freizeit und Sport“) ausmachte. Laut dieser Studie boten die Museen, was das Arbeitsvolumen anbetraf, ca. 6.000 „Arbeitsjahre“ (vgl. ebd.). Zu Deutschland gab es eine ähnliche Kulturwirtschafts-Studie, die

allerdings auf Hessen beschränkt war (Hessisches Ministerium 2003). Für Tschechien gab es meines Wissens bislang keine systematischen Erhebungen, die in diese Richtung gingen. Dort befanden und befinden sich die Institutionen noch zu stark innerhalb einer Reorganisationsphase von systembedingt staatlich finanzierten zu nunmehr teilsubventionierten Organisationen. So wurde beispielsweise auf einer 1996 in Prag abgehaltenen Konferenz unter dem Titel: „Vztah kultury a ekonomiky ve městě“ („Zum Verhältnis von Kultur und Ökonomie in der Stadt“) auf die Reorganisation der einzelnen Institutionen abgehoben, die sich in Zukunft noch stärker dem Tourismus zuwenden und mit Sponsoren kooperieren wollten, um überlebensfähig zu bleiben (vgl. Pražská informační služba 1996).

Museen als Standortfaktor

In wirtschaftswissenschaftlicher Literatur wird zwischen so genannten harten und weichen Standortfaktoren unterschieden (vgl. van Bommel 1992: 15). Zu den harten Standortfaktoren zählen die Lage der Stadt und ihre Infrastruktur. Zu den weichen Standortfaktoren zählen der „Charme“ bzw. die „Lebensqualität“ einer Stadt. Hierunter werden als wichtige Aspekte neben Wohnqualität und Einkaufsmöglichkeiten die Qualität und die Vielfalt des kulturellen Angebots gefasst. Entsprechend werden attraktive Museumsneubauten innerhalb einer Städtekonkurrenz als Mittel eingesetzt, um den Zuzug von Betrieben mit hochqualifizierten Arbeitsplätzen zu erreichen. Ob Museen als eine Sparte der Kultureinrichtungen tatsächlich zur Ansiedlung von Betrieben und hochqualifizierten Arbeitskräften beitragen, ist schwer messbar.

Drei auf Deutschland bezogene Studien sollen hier herangezogen werden, um diesbezüglich eine Tendenz anzugeben. Die von Dietrich Henckel (1986: 143-55) befragten 140 Repräsentanten aus 110 Betrieben gaben an, dass Kultur als Standortfaktor an dritter Stelle nach Transportmöglichkeiten und Arbeitsmarkt stehe. In einer anderen Studie werteten 69 % der 74 befragten Manager aus dem Ruhrgebiet kulturelle Einrichtungen als einen wichtigen Beitrag zum Image und zur Lebensqualität einer Stadt (Skrodzki 1989: 87).¹⁴ Auf die Vorstellungen der Dienstleister bezogen war dagegen eine Studie von Marianne Rodenstein (1998), die junge, hochqualifizierte Finanzdienstleister am Beispiel von

14 Es ist heute schwer zu beurteilen, inwieweit diese Studien angefertigt wurden, um den damaligen Bauboom von Kultureinrichtungen affirmativ zu bekräftigen.

Frankfurt am Main nach ihren Vorstellungen von Lebensqualität befragte. Sie ermittelte, dass neben dem Gehalt und Wohnkomfort das Vorhandensein von exklusiven Restaurants, Sportclubs und Nachtclubs bestimmend für die Lebens- bzw. Wohnqualität einer Stadt seien. Die neuen Museen bedienen solche Ansprüche, indem in ihren Räumlichkeiten Restaurants von gehobenem Niveau eingerichtet bzw. Partys oder Modenshows veranstaltet werden.

Museen moderner Kunst und Lebensstil

Der Museumsbauboom und die Transformation des Besucherverhaltens stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit tief greifenden ökonomischen Restrukturierungen, die alle fortgeschrittenen Industriegesellschaften seit Mitte der siebziger Jahre erfassten.¹⁵ Die Veränderung einer auf Massenproduktion und Massenkonsum basierenden Industriemoderne zu „flexibler Spezialisierung“ und Dezentralisierung wirtschaftlicher Aktivitäten hängt eng mit Globalisierungsprozessen zusammen, die sie von industriegesellschaftlichen Zeit- und Raummustern lösen. Aus der Vielzahl der sozialwissenschaftlichen Definitionen möchte ich mich hier auf die Definition von Anthony Giddens beziehen, der Globalisierung versteht „im Sinne einer Intensivierung weltweiter sozialer Beziehungen, durch die entfernte Orte in solcher Weise miteinander verbunden werden, dass Ereignisse an einem Ort durch Vorgänge geprägt werden, die sich an einem viele Kilometer entfernten Ort abspielen, und umgekehrt“ (Giddens 1995: 85; engl.: 1990).

Richard Sennett zeigt auf, dass unter der Oberfläche des Begriffs Flexibilität, der mit Freiheit und freier Wahl gleichgesetzt wird, sich ein System verbirgt, das aus drei Elementen besteht: „dem diskontinuierlichen Umbau von Institutionen, der flexiblen Spezialisierung der Produktion und der Konzentration der Macht ohne Zentralisierung“ (Sennett 1998: 59). Er beschreibt anhand der Analyse der Beziehungen mittelständischer Firmen in Norditalien, mit der er sich auf eine Studie der Wirtschaftswissenschaftler Michael Piore und Charles Sable (1984) be-

15 Als Auslöser gilt die Krise des „fordistischen“ Produktionssystems in den frühen siebziger Jahren. Massenproduktion, die die linear wachsende stabile Nachfrage von Massenmärkten bedient, verlor ihre Leistungsfähigkeit, weil sie nicht flexibel genug war, eine breite Produktpalette schnell auf den Markt zu bringen. Hinzu kamen die Ölkrise, die Verteuerung von Rohstoffen und die Verschärfung internationaler Konkurrenzen (vgl. Bell 1988; Sennett 1998: 57ff.; Welz 1996: 116).

zieht, was die „flexible Spezialisierung“ beinhaltet: „Firmen kooperieren und konkurrieren zugleich, indem sie Marktnischen suchen, die sie eher vorübergehend als ständig belegen“ (Sennett 1998: 64). Piore und Sable nannten dieses System „eine Strategie der permanenten Innovation: eine Anpassung an den dauernden Wandel“ (Piore und Sable zit. nach Sennett, ebd.). Auch bei den Museen für moderne Kunst, die sich zunehmend als Unternehmen begreifen, macht sich seit den achtziger/neunziger Jahren eine solche „Strategie der permanenten Innovation“ bemerkbar, wo z.B. auf den Marktdruck von Besucherzahlen reagiert wird, indem „Rauminszenierungen für synästhetische Erlebnisse“ geschaffen werden und Ausstellungsinhalte multimedial aufbereitet werden.

Im Folgenden möchte ich die Lebensstilkonzepte von Ulrich Beck, Gerhard Schulze und Pierre Bourdieu hinsichtlich des Museumsbesuchs als Distinktionsmarker diskutieren.

Ulrich Beck hat in der 1986 erschienenen Diagnose der „Risikogesellschaft“ die These aufgestellt, dass sich mit dem Verblässen der leitenden Werte der Industriegesellschaft klassenförmige, ökonomische Formationen der Tendenz nach auflösen. Er diagnostizierte einen „Individualisierungsschub, der die Menschen aus traditionellen Klassenbildungen herausgelöst“ und in die Welt der Lebensstile entlassen habe (Beck 1986: 123f.).¹⁶ Dieser „Individualisierungsschub“ ergab sich nach Beck aus dem Zusammenwirken einer ganzen Reihe von Komponenten, wobei sich seit den sechziger Jahren insbesondere die drei Komponenten „Lebenszeit, Arbeitszeit, Arbeitseinkommen [...] zugunsten einer Entfaltung der Lebenschancen“ verschoben haben (Beck 1986: 124).

Ähnlich wie Beck stellte Gerhard Schulze (1992) in seiner groß angelegten und viel zitierten „Kultursoziologie der Gegenwart“, in der er Deutschland als „Erlebnisgesellschaft“ erschloss, eine Verbindung zwischen wachsendem Einkommen und wachsender Freizeit und der Vielfältigkeit der Lebensformen her. Schulze ging davon aus, dass die Einzelnen in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts ihr Leben in zunehmendem Maße nach eigenen Neigungen und Vorlieben gestalteten, wobei der Wunsch nach Erleben die individuellen Geschmacksvorlieben und den Lebensstil bestimme. Übereinstimmungen von persönlichen ästhetischen Stilschemata sowie in Alter und Bildung wirkten nach Schulze milieu- bzw. großgruppenbildend (vgl. Schulze 1992: 55 u. 108 f.).

16 Nach Beck traten an die Stelle der „Klassenwelten“ ungleiche Konsumstile in Einrichtung, Kleidung, Massenmedien, persönlicher Inszenierung usw. (vgl. Beck 1986: 125).

Im Gegensatz zu den Lebensstilkonzepten von Beck und Schulze hatte Bourdieu 1979 in seiner Theorie der „feinen Unterschiede“, einer Studie zu den Lebensstilen im Frankreich der sechziger und siebziger Jahre, ausgeführt, dass tradierte Muster oder eine soziokulturelle klassenspezifische Determination die Lebensstile bestimmten, und einen Zusammenhang von Klassenlage, kultureller Praxis und Lebensstil entwickelt.¹⁷ Bourdieu unterschied ökonomisches, kulturelles, soziales und symbolisches Kapital und ordnete verschiedene Berufsgruppen, wie z.B. Großindustrielle, Journalisten, Künstler und Arbeiter, Lehrer an Schulen und Hochschulen, nach den ihnen jeweils zur Verfügung stehenden Kapitalsorten innerhalb einer gesellschaftlichen Rangordnung an, wobei er eine kulturelle und eine ökonomische Elite unterschied. Trotz vielfältiger Kritik an der Geschlossenheit seines Habituskonzepts hat Bourdieus Umgang mit den Kategorien „Geschmack“ und „Kultur“ erst den Boden für die Durchschlagkraft nachfolgender Lebensstilansätze, wie dem Schulzes, geschaffen. Gisela Welz wies darauf hin, dass Bourdieu in seiner Studie „Kultur“ im eingeschränkten und normativen Sinn von ‚Bildung‘ dem globaleren ethnologischen Begriff von ‚Kultur‘ einfügt¹⁸, was es erlaube, „Kultur“ im doppelten Sinn als im gleichen sozialen Raum eingeschrieben zu begreifen: als Hochkultur und als Lebensweise einer Gruppe (Bourdieu 1989: 17; vgl. Welz 1996).¹⁸

Wie hängen nun die Museumsneubauten mit der Differenzierung der Lebensstile zusammen und welche Rolle können Museumsbesuche als Distinktionsmarker spielen? Der Besuch eines bestimmten Museums kann die Funktion haben, der Außenwelt deutlich zu machen, dass man zu einer bestimmten Gruppe gehört. Der Bau von Kunstmuseen ist also zunächst einmal für deren Nutzer in dem Sinn von Bedeutung, dass er ihnen einen Distinktionsgewinn gegenüber solchen „Milieus“ (Schulze)

17 Es ist vielfach kritisiert worden, dass Bourdieu die Herkunft und den Lebensstil der oberen Klassen als „legitime Kultur“ unterstreiche und ihm die weniger privilegierten Klassen nur als Kontrastmittel dienen bzw. er den „proletarischen Lebensstil“ als einen durch „Mangel und Mangelbeziehung bestimmten Lebensstil“ bezeichne, anstatt diesen von innen heraus zu erklären (vgl. Schindler 1985; Kaschuba 1989; Katschnig-Fasch 1998: 14).

18 Für seine Theorie der gegenwärtigen Milieustruktur griff Schulze dann auch auf Bourdieus Distinktionsmodell zurück, dessen Vertikalität er die Vorstellung eines „horizontalen Modells“ gegenüberstellte, „bei dem sich Stilgruppen wie Fußballmannschaften in unterschiedlichem Trikot gegenüberstehen“ (Schulze 1992: 110). Er betonte, dass „die Definition des Schönen und des Hässlichen auch in sozialen Milieus der Gegenwart eine distinktive Komponente“ habe (Schulze 1992: 111).

oder „Klassenlagen“ (Bourdieu) verschafft, die ihre Freizeit anders verbringen.

Innerhalb der Gruppe derer, die Museen besuchen, lassen sich wiederum unterschiedliche Distinktionsformen differenzieren, abhängig von der Art der Museen, der Art der Ausstellungen und der „Qualität der Aneignung“, wie z.B. das zügige Konsumieren einer Sonderausstellung im Rahmen einer Reisegruppe oder der regelmäßig aufs Jahr und auf die Woche verteilte, zeitintensive Museumsbesuch (vgl. Bourdieu 1989: 440 u. 793f.). Der Museumsbesuch ist als ein Distinktionsmarker für aufstiegsorientierte Lebensstile geeignet.

Kunstmuseen und Globalisierung

Hinsichtlich der Frage des Zusammenhangs von Museumsbauten und Stadtimagebildung interessiert hier allerdings weniger der Distinktionsgewinn, den ein Museumsbesuch für den Einzelnen bedeuten kann, sondern was der Museumsneubau im Rahmen einer sich zunehmend verschärfenden grenzüberschreitenden Städtekonkurrenz an Distinktionsgewinn für das gesamte Gemeinwesen Stadt bedeuten kann. Die Frage ist, ob dieser Distinktionsgewinn allein über die unterschiedliche Architektur hergestellt wird. Gibt es Städte, die bei ihren aktuellen Imagebildungsprogrammen auf etwas anderes setzten als auf Kunst?

Wenn man sich im europäischen Umfeld umschaute, fällt auf, dass selbst bei Städten, die stark mit ihren Produkten identifiziert werden, wie Pilsen („Bierstadt“) oder Wolfsburg („Autostadt“), Kunst bei der Imageplanung keineswegs ausgeblendet wurde: Pilsen wirbt parallel mit dem Besuch des Bier- und des Kunstmuseums, und in dem neuen Wolfsburger Konzerngebäude wurde eine Galerie mit Werken der Nachkriegsmoderne eingerichtet (vgl. Rauterberg 1999).¹⁹

Ich gehe im Anschluss an Pierre Bourdieu davon aus, dass es sich bei den verdichteten Museumslandschaften um die Akkumulation von „symbolischem Kapital“ handelt, mittels dessen die Stadtoberhäupter für ihre Stadt, dass heißt für die „imaginierte Gemeinschaft“²⁰ ihrer Stadt, je-

19 Der Einrichtung von Kunstgalerien kam in den erlebnisorientierten „brandsca-
pes“ der letzten Jahre sogar eine gewichtige Rolle zu.

20 Den Begriff der „vorgestellten Gemeinschaft“ führte der amerikanische Historiker
Benedict Anderson im Kontext seiner Definition von Nation ein. Die Nation
ist nach Anderson eine vorgestellte Gemeinschaft, „weil die Mitglieder selbst
der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen, ihnen begegnen oder
auch nur von ihnen hören werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung

weils nach dem Ruf von Kompetenz, Prestige und Ansehen streben. Auf der visuellen Ebene werden mit den Museumsneu- und -erweiterungsbauten Zeichen der Unterscheidbarkeit gesetzt, die zum Image der jeweiligen Stadt beitragen sollen. Das so hergestellte „Image“ der Stadt überträgt sich zunächst einmal auf alle ihre Bewohner.

Aber lässt sich Bourdieus Konzept, das vom Individuum ausgeht, welches klassenspezifisch im Rahmen eines Habitus agiert, so ohne weiteres entpersonalisieren? Ich denke, die „Entpersonalisierung“ ist nur ein Aspekt, denn zugleich fällt die Gestaltung des Gemeinwesens Stadt ja in den Handlungsbereich von Individuen: Primär der Bürgermeister, Stadtplaner und Kulturdezernenten, in deren Amtszeit bestimmte Gebäude realisiert werden. Diese häufen soziales Kapital bzw. kulturelles Kapital, wenn ihr Name mit der Realisierung bestimmter Bauprojekte verbunden wird. Gleichzeitig können Einzelhandelsgeschäfte und Firmenniederlassungen über die Nähe zu (Kunst-)Museen ihren sozialen Status vergrößern – somit greift hier wieder das Bourdieusche Habituskonzept und die beinhalteten Distinktionen. Bourdieus Konzept differenter und sich zum Teil überlagernder Kapitalsorten, die in meinen Augen für die Imagebildung von Personen und städtischen Gemeinschaften eine gravierende Rolle spielen, von der französischen Gesellschaft auf andere europäische Gesellschaften zu übertragen, halte ich durch die gemeinsame europäische Geschichte für zulässig.

Die baugestützten Bemühungen um das jeweilige Stadtimage sind vor dem Hintergrund von Modernisierungs- und Globalisierungsprozessen zu lesen: Technologische Entwicklungen, wie die Einführung und Verfeinerung elektronischer Datenübertragung und Telekommunikation, Satellitenverbindungen und Glasfasernetze sowie der Ausbau einer weltweiten Verkehrsinfrastruktur, haben die Welt enger zusammenrücken lassen. Die dadurch veränderte Beziehung von Raum und Zeit wurde von den Soziologen David Harvey (1989) und Anthony Giddens (1990) als „time-space-compression“ bzw. als „time-space-distanciation“ bezeichnet. In dem Maße wie nun die Welt enger zusammenrückt, vergleichen die Stadtoberhäupter ihre Stadt in verstärktem Maße auch über die nationalen Grenzen hinaus mit anderen Städten, bzw. die Museumsdirektoren vor Ort ihre Museen mit den Museen in Städten anderer

ihrer Gemeinschaft existiert“ (Anderson 1998: 14f.). Dieses Konzept lässt sich auf Stadt übertragen, weil auch die Bewohner einer Stadt einander nicht umfassend über persönliche Begegnungen kennen.

Länder. Zum Beispiel blickt Frankfurt nach New York, Amsterdam blickt nach Paris oder London und Prag blickt nach Wien oder Berlin.²¹

Bis vor einiger Zeit war die Meinung weit verbreitet, dass eine weltweit durchgesetzte Modernisierung kulturelle Vereinheitlichung befördern helfe. In den vergangenen zwei Jahrzehnten haben die Sozial- und Kulturwissenschaften dem Modernisierungsszenario einer zur Einheitskultur homogenisierenden Welt die Prognose und Diagnose einer spannungsreichen Gegenläufigkeit von Differenzierung und Vereinheitlichung entgegengestellt. Dafür stehen insbesondere die Arbeiten von Arjun Appadurai (1990, 1991), Ulf Hannerz (1992, 1996, 1998), James Clifford (1988, 1997) und George Marcus (1995).²² Die erhöhten Interaktionsfrequenzen und der intensivierete Austausch zwischen Gemeinschaften²³, worunter auch asymmetrische Formen der Kommunikation und Interaktion fallen, wirken zudem als Katalysator für neue kulturelle Unterscheidung und Abgrenzung. Roland Robertson argumentierte beispielsweise, „dass Globalisierung die Wiederherstellung, in bestimmter Hinsicht sogar die Produktion von ‚Heimat‘, ‚Gemeinschaft‘ und ‚Lokalität‘ mit sich gebracht“ habe und schlug den Begriff „Glokalisierung“ vor, um die wechselseitige Durchdringung von homogenisierenden und heterogenisierenden Tendenzen zu fassen (Robertson 1998: 200ff.). Der Vorteil einer solchen Begriffswahl liegt auch darin, dass die räumliche, lokale Ebene, die in kulturalanthropologischen Diskursen über kulturelle „Fließrichtungen“ und „Fließgeschwindigkeiten“²⁴ leicht aus dem Blick gerät, enthalten ist.

- 21 Zur Erleichterung der internationalen Vergleichbarkeit und um Förderprogramme der Europäischen Union leichter in Anspruch nehmen zu können, diskutiert der Deutsche Museumsbund sogar auf seiner Jahrestagung 2004 die Einführung eines Gütesiegels zur Qualitätssicherung bei den deutschen Museen.
- 22 Siehe auch neuere Studien des Frankfurter Instituts für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie wie „Zypern“ (Welz 2001) und „Global Heimat“ (Bergmann/Römhild 2003).
- 23 Gisela Welz hat ausgeführt, dass „die Erhöhung von Interaktionsfrequenzen und deren wachsende Interdependenz“ ebenso in der Moderne angelegt war wie die Entwicklung von Nationalstaaten (Welz 1996: 99).
- 24 Ulf Hannerz übertrug Anfang der neunziger Jahre das in Immanuel Wallersteins historisch entwickeltem Weltsystemansatz eingeführte Begriffspaar „Zentrum“ und „Peripherie“ (1974) auf die Ebene aktueller kultureller Entwicklungen und sprach in diesem Zusammenhang von asymmetrischen kulturellen Fließrichtungen, die sich vom Zentrum zur Peripherie ausbreiten. Er konstatierte: „When the center speaks, the periphery listens and mostly does not talk back“, wobei die Zentren nicht zwangsläufig identisch mit den politischen und ökonomischen Zentren sein müssten (Hannerz 1992: 219). Zugleich räumte er ein, dass es auch

Der Fokus dieser Arbeit liegt darauf, was sich konkret architektonisch sichtbar, fühlbar vor Ort, das heißt in den Städten, verändert hat. Diesbezüglich interessieren hier vor allem die kulturellen Konsequenzen eines Globalisierungsprozesses auf die Stadt- und Imageplanung in vergleichbaren europäischen Städten: Einerseits reagierten die europäischen Städte auf den Konkurrenzdruck, indem in den letzten dreißig Jahren verstärkt Flughäfen und andere Infrastrukturen ausgebaut wurden, sowie neue Wohnviertel, Bürotürme, Hotels, Einkaufs- und Kongresszentren errichtet wurden. Diese Zeichen wirtschaftlicher Prosperität werden aber nicht als ausreichend angesehen, um attraktiv und konkurrenzfähig zu bleiben. Im Rahmen des Wettbewerbs unter den Städten besinnt man sich mit Hilfe von Marketingstrategen auf das jeweilige Besondere der Stadt, welches sie für Firmen, Besucher und Bewohner attraktiv und unterscheidbar machen soll. Damit soll nicht nur die Position innerhalb der Städte im eigenen Land verteidigt werden, sondern auch die eigene Position in Beziehung zu den Kulturhauptstädten in anderen Ländern bestimmt werden. Also wird das zu vermarktende Einzigartige der Stadt, das sich nicht nur auf die historische Struktur der Altstädte bezieht, sondern auch auf die Konzepte von Neubauten, bestimmt und konstruiert. Hierbei wird der Stadtplanung und Architektur ein erhöhter Wert beigegeben. Wie Gottfried Korff und Martin Roth (1990) dargestellt haben, fungieren die Museen für moderne Kunst als „Flaggschiffe in der Museumsarbeit“ und sind schon deshalb als Objekte städtischen Renommierdrangs besonders gut geeignet.²⁵

Ich werde dieses Phänomen, das heißt das Entstehen unterschiedlichster Architekturen, die jede für sich nicht bloß Hülle und Verpackung

Gegenströmungen gibt, das Beispiel von Popmusik in Nigeria, wo mit der passiven Rolle der kulturellen Konstruktion gebrochen wird (vgl. ebd.: 241). Aufbauend auf Hannerz' Analyse des kulturellen Flusses erörterte Werner Schiffauer „komplexe Strömungsverhältnisse“ in Großstädten mit beschreibbaren Regelmäßigkeiten und Strukturen. Nach Schiffauer hat z.B. die Zentralität einer Stadt unmittelbaren Einfluss auf die Geschwindigkeit des kulturellen Flusses. Er argumentierte: „Zu Zentren werden die Orte, in denen der kulturelle Wandel schneller stattfindet, in denen die Moden, die wissenschaftlichen Richtungen, die ökonomischen Entwicklungen stattfinden, die dann – wie man so sagt – ‚auf die Provinz abstrahlen‘“ (Schiffauer 1994: 37f.).

- 25 Die mediale Vermarktbarkeit der Museumsarchitektur erschöpft sich jedoch schnell, da fortlaufend in einer anderen Stadt ein noch spektakuläreres Museum gebaut wird. Um die Aufmerksamkeit des Publikums und der Medien gefangen zu halten, können dann nur noch die Ausstellungsinhalte und deren Arrangement dienen.

für die Kunst, sondern meist selbst ein Kunstwerk sind, das unverkennbar die Handschrift seines Schöpfers trägt, vor dem Hintergrund von Städtekonkurrenz und Stadtentwicklungsstrategien analysieren.

Die Bedeutung von Museen für moderne Kunst für die Stadtimagebildung

Die Soziologin Carola Scholz fasste die drei Komplexe, die der Begriff „Image“, der vom lateinischen „imago“ abgeleitet ist, umfassen kann, wie folgt zusammen:

„Er kann zum einen die sichtbare, reale Darstellung, das gegenständliche Bild eines Gegenstandes, einer Person bedeuten, im Sinne von Ebenbild, Spiegelbild, Abbild [...]; er kann zweitens ein phantasiehaftes, geistig-ideelles Wert- und Vorstellungsbild (Urbild, Leitbild, Imagination) meinen; und er kann drittens – im heutigen Marketing-Sinne – die Komplexität aller Einstellungen, Kenntnisse, Erfahrungen und Anmutungen meinen, die mit einem bestimmten Meinungsgegenstand verbunden sind (Marken-, Firmenimage)“ (Scholz 1989: 29; vgl. auch Johannsen 1971).²⁶

Was bedeutet nun der Begriff Image im Zusammenhang mit Städtebau und Stadtmarketing? Geistige oder weltliche Eliten haben, soweit man zurückblicken kann, am Image für eine Stadt konstitutiv mitgewirkt, indem sie Schlösser, Kirchen, Plätze, Straßen und Gärten erbauen ließen. Der Imagebegriff kann also mit der gebauten Umwelt in Verbindung gebracht werden. Die Soziologin Carola Scholz (1989) und die Stadtplanerin Irina van Aalst (1997) konstatierten, dass Stadtplanung spätestens seit den achtziger Jahren zur Imageplanung geworden sei.

Die Orientierung am Image setzt eine Sichtweise voraus, die den Stadtraum weniger unter funktionalistischen Gesichtspunkten wie der bestmögliche Organisation der Stadt betrachtet, sondern unter dem Gesichtspunkt seiner sinnlichen Wahrnehmung und seiner Anmutungsqualitäten. Woher kamen diese auf das Stadtbild bezogenen Entwick-

26 Zur Begriffsgeschichte von „Image“ siehe Scholz 1989: 29. Freud hatte den lateinischen Begriff „imago“ in der Bedeutung eines Vorbildes für die Libido-besetzung in die Psychologie eingeführt, und der Imagebegriff wurde zu einem Schlüsselbegriff im Rahmen der Wirtschaftspsychologie, danach sollten Imagesysteme Verhalten steuern und Orientierung geben. Gerade die Indienname des Image als Instrument der Verhaltenssteuerung im Wirtschaftsprozess stieß gegen Ende der sechziger Jahre bei Sozialwissenschaftlern wie Peter Brückner auf Kritik (vgl. ebd.).

lungspläne, in denen Kulturgebäuden und Museen als ästhetische Angebote an ihre Besucher und Bewohner eine wichtige Rolle zugeordnet wurde?

Die Beschäftigung mit dem Stadtbild geschah zunächst im Bereich der Stadtplanung. In den sechziger Jahren entbrannte in den USA, dann auch in den europäischen Städten, als Reaktion auf die damalige auf Kahlschlag und Neubau ausgerichtete Planungspolitik eine Diskussion um die Stadtgestalt. 1960 veröffentlichte Kevin Lynch seine systematische Untersuchung „The Image of the City“. Sein Imagebegriff ist an einer Stadtrealität orientiert, die es zu verbessern galt. Ein Jahr darauf erschien Gordon Cullens „Townscape“. Die beiden Stadtplaner haben insofern eine ähnliche Herangehensweise, als dass sie die Stadt in ganzheitlichen Bildern repräsentierten und eben nicht in funktionale Schichten zerlegten. Lynch ordnete die Stadt anhand von Wegen, Grenzlinien, Brennpunkten und Merkzeichen, und Cullen wiederum nahm die Stadt in unzähligen seriellen Bildausschnitten aus Augenhöhe wahr. Durch ihre Darstellungen und den Gedanken einer Stadt- bzw. Imageverschönerung mit Mitteln des „urban design“, wie der Stadtplaner Michael Trieb weiterführte (Trieb 1977), war es nur ein kleiner Schritt zum Gedanken einer wirtschaftlichen Vermarktung des Gesichts bzw. Image der Stadt. Stadtmarketing hat nach dem Marketingspezialisten Heinrich Haaß – wobei das Stadtmarketing zwangsläufig eng mit der baulich-räumlichen Stadtstruktur verknüpft ist – drei erklärte Ziele:

- „Identifikation der Bevölkerung mit ihrer Stadt/Region
- Identifikation der ansässigen Unternehmen mit ihrer Stadt/Region
- Imagebildung der Stadt/Region bei Gästen und Besuchern“
(Haaß 1993: 43).

Wie und ob sich diese idealtypisch erklärten Ziele und die Interessen der angesprochenen Großgruppen Bevölkerung, Unternehmen, Besucher vereinen und befriedigen lassen, wird von Haaß nicht angesprochen. Bei den Bauprojekten, die in dieser Arbeit behandelt werden, prallten der Wertekanon der Planer, das heißt der Stadtplaner, Architekten, Museumsdirektoren und Kulturbeauftragten auf die Vorstellungen und Bedürfnisse des Wirtschaftslebens und der Bewohner und Nutzer der zu verändernden Orte.

Das Museum als kulturelles Produkt zu begreifen und seine gesellschaftliche Herstellung im historischen Wandel konkurrierender Interessen und Leitbilder kritisch nachzuvollziehen, ist zu einem wichtigen

Anliegen der Kultur- und Sozialanthropologie geworden. Vor allem zwei große interdisziplinäre Konferenzen der Smithsonian Institution zur Kulturtechnik der Musealisierung in den ausgehenden achtziger Jahren, die in den frühen neunziger Jahren publiziert wurden, haben maßgeblich dazu beigetragen: (1) „Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display“ (Karp/Lavine 1991) und (2) „Museums and Communities: The Politics of Public Culture“ (Karp/Kreamer/Lavine 1992). Schwerpunkte bildeten die Untersuchung der Repräsentationsmodi anderer Kulturen in westeuropäischen und amerikanischen Museen bzw. die Analyse der Beziehung von Communitys zu den ihnen örtlich oder inhaltlich zugeordneten Museen. Anthropologische Studien wie die von Joseba Zulaika über das Museo Guggenheim-Bilbao (Zulaika 1997) oder die von Gisela Welz über die Repräsentationsmodi kultureller Vielfalt in Frankfurt am Main und New York, bei denen die Museumskuratoren als „cultural brokers“ konzeptualisiert werden (Welz 1996), oder auch Penelope Harveys Studie über die Expo 1992 (Harvey 1996) zeugen vom Interesse an musealen kulturellen Repräsentationen innerhalb und außerhalb der Institution Museum. Untersuchungen über die Funktionszusammenhänge zwischen künstlerischer Ausbildung, politischen und gesellschaftlichen Kontexten von Kunstwelten und der Reputation der einzelnen Künstler und ihrer Werke bzw. über die Interdependenzen von Klassenbewusstsein, Bildung und Macht beim Publikum der abstrakten Kunst stellen eher die Ausnahme im Fach dar – siehe die Studien von Svašek 1996 und Halle 1992.

Im Fokus dieser Arbeit steht die Frage nach dem Handlungskontext und den Leitideen der Planer von Stadtimage: In welchem Maße und wie bedienen sich vergleichbare Städte national und international der Kunst (-Museen) zur Profilierung ihres Images als moderner Großstadt und Kulturstadt. Oder anders formuliert: Wie wird das Element Kultur, insbesondere die moderne Kunst ins Stadtimage eingebaut bzw. für ein positives Stadtimage genutzt?

Zum einen ermöglicht mir der anthropologische Zugang – anders als in den verschiedenen architektur- und kunsthistorischen Beiträgen, die in den letzten Jahren über die neuen Museumsbauten in Europa und den USA erschienen sind (siehe z. B. Newhouse 1998, Lampugnani/Sachs 1999)²⁷ – die Adaptions- und Widerstandsprozesse zu untersuchen, die

27 Dort wurde eher auf verschiedene Museumstypen und Baustile rekurriert und das Verhältnis von Architektur und Inhalt thematisiert, also die Frage behandelt, ob die Museumsarchitektur eine rein dienende Funktion gegenüber der Kunst einnimmt oder ob sie die Kunst durch Rauminszenierungen dominiere.

die Museumspläne in den einzelnen Städte hervorgerufen haben, sowie Möglichkeiten der Einflussnahme am Planungsprozess durch die Bewohner zu ermitteln. Die Adaptions- und Widerstandsprozesse hingen wiederum eng mit den unterschiedlichen Nutzungsvorstellungen des öffentlichen Raums zusammen. Eine meiner Thesen, die ich aus diesem Kontext heraus entwickelt habe, ist, dass sich durch die Museumsum- und -neubauten die Nutzungsmöglichkeiten und der Nutzerkreis des neu strukturierten öffentlichen Raumes verändern. Und ich werde nachweisen, wie der „umfassende Möglichkeitshorizont“ (Favole 1995) in zunehmendem Maße architektonisch reglementiert wurde und das Recht, sich dort aufzuhalten, in zunehmendem Maße auf den Konsumenten beschränkt wurde. In kulturökologisch orientierten, raumbezogenen Identitätskonzepten stand die Frage im Vordergrund, inwieweit Raum seinen Bewohnern zur lokalen Heimat wird oder welche Ein- und Ausgrenzungen dieser Beheimatung im Wege stehen. Ina-Maria Greverus entwickelte dazu das Raumorientierungsmodell (vgl. 1979, 1994), und eine ihrer Annahmen war, dass die Identifikation mit einem Ort im Sinne von Heimat am größten ist, wenn der Mensch sich „aktiv einen Raum aneignet, ihn gestaltet“ (vgl. Greverus 1979: 28).

Zum anderen möchte ich die Museumsneubauten und deren Ausstellungskonzepte vergleichend vor dem Hintergrund von Globalisierungsprozessen und Stadtimagebildungsprozessen untersuchen und nach kulturellen Fließgeschwindigkeiten bzw. dem Ineinander von homogenisierenden und heterogenisierenden Auswirkungen fragen.

Die Museumsprojekte sind aber nicht nur Orte der Interessengegensätze, sondern die existierenden und erweiterten Kunstmuseen sind auch Orte der Selbstdarstellung – wobei die institutionalisierten Persönlichkeiten zum öffentlichen Ansehen und zur Strahlkraft des Museums beitragen sollen/wollen und damit auch zur Imagebildung der Stadt. Daher werden exemplarisch die Ausstellungskonzepte der Eröffnungsausstellungen vor dem jeweiligen (kultur-)politischen Hintergrund vergleichend analysiert.

Material und Methode

I. Stadt als Forschungsfeld

Die Urbananthropologie bzw. -ethnologie sind vergleichsweise junge Forschungsfelder innerhalb der Fachtradition. Rolf Lindner hat in seinem 1997 erschienenen Aufsatz: „Perspektiven der Stadtethnologie“ auf den antiurbanen Zug der volkskundlichen Großstadtforschung hingewiesen, die sich mit Kulturformen und Gemeinschaftsbildung in der Großstadt nur insoweit abgab, als in ihnen noch ländliches Erbe aufschien. Er führte daher die Metapher „Der Großstadtmensch als Schreiber“ als paradigmatisch für das gesamte Feld ein. Die Forschung in der Stadt blieb dann auch in der Regel auf Erscheinungen ausgerichtet, die nicht stadttypisch sind, z.B. Vereine, Nachbarschaften und Quartiere. Diese Orientierung auf das kleinräumige „Dorf in der Stadt“ teilte sowohl die ethnologische Stadtforschung als auch eine ethnographisch verfahrenende Stadtsoziologie. Der schwedische Urbananthropologe Ulf Hannerz kritisierte in seinem 1980 erschienenen Buch „Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology“ die seit den sechziger Jahren von Urbananthropologen betriebene Forschung in der Stadt („the city as locus“) und postulierte den „fokussierten“ Blick auf das typisch „Städtische“ („the city as focus“). Dieser von Hannerz initiierte Diskurs ging unter dem Stichwort „locus/focus“-Debatte in die anthropologisch-ethnologische Stadtforschung ein. Wobei „locus“ hier den Blick auf Einzelphänomene bzw. ein „Dorf“ in der Stadt bedeutet und „focus“ dagegen den Blick auf das typisch Städtische meint. Als das typisch Städtische analysierte Hannerz die Stadt als ein offenes System von Beziehungsnetzwerken. Der konkrete sichtbare und erlebbare Raum und seine gebaute Form wurde bei einer solchen Fokussierung auf das Städtische vernachlässigt.

Die locus/focus-Debatte war auch Schwerpunkt des internationalen Kongresses und der gleichnamigen Veröffentlichung von 1993: „Urban Europe. Ideas and Experiences“ am Kulturanthropologischen Institut in Frankfurt am Main. In diesem Kontext äußerte Ina Maria Greverus: „Die Stadt als Ganzes ist Fokus des soziokulturellen Lebens einer Zeit, eines Raumes, einer ökonomischen, politischen und kulturellen Entwicklung. Aber auch der fokussierende Blick auf die Stadt geht vom Stadtraum, vom Ort (vom locus) des urbanen Geschehens, der urbanen Erfahrung und des urbanen Ausdrucks aus“ (Greverus 1994a: 64). Und Greverus konkludiert: „Um eine Anthropologie der Stadt und der Städte zu entwi-

ckeln, bedarf es der ‚Anthropologie in der Stadt‘. Diese Anthropologie in der Stadt ist die Erfahrungssuche vor Ort, die Begegnungen mit den Menschen und Dingen, die Nähe“ (Greverus 1994a: 72).

Genau in diesem Kontext ist meine Untersuchung zu verstehen, die den sichtbaren und erlebbaren Raum fokussiert. Wie ich in meiner Arbeit veranschaulichte, ist die Architektur zwar nur Folie des urbanen Lebens, spielt aber gerade im Zusammenhang mit Stadtimagebildungsprozessen eine bedeutende Rolle für die Anmutungsqualität und die Einmaligkeit einer Stadt. In der von Setha Low herausgegebenen Aufsatzsammlung „Theorizing the City“ (1999) finden sich viele vergleichende Studien, die nicht nur innerhalb einer Stadt oder Kultur angesiedelt sind. Themen wie Raum und Macht oder Ökonomie und Kultur werden bei Low unter den Bildern: „die umkämpfte Stadt“, „die Festungsstadt“ oder „die postmoderne Stadt“ gefasst.

II. Die Untersuchungsorte

Die Analyse des Phänomens der Stadtmodernisierung und Stadtimagebildung durch Museumsprojekte beschränkt sich auf die Untersuchung von Fallstudien. Hierfür wurden drei Projekte in drei Städten gewählt: Bei den auf ihre Imagebildungsprozesse hin untersuchten Städten handelt es sich um Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag. Die drei Städte nehmen einen unterschiedlichen Status innerhalb ihres Landes ein: Prag ist, anders als Amsterdam und Frankfurt, Landeshauptstadt und hatte im Jahr 2000 1.181.126 Einwohner gegenüber im selben Jahr 731.289 in Amsterdam und 650.804 in Frankfurt (Het Amsterdamse Bureau voor Onderzoek en Statistiek 2000: 10; Amt für Wahlen und Einwohnerwesen 2001; Czech Statistical Office 2000). Trotz seiner geringen Größe wird Frankfurt im Gegensatz zu Amsterdam und Prag zu den „Weltstädten“²⁸ gerechnet. In allen drei Städten wurden seit den achtziger Jahren Museumsprojekte für Stadtimagebildungszwecke instrumentalisiert.

In dieser Arbeit werden dafür exemplarisch untersucht: das Stedelijk Museum und die Neueinrichtung des *Museumplein*, das Frankfurter Museum für Moderne Kunst und das „Museumsufer“ und die Prager Moder-

28 Zu den Weltstädten wird eine kleine Gruppe von etwa dreißig Städten gezählt, die aufhören, ausschließliche Zentralfunktion für das Hinterland bzw. den Nationalstaat, in dessen Territorium sie liegen, zu besitzen, darunter New York, London und Tokyo, aber auch Paris, Frankfurt a.M., Honkong und São Paulo (vgl. Welz 1996: 133). Für eine ausführliche Diskussion des Konzepts der Weltstadt siehe Sassen 1991, Keil 1993 und Welz 1996: 132ff.

ne Galerie im Rahmen der Prager Nationalgalerie. In den ersten beiden Fällen handelt es sich um verdichtete Museumslandschaften, die touristengerecht im Herzen der Stadt an zentralen Orten liegen. In Prag stellt sich die Situation etwas anders dar: Die Kunstsammlungen der Nationalgalerie sind in verschiedenen denkmalgeschützten Gebäuden im historischen Zentrum untergebracht, während sich die Moderne Galerie, die nach dem Gebäude, worin sie untergebracht ist, auch Veletržní Palác (Messepalast) benannt wird, an einer stark befahrenen Straße in einem Stadtteil befindet, der zwar zum innerstädtischen Bereich, aber nicht zum historischen Zentrum zählt.

Die ungleichzeitigen Entwicklungen der Projekte erwiesen sich als fruchtbar für den Vergleich, denn sie boten Anlass zu der Frage, warum die Museumsbauten im einen Fall relativ zügig durchgeführt wurden und in den anderen Fällen mehr Zeit benötigt wurde.²⁹

29 Wie Gisela Welz in dem Aufsatz „Dispersed Realities and the Relational Voice: Cross-Cultural Comparison as Dialogue“ diskutierte, ist der interkulturelle Vergleich, der in den letzten Jahren in der internationalen Kultur- und Sozialanthropologie einen Aufschwung erlebte, innerhalb der Sozialwissenschaften keinesfalls unumstritten gewesen (Welz 1997: 109ff.). Die Geschichte der vergleichenden Methodologien ist eng mit der Entwicklung der Anthropologie als Fach verbunden. Noch bevor sie als Fach eingerichtet wurde, wurden systematisch Daten über Lebensweisen, Sprachen, Glaubensinhalte und Artefakte der sogenannten „primitive peoples“ gesammelt. Diese Herangehensweise suggerierte jedoch die Gleichbehandlung von Kulturen zu allen Zeiten und an allen Orten. Die ahistorische und meist positivistische Herangehensweise des klassischen ethnologisch-funktionalistischen interkulturellen Vergleichs mit seinen herauspräparierten Gegenständen, wie z.B. das Stillen oder Initiations- und Begräbnisriten, ist dann spätestens in den achtziger Jahren kritisiert worden. Im Rahmen der Textualisierungsdebatte wurde verstärkt eine Hinwendung zu Reflexivität und interpretativen Verfahren zelebriert. (Siehe hierzu den 1986 veröffentlichte Band von Marcus, George E. und Michael M. J. Fischer: „Writing Culture: The Poetics and the Politics of Ethnography“ bzw. den von Eberhard Berg und Martin Fuchs 1993 auf deutsch herausgegebenen Sammelband „Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation“). Ein weiterer Kritikpunkt war, dass „cross-cultural-comparison“ oft die Einflüsse zwischen den Kulturen verwischen würde. Ina Maria Greverus hat in ihren Veröffentlichungen unterstrichen, dass Kulturen nicht als isolierte Details interpretiert und repräsentiert werden können, sondern immer als integrierte und interdependente Systeme wahrgenommen werden sollten (siehe Greverus 1982: 211). Aus den gesammelten Einwänden ging die Forderung nach „Comparative Consciousness“ (Nader 1994) hervor, dass heißt ein kritischer Blick darauf wie der Vergleich funktioniert und wie er in Zukunft verwendet werden könne. Vor dem Hintergrund dieser Fachdiskussion ist der hier gewählte Vergleich in Zeit und Raum angelegt, jedoch ohne die Einflüsse zwischen den Kulturen zu ignorieren.

Es handelt sich bei den drei untersuchten Städten, den drei untersuchten Museumsprojekten und den damit intendierten Stadtimagebildungen um geschichtsgesättigte mitteleuropäische Metropolen und historisch gewachsene Institutionen. Die Stadtimagebildungsstrategien können so in ihrer jeweiligen Besonderheit nur auf einer Folie von Geschichte der Stadt, Geschichte der Institution und von (Ver-)Handlungsprozessen gesehen und verglichen werden. Mein Vergleich zielt also verstärkt auf die „feinen Unterschiede“ (Bourdieu 1989) in einer gemeinsamen kulturellen Praxis.³⁰

In Frankfurt ist das Projekt „Museumsufer“ mit Museumserweiterungen und -neubauten weitgehend in den achtziger Jahren durchgeführt worden. In Amsterdam war die Planung möglicher Museumserweiterungen gegen Ende der achtziger Jahre konkreter geworden und führte bis August 1999 zu einer Neugestaltung des *Museumplein* mit der Erweiterung des Van Gogh Museums. Die geplante Erweiterung des Stedelijk Museums steht dagegen noch aus (Bauende vorraussichtlich 2008). In Prag gab es im Jahr 1975 einen ersten Plan für die Restaurierung des Messepalasts als Museum für moderne Kunst. Eröffnet wurde das Museum im Dezember 1994 nach achteinhalb Jahren Bauzeit. Die Miteinbeziehung von Prag als einer ost- bzw. mitteleuropäischen Stadt ermöglicht es, auf Ungleichzeitigkeiten in der Entwicklung vor dem jeweiligen ideologischen und gesellschaftspolitischen Hintergrund abzuheben. Die Miteinbeziehung von Frankfurt erlaubt es, erste Aussagen über das Funktionieren eines abgeschlossenen Projekts zu tätigen.

III. (Multi-)methodische Wahrnehmung in den Städten

Für die Forschung wurden vier methodische Herangehensweisen kombiniert, die sich gegenseitig ergänzten.

30 Ina-Maria Greverus wies darauf hin, dass beim interkulturellen Vergleich das Eigenverstehen und das Fremdverstehen über die Mittel der Juxtaposition, der Gegenüberstellung, vertieft werden können: Diese Juxtaposition „gilt weniger der vergleichenden Suche nach dem Gemeinsamen, als vielmehr der wechselseitigen Erhellung des sich fremd Gegenüberstehenden, wobei gerade das Eigene, die eigene Kultur, sich über das Fremde enthüllt, oder auch das zunächst nur Fremde sich dem Eigenen nähert“ (Greverus 1995a: 198; vgl. auch Greverus 1990b, Greverus 2002 und Giordano 1984).

Expertengespräche

Für meine Analyse von stadtimagebildenden Konzepten und Projekten waren folgende Experten von Relevanz: Stadtplaner, Architekten und Museumsdirektoren sowie Kulturdezernenten und -minister. Dafür wurden die Leute aufgesucht, die die Entscheidungen getroffen haben, auch wenn sie bereits nicht mehr im Amt waren.³¹ Darüber hinaus wurden Galeristen, Kunstkritiker, Kunstpädagogen, Leiter von Kunsthochschulen und Künstler befragt. Bei dieser Art der Befragung ging es gleichsam darum, den „Experten“ über die Schulter zu sehen und deren Perspektiven und Konzepte vermittelt zu bekommen.³² Als Korrektiv wurden außerdem, soweit existent, Vertreter von Bürgerinitiativen befragt, um das Ankommen der Signale der Stadtimagebildung bewerten zu können. Insgesamt wurden 51 Interviews geführt, davon 17 in Amsterdam, 11 in Frankfurt und 23 in Prag (die 51 Interviews setzen sich zusammen aus 45 Kerninterviews und 6 ergänzenden Gesprächen/Interviews – siehe Interviewübersicht und Liste der Interviews im Anhang). Die Expertengespräche waren als offene, leitfadengestützte Interviews gestaltet. Durch die Teilstandardisierung des Frageleitfadens war die Vergleichbarkeit der Interviews gewährleistet. Der Leitfaden umfasste Fragen zu Geschichte und Verlauf der Pläne und Bauprojekte, zu den Beweggründen für den Bau eines oder mehrerer Museen, zur Stadtplanung, zur Wahl der Architekten, zur Charakterisierung der Stadtteile, in denen die Museen liegen, zu Nutzungen und intendierten Nutzungen und Funktionen des öffentlichen Raums, zur Kultur- und Ausstellungspolitik sowie zu den Ausstellungskonzepten.

Teilstrukturierte Beobachtung

Teilstrukturierte Beobachtung wurde situationsgebunden eingesetzt, insbesondere bei den Ausstellungseröffnungen der von mir untersuchten Museen zum Zeitpunkt meines Aufenthalts, um deren Präsentationsformen und -inhalte systematisch zu erheben und Daten über die Menge und Zusammensetzung des Publikums zu erhalten.

- 31 Die Analyse der von der Stadt beauftragten Werbeagenturen und Tourismus-GmbHs hinsichtlich ihrer Modi der Imageproduktion hätte den Rahmen dieser Arbeit gesprengt.
- 32 Die Experten „verstehen“ hieß in diesem Zusammenhang, den „subjektiv gemeintef[n] Sinn“ ihres Verhaltens bzw. die diesem zugrunde liegende soziale Logik („social logic“) und ökonomische Rationalität („economic rationality“) zu rekonstruieren (Giordano 1998: 39).

Dokumentenanalyse

Die Erhebung von Dokumentationsmaterial über die beforschten Städte und die darin erforschten Projekte und Institutionen – Broschüren der Fremdenverkehrsämter, städtebauliche und architektonische Pläne, Magistratspapiere, Programmmankündigungen und Ausstellungskataloge sowie Zeitschriftenartikel – stellte einen weiteren wichtigen Zugang zum „Feld“ dar.

IV. Erhebungszeitraum

In Amsterdam war die Erforschung des Untersuchungsfeldes im wesentlichen auf zwei Erhebungszeiträume beschränkt: den August 1994³³ und den März 1998, wobei der zweite Forschungsaufenthalt darauf abzielte, die veränderte Situation des *Museumplein* und die Bürgerinitiativen, die sich in diesem Zusammenhang in der Zwischenzeit gebildet hatten, mit einzubeziehen. Im Jahr 1994 bestanden die Pläne für eine Platzneueinrichtung und die darin integrierten Museumserweiterungen noch lediglich auf dem Papier. Bei meinem zweiten Aufenthalt war der *Museumplein* eine einzige Großbaustelle.

In Frankfurt gab es wie in Amsterdam zwei Erhebungsmonate: den Oktober 1994 und den Februar 1999. Auch hier ermöglichte mir die zweite Erhebungsphase, eine Weiterentwicklung mit einzubeziehen. Die Kenntnis darüber, dass die Wirtschaftsförderung Frankfurt 1998 das Projekt „Mainpromenade – Orte und Objekte zur Revitalisierung des Mainufers“ ins Leben gerufen hatte, um den öffentlichen Raum am Museumsufer attraktiver zu gestalten, hatte weitere Interviews zur Folge.

In Prag war die Forschung stationär und zeitlich auf März bis Juli 1997 begrenzt. Auch nach Ablauf der Feldforschung blieb ich über die kultur- und museumspolitische Situation informiert. Zudem wurde im Mai 1998 mit zwei Interviewpartnern erneut das Gespräch gesucht. Der längere Forschungsaufenthalt in Prag resultierte daraus, dass ich wegen der vielen politischen Wechsel mehr Zeit und Gesprächspartner benötigte, um mir ein Bild von städtebaulichen Leitbildern, der Museumspolitik

33 Die Aufenthalte und Erhebungsphasen von 1994 in Amsterdam und Frankfurt waren bereits im Rahmen meiner Magisterarbeit angesetzt worden. In dieser Arbeit fragte ich nach der Inszenierung von Internationalität in Museen für moderne Kunst und analysierte vergleichend deren Ausstellungskonzepte seit 1945 (siehe Puhan-Schulz 1995). Das damals gesammelte Material wurde, bezogen auf den veränderten Untersuchungsansatz, neu ausgewertet und umfangreich ergänzt (siehe Interviewliste im Anhang).

und vom aktuellen kulturpolitischen Klima zu machen. Zwischen 1945 und 2002 gab es allein elf Wechsel in der Leitung der Nationalgalerie (bis 1997 neun), davon sechs seit 1989; die Moderne Galerie im Messpalast hatte in der kurzen Zeit ihres Bestehens bis zum Jahr 2002 sechs Direktoren, und auch im Kulturministerium waren von 1989 bis 2002 sieben Ministerwechsel zu verzeichnen.

Der Zeitraum, der in der Untersuchung erfasst wird, ist allerdings wesentlich umfangreicher, denn die Auseinandersetzungen um die Neubauten werden bis zu den siebziger Jahren, wo die ersten Pläne und Konzepte vorlagen, rekonstruiert. Die städtebauliche Entwicklung von Amsterdam, Frankfurt und Prag wird sogar bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgt, um die Imagebemühungen und städtebaulichen Projekte und Entwicklungen der letzten 25 Jahre in ihrem Verhältnis zu früheren architektonisch-städtebaulichen Marketingkonzepten sehen zu können. Denn schließlich war auch die „gewachsene“ Stadt, in die die Neubaukonzepte für Kunstmuseen hineingesetzt wurden, Stück für Stück aus – zu einem früheren Zeitpunkt bewusst gesetzten – städtebaulichen Entscheidungen heraus entstanden.

Gliederung der Arbeit

Nachdem zu Beginn die ökonomischen, sozialen und demographischen Ursachen und Faktoren dargestellt werden, die in die Zunahme des Angebots und der Besucherzahlen von Museen moderner Kunst hineinspielen, und die Forschungsperspektive eingeführt wird, werden in Kapitel 2 zunächst die klassischen stadtsoziologischen Vorstellungen von bürgerlicher Urbanität, die sich mit Kommunikationsformen und Mentalitätsstrukturen befassen, vorgestellt. Diesen werden aktuelle Vorstellungen von bürgerlicher Urbanität entgegengesetzt, welche sich stärker auf das architektonische Bild der Stadt und die Nutzung des öffentlichen Raums beziehen. Das bauliche Stadtbild als ein Ausdruck von Urbanität hatte zeitbedingt unterschiedliche Ausprägungen. Ausgehend vom 19. Jahrhundert, als das städtische Bürgertum begann, seine Kunstsammlungen in repräsentativen Neubauten unterzubringen, soll gezeigt werden, inwieweit die aktuelle Praxis von Bürgermeisterern und Stadtplanern, durch Stadtentwicklungsplanung Stadtimageplanung zu betreiben, mindestens in Ansätzen bereits historisch angelegt war. Beginnend mit Haussmanns Paris, das als Prototyp eines städtebaulich-architektonischen Marketingkonzepts eingeführt wird, werden – unter besonderer Berücksichtigung

der Rolle der Kultur- und Museumsbauten – für das 19. Jahrhundert, die Zeit von der Jahrhundertwende bis 1945 und die Zeit ab 1945 die zentralen Stadtentwicklungsmodelle und -konzepte nachgezeichnet, an denen sich die verantwortlichen Bürgermeister und Stadtplaner in Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag orientierten. Für diese drei Zeitabschnitte wird ausgeführt, was von den jeweiligen Modellen in den drei Städten übernommen wurde. Ziel der Analyse ist es zu zeigen, wie in den drei Städten abhängig von der jeweiligen vorhandenen Bausubstanz und abhängig vom ideologischen und gesellschaftspolitischen Rahmen unterschiedliche urbane Images konstruiert wurden.

Kapitel 3 gliedert sich in zwei Teile: Zunächst wird ein Abriss über die Entwicklungsgeschichte des Museums von seinen religiösen und weltlichen Ursprüngen bis zu den bürgerlichen (Kunst-)Museen gegeben. In einem zweiten Abschnitt wird vergleichend vor dem Hintergrund der nationalen Kulturpolitik der Bundesrepublik Deutschland, der Niederlande und der Tschechoslowakei bzw. der Tschechischen Republik die Entwicklung der lokalen Kultur- und Museumspolitik seit 1945 in Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag dargestellt, wobei unter anderem zu zeigen sein wird, wie Kulturpolitik und Stadtentwicklung zunehmend synchron gedacht wurden.

In Kapitel 4 werden die konkreten Projekte *Museumplein* (Amsterdam), „Museumsufer“ (Frankfurt am Main) und Veletržní Palác (Prag) als empirische Fallstudien untersucht. Nach einer räumlichen und zeitlichen Einbettung dieser Projekte in die Museumslandschaften der jeweiligen Städte wird der Verlauf der Projekte hinsichtlich der Modi ihrer Beschlussfindungen unter Berücksichtigung der folgenden Fragen dargestellt: Wer waren die Auftraggeber bzw. Initiatoren der Projekte, gab es Gegenstimmen innerhalb einer lokalen Öffentlichkeit, und wer hat sich wie durchgesetzt? Der Fokus liegt auf der Analyse der unterschiedlichen Pläne und der ihnen zugrunde liegenden Nutzungskonzepte und Nutzungsmöglichkeiten des öffentlichen Raums, an den die Museumsgebäude grenzen, bzw. des semi-öffentlichen Raums, der von den Architekten konzipiert wurde. In diesem Zusammenhang wird die Nutzungsgeschichte der Orte, an denen die Museen stehen, rekonstruiert.

In Kapitel 5 werden unter der Überschrift: „Bilder in der Stadt“ die Ausstellungskonzepte der Eröffnungsausstellungen vergleichend hinsichtlich ihres Beitrags zum Image der Stadt analysiert. Diesbezüglich wird folgenden Fragen nachgegangen: Welches Verhältnis von „lokal“, „nationaler“ und „internationaler Kunst“ bzw. von „Ost-“ und „Westkunst“ wurde von den Museumsdirektoren angesetzt, und welche

Ebenen der Akzeptanz ließen sich aus der Fachpresse entnehmen? Aus der Beantwortung dieser Fragen sollen Rückschlüsse auf die jeweilige Bedeutung der Museumsdirektoren für das öffentliche Ansehen des Museums und dessen Beitrag zur Imagebildung der Stadt gewonnen werden.

In Kapitel 6 wird dann abschließend, unter Einbeziehung der drei Ebenen von umgestaltetem öffentlichen Raum, gebautem Museum und dessen Inhalt, vergleichend die Frage diskutiert, inwieweit die Museen für moderne Kunst einen wichtigen Imagefaktor für die Städte Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag darstellen.

2. DIE BÜRGERLICHE URBANITÄT UND DER STÄDTISCHE RAUM¹

GEPLANTE ANMUTUNGSQUALITÄT SEIT
HAUSSMANN'S PARIS

Zum Beginn des Jahrhunderts treffen wir auf soziologische Vorstellungen von Urbanität, die sich vor allem mit Kommunikationsformen und Mentalitätsstrukturen befassen: Die Großstadt als Ort millionenfachen Lebens und Erlebens stellte nach Georg Simmel eine enorme Steigerung des Nervenlebens dar. Als charakteristisch für großstädtische Beziehungen sah er die vielen flüchtigen sozialen Kontakte, Geldökonomie und Arbeitsteilung (vgl. Simmel 1903). In den vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts gehörten Simmels Charakteristika zum Programm der Großstadtforschung der Chicago School. Louis Wirth definierte Urbanität in dem Aufsatz „Urbanism as a way of life“ (1938) anhand der Faktoren: Größe, Dichte, Heterogenität. Diese Faktoren bestimmten laut Wirth die sozialen Beziehungen in der Stadt und den typisch städtischen Lebensstil, den er als anonym, oberflächlich, flüchtig und ausschnitthaft beschrieb (vgl. Wirth 1938). In diesen Negativbildern, die die Stadt primär anhand ihrer entmenschlichten, entfremdenden und disfunktionalen Auswirkungen beschreiben, findet die Stadtgestalt, die Urbanistik keine Erwähnung. „Schönheit“ schien zunächst kein Thema der Stadt und der Stadtgestalter. Vielmehr wird die damalige Urbanität in Verbindung mit Öffentlichkeit gedacht: Nach Häußermann bezeichnet die bürgerliche Urbanität „eine bestimmte Form des Politischen, eine bestimmte Organisation des Ökonomischen, den freien und gleichen Tausch auf dem Markt, schließlich [...] die Dialektik von Privatheit und öffentlicher Sphäre“ (Häußermann 1987: 214).

Die Urbansozioologen Häußermann und Siebel werten das Ergebnis einer Fokussierung der Stadtplanung seit den siebziger und achtziger

1 An dieser Stelle stand in der ungekürzten Fassung ein Kapitel über Wahrnehmungsspaziergänge (siehe Lynch 1975, Görner et al. 1982). Dieses ist in der CD-Rom Veröffentlichung enthalten: Puhon-Schulz, Franziska. Museen für moderne Kunst und Stadtimagebildung. Amsterdam – Frankfurt/M. – Prag. Frankfurt/M. 2004.

Jahren auf die Inszenierung von Freizeitzentren und Konsumwelten als „Urbane Renaissance“, die eine „Neue Urbanität“ hervorbringe. Im Vergleich zu den politischen und ökonomischen Kategorien der „bürgerlichen Urbanität“ wird Urbanität jetzt als sozialpsychologische Kategorie definiert, eine „Kategorie des Verhaltens und der emotionalen Befindlichkeit“, die sich am reinsten im Konsum realisiere (Häußermann/Siebel 1987: 215). Und das Arrangieren ästhetischer Anmutungsqualitäten als städteplanerischer Gestaltungsgrundsatz wird kritisch unter den Stichworten „Ästhetisierung der Stadtzentren“ (Luger 1994: 28) und „Musealisierung des Städtischen“ (Köstlin 1993, Breuer 1998) gefasst.

Doch gehe ich zunächst zurück in das ausgehende 19. Jahrhundert. Zu dieser Zeit begann das städtische Bürgertum vielerorts, seine Kunstsammlungen in repräsentativen Neubauten unterzubringen. Mit Haussmanns Paris wurde wahrscheinlich zum ersten Mal in der Geschichte des Städtebaus die Stadt gezielt unter dem Aspekt ästhetischer Anmutungsqualität und hinsichtlich ihrer Außenwirkung geplant. So gesehen könnte man Haussmanns Paris auch als die Wiege des „Stadtmarketings“ bezeichnen. In Paris entstanden aufsehenerregende Museen und Kulturbauten, Alleen, Parks und Plätze. Durch Haussmanns Paris wurden ästhetisierte und musealisierte Stadtzentren, wie sie in den achtziger und neunziger Jahren verwirklicht wurden, überhaupt erst denkbar. Im Folgenden soll ausgehend von Haussmanns Paris ein Blick auf die zentralen Stadtentwicklungsmodelle und Konzepte seit Haussmann geworfen werden und analysiert werden, was Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag davon für ihre Stadtgestaltung übernahmen.

Die Physiognomie der Stadt war seit Beginn des 19. Jahrhunderts durch die gewaltige Zunahme der Bevölkerung² sowie von Prozessen der Industrialisierung gekennzeichnet. Wie die Stadtsoziologen Christine Hannemann und Werner Sewing schrieben, markierten „Suburbanisierung, Massenwohnungsbau für Arbeiter, Tertiärisierung und neue Repräsentationserfordernisse des Bürgertums in den Innenstädten [...] einen Bruch in der Kontinuität der europäischen Stadtentwicklung“ (Hannemann/Sewing 1998: 64). Zudem produzierte das Größenwachstum der Städte ein ästhetisches Problem: „Der Außenblick (die Stadtkrone) wurde durch Vororte und Industrieanlagen verstellt. Gleichzeitig erforderte das Verkehrswachstum eine Veränderung der Straßenprofile“ (ebd.: 66).

2 In den Jahrzehnten bis zum Ende des Jahrhunderts verdoppelte, ja vervierfachte sich die Einwohnerzahl vieler Städte. Zu Verstärkerungsprozessen und Wachstum der europäischen Großstädte vgl. Zimmermann 1996: 13ff. und 32ff.

Hausmanns Paris

Für meine Frage nach Denkmustern bzw. städtebaulichen Modellen mit Vorbildcharakter ist ein Entwicklungsmodell relevant, das im 19. Jahrhundert in Frankreich entstand. Georges-Eugene Haussmann (1809-91), Polizeipräfekt des Seinedepartements unter Napoleon III., hatte es sich zum Ziel gesetzt, aus Paris die erste Großstadt zu machen, die mit dem Industriezeitalter in Einklang stand. Zwischen 1853 und 1869 erfolgte unter seiner Ägide ein Stadtumbau nach den folgenden vier Grundsätzen:

1. Das Gelände um große Gebäude und Paläste sollte geräumt werden, um es für öffentliche Festanlässe zugänglicher und für die Bekämpfung von Unruhen übersichtlicher zu machen.
2. Die Anlage von breiten Boulevards sollte nicht nur die freie Zirkulation von Licht und Luft, sondern auch von Truppen ermöglichen.
3. Die hygienischen Verhältnisse in der Stadt sollten durch den Abriss von schmutzigen Gassen mit ihren Seuchenherden verbessert werden.
4. Der Verkehr in der Umgebung der Bahnhöfe sollte mittels Durchgangsstraßen direkt mit „den Zentren des Handels und Vergnügens“ verbunden werden (vgl. Giedion 1978: 447).

Bei der Umsetzung dieser Ziele konzentrierte sich Haussmann in den siebzehn Jahren seines Wirkens vor allem auf drei Bereiche: die infrastrukturelle Erschließung der Stadt durch Boulevards, die Schaffung eines unterirdischen Kanalisationssystems und die Anlage von Gartenanlagen. Signifikant für seine Herangehensweise war, dass er die Stadt vornehmlich als technisches Problem wahrnahm, d.h. als Problem des Transports und des Verkehrs, was wiederum seine enge Zusammenarbeit mit Ingenieuren und technischen Experten erklärte (vgl. Giedion 1978: 461).

Wo es möglich war, versuchte er, durch die dominierende Stellung eines Gebäudes am Anfang eines Boulevards (z.B. dem Gare de l'Est am *Boulevard Sébastopol*) Blickpunkte – „grand prospects“ – einzuschalten, die sich allerdings in der Entfernung verloren, da die neuen breiten Boulevards, die ins Herz der Stadt führten, manchmal fast fünf Kilometer Länge erreichten. Somit war, wie Siegfried Giedion treffend bemerkte, „die Straße und nicht der Platz oder das einzelne Gebäude“ bestimmend für den Eindruck (vgl. Giedion 1978: 462). Unterstützt wurde diese Dominanz der Straße durch die Wahl einheitlicher Fassaden mit neutralen

Renaissanceformen, deren hohe Fenster vielfach durch gusseiserne Balkone betont wurden. Die Häuser entlang der Straßen waren Miethäuser, die in der Regel folgende Aufteilung hatten: Geschäfte im Erdgeschoss und Mezzanin, darüber die drei Hauptstockwerke mit Wohnungen für den gehobenen Mittelstand. Zwei darüberliegende Dachgeschosse, die die dichtbewohnten Teile des Hauses waren, wurden von der Dienerschaft und Untermietern genutzt (vgl. Giedion 1978: 458f.).

Im großen Stil angelegte Parks hatten die Funktion, dem „kranken Stadtkörper“ die ihm fehlenden „Lungen“ zu geben. Es waren Parks für den bürgerlichen Promeneur. Stilistisch gesehen orientierten sie sich an den englischen Landschaftsgärten.³ Hier konnte der Spaziergänger frische Luft schöpfen, wie ein Fürst, der beschaulich durch seine Besitzungen wandelt. Und der Arbeiter erhielt mit dem „Buttes-Chaumont“ seine eigene Parkanlage für den Feierabend (vgl. Giedion 1978: 454).

Vorausschauend setzte sich Haussmann ganz im Sinne einer großmaßstäblichen Stadterweiterung für die Eingliederung der Vorstadtzone von Paris ein, der „Banlieue“. Dort ließ er Straßen bauen, die sich bis zum Horizont erstreckten und die den zukünftigen Lebensraum von Paris erschlossen. Innerhalb der neuen räumlichen Systematik bekamen die Industriearbeiter ihren Ort an dieser Peripherie der bürgerlichen Stadt, in der Nähe zu den Produktionsstandorten, zugewiesen.

So schuf Haussmann mit Blick auf die zukünftige Entwicklung und gegen den Willen der Bürger dieser Stadt⁴ die Großstadt des 19. Jahrhunderts. Gewissermaßen hat Haussmanns Paris „den Prototyp für alle Modelle städtebaulich architektonischer ‚Marketingkonzepte‘ städtischer Selbstrepräsentation geliefert“ (Hannemann/Sewing 1998: 65), indem er das Modell absolutistischen Idealstädtebaus mit geometrischen Mustern aus zentral-perspektivisch angelegten Achsen und monumentalen Blickperspektiven (öffentliche Bauten) über die historische, kleinteilige Stadt geworfen hatte. Zugleich ermöglichte Haussmann bürgerliche, städtische Selbstrepräsentation über monumentale öffentliche Gebäude im perspektivisch inszenierten Straßenraum. Exemplarisch hierfür ist die Oper von Garnier zu nennen, die den Bürgern zusammen mit den vielen anderen im ausgehenden 19. Jahrhundert erbauten öffentlichen Kultureinrichtungen wie der Bibliothèque Nationale, Konzerthallen und Museen zur

3 Im englischen Landschaftsgarten wurden, oft romantisierend, Elemente dessen, was als „Natur“ galt – Berge, Täler, Seen und Bäche – imitiert.

4 Im Nachhinein sollte sich die von den Grundeigentümern zunächst abgelehnte Neuparzellierung des städtischen Bodens als profitträchtig erweisen (vgl. Giedion 1978: 458).

Repräsentation diene. Der öffentliche Raum wurde quasi zum „Medium des Bürgertums“ und der „inszenierte Block“ zum „Refugium bürgerlicher Privatheit“ (Hannemann/Sewing 1998: 67). Fortan war mit der „belle époque“ der Bourgeoisie das stattliche Wohnhaus und der bürgerliche Flaneur verbunden, der auf Bürgersteigen ungehindert von Wägen und Pferden entlang der anregend gestalteten Schaufensterauslagen und Kaffeehausterrassen der Boulevards, Alleen und Passagen sowie über Plätze und durch Parks spazierte. Und diese Pariser Großzügigkeit sollte dann in Einzelheiten von anderen Städten imitiert werden, wobei sich Haussmanns Einfluss auf die städtebauliche Entwicklung europäischer Großstädte vor allem im Straßenbau zeigte. „Es gibt (heute) nur wenig Städte ohne eine monumentale Hauptstraße, die von der Achse des Bahnhofs ausgeht wie der Boulevard Sébastopol vom Gare de l’Est“, und „die Pariser Boulevards fanden ein vielfaches Echo in den monumentalen Straßen, die entlang abgebrochener Befestigungswerke angelegt wurden“ (Giedion 1978: 462). Wie am Beispiel der Stadtentwicklung von Amsterdam, Frankfurt und Prag noch zu zeigen sein wird, wurden fortan in den europäischen Städten mit Blick auf Paris monumentale öffentliche Kulturbauten wie Schauspiel- und Konzerthäuser, Bibliotheken und Museen errichtet.⁵ Nicht zu vergessen die großen Parks, die inmitten neuer Villenviertel angelegt wurden. Diese Entwicklung wird auch als „Verbürgerlichung des Raumes“ bezeichnet (Hein/Schulz 1996: 16). „Verbürgerlichung“ kann hier in dem Sinn verstanden werden, dass vormals feudal besetzte Räume wie Theater und Gemäldesammlungen nunmehr von einem kunstinteressierten Bildungsbürgertum in Beschlag genommen werden. Zudem beinhaltet sie die Erschließung neuer Villenviertel im Zuge der Stadterweiterungen des 19. Jahrhunderts als gutbürgerliche Wohnviertel (ruhig und grün). Im Unterschied zu den feudal besetzten Räumen des Residenzbereichs waren die neu angelegten Straßen, Parkanlagen, Plätze, Museen, Theater „öffentlich“ in dem Sinne, dass sie nicht nur zu bestimmten Anlässen für die Allgemeinheit öffentlich zugänglich waren.

Es ist vielfach darauf hingewiesen worden, dass dem Bürger des 19. Jahrhunderts eine besondere Wertschätzung der Kunst und eine aktive Hinwendung zu dieser eigen war (Hein/Schulz 1996, Nipperdey 1988, Hermsen 1997). Ihr kam, nachdem sie sich von ihrer Bindung an Hof und Kirche gelöst hatte, eine Schlüsselfunktion für das Selbstverständnis

5 Ein weiterer Aspekt bürgerlicher Repräsentationsarchitektur zeigte sich im Erinnerungskult der Friedhofsarchitektur.

des Bürgers zu (vgl. Hein/Schulz 1996: 16). In der Stadt, dem ökonomischen und kulturellen Lebenszentrum der bürgerlichen Gesellschaft, formierte sich im 18. und 19. Jahrhundert eine „literarische Öffentlichkeit“ (Habermas 1995: 88 ff.), die in den Kaffeehäusern Londons und Wiens, aber vor allem in den Pariser Salons ihre Institution fand. Dort begannen sich „zum Publikum zusammengetretene Privatleute“ räsonierend über Kulturerlebnisse und -eindrücke zu verständigen, die nun neben literarischen Themen auch Fragen der Musik und der bildenden Künste beinhalteten.⁶ Habermas deutete diese freie Diskussion unter gleichgestellten Menschen als wichtigen Schritt hin zur Entstehung eines bürgerlichen Selbstbewusstseins, und die ästhetische Kultur wurde mehr und mehr zum Diskurselement eines aufgeklärten Publikums, inklusive der Diskurse in den sich entwickelnden kunst- und kulturhistorischen Zeitschriften. Nach Habermas wurde „Kunst [...] zum Gegenstand der freien Wahl und wechselnden Neigung“ (ebd.: 102).⁷

Zugleich diente Bildung dem aufgeklärten Bürgertum zur Distinktion: Distinktion vom Adel, gegenüber dem der Bürger sich durch selbst erworbene Bildung abzuheben suchte, und Distinktion gegenüber den Kleinbürgern und deren Formen der Geselligkeit.⁸

Die Abgrenzung gegenüber dem Adel drückte sich auch in einer Neuordnung der „Kunst“ in den Museen aus. Den bisherigen Formen der

6 Dem vorausgegangen war die Verständigung der Bürger – im Sinne eines öffentlichen Räsonierens über das Gelesene – in Logen, Literatur- und Lesezirkeln (Habermas 1995: 115). In dem von Habermas sozialhistorisch gezeichneten Öffentlichkeitsmodell stellt die „literarische Öffentlichkeit“ eine Vorform der selbstorganisierten „politischen Öffentlichkeit“ dar, wonach das bürgerliche Publikum der bestehenden Herrschaft „das Prinzip der Kontrolle [...], eben Publizität“, entgegengesetzt (ebd.: 87f.). Ihr öffentliches Räsonnement gegen die Eingriffe des Staates in die Privatsphäre wird aus den Erfahrungen ihres großbürgerlichen Familienlebens abgeleitet. Habermas teilt den bürgerlichen Lebensbereich in die Intim- und Privatsphäre und die Sphäre der Öffentlichkeit auf, wobei er den Bereich der Produktion der Privatsphäre zuordnet (vgl. ebd.: 90).

7 Spätestens ab 1900 entscheiden dann Museumsexperten darüber, ob und wie die einzelnen Werke in den Kunstmuseen präsentiert werden. In Gombrichs (1970) Warburg-Biografie wird ein eindringliches Bild davon abgegeben, wie zur Jahrhundertwende innerhalb der sich als wissenschaftliche Disziplin etablierenden Kunstgeschichte um verschiedene Zugangsebenen zum „Forschungsmaterial“ und dessen Interpretation gerungen wurde.

8 Parallel zu dieser auf Distinktion abzielenden Bürgerkultur entwickelte sich eine „egalitär“ zu nennende Bürgerkultur, die sich in den Massenereignissen der Sänger-, Turn- und Schützenfeste manifestierte und die breite Volksschichten in ihren Bann zog (vgl. Hein/Schulz 1996: 15).

Prachtentfaltung über Bilderanhäufung wurde das „auf historische Bildung abzielende rationale Hängeprinzip“ in linearen Bilderreihen entgegengesetzt (Brauerhoch 1991: 14). Dabei war im Unterschied zu den international ausgerichteten Höfen die Kunst in den Museen zunächst national ausgerichtet, was bedeutete, dass der Historienmalerei innerhalb der damaligen Sammlungs- und Ausstellungspolitik ein hoher Stellenwert zukam (vgl. Pomian 1988: 70). Gemeinsam war den neuen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts zudem ihr monumentaler Charakter und einige sich wiederholende Elemente in der Einteilung, wobei das Berliner Alte Museum (1830) von Schinkel vielen europäischen Museen Pate gestanden hat: breite Treppen im Eingangsbereich und eine die zentrale Halle überspannende riesige Kuppel. Diese zentralen Hallen, die wie beim Amsterdamer Rijksmuseum auch die Form eines neogotischen Kirchenschiffs annehmen konnten, suggerieren dem Betrachter bis heute, eine Art „Heiligtum“ zu betreten (vgl. Moltoni 1995: 16).

Wie zu zeigen sein wird, nahmen die neuen städtischen (Kunst-)Museen städteräumlich einen zentralen Stellenwert ein.

Stadtplanung in Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag im 19. Jahrhundert

Amsterdam, Frankfurt und Prag orientierten sich am Metropolenflair von Paris und entwickelten sich doch sehr unterschiedlich. Im Folgenden sollen Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser Entwicklung benannt sowie erste Begründungen für unterschiedliche Entwicklungen herausgearbeitet werden. Es geht hierbei nicht darum, ein vollständiges Bild der Stadtentwicklung in diesen drei Städten zu zeichnen. Vielmehr sollen exemplarisch – vor dem jeweiligen politischen und wirtschaftlichen Hintergrund – anhand einzelner größerer Bauprojekte die gestalterischen Tendenzen damaliger Raumplanungen vorgeführt werden.

Amsterdam

Es ist verschiedentlich darauf hingewiesen worden, dass sich in den Niederlanden im 19. Jahrhundert auf dem Gebiet der Verstädterung eine interessante Variation des europäischen Musters zeigte (Bank 1991; Wagenaar/Engelsdorp-Gastelaars 1986). Anders als in den umliegenden Staaten, wo Staatsbildung und nationale Integration unter anderem darin zum Ausdruck kamen, dass eine Stadt das jeweilige Land dominierte, wie in London, Paris und Wien, wurden solche Prozesse in den Nieder-

landen (Staatsgründung 1848) auf drei holländische Städte verteilt: Das feudale 's-Gravenhage (Den Haag) wurde zur Residenz- und Verwaltungstadt bestimmt⁹, Rotterdam entwickelte sich mit dem Schwerpunkt Schiffs- und Motorenbau zur Industrie- und dominanten Hafenstadt. Amsterdam verlor die politische Vormachtstellung, die auf seiner ökonomischen Macht gründete und die es in dem kurzen Zeitraum französischer Besatzung als Haupt- und Hofstadt genossen hatte, blieb aber ökonomisches, kommerzielles und kulturelles Zentrum des Landes. Mit diesem auf drei Städte verteilten „metropolitanen Städtesystem“ entwickelte sich im Rahmen der Verstädterung bis 1930 eine Region, die die Niederlande bis heute geographisch und gesellschaftlich dominiert: die „Randstad“.¹⁰ Innerhalb dieses Städtesystems entwickelte sich Amsterdam nur zögerlich zu einer modernen Metropole und Kulturstadt.

Der niederländische Schriftsteller Geerd Mak beschreibt das Amsterdam um 1860 anhand alter Fotos und Reiseberichte als so still, dass man „in der Stadt eine Stecknadel [hätte] fallen hören“ können (Mak 1997: 210).¹¹ Der aus dem 16. und 17. Jahrhundert stammende Grachtengürtel, welcher von der einstigen Glorie der Welthandelsstadt im „Goldenen Zeitalter“¹² erzählte und der der Stadt den Beinamen „Venedig des Nordens“¹³ eingebracht hatte, muss im Vergleich zur monumentalen Großzügigkeit der Pariser Boulevards rückständig bis provinziell gewirkt haben. Es war Samuel Sarphati, der Sohn eines einfachen jüdischen Mittelständlers, ein Arzt und Unternehmer, der mit seinen vielen Initiati-

- 9 Hiermit wurde traditionsgemäß an die republikanische Vergangenheit vor 1795 angeknüpft, als die Oranjes ihre Residenz in 's-Gravenhage gefestigt hatten.
- 10 Die niederländischen Kulturgeographen Michael Wagenaar und Robert van Engelsdorp-Gastelaars beschreiben die „Randstad“ als „eine Kette von funktionell mehr oder weniger komplementäre Städte und Städtchen rund um das ländliche Mittelgebiet, das ‚grüne Herz‘“ (Wagenaar/Engelsdorp-Gastelaars 1986: 14). Mit Eindhoven am einen Ende erstreckt sich die *Randstad* über Breda und Dordrecht nach Rotterdam, Delft und 's-Gravenhage (Den Haag), von dort biegt der städtische Streifen über Leiden und Haarlem weiter nach Zaanstadt, Amsterdam, Het Gooi ab und endet schließlich in Utrecht.
- 11 Maks Alltagsgeschichte der Stadt (1997) beruht auf fundierten Recherchen und wird daher neben den Standardwerken der Stadtgeschichte (Brugmans 1973; Roegholt 1993) als Quelle genutzt.
- 12 Das Goldene Zeitalter umfasst den Zeitraum von 1585-1672 (vgl. Wilzek/Waterschoot 1993).
- 13 Die französische Romanschriftstellerin Madame de Villedieu, die der Stadt 1667 einen zehntägigen Besuch abgestattet hat, soll diesen Vergleich, bei dem Venedig wegen seiner goldenen Barken und zivilisierten Edelleute deutlich besser abschnitt, als eine der ersten angestellt haben (vgl. van Rooy 1999: 40).

ven und seiner Durchsetzungskraft die Stadt aus ihrem Schlaf wecken sollte.¹⁴ Er schenkte der Stadt nicht nur ihr größtes Prestigeobjekt des 19. Jahrhunderts, sondern integrierte das Objekt in einen großangelegten städtebaulichen Plan. Inspiriert durch den Londoner Kristallpalast und dem „Palais de l’Industrie“ in Paris sorgte Sarphati dafür, dass auf dem *Frederiksplein* zwischen 1858 und 1864 ein ähnlich modernes Gebäude aus Glas und Eisen entstand: das „Palais voor Volksvlijt“ („Palast für den Volksfleiß“).¹⁵ Das Palais war ursprünglich als Ausstellungsraum für Gewerbeausstellungen konzipiert worden, wurde aber zunehmend auch für Theater- und Opernaufführungen genutzt und enthielt eine Gemäldegalerie. Das Gebäude sollte, ebenso wie das auf der anderen Uferseite durch Sarphati in Auftrag gegebene Amstelhotel, das bis heute zu den ersten Hotels der Stadt gehört, in eine würdige, sprich „verschönerterte“ Umgebung eingebettet werden. Sarphati schwebte ein – von der Amstel her – glänzendes Entree zur Stadt vor, das in anderen Hauptstädten seinesgleichen suchen würde. Dafür plante er gemeinsam mit dem Architekten Cornelius Outshoorn rechts und links der Amstel zwei repräsentative Villengebiete mit großen Park- und Gartenanlagen sowie von Bürgersteigen gesäumten Straßen.¹⁶ Sarphati starb zwei Jahre nach der Fertigstellung des Palais und mit ihm starb auch der Plan, von dem nur einzelne Straßen mit Herrenhäusern im engeren Umfeld des Palais verwirklicht werden sollten. Aber der Bau des Palais bildete den Auftakt einer neuen Stadtentwicklung, in der das ökonomische Wachstum der

14 Als Arzt engagierte er sich für Fragen der Hygiene, indem er z.B. eine Müllabfuhr initiierte. Er gründete den Schlachthof, eine „Maatschappij voor landontginning“ (Gesellschaft für Landgewinnung), eine Handelsschule, eine Höhere Bürgerschule und die Nationale Hypothekenbank sowie eine neue Bank, die nach französischem Vorbild speziell auf die sich entwickelnde Industrie zugeschnitten war: die „Crediet Mobilier“. Schließlich war er noch Fabrikant der ersten Amsterdamer Brotfabrik (Mak 1997: 208).

15 Das Palais wurde im Jahre 1929 vollständig zerstört. Heute steht an seiner Stelle eine Bank.

16 Sarphatis Plan beruhte, in Abweichung zur alten agrarischen Parzellierung, auf einer großangelegte Neuparzellierung. Um diese zu verwirklichen, hätten Grachten verlegt bzw. zugeschüttet werden müssen. Eine der teuersten vorgesehenen Änderungen war die Verlegung von 16 Sägemühlen inklusive der dazugehörigen Schleuse zugunsten eines Wohngebiets. Sarphati wollte Stadtverschönerungsmaßnahmen mit einem Angebot zur Linderung der allgemeinen Wohnungsnot verknüpfen (siehe Heinemeijer/Wagenaar 1987; Bank 1991).

Stadt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (ab 1860) zum Ausdruck kam.¹⁷

Der große Motor hinter dem ökonomischen Aufschwung Amsterdams war mit der Anlage des Nordseekanals die neue Verbindung zum Meer (1876). Hinzu kamen verbesserte Transportbedingungen im Ausland durch die Öffnung des Suezkanals (1869) sowie der Bau von Eisenbahnstrecken im Inland (vgl. Mak 1997: 213).

Die Öffnung von „Nederlands Indië“ (Indonesien) für private Investitionen 1870 bedeutete eine enorme Stimulanz für die Amsterdamer Handels- und Finanzkreise und führte bis 1900 zur Gründung von 179 Kolonialvereinen (vgl. Wagenaar/Engelsdorp Gastelaars 1986: 18). Als 1869 in Südafrika Diamanten entdeckt wurden, hatte das direkte Auswirkungen auf die Diamantenindustrie, dem damals wichtigsten Industriezweig in der Stadt.¹⁸ Parallel dazu wuchs der Bestand an Geschäften mit Luxusartikeln.

Zudem verstärkte sich Amsterdams zentrale Position im Kapitalmarkt: Die Entstehung des modernen Bankwesens in den Niederlanden war nahezu ausschließlich auf Amsterdam beschränkt, wobei die Amsterdamer Effektenbörse diesbezüglich den entscheidenden Standortfaktor darstellte (vgl. Bank 1991: 550).

In Amsterdam, wo von alters her einige der vermögendsten Familien der Niederlande wohnten, verbreiterte sich die Elite zwischen 1870 und 1900 um die „haute juiverie“, die Oberschicht der jüdischen Gemeinschaft, und die „nouveaux riches“ aus den holländischen Kolonien (Bank 1991: 554). Nachdem Sarphatis Projekt gescheitert war, suchte die wachsende Elite nach neuen repräsentativen Projekten, die geeignet wa-

17 In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verdoppelte sich die Bevölkerung Amsterdams und zählte um 1900 510.000 Einwohner, was zur Anlage weiterer Wohnviertel führte: Die „Plantage“, das letzte große Grüngelände innerhalb der alten Stadt, wurde ab 1860 für den gehobenen Anspruch bebaut. Grauer, enger und bescheidener fielen die neuen Viertel an den Rändern der Stadt aus: Ab 1868 entstand die Pijp, danach die Swammerdambuurt auf der anderen Seite der Amstel. Ab 1880 folgte die Dapperbuurt und die Oosterparkbuurt, und danach breitete sich die Stadt langsam in westlicher und in östlicher Richtung weiter aus (vgl. Heinemeijer/Wagenaar 1987).

18 Im Vergleich zu den Nachbarstaaten Belgien und Deutschland vollzog sich die industrielle Entwicklung der Niederlande zögernder. (Erz- und Steinkohle fehlten weitgehend, und die Maschinenindustrie kam erst spät zu stärkerer Entfaltung). In Amsterdam entwickelten sich neben der Diamantenindustrie Brot- und Mehlfabriken, Bierbrauereien, Gasfabriken, Zigarrenfabriken und Druckereien (siehe Bank 1991: 551).

ren, städtisch-bürgerliches Selbstbewusstsein zu demonstrieren. Auch vor dem Hintergrund, mit den durchgrünter Stadterweiterungen in Den Haag und anderen niederländischen Städten¹⁹ mithalten zu können, gründeten einige Amsterdamer Bankiers einen Fonds zur Finanzierung eines großen neuen Reit- und Lustparks.

So wurde in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts im Süden der Stadt mit dem Bau der Vondelparkbuurt begonnen, einem ähnlich gutbürgerlichen Wohnviertel, wie es Sarphati an anderer Stelle projektiert hatte. Auf dem langgestreckten Gebiet entlang des Vondelparks entstanden stattliche Villen und beschattete Alleen.

Die halbländliche Nachbarschaft dieses großbürgerlichen neuen Wohnviertels bot sich als ideales Terrain für die weitere Erschließung durch drei monumentale Kulturbauten an. Wiederum durch private bürgerliche Stiftungen ins Leben gerufen, aber durch den Gemeinderat großzügig unterstützt, entstanden in kurzer Abfolge das Rijksmuseum („Nieuwe nationale museum voor kunsten en vaderlandse geschiedenis“, 1895), das Concertgebouw (1888) und das Stedelijk Museum (1895). Im Gegensatz zum Palais trifft man bei diesen Gebäuden auf den für die Architekten des 19. Jahrhunderts so typischen Hang zum Historismus. Was die Wahl der Architekten anging, vertraute die Auswahlkommissionen gezielt auf die lokale Baukunst, was sich in der symbolreichen Fassadengestaltung niederschlug: Als Staats- und Stadtmuseum huldigte die Außenseite des Rijksmuseums niederländischen und Amsterdamer Künstlern in Bild und Text. Der Hauptgiebel des Stedelijk zeigt die Wappen der Stadt Amsterdam, und in den Seitenpavillons sind die Wappen der Stifter und der Museums-Kommission angebracht. Ein Schiff auf der Spitze des Gebäudes dient als Wetterfahne und symbolisiert die Schifffahrt, die Amsterdam zur Blüte brachte.

Diese drei markanten Bauwerke begründeten mit der Stadtschouwburg (1894) und dem Rembrandthuis (1911) Amsterdams dominanten Platz als Kulturstadt innerhalb der Niederlande. Aber nicht nur in kultureller Hinsicht veränderte sich die Stadt – auch verkehrsbedingte und hygienische Probleme wurden in Angriff genommen. Zwischen 1857 und 1895 wurden 16 größere und kleinere Grachten zugeschüttet und in Straßen umgewandelt.²⁰ Durch Umstrukturierungen am *Damrak* und *Rokin* erhielt die enge Amsterdamer Innenstadt doch noch so etwas wie

19 In Utrecht und Arnhem war schon in den fünfziger Jahren mit großräumigen Stadterweiterungen begonnen worden (vgl. Heinemeijer/Waagenaar 1987).

20 Für eine Auflistung der zugeschütteten Grachten siehe Mak 1997: 334.

einen Boulevard, und die *Kalverstraat*, die 1865 als erste Amsterdamer Straße Bürgersteige erhielt, entwickelte sich zur belebten Einkaufsstraße. Anders als in den europäischen Metropolen London, Paris und Wien wurde die städtebauliche Struktur des Mittelalters und des 17. Jahrhunderts nicht vollständig durch Straßendurchbrüche zerstört.

Doch der Bau des Hauptbahnhofs (1889) auf drei künstlichen Inseln vor der bis dato offenen Hafenfront am IJ sollte die Stadt nachdrücklich prägen. Dieser von Den Haag aus verordnete Standort bedeutete nach Mak „das Ende der typischen Wasserstadt“ (Mak 1997: 214).

Mit dem Hauptbahnhof ist neben Rijksmuseum, Concertgebouw und „Palais voor Volksvlijt“ das vierte imposante Gebäude des 19. Jahrhunderts in Amsterdam entstanden. Trotz dieser herausragenden kulturellen Repräsentationsbauten stellte Mak eine auffällige Abwesenheit von Monumentalität in der Stadt fest, die bis ins 20. Jahrhundert nachwirkte und von ihm auf mehrere Ursachen zurückgeführt wird: Zum einen erklärt er sie aus der Abwesenheit einer absoluten „Fürstenherrschaft“ heraus, und zum anderen sieht er sie mentalitätsgeschichtlich begründet – „Grandeur“ und „Allüre“ passten einfach schlecht zur niederländischen Bürgerlichkeit und damit zur Psychologie der Stadt. Das Bedürfnis nach großen nationalen Gesten sei vergleichsweise gering und die Kompromisskultur stark ausgeprägt (Mak 1997: 207).

Frankfurt am Main

Von zentraler Bedeutung für die Entwicklung Frankfurts im 19. Jahrhundert war, dass sich die Stadt mit der Metternich'schen Restauration 1813-1815 neben den Hansestädten Hamburg, Bremen und Lübeck einen freistädtischen Status sichern konnte, den sie über fünf Jahrzehnte aufrecht halten konnte. Dies bedeutete, dass sich der Bürgermeister Frankfurts „rein rechtlich auf die gleiche Stufe wie der Kaiser von Österreich und der König von Preußen oder die übrigen 35 Dynastien des Deutschen Bundes stellen“ konnte (Klötzer 1994: 303). Dennoch löste sich dieser Partikularismus sowohl auf ökonomischer Seite – Beitritt zum Preußischen Zollverein (1836) und Erlass der Gewerbefreiheit (1864) – wie auf territorialer Seite auf. Nach dem österreichisch-preußischen Krieg um die Vorherrschaft als Einigungsmacht Deutschlands 1866 wurde Frankfurt von Preußen annektiert, nachdem dem Bürgertum in der 1848er Revolution und mit dem Paulskirchenparlament die Emanzipation misslungen war (vgl. Hansert 1992: 62).

Sozial gesehen produzierte der autonome Status der Stadt eine Haltung, die auch als „Traditionalismus nach innen“ und „Autonomie nach

außen“ bezeichnet werden kann und die mit der Abwehr von Modernisierungsimpulsen verbunden war (ebd.: 107). Entsprechend erfolgten in den fünf freistädtischen Jahrzehnten nur punktuelle Stadterneuerungen (vgl. Mohr 1992: 6ff.), die vom bürgerlichen Selbstbewusstsein der alten Handelsstadt getragen waren. Mittelalterliche Kleinteiligkeit und drangvolle Enge der Altstadt blieben charakteristisch für das Stadtbild dieser Zeit.²¹ Dabei fehlte es den Frankfurtern keinesfalls an Mitteln.

Frankfurt lebte, bevorzugt durch seine verkehrsgünstige Lage zu Wasser und zu Land, von seinem Handel, insbesondere vom kontinentalen Zwischenhandel, der seinen Markt auf den beiden traditionsreichen Messen, der Frühjahrs- und der älteren Herbstmesse fand (vgl. Klötzer 1994: 329). Im frühen 19. Jahrhundert verlor die herkömmliche Messe an Gewicht, und Frankfurt verdankte seinen Reichtum zunehmend dem Groß- und Speditionshandel sowie dem Banken- und Börsengeschäft. Mit berühmten Bankhäusern wie Rothschild und Bethmann entwickelte sich Frankfurt in der freistädtischen Zeit zum ersten Finanzplatz Kontinental-Europas, was sich 1843 im Bau des ersten Frankfurter Börsengebäudes am Paulsplatz niederschlug, welches bald zu klein wurde und 1879 von der gründerzeitlich-repräsentativen neuen Börse am heutigen Börsenplatz abgelöst wurde (vgl. ebd.: 330). Die industriefeindliche Einstellung maßgeblicher Handelskreise führte dazu, dass sich die Fabriken zunächst fern von Frankfurt ansiedelten.²² Dagegen erkannte die Frankfurter Hochfinanz die Chance, Frankfurts Zentrumsfunktion über den Ausbau der Stadt als Eisenbahnknotenpunkt zu unterstreichen, wofür Frankfurt in den vierziger Jahren zunächst durch mehrere kürzere Streckenabschnitte mit dem Umland verbunden wurde (vgl. Klötzer 1994: 326).

Der erste wichtige Schritt hin zu einer städtebaulichen Veränderung wurde von außen angeregt, das heißt auf französische Forderung hin 1804 begonnen und unter Dahlberg²³ rasch zu Ende geführt: die Beseitigung der mit dem kosmopolitischen Kaufmannsgeist schlecht in Einklang zu bringenden antiquierten Festungsanlagen. Anstelle der alten Wälle wurde ein sternförmiger Parkring im Stil englischer Gärten ange-

21 Um dieser Enge zumindest zeitweilig zu entfliehen, bauten die vermögenden Bürger, wie schon im 18. Jahrhundert begonnen, entlang des Mains oder der Chaussee nach Bockenheim repräsentative klassizistische Land- und Gartenhäuser.

22 Industriestandorte waren Höchst, Bockenheim, Griesheim und Offenbach.

23 Karl Theodor von Dahlberg (1744-1817) regierte, von Napoleon eingesetzt, 1806 bis 1813 Frankfurt als souveräner Fürst (vgl. Klötzer 1994: 310f.).

legt. Damit war die Möglichkeit einer neuen Bebauung entlang der Wallstraßen gegeben, die von den vermögenden Bürgern der Stadt schnell aufgegriffen wurde. Am Stadtrand entstand eine moderne, sprich klassizistische Bebauung, wobei sich insbesondere die Neue Mainzer Straße mit klassizistischen Stadtvillen zur „besseren Wohnlage“ entwickelte (vgl. Klötzer 1994: 311ff.). Die Aufwertung der Gegend durch ihre Nähe zu diesen Anlagen bildete auch den Rahmen für die Errichtung repräsentativer klassizistischer Kulturbauten, die sich allerdings, verglichen mit den späteren Projekten der wilhelminischen Zeit wie Oper und neuem Städel, bescheiden ausnahmen. Nicht ein monumentaler Bau, sondern mehrere von Privatpersonen und Stiftungen vorangetriebene kleinere Projekte waren charakteristisch für die freistädtische Zeit.

Auf Betreiben des Bankiers Bethmann entstand 1816 an der Friedberger Anlage inmitten einer kleinen Parkanlage Frankfurts erstes Museum, welches eine damals überregional beachtete Antikensammlung präsentierte. Als nächstes realisierte die Senckenbergische Naturforschende Gesellschaft 1821 ein Naturkundemuseum mit Bibliothek am Eschenheimer Turm. Schließlich entstand 1833 gemäß dem Vermächtnis des Kaufmanns Johann Friedrich Städel das Städelische Kunstinstitut²⁴ – eine Verbindung von Kunstschule und Museum – an der Neuen Mainzer Straße. Als größter Kulturbau des frühen 19. Jahrhunderts galt die neue Stadtbibliothek (1820-25), die auf einer Stiftung des Buchhändlers Johann Karl Brönner basierte (vgl. Klötzer 1994: 326; Hansert 1992: 80f.).

Nach der erzwungenen Aufgabe seiner insularen Situation im Jahr 1866 durch die Annexion entwickelte sich Frankfurt innerhalb Preußens (Reichsgründung 1871) schnell zur modernen Großstadt²⁵ und trat darin in einen Wettstreit zu Berlin, welches die Hauptstadt des Deutschen Reiches mit Residenz des Kaisers und Sitz der Reichsregierung war. Eine entscheidende Rolle für die ökonomische und kulturelle Entfaltung Frankfurts kam Dr. Heinrich Mumm zu, dem ersten Bürgermeister der preußischen Zeit (1868-80). Der Historiker Wilfried Forstmann spricht von seiner Amtszeit als der „des Mummschen Aufschwungs“ (Forstmann 1994: 385).

24 Das Kunstinstitut stand qua Umfang hinter den führenden Museumsgebäuden der Zeit, Schinkels Altes Museum in Berlin (1823-30) und Klenzes Altes Pinakothek in München (1824-36), zurück (vgl. Ziemke 1980: 7).

25 Zwischen 1867 und 1910 wuchs die Einwohnerzahl von 78.277 auf 419.000, und Frankfurt entwickelte sich zur viertgrößten Stadt Preußens (vgl. Forstmann 1994: 389).

Ähnlich wie Sarphati in Amsterdam war Mumm fortschrittlich eingestellt und ein ehrgeiziger Verfechter von Modernisierungsmaßnahmen.²⁶ Mit diesen war auch ein städtisches Wachstum in die grüne Vorstadt²⁷ verbunden. Mumm setzte sich für ein Konzept der „schönen Stadt“ ein und propagierte gleichzeitig Frankfurts bessere Erschließung für den Verkehr. Gleich zu Beginn seiner Amtszeit konnten zwei auf bürgerlichem Engagement gewachsene Projekte begonnen und abgeschlossen werden, die zu seinem Konzept von „schöner Stadt“ passten: Zum einen entstand nach Plänen von Stadttingenieur Schmick mit dem Eisernen Steg (1868-69) eine 165 m lange Verbindungsbrücke zwischen Altstadt und Sachsenhausen, deren moderne Eisenkonstruktion den Weg in die Zukunft wies.²⁸ Zum anderen entstand im Frankfurter Westend der Palmengarten (1869-71) mit Gesellschafts- und Palmenhaus (vgl. Rödel 1983 31ff.).

Was in den Augen des ehrgeizigen Bürgermeisters noch fehlte, war ein strahlkräftiges Prestigeobjekt, mit dem man sich gegenüber der kaiserlichen Hauptstadt Berlin ins rechte Licht setzen konnte. Mumm fühlte sich dazu berufen, den Anstrengungen der Bürgerschaft „ein neues würdiges Ziel [...] zu zeigen“, und appellierte für ein „der Größe und Bedeutung der Stadt wie den Anforderungen des guten Geschmacks ent-

26 Zum Mummschen Maßnahmenkatalog gehörte eine verbesserte Straßenreinigung und Müllabfuhr, der Ausbau der Wasserversorgung sowie der Bau eines Vieh- und Schlachthofs, einer Markthalle, zweier Schulen, eines Verwaltungsgebäudes für die Magistratsbehörden und zwei neuer Brücken (vgl. Forstmann 1994: 390).

27 Eine neue Gewerbeordnung gestattete die Ansiedlung von Industrie, was zur schnellen Verbreitung von Fabriken führte. In Frankfurt ergaben sich branchenmäßige Schwerpunkte „bei den Gießereien und Metallfabriken, den chemischen und Wachtuchfabriken, der Nahrungsmittel- und Genussmittelindustrie, den Tierhaarschneidereien, der Leder- und Textilverarbeitung und den traditionellen Schriftgießereien und Druckereien“ (Forstmann 1994: 402). Die Ballung wichtiger Handels- und Bankenhäuser schuf zudem ein günstiges Investitionsklima für die Bauwirtschaft: In den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelte sich Bornheim zum kleinindustriellen Gewerbegebiet mit billigen Wohnquartieren. Nach 1880 entstand auf dem un bebauten Sektor zwischen Bockenheim und Bornheim das Nordend, und Sachsenhausen wurde südwestlich der Schifferstraße erschlossen. Das Westend, mit dessen Erschließung schon in den dreißiger Jahren begonnen worden war, setzte sich als gutbürgerliches Villenviertel von den anderen Mietshausvierteln ab. Die Erschließung von Nordend, Westend und Sachsenhausen orientierte sich am Vorbild Haussmanns und versuchte sich im Diagonalsystem und in Sternplätzen (vgl. Forstmann 1994: 406f.).

28 Zur Konstruktionsgeschichte des Eisernen Stegs vgl. Rödel 1983: 184ff.

sprechendes Theatergebäude“ (Mumm zit. nach Hansert 1992, 16). Mit finanzieller Unterstützung des Frankfurter Großbürgertums konnte zwischen 1873-1880 nach dem Entwurf des Berliner Architekten Richard Lucae ein monumentaler Opernbau entstehen, der motivisch der italienischen Hochrenaissance folgte (vgl. Forstmann 1994: 393).

Parallel entstand mit ähnlichem Anspruch, aber ohne finanzielle Unterstützung der Stadt, der Neubau des Städelschen Kunstinstituts, (1874-78) umgeben von einem Park in für damalige Verhältnisse peripherer Lage am Main, sowie dessen Schulgebäude (1875-77). Hierzu kamen zwei kleinere Museen, die dafür etwas zentraler lagen: das städtische Historische Museum (1878) und ein Kunstgewerbemuseum, welches 1879 auf Initiative des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins entstand. In diesem Zusammenhang muss unterstrichen werden, dass die Unterstützung durch das jüdische Großbürgertum, insbesondere durch jüdische Bankiers die entscheidende Säule des kulturellen Lebens Frankfurts darstellte.²⁹

Mumms Bestrebung, Frankfurt zu einem der Zentralpunkte des „großen Welt- und Verkehrslebens“ auszubauen, welche von seinen Nachfolgern³⁰ aufgegriffen wurde, drückte sich vor allem in der veränderten, großzügigeren Straßenführung mit nachfolgender Bebauung aus. Noch zu seiner Amtszeit entstanden Straßendurchbrüche vom Roßmarkt zu den Westbahnhöfen, und die städtischen Gremien entschieden sich für die Kaiserstraße, die als ost-westliche Achse fungierte.³¹

Seine Nachfolger setzten sich dann dafür ein, auch die bestehende historische Altstadt Frankfurts verkehrsgerechter umzugestalten. Insgesamt erfolgten in der Zeit zwischen 1850 und 1905 fünfzehn Straßendurchbrüche zwischen Wallanlagen und Main (vgl. Forstmann 1994: 397). Ganz im Sinne Mumms war der Gedanke von preußischem Handelsministerium und Eisenbahnverwaltungen, die bestehenden klassizis-

29 Leopold Sonnemann z.B., der Begründer und Herausgeber der *Frankfurter Zeitung*, war Mitbegründer des Kunstgewerbemuseums und beteiligte sich bei der Finanzierung des Opernhauses. Auch die zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegründete Universität und die Städtische Galerie wären ohne jüdische Stiftungen nicht entstanden (vgl. Hansert 1992: 119f.).

30 Johann Franz von Miquel, Frankfurter Oberbürgermeister von 1880-90, und Franz Adickes, Frankfurter Oberbürgermeister von 1891-1912.

31 1876 als Bresche vom Hauptbahnhof zur Innenstadt geschlagen, sollte sie durch prächtige Gebäude und großstädtischem Flair mit den Boulevards in London und Paris konkurrieren. Zudem wurde der bis dahin benachteiligte Osten durch die Verlängerung der Zeil bis zum Allerheiligentor 1881 ans Rückgrat der Stadt angeschlossen (vgl. Mohr 1992: 84f.).

tischen Kopfbahnhöfe durch einen großen Hauptbahnhof zu ersetzen. Nach dem Entwurf des preußischen Bauinspektors Hermann Eggert entstand zwischen 1880 und 1888 ein gründerzeitlich-repräsentativer Bahnhofsbau, der bis 1915 der größte in Europa blieb (vgl. Rödel 1983: 232ff.). Das Gebiet zwischen Stadt und Bahnhof entwickelte sich in den neunziger Jahren zum wilhelminischen Entrée in die Stadt. Damit erhielt Frankfurt, wenn auch mit einiger Verspätung, vom Bahnhof über Kaiserstraße, Roßmarkt und Zeil eine lange Flaniermeile mit Boulevardcharakter, die es mit entsprechenden Repräsentationsstücken europäischer Metropolen aufnehmen konnte.

In Frankfurt waren konsequente Modernisierungsprozesse, die mit alten Traditionen brachen, mit dem Verlust des autonomen Status der Stadt verbunden. Wie in Amsterdam passte „Grandeur“ wenig zur Bürgerlichkeit der alten Handelsstadt. So blieben Frankfurts Ambitionen, seinen Bedeutungsüberschuss als zentraler Ort auch nach außen sichtbar werden zu lassen, auf den Bau von vier monumentalen gründerzeitlichen Kultur- und Geschäftsbauten – Oper, Städel, Börse und Hauptbahnhof – beschränkt. Die Rolle der stiftenden Privatpersonen wurde in zunehmendem Maße von städtischen Behörden übernommen.

Prag

Die städtebauliche Entwicklung Prags im 19. Jahrhundert basierte auf zwei Ausgangspunkten: Zum einen hatte Karl IV. Prag im Spätmittelalter mit der Gründung der Neustadt³² zur Kaiserresidenz ausbauen lassen. Hiermit erhielt die Stadt einen Umfang, der mehr oder weniger bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts bestehen bleiben sollte.³³ In der Neustadt war eine großzügige Raumaufteilung geschaffen worden, an die im 19. Jahrhundert angeknüpft werden konnte. So war mit dem Roßmarkt (heute Wenzelsplatz), der damaligen Hauptachse der Stadt, ein Platz geschaffen worden, der den Ausmaßen nach ideale Voraussetzungen zum Boulevard-Ausbau bot.

Zum anderen war für Prags Entwicklung bezeichnend, dass die Stadt zwischen dem frühen 17. Jahrhundert und dem Ende des I. Weltkriegs nicht Hauptstadt eines unabhängigen Staates war, sondern sich als Lan-

32 Die Neustadt wurde durch die in einem Bogen von nahezu 3,5 km Länge vom Vyšehrad zum heutigen Těšnov geführte Stadtmauer begrenzt und umfasste die dreifache Fläche der damaligen Altstadt.

33 Das Prager Stadtgebiet bestand bis zur Eingemeindung der Judenstadt 1850 aus Altstadt, Neustadt, Kleinseite und Hradschin. 1884 kamen der Burgkomplex von Vyšehrad und das neue Viertel Holešovice hinzu.

desmetropole des Kronlands Böhmen unter der k. u. k.-Monarchie der Habsburger gegenüber der Reichsmetropole Wien zu behaupten hatte.³⁴ Wien konnte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach London und Paris zur drittgrößten Stadt Europas entwickeln, derweil Prag nur langsam wuchs.³⁵ Seine periphere Situation drückte sich unter anderem durch den späten Anschluss an das europäische Eisenbahnnetz aus (vgl. Lichtenberger 1993: 18). Anders als in Amsterdam, wo mit dem Grachtengürtel eine „bürgerliche“ Architektur das Zentrum der Stadt im 19. Jahrhundert dominierte, waren für Prag, neben der Burg, die Kirchen, Klöster und Adelspaläste sowie deren repräsentative Gartenanlagen dominant.³⁶

Während die Industrialisierung und die damit verbundene Expansion in die Vorstädte in Prag bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts einsetzte³⁷, ließen moderne Stadtumbauten, die den Kernbereich der alten Stadt umfassten, anders als in Wien bzw. Paris, bis zum Ende des 19. Jahrhunderts auf sich warten. Der durch die Industrialisierung bedingte Reichtum des Prager Bürgertums zeigte sich seit der Mitte des 19.

34 Unter dem Habsburger Rudolf II. (1583-1611) hatte Prag zum letzten Mal die Konkurrenz mit Wien um die Funktion als kaiserliche Residenz gewinnen können (vgl. Lichtenberger 1993: 16).

35 Zwischen 1800 und 1850 stieg die Einwohnerzahl in Wien von 247.000 auf 444.000; in Prag von 75.000 auf 118.000. Bis 1900 hatte Wien sich zur Millionenstadt entwickelt, derweil die Einwohnerzahl in Prag lediglich auf 202.000 anstieg (Angaben ohne Umland vgl. Lichtenberger 1993: 18).

36 Seit dem 17. Jahrhundert hatten sich Adelspaläste längs der Achse von der Karlsbrücke in die Altstadt und über den Altstädter Ring bis in die Neustadt geschoben und alte gotische Bürgerhäuser verdrängt. Dieser Prozess wird auch als „Urbanisierung des Adels“ bezeichnet (Lichtenberger 1993: 41).

37 Bereits 1817 erhielt Prag östlich der Altstadt seine erste Vorstadt *Karlín*, die sich schnell zum Gewerbe- und Industriegebiet entwickelte. Wenngleich mit dem Schleifen der Wälle bis 1874 gewartet wurde, entwickelten sich mehrere Vorstädte, die durch schlichten Wohnkomfort und Industrieansiedlungen geprägt wurden: Westlich der Neustadt entstand Smíchov am Moldauufer. Während sowohl für Karlín als auch für Smíchov zunächst die Textilindustrie prägend war, entwickelte sich Smíchov mit Metallverarbeitung und Maschinenfabriken zum böhmischen Zentrum der Schwerindustrie. Zudem entstand bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts die Agrar- und chemische Industrie (vgl. Lichtenberger 1993: 59ff.). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten sich mit Libeň, Žižkov, Nusle und Holešovice-Bubny weitere Vorstädte. Zudem entstand auf dem Areal der „königlichen Weinberge“ entlang einer rasterförmigen Neuaufschließung Vinohrady, eine gründerzeitliche Vorstadt mit Mittelstandsmietshäusern, die sich deutlich von den neuen Vororten mit ihrem hohen Anteil an Einzimmerwohnungen absetzte.

Jahrhunderts zunächst weit außerhalb des Zentrums im Errichten repräsentativer Sommervillen inmitten gepflegter Ziergärten, die häufig ein Turmmotiv als aufstrebendes Element aufwiesen (vgl. Staňková et al. 1992: 245). Auch bei der Anlage neuer großer öffentlicher Parkanlagen überschneidet sich zunächst noch aristokratisches und bürgerliches Engagement.³⁸

Dafür begann das aufstrebende Bürgertum im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, der feudalen Dominanz monumentale Kulturbauten³⁹ entgegenzusetzen, wofür sich mit dem Schleifen der Wälle (1874) und der Befestigung eines Abschnitts des Moldauufers (1875) auch räumlich neue Perspektiven ergaben. Für Prag kann gar nicht stark genug betont werden, dass Projekte wie der Bau des Nationaltheaters und des Nationalmuseums, aber auch andere Kulturbauten wie das Künstlerhaus Rudolphinum und das Kunstgewerbemuseum immer vor dem politischen Hintergrund einer ethnisch-kulturellen Konkurrenz zwischen Deutschen und Tschechen gesehen werden müssen, beziehungsweise wie der tschechische Ethnologe Ladislav Holy erst kürzlich wieder im Rahmen einer Studie über kulturelle Bedeutungen und Vorstellungen von tschechischer Identität hervorgehoben hat: „During their nineteenth-century ‚national revival‘, Czechs constructed their identity in conscious opposition to the Germans with whom they shared geographical, political and economic space within the Austro-Hungarian Empire“ (Holy 1996: 5).⁴⁰

Die treibende Kraft innerhalb des tschechischen politischen und kulturellen Lebens zur Mitte des 19. Jahrhunderts war der Historiker Fran-

38 Hier sollen nur einige besonders große und repräsentative Gartenprojekte angesprochen werden: Das ehemalige königliche Gehege wurde 1804 als Baumgarten „Stromovka“ der Öffentlichkeit übergeben. Initiiert vom damaligen Burggrafen Karel Chotek wurden ab 1837 die Hänge des Petřín begrünt und mit einem Netz von Parkwegen durchzogen. Zwischen 1850 und 1860 wurde der Hang, der vom Letnáplateau zur Moldau abfällt, und der anschließende Teil des Plateaus als Grünanlage (Letnápark) gestaltet. Schließlich wurde zwischen 1843-1863 die brach liegende Fläche des Karlsplatzes zu einer Grünanlage umgestaltet. Diese Projekte hatten den Typ des englischen Landschaftsgartens als Vorbild (siehe Staňková et al. 1992: 229).

39 Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dominierte die italienisch inspirierte Neorenaissance die bürgerlichen Repräsentationsbauten. Architektonische Erläuterungen zu den im folgenden angesprochenen Bauwerken finden sich in Staňková et al. 1992. Zur Entwicklungsgeschichte der Museen bzw. Theater und Konzerthallen siehe auch Pupal 1970 bzw. Storch/Šofr 2000.

40 Zur nationalen Identitätenbildung vgl. Kořalka 1991; Holy 1996 und Sayer 1998: 82-153.

tišek Palacký (1798-1876)⁴¹, der unter anderem den Bau des tschechischen Nationaltheaters, das die tschechische Sprache lebendig halten sollte, seit 1845 forciert hatte. So entstand auf der Ecke der heutigen *Narodní* zum Moldauufer zwischen 1868 und 1891/93 nach dem Entwurf des Architekten Josef Zítka ein mächtiger Bau im Stil der norditalienischen Spätrenaissance. Gemäß dem damaligen nationalen Sendungsbewusstsein fiel die Ausgestaltung des Nationaltheaters durch Prager Künstler und Bildhauer besonders reich aus, weshalb der Bau auch als „Kathedrale der tschechischen Kunst“ bezeichnet wurde. Ladislav Holy wertete die gängige Geschichte der Erbauung des Nationaltheaters, der zufolge dieses ausschließlich von den privaten Spendengeldern einer Sammlung in Böhmen und Mähren entstehen konnte, zu der angeblich Arme und Reiche ihren Teil beigetragen hätten, als „eine der wichtigsten nationalen Mythen“ und das Theater selbst als eines der „wichtigsten Symbole der Tschechischen Nation“ (Holy 1996: 145; vgl. auch Sayer 1998: 102). Diese tschechische „Provokation“ blieb nicht ohne Reaktion von deutscher Seite. 1888 wurde nahe dem Wenzelsplatz ein neues Deutsches Theater⁴² eröffnet, derweil bislang das Ständetheater als solches fungiert hatte.

Weiter nördlich an der Moldau entstand ein ganzes Ensemble neuer repräsentativer Kulturbauten. Die Leitung der deutsch-böhmischen Sparkasse stiftete zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens ein Haus für Konzertmusik und bildende Kunst: das Rudolfinum (1884), das nicht ganz so grandios wie das Nationaltheater ausfiel. Von deutschen Kreisen der Handelskammer gestützt, wurde östlich davon das Kunstgewerbemuseum (1891)⁴³ und gegenüber eine Kunstgewerbeschule (1884) fertiggestellt. Als monumentalster der neuen Kulturbauten entstand das Nationalmuseum (1885-90), welches das obere Ende des Wenzelsplatzes abschloss. Das Zentrum dieses imposanten Neo-Renaissancegebäudes bildet ein überkuppeltes Pantheon. Außerdem entstand an nicht ganz so zentraler Stelle 1898 das Prager Stadtmuseum.

41 1831 wurde Palacký zum offiziellen Landeshistoriker ernannt. Er gründete 1827 die Zeitschrift des Nationalmuseums, und 1860 war er an der Gründung der tschechischen Zeitschriften „*Národní Listy*“, „*Národ*“ und „*Pokrok*“ maßgeblich beteiligt (vgl. Sayer 1998: 127).

42 Das Deutsche Theater wurde später in Smetana Theater umgetauft und firmiert heute unter dem Namen „*Státní Opera*“ (Staatsoper).

43 Das Museum entstand als Reaktion auf das 1862 gegründete Tschechische Industriemuseum („*Náprstek Museum*“), dessen dominante ethnologische Sammlungen schließlich zu einer Umwidmung des Museums führten.

Anhand dieser sieben Bauprojekte lässt sich in Prag ein Hang zur monumentalen, national aufgeladenen bürgerlichen Repräsentation ablesen, der in einem eigenartigen Spannungsverhältnis zum Konservieren des mittelalterlichen Erscheinungsbilds der Stadt stand. Mit Ausnahme des jüdischen Viertels (Josefstadt) und vereinzelter Baumaßnahmen, die sich auf die Neustadt konzentrierten, ging der gründerzeitliche und zwischenkriegszeitliche Umbau – im Vergleich mit anderen europäischen Hauptstädten – an Prag weitgehend vorbei.

Ein modernes städtisches Boulevardleben entwickelte sich im sonst kleinteilig verwinkelten Prag spätestens seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts einzig im Umfeld des Wenzelsplatzes und – wie die Universität und das gesamte Kulturleben – in segmentierter Form: Auf der *Národní* (Ferdinandstraße) flanierten die Tschechen und Am Graben (*Na Příkopě*) die Deutschen.

Das umfassende städtebauliche Projekt, das Prag im Haussmannschen Sinn zu mehr großstädtischem Flair verhelfen sollte, konnte von der städtischen Administration erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, auf Anregung des böhmischen Architekten- und Ingenieurvereins, in Angriff genommen werden. Es betraf das damals dichtbewohnteste, ärmste Viertel mit der höchsten Sterblichkeitsrate: die Josefstadt und Teile der Altstadt. Ab 1895 wichen nach einem Plan von Alfred Hurtig 600 Häuser einer großzügigen Raumaufteilung mit der *Pařížská* als Hauptachse, verbreiterten Straßen und platzartigen Erweiterungen. Entlang der begradigten Straßen entstanden ansehnliche Jugendstilmietshäuser für das Großbürgertum.⁴⁴ Wie alle umfassenden Stadtumbaumaßnahmen verlief auch diese nicht ohne Proteste: Mit der Gründung des „The Club of Old Prague“ begann 1900 Prags lange denkmalpflegerische Tradition.

So blieben in Prag einerseits alte, übereinanderliegende, absterbende Schichten präsent – andererseits lässt sich für das Prag des 19. Jahrhunderts ein Hang zum Monumentalen feststellen, der aus Prags spezifischer politischer Situation resultierte und sich in einer Kultur des „Sich-Übertrumpfen“ von feudalen und bürgerlichen Palästen, von tschechischen und deutschen Kulturbauten äußerte und bis heute zur kulturellen Potenz der Stadt beiträgt.

44 Die Begründungen für die Sanierung gerade dieses Viertels waren seinerzeit dessen hohe Bebauungsdichte, Überbevölkerung sowie gesundheitliche Unzulänglichkeiten (vgl. Staňková et al. 1992: 269; Wurzer 1995).

Stadtplanung und Stadtimage in Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag: Jahrhundertwende bis 1945

Während die Bürger und Bürgermeister von Amsterdam, Frankfurt und Prag im 19. Jahrhundert mit Boulevards, Parks und Kulturbauten am Image ihrer Städte als lebendiger, kultivierter, „schöner“ Bürgerstädte gearbeitet hatten, wuchs sich die Situation in den industrialisierten Vorstädten durch stetigen Bevölkerungszuwachs zu slumartigen Zuständen aus. Die europäische Stadt hatte sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts den Hauptproblemen von unreguliertem Wachstum, industrieller Verschmutzung und Wohnungsnot zu stellen.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde in England vom Parlamentsstenographen Ebenezer Howard das vielbeachtete städtebauliche Konzept der Neugründung von Land- bzw. Gartenstädten entwickelt, mittels derer unreguliertes Wachstum eingedämmt und die Lebensqualität in den Städten verbessert werden sollte: „In seinem Buch ‚Garden Cities of Tomorrow‘ führte Howard wieder die Vorstellung der alten Griechen, dass dem Wachstum jedes Organismus und jeder Organisation natürliche Grenzen gezogen seien, in die Stadtplanung ein“ (Mumford 1980: 601). Howards auf die Kernstadt bezogene Trabanten waren bezüglich Bevölkerungszahl (32.000 Einwohner) und Wohndichte begrenzt und hinsichtlich ihrer Versorgung weitestgehend autark gestellt. Entsprechend sollten sie „alle wesentlichen Funktionen einer Stadtgemeinde – Geschäftsleben, Industrie, Verwaltung und Bildungswesen – ausüben“ können (Mumford 1980: 602). Howard setzte auf die Wiedervermählung von Stadt und Natur: Öffentliche Anlagen und Privatgärten sollten zur Gesundheit des Stadtorganismus beitragen, und er umgab seine neue Stadt mit einem landwirtschaftlichen Grüngürtel, der das Verwachsen der städtischen Siedlungen verhindern sollte.

Rezeption in Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag

Die Idee, neue Satelliten- oder Trabantenstädte zu schaffen, fand in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts in Europa schnell Anklang. Dezentralisierung wurde zum Leitbild der Stadtplanung. Die Empfehlung Howards, dass das Wachstum der Stadt in die Hände einer Behörde gelegt werden müsse, wurde insofern aufgegriffen, als dass nach umfas-

senden Eingemeindungsprogrammen von den entsprechenden städtischen Dezernaten Gesamtentwicklungspläne⁴⁵ erstellt wurden.

Vom neuen Fortschrittsglauben beseelt, hat sich Frankfurts Stadtplanung unter dem neuen Baustadtrat⁴⁶ Ernst May (1925-30) – wie aus dem Generalbebauungsplan von 1925 ersichtlich – besonders stark auf die Gartenstadtidee bezogen. Im Gegensatz zu dem Zufallsprodukt der in konzentrischen Ringen gewachsenen Stadt, legte May nun die künftigen Erweiterungen als selbständige Siedlungseinheiten in großen Abständen um das bestehende Stadtgebiet. Seine Begeisterung galt vor allem dem Erholungs- und Regenerationswert der Natur: Nicht nur, dass den Wohneinheiten Gärten und Dachterrassen zugeordnet wurden – May konzipierte große Grünflächen, die die einzelnen Wohnviertel von der noch zu arrondierenden Innenstadt und den Industrievierteln trennen sollten. Wie sich am Beispiel der „Römerstadt“ (1927-28) exemplarisch ablesen lässt, war die Intention des neuartigen Siedlungsbaus, Ein- oder Zweifamilienhäuser in freistehender Zeilenbauweise zu errichten. Dieses neue Bauprogramm war dem funktionalen Baustil der „Neuen Sachlichkeit“ mit ihrer Reduktion der Formen auf einfache geometrische Elemente verbunden. Flache Dächer und glatte Fassaden, die schon mal im Zickzack verlaufen konnten (Siedlungskomplex Bruchfeldstraße), bestimmten den Eindruck. Modern war auch die im großen Stil fabrizierte Fertigbauweise und die platzsparende Frankfurter Küche. Bis 1930 die Weltwirtschaftskrise das Bauprogramm zum Erliegen brachte, waren immerhin 10.000 Wohnungen als Antwort auf die Massengesellschaft des Industriezeitalters fertiggestellt worden. Im Zentrum entstand derweil mit dem IG-Farbenhaus eine neue Stadtkrone für die Frankfurter Wirtschaftselite.

In Amsterdam wurde in der Zwischenkriegszeit nur begrenzt mit Gartenstädten und neuen Werkstoffen experimentiert. Die Gartenstadt Watergraafsmeer (1926-28) ist insofern bemerkenswert, als hier erstmalig auf eine im Stil der „Neuen Sachlichkeit“ gehaltene Architektur gesetzt wurde, wobei sowohl verschiedenfarbiger Backstein als auch verschiedene Betonbaumethoden angewandt wurden. Charakteristisch für diese nach dem neuen Werkstoff benannte „Betonstadt“ waren zweigeschossige Reihenhäuser mit Flachdächern, die um große Innenhöfe gruppiert lagen und oftmals durch Tore Ein- und Durchblicke gewährten. Bis auf

45 Frankfurt 1925 (vgl. Rebentisch 1994: 450), Prag 1929/angenommen 1938 (vgl. Staňková 1997: 4) und Amsterdam 1935 (vgl. Roegholt 1993: 55ff.).

46 Um die Planung zu erleichtern, wurden Hochbauamt, Verkehrswesen und Grünplanung in einem Amt zusammengefasst.

wenige Ausnahmen⁴⁷ wurden die neuen Viertel weiterhin an die Kernstadt angegliedert, wobei die Idee, durch eine großzügigere Raumaufteilung mehr Licht und Luft in die Wohnungen zu bringen, aufgegriffen wurde. Das zeigte sich insbesondere an der größten Stadterweiterung dieser Jahre, dem 1917 angenommenen „Erweiterungsplan Süd“ von Berlage, der mit dem konzentrischen Muster der alten Stadt brach und statt der alten Parzellierungen breite Alleen, Plätze, Hauptstraßen und intime, manchmal Y-förmige Seitenstraßen sowie Grünflächen einpflanzte (vgl. Casciato 1991: 120f.). Das Gebiet wurde ab 1921 im für den damaligen Wohnungsbau charakteristischen Stil der „Amsterdamse School“ bebaut, deren Backsteinarchitektur mit plastischer Wirkung in die Architekturgeschichte eingegangen ist: Einstülpungen, Ausstülpungen, Erker, Türmchen, bizarre Verzierungen – alles wurde in Backstein gearbeitet, denn auch die Arbeiter sollten „in einer neuen Umgebung wohnen, die glücklich macht“ (Richter-Roegholt 1993: 24).⁴⁸ Bestimmend waren nicht mehr die einzelnen Giebel, sondern die lange Reihe der mehrstöckigen Häuser, die für die neue kollektive Architektur stand.⁴⁹ Im Zentrum entstanden repräsentative Bauten, wie das Hotel Amerika oder das große Kino Tuchinski.

In Prag herrschte in den zwanziger Jahren ein reger internationaler gedanklicher Austausch⁵⁰ über avantgardistische Architektur. Anders als in Amsterdam und Frankfurt, wo sich das Neue Bauen auf die sozialdemokratische Bewegung stützen konnte, war es in Prag eine tschechische weltoffene Mittelschicht, die jungen Architekten eine Chance gab, große öffentliche und private Bauten im Stil des Funktionalismus zu realisie-

47 In kurzer Abfolge entstanden im Abstand von 4 km zum Kernstadtgebiet neben Watergraafmeer die Gartenstädte Oostzaan (1922), Nieuwandam (1927), dessen Herz das erste überdachte Einkaufszentrum der Niederlande bildete, und Buiksloterham. Die öffentlichen Einrichtungen in diesen neuen Städten blieben auf je ein Gemeindezentrum und einen Lesesaal beschränkt (vgl. Heinemyer/Wagenaar et al. 1987).

48 Nach dieser Prämisse wurden z.B. 1918 die ersten Gemeindewohnungen in der Spaarnammerbuurt gebaut, deren Verzierungen besonders reich ausfielen (siehe Casciato 1991: 154ff.).

49 Zahlen belegen, wie umfassend der damalige Wohnungsbau angegangen wurde: Unter dem Direktor des Wohnungsamtes Ari Keppler wurden zwischen 1921 und 1935 82.000 Wohnungen gebaut (vgl. Heinemeier/Wagenaar et al. 1987).

50 Z.B. in der Vortragsreihe „Für eine neue Architektur“ (1924/25) in Prag und Brunn, an der sich die Architekten J.J. Pieter Oud, Walter Gropius, Le Corbusier, Adolf Loos und Amédée Ozenfant beteiligten und die zum endgültigen Durchbruch des Funktionalismus in der Tschechoslowakei beitrug.

ren. „Modern war in Prag was tschechisch war“, schreibt der Architekturhistoriker Stephan Templ (1998a: 98f.). Mit der Gründung der Tschechoslowakischen Republik 1918 wurde Prag erst spät Zentrum eines Nationalstaats, weshalb man von der Zwischenkriegszeit als verspäteter Gründerzeit sprechen kann. Aber selbst der im Vergleich mit anderen europäischen Hauptstädten verhaltene Bauboom mit Anschluss an die internationale Architektur im Funktionalismus sowie Ausprägung eines eigenen „Nationalstils“, dem Rondokubismus, vermochte die mittelalterliche Prägung der Altstadt nicht zu zerstören.⁵¹ Der herausragendste öffentliche Bau dieser Zeit war der Messepalast (1924-28), der zum Symbol des neuen Staates wurde und der Jahrzehnte später für die moderne Sammlung der Nationalgalerie wiederentdeckt werden sollte.

Die tschechische Mittelschicht forcierte auch, in Anlehnung an die Howardsche Gartenstadtidee, den Ausbau von Siedlungen mit zweigeschossigen Einfamilienhäusern, Doppelhäusern und villenartigen Bauten.⁵² Die bemerkenswerteste dieser Siedlungen liegt auf der Anhöhe über Dejvice. Dort errichtete der Tschechoslowakische Werkbund zwischen 1928 und 1933 die Musterkolonie „Baba“ mit 33 Villen für den gehobenen Mittelstand. Wenngleich in heutigen Fachkreisen weniger bekannt, kann diese Siedlung hinsichtlich Ausdruck und Individualität der einzelnen architektonischen Lösungen durchaus neben der Weissenhofsiedlung in Stuttgart bestehen.⁵³ Trotz solcher Vorzeigeobjekte wurde die ursprüngliche Absicht, mittels Gartenstadtkonzept und Reihenhäusern eine komfortable Unterbringung der wachsenden Unterschicht der Bevölkerung zu schaffen, in der national aufgeladenen Zwischenkriegszeit in Prag weitgehend beiseite geschoben. Stattdessen bediente man sich weiterhin der „schon in der Gründerzeit angewandten Pawlatschenhäuser mit Zimmer/Küche bzw. Einzimmer-Wohnungen“ (Lichtenberger 1993, 90).

51 Zur städtebaulichen und architektonischen Entwicklung Prags in der Zwischenkriegszeit siehe Templ 1998a; Staňková et al. 1993: 269-307; Lichtenberger 1993.

52 Zwischen 1918 und 1939 entstand, finanziert durch Banken außerhalb von Prag, eine Anzahl Gartensiedlungen. Die bekannteren sind Hanspaulka, Sřešovice, Břevnov, Zahradní město, Spořilov (vgl. Staňková et al. 1993: 6). Spořilov (1925-29) z.B. bestand aus insgesamt 1.000 zweigeschossigen Häusern sowie Doppelhäusern und größeren freistehenden Villen. Das Zentrum wurde mit Kirchen, Restaurants und Geschäften ausgestattet.

53 Für eine Übersicht der Baba-Villen und ihrer Architekten siehe Margolius 1996: 214ff. Zur Weissenhofsiedlung siehe Giedion 1978: 362ff.

Trotz Prags Sonderstellung als Hauptstadt der jungen Republik ließ sich in allen drei Städten – Prag, Frankfurt und Amsterdam – ein Trend weg vom schlecht belüfteten Mietshaus hin zum Ein- oder Zweifamilienhaus in grüner Umgebung ablesen. In zunehmendem Maße bestimmten Stadtplaner und Architekten gewissermaßen „im Auftrag der Öffentlichkeit“ das Bild der neuen Städte, wobei sich deutliche Unterschiede in der architektonischen Ausformung zeigten.

Die Wirtschaftskrise und der II. Weltkrieg bedeuteten für den Städtebau eine Zäsur. Hitlers Generalbauinspektor Albert Speer plante in Haussmannscher Manier die neuen Städte mit Aufmarschplätzen und großen Achsen anderswo: „Berlin sollte als Hauptstadt des Reiches künftig *Germania* heißen; München würde *Hauptstadt der Bewegung*, Nürnberg die *Stadt der Reichsparteitage*, Stuttgart die *Stadt der Auslandsdeutschen*“ (Durth 1992: 191). Für München wurde mit dem neuen Haus der Kunst – ein Museum zur Präsentation der „entarteten Kunst“ – ein weiterer Schwerpunkt gesetzt. In Frankfurt war es vergleichsweise ruhig um größere Bauprojekte geworden. Frankfurt bekam das Image „Stadt des deutschen Handwerks“ verschrieben. Und an der Stelle des Städel wurde eine neue große Handwerkskammer geplant. Das Städel sollte dann an die Bockenheimer Landstraße umziehen, wo man eine Museumsmeile entstehen lassen wollte. In Prag gab es auch keine neuen großen neuen Kulturbauten mehr. Während Speer sich über seine Berlinpläne enthusiastisch äußerte, soll er Prag in seiner Altehrwürdigkeit festgeschrieben haben, indem er sagte: „Und Prag bleibt ein Museum“ (Speer, zitiert nach Rupnow 2000: 81, Fn. 213).

Stadtentwicklung und Stadtimage nach 1945

„The central city is no longer a central business district based on maximum accessibility, but rather a center of display on maximum visibility [...] The inner city is no longer a place for teeming masses labouring in the workaday world, but rather a place for ‚dazzling urbanites‘ to promenade and seek a style of living“ (Ford 1991: 17).

Im Folgenden soll am Beispiel der drei Städte Amsterdam, Frankfurt und Prag untersucht werden, welche Rolle Kultur- und Museumsbauten innerhalb der europäischen Stadt- und Imageplanung nach 1945 spielten und an welchen Stadtentwicklungsmodellen und -konzepten sich die verantwortlichen Stadtplaner orientierten. Vor dem Hintergrund zeitspezifischer Strömungen und ortsspezifischer Besonderheiten innerhalb der

Stadtplanungspolitik sollen auch die maßgeblichen planenden Persönlichkeiten herausgestellt werden.

Der Fokus dieser Untersuchung liegt auf der europäischen Entwicklung. Die Vereinigten Staaten waren in vielerlei Hinsicht Vorreiter für städtebauliche Entwicklungen, die in Westeuropa aufgegriffen bzw. adaptiert wurden. Daher sollen die Planungsphasen der städtebaulichen Entwicklung in den USA zunächst kurz skizziert werden.

Amerikanische Vorbilder

Nach Fainstein/Fainstein (1994) können nach dem II. Weltkrieg innerhalb der städtebaulichen Entwicklung in den USA drei Planungsphasen unterschieden werden:

Kennzeichnend für die erste Periode (1945-65) war in den meisten amerikanischen Städten der Auf- und Ausbau des Stadtzentrums als „Central Business District“. Damit verbunden waren der Ausbau der Infrastruktur sowie Verkehrsdurchbrüche und großflächige Abrisse und Neubauten in diversen Stadtvierteln. In den sechziger Jahren waren die Stadtpolitiker der amerikanischen Großstädte mit Rassenunruhen, sozialen Bewegungen sowie Entleerung (Stadtflucht), Verfall und Verslumung der Innenstädte konfrontiert. Unter den protestierenden Bürgern befand sich Jane Jacobs, eine Bewohnerin des vom Abriss bedrohten New Yorker Stadtteils (West-)Greenwich Village. Sie gab in ihrem für zukünftige Planergenerationen einflussreichen Buch „Death and Life of Great American Cities“ (1961) ein Plädoyer auf den Erhalt der gewachsenen städtebaulichen Struktur ab und kritisierte die gängige Praxis der Flächensanierung aufs Schärfste. Auch aus den Reihen der Architekten wurde Kritik an der urbanistischen Konzeption der funktionalistischen „Modernen Bewegung“ geäußert. Insbesondere sind hier die Pläne und Schriften von Oswald Mathias Ungers, Herman Herzberger und Aldo Rossi zu nennen (vgl. Lampugnani 1986: 307ff.).

Signifikant für die folgende zweite Periode (1965-1974) der städtebaulichen Entwicklung in den USA war die sogenannte „Stadterneuerung“, wobei der Flächensanierung jetzt die kleinteiligere Erneuerung vorgezogen wurde. Sozialen Zielstellungen kam ein stärkerer Akzent innerhalb politischer und städtebaulicher Programme und Pläne zu: Beispielsweise wurden die niedrigeren Einkommensgruppen bei der Planung von Wohnraum stärker berücksichtigt, und in „Community-action programs“ wurde den Bewohnern mehr Raum für Partizipation und Kritik an den jeweiligen Stadtteilplänen eingeräumt.

Mit der internationalen Wirtschaftskrise von 1974 fand ein Umdenken und damit ein Übergang zu einer dritten Periode der Stadtplanung (1974-1983) statt. Die staatlichen Zuschüsse zu den Stadterneuerungsprogrammen wurden größtenteils gestrichen, und die Stadtpolitiker waren mit fortschreitender Suburbanisierung, hoher Arbeitslosigkeit und der Verarmung der innerstädtischen Wohnquartiere konfrontiert. Stadtplanung wurde nun verstärkt im Sinne einer Standortpolitik im internationalen Wettbewerb um die Ansiedlung von Unternehmen des tertiären Sektors eingesetzt: Die Stadt wurde dabei zunehmend als vermarktbare Unternehmen („entrepreneurial style“) gesehen. Der planerische Blick war wie in der Nachkriegszeit auf die Stadtzentren gerichtet, aber diesmal auf deren Gestaltung im Sinne imagebildender strategischer Projekte wie den Bau von luxuriösen Wohnungen, Unterhaltungs- und Konsumeinrichtungen. Dabei wurde im Rahmen einer internationalen Profilierung der Städte kulturellen Einrichtungen, insbesondere Museen, eine spezielle Rolle zugewiesen. Für den neuen Gestaltungswillen der Stadtplaner in den USA standen damals die in der Folge in vielen europäischen Städten adaptierten „waterfront regeneration projects“ mit starken kulturellen Komponenten wie Baltimores Inner Harbor, Bostons Quincy Market und New Yorks South Street Seaport (vgl. Bianchini 1993: 5).

Auch für die drei Städte Amsterdam, Frankfurt und Prag lassen sich verschiedene städtebauliche Entwicklungsphasen und Konzepte belegen. Dabei soll gezeigt werden, wie abhängig von der jeweiligen spezifischen Bausubstanz und vom ideologischen und gesellschaftspolitischen Rahmen unterschiedliche Images konstruiert wurden.

Amsterdam: Von der Handelsstadt zur „City of Inspiration“

Handelsstadt Amsterdam – Wiederaufbau und Expansion

Wie in anderen westeuropäischen Großstädten lag der Akzent der Stadtplanung im Amsterdam der Nachkriegszeit auf dem wirtschaftlichen Wiederaufbau und dem Wohnungsbau. Für den Wohnungsbau konnten die Amsterdamer Stadtplaner auf den ausgereiften Plan von Cornelis van Eesteren aus dem Jahr 1934 zurückgreifen. Dieser „Allgemeine (Stadt-)Erweiterungsplan“ (*Algemeen Uitbreidingsplan – AUP*) orientierte sich, mit Blick auf die CIAM-Diskussionen⁵⁴ um die „funktio-

54 Auf den „Congrès Internationaux d'Architecture Moderne“ (CIAM) trafen sich, angeregt von Le Corbusier, junge Architekten aus Belgien, Deutschland,

onelle Stadt“, an der in der „Charta von Athen“ entwickelten Trennung der städtischen Grundfunktionen Wohnen, Arbeiten, Erholung und Verkehr. Entsprechend sah van Eesterens Plan Büros und die wichtigsten Geschäfte in der Innenstadt vor, Wohnen vor allem in den neu zu bauenden Vierteln am Süd- und Westrand der bestehenden Stadt und Industrie auf speziell reservierten Terrains.⁵⁵ Die Stadterweiterung, die in den fünfziger Jahren nach diesem Plan entstand, basierte auf kostengünstiger Bauweise von standardisierten Reihenhausern im Stil der Neuen Sachlichkeit.

Parallel zum Wohnungsbau vollzog sich der wirtschaftliche Aufbau, der Amsterdams Position im Welthandelssystem sichern sollte. Hierfür knüpfte Amsterdam wieder an seine alte Tradition als (See-)Handelsstadt an: Die Kriegsschäden am Hafen wurden behoben und bis 1952 ein neuer „Amsterdam-Rijnkanal“ fertiggestellt. Als Reaktion auf Rotterdams Bauinitiative „Europoort“ (Europahafen) begann auch Amsterdam in den frühen sechziger Jahren, seinen Hafen sukzessive auszubauen. Obwohl die Niederlande als Folge der Papua-Neu-Guineafrage 1958 ihre guten Beziehungen zu Indonesien verloren – Bremen wurde das neue europäische Tabakzentrum – und die traditionelle Hafenindustrie vom Transit-Handel und Containerverkehr abgelöst wurde, konnte Amsterdam seine Position als fünftgrößter Hafen Europas halten (vgl. Roegholt 1993: 219ff.; Mak 1997: 305). 1961 wurde das neue Messe- und Kongresszentrum „R.A.I.“ (Rijwielen Auto Industrie) eröffnet. Zudem setzte die Stadt, in der die Niederländische Bank, die Wertpapierbörse und seit 1978 auch die Europäische Optionsbörse angesiedelt sind, den Ausbau zum Bankenzentrum gezielt fort.⁵⁶ Ein weiterer wichtiger ökonomischer Motor

Frankreich, den Niederlanden, Italien, Österreich, Spanien, der Schweiz, später auch aus der Tschechoslowakei und anderen Ländern, um gemeinsam architektonische und städtebauliche Probleme zu diskutieren: Von der „Wohnung für das Existenzminimum“ (1929) und den „Rationellen Bebauungsweisen“ (1930) zu einer ersten vergleichenden Untersuchung über den Zustand der Städte (1933 – „Die Charta von Athen“). Später wurden die ästhetische Frage (1949), das Herz der Stadt (1951) und das „menschliche Habitat“ (1953-56) untersucht (vgl. Giedion 1978: 420 ff.).

- 55 Van Eesteren übernahm die funktionelle Trennung nicht in allen Punkten: Eine Zentralisierung des Wohnens in Trabantenstädten und den damit verbundenen Pendelverkehr sah er in den kleinen Niederlanden als problematisch an (vgl. Roegholt 1993: 196).
- 56 Im Jahr 2000 gab es in Amsterdam 49 Banken, davon 27 ausländische (Bankenboekje 2000/2001). Rund um die Handelsaktivitäten hatten sich die Versicherungsgesellschaften, die Werbeagenturen, die Marktforschungsunternehmen so-

der Stadt war der Neubau des zerstörten Flughafens Schiphol 1955, der in den folgenden Jahrzehnten zum Knotenpunkt des internationalen Luftverkehrs ausgebaut wurde. Damit lag Amsterdam Ende der neunziger Jahre nach London, Frankfurt und Paris auf dem vierten Rang des Luftverkehrsaufkommens in Europa.⁵⁷

Das instrumentelle Denken und Handeln des sozialdemokratischen Bürgermeisters Gijs van Hall (1956-67) diente der ökonomischen Profilierung der Stadt. Unter seiner Ägide wurde in den sechziger Jahren der Bau mehrerer großer Gebäude in Angriff genommen. Dies stellte einen Maßstabssprung gegenüber der angestammten Kubatur der traditionellen Stadtgestalt dar und symbolisierte gleichzeitig den Wohlstand der Stadt: Die Niederländische Bank baute für ihre Zentrale auf dem *Frederiksplein* ein Hochhaus. 1964 wurde beschlossen, am Stadtrand ein alle Maßstäbe sprengendes Krankenhaus zu bauen (1981 eröffnet), und für einen Teil der Universitätsfakultäten wurde ein großflächiger Neubau auf dem „Roeterseiland“ erstellt, der, die bestehende Stadtstruktur ignorierend, quer über die *Nieuwe Achtergracht* gelegt wurde.

Der immer wieder verschobene Bau des Opernhauses⁵⁸ macht deutlich, dass der Ausbau der „kulturellen“ Infrastruktur der Stadt in Form von Neubauten (oder Umnutzungen bestehender Gebäude) vom Gemeinderat zunächst zugunsten anderer Großprojekte zurückgestellt wurde. In anderen europäischen Städten wurden damals, wie wir noch sehen werden, ähnliche Prioritäten gesetzt. Und in Amsterdam bekamen in den fünfziger Jahren lediglich kleinere Projekte im Museumsbereich eine Chance, wie der Bau eines neuen Flügels für das Stedelijk Museum (1954) und die Eröffnung des Anne-Frank-Hauses, eines Museums in zwei nebeneinanderliegenden Altbauten (1960). Ersteres ging maßgeblich auf das Engagement des damaligen Museumsdirektors Willem Sandberg (1945-62) zurück. Letzteres entstand durch die Initiative einer

wie Unternehmen des Bereichs der Informations- und Kommunikationstechnologie gruppiert. Im Jahr 2001 gab es in Amsterdam 49 Versicherungsgesellschaften, 107 Werbeagenturen sowie 906 Verlage und Druckereien (Amsterdam Trade Register Nov. 2001).

57 Um auch in Zukunft als einer der „Mainports“ des interkontinentalen und europäischen Luftverkehrs zu fungieren, wird bis zum Jahre 2003 eine fünfte Start- und Landebahn geplant (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 07.07. 1999).

58 Von der ersten Bestimmung eines Bauplatzes 1954 bis zur Realisierung als kombiniertem Gebäude aus Rathaus und Oper (Stadhuis + Opera = „Stopera“) an anderer Stelle sollten über dreißig Jahre vergehen. Zur Baugeschichte der „Stopera“ siehe Roegholt 1993: 267f. und 375f.

gleichnamigen Stiftung, die den Ort so vor dem Vergessen durch den geplanten Neubau eines Geschäftshauses bewahren wollte.⁵⁹

Der Mainstream in der Stadtplanung folgte in den sechziger Jahren, verkörpert durch die Mitarbeiter des „Dienst Publieke Werken“⁶⁰, einem funktionalistisch geprägten Kurs des Fortschritts, der auf Neubau und nicht auf Wiederherstellung setzte. Mit Blick auf den maroden Zustand der Viertel aus dem 19. Jahrhundert formulierten die Stadtplaner ihr vom Fortschrittsglauben getragenes Ideal: keine minderwertige Bausubstanz mehr zu bauen, sondern „Wohnungen mit Zukunftswert“ (zit. nach Roegholt 1993: 270). Nach diesem Ideal wurde *de Bijlmermeer* – ein neuer Stadtteil für 100.000 Einwohner – vorbereitet. Der Umfang erklärt sich aus den in der „Tweede Nota“ von 1966 formulierten landesweiten Zielvorgaben des Städtebaus, wonach sogenannte „kompakte Kerne“ (Satelliten) den „Überlauf“ aus den Städten auffangen sollten (MVRO 1966: 79ff.). Auffallende Kennzeichen des Trabanten mit vermeintlichem „Zukunftswert“ waren dann auch die starke Ausrichtung auf den Autogebrauch und der Hochhausbau. Ursprünglich waren die ab 1970 erbauten Wohnungen für Bewohner aus Sanierungsgebieten und niederländische Kleinfamilien bestimmt, aber in der Praxis zogen vor allem Ausländer und Immigranten aus der gerade unabhängig gewordenen Kolonie Surinam dorthin. Das Ideal der Planer wurde schließlich durch die hohe Arbeitslosigkeits- und Kriminalitätsrate in dem Viertel konterkariert, in welchem einzelne Bereiche als „Brutstätte der Kriminalität“ galten und für ein negatives Image des neuen Stadtteils sorgten (vgl. Mak 1997: 307). Die Gruppe der Migranten, die vor allem aus Surinam, Marokko und der Türkei stammten, wuchs bis in das letzte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zu einem Drittel der gesamten Stadtbevölkerung an.⁶¹

In der Innenstadt kollidierte die bestehende Bebauung in zunehmendem Maße mit dem wachsenden Raumbedarf von Büros und Verkehrseinrichtungen. Eine erste, auf Verkehrsneuordnung beruhende Flächen-sanierung betraf die schmale *Weesperstraat*, in deren Umfeld 1960 zügig abgerissen und im Großformat neu gebaut wurde. Auch der ganze

59 Zur Geschichte des Anne-Frank-Hauses siehe Roegholt 1993: 262.

60 Diese städtische Behörde war in den sechziger Jahren soweit zentralisiert, dass sie unter einer Leitung die Abteilungen Stadtentwicklung, Grundbesitz und Stadtwerke umfasste.

61 Im Jahr 2000 hatte die Stadt insgesamt 731.289 Einwohner, davon besaßen 36 % keinen niederländischen Pass, davon kamen wiederum 71.760 aus Surinam, 55.043 aus Marokko und 33.931 aus der Türkei (Het Amsterdamse Bureau voor Onderzoek en Statistiek 2001: 10).

Grachtengürtel aus dem 19. Jahrhundert sollte neu eingerichtet werden. Kahlschlag, Neubau und Ausdünnung hieß das Konzept, das darauf angewendet werden sollte. 1970 wurde durch den Gemeinderat bekannt gegeben, dass immerhin 100.000 Wohnungen vom geplanten Abriss betroffen waren (vgl. Roegholt 1993: 351). Darunter auch das Nieuwmarktviertel, für das ein Plan mit Hotels, Büros und großem Parkhaus zur Umsetzung nach Abschluss der unterirdischen Bauarbeiten für die umstrittene U-Bahn bereit lag, und der Jordaan, ein traditionelles Hafentarbeiter- und Handwerksviertel, das durch eine Art moderne Gartenstadt mit U-Bahnanschluss und Bürohäusern ersetzt werden sollte. Bei dieser aus dem Zwang zur Erweiterung des sogenannten Central Business Districts (CBD) abgeleiteten Sanierungsmentalität der sechziger und frühen siebziger Jahre, die mit der Vertreibung der Bewohner city-naher Wohngebiete, sowie dem Bau von U-Bahnen oder Stadtautobahnen einherging, handelte es sich um ein amerikanisches und westeuropäisches Phänomen, dem wir, wie noch zu zeigen sein wird, ebenso in Frankfurt begegnen. In den osteuropäischen Städten orientierten sich die Planer am westlichen Vorbild des Funktionalismus, nur dass dort der Verlust von Wohnraum im Zentrum und zentrumsnahen Gebieten erst nach der „samtenen Revolution“, also rund zwanzig Jahre später einsetzte, da sich die Planer im Wesentlichen auf den Siedlungsbau in der „Äußeren Stadt“ beschränkten.

Von den Bewohnern Amsterdams wurde der Verlust von Wohnraum im Stadtzentrum zugunsten von Geschäfts- und Büroraum, ebenso wie der Wandel von Plätzen und Straßen vom Begegnungs- zum Verkehrsraum als Bedrohung der Lebensqualität in der Stadt empfunden. Gegen diese fortschreitende Flächensanierung und das Bild des allmächtigen Stadtentwicklers formierte sich dann in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre Widerstand aus den Reihen der Bevölkerung. Gegenüber den heftig verteidigten Wertemustern der traditionellen politischen (Parteien-) Öffentlichkeit traten die unkonventionellen Methoden eines historisch neuen Phänomens von „Gegen-Öffentlichkeit“. Die Träger der Amsterdamer Gegen-Öffentlichkeit stammten aus dem akademischen Mittelstand und (sozial engagierten) Dienstleistungsberufen, sie waren Architekten- und Planerdissidenten aus der Stadtverwaltung oder freien Büros und alteingesessene Bewohner der jeweiligen Viertel, die sich in diversen Bürgerinitiativen organisierten. Zudem wurde sie aus den Reihen der Studenten und Schüler gespeist. Gerade die jüngere Generation, die in den fünfziger und sechziger Jahren unter dem Vorzeichen von Wohlstand und Wirtschaftswachstum herangewachsen war, wollte den Fort-

schrift nicht um jeden Preis. Entsprechend entwickelte sich ein politisches Bewusstsein und daraus erwachsender Aktivismus, der auf verschiedenen sozialen Bewegungen basierte, den „Provos“, den „Zwergen“, den „Nieuwmarkt-Leuten“ und den „Krakern“ (Hausbesetzern)⁶², bei denen sich, wie Mak ausführte, trotz aller Unterschiede eine Menge ähnlicher Auffassungen fanden: „Der Bürokratie stellten sie die Selbstverwaltung gegenüber, dem Wirtschaftswachstum die Lebensqualität, dem großangelegtem Abriss und Neubau die Wertschätzung und den Erhalt des Bestehenden, dem Massenkonsum die Rückkehr zur Wohnviertelkultur, der Förderung des motorisierten Verkehrs die Fußläufigkeit“ (Mak 1997: 315). Mit den Aktivitäten dieser sozialen Gruppen und deren Sympathisanten, den Aktionen, Hausbesetzungen und Demonstrationen wuchs sich Amsterdam in den sechziger Jahren zur betont jugendlichen Stadt aus, und Anfang der siebziger Jahre galt der Vondelpark als einer der beliebtesten Hippie-Treffpunkte der Welt. Da das neue jugendliche Image der Stadt von allgemeinem kreativen Chaos und einer Unmenge von „Coffeeshops“ begleitet war, entsprach es nicht unbedingt den Vorstellungen der Stadtväter. Hinzu kamen die wiederholten Gefechte, die sich Hausbesetzer und räumungsbefugte Polizei lieferten. Der Rückgang der Einwohnerzahlen in diesen Jahren kann durchaus auch als Reaktion auf die Unsicherheit im Zusammenhang mit Abrissen und der anstehenden Stadterneuerung gesehen werden: In Amsterdam fielen sie von 860.000 im Jahr 1967 auf einen Tiefpunkt von 670.000 im Jahr 1984. Unter denen, die aus der Stadt fortzogen, befanden sich viele ältere Amsterdamer, aber auch junge Familien mit Kindern, die das beschaulichere Leben in den umliegenden Kleinstädten und Dörfern vorzogen. Gleichzeitig verjüngte sich die Innenstadt: Zwischen 1964 und 1980 stieg der Anteil der 20-39jährigen von einem Drittel auf mehr als die Hälfte (vgl. Roegholt 1993: 350).

Vor diesem Hintergrund waren die sanierungsbeflissenen Stadtplaner zu einem Umdenken gezwungen, welches durch das europäische Denkmalschutzjahr 1975 und die damit verbundenen Grundsatzdiskussionen und Modell-Projekte noch verstärkt wurde. Als typisch für die Veränderung der westeuropäischen Innenstädte kann das Amsterdamer Jordaanviertel gelten, das Anfang der achtziger Jahre gründlich restauriert bzw.

62 Die französische Sozialgeografin Virginie Mamadouh (1992) liefert eine sehr anschauliche und detaillierte Darstellung der zwanzigjährigen Auseinandersetzungen in der Stadt in ihrer in den Niederlanden veröffentlichten Studie: „De stad in eigen hand. Provo's, kabouters en krakers als stedelijke sociale beweging“.

behutsam erneuert worden war und dessen Bevölkerungsstruktur sich als Folge davon innerhalb weniger Jahre verändert hatte.⁶³ Statt der verdrängten Arbeiter und Handwerker lebten dort nun besserverdienende Lehrer, Journalisten, Ärzte und junge Bankangestellte. Mit den neuen Bewohnern und deren Freizeitverhalten hatte sich auch die Infrastruktur verändert: Die meisten Lebensmittel- und Gemüseläden waren in Cafés und Restaurants umgewandelt worden (vgl. Mak 1997: 317). Seit den siebziger Jahren zeichnete sich in Westeuropa die Aneignung der historischen Stadtviertel durch neue, wohlhabendere Schichten ab. Diese soziale Aufwertung des innerstädtischen Kerns wird von Soziologen als „Gentrification“ bezeichnet: „Gentrification ist der Prozeß, in dessen Verlauf zuvor verwahrloste und verfallene innerstädtische Arbeiterviertel für Wohn- und Freizeitnutzungen der Mittelklasse systematisch saniert und renoviert werden“, lautet die Definition des amerikanischen Stadtsoziologen Neil Smith (Smith 1993: 183; vgl. auch Zukin 1992: 229f.).⁶⁴ So veränderte sich mit der einsetzenden „Gentrification“ all-

- 63 Dass das Anliegen der Amsterdamer Sanierungsgegner, die heruntergekommenen Stadtteile wieder instand zu setzen, von der Stadtverwaltung hier ernst genommen wurde, erklärt sich zum Teil auch aus der Schlagkraft der Bürgervereinigungen, die auf eine lange Tradition zurückblicken konnten und die, wie Erika Haindl ausführte, „[e]ine der tragenden Säulen der niederländischen Denkmalpflege“ waren (Haindl 1976: 139). Eine der ältesten ist die in Amsterdam ansässige, aber überregional wirkende Vereinigung Hendrick de Keyser, die bereits 1918 gegründet wurde. Im Kampf um den Erhalt des Jordaanviertels kam der 1960 gegründeten Diogenes-Stiftung ein hoher Stellenwert zu. Deren Tochtergesellschaft, die Pinto-Stiftung, konzentrierte sich wiederum erfolgreich auf den Erhalt des „De Pinto Hauses“, das einem Verkehrsdurchbruch zum *Nieuwmarkt* weichen sollte (vgl. ebd.: 139ff.).
- 64 In der Stadt New York, die mit umfassendem Flächenrecycling als Erfindungs-ort der „Gentrification“ schlechthin gilt, wurden aufgrund des unvergleichlich schlechteren Zustands der aufzuwertenden Viertel durch vorangegangene Stadtzerstörungsprozesse diese erst von finanzkräftigen Nachrückern bezogen, nachdem mit hohem kulturellem Kapital ausgestattete Künstler und andere sogenannte „Stadt-Pioniere“ die Aufwertungs-Vorarbeit geleistet hatten. Demgegenüber kamen in Amsterdam und Frankfurt bereits in einer relativ frühen Phase der „Gentrification“ Gutverdienende ihrem Wunsch nach repräsentativen Umgebungen nach (vgl. Smith 1993: 183; Welz 1996: 315; zu Gründen für die Stadtzerstörungsprozesse in New York siehe auch Welz 1991: 237-261). Ganz anders lag die Situation dagegen in osteuropäischen Städten wie z.B. in Prag, wo sich „eine einkommensstarke Prager Bevölkerung, die einen autochthonen Gentrifizierungsprozeß tragen könnte, fehlt[e]“ bzw. sich erst nach 1989 entwickeln konnte, so dass die „Altstadterhaltung [zunächst noch] auf Finanzmittel von auswärts angewiesen“ war (Lichtenberger 1993: 144).

mählich auch die Amsterdamer Innenstadt vom gemischten Wohn-, Einkaufs-, Handwerks- und Dienstleistungszentrum in ein luxuriöses Wohngebiet mit Unterhaltungs- und Konsumeinrichtungen (vgl. Mak 1997: 317).

„Woonstad“ Amsterdam – Musealisierung und „compacte stad“

Anlässlich der 700-Jahr-Feier der Stadt 1975 spielte dann die durch den Grachtenring dominierte Altstadt inklusive der wenige Jahre zuvor noch zum Abriss freigegebenen, aber dann doch erhaltenen Kirchen und Stadtteile des 18. und 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle für das Image der Stadt. Nicht zufällig richtete gerade Amsterdam zum gleichfalls 1975 stattfindenden Europäischen Denkmalpflegejahr, an dem sich die Stadt mit einem Pilotprojekt⁶⁵ beteiligte, den großen internationalen Denkmalpflege-Kongress aus. Das anstehende Stadtjubiläum und der Kongress boten den willkommenen Anlass, dem negativen Image von Amsterdam als „Kraker- und Drogenstadt“ ein traditionsbezogenes „Kulturimage“ entgegenzusetzen. Zur Förderung dieses „Kulturimage“ wurden mit Blick auf die gewünschte kulturelle Zentrumsfunktion der Stadt nach und nach in einigen besonders aufwendig restaurierten Vorzeigeobjekten Museen eingerichtet:⁶⁶ Den Auftakt bildeten das Filmmuseum (1972/73) in einem Teepavillon aus dem 19. Jahrhundert und das Schifffahrtsmuseum (1973) im ehemaligen Arsenal der Amsterdamer Admiralität, dicht gefolgt vom Amsterdamer Historischen Museum, das pünktlich zum Stadtjubiläum im restaurierten alten Waisenhaus an der *Kalverstraat* eröffnet wurde. Bescheidener fiel das vorläufige Jüdisch-Historische Mu-

65 Insgesamt 17 der 22 am Denkmalpflegejahr teilnehmenden Nationen beteiligten sich mit 50 Pilotprojekten – zu den Pilotprojekten der Niederlande zählten neben Amsterdam die Städte Middelburg und Orvelte. In Amsterdam waren 6.743 Gebäude unter Denkmalpflege gestellt worden, das waren immerhin 17 % der damals denkmalgeschützten Gebäude des Landes (vgl. *Holland today* Okt./Nov. 1975).

66 Wie der Amsterdamer Stadthistoriker Richter Roegholt ausführte, war das keine alleinige Entscheidung des Amsterdamer Magistrats oder des Bürgermeisters I. Samkalden (1967-77, Pvd = in der dt. Übersetzung: Sozialdemokratische Arbeiterpartei), sondern hing mit dem Antritt des Kabinetts Den Uyl (1973-77, PvdA) im Mai 1973 zusammen, worin sich Staatssekretär Wim Polak (PvdA) maßgeblich für die Entwicklung Amsterdams einsetzte: Die Betonung der Zentrumsfunktion Amsterdams im Bereich Kultur, Bildung und Medizintechnologie sowie anstehende Maßnahmen im Bereich der historischen Innenstadt und der Stadterneuerung führten zu umfangreichen staatlichen Zuschüssen (vgl. Roegholt 1993: 313f.).

seum in einem Teil eines Synagogenkomplexes aus, das mit neuem Innenausbau erst 1987 endgültig fertiggestellt war. Auch Kirchen wurden für Ausstellungszwecke wiederentdeckt, wie die Runde „Lutheranische Kirche“, die zum Denkmaljahr für Konzerte und ethnologische Ausstellungen genutzt wurde. Nach Abschluss der Restaurierungsarbeiten diente einige Jahre darauf auch die Nieuwe Kerk am *Dam* und die alte Börse von H.P. Berlage zu Wechselausstellungen.

Das Jahr 1978 markierte dann einen Wechsel in der Amsterdamer Stadtentwicklung. Das neue sozialdemokratische Planungsprogramm der Gemeinde stand unter dem Vorzeichen der „stad-als-woonplaats“ (die Stadt als Wohnraum) und hatte zum Ziel, die Wohnfunktion der Innenstadt zu fördern.⁶⁷ Nicht Kahlschlag und Sanierung, sondern Stadtreparatur, Erhaltung und Wiederherstellung hießen die neuen Maximen dieser Politik. Der Schwerpunkt lag auf der Integration verschiedener Funktionen wie z.B. eine kleinmaßstäbliche Mischung von Wohnen und Arbeiten. Im integralen Strukturplan von 1982 wurde dieses auf Nachverdichtung setzende Programm unter dem Schlagwort „compacte stad“⁶⁸ gefasst. Lücken in der Randbebauung sollten behutsam gefüllt werden und verwahrloste Betriebsgelände Wohnraum liefern (Roegholt 1993: 366). Als Beigeordneter für Stadtentwicklung war Michael van den Vlis (PvdA) von 1978 bis 1990 für die Umsetzung dieses Verdichtungsprogramms zuständig.⁶⁹ Auch der Prozess der Beschlussfindung im Bereich Stadtplanung veränderte sich gegen Ende der siebziger Jahre. Der Slogan „Macht aan de wijken“ (Macht den Stadtteilen) umschrieb die nunmehr erwünschte Mitsprache und Partizipation der Bewohner auf Bezirksebene (ebd.: 365). Die „neue“ Stadterneuerung basierte auf einem langwierigen Aushandlungsprozess, dessen Praxis Roegholt als Wirkungsgefüge von „Bezirksgruppen, Aktionsgruppen, Kämpfen um einen extra

67 Vgl. A.G. II. Amsterdam 1978: 1793-1830.

68 In Amsterdam war der aus der Designersprache übernommene Begriff („kompakte Formgebung“) durch dessen Gebrauch im Kampf um den Erhalt der alten Viertel geprägt worden. Ursprünglich sollte dessen positiver Gefühlswert dazu dienen, den alten, dichtbewohnten Vierteln wie dem *Joordan* und der *Pijp* ein besseres Image zu geben (vgl. Roegholt 1993: 371).

69 Anders als in Frankfurt ließ sich für Amsterdam diese neue demokratisch orientierte städtische Politik nicht an einem Bürgermeister festmachen. Die 750-Jahrfeier der Stadt fiel noch unter die Amtszeit von Bürgermeister I. Samkalden (1967-77, PvdA). Seine Nachfolger, der ehemalige Staatssekretär Wim Polak (Bürgermeister: 1977-83, PvdA) und Ed van Tijn (1983-90, PvdA), standen für das Stadtverdichtungsprogramm, wobei sich letzterer für den Ausbau großer Büroflächen stark machte.

Kran, Mieterprotesten, Rauchbomben im Verhandlungssaal, Nachbarschaftsverhandlungen, Protokollen, Berichten, Anwesenheitslisten und einer Flut von Plastikbechern Kaffee“ beschrieb (ebd.: 368). Die von der Stadtverwaltung erwünschte Bürgerbeteiligung am Planungsprozess war mit dem Kalkül verbunden, Konflikte zu antizipieren und Engagement für die Stadt als Mittel gegen Stadtflucht einzusetzen.

„*City of Inspiration*“: *Stadterneuerung*

Vor dem Hintergrund zunehmender Städtekonkurrenz in Europa erwuchs das Problem, wie sich die Vision einer wirtschaftlich prosperierenden Metropole mit der Vision einer kompakten Stadt als Wohn- und Spielplatz vereinbaren ließ. Der 1983 gewählte Bürgermeister Ed van Thijn (1983-90, PvdA) stellte sich wie sein Nachfolger Schelto Patijn (1990-2001, PvdA) der Aufgabe, der Stadt auch wirtschaftlich eine Zukunftsvision zu geben. In den achtziger Jahren wurden auf lokaler wie auf nationaler Ebene Konzepte wie „toplocatie“ (Spitzenstandort) und „grootstedelijk vestigingsmilieu“ (großstädtisches Niederlassungsmilieu) in die Politik eingeführt. „Stedelijke vernieuwing“ (Stadterneuerung) wurde zum geflügelten Wort in der niederländischen Stadtplanung (van Aalst 1997: 143). Wie auch am Beispiel von Frankfurt noch gezeigt werden wird, wurde in den achtziger Jahren in westeuropäischen Städten in zunehmendem Maße nach der Erkenntnis geplant, dass die Anziehungskraft der Städte und ihr Freizeitwert zu einem entscheidenden Standortfaktor für jene Unternehmen des tertiären Sektors wurden, von denen in Stadt und Region auch künftig die stärksten Wachstumsimpulse erwartet wurden (vgl. Durth 1985: 292).⁷⁰ Dementsprechend gehörte zur Amsterdamer Stadterneuerung der achtziger und neunziger Jahre die Anlage von auf Wachstum ausgerichteten Bürogebieten ebenso wie der weitere Ausbau von kulturellen Einrichtungen, wobei der Akzent auf Projekten lag, mit denen die Stadt ihre Innovationsfreudigkeit unter Beweis stellen konnte.

70 Die vierte staatliche „Nota“ zum Städtebau von 1990 war auf ökonomisches Wachstum von elf größeren und kleineren städtischen „Knotenpunkten“ in der Randstadt gerichtet, darunter Amsterdam, Den Haag und Rotterdam. Kunst und Kultur wurden als Standortfaktor zum ersten Mal auf staatlicher Ebene ausführlicher behandelt, und der Staat stellte in Aussicht, sich ebenso an der „Entwicklung von Kultureinrichtungen“ finanziell zu beteiligen wie an der Entwicklung „hochwertiger Wohnumgebungen“ und „neuen Standorten für das Betriebsleben“ (MVROM 1990: 137).

Beispielsweise wurde in der Innenstadt unter Zeitdruck – es galt, der drohenden Abwanderung der Opernstiftung nach Den Haag zuvorzukommen – nach überarbeiteten Plänen aus den sechziger Jahren eine Kombination aus Rathaus und Oper, die „Stopera“, im Jahr 1988 fertiggestellt.⁷¹ Drei Jahre darauf machte das alte Gefängnis zwischen *Leidseplein* und Rijksmuseum einem Casino nebst kleiner Einkaufspassage Platz. Zu Beginn der neunziger Jahre wurde in der Stadt auch über die Neueinrichtung des *Museumsplein* nachgedacht. Für die Erweiterungen des Van Gogh und Stedelijk Museums holten die Museumsdirektoren in Absprache mit der Stadtverwaltung Entwürfe internationaler Stararchitekten ein. Gegenüber dem eher puristischen Opernbau und der beliebig wirkenden Spiegelglasarchitektur des Casinos bot sich hier der Stadt bzw. ihren Museumsdirektoren die Möglichkeit, sich international mittels architektonischer Meisterstücke zu profilieren.

Die städtischen Gelder schienen allerdings zunächst in andere, größer dimensionierte Stadterneuerungsprojekte zu fließen, die Amsterdams Position im Wettstreit um internationale Firmenansiedlungen stärken sollten: Erstens das Bürogebiet rund um das 1985 eröffnete „Wereldhandelscentrum“ an der *Strawinskylaan*, das sich konsequent in den Bürobogen (Zuid-Amsterveen-Schiphol) einreichte, der entlang des 1991 fertiggestellten Autobahnringes A10 verläuft. Zweitens ein „Hightech-Teleport“⁷², mit dessen Anlage 1986 nach dem Vorbild amerikanischer „Teleports“ im Gebiet des Westhafens begonnen wurde. Und drittens liefen seit 1987 die Planungen für das ambitionierte IJ-Uferprojekt: An Amsterdams offener Hafentfront sollte ein „Gegengewicht zur Anziehungskraft des südlichen Bürobogens“ entstehen (Roegholt 1993: 389).⁷³ Dabei standen den Planern „waterfront regeneration projects“ wie in Rotterdam, Bilbao und Marseille mit ihren auffälligen kulturellen Komponenten, die sich teilweise an amerikanischen Vorbildern zur Revitalisierung von Hafengebieten orientierten, vor Augen (Bianchini 1993: 2ff.). So beschworen auch die Amsterdamer Stadtplaner des „Dienst

71 Das Niederländische Architekturinstitut dagegen vermochte die Stadt nicht zu halten. Es wurde auf staatlichen Beschluss hin 1993 nach Rotterdam verlegt.

72 Für diesen „Teleport“ wurde ein Bereich der ehemaligen Hafenanlagen eigens für Betriebe aus den in Entwicklung begriffenen Bereichen Neue Medien und (Tele-)Kommunikation geschaffen. Das Terrain bot aber auch Platz für Bankgebäude.

73 Innovativ war auch der Wohnungsbau auf den Inseln Java, KNSM, Borneo und Sporenburg angelegt, deren Investoren sich in zunehmendem Maße an der „weißen zu Wohlstand gelangten Mittelschicht“ orientierte (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 02.05.2001).

Ruimtelijke Ordening“ (DRO) die „ausgezeichnete Öffentlichkeitsfunktion“, die neue Museen für die Unterstützung des IJ-Uferprojekts hätten (Plannen 1989, 10), und binnen weniger Jahre wurde das Wissenschaftsmuseum („newMetropolis“) nahe dem Hauptbahnhof realisiert. Darüber hinaus ist seit Mitte der neunziger Jahre ein Zentrum für moderne Musik am östlichen IJ-Ufer und seit dem Jahr 2000 ein am nördlichen IJ neu zu bauendes „Collectiecentrum“ im Gespräch (vgl. *NRC Handelsblad* 12.05.2001).

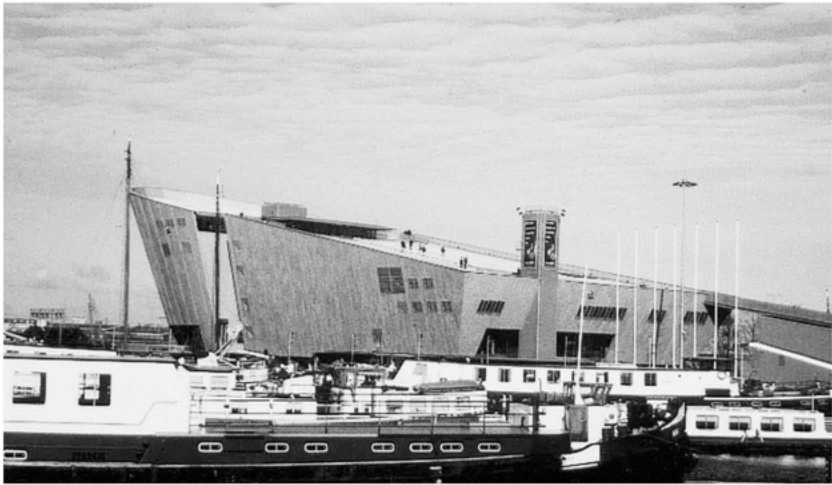


Abb. 1: newMetropolis

Alle diese geplanten und realisierten Projekte, innerhalb derer zeitgenössische Architektur und Kunst den zentralen Stellenwert besaß, bezeugen den Willen der Stadtväter, neben dem Image einer „musealisierten“ bürgerlichen Grachtenstadt (Venedig des Nordens!) das Image einer mannigfaltigen, erneuerungswilligen „Capital of Inspiration“ im öffentlichen Ansehen zu verankern.

Ausblick 2028 – „Hub“ Amsterdam

Nun stellt sich die Frage, ob in den Konzepten der Amsterdamer Politiker und Planer, die auf eine zukünftige städtische Entwicklung zielten, Kunstmuseen oder zeitgenössische Kunstprojekte ebenfalls eine Rolle spielen. Der Amsterdamer Planungshorizont erstreckt sich immerhin bis zum Jahr 2028, derweil die Planungen in Frankfurt und Prag, die wir noch kennen lernen werden, nur zehn Jahre in die Zukunft reichen.

In der von der Abteilung Stadtplanung der Gemeinde 1998 herausgegebenen Broschüre „Hub Amsterdam! Amsterdams aanzien in de komende 30 jaar“⁷⁴ wird die Stadt nun hinsichtlich ihrer möglichen Entwicklung unter einem neuen Blickwinkel betrachtet: Während auf den älteren Karten Amsterdams immer vom IJ aus auf das Zentrum geschaut wird, blicken wir jetzt von der Skyline der Flughafenstadt nach Norden auf die aus dieser Perspektive verschwindend klein wirkende Altstadt. Demnach wäre jetzt der „Hafen“ für Flugzeuge der wichtigere „Hafen“.

Um die spezifische Marktplatzfunktion Amsterdams zu charakterisieren, wird der eigentlich aus dem Flugverkehr stammende Begriff „hub“ aufgegriffen. Mit „hub“ bezeichnen Fluggesellschaften einen zentralen Flughafen, der als Schaltstelle zwischen dem interkontinentalen und kontinentalen bzw. regionalen Netz fungiert. Amsterdam, so wird argumentiert, erfülle eine ebensolche Schaltstellenfunktion auf einer Vielzahl von Gebieten: Es sei „Umschlagsplatz von Gütern und Diensten, aber auch von Wissen, Kunst und Ideen“. In drei Bereichen, die wirtschaftlich als „Trümpfe“ gewertet werden, wird nun Amsterdams „Hub“-Entwicklung als chancenreich angesehen: dem Distributionssektor mit Schiphol, dem Hafen und dem Auktionsmarkt von Aalsmeer⁷⁵, dem Finanz- und Dienstleistungssektor und dem kulturellen Sektor, inklusive Bildung und Medien (vgl. Hub Amsterdam! 1998: 7).

Auch für die Zukunft wird also die kulturelle Entwicklung in Verschränkung mit der wirtschaftlichen gesehen. Und obwohl die Erweiterung des Stedelijk Museums immer noch nur auf dem Papier besteht, wird schon vom nächsten Projekt geträumt: Auch das nördlichen IJ-Ufer soll mehr Gewicht innerhalb des städtischen Kontexts erhalten. Dort könne eine Art Amsterdamer „Parc de la Villette“ entstehen – hoffen die Planer (vgl. Hub Amsterdam! 1998: 23).

Frankfurt am Main auf dem Weg zur Finanz- und Kulturmetropole

Finanzmetropole Frankfurt – Wiederaufbau und Expansion

Anders als Amsterdam und Prag war Frankfurt von den Zerstörungen des Krieges sehr stark betroffen. Von 177.000 Wohnungen waren 80.000 zerstört und 50.000 beschädigt (vgl. Hansert 1992: 206; Schomann 1980: 50). Der Wiederaufbau der Stadt kam einer epochalen Herausforderung gleich, wobei die Förderung des Wohnungsbaus in Zusammenarbeit mit

74 Übersetzung: Hub Amsterdam! Amsterdams Ansehen in den kommenden 30 Jahren.

75 In Aalsmeer findet die größte Blumenversteigerung der Niederlande statt.

den gemeinnützigen Wohnungsbaugesellschaften das erste zukunftsweisende Programm der Frankfurter Stadtpolitik war. Charakteristisch für die zupackende, nach vorne gerichtete Mentalität des Wiederaufbaus ist das berühmt-berüchtigte Motto des Frankfurter Nachkriegsbürgermeisters Walter Kolb (1946-1956): „Ärmel aufkrempeln, anpacken“ (Kolb zit. nach Bartetzko 1992: 37).

Noch unter Kolb wurde an die Handelstradition der Stadt angeknüpft, und bereits 1948 standen zur Internationalen Frankfurter Herbstmesse fünf Hallen zur Verfügung, in denen im Herbst darauf auch die erste internationale Buchmesse nach dem Krieg veranstaltet wurde. In der fortan stetig expandierenden Messe finden heute jährlich insgesamt 49 Veranstaltungen statt, von denen 13 zu den weltweit größten zählen (vgl. Presse- und Informationsamt der Stadt Frankfurt a.M. 2002: 6). Zukunftsweisend für das ökonomische Wachstum der Stadt war auch der Frankfurter Flughafen, der im Dezember 1949 eine neue Startbahn erhielt und dann sukzessive bis in die neunziger Jahre zum größten Flughafen Kontinentaleuropas ausgebaut wurde. Die zentrale Lage innerhalb des Landes wurde noch durch den Ausbau Frankfurts zum Schnittpunkt deutscher Auto- und Eisenbahnen unterstrichen.

Im Zentrum der Aufmerksamkeit der Planer stand jedoch zunächst der zerstörte Kern der Altstadt, um dessen bauliche Gestalt wie in den anderen zerbombten Städten Deutschlands heftig gestritten wurde.⁷⁶ Die konträren Lager in diesem Streit wurden als „Traditionalisten“ und „Modernisten“ bezeichnet, deren Positionen der Soziologe Andreas Hansert wie folgt zusammenfasste: „Hier die einen, die sich am geschichtlich Gewordenen orientierten und das Zerstörte entweder [original-]getreu oder doch zumindest dem Geiste nach rekonstruieren wollten. Dort die anderen, die, zumeist in der Tradition von Bauhaus und Werkbund stehend sowie aus einer bestimmten gesinnungsethischen Haltung heraus, die radikale Zerstörung als Chance sahen, jetzt einmal unbelastet von der normalerweise relativ engen Begrenzung des historisch Vorgegebenen eine radikale Neugestaltung durchzuführen“ (Hansert 1992: 208). Für das symbolträchtige Goethehaus forderte Ernst Beuteler, der Direktor des Freien Deutschen Hochstifts, dem das Trümmergrundstück nach wie vor gehörte, die originalgetreue Rekonstruktion zum 200. Geburtstag des Dichters im Jahr 1949, um so „in einem einzigen Hause beispielhaft [zu] zeigen, wie die Stadt als Ganzes ausgesehen hat“ (Beuteler zit. nach

76 Hierzu grundsätzlich Höpfner/Kuhn 1988, Rabeler 1990 und Böhme 1999.

Höpfner/Kuhn 1988: 73).⁷⁷ Mit der Unterstützung von Architekten, Kunsthistorikern und Intellektuellen, die der Tradition klassischen bürgerlichen Bildungsdenkens verbunden waren, konnte sich Beuteler gegen die „Modernisten“ durchsetzen, und so steht das 1951 eröffnete Haus bis heute gewissermaßen für den „Mythos bürgerlicher und historisch unbelasteter Kontinuität“ (Höpfner/Kuhn 1988: 74). Gegen eine rein historistische Rekonstruktion der Paulskirche, die zum 100jährigen Jubiläum der Nationalversammlung 1948 wiederhergestellt sein sollte, stand, dass sie auch als Symbol des Versagens der Demokratie gelten konnte, und deswegen stimmten Magistrat und Stadtverordnetenversammlung in diesem Fall für einen versachlichten Wiederaufbau (vgl. Bartetzko 1992: 38).

Hinsichtlich der großflächig zerstörten Altstadt wurde ein moderner Wiederaufbau beschlossen und gemäß den Grundlinien des Funktionalismus auf monofunktionelle Segregierung gesetzt, wobei rings um Dom und Römer neben Verwaltungsbauten auch Zeilenbauten des sozialen Wohnungsbaus mit durchgrünten Hofanlagen entstanden. Generell wurde großzügiger parzelliert und aufgelockerter gebaut (vgl. Rabeler 1990: 179ff.).⁷⁸ Der Neubeginn war vor allem verkehrsgerecht: Der Kern der Innenstadt wurde gemäß dem Ideal der „autogerechten Stadt“⁷⁹ von einem gigantischen Achsenkreuz unterteilt, das mitten durch die alten Parzellen geschlagen wurde: die Berliner Straße als Ost-West-Achse und die Konrad-Adenauer-Straße und Kurt-Schumacher-Straße als Nord-Süd-Achse.⁸⁰

77 Für die einzelnen Akteure und deren Positionen in der deutschlandweit geführten Auseinandersetzung über die Rekonstruktion siehe Hansert 1992: 208-218. Augenfällig war, dass die Befürworter der Rekonstruktion, so sie nicht ohnehin Frankfurter waren, in einer sehr persönlichen Verbindung zu der Stadt standen und vielfach emotional gefärbter argumentierten als deren Gegner.

78 Das 1957 unter dem Titel „Die gegliederte und aufgelockerte Stadt“ erschienene Buch des Autorenteams Göderitz/Rainer/Hoffmann hat dem städtebaulichen Duktus der fünfziger Jahre mehr einen Namen gegeben, als dass es ihn initiiert hätte.

79 In dem unter dem Titel „Die ‚autogerechte‘ Stadt“ 1959 erschienenen Buch rollte Reichenow Strukturprobleme von den Bewegungsvorgängen des Kraftfahrzeugs her auf. Später wurde der einprägsame Titel zum negativ-kritischen Schlagwort.

80 Zudem wurde die Zeil auf 40 m Breite gebracht. 1956 wurde hinter der Katharinenkirche in Frankfurt Deutschlands erstes Parkhochhaus eröffnet (vgl. Bartetzko 1992: 37).

Frankfurt war im Gespräch, neue Hauptstadt der Bundesrepublik Deutschland zu werden und bereitete sich in frühem Stadium darauf vor, indem innerhalb kürzester Zeit 5.000 Wohnungen und 3.500 Büros hochgezogen wurden (vgl. Mönninger 1992: 14). Doch Bundeskanzler Adenauer forcierte Bonn als Sitz des Parlaments (vgl. Balsler 1994: 534). Quasi als Kompensation für den versagten Hauptstadtstatus avancierte die Stadt, in der zunächst die Bizonen-Wirtschaftsverwaltung mit der Bank Deutscher Länder ansässig war, seit 1957 mit der Bundesbank zur Finanzmetropole.⁸¹ 1998 erhielt darüber hinaus auch die Europäische Zentralbank ihren Sitz in dieser Stadt. Einen weiteren Wachstumsfaktor bildete der Bereich der Werbewirtschaft, Marktforschung, Versicherungen sowie Informations- und Kommunikationstechnologien.⁸²

Der Wandel von der Handels- zur Bankenstadt drückte sich schnell auch räumlich in der Innenstadt aus. Banken, Versicherungen und Konzerne planten und bauten ihre ersten Hochhäuser. Das Junior-Haus am Kaiserplatz kann als „Monument der Wende“ gelten: Es war 1953 das erste noch relativ niedrige Hochhaus, das im Zentrum entstand (Bartetzko 1992: 38f.). Während die erste Frankfurter Hochhausgeneration noch einzeln stehend „zur Betonung eines Ortes, als Tor, Blickpunkt oder als städtebauliche Dominante in den Raum gebaut“ wurde, wurde bereits Mitte der sechziger Jahre seitens der Stadtplaner auf Verdichtung gesetzt (Böhm-Ott/Rodenstein 1998: 43).

Die sozialdemokratischen Oberbürgermeister Werner Bockelmann (1957-64) und sein Nachfolger Willi Brundert (1964-70) richteten die Prioritäten ihrer Politik an ökonomischem Wachstum und Gewerbesteuer-

81 Die Tatsache, dass die Bundesbank die „Wettbewerbsfähigkeit der Bundesrepublik auf den internationalen Finanzmärkten und die Aufnahmebereitschaft für innovative Impulse aus dem Ausland“ steuerte, hatte zur Folge, dass sich in Frankfurt mittlerweile 349 Kreditinstitute angesiedelt haben – davon 201 ausländische Kreditinstitute (Keil/Lieser 1988: 186). Von den zehn größten deutschen Banken hatten im Jahr 2000 fünf ihre Zentralen in der Stadt. Zudem rangiert die Frankfurter Börse, die auf eine über vierhundertjährige Tradition zurückblicken kann, heute hinter New York und London weltweit auf dem dritten Platz. 85 % aller deutschen Wertpapiergeschäfte werden über sie abgewickelt (vgl. Presse- und Informationsamt der Stadt Frankfurt a.M. 2000: 5).

82 Im Jahr 2000 gab es in Frankfurt 330 Werbeagenturen, 130 Buch- und Zeitungsverlage, 167 Versicherungen sowie 2.348 Unternehmensberatungen und Marktforschungsinstitute (Presse und Informationsamt der Stadt Frankfurt a.M. 2001 und Industrie- und Handelskammer Frankfurt a.M. 2002).

ermaximierung aus.⁸³ Das kam besonders deutlich im 1968 von den Stadtverordneten zustimmend zur Kenntnis genommenen „Fingerplan“ des Planungs- und Baudezernenten der SPD Hans Kampffmeyer (1956-72)⁸⁴ zum Ausdruck, worin entlang der wichtigsten Radialstraßen und geplanten U-Bahnlinien, Zonen für eine künftige Büroentwicklung außerhalb des engeren Innenstadtbereichs festgelegt wurden.⁸⁵ Der „Fingerplan“ sah insbesondere im Frankfurter Westend, einem gehobenen Villen-Wohnort, Zonen intensiver Bürobauung in Form von Hochhausgruppen vor.

Wie in Amsterdam formte sich auch in Frankfurt angesichts der massiven Bedrohung städtischen Wohnens, die seit dem Ende der sechziger Jahre im Westend in die Zerstörung von Wohnraum umschlug, eine lokale Gegenöffentlichkeit. Städtischen Bewegungen wie die aus dem Milieu des gehobenen Mittelstandes gespeiste „Aktionsgemeinschaft Westend“⁸⁶ und die Studenten und jungen Berufstätigen, die sich zu Beginn der siebziger Jahre zum „Häuserrat“ formierten, machten in Protestaktionen, Mietstreiks, Demonstrationen und Hausbesetzungen⁸⁷ auf die Schwachstellen der etablierten Politik aufmerksam. Ihre Initiative richtete sich im wesentlichen gegen Mietwucher und nachfolgende Zer-

83 Die deutschen Gemeinden unterschieden sich von den niederländischen durch die Höhe der Steuereinnahmen, die zum Teil die Hälfte der Gesamteinnahmen deckten (vgl. Kunzmann 1984). Die Aussicht auf Gewerbesteuererinnahmen trug damit maßgeblich zur Städtekonkurrenz um Unternehmensansiedlungen bei.

84 Die Zentralisierung seines Amtes muss eine deutliche Erleichterung für das Gelingen eines solchen in das bestehende Stadtgefüge eingreifenden Plans dargestellt haben. Seinem Dezernat unterstanden: Bauverwaltungsamt, Stadtplanungsamt, Hochbauamt, Liegenschaftsamt, Stadterweiterungsamt, Gartenamt, Forstamt, Amt für Statistik und Baustoffprüfung, Amt für technische Anlagen, das Amt für Wohnungsbau und Siedlungswesen, Stadtvermessungsamt und die Bauaufsichtsbehörde. Zudem kooperierte er mit dem neu eingerichteten Verkehrsdezernat unter der starken Leitung von Walter Möller (1961-70, SPD), der den U- und S-Bahnbau zu seinem Projekt gemacht hatte.

85 Der gestiegene Flächenbedarf für Verwaltungsbauten führte zudem in den sechziger Jahren zur Aufnahme der Trabantenstadtidee für eine reine Bürostadt in Niederrad, deren unübertroffenes Merkzeichen die Olivetti-Türme (1968-1972) des Architekten Egon Eiermann sind.

86 In Frankfurt wurden Gründerzeitviertel wie das Westend und das Nordend als „Liebhaber-Viertel“ durch die Mittelschichten entdeckt (Greverus 1976: 36).

87 Die bundesweit erste Hausbesetzung fand 1970 im Frankfurter Westend in der Eppsteiner Straße 47 statt (vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 01.10.1994).

störung von Nachbarschaftsmilieus, gegen Bodenspekulation⁸⁸, Wohnraumvernichtung, Verkehrsprobleme und die Verödung der Innenstadt durch die gängige Baupraxis. Auch die Verschlossenheit der Hochhäuser mit ihren dunklen und verspiegelten Fassaden, die bis auf den Verkehr in der Regel nur leere, unbelebte Zonen um sich herum schufen, waren ein Dorn im Auge der im Gegensatz zu den modernisierungsbeflissenen und technokratisch denkenden Politikern mehr auf Lebensqualität bedachten Stadtbewohner. Ein Ereignis aus den siebziger Jahren, über das der Architekturkritiker Dieter Bartzeko berichtete, soll hier für den aufgestauten Zorn der Bevölkerung stehen: „Als eines Nachts die obersten Geschosse des (Selmi-)Hochhauses brannten, klatschte die rasch sich sammelnde Menge Beifall“ (Bartzeko 1986: 21). Im Zusammenhang mit der Restrukturierung des Westends sprachen Kritiker wie Dieter Bartzeko davon, dass in „kaum einer anderen Stadt [...] so vieles an historischer Bausubstanz aufgegeben wurde“ wie in Frankfurt (ebd.: 95).

Die sich wechselseitig nach oben pressenden Hochhäuser hatten Frankfurt, der einzigen deutschen Großstadt, die den Traum der Stadtplaner von der vertikalen „Stadtkrone“ verwirklichte, den Beinamen „Mainhattan“ eingebracht. Zwei bundesweit stark beachtete Veröffentlichungen über Frankfurt trugen noch maßgeblich zum Negativ-Image der Stadt bei, zu dem Kriminalität und Drogenabhängigkeit ebenso gehörten wie das als trostlos empfundene Stadtbild.⁸⁹

Zum einen wurde Alexander Mitscherlichs' „Die Unwirtlichkeit unserer Städte“ von 1965 auf dem Höhepunkt der Häuserkämpfe, mit Straßenschlachten zwischen Hausbesetzern bzw. Demonstranten und der Polizei, 1972 neu aufgelegt. In diesem „Pamphlet“ gegen die „Monotonie“ und die „Herzlosigkeit [...] der neuen Bauweise“ sowie die „[m]erkantile Ausbeutung des städtischen Raums“ stellte er die funktionelle Entmischung der Stadt in Frage und verwies auf die Notwendigkeit einer

88 Die durchschnittlichen Quadratmeterpreise von Baugrund kletterten im Westend von DM 29,- im Jahr 1950 über DM 386,- im Jahre 1962 auf DM 1.713,- im Jahre 1970 (vgl. Scholz 1989: 55).

89 Mit in die Kritik einbezogen wurden die Trabantenstädte, wovon auch Frankfurt mit der 1968 für 25.000 Einwohner vollendeten „Modellsiedlung“ Nordweststadt ein in den Gebäudehöhen und Wohneinheiten differenziertes Exemplar des Stadtplaners und Architekten Tassilo Sittmann vorzuweisen hat. Sittmann war ein Schüler von Walter Schwagenscheidt (1886-1968), der in seinem gleichnamigen Buch von 1949 den Begriff „Die Raumstadt“ maßgeblich geprägt hat. Entsprechend war die Nordweststadt „der Idee des fließenden und offenen Raumes als ein[em] Spezifikum der Moderne [...] verpflichtet“ (Gleininger-Neumann 1988: 143).

Problematisierung der Eigentumsfrage (Mitscherlich 1965: 19 u. 115). Das Buch stand in Deutschland am Anfang eines Bewusstwerdungs- und Diskussionsprozesses über die sozialen und psychischen Folgen eines Verlusts von Heimat in der Stadt, „über den Verlust von Urbanität und die Zerstörung des öffentlichen Raums [...] durch Verkehr und Kommerz“ (Durth 1985: 25).

Zum anderen hatte Gerhard Zwerenz' Roman „Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond“ (1973), das Rainer Werner Fassbinder als Vorlage für sein Theaterstück „Der Müll, die Stadt und der Tod“ nahm, Frankfurt zum Thema. Das Stück spielt im Zuhälter- und Prostituiertenmilieu, und einer der Hauptcharaktere ist ein reicher Jude, der als Spekulant Wohnungen zerstört.⁹⁰ Fassbinder trieb die Stadtkritik auf die Spitze, indem er schrieb: „Und die Stadt macht uns zu lebendigen Leichen, zu Horrorfiguren ohne das richtige Kabinett, mit B-Ebene als Lebensraum, mit Straßen, die uns vergiften, wo man uns noch vergiften kann.“ (Fassbinder 1984: 97f.).

„Rettet unsere Städte jetzt!“ war auch das Motto des deutschen Städtetages 1971 angesichts der „Stadtflucht“ aus den unwirtlicher werdenden urbanen Zentren. Allein Frankfurt verlor zwischen 1961 und 1975 rund 65.000 Einwohner. Zwischen 1970 und 1987 schrumpfte die Einwohnerzahl sogar um 11 % (vgl. Scholz 1989: 56; Mönninger 1992: 15).⁹¹ Diese Entvölkerung wurde vorerst auch nicht durch den Zuzug von Arbeitsmigranten aufgefangen. Die Gruppe der Migranten, die seit den sechziger Jahren für das prosperierende verarbeitende Gewerbe und das Baugewerbe in die Stadt bzw. ins Umland zogen, wuchs mit ihren Kindern und Enkelkindern bis zur Jahrtausendwende zu einem guten Viertel der gesamten Stadtbevölkerung an.⁹²

90 Fassbinders Stück löste bei seiner Erstveröffentlichung 1976 eine heftige Kontroverse aus. Diskutiert wurde seine negative Zeichnung der Figur des reichen Juden als skrupelloser Geschäftsmann, weshalb ihm Antisemitismus vorgeworfen wurde und die Aufführung des Stückes in Frankfurt nicht zustande kam. Auch der 1985 wiederholte Versuch einer Uraufführung scheiterte durch eine Besetzung der Bühne des Frankfurter Schauspiels (vgl. Fassbinder 1984: 108f.).

91 Wie in anderen deutschen und westeuropäischen Städten war die Randwanderung bzw. Suburbanisierung insofern sozial selektiv, als es vor allem die jüngeren, beruflich erfolgreichen Haushalte waren, die den „Zug ins Grüne“ der Umlandgemeinden angetreten hatten (vgl. Häußermann 1998: 49).

92 Im Jahr 2000 hatte die Stadt insgesamt 650.804 Einwohner, davon 27,8 % ohne deutschen Pass, davon kamen wiederum 39.661 aus dem ehemaligen Jugoslawien, 35.496 aus der Türkei und 16.118 aus Italien (Amt für Statistik Wahlen und Einwohnerwesen 2001).

Es wurde zunehmend deutlicher, dass der stadtplanerische Kurs so nicht zu halten war. Der SPD-Magistrat reagierte, wenn auch etwas halbherzig, indem er die ortsansässige Bevölkerung im Sommer 1972, also kurz vor der Kommunalwahl, unter dem Schlagwort „Bürger entscheidet mit!“ zur Partizipation an Planungsprozessen einlud.⁹³ Wie sich herausstellte, reduzierte sich das Partizipationsangebot allerdings auf mehrere öffentliche Diskussionsveranstaltungen und auf die Erarbeitung von Stadtteilentwicklungsplänen in Volkshochschulkursen, an denen sich jedoch nur eine geringe Zahl interessierter Bewohner beteiligte. Hierdurch wurden bedürfnisorientierte Bewohnervorschläge wie der Erhalt von Wohnhäusern der Gründerzeit, die (Verkehrs-)Beruhigung von Wohngebieten oder die Festsetzung von Zonen mit unveränderlichen Nutzungen zwar von der planenden Verwaltung als legitime Interessenstandpunkte kennen gelernt, aber „[w]as von diesen Ergebnissen [...] ämterinternen oder externen sogenannten Sachzwängen geopfert werden mußte, geschah bereits wieder unter weitgehendem Ausschluß der Öffentlichkeit“ (Pfothenhauer 1988: 160). Demnach könnte man das Angebot als Strategie begreifen, sich über „Beteiligung“ die Loyalität zu späteren Planungsentscheidungen zu sichern (vgl. Pfothenhauer 1988: 158).

Insgesamt gesehen konzentrierte sich die SPD-Politik der siebziger Jahre auf die Entwicklung der Stadtteile, wobei die kleinteilige Stadterneuerung im Vordergrund stand.⁹⁴ Langsam drang auch in Frankfurt durch, dass es falsch sei, nur auf das schmucklose moderne Image der Stadt zu setzen, und 1972 wurden auf Veranlassung des Kulturausschusses hin 450 Bauwerke unter Denkmalpflege gestellt. Der damalige Oberbürgermeister Rudi Arndt (1972-77, SPD) kam nicht umhin, sein Augen-

93 Damit orientierte man sich an dem Brandt-Slogan „Mehr Demokratie wagen“, den Willy Brandt zur Bundestagswahl von 1972 eingeführt hatte.

94 Der Expansion Frankfurts waren durch die Umlandgemeinden Grenzen gesetzt. Daher wurde 1975 der Umland-Verband Frankfurt (UVF) ins Leben gerufen. Hierdurch sollte die Zusammenarbeit der Gemeinden beim Erstellen von Flächennutzungsplänen, Generalverkehrsplänen und Landschaftsplänen gewährleistet sein. Auch in den Bereichen Trinkwasserversorgung, Kläranlagen und Abfallentsorgung sowie der Festlegung von Gewerbegebieten sollte fortan kooperiert werden (siehe Balsler 1994: 558ff.). Im April 2001 ist der 43 Städte und Gemeinden umfassende Umland-Verband dann wieder aufgelöst worden, und an seine Stelle trat der nunmehr 75 Städte und Gemeinden umfassende Planungsverband Frankfurt Region Rhein-Main. Diese Neuordnung ist für Frankfurt insofern von Vorteil, als die Stadt in der neuen Planungskammer des Planungsverbands mit 12 von insgesamt 93 Stimmen ein erhöhtes Stimmrecht eingeräumt bekam (vgl. Planungsverband Frankfurt Region Rhein-Main 2001).

merk wieder mehr auf die Wunden im Stadtbild, wie die Ostzeile des Römerbergs und die Opernhausruine, zu richten. Die „Aktionsgemeinschaft Opernhaus Frankfurt“, hinter der mit dem langjährigen Präsidenten der Industrie- und Handelskammer Fritz Dietz die gesamte Frankfurter Wirtschaft sowie ein breites Spektrum von jungen und alten Frankfurtern stand, übte zunehmend Druck auf Magistrat und Verwaltung aus. Sie erreichte, dass der Wiederaufbau der Oper 1976 beschlossen wurde (vgl. Balsler 1994: 556f.; Scholz 1989: 76f.).

Kulturmetropole Frankfurt – Musealisierung und Ästhetisierung

Als Wende in der Stadt- und der Imagepolitik wird das Jahr 1977 angesehen, in dem die SPD, die nach dem Krieg gut 30 Jahre die städtische Politik bestimmt hatte, abgewählt wurde (van Aalst 1997: 98; Scholz 1989: 58; Balsler 1994: 564). Vor dem Hintergrund zunehmender Städtekonkurrenz und Stadtflucht fiel dem neuen Oberbürgermeister Walter Wallmann (1977-1986, CDU) die Aufgabe zu, die moderne Finanzmetropole mit einer integrativ wirkenden Stadtvision zu versehen und damit der Stadt, nicht zuletzt als potentielltem Wirtschaftsstandort, eine attraktive Gestalt zu geben. Um eine Imageverbesserung zu erreichen, erkor er den bislang vernachlässigten Faktor Kultur „zum Ferment der Kommunalpolitik“ (Wallmann 1983: 259). Und bei der Entwicklung des neuen Images Frankfurts als „Kulturmetropole“ stand die Entwicklung des Museumsufers – eine Bau- und Gründungswelle von Museen am Main – an zentraler Stelle.⁹⁵ Hier bot sich der Stadt bzw. ihrem Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann (1970-1990, SPD) die Möglichkeit, sich international über die Auftragsvergabe an Stararchitekten zu profilieren. Zur Untermauerung dieser auf bürgerliche Kultur setzenden Imagestrategie ließen sich die Frankfurter Stadtväter 1979/80 vom Institut für Demoskopie Allensbach eigens eine Imageanalyse zum Nah- und Fernbild der Stadt anfertigen. In den abschließenden Empfehlungen hieß es dann auch prompt: „[D]as Kulturleben von Frankfurt eignet sich gut zu einer Verbesserung des Images von Frankfurt.“ Als nicht zu vernachlässigende Zielgruppe wurden die gegenüber der Stadt kritischen Neufrankfurter angesprochen, „die jungen Leute und die Angehörigen der gehobenen sozialen Schichten“ (Allensbach-Studie zit. nach Scholz 1989: 69). Demgemäß setzte die Frankfurter Bau- und Kulturpolitik mit der Ein-

95 Für die Bauzeiten und die Architekten der Museen und Ausstellungshäuser des Museumsufers siehe Tabelle 1 in Kap. 4.. Für Modelle und Entwürfe der jeweiligen „Häuser“ sowie deren detaillierte Beschreibung siehe Lampugnani 1990.

richtung des Museumsufers auf den Erlebnis- und Freizeitwert der Innenstadt, um damit das Wohn-Standortimage zu verbessern. Zudem wurden gründerzeitliche Wohnviertel wie das Nordend teils pittoresk saniert und die Kneipen- und Restaurantlandschaft verdichtet. Ansonsten war das städtebauliche Engagement in den Stadtteilen deutlich geringer.

Der Ausgangspunkt für die „Stärkung des Stadtkerns“, womit Wallmann „Urbanität“ zurückgewinnen wollte, war in Frankfurt ein besonderer (Wallmann 1985), denn hier war, bedingt durch die Bombennächte im II. Weltkrieg und die nachfolgende Kahlschlagpolitik, der Verlust an sichtbaren Monumenten offensichtlich so groß, dass man auf die Suche nach Kontinuität und Identität vermittelnden Surrogaten gehen musste. So reagierte er auf die Sehnsucht der Bevölkerung nach Baudenkmalern, die durch das internationale Denkmalpflegejahr 1975 und die Auseinandersetzungen ums Westend noch geschürt worden waren, indem er die Rekonstruktion der Alten Oper ebenso zu seinem Programm machte wie die Rekonstruktion von sechs Fachwerkhäusern auf dem Römerberg.⁹⁶ Die damals durchaus vorhandenen kritischen Stimmen zu dieser geplanten historisierten, ja musealisierten Stadtvision wurden übergangen. Zum einen gab es die Fraktion aus hauptsächlich politisch linken studentischen Kreisen, die den großflächigen Platz zwischen Dom und Römer als öffentlichen Raum für viele Aktivitäten, Feste und Großdemonstrationen erhalten wollten. Zum anderen befürworteten einige Vertreter der lokalen Architekturszene ein konsequent modernes Image für die Innenstadt. Immerhin hatten beim Wettbewerbsentwurf fast ein Drittel der Architekten den Wiederaufbau in zeitgenössischer Formensprache präferiert.⁹⁷ Die Rekonstruktionen am Römerberg stehen bis heute für den Versuch, mit vielfältigen Elementen historischer Ästhetik Geschichte einzurichten⁹⁸, aber gemäß Wallmanns Auffassung sollte an eine ganz

96 In der Diskussion über das zukünftige Gesicht des Römerbergs wurde die nachempfundene Wiederherstellung der Danziger Altstadt häufig als gelungenes Beispiel einer Rekonstruktion zitiert (vgl. Bartetzko 1986: 132). Als negative Beispiele wurden dagegen gezielt moderne Lösungen wie die in Hildesheim und Braunschweig ins Gespräch gebracht (vgl. Presse- und Informationsamt der Stadt Frankfurt a.M. 1975).

97 Die verschiedenen Entwürfe sind im Katalog des Römerbergwettbewerbs abgedruckt (Dom- Römerberg-Bereich. Wettbewerb 1980; siehe auch Braun 1979).

98 Dem Römer verwandte Beispiele aus anderen deutschen Städten sind der Prinzipalmarkt in Münster oder das Leibnizhaus in Hannover. Überhaupt wandte man sich in den achtziger Jahren nun auch vermehrt der Restaurierung von anderen historischen Gebäuden wie Bahnhöfen, Kirchen und Fachwerkhäusern zu.

bestimmte Geschichte angeknüpft werden: nämlich an die alte Herrlichkeit der freien Reichs- und Krönungsstadt.⁹⁹



Abb. 2: Ostzeile am Römerberg (1981-1983)

Durch diesen Rückgriff wurde die näherliegende, weniger imagerträchtige kleinbürgerliche und proletarische Vergangenheit der Altstadt ebenso ausgeblendet wie die Erinnerung an den Untergang der Stadt oder an den Römerberg als Schauplatz der Bücherverbrennung im III. Reich. Eine um Imageverbesserung bemühte Frankfurter Politik ließ sich, anders als etwa im Fall der Berliner Gedächtniskirche, offensichtlich nicht mit dem Erhalt einer Ruine als Mahnmahl – noch dazu im Zentrum – vereinbaren. Mit teuren Wohnungen, touristisch geprägten Restaurants, Geschäften und der „Kulturschirm“ entstand eine vermarktbare „Sonn- und Feiertagsarchitektur“ (Koch/Römhild/Rohe 1988: 698). Kritiker sprechen hinsichtlich der Römerbergrekonstruktionen auch von „Kulissenarchitektur“ (Bartetzko 1986: 137; vgl. auch Habermas 1985; Koch/Römhild/Rohe 1988: 698).

Parallel zur Kultur gehörte in den achtziger Jahren eine neue Wolkenkratzer-Generation¹⁰⁰ zum imagebildenden Programm der Frank-

99 Als ideelle Zielsetzung für das Gestaltungsprogramm im Katalog des Römerbergwettbewerbs von 1980 wurde das „Verlangen nach historischer Identitätsfindung Frankfurts als vierhundertjährigem Mittelpunkt deutscher Reichsgeschichte“ genannt (Dom-Römerberg-Bereich. Wettbewerb 1980: 27).

furter Marketingstrategen. Bei den neuen Hochhäusern wurde nun zunehmend mittels internationaler Stararchitekten auf die ästhetische Anmutungsqualität der Architektur gesetzt. Richtungsweisendes Ereignis war das Ästhetisierungsprogramm der Messe, welches als prototypisch für die Ästhetisierung der gesamten Stadt angesehen werden kann. Die gemeinsamen Initiatoren hierfür waren Horstmar Stauber, der damalige Vorsitzende der Geschäftsführung der Frankfurter Messe- und Ausstellungen-GmbH und der Oberbürgermeister Wallmann. Vom Bodenbelag bis zur Straßenlaterne wurde auf perfektes „urban design“ gesetzt. Während man in der Innenstadt Fußgängerzonen mit Brunnen einrichtete und, soweit es ging, die „Betonkisten der sechziger Jahre mit Marmorverkleidungen und Spiegelfassaden auf den Geschmack der neuen Üppigkeit“ zu trimmen suchte (Mönninger 1992: 13), erhielt die Messe im Rahmen eines Ausbau- und Verschönerungsprogramms in den achtziger Jahren gleich zwei neue Imageträger: Zunächst das Torhaus-Hochhaus (1983-84) von Oswald Mathias Ungers – es handelt sich um einen „rot-steinernen Triumphbogen, den ein kristalliner Vierkant durchstößt“ – der durch sein „amüsantes Spiel“ mit örtlichen klassizistischen Anleihen und internationalen funktionalistischen Baugewohnheiten als gelungenster Vertreter der postmodernen Architektur¹⁰¹ in Frankfurt gewertet wurde (Bartetzko 1991: 52). Dann Helmut Jahns von den amerikanischen Hochhäusern der zwanziger Jahre beeinflusster Messeturm (1988-91), welcher für Stadt und Messe das noch eindrucksvollere Werbezeichen, im Sinne der gewünschten „Architektur für den ‚Einprägsamen Ort‘“ (Bloomer/ Moore 1980)¹⁰², abgeben sollte.¹⁰³ Mit den neuen

100 Der Speersche Hochhaus-Leitplan von 1983 sah dafür drei Verdichtungsachsen vor: die Mainzer Landstraße, die Theodor-Heuss-Allee und die Hanauer Landstraße. Nur letztere entwickelte sich wegen des geringeren Standortprestiges nicht in diese Richtung (vgl. Mohr 1998: 23).

101 Für eine repräsentative Sammlung klassischer Texte zur Postmodernediskussion siehe Welsch 1994. Als Schlüsseltexte für die Postmodernediskussion im Bereich der Architektur sind vor allem Charles Jencks „The Language of Postmodern Architecture“ von 1977 und Robert Venturis „Complexity and Contradiction in Architecture“ von 1977 zu nennen.

102 Der Begriff „image of the surroundings“ (in der dt. Übersetzung von 1974 „einprägsamer Ort“) findet sich bereits 1960 bei dem amerikanischen Stadtplaner Kevin Lynch, in: „The Image of the City“. Lynch zeigte den möglichen Wert des Kriteriums der „imageability“ (Einprägsamkeit/Vorstellbarkeit) für den Aufbau und Wiederaufbau von Städten. Er definierte „imageability“ als „that quality in a physical object which gives it a high probability of evoking a strong image in any given observer. It is that shape, color, or arrangement which facilitates the making of vividly identified, powerfully structured, highly

Hochhäusern und Museen entwickelte sich Frankfurt in der Ära Wallmann, vergleichsweise einzigartig in Deutschland, zum Exerzierfeld der postmodernen Architektur (vgl. Bartetzko 1986: 22).

Neben der Symbolkraft der „postmodernen Architektonisierung“ (Prigge 1988: 21) ihrer Objekte bedienten sich die Bauherren des Messesturms, der DG-Bank und der Deutschen Bank¹⁰⁴ der Symbolkraft zeitgenössischer Skulpturen, „mit deren Hilfe intendierte Bilder evoziert“ werden sollten (Wegner 1998: 205). Die für den öffentlichen Raum vor den Hochhäusern gestifteten Großskulpturen „Hammering Man“¹⁰⁵, „Krawatte“¹⁰⁶ und „Kontinuität“¹⁰⁷ repräsentieren also nicht nur Ruhm, Erfolg und Dauer des in der bürgerlichen Kulturmetropole angesammelten Kapitals, sondern können auch als Beitrag zum vom Ästhetisierungsdenken unterstützten modernen Kulturimage der Stadt gelesen werden.

useful mental images of the environment“ und benannte sie auch als „legibility“ (Lesbarkeit) oder „visibility“ (Sichtbarkeit); Lynch 1960: 9.

- 103 Zur vom Baudezernenten intendierten „visuellen Erlebbarkeit“ (Haverkamp) des „einprägsamen Ortes“ Messe gehörte außer Torhaus, Messeturm und neuer gläserner Veranstaltungs-Galleria auch die Gestaltung des übrigen Geländes mit Brunnen, Arkaden, farbigem Pflaster, Skulpturen, Bäumen und einer Freifläche namens „Agora“, womit bewusst an die demokratische Tradition des Marktplatzes in der griechischen Antike angeknüpft wurde (*Frankfurter Rundschau* 04.03.1986 zitiert nach Scholz 1989: 93).
- 104 Die Deutsche Bank-Türme werden allerdings nicht zu den postmodernen Bauten Frankfurts gezählt.
- 105 Es handelt sich dabei um eine 21,5 Meter hohe, schwarzmetallene Skulptur des amerikanischen Künstlers Jonathan Borofsky: Eine scherenschnittartige Figur, deren rechter Arm, einen Hammer haltend, sich unablässig auf und ab bewegt. Zu Skulpturen in Frankfurt und zur Entstehung und Wahrnehmung des „Hammering Man“ vgl. Wegner 1998.
- 106 Wie der Name schon sagt: eine riesige, in ihrem Flattern erstarrte schräggestreifte Krawatte des amerikanischen Pop-Art-Künstlers Claes Oldenburg und seiner Frau Coosje van Bruggen (Wegner 1998: 211f.).
- 107 Die helle Granitskulptur des Bildhauers und Architekten Max Bill ist eine doppelte, in sich verschränkte Schleife ohne Anfang und Ende. Sie trägt den Titel „Kontinuität“. Von Führungskräften der Deutschen Bank in den achtziger Jahren ausgewählt, ist sie der Unternehmensphilosophie der Deutschen Bank dienlich, indem sie „auf den bruchlosen Kontinuitätszusammenhang einer Organisation“ verweist (Hermesen 1997: 250). Auch scheint sie als Symbol eines „kontinuierlich“ prosperierenden Bankwesens geeignet. Der damalige Direktor des Städtels Klaus Gallwitz deutete auf die Schlüsselfunktion der Skulptur innerhalb eines weiter reichenden Konzeptes, „das fast 60 Stockwerke der beiden Banktürme im Inneren geprägt hat: Gegenwartskunst zu einem durchgehenden, integrierten Bestandteil zu machen.“ (Gallwitz, zit. nach Hermesen 1997: 250).

Ausblick 2010: „Stadt am Strom“ und „kompakte Stadt“

Auf die Amtszeit des CDU-Magistrats folgte 1989 eine rot-grüne Römerkoalition, wobei der Regierungswechsel mit dem Jahr der deutschen Wiedervereinigung zusammenfiel. Parallel zum „Fall der Mauer“ ergab es sich, dass Frankfurt zum ersten Mal seit langem wieder einen Bevölkerungszuwachs zu verzeichnen hatte. Gleichzeitig war die Stadt, bedingt durch die Transferleistungen für die ehemalige DDR, mit Haushaltskürzungen konfrontiert.¹⁰⁸

Unter dem Einfluss des frisch ernannten Umweltdezernenten Tom Koenigs (1989-99, Die Grünen) als projekt-treibender Kraft, stimmte die Stadtverordnetenversammlung 1991 dem Konzept für einen Grüngürtel zu, wofür die um den städtischen Kern liegenden Freiflächen (inklusive Stadtwald immerhin 30 % des städtischen Gebiets) als Landschaftsschutzgebiet zusammengelegt wurden (siehe Salein 1996). Während über Tom Koenigs, der sich am Stadtrand für eine „weite Landschaft“ mit „(Obst-) Wiesen und Wälder[n]“, sowie „Steinkäuze[n], Barben und Molche[n]“ einsetzte, ein naturverbundenes Image kommuniziert wurde, wurde im Stadttinneren unter dem neuen Planungsdezernent Martin Wentz (1989-1997, SPD) eine Politik großflächiger Bebauungen und der Hochhäuser fortgeführt (GrünGürtel-Prospekt 1992: 2). Vor allem konzentrierte sich Wentz nach Abschluss des Museumsuferprojekts nochmals auf die innerstädtischen Flächen entlang des Mains. Dort sollte nun durch das Recycling von Gewerbeflächen neues Bauland „zur Gewinnung attraktiver neuer Wohngebiete mitten in der Innenstadt“ geschaffen werden (Wentz 1989: 7). Wenngleich die Umwandlung der Areale, die Ende der achtziger Jahre zur Disposition standen – es handelte sich um den Schlachthof, den Güterbahnhof, die beiden Mainhäfen und die Großmarkthalle – noch nicht abgeschlossen sind, zeigt sich deutlich die Stoßrichtung dieser Planungspolitik: Die Banken- und Kulturmetropole entledigt sich der Relikte des produzierenden Gewerbes zugunsten von anspruchsvollem Wohn- und Flanierraum für ihr Dienstleistungsklientel. Vergleicht man z.B. die inzwischen abgeschlossene Bebauung des ehemaligen Schlachthofgeländes mit der in etwa zeitgleich entstandenen Architektur auf der Amsterdamer KNSM-Halbinsel, fällt folgendes ins Auge: Während in Amsterdam ein „demokratisches“, vielschichtiges Gewebe aus Wohnungen für verschiedene Einkommensgruppen entstand,

108 Wie die anderen ehemals westdeutschen Städte hatte auch Frankfurt einen Beitrag zum Wiederaufbau Ostdeutschlands zu leisten, der sich jährlich zwischen 300 und 500 Millionen Mark bewegte (vgl. van Aalst 1997: 100).

dominieren in Frankfurt eindeutig die repräsentativen, dem Main zugewandten Wohntürme samt „Skylight-Tower“¹⁰⁹ die gesamte Anlage.¹¹⁰

Nach erneutem Regierungswechsel 1995 schien unter der Oberbürgermeisterin Petra Roth (CDU) dem Wachstum der Finanzmetropole und kleinen Weltstadt Frankfurt keine Grenzen mehr gesetzt zu sein. Das zumindest suggeriert die Bewerbung für Olympia 2012 und der „Hochhausrahmenplan“ von 1998, der bis zum Jahr 2010 sechzehn neue Solitäre vorsieht (Niethammer/Wang 1998).¹¹¹ Parallel zu der laufenden Nachverdichtung der Hochhäuser wird nun der Begriff „kompakte Stadt [...] als Kontrast zum vielfach ungezügelter Flächenverbrauch des Umlands der Kernstädte“ in die Planungsdiskussion eingeführt, wobei Kompaktheit verstanden werden soll als „Überlagerung und Verflechtung der Nutzungen“ (Wentz 2000: 10).

Hier tut sich ein Widerspruch auf, denn der Wolkenkratzer als Geschäftsbau ist an das Konzept der Funktionstrennung geknüpft und damit für die Hervorbringung monofunktional genutzter Räume prädestiniert. Trotzdem ist man im Hochhausgutachten der Stadt bemüht, die Monofunktionalität zu durchbrechen, indem im Einzelfall bis zu 30 % Wohnungsanteil gefordert werden. Außerdem wurde ein Netz von „Skylobbies“ (Restaurants) und „öffentlichen Sockelzonen“ vorgeschlagen. Dagegen hört man momentan nichts von neuen geplanten Kultureinrichtungen, und auch um das Projekt „Kulturmeile Braubachstraße“¹¹² ist es

109 Hierbei handelt es sich um ein Apartment- und Boarding-Hochhaus am Deutschherrnufer.

110 Zudem hat die Deutsche Bahn AG seit 1992 in Frankfurt unter dem Motto „Bahnhof als Visitenkarte“ bauliche und ordnungspolitische Maßnahmen in die Wege geleitet, wobei der Frankfurter Bahnhof nur einer unter zwanzig Bahnhöfen in Deutschland ist, die nach den Vorstellungen der Bahn AG für eine „qualifizierte Öffentlichkeit“ umgestaltet werden sollten (Häusermann/Siebel 1997: 299). Eine ähnliche Entwicklung hat Thomas Hengartner bei den großen Bahnhöfen in der Schweiz festgestellt, die zu „Einkaufs- und Vergnügungsinselfn“ umgestaltet werden, wo zahlreiche Geschäfte Artikel des gehobenen täglichen Bedarfs anbieten (vgl. Hengartner 1999: 312ff.).

111 Entlang eines geplanten „Europa-Boulevards“ soll neben der Messe, auf dem Gelände des ehemaligen Güterbahnhofs, ein „Urban Entertainment Center“ mit Bürotürmen, Großkino, Hotels und Geschäften entstehen. Weitere sechs Hochhäuser sind für das Bankenviertel geplant. Den dritten Hochhauschwerpunkt denkt sich die Stadt am Hauptbahnhof, wo durch Untertunnelung auf dem heutigen Gleisvorfeld Platz für ein neues städtisches Quartier geschaffen werden soll (vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 09.01.1999).

112 Mit dem Konzept einer „Kulturmeile“, die sich zwischen dem Museum für Moderne Kunst und dem Karmeliterkloster (Museum für Vor- und Frühge-

zwischenzeitig immer wieder ruhig geworden. Offensichtlich gehen die Planer davon aus, dass Frankfurt, nach Oper, Museumsufer und Römerberg, mit „kulturellen Highlights“ gesättigt ist. Und wenn doch von neuen Einrichtungen die Rede ist, so kommen deren Initiatoren aus der Privatwirtschaft, wie z.B. im Fall der geplanten Einrichtung des „Deutsche Bank Kulturforums“, welches mit einem vorgelagerten, großzügigen Platz an der Großen Gallusstraße entstehen soll (Jourdan/Müller 1998: 42).

Prag auf dem Weg von der „neuen sozialistischen Stadt“ zur Kulturmetropole

In Prag lag die Situation anders: Durch die Teilung Europas in politische Hemisphären wurde Prag als westlicher Auslieger der Ostblockstaaten in eine periphere Randlage gedrängt. Gleichzeitig grenzte die Tschechoslowakei an die westlichen „Wohlfahrtsstaaten“.

Seit dem kommunistischen Staatsstreich im Februar 1948 war der Planungsspielraum der städtischen Behörden doppelt beschränkt: Einerseits war man an die Weisungen der politischen Kader gebunden, andererseits war man abhängig von den Richtlinien und Mittelzuweisungen der staatlichen Ministerien. Wie in allen damaligen Ostblockstaaten wurden auch in der Tschechoslowakei die Bodenpolitik, die Wohnungspolitik und die Wirtschaftspolitik durch die zentrale Planwirtschaft reguliert. Prag wurde in den fünfziger Jahren entsprechend der Produktionsideologie der Ostblockstaaten zum industriellen Zentrum ausgebaut.¹¹³ Die wichtigste Voraussetzung für den sozialistischen Planungsprozess war die Verstaatlichung von Grund und Boden, die den gesamten Mietshausbestand und alle Betriebe betraf.

Stalinistische Großprojekte im Zentrum

Moskau war das neue Zentrum, das die Planungsmodelle vorgab. Im Jahr 1949 wurden in der Tschechoslowakei alle privaten Architekturbü-

schichte) erstrecken soll, bezweckte SPD-Bürgermeister Joachim Vandreike ein Aufleben der Straße, in deren Winkeln und Nischen der Drogenhandel ein Problem darstellen soll (vgl. *Frankfurter Rundschau* 25.02.1998).

113 Durch die Verstaatlichung vollzog sich ein Konzentrationsprozess der Betriebe. Allein der größte Prager Betrieb, das „Kombinat ČKD“, beschäftigte 1986 in sieben Hauptbetrieben („Elektronika“, „Kompresory“, „Lokomotivy“, „Naf-tove motory“, „Polovodiče“, „Trakta“, „Trakče“) insgesamt 38.000 Arbeiter (vgl. Lichtenberger 1993: 115ff.).

ros geschlossen und durch verstaatlichte „Projektierungsbüros“ ersetzt, die dem Staatsbetrieb „Stavoprojekt“ unterstellt waren. In diesen „Projektierungsbüros“, wo fast alle Architekten gezwungenermaßen angestellt waren, begann die Schulung in den Methoden des „sozialistischen Realismus“, die mit einer Verurteilung des internationalen Funktionalismus einherging. Nachdem mit den Architekten der DDR im Juli 1950 begonnen worden war, war im Herbst 1951 eine Delegation tschechoslowakischer Architekten zu Schulungszwecken nach Moskau abgeordnet worden, und der gleichen Prozedur mussten sich Delegationen aus Polen, Ungarn und anderen Ländern unterziehen (Šlapeta 1997: 17). Dort wurde ihnen das neue Leitbild diktiert: „In der Sowjetunion ist man unter allen Umständen gegen die englisch-amerikanische Theorie von der Güte und der Wirtschaftlichkeit der ‚aufgelösten‘ Stadt. Sie ist unwirtschaftlich, [...] isoliert den Arbeiter vom Leben und macht ihn zum Kleinbürger. [...] Wir sind für monumentale Bauten, in denen sich der Bauwille und das Wollen der Bevölkerung ausdrücken. [...] Die Straße hat nicht nur Verkehrsfunktionen, sie hat die festliche Bevölkerung aufzunehmen. Die Straße ist ein Mittel zum festlichen Leben. Sie muss das Bewusstsein der Bevölkerung heben, sie muss die politische Bedeutung der Massen unterstreichen. Dort muss die Idee der Zeit ausgedrückt sein“ (Simonow zit. nach Düwel 1998: 170f.).¹¹⁴

Kurz nach der 1. Schulung waren im Juli 1950 in der DDR die „Grundsätze des Städtebaus“ veröffentlicht worden, die dann von der Tschechoslowakei im Herbst 1951 in leicht abgewandelter Form übernommen wurden. In diesen Schriften wird noch einmal für alle städtebaulichen Planungen die Bedeutung des Zentrums „als politischer Mittelpunkt für das Leben der Bevölkerung“ hervorgehoben. Dort liegen die Aufmarschplätze und Aufmarschstraßen ebenso wie die Regierungsinstitutionen und die zentralen Kulturstätten. „Das Zentrum der Stadt wird mit den wichtigsten und monumentalsten Gebäuden bebaut [...] und bestimmt die architektonische Silhouette der Stadt“, so heißt es im sechsten Grundsatz des Städtebaus (zit. nach Düwel 1998: 172).¹¹⁵ Das neue stalinistische Architekturvokabular bestand aus der Zusammenstellung

114 Da die Schulungen in der UdSSR inhaltlich nach dem gleichen Programm durchgeführt wurden, darf hier stellvertretend für die tschechoslowakische Schulung aus den DDR-Schulungsunterlagen zitiert werden. (Siehe auch die Materialdokumentation „Reise nach Moskau“ von 1995).

115 Die sechzehn Grundsätze des Städtebaus der DDR sind abgedruckt in Bolz 1951. Für die fast gleichlautenden Grundsätze des Städtebaus der Tschechoslowakei vgl. Hrůza 1989.

historischer Stilelemente (z.B. Renaissancebögen und klassizistischen Fassadengliederungen), die auf megalomane Repräsentationsbauten oder Plattenwohnsiedlungen übertragen wurden.¹¹⁶

Anders als in Ost-Berlin, wo das Stadtschloss zugunsten eines neuen Regierungsgebäudes abgerissen worden war, erwies sich jedoch das historische Erbe der Prager Altstadt als erstaunlich resistent gegenüber Neuerungen: In Prag, wo mit dem Wenzelsplatz bereits ein staatlicher zentraler Platz existierte, wurde auf die Anlage von großen Schaustraßen und Plätzen verzichtet. Wie der tschechische Architekturkritiker Stefan Templ erläuterte, wurden eingreifende Veränderungen des Stadtbilds vom Prager „Projektierungsbüro“ nach folgender Strategie umgangen: „Man hat es gut verstanden, den Sowjets Vorbildlichkeit vorzutauschen und plante megalomane Projekte wie den Parlamentsbau am linken historischen Moldauufer. Sie waren so überdimensioniert, dass niemand ernsthaft an die Verwirklichung dachte“ (Templ 1998a: 102f.). Denn schon aus haushaltspolitischen Gründen war die Umsetzung eines solchen hochfliegenden Vorhabens unrealistisch. Als einziges realisiertes stalinistisches Großprojekt in Prag wurde zwischen 1951 und 1956 in Dejvice, das heißt eher am Stadtrand, das Hotel International errichtet. Parallel zu den geplanten und realisierten Großprojekten wurde vom „Atelier für Rekonstruktion und Denkmalpflege“, einer Abspaltung des „Stavoprojekt“, die Restaurierung einzelner anerkannter Prestigeobjekte wie der Prager Burg und des Karolinums der Karluniversität betreut. Ähnlich der Nachkriegsentwicklung in Amsterdam und Frankfurt wurde auch in Prag der Ausbau der kulturellen Infrastruktur zunächst zurückgestellt. Stattdessen arbeiteten die Projektierungsbüros in den fünfziger und sechziger Jahren an Großprojekten wie dem Bau von Polikliniken bzw. der Tschechischen Technischen Hochschule (siehe Staňková et al. 1992: 316-319).

Zu den die Silhouette der Stadt bestimmenden Projekten gehörte die Errichtung einer großen Stalinstatue auf dem Hügel *Letná* über der Moldau.¹¹⁷ Welches Image des sowjetischen Führers wurde damals von den

116 Für eine fundierte Übersicht der stalinistischen Architektur in der UdSSR siehe Tarchanow/Kawtardse 1992.

117 Isaac Deutscher hat in seiner 1948 verfassten und 1966 um die letzten Lebensjahre ergänzten Stalinbiographie eine repräsentative Darstellung vom Persönlichkeitskult um Stalin abgegeben (Deutscher 1992: 765ff.). In der Tschechoslowakei hatte die Kommunistische Partei die Verbreitung dieses Persönlichkeitskults aktiv unterstützt, indem sie z.B. Aufträge für Porträts und Statuen an einheimische Künstler vergab, deren Resultate auf öffentlichen Plätzen bzw. in

Auftraggebern, dem Nationalausschuss der Stadt Prag, als korrekt anerkannt? Der Kunstkritiker Lubomir Kára kommentierte in der den Neuen Kurs stützenden Kunstzeitschrift „Výtvarné umění“ („Die Bildende Kunst“)¹¹⁸ den Entwurf des Wettbewerbsgewinners Otakar Švec¹¹⁹ wie folgt: „Der Bildhauer Otakar Švec [...] fand die perfekte Lösung für die Darstellung der Beziehung zwischen Stalin und einer Gruppe, die die Klasse der Arbeiter repräsentiert. Er stellte Stalin vor zwei Reihen Soldaten, Arbeiter und Landarbeiter und präsentierte dadurch anschaulich die Einheit des Volkes mit ihrem Führer [...]. Aufgrund dieser der Idee nach wichtigen und richtigen Auffassung, die durch die wirkungsvolle Komposition der deutlichen Blickrichtung, der charakteristischen Figuren und durch eine sehr gute Darstellung der Person Stalins selbst in einer authentischen Haltung, seinen sehr autoritären Gesten sowie dem realistischen Gesichtsausdruck verkörpert wurde, wurde Švecs Entwurf zu Recht der erste Preis zugesprochen“ (Kára 1950, Ü.d.V.). Demnach war Švecs Design hauptsächlich deswegen „ideologisch korrekt“, weil er, im Unterschied zu den anderen Entwürfen, die Stalin als Individuum dargestellt hatten, den kommunistischen Gedanken der Kollektivität repräsentierte.¹²⁰

Die ursprünglich drei Meter hoch geplante Statue wurde noch um ein Drittel vergrößert und am 1. Mai 1955 anlässlich des 10-jährigen Jubiläums der Befreiung durch die sowjetische Armee feierlich enthüllt.

Bereits sechs Jahre darauf wurde es als symbolischer Ausdruck eines politischen Programms der Entstalinisierung abgerissen.¹²¹

offiziellen Gebäuden angebracht wurden. So hatte der Nationalausschuss der Stadt Prag aus Anlass von Stalins siebzigstem Geburtstag einen Wettbewerb unter den tschechoslowakischen Bildhauern für ein Stalin-Denkmal ausgeschrieben.

118 Diese 1950 durch die kommunistische „Vereinigung der Bildenden Künstler“ eingeführte Zeitschrift hatte alle bis dato existierenden Kunstzeitschriften ersetzt.

119 Otakar Švec (*1892 in Prag, †1955 in Prag) studierte an der Hochschule für Angewandte Künste in Prag und arbeitete als Assistent in Josef Václav Myslbeks Atelier. Für eine Werkübersicht siehe Wittlich 1959.

120 Zu den Interpretationen des Stalin-Denkmal im öffentlichen und privaten Diskurs in der Tschechoslowakei siehe Svašek 1996b.

121 Chruschtschow hatte auf dem 21. Kongress der Sowjetischen Kommunistischen Partei 1961 speziell den Personenkult um Stalin verurteilt und als symbolischen Akt den Körper Stalins aus dem Mausoleum auf dem Roten Platz entfernen lassen. Vor diesem Hintergrund und einer verschlechterten ökonomischen Situation in der Tschechoslowakei sah sich Präsident Antonín Novotný (1957-68) mehr oder weniger gezwungen, seine dogmatische Politik zu än-

Architektur und Inhalt des tschechoslowakischen Pavillons auf der Brüsseler Weltausstellung 1958 verdeutlichen die Diskrepanz zwischen den internen, stalinistisch geprägten, repressiven Auflagen für die künstlerische und architektonische Entwicklung und der Außenpräsentation gegenüber den westlichen Staaten. Der im Nierenstil ausgeführte Bau von Zdeněk Cubr, Josef Hrubý und Zdeněk Pokorný sowie die Ausstellung von Avantgarde-Kunst in dem Pavillon zielten auf die Produktion eines Images von Modernität und Toleranz. Präsentiert wurden kubistische Landschaften und expressionistische Werke von Emil Filla (1882-1953) und Václav Špála (1885-1946), die derzeit im eigenen Land geächtet waren (vgl. Svašek 1996a: 83f.).

*Die neue sozialistische Stadt –
funktionalistische Modernisierung und Musealisierung*

Das Motto der staatlichen Wohnungspolitik lautete: „Jedermann hat ein Recht auf eine staatliche Niedrigmietwohnung“ (Lichtenberger 1993: 94).¹²² Trotzdem wurde während der ersten 15 Nachkriegsjahre in Prag kaum in Neubauten oder erhaltende Maßnahmen investiert (vgl. Hruza 1994: 101f.). Erst als mit dauerverstopften Straßen und Wohnungsknappheit ein unhaltbarer Zustand erreicht war, wurde 1961 in Prag die Abteilung des Chefarchitekten unter der Leitung von Jiří Voženík (1961-70) eingerichtet und mit der Erstellung eines Generalbebauungsplans betraut. Der Plan sollte nach Moskauer Vorbild in einem äußeren Ring große Flächen für Satellitenstädte enthalten (vgl. Osterwald 1978: 271; Lichtenberger 1993: 102).¹²³ Nach dem Vorsorgeprinzip durchgeführte Eingemeindungen und eine äußerst großdimensionierte Verkehrsplanung¹²⁴ sowie der Bau von drei U-Bahnlinien bildeten die Grundstrukturen für die sogenannte „Äußere Stadt“, die von der Kernstadt durch eine Zwischenzone getrennt war. Zudem wurden Industrie- und

dem. Politische Gefangene wurden rehabilitiert und einige stalinistische Hardliner aus ihren Positionen entlassen. Der stillschweigend von Novotný angeordnete Abbruch des Stalin-Denkmal signalisierte zwar einen Bruch der Regierung mit ihrer stalinistischen Vergangenheit, jedoch verblieb eine Reihe für die repressive stalinistische Politik verantwortlicher Politiker, Novotný eingeschlossen, in einflussreichen Positionen (vgl. Svašek 1996a: 87f.).

- 122 Die Mieten wurden auf Anerkennungsbeträge von rund 5 % der Einkommen herabgesetzt.
- 123 Die Moskauer Planung entstand wiederum in Anklang an das Konzept der New Towns in England (vgl. Mumford 1980: 587ff.).
- 124 Vorgesehen war ein doppelter Autobahnring, von dem nur wenige Abschnitte fertiggestellt wurden.

Wohnanlagen in der „Äußeren Stadt“ strikt separiert. Diese Funktionstrennungen verdeutlichen, dass sich die Stadtplaner im Realsozialismus formal gesehen inzwischen an der „Charta von Athen“ orientierten, obwohl das politisch gesetzte städtebauliche Leitbild sich vom westlichen Vorbild des Funktionalismus abwendete.¹²⁵

Fortschrittsgläubig und enthusiastisch legte das Büro des Chefarchitekten in Prag große Wohngebiete, wie z.B. die Prager Nordstadt und die Südstadt für je 100.000 Einwohner fest, denen Krankenhäuser und Kulturbauten zugeordnet waren. Die Planung sah vor, diese in weitere sogenannte „Mikrorayons“¹²⁶ einzuteilen, kleinere Einheiten, denen Zentren mit Versorgungseinrichtungen wie Lebensmittelgeschäften, Restaurants, Schulen und Kindergärten zugeordnet wurden.¹²⁷ Vergleichbar mit dem Nachkriegswohnungsbau in westeuropäischen Städten, sollten die neuen Wohnungen in diesen Siedlungen mit Warmwasser und Zentralheizung die technischen Standards der meisten Altbauwohnungen übertreffen und ein gesundes Wohnen in Naturnähe ermöglichen. Nach diesem Konzept wurden zwischen 1959 und 1989 insgesamt 36 kleinere und größere Siedlungen in Plattenbauweise fertiggestellt, in denen heute 40 % der Prager Bevölkerung leben (vgl. Plicka 1997).¹²⁸ Den Architekten ließen die vorfabrizierten Bauteile nur wenig Variationsmöglich-

125 Zu den funktionalistischen Wurzeln der Prager Siedlungsplanung vgl. Musil et al. 1985.

126 Die Idee des „Mikrorayons“ stellte gewissermaßen das sozialistische Pendant zum in der westlichen Planungsdiskussion geläufigen und in der Nachkriegszeit wieder aktuellen Nachbarschaftsgedanken dar, der ursprünglich aus den angelsächsischen Ländern stammte (vgl. Osterwald 1978: 270). Wichtigstes Argument des Nachbarschaftsgedankens war die Wiedergewinnung von gemeinschaftsbildender nachbarschaftlicher Nähe, wofür die „Überschaubarkeit“ als Voraussetzung galt (vgl. Rabeler 1990: 21).

127 In der Realität wurden diese Versorgungseinrichtungen häufig – mit der Ausnahme verschiedener Kulturzentren mit Kinos – erst mit einiger Verspätung oder weniger umfassend als geplant ausgeführt. Seit 1989 läuft die Planung für die Schaffung von siedlungsbezogenen Zentren mit Arbeitsplätzen, Freizeiteinrichtungen, Einkaufsmöglichkeiten, Schulen und medizinischen Versorgungseinrichtungen in den zum Teil sanierungsbedürftigen Siedlungen. Ein enormes Vorhaben, dessen Finanzierung in den meisten Fällen noch unsicher ist.

128 Zwischen 1950 und 1980 hat die Innenstadt 100.000 Einwohner verloren, derweil die „Äußere Stadt“ im selben Zeitraum 250.000 Einwohner hinzugewonnen hat (vgl. Lichtenberger 1993: 76f.). Da die Zuteilung der Wohnungen staatlich reglementiert war, ist es problematisch, in diesem Zusammenhang von Stadtflucht zu sprechen.

keiten. Es konnte lediglich z.B. die Gebäudehöhe sowie das Arrangement bzw. die Schachtelung der Gebäuderiegel im durchgrünten Umfeld gestaltet werden. Der Uniformität der Wohnsiedlungen standen die häufig individuell auf- oder ausgebauten Wochenendhäuschen in den Tälern um Prag gegenüber, die einen Rückzug in die private Sphäre ermöglichten.

Welchem Strukturwandel unterlagen Öffentlichkeit und öffentlicher Raum nach dem kommunistischen Staatsstreich im Februar 1948 bzw. nach dem „Prager Frühling“ 1968 in Prag? Die Partei hatte in allen Bereichen des öffentlichen Lebens eine Monopolstellung. Überwachung, Arbeitsverbot und Gefängnisstrafen drohten denjenigen, die eine regimekritische Haltung an den Tag legten. Der Realsozialismus sicherte sich die alleinige Verfügungsgewalt über den öffentlichen Raum, in welchem nur gelenkte Demonstrationen und Aufmärsche zugelassen waren.

Bezeichnend für das (Über-)Leben in der sozialistischen Gesellschaft war, wie der Anthropologe Ladislav Holy folgerichtig ausführte, die klar gezogene Grenze zwischen öffentlicher und privater Sphäre, die auch dadurch markiert wurde, mit wem man in der jeweiligen Sphäre interagiert: „The co-actors in the public sphere were typically co-workers, officials, those who provided the necessary services, and the general public; in the private sphere they were relatives and friends“, schrieb Holy und sah Überschneidungen einzig im Bereich der „Intelligentsia“, sprich bei Akademikern und Künstlern (Holy 1996: 21).

Die Lockerungen der politischen Verhältnisse während des Prager Frühlings unter Alexander Dubček, dessen Reformen auf einen „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“ zielten, wurden durch den Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts am 21. August 1968 abrupt beendet. Es folgte die tschechoslowakische „Normalisierung“ mit umfangreichen Säuberungen unter regimekritischen Intellektuellen.¹²⁹ Auch die Stelle des Chefarchitekten wurde mit dem linientreuen Blahomír Borovička (1971-88) neu besetzt.

Räumlich drückten sich die neuen politischen Machtverhältnisse im Bau der *Magistrala* (1973-78) aus. Wie in Paris sollte die historische Stadtgrenze durch einen Autobahn- und Schnellstraßen-Ring (*Boulevard*

129 Philosophen, Autoren, Ärzte, Wirtschaftsfachleute und Psychologen, die dem System kritisch gegenüberstanden, wurden an den Rand der Gesellschaft gedrängt, indem sie „nur noch bestimmte niedrigere Tätigkeiten ausüben (durften): als Heizer, Nachtwächter, Fensterputzer, Straßenkehrer und Krankenpfleger. Die Säuberungen, die 1970 begannen, hielten fast ein Jahrzehnt an und richteten sich gegen rund 150.000 Personen“ (Rosenberg 1997: 48).

Périphérique-Modell) nachgezeichnet werden, wovon zunächst nur die Nord-Süd-Trasse östlich der historischen Stadt fertiggestellt wurde. Mit der *Magistrala* wurde aber nicht nur eine verbesserte Verkehrsabwicklung ermöglicht und eine repräsentative Aufmarschstraße für Volksfeiern geschaffen, sondern sie konnte zudem – ganz in Haussmannscher Manier – die schnelle Zufahrt von Panzern zum Wenzelsplatz im Falle öffentlicher Unruhen ermöglichen.

Unter Architekten, Stadtplanern und Museumsdirektoren wurde selbst im Realsozialismus eine traditionsbewusste „bürgerliche“ Nischenkultur aufrechterhalten, die sich für den Erhalt des historischen Zentrums, durch das keine weiteren Trassen geschlagen werden sollten, einsetzte.¹³⁰ So suchten die damaligen verantwortlichen Prager Stadtplaner nach einer Möglichkeit, die im Krieg weitestgehend unversehrte Innenstadt möglichst unangetastet zu lassen und gleichzeitig mit den ideologischen Planvorgaben zur nie so bezeichneten, aber de facto funktionalistischen Modernisierung konform zu gehen: Gerade die Konzentration auf den Siedlungsbau in der „Äußeren Stadt“ ermöglichte den Erhalt des historischen Zentrums, ohne dass man sich gezielt dessen Pflege zugewandt hätte. Eine solche Beharrungstendenz, die sich gegen das politisch gesetzte städtebauliche Leitbild wandte, lässt sich auch als „Persistenz“ im Wandel bezeichnen (Giordano/Kostova 1997: 130). Denn indem für das neue, „jugendliche“ Image in den Satellitenstädten gebaut wurde, konnte man legitimieren, dass nicht alles im Zentrum sein musste. So konnte die tabula rasa, die den westeuropäischen Städtebau der sechziger und siebziger Jahre kennzeichnete, umgangen werden. Um dieses Image von einer glücklichen und gesunden Zukunft künstlerisch zu bekräftigen, wurden auf den Freiflächen vor bzw. zwischen den uniformen Baublöcken Skulpturen aufgestellt, wie z.B. der farbenfrohe „Baum der glücklichen Jugend“ von Jan Kutálek¹³¹ in Ďáblice¹³², der in

130 Als historisches Zentrum werden im Masterplan folgende fünf historischen Stadtviertel gefasst: Hradčany (Hradschin) mit der Prager Burg, Malá Strana (Kleinseite), Staré Město (Altstadt), Josefov (Josefstadt) und Nové Město (Neustadt). Hier liegt, auf nur 1,6 % der Fläche des Verwaltungsgebiets der Stadt, dicht gedrängt Prags reiches architektonisches Erbe: 1400 denkmalgeschützte Gebäude, darunter 105 Paläste, 35 Klöster, 58 Kirchen, 10 Kapellen, historische Gärten und Friedhöfe. 1971 war das gesamte historische Zentrum zum nationalen Denkmal erklärt und 1992 in die UNESCO-Liste des Weltkulturerbes aufgenommen worden (vgl. Plicka 1997: 11).

131 Der tschechische Keramiker Jan Kutálek (*1917, †1987) schuf, inspiriert durch mythologische Themen und Volkssagen, dekorative, groteske Figuren und Tiere. Seine poppig-surrealistische Skulptur „Baum der glücklichen Ju-

eigenartigem Kontrast zu seiner grauen Umgebung steht. So wurde in Prag im Gegensatz zu Amsterdam und Frankfurt, wo die öffentliche Kritik an den Großraumsiedlungen eine Änderung des planerischen Leitbildes bewirkt hatte, an der Peripherie der Siedlungsbau nach dem funktionalistischen Raummuster fortgesetzt. Entsprechend hatte sich die Abteufelung des Chefarchitekten auch erst vergleichsweise spät, nämlich in den achtziger Jahren, der Modernisierung des gründerzeitlichen Wohnungsbestands angenommen.¹³³

Prag: Die Stadt der Museen und „Paläste“

Auch in Prag war die unfreiwillige Begleiterscheinung des Metrobaus (Bau der drei Kernstrecken: 1966-85), dass die historischen Stadtviertel und ihr Denkmalcharakter durch die riesigen Tiefbaustellen ins Zentrum der allgemeinen Aufmerksamkeit gerückt wurden. 1971 fiel unter dem Präsidenten Ludvík Svoboda (1968-75) die Entscheidung, das historische Zentrum Prags unter Ensembleschutz zu stellen, womit einer Musealisierung des Zentrums Vorschub geleistet wurde. Damit avancierte der Erhalt des Altbaubestandes zur nationalen Aufgabe. Gleichzeitig führte die Menge der Denkmäler und das Fehlen privater Investoren zu Schwierigkeiten bei ihrer Instandhaltung. Wie in den Potemkinschen Dörfern waren Fassadenrenovierungen nicht selten die einzigen Maßnahmen, die zum Erhalt des denkmalgeschützten Altbaubestandes ergriffen wurden. Ansonsten erlaubte das zur Verfügung stehende Budget immer nur einzelne, besonders prestigeträchtige Objekte oder Straßenabschnitte in Angriff zu nehmen.

Um die wenigen komplett renovierten Baudenkmäler konkurrierten Botschaften, Ministerien und Kultureinrichtungen. Den Direktoren der Nationalgalerie und der 1963 neu gegründeten Museen, der Galerie der Hauptstadt Prag und der Zentralböhmischen Regionalgalerie, gelang es,

gend“ aus dem Jahr 1973 zeigt einen vertikalen „Stamm“, an dem kugelförmige Phantasiefische und Vögel sowie eine Sonne angebracht sind.

132 Siedlung für 28.000 Einwohner im Norden von Prag.

133 Nach der Flächensanierung des industriegeprägten Viertels *Žižkov* ging man in *Vinohrady* zu strukturerhaltenden Renovierungsmaßnahmen über. Parallel zu diesen Maßnahmen wurde von slowakischen und tschechischen Soziologen auf Konferenzen (wie z.B. der Konferenz über „Soziologische Probleme des Städtebaus“ im slowakischen Badeort Piešťany im Dez. 1985) „die große soziokulturelle Bedeutung der alten Viertel als symbolische [...] Vermittler des historischen Kontinuitätsbewusstseins der städtischen Bevölkerung“ und deren sozial integrative Wirkung diskutiert (Kotačka 1986: 237).

ihre Sammlungen sukzessive in solchen Altbauten unterzubringen.¹³⁴ Langsam wurde die historische Altstadt als devisenbringendes Prestigeobjekt wiederentdeckt. Gleichzeitig galt es, dem negativen Image der verfallenen, dunklen, verkehrsüberladenen Altstadt Abhilfe zu schaffen. Entsprechend richtete sich das Hauptaugenmerk des tschechoslowakischen Präsidenten Gustav Husák (1975-89) und der Prager Stadtväter in den siebziger Jahren auf einige „Palastbauten“, die die neue sozialistische Ära im Stadtzentrum repräsentieren sollten.

In Konkurrenz zu Ost-Berlin, wo sich unter Erich Honecker (Staatspräsident, 1970-89) der Drang nach symbolischen staatsmännischen Gesten im Bau von vier „populären“ öffentlichen Großbauten niederschlug, worunter der „Palast der Republik“ (1973-76)¹³⁵ der bekannteste ist, entschied sich Präsident Husák in Prag für den Neubau von zwei wichtigen repräsentativen Kultureinrichtungen:

Erstens entstand, etwas außerhalb des Zentrums, der gigantische „Palác kultury“ (Kulturpalast) für den kollektiven Kunstgenuss und für Parteiversammlungen, mit dem sich die Tschechische Kommunistische Partei ein unübersehbares Denkmal setzte (Eröffnung: 1980). Über die Verbindung von politischem und kulturellem Ort konnte der „Palast“ gleichzeitig den Gedanken einer Selbstrepräsentation des Werktätigen betonen.

Zweitens erhielt Prags wichtigstes Nationalsymbol, das Nationaltheater in der Innenstadt, einen bläulich schimmernden, glasverkleideten Anbau mit neuem großen Saal (Eröffnung: 1983).¹³⁶

134 Aber nicht nur im Kunstbereich entstanden neue Museen. 1962 wurde in einem renovierten Altbau das Staatliche Grenzwachenmuseum eröffnet, welches 1991 zum Tschechischen Polizeimuseum umbenannt wurde.

135 Der Palast der Republik konkurrierte der Größe nach mit dem Pariser Centre Pompidou und dem Westberliner ICC. Er war der Sitz der höchsten Volksvertretung des „Arbeiter- und Bauernstaats“ und funktionierte außerdem als Restaurant, Ladenpassage, Wartesaal, Kegelbahn, Jugendclub, Theater und öffentliches Foyer der Stadt. Zudem entstanden der Pionierpalast in der Wuhleide (1976-79), das Sport- und Erholungszentrum an der Leninallee (1978-81) und der Friedrichsstadtpalast (1981-84). Von dieser Ost-Berliner Entwicklung ausgehend, kann die sozialistische Stadtentwicklung der siebziger Jahre als „Zeit der Paläste“ bezeichnet werden (vgl. Hain 1998: 210). Hierunter fiel auch der systematische Auf- und Ausbau von Sportstadien (Sportpaläste), der in Prag vor allem seit 1967 stattgefunden hat (vgl. Staňková et al. 1992: 322ff.).

136 Gemäß der Ideologie vom „Werk vom und für das Kollektiv“ werden in der Literatur die Initiatoren der Bauprojekte nicht namentlich genannt. Es ist aber auffällig, dass für die architektonische Ausführung des letzten Umbaus des Na-

Eine gänzlich anders geartete Variante des sozialistischen Palastbaus stellen die unterirdischen Verkehrsbauwerke der Metro dar: Die hierfür geschaffenen Bauten wurden als „Säle“ bzw. als „Räumlichkeiten mit [...] ästhetischer Wirkung“ von sowjetischen Ingenieuren geplant, wobei die „Oberflächen der Wände und Decken“ gemäß damaliger Ideologie von „positive[m] Einfluss auf [...] Disziplin und [...] Verantwortungsbewusstsein“ der Einwohner sein sollten (Staňková et al. 1992: 340).¹³⁷

In den achtziger Jahren wandte sich das Büro des Chefarchitekten, das um eine attraktivere Gestaltung des Zentrums bemüht war, verstärkt der Gestaltung des öffentlichen Raumes zu: Seit 1986 wurden in der Prager Altstadt fußgängerfreundliche, zum Teil verkehrsberuhigte Lösungen umgesetzt, wobei neue Geschäfte in der Umgebung der Metrostationen zur Erhöhung der „Frequenz der Fußgänger“ beitragen sollten (Vančura 1987: 217). Insbesondere konzentrierten sich die neuen Gestaltungsambitionen auf den Wenzelsplatz¹³⁸: Während in Amsterdam in den achtziger Jahren noch ein möglicher Straßenbahnverlauf über den *Museumplein* erwogen wurde, hatte man in Prag die längs über den Wenzelsplatz geführte Straßenbahnlinie 1980 zugunsten eines mittigen Grünstreifens entfernt. Diese Stadtverschönerungsmaßnahme wurde von Regimekritikern, die inoffiziell der Meinung waren, dass sich die Begrünung erschwerend auf die sich dort wiederholenden Protestzusammenkünfte auswirken würde, nach dem damaligen Präsidenten Gustav Husák ironisch als *Husákova zahrada* („Husáks Garten“) bezeichnet.¹³⁹ Von einem wirtschaftlichen Druck auf das Zentrum, wie er sich unter den westeuropäischen Städten am deutlichsten in Frankfurt offenbart hatte,

tionalthaters wieder Karel Prager (*1923) gewählt wurde, der schon verantwortlicher Architekt beim neuen Parlamentsbau gewesen war (vgl. Staňková et al. 1992: 225 u. 333).

- 137 Die Stationen „Staroměstská“ und „Dejvice“ zeigten z.B. Mosaiken mit Szenen aus dem Leben Lenins und vom „Siegreichen Februar“ (Vítězný únor) 1948, die später verdeckt wurden (vgl. Bartmann 1994b: 103).
- 138 Mit seinen 750 Metern Länge und 70 Metern Breite könnte man den Wenzelsplatz eher als Boulevard denn als Platz bezeichnen (vgl. von Stock 1997). Als Ort des Protests ist er fest im Bewusstsein der Prager verankert. Jan Palach hatte hier 1969 aus Protest gegen die sowjetische Besetzung Selbstmord durch Verbrennung begangen, und 1989 rasselten 300.000 Menschen aus Protest gegen das kommunistische Regime mit ihren Schlüsseln.
- 139 Diesen Hinweis über den möglichen inoffiziellen Hintergrund der Umgestaltung verdanke ich dem Prager Soziologen Lubomír Kotačka. Zum offiziellen Planungsverlauf siehe Hruža 1989.

blieb Prag in den siebziger und achtziger Jahren zunächst noch verschont.¹⁴⁰

*Kulturmetropole Prag –
Stadtentwicklung nach der Wende und Ausblick 2010*

Nach der „samtenen Revolution“¹⁴¹ im November 1989 begann vor dem Hintergrund der veränderten politischen Landkarte die Neuorientierung der Stadt. Nach dem neuen, zukunftsgerichteten Selbstbild der Stadt, das von Wissenschaftlern und Stadtoberhäuptern produziert wird, ist Prag Zentrum Mitteleuropas, wobei die Stadt in Konkurrenz zu anderen Hauptstädten Mitteleuropas – Berlin, Wien und Budapest – bzw., seit der Unabhängigkeit der Slowakei 1993, in Abgrenzung zu Bratislava gesehen wird.¹⁴² Neben der Hauptstadtfunktion sollte Prag auch als Kultur-, Finanz-, Medien-, Kommunikations- und Wirtschaftszentrum innerhalb des Landes fungieren, wobei seine Rolle als Kulturzentrum besonders betont wurde.¹⁴³

Als Voraussetzung für die intendierten Zentrumsfunktionen sahen die Mitarbeiter des Stadtplanungsamts, die den Masterplan 2010¹⁴⁴ vor-

- 140 Die Neubauaktivitäten im Zentrum blieben in den siebziger und achtziger Jahren neben den Palastbauten auf einige große neue Kaufhäuser, Hotels, Universitäts- und Verwaltungsbauten beschränkt, die die von Kirchtürmen dominierte Skyline nicht wirklich zu stören vermochten (siehe Staňková u. a. 1992: 318ff.).
- 141 Für einen Überblick der Ereignisse, die zur „samtenen Revolution“ geführt haben, siehe z.B. die anschauliche Darstellung des Historikers Timothy Garton Ash „Ein Jahrhundert wird abgewählt. Aus den Zentren Mitteleuropas 1980-1990“ aus dem Jahr 1990.
- 142 Richtungsweisendes diskursives Ereignis in diesem Zusammenhang war eine Konferenz zum Thema „Prague in the New Central Europe“, die im Juni 1990 unter Beteiligung des Prager Oberbürgermeisters und von Soziologen, Anthropologen, Stadtplanern und Architekten am soziologischen Institut der Prager Akademie der Wissenschaften abgehalten wurde. Mit der Benutzung des Begriffs Mitteleuropa ergab sich eine Strategie, die aufgeladenen Begriffe West-Europa und Ost-Europa zu umgehen, zwischen deren Wirkungsbereich man sich eingeklemmt fühlte, und Bezugspunkte in beide Richtungen zu setzen (vgl. Prague in the New Central Europe 1991: 41).
- 143 Die verschiedenen angestrebten Zentrumsfunktionen sind im Entwurf für den Masterplan (Generalbebauungsplan) 2010 zusammengefasst (vgl. Plicka 1997: 60).
- 144 Seit Beginn der 90er Jahre arbeiten in Prag zwei Stadtplanungsbehörden an der Erstellung von Richtlinien und Schwerpunkten der künftigen Stadtentwicklung: Die eine bereitete den Entwurf für einen „Masterplan“ vor, der Flächen-nutzungen und Stadtentwicklungsmöglichkeiten für die Dauer von 10 Jahren

bereiteten, eine bessere Einbindung in das internationale Verkehrsnetz vor: Als erste infrastrukturelle Maßnahmen wurden der Ausbau des internationalen Flughafens „Prag Ruzyně“¹⁴⁵ und die Modernisierung der Zugstrecke zwischen Wien und Prag in Angriff genommen, sowie der Bau einer Autobahnverbindung über Pilsen nach Nürnberg geplant (vgl. Plicka 1997: 45).

Um die Zentrumsfunktion von Prag zu unterstreichen und die Stadt über den regionalen Bezugsrahmen hinauszuhoben, wurde nach dem Vorbild westlicher Stadtplanung in Prag „Kultur“ als primäre Entwicklungs- bzw. Revitalisierungsstrategie eingesetzt: „Prag hat alle Voraussetzungen, in Zukunft die Rolle eines Zentrums der Bildung und Kultur im Rahmen einer breiten mitteleuropäischen Region zu spielen“, äußerte der stellvertretende Bürgermeister Jirí Exner 1992. Als Ausgangspunkt für diese Entwicklungsstrategie, die sich in erster Linie an den Ansprüchen der Touristen, aber auch an denen der neuen prosperierenden Mittelschichten orientierte, wurde vor allem das reiche architektonische Erbe des historischen Zentrums gesehen, dessen teure Renovierungsleistungen mit der Aufnahme in die UNESCO-Liste des Weltkulturerbes 1992 zumindest teilweise gesichert wurden.

An die bürgerliche Tradition des „Sich-Übertrumpfens“ anknüpfend, wurde in den neunziger Jahren eine ganze Reihe von Museen bzw. Ausstellungsräumen mit Präsentationen tschechischer Kunst des 20. Jahrhunderts in minutiös renovierten Altstädter Palästen eröffnet. Und als musealer Höhepunkt wurde die Moderne Sammlung der Nationalgalerie nach langer Rekonstruktionszeit in Prags größtem funktionalistischen Gebäude, dem ehemaligen Messepalast, untergebracht. Zudem gab es

bestimmen sollte. Dieser wurde flankiert und ergänzt vom „Strategic Plan Prague 2010“, welcher Entwicklungsleitlinien und Entwicklungsideale, die zuvor in sogenannten themenorientierten Workshops über Verkehr, Wohnen, Gesundheit, Sicherheit, Wirtschaftlichkeit, Kultur und Denkmalpflege erarbeitet wurden, zusammentrug. Zu diesen Workshops wiederum waren Vertreter wissenschaftlicher Institute/Universitäten, der Ministerien, der Stadtverwaltung, der Stadtteilverwaltungen, privater Organisationen und Unternehmen sowie, soweit vorhanden, von Bürgerinitiativen und Verbänden eingeladen. Zudem holte man sich Expertisen von „Partnern“ aus dem Ausland, insbesondere aus Großbritannien. Die Ergebnisse dieser Workshops bzw. des Strategischen Plans wurden wiederum der Vorbereitungsgruppe des Masterplans zugänglich gemacht (vgl. Turba 1996a; Plicka 1997).

- 145 Die Kapazität des Prager Flughafens wurde bis Dezember 1997 von 2,3 Mio. Passagieren jährlich auf 4,8 Mio. gesteigert und sollte in den folgenden Jahren weiter aufgestockt werden (vgl. Akademie der Künste 1997: 44).

einen Boom von Kulturfestivals im historischen Zentrum. Der Titel „Europäische Kulturhauptstadt“, der Prag für das Jahr 2000 verliehen wurde und mit Geldern der EU verbunden war, bekrönte und intensivierte die auf Museen und andere Kultureinrichtungen bezogene Entwicklungsstrategie der Stadt.



Abb. 3: Frank O. Gehry, Vlado Milunić „Dancing Fred & Ginger“ (1991-96)

In Prag lässt sich für die neunziger Jahre nicht ein einheitliches Konzept der Stadtentwicklungsplanung analysieren. Man wollte jedenfalls weg vom negativen Image einer „grey and sleepy city at the western outpost of the communist empire“ (Turba 1996b: 2). Gemäß diesem Ziel entstand als eines der ersten Bauprojekte zwischen 1991 und 1996 gleichsam als Symbol für den nunmehr westlich ausgerichteten Modernisierungswillen des Staates und der Stadt unter der Schirmherrschaft des Präsidenten Václav Havel „Dancing Fred & Ginger“, ein in der Höhe ans Umfeld angepasstes, aber sehr auffällig gestaltetes Mehrzweckgebäude im Zentrum. Für diesen Hauch von avantgardistischer Postmoderne wurde eigens der amerikanische Stararchitekt Frank O. Gehry nach Prag ge-

holt. Gleichzeitig sprach sich Havel kategorisch gegen das historische Umfeld dominierende Projekte aus.¹⁴⁶

Die Zerrissenheit der Staats- und Stadtregierung in Bezug auf das Durcheinander von Modellen und Ideen in der Nachwendezeit kommentierte der von Januar 1994 bis Juli 1997 amtierende Kulturminister Pavel Tigrid in Bezug auf die Entwicklung der Tourismusbranche wie folgt: „In Prag wird meistens improvisiert – man will alles auf einmal: Touristen, aber nicht so viele, und andere Touristen, nicht die McDonald-Touristen. Auf der einen Seite will man keine großen Hotels bauen, und andererseits will man die Großen“ (I.30).

Als marktwirtschaftliche Konsequenz des Privatisierungsvorgangs drängte ausländisches Kapital in Form von Hotelneubauten und Bürogebäuden in die letzten Baulücken des Zentrums.¹⁴⁷ Wie in Amsterdam und Frankfurt zeichnete sich nun auch in Prag – allerdings mit zwanzigjähriger zeitlicher Verschiebung – der Verlust von Wohnraum im Zentrum zugunsten von Geschäfts- und Büroräumen ab. Die Liberalisierung des Handels drückte sich unmittelbar im Zentrum aus, wo zunehmend über marktführende internationale Ladenketten die einheimischen Produkte mit westlichen Gütern überlagert wurden, und im Gastronomiebereich waren ähnliche Überlagerungen zu beobachten (vgl. Sýkora 1994: 1159). Das Beispiel der Hypo-Bank am *Náměstí Republiky* verdeutlicht, wie schnell in den neunziger Jahren einst für öffentliche Kulturgebäude reservierter Raum von privaten Nutzern in Beschlag genommen wurde. Die Bayerische Hypo-Bank hatte in der denkmalgeschützten Innenstadt ein Restgrundstück erworben, für das dann ohne vorangegangenen städtebaulichen Wettbewerb, Entwürfe eingeholt wurden.

146 Ein weiterer Plan betraf das Luxus-Hotel „Four Seasons“, dessen mächtiger Bau gleich neben der Karlsbrücke die ganze Silhouette des rechten Moldau-Ufers dominiert hätte. Nach Protesten tschechischer Fachkreise in den einschlägigen tschechischen Tageszeitungen sprach sich Präsident Havel persönlich dagegen aus, so dass das Projekt vorerst gestoppt wurde (vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 29.10.1995).

147 Je nach Auftraggeber knüpften die tschechischen Architekten hauptsächlich an den Internationalen Stil der Zwischenkriegszeit (zum „Neuen Funktionalismus“ in der Architektur siehe Sedláková et al. 1995: 77) oder an die postmoderne Architektur an. 1978 war von einer Gruppe interessierter tschechischer Architekten Charles Jencks „The Language of Postmodern Architecture“ als Samisdat in 35 Exemplaren herausgegeben worden und kurz darauf Robert Venturis „Complexity and Contradiction in Architecture“ in 80 Exemplaren. Beide Schriften beeinflussten die heutige mittlere Generation der Architekten (vgl. Šlapeta 1997: 26).

Eine Ökonomisierung des öffentlichen Raums ließ sich auch bei anderen Projekten im Zentrum beobachten. So hatte beispielsweise der Oberbürgermeister Jan Koukal (1993-1998) den Investor des „Myslbek Shoppingcenters am Graben“ – einer von Prags vielen Passagen¹⁴⁸ – kurzerhand von der Schaffung des im Flächennutzungsplan vorgeschriebenen öffentlichen Raums entbunden (vgl. Templ 1998b: 108).

Die wechselnden Oberbürgermeister Milan Kondr (1991-93), Jan Koukal (1993-98) und Jan Kasl (1998-)¹⁴⁹ setzten sich für eine Stärkung des Stadtkerns ein, wobei sich die Gestaltungsambitionen auf den Wenzelsplatz und die Geschäftsstraße *Na příkopě* (Am Graben) konzentrierten. Die Stadtväter wollten weg vom Negativ-Image eines von der Halbwelt der Zuhälter und Dealer fast eroberten Platzes und suchten – im Vergleich zu Amsterdam und Frankfurt mit zehnjähriger Verspätung – die Attraktivität der Stadt und ihren Freizeitwert über den Ausbau von Ladenpassagen, die Einrichtung von Cafés und Restaurants und der Kulturindustrie hervorzuheben.

Anders als in Frankfurt wollten die Prager Stadtplaner keine vertikale Skyline im Zentrum. Unter dem Druck potenter Investoren und um das Zentrum von Neubauten zu entlasten, wurden im Entwurf für den Masterplan 2010 von 1997 und im Strategischen Plan von 1998 alternative Entwicklungsgebiete für Büroflächen in Karlín bzw. in gründerzeitlichen Vororten wie Smíchov und Holešovice-Bubny und Pankrác ausgewiesen (vgl. Plicka 1997: 58; Turba 1998).¹⁵⁰ Schon zu Beginn der neunziger

148 Zur Entwicklungsgeschichte der Prager Passagen siehe Janková 1987. Der Kunsthistoriker Christian Norberg-Schulz hat in Anlehnung an Gustav Meyrinks Erzählung „Der Golem“ und Franz Kafkas „Beim Bau der Chinesischen Mauer“ darauf hingewiesen, dass man in Prag das Gefühl habe, es sei möglich, „immer tiefer in die Dinge einzudringen. Straßen, Tore, Höfe, Treppenhäuser führen einen in ein endloses ‚Innen‘“, was zum Empfinden des geheimnisvollen Wesens Prags beitrage (Norberg-Schulz 1982: 78). In diesem Zusammenhang verweist Norberg-Schulz auf die vielen Passagen in der Prager Altstadt. Es ist nämlich in der Altstadt (besonders am und um den Wenzelsplatz) durchaus nicht unüblich, dass Häuser von zwei Seiten aus betreten werden können (vgl. ebd.: 87).

149 Die genannten Oberbürgermeister gehören der Bürgerlich Demokratischen Partei (ODS) an. Zur Entwicklung der Parteienlandschaft in der Tschechoslowakei nach 1989 siehe Svíték 1992.

150 Im Jahr 2000 wurden zwischen 180.000 und 190.000 qm Bürofläche von Nutzern aufgenommen. Ein Drittel der Vermietungen fiel auf die Branchen Telekommunikation, Internet/IT und Elektronik. Auf den Finanzsektor sowie Firmen der Beratungsbranche und anderen unternehmensbezogenen Dienstleis-

Jahre wurde mit Blick auf die Entwicklung des Wiener Nordbahnhofareals als „das Gelände des alten Schlachthofs und des großen, zum Teil funktionslos gewordenen Bahnhofareals“ in Holešovice als zukünftiger „Business-District“ gesehen (Lichtenberger 1993: 144). Derzeit entwickelt „Real Estate Karlín“, ein Joint Venture eines belgischen und österreichischen Projektentwicklers, ein 300.000 qm großes Areal in Karlín. Und die AIG Lincoln, die zur US-Versicherungsgruppe gehört, plant als ihr größtes Projekt in Prag einen Technologiepark an der Autobahn D1 mit 150.000 qm Bürofläche, wovon bereits erste Einzelobjekte realisiert wurden (vgl. *Süddeutsche Zeitung* 14.09.2001). Ebenfalls optimistisch, was den tatsächlichen Bedarf betrifft, werden in Smíchov 250.000 qm Büroraum geplant (Templ 1998b: 108). Diese Büroflächen sollen im Wettstreit um internationale Firmenansiedlungen den Bedarf innerhalb des Wachstumssektors Finanzwirtschaft bzw. des Bereichs der Werbewirtschaft, Marktforschung, Versicherungen sowie Informations- und Kommunikationstechnologie decken.¹⁵¹

Im Strategischen Plan und im Masterplan wurde als richtungsweisendes Ziel u.a. die Entwicklung „from a monocentric to a polycentric city“ angegeben, wofür die sogenannten „localised centers“ (Stadtteilzentren) stärker entwickelt werden sollten (Plicka 1997: 58; Turba 1998). Als diesbezüglich wegweisend wurde vom Leiter des Strategic Plans Milan Turba das Projekt *Anděl* („Goldener Engel“) am Verkehrsknotenpunkt Anděl in Smíchov angesehen (I.21). Dort entstanden zwischen 1997 und 2000 auf dem Areal der „Waggonfabrik Tatra“ Wohn- und Geschäfts-

tungen entfiel jeweils ein Anteil von 18,7 % und 9,2 % (vgl. *Süddeutsche Zeitung* 14.09.2001).

- 151 Wie Elisabeth Lichtenberger betonte, haben in der Anfangszeit nach 1989 vor allem österreichische, deutsche und französische Banken ihre Filialen in Prag errichtet und „sich über Joint Ventures mit tschechischen Geld- und Versicherungsunternehmen liiert“ (Lichtenberger 1993: 142). Einige Beispiele aus den Anfängen nach 1989 sollen hier für die allgemeine Entwicklungstendenz stehen: Die BFH (Berlin Handels- und Frankfurter Bank) hat 1992 einen Anteil von 40 % bei der „Živnostenská Banka“ gekauft und die Österreichische Postsparkasse hat mit einem Anteil von 42 % die neue „Poštovní Banka“ gegründet (vgl. ebd.). Im Jahr 2001 existierten in Prag bereits 25 Kreditinstitute mit insgesamt 44 Filialen. Ferner gab es 28 Versicherungsunternehmen, 145 Werbeagenturen, 16 Marktforschungsinstitute und 55 Buchverlage. Eine im Vergleich zu den Wirtschaftszentren Amsterdam und Frankfurt eher bescheidene Bilanz (die statistischen Daten stammen aus den Internetadressen: <http://firmy.atlas.cz>; <http://www.a-zprague.cz>, da sowohl die Prager Handelskammer als auch das tschechische Amt für Statistik die angefragten Daten nicht vorliegen hatte).

räume¹⁵² nach Plänen des französischen Stararchitekten Jean Nouvel. Inwieweit Stadtplaner und Investoren des Projekts „Goldener Engel“ eine langfristige Aufwertung des angrenzenden Zigeunerviertels durch „gentrification“ intendierten, kann hier nur gemutmaßt werden. Jedenfalls hofft Milan Turba, dass ein solches großes Vorzeigeprojekt viele kleinere Projekte nach sich ziehen wird (I.21).

Während im innerstädtischen Bereich mit Hilfe von EU-Geldern in restaurierten Gebäuden Museen für moderne Kunst eingerichtet wurden bzw. von größtenteils ausländischen Investoren getragen neue Geschäfts- und Büroräume gebaut werden, sollen in den großen Siedlungen auf den ursprünglich dafür vorgesehenen Plätzen neue Zentren mit Arbeitsplätzen entstehen, wie z.B. der geplante „Boulevard Southern City“, den Turba als „slightly big“ aber „healthy and necessary“ beschreibt (I.21): Vor dem Hintergrund eines gestiegenen Bedarfs an Arbeitskräften im Baugewerbe und im Servicesektor ist seit 1989 auch die Zahl der Immigranten gestiegen.¹⁵³

Die Verwaltungsreform vom Oktober 1990, die die bisherigen zehn in 56 Kommunen aufteilte, leistete aber auch Planungsentscheidungen Vorschub, die zur eigenmächtigen Vergabe von Baugenehmigungen führten, (vgl. Lichtenberger 1993: 151). Ein Meer an Einfamilienhäusern in und um die „Äußere Stadt“ oder auch der Bau eines Villenbezirks im Norden der Stadt waren die Folge. Um dem ungeplanten Auswuchern der Stadt an ihren Rändern entgegenzuwirken, wurden kurz darauf wieder 13 Verwaltungsbezirke eingerichtet.

152 Wie Stephan Templ ausführte, besteht die markanteste Ansicht des Gebäudeensembles in einem dynamischen „gläsernen Schwung“ (Templ 1998b: 105).

153 Im Dez. 2000 hatte die Stadt Prag insgesamt 1.181.126 Einwohner. Im Tschechischen Amt für Statistik lagen keine mit den anderen Städten vergleichbare Migrationszahlen vor (Czech Statistical Office 2000). Im „Metropolitan Area Report“ des Stadtplanungsamtes wurde für das Jahr 1997 angegeben, dass die Zahl der Einwohner ohne tschechischen Pass am Steigen sei. Es gäbe ca. 20.000 Einwohner aus den USA, darunter viele Langzeittouristen, die als Sprachlehrer arbeiten; zudem eine größere Anzahl aus der Ukraine, die im Baugewerbe unterkommen und aus China und Vietnam, die häufig kleine Geschäfte und Restaurants betreiben (vgl. Plicka 1997: 65). Clair Wallace, Oxana Chmuliar und Elena Sidorenko analysierten „Transit-Migration“ auf dem Weg zu den Mitgliedsstaaten der EU als neues Migrationsphänomen für die sogenannte „buffer zone“, wozu sie neben Polen, Ungarn und der Slowakischen Republik auch die Tschechische Republik zählten. Sie konnten nachweisen, dass die „buffer zone“ Migranten anzieht bzw. weiterleitet, die aus verschiedenen Gründen und auf verschiedenen sozioökonomischen Levels ankommen (vgl. Wallace/Chmuliar/Sidorenko 1995).

Im Unterschied zu Amsterdam, wo auch für die Zukunft die kulturelle Entwicklung in Verschränkung mit der wirtschaftlichen gesehen wird („Parc de la Villette“), und Frankfurt, wo neue Kulturräume in Banken oder in Kombination mit gehobenen Einkaufsmöglichkeiten geplant werden („Deutsche Bank Kulturforum“ bzw. „Stilwerk“), waren in Prag im Entwurf für den Masterplan 2010 von 1997 keine konkreten Kultureinrichtungen, Kunstmuseen oder zeitgenössische Kunstobjekte geplant. Vielmehr wurden die bestehenden Einrichtungen numerisch aufgeführt (vgl. Plicka 1997: 28). Es scheint als ob die intendierte kulturelle Entwicklung Prags von der touristischen, und der ökonomischen – „create a friendly and hospitable city“ und „create a rich and prosperous city“ werden als zwei wichtige Ziele im Strategic Plan genannt – überrollt wird (Plicka 1997: 59). Die modernen Geschäfte, die Hotels, der gewaltsame Einbruch der Tourismusverwertungsbranche und alle Bemühungen von Stadtplanern und Bürgermeistern, das Image einer lebendigen, farbenfrohen internationalen Stadt zu vermitteln, stehen in einem eigenartigen Spannungsgefüge mit den unübersehbar präsent übereinanderliegenden, abgestorbenen Schichten, wie sie der jüdische Friedhof am deutlichsten versinnbildlicht, und den Erinnerungszeichen an Märtyrer und gewaltsame Tode, wofür z.B. das Haus des Rabbi Löw, das Jan Hus Denkmal und der Jan Palach Platz stehen. Aber gerade das besondere Flair des historischen Kerns, die dunklen, engen Gassen, lassen sich als das Prag Kafkas touristisch vermarkten. So gesehen bedeutet „Maintain the Uniqueness of Prague“, ein weiteres Ziel des „Strategischen Plans“, trotz der darin enthaltenen musealisierenden Tendenzen, keinen Widerspruch zu den anderen genannten Zielen (Plicka 1997: 59).

Soweit zu den Leitbildern der Stadtplanung in Amsterdam, Frankfurt und Prag. Bevor ich mich den konkreten Museumsneubauten und den damit verbundenen Auseinandersetzungen über die Nutzungen von öffentlichem Raum zuwende, sollen zunächst die kulturpolitischen Rahmenbedingungen der drei Städte mit einem Fokus auf die Museen und die Museumspolitik skizziert werden.

3. MUSEUM UND KULTURPOLITIK

VON DER SCHÖNHEIT ÜBER DAS „GEMEINWOHL“
ZUR QUALITÄT

Zur Geschichte des bürgerlichen (Kunst-)Museums

Die Geschichte der europäischen (Kunst-)Museen ist unweigerlich mit der Geschichte des Sammelns und der Sammler verknüpft.¹ Innerhalb der europäischen Sammlungsgeschichte lassen sich die religiösen und weltlichen Schatzkammern, die an eine Institution gebunden waren (Domkapitel, Abtei, fürstliche, königliche oder kaiserliche Dynastie) und die Privatsammlungen, die von einer einzelnen Person zusammengetragen wurden und deren Überlieferung nicht gewährleistet war, unterscheiden. In den mittelalterlichen Schatzkammern, die neben Repräsentationszwecken als Finanzrücklage dienten, nahmen Objekte der Kunstschmiede und Juwelierskunst einen hohen Stellenwert ein, wobei das Material ihrer Ausführung (Gold, Silber, Edelsteine) meist für wertvoller gehalten wurde als ihre Ausführung (vgl. Pomian 1990: 46f.). In den Privatsammlungen dagegen, die ab dem 14. Jahrhundert zunächst in Norditalien auszumachen waren, zählte bei den gesammelten antiken Kunstwerken² und modernen Gemälden vor allem die künstlerische Ausführung der Arbeiten.

- 1 Der folgende Abriss über die religiösen und weltlichen Ursprünge des Museums bis hin zur Entwicklung des bürgerlichen (Kunst-)Museums orientiert sich an Krzysztof Pomians sozialgeschichtlicher Darstellung der Entstehung des Museums und der damit verbundenen Geschichte des Sammelns (Pomian 1988; 1990). In diesem Zusammenhang würde es zu weit führen, auch andere, stärker auf die persönlichen Beweggründe der Sammler bezogenen Erklärungsmodelle auszuführen. Literatur, die in diese Richtung weist, sind z.B. die Untersuchung des amerikanischen Psychoanalytikers Werner Muensterberger (1999) über das Sammeln als unbändige Leidenschaft und die eher journalistisch aufbereiteten Sammlerbiographien von Peter Sager (1992).
- 2 Zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert waren vor allem Gemmen und Statuen gefragt, in den folgenden zwei Jahrhunderten wurden Inschriften, Münzen, Gebrauchs- und Kultobjekte allem anderen vorgezogen. Im 17. Jahrhundert zeichnete sich eine Einteilung der Altertümer in „klassische“ und „nationale“ ab (vgl. Pomian 1990: 49).

Im Laufe des 16. Jahrhunderts griff dann die Mode des Sammelns von Altertümern in allen europäischen Ländern um sich, und zusätzlich oder alternativ wurden nun auch Stiche und Zeichnungen, sowie die sogenannten „naturalia“ und die „exotica“ gesammelt. Letztere fanden ihren Platz bis zur Wende des 17. zum 18. Jahrhundert in den Kunst- und Wunderkammern. Hier wurde das Rätselhafte, das Seltsame, das Seltene, Merkwürdige und Weitentfernte bewahrt. Die Sammler holten sich im Kleinen, z.B. über Muscheln, Mineralien und Fossilien, die weite Welt ins Haus. Die Objektarrangements dieser Sammlungen konnten je nach Interessen- und Finanzlage sehr verschieden ausgerichtet sein. Van Gelder nannte fünf Motive, die in unterschiedlicher Zusammensetzung beim Sammler eine Rolle spielen konnten: „Status, Investition, Religion, Ästhetik und wissenschaftliche Neugierde“ (Van Gelder 1992: 34). Das verweist auf die Frage, welche sozialen Schichten am Sammeln interessiert waren bzw. sich das Sammeln überhaupt leisten konnten. In der zweiten Hälfte des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts fanden sich die Sammler fast ausschließlich im Kreis der Humanisten, Künstler, Juristen und Mediziner. Ziemlich schnell weitete sich der Kreis der Sammler auf Mitglieder des städtischen Patriziats und geistliche Würdenträger wie den Papst und seine Kardinäle aus. Dann begann die Aristokratie, allen voran die Höfe, je nach Land zu einem unterschiedlichen Zeitpunkt, das Sammeln im großen Stil, wobei die Schatzkammern der Fürsten fortan mehr die Züge von Privatsammlungen annahmen. Mit Beginn des 17. Jahrhunderts übernahm dann das mittlere Bürgertum, zunächst in den Vereinigten Niederlanden und später auch in anderen europäischen Ländern, die Gewohnheit des Sammelns (vgl. Pomian 1990, 48).

Auf der Suche nach einer allgemeingültigen Einteilung der Objekte unterschied der Naturwissenschaftler Linné im 18. Jahrhundert die „naturalia“ (Gegenstände aus der Natur) und die „artificialia“ („bearbeitete Natur“). Die „naturalia“ wiederum unterschied er in „mineralia“ und „animalia“. Die „ethnologica“ bzw. die „exotica“ bildeten eine Mischgruppe aus „artificialia“ und „naturalia“ (vgl. Van Gelder 1992: 27ff). Diese Einteilung wurde zunächst innerhalb eines Museumstyps vollzogen. Später differenzierte man in zunehmendem Maße verschiedene Museumstypen wie die Naturgeschichtsmuseen, die der Malerei und Skulptur gewidmeten Museen der schönen Künste und die Völkerkundemuseen, um nur einige Beispiele zu nennen.

Konstitutiv für Museen im Unterschied zur Privatsammlung ist, dass sie öffentlich sind, dass die Objekte auf Dauer geschützt sind und dass es wissenschaftlich organisierte Institutionen sind, wobei das Ausmaß der

wissenschaftlichen Organisation stark zwischen den einzelnen Museumstypen variiert. Beim Heimatmuseum ist diese beispielsweise weniger ausgeprägt, als beim Kunstmuseum. Ausstellen, Sammeln, Bewahren und Forschen sind die Aufgaben, die die Museen zunächst erfüllten.³ Das vermutlich älteste Museum Nordeuropas ist aus der Sammlung Elias Ashmole hervorgegangen, die er der Universität Oxford vermachte und die zu Beginn des 17. Jahrhunderts eröffnet wurde. Das Museum umfasste antike Kunstwerke und „natürliche“ bzw. „exotische“ Raritäten. Im 18. Jahrhundert stieg die Zahl der Museen dann um ein Vielfaches, wobei die große Verbreitungszeit der Museen in Europa erst nach 1830 begann. Es lassen sich laut Krzysztof Pomian vier Modelle von Museumsgründungen unterscheiden:

Das „traditionelle Modell“, das auf der Schenkung eines Einzelnen an seinen Staat, seine Stadt oder seine Universität beruhte und damit den Behörden den Anstoß gab, bisher unzugängliche Sammlungen zu öffnen und in Museen umzuwandeln. Nach dem „revolutionären Modell“ entstanden Museen, die nach der Säkularisierung Objekte aus dem Besitz kirchlicher Institutionen sowie die Sammlungen der emigrierten Adligen und des Königs aufnahmen, welche somit in Staatseigentum übergingen. In Frankreich wurden die meisten Museen nach diesem Modell gegründet. Richtungsweisendes Ereignis war die Öffnung des Louvre (1793) für ein breites Publikum. Nach dem „kaufmännischen Modell“ sind Museen aus einer vom Staat aufgekauften Privatsammlung hervorgegangen, wie z.B. das British Museum. Schließlich ist noch das „dynamische Modell“ zu nennen, das die zahlreichen aus Schenkungen von Industriellen und Geschäftsleuten hervorgegangenen Museen umfasst (vgl. Pomian 1990: 53).

Museumsgründungen im 19. Jahrhundert in Europa – darunter die in dieser Arbeit behandelten Kunstmuseen – gingen hauptsächlich auf das traditionelle und das dynamische Modell zurück. Zudem führte das Interesse an lokalen Altertümern und Aufsehen erregenden Funden aus fernen Ländern zur Gründung zahlreicher neuer Museen (vgl. Meynert/Rodekamp 1993; Kroeber-Wolf/Zekorn 1990). Bereits um 1914 betrug so die Zahl der Museen in Europa über tausend.

Im 20. Jahrhundert breitete sich dann die Institution Museum über die ganze Welt aus (vgl. Pomian 1990: 52). Parallel fächerten sich die Museen zunehmend in verschiedene Sachgebiete auf. Es entstanden na-

3 Im 20. Jahrhunderts kam dann verstärkt der Aspekt der Bildung bzw. Vermittlung hinzu (vgl. Klein/Bachmayer 1981: 30).

turwissenschaftliche Museen und stadtgeschichtliche Museen, Museen, die auf der Grenzlinie zwischen Historie und Kunst angesiedelt sind: Architektur-, Kunstgewerbe- und Designmuseen (vgl. Korff/Roth 1990: 7), Museen der Armee und der Post sowie jüngere Museen der Wissenschaft und Technik und unzählige Museen anderer Bereiche des Alltagslebens wie Kindermuseen, Katzenmuseen oder Kachelmuseen.⁴ Es scheint charakteristisch für das letzte Viertel des 20. Jahrhunderts zu sein, dass einfach alles museumswürdig geworden war.

Eine der scharfsinnigsten Interpretationen für den Museumsboom der letzten Jahrzehnte hat Hermann Lübbe bereits 1983 geliefert, indem er die „Bemühung, Vergangenes gegenwärtig zu halten“ als Reaktion auf den veränderungsbedingten „Vertrautheitsschwund“ unserer Lebenswelt deutete.⁵ Dabei dehnte er seine Musealisierungsthese auch auf den Bereich des Gebäudedenkmalsschutzes aus (Lübbe 1983: 14ff.). So gesehen funktionieren Museen, aber auch die Denkmalpflege als Mittler zwischen Vergangenheit und Zukunft, indem sie dem Betrachter angesichts einer immer schneller sich wandelnden Umwelt eine Art kompensatorisches Kontinuitätserlebnis ermöglichen und zugleich der Suche nach Wurzeln, Beständigkeit und auch nach „heiliger Welt“ dienen.

Für die vielen neuen Sammlungen, die in bereits existenten, aber eigens dafür renovierten bzw. umgebauten Gebäuden wie in Bürgervillen des 19. Jahrhunderts, Schlossbauten, Produktionshallen und Schulgebäuden untergebracht werden und die verschiedene Produktgenerationen beherbergen, scheint diese These zu greifen. Wie aber sieht es mit den Museen für moderne Kunst aus? Diese setzen sich zusammen mit dem Medienmuseen gewissermaßen an die Spitze der beschriebenen Beschleunigungsbewegung und produzieren den schnellen Generationswechsel mit. Daraus kann das Problem entstehen, dass dort teilweise der Ehrgeiz, das „Beste“ und Neueste in avancierten Ausstellungsinszenierungen zu präsentieren, umschlägt in den Zwang, das Neueste um jeden

4 Im Unterschied zu den großen staatlichen und städtischen Museen entstanden diese kleineren Museen als Nachzügler im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts ausschließlich aus privaten Sammlungsinitiativen heraus.

5 Als charakteristisch für die anwachsende Menge der in die Musealisierung einbezogenen Objektklassen nannte Lübbe den Bereich der Popularkultur, innerhalb dessen sich „bei beschleunigter zivilisatorischer Evolution“ und immer schneller sich ablösenden Produktgenerationen ein „progressiver Reliktanfall“ vollzieht, was wiederum Auswirkungen auf Größe und Menge der Museen hat: „Mit der Menge der Neuerungen wächst die Menge der Relikte, und mit der Menge der Relikte wächst die Menge und Größe der Institutionen, die nötig sind, diese Relikte zu sammeln“ (Lübbe 1983: 12f.).

Preis zu präsentieren, was zu Qualitätsverlusten führen kann. Eduard Beaucamp bemerkte diesbezüglich: „Many museums nowadays are only interested in what is new. They are like novelty bazaars and variety theatres but at the same time are pushing more and more works into the store rooms“ (Beaucamp 1993: 127). Die Museen für moderne Kunst repräsentieren ein Stück Gegenwart⁶, wobei auch dort Bezüge zur Vergangenheit gelegt werden, indem z.B. Werke der klassischen Moderne oder der fünfziger Jahre ausgewählter zeitgenössischer Kunst gegenüber gestellt werden. Eine Stadt, die sich solche Museen leistet, signalisiert damit, am Puls des Zeitgeschehens zu sein. Sie setzt mit den Museen Symbole für Kreativität, Aufgeschlossenheit und Zukunftsbewusstsein.

Seit den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts dienen die moderne Form und der moderne Inhalt von Museen für moderne Kunst damit vor allem Zwecken dem Prestigegewinn und der Stadtimagebildung, bei deren Entstehen nicht nur der Stadtplanungspolitik, sondern auch der städtischen Kulturpolitik eine neue, wichtige Rolle zukommt. Daher soll im folgenden mit besonderem Blick auf die Kunstmuseen die Kultur- und Museumspolitik von Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag für die Zeit nach 1945 vor dem Hintergrund der jeweiligen nationalen Kulturpolitik dargestellt werden.

Die NS-Zeit hatte eine Zäsur in mehrfacher Hinsicht bedeutet: Durch die Shoa fiel in den drei Städten eine tragende Schicht von jüdisch-bürgerlichen Förderern kultureller Projekte weg. Währenddessen und danach ging die Organisation und die Regulierung der gesamten Kette der Produktion, Verteilung und Rezeption von Kultur, wie es sich zu Beginn des Jahrhunderts schon angekündigt hatte, in den Verwaltungsbereich von Politikern und Beamten über. Der städtische Kulturbeauftragte oder der Kulturdezernent konnte überdies direkten Einfluss auf die Museumspolitik nehmen, indem er den Museumsdirektor auswählte. In Tschechien, wo die Kulturpolitik stärker zentralisiert war, war der Kulturminister für diese Auswahl zuständig.

6 Jean-Christophe Ammann spricht in diesem Zusammenhang z.B. vom „Symptomcharakter“ eines Werks, das auf die Zeit verweist, deren Spuren es trägt (Ammann 1993: 61).

Kultur- und Museumspolitik in Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag seit 1945

Für die Kulturpolitik in der Bundesrepublik und in den Niederlanden lassen sich für die Zeit nach 1945 drei gemeinsame Ausgangsmotive bestimmen, die sich nicht wesentlich von denen in anderen westeuropäischen Ländern unterscheiden:⁷ „schoonheid“⁸ / „Dem Wahren, Schönen, Guten“; „welzijn“⁹ / „Kultur für alle“ und „kwaliteit“ / „Qualität“. Diesen sollen im Folgenden vergleichend die zeitgleichen Ausgangsmotive der tschechischen bzw. der Prager Kulturpolitik gegenüber gestellt werden, das heißt: die stalinistische Kulturpolitik, Entstalinisierung und „Normalisierung“ sowie Kulturpolitik im Transformationsprozess.

„Schoonheid“ – „Dem Wahren, Schönen, Guten“ – „Krása“ (Schönheit)

Nach 1945 bis in die sechziger Jahre hinein unterschied die Kulturpolitik in den Niederlanden und Deutschland zwischen Menschen, die Kultur haben und solchen, die keine haben (vgl. Oosterbaan 1990: 66). Die Prämisse der Kulturpolitik jener Zeit war, dass Kunst und Schönheit synonym seien. Aus dem Kontakt mit Kunst wurde ein positiver, erzieherischer Wert abgeleitet: „Kunst ist gut und unterstützt die Verfeinerung“, so argumentierte man damals unter moralischen Vorzeichen (vgl. Oosterbaan 1986: 65). Das pädagogische Ziel war der kompetente und hochkulturfähige Mensch. Kulturpolitische Maßnahmen bezogen ihre Rechtfertigung aus dem Motiv der Pflege des kulturellen Erbes, und das bedeutete in der Praxis Bestandssicherung und Ausbau der Institutionen wie Theater, Konzerthäuser, Museen, Denkmalspflegeämter und Archive (vgl. Schulze 1992: 499).⁹ Eine Besonderheit der niederländischen Kul-

7 Es gibt allerdings einen deutlichen Unterschied: Aufgrund des föderalen Systems der Bundesrepublik sind gesetzgebende und verwaltende Funktionen in hohem Maße dezentralisiert, und Berlin gilt nicht in dem Maße als nationales Kulturzentrum wie Amsterdam für die Niederlande oder Paris für Frankreich.

8 Die Entwicklung der niederländischen Kulturpolitik hat Martinius Oosterbaan (1993) basierend auf den Begründungen, mit denen die niederländische Regierung ihre Kulturpolitik seit 1945 legitimiert hat, an den Begriffen „schoonheid“ (Schönheit), „welzijn“ (Gemeinwohl) und „kwaliteit“ (Qualität) festgemacht.

9 Zudem wurden die bildenden Künste seit den fünfziger Jahren in beiden Ländern durch prämierte Wettbewerbe, (Reise-)Stipendien, Ankäufe, subventionierte Arbeitsräume und die Regelung, dass im Zusammenhang mit öffentlichen

turpolitik bestand in der gesonderten Unterstützung der bildenden Künstler: Seit 1949 gab es eine Sozialunterstützung für Künstler, die 1956 durch das BKR („Beeldende Kunstenaars Regeling“) abgelöst wurde, ein System, das bildenden Künstlern ein geregeltes Einkommen sicherte, indem monatlich je ein Kunstwerk vom Staat erworben wurde. Diese Praxis wurde im Nachhinein kritisch als „Protektorat für die Kunstwelt“ aufgefasst (Hitters 1997: 40).

Amsterdam

Amsterdam hatte gegenüber Frankfurt den Vorteil, dass die Bausubstanz der Kultureinrichtungen im Krieg nur unwesentlich beschädigt worden war, so dass auch die am *Museumplein* gelegenen Museen nach der Kapitulation der deutschen Streitkräfte am 5. Mai 1945 relativ schnell mit dem Ausstellungsbetrieb wieder einsetzen konnten. Im Stedelijk Museum knüpfte der neue Museumsdirektor Willem Sandberg (1945-62) Kontakte mit dem Ausland, insbesondere mit Paris, das nach dem Krieg das Zentrum der Kunst war, bis es gegen Ende der fünfziger Jahre in zunehmendem Maße durch New York abgelöst wurde. Beispielsweise übernahm Sandberg 1945 eine große Picasso-Ausstellung aus London. Ein anderes Beispiel für seine weltoffene, an expressiver und experimenteller Kunst interessierte Ausstellungspolitik war die 1949 durchgeführte „Exposition Internationale d'Art Experimental“, an der 33 Künstler aus Deutschland, Belgien, Kanada, den USA, Kuba, Dänemark, Spanien, Frankreich, Schweden, Italien und den Niederlanden teilnahmen.¹⁰ Die progressive Ausstellungspolitik Sandbergs wurde durch die Unterstützung des sozialdemokratischen Dezernenten für Kultur und Erziehung Albertus de Roos (1945-62) ermöglicht (vgl. Roegholt 1993, 230). Unter anderem als Reaktion auf die gleichschaltenden Auswirkun-

Bauten 0,5 bis zwei Prozent für Kunst am Bau zu veranschlagen seien, unterstützt.

10 In diesem Kapitel sollen einige Ausstellungsbeispiele genügen, um die Tendenz der städtischen Kunstpolitik anzugeben. Eine ausführliche vergleichende Analyse der Ausstellungspolitik des Amsterdamer Stedelijk Museums und des Frankfurter Städtels bzw. MMK für den Zeitraum 1945 bis zu Beginn der neunziger Jahre findet sich in meiner Studie: „Urbane Inszenierungen von Internationalität in Museen für moderne Kunst. Eine vergleichende Untersuchung: Amsterdam – Frankfurt“ (Puhan-Schulz 1995). Zur Ausstellungspolitik des Stedelijk Museums siehe auch van Galen/Schreurs 1995.

gen der unter deutscher Besatzung eingesetzten „Kultuurkamer“¹¹ bestand in Amsterdam auch im Bereich Theater, Konzert, Ballett und Kabarett nach 1945 besonders großes Interesse an dem, was sich im Ausland entwickelt hatte. Darauf reagierte die städtische Politik, und startete 1948 das „Holland Festival“, das seither regelmäßig im Juni in verschiedenen Theatern und Konzertsälen stattfindet. 1952 wurde der „Amsterdamsche Kunstraad“ eingerichtet, dessen Expertenteams sich aus „Kunstproduzenten, Kunsthandel und Kunstkonsumenten“ zusammensetzten und der beratende Funktionen bei der Vergabe von Subventionen einnahm.¹² In Amsterdam überschritten sich immer wieder die Befugnisse der nationalen und der lokalen Kulturpolitik. Zum Beispiel wurde 1954 auf Regierungsbeschluss von Minister Cals hin eine Nationale Ballettruppe unter der Leitung von Sonja Gaskell (1904-74), die in Russland, Israel und Paris gearbeitet hatte, in Amsterdam eingerichtet (vgl. Roegholt 1993: 233ff.). Ähnlich wie in Frankfurt und Prag lag der Akzent der Amsterdamer Kulturpolitik der Nachkriegszeit mehr auf dem Bespielen der vorhandenen Einrichtungen als auf der Errichtung repräsentativer Neubauten.

Frankfurt am Main

Frankfurts Kulturgebäude waren im Unterschied zu Amsterdam und Prag im Krieg teilzerstört worden, darunter auch das Städel, dessen Instandsetzung bis 1963 dauerte. Hinzu kam, dass im Jahr 1937 über siebzig Gemälde, drei Plastiken und mehrere hundert Blätter der graphischen Sammlung, die den Grundstock der modernen Sammlung bildeten, für die Münchener Ausstellung „Entartete Kunst“ durch das Nazi-Regime beschlagnahmt worden waren. Nur eines der verschleppten Gemälde konnte nach dem Krieg wieder zurückerworben werden.¹³ Persönlichkeiten, die das Frankfurter Kunstleben vor dem Krieg maßgeblich geprägt hatten, wie der jüdische Direktor des Städel's Georg Swarzenski und der Lehrer an der Frankfurter Kunstgewerbeschule (heutige Städel-

11 1941 wurde die „Kultuurkamer“, die die verschiedenen Kunstsparten umfasste, mit dem Ziel der totalen Kontrolle der lokalen Kunstszenen eingerichtet. (vgl. Roegholt 1993: 149f.).

12 Zu den breitgefächerten Aufgaben gehörte: „das Stimulieren von Regierung und Betrieben zur Auftragsvergabe an bildende Künstler, die ästhetische Bildung der Schulkinder, Open-Air-Ausstellungen, das Kunstleben in den Stadtteilen und Amateurkunst, Kunst in Neubaugebieten und die ‚Verschönerung‘ der Innenstadt in den Sommermonaten“ (Roegholt 1993: 232).

13 Zur Geschichte des Städel's siehe Hansert 1994, hier insbesondere S. 102.

schule) Max Beckmann, waren emigriert. Ernst Holzinger, der die Leitung des Städtels 1938 (bis 1972) übernommen hatte, war im Vergleich zu Sandberg in Amsterdam eher eine Forscherpersönlichkeit. Ein Anknüpfen an die internationale Szene wurde zudem dadurch erschwert, dass Frankfurt trotz seiner zentralen Lage abseits der Achse lag, auf der die Wanderausstellungen zeitgenössischer Kunst weitergegeben wurden. Der inzwischen pensionierte Direktor des Frankfurter Museums für Moderne Kunst Jean-Christophe Ammann (1989-2001) erklärte hierzu: „Die Achse war Amsterdam, Eindhoven, Düsseldorf, Köln, Baden-Baden, Basel und Bern“ (I.12). Einzige Podien internationaler zeitgenössischer Kunst in Frankfurt waren in der Nachkriegszeit die „Galerie Hanna Becker vom Rath“ (eröffnet: 1947) und die „Zimmertgalerie Franck“ (eröffnet: 1949). In der Stadt gab es wenig Künstler von überregionaler Bedeutung. Diesbezüglich erläuterte Jean-Christophe Ammann: „Hier gab es ein bisschen ‚Quadriga‘, aber die hat sich nie durchgesetzt“ (I.12).¹⁴

Das 1951 wiedereröffnete Goethehaus war, abgesehen von der Paulskirche, das erste kulturelle Symbol des Wiederaufbaus der Stadt. Der Akzent der Nachkriegspolitik in Frankfurt lag auf dem Wohnungsbau und dem Ausbau der Infrastruktur und Ökonomie. Innerhalb der Kulturverwaltung wiederum stand der Auf- und Ausbau der Museen hinter dem der Universität, des Zoos und des Schauspiels zurück (vgl. Hansert 1992: 254). Letzteres hatte gemeinsam mit der Oper bereits 1964 ein repräsentatives Haus erhalten. Der damalige Kulturdezernent Karl vom Rath (1950-70) kritisierte die Interessenschwerpunkte der damaligen Politik, die die Entwicklung der Domäne Kultur hinter der Domäne Verkehr zurückstehen ließ, wie folgt: „Die Frage, ob vor dem Theater genügend Parkplätze sind, scheint oft wichtiger zu sein als das, was in diesem Theater gezeigt wird“ (vom Rath, zit. nach Link 1968: 205). Diese Prioritätensetzung änderte sich mit der Ernennung Hilmar Hoffmanns zum Kulturdezernenten 1970 und dessen Zusammenarbeit mit dem 1977 neu gewählten Oberbürgermeister Walter Wallmann.

Prag

In Prag hatte das Nazi-Regime versucht, zwischen 1938 und 1945 alle Spuren tschechischer Kultur auszulöschen. Die Ausbildungsinstitute und Hochschulen waren geschlossen und prominente Vertreter des Ku-

14 Ammann bezog sich damit auf die Künstler Karl Otto Götz, Otto Greis, Heinz Kreutz und Bernhard Schultze, die 1952 unter dem Titel „Quadriga“ in der Frankfurter Zimmertgalerie eine Ausstellung gehabt hatten (vgl. Puhan-Schulz 1995: 100).

bismus und Surrealismus wie Josef Čapek (1887-1945) und Emil Filla (1882-1953) waren in ein Konzentrationslager deportiert worden (vgl. Svašek 1996a: 28). Nach der Befreiung der Tschechoslowakei durch die Rote Armee am 9. Mai 1945 begannen tschechische bildende Künstler, die den Krieg überlebt hatten, ihre Kontakte zum Westen, insbesondere zur Pariser Kunstszene, wieder herzustellen. Auch in die Prager Konzertkultur kam neues Leben, vor allem durch die 1946 unter dem Namen „Prager Frühling“ gegründete internationale Veranstaltungsreihe mit Konzerten klassischer Musik. Die Öffnung gegenüber einer internationalen Kunstszene war jedoch nur von kurzer Dauer. Nach dem kommunistischen Staatsstreich im Jahr 1948 wurde die tschechische Kulturpolitik gemäß sowjetischen Vorgaben umfassend restrukturiert. Wenige Monate nach dem Staatsstreich formulierte der neue Präsident Klement Gottwald (1948-53) auf dem „Kongress der nationalen Kultur“ („Sjezd národní kultury“) die zukünftige Ausrichtung der Kulturpolitik und die neue, gewichtige Rolle von Künstlern und Intellektuellen innerhalb der Gesellschaft: „[T]heir task will grow [...] They will cooperate in the contribution made by all people, to the prosperity of the whole“ (Gottwald zit. nach Svášek 1996a: 35). Gottwald erklärte, dass in der neuen kommunistischen Ordnung Künstler und Intellektuelle nicht länger für elitäre Gruppen von erfolgreichen Kapitalisten arbeiten würden, sondern fortan ihre Arbeit allen Menschen zugänglich machen und den kommunistischen Gedanken durch ihre Arbeit propagieren sollten (vgl. ebd.: 34).

Im Rahmen der Theorie des sozialistischen Realismus wird ein nicht formalistischer Schönheitsbegriff propagiert: „gegen jede Formalisierung des Schönheitsbegriffs, gegen seine Veräußerlichung und gegen unrealistische Idealisierungstendenzen sowie gegen Schönfärberei und Kitsch [...]“. Schönheit in diesem Sinne „lehnt die unrealistische ‚Verschönerung‘ einer wirklichkeitsflüchtigen Kunst, wie sie zum Beispiel massenhaft im ‚schönen‘ Kitsch der kapitalistischen Kunstindustrie blüht, genauso entschieden ab wie den Kult des Häßlichen, die unwahre, apologetische Darstellung des Abscheulichen und Ekelregenden im Schund der gleichen kapitalistischen Kunstindustrie“ (Brühl 1978: 619f.).

Anders als die Nachkriegskulturpolitik westeuropäischer Länder wie der Bundesrepublik oder der Niederlande, deren pädagogisches Ziel der hochkulturfähige Mensch war, war die sozialistische Kulturpolitik auf die „allseits gebildete Persönlichkeit“ ausgerichtet. Nach dem in der DDR erschienenen philosophischen Wörterbuch bezeichnet „Sozialisti-

sche Persönlichkeit [...] das sich im Prozeß der gesellschaftlichen Arbeit selbst gestaltende und entwickelnde Individuum, das unter der Führung der marxistisch-leninistischen Partei in Gemeinschaft mit anderen Menschen seinen Lebensprozeß in ständig wachsendem Maße unter Kontrolle nimmt und in diesem Prozeß seine individuellen Fähigkeiten, seine produktiven Kräfte immer allseitiger entfaltet“ (Klaus/Buhr 1975: 922).

Um zu gewährleisten, dass diese bildungs- und kulturpolitischen Ziele auch verfolgt wurden, griff die Partei auf allen Ebenen regulierend ein. Wegen der vielen Restriktionen, die mit der sozialistischen Kulturpolitik verbunden waren, sprachen Kritiker auch von der „allseits beschränkten Persönlichkeit“.¹⁵ 1951 wurden alle existierenden Kunstverbände¹⁶ verboten. Künstler, die im öffentlichen Leben aktiv bleiben wollten, waren gezwungen, dem neuen „Verband tschechoslowakischer Künstler“ („Svaz československých výtvarných umělců“) beizutreten. Die Produktion, die Ausstellung und der Verkauf¹⁷ von Kunst wurden zentral in Prag kontrolliert, und die Aktivitäten des neuen Verbands wurden direkt unter Parteikontrolle gestellt (vgl. Svašek 1996a: 36f.). Ausstellungen in staatlichen Kunstmuseen und Ausstellungshallen wurden benutzt um zu zeigen, welche Kunst vom Regime bevorzugt wurde. Insbesondere die Räumlichkeiten der Reitschule auf der Prager Burg („Jízdárna“) wurden für die Präsentation sozialistischer Kunst eingesetzt.¹⁸ Im Jahr 1955 wurde z.B. ein Teil der Ausstellung: „10 Jahre

15 Den Hinweis auf diese Persiflage des Begriffs verdanke ich Dieter Kramer.

16 Bereits während des Habsburgerreichs waren ab 1835 neun Künstlerverbände ins Leben gerufen worden, davon sechs in Prag. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kamen eine Reihe regionaler Künstlervereinigungen hinzu, so dass vor dem „kommunistischen Staatsstreich“ von 1948 insgesamt 17 Künstlerverbände in der Tschechoslowakei existierten, davon fünf in Prag (eine Auflistung der Verbände mit den jeweiligen Gründungsdaten findet sich in Svašek 1996a: 246f.).

17 Nachdem die Privatgalerien verstaatlicht oder geschlossen worden waren, wurde ein Netzwerk staatlicher Galerien etabliert, die von der zentralen Kunstagentur „Dílo“ (Werk) kontrolliert wurden. Bis zum Jahr 1989 zählte Prag neun solcher Galerien (vgl. Svašek 1996a: 37).

18 Maruška Svašek hat im Rahmen einer Analyse der tschechischen Kunstwelt nach 1945 anschaulich dargestellt, dass Künstler, deren Werk als wichtig innerhalb der Kunstgeschichte vor 1948 eingestuft wurden, entweder als „reaktionäre Feinde“ oder als „progressive Freunde“ eingestuft wurden. So wurden z.B. die französischen Maler Honoré Daumier (1808-79) und Gustav Courbet (1819-77) wegen der Unterstützung, die sie der „Expansion der proletarischen Bewegung“ verliehen hatten, in der offiziellen Kunstzeitschrift „Výtvarné umění“ („Die Bildende Kunst“) gefeiert. Und innerhalb der tschechischen Kunstgeschichte wurden Josef Mánes (1820-71), Mikoláš Aleš (1852-1913) und Josef Václav

Tschechoslowakische Volksdemokratische Republik in der bildenden Kunst“ dort abgehalten.¹⁹ Informationen über Entwicklungen in der amerikanischen Kunstwelt waren in den fünfziger Jahren durch strikte Zensur schwer zu bekommen. Dafür wurde in der offiziellen Kunstzeitschrift „Die Bildende Kunst“ ausführlich über die künstlerischen Aktivitäten in den anderen realsozialistischen Ländern informiert, was die politische Idee einer gemeinsamen „internationalistischen“ kommunistischen Kultur bekräftigen sollte. Um zur Verbreitung der „neuen proletarisch-revolutionären Kunst“ beizutragen, wurden nach 1951 eine Anzahl regionaler Kunstgalerien („Krajské galerie“) gegründet, deren Leiter nach Maßgaben ihrer politischen Konformität ausgewählt wurden (siehe Svašek 1996a: 248). Aber nicht nur Ausstellungen in „Kunstgalerien“ hatten Konjunktur. In den fünfziger Jahren eröffneten in Prag mehrere kleinere Museen, die den Ruf Prags als Musikstadt bekräftigten: 1956 eröffnete in der „Bertramka“, einem barocken Gebäudekomplex, ein Museum über Mozart und die Familie Dušek, zwei Jahre darauf folgte das Antonin Dvořák Museum und das Bedřich Smetana Museum.

„Welzijn“ (Gemeinwohl) – „Kultur für alle“ – „Normalizace“ („Normalisierung“)

Zu Beginn der sechziger Jahre setzte in den Niederlanden bzw. Mitte der sechziger Jahre in der Bundesrepublik eine Kritik am Selbstverständnis einer bürgerlich verpflichteten Kulturpolitik an, die den hochkulturfähigen Menschen im Auge hatte. Die neuen Forderungen waren verbunden mit städtischen sozialen Bewegungen – Feminismus, Jugendzentrums-, Umweltschutz-, Homosexuellenbewegung und Aktivitäten ethnischer Minderheiten. Sie lauteten: größere gesellschaftliche Relevanz und Öffnung der Kultur für die Allgemeinheit (vgl. Wagner 1993: 9). In den

Myslbek (1848-1922) als positive Beispiele „progressiver Kunst“ aufgefasst und wiederholt durch Einzelausstellungen durch die Nationalgalerie präsentiert (vgl. Svašek 1996a: 58).

- 19 Diese war dominiert von Kunst, die Menschen bei der Arbeit zeigte. Die meisten Arbeiten dieses Genres zeigten Männer zwischen zwanzig und fünfzig mit aufgerollten Hemdsärmeln, die eine flache Mütze trugen und oft Werkzeuge, wie Hämmer oder Minenlampen, in der Hand hielten. Die Frauen wurden ähnlich als Arbeiterinnen oder als arbeitende Hausfrauen in schlichter Kleidung porträtiert. Andere wurden in folkloristischen Trachten in ländlicher Umgebung oder während der Teilnahme an einem Fest dargestellt. Schließlich wurden Kinder häufig in der Uniform der kommunistischen Jugendbewegung als Symbole der Zukunft präsentiert (vgl. Kotalík/Šetlík et al. 1955).

Niederlanden wurde das Schlagwort „Welzijn“ (Gemeinwohl) zum Synonym einer pluralistischen Sicht der Kulturpolitik²⁰ und der Kunst wurde „innerhalb des kulturellen und gesellschaftlichen Gemeinwohls ein wichtiger Platz zugeschrieben“ (Oosterbaan 1990, 69).²¹ Der Begriff „Gemeinwohl“ hat in Deutschland durch die Kontamination des Wortfeldes „gemein“, insbesondere „Gemeinschaft“, in der nazistischen Volksgemeinschaftsideologie seine wertfreie Fassung verloren.²² Um den Forderungen nach kultureller Chancengleichheit und Demokratisierung von Kultur Ausdruck zu verleihen, wurde daher in der deutschen Kulturpolitik auf andere Begriffe gesetzt.

Frankfurt am Main – Amsterdam

In Anlehnung an die Brandtsche Parole „Mehr Demokratie wagen“ von 1972 formulierte Frankfurts Kulturdezernent Hilmar Hoffmann ein Programm, das unter dem Stichwort „Kultur für alle“ (Hoffmann 1979) weit über die Grenzen der Stadt hinaus bekannt wurde. Inwieweit bezog sich dieser Hoffmannsche Kulturbegriff auf den Begriff der „allseits gebildeten Persönlichkeit“, wie er in der Kulturpolitik der sozialistischen Länder gehandhabt wurde?

Auch Hoffmanns Kulturpolitik war eng mit bildungspolitischen Zielen verknüpft. Er formulierte: „Jeder Bürger muß grundsätzlich in die Lage versetzt werden, Angebote in allen Sparten und mit allen Spezialisierungsgraden wahrzunehmen...“ (Hoffmann 1979: 11). Der Gedanke der Emanzipation der Arbeiterklasse durch Bildung war in deren Geschichte ein zentrales Anliegen (vgl. Schulze 1992: 499). An diese Tradition knüpfte die sozialdemokratische Partei nach dem zweiten Weltkrieg an, und Hoffmann weitete das Konzept einer kompensatorischen Kulturpolitik, das heißt eines kulturpolitischen Ausgleichs sozialer Asymmetrien, auf möglichst viele soziale Gruppen wie Jugendliche, Alte, Ausländer, Frauen, Behinderte und Arbeitslose aus. Gleichzeitig trat „[n]eben die kompensatorische Variante des Gleichheitspostulats [...] die

20 Nach Oosterbaan tauchte der Begriff „welzijn“ erstmalig 1959 in einer Veröffentlichung des niederländischen Ministeriums für Erziehung, Kunst und Wissenschaften auf (Oosterbaan 1990: 68).

21 Die erwartete Zunahme an Freizeit spielte eine wichtige Rolle bei der Änderung der kulturpolitischen Ziele, die mit einem Ministeriumswechsel einherging: 1965 ersetzte das Ministerium für Kultur, Freizeit und Wissenschaft das seit 1946 existierende Ministerium für Bildung, Kunst und Wissenschaft.

22 In der Bundesrepublik wurde von Kulturwissenschaftlern daher häufig der unbelastetere lateinische Begriff „communitas“ dem Gemeinschaftsbegriff vorgezogen (siehe z. B. Greverus 1990a: 86ff.; Scharfe 1994: 72).

bedürfnisorientierte Variante: für jeden etwas“ (ebd.: 500). Dieses Konzept einer „Soziokultur“ war durch die Diskussionen der sechziger und siebziger Jahre vorbereitet worden. Kultur umfasste hier nicht mehr nur die kreativen Werke einer geistigen Elite, sondern stand nun auch für die alltäglichen Lebensentwürfe aller Bevölkerungsschichten. Bürgerhäuser, Volkshochschulen, (Kunst-)Bibliotheken und Stadtteilkulturarbeit traten neben die inzwischen stärker auf Vermittlung von Inhalten ausgerichteten Museen, Theater und Konzerthallen.²³

Wie hat sich die angestrebte „Demokratisierung der Kultur“ in Amsterdam und Frankfurt konkret in Projekten niedergeschlagen? Beispielsweise wurden die ursprünglich aus einer Gegenkultur zur offiziellen städtischen Hochkultur entstandenen „alternativen Kulturzentren“ finanziell unterstützt (und im Laufe der Jahre kommerzialisiert und damit ihrer bewegenden Kraft beraubt): In Amsterdam wurden 1968 die Zentren „Fantasio“ (später „Kosmos“) und „Paradiso“ eröffnet sowie 1970 der „Melkweg“. Frankfurt eröffnete 1976 mit der „Batschkapp“ ein ähnliches Zentrum, griff also den Trend mit etwas Verspätung auf. „Die Zentren waren in erster Linie Treffpunkte [der jugendlichen Szene], wo auch ein Kulturprogramm mit Rockmusik, Theater, Film, Workshops und Kursen stattfand“ (Schlösser 1993: 211). Bernd Wagner wies darauf hin, dass für die neue Kulturpolitik der sechziger und siebziger Jahre vor allem das rasche Anwachsen von „Draußen-und-Umsonst-Veranstaltungen“ kennzeichnend gewesen sei (Wagner 1993: 10). In Amsterdam wurde im Vondelpark, der sich in den siebziger Jahren zu einem der international beliebtesten Hippietreffpunkte entwickelte, eine Bühne mit einem lebendigen Sommerkonzertprogramm eingerichtet. In Frankfurt wurden gegen Ende der siebziger Jahre vergleichbare Sommerprogramme ins Leben gerufen, wie die „Lieder im [Grüneburg-]Park“ und die Konzerte im Hof des Historischen Museums.

Anders als in Amsterdam, wo seit 1970 beinahe regelmäßig alle vier Jahre die Kulturdezernenten wechselten, konnte Hoffmann in Frankfurt über zwanzig Jahre hinweg die Kulturpolitik der Stadt maßgeblich gestalten. Ursprünglich auf Film und Medien spezialisiert, realisierte er 1971 das erste Kommunale Kino in Deutschland. Außerdem wurden unter seiner Ägide zur Verstärkung der Kulturarbeit in den Stadtteilen ein

23 Der Bedeutungszuwachs der Kulturpolitik im Rahmen der Herausbildung der „Neuen Kulturpolitik“ schlug sich auch in überproportionalen Wachstumsraten der Kulturhaushalte nieder. Beispielsweise nahmen die Kulturausgaben der Bundesrepublik von Bund, Ländern und Gemeinden zwischen 1974 und 1987 um 97,5 % zu (vgl. Wagner 1993: 11).

halbes Dutzend Bürgerhäuser eingerichtet, wie auch in Amsterdam seit Mitte der siebziger Jahre in Kirchen und anderen meist restaurierten historischen Gebäuden Bürgerhäuser installiert wurden.

Innerhalb Hoffmanns kulturpolitischem Programm nahmen, wie wir noch sehen werden, die Museen einen gewichtigen Stellenwert ein. Das 1972 in einem unspektakulären Neubau wiedereröffnete Historische Museum wurde zum Vorreiter des aufklärerischen Bildungsanspruchs der Museen.²⁴ Derweil Sandberg im Amsterdamer Stedelijk Museum die progressivste Museumspolitik der Stadt betrieb²⁵, bildete 1972/73 in Amsterdam ein Filmmuseum den Auftakt einer Reihe von Museumsneueinrichtungen. Eine „demokratische Partizipation am Kulturellen“²⁶ bedeutete für die Museen in beiden Städten: Öffnung für ein breiteres Publikum und eine verstärkte Vermittlungstätigkeit zum Abbau von Schwellenlängsten. Gemäß solchen Idealen organisierte Sandberg in Zusammenarbeit mit dem Stockholmer Moderna Museet z.B. im Jahr 1961 die erste internationale Ausstellung kinetischer Kunst „Bewogen Bewegung“.²⁷ Sandbergs Ziel war es, so viele Menschen wie möglich in Kontakt mit der zeitgenössischen Kunst zu bringen (vgl. Rorink 1986: 94). Er ging davon aus, dass gerade die kinetische Kunst ausreichend Energie habe, um „die Beziehung zwischen Kunst und Publikum enger zu ziehen“ (Sandberg, in Stedelijk Museum, Amsterdam 1961). Tatsächlich wurde

- 24 Hoffmann kritisierte Jahre später, dass man die Institution damit zum Teil überstrapaziert habe, indem Themen aufgegriffen wurden, „die mit anderen Medien, einer Buchreihe, einer universitären Projektgruppe“ oder einem Film „hätten genauso gut bearbeitet, aber besser vermittelt werden können“ (Hoffmann 1990: 15).
- 25 Über das ideale Museum schrieb Sandberg, es solle ein Ort sein, an dem man sich unterhalten, küssen und man selbst sein dürfe (vgl. Sandberg 1959).
- 26 In einem 1974 veröffentlichten Plädoyer für ein „Demokratisches Museum“, das er 1979 in leicht überarbeiteter Form in seine Veröffentlichung „Kultur für alle“ aufnahm, sprach sich Hilmar Hoffmann für eine doppelte „Öffnung“ des Museums aus: Einerseits die Öffnung des Museums nach innen, die durch die Mitbestimmung der wissenschaftlichen Mitarbeiter und die „Demokratisierung“ der Inhalte erreicht werden sollte (Hoffmann 1979: 117). Andererseits verstand Hoffmann unter „Öffnung des Museums nach außen“ (Hoffmann 1974: 160) eine Änderung der monumentalen feudalbürgerlichen Museums-Architektur, bei der „zumindest die Vorzone einladend zu gestalten“ und das „Bedrohliche der Fassaden und der ‚Frei‘-Treppen“ zu beseitigen sei, „damit das Museum in das urbane Leben einbezogen werden kann“ (Hoffmann 1979: 117).
- 27 Die Ausstellung umfasste insgesamt 222 Werke von 50 Künstlern aus Europa, Argentinien, Russland, Brasilien und den USA (Stedelijk Museum, Amsterdam 1961).

die Ausstellung, in der Kinder und Erwachsene die Objekte anfassen durften, ein großer Publikumserfolg, und in den Medien war die volksnahe „Kirmes“ eine gerne benutzte Assoziation zu der Ausstellung (vgl. Puhán-Schulz 1995: 94). Wie an diesem Beispiel deutlich wird, war im Unterschied zur Museumspolitik Prags nicht die „kulturelle Aufwertung des Volkstümlichen, sondern [die] Popularisierung der Hochkultur“ bestimmend für die Ausstellungspraxis des Amsterdamer Stedelijk Museums unter Sandberg (Schulze 1992: 499). In Frankfurt setzte die von Hoffmann propagierte „Öffnung“ des Museums im Städelischen Kunstmuseum partiell damit ein, dass Klaus Gallwitz 1974 (bis 1994) das Direktorat übernahm. Es wurden nun gemäß den museumspädagogischen Anforderungen der Zeit²⁸ vermehrt Führungen und Vorträge angeboten, aber auch Jazz-Matinee, Filmvorführungen und Kindermalkurse organisiert, deren Ergebnisse in Ausstellungen präsentiert wurden. Gallwitz schuf zudem eine Übergangszone zwischen Museum und öffentlichem Raum, indem er den Städelgarten seit 1976 mit einer Reihe von Skulpturenausstellungen in die Ausstellungspraxis miteinbezog, darunter z.B. die Ausstellung kinetischer Kunst „Luginbühl und Tinguely im Städel“ (18 Jahre nach der großen Überblicksausstellung in Amsterdam), in der Gallwitz die bewegten Skulpturen Tinguelys mit den massiven, nur selten um ein bewegliches Element angereicherten Skulpturen Luginbühls konfrontierte (Gallwitz 1979).

Prag

Auch in Prag zeichnete sich zum Ende der fünfziger bzw. Beginn der sechziger Jahre ein Wandel innerhalb der Kulturpolitik ab. Auf die Politik der Entstalinisierung in der Tschechoslowakei ist bereits im Zusammenhang mit dem Abriss der Stalin-Statue auf dem Prager Letná eingegangen worden (siehe Kap. 2, Fn. 121). Seit Beginn der sechziger Jahre war es wieder einfacher, Kontakte mit Künstlern aus dem Westen aufzunehmen und Informationsmaterial über dortige Trends zu erhalten. Abstrakte Kunstwerke, die vorher nicht gezeigt werden durften, waren in verstärktem Maße in der offiziellen Kunstszene präsent (vgl. Svašek 1996a: 87ff.). Diese „Aufweichung“ der Grenzen war allerdings nur von kurzer Dauer. Nach der Invasion der Truppen des Warschauer Paktes im August 1968 wurde die Prager Kunstwelt wieder unter strikte Parteikon-

28 1976 erschien unter dem Titel „Lernort contra Musentempel“ eine Einführung in die Museumspädagogik, worin das Museum neu als breitenwirksame Bildungsinstitution gesehen wurde. Ausstellungen, so lautete die Forderung, seien als Mittel der Wissensvermittlung zu konzipieren (Spickernagel/Walbe 1976).

trolle gebracht und nur wenige Monate später, im Oktober 1969, wurden die Grenzen zu Westeuropa geschlossen. Die folgende Kulturpolitik der siebziger bis Mitte der achtziger Jahre wird unter dem Stichwort „Normalisierung“ („normalizace“) gefasst (Svašek 1996a: 113). Reformorientierte Kommunisten in einflussreichen Positionen, wie z.B. der Kunsthistoriker Jindřich Chalupecký, der sich als Vorsitzender des Künstlervereins für die Rückkehr einer größeren Bandbreite von Künstlervereinen ausgesprochen hatte, wie sie vor dem zweiten Weltkrieg existiert hatten, war mit der Auflösung des bisherigen Künstlerverbands im Dezember 1970 nach sechs Jahren Amtszeit seines Amtes enthoben worden. Stattdessen wurde unter neuer Leitung kurz vor Jahreswechsel ein Verband der Tschechischen bzw. der Slowakischen Künstler eingesetzt, die wesentlich exklusiver organisiert waren. Das provisorisch eingesetzte Komitee des tschechischen Künstlerverbands sprach sich am 5. Januar 1971 in der neuen Kunstzeitschrift des Verbands „Výtvarná práce“ („Künstlerische Arbeit“) für die Unterstützung der Politik von Präsidenten Husák aus und wiederholte die gleichen Ziele, die schon in den fünfziger Jahren vorgegeben worden waren. Sie sahen ihre offizielle Aufgabe darin: „[to] again contribute to the socialist development of our country in the spirit of Marxist-Leninist ideology, and to again strengthen and develop international relations with artists from the Soviet Union, the other socialist fraternal states, and with progressive artists from the whole world“ (zit. nach Svašek 1996a: 116). Ein Resultat der politischen Veränderungen war, dass viele Tschechen emigrierten, darunter waren bildende Künstler wie Jiří Kolář (1914-2002), der nach Paris ging (vgl. ebd.: 113).²⁹

Für eine kontinuierliche Ausstellungspolitik in der Nationalgalerie sorgte Jiří Kotalík, der 1967 die Leitung übernommen hatte und über 23 Jahre hinweg diese Position inne hatte. Dort wurden weiterhin neben „progressiven Künstlern“ und der „offiziellen Kunst“ aus dem eigenen Land programmatische Übersichtsausstellungen der Kunstproduktion aus sozialistischen Ländern wie Jugoslawien, Polen und der UdSSR veranstaltet.³⁰ In Opposition zu der in den Großausstellungen gezeigten

29 Mit seiner Unterstützung veröffentlichte Geneviève Bénamou 1985 unter dem Titel „Sensibilités Contemporaines 1970-1985“ allein siebzig Profile von tschechischen und slowakischen Künstlern, die im Ausland lebten.

30 Es wäre allerdings falsch, Kotalíks Wirken als auf die Ausführung der offiziellen Politik reduziert darzustellen. Ein Blick in die Ausstellungsliste der Nationalgalerie zeigt, dass, wengleich unter Kotalík die Entwicklung der zeitgenössischen amerikanischen Kunst weiterhin völlig ausgeblendet wurde, er sich z.B. in verschiedenen Ausstellungen für die Präsentation der Werke des französi-

„offiziellen Kunst“ entwickelte sich insbesondere in den siebziger und achtziger Jahren eine lebendige Szene der sogenannten „inoffiziellen Kunst“. Rückblickend bevorzugen tschechische Kunsthistoriker den weniger dualisierenden Begriff der „grauen Zone“, um den Raum bzw. die Aktivitäten zu fassen, mit denen sich Künstler von der offiziellen sozialistischen Kultur abgesetzt haben.³¹ Die Ausstellungen, Seminare, Diskussionen, Aktionen und Performances wurden oft im privaten Rahmen in Ateliers, in Wohnungen oder in Kellerräumen abgehalten und waren jeweils auf einen sehr kleinen Kreis von Leuten beschränkt. Es scheint möglich gewesen zu sein, ein offenes und kontinuierliches Ausstellungsprogramm über Jahre hinweg aufrecht zu erhalten, allerdings um den Preis, dass die Ereignisse häufig nur einen Tag andauerten und die Kunstwerke beschlagnahmt werden konnten. Orte, in denen man sich in den siebziger bzw. achtziger Jahren kontinuierlich zu Ausstellungen und Diskussionen getroffen hatte, waren in Prag das „Institut für Makromolekularchemie“, das „Kulturzentrum der Eisenbahner“, die Eingangshalle des in einer Plattenbausiedlung gelegenen „Kulturzentrum Opatov“, das „Gemeindehaus Vysočany“, das Theater in der Nerudova, das „Hlahol-Gebäude“ (vgl. Zakázané umění II 1996: L).

Ein Teil der Aktivitäten der „grauen Zone“ wurden von der 1969 eingeführten Jazz-Sektion des staatlichen Musikerverbands organisiert. Jan Král erklärt, dass diese gegründet worden war, um sich für den ursprünglich nur mit Abneigung geduldeten Jazz einzusetzen (vgl. Král 1989:

schen Kubismus einsetzte. Zudem gelang es Kotalík hin und wieder auch Werke von inoffiziellen Künstlern anzukaufen. Deren Werke hatten es allerdings einfacher, in die Galerien kleinerer Städte zu gelangen, da dort die Ankaufpolitik mitunter weniger streng kontrolliert wurde (vgl. Svašek 1996a: 150).

- 31 Der Begriff der „grauen Zone“ wird beispielweise im zweiten der beiden umfassenden Überblickswerke der tschechischen „verbotenen Kunst“ der sechziger und siebziger Jahre eingeführt (Zakázané umění II 1996: XLIX; siehe auch Zakázané umění I, 1995). In Gesprächen mit tschechischen Künstlern bzw. Kunsthistorikern wurde ich mehrfach darauf hingewiesen, dass die Künstler häufig an beiden Kunstwelten, der offiziellen und der inoffiziellen, teil hatten, und die Grenzen nicht immer so klar zu ziehen waren, wie man sich das im Westen vielleicht vorstelle (I.46; I.26). Auch Svašek hob den Punkt der doppelten Positionierung der Künstler innerhalb der Kunstwelt hervor: „On the one hand they had an official job as an illustrator, restorer, or designer, and helped create the outward appearance of communist Czechoslovakia, while on the other hand, they resisted the system by creating nonconformist art and by organising unofficial exhibitions. They thus participated in official, as well in unofficial discourses, and constantly shifted between hidden and public roles“ (Svašek 1996a: 131).

79).³² Durch die stärkere Verbindung von Rock und Jazz entwickelte sich zu Beginn der siebziger Jahre eine Änderung ihrer Orientierung, wobei sich die Jazz-Sektion nach und nach auch für andere Kunstformen einsetzte. Beispielweise begannen bei den „Prager Jazz-Tagen“ („Pražské jazzové dny“), einem zweimal jährlich stattfindenden Festival, avantgardistische Rockgruppen unter dem Deckmantel des Jazzrock aufzutreten.³³ Die Jazz-Sektion war Herausgeber des „Jazz-Bulletin“, das zunehmend auch Artikel über die aktuellen internationalen Entwicklungen der bildenden Kunst beinhaltete, und der Reihe „Jazz petit“, worin Bücher über Dada, Minimalismus und Performance-Kunst erschienen. Außerdem wurden Kataloge von Künstlern publiziert, die nicht offiziell ausstellen oder veröffentlichen durften. Häufig wurden auch Ausstellungen im Keller ihres Verbandshauses organisiert. Trotz streckenweise polizeilicher Überwachung und Rückschlägen, wie dem Verbot der Jazztage 1978, war die Jazz-Sektion bis zur Verhaftung aller Vorstandsmitglieder am 2. September 1986 innerhalb der „grauen Zone“ sehr aktiv (vgl. Skalník 1995: 83ff.; Král 1989: 79ff.).

Öffentlichen Protest gegen die repressive (Kultur-)Politik des Regimes, die viele dazu zwang, ihre künstlerischen Aktivitäten „illegal“ zu präsentieren, gab es erst, nachdem 22 Mitglieder und Unterstützer der zwei Untergrund-Rockgruppen „Plastic People of the Universe“ und „DG 30“ verhaftet worden waren. Daraufhin unterzeichneten im Jahr 1977 zweihundertvierzig Intellektuelle und Schriftsteller ein an die Regierung gerichtetes Manifest, in welchem sie bürgerliche Grundrechte einforderten. Es wurde unter dem Namen „Charta 77“ innerhalb und außerhalb der Tschechoslowakei bekannt. Die Folgen für die Unterzeichnenden variierten zwischen regelmäßigen Verhören, Verhaftungen und massivem Druck, das Land zu verlassen (vgl. Svašek 1996a: 138ff.).³⁴

32 Für eine kurze Darstellung der Entwicklung der Prager Jazz-Szene siehe auch den Artikel von Thomas Veser in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 01.04.2000.

33 Im Jahr 1970 waren das Tschechoslowakische Beatfestival und Rockdarbietungen auf kleineren und größeren Podien „als Element der ideologischen Divergenz aus dem Westen“ verboten worden (vgl. Král 1989: 76).

34 Tina Rosenberg führte aus, dass die Charta 77 in der Tschechoslowakei bis 1989 insgesamt nur 1864 Unterzeichner gefunden hatte, wovon die Hälfte erst 1989 unterschrieben hätten, „als es ungefährlich [...] und gut für den Lebenslauf war“ (Rosenberg 1997: 56).

„Kwaliteit“ – „Qualität“ – Kulturpolitik im Transformationsprozess

Gegen Ende der siebziger Jahre zeichnete sich eine erneute Richtungsänderung innerhalb der Kulturpolitik ab. Kulturpolitik und Stadtplanung wurden nun in zunehmendem Maße parallel gedacht und auf Imagezwecke hin ausgerichtet. Mit Blick auf die Verbesserung der Qualität der Stadt im Sinne einer Stärkung des Stadtkerns bzw. einer „urbanistischen Revitalisierung“ wird die Entwicklung neuer repräsentativer Kultureinrichtungen als Symbole von Modernität, Innovation und Kosmopolitismus in den Hauptstädten, aber auch in mittelgroßen Städten Westeuropas vorangetrieben. In den achtziger und neunziger Jahren wird Kulturpolitik immer häufiger ökonomisch und strukturpolitisch begründet, wobei insbesondere ihre Rolle für die Entwicklung des Tourismus, das Anziehen von Investoren und qualifizierten Arbeitskräften sowie die Stärkung der eigenen Position innerhalb der Konkurrenz zwischen den Städten durch Kulturprojekte hervorgehoben wird (vgl. Schulze 1992: 500; Wagner 1993: 14; Bianchini 1993: 2). Gleichzeitig sollten die neu hergestellten Stadtzentren mit ihren neuen Museen und Repräsentationsbauten als Katalysatoren für Identität und „communitas“ fungieren.

Franco Bianchini analysierte die kulturpolitische Zielverschiebung von sozialpolitischen Anliegen, wie der Förderung des Zugangs von benachteiligten Gruppen zur „Kultur“, hin zu ökonomischer Entwicklung und Stadtentwicklungsprioritäten als allgemeinen westeuropäischen Trend: „In terms of the strategic objectives of cultural policy, the most important historical trend is the shift from the social and political concerns prevailing during the 1970s to the economic development and urban regeneration priorities of the 1980s“ (Bianchini 1993: 2). Bianchini führte diese Zielverschiebung u.a. auf eine Rechtsverschiebung im politischen Klima der meisten europäischen Länder, gemeinsam mit dem wachsenden Druck der begrenzten finanziellen Ressourcen, zurück (vgl. ebd.). Eine Folge davon war, dass in den Niederlanden 1987 das BKR abgeschafft wurde, als 3.800 Künstler um Unterstützung anstanden. Stattdessen wurden durch eine halbstaatliche Stiftung Kurzzeitstipendien für Künstler vergeben, die nach den Kriterien „ausgezeichnete Leistung“ (Qualität) und „Besonderheit“ selektiert wurden (Hitters 1997: 41).

Zu Beginn der achtziger Jahre propagierten niederländische Kulturminister alternative Finanzierungsmöglichkeiten von Kulturinstitutionen, wie Sponsoring und Privatisierung (Oosterbaan 1990: 73). Die praktische Umsetzung dieser Forderungen zeigte sich im Museumsbereich allerdings erst in den neunziger Jahren, als z.B. das Amsterdamer Van

Gogh Museum als erstes Rijksmuseum privatisiert wurde und sein Erweiterungsbau fast ausschließlich über einen privaten Stifter finanziert wurde, was neue Abhängigkeiten mit sich brachte. In der deutschen Kulturpolitik wurden diese Themen ebenfalls verstärkt in den neunziger Jahren aufgegriffen, als es galt, Kürzungen in den städtischen Kulturhaushalten aufzufangen. In diesem Zusammenhang war wieder bürgerschaftliches Engagement gefragt.³⁵ Ein weiteres Beispiel für die Tendenz der neuen Kulturpolitik ist die kommerzielle Inbesitznahme und Einbindung von Festen, die ursprünglich stark auf die Bewohner des Stadtviertels bezogen waren, in Zwecksetzungen wie Imagewerbung und Standortfaktoren. Und in den großen Kunst(-Museen) wurden in zunehmendem Maße Themenausstellungen mit Ereignischarakter organisiert. An die Stelle des Museums als „Lernort“ trat zunehmend die kulturpolitische Vorstellung vom Museum als Ort der Unterhaltung und der Freizeitgestaltung.

In Form welcher Kulturprojekte schlug sich die neue Kulturpolitik in Amsterdam und Frankfurt nieder?

Amsterdam

In Amsterdam wurden in den achtziger und neunziger Jahren einige Projekte eingeleitet, die Amsterdams Ruf als Kulturstadt bekräftigen sollten. Das größte Projekt war der Bau der „Stopera“, mit dem die Stadt 1988, ermöglicht durch einen Regierungsbeschluss, doch noch ein neues Operngebäude erhielt. Zu Beginn der neunziger Jahre umfassten die Pläne der Stadtverwaltung für den Ausbau kultureller Einrichtungen den Bau eines Theaters („Toneelgroep Amsterdam“) und eines Zentrums für moderne Musik („Ijsbreker“).³⁶ Im Jahr 1993 erhielt das Stedelijk Museum mit dem „Bureau Amsterdam“ in einem ehemaligen Bekleidungs-geschäft in der Innenstadt zusätzliche Räumlichkeiten zur Präsentation neuer Trends, insbesondere im Bereich der Fotografie, der Performance-Kunst und der Neuen Medien. Außerdem war mit dem „newMetropolis“ schon länger eine Art Wissenschafts- und Technologiemuseum in Pla-

35 Beispielsweise organisierte Jean-Christophe Ammann, der Leiter des Frankfurter Museums für Moderne Kunst, zur „Art Frankfurt“ 1995 ein Symposium über „Kultur-Finanzierung“, bei dem alternative Finanzierungsprogramme diskutiert wurden (Ammann 1995). Für einen Überblick der Diskussionen zum Thema „Kulturpolitik in der Bürgergesellschaft“ in Deutschland siehe das gleichnamige Themenheft der Kulturpolitischen Mitteilungen (Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. 2000).

36 Das Projekt wird hinter dem Hauptbahnhof nach Plänen des dänischen Architekturbüros Nilsen, Nilsen & Nilsen realisiert.

nung, das im Juni 1997 nach einem Entwurf des italienischen Stararchitekten Renzo Piano fertiggestellt wurde (vgl. Kunstenplan Dez. 1992).³⁷ Cornelius Schlösser hat Privatinitiative als typisch für die holländische kulturelle Praxis beschrieben und darauf hingewiesen, dass dort Eigeninitiativen der Kulturdezernenten nur sehr selten zu finden seien (vgl. Schlösser 1993: 210). Entsprechend hatten in Amsterdam die Museumsdirektoren des Stedelijk Museums und des Van Gogh Museums für die von ihnen für notwendig befundenen Museumserweiterungen 1988 bzw. 1991 in Absprache mit der Stadtverwaltung Entwürfe international anerkannter Stararchitekten eingeholt. Die Pläne wurden von der Stadt unterstützt und in eine Neugestaltung des *Museumspleins* miteinbezogen, der zusammen mit dem Anbau des Van Gogh Museums im Juni 1999 fertiggestellt wurde, während der Anbau des Stedelijk Museums durch veränderte (Macht-)Konstellationen und wiederholte Architektenwechsel immer wieder verschoben wurde.

Unter der seit April 1999 amtierenden Kulturdezernentin Saskia Bruines (D'66) sind, nachdem Rotterdam als „Europäische Kulturstadt“ für das Jahr 2000 überdimensionale Zuwendung finanzieller Art erhielt, in Amsterdam plötzlich auch große Projekte gefragt. Für das Jahr 2003 ist der Umbau des Rijksmuseums geplant, und mit dem Anbau des Stedelijk Museums soll an anderer Stelle ein „Collectiecentrum“ entstehen (vgl. Kunstenplan 2001). Alle diese geplanten und realisierten Projekte setzen auf eine gezielte Stärkung von Einrichtungen, die sich auf zeitgenössische Kunstphänomene bzw. auf eine zeitgenössische Architektur spezialisiert haben, und sind darauf ausgerichtet, das „Kulturstadtimage“ der Grachtenstadt um das angestrebte Image einer „Capital of Inspiration“³⁸ zu erweitern.

37 Im Jahr 1992 lag der Amsterdamer Etat für „Kultur und Freizeit“ bei 3,9 %, während der Frankfurter Etat für „Wissenschaft, Forschung und Kulturpflege“ im selben Jahr 9,26 betrug (vgl. Het Amsterdamse Bureau voor Onderzoek en Statistiek 1993, 279; Amt für Statistik Wahlen und Einwohnerwesen 1993: 85). Unter diesen finanziellen Bedingungen dauerte die Umsetzung größerer Projekte in Amsterdam länger, da die Realisierung wie z.B. bei der Stopera von einem Regierungszuschuss abhängig war.

38 „Capital of Inspiration“ meint laut einer Imagebroschüre des Amsterdamer Fremdenverkehrsvereins genau die „pulsierende Weltstadtmetropole“, zu deren unverwechselbarem Flair ihre mannigfaltigen Kulturfestivals und ihre einzigartigen Kunstmuseen maßgeblich beitragen sollen (vgl. Amsterdam Arts Adventure 1999).

Frankfurt am Main

Bezeichnend für die Frankfurter Kulturpolitik der späten siebziger bzw. der achtziger Jahre ist die Expansion der Kulturinstitutionen und damit einhergehend die Expansion des Kulturbudgets.³⁹ Die treibende Kraft hinter der Expansion im Kunst- und Kultursektor war Hilmar Hoffmann, der auch nach der Regierungsübernahme durch die CDU im Amt blieb. Seine Kulturpolitik zielte nun, nachdem er sich unter der SPD-Regierung noch für eine „demokratische Partizipation am Kulturellen“ im Sinne einer Bildungsreform eingesetzt hatte, vor allem auf die Schaffung sichtbarer und vermarktbarer kultureller Symbole, die Frankfurt zum Image einer „Kulturmetropole“ verhelfen sollten. Nach dem Antritt des neuen Bürgermeisters Wallmann 1977 wurde der Wiederaufbau der Alten Oper vorangetrieben und Pläne für eine Museumskonzentration an den Ufern des Mains erstellt. Das Ziel der Einrichtung eines Frankfurter Museums für Moderne Kunst hatte multiplizierende Effekte. In kurzer Abfolge entstanden eine Reihe von modernen und vor allem postmodernen Museumsarchitekturen, darunter das Deutsche Filmmuseum und Architekturmuseum (1984), die Erweiterung des Museums für Kunsthandwerk (1985), die des Liebieghauses und des Städel (1990/91) sowie der Neubau des Museums für Moderne Kunst (1991). Außerdem wurde die Kunsthalle Schirn (1986) als Podium für internationale Kunstausstellungen realisiert. Für die neuen Häuser wurden zum Teil gezielt Museumsdirektoren aus dem Ausland angeworben. Zudem wurde auf Hoffmanns Initiative hin Kaspar König als Leiter der Städelschule angeworben und der Maler Gerhart Richter sowie der Bildhauer Ulrich Rückriem als Lehrer an selbiger Institution. Zusammen mit der Einrichtung eines Atelierhauses und subventionierten Atelierräumen stimulierte das viele Künstler und Galeristen, sich in den achtziger Jahren in der Stadt niederzulassen.

Nachdem ein Großteil der Museen gebaut bzw. erweitert worden war, wurde 1988 das jährlich stattfindende „Museumsuferfest“ mit publikumswirksamen Ereignischarakter eingeführt. Als einer der letzten Schachzüge Hoffmanns im Sinne einer Stärkung des Kulturimages der Stadt kann die internationale Kunstmesse „Art Frankfurt“ gewertet wer-

39 Unter Hoffmann hatte das Kulturbudget zwischen 1970 und dem Ende der achtziger Jahre um ca. 540 % zugenommen (vgl. van Aalst 1997: 105). Diese hohe Steigerungsrate kam auch dadurch zustande, dass Hoffmann, um für Frankfurt den höchsten Kulturetat im bundesweiten Vergleich zu erzielen, Posten in den Etat aufnahm, die in anderen Städten durch das Land getragen wurden.

den, die in Konkurrenz zur „Art Basel“ 1989 zum ersten Mal in Frankfurt stattfand.

Nach 1990 gab es unter der rot-grünen Regierung Ansätze, die sich weniger auf Hochkulturprojekte sondern auf Stadtteilkultur bezogen. Beispielsweise wurde im Rahmen der „Galluswoche“ über eine bunte Vielfalt von Musikveranstaltungen und kulinarischen Spezialitäten ein multikulturelles Image der Stadt inszeniert. Kürzungen im Haushaltsbudget führten dazu, dass sich die städtische Kulturpolitik nach Hoffmann vornehmlich darauf konzentrierte, die existierenden Museen und Institutionen zu erhalten bzw. miteinander zu vernetzen.

In Frankfurt brachte die sich verschärfende Städtekonkurrenz nicht nur neue Museen, Kulturinstitutionen und Festivals hervor, sondern auch neue Kooperationsformen. So fiel im Jahr 2002 unter dem Frankfurter Kulturdezernenten Hans-Bernhard Nordhoff (SPD) der Beschluss, sich in Konkurrenz zum Ruhrgebiet ebenfalls als Kulturverbund mit der Rhein-Main-Region für das Jahr 2010 für den Titel „Kulturhauptstadt Europas“ zu bewerben.⁴⁰

Prag

Zu Beginn der achtziger Jahre hatten Kulturbauten auch in osteuropäischen Städten Konjunktur. Aber im Vergleich zu Amsterdam und Frankfurt, wo die Bauten unter ökonomischen Vorzeichen als städtische Imageinstrumente geschaffen wurden, sollten sie in Prag dem kommunistischen Gedanken der Selbstpräsentation der Werktätigen huldigen und wurden von höchster Stelle, das heißt vom Präsidenten persönlich, protegiert. So zumindest der gigantische „Kulturpalast“, der unter Präsident Husák 1980 etwas außerhalb des Zentrums erbaut wurde. Drei Jahre darauf eröffnete der verglaste Anbau des Nationaltheaters. Zudem wurden in den siebziger und achtziger Jahren eine Reihe von Theatern restauriert. Im Museumsbereich wurden das St. Georgskloster (1976) und das Agneskloster (1980) für zwei Sammlungsbereiche der Nationalgalerie restauriert und das Schloss Troja (Eröffnung: 1989) für einen Samm-

40 Erarbeitet wurde die Bewerbung vom Arbeitskreis Kultur der Regionalkonferenz Rhein-Main und der Kulturinitiative, einer Unterorganisation der von der Wirtschaft ins Leben gerufenen Wirtschaftsinitiative Rhein-Main. Man rechnete sich als Kulturverbund bessere Gewinnchancen aus und ließ sich von einer renommierten Beratungsfirma eine „Studie zur Profilierung der Kulturregion Frankfurt-Rhein-Main“ erstellen (Kulturplan 2002).

lungsbereich der Galerie der Hauptstadt Prag, sowie die Villa Bilek⁴¹ (Wiedereröffnung: 1985). 1986 beschloss die Regierung die Rekonstruktion des funktionalistischen Messepalasts für die moderne Sammlung der Nationalgalerie. Bei allen diesen Kulturprojekten handelte es sich um Prestigeentscheidungen der Regierung. Insbesondere das gigantomanische Projekt des Messepalasts schien geeignet, der Welt gegenüber die Großartigkeit der tschechischen Kunst zu beweisen.

Nach der „samtenen Revolution“ von 1989 suchte Prag den schnellen Anschluss an die internationalisierte europäische Kulturpolitik. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, hier alle Änderungen der Kulturpolitik anführen zu wollen.⁴² Ivan Klimes hat darauf hingewiesen, dass mit dem „Untergang des kommunistischen totalitären Systems“ im Jahre 1989 auch das Milieu der „grauen Zone“ untergegangen war (Klimeš 1993). Heute erinnern in Prags Jazz-Treffpunkten „Reduta“ und „Viola“ nur noch Fotos an die Zeit, als sie noch Treffpunkt konspirativer Kreise waren, und die Eintrittspreise ziehen mehr Ausländer als Einheimische an. Da es an kulturpolitischer Unterstützung mangelte, wurden in den neunziger Jahren mehrere Rock- und Jugendclubs geschlossen.

Mit zehnjähriger Verspätung wurde in den neunziger Jahren nun auch in Prag nach westlichem Vorbild Kulturpolitik als zukunftsorientierte ökonomische Entwicklungsstrategie eingesetzt. Durch die Aufnahme des historischen Zentrums in die UNESCO-Liste des Weltkulturerbes 1992 wurde die zu großen Teilen renovierungsbedürftige Altstadt im internationalen Kontext als europäisches bzw. mitteleuropäisches Zentrum aufgewertet. Die Präferenz der sich nur langsam dezentralisierenden nationalen Kulturpolitik lag in Prag mit Blick auf den Tourismus zunächst auf der Erhaltung und Wiederherstellung historischer Gebäude und Areale, womit zugleich die Musealisierung der Altstadt vorangetrieben wurde.⁴³ Unterstützt durch Regierungs- bzw. EU-Gelder wurden im innerstädtischen Bereich eine ganze Reihe neuer Museen installiert. Die Museumsprojekte bezogen sich fast ausschließlich auf die Präsentation

41 Die Villa Bilek ist ein kleines Museum, das das Werk (Sezessionsstil) des tschechischen Bildhauers František Bilek (1872-1941) zeigt und zum Korpus der Galerie der Hauptstadt Prag gehört.

42 Für eine ausführliche Darstellung der kulturpolitischen Maßnahmen in der Tschechoslowakischen Förderativen Republik in den ersten zweieinhalb Jahre nach der „samtenen Revolution“ siehe z.B. den Artikel von Wolfgang Schott (1993).

43 So bezeichnete der Kulturminister Pavel Tigrid (Jan. 1994 – Jul. 1996) z.B. den Erhalt von Schlössern und Kirchen als „Präferenz“ der tschechischen Kulturpolitik der Nachwendzeit (I.30).

regionaler moderner und zeitgenössischer Kunst. Dadurch waren sie, obwohl sie im Vergleich zu Frankfurt und Amsterdam keine zeitgenössische Architektur vorzuweisen hatten, als Symbole von Modernität und Innovation geeignet. 1994 erhielt Prag mit der Galerie Rudolfinum eine Kunsthalle, die zeitgenössische Werke international anerkannter Künstler aus dem In- und Ausland zeigt. Im selben Jahr wurde das kubistische Haus von Josef Gočár „Zur schwarzen Mutter Gottes“ der Mittelböhmischen Galerie als drittes Ausstellungsgebäude zur Verfügung gestellt. Hierin wurde eine Dauerausstellung tschechischer kubistischer Malerei, Skulptur und Möbel eingerichtet.

Die Prager Bürgermeister der Nachwendezeit setzten auf das Image einer europäischen Stadt, indem sie für das Jahr 2000 den Titel „Europäische Kulturhauptstadt“ ins Land holten, was wiederum einen Entwicklungsschub im kulturellen Bereich mit sich brachte: Im Jahr 1997 erhielt Prag gleich drei neue Häuser. Im „Haus zum Goldenen Ring“, einer Dependence der Galerie der Hauptstadt Prag, eröffnete eine Dauerausstellung tschechischer Kunst des 20. Jahrhunderts. Im selben Jahr öffnete nach aufwendiger Restaurierung auch Prags bekanntestes Jugendstilhaus, das „Repräsentationshaus“ („Obecní dům“) von Antonín Balšánek und Osvald Polívka mit einer Dauerausstellung des tschechischen Art Nouveau. Außerdem eröffnete auf der Basis einer Stiftung das Mucha Museum, das dem populärsten tschechischen Jugendstilmaler Alphonse Mucha (1860-1939) gewidmet ist. Aber die bereits im Dezember 1995 eröffnete Moderne Galerie im Messepalast mit ihren 20.000 qm Ausstellungsfläche übertrumpfte noch alle diese Bemühungen, Prag das Image einer modernen europäischen Kulturmetropole zu schaffen.

Als Direktoren der neuen Häuser wurden im Unterschied zu Frankfurt ausnahmslos Tschechen eingestellt, was zum Teil mit der relativen Kleinheit des Sprachraums⁴⁴ und zum Teil mit den im internationalen Vergleich niedrigen Gehältern zusammenhing. Für den Messepalast wurden durch die jeweiligen Kulturminister unter anderem zwei Exiltschechen zur Professionalisierung und Internationalisierung des Museumsbetriebs angeworben.

44 Aus dem gleichen Grund waren die Museumsdirektoren des Amsterdamer Stedelijk Museums ausnahmslos Niederländer.

4. MUSEUMSLANDSCHAFTEN UND DIE GESTALTUNG VON ÖFFENTLICHEM RAUM

DER AMSTERDAMER MUSEUMPLEIN,
DAS FRANKFURTER MUSEUMSUFER UND DIE
PRAGER NATIONALGALERIE

Im vorangegangenen Kapitel habe ich gezeigt, wie seit den achtziger Jahren Kulturpolitik und Stadtplanung in zunehmendem Maße parallel gedacht und auf Imagezwecke hin ausgerichtet wurden. Unter den im Rahmen der Imageplanung favorisierten Projekten nahmen in Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag die Neu- oder Erweiterungsbauten der Museen für moderne Kunst einen gewichtigen Platz ein: als Symbole für Modernität, Innovation und Kosmopolitismus.

Im Folgenden werde ich drei konkrete Museumsprojekte hinsichtlich der Modi ihrer Beschlussfindungen untersuchen: das Amsterdamer Stedelijk Museum und die Neueinrichtung des *Museumplein* (inklusive Van Gogh Museum), das Frankfurter Museum für Moderne Kunst und das „Museumsufer“ sowie die Prager Moderne Galerie im Rahmen der Prager Nationalgalerie. Dabei stehen folgende Fragen im Zentrum:

- Was sind die unterschiedlichen Anforderungen an Urbanität?
- Wer waren die Auftraggeber bzw. Initiatoren der Projekte?
- Gab es Gegenstimmen?
- Wer hat sich durchgesetzt und mit welchem Ergebnis?

Der Fokus liegt auf der Analyse der unterschiedlichen Pläne und den ihnen zugrunde liegenden Nutzungskonzepten und Nutzungsmöglichkeiten des öffentlichen Raums, an den die Museumsgebäude grenzen.

Diese Museumsprojekte machen jeweils nur einen Teil der städtischen Museumslandschaften aus. Unter einer Museumslandschaft verstehe ich eine „gewachsene“ Struktur, bei deren Verdichtung überlieferte historische Gebäude mit Neubauten kombiniert oder angereichert wurden. Bei dieser Verdichtung handelt es sich keinesfalls um ein „natürliches“ Wachstum, sondern um die Konstruktion von Urbanität nach den

architektonischen bzw. städteplanerischen Überlegungen einiger weniger Auftraggeber.

In Amsterdam, Frankfurt und Prag wurde, wie in vielen anderen Städten Europas, in den achtziger bzw. neunziger Jahren von Planern und Politikern die Verbesserung der Erlebnisqualitäten städtischer Räume im Sinne einer „urbanen Revitalisierung“ als manipulierbarer Bereich entdeckt, wobei sich die Gestaltungsambitionen nicht nur auf die öffentlichen Gebäude (Museen, Opernhäuser usw.), sondern auch auf den öffentlichen Raum, das heißt Straßen und Plätze bezogen. Es sollten Orte geschaffen werden, wo man sich gerne verabredet und aufhält. Die Stadtplanerin Ingrid Krau wies darauf hin, dass solchen Planungen des öffentlichen Raums häufig ein Idealbild vom öffentlichen Leben in der Stadt zugrunde liege: „Bürger klären unmittelbar auf der Agora ihre gemeinsamen Belange und kommunizieren miteinander im Sinne der höheren Vernunft“ (Krau 1987: 1315). Man verband also solche zum Teil immer noch aktuellen Planungsideale mit Hoffnungen auf eine Öffentlichkeit als städtisches Erfahrungsfeld. Dabei wird leicht vergessen, dass Straßen und Plätze kultur-spezifisch gegliederte Räume sind, deren Öffentlichkeitspotential sich im Verlauf eines historischen Prozesses entwickelt hat (vgl. Welz 1986: 19ff.). Wie Jürgen Habermas in seiner 1962 veröffentlichten Schrift „Strukturwandel der Öffentlichkeit“ nachzeichnete, waren die griechischen Begriffe für Orte, an denen sich Öffentlichkeit herstellen kann, normativ, indem sie systematisch die Differenzierung zwischen öffentlich und privat darstellen. Nach Habermas konstituierte sich in den Städten vor allem im 18. Jahrhundert die Leitvorstellung einer „bürgerlichen Öffentlichkeit“ als Sphäre des Vernunftgebrauchs der „zum Publikum versammelten Privatleute“, deren „Räsonnement“ eine politische Kontrollfunktion ausübte (Habermas 1995: 86). Habermas konstatierte für das 19. und 20. Jahrhundert einen fortschreitenden strukturellen Wandel von Öffentlichkeit, deren politische Funktion eine Schwächung erfuhr, weil sich der „Prozeß des politisch relevanten Machtvollzugs und Machtausgleichs“ immer mehr direkt zwischen der privaten Verwaltung, den Verbänden, den Parteien und der öffentlichen Verwaltung abspielte (ebd.: 268f.).¹ Institutionen der bürgerlichen Öffentlichkeit wie Parlament und Presse sind zwar weiterhin in Funktion, aber die Sphäre der politischen Entscheidung liegt woanders.²

1 Auch Sennett konstatierte für das 19. und 20. Jahrhundert einen Verfall von Öffentlichkeit, der mit einem Rückzug in die Familie, das heißt ins Private einhergehe (vgl. Sennett 1983: 35ff.).

woanders.² In den Massenmedien wandelte sich die Öffentlichkeit, indem sich aus einem Organ der Diskussion von Meinungen zunehmend ein Apparat zur Produktion und Verbreitung von Meinungen entwickelte (vgl. ebd.: 284). Diese Medialisierung machte nach Habermas aus dem „räsonierenden“ ein nur noch empfangendes Publikum.

Wenn heute also Stadtentwickler öffentliche Plätze planen und mit dem Begriff „Agora“ belegen, hat das mit der realen Nutzung dieser Orte nur noch wenig zu tun. Richard Sennett formulierte am Beispiel von New York – vielleicht etwas überspitzt –, dass das Individuum im Verlauf der Entwicklung des modernen urbanen Individualismus in der Stadt verstummt sei: „Die Straße, das Café, das Kaufhaus, die Eisenbahn, der Bus und die U-Bahn sind zu Orten des Schauens geworden, nicht mehr der Unterhaltung [...] unsere Agora ist rein visuell“ (Sennett 2000: 79). Der französische Anthropologe Marc Augé versammelte ebendiese „Orte des Schauens“ unter dem Begriff der „Nicht-Orte“.³ Hierunter rechnete er „die für den beschleunigten Verkehr von Personen und Gütern erforderlichen Einrichtungen (Schnellstraßen, Autobahnkreuze, Flughäfen) ebenso wie die Verkehrsmittel selbst oder die großen Einkaufszentren [...]“ (Augé 1994: 44). Die Zerstörung von Öffentlichkeit ist auch Thema der Analysen des niederländischen Architekten Rem Koolhaas, der den öffentlichen Raum in europäischen und amerikanischen Städten auf dessen konsumptiven Charakter reduziert sah: Nach ihm ist „Shopping“ die letzte verbliebene „öffentliche Handlungsweise“, weil der öffentliche Stadtraum ausschließlich von Kaufmechanismen geregelt werde und alle anderen Bereiche urbanen Lebens vom System des Kaufens und Warenverkaufs verdrängt werden (vgl. Koolhaas in *Süddeutsche Zeitung* 24./25.11.2001; Koolhaas et al. 2002).

Was bedeutet diese Reduktion von Öffentlichkeit nun bezogen auf die stadtplanerischen Projekte, welche zumindest im Fall des *Museumplein* und des „Museumsufers“ eine öffentliche Diskussion über die Nutzungen und Nutzungsmöglichkeiten im öffentlichen Raum hervorrie-

- 2 Habermas schrieb zur Einschränkung von Öffentlichkeit durch die Macht von Zeitungsverlegern, Einfluss von Parteien in öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten und politischen Kampagnen in Boulevardzeitungen sowie den Einflussbereich gesellschaftlicher Führungsgruppen wie Verbänden, Bürokratien und Großunternehmen: „Publizität wird gleichsam von oben entfaltet, um bestimmten Positionen eine Aura von good will zu verschaffen“ (Habermas 1995: 270).
- 3 Augé definierte einen „Ort“ als „durch Identität, Relation und Geschichte“ gekennzeichnet und entsprechend einen „Nicht-Ort“ als einen „Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt“ (Augé 1994: 92)

fen? In den jeweiligen Lokalteilen der Tageszeitungen, die sich mit den baulichen Veränderungen in der unmittelbaren Umgebung auseinandersetzen, bildete sich eine unterschiedlich ausgeprägte „lokale Öffentlichkeit“⁴ heraus. Auf dieser lokalen Plattform war das Ausmaß des „Räsonierens“ über die Orte *Museumplein*, Museumsufer und Moderne Galerie jeweils eng an die gesellschaftliche Verfasstheit gebunden. Zum anderen gab es Nutzungstraditionen vor Ort, die zwischen politischen Funktionen (z.B. Demonstrationen, Aufmärsche) und Funktionsbedürfnissen der Kultur (z.B. Open-Air-Konzerte, Theaterzelte), des Handels (z.B. Van Gogh-Village) und der Freizeitnutzung (z.B. sportliche Aktivitäten) variierten. Die bauliche Veränderung des öffentlichen Raums vor dem Hintergrund des internationalen Städte- und Museums Wettbewerbs brachte lokale Reaktionen hervor, die zum Teil in einer Gegenöffentlichkeit in Form von Bürgerinitiativen mündeten.⁵

Im Folgenden wende ich mich, nach einer kurzen räumlichen und zeitlichen Einbettung der Projekte in die jeweilige Museumslandschaft, den verschiedenen architektonischen bzw. städtebaulichen Plänen und Konzepten und den jeweiligen Reaktionen darauf zu.

Abschließend soll die Frage diskutiert werden, ob es in den achtziger und neunziger Jahren ein zeitspezifisches Konzept der Imagebildung gab, das mit dem Verlust bzw. der Reduktion von öffentlichem Raum zusammenhing.

4 Zum Begriff der „lokalen Öffentlichkeit“ siehe Dunkelmann 1975.

5 Schon Maurice Halbwachs hat angenommen, „dass die Einwohner dem, was wir den materiellen Aspekt der Stadt nennen, eine sehr ungleich starke Aufmerksamkeit schenken, dass [...] die Mehrzahl zweifellos das Verschwinden einer bestimmten Straße, eines bestimmten Gebäudes, eines Hauses sehr viel stärker empfinden würde als die schwerwiegendsten nationalen, religiösen, politischen Ereignisse“ (Halbwachs 1991: 131).

Amsterdam

Der Museumplein in der Amsterdamer Museumslandschaft

Mit 40 Museen auf 731.289 Einwohner wies die Stadt Amsterdam im Jahr 2000 eine im europäischen Durchschnitt liegende Museumsdichte auf (Jaarboek Amsterdam in Cijvers 2000: 10). Ein Großteil der Sammlungen ist in historischen Gebäuden im innerstädtischen Bereich untergebracht. Die großen Häuser sind das Tropenmuseum (1926), das Film-museum (1972/73), das Niederländische Schifffahrtsmuseum (1973), das Historische Museum (1975), das Jüdische Museum (1987) und der Königlische Palast. Kleinere Museen mit hoher Besucherfrequenz sind das Rembrandthaus (1911) und das Anne-Frank-Haus (1954). Als lokale Besonderheiten gelten z.B. das Nationale Sparbüchsenmuseum und das Katzenmuseum. Andere Veranstaltungsorte wie Kirchen (z.B. die „Nieuwe Kerk“) oder die alte Börse („Beurs van Berlage“) werden in unregelmäßigen Abständen für große Ausstellungen genutzt. Insgesamt existieren 176 Privatgalerien (vgl. Jaarboek Amsterdam in Cijvers 2000, *NRC Handelsblad* 03.11.1992).

Im Gegensatz zu den genannten Museen und Galerien befinden sich die Kunstmuseen komprimiert an einem Ort – dem *Museumplein*. Am Rande des Grachtengürtels zentral und gut erreichbar, bilden Rijksmuseum, Museum Overholland⁶, Van Gogh Museum, Stedelijk Museum und Concertgebouw eine einzigartige Anhäufung bedeutender kultureller Institutionen.

Entwicklung des Museumplein

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden in Amsterdam Museen, Konzerthäuser oder Theater als bürgerliche Prestigeobjekte. Abgesehen von dem jüdischen Bankier und Industriellen Samuel Sarphati, der das Palais bauen ließ, traten damals meist kleinere Gruppen von jüdischen und protestantischen Bankiers, Industriellen und Kaufleuten als gemeinsame Initiatoren und Mäzene großer Bauprojekte auf. Sie hol-

6 Das von Christian Braun gestiftete Museum Overholland war in einer Villa neben dem Van Gogh Museum mit Eingang zur Platzseite untergebracht und zeigte hauptsächlich niederländische zeitgenössische Kunst. Nur wenige Jahre nach seiner Eröffnung wurde das Museum zu Beginn der neunziger Jahre vom Stifter, wegen eines Streits über das kommerziell ausgerichtete „Van Gogh-Village“, einer Ansammlung von Verkaufsbuden auf dem *Museumplein* zur großen Retrospektive des Künstlers, wieder geschlossen.

ten über Stiftungen Entwürfe für Museen, Konzerthäuser oder Theater ein und stellten die Schenkung ansehnlicher Geldbeträge und Kunstsammlungen in Aussicht, so dass die Gemeinde ihrerseits stimuliert wurde, Grundstücke zur Verfügung zu stellen und die Baukosten teilweise oder ganz zu übernehmen (vgl. Bank 1991: 548ff.).

So entstanden um die Jahrhundertwende die Museen und der *Museumplein*, eingebettet in die Entwicklung eines neuen bürgerlichen Wohnviertels.



Abb. 4: *Stedelijk Museum Amsterdam*

Den Bauaktivitäten am *Museumplein* ging 1864 die Errichtung des Vondelparks als Reit- und Lustpark voran, dessen Ränder luxuriöse Villen und Herrenhäuser säumten. Damit bot sich das Gebiet zwischen Vondelpark und *Boerenwetering* zur weiteren Erschließung an. Zunächst entstand südöstlich des Parks an einem Platz an der damaligen *Boutensingel* das Rijksmuseum nach einem Entwurf von P.J.H. Cuypers. Das Museum, das 1885 vollendet wurde, legte mit seinen symmetrisch platzierten Türmen und dem Durchgang dem Terrain eine zwingende Achse auf und orientierte sich somit am feudalen Raummuster der Renaissance.⁷ Das Concertgebouw von A.L. van Gendt, das 1888 als zweites Bauwerk das Terrain markierte, hätte diese Linie eigentlich aufnehmen müssen. Aber

⁷ Zum Raummuster der Renaissance und des Klassizismus in der europäischen Stadt siehe Mumford 1980.

das Grundstück, auf dem das Concertgebouw errichtet wurde, gehörte damals zu einer anderen Gemeinde. So entstand die neue Konzerthalle nicht genau gegenüber dem Rijksmuseum, sondern schräg nach rechts versetzt.

Schließlich wurde 1895 mit dem Stedelijk Museum von A.W. Weissman, das von Anfang an für zeitgenössische Kunst bestimmt war, ein dritter Akzent gesetzt. Das Stedelijk Museum beschließt die südwestliche, rechte Ecke des Terrains, kehrt ihm aber, wie das Rijksmuseum, den Rücken zu.

Das durch die drei Bauwerke dominierte Terrain liegt seither im Brennpunkt städtebaulicher Diskussionen.⁸ Bis zur Neugestaltung des Platzes Mitte der neunziger Jahre wurde die Struktur des sich langsam als Platz herauskristallisierenden Terrains durch die Umsetzung von zwei Plänen bestimmt:

1902 wurden nach einem städtebaulichen Entwurf von Cuypers (vgl. *Museumplein* 1988: 43) die Straßen verlegt, die den *Museumplein* bis heute umgeben. In der Folgezeit wurden entlang dieser Straßen Stadtvillen gebaut, einige davon an den Rändern des Platzes, wo heute Büros untergebracht sind.

Anfang der fünfziger Jahre entstand, in Anlehnung an die damals verbreiteten funktionalistischen Planungsideale, nach einem Entwurf von van Eesteren eine zwanzig Meter breite Straße, die den Platz in der Längsachse durchschneidet, und Baumreihen, die den öffentlichen Raum begrenzen (vgl. *Museumplein* 1988: 50).⁹ Mit zwei Ausnahmen blieb die Bebauung bis in die neunziger Jahre konstant: Das Stedelijk erhielt 1954 einen neuen Flügel.¹⁰ In den siebziger Jahren ergänzte eine vierte Institution die drei bereits vorhandenen kulturellen Einrichtungen: 1973 wurde das Rijksmuseum Vincent Van Gogh nach Plänen von Gerrit Th. Rietveld fertiggestellt. Soweit die Ausgangslage weiterer Gestaltungsambitionen für den *Museumplein*.

8 Eine chronologische Sammlung der Entwürfe zwischen 1866 und 1952 findet sich in: *Museumplein* 1988.

9 Zudem wurde ein Busbahnhof errichtet, der bis in die achtziger Jahre bestand.

10 Der Anbau wurde nach einem Entwurf des Gemeindecarchitekten J. Sargentini ausgeführt.



Abb. 5: Der Museumplein

Konzepte für einen neuen Museumplein

Hinsichtlich der Platzgestaltung formierten sich in den siebziger bzw. in den achtziger Jahren zwei Gruppierungen, die gezielt mit ihren Forderungen an die Gemeinde herantraten:

Zum einen wurde 1974 der „Verband der Geschäfte des Museumsviertels“ („Winkeliersvereniging Museumskwartier“)¹¹ gegründet, mit dem Ziel, ein Parkhaus bzw. eine Tiefgarage von zunächst 500 Stellplätzen auf dem *Museumplein* durchzusetzen. Außerdem sollte der Platz „besser eingerichtet [...], landschaftlich schöner, aber auch städtisch sein“, erklärte die Sekretärin des Verbands (I.34). Von einer Aufwertung der Umgebung und von den Parkplätzen, die zum Teil durch ihre Kun-

11 Deren Mitglieder kamen zunächst aus den Geschäften der *P.C. Hoofdstraat* und später auch aus der *Van Baerlestraat* und der *Hobbemastraat*. Heute zählt die Vereinigung 85 Mitglieder und umfasst den Bereich zwischen *Concertgebouw* und *Roelofhartplein*. Das „Museumskwartier“ ist wiederum nur Teil der Unternehmensvereinigung „Fashionable Heart of Amsterdam“, in der sich Restaurants, Hotels („Apolloquartier“), *Coster Diamonds*, das „Spiegelquartier“ (Galerien und Antiquitätengeschäfte) und Geschäfte der *Beethovenstraat* und der *Cornelis Schuytstraat* zusammengeschlossen haben, um gemeinsame Projekte und Werbeaktionen durchzuführen.

den genutzt werden würden, meinten die Geschäftsinhaber des Museumsviertels, nur profitieren zu können.¹²

Zum anderen wurde vor allem auf die Initiative der Museumsdirektoren hin 1979 die „Stichting Museumplein“ ins Leben gerufen. Diese Stiftung setzt sich aus je einem Vertreter der vier kulturellen Einrichtungen am *Museumplein* zusammen, das heißt Concertgebouw, Stedelijk, Van Gogh und Rijksmuseum, sowie des Stadtteilzentrums, der Geschäfte und der Gaststätten. Ein Mitglied der Stiftung, das von Anfang an dabei war, erklärte als Hauptziel der Stiftung, „das Ansehen und die Umgebung vom *Museumplein* in Übereinstimmung mit dem Interesse der kulturellen Einrichtungen, die drum herum liegen, zu bringen“ (I.35).

Im Interesse der Museen lagen in erster Linie Museumserweiterungen, die in den offenen Platz hinein gebaut werden sollten. Die Stiftung sprach sich auch für Tiefgaragen aus, da diese von Museums- und Konzertbesuchern genutzt werden könnten.

Es stellte sich schnell heraus, dass sich diese zum Teil ökonomisch orientierten Interessen kaum mit den Interessen der lokalen Nutzer in Einklang bringen ließen, die ein Ansteigen des Verkehrs fürchteten und den Platz für eine möglichst uneingeschränkte und flexible Nutzung frei von zusätzlicher Bebauung halten wollten. Insbesondere wegen des Streitpunkts der Tiefgarage war die Vertreterin des Stadtteilzentrums kurzerhand aus der Stiftung ausgetreten.

Die Stiftung ging davon aus, dass der Platz durch eine „schönere“ Gestaltung eine stärkere „Aufenthaltsfunktion“ bekommt (I.35; I.32). Im Hintergrund solcher Ideen stand die Idee der traditionellen griechischen Agora bzw. der italienischen Piazza. Michael Bloedner hatte bereits im Zusammenhang der niederländischen Agoraplanung in den siebziger Jahren darauf hingewiesen, dass die Planer von neuen Plätzen trotz der gänzlich verschiedenen klimatischen Verhältnisse glaubten, „dass sich das gleiche Leben dort abwickeln wird, wie man es von griechischen oder italienischen Plätzen her kennt“ (Bloedner 1976: 60).¹³

- 12 Wie die Sekretärin des Verbands erläuterte, zog der Verband ein Parkhaus dem bis dato existierenden Parkuhrensistem vor, da man erstens den Kunden beim Kauf das Parkgeld zurückgeben könnte und sich zweitens ein System des „well-parking“ installieren ließe. „Well-parking“ bedeutet, dass Angestellte der Geschäfte die Autos für die Kunden parken und auch wieder zum Laden zurückbringen (I.34).
- 13 Weshalb gerade griechische und italienische Plätze als Orte der Kommunikation funktionieren, erklärte Bloedner wie folgt: „[D]iese Plätze waren Teil eines belebten Straßensystems, der Höhepunkt in einer Reihe von vielfältigen kleinen Räumen. Bevor alle gemeinsam auf dem zentralen Platz etwas zusammen unter-

Jedenfalls kollidierte diese Piazza-Idee mit der funktionalistisch geprägten Auffassung der Nutzung des Platzes des Abgeordneten van der Vlis (Stadtplanung und Verkehr), der 1987 mit dem Plan an die Öffentlichkeit trat, eine Schnellstraßenbahnlinie unter dem Rijksmuseum hindurch und über die Museumsstraße zu führen (vgl. *Vrij Nederland* 24.01.1987). Die Stiftung sprach sich entschieden gegen diesen Plan aus: Man fürchtete, dass damit die Möglichkeit, einen attraktiven Platz für Fußgänger zu schaffen, für immer zerstört wäre.¹⁴ Um die drohende Verlegung der Straßenbahn abzuwenden und die Neueinrichtung des Platzes voranzutreiben, wurden zwei Strategien gewählt: Zum einen wurden die Bürger zum Ideenaustausch und zum Entwurf konkreter Pläne aufgefordert, indem der Chefredakteur der Amsterdamer Tageszeitung *NRC Handelsblad* Max van Rooy am 29. April 1988 unter dem Motto „Höchste Zeit für neue Pläne“ in seiner Zeitung einen „Ideenwettbewerb“ zum *Museumplein* ausschrieb. (Bei der Neugestaltung des Frankfurter Römers waren die Bürger lediglich vom Presse- und Informationsamt der Stadt in einer Umfrage aufgefordert worden, ihr Votum für oder gegen eine moderne Lösung abzugeben). Zum anderen forderte die Stiftung im Januar 1989 den niederländischen Architekten Carel Weeber auf, einen Entwurf für den Platz zu machen.

Die aus den Aufforderungen entstandenen Pläne konnten von den Museumsdirektoren und dem Verband dazu eingesetzt werden, Druck auf die Gemeinde auszuüben, die das Geld für eine Neueinrichtung des Platzes zunächst einmal gerne gespart hätte. Sowohl der Plan von Weeber als auch die Auflagen des Wettbewerbs griffen die Forderungen nach Tiefgaragen bzw. mindestens einer Museumserweiterung auf. So kann davon ausgegangen werden, dass sie auch dazu dienten, diese gedanklich zu etablieren. Darüber hinaus boten die Pläne konkrete Diskussionsgrundlagen. Dennoch sollte es noch neun Jahre dauern, bis am *Museumplein* die erste Museumserweiterung gebaut wurde. Doch zunächst zum Wettbewerb im *NRC Handelsblad*:

nahmen, hatte sich diese Kommunikation schon zwischen den kleineren Gruppen in den engen Straßen und Höfen angebahnt“ (Bloedner 1976: 60).

- 14 Der italienische Architekt Paolo Favole schrieb in seinem 1995 erschienenen Standardwerk „Plätze der Gegenwart“ über die Notwendigkeit der Beschränkung von Plätzen auf Fußgänger: „Die erste unverzichtbare und verallgemeinerbare Bedingung eines Platzes ist, dass er den Fußgängern vorbehalten ist: Seine Nutzung muß auf sie beschränkt sein“ (Favole 1995: 10).

Der „Ideenwettbewerb“ im *NRC Handelsblad* vom 29.04.1988

Formuliertes Ziel des Wettbewerbs war es, soviel originelle Entwürfe wie möglich für eine Neueinrichtung des *Museumplein* zusammenzutragen. Die Pläne sollten, was die Kosten einer möglichen Umsetzung betraf, realistisch gehalten werden, da die besten Entwürfe noch im Herbst desselben Jahres den Entscheidungsträgern der Gemeinde – konkret dem Abgeordneten van der Vlis – vorgelegt werden sollten. Daraus erklären sich auch Formulierungen wie „Einfachheit ist gewünscht“, aber „ein Entwurf mit Format“ und ein zukünftiger *Museumplein* mit „Ausstrahlung sind das Erfordernis“. Der *Museumplein* sollte in der Lage sein, Besucher von auswärts anzuziehen, das heißt der Platz sollte als Stadtimagebildungsinstrument eingesetzt werden (vgl. *NRC Handelsblad* 29.04.1988).¹⁵

Der Wettbewerb richtete sich ausdrücklich an ein breites Publikum, das heißt „Professionelle und Studenten der Fachgebiete (Landschafts-) Architektur und Städtebau sowie Nicht-Professionelle, die ihre Pläne visuell zum Ausdruck bringen können“ (*NRC Handelsblad* 29.04.1988). Die Resultate wurden von Ende Oktober 1988 einen Monat lang im Stedelijk Museum ausgestellt (Ideeën 1988).

Der Wettbewerb war mit insgesamt 200 Einsendungen auf rege Beteiligung gestoßen. 80 % dieser Einsendungen stammten von so genannten „Professionellen“, die restlichen 20 % von Künstlern, Auszubildenden, Kindern und anderen Interessierten. Die Jury, die aus zwei Architekten, einem Architekturkritiker, dem Chefredakteur und einem Stadtplaner bestand, ordnete die vielen Einsendungen nach vier Gruppen, die der Bandbreite der Entwürfe in etwa gerecht werden sollten. Diese sind hier kurz skizziert, da später folgende Pläne einzelne Elemente wieder aufgriffen, so wie sich die Pläne, die aus dem Wettbewerb hervorgingen, von früheren Plänen inspirieren lassen konnten.

15 Außerdem wurden folgende Auflagen genannt: „Die Museumsstraße soll ganz entfallen bzw. an die östliche Seite des Platzes verlegt werden/ Erhalt des Baumbestandes/ Ein wichtiger Teil des *Museumplein* soll als offenes Gebiet für zeitlich begrenzte Veranstaltungen und Ereignisse unbebaut bleiben/ Planung eines Parkplatzes für 1500 Autos und 20 Touristenbusse (mögliche Ein- und Ausgänge)/ Vergrößerung der Ausstellungsfläche für das Stedelijk Museum (der neue Flügel darf dafür abgerissen werden)/ Verlegung des Eingangs des Stedelijk Museums an die Platzseite“ (*NRC Handelsblad* 29.04.1988).

- „*Der städtebauliche Platz*“ („*Het stedbouwkundige plein*“)
In diesen Entwürfen wurde der Schwerpunkt auf die Art und Weise gelegt, wie sich der Raum in die städtische Umgebung einfügte, die Konfiguration der Elemente, woraus der Grundriss des Platzes aufgebaut war und die Regelung des Verkehrs. Manche Einsender machten den Vorschlag, den Museumsplatz in zwei oder drei nebeneinander gelegene Plätze aufzuteilen.
- „*Der ereignisreiche Platz*“ („*Het aandoenlijke plein*“)
Hier war der Platz mit vielen mobilen und weniger mobilen Einrichtungen zur Erholung und zur sportlichen Betätigung versehen. Die Pläne variierten vom botanischen Garten mit zur Kontemplation einladendem Lilienteich bis hin zur lauten Kirmes.
- „*Der architektonische Platz*“ („*Het architectonische plein*“)
In dieser Version wurde der *Museumplein* ganz neu eingerichtet und mit einer Vielzahl von Gebäuden ausgestattet. Zu den bestehenden kulturellen Einrichtungen waren neue kulturelle Bestimmungen wie Museen, Theater, Bibliotheken und Institute z.B. für Kunstgewerbe, Design oder die Kunst des 19. Jahrhunderts hinzugefügt worden. Außerdem fand sich auf dem Platz auch Raum für Wohnungen, Büros bzw. ein Hotel.
- „*Der flächige Platz*“ („*Het onaandoenlijke plein*“)
Auf diesem Platz war die Fläche vorherrschend: das Gebiet bestand nahezu von Rand zu Rand aus einem Grasfeld, einer geziegelten Fläche oder einer riesigen asphaltierten Straßendecke. In anderen Entwürfen wurde der komplette Platz in einen Teich umgeformt. (vgl. Stedelijk Museum, Amsterdam 1988: 2f.).

Die Jury bestimmte die drei Amsterdamer Architekten Zeinstra, Benschdorp und Buntschoten¹⁶ als Gewinner des Wettbewerbs. Alle drei prä-

16 Die drei Architekten galten in der niederländischen Architekturszene eher als „Unbekannte“ und hatten zum Zeitpunkt der Wettbewerbsteilnahme keine Erfahrungen im Museumsbau vorzuweisen. Herman Zeinstra (*1937) beendete sein Studium 1960 an der HTS in Haarlem. Seit 1963 arbeitete er für das Büro „Eling“ in Amsterdam. Mitte der sechziger Jahre gründete er mit Harry Bandeen ein Büro in Tel Aviv. Dort entstanden vor allem Entwürfe für Einfamilienhäuser und seine skulpturalen Kunstobjekte, die damals international ausgestellt wurden. Seit Mitte der siebziger Jahre arbeitet er in Amsterdam im Stadtplanungsbereich, wo er für den „Dienst Stadsontwikkeling“ mit Stadterneuerungsprojekten für Amsterdam und Rotterdam befasst war. Auch entwarf er sein Wohnhaus an einer Amsterdamer Gracht: ein eigenwilliger weißer Neubau mit interessanter Doppelgiebelstruktur, der sich vom historischen Umfeld absetzt, ohne

mierten Entwürfe konzipierten einen autofreien Platz mit Wegen für Fußgänger und Fahrradfahrer. Die Entwürfe zeichneten sich u.a. dadurch aus, dass sie dem Platz architektonisch wenig hinzufügten. Zeinstra platzierte die beinahe dreieckige Erweiterung des Stedelijk auf einem Platz oberhalb eines Museumskellers mit Anschluss zur Parkgarage. Bendsorp verlegte die Erweiterung des Stedelijk ganz unter die Erde an den Rand eines kleineren, halbrunden, vertieften Platzes. Buntschoten suggerierte einen kubusförmigen neuen Flügel des Stedelijk, der an einem zwei Meter breiten Weg aus Glasziegeln lag, welcher die Museen miteinander verband und den Platz in zwei Hälften teilte (Stedelijk Museum, Amsterdam 1988: 2f.). Auf die städtebauliche Ausgangslage¹⁷ war in den prämierten Entwürfen mit einem asymmetrischen Grundriss reagiert worden.

Die Gemeinde bekam die Pläne überreicht, nahm jedoch keine der Anregungen zur Platzgestaltung auf, und der Straßenbahnverlauf über den Platz blieb umstritten. Daher beauftragte die „Stichting Museumplein“ wenige Monate später Carel Weeber, der in seinen Wohnsiedlungsprojekten Erfahrung im Umgang mit großen Flächen gesammelt hatte, einen städtebaulichen Plan für das Gebiet des *Museumplein* zu erstellen. Man erhoffte sich, dass Weebers Plan vor allem konkrete Lösungsvorschläge für die Erweiterungen des Stedelijk und des Van Gogh Museums erbringen würde.¹⁸

auftrumpfend zu wirken (vgl. de Haan/Haagsma 1981). Über Bendsorp ließ sich selbst in dem sehr umfangreichen Archiv des „Nederland Architectuur Instituut“ nicht einmal der Vorname in Erfahrung bringen. Raoul Buntschoten (*1955) hatte sich zuvor in dem Projekt „Spinozas Garden“ (1985) mit Gartengestaltung befasst.

17 Zur städtebaulichen Ausgangslage: Aus der Vogelperspektive betrachtet, sind im graphischen Bild der Karte des *Museumplein* zwei Liniensysteme auffällig. Die erste Figur wird durch die Achsen der Kunsttempel des späten 19. Jahrhunderts am Rand des Platzes, des Rijksmuseums, des Concertgebouws und des Stedelijk geformt. Eine zweite Figur wird durch das noch ältere Richtungssystem der Parzellen und der *Boeren Wetering* bestimmt. Ob man nun zu symmetrischen oder zu asymmetrischen Lösungen kam, in allen Entwürfen wurden diese zwei geometrischen Figuren als ordnendes Prinzip genutzt. Im Falle einer asymmetrischen Lösung wurde das Prinzip der Krinoline (Reifrock) negiert, nach dem der Amsterdamer Grachtengürtel aufgebaut ist.

18 Finanziert wurde der Entwurf durch einen privaten Sponsor, den „Sociala Fonds Bouwnijverheid“ („Sozialer Fonds des Baugewerbes“).

Der Entwurf von Carel Weeber

Abb. 6:
Bebauung/Ausgangssituation



Abb. 7:
nach der Umstrukturierung

Beeren, der damalige Direktor des Stedelijk, äußerte sich positiv bezüglich des im Juni 1989 vorgestellten Plans: „Es war ein interessanter Plan; nur dass der Ausgangspunkt noch ein anderer war. Der Ausgangspunkt war noch, dass keine Regierungsgelder zur Verfügung standen, um ein neues Museum zu bauen. Also musste man den Platz in diesem Sinne kommerziell produktiv machen. Danach hat sich Weeber gerichtet“ (I.7).

Weebers Plan sah dann in dem neuen Flügel des Stedelijk auch Geschäfte, Galerien, Cafés und Wohnungen vor. Ein „Gegengewicht“ zum Rijksmuseum, so nannte Weeber die Erweiterung (*Het Parool* 13.06.1989; I.49). Die in den Anbau integrierten zwei Wohnhäuser à zwölf Stockwerke überragten den Rest des Bauensembles.¹⁹ Zwischen den beiden Gebäuden sollte der neue Museumsgarten liegen, der als Ziergarten oder als Kunsteisbahn angelegt werden konnte. Die Museumsstraße verlegte Weeber an den Ostrand des Platzes. Westlich der Straße bliebe eine „große“ Rasenfläche als Versammlungsort erhalten. Die Parkplätze würden unter die Erde verlegt. Die *Honthorststraat*, die den Platz quer durchschnitt, sollte entfallen. Auf der Ecke *Van Baerlestraat/Gabriël Metsusstraat* sollte ein bestehendes Gebäude abgetragen werden, um Platz für ein hochgeschossiges Hotel zu machen. Im nördlichen Bereich sah er noch je drei Stadtvillen an beiden Seiten des Platzes vor. Schließlich würde der neue Flügel des Van Gogh Museums seinen Eingang auf der Platzseite erhalten, und von ihm aus sollte eine Skulpturenroute zum

19 Durch die Erweiterung des Stedelijk – ein zweiter Haupteingang war an der *Van Baerlestraat* geplant – würde das Concertgebouw endgültig vom Platz abgeschnitten werden.

Rijksmuseum führen. Weeber unterstrich die Notwendigkeit, die kulturelle Funktion des Platzes durch Museumserweiterungen zu verstärken. Für die Ausbreitung des Stedelijk und des Van Gogh Museums sah er entsprechend 12.000 qm respektive 3.000 qm Bruttooberfläche vor (vgl. de Architekten Cie 1989).

An dem Entwurf von Weeber waren zwei Dinge besonders auffällig: die kompaktere Randbebauung, die sich zum Teil mit einer veränderten Bebauungshöhe traf, sowie die Vermengung von Wohn-, Geschäfts- und Museumsfläche. Für beide Konzepte gab es internationale Vorbilder:

Ein wirklich städtischer Platz zeichne sich seiner Meinung nach durch seine kompakte, bis auf das Wegesystem geschlossene Bebauung an den Rändern aus. Demnach war der *Museumplein* bis dato eher ein „Hintergarten“ der Stadt denn ein wirklicher Platz gewesen. Als Beispiel einer kompakten Randbebauung nannte Weeber die *Piazza Navona* in Rom – also einen steinernen Platz im Gegensatz zu einer Grünfläche. Da jeder Platz auch seine Eigenart behalten müsse, setzte Weeber beim *Museumplein* zwar auf eine Verstärkung der Randbebauung, diese sollte aber trotzdem ihren aufgelockerten Charakter beibehalten (vgl. I.49).²⁰ Bei Weeber treffen wir also auf die Vorstellung, dass das Prinzip der italienischen Piazza auf einen niederländischen Platz übertragbar sei und sich bei entsprechender Randbebauung die Belebung des Platzes quasi von selbst einstelle.

Zu Weebers Plan stellte ein Mitglied der Stiftung von der Museumsseite fest, dass sich trotz einer solchen „Maximumoption“, über die sich alle ganz schön erschrocken hätten, die Stiftung, der es erklärtermaßen darum ging, „etwas in Gang zu setzen“, hinter den Plan stellte (I.35). Schließlich hätte man über den Plan reden und Veränderungen bezüglich der Baumasse anbringen können. Jedoch hatten sich sehr schnell die ablehnenden Stimmen aus der Bevölkerung formiert. Die Äußerung einer Sprecherin des Stadtteilzentrums soll hier stellvertretend für eine ganze Liga von Anwohnern und Weeber-Plan-Gegnern stehen, die dafür Sorge trugen, dass der Plan nicht weiter angepasst werden sollte. Sie meinte: Weeber wollte „eigentlich den ganzen Platz mit vielen hohen Gebäuden vollbauen [...] und dann behielte man nur noch einen kleinen Platz übrig

20 Die Anregung, anspruchsvollen Wohnraum mit kulturellen Funktionen zu mischen, dürfte Weeber aus den Vereinigten Staaten bekommen haben. Dort hatte das New Yorker Museum of Modern Art 1976 den Plan zum Bau eines 49-stöckigen Wohnkomplexes vorgelegt, in dem das Museum sechs Stockwerke über seinen bereits existierenden Gebäuden nutzen wollte (vgl. Zukin 1993: 271).

und ganz und gar kein Grün“ (I.32). Dagegen aber war man entschieden, denn man wollte den Platz uneingeschränkt wissen, um ihn weiterhin flexibel nutzen zu können.

Die Gemeinde, die es zu überzeugen galt, verhielt sich nach der Vorlage des Plans durch die Stiftung zunächst weiterhin distanziert. Im Stadtplanungsbüro arbeitete man eher an der Inventarisierung möglicher Konsequenzen für den Verkehr, die aus den verschiedenen Straßenbahnverlegungsvarianten resultieren könnten. Ein solches Verhalten wurde in der lokalen Presse bzw. einer Fachzeitschrift als „Gleichgültigkeit“ kritisiert (Koster 1989, 11; *Het Parool* 13.06.1989).²¹ So erfüllte der Plan seinen Zweck in zweierlei Hinsicht: Der Druck auf die Gemeinde, mögliche Museumserweiterungen zu unterstützen, verstärkte sich. Zudem entschied der Magistrat noch im selben Jahr, die Straßenbahnlinie nicht über den Platz zu führen.

Museumsdirektoren quasi im Alleingang

Im Oktober 1989 setzte die „Stichting Museumplein“ zu ihrem nächsten Schachzug an: Ronald de Leeuw, Direktor des Van Gogh Museums, und Wim Beeren, Direktor des Stedelijk Museums, bedienten sich der lokalen Presse als Sprachrohr und veröffentlichten im *NRC Handelsblad* eine Erklärung, in welcher sie ihr Anliegen begründeten, die Museen um mehr als die Hälfte der bis dato vorhandenen Fläche zu vergrößern:

- das Stedelijk von 14.500 qm auf 25.500 qm
- das Van Gogh von 8.200 qm auf 13.200 qm

Die Erweiterungen sollten innerhalb des städtebaulichen Plans von Weeber vollzogen werden. Vor allem unterstrichen die Direktoren als Repräsentanten der beiden Museen die Bedeutung der Institutionen als Kompetenzen für den Bereich Sammlung, Bearbeitung, Präsentation und Vermittlung der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts auf internationaler Ebene und warnten vor einem Bedeutungsverlust im internationalen Wettbewerb um Prestige und Besucherzahlen. In ihrer Erklärung hieß es: „Sowohl das Stedelijk als auch das Van Gogh Museum müssen ansehn-

21 Vereinzelt wurden in der Tagespresse noch Platz-Entwürfe niederländischer Architekten besprochen, die aber keine wesentlich neue Auffassung beinhalteten: *Het Parool* 20.08.1988 (Entwurf von Maurice Groothausen); *Het Parool* 08.04.1991 (Entwürfe von Sterenberg und De Swaan); *Het Parool* 02.03.1991 (Entwurf von Tjeerd Dijkstra).

lich erweitert und modernisiert werden, wenn sie ihre Funktion als internationale Zentren der bildenden Kunst weiterhin verantwortlich ausüben sollen“ (*NRC Handelsblad* 05.10.1989). Neben dem internationalen Imageaspekt der beiden Kunstmuseen führten sie zur Bekräftigung ihrer Forderung nach mehr Raum diverse Sachzwänge an: Vor dem ökonomischen Hintergrund, stets mehr auf eigene Einnahmen angewiesen zu sein, gewannen die großen Publikumsausstellungen an Gewicht, bei diesen, so wurde moniert, bliebe nur ein Minimum an Fläche zur Präsentation der eigenen Sammlung. Außerdem erschwerten die Auslagerungen eines Teils der Bestände wegen Mangel an Depotraum die Ausstellungskoordination (vgl. *NRC Handelsblad* 05.10.1989).

Halten wir also vergleichend fest: In Amsterdam gab es eine andere Ausgangssituation für den Bau bzw. die Erweiterung der Museen für moderne Kunst als in Frankfurt und in Prag. Während das neugegründete Frankfurter Museum für Moderne Kunst im Rahmen des kulturpolitischen Museumsuferkonzepts Hoffmanns einen als kulturelles Symbol vermarktbar postmodernen Neubau erhielt, aber zunächst keine eigene Sammlung hatte und in Prag wiederum eine Sammlung, aber kein Gebäude dafür existierte (dort setzte sich der Direktor der Prager Nationalgalerie Kotalík dafür ein, die moderne Sammlung erstmalig dauerhaft und in einem repräsentativen Neubau zu präsentieren), ging es den beiden Museumsdirektoren in Amsterdam darum, die vorhandenen Museen gemäß den technischen und ökonomischen Ansprüchen der Zeit auf den neuesten Stand zu bringen und medienwirksamen Aspekten Rechnung zu tragen.

Auftrag für ein neues Stedelijk

Um seiner Forderung nach einer Erweiterung des Stedelijk Museums mehr Nachdruck zu verleihen, kündigte dessen Direktor Wim Beeren (1985-93) im Dezember 1989 an, dass im Auftrag der „Vereinigung der Freunde des Stedelijk Museums“²² vier Architekten eingeladen würden, um nach einer vorläufigen Aufstellung der Anforderungen²³ Entwürfe für einen Erweiterungsbau des Stedelijk anzufertigen. Ein heikler Schritt, denn offiziell durfte nur der Magistrat einen solchen Auftrag vergeben. Beeren sicherte sich daher gegenüber möglichen Vorwürfen ab, indem er

22 Die „Vereniging Vrienden van het Stedelijk Museum“ war 1988 zur Förderung der Aktivitäten des Museums gegründet worden.

23 Hauptaufgabe war es, mindestens 8.000 qm Bodenfläche zu schaffen und diese zu einem Drittel in Depotraum, zu einem Drittel in Ausstellungsraum und zu einem Drittel in Arbeitsräume und Ateliers aufzuteilen (vgl. Wortmann 1993: 2).

im *NRC Handelsblad* aus dem Brief des Freundesvereins an die Architekten zitierte:

„Es liegt ausdrücklich nicht in unserem Sinne, dieser Einladung den Charakter eines Wettbewerbes zu geben, da dieser immer zur Preisverleihung und vielleicht auch zu einer Auftragsvergabe führen könnte. Der Vorstand der Freunde des Museums ist dazu weder berufen, noch ermächtigt. Er will lediglich [...] erreichen, dass in der Zukunft zu einer gezielten Auftragsvergabe und der Realisierung dieser [...] sehr notwendigen Erweiterung des Stedelijk übergegangen wird“ (Beeren in *NRC Handelsblad* 20.12.1989).

Über einen solchen Schritt habe man sich, erklärte Beeren im selben Artikel, mit dem Magistrat verständigt, der an den Direktor des Stedelijk am 24.11.1989 den Auftrag vergeben hätte, Entwürfe möglicher Museumserweiterungen einzuholen.²⁴ Kurz zuvor war im Magistrat erstmals über die Möglichkeit von Museumserweiterungen des Stedelijk und des Van Gogh positiv abgestimmt worden. Beeren reagierte zudem auf die Kritik, in diesem beschränkten Wettbewerb für „Entwurfs-Studien“ die Architektenauswahl nicht ausreichend „nach internationalen Qualitätsmaßstäben“ getroffen zu haben (*NRC Handelsblad* 14.12.1989): Ursprünglich waren die niederländischen Architekten Rem Koolhaas, Wim Quist, Carel Weeber und Abel Cahen vorgesehen, wovon letztgenannter kurzerhand von Beeren durch den amerikanischen Architekten Robert Venturi ersetzt wurde.

Wahrscheinlich hat diese ungeklärte Auftragslage dann auch dazu geführt, dass sich der Wettbewerb um insgesamt zwei Jahre verzögerte.²⁵ In der Zwischenzeit hatte sich die Verteilung der Zuständigkeiten noch verkompliziert: Mit der Dezentralisierung der Verwaltung Amsterdams in sechzehn Stadtteile²⁶, die ab 1. Mai 1990 rechtskräftig werden sollte, wurde die Neuorganisation des Platzes der Abteilung Städtebau („Dienst Ruimtelijke Ordening“ DRO) des Bezirks Amsterdam Süd zugeordnet. In der „Stiftung Museumplein“ sah man dem Wechsel der Befugnisse eher mit Skepsis entgegen. Ihr Pressesprecher erklärte:

24 Nachträglich, das heißt am 29.05.1991, stimmte auch der Kulturdezernent einem solchen Verfahren zu.

25 Erst im Juli 1992 konnte den lange feststehenden Architekten ein neuer und diesmal offizieller Einladungsbrief zugehen.

26 Diese waren eingerichtet worden, um „die Verwaltung näher zu den Menschen zu bringen“ (Brunt 1996: 192).

„Wir fanden das eigentlich schade. Wir hatten damals zwar noch keine Erfahrung mit dem Phänomen Stadtteil, aber man konnte doch erwarten, dass die zentrale Stadt[verwaltung], die ja doch die Übersicht über alles hatte, was in der Stadt passiert, vielleicht etwas besser mit dieser Sorte großer Projekte hätte umgehen können“ (1.35).

Wie sich schnell herausstellen sollte, existierten zwischen dem DRO des Stadtteils und Beeren grundsätzlich verschiedene Auffassungen über den zukünftigen Neubau des Stedelijk. Beeren plädierte, ganz im Sinne einer Stärkung der kulturellen Bestimmung und Ausstrahlung des Platzes, für einen großzügigen Neubau, der es qua architektonischer Qualität mit dem bestehenden Gebäude aufnehmen können sollte. Der DRO dagegen wollte den Platz möglichst offen halten und plädierte dementsprechend für eine zurückhaltende Architektur, die zum Teil unterirdisch angelegt sein konnte. Auch bezüglich des Eingangs des neuen Gebäudes divergierten die Meinungen: Beeren wünschte sich den Eingang an der belebten *Van Baerlestraat*, derweil die Vertreter des Stadtteils neben dem bestehenden Eingang einen zweiten, zum Platz hin gelegenen wünschten (vgl. *Het Parool* 23.02.1990). Dahinter stand die Auffassung, die Museen sollten dem Platz nicht mehr den Rücken zukehren, sondern sich stärker zum Platz hin öffnen. Die Mitarbeiter des DRO gingen davon aus, dass diese Zweiteingänge zur Belebung des Platzes beitragen würden, nachdem die Museumsstraße ganz entfallen sollte.²⁷

Aber nicht nur die Museumsdirektoren verhandelten mit dem DRO des Bezirks Amsterdam Süd, auch der Verband der Geschäfte des Museumsviertels sorgte dafür, dass seine Interessen nicht übergangen wurden. Er handelte mit dem Stadtteil folgenden Kompromiss aus: Bei der Umgestaltung des *Museumplein* sollte eine Garage mit 700 Stellplätzen für Autos und eine weitere mit 30 Stellplätzen für Busse berücksichtigt werden.

Nachdem dieser Punkt geklärt war, konnte schließlich vom DRO des Stadtteils, aber in Absprache mit dem Magistrat der Auftrag für einen Masterplan vergeben werden, der auch Orte und Ausmaß der Museumserweiterungen bestimmen sollte. Der Auftrag ging im September 1992 an den schwedisch-dänischen Landschaftsarchitekten Sven-Ingvar Andersson.

27 Die Entscheidung des Magistrats von 1989, die Straße an den Ostrand des Platzes zu verlegen, wurde damit hinfällig. Es folgte eine Verkehrsuntersuchung durch den Stadtteil, die es abzuwarten galt, bevor die Abteilung für Stadtplanung weitere Schritte unternehmen konnte.

Der städtebaulichen Beratungskommission war Andersson vor allem wegen seiner Pläne für den Karlsplatz in Wien (1971-77) positiv aufgefallen. In Wien ging es, wie beim Museumsplatz, um eine komplexe städtebauliche Situation mit einer Konzentration von kulturellen Einrichtungen. Dort hatte Andersson eine parkartige Fläche mit einem verbindenden Wege- und Beleuchtungssystem konzipiert, die nur geringe Höhenunterschiede aufwies (vgl. Herinrichtung Museumplein 1996: 13). Andersson war demnach vom Stadtteil als „Autorität“ auf dem Gebiet der Gestaltung grüner, parkartiger Plätze ausgewählt worden.

Unter dieser Prämisse ist es nicht verwunderlich, dass die Museumsdirektoren des Stedelijk und des Van Gogh Museums Anderssons Plan nicht abwarteten, sondern im Gegenteil ihre Aktivitäten beschleunigten. Vermutlich hatte Beeren, der Ende Januar 1993 pensioniert werden sollte, ein konkretes Interesse daran, dass einer der Entwürfe noch zu seiner Amtszeit abgesegnet würde. Im Dezember 1992 konnten die vier eingeladenen Architekten ihre Entwürfe präsentieren: Alle vier Architekten zeigten gemäß den Wünschen des Direktors einen raumgreifenden, repräsentativen Gebäudeblock, dessen neuen Haupteingang sie an die *Van Baerlestraat* legten. Der dort bereits befindliche Anbau aus den fünfziger Jahren sollte den Neubauten weichen.

Mit Hilfe der Bewertungen einer international zusammengesetzten Expertenkommission²⁸ konnte Beeren noch kurz vor seiner Pensionierung den Entwurf von Robert Venturi & Denise Scott Brown als Gewinner des Wettbewerbs bekannt geben.²⁹ Das letzte Aufsehen erregende Projekt ihres Büros war der neue „Sainsbury Wing“ der Londoner

28 Diese Kommission bestand aus Ed Taverne, Professor für Architekturgeschichte in Groningen (NL), dem Direktor der Londoner Tate Gallery Nicholas Serota, sowie Vittorio Gregotti, einem italienischen Architekten und Herausgeber der Architekturzeitschriften „Rassegna“ und „Casabella-continuità“. Außerdem hatte Beeren Nachfolger Rudi Fuchs seine Einschätzung der Pläne abgegeben.

29 In diese Entscheidung mag mit hineingespielt haben, dass Koolhaas gerade in Rotterdam die Kunsthalle realisiert hatte und sein Projekt für das Stedelijk einige Anleihen an dieses Projekt zeigte, was nicht gerade geeignet schien, sich von der „Kunststadt“ Rotterdam abzusetzen. Außerdem zeigte Koolhaas eine sehr eigenwillige Raumaufteilung, was die Hängung der Bilder erschwert hätte. Weeber versetzte den Entwurf für das Van Gogh Museum von Kisho Kurokawa um ein paar Meter, was die Jury ebenfalls so nicht hinnehmen wollte, so dass letztendlich die Pläne von Quist und Venturi in Konkurrenz traten, wobei sich die Jury für den international bekannteren der beiden Architekten entschied – Quist sollte einige Jahre darauf das Cobra Museum in Amstelveen realisieren. Die Entwürfe sind publiziert in Wortmann 1993, 3f; Steele 1993; *de Volkskrant* 21.12.1992.

Nationalgalerie gewesen. Ihr postmodernes Spiel mit architektonischen Zitaten aus der Baugeschichte spielte auch in ihrem Entwurf für Amsterdam eine Rolle. Besonders überzeugend auf die Experten hatten der repräsentative Eingang und die innere Raumaufteilung gewirkt (vgl. van de Beek 1993: 41ff.). Mit dem Plan von Venturi & Scott Brown hatte Beeren unter Mitwirkung der Stiftung erreichen können, dass die Museumserweiterung des Stedelijk als eine der Prioritäten in den ersten Amsterdamer „Kunstenplan“³⁰ aufgenommen worden war. Die Fragen, die sich als nächstes stellten, waren: Wie groß, wie originell, wie teuer sollte der Anbau sein, um Amsterdams Image einer „innovativen Weltstadt“ gerecht zu werden, und bedürfte es dazu des „Grand Design“ eines amerikanischen Architekturbüros, noch dazu eines postmodern ausgerichteten? Das zu klären, lag in den Händen von Beerens Nachfolger. Doch schauen wir uns zunächst den Entwurf an, den Rudi Fuchs „erbte“:

Venturi & Scott Brown entwickelten ihren vom Altbau freistehenden Erweiterungsbau in Form eines Dreiecks, dessen lange Seite sich entlang des Platzes erstreckte. Sie fassten Alt- und Neubau als architektonische Einheit auf, das heißt die Gebäudehöhe und farbliche Gestaltung der Fassade, die aus rotem Backstein mit weißen Akzenten bestehen sollte, wurde vom Altbau übernommen. Mit einer Zickzackfassade an der Platzseite, welche 16 Giebfelder aufwies, wurden zudem die Giebelmaße einzelner Gebäude der Umgebung wieder aufgegriffen. An der *Van Baerlestraat* sollte sich der Bau mit einer flachen, langgestreckten Fassade präsentieren. An dieser Straße konzipierten die Architekten, zwischen dem historischen Gebäude von Weissman und dem Neubau, direkt hinter der Eingangstüre eine riesige, von zwei Doppelsäulen flankierte, glasüberdachte, halböffentliche Halle. In der Mitte dieser Eingangshalle war der Beginn einer großen Treppe vorgesehen, die entlang der im Zickzack vorspringenden Wand des Neubaus allmählich vom Bodenniveau der Straße auf das des Altbaus stieg. Venturi & Scott Brown stellten sich vor, dass die Eingangshalle und die große Treppe quasi „als Scharnier zwischen Stadt und Kunst[-sälen]“ wirken sollte (Venturi zit. nach van de Beek 1993: 42). Soweit der Entwurf, der mit 17.890 qm Bruttofläche beinahe so großzügig wie die Ausstellungsfläche des Prager Messepalastes angelegt war. Seine Baukosten wurden laut Presseerklärung des Stedelijk auf 72 Millionen Gulden geschätzt (vgl. Uitbreiding 15.06.1993).

30 Ein Vierjahresplan, in dem festgelegt wurde, welche kulturellen Institutionen und Projekte gefördert werden sollten (Kunstenplan 1993-96: 1992).

Rudi Fuchs, der im Februar 1993 die Leitung des Stedelijk Museums übernommen hatte, verhandelte zunächst mit dem Büro Venturi & Scott Brown darüber, den Bauumfang auf 10.000 qm zu senken. Damit sollten die Baukosten den durch die Gemeinde veranschlagten 30 Millionen Gulden näher gebracht werden. Offensichtlich korrelierte das „Kunstwollen“ der Imageplaner nicht so recht mit den dafür vorgesehenen Finanzen. Vor dem Hintergrund einer nicht ausreichend geklärten Finanzierung des ambitionierten Bauvorhabens hielten sich die Auftraggeber mit der Vergabe eines endgültigen Auftrags an das Büro Venturi & Scott Brown zurück. In der Zwischenzeit lag zudem der Masterplan vor, der sich kaum mit dem Entwurf des Büros Venturi & Scott Brown vertrug: Während Venturi & Scott Brown einen repräsentativen „Stadtblock“ mit einer großen halböffentlichen Halle konzipierten, visionierte Andersson in seinem Masterplan eine parkartige, weite grüne Fläche zur möglichst uneingeschränkten Nutzung. Auch vertrug sich der geplante Museums- eingang an der *Van Baerlestraat* nicht mit dem Eingang der Parkgarage in Anderssons Plan.

Abgesehen von den genannten Problemen der Finanzierung und den unterschiedlichen Raumkonzepten, die der Plan von Venturi & Scott Brown und der Masterplan beinhalteten, gab es noch einen weiteren Grund für die schlussendliche Ablehnung des Entwurfs von Venturi & Scott Brown in Amsterdam: Gerade wegen seiner ortsspezifischen Anleihen wurde Venturi in der Fachpresse kritisiert. Das folgende polemische Zitat des Architekturkritikers Johan van de Beek soll hier für die gesamte Fraktion der niederländischen Postmoderne-Gegner stehen: „Fuchs muss ihm [Venturi] deutlich machen, dass wir hier nicht auf Backsteinschürzen und den Rhythmus von Grachtenhäusern warten“ (van de Beek 1993: 47). Im Unterschied zu Frankfurt war das Stadtbild Amsterdams im Zentrum nicht so stark seiner Historie beraubt worden, so dass dort kein so starker Bedarf an Repliken bestand.

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass es Fuchs produktiver zu sein schien, einen neuen Entwurf von einem anderen Architekten anzufordern, der eher als Venturi & Scott Brown darauf spezialisiert schien, auf kleinem Raum bemerkenswerte Raumlösungen zu finden. In diesem Entwurf sollten sowohl der Masterplan, als auch der in der Zwischenzeit entstandene Entwurf für die Erweiterung des Van Gogh Museums berücksichtigt werden. Wie kam es, dass das Van Gogh Museum das Stedelijk mit seinen Neubauplänen überholte?

Auftrag für einen Anbau des Van Gogh Museums

Auch der Entwurf des Van Gogh-Anbaus kam auf die Initiative seines Direktors, in diesem Fall Ronald de Leeuw, zustande. Da das Museum als erstes Rijksmuseum 1993 privatisiert werden sollte (und wurde), hatte sich van de Leeuw zeitig nach privaten Geldgebern umgesehen. Durch die weltweite Publizität, die das Museum im Van Gogh-Jahr 1990 genossen hatte, gelang es van de Leeuw, von der Japan Foundation eine Spendenzusage über 37,5 Millionen Gulden zu erhalten, die durch die „Yasuda Fire & Marine Insurance Company“ ermöglicht wurde. Auf Antrag des Vorsitzenden dieser Versicherung wurde der japanische Architekt Kisho Kurokawa eingeladen, einen Entwurf anzufertigen. Sein auf der Philosophie der „Symbiose“ aufbauendes Konzept einer „interkulturellen Architektur“, das er in seinem Buch „Intercultural Architecture. The Philosophy of Symbiosis“ (1991) ausgeführt hat, und seine Erfahrung im Museumsbau – Kurokawa hatte zum Teil in Parks gelegene Museen in Japan, den USA und Belgien realisiert – mögen den Ausschlag für die Auftragsvergabe gegeben haben. Denn der Direktor des Van Gogh Museums wünschte sich einen Neubau, der nicht zu sehr gegenüber dem denkmalgeschützten Altbau von Rietveld auftrumpfte, aber trotzdem als „Look at me-Architektur“ funktionieren würde (*NRC Handelsblad* 05.10.1989).

Wie löste Kurokawa diese Aufgabe? Kurokawas Entwurf³¹ sah einen Erweiterungsbau vor, der zu 75 % unterirdisch angelegt war: Sein sechs Meter in die Erde versenkter Ausstellungs-Pavillon lag dem Gebäude von Rietveld genau gegenüber. Die beiden Gebäude waren unterirdisch miteinander verbunden. Die dem Platz zugewandte Seite wurde durch einen halbrunden, 12 Meter hohen fensterlosen Baukörper bestimmt, der hauptsächlich in grauem Naturstein und Titan ausgeführt werden sollte. An der Platzseite befand sich dann auch der geforderte Eingang – jedoch relativ unauffällig, durch eine kleine Treppe erreichbar, 1,5 Meter unter der Erdoberfläche. Nach innen schloss das halbzyllindrige Gebäudeteil ellipsenförmig ab. Im zweiten Stockwerk ragte daraus eine Ecke des verdrehten, kubusförmigen Kupferstichkabinetts hervor. Mit dem Kubus wollte Kurokawa auf den rechteckigen Entwurf von Rietveld verweisen. Im Inneren des Museumspavillons sollte eine versunkene Steingarten- und Teichlandschaft angelegt werden. Der Steingarten sollte an die japa-

31 Detaillierte Abbildungen der Wettbewerbsentwürfe finden sich in der niederländischen Fachzeitschrift ARCHIS (siehe van Dijk 1991: 35f.).

nische Gartentradition erinnern (vgl. Kurokawa in van Dijk 1991: 34). Nach dem Plan umfasste das neue Gebäude 5.083 qm Bodenfläche.³²

Die „Stiftung Museumplein“ stellte sich auch hier wieder hinter den Entwurf. Ein Mitglied der Stiftung berichtete:

„Darüber hat es keine Diskussion gegeben. Das wurde schon als feststehende Tatsache präsentiert: Dass es dem Van Gogh Museum geglückt ist, das Geld zusammenzubringen, um eine Erweiterung zu realisieren – die wird so und so aussehen – das war es dann!“ Die Zurückhaltung der anderen Stiftungsmglieder erklärte er wie folgt: „So gehen wir eben miteinander um: Wenn eine der Einrichtungen oder eine der Interessengruppen etwas will [...], dann muss derjenige natürlich die Freiheit haben, das auf [s]eine bestimmte Art auszuführen“ (I.35).

Bis zu den ersten konkreten Bauvorbereitungen 1996 war der Entwurf noch leicht verändert worden, um die Erweiterung besser in den Masterplan einzufügen. Da die Museumsstraße entfiel, auf die sich der Bau bezog, wurde der kreisförmige Baukörper zu einem Oval zusammengepresst und näher an das bestehende Gebäude gerückt. Auch wurde der von Kurokawa konzipierte Zugang vom Platz her in Anlehnung an den Masterplan kurzerhand gestrichen. Nicht nur kostengünstiger, sondern auch konsequent: Denn der Erweiterungsbau war nicht zum Platz, sondern zentripetal auf seine große Halle hin orientiert (wie im Entwurf von Venturi & Scott Brown ein halböffentlicher Raum).

Der konkrete Entwurf Kurokawas spiegelt augenscheinlich nur wenig von seinen Theorien wieder: Lediglich die japanischen Miniaturgartenanlage im Gebäudeinneren kann als deutliches Zeichen in Richtung „interkulturelle Architektur“ gedeutet werden. Ansonsten setzt sich sein skulptural-ovaler Baukörper von der vorhandenen Architektur ganz bewusst ab. Und sein „Lebenssystem Museum“ grenzte sich über das Konzept einer fensterlosen Außenwand hundertprozentig vom *Museumplein*

32 Kurokawas „Anbau“ machte nur Teil der Erweiterung aus: 1995 gewann der niederländische, auf die Renovierung historischer Bauwerke spezialisierte, Architekt van Goor den Wettbewerb für die Renovierung des bestehenden Van Gogh Museums. Er sollte den Eingangsbereich entsprechend dem Besucheranstieg neu gestalten, die Verbindung zwischen altem Gebäude und Erweiterung funktionell einrichten und den Büroblock vergrößern. Letzteren ersetzte van Goor durch einen schlanken, dreistöckigen, verglasten Gebäudeblock. Für die Verbindung zwischen den Gebäuden konzipierte er eine Kombination von Fahrstuhl und Rolltreppen. Seit November 1996 steht dem Museum zudem die daneben stehende Villa, das frühere Museum Overholland, als Bibliothek zur Verfügung (vgl. Herinrichtung Museumplein 1996: 16).

ab. Eine solche, zumindest gegenüber dem Platz auf Absonderung setzende Architektur blieb nicht unumstritten. Der Initiator der Bürgerinitiative „Initiatiefgroep Museumplein“ („Initiativgruppe Museumsplatz“) kritisierte diese Form der Raumeignung als der flexiblen Nutzung des Platzes nicht angemessen:

„Es [das Van Gogh Museum] steht mitten auf dem Platz, blockiert und macht andere Aktivitäten unmöglich. Das ist eine der wichtigsten Beschwerden und dann, dass es mit dem Rücken zum Museumsplatz steht: eine vollkommen blinde, 32 Meter lange und 12 Meter hohe Fassade aus Naturstein [...] so eine knallharte, arrogante, steinerne Mauer zum Platz hin“ (I.31).

Seine Bürgerinitiative bemühte sich dann auch, den Bau und das damit unweigerlich verbundene Abholzen von 32 Lindenbäumen gerichtlich zu verhindern – jedoch erfolglos. Die Klage wurde im Dezember 1996 vom Präsidenten des Gerichts abgewiesen (vgl. *Het Parool* 07.12.1996). Damit stand den Bauvorbereitungen für das Van Gogh Museum vorerst nichts mehr im Weg. Ökologische Argumente, die sich gegen das Fällen der Bäume richteten, konnten sich im Falle des Van Gogh-Neubaus nicht gegen Argumente durchsetzen, die den positiven Imagewert einer durch einen japanischen Architekten noch leicht exotisierten „Look at me-Architektur“ für die Stadt hervorhoben.

Veränderungen am Rijksmuseum

Der Direktor des Rijksmuseums plante zwar keinen Neubau, aber Umbauten, die Auswirkungen auf die Zugänglichkeit des Museums vom Platz her implizierten. Seit dem Umbau seines Südflügels 1996 ist das Museum durch seinen neuen Eingang mehr als früher zum Platz hin orientiert. Dafür sollte der Durchgang unter dem Rijksmuseum stärker als bisher funktionsgebunden auf die Museumsbesucher ausgerichtet werden. Obgleich dieser als Verbindung zwischen „alter“ und „neuer“ Stadt geplant war, hatte der Museumsdirektor in Eigenregie Pläne eingeholt, den Durchgang ganz für den Publikumsverkehr zu schließen. Dabei blieb zunächst unberücksichtigt, dass dieser Durchgang und die Überquerung des Platzes eine wichtige Fahrradroute darstellte. Der Stadtteilverwaltung wurden dann zwei Varianten für die Aufwertung dieses Raums zur Diskussion vorgelegt: In der ersten verlief der Fahrradweg am Rand, um die einzurichtende Reihe der Skulpturen und die Kartenverkaufsstelle nicht zu stören. In der zweiten fiel die Fahrradroute ganz weg, während neben den bereits erwähnten Einrichtungen Toiletten, ein Café und Bücherverkaufsstände hinzukommen konnten. Inzwischen hat man sich

darauf geeinigt, den Durchgang zwar für Fußgänger und Fahrradfahrer offen zu halten, die Fahrradfahrer aber hinter dem Durchgang so umzulenken, dass sie ab da den Platz weiträumig umfahren müssen (vgl. Masterplan 1993: 32f.).

Platz oder Park? Der Masterplan von Sven-Ingvar Andersson

Im November 1992 hatte der DRO des Stadtteils Süd Sven-Ingvar Andersson mit der Erstellung eines Gesamtplanes beauftragt.³³ Was sollte der Däne für den *Museumplein* erreichen? In der vom Stadtteil herausgegebenen Broschüre „Nota van uitgangspunten Museumplein“ (1992)³⁴ wurden die Ziele der Platzgestaltung formuliert, die hier verkürzt wiedergegeben werden:

- Der Platz sollte seine kulturelle Ausstrahlung verstärken und die bereits existierenden Pläne für die Erweiterung des Stedelijk und des Van Gogh Museums berücksichtigen. Für die Erweiterungsbauten wurden Zweiteingänge am Museumsplatz gewünscht.
- Der Museumsplatz sollte ein grünes Veranstaltungsgebiet bleiben.
- Die Sicht vom Rijksmuseum und vice versa sollte bestehen bleiben.
- Der Platz sollte, mit Ausnahme der Fahrräder, verkehrsberuhigt werden. Statt der Museumsstraße sollte an der Westseite des Platzes ein Fußgängerweg angelegt werden.
- Es sollte eine Tiefgarage für Autos und eine für Busse eingerichtet werden.

Insgesamt gesehen sollte die Anziehungskraft des Platzes verstärkt werden. Es sollte ein Platz werden, wo man sich fortan gerne verabredet und aufhält – sowohl die Touristen als auch die Anwohner (vgl. Nota 1992). Im Februar 1993 legte Andersson seinen Entwurf vor (Museumplein 1993).

33 Andersson arbeitete für dieses Projekt mit S. Gall, P. Achterberg und R. Bijhouwer, einem Landschaftsplanungsbüro aus Rotterdam, zusammen.

34 Die 24 Seiten umfassende Broschüre, eine endgültige Version der „Nota“ von 1991, gibt die zu beachtenden Auflagen und Voraussetzungen für die zukünftige Gestaltung an und behandelt die Themen: Entstehung der heutigen Situation, Nutzung des Platzes, Charakteristika des Platzes und seiner unmittelbaren Umgebung, Verkehrsanalyse, Baumbestand, wichtige selbständige Elemente des Platzes, Museumserweiterungen.

Der Plan wurde in den folgenden Monaten an verschiedenen Orten zur Diskussion ausgelegt.³⁵ Wie sich herausstellen sollte, besaß Anderssons Konzept für die Neueinrichtung des Museumsplatzes, anders als frühere Ideen und Pläne, die nötige politische Rückendeckung des Stadtteils: Trotz zahlreicher Auseinandersetzungen veröffentlichte die Stadtverwaltung im Dezember 1996 seinen Plan mit nur minimalen formalen Änderungen, und er wurde dann auch vergleichsweise schnell ausgeführt: Bereits im August 1999 konnte der nach Anderssons Plan umgebaute Platz eingeweiht werden.

Was für einen Platz oder Park hatte Andersson entworfen? Andersson überrascht uns mit seiner lyrisch-pastoralen Auffassung des Ortes:

„Der Mittelpunkt von einem Orkan wird das Auge genannt. Es ist ein Ruhepunkt, umringt von lautstarken dynamischen Kräften. Wenn man sich darin befindet, fühlt man gleichzeitig die Vitalität von heftiger Aktivität und die kühle Entspannung der Stille. Der Museumsplatz ist wie das Auge eines rasenden Orkans, den Amsterdam sowohl in körperlicher wie in geistiger Hinsicht verkörpert“ (vgl. Herinrichtung Museumplein 1996: 11).

Andersson nahm die Offenheit der großen grünen Fläche des Platzes, die im starken Kontrast zur Geschäftigkeit und Intimität der Innenstadt und der anderen angrenzenden Stadtteile stand, als Ausgangspunkt für seinen Plan. Diese Offenheit wollte er noch verstärken.

Zunächst sollte durch das Entfernen einer großen Anzahl Bäume – insgesamt mussten über 200 Bäume den Umbauarbeiten weichen – die ungehinderte Sicht auf die Museen und das Concertgebouw wieder freigegeben werden. Ganz im Sinne einer Verstärkung der kulturellen Ausstrahlung des Platzes sollten der Neubau des Van Gogh Museums und der des Stedelijk Museums in starkem Maße die Ansicht der Westseite des Museumsplatzes bestimmen. Von den Empfehlungen der *Nota* und von Kurokawas Entwurf abweichend, sah Andersson keine Museumseingänge an der Platzseite vor, sondern beließ diese an der *Paulus-Potter-Straat*. Dafür plante er zwischen den beiden Museen, am *Sandbergplein*, den wichtigsten Zugang zum Park, den er durch das Anpflanzen von 56 japanischen Kirschbäumen noch akzentuieren wollte.

35 Der Plan wurde für einen Monat im Bezirksamt und im Ausstellungsraum des Rathauses ausgestellt. Außerdem diskutierte der DRO des Stadtteils darüber mit der interessierten Öffentlichkeit an zwei Tagen im Stedelijk Museum und mit dem Amsterdamer Planungstadtrat andernorts (vgl. Advies 1993). Und Ende Mai 1993 wurde der Entwurf durch den DRO des Stadtteils der Gemeinde zur Absegnung vorgelegt.

- A Rijksmuseum
 - B Museumswäldchen
 - C Grasfeld
 - D Van Gogh Museum mit Erweiterungsbau
 - E Stedelijk Museum mit Abgrenzung der Erweiterung
 - F Museumspfad
 - G Blumengarten
 - H Concertgebouw
 - I Concertgebouwplein
1. Museumsplatz mit drei Treppenstufen nach unten zum Museumswäldchen
 2. Teich
 3. Bereich mit Platanen
 4. Aufenthaltsgebiet
 5. Bereich für Sport und Spiel
 6. Fahrradweg
 7. Beleuchtungsmasten
 8. Fußgängerein- und -ausgang der Busgarage
 9. Pavillons
 10. Terrasse
 11. Ausfahrt der Busgarage
 12. Einfahrt der Busgarage
 13. Bereich mit kleinen Kiosken
 14. Springbrunnen
 15. Volleyballfeld
 16. Basketballfeld
 17. Einrichtung für Skateboarder
 18. Museumswäldchen (40cm erhöht)
 19. Fußweg
 20. Lichtlinie
 21. Pfad
 22. Lindenallee
 23. Kastanienallee
 24. Lindenallee
 25. Mahmal "Vrouwen van Ravensbrück"
 26. Lichtzirkel
 27. Amerikanisches Konsulat
 28. Straßenbahnhaltestelle
 29. Fußgängerein- und -ausgang der Tiefgarage
 30. Fußweg
 31. Grashügel
 32. Einfahrt Parkgarage
 33. Ausfahrt Parkgarage
 34. Japanische Kirschbäume
 35. Lindenallee

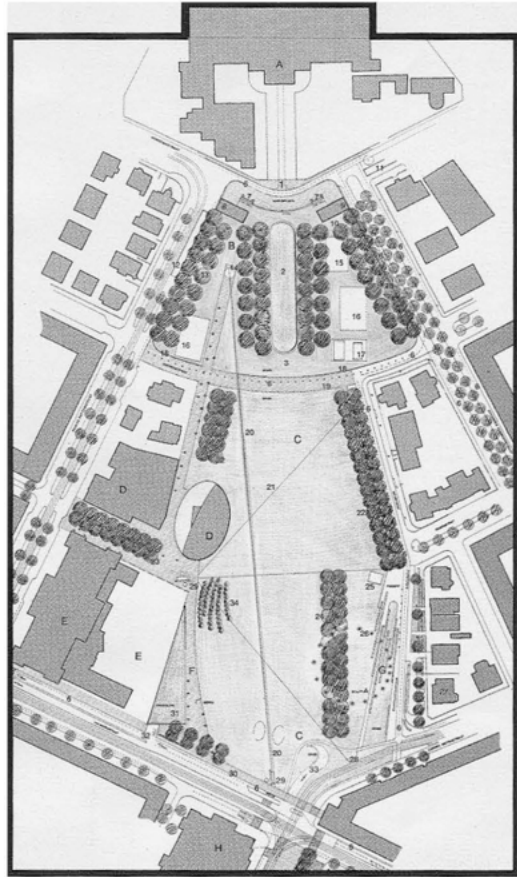


Abb. 8:
Masterplan Museumplein Amsterdam (1996)

Nachdem die Museumsstraße entfiel, sollte jetzt ein Fußgängerpfad (Museumspfad) an der Westseite für die Belebung des Platzes sorgen.³⁶ Dieser Museumspfad führte vom Platz vor dem Concertgebouw, entlang der *Van Baerlestraat*, vorbei an der Erweiterung des Stedelijk, zwischen dem Van Gogh Museum und dessen Anbau hindurch und endet mit einem Springbrunnen vor dem Rijksmuseum.

36 Die Gestaltung des Fußpfades orientierte sich im Materialgebrauch an den Bauwerken der Umgebung des Platzes: Er sollte zu 80 % aus holländischem Backstein und zu 20 % aus Naturstein bestehen.

Der Platanenplatz an der Rückseite des Rijksmuseums sollte wie bisher genutzt werden können. Die Sport- und Spieleinrichtungen blieben erhalten.³⁷ Die wenigen Kioske, die vorher über den Platz verstreut waren, wurden in diesen Bereich verlegt. Als ein zentrales Gestaltungselement übernahm Andersson den Bewohnerwunsch nach einem Teich, den er in die Achse des Rijksmuseums legte und der im Winter als Eisbahn genutzt werden könnte (vgl. *Museumplein* 1993).

Touristenorientiert plante er die Fussgängerein- und -ausgänge der Parkgaragen „in der Nähe aller touristischen Attraktionen auf dem Platz“ (Herinrichtung *Museumplein* 1996: 17). Hinter dem Rijksmuseum sollten zwei Pavillons mit einem Café/Restaurant bzw. dem Fußgängerzugang zur Busgarage zu stehen kommen. Außer den Museen sah Andersson den Teich als zweiten „Attraktionspunkt“ am *Museumplein*.

Als Zugeständnis für die Anwohner kann neben den Sporteinrichtungen und dem Teich ein kleiner Park mit Blumenarrangements gewertet werden, den Andersson in der süd-östlichen Ecke des Museumsplatzes hinter einer doppelten Lindenreihe konzipierte. Nachts sollte dieses Arrangement mit einem Zirkel von Licht umgeben sein. Ausgerechnet das einst zentrale gelegene Mahnmal für die Frauen des Konzentrationslagers Ravensbrück³⁸ drängte er in diese konstruierte „Idylle“ ab.

Neben seinen kulturellen, seinen kontemplativen und seinen dynamischen Elementen sollte zum positiven Image des Platzes nach Andersson auch gehören, dass er als sicherer Ort erfahren würde. Das sollte zum Teil durch die Beleuchtungslinie erreicht werden, die Andersson von der *Van Baerlestraat* zu dem Springbrunnen beim Rijksmuseum führte. Entlang dieser Linie wurde auch der Einfall von Tageslicht in die Tiefgarage ermöglicht. Lange Öffnungszeiten des Supermarkts sollen dazu beitragen, dass der Platz nach Einbruch der Dunkelheit nicht zu einem Ort der „Angst in der Stadt“ (Brunt 1996: 119ff.) würde.

Andersson plante die in der „Nota“ geforderte Garage und einen darin integrierten Supermarkt hinter dem Stedelijk Museum und deren Zufahrt sowie den Fußgängerzugang an der *Van Baerlestraat*, zwischen Museumspromenade und der Erweiterung des Stedelijk. Mit dieser Zufahrt hatte es allerdings eine besondere Bewandnis: Der Zugang wurde nämlich von der grünen Fläche des Platzes verdeckt, die dort auf sieben Meter Höhe anliefe, so dass vom *Museumplein* aus nur eine dreieckige

37 In der Version von 1993 war noch angedacht, die Sportplätze zu versetzen oder ganz entfallen zu lassen (Masterplan 1993: 21).

38 Es handelt sich hierbei um eine Geräuschinstallation, die das Dröhnen des Krieges wiedergeben soll.

Graserhebung zu sehen war, diese sollte Besuchern bei schönem Wetter zum Sonnenbaden dienen.

Zusammenfassend lässt sich über Anderssons Masterplan sagen, dass er den Museumserweiterungen ihre Orte am Rand des Platzes zuwies und durch Entfernen von Bäumen die Offenheit des Platzes unterstrich. Darüber hinaus fügte er dem Platz durch den Teich und den Supermarkt weitere Nutzungsaspekte hinzu.

Anderssons Plan wurde zunächst positiv von den am Platz interessierten Stadtteilbewohnern aufgenommen, denn im Vergleich mit dem Bebauungsumfang in Weebers Plan hielt Andersson den Platz grün und offen für verschiedene Aktivitäten. Als jedoch 1993/94 langsam deutlich wurde, wie viele Bäume abgeholzt werden sollten, ohne dass der Stadtteil je die korrekte Zahl preisgegeben hätte, formierte sich eine lokale Gegenöffentlichkeit gegen die Durchführung des Plans. Die Bürgerinitiativen „Red het Museumsquartier“³⁹ und „Initiatiefgroep Museumplein“⁴⁰ protestierten sowohl schriftlich bei den Entscheidungsträgern als auch mündlich auf den verschiedenen durch den Stadtteil, die Stadt und das Stedelijk veranstalteten Diskussionsveranstaltungen. Zudem arbeitete die „Initiatiefgroep Museumplein“ mit einem Anwalt aus dem Bezirk zusammen und reichte wiederholt Klagen gegen die einzelnen Bau- und Fällgenehmigungen ein. Außerdem nutzten ihre Mitglieder lokale Radiosender und die Stadtteilzeitung („Wijkkrant Vondelpark-Concertgebouwuurt“), um wiederholt Position zu beziehen. Ihre Hauptkritikpunkte waren neben dem Abholzen der Bäume die Tiefgarage, weil sie noch mehr Verkehr anzöge, der große Supermarkt, weil er auf lange Sicht kleine Läden in der Nachbarschaft verdränge, und die Verdopplung der Parkgebühren. Kommentare wie der folgende pointieren die Sicht der Mitglieder der „Initiatiefgroep Museumplein“ auf die profit- und touristenorientierte Politik des Stadtteils:

„Was der Stadtteil mit dem Museumplein will, ist deutlich: Ein großer offener Raum für die Museumserweiterungen und eine Verstärkung der Touristenindustrie [...], noch mehr Parkplätze, Fahrräder fahren außen rum und Ar-

39 Laut Auskunft eines ihrer Mitglieder umfasste diese Bürgerinitiative zu aktiven Zeiten 15 Personen; 1997 waren es vielleicht noch acht (I.32).

40 Ihr Hauptinitiator gab an, dass der aktive Kern dieser Bürgerinitiative zwar nur drei Personen umfasste, über die enge Zusammenarbeit mit dem Stadtteilzentrum aber eine wesentlich größere Gruppe beteiligt war (I.31).

tikel des täglichen Bedarfs kaufen wir fortan unter Tage“ (*Wijkkrant* Nov. 1995: 5).⁴¹

Als Höhepunkt ihres Protests initiierte die „Initiatiefgroep“ gemeinsam mit dem Stadtteilzentrum im März 1996 ein Referendum. Der Stimmzettel war so aufgefächert, dass Stadtteilbewohner gegen bzw. für den ganzen Plan bzw. einzelne Teile des Plans (Bäume fällen, Parkgarage, Supermarkt, Parkgebühr, Museumserweiterungen) stimmen konnten. Von 6.200 Personen stimmten 98,2 % gegen das Fällen der Bäume und 86 % gegen den Plan (vgl. *Wijkkrant* Jul. 1996: 13). Zwar zuwenig Stimmen, um die Ausführung des Plans zu stoppen, aber das Ergebnis gab die Stimmung wieder.

Andersson und die Stadtteilverwaltung hatten die emotionale Verbundenheit mit den zum Teil 100 Jahre alten Linden und deren Symbolwert unterschätzt. Gegen die Abholzung der Bäume engagierten sich außer den Bürgerinitiativen 40 Künstler aus dem Stadtteil (Schriftsteller, Dichter, Maler, Fotografen). Sie gaben im Jahr 1995 unter dem Titel: „Wo muss Lottchen laufen lernen? Lasst die Lindenbäume auf dem Museumplein“⁴² ein Buch heraus, in dem sie jeweils ihre persönliche Verbindung mit den Bäumen betonten. Für sie waren die alten Linden assoziativ mit der Kindheit verbunden und begleiteten als „Freunde“ die jeweilige Biographie.⁴³

Im Grunde genommen prallten hier zwei Auffassungen aufeinander: einerseits Anderssons offener, parkartiger Platz mit zwei modernen Neubauten und andererseits die von der ökologischen Bewegung beeinflusste Idee einer grünen, nachbarschaftlichen Idylle. Bürgerschaftliches, lokalistisches Engagement stand hier den international ausgerichteten Interessen der Stadt entgegen.

41 Außerdem protestierte der Fahrradfahrerverband (ENFB) gegen die Verlegung der altbewährten Fahrradrouten, und es gab Anwohnerproteste, die sich ausschließlich auf die zukünftige Verkehrsregelung bezogen (vgl. *Wijkkrant* Jul. 1996: 13).

42 Nl.: „Waar moet Lotje leren lopen? Laat de lindebomen op het Museumplein“ (1995).

43 Bereits innerhalb der ökologischen Debatte der siebziger Jahre in Deutschland und Europa hatte das Thema „Baum“ eine gewichtige Rolle gespielt. Ein zentraler Leitspruch der damaligen ökologischen Bewegung war: „Stirbt der Baum – stirbt der Mensch“. Jedenfalls schienen Bäume als Symbol für Leben und Wachstum bzw. Kindheit besonders gut geeignet. Für eine Analyse der ökologischen Bewegung in Deutschland siehe z.B. den Artikel: „Es ging voran. Ökologischer Protest in der Lokalpolitik“ (Hartel 1994).

Die auf Wählerstimmen angewiesene Stadtteilverwaltung reagierte jedenfalls mit einem Kompromiss auf den Druck der Gegenöffentlichkeit: Sie trug Sorge dafür, dass alle Bäume, die den Umbauarbeiten weichen sollten, verpflanzt wurden, sofern es ihr Zustand zuließ.⁴⁴

Der Stiftung und denjenigen Vertretern des Amsterdamer Kulturlebens, die sich eine würdige Erweiterung des Stedelijk wünschten, bereitete Anderssons Plan hingegen ganz andere Sorgen, denn das Museumsprojekt wurde konzeptuell und räumlich durch Anderssons Eingang zur Tiefgarage beschnitten. Die Idee eines repräsentativen Eingangs an der *Van Baerlestraat* vertrug sich unmöglich mit Anderssons dreieckiger Graserhebung, die nicht nur die Zufahrt zur Parkgarage, sondern auch den Blick auf den Anbau teilweise verdecken würde. Die Aufsplittung der Zuständigkeiten in Stadtteilverwaltung für den *Museumplein* und Stadtverwaltung respektive dem Kulturdezernenten für die Erweiterung des Stedelijk wirkte sich auf den Museumsneubau aus.

Neue Konzepte für den Anbau des Stedelijk

In der Zwischenzeit hatte Rudi Fuchs, der neue Direktor des Stedelijk, im November 1994 den portugiesischen Architekten Alvaro Siza Vieira als Architekten für den Anbau des Museums ins Auge gefasst. In diese Entscheidung mag hineingespielt haben, dass Fuchs sich gegenüber den Hinterlassenschaften seines Vorgängers absetzen wollte. Auch stand Venturis „Stadtblock“ der parkartigen Auffassung des Platzes von Andersson diametral gegenüber. Fuchs gab einer aufgelockerteren Form des Umgangs mit dem zur Verfügung stehenden Raum den Vorrang. Er sagte: „Mir stand [eher] ein *compound* vor Augen – ein Hof mit einer Gruppe Pavillons“ (Fuchs, zitiert nach: *de Volkskrant* 19.11.1994).

Positiv auf die Wahl Sizas wird sich auch dessen Einstellung gegenüber den spezifischen Bedürfnissen eines modernen Kunstmuseums, insbesondere zu den inzwischen zur finanziellen Notwendigkeit gewordenen Wechselausstellungen, ausgewirkt haben. Siza sah seine Aufgabe in der „Bereitstellung von Räumen, welche unterschiedliche Nutzungen erlauben, Flexibilität bieten und eine gewisse Neutralität.“ Ein Museumsbau sollte seiner Meinung nach „einen eigenen Charakter haben und zu dem Milieu passen, in dem er steht“ (Siza, zitiert nach Jodidio 1999:

44 Einige Bäume wechselten nur ihren Standort auf dem Platz, andere wurden nach Bijlmermeer (Amsterdam Zuidoost) verpflanzt.

41).⁴⁵ Im Unterschied dazu hatte Hans Hollein im Frankfurter Museum für Moderne Kunst ein ebenso extravagantes wie faszinierendes Innenraumgefüge geschaffen, welches einer flexiblen Bespielung des Museums entgegenstand.

Der verantwortliche Amsterdamer Kulturdezernent Ernst Bakker bekräftigte, dass es für ihn gute Gründe gegeben hätte, sich für den durch Fuchs und den Lenkungsausschuss⁴⁶ empfohlenen Architektenwechsel einzusetzen: „Was mir deutlich wurde, ist, dass dieser Portugiese sehr gut in der Lage wäre, auf einem kleinen Raum etwas Schönes zu machen“ (I.36). Die fehlende Bereitschaft des Magistrats, über die bewilligten 30 Millionen Gulden⁴⁷ hinaus Gelder für das Projekt zur Verfügung zu stellen, hatte die Chancen auf ein „grand design“ gemindert. Bakker erklärte die fehlende Lobby für eine Budgeterhöhung damit, dass Amsterdam gerade eine Periode des Sparens auf allen Ebenen durchgemacht hätte, er meinte: „Ich hatte keine Lust, in den Gemeinderat zurück zu müssen und dann wieder abgeschossen zu werden. Also habe ich gesagt: ‚Innerhalb des Budgets, das dafür zur Verfügung steht!‘“ (I.36). So waren die Zielvorgaben für den Neubau kurzerhand von den geforderten 8.000 bis 10.000 qm auf 3.000 bis 5.000 qm Bodenfläche reduziert worden.

Als öffentlich wurde, dass Siza der neue Architekt des Stedelijk werden sollte, protestierte Carel Weeber in seiner Funktion als Vorsitzender des Bundes Niederländischer Architekten (BNA) gegen die Auftragsvergabe an nur einen Architekten. Weeber bemängelte, dass ein solches Vorgehen gegen die europäische Ausschreibungsnorm verstoße.⁴⁸ Hinter dieser Kritik verbarg sich die Enttäuschung darüber, dass, nachdem be-

45 Über die Wahl von Siza äußerten sich dann auch die Mitglieder der Bürgerinitiativen positiv, indem sie auf seine Fähigkeit verwiesen, eine moderne Formensprache behutsam in ein historisches Umfeld zu integrieren (I.31; I.32).

46 Der Lenkungsausschuss, der die Erweiterung des Stedelijk Museums vorbereitete, bestand aus Fuchs selbst, aus T. Gudde (Beratungsbüro, das auf die Begleitung von Bauprojekten spezialisiert ist), A. Jansen (Kulturdezernent) und H. Moos (Kämmerer).

47 Angaben in der lokalen Presse variierten in den Jahren 1994-97 zwischen 30 und 36 Millionen Gulden. Bakker gab in einem Gespräch mir gegenüber an, dass sogar 40 Millionen Gulden zur Verfügung gestanden haben sollen (I.36).

48 Seit Juli 1993 muss jeder Auftrag öffentlich ausgeschrieben werden, der 200.000 Ecu überschreitet, also auch der Erweiterungsbau des Stedelijk. Carel Weeber vertrat die Position: Man hätte den nach der Absage an Venturi verbliebenen drei Architekten eine erneute Chance einräumen können, um nach veränderten Zielvorgaben zu entwerfen (vgl. Weeber in *de Volkskrant* 22.11.1994).

reits so viel Entwurfsarbeit geleistet worden war, der prestigeträchtige Auftrag nun zum zweiten Mal „ins Ausland“ vergeben wurde. Trotz dieser Kritik gelang es Fuchs und Bakker im Zusammenspiel mit der Gemeinde, Siza fortan außer Konkurrenz zu halten. Im Dezember 1995 bekam dieser offiziell den Auftrag, einen Entwurf anzufertigen.

Die Hauptaufgaben für Siza waren: Den neuen Flügel und auch den Eingang an der *Paulus-Potter-Straat* zu erhalten und das alte Gebäude vor allem von innen zu restaurieren. Siza bemühte sich unter diesen Bedingungen um eine gestalterisch anspruchsvolle Lösung. Als er aber mit Anderssons Dreieck konfrontiert wurde, drohte er damit, den Auftrag zurückzugeben. Denn sein Entwurf sah an Stelle des Museumsgartens einen steinernen Hof mit Skulpturen vor, der sich eigentlich zum Platz öffnen sollte, aber stattdessen auf die Rückseite von Anderssons sieben Meter hohem Grashügel blickte (vgl. *Extension* 1998: V).

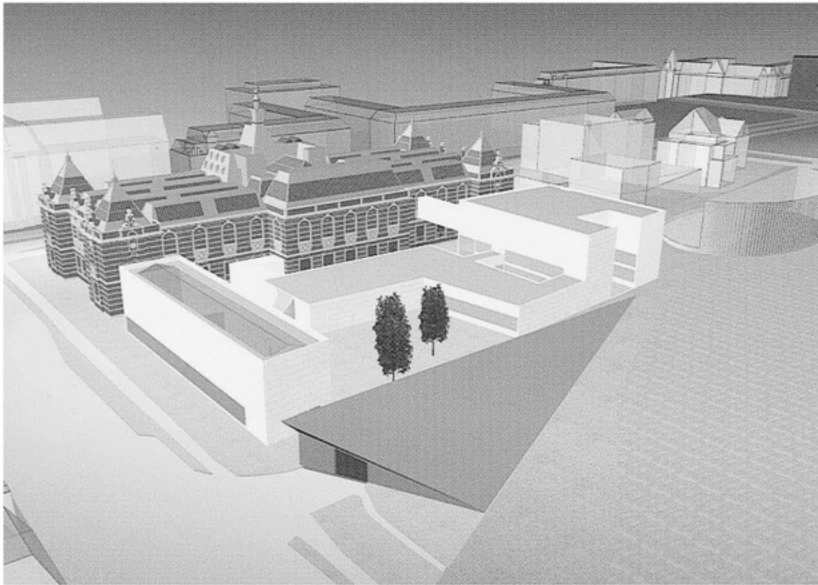
Es gab jedoch handfeste ökonomische Gründe von Seiten des Stadtteils, die Einfahrt in der Dreiecksform zu belassen: Ein Erbpachtvertrag, eine Art Mietkauf-Übereinkunft zwischen dem Stadtteil und der ING-Bank (Den Haag) über den Bau der Tiefgaragen und des Supermarkts hatte im Frühjahr 1996 bereits sehr konkrete Formen angenommen (vgl. Herinrichtung Museumplein 1996: 18). Wollte man diese Investoren und Bauherren, aber auch die Geschäftsinhaber des Museumsviertels nicht vor den Kopf stoßen, musste mit dem Bau der Parkgarage zur Jahresmitte begonnen werden. Vor diesem Hintergrund gesehen, verwundert es nicht, dass die in der Folge vorgetragenen Proteste dem Grashügel nichts mehr anhaben konnten.⁴⁹

Fuchs, der Stiftung und denjenigen, die die Verstärkung der kulturellen Ausstrahlung des Platzes forderten, blieb die Zweckarchitektur des Supermarkts an exponierter Stelle ein Dorn im Auge, mit dem man sich

49 Im Februar 1997 protestierte eine Gruppe berühmter Amsterdamer (Schriftsteller, Architekten, Maler u.a.) mit einem offenen Brief gegen das „Eselsohr“, wie sie spottend Andersons Eingang zum Supermarkt und zur Parkgarage nannten. Sie bezeichneten es als das „größte Monstrum von Amsterdam“ und schrieben, dass es am besten zu charakterisieren sei als „peinliches Denkmal eines kleinstädtischen Interessenstreits“, aus dem resultiere, dass „ein Ort, der ganz besonders internationale Ausstrahlung haben müsste, ein Umschlagplatz für Lebensmittel wird“ (*Het Parool* 05.02.1997). Fast zeitgleich lehnte die „Comissie voor Welstand en Monumenten“ (Kommission für Denkmalpflege) das „Eselsohr“ ab. Sie sah es als Gebäude an der *Van Baerlestraat*, dessen Formgebung „die Würde des Stedelijk Museums, das ein nationales Denkmal ist, auf unzulässige Weise antastet“ (*De Groene Amsterdammer* 26.03.1997).

bis auf weiteres arrangieren musste, und Siza konnte dazu bewegt werden, an dem Projekt weiterzuarbeiten.

In einem weiteren Entwurf reagierte Siza auf das architektonische Problem der angrenzenden Einfahrt zur Tiefgarage, indem er den Flügel an der *Van Baerlestraat* aus den fünfziger Jahren durch ein neues Gebäude ersetze. Um den Grashügel ins rechte Maß zu rücken, entwarf er diesen „neuesten“ Flügel schlanker, länger und höher als seinen Vorgängerbau.



*Abb. 9: Stedelijk Museum mit Anbau von Alvaro Siza
(Auftrag: Dez. 1996)*

Zwischen diesem „neuesten“ Flügel und der hohen Erweiterung am *Sandbergplein* sollte ein bescheidener, gepflasterter Innenhof mit Skulpturen liegen. Darum waren folgende serviceorientierte Einrichtungen platziert: ein Museumsrestaurant im „neuesten“ Flügel, ein Museumshop und Leseräume für die Bibliothek. Zwischen dem alten Gebäude und dem neuen Anbau plante Siza einige Innenhöfe und zwei verglaste Verbindungsgänge auf Erdgeschosshöhe, was zur Auflockerung des Bauensembles beitragen und den Blick von der *Van Baerlestraat* zum *Sandbergplein* ermöglichen würde. Die Gebäudelinie der Erweiterung stimmte auf beiden Seiten mit dem Layout des Masterplans überein und

der „neueste“ Flügel passte genau in die Gebäudelinie des historischen Weismannbaus.

Da der Gemeinderat noch 1997 keine ausreichende Finanzierung für den Anbau, den „neuesten“ Flügel und die Restaurierung des alten Gebäudes zugesagt hatte, schlug Siza eine Ausführung in Phasen vor (vgl.: <http://www.stedelijk.nl>). Fuchs zeigte sich mit diesem pragmatischen Ansatz vorerst zufrieden und hoffte, dass sich auch für den „neuesten Flügel“ noch eine Finanzierungsmöglichkeit finden werde (vgl. Extensi-on 1998).

Inzwischen war die Realisierung des Anbaus vom neu gewählten Gemeinderat abhängig. Während die Umbauarbeiten des *Museumplein* und der Erweiterungsbau des Van Gogh Museums kurz vor der Fertigstellung standen, trat im April 1999 Saskia Bruines (D 66) ihr Amt als Kulturdezernentin an. Damit ging eine kulturpolitische Aufwertung des bis dato etwas stiefmütterlich behandelten Projekts einher. Diese muss auch vor dem Hintergrund der Baupläne des Rijksmuseums gesehen werden, welches im gleichen Jahr einen staatlichen Zuschuss von 345 Millionen Gulden für seine großangelegte Renovierung bewilligt bekommen hatte (vgl. *Kunstenplan 2001*: 48).⁵⁰ Bruines setzte sich im Folgenden nicht nur für die Renovierung des alten Stedelijk und Sizas Neubau (inklusive „neuestem Flügel“) ein, sondern auch für ein sogenanntes „Collectiecentrum“, welches als Depotgebäude in Amsterdam-Nord geplant war. Dort sollen auf 16.823 qm Depots, Restaurationswerkstätten, Büros, ein Restaurant sowie Bibliotheken untergebracht werden. Das Konzept des „Zentrums“ entsprach der im *Kunstenplan* als kulturpolitische Zielvorstellung angesprochenen Vernetzung der Amsterdamer Museen (vgl. *Kunstenplan 2001*: 45). Es sollte vom Stedelijk Museum, vom Filmmuseum und evtl. auch vom Historischen Museum gemeinsam genutzt werden. Bruines konnte erreichen, dass die Baukosten für das Stedelijk und das „Zentrum“ von zusammengekommen 196 Millionen Gulden im Mai 2001 durch den Gemeinderat bewilligt wurden.

Plötzlich waren nun auch in Amsterdam große, repräsentative Projekte gefragt. Der erhöhte Kostenaufwand wurde in der Presse vor dem

50 Die Baupläne konzentrierten sich hauptsächlich auf eine innere Restrukturierung des Gebäudes, in welchem durch eine Auslagerung der Büros mehr Ausstellungsfläche gewonnen werden sollte. Außerdem sollte der ursprüngliche Charakter des Baus aus dem 19. Jahrhundert mit Ausnahme des Philipsflügels wieder hergestellt werden, und er sollte um auf den Massentourismus zugeschnittene Serviceeinrichtungen ergänzt werden (für mehr Informationen siehe: <http://www.Rijksmuseum.nl>).

Hintergrund des internationalen Museums- und Städtewettbewerbs wie folgt kommentiert: „Es scheint um das Prestige zu gehen. Je teurer, desto wichtiger“ (vgl. *Algemeen Dagblad* 22.05.2001). Die allerneuesten Planungen, nach denen das Amsterdamer Architekturbüro Benthem Crowel den Um- und Anbau des Stedelijk Museums für 90 Millionen Euro bis zum Jahr 2008 verwirklichen soll, sind das Ergebnis eines langen Aushandlungsprozesses, bei dem Amsterdam gleich zwei renommierte Architekten verlor.

Der Platz und seine Nutzungen

Die von Andersson projektierte Umgestaltung des öffentlichen Raums im Sinne einer Attraktionssteigerung hatte sich vor allem auf folgendes Nutzungsbild des Platzes bezogen: Durch die breite Straße und das Fehlen von Cafés (bis auf kleine Imbissbuden, die im Winter geschlossen waren) lud der *Museumplein* nicht unbedingt zum Verweilen ein. Jahreszeitenabhängig und überhaupt sehr selten nutzten Touristen, die den Weg in den Vondelpark nicht gefunden hatten, die Grasfläche zum Picknicken bzw. für eine Pause.

Auf welche Nutzungstraditionen konnten sich die Gegner des Masterplans berufen, die den Platz möglichst offen halten wollten und eine Einschränkung der Nutzungsmöglichkeiten befürchteten?

Der Platz hatte seine lokale Funktion als Sport- und Spielplatz: Jugendliche, vor allem Jungens nutzten die Sportfelder auf den beiden Baumplätzen hinter dem Rijksmuseum zum Basketball spielen oder für gewagte Sprünge mit dem Skateboard. Im selben Bereich saßen auf den Bänken vereinzelt Zeitungsleser, und einige ältere Männer spielten Boule. Kindergarten- oder Vorschulgruppen hielten sich hauptsächlich um die Mittagszeit im geschützten Skulpturenpark des Stedelijk auf. Fußballspieler unterschiedlichen Alters spielten auf den Grasflächen rechts oder links der Straße.⁵¹

Vor allen aber hatte der Platz durch seine Größe eine lokale, regionale und überregionale Funktion als Gedenkort und Versammlungsort, die man nicht beschnitten wissen wollte. Der Platz beherbergte nicht nur

51 Nach dem Architekten und Stadtplaner Hans-Joachim Aminde sind diese auf meinen Wahrnehmungsspaziergängen beobachteten Nutzungen eigentlich „charakteristisch für die ‚kleine‘ Öffentlichkeit auf Wohn- bzw. Stadtteilplätzen“ (Aminde 1994: 57). Aminde unterscheidet ihrer Größe nach Quartierplätze und Stadtteilplätze, wobei erstere in etwa 30 auf 30 Meter oder 20 auf 50 Meter messen und letztere etwa 70 auf 100 Meter (vgl. Aminde 1994: 61).

seit einigen Jahren die Feier des Nationalfeiertags der Befreiung von der deutschen Besetzung (5. Mai), sondern bot auch bei den kleineren und großen gesellschaftlichen Streitfragen ausreichend Raum für regionale und überregionale Demonstrationen: 1965 protestierten hier z.B. Amsterdams Taxifahrer für höheren Lohn; 1981 fand eine große nationale Friedensdemonstration statt; im März 1982 wurden auf einer großangelegten Demonstration vor dem amerikanischen Konsulat Kreuze errichtet, um des Todes von vier niederländischen Journalisten in El Salvador zu gedenken; und am 10. Mai 1984 gab es eine landesweite Anti-Atomraketen-Demonstration. Zu diesen Anlässen wurde der *Museumplein* nicht nur partiell, sondern in seiner Gesamtheit in Beschlag genommen. Einige dieser Ereignisse leben in der Erinnerung vieler Bürger fort, sind Teil ihres „kollektiven Gedächtnisses“⁵² und tragen zur Identifikation mit dem Ort bei: Zum Beispiel berichtet eine Amsterdamerin von ihren Erinnerungen an eine Hilfsaktion für Ruanda im Sommer 1994 mit einem abendlichen Konzert auf dem *Museumplein*:

„Ich will schon dabei sein [...] Es ist doch schließlich mein Stückchen Amsterdam dort. [...] Ich finde die Aktion prima. Ich bin eigentlich sehr interessiert, neugierig und begeistert, wenn ich mir vorstelle, dass der ganze Platz, über den ich täglich laufe, dieser leere Platz, wieder ein zentraler Punkt von einer landesweiten Bedeutung wird. Ja, er ist für Amsterdamer – aber die Leute kommen auch mit dem Zug“ (I.2).

Auch andere, weiter zurückliegende Nutzungen sind Teil des „kollektiven Gedächtnisses“ der Amsterdamer: Im Zusammenhang mit der Neu-einrichtung des Platzes wurde in den lokalen Medien insbesondere in Bild und Text die Erinnerung an die Eisbahn wachgehalten, die sich zu Beginn des letzten Jahrhunderts (bis 1936) dort befunden hatte.⁵³

52 Der Soziologe Maurice Halbwachs entwickelte in der in den dreißiger Jahren geschriebenen und 1950 erstmals veröffentlichten Schrift „La mémoire collective“ den Gedanken eines an Gruppen gebundenen, kollektiven Gedächtnisses. Halbwachs beschreibt das kollektive Gedächtnis als „eine kontinuierliche Denkströmung [...], die nichts künstliches hat, da sie von der Vergangenheit nur das behält, was von ihr noch lebendig und fähig ist, im Bewusstsein der Gruppe, die es unterhält, fortzuleben“ (Halbwachs 1991: 68). Bezogen auf die Nutzungsgeschichte des *Museumplein* bedeutet das, dass nicht die Gesamtheit der Nutzungen, sondern nur bestimmte wie z.B. das Schlittschuhlaufen, einige Demonstrationen und Konzerte im kollektiven Gedächtnis vieler weiterleben.

53 Siehe z.B. die Artikel vom 20.08.1988 in *Het Parool* bzw. vom 03.01.1997 im *NRC Handelsblad*. Für eine chronologische Darstellung der Nutzungsgeschichte siehe *Museumplein* 1988: 10ff.

Neben solchen auf sportliche und politische Aktivitäten bezogenen Nutzungstraditionen war seit den achtziger Jahren auf dem Amsterdamer *Museumplein*, wie in vielen europäischen Städten, eine Tendenz ablesbar, den öffentlichen Raum über gezielte Veranstaltungen als Ort der „Kultur“ zu vermarkten.



Abb. 10: *Museumsclub* (ca. 1930)

In den achtziger Jahren präsentierte der „Boulevard of Broken Dreams“ alternative Theaterkultur auf dem Platz, und 1990 gab es dort anlässlich der großen Retrospektive des Künstlers das rein kommerziell angelegte „Van Gogh-Village“. Mitte der neunziger Jahre gastierte mit dem „Cirque du Soleil“ ein Zirkus auf dem Platz. Und seit den frühen neunziger Jahren präsentierten sich beim „uitmarkt“⁵⁴ die Kulturveranstalter Amsterdams neben dem *Leidseplein* und anderen Plätzen in der Innenstadt nun auch auf dem *Museumplein*. Diese Nutzungen zeigten den Willen des Verbands und der Stiftung, die „kulturelle Ausstrahlung“ des Platzes zu verstärken. Entsprechend setzten sie sich laut Auskunft der Sekretärin des Verbands dafür ein, dass nach der Neugestaltung des Platzes dort jährlich ungefähr vier teilweise mehrtägige Ereignisse zugelassen wer-

54 Im Unterschied zum Frankfurter Museumsuferfest bezieht diese jährlich stattfindende Veranstaltung auch Theater und Konzerthäuser mit ein.

den sollten, wobei man Programmpunkten wie Konzert- und Theaterfestivals oder dem „Cirque du Soleil“ bzw. dem „uitmarkt“ den Vorrang gab.⁵⁵

Obwohl der Platz in seiner Gesamtheit nicht gerade als städtebauliches Juwel zu bezeichnen war, hatte er in der Vergangenheit doch genug Anziehungskraft bewiesen, um sich bei Aktionen, Festen und Demonstrationen immer wieder mit Menschen zu füllen. Der Platz bot bis zu seinem Umbau sowohl Raum für Touristen, lokale Nutzer und eine überregionale Gegenöffentlichkeit. Inwieweit hatte Andersson bei seiner Gestaltung die spontane und flexible Nutzung des Raums durch wenige und durch viele berücksichtigt, und inwieweit zeigt seine Neueinrichtung Einfluss auf die Nutzungsmöglichkeiten und den Nutzerkreis des *Museumplein*? Wenden wir uns zur Klärung dieser Fragen und für erste Aufschlüsse zur Akzeptanz des neugestalteten Platzes der Eröffnungsfeier zu, die im August 1999 stattfand.

Auffällig bei der Neueinrichtung des *Museumplein* ist, dass ihr ein langer Aushandlungsprozess vorangegangen war. Die Extrempositionen, die sich bei diesem Aushandlungsprozess gegenüberstanden hatten, waren das Konzept einer urbanen Piazza mit raumgreifender zeitgenössischer Architektur und das einer grünen Idylle. Am Ende dieses Prozesses war der Masterplan von Andersson, der einen parkartigen Platz mit an den Rand gedrängten Neubauten vorsah, politisch durchgesetzt worden. Die Stadtverwaltung lud die Stadtteilbewohner zur Eröffnung zu einem versöhnenden Picknick ein, und dieser Einladung waren immerhin 4.000 Stadtteilbewohner gefolgt, während insgesamt 10.000 Besucher zu der Eröffnung kamen. (vgl. *Het Parool* 23.08.1999). Darüber hinaus wurde ein mediengerechtes Ereignis mit Seiltänzern, Kabarett- und Konzerteinlagen inszeniert.

55 Um über die Menge und Art der zugelassenen Veranstaltungen zu entscheiden, hatte die Stadtteilverwaltung eine Kommission eingerichtet, die sich, ähnlich wie die „Stichting Museumplein“, aus je einem Vertreter der verschiedenen Interessengruppen zusammensetzte (I.34).

Nutzungsperspektiven

Museumplein

„Men heeft mij gevraagd dit plein te openen met een lied
Maar ik vind het al zo open opener kan het bijna niet
Om de opening wat op te pepen
Zal ik van de totstandkoming wat reppen
Omdat er altijd iets broeit te midden van grote groepen
Verzoeken wij u vriendelijk geen fuck the police te roepen
Het is het grootste plein van Nederland op een na
En is bedoeld als nieuwgrasleverancier voor de Arena
Daar in de hoek ziet u het zogenaamte ezelsoor
Van Gogh had het er liever af gehad maar Andersson zette door
Sanders vindt het een koeienwei Fuchs was ook tegendrammer
Geen conservatiever volk dan de progressieve Amsterdammer
Als je van het ezelsoor afvalt doe je je ontzettend pijn
Want je dondert in de slagerij van Albert Heijn
Eindelijk een plein waar je volop kunt parkeren
Waar je op je krent kunt zitten en je kont kunt keren
Eindelijk een halfpipe waar je je lelijk kunt bezeren
Eindelijk een fontein die je eens kunt molesteren
Eindelijk een vijver waar je je afval in kunt deponeren
Eindelijk een grasveld waar je je hond kunt laten spijsverteren
Waar we Ajax voor een Europa Cup kunnen eren
Waar we heerlijk tegen de Navo kunnen demonstreren
Eindelijk een boom waartegen je kunt urineren
Het is allemaal prima doordacht door de hoge heren
Ik vraag me af waar kan ik nog een beetje provoceren?
Waar kunnen we de afwerkplaatsen situeren?
Waar leggen we de daklozen te logeren?
Waar kun je je vuile spuiten deponeren?
Waar kunnen wijkagenten pedofielen observeren?
Als iedereen zijn mening mag blijven ventileren
Gaat het plein optimaal functioneren
Pas dan zal dit open plein werkelijk open zijn“⁵⁶

56 Gedicht zur Eröffnung des Museumplein von Freek de Jonge, in *Het Parool* 23.08.1999: „Man hat mich gebeten diesen Platz zu eröffnen mit einem Lied/ Aber ich finde ihn schon so offen, offener geht es beinahe nicht/ Um die Eröffnung etwas aufzupепен/ Werde ich von der Entstehung etwas rappen/ Weil sich immer etwas zusammenbraut inmitten großer Gruppen/ Möchten wir sie freundlich bitten, kein fuck the police zu rufen/ Es ist der zweitgrößte Platz der Niederlande/ Und ist gedacht als Neugraslieferant für die Arena/ Da in der Ecke sehen Sie das sogenannte Eselsohr/ Van Gogh hätte es lieber ab gehabt aber Andersson setzte sich durch/ Sanders findet es eine Kuhweide und Fuchs war auch dagegen/ Kein konservativeres Volk als die progressiven Amsterdamer/ Wenn man

Im anlässlich der Eröffnung verlesenen Gedicht des Kabarettisten Freek de Jonge persiflierte dieser nochmals den letzten Streitpunkt zwischen Landschaftsarchitekten und Museumsdirektoren, das sogenannte Eselsohr, das der Erweiterung des Stedelijk eine räumliche Begrenzung auferlegt hatte. Auch karikierte er die Bestrebungen der Imageplaner, indem er genau auf die Dinge und Nutzer hinwies, die dem zukünftigen Image des Platzes schaden könnten: Autos, Müll, Hundekot, Obdachlose, Prostituierte und Junkies.

„Der Museumplein ist offen für jeden, immer“, hatte Andersson die zukünftige Nutzung des Platz prognostiziert (Museumplein 1993: 5). So ist seine auf Dauer angelegte Platzeinrichtung, die der Stadt als Ort ständiger Veränderung eigentlich entgegensteht, das Resultat einer merkwürdigen Symbiose verschiedener Gestaltungsformen und -elemente, die den verschiedenen Nutzerkreisen gerecht werden sollen:

Der Blumengarten im Südosten des Platzes suggeriert die relative Intimität eines Stadtteilplatzes, der sich gewöhnlich an die Bewohner der näheren Umgebung richtet. Ebenso an die Bewohner des Stadtteils gerichtet sind die verschiedenen Sportplätze hinter dem Rijksmuseum. Andersson hatte auch die Rampe für Skateboarder selbst entworfen. Die neue Rampe wurde von den Jugendlichen jedoch als nicht funktionsgerecht abgelehnt „Kut ramp. Bedankt A'dam“⁵⁷ hatten sie bereits zur Eröffnung daraufgesprüht (*NRC Handelsblad* 19.08.1999). Positiv aufgenommen wurden dagegen der Teich und dessen Umwandlung im Winter zu einer Eisbahn, denn damit waren die Wünsche und Nutzungsgewohn-

vom Eselsohr runterfällt, dann tut man sich entsetzlich weh/ Denn man fällt in die Fleischabteilung von Albert Heijn/ Endlich ein Platz wo man reichlich Parkplätze findet/ Wo man auf seinem Hintern sitzen oder ihn bewegen kann/ Endlich eine Rampe für Skateboards, woran man sich hässlich verletzen kann/ Endlich ein Springbrunnen, den man mal verschandeln kann/ Endlich ein Teich, in dem man seinen Abfall deponieren kann/ Endlich ein Grasfeld, wo man seinen Hund hinmachen lassen kann/ Wo wir Ajax für den Europa Cup ehren können/ Wo wir herrlich gegen die Nato demonstrieren können/ Endlich ein Baum, wogegen man pinkeln kann/ Es ist alles prima durchdacht durch die hohen Herren/ Ich frag mich, wo kann ich noch ein bisschen provozieren?/ Wo können wir die Prostituierten situieren?/ Wohin legen wir die Obdachlosen zum Logieren?/ Wo kann man die schmutzigen Spritzen deponieren?/ Wo können Stadtteilagenten Pädophile observieren?/ Wenn jeder seine Meinung kundgeben darf/ Wird dieser Platz optimal funktionieren/ Erst dann wird dieser Platz wirklich offen sein“

57 Übersetzung: „Scheiß-Rampe. Danke Andersson/Amsterdam.“

heiten der Amsterdamer aufgegriffen worden (vgl. *de Volkskrant* 23.08.1999).

Hauptsächlich an der Zielgruppe der Touristen orientiert ist die Einrichtung der Pavillons hinter dem Rijksmuseum mit dem Museumsshop und dem Café.

Anderssons bordeauxrote Metallbänke, die die vormaligen Holzbänke ersetzt hatten, wurden als zu kühl empfunden und waren zusammen mit dem als Fremdkörper erfahrenen Van Gogh-Anbau bei der Eröffnung die Details, welche die meiste Kritik hervorriefen (vgl. *De Telegraaf* 23.08.1999; *de Volkskrant* 23.08.1999).

Eine Besonderheit des *Museumplein* gegenüber anderen Plätzen wie z.B. dem Frankfurter Römerberg und dem Wenzelsplatz ist, dass es sich um einen grünen Platz handelt. Innerhalb eines durch Architekten und Stadtplaner geführten Diskurses über die Planung von öffentlichem Raum wurden in den neunziger Jahren öffentliche Gärten und grüne Plätze als „die heitersten der öffentlichen Räume“ gewertet. Ihnen wurden die Funktionen „Lust des Wandeln, Pause und Entspannung“ zugeschrieben (Humpert 1994: 41). Gleichzeitig sollte auf der von Andersson – bis auf die Spazierwege, die Beete, den Teich, die Pavillons und die Museumserweiterungen – belassenen großen grünen Fläche des Platzes Veranstaltungen jeglicher Art stattfinden können. Demnach trägt das offene Feld, je nachdem, ob sich gerade jemand auf dem Feld ausruht oder eine Demonstration im Gange ist, den Charakter eines Parks oder eines Marktplatzes.

Gerade die intendierte Mischnutzung birgt das Problem in sich, dass bei Großveranstaltungen der Rasen auf Monate hinaus beschädigt werden kann. Und Anderssons Bemühungen, den Platz durch Hinzufügungen funktioneller, schöner und gemütlicher zu gestalten, führten zu einer Reduzierung des öffentlichen Raums.

Die von den Stadtteilbewohnern befürchtete Dominanz der Touristen auf dem Platz sah der Leiter des Planungsamtes des Stadtteils eher jahreszeitenabhängig:

„Ich habe von der Innenstadt manchmal schon den Eindruck: ‚Da geh ich im Sommer nicht hin‘, weil sie dann von Touristen überflutet wird, und dann ist sie nicht mehr meine Innenstadt. Aber in der Periode, wenn es weniger voll ist, dann ist es wieder meine Innenstadt. Ich wohne am *Oosterpark* – und das kann mit dem *Museumplein* auch so sein, dass man [die eigene Nutzung] mehr auf die Jahreszeiten abstimmt und das Gefühl hat: nun ist es wieder mein Platz“ (I.51).

Und welche Anzeichen von Identifikation⁵⁸ der Menschen vor Ort spiegelte die lokale Presse anlässlich der Eröffnung wieder? Bei der Eröffnung gaben Anwohner verschiedentlich an, sich erst mal an den nordisch-kahlen Platz gewöhnen zu müssen. Das behagliche „Blätterdach“ wurde vermisst. Trotzdem zeigten sich die Amsterdamer im Allgemeinen stolz auf den neuen imageträchtigen Ort mit seiner langen Geschichte (vgl. de Volkskrant 23.08.1999).

In kulturanthropologischen raumbezogenen Identitätskonzepten ist die Identifikation mit einem Ort im Sinne von Heimat am Größten, wenn der Mensch sich „aktiv einen Raum aneignet, ihn gestaltet“ (vgl. Greverus 1979: 28). Auf die Neugestaltung des *Museumplein* bezogen, liegt die Schlussfolgerung nahe, dass der im Wechselspiel zwischen lokaler Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit über Jahre hinweg geführte Aushandlungsprozess über das zukünftige Bild der Museen und des Platzes mit zur Identifikation der Amsterdamer mit dem Ort beigetragen hat.

58 Die Identifikation mit einem Ort ist schwer messbar und war nicht Schwerpunkt der Analyse. Um bezüglich der neu konstruierten Orte *Museumplein*, „Museumsufer“ und Messepalast dennoch wenigstens eine Tendenz angeben zu können, dienten Artikel in der lokalen Presse und die Einschätzungen einzelner Interviewpartner als Bewertungskriterium. Um die Annahme der jeweiligen Museen für Moderne Kunst im Vergleich einschätzen zu können, wurden zudem Besucherzahlen hinzugezogen (vgl. Kap. 5).

Frankfurt am Main

Das Museumsufer in der Frankfurter Museumslandschaft

Wenngleich Frankfurt mit 650.805 Einwohnern im Jahr 2000 gegenüber 731.289 im selben Jahr in Amsterdam etwas kleiner ist, wies die Stadt mit 38 Museen gegenüber 40 eine ähnlich dichte Museumslandschaft auf. Die bekannten und großen Museen liegen, abgesehen vom Naturmuseum Senckenberg, verdichtet am „Museumsufer“ zwischen Innenstadt und Sachsenhausen. Zu den thematischen Besonderheiten der Frankfurter Museumslandschaft gehört das hochfrequentierte Goethemuseum, das speziell auf Kinder zugeschnittene Struwwelpeter-Museum (1976) und das erst kürzlich entstandene Geldmuseum der Deutschen Bundesbank (1999). Darüber hinaus gibt es in der Stadt das große Konzerthaus Alte Oper und mit dem Schauspiel 33 Theater sowie 109 Kunstgalerien (vgl. Presse- und Informationsamt der Stadt Frankfurt a.M. 2002).

Entwicklung des Museumsufers

In Frankfurt wurde im ausgehenden 19. Jahrhundert die Grundlage der heutigen Museumsverdichtung auf beiden Mainuferseiten geschaffen. Entsprechend dem bürgerlichen Selbst- und Weltbild der Zeit traten, ähnlich wie in Amsterdam, jüdische und protestantische Bankiers, insbesondere die Familien Rothschild und Bethmann sowie Johann Friedrich Städel, als Gründer und Stifter von Museen und deren Sammlungen auf und setzten damit sich und ihrer Bank auch ein persönliches Denkmal. Nachdem die Mainufer befestigt worden waren, bot neben dem Stadtzentrum insbesondere das südliche Ufer einen attraktiven Standort für Museen, denn 1874 hatte der Magistrat die Umgestaltung der alten Schaumainstraße, zwischen Dreikönigskirche und Friedensbrücke, in einen Kai mit Promenaden in Auftrag gegeben. In der Folgezeit entstanden dort die Hochkaimauern mit ihren sorgfältig abgestimmten Bastionen, Rampen und Treppenanlagen, die mit der die Promenade säumenden doppelten Platanenreihe bis heute die Uferanlage kennzeichnen.

Entlang dieses Schaumainkais wurden im ausgehenden Jahrhundert zwei Akzente für die Kunst gesetzt: das Städelische Kunstinstitut (1874-1878), nach dem Stifter der umfangreichen Gemäldesammlung kurz Städel genannt, und das Liebieghaus, ein Museum antiker Plastik. Offensichtlich war es nach dem II. Weltkrieg eine reizvolle Vorstellung, in den großen alten Villen der Gründerzeit mit ihren umgebenden Gärten neue Schausammlungen anzulegen. So entstand 1956 das Bundespost-

museum in einer Patriziervilla am Schaumainkai 53, und 1967 wurde dem Museum für Kunsthandwerk mit der Villa Salzwedel-Metzler ein spätklassizistischer Bau zugewiesen (Schaumainkai 15). Drei Jahre später konnte am Schaumainkai 29 das Museum für Völkerkunde (heute: Museum der Weltkulturen) einziehen. Damit waren insgesamt fünf Museen am Sachsenhäuser Ufer etabliert (vgl. Puhan-Schulz 1998: 101).

Die Museen erreichten mit dieser Zuweisung von Räumlichkeiten aber noch lange nicht das Volumen, das sie in der Vorkriegszeit erreicht hatten (vgl. Hansert 1992, 254). Bis in die siebziger Jahre war ein Großteil der wertvollen Sammlungen ausgelagert. Die Museumsdirektoren drängten, unterstützt durch die Berichterstattung in Frankfurter Tageszeitungen, auf eine Verbesserung dieser, verglichen mit anderen deutschen Städten rückständigen Situation. Nicht ohne lokalen Stolz wurde auf die überregionale Bedeutung der Sammlungen hingewiesen und deren „schädlich-unprofessionelle Unterbringung“ bemängelt (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 19.06.1964).

Als die Gestaltungsmöglichkeiten der Uferzone – mit den Museen als integralem Bestandteil – durch Pläne des Verkehrsdezernats auf lange Sicht zerstört zu werden drohten, formierte sich massiver Widerstand aus den Reihen der Bevölkerung: Mitte der siebziger Jahre war der Teil von Möllers Generalverkehrsplan wieder aufgegriffen worden, der vorsah, den Schaumainkai in eine vierspurige Schnellstraße auszubauen. Damit wäre das Mainufer als imagebildende Komponente für Bewohner und Besucher der Stadt auf lange Sicht verloren gewesen. Museumsdirektoren, der Städtebaubeirat, dem prominente Frankfurter Architekten angehörten, Anwohner und der damalige Kulturdezernent hatten dieses Vorhaben zu verhindern gewusst. Aber es verdeutlichte den Betroffenen, dass es dringend einer Gegenvision bedurfte, um den Druck wirtschaftlicher Interessen am Sachsenhäuser Ufer zu mildern. Am nördlichen Ufer waren inzwischen die ersten Wolkenkratzer entstanden, etwas, was es am südlichen Ufer zu verhindern galt. Die Villen dort sollten restauriert werden und erhalten bleiben.

Konzepte für ein Museumsufer

1977 fand ein Wechsel im Stadtparlament statt, was entscheidende Auswirkungen auf die künftige Museumsentwicklung haben sollte. Nachdem die CDU beinahe 30 Jahre in der Minderheit gewesen war, erhielt sie zu einem Zeitpunkt, als Frankfurt wirtschaftlich prosperierte, die absolute Mehrheit im Stadtparlament mit Walter Wallmann (CDU) als Oberbür-

germeister. Er zeigte sich ambitionierten Projekten gegenüber aufgeschlossen, die geeignet waren, die Stadt attraktiver zu machen und dem ramponierten Ruf Frankfurts aufzuhelfen. Dabei erhielt die Kultur und Kulturpolitik einen wichtigen Stellenwert im Sinne einer „Schaufensterpolitik“ (I.38) der Stadt. Wallmann prägte hierfür die Formel von der Kulturpolitik als „Ferment der Kommunalpolitik“ (Wallmann 1983: 259). Als angestrebtes Ziel formulierte er in den frühen achtziger Jahren: „Frankfurt am Main ist mehr als eine Wirtschaftsmetropole“; die Stadt sei bemüht, „kultureller Schwerpunkt im Herzen Deutschlands zu sein“ (Wallmann 1984). Die Hinwendung zur Kultur und Kulturpolitik schlug sich vor allem in einer Bau- und Gründungswelle von Museen nieder – allen voran das Museum für Moderne Kunst.

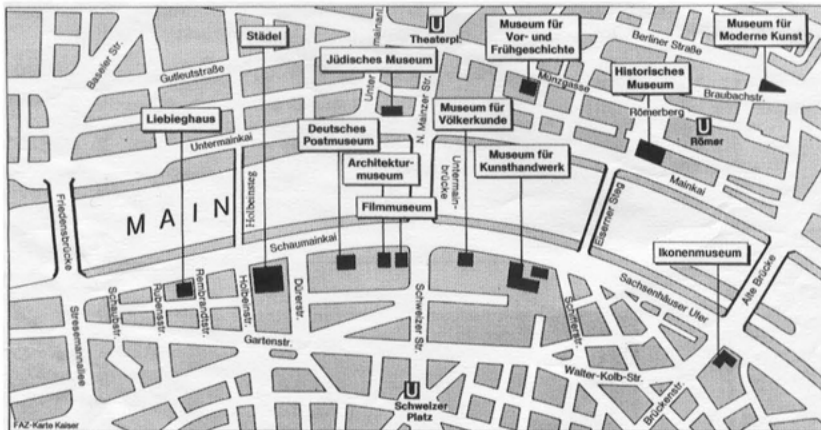


Abb. 11: Das Museumsufer

Der Feuilletonredakteur der Frankfurter Rundschau Peter Iden hatte seit den sechziger Jahren die jeweiligen Oberbürgermeister darauf aufmerksam gemacht, dass in Frankfurt ein Schauplatz für zeitgenössische Moderne fehle. So wurde auch Wallmann kurz nach seinem Amtsantritt mit der Idee einer Museumsgründung vertraut gemacht. Impulsgebend auf die Museumsentwicklungen wirkte sich auch das Engagement des Kunsthistorikers Heinrich Klotz aus, der vorschlug, das Kunstmuseum mit der Gründung eines Architekturmuseums zu verbinden – einer damals bundesweit neuen Idee. Wallmann ließ sich für diesen Vorschlag begeistern, obgleich es für beide Museen zunächst keine Sammlungen

gab.⁵⁹ Wie Iden als Anekdote erzählt, sah sich Wallmann mit ihm noch am selben Tag nach einer geeigneten Liegenschaft am Main um (I.38). Die Wahl fiel auf eine Villa am Schaumainkai, in der das Museum für Moderne Kunst mit dem Architekturmuseum untergebracht werden sollte. Mit dem doppelten Gründungsprojekt als Ausgangspunkt wurde das Konzept eines „Museumsufers“ entwickelt (siehe Abb. 11). Nach Iden sollte am Schaumainkai eine Epochenübersicht der bildenden Künste mit Verzweigungen in den Film und in das Kunstgewerbe ermöglicht werden. Diese würde im Liebieghaus mit der „alten Kunst“ beginnen und auf der anderen Seite mit dem Film als einer Kunst dieses Jahrhunderts und der zeitgenössischen Moderne enden (vgl. I.38).

Für die Durchsetzung des Museumsuferkonzepts waren in erster Linie Hoffmann als Kulturdezernent und Haverkamp als Baudezernent zuständig. Mit ihnen übernahm Wallmann zwei durchsetzungsfähige SPD-Politiker. Damit entstand die merkwürdige Situation, dass die Opposition zwei Dezernenten aus den eigenen Reihen stellte und ihr schließlich nichts anderes übrig blieb, als dem Museumsuferprojekt zuzustimmen. Wie taktierten Hoffmann und Haverkamp unter diesen Bedingungen?

Hoffmann erweiterte Idens Vorstellungen, indem er drei Aspekte in seinem Museumsuferkonzept kombinierte:

„Erstens: den Ausbau der bereits bestehenden Kunstinstitute; zweitens: Museumsneugründungen, und drittens: durch den Erwerb freier, unbebauter Grundstücke zwischen den einzelnen Museen einen möglichst zusammenhängenden Museumspark zu schaffen, der nicht nur als Erholungsgebiet, sondern zugleich als Freigelände für die Präsentation von Plastik dienen soll“ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 01.12.1978).

Er machte sich den Gedanken von Iden und Klotz zu eigen, durch Neugründungen Akzente zu setzen und zur Verdichtung der Museumslandschaft am Schaumainkai beizutragen. So stellte Hoffmann gleich vier Neugründungen zur Debatte: neben dem Museum für Moderne Kunst und dem Deutschen Architekturmuseum das Deutsche Filmmuseum und ein Musikmuseum. Um Diskussionen im Magistrat zu vermeiden, wurde die Salami-Taktik angewandt, immer wieder über ein Museum abstimmen zu lassen und das nächste in einer späteren Sitzung zu verhandeln. Auf diese Weise konnte der Erfolg des einen Projekts das nächste stimu-

59 Klotz hatte sich allerdings bereits früh um Nachlässe gekümmert und verschiedene Nachlässe auch zugesagt bekommen.

lieren (vgl. van Aalst 1997: 110). Dem vorausgegangen war 1978 der Ankauf einiger Villen und Grundstücke am südlichen Mainufer durch die Stadt.

Wichtiger Bestandteil des Projekts war die Architektur der einzelnen Häuser, die unverwechselbar sein sollte. Aus diesem Grund brach Haverkamp mit der damals in Frankfurt üblichen Regelung, lokale Aufträge auch lokal zu verteilen. Für die Museen wurden offene Wettbewerbe ausgeschrieben und, oftmals in einem zweiten Schritt, beschränkte Wettbewerbe, zu denen neben den Gewinnern international anerkannte Architekten eingeladen wurden. Die ersten vier Projekte, die so in Angriff genommen wurden, waren das Architekturmuseum, das Deutsche Filmuseum, das Museum für Kunsthandwerk und das Museum für Vor- und Frühgeschichte. Die Frage der Unterbringung des Museums für Moderne Kunst blieb zunächst offen, da sich abzeichnete, dass in der für das Doppelmuseum vorgesehenen Villa nur das Architekturmuseum Platz finden würde.

Die räumlichen Bedürfnisse der bestehenden Museen mussten einstweilen vor den Neugründungen zurücktreten, wahrscheinlich weil letztere einfach medienwirksamer waren. Die Forderungen und Empfehlungen der bestehenden Einrichtungen sind im Museumsentwicklungsplan zusammengefasst (Entwurf 1979).⁶⁰

Die Dezernenten nutzten den Museumsentwicklungsplan als Orientierungs- und Argumentationshilfe. Inzwischen war, vor allem aus den Reihen der SPD, Kritik an der Art der Planung und Durchführung der Projekte geäußert worden. Wallmann sah sich mit der entschiedenen Forderung nach einem städtebaulichen Gesamtkonzept konfrontiert.

Der Speerplan – Gestaltungsvorschläge zur Aktivierung der Ufer

Vor dem Hintergrund der 1981 anstehenden Kommunalwahlen hatte der Magistrat im Juni 1980 das Frankfurter Büro „Speerplan Regional und Stadtplaner GmbH“ mit der Erstellung eines „Gesamtplans Museumsufer“ beauftragt. Für Wallmann war ein solcher Plan wichtig, um die Einwohner der Stadt von dem Museumsuferprojekt zu überzeugen und

60 Die Autoren des Plans kamen aus dem Bildungsbereich, der Kulturverwaltung, aber zum überwiegenden Teil aus dem Kreis der wissenschaftlichen Mitarbeiter der städtischen Museen. Entsprechend liegt der Fokus der Untersuchung auf museumspezifischen Fragen des Sammelns, des adäquaten Präsentierens, der fachwissenschaftlichen Forschung, Problemen des Restaurierens und Konservierens – und besonders Perspektiven der Vermittlungs- und Bildungsarbeit.

die Kritiker aus den Reihen der SPD zu beschwichtigen.⁶¹ In diesem Plan sollten die Museen aufeinander abgestimmt und im öffentlichen Raum stärker sichtbar gemacht werden (vgl. I.39). Als begleitende Maßnahme war ein Lenkungsgremium eingerichtet worden, das aus Vertretern der Dezernate Planung, Kultur & Freizeit sowie Bau, dem Büro des Oberbürgermeisters und der Speerplan GmbH bestand. Interessanterweise war darin kein Vertreter der Museen vorgesehen. Speer lag dafür der Museumsentwicklungsplan vor. Auch war ihm bekannt, dass sich der Städtebaubeirat entschieden für eine Verkehrsberuhigung der Ufer aussprach (vgl. Frankfurter Forum für Stadtentwicklung e.V. 1980).

Im Juni 1981 legte Speer das 80 Seiten umfassende Planungsergebnis vor, das sich aus dem Gesamtplan und einer Situationsanalyse⁶² zusammensetzte. Speers Gesamtplan beschränkte sich nicht etwa auf die Koordination der geplanten Museumsprojekte, sondern stellte der „Perlenkette der Museen“ das „Juwel des Mainraums“ zur Seite. Auf die Frage, welche Prioritäten er gesetzt habe, erklärte Speer: „Wir haben zwei Museumsufer, und diese zwei Museumsufer dokumentieren sich nicht nur durch die Bauten, sondern die dokumentieren sich durch die Gestaltung des öffentlichen Raums – also z.B. Reduzierung des Straßenraums auf der Südseite; Platzbildungen überall, wo große Straßen runterkommen, Verbindungen schaffen zwischen den dahinterliegenden Gebieten“ (I.39). Speer projektierte die Vernetzung der Innenstadt und Sachsenhausens mit den Uferzonen über ein weitreichendes System von Fußgängerverbindungen und ließ kleinere Straßenabschnitte entfallen, um an verschiedenen Orten Platzbildungen zu ermöglichen. Damit hatte Speer weit über seinen Auftrag hinaus gehandelt.

Wie Andersson hatte Speer sich die Steigerung der Aufenthaltsqualität des öffentlichen Raums zum Hauptziel gesetzt. Um das zu erreichen, sollten folgende Maßnahmen eingeleitet werden:

1. Eine energische Korrektur des Generalplans, um die Autoströme von der City abzulenken und die Uferstraßen zu entlasten. Die Fahrbahnen sollten verschmälert und mit Fuß- und Radwegen versehen werden.

61 Die Baupläne der einzelnen Museen waren – wie später der Speerplan – ausgestellt worden, und Bürgeranhörungen waren nicht immer im Sinne derjenigen verlaufen, die die einzelnen Projekte vorantreiben wollten.

62 Diese bestand hauptsächlich aus einer Nutzungs-, einer Museumsbesucher- und einer Verkehrsanalyse.

2. Die beiden Mainufer sollten durch eine neue Fußgängerbrücke auf der Höhe des Städtels, den Holbeinsteg (ein Pendant zum ca. 100 Jahre älteren Eisernen Steg), besser verklammert werden, um eine schnellere Verbindung mit dem Hauptbahnhof zu ermöglichen.
3. Eine angemessene Beleuchtung der Ufer, indem zu den verschiedenen Jahreszeiten jeweils andere Lampen in die Bäume gehängt werden sollten.
4. Auf beiden Ufern sollten die Grünanlagen restauriert und „Freizeitnippes“ wie z.B. die Rollschuhbahn entfernt werden, da der Parkcharakter dadurch entstellt würde. Am Untermainkai/Mainkai sah der Plan einen Boulevard mit mehreren Restaurants und Cafés vor (vgl. Museumsufer Frankfurt am Main 1981: 17ff.).

Speers Raumnutzungskonzept setzte auf Spontaneität und Nutzungsvielfalt, daher sollten im Unterschied zu Anderssons Plan für den *Museumplein* keine „kleinräumigen Nutzungen festgeschrieben werden“ (Museumsufer Frankfurt am Main 1981: 17). Speer schloss damit die Nutzungsorte, die sich hauptsächlich auf lokale Nutzer beschränkten, den Fußballplatz, den Kinderspielplatz, die Rollschuhbahn, das Bootshaus zumindest für den innerstädtischen Uferbereich aus.

Mit den verkehrsberuhigenden Maßnahmen orientierte sich der Gesamtplan dagegen stärker an den Interessen der Anwohner. Außerdem forderte Speer mehr Wohnen am Main.

Während Speer am Gesamtplan arbeitete, hatte Richard Meier den Wettbewerb für die Erweiterung des Museums für Kunsthandwerk auf dem Gelände des Museumsparks gewonnen. Speer fand, dass diese Erweiterung auf ein Drittel ihres Volumens verzichten müsse, damit in dem Park noch die Erweiterung des Völkerkundemuseums, das Musikmuseum und ein Wohnbau Platz fänden. Er konstatierte über den Meier-Bau: „Der passt wunderschön in den Park, aber es passt eben sonst nichts mehr rein“ (I.39).

Zusammenfassend lässt sich über den Gesamtplan sagen, dass er die Museumsbauten miteinander und mit dem Stadtgefüge in Beziehung setzte und darüber hinaus Veränderungen in Verkehr, Nutzungen und Ufergestaltung vornahm. Skeptisch gegenüber solchen umfassenden Plänen wies der damalige Baudezernent darauf hin, dass er die Erstellung eines Gesamtplans am liebsten verhindert hätte, da ein solcher Plan der Natur des politischen Prozesses der Art des „muddling through“ widerspräche (I.11). Der Vorschlag einer Ausstellungshalle in der Schirn wurde von den Dezernenten aufgegriffen, wohl weil diese eher als die im

oberen Geschoss vorgesehenen Räume der Volkshochschule geeignet war, zur kulturellen Ausstrahlung Frankfurts beizutragen.⁶³ Auch hatte sich Speer entschieden dafür ausgesprochen, die Villa des Postmuseums zu erhalten, so dass der Erweiterungsbau schließlich zu großen Teilen unterirdisch angelegt wurde. Ansonsten ließ sich von den Vorstellungen Speers vorerst nur die Verminderung des Verkehrs am Schaumainkai und der Holbeinsteg verwirklichen.

Trotzdem war der Plan insgesamt geeignet, die von Wallmann und Hoffmann gewünschte Museumsverdichtung, die sich nunmehr über beide Ufer erstreckte, plausibel erscheinen zu lassen. Fortan konnte städtebaulich argumentiert werden, dass „das Museumsufer“ intermediär zwischen zwei städtischen Gebieten fungiere und die Orientierung der Stadt zum Fluss hin fördere. Der Plan hatte damit sein eigentliches Ziel nicht verfehlt, die Verwirklichung des Frankfurter „Museumsufers“ voranzutreiben und argumentativ zu untermauern. So diente der Gesamtplan fortan als Raster für die Einpassung der einzelnen Projekte, die mit Ausnahme des Musikmuseums⁶⁴ und der Erweiterung des Völkerkundemuseums alle innerhalb der folgenden zehn Jahre umgesetzt wurden.

Auf dem nördlichen Ufer liegen heute folgende Museen: das Jüdische Museum, das Historische Museum, die Schirn-Kunsthalle und das Museum für Vor- und Frühgeschichte mit Stadtarchiv im restaurierten Karmeliterkloster. Dem räumlich zugeordnet sind die Ausstellungsräume des Kunstvereins und des Leinwandhauses, der Portikus⁶⁵ und das restaurierte Goethehaus mit Goethemuseum. Die Museen für Architektur, Film und Kunsthandwerk⁶⁶ sowie das Bundespostmuseum haben sich am Schaumainkai eingereiht.

63 Sie wurde allerdings nicht den städtischen Museen für übergreifende Sonderausstellungen zugeordnet, sondern sollte es ermöglichen, in Frankfurt am Main künftig bedeutende internationale Wanderausstellungen zu zeigen (vgl. Hansert 1992: 262).

64 Befürworter und Kritiker eines Musikmuseums hatten sich darauf verständigt, dass es in Berlin und Nürnberg bedeutendere Sammlungen auf diesem Gebiet gab, und deshalb von der Ausgliederung der Instrumentensammlung des Historischen Museums Abstand genommen.

65 Der Portikus ist eine kleine Ausstellungshalle für zeitgenössische Kunst, dessen Zukunft im Jahr 2003 ungeklärt war. Da an seiner Stelle der Wiederaufbau der ehemaligen Stadtbibliothek im Gespräch ist, gibt es Pläne, den Portikus auf die Maininsel bei der Alten Brücke zu verlegen.

66 Das Museum wurde im Jahr 2000 durch seinen neuen Direktor James M. Burne in Museum für Angewandte Kunst (MAK) umbenannt. Die Benutzung

Museum	Eröffnung⁶⁷	Bauzeit⁶⁸	Architekten
Kunsth Handwerk	1965	1982-1985	Richard Meier
Völkerkunde	1973	1996-1998	Müller/von Hössle
Film	1984	1981-1984	Bofinger & Partner
Architektur	1984	1981-1984	Oswald M. Ungers
Post	1958	1984-1990	Behnisch & Partner
Städel	1878/1963	1988-1991	Gustav Peichl
Liebieghaus	1909/1955	1987-1990	Scheffler & Warschauer
Jüdisches	1988	1985-1989	Ante J. von Kostelac
Vor- und Früh-Geschichte	1937/1989	1985-1989	Joseph Paul Kleihues
Historisches	1878/1972	1970-1972	Hochbauamt FFM
Kunsthalle Schirn	1986	1983-1985	Bangert, Jansen, Scholz & Schultes
Portikus (Kunsthalle)	1987	1987	M.-Th. Deutsch, K. Dreissigacker
Moderne Kunst	1991	1987-1990	Hans Hollein
Ikonen	1990	1988-1990	Oswald M. Ungers
Dom	1987	–	–
Goethe	1863/1951	1995-1997	von Werden
Kunstverein	1829	1958-1962	Hochbauamt FFM
Kommunale Galerie im Leinwandhaus ⁶⁹	1984	–	Alois Giefer

Tabelle 1: Einrichtungen am Museumsufer und der Umgebung⁷⁰

dieses neuen Kürzels wurde ihm im Jahr 2002, wegen möglicher Verwechslung mit dem Institut gleichen Namens in Wien, gerichtlich untersagt.

- 67 Wenn zwei Daten angegeben sind, bezieht sich das erste Datum auf die Eröffnung bzw. beim Goethemuseum, beim Frankfurter Kunstverein und bei der Kommunalen Galerie auf die Gründung.
- 68 Die Bauzeiten beziehen sich auf die Erweiterungs-, Neu- und Umbauten.
- 69 Das im Krieg zerstörte gotische Haus wurde zu Beginn der achtziger Jahre wieder aufgebaut. Ziel der Kommunalen Galerie ist die Förderung Frankfurter Künstler. Im Leinwandhaus befindet sich zudem ein Fotografie-Forum für Ausstellungen und eine private Galerie.
- 70 Quelle: Lampugnani 1990 und Informationshefte der einzelnen Museen.

Vergleichsweise spät kamen die Erweiterungsbauten des Städel und des Liebieghauses hinzu. Nachzügler sind das Ikonenmuseum an der Brückenstraße, das Haus Giersch und das Museum für Moderne Kunst, wovon letzteres seinen Standort schließlich an der Braubachstraße erhielt. Damit entstand eine einzigartige Konzentration von 19 unterschiedlichsten Museen und Ausstellungsräumen, die durch ihre Nähe zum Fluss in das Label „Museumsufer“ miteinbezogen sind.

Das Museum für Moderne Kunst – ein teures „Tortenstück“



Abb. 12: Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main

Ausgerechnet das Museum, das gemeinsam mit dem Architekturmuseum impulsgebende Wirkung auf Museumsuferkonzepte gehabt hatte, wurde nach Plänen des österreichischen Architekten Hans Hollein zuletzt erbaut (Eröffnung: Juni 1991). Seit 1979 hatte sich Iden als Gründungsdirektor des Museums für den Aufbau einer Sammlung eingesetzt. Als sich 1979/80 die Möglichkeit ergab, einen größeren Block der Sammlung Ströher zu erwerben, stellte die Stadt hierfür drei Millionen Mark zur Verfügung. Mit dem bevorstehenden Ankauf brach ein Konflikt zwischen den Befürwortern des neuen Instituts und seinen Gegnern auf, die das Projekt als Anti-Städel werteten. Auf der einen Seite standen Hoffmann und Iden mit ihrem Plädoyer für die Errichtung des neuen Muse-

ums. Sie argumentierten, dass sich das Städel nach 1945 nicht ausreichend der Gegenwartskunst geöffnet habe und neue Kunstformen, insbesondere raumgreifende Installationen, andere Räumlichkeiten als ein Museum für „alte Kunst“ benötigten (vgl. I.38). Auf der anderen Seite sprachen sich der neue Direktor des Städel Klaus Gallwitz und der Vorsitzende der Städel-Administration Hermann J. Abs entschieden gegen die Einrichtung einer solchen Institution außerhalb ihres Wirkungsbezugs aus.⁷¹ Die Administration ließ sich nicht gerne inhaltliche Vorschriften machen und lehnte das Angebot ab, einen Teil der Ströher-Sammlung fürs Städel zu erwerben.⁷² So konnte Iden 1980/81, wie es ursprünglich auch vorgesehen war, einen Teil der Sammlung Ströher erwerben, wobei man Beständen der amerikanischen Pop Art gegenüber einem großen Beuys-Block, der auch zur Diskussion stand, den Vorrang gab (vgl. Iden 1985). Nach dem Ankauf wurde mit noch mehr Nachdruck für ein eigenes Haus argumentiert. Im Februar 1981 beschloss der Magistrat die Gründung des Museums für Moderne Kunst separat vom Architekturmuseum.

Auch wurden die Pläne für das MMK konkreter, nachdem die Stadt an die zwölf Grundstücke hatte überprüfen lassen: Die Entscheidung fiel auf ein Restgrundstück auf der nördlichen Seite des Mains, nahe des Römers. Im Gegensatz zu den Villengrundstücken am Sachsenhäuser Mainufer ist dieses Grundstück unpreziös in eine alltägliche Welt voller Läden, Kneipen und Wohnblocks im Stil der fünfziger Jahre eingebettet. Gleichzeitig befindet es sich in der Nachbarschaft vom Dom, der Kunsthalle Schirn und den Galerien in der Braubachstraße. Noch bevor die Eigentumsrechte geklärt waren, wurde im Oktober 1982 ein offener Wettbewerb ausgeschrieben. Die Jury⁷³ wählte im Mai 1983 einstimmig Hans

71 Die Städel-Administration bestand damals aus einflussreichen Geschäftsleuten, Rechtsanwälten und an der Spitze dem Vorstandsvorsitzenden der Deutschen Bank Hermann J. Abs.

72 Hinter diesem Streit verbarg sich das Ringen der lokalen städtischen Bürgerkultur um ihre Autonomie und das Selbstgestaltenwollen der öffentlichen Angelegenheiten, die dem Prinzip der behördlichen Betreuung gegenüberstand (vgl. Hansert 1992: 274).

73 Die damaligen Fachpreisrichter waren Heinrich Klotz, Gründungsdirektor des Architektur-Museums in Frankfurt a.M., und die Architekten Hein Mohl, Karlsruhe; Gustav Peichl, Wien; Zbigniew Pininski, Darmstadt; Wilfried Steib, Basel, außerdem Ministerialdirektor Günther Rotermund, Frankfurt. Peter Iden, der Gründungsdirektor des MMK, zählte zu den sachverständigen Beratern ohne Stimmrecht.

Holleins Entwurf⁷⁴ aus 98 Einreichungen. Er hatte als einziger die bestehenden Grundstücksgrenzen nicht ignoriert und für das dreischenkliges Grundstück zwischen Berliner-, Braubach-, und Domstraße laut Baudezernent Haverkamp „eine überzeugende Lösung gefunden“ (I.11).

Eine Folge der Bewilligung des Museums für Moderne Kunst als eines vom Städel unabhängigen Instituts war, dass das Städel einen Anbau erhielt, den Wallmann als Pazifizierungsgeste zugesagt hatte (vgl. Hansert 1992: 269ff.). Iden resümiert über die damaligen Chancen des Projekts und über Wallmanns Engagement: „Die Stimmung in der Stadt war teilweise so, dass man nicht hätte annehmen können, dass es jemals entstehen würde, aber der Oberbürgermeister Wallmann hat eine unglaubliche Insistenz und Standfestigkeit bewiesen in der Durchsetzung des Projekts“ (I.38). So konnte im Juni 1987 mit dem Bau begonnen werden.

Das MMK

Die Fassade ist durch gliedernde Gesimsbänder in drei Stockwerke unterteilt. Hollein nutzte, vor allem im Sockelbereich der sonst grau-beige verputzten Fassade, den für Frankfurt typischen rötlichen Sandstein.

An der Schmalseite des Baus erstreckt sich über die oberen zwei Stockwerke eine Glasfront, der Aluminiumsäulen vorgestellt sind. Darunter liegt ein großes Zulieferportal. Der Eingang befindet sich auf der rechten Ecke der Schmalseite, die Hollein zugunsten einer in mehrfacher Stufung geriffelten Überdachung abschnitt. Durch dieses diagonale Entrée ist die symmetrische Struktur des Baus von einer asymmetrischen überlagert. Eine sanft ums Eck laufende Blendgalerie betont den Eingang und das dreieckig zulaufende Café an der Braubachstraße.

Die durchlaufende Fassade an der Berliner Straße wird nur durch wenige Elemente, einen nach innen gezogenen Erker und eine vorgesetzte halbrunde Glaskanzel, unterbrochen. Die östliche Spitze ist dreifach abgetrepppt und durch Metallkörper auf den Gesimsen akzentuiert. Türkisfarbene Glasschuppen markieren die gestaffelte Dachlandschaft. An allen Außenwänden findet sich eine beliebig wirkende Anhäufung architektonischer Zitate: beispielweise die konvexen und konkaven Ausbuchtungen, die Würfelbalkone und die Schnitzform der Fensterrahmen und Erker.

74 Zum Entwurf des Frankfurter Museums für Moderne Kunst siehe Lampugnani 1990: 73-87.

Insgesamt wirkt die äußere Form des Monolithen kompakt und fast abweisend. Dafür ist die Raumerfahrung des Gebäudeinneren umso faszinierender, die von Durchblicken, Freiräumen und einer ausgeklügelten Lichtführung (einer Kombination aus Ober-, Seiten- und Kunstlicht) bestimmt wird: Um eine trapezförmige, sich über zwei Stockwerke erstreckende Tageslichthalle sind die Ausstellungsräume unterschiedlicher Größe und unterschiedlichen Zuschnitts arrangiert. An die Halle ist ein Y-förmiges Treppenhaus angeschlossen. Alles in allem stehen 4.150 qm Ausstellungsfläche zur Verfügung. Vortrags-, Depot- und Werkräume befinden sich im Untergeschoss (vgl. Lampugnani 1990: 73ff.).

Der Architekt, der sich als Raumplastiker versteht, erläuterte sein Raumkonzept wie folgt: „Fragen des Raumes und des Lichts stehen im Vordergrund, Fragen optimaler Konfrontation und Erlebnishaftigkeit, Fragen der Annäherung und des Zugangs, Fragen der Effizienz und Funktionalität. Fragen der Architektur, Fragen der Kunst“ (Hollein 1991: 22f.).

Frankfurt hatte sich den Hauch von Moderne-Image im postmodernen Gewand knapp 70 Millionen Mark kosten lassen. Von weit größerem Belang als die Kosten war, dass die Architektur selbst als Kunstwerk wahrgenommen werden sollte. Und das war Hollein insbesondere mit der Innengestaltung des Gebäudes gelungen. Seine Wegführung ist nicht nur labyrinthisch zu nennen, sie ermöglicht immer neue Ein-, Durch- und Ausblicke. Bei Hollein zeichnet sich ein ganz anderes Verständnis von Umgang mit öffentlichem Raum ab, als z.B. bei Renzo Piano: Derweil Renzo Piano beim „newMetropolis“ in Amsterdam mit seiner begehbaren öffentlichen Treppe der Stadt eine erhöhte Piazza schenkte, hat Hollein eine kleine Stadtlandschaft mit Wegen, Plätzen und Treppen ins Innere des Museums verlegt.

Auch die Planungen am Schaumainkai betrafen den öffentlichen Raum, weil dieser durch die Bauvorhaben beschnitten werden sollte. Wie wurde der existente öffentliche Raum am „Museumsufer“ vor dem Bau der Museen am Schaumainkai genutzt? Und inwieweit wurden diese Nutzungen von den Neubauten tangiert?

Die Ufer und ihre Nutzungen

Die von Speer projektierte Umgestaltung des öffentlichen Raums, insbesondere der unteren Uferbereiche, im Sinne einer Attraktivitätssteigerung wurde erst zum Ende der neunziger Jahre in Angriff genommen. Ein Foto von 1964 mit Blick auf das Ufer am Schaumainkai zeigt eine

Ufergrümgestaltung, die so noch drei Jahrzehnte in kaum veränderter Form erhalten blieb.⁷⁵



Abb. 13: Schaumainkai mit Städel (1964)

Der damals zuständige Baudezernent begründete das damit, dass die wichtigste Funktion der Ufer so erhalten bliebe: „Wenn das Wetter einigermaßen ist, vollzieht sich immer eine Corsosituation, das reicht, weil die städtebaulichen Höhepunkte an den Rändern und das Wasser selber ausreichen, um etwas Stadt zu atmen“ (I.11).

Auf welche Nutzungstraditionen konnte sich die Bevölkerung berufen, die eine Veränderung oder Einschränkung von Nutzungsmöglichkeiten befürchtete? Die Mainufer hatten und haben vor allem eine lokale Funktion als Naherholungsgebiet. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert wurden die befestigten Ufer mit ihren Platanenalleen zum Promenieren oder zur allgemeinen Erholung genutzt, und an dieser Funktion hat sich bis heute nichts verändert. Trotz des Verkehrs auf den Uferstraßen wird

75 Damit in Zukunft möglichst lückenlos entlang der Mainufer flaniert werden kann, wurde zwischen 1999 und 2001 auch das dem ehemaligen Schlachthof (heute: „Wohnen am Fluss“) gegenüberliegende Gelände der Weseler Werft in öffentliche Grünflächen umgewandelt.

das „Nizza“⁷⁶, aber vor allem das südliche Mainufer, jahreszeitengebunden zum Spazieren gehen, Lesen, Spielen, die Aussicht genießen oder zum Sonne tanken, genutzt⁷⁷. Das östlich des Holbeinstegs gelegene Fußballfeld und der Spielplatz werden von Kindern und Jugendlichen aus der Nachbarschaft in Beschlag genommen, und der Rudersport (Clubhaus in der Nähe des Städels) findet seine lokale Gemeinde.



Abb. 14: Das Nizza (1953)

Doch nach Einbruch der Dunkelheit werden die unteren Mainufer kaum noch genutzt. Belebung zeigt sich dann fast nur noch im oberen Teil bei den Museen, insbesondere beim Filmmuseum, wo das Kommunale Kino für ein regelmäßiges Abendprogramm und manchmal im Sommer auch für Open-Air-Veranstaltungen sorgt. In der warmen Jahreszeit schlafen manchmal Obdachlose unter den Brückenpfeilern.

Nicht nur auf die lokalen Nutzer beschränkt sind regelmäßige Ereignisse wie das in einer Augustwoche am nördlichen Mainufer und Römer stattfindende Mainfest, eine Kirmes mit jahrhundertealter Tradition. Im Winter erstreckt sich ein Ausläufer des Weihnachtsmarkts über den Römerberg bis zum Mainkai. Dort liegen auch die ganz am Tourismus ori-

76 Als „Nizza“ wird der Abschnitt des stadtzugewandten nördlichen Ufers zwischen Untermainbrücke und Friedensbrücke bezeichnet.

77 Inzwischen haben auch Jogger und Skater die Mainufer für sich entdeckt.

entierten Ausflugsdampfer und auf der gegenüberliegenden Seite im Sommer Restaurantschiffe. Während die städtische „Tourismus- und Kongress-GmbH“ Mitte der neunziger Jahre die „Sachsenhäuser Kerb“⁷⁸ vom Programm strich, waren einige Jahre zuvor regelmäßige Ereignisse wie der seit 1972 am südlichen Mainufer abgehaltene Flohmarkt⁷⁹ und das seit 1988 an einem Wochenende im September veranstaltete Museumsuferfest, dessen krönender Abschluss ein Feuerwerk bildet, inszenatorisch in Szene gesetzt bzw. neu erfunden worden. Zum Museumsuferfest werden die Uferstraßen von den Bewohnern Frankfurts und der Region überschwemmt. Es ist die einzige Situation im Jahr, in der sich die sonst eher getrennten Bereiche – der obere Uferbereich mit den Museen und der untere „Flanierbereich“ – miteinander verbinden. Das Museumsuferfest wurde in den späten achtziger Jahren „erfunden“, um unter dem Motto: „die Museen gehen zu den Leuten“ eventuell vorhandene Schwellenängste abzubauen (Presse- und Informationsamt der Stadt Frankfurt a.M. 30.08.1988). Über den Charakter des Festes schrieb ich bereits an anderer Stelle:

„Die Museen präsentieren an diesen Tagen ihr Programm gratis und versuchen, das Interesse der Leute durch Mitmach- und Open Air-Aktionen zu

78 Das Fest mit Kirmescharakter, das auf ein Wochenende und den Bereich unterhalb des Schlachthofs begrenzt war, hatte über vierzig Jahre lang stattgefunden. Die offizielle Erklärung des Veranstalters für die Absage lautete, dass das Fest nicht mehr ausreichend vom Publikum angenommen werde (Telefonat mit Herrn Brandl, langjähriger Mitarbeiter der „Tourismus- und Kongress-GmbH“). Der inoffizielle Grund könnte gewesen sein, dass das Image des Festes (laut, schmutzig) in den Planerköpfen nicht mit dem Image vom gehobenen, „attraktiven Wohnen am Main“ korrelierte.

79 Die Kulturanthropologinnen Judith Brendel und Ina-Maria Greverus haben bereits argumentiert, dass es sich beim Flohmarkt ebenso wie beim „Museumsufer“ um „gezielt in Form gebrachte, nach Belieben einsetzbare Träger von Kultur“ handele (Brendel 1992: 67; Greverus 1998: 396). Der Flohmarkt, das „einstige angebliche Schmutzdel- und Stiefkind der (sub-) kulturellen Szene“, war nach langen parteipolitischen Standortquerelen im Jahr 1990 in privatisierter Form vom Gelände des ehemaligen Schlachthofs, wohin er 1984 ausgelagert worden war, an den Schaumainkai zurückgekehrt. Dieser neu organisierte und kontrollierte Flohmarkt wurde dann in den Broschüren des damaligen Fremdenverkehrsamts als interessantes „Shopping“- und „Freizeit“-erlebnis bzw. mit seiner Vielfältigkeit der Waren und Händler als multikulturelles Erlebnis vermarktet (Brendel 1992: 66). Auch schien der Flohmarkt in den Planerköpfen durch die ihm eigene Dichte, Begegnungsmöglichkeit mit dem Fremden und Raum möglicher Kommunikation ein Garant der angestrebten Urbanität (vgl. Rodenberg 1992).

gewinnen. Kritik an dem Fest wurde laut wegen seiner kommerziellen Ausrichtung, das heißt an den unzähligen Essens- bzw. Getränkeständen (dreizehn Sorten Champagner) und an Kunsthandwerksständen, die die Museen und ihr Programm an den Rand drängen“ (Puhan-Schulz 1998: 107f.).

Lokales und internationales Publikum mischt sich in den Museen und ihren Cafés – beim Liebieghaus, Städel und Museum für Kunsthandwerk kann im Sommer draußen gegessen werden (vgl. ebd.).

Neben diesen regelmäßigen und unregelmäßigen Nutzungen zählen die Nutzungen, die in der Erinnerung vieler Bürger fortleben. Was in den dreißiger Jahren für den *Museumplein* seine Eislaufbahn war, waren für das Mainufer seine Flussschwimmbäder: die Moslerische Sportanlage am „Nizza“ und auf der Sachsenhäuser Seite das Freibad Molenkopf. Auch nach dem Krieg wurde noch im Main geschwommen, bis die zunehmende Wasserverschmutzung dem ein Ende setzte. Von ganz anderer Art war eine elegante Sportart, die am „Nizza“ ihr Domizil hatte: Rollschuhturniere auf einer eigens dafür vorgesehenen Anlage bildeten vor dem Zweiten Weltkrieg, aber auch noch später, ein beliebtes Ausflugsziel. Historische Fotos⁸⁰ zeigen, wie Spaziergänger in Sonntagskleidung von einem von Blumen umrankten Café aus den Turnieren zusahen. Die Anlage ist zwar heute noch in Betrieb, hat allerdings wesentlich an Popularität verloren (vgl. ebd.: 108). Ihre Modernisierung war Teil einer in den späten neunziger Jahren geplanten Gestaltungsmaßnahme zur Belebung der Flussufer, auf die noch eingegangen wird.

Den Nutzungsgewohnheiten der Anwohner entsprach vor allem der Teil der Museumsuferpläne, der dem „Flanierbereich“ am unteren Ufer ein parkartiges Pendant auf dem oberen Ufer zur Seite stellte. Die Idee, die der Museumspark ins Leben gerufen hatte: „große miteinander verbundene Grünflächen, Spazierwege an den einzelnen Museen vorbei unter dem Schatten der Bäume, ein hübsches Café in eines der alten Häuser integriert“ (*Frankfurter Neue Presse* 14.02.1981), war von der (Sachsenhäuser) Bevölkerung sehr positiv aufgenommen worden. Nachdem einzelne Museumsentwürfe vorlagen, wurde jedoch deutlich, was dort wirklich geplant war: Die Baumasse des Architekturmuseums belegte die noch bestehende Freifläche rund um das Haus, bei der Erweiterung des Postmuseums und des Museums für Kunsthandwerk handelte es sich um großangelegte Bauprojekte, wovon letzteres den Park um 1/3 reduzieren würde. Da die handtuchförmigen Villengrundstücke am Schaumainkai jeweils an der Grenze zum Nachbargrundstück mit He-

80 Siehe Puhan-Schulz 1995: 70f.

cken und an die hundert Jahre alten Kastanien bepflanzt waren, musste jede Bausubstanz, die sich parallel zum Main entwickeln wollte, diese Baumreihen durchbrechen. Das Fällen von Bäumen war zur Durchführung der Museumsprojekte also unerlässlich.

Wie in Amsterdam richtete sich dagegen und gegen die Beschneidung des öffentlichen Raums der Protest von zwei kleinen Bürgerinitiativen: Der „Bürgerverein Sachsenhausen“ und die „Sachsenhäuser Aktionsgemeinschaft zur Erhaltung der Wohngebiete“ (AGS) beriefen öffentliche Versammlungen ein, um mit den verantwortlichen Dezernenten über den geplanten Museumspark zu diskutieren. In ihren Augen werde dieser durch den Richard-Meier-Bau auf einen „Vorgarten der Museen“ reduziert. Sprecher des „Bürgervereins Sachsenhausen“ und der AGS kritisierten den geplanten Park als „ein weitgehend mit Ausstellungsflächen zugestelltes Prestigeobjekt, das sicher dem Image der Stadt diene, aber wohl kaum dem erholungssuchenden Bürger einer Großstadt“ (*Frankfurter Neue Presse* 14.02.1981).

In der Debatte über die Baumassen stellte sich der Landeskonservator Kiesow auf die Seite der Bürgerinitiativen. Nur war er – Haverkampfs Taktik entsprechend – erst befragt worden, nachdem die Museumsdirektoren ihren Raumanspruch angemeldet hatten, Wettbewerbe ausgeschrieben und Architekten favorisiert waren und nachdem der Gesamtplan von Speer versucht hatte, alle diese Interessen nachträglich zu koordinieren. So konnte sein Einspruch, der Entwurf des Museums für Kunsthandwerk und das neue Postmuseum müssten der Fläche nach reduziert werden, um sich stadträumlich besser einzufügen, mit der Berufung auf technische und finanzielle Zwänge leicht abgewehrt werden. Außerdem hatte die Stadt bereits ein Grundstück an die Bundespost verkauft, die gedroht hatte, ihr Museum sonst nach Bonn abziehen (vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 19.03.1981).

Alle Einwände der Bürgerinitiativen, des Landeskonservators und Speers konnten nicht verhindern, dass das Museum für Kunsthandwerk nach dem Entwurf von Richard Meier gebaut wurde, denn Wallmann, Hoffmann, Haverkamp und der Architekt hatten sich geschlossen für den Bau eingesetzt, der bis heute zu den schönsten Museen in der Bundesrepublik Deutschland zählt. Als versöhnende Geste kann vielleicht gewertet werden, dass das Gartenamt eingeschaltet wurde, um die durch parkende Autos stark angegriffenen Platanen am Sachsenhäuser Ufer gesund pflegen zu lassen.

Die lokale Presse störte sich nicht nur an den undemokratischen Vorgehensweisen bei der Realisierung des „Museumsufers“ und der „Grün-

zerstörung“, einige kritische Köpfe sahen auch die Prioritäten der Museumsplanungen falsch gesetzt (*Frankfurter Rundschau* 10.02.1981, 30.12.1982). Der Anbau des Museum für Völkerkunde, der als zweiter Neubau in dem Park vorgesehen war, sollte Ende der achtziger Jahre scheitern. Der damals verantwortliche Baudezernent schilderte die Ursachen aus seiner Perspektive: Demnach wären um den Baumerhalt besorgte Bürger, der Regierungswechsel und die Verschuldung der Stadt Hauptursachen des Baustopps gewesen. Obwohl ein Entwurf der relativ unbekannteren Architekten Vural & Partner/G. J. Meiler⁸¹ bereits baureif gewesen war, wurde nach dem Frankfurter Regierungswechsel von 1989 der Entwurf zur Vertiefung und Erneuerung an Richard Meier gegeben, der auf dem anliegenden Grundstück bereits den Erweiterungsbau des Kunsthandwerksmuseums mit der für ihn typischen puristischen weißen Fassade in Angriff genommen hatte. Sein neuer Entwurf für das Völkerkundemuseum war zwar wesentlich teurer, hatte aber den Vorteil, dass statt 60 nur 30 Bäume gefällt werden sollten. „Und da hat man damals gesagt: egal wie, den bauen wir jetzt!“ Dann wurden mit Zustimmung der Grünen 35 Bäume gefällt, und das Museum ist bis heute nicht gebaut, „denn Frankfurt kann nicht mehr, kann vorne und hinten nicht mehr“ (I.11).⁸²

Ausblick (Nutzungsperspektiven)

Auffällig am Museumsuferprojekt ist, dass dieses ausschließlich mit städtischen Mitteln finanziert wurde, und dass sich die Gestaltungsambitionen auf die Museen an den Hochkais konzentrierten. Der für die Erstellung des Gesamtplans berufene Stadtplaner Albert Speer bemängelte noch 1999, „dass es nicht gelungen sei, den öffentlichen Raum am Museumsufer adäquat zu gestalten“ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 22.01.1999).

Während Speer ein besseres Beleuchtungskonzept für die Ufer einforderte, gab es neue Überlegungen, durch weitere Gestaltungsmaßnahmen zur Belebung der Flussufer beizutragen. Die neuen Pläne wurden diesmal gemeinsam vom Kulturstadtrat und der Wirtschaftsförderung Frank-

81 Die Kasseler Architektengruppe Vural & Partner hat sich vor allen Dingen mit ihren regionalen Schulbauten einen Namen gemacht.

82 Frankfurt nahm unter den deutschen Städten bei den Schulden den Spitzenplatz ein. Die Schulden je Einwohner betragen DM 10.152,- gegenüber DM 6.375,- in Düsseldorf und DM 5.167,- in Köln (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 30.09.1994).

furt GmbH präsentiert. Den Wirtschaftsförderern ist daran gelegen, „dass das Herz Frankfurts an sieben Tagen in der Woche pulsiert“, wie sie in einem Prospekt mit dem Titel „Mainpromenade. Das Wasser. Das Vergnügen. Der Treff“ (1998) darlegten. Hierzu beitragen sollen hauptsächlich gastronomisch ausgerichtete Projekte, die auf die Initiative von zwei Frankfurter Planern – der Architektin Marie-Theres Deutsch und dem Stadtsoziologen Frank Herterich – zurückgehen. Sie konzentrieren sich auf mehr oder weniger versteckte, ungenutzte Orte an den Tiefkais. Anvisiert sind: eine Bar in der Alten Brücke, eine ähnliche Einrichtung im Fischereigewölbe, ein Café und Ballhaus am „Nizza“ mit der Rollschuhbahn als Freilichtbühne, ein Café nahe des Portikus mit Wänden aus Weidenrutengeflecht, eine Sonnenterrasse beim Bootshaus. Schließlich schlagen sie vor, zugängliche Gewölbe am westlichen „Nizza“ für Kunstpräsentationen und Performances zu nutzen. Da für die Realisierung der Projekte teilweise Absprachen mit bis zu acht städtischen Ämtern notwendig sind, wurde von den angestrebten Projekten bislang nur eine kleine Bar im Brückenkopf des Eisernen Stegs mit Sitzmöglichkeiten im Freien realisiert. Außerdem wurde mit der Eröffnung eines Beach-Clubs (2004) an die Tradition der Schwimmanlagen am Main angeknüpft.

Anlässlich einer Projektpräsentation zeigte sich das lokale Publikum kritisch: „Der Main soll frei sein und nicht kommerziell genutzt“, fand eine ZuhörerIn und ein anderer fand es „schön, wenn da nichts los ist“ (*Frankfurter Rundschau* 14.09.1998). Nachdem die Baumasse der Museen die Idee, die der Museumspark ins Leben gerufen hatte – große, miteinander verbundene Grünflächen am Hochkai – mehr oder weniger zerstört hatte, fürchteten einige, dass nun vielleicht auch noch das verbleibende lokale Refugium durch umfassende Gestaltungsambitionen in seinen Nutzungsmöglichkeiten beschränkt werden könnte. Der Wirtschaftsdezernent sagte jedenfalls deutlich, wen man mit den neu zu gestaltenden Räumen anzusprechen wünscht: das „neue, weitläufige Publikum, das die Globalisierung in die Stadt bringt“ (Corts, in *Frankfurter Rundschau* 14.09.1998).

Abgesehen von solchen lokal und überregional geprägten Raumnutzungsansprüchen, sahen sich die Betreiber der Museen mit einer Beschneidung der Raumnutzungsmöglichkeiten konfrontiert. Nicht vorhergesehen hatten die Projektentwickler, dass die Vielzahl der Museen durch das verringerte Finanzvolumen der Stadt einmal in ihren Arbeitsmöglichkeiten beschnitten werden könnten. Linda Reisch (SPD), die Hoffmann im Mai 1990 ins Amt folgte, sah sich mit einer rot-grünen Fi-

nanzpolitik konfrontiert, die die Kürzungsnotwendigkeiten, die es im Gesamthaushalt gab, sehr stark auf den Kulturbereich „abwälzte“. Der Höhepunkt der Kürzungswelle wurde 1994 erreicht, als Reisch die Auflage erhielt, noch im laufenden Haushaltsjahr 50 Millionen Mark im Kulturetat einzusparen. Als Folge davon wurden die Mittel für Ausstellungen in den Museen und teilweise auch die Ankaufsetats komplett gestrichen. Reisch stand vor der schwierigen Aufgabe, die subventionierten Museen bei stark verringerten finanziellen Möglichkeiten am Leben zu halten. Dafür wurde die Budgetierung der Häuser eingeführt. Auch wurden alle Museen verpflichtet, Eintrittspreise zu erheben. Um den Betreibern der Museen behilflich zu sein, unter den neuen Bedingungen trotzdem produktive Arbeit leisten zu können, initiierte Reisch, dass die Bertelsmann-Stiftung eine Vergleichsstudie der Kulturinstitutionen großer deutscher Städte durchführen ließ⁸³. Darüber konnten Strategien in den Bereichen Marketing (Werbung), (Besucher-)Service und Management (z.B. die stärkere Einbeziehung der Mitarbeiter) ausgetauscht werden.

Nicht alle Institutsleiter wollten unter den neuen Voraussetzungen, die auch eine verstärkte Konkurrenz bei der Sponsorsuche mit sich brachten, in Frankfurt weiterarbeiten. Vitali, der Leiter der Schirn, oder Lampugnani, der Direktor des Architekturmuseums, folgten den Rufen auf angesehene Positionen in Großstädten. Die darauffolgende Neubesetzung unter der Einflussnahme von Reisch war nicht weniger international: Der zuletzt in London arbeitende Architekt Wilfried Wang⁸⁴ übernahm nach dem Schweizer Lampugnani die Leitung des Architekturmuseums. Die Leitung des Museums für Moderne Kunst übernahm bis zu seiner Pensionierung der Schweizer Jean-Christophe Ammann⁸⁵, der über die organisatorische Praxis einer „documenta (d 5)“ bewiesen hatte, dass er sich auch geschickt in internationalen Netzwerken bewegte. Und der Tscheche Thomas Messer, der das Guggenheim-Museum in New York geführt hatte, übernahm die Leitung einer Ausstellungsreihe in der Kunsthalle Schirn.

83 Die Studie erstreckte sich über 2 1/2 Jahre und war für den internen Gebrauch konzipiert. Sie kann im Kulturamt Frankfurt eingesehen werden. Die Budgetierungen der einzelnen Häuser sind entsprechend verschlüsselt, um nicht die Kämmerer auf Grund der Studie zu weiteren Kürzungen zu bewegen.

84 Wilfried Wang wurde im Jahr 2000 von der deutschen Architekturkritikerin Ingeborg Flagge abgelöst.

85 Udo Kittelmann, der zuvor den Kölnischen Kunstverein leitete, wurde im Januar 2002 sein Nachfolger.

Nachdem die Museen einmal gebaut waren, war es schwierig, noch einmal neue Akzente zu setzen. Iden formulierte die Anforderungen der Zeit nach der Museumsbau- und -gründungswelle: „Jetzt brauchen wir Leute, die eine Arbeit der Koordination zwischen den Instituten leisten – die die Landschaft gliedern“ (I.38). Linda Reisch, die trotz geringem politischen Rückhalt fortan ihre Kraft darauf verwendete, dass keines der Museen schließen musste⁸⁶, unternahm erste Schritte in diese Richtung. In dem Projekt „Frankfurt Wissenschaftsstadt“ wurde der Versuch unternommen, die Museen als Forschungsinstitute in den Mittelpunkt zu stellen. Zudem sollten die Verknüpfungen unter den Häusern gefördert werden, indem sie z.B. zu einem Thema ein Angebot über ein halbes Jahr machen sollten (Ausstellung, Filmreihe, Symposium), das sie aus den unterschiedlichsten Sichtweisen beleuchten würden.

Hans-Bernhard Nordhoff (SPD), der Reisch im Sommer 1998 als Kulturdezernent ablöste, bekundete zu seinem Amtsantritt, die Vernetzung der Museen fortführen und intensivieren zu wollen. Dafür wollte er den „Kooperationspool Museumsufer“ mit einer halben Millionen Mark unterstützen (*Frankfurter Rundschau* 23.12.1998). Ein wichtiges Kooperationsprojekt sah er in der Einführung der „Museumsufercard“, einer „Museumsjahreskarte“ nach niederländischem Vorbild. Zudem wurde während seiner Amtszeit ein neues auf die Museen bezogenes Ereignis inszeniert: Nach Berliner Vorbild fand erstmalig 1999 mit großem Publikumserfolg eine „Lange Nacht der Museen“ statt. Anlässlich seiner Eröffnungsrede im frisch renovierten Architekturmuseum erwähnte er im März 2001 ein weiteres Ziel seiner Arbeit: „Perlen putzen“. Die in den Jahren seit ihrer Erbauung etwas vernachlässigten Museen sollten fortan in neuem Glanz erstrahlen: Als verwirklichte Projekte sind hier das Museum für Angewandte Kunst, das im Jahr 2000 mit einer neuen Dauer Ausstellung zum Thema Design in frisch gestrichenen Räumen aufwarten konnte, und das Architekturmuseum zu nennen. Bei letzterem wurden später hinzugefügte, nicht dem Originalentwurf entsprechende Umbauten wieder entfernt und das gesamte Museum einer Renovierung unterzogen.⁸⁷ Beide Initiativen mussten sich allerdings im wesentlichen auf die Hilfe von privaten Spendern stützen.

86 Für die Museen ist ihr das gelungen. Das Theater am Turm – ein Haus, das für seine europäischen Koproduktionen und Leistungen im Bereich des zeitgenössischen Theaters bekannt war – wurde zumindest zeitweise gegen ihren Willen geschlossen.

87 Auf einen ähnlichen Trend stießen wir bei den aktuellen Umbauplänen der beiden großen Amsterdamer Kunstmuseen.

Sieht man einmal von solchen Nachbesserungen ab – welche Ebenen der Akzeptanz des „Museumsufers“ fanden sich bei den Menschen vor Ort? Trotz der Beschneidung des Museumsparks sind die kritischen Stimmen mit dem Abschluss des Projekts verstummt. Das liegt wohl zum einen daran, dass „das Museumsufer“ neue Hochhausbauten von der Sachsenhäuser Uferseite ferngehalten hat und einige Bürgervillen oder zumindest deren Fassaden gerettet werden konnten. Zum anderen hat sich an der Nutzungsmöglichkeit der Ufer als lokalem Naherholungsgebiet trotz zunehmender touristischer und kommerzieller Erschließung bislang wenig geändert, so dass die neuen städtebaulichen Höhepunkte am Rande des Wassers nur einen Gewinn für den Uferflaneur darstellen können.

Prag

Die Nationalgalerie in der Prager Museumslandschaft

Dass Prag die Hauptstadt des Landes ist, bringt eine Ballung kultureller Institutionen mit sich, die zumindest der Zahl nach alles, was Amsterdam und Frankfurt an Institutionen in den verschiedenen Kunstsparten vorzuweisen haben, übertrifft. Hier gibt es fast alles doppelt, denn zu den städtischen Einrichtungen kommen die nationalen:

Auf rund 1.181.126 Einwohner im Jahr 2000 kamen rund 50 Museen mit zahlreichen Dependancen, darunter die beiden großen Korpusse Nationalmuseum⁸⁸ und Nationalgalerie (Czech Statistical Office 2000). Zudem bestehen neben zwanzig städtischen Bühnen und acht Laterna Magica-Spielhäusern das Nationaltheater, die Staatsoper und mit dem Ständetheater sogar noch ein drittes Opernhaus. Und in den frühen neunziger Jahren firmierten immerhin neun Ensembles als Prager Symphoniker, dazu kommt die traditionsreiche Tschechische Philharmonie.⁸⁹

Der Grundstock der kulturellen Institutionen wurde auch in Prag in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch das engagierte Bürgertum

88 Die Geschichte des Nationalmuseums ist die Geschichte einer zunehmenden Zentralisierung: Das heutige Nationalmuseum wurde 1818 als Tschechisches Museum gegründet und 1854 in Museum des Königreichs Böhmen umbenannt (bis 1919). Einerseits bezeichnet Nationalmuseum das Haus am Kopfende des Wenzelsplatzes, das u.a. eine naturwissenschaftliche Sammlung und eine Bibliothek beherbergt. Andererseits umfasst der Korpus Nationalmuseum eine ganze Reihe von Museen mit unterschiedlichen Sammlungsbereichen. Im Jahr 1922 wurde das Volkskundliche Museum (Národopisné muzeum Československé) angegliedert, und 1932 kam das 1862 gegründete Náprstek Museum, das heute eine ethnologische Sammlung präsentiert, unter die Verwaltung des Nationalmuseums. 1976 wurde das 1953 gegründete Museum der Körpererziehung und des Sports (Muzeum tělovýchovy a sportu) der Abteilung des Historischen Museums des Nationalmuseums angefügt, die zudem eine archäologische Sektion und eine Sektion für Vor- und Frühgeschichte umfasst. Im selben Jahr wurde das Museum der Tschechischen Musik (Muzeum české hudby), unter dem das Antonín Dvořák Museum und das Bedřich Smetana Museum gefasst werden, angeschlossen. Diese Museen, die den Beinamen Nationalmuseum trugen, wurden entsprechend staatlich finanziert (vgl. *Asociace českých a moravskoslezských muzeí a galerií* 1998: 68ff.).

89 Die Zahlen für Theater und Oper wurden einer Materialmappe entnommen, die vom Stadtplanungsamt, Abteilung für strategische Planung, für den "Workshop Kultur" („Pracovní Setkání 4“) im Juni 1997 zusammengestellt wurde. Angaben zur Prager Musikensemblestruktur sind einem Artikel der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 13.02.1997 entnommen.

gelegt. Vor allem deutsche und tschechische Bankiers, Kaufleute und Fabrikanten suchten sich gegenseitig mit großen Bauprojekten zu übertrumpfen, darunter waren die ersten Museumsgebäude: das an der Kopfseite des bedeutsamen Wenzelsplatzes gelegene Nationalmuseum (Eröffnung: 1891), das Kunstgewerbemuseum am Jan-Palach-Platz (Eröffnung: 1900) und das Prager Stadtmuseum in der *Na Poříčí* (Bauende: 1898). Auch die später gegründeten Museen liegen fast ausschließlich über das historische Zentrum verteilt. Größere Häuser sind zudem das 1906 gegründete Jüdische Museum⁹⁰, das heute vier Synagogen und den jüdischen Friedhof umfasst, und das 1908 gegründete Technische Museum, das nach dem II. Weltkrieg in einen imposanten Neubau auf dem Letná einzog. Zu den thematischen Besonderheiten der Prager Museumslandschaft gehören z.B. das Polizeimuseum (1962) und das Tschechische Armee-Museum.

In Prag setzte die Entwicklung einer privaten Galerieszene aufgrund der politischen Situation erst nach 1989 ein. Bis zum Ende der neunziger Jahre konnten sich ca. 15 Privatgalerien etablieren, die vornehmlich mit regionaler Kunst handeln.⁹¹ Demgegenüber hatte sich in Amsterdam und Frankfurt – bis zu den achtziger Jahren teilweise mit kulturpolitischer Unterstützung – eine lebendige, dem Inhalt nach international geprägte private Galerieszene entwickelt.

Die Prager Kunstmuseen sind im Unterschied zu Amsterdam und Frankfurt nicht räumlich komprimiert geplant worden. Der Fokus der folgenden Darstellung und Analyse liegt auf der Entwicklung der Nationalgalerie bzw. des Messepalasts sowie den kontroversen Diskussionen

90 Das ursprüngliche Ziel des auf die Initiative des Vorsitzenden der Prager Jüdischen Gemeinde gegründeten Museums bestand darin, wertvolle Kunstgegenstände aus Synagogen zu retten, die bei der Asanierung des Prager jüdischen Ghettos zur Errichtung repräsentativer Jugendstil-Wohnhäuser abgerissen wurden. 1942 hatten die Vertreter des NS-Regimes die Errichtung eines jüdischen Zentralmuseums angeordnet, in dem Wertgegenstände aus 153 böhmischen und mährischen Gemeinden konzentriert, aber nicht öffentlich zugänglich gemacht wurden (vgl. Rupnow 2000: 137-146: Rupnow dekonstruiert hier die Wissenschaftslegende vom „Museum der untergegangenen Rassen“). Die nächste Änderung in der Ausrichtung kam 1950, als das Museum vom Staat eingezogen und in seiner Arbeit beschränkt wurde. Erst nach dem Regierungswechsel 1989 konnte das Gebäude und die Sammlungen der Jüdischen Gemeinde zurückerstattet werden.

91 Wesentlich größer ist die Zahl derjenigen, die unter dem Signum „Galerie“ mit Kunsthandwerk und netten Bildchen auf ein schnelles Geschäft hoffen. Hinweise auf professionell arbeitende Galerien bekam ich in diversen Interviews und überprüfte diese Einschätzung durch Besuche vor Ort.

über die unterschiedlichen Nutzungskonzepte des Messepalasts. Parallel zur Nationalgalerie als großer repräsentativer Institution expandierten in den achtziger und neunziger Jahren auch die Korpi der Galerie der Hauptstadt Prag⁹² und des Tschechischen Museums der Bildenden Künste⁹³, die nach und nach neue Dauer- und Wechselausstellungen in modernisierten bzw. rekonstruierten historischen Gebäuden in der Innenstadt installierten.

Entwicklung der Nationalgalerie⁹⁴

Mit der Gründung der Nationalgalerie war in Prag ein Akzent für die bildende Kunst innerhalb einer sich langsam ausdehnenden Museumslandschaft gesetzt worden. Die Gründung der Gemäldegalerie durch die „Gesellschaft patriotischer Freunde der Kunst“⁹⁵ im Jahre 1796 geht auf das Engagement einer kleinen Gruppe von bedeutenden Repräsentanten des böhmischen, patriotisch orientierten Adels – hier ist vor allem Graf Josef Šternberk-Manderscheid zu nennen – und einiger wohlhabender

- 92 Die Galerie der Hauptstadt Prag wurde 1963 gegründet und hatte zunächst die zweite Etage des alten Rathauses sowie das Schloss Troja für Wechselausstellungen zur Verfügung. Auch gehörte die Villa Bílek damals schon zur Galerie. Nachdem die Räumlichkeiten seit den sechziger Jahren immer wieder durch politische Entscheidungen gewechselt werden mussten, expandierte die Galerie in den neunziger Jahren zu fünf Häusern: die Villa Bílek, das „Haus zur steinernen Glocke“, das seit 1988 für Wechselausstellungen genutzt wird, das restaurierte Schloss Troja, in dem seit 1989 die Sammlung der tschechischen Malerei des 19. Jahrhunderts präsentiert wird, das oberste Stockwerk der Stadtbibliothek, das seit 1996 durch die Galerie für Wechselausstellungen zeitgenössischer Kunst genutzt wird und seit 1997 das „Haus zum Goldenen Ring“. Zur Entwicklungsgeschichte und Ausstellungspolitik der Galerie siehe Bydžoská/Lahoda/Srp 1997.
- 93 Das 1963 gegründete Tschechische Museum der Bildenden Künste ging aus der Mittelböhmischen Galerie hervor und bespielte zunächst drei nebeneinander liegende, rekonstruierte Barockgebäude nahe des Altstädter Rings. Hinzu kamen die Gänge des Klosters des Karolinum und 1994 das kubistische „Haus zur schwarzen Mutter Gottes“. Der Schwerpunkt der Ausstellungsarbeit des Museums liegt auf der Präsentation von Tendenzen regionaler Kunst der sechziger und siebziger Jahre.
- 94 Siehe hierzu das folgende Überblickswerk der Museums- und Sammlungsgeschichte: Nationalgalerie Prag 1995b: „200 Jahre Nationalgalerie in Prag 1796-1996“.
- 95 Wenngleich der Adel die Entstehung des ersten Prager Kunstmuseums entschieden mitgeprägt hatte, so war doch die Kunstsammlung nicht aus der großen kaiserlichen Sammlung auf der Prager Burg entstanden, von der 1797 nur ein minimaler Teil gewonnen werden konnte.

Bürger der Stadt zurück. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzten sich die politischen Repräsentanten der Jungtschechen⁹⁶ für die Gründung eines separaten Museums für moderne Malerei, Skulptur und Architektur ein, welches im Jahr 1902 unter dem Namen Moderne Galerie des Königreichs Böhmen durch Kaiser Franz Joseph I. ins Leben gerufen wurde.⁹⁷

Seit der Gründungszeit ist die Unterbringung der Sammlungen durch mehrmaligen Umzug charakterisiert. Bis zum II. Weltkrieg war die Gemäldegalerie im Černín-Palais, im Palais Sternberk, im Rudolphinum und in der Städtischen Bibliothek⁹⁸, während die moderne Sammlung in einem Pavillon am Messegelände präsentiert wurde. Umbenennungen spiegeln die wechselhafte tschechische Geschichte. Im Jahr 1918⁹⁹ wurde aus der Modernen Galerie die Tschechoslowakische Staatsgalerie, welche 1942 aufgehoben wurde, um die Sammlungen der Verwaltung der Nationalen (Böhmisch-Mährischen) Landesgalerie einzuverleiben.¹⁰⁰ Die Gemäldegalerie firmierte bereits seit 1939 unter dem Namen Nationalgalerie, der fortan für beide Institutionen beibehalten wurde.

Nach dem II. Weltkrieg wurden die verschiedenen Sammlungsbereiche zunächst behelfsmäßig in historischen Gebäuden der Innenstadt untergebracht. Verglichen mit anderen europäischen Städten war die Prager Innenstadt weitgehend von Bomben verschont geblieben. So konnte die alte europäische Kunst des 14.-18. Jahrhunderts um 1949 in das barocke Palais Sternberk auf dem Hradschiner Platz (Burgplatz) zurückkehren. Die graphische Sammlung fand zunächst in der Villa des ehemaligen Politikers Kramář Unterkunft, bis sie in den fünfziger Jahren in einem Rokokopalais an der Ostseite des Altstädter Rings ihren dauer-

96 Die Jungtschechen vertraten am Anfang des 20. Jahrhunderts vornehmlich die Interessen des tschechischen Industrie-, Handels- und Bildungsbürgertums (vgl. Kofalka 1991: 267).

97 Auf Wunsch des Gründers wurde diese Institution paritätisch in zwei Ressorts aufgeteilt, das der tschechischen und das der deutschen Kunst, deren Sammlungen in der Folgezeit aufgebaut wurden.

98 Das Rudolphinum ist der einzige der Bauten, der als Gemäldegalerie konzipiert war.

99 Als Folge des 1. Weltkriegs und des Zusammenbruchs des Habsburgerreichs erreichte die Tschechoslowakei 1918 ihre Unabhängigkeit, und Tomáš G. Masaryk wurde zum ersten Präsidenten der neuen Republik gewählt (vgl. Holy 1996; Kořalka 1991).

100 Am 29.09.1938 wurde von Repräsentanten Englands, Frankreichs, Italiens und Deutschlands das Münchener Abkommen unterzeichnet, mit welchem der deutschen Annexion des Sudetenlandes zugestimmt wurde. Am 15. März 1939 wurde das restliche Staatsgebiet der Tschechoslowakei annektiert und das „Protektorat Böhmen und Mähren“ errichtet (vgl. Chapman 1968).

haften Sitz fand. Seit 1954 wird die böhmische Bildhauerei des 19. und 20. Jahrhunderts im Barockschloss in Zbraslav (nicht im Innenstadtbereich) präsentiert. Dort soll nach Abschluss der momentanen Renovierungsarbeiten die Sammlung orientalischer und asiatischer Kunst dauerhaft präsentiert werden. Außerdem standen der Nationalgalerie der Kaiserpferdestall sowie das königliche Lustschloss auf dem Burgareal und die Wallsteiner Reitschule auf der Kleinseite für Ausstellungen zur Verfügung. Damit war jedoch nur ein Teil der Sammlungsbereiche der Nationalgalerie öffentlich zugänglich.

Ein Unterbringungskonzept für die Nationalgalerie

Erst Jiří Kotalík, der 1967 als fünfter Direktor nach dem II. Weltkrieg die Leitung der Nationalgalerie übernahm, gelang es, die Unterbringung der Sammlungen weitestgehend abzuschließen und damit auch das internationale Ansehen der Institution zu stärken. In seiner vergleichsweise langen Amtszeit (bis 1990) konnten die Sammlungen der alten böhmischen Kunst und der böhmischen Kunst des 19. Jahrhunderts in repräsentativen Gebäuden dauerhaft eingerichtet werden.

Kotalíks Verdienst ist es, dass die bisher eher als Provisorium behandelte Unterbringung der einzelnen Sammlungsbestandteile in historischen Gebäuden der Innenstadt systematisiert und weitergeführt wurde. Er setzte sich dafür ein, „die Kunst zusammen mit der Stadt zu präsentieren“ (I.27), wie der 1997 amtierende Direktor der Nationalgalerie Zlatohlávek Kotalíks Leitgedanken zusammenfasste.¹⁰¹ Auswahlkriterium für die Unterbringung der Sammlungen war die architektonische Einmaligkeit der Bauwerke und nicht deren räumliche Nähe zueinander. So kann sich heute der kunstinteressierte Besucher zwischen rechtem Moldauufer, Kleinseite und Burgareal die Kunstsammlungen der Nationalgalerie gemeinsam mit der Prager Altstadt fußläufig erschließen. Nur die Moderne Galerie liegt außerhalb des historischen Zentrums in einem Bezirk, der noch zum innerstädtischen Bereich zählt.

Kotalík musste zwischen verschiedenen Interessenlagen lavieren, als er in den siebziger und achtziger Jahren die Restaurierung historischer Objekte für die Sammlungen der Nationalgalerie forcierte. Vor welchem politischen und stadtplanerischen Hintergrund geschah dies?

101 Über Kotalíks Konzept zur Unterbringung der Sammlungen, sein Auftreten und seine Arbeitsweise erhielt ich dem Tenor nach deckungsgleiche Aussagen (I.17, I.18, I.20, I.22, I.24, I.25, I.27, I.29).

Wie man mir versicherte, verstand es Kotalík geschickt „zwischen dem Zentralkomitee der Partei, dem Kulturbeauftragten und der Kunstszene“ (I.24) zu manövrieren. Aber Taktik und Durchsetzungskraft allein hätten wahrscheinlich nicht zum gewünschten Erfolg bei der Akquirierung und Restaurierung von Gebäuden für die Nationalgalerie geführt. Auf seine Pläne wirkte sich positiv aus, dass 1971, also nur wenige Jahre nach seinem Amtsantritt, die gesamte Prager Altstadt im Zusammenhang mit dem Bau der Metro unter Denkmalschutz gestellt wurde, was bedeutete, dass die Regierung Gelder für die Renovierung von Prestigeobjekten im Zentrum bereitstellte, um dem Image der verfallenen, dunklen Stadt entgegenzuwirken. Denn der in den siebziger Jahren verstärkt einsetzende Bau von Siedlungen in Großblockweise an den Stadträndern und der Bau mehrerer Hochhäuser für die Außenhandelsgesellschaften („Kov“, „Motokov“, „Centrotex“) trug wenig zur Lebensqualität und Ausstrahlung des Stadtzentrums bei. Statt dem langsamen Verfall der alten Wohnsubstanz im Zentrum durch Renovierung und Modernisierung entgegenzuwirken, ließ man viele der Häuser notdürftig abstützen bzw. Fußgängerwege mit Holzbrüstungen überdachen, um die Passanten vor dem sich lösenden Mauerwerk zu schützen (vgl. Baše 1997: 94). Dafür wurden exemplarisch einige besonders repräsentative Gebäude in zentraler Lage restauriert, wie das Smetanatheater (1967-73), das Nationaltheater (1976-83), das Ständetheater (1981-92) und Gebäudeensembles wie in der *Na Můstku* (1966-76) und 1977-89 das Schloss Troja (vgl. Society of Czech Architects 1995: 122f.).

Unter diese repräsentativen Gebäude fielen dann auch die Objekte, die Kotalík für die Nationalgalerie wünschte. Der damalige Leiter des Stadtentwicklungsplanes erklärte die – wenn auch zögerliche – Unterstützung von Kotalíks Restaurierungsvorhaben durch die Regierung: „Das waren Prestigeentscheidungen der früheren Regierungen. Diese Regierung wollte zeigen, dass man auch etwas für die Kultur macht – und letzten Endes hat man ein paar Sachen renoviert [...]“ (I.16).

Zunächst gelang es Kotalík, die Renovierung des auf dem Burgareal gelegenen St. Georgklosters in Gang zu setzen, so dass dort bereits 1976 die Sammlung alter böhmischer Kunst einziehen konnte. Und das frühgotische Agnes-Kloster auf dem rechten Moldauufer, das bereits 1963 der Nationalgalerie zu Ausstellungszwecken übergeben worden war, eröffnete vier Jahre darauf mit der Sammlung der böhmischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Nur die Unterbringung der modernen und zeitgenössischen Kunst, die seit 1945 im dritten Stockwerk der Stadtbibliothek provisorisch untergebracht war, sollte sich bis Mitte der neunziger Jahre

hinziehen. Und das, obwohl alle Befragten aus der Prager Kunstwelt sich darin einig waren, dass Kotalík sich wie kein anderer Direktor der Nationalgalerie vor ihm und nach ihm für die moderne Kunst eingesetzt hat. „He was interested in the 20th century, and he put all what he could into the 20th century“, sagte eine ehemalige Kollegin von ihm (I.17). Kotalík plädierte zunächst für die Errichtung eines Neubaus als Moderne Galerie; ein Gedanke, der in Prag einige Tradition hatte.¹⁰² Mitte der siebziger Jahre erhielt die Unterbringung der modernen und zeitgenössischen Kunst durch den damaligen Leiter des Stadtentwicklungsplanes Jiří Hrůza einen entscheidenden Impuls. Dieser schlug Kotalík im Juni 1975 vor, den Veletržní Palác (Messepalast), der im August 1974 durch einen Brand grundlegend beschädigt worden war, als Moderne Galerie wieder aufzubauen zu lassen.

Hrůza plädierte für einen möglichst originalgetreuen Wiederaufbau, den er durch andere Nutzungskonzepte gefährdet sah. Er machte Kotalík plausibel, dass sich für Museumsneubauten, wie sie in den siebziger Jahren in Deutschland erfolgten, zu dem damaligen Zeitpunkt weder das Geld noch die politische Unterstützung finden ließe, und dass die einzige Chance, die moderne Sammlung in näherer Zukunft unterzubringen, durch den Messepalast gegeben sei:

„Ja, man hat damals die U-Bahn gebaut und alle diese Hochhäuser für den Außenhandel, also ich habe das ein bisschen von innen gesehen, dass ein Neubau keine Chance hat [...] und wir haben uns dann mehrmals getroffen. Ich habe versucht ihn immer wieder zu überzeugen: ‚Du bekommst nicht das Geld für einen Neubau, aber den Veletržní Palác, den muss man restaurieren‘. Es ist die einzige Chance für die Nationalgalerie, und darüber hinaus gehört

102 Seit den zwanziger Jahren bestand Interesse am Bau einer Modernen Galerie, die damals alle Sammlungsteile, also auch die „alte Kunst“ hätte aufnehmen sollen. Im Jahr 1923 hatte Josef Gočár einen beschränkten Wettbewerb für ein Grundstück auf dem nördlichen Moldauufer gewonnen. Die Realisierung seines Entwurfs hätte die gesamte Ansicht der Kleinseite mit der Silhouette der Burg um ein dominantes waagerechtes Element erweitert. Um sich besser in die Umgebung einzufügen, sollte das Gebäude in der Höhe sehr beschnitten werden, woraufhin schließlich zwei alternative Standorte auf dem Letná (einem der Hügel Prags) ausgewählt wurden, wofür Gočár wiederum mehrere adaptierte und verkleinerte Entwürfe vorlegte, bis das Projekt 1942 endgültig gestoppt wurde. Nach der kommunistischen Machtübernahme 1948 zeigten die Entscheidungsträger kein Interesse an einem Neubau für die tschechische Moderne (Gočárs Museumsentwürfe liegen im Archiv des Prager Nationalmuseums).

der Messepalast zu den ältesten, größten funktionalistischen Gebäuden in Europa“ (I.16).

Der Messepalast und seine Nutzungen



Abb. 15: Veletržní Palác nach der Rekonstruktion (ca. 1997)

Der Bau eines repräsentativen Messezentrums wurde in den zwanziger Jahren als Symbol der endgültigen ökonomischen Unabhängigkeit des jungen Staates geplant. Bei der Auswahl der Architektur war deren Modernität, im Sinne einer Abwendung von Wien, ausschlaggebend gewesen. Vladimír Šlapeta verweist in seiner Abhandlung über die tschechische funktionalistische Architektur auf die veränderte Orientierung der Architektur nach dem I. Weltkrieg: Anstelle von Wien war man jetzt „auf Frankreich (Le Corbusier), Holland (De Stijl und die Amsterdamer Schule), das Bauhaus und den sowjetischen Konstruktivismus ausgerichtet“ (Šlapeta 1991: 29). Den Architekten wurde vorgegeben, dass das Messezentrum aus insgesamt vier mehrstöckigen Gebäuden bestehen sollte, wobei die vier Blöcke die vier Kontinente symbolisieren sollten, mit denen Prag Handel zu betreiben wünschte: Europa, Asien, Afrika und Amerika (vgl. Masák et al. 1995: 8). Diese Gebäude sollten in dem neuen Bezirk Holešovice (Prag 7), an der Böschung über der heutigen Straße *Dukelských hrdinů* gebaut werden. In einer zweiten Wettbe-

werbsphase entstand aus der Zusammenarbeit der tschechischen Architekten Oldřich Tyl und Josef Fuchs das definitive Projekt: ein Komplex von vier mächtigen funktionalistischen Gebäuden, die jeweils auf der Fläche eines Rechtecks von der Größe eines Stadtblocks entstehen sollten. Davon wurde, vornehmlich aus finanziellen Gründen, im Jahr 1928 nur ein Gebäude fertiggestellt und als Messepalast eröffnet. Zu jener Zeit war der Messepalast weltweit der größte Bau seiner Art und in Prag das erste offizielle Bauwerk in dem sich neu entwickelnden Stil, über dessen Ausmaß selbst Le Corbusier bei einer Besichtigung des fast fertiggestellten Gebäudes ins Staunen geraten war (vgl. Masák et al. 1995: 34). Denn mit dem 140 x 75 x 37 Meter großen Monolithen konnten sich in den zwanziger Jahren nur einige monumentale Industriebauten messen (Masák 1991: 14).

Die Infrastruktur des Messepalasts orientierte sich durch sein reichhaltiges Nutzungsangebot nicht nur am ausländischen Fachbesucher, sondern auch an den Nutzern vor Ort. Neben einigen Wohneinheiten befand sich in dem Gebäude ein von der Straße her zugängliches Restaurant, ein Kino mit 600 Plätzen und eine große Telephonzentrale für 1.200 Nutzer. Publikumswirksam war auch die Sonnenterrasse mit Café sowie ein weiteres Café im 6. Stockwerk des Gebäudes. Der Messepalast bot auch dem Normalverbraucher Einkaufsmöglichkeiten, indem die große Maschinenhalle durch ein Band von Geschäften umschlossen wurde, die jeweils eigene Schaufenster und Eingänge hatten, so dass sich das Gebäude zur Straße hin mit einer Kette von Läden präsentierte. Die Schaufenster im Erdgeschoss und die vertikalen Fensterbänder in den oberen Geschossen trugen, ebenso wie die sogenannte „kleine“ Halle, zum durchlässigen Charakter des Gebäudes bei. Diese dreißig Meter hohe „kleine“ Halle mit Oberlicht wurde von sechs Galerien umlaufen, auf denen in separaten, mit Glaswänden unterteilten Bereichen die jeweiligen Produktpaletten präsentiert wurden. Insbesondere die transzendente Ausstrahlung dieses Raums hatte dem Palast die Bezeichnung „Konsum-Kathedrale“ einbracht (Masák et al. 1995: 31). Hrůza, der in dem Stadtteil aufgewachsen war, erinnert sich noch gut daran, wie beeindruckt er als Kind von der Messe und den Innenräumen gewesen war: „Diese Messeveranstaltungen, das war für uns etwas Besonderes, man läuft, man sammelt Prospekte und all diese Dinge. Damals war ich, ich weiß nicht wie viel – sieben, acht, neun Jahre [...]. Und die großen Räume im Inneren, das waren große Erlebnisse für mich“ (I.16).



Abb. 16: Die kleine Halle nach der Rekonstruktion ca. 1997

Aber nicht nur das Ereignis, das die Messen für ein breites Publikum darstellten, sondern auch die Erinnerung daran, dass das Gebäude und der Platz dahinter während des II. Weltkriegs als Sammellager für die Deportation der Juden genutzt wurden, sind Teil des kollektiven Gedächtnisses der Prager.

In dem Gebäude fand 1951 die letzte Messe statt, da auf einen Regierungsbeschluss hin alle Messeaktivitäten nach Brünn verlagert wurden. Daraufhin erfuhr der Messepalast eine Umnutzung als Verwaltungszentrum durch die tschechoslowakischen Außenhandelsgesellschaften „Centrotex“, „Kovo“ und „Motokov“. Den neuen Nutzern war an möglichst viel Büroraum gelegen, so dass sie die kleine Halle mit den Galerien durch Stellwände zubauten (vgl. Masák et al. 1995: 43).

Interessenten und Nutzungskonzepte für den Messepalast

Kurz nach der Zerstörung des Messepalasts durch einen Brand im Jahre 1974 wurde die berühmte tschechische Architektengemeinschaft „SIAL“ aus Liberec eingeschaltet, um die Rekonstruktion des Gebäudes zu sichern.

Der projektleitende Architekt für den Messepalast Miroslav Masák versucht zu begründen, warum man seiner Meinung nach gerade SIAL dafür ausgewählt hatte: Zum einen sei es damals „nicht sonderlich populär“ gewesen, ein funktionalistisches Gebäude zu rekonstruieren, und zum anderen hatten sie als Dissidenten, denen es dennoch gelang, unter dem Synonym SIAL weiterzuarbeiten, ein „gewisses Renommee“ (I.22). Dem Gründungsgedanken nach wollte SIAL ihre Architektur, die sich an westeuropäischen Standards orientierte, als „soziale Kunst“ verstanden wissen (vgl. Masák et al. 1995: 74). Außerdem stand der High-Tech-Fernsehturm mit dem integrierten Hotel auf dem Ještěd Berg bei Liberec (1963-69), der etwas von einer futuristischen Raumkapsel hat, für die Fortschrittlichkeit und Experimentierfreudigkeit der Architektengemeinschaft. Darüber kam es zu Wertungen, wie sie z.B. der Galerist Jiří Švestka abgab: „SIAL – das war damals wirklich das Progressivste an Architektur, was es hier gab“ (I.24).

Parallel zu der Auftragsvergabe meldeten hauptsächlich folgende Interessengruppen ihren Anspruch auf den Messepalast an: die Gesellschaften für Außenhandel, das Parteikomitee von Prag 7 und der Magistrat von Prag 7. Allen diesen Interessenten ist gemeinsam, dass sie möglichst viel (Büro-)Raum im Messepalast einrichten wollten. Mit den Gesellschaften für Außenhandel wurde sich die Regierung relativ schnell einig, indem man ihnen den Bau mehrerer, aus Frankfurter Sicht bescheidener Hochhäuser am Stadtrand genehmigte, womit sie mehr Raum zur Verfügung hatten als zuvor im Messepalast. Hruža, der diese politischen Entscheidungen im Planungsamt mitverfolgte, kommentierte und begründete ihre erfolgreiche Raumanewinnung: „Sie haben das exzellent ausgenutzt, indem sie alle diese Hochhäuser wie Motokov usw. gebaut haben [...], weil die Regierung dachte, dass man ohne den staatlich regulierten Außenhandel nicht weiter leben kann“ (I.16).

Als nächstes widmete sich die Regierung den Bedürfnissen des Magistrats von Prag 7 nach einem Verwaltungszentrum für mehrere Nutzer, das im Messepalast eingerichtet werden sollte. Hierfür wurde 1975 wiederum SIAL beauftragt, einen Entwurf für die Unterbringung verschiedener Gesundheits-, administrativer und kommerzieller Einrichtungen zu

erstellen (vgl. Masák et al. 1995: 43). Problematisch für Masák war, dass die beiden potentiellen Hauptnutzer, das heißt der Magistrat von Prag 7 und die Gewerkschaftsverwaltung, dafür plädierten, den Messepalast in mehrere separate Gebäude aufzusplitten. Gegen einen solchen Umgang mit nach europäischen Maßstäben qualitativ hochwertiger Bausubstanz wandten sich Masák und Hrůza, die bemüht waren, alternative Nutzungsmöglichkeiten aufzuzeigen, die sich besser mit der Rekonstruktion des originären Messepalasts in Einklang bringen ließen. Masák weigerte sich, das Gebäude aufzusplitten und schlug alternativ die tschechoslowakische Presseagentur, das städtische Amt für Technik oder die Nationalgalerie als mögliche Nutzer vor (vgl. Masák et al. 1995: 43); für Hrůza, dem das Guggenheim-Museum als Vergleich vor Augen stand, stellte eine Moderne Galerie im Messepalast die optimale Lösung dar. Er erklärte seine Motivation: „Ich habe immer davon geträumt, es noch zu erleben, dass die Moderne Galerie und die moderne tschechische Kunst zu sehen sein werden und dass ich den *Veletřní Palác* noch einmal in seiner früheren Gestaltung erlebe und damit das Erlebnis der Jugend wiedererwecke“ (I.16).

Das Interesse an der Erhaltung des Gebäudes einte plötzlich die unterschiedlichsten Parteien, die sich, wie Masák berichtete, unter normalen Umständen nicht zusammengefunden hätten: „So on our side suddenly were many institutions and partners who under so called normal conditions would not be on our side, but they wished, as we did, to save the building and to reconstruct it“ (I.20). So konnten Masák, Hrůza und Kotalík gemeinsam mit dem staatlichen Institut für Denkmalpflege bewirken, dass der Messepalast am 14. August 1976 in das Verzeichnis der unbeweglichen Kulturdenkmäler aufgenommen wurde. Das hinderte den Magistrat von Prag 7 jedoch nicht daran, weiterhin die Aufspaltung des Gebäudes zu fordern. Nachdem SIAL im Oktober 1976 einen zweiten Entwurf vorgelegt hatte, in welchem wiederum der eigentliche Auftrag, nämlich ein Verwaltungszentrum mit optimaler Raumausnutzung im Messepalast einzurichten, ignoriert wurde, drohte der Verlust des Auftrags. Daraufhin berücksichtigten Masák und sein Team in ihrem dritten Entwurf vom April 1977 zwar die Einrichtung eines Verwaltungszentrums, hielten aber an der originalgetreuen Rekonstruktion des Messepalasts fest. Es folgten langwierige Diskussionen über die Anerkennung des Entwurfs und vor allem über die Projektfinanzierung.

Ungefähr zu diesem Zeitpunkt muss sich Kotalík dirigierend in die Verhandlungen eingeschaltet haben. Er hatte zunächst gezögert, den Messepalast zu seinem Projekt zu machen, denn ihm war laut Hrůza

wohl bewusst, dass das große Haus mit den zwei riesigen Hallen und den langen niedrigen Gängen als Museum schwer bespielbar sein würde.¹⁰³ Andererseits barg der Messepalast die einmalige Chance in sich, die Raumprobleme der Nationalgalerie in Bezug auf die Unterbringung der Kunst des 20. Jahrhunderts dauerhaft zu lösen und die Reihe der historischen Paläste und Klöster um eine moderne „Kunst-Kathedrale“ zu ergänzen. Selbstbewusst feilte Kotalík an einem Konzept, durch das er mit der Modernen Galerie andere Museen moderner Kunst in Europa zu übertrumpfen suchte. Danach sollten im Messepalast auf ca. 26.000 qm Ausstellungsfläche nicht nur moderne/zeitgenössische Malerei, Zeichnung, Graphik und Skulptur in Dauer- und Wechsellausstellungen präsentiert und erforscht werden, sondern auch Architektur, Film, Theater, Design, moderne Musik und Poesie über ein breites Veranstaltungsprogramm vermittelt werden. Im selben Haus waren die dazugehörigen Depots, Werkstätten und eine Fachbibliothek, sowie die Administration der Nationalgalerie geplant.¹⁰⁴ Damit wäre der Messepalast auch gleichzeitig der Hauptsitz der Nationalgalerie geworden.

Um das Rekonstruktionsprojekt voranzutreiben, reichten Masák und sein Team im Juni 1978 unaufgefordert einen vierten Entwurf ein, in dem die Nationalgalerie, ganz im Sinne Kotalíks, als alleiniger Nutzer vorgesehen war. Mit diesem Plan konnte wiederum Kotalík besser für die Realisierung einer Modernen Galerie im Messepalast argumentieren.

Wie es Kotalík letztendlich gelang, sich gegenüber dem Magistrat von Prag 7 und dem Parteikomitee von Prag 7 durchzusetzen, konnte in den Gesprächen nicht ganz geklärt werden. Hruža unterstrich, dass es

103 Kotalík sah einige Probleme voraus, die bei einer Rezension der Eröffnungsausstellung wieder angesprochen wurden: die langgestreckten Gänge, die eine eintönige Wirkung der Präsentation beförderten; die niedrigen Geschosdecken, die die Objektgröße begrenzten; die geringe Tragfähigkeit der Zwischenböden und die Größe der Zwischentüren, die ebenfalls die Präsentation sehr großer bzw. schwerer Skulpturen oder Installationen ausschloss (vgl. *International Herald Tribune* 08.03.1996).

104 Eine ausgearbeitete Version von Kotalíks Nutzungskonzept aus den Jahren 1978/79 ist abgedruckt in: Nationalgalerie Prag 1995c, 36ff. Kotalíks Konzept eines Gesamtkunstwerks ist in den Vereinigten Staaten und Europa nicht ohne Vorbilder: Bereits seit 1929 hatte Alfred Barr das Museum of Modern Art in New York zu einem internationalen Zentrum moderner und zeitgenössischer Kunst entwickelt, das neben Malerei und Skulptur auch Architektur, Industriedesign, Film und Fotografie umfasste. Ähnlich verfuhr nach dem Zweiten Weltkrieg Willem Sandberg mit dem Stedelijk Museum in Amsterdam. Sandbergs Konzept beinhaltete auch Musik- und Tanzaufführungen (vgl. Stokvis 1984: 16).

damals weniger um eine inhaltliche Auseinandersetzung über ein der originären Architektur gerecht werdendes Nutzungskonzept gegangen sei, sondern eher um die „Machtfrage“. Jeder habe versucht, seine Institution als die wichtigere darzustellen (I.16). Für eine solche Auslegung spricht, dass meine Interviewpartner im Zusammenhang mit dem Gerangel um den Messepalast verschiedentlich erklärten, dass es Kotalík verstand, Kompromisse einzugehen bzw. sich gut mit dem Regime zu stellen (I.22, I.24, I.25, I.29). Auch Masák sprach diesen Punkt an: „Before the government decided that it should be reconstructed for the National Gallery, Kotalík was fully in it. Kotalík supported it very intensive. He was in a good political situation. He helped it“ (I.20). Jedenfalls konnte Kotalík erreichen, dass die Regierung am 15.11.1978 ihre vorherige Entscheidung zugunsten einer Rekonstruktion des Messepalasts für die Nutzung durch die Nationalgalerie aufhob.

Auf Kotalíks Wunsch hin wurde wiederum SIAL (Karel Hubáček) beauftragt, einen neuen Entwurf, diesmal im Austausch mit Kotalík über die Bedürfnisse der Nationalgalerie, zu entwickeln. Hubáček beauftragte seinerseits Masák mit der Projektleitung. In Teamarbeit von Otakar Binar, John Eisler, Karel Hubáček, Miroslav Masák und Emil Příklad entstand zunächst eine Studie für die neue Funktion (Mai 1979). Es folgten mehrere ausgearbeitete Entwürfe, die im Rathaus von Prag 7 ausgestellt wurden. Masák erklärte, dass es zum Messepalast zwar keine Bürgerinitiativen¹⁰⁵, aber im Zusammenhang mit diesen Ausstellungen durchaus negative Stimmen von Seiten der Anwohner gegeben habe: „The people from the nearest neighbourhood wanted something like [...] a civic centre with shops, with meat and vegetable and fruit“ (I.20). Eine Kuratorin aus dem Messepalast bestätigte die ablehnende Haltung der lokalen Verwaltung gegenüber der Nutzung durch die Nationalgalerie: „They said: ‚We have not enough shops here, we have no supermarket here, we have no good hospital, we have no place for physicians.‘“ Außerdem war auch ein Studentenwohnheim kurzzeitig als zukünftige Nutzung im Gespräch. Als Kompromiss wurde auch die geteilte Nutzung diskutiert, z.B. eine Kombination von Kunstmuseum und großem Supermarkt wie sie zum Ende der neunziger Jahre in Amsterdam verwirklicht werden sollte (I.17). Das Projekt ging nur sehr langsam voran, da es laut Masák immer wieder zu Unstimmigkeiten zwischen Finanzministe-

105 Der Begriff war für die tschechische Öffentlichkeit bis 1989 fast völlig unbekannt. Vierzig Jahre der kommunistischen Diktatur hatten eine Gesellschaft geformt, die zur öffentlichen Artikulierung ihrer differenzierten Interessen beinahe unfähig war.

rium, Kulturministerium, Magistrat von Prag 7 und dem Parteikomitee kam. Noch erschwerend kam hinzu, dass das Ministerium für technischen Fortschritt, das für größere Bauprojekte zuständig war, gegen SIAL eingestellt war (I.20). Masák und vor allem Kotalík verteidigten das Projekt unermüdlich, so dass zunächst die Reparaturen am Baugerippe voranschreiten konnten. Am 11.06.1986 lag schließlich eine Baugenehmigung für die Rekonstruktion vor. Die Umsetzung des Plans für ein zehnstöckiges Gebäude mit zwei Tiefparterres sollte ursprünglich im Dezember 1990 abgeschlossen sein.

Ziel Masáks war eine möglichst originalgetreue Rekonstruktion. Entsprechend wurden nur wenige Änderungen an der Bausubstanz vorgenommen.¹⁰⁶ SIAL knüpfte an die ursprünglich im Messepalast enthaltene Infrastruktur an. Damit sollte einerseits das lokale Bedürfnis nach Geschäften im Messepalast befriedigt werden und andererseits eine öffentliche Übergangszone zwischen Straße und Museum geschaffen werden. Masák beschreibt die den Plänen zugrunde liegenden Gedanken zur Schaffung und Funktion einer solchen öffentlichen Übergangszone wie folgt:

„Die neue Galerie ist zugänglich aus der südlichen Querpassage, die Anordnung des Parterres jedoch erweitert den Eingangsort in die Fläche des gesamten Erdgeschosses, in den geöffneten Kreis der Passagen und Gehöfte und gleicht somit gewissermaßen den Mangel der Übergangszone im Exterieur aus. Die öffentlichen, den ganzen Tag zugänglichen Passagen wirken als ein Teil des städtischen Parterres. Sie erhalten noch den Kontakt mit der Straße aufrecht, helfen die eventuelle Scheu zu überwinden und ziehen auch solche Besucher an, die die Besichtigung von Galerien nicht direkt beabsichtigen. Aus den architektonisch differenzierten Räumlichkeiten des Kommunikationskreises sind alle grundlegenden Bau[einheiten] zugänglich: Das Kinoauditorium mit Videozentrum unter der Großen Halle, Geschäfts- und Restauranteinrichtungen im Erdgeschoss, Zivilstandesamt und Säle der Wanderausstellungen im Mezzanin, ständige Expositionen, ein Informationszentrum, ein Zentrum für Lektorentätigkeit sowie offene Terrassen in höheren Etagen“ (Masák 1991: 22).

Damit gingen die Architekten davon aus, dass die schlauchartigen Passagen mit Geschäften des täglichen Bedarfs quasi automatisch zu Kommunikationsorten würden. Der Messepalast sollte sich einerseits zur

106 Einzige Änderungen am originalen Bauvolumen waren: das Kino zwecks besserer Akustik in die große Halle zu verlegen, die dafür etwas erweitert wurde; die Kuben des nördlichen Treppenhauses zu erhöhen; und eine unterirdische Zufahrt zu den Depots vor dem Gebäude anzulegen.

Straße hin öffnen, aber gleichzeitig musste der Inhalt durch Dreifachverglasungen vor UV-Strahlen, Lärm und Staub geschützt werden.

Transformationsprozess und Nutzungsperspektiven

Was damals niemand voraussah, war, dass Kotalík nicht mehr dazu kam, den Messepalast nach seinem Konzept zu eröffnen. Nach der „samtenen Revolution“ im November 1989 war seine Position stark geschwächt. Er zog daraus die Konsequenzen und gab 1990, nach 23 Jahren Amtszeit, die Direktorenstelle der Nationalgalerie frei.¹⁰⁷ Er hinterließ seinen Nachfolgern eine unflexible, zentralistisch und hierarchisch strukturierte Großinstitution sowie die Großbaustelle des Messepalasts. Der schnelle Wechsel der Ansprechpartner auf Regierungsebene¹⁰⁸ und der Druck der ökonomischen Transformation hatte Auswirkungen auf die folgende Entwicklung der Nationalgalerie und des Messepalasts. Die Fertigstellung des Messepalasts gestaltete sich als äußerst schwierig und trug maßgeblich dazu bei, dass sich nach Kotalík kaum ein Direktor länger als zwei Jahre im Amt halten konnte.¹⁰⁹

Als die Rekonstruktion des Messepalasts nicht in der geplanten Zeit (bis 1990) fertig wurde, gab es erneute Diskussionen über das Nutzungskonzept. Laut Direktor Zlatohlávek stellten sich die Regierung bzw. die Kulturminister auf den Standpunkt, dass die Rekonstruktion schon 800 Millionen Kronen gekostet hätte und nun auch fertiggestellt werden soll-

107 Es ist anzunehmen, dass die Stelle Kotalíks auch unter das sogenannte „Lustrace-Gesetz“ der ČSFR (lustrace von lat. lustratio = rituelle Reinigung) gefallen wäre. Mit diesem Gesetz wurden alle Personen von hohen staatlichen Ämtern ausgeschlossen, die unter dem Kommunismus bestimmte Stellungen inne hatten oder deren Namen in einem Register standen, das die Geheimpolizei von ihren Informanten angelegt hatte (vgl. Rosenberg 1997: 20).

108 Kulturminister nach der „samtenen Revolution“, Stand Jan. 2003: Milan Lukeš (05.12.1989-28.06.1990), Milan Uhde (29.06.1990-25.06.1992), Jindřich Kabát (02.07.1992-17.01.1994), Pavel Tigrid (19.01.1994-03.07.1996), Jaromír Talíř (04.07.1996-01.01.1998), Martin Stropnický (02.01.1998-22.07.1998), Pavel Dostál (ab 22.07.1998).

109 Direktoren der Nationalgalerie nach Jiří Kotalík (1967-1990), Stand Jan. 2003: Ladislav Kesner (1990-1991), Lubomír Slavíček (1991-1993), Ladislav Daniel (1993-1994), Martin Zlatohlávek (1994-1998), Dagmar Sefčíková (1998-1999), Milan Knížák (seit 29.06.1999).

Direktoren der Modernen Galerie im Messepalast, Stand Jan. 2003: Jiří Sevěřík (Jul. 1994-Apr. 1995), Jiří Gregor (kommissarische Leitung bis 1996), Jiří Anděl (Jul. 1996-1998), Jiří Gregor (bis Juli 1999), Katarina Rusnáková (Aug. 1999-Nov. 2000), Tomáš Vlček (seit Feb. 2001).

te. Gleichzeitig gab es Gegenstimmen aus der Führungsebene der Nationalgalerie. Jiří Švestka, der beinahe der erste Direktor des Messepalasts geworden wäre, berichtete von der ablehnenden Haltung einer kleinen, aber prominenten Gruppe um den Leiter der Gemäldesammlung, Dr. Zemina, und den damaligen Direktor der Nationalgalerie Slavíček, „die immer nur geschwärmt haben von einem Konzept, das noch aus den tiefen 60er Jahren stammt, [...] von einem Museumskonzept wie in Louisiana, in Dänemark, von Natur, schönen Bildern, Durchblicken – einfach romantisch“ (I.24).¹¹⁰ In diesem Kreise wurde nicht nur über die ideale Architektur für die Moderne Galerie debattiert, sondern auch über die angemessene Größe des Museums nachgedacht. In diesem Zusammenhang ist Zemina in einer tschechischen Wochenzeitschrift zitiert: „Es scheint mir, dass hier, wie auch anderswo, die Tschechen wie Hochstapler über ihre eigenen Möglichkeiten leben. Wollen wir uns weiterhin so großenwahnsinnig präsentieren?“ (Zemina zit. nach Lindaurová 11./17.06.1993). Zemina stand innerhalb der tschechischen Kunstwelt nicht allein mit seiner Kritik an der Museumsgröße. Ein Prager Galerist sprach diesbezüglich vom „Messiaskomplex“ der Tschechen, die der Welt gegenüber immer beweisen müssten, wie großartig sie sind (I.19). Und der Leiter des Museums Bochum, ein Exiltscheche, erzählte mir während

110 Das Louisiana Museum in Humleback wurde 1958 von dem dänischen Sammler und Industriellen Knud Jensen initiiert. Da Jensen davon ausging, dass eigentlich jeder am Wochenende eher aufs Land oder ans Meer wolle, beschloss er, seine Sammlung nicht in der Hauptstadt, sondern in einem „Ausflugsmuseum“ öffentlich zugänglich zu machen (Sager 1992: 159). Hierfür wählte er ein verwildertes Gelände mit hohen Buchen und einem Waldsee, auf dem sich neben dem mit Weiden und Obstspalieren eingefassten Herrenhaus ein großes Treibhaus, eine verfallene Fasanerie, Hühnerställe und ein alter Rosengarten befanden. Jensen schwebte „[e]in Museum auf dem Land, wie ein großes Einfamilienhaus, in einem menschlichen Maß“ vor (Jensen zit. nach Sager 1992: 161). So sorgte er bei den seit 1958 entstanden sechs Erweiterungen mit insgesamt 10.000 qm Ausstellungsfläche für eine bewusst zurückgenommene, halb in den Hang hineingebaute bzw. von Bäumen verdeckte Architektur. Zudem entstand – angeregt durch die Skulpturenhöfe der „documenta“ von 1959 – ein Skulpturenpark am Öresund (vgl. Sager 1992: 160ff.). Die Begeisterung kunstinteressierter Tschechen für diese romantische „Dreieinigkeit von Architektur, Natur und Skulptur“ zeigte sich einmal mehr auf der vom Prager Kunstverein organisierten Reise zur „documenta“ im Juli 1997, an der ich teilnahm: Während der Busfahrt wurde eine tschechische Dokumentation über das Louisiana Museum ausgestrahlt, und nach der Filmvorführung klatschte der gesamte Bus Beifall über so viel „Spendergeist“ und naturorientiertes „Kunstwollen“.

einer Tagung im Messepalast¹¹¹, er habe in den neunziger Jahren mehrfach Briefe an die Leitung der Nationalgalerie und an den tschechischen Kulturminister geschickt, um diese von dem Vorhaben abzubringen, ein Museum in dem viel zu großen und räumlich ungeeigneten Messepalast einzurichten.

Masák berichtete, dass plötzlich zu viele Stimmen mitredeten. Auf Regierungsebene, das heißt von Havel und anderen, wurde entschieden, mit welchen Bauunternehmen bzw. Lieferanten zusammengearbeitet werden sollte. In der Zwischenzeit gab es auch Spannungen zwischen SIAL und dem Kulturministerium bzw. dem Management der Nationalgalerie. Einzelne Streitpunkte waren das Beleuchtungssystem, für das es, wie manche kritisierten, einen unnötig kostspieligen Wettbewerb zwischen fünf Firmen gegeben hatte, die Klimaanlage und die von Masák intendierten öffentlichen Nutzungen, die zunehmend zugunsten von Privatnutzungen durch Vermietung zurückgeschnitten wurden. Nach der mehrfachen Verschiebung des Eröffnungstermins wurde die Projektabwicklung in der lokalen Presse mit solchen oder ähnlichen Schlagzeilen skandalisiert: „Für Fehler muss man die Folgen tragen“ oder „Große Galerie der Kleinlichkeit“ (*MF Dnes* 23.10.1993; Lindaurová, in *Mladý svět* 11./17.06.1993), so dass das Kulturministerium und die Leitung der Nationalgalerie zunehmend unter Druck gerieten. Nach einem erneuten Wechsel der leitenden Positionen forcierten der Kulturminister Pavel Tigrid (1994-1996) und der Direktor der Nationalgalerie Martin Zlatohlávek (1994-1998) die Fertigstellung des Messepalasts. Als ultimative Maßnahme wurde im Juli 1995 die Firma „Bovis Czech International“ als nunmehr viertes Bauunternehmen mit dem zügigen Abschluss der Bauarbeiten beauftragt.¹¹² Diese Firma arbeitete mit einem anderen tschechischem Architektenteam zusammen, lud Masák aber zur Kooperation ein, woraufhin dieser sich als ursprünglicher Wettbewerbsgewinner brüskiert fühlte und aus dem Projekt ausstieg (I.20).

111 11.04.1997-12.04.1997: „Vztah výtvarného umění k architektuře“ (Beziehungen zwischen Bildender Kunst und Architektur). Veranstalter: Bund tschechoslowakischer Architekten.

112 Die Firma „Bovis Czech International“ ist die Zweigstelle einer amerikanischen Gesellschaft, die z.B. das Projekt der Restaurierung der Freiheitsstatue durchgeführt hatte. In der lokalen Presse wurde die kurzfristige Ausschreibung des Wettbewerbs, an dem sich deswegen nur drei Firmen beteiligt hatten, kritisiert. Jana Blažková schrieb, dass sich die Nationalgalerie die Firma Bovis schon im Voraus unter dem Aspekt der schnellen Bauabwicklung ausgesucht habe (vgl. Blažková, in *Týden* 19.06.1995: 16).

Masáks multifunktionales Nutzungskonzept, welches Geschäfte des täglichen Bedarfs ebenso umfasste wie ein Kino und Restauranteinrichtungen, wurde im Folgenden durch andere Nutzungskonzepte ersetzt, mit denen die jeweiligen Direktoren der Nationalgalerie und des Messepalasts glaubten, den neuen ökonomischen Erfordernissen besser begegnen zu können. Durch die anders geartete Vermietung von Teilflächen sollte jeweils mehr Geld für die laufenden Kosten erwirtschaftet werden. Die neuen Nutzungskonzepte waren wiederum eng mit den einzelnen Museumsdirektoren des Messepalasts und deren Ausstellungskonzepten verbunden, deren Erfolg – wie in Kapitel 6.3. zu zeigen sein wird – zunächst von den Diskursen innerhalb der Prager Kunstwelt abhängig war.

Jiří Švestka sah für die kommerzielle Nutzung ein „Fashion Center“ vor, das nur zu bestimmten Anlässen der Öffentlichkeit zugänglich gewesen wäre. Er erklärte zu der Vermietung, die einen Großteil der laufenden Kosten der von ihm geplanten vier Ausstellungsetagen abdecken sollte: „Wir hatten mit einer Firma in Düsseldorf ein Projekt abgesprochen: ein Fashion Center, das nach Hochrechnungen der Institution etwa 5 Millionen Mark einbringen sollte“ (I.24). Wie sein Nachfolger Jiří Ševčík kam Švestka nicht mit der Leitung der Nationalgalerie über die zukünftige Größe und den Inhalt des Ausstellungsbereichs überein. Der Direktor der Nationalgalerie Zlatohlávek plante zusammen mit der Firma Bovis, die Ausstellungsräume zugunsten kommerzieller Nutzung auf drei Etagen zu reduzieren (vgl. Blažková 19.06.1995: 16). Nach dem Gerangel um Zuständigkeiten und Prioritätensetzungen war der im Mai 1995 kommissarisch ernannte Direktor des Messepalasts Jiří Gregor für die Durchführung dieses reduzierten Konzepts zuständig. Unter ihm waren bis zum Mai 1996, das heißt drei Monate nach der offiziellen Eröffnung, folgende kommerzielle Nutzungen festgelegt worden:

- Die große Halle, die Masák so ausgestattet hatte, dass sie akustisch für Theater-, Ballett- und Musikaufführungen geeignet war, wurde von verschiedenen Veranstaltern als Messehalle genutzt.
- Statt der von Masák als Übergangszone zwischen Straße und Museum geplanten Passage war in den Erdgeschossbereich links vom ehemaligen Haupteingang ein Büromöbelgeschäft eingezogen.
- Die Räumlichkeiten, in denen sich früher eine Post befunden hatte, waren geschlossen an die Bankgesellschaft Eurobanky vermietet worden, und die gesamte fünfte Etage wurde durch den Fernsehsender Premiera belegt.

An der lieblosen Einrichtung des Cafés im Erdgeschoss, das mir mit seinen neonlichtbeschiedenen Resopaltischen selbst von tschechischer Seite als „kein schönes Café, da fühlt man sich nicht gut“ beschrieben wurde, ist nochmals der Zeitdruck abzulesen, mit der das Projekt in der Schlussphase vorangetrieben wurde (I.29).

Auch die Eintrittspreise haben nicht zur ursprünglich intendierten „Öffnung“ des Gebäudes beigetragen. Jiří Ševčík erklärt das Zustandekommen des Eintrittspreises zur Eröffnung von 80 Kronen (damals umgerechnet ca. DM 5,-) als „verrechnete Kalkulation“, da der Wert auf der Basis eines Kompromisses zwischen dem, was im „Westen“ für einen Museumsbesuch üblich und dem, was in Prag dafür zulässig war, zustande gekommen sei. Mit dem Ergebnis, dass der Eintritt „zu teuer für unsere Leute, aber doch lächerlich für die Leute aus dem Westen“ war (I.22).

Beim Prager Messepalast fiel dem ökonomischen Reorganisations- und Einsparungsprozess nicht nur die vom Architekten geplante lebendige Übergangssituation zwischen Museum und Straße zum Opfer. Analog zur Situation der Museen in westeuropäischen Städten wurden auch die Prager Museen zur Mitte der neunziger Jahre mit Kürzungen im Kulturhaushalt konfrontiert. Diese betrafen u.a. den Gesamthaushalt der Nationalgalerie und deren Messepalast als besonders großen Bau. Eineinhalb Jahre nach seiner Eröffnung waren die Mittel für Wechsellausstellungen und der Ankaufsetat komplett gestrichen. Erschwerend für die Arbeit im Messepalast kam die zentralistische Organisation der Nationalgalerie hinzu.

Nachdem im Messepalast die Moderne Galerie eingerichtet worden war und parallel die Galerie der Hauptstadt Prag und das Tschechische Museum der Bildenden Künste kleinere Museen in historischen Gebäuden erhalten hatten, bestand die neue kulturpolitische Aufgabe des Koordinators der „Europäischen Kulturmetropole Prag 2000“ Radomír Šofr darin, die Koordination zwischen den einzelnen Institutionen voranzutreiben und deren Vermarktung zu fördern.¹¹³ Der mit dem Kulturjahr verbundene europäische Zuschuss ermöglichte es dem Messepalast schließlich, seine Dauerausstellung in überarbeiteter Form zu präsentieren.

Abgesehen von solchen künstlerisch-inhaltlichen Überarbeitungen – wie kam der restaurierte Messepalast bei den Menschen vor Ort an?

113 Beispielsweise erschien ein „Cultural Guide“, der erstmalig einen strukturierten Überblick der Prager Institutionenlandschaft leistete (Storch/Šofr 2000).

„They said: ‚There is nothing for us, there is no café, no restaurant, no shop‘“, fasste eine Kuratorin aus dem Messepalast die Hauptkritik der Stadtteilbewohner an der neuen Nutzungsausrichtung zusammen (I.17). Gerade die Serviceeinrichtungen, die in den Aus- und Umbaukonzepten westeuropäischer Museen der letzten Jahre eine große Rolle spielten und spielen, waren in der Endphase des Projekts vernachlässigt worden. So merkt man dem Museum an, dass dort nach Kotalík kein Direktor lange genug im Amt war, um mit Leidenschaft eine Vision zu verfolgen. Das Resultat ist, dass alle Orte, die zur Attraktivität des Gebäudes beitragen könnten – die gigantische Eingangshalle, das Café und der Museums-shop – weder besonders einladend wirken, noch mit Leben erfüllt sind. Auch wirkt sich die im Verhältnis zu touristischen Anziehungspunkten im Zentrum abseitige Lage des Museums negativ auf dessen Belebung aus.¹¹⁴ Kenner der (lokalen) Kunstszene schätzten die Bekanntheit des Ortes zwei Jahre nach der Eröffnung eher als gering ein: „People are not used to go there“ (I.25); „it is terra incognita now“ (I.23).¹¹⁵ Anders als beim Centre Pompidou in Paris oder der Gestaltung des Potsdamer Platzes in Berlin durch Renzo Piano war es den Planern des Messepalastes nicht gelungen, das Gebäude und den umgebenden städtischen Raum mit Leben zu füllen. Meiner Einschätzung nach dürfte es schwierig werden, die strukturellen Nachteile des Museums durch nachträgliche Maßnahmen, wie z.B. eine verstärkte Werbung auszugleichen, solange kein (städtebauliches) Konzept zur Integrierung des Palastes in seine Umgebung vorliegt.

- 114 Das noch durch Kotalík initiierte Prager Museumsmodell stand dem westeuropäischen Trend der letzten zwei Jahrzehnte, die Museumslandschaften räumlich zu verdichten, diametral entgegen. Aktuelle Vorschläge, die sich am reisenden Massenpublikum orientierten, wie z.B. die Besucher über ein Wegeführsystem in möglichst kurzer Zeit zu den „Highlights“ der Sammlungen zu führen, standen damit gleichfalls außerhalb seiner Überlegungen.
- 115 Und auch Olga Trešlová, die Chefredakteurin der Stadtteilzeitung „*Hobuleť*“, erklärte mir, dass die Leute im Bezirk keine Beziehung zu dem Gebäude des Messepalastes hätten, das über zwanzig Jahre geschlossen gewesen sei.

Drei Städte – drei Projekte – drei Beiträge zur Stadtimagebildung?

„Stadt lebte und lebt von Investition, Innovation, vom jeweiligen Vorankommen. Stadt lebt nicht vom Gestern, Alten, nicht vom Besitz, sondern vom jeweils Zeitgemäßen, vom Neuen, vom jeweils Modernen, nicht vom Einigeln. Alte Stadt musste sich immer öffnen, sichern, teilnehmen, fortentwickeln und nicht ersticken am Kleinnützigen, Abseitigen, sie wollte Gewinn, Profit, Erfolg, nicht Almosen“ (Böhme 1999: 191).

Alle drei untersuchten Städte haben in den achtziger und neunziger Jahren in kulturelle Einrichtungen, insbesondere in Museen als Prestigekapital investiert. Dies basierte auf einer Kulturpolitik, die auf die Schaffung zusätzlicher Reize in der Innenstadt setzte, um das besondere Gesicht Amsterdams, Frankfurts, Prags zu schaffen. Vor dem Hintergrund einer Konkurrenz zwischen den Städten wurde vornehmlich aus Marketingüberlegungen heraus argumentiert.

Es ließen sich aber auch Unterschiede zwischen den Amsterdamer, den Frankfurter und den Prager Ausprägungen der Kulturpolitik und Stadtplanung feststellen, wobei diese Differenzen auf verschiedenen Ebenen angesiedelt sind, nämlich:

1. in der in den drei Ländern unterschiedlich gehandhabten institutionellen Einbindung von Kulturpolitik,
2. in einer unterschiedlichen gesellschaftlich-historischen Entwicklung der Städte, die unterschiedliche Ausgangspunkte für die angestrebte „Stadtimagebildung“ schuf und die sich auch in der Architektenwahl niederschlug,
3. in der unterschiedlichen Beteiligung der Bürger der Stadt am Planungsprozess.

Institutionelle Einbindung und Durchsetzungsstrategien der Imagepolitik

Die Kulturpolitik der drei Städte in Bezug auf ihre kommunale Autonomie ist unterschiedlich organisiert: In Frankfurt sind, wie in fast allen deutschen Städten, in erster Linie der städtische Haushalt und die Entscheidung kommunalpolitischer Gremien bestimmend für die Kulturpolitik, deren Einrichtungen organisatorisch und finanziell eng an die städtische Verwaltung gebunden sind. Im Gegensatz dazu tritt die kommunale Kulturpolitik in den Niederlanden und insbesondere in der Tschechischen Republik weit hinter die Bedeutung der zentralen Organe der Kulturförderung auf staatlicher Ebene zurück. Trotzdem kamen die

Initiatoren der untersuchten Museumsprojekte alle aus dem kommunalen Umfeld:

In Frankfurt waren der Ehrgeiz des 1977 bis 1989 amtierenden Oberbürgermeisters Walter Wallmann, das Engagement des Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann und des Baudezernenten Hans Erhard Haverkampf sowie der beiden Gründungsdirektoren Peter Iden (MMK) und Heinrich Klotz (Architekturmuseum) die treibenden Kräfte des Museumsuferprojekts. Die Museumsdirektoren wurden hier im Unterschied zum Planungsverlauf in Amsterdam und Prag nicht am Entscheidungsfindungsprozess beteiligt und erst zu einem späteren Zeitpunkt nach ihren Raumbedürfnissen befragt.¹¹⁶

In Amsterdam gab es, anders als in Frankfurt, keine starke politische Fraktion, die die Museumserweiterungen zu ihrem Programm machte. Treibende Kräfte hierfür waren in erster Linie die Direktoren der schon existierenden kulturellen Einrichtungen am Platz und die Geschäftsinhaber der Gegend, wobei die Museumsdirektoren ihre Interessen in Eigenregie oder über die „Stichting Museumplein“ vorantrieben und die Geschäftsinhaber über ihren Verband. Im Verlauf der Interessensdurchsetzung kam es teilweise zu einem Bündnis zwischen Museumsdirektoren, Geschäftsleuten und subventionsgebenden Politikern.

In Prag war es in erster Linie der Museumsdirektor der Nationalgalerie Jiří Kotalík, der sich für die Unterbringung der verschiedenen Sammlungsbereiche in repräsentativen Gebäuden einsetzte. Bei dem Kampf um den Erhalt und die Rekonstruktion des Messepalasts als Moderne Galerie wurde er vom damaligen Leiter des Stadtentwicklungsplans Jiří Hruža, vom mit der Rekonstruktion beauftragten Architekten Miroslav Masák und vom staatlichen Institut für Denkmalpflege unterstützt.

Diese Interessenallianzen waren, wie gezeigt wurde, keineswegs zufällig, sondern ergaben sich aus den jeweiligen Zielvorstellungen und dem konkreten, zeitgebunden politischen Hintergrund.

Die Akteure nutzten in allen drei untersuchten Museumsprojekten eine ähnliche Strategie, um Kompromissen in Bezug auf die Lage und die Größe der Museen aus dem Weg zu gehen. Es handelte sich um die für Planer und Architekten größerer Bauvorhaben empfohlene „Salami-Taktik“, bei der schrittweise Fakten geschaffen wurden und Informationen über das Gesamtausmaß des jeweiligen Plans und damit verbundene

116 Abgesehen vom wenig beachteten Museumsentwicklungsplan, befassten sich die Dezernate Bau und Kultur erst, nachdem der Gesamtplan fertig war, mit den Raumvorstellungen und Wünschen der einzelnen Museumsdirektoren.

Maßnahmen, wie z.B. die Menge der zu fällenden Bäume, zunächst zurückgehalten wurden. Wolf Reuter stellte die empfohlene Strategie in seinem kritischen Handbuch „Die Macht der Planer und Architekten“ wie folgt dar:

„Bei Großvorhaben sollte schrittweise vorgegangen werden. Die Methode ist mit einer entsprechenden Informationspolitik abzustimmen, die das gesamte Ausmaß eines Planes zunächst zurückhält, und nur dosierte Information an die Öffentlichkeit gibt [...]. Sind im ersten Schritt erst einmal Fakten geschaffen, die möglichst mit hohen öffentlichen Investitionen verbunden sind, so entwickeln sie normative Kraft für weitere Entscheidungen“ (Reuter 1989: 165).

Dementsprechend wurden in Frankfurt und Amsterdam die Einzelmaßnahmen von Museumsneugründungen und Museumserweiterungen präsentiert, bevor ein Gesamtplan zur städtebaulichen Einbindung der einzelnen Bauvorhaben vom Magistrat angefordert wurde. Auch in Prag setzte Kotalík die einzelnen Restaurierungsmaßnahmen schrittweise durch.

Ausgangspunkte der Planer, Wahl der Architekten

In den drei Städten divergierten die historisch-gesellschaftlichen Ausgangspunkte für die angestrebte Stadtimagebildung:

Frankfurt hatte der bis in die siebziger Jahre betriebene einseitige Auf- bzw. Ausbau der Stadt als Dienstleistungs- und Bankenzentrum ein negatives Image eingebracht. Demgegenüber war die Entwicklung des kulturellen Bereichs (Kultur bzw. kulturelles Angebot verstanden als Dienstleistungsangebot der Stadt an ihre „imaginierte Gemeinschaft“) vernachlässigt worden. Die Idee des Museumsuferprojekts fiel in eine Zeit, zu der Frankfurt mit riesigen Tiefbaustellen für die S-Bahn übersät war, so dass die Frankfurter Bürger „irgendwo nach ein bisschen Stadtkrone dürsteten“ (I.11). Durch die Konzentration von fünf Museen am Schaumainkai bot sich der innerstädtische Mainuferbereich besonders an, um mit dem Ausbau und der Ergänzung der Museen ein „Kulturzentrum“ mit überregionaler Ausstrahlung zu entwickeln (vgl. Klotz 1984, 15). Dabei entschied man sich bewusst gegen einen kompakten Großbau.¹¹⁷ Den Banken-Hochhäusern auf der City-Seite des Mains sollte eine kleinräumige Nutzung gegenüber gestellt werden. Die Umnutzung

117 Damit grenzte man sich gegenüber Großprojekten wie dem Centre Pompidou und dem Musée d’Orsay in Paris, dem Kölner Museum Ludwig oder dem Deutschen Museum in München ab (vgl. Hoffmann 1990: 20).

der alten Bürgervillen zu Museen sollte zu einer, diesmal nicht an der Höhe der Hochhäuser bemessenen „Stadtkrone“ beitragen und die Bedenken zerstreuen, dass auch dieser Ort, wie Teile des Westends, Bau-spekulanten „zum Opfer fallen“ könnte. Um dem Wunsch nach „Stadtverschönerung“ Genüge zu tun, wurde parallel die Rekonstruktion der historischen Häuserzeile des Römers und der Wiederaufbau der Alten Oper vorangetrieben.¹¹⁸

Amsterdam hatte bereits das Image einer Kulturstadt, als gegen Ende der achtziger Jahre – bedingt durch eine Neuplanung der Verkehrsführung – die Diskussionen um die Neugestaltung des *Museumplein* wieder angefacht wurden. Durch die Konzentration von vier bedeutenden kulturellen Einrichtungen bot sich der *Museumplein*, der auch als das „kulturelle Herz der Niederlande“ bezeichnet wird, besonders an, um mit dem Ausbau der Institutionen die überregionale Strahlkraft des Platzes noch zu verstärken und dem Ort durch qualitätsvolle zeitgenössische Architektur einen neuen Impuls zu geben. Zugleich wollte man durch die Umgestaltung des Platzes eine Steigerung der Aufenthaltsqualität erreichen.

Prag hatte durch sein reiches historisches Erbe gegen Ende der siebziger Jahre sowohl das Image einer Kulturstadt, aber auch durch die mangelnde Pflege das einer verfallenden, dunklen Stadt. Dem wurde partiell entgegengewirkt, indem einzelne Prestigeobjekte in der Innenstadt restauriert wurden, um dort u.a. die Sammlungsbereiche der Nationalgalerie unterzubringen und auf diese Weise die Sammlungen gemeinsam mit der Altstadt zu präsentieren. Mangels politischer Unterstützung für einen Neubau bot sich für die Unterbringung der Modernen Galerie der etwas abseits vom Zentrum gelegene Messepalast als besonders imposanter Vertreter des Internationalen Stils an. Das Planungsziel war, in dem kompakten Großbau das größte Museum moderner zeitgenössischer Kunst in Europa zu schaffen. Gleichzeitig sollte eine ähnliche Mischnutzung wie beim Centre Pompidou zur Belebung des Ortes und seiner Umgebung beitragen.

Bei der Auswahl der Architekten für die Museumsprojekte setzte man in Frankfurt und Amsterdam auf international anerkannte Architekten. Dahinter stand, wenn auch unausgesprochen, die Überlegung, dass

118 Städtebaulich gesehen sollte das Clustering von Museen und anderen Ausstellungsarten zu beiden Seiten des Mains die Orientierung der Stadt zum Fluss hin verstärken und das „Museumsufer“ gewissermaßen intermediär zwischen zwei Gebieten fungieren. Als weiteres verbindendes Element wurde der Holbeinsteg gebaut.

ein bekannter Name und eine (abgesehen von ihrer Funktionalität) einmalige, erlebnisreiche Architektur der medialen Vermarktbarkeit förderlicher wäre als der Entwurf eines unbekanntes Architekten oder gar einer städtischen Planungsbehörde. Die jeweilige Stadt kaufte, indem sie Aufträge an international anerkannte Architekten vergab, nicht nur eine einzigartige Architektur, sondern auch ein Label mit ein, welches man für die zukünftige städtische Visitenkarte verwenden konnte: In Amsterdam wurden Kisho Kurokawa (Japan), Venturi & Scott Brown (USA), Alvaro Siza (Portugal) und Sven-Ingvar Andersson (Dänemark) angeworben. In Frankfurt wurden – nachdem sich das Hochbauamt am Historischen Museum noch selbst versucht hatte – in den achtziger Jahren architektonische Größen wie Richard Meier (USA), Oswald Mathias Ungers (Deutschland/USA) und Hans Hollein (Österreich) beauftragt. In Prag dagegen hätte zur Mitte der siebziger Jahre die Beschäftigung eines westeuropäischen oder amerikanischen Architekten der damaligen politischen Idee einer gemeinsamen „internationalistischen“ kommunistischen Kultur diametral entgegen gestanden.¹¹⁹ Aber auch dort wählte man mit Miroslav Masák (Tschechische Republik) einen in Bezug auf die dort dominierende architektonische Praxis vergleichsweise „progressiven“ Architekten.

Abgesehen von der Bekanntheit der Architekten, lassen sich für deren Auswahl auch unterschiedliche Kriterien anführen: Beim Frankfurter Museumsufer gab man einer postmodern ausgerichteten architektonischen Leistungsshow den Vorrang, wobei man geschickt die historische „Aura“ der Rekonstruktion mit der Ausstrahlung postmoderner Architektur anzureichern bzw. zu kontrastieren wusste. Dieter Bartetzko konstatierte diesbezüglich: „Viele bundesdeutsche Großstädte öffneten sich postmodernem Bauen nur zögernd, Frankfurt stürzte sich kopfüber hinein“ (Bartetzko 1986: 22). Dagegen gab man in Amsterdam, wo die Historie im Zentrum allgegenwärtig ist, für den Anbau des Stedelijk einer zeitgenössischen und in ästhetischer Hinsicht und im Materialgebrauch sehr eigenständigen Architektur den Vorrang gegenüber dem postmodernen Entwurf der Venturis.

Übereinstimmend gingen die Planer in den untersuchten Fallbeispielen unter Rückgriff auf museumspädagogische und kulturpolitische Konzepte der siebziger Jahre davon aus, dass sich die Museen öffnen sollten,

119 Dort holte man sich erst nach 1989 für ausgewählte Multifunktionsgebäude renommierte Architekten aus dem Ausland wie Frank O. Gehry (USA) und Jean Nouvel (Frankreich).

was sich auch architektonisch in einer Öffnung des Raums zur Umgebung ausdrücken sollte: Für die Anbauten des Amsterdamer Van Gogh bzw. des Stedelijk Museums waren Zweitzugänge zum Platz hin geplant, für die Frankfurter Museumsum- und -neubauten war gewünscht, die Vorzone einladend zu gestalten und Freitreppen zu beseitigen. Schließlich sollte bei der Prager Modernen Galerie im Messepalast eine Passage helfen, eventuelle Schwellenangst zu überwinden und ein breites Publikum anzuziehen.

Und was war von diesen Plänen und Ansprüchen in den neunziger Jahren übrig geblieben? In Amsterdam wurden die Zweiteingänge bereits in einer frühen Planungsphase wieder gestrichen. In Frankfurt erhielt ein Großteil der in den achtziger und neunziger Jahren entstandenen Museen Eingänge, die eventuell als Schwelle erfahren werden können. Dazu schrieb der Architekt Wolfgang Pehnt:

„Im Deutschen Architekturmuseum muss man zwischen den Pfeilern der Vorhalle die Türen des Windfangs suchen, der den Zutritt erlaubt. Beim Museum für Kunsthandwerk liegt der Eingang irgendwo seitlich des Hofes, rechts zwischen zwei Gebäudevorsprüngen. Am Museum für Vor- und Frühgeschichte sieht man Besucher den gesamten Museums- und Klosterkomplex umkreisen, bevor sie die Botschaft des schräg hervorstoßenden, hochgestellten Bibliothekstrakts dechiffriert haben: Hier drunter geht es hinein“ (Pehnt 1990: 25).

In Prag schließlich war das Konzept einer öffentlichen Passage zugunsten von großflächiger privater Vermietung aufgegeben worden. Alle diese räumlichen Zeichen verweisen auf die Systeminhärenz der Kunstsammlungen, die sich bis auf einige inszenierte „Kunst im öffentlichen Raum“-Projekte eigentlich seit ihren feudalen Ursprüngen im verschlossenen Raum hielten, zu welchem nicht jeder Zugang hatte. Hartmut Häußermann und Walter Siebel wiesen auf die aktuell dominierenden Nutzergruppen des kommunalen Kultur- und Museumsangebots hin: „Die Kultureinrichtungen der Städte werden weit überdurchschnittlich von den Angehörigen der oberen Mittelschicht und von potentiellen Aufsteigern, wie ‚Gymnasiasten und Studierenden‘ benutzt. Erst recht die sogenannte Hochkultur ist Kultur für eine kleine Schicht Gebildeter mit hohem Einkommen“ (Häußermann/Siebel 1987: 206). So gesehen erwies sich die von Kulturpolitikern wohlgemeinte „Öffnung“ des Museums für breite Bevölkerungsschichten als progressive Planungspantastie. Auch wenn am Bildungsauftrag des Museums generell festgehalten wurde, war nicht mehr die Öffnung für jedermann, sondern das „Qualitätsprin-

zip“ in zunehmendem Maße bestimmend für die kulturpolitische Praxis seit den achtziger Jahren. Aus Gründen der Wirtschaftlichkeit wurden die in den siebziger Jahren abgeschafften oder auf ein Minimum reduzierten Eintrittspreise in den neunziger Jahren wieder eingeführt bzw. angehoben und insbesondere die Zusatzprogramme des Museums wurden auf finanzkräftige bzw. exklusive Kreise hin ausgerichtet – so z.B. Festessen und Tafelrunden

Beteiligung der Bürger am Planungsprozess

Im Zuge der Realisierung der drei Projekte zeichnete sich ein sehr unterschiedlicher Grad der Bürgerbeteiligung ab, der in unterschiedlichen Traditionen und Verfasstheiten der jeweiligen städtischen Gesellschaft gründete. In Amsterdam nahmen zahlreiche Bürger der Stadt schon früh beim öffentlich ausgeschriebenem „Ideen-Wettbewerb“ die Möglichkeit wahr, sich für die zukünftige Gestaltung des Platzes zu engagieren. Die plurale Zusammensetzung der „Stichting Museumplein“, bei der man auch einen Vertreter der Bewohner des Stadtteils dabei haben wollte, suggerierte einen demokratischen Planungsablauf. Allerdings stand nicht die Aushandlung von Interessendiskrepanzen im Zentrum, sondern die Durchsetzung der Museumserweiterungen und des Parkhauses. In Amsterdam formierten sich zwei schlagkräftige Bürgerinitiativen, die gegen diese geplanten Baumaßnahmen kämpften. Bei den Diskussionen über den *Museumplein* prallten zwei Auffassungen aufeinander: Auf der einen Seite die Vorstellung von einer urbanen Piazza mit großzügigem Neubau. Hierfür stand der Plan von Weeber. Auf der anderen Seite stand die von der ökologischen Bewegung beeinflusste Idee einer grünen nachbarschaftlichen Idylle. Als Resultat des Aushandlungsprozesses entstand Anderssons parkartiger Platz mit räumlich begrenzten Neubauten und „Gemütlichkeitsrabatten“ – eine Lunge in der Stadt und eine Collage aus verschiedenen Plansegmenten. Die Durchsetzungskraft der Amsterdamer Bürgerinitiativen, die sich u.a. in der Organisation eines Referendums äußerte, erklärt sich zum Teil aus ihrer beinahe neunzigjährigen Tradition.

In Frankfurt verlief die Verhandlung über die Größe des Museumsprojekts und der Neubauten mehr oder weniger hinter verschlossenen Türen. Entsprechend zügig konnte das Museumsuferprojekt dann auch verwirklicht werden.¹²⁰ In den achtziger Jahren eröffnete beinahe jähr-

120 Einzelne Abstriche am Planungsziel betrafen die Einrichtung eines Musikmuseums und die Erweiterung des Völkerkundemuseums.

lich ein neues oder neugestaltetes Museum. So sah Hoffmann bereits 1990 „die Gesamtidee, die Stadtlandschaft zu beiden Seiten des Mains nicht nur zu erhalten, sondern kulturell zu nobilitieren“, im wesentlichen als erfolgreich abgeschlossen an (Hoffmann 1990: 20). Und auch Haverkamp resümierte rückblickend die generelle Akzeptanz des Projekts: „Diese emotionelle Stadtbefriedung durch Stadtbau ist sicherlich gelungen“ (I.11). Da es im Prinzip um eine „gute Sache“ ging, nämlich die Rettung eines Stücks Historie in einer sich unglaublich schnell erneuernden Stadt, erklärt sich auch die geringe Durchsetzungskraft der kleinen Sachsenhäuser Bürgerinitiativen. Diese hatten sich im Zusammenhang mit dem Museumspark gegründet um, wie Sennett sagen würde, „unser Stück Rasen [zu] retten“ (Sennett 1983: 333) und nicht, um den Planungsprozess als solchen zu stoppen. Inzwischen hört man so gut wie keine kritischen Stimmen mehr, und das Museumsufer wurde in die Selbstpräsentation der Stadt unwidersprochen mitaufgenommen.

Der tschechische Stadtsoziologe Jiří Musil hat darauf hingewiesen, dass sich in Städten, die eine sogenannte „big history“ haben und reich an historischen Monumenten sind, eher eine an der Stadtplanung interessierte lokale Öffentlichkeit findet, als in weniger traditionsbehafteten Städten (vgl. Musil 1970: 20). Hiernach sollte man annehmen, dass sich auch in Prag eine über die Stadtplanung räsonierende lokale Öffentlichkeit fand. Angesichts der dortigen Kontrolle des öffentlichen Lebens durch die Partei war dies in nur sehr beschränktem Maße möglich. Es gab allerdings auch in Prag eine über hundertjährige bürgerliche denkmalpflegerische Tradition, die sich in der um die letzten Jahrhundertwende gegründeten Vereinigung „The Club of Old Prague“ manifestierte. Aus dieser Tradition heraus lässt sich auch die Rekonstruktion des Messepalasts erklären, die gegen die Interessen des Stadtteilmagistrats und des Zentralkomitees der Partei durchgesetzt wurde. Nach 1989 wurde das ursprüngliche Konzept Masáks einer lebendigen Mischnutzung mit öffentlicher Passage, Restaurant und Kino in einer diskontinuierlichen Diskussion zwischen dem Direktor der Nationalgalerie, dem Direktor des Messepalastes, dem Kulturminister und dem Architekten „verwässert“. Dabei setzten sich unter Zeitdruck ökonomische Interessen durch. Die innere Strukturierung, die unter dieser Prämisse umgesetzt wurde, erwies sich hinsichtlich der Vermarktbarkeit der Aufenthaltsqualität des Gebäudes als kurzfristig.

Gemeinsam ist allen drei Projekten, dass sich mit der Neueinrichtung des öffentlichen Raums, an den die Museen angrenzen, auch die Nutzungsmöglichkeiten und die Nutzer des öffentlichen Raums verändern.

Der „umfassende Möglichkeitshorizont“ (Favole 1995: 166) wird in zunehmendem Maße architektonisch reglementiert und das Recht, sich dort aufzuhalten, in zunehmendem Maße auf die Konsumenten beschränkt. Außerdem vergrößern die Räume, die der Kultur dienen, auch den kommerziell zu nutzenden Raum z.B. durch die Ansiedlung von Restaurants und Cafés – und auch in den Museen werden Cafés und Museumsshops zur Regel. Angesichts dieser Vermischung von kulturellem und ökonomischem Kapital gab die Kunstsoziologin Sharon Zukin das Statement ab: „Öffentliche Parks, Kunstmuseen, Uferpromenaden eignen sich nicht mehr dazu, der städtischen Geldökonomie zu entfliehen – ganz im Gegenteil“ (Zukin 1998: 38). Und was sie auf amerikanische Verhältnisse – genauer gesagt New York – bezog, trifft, wie exemplarisch am Beispiel von Amsterdam, Frankfurt und Prag gezeigt werden konnte, auch auf die Situation in europäischen Städten zu, wo die Innenstädte verstärkt seit den achtziger Jahren mit architektonisch attraktiven Museen zu Konsumbereichen ausgebaut wurden. Gleichzeitig wurde der soziale Status von Einzelhandelsgeschäften und Firmenniederlassungen über die Nähe zu Museen und Konzerthäusern vergrößert. Der neu gestaltete Stadtraum kann zudem als attraktive Kulisse für Festivals und Events dienen, die wieder zur positiven Wahrnehmung und damit zur Prosperität der Stadt beitragen.

5. BILDER IN DER STADT

RAFFINIERTER DIALOGSZENIERUNGEN –
AUSSTELLUNGSKONZEPTE UND KUNSTWELTEN
DER NEUNZIGER JAHRE

Im letzten Kapitel habe ich den Bau von neuen (Kunst-)Museen als Imagestrategie und Teil eines Stadtmarketingkonzepts mittels der drei Fallstudien: Amsterdamer *Museumplein* und Stedelijk Museum, Frankfurter „Museumsufer“ und Museum für Moderne Kunst (MMK) sowie Prager Nationalgalerie und Messepalast vergleichend untersucht. Im Folgenden werde ich die Ausstellungskonzepte der Eröffnungsausstellungen hinsichtlich ihrer Wirkung auf das öffentliche Ansehen des Museums und dessen Beitrag zur Imagebildung der Stadt analysieren. Um Aussagen über die Akzeptanz des Museums unter den jeweiligen Direktoren treffen zu können, wurden die Besucherstatistik, die Berichterstattung in der Presse und die Reaktion der Museumsdirektoren der jeweiligen beiden anderen untersuchten Museen herangezogen.

Die hier in chronologischer Reihenfolge untersuchten Ausstellungskonzepte sind:

- der „Szenenwechsel I“ (1991) von Jean-Christophe Ammann in Frankfurt am Main,
- das „Couplet I“ (1994), eine typische Ausstellung des damals gerade neu eingestellten Museumsdirektors Rudi Fuchs in Amsterdam, wo der Anbau des Stedelijk Museums in den neunziger Jahren noch nicht fertiggestellt war,
- die Eröffnungsausstellung der Modernen Galerie im Messepalast (1995) in Prag und die vorausgegangenen divergierenden Ausstellungskonzepte von Jiří Švestka und Jiří Ševčík.

Für diese Ausstellungen soll der Frage nachgegangen werden, wie „lokale“, „regionale“, „nationale“ und „internationale Kunst“ von den Museumsdirektoren in Relation zueinander gesetzt wurden und wie „international“ jeweils definiert wurde.

Die Kunst, Artefakte in einer Ausstellung so zu arrangieren, dass sie die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen und ihn zum Staunen oder Nachdenken anregen, hat eine lange Tradition. Aus heutiger Sicht wirkt die folgende Empfehlung von George Salles¹, die er in den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts äußerte, brandaktuell: „Statt die Vorstellungskraft des Besuchers durch eine systematische, gleichförmige Anordnung einzuschläfern, stören wir sie auf: versuchen wir sie durch unsere Wahl zu reizen, sie mit Überraschungen wachzurütteln. Erhalten wir dem Gegenstand die suggestive Kraft“ (Salles 2001: 63). Er spielte damit jedoch auf die traditionelle Hängung des 19. Jahrhunderts an, welche er gegenüber der damals neuen systematischen Hängung auf weißen oder hellen Wänden bevorzugte. Seit dieser Revolution in der Bildpräsentation hat man immer wieder versucht, neue Präsentationsformen zu finden.²

Signifikant für die aktuelle Ausstellungspraxis ist, dass die Präsentationssprache der Ausstellungen verstärkt die visuelle Rhetorik miteinbeziehen. Ausstellungskuratoren vertrauen gegenüber dem aufklärerischen textbetonten Impetus vieler Ausstellungskonzepte in den siebziger Jahren heute in verstärktem Maße auf die evokativen und „ästhetischen Anmutungsqualitäten“ von Objekten (vgl. Korff/Roth 1990: 23). Korff und Roth nannten als zentrale Kennzeichen der Musealisierung, neben der „Re-Kontextualisierung“ der präsentierten Objekte und der „Faszination des Authentischen“, vor allem die Selektivität der Sammlung aus der Menge der überlieferten Relikte und Artefakte sowie die Auswahl für die Präsentation der Objekte (vgl. ebd.: 17ff.).

Hierzu kommen die neuen räumlichen Situationen, die über die Museumsan- und -neubauten in den neunziger Jahren geschaffen wurden, die Form (Architektur) und Inhalt (Kunst) teilweise in ein neues Verhältnis zueinander setzten. Die imagerächtigen Gebäude konnten im Extremfall die Kunst dominieren. Hier habe ich untersucht, wie das Ver-

- 1 Georges Salles (1889-1966) war als Archäologe 1929 an den Ausgrabungen in Balis-Meskeneh und 1938 in Shapur beteiligt. Er war seit 1932 Konservator für Asiatische Kunst am Louvre, von 1941 bis 1945 Direktor des Musée Guimet und von 1945 bis 1961 Direktor der Musées de France.
- 2 Siehe hierzu das fundierte Überblickswerk von Klüser/Hegewisch 1995: „Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts“. Für die vergleichende Analyse von Ausstellungsinhalt und Präsentation des Amsterdamer Stedelijk Museums und des Frankfurter Städel nach 1945 siehe auch Puhan-Schulz 1995.

hältnis von Raum und Inhalt von den befragten Museumsdirektoren wahrgenommen wurde.

Der Erfolg der Auswahl der Kunstwerke durch die Museumsdirektoren/Ausstellungsmacher und die ihnen zugrunde liegenden Ausstellungskonzepte war zudem abhängig von den zum Teil divergierenden Diskursen, die innerhalb der „lokalen“ und der „internationalen Kunstwelten“ geführt wurden.

Der Soziologe Howard Becker (1982) hat das Konzept der „art worlds“ eingeführt, um den Mythos des individuellen Künstlers, der ganz für sich alleine produziere, zu dekonstruieren.³ Stattdessen betonte er den Aspekt der kooperativen Aktivität, indem er hervorhob, dass alle Künstler Teil von Kunstwelten seien, die von anderen Künstlern und einer Reihe von Personen, die dieselben Konventionen teilten, bevölkert würden und die „routiniert“ zur aktuellen Produktion der Künstler beitragen (Becker 1982: 1). Zum Netzwerk kooperierender Individuen, aus denen Kunstwelten bestehen, zählte er außer Künstlern vor allem die Galeristen, Kritiker, Sammler und nicht zuletzt die Ausstellungsmacher, welche das Werk eines Künstlers bekannt machen (vgl. ebd.: 13). Beckers Konzept ist damit geeignet, die Museumsdirektoren und ihre Ausstellungskonzepte nicht isoliert von ihrem jeweiligen lokalen und nationalen historischen und institutionellen Kontext zu betrachten. Außerdem werde ich kontrastiv dazu auch den Einfluss der Persönlichkeit und der persönlichen Vorlieben auf die Ausstellungskonzepte untersuchen.

Becker erklärte, dass Kunstwelten unterschiedliche Größen haben können: „from small, local, esoteric groups to large, inclusive, international ones“ (ebd.: 362). Der Aspekt der unterschiedlichen Größe der Kunstwelten, den Becker nicht weiter ausführte, soll im folgenden konkretisiert werden: Ich gehe davon aus, dass die Größe der Kunstwelten von „lokaler“ bis zu „internationaler Kunstwelt“ reicht. Dabei wird durch das Konzept der „lokalen Kunstwelt“ die Auffassung unterstrichen, dass der Ort, an dem etwas geschieht, durch internationale Verbindungen nicht obsolet geworden ist – und durch das Konzept der „internationalen Kunstwelt“ werden die Verbindungen zwischen den

3 Für anthropologische Studien, die mit Beckers Konzept der „art worlds“ gearbeitet haben, siehe Ericson (1988) über Maler in der Stockholmer Kunstwelt, Maruška Svašek (1996a) über Künstler in der tschechischen Kunstwelt. Helena Wulff (1998) verließ die lokale bzw. nationale Ebene, indem sie Beckers Konzept der Kunstwelt auf die transnationale Ebene übertrug und, ausgehend von mehreren Ballettzentren, über die hochmobile transnationale Ballettwelt forschte.

Orten und das Prinzip der Mobilität unterstrichen, die nicht an allen Orten und Positionen gleichermaßen gegeben ist.⁴ Auch muss betont werden, dass zur kooperativen Aktivität der Kunstwelten auch Konkurrenzen und Machtdynamiken innerhalb und zwischen den verschiedenen lokalen und nationalen Kunstwelten gehören.

Wichtige stilbildende Instrumente innerhalb der internationalen Kunstwelt sind dabei internationale Großausstellungen wie die „documenta“ in Kassel, die Biennale in Venedig und die Biennale in Sao Paulo, wobei die „documenta“ für die europäischen Kunstmuseen als Spiegel des Zustands der zeitgenössischen Kunst und als Trendsetter besonders ins Gewicht fällt. Die Teilnahme an solchen Ausstellungen bedeutet für einen Künstler nicht nur die Zunahme an sozialem und Prestige-kapital (vgl. Bourdieu 1989), sondern auch die Stärkung seiner Position innerhalb des internationalen Kunstmarkts.

Abschließend soll die Frage beantwortet werden, ob sich bei den drei untersuchten Ausstellungen so etwas wie ein persönlicher Stil, eine persönliche „Stimme“ der Ausstellungs-dramaturgen herauskristallisieren lässt oder ob die internationalen Verbindungen und Kooperationen innerhalb der Kunstwelten die Vereinheitlichung dessen, wie etwas bzw. was im Museum präsentiert wurde, förderten.

Jean-Christophe Ammann: „Szenenwechsel I“

Am 6. Juni 1991 wurde in Frankfurt am Main das Museum für Moderne Kunst unter dem zwei Jahre zuvor aus Basel abgeworbenen Direktor Jean-Christophe Ammann (*1939) eröffnet. Der Ausgangspunkt der Sammlung war der 1980/81 erworbene Teil der Sammlung des Darmstädter Fabrikanten Karl Ströher, der vornehmlich aus amerikanischer Kunst der sechziger Jahre bestand (67 Werke).⁵ Anstatt die sechziger Jahre „schrittweise in die Gegenwart hinüberzuführen“, was Ammann nicht zuletzt wegen der damaligen Preise auf dem Kunstmarkt schwierig bis unmöglich erschien, entschied er sich, einen zweiten „Brückenkopf“,

- 4 Beispielsweise durch Wanderausstellungen, Reisen und Auslandsaufenthalte von Museumsdirektoren, Galeristen, Journalisten und Künstlern; den Besuch von bzw. die Teilnahme an Verkaufsausstellungen (Kunstmessen), internationalen Großausstellungen und durch die Medien.
- 5 Als weitsichtiger Sammler hatte Ströher hauptsächlich Werkgruppen von Künstlern erworben. So gelangte beispielsweise die Pop Art als „geschlossenes Phänomen“ in die Sammlung (vgl. Ammann 1993: 12).

nämlich „die Gegenwart“ mit Werkkomplexen von Künstlern der mittleren und der jüngeren Generation, aufzubauen (Ammann 1993: 13).⁶ Als Verbindungselement zwischen den beiden „Brückenköpfen“ setzte er sogenannte „Brücken“ ein, das heißt Künstler, deren Schaffen „über einen langen Zeitraum (etwa 25 Jahre) unverändert intensiv geblieben ist [und] eine hohe Verbindlichkeit für die neunziger Jahre besitzt“, wofür er Werkkomplexe von Bernd und Hilla Becher (*1931/1934), On Kawara (*1932) und Gerhard Richter (*1932) wählte (ebd.: 15). Die räumliche Umsetzung sah dann wie folgt aus: Bernd und Hilla Becher, die sich auf Fotoserien von Häusern, Wassertürmen und Industrieanlagen spezialisiert haben, umfassten mit ihren Serien in einem Raum den Zeitraum von 1961 bis 1991, und On Kawaras Raum enthielt „Datums-Bilder“ von 1966 bis 1991, Gerhard Richters Raum mit dem Zyklus „18. Oktober 1977“ (nach Zeitungsfotos gemalte Bilder der RAF-Häftlinge in Stammheim) schloss dagegen an die frühen Werke aus der Sammlung Ströher an (vgl. Ammann 1993: 15).

Ammanns Arbeitsweise entsprach der vom Gründungsdirektor Peter Iden vertretenen Konzeption, den Schwerpunkt auf Installationen zu legen, wobei Ammann Installationen als „raumbezogene Arbeiten von Künstlern, die mehrheitlich nur in temporären Ausstellungen zu sehen sind“ definierte (Ammann 1993: 13). Durch die Installationen sollte der zeitgenössische Schwerpunkt des neuen Museums unterstrichen werden, den Ammann wie folgt hervorhob: „Das ist ein Museum der zeitgenössischen Kunst, auch wenn es Museum für Moderne Kunst heißt. [...] Ein Museum der zeitgenössischen Kunst besteht weniger aus Bildern, sondern aus räumlichen Installationen“ (I.12). Für diese „Installationen“ bediente sich Ammann der Medien Fotografie, Video, Zeichnung, Graphik, Skulptur und Environment. Insbesondere experimentierte er mit der Präsentation von Videoinstallationen und Environments und orientierte sich

6 In seinem Buch „Bewegung im Kopf“ gab er als noch ausbaufähiges Fundament der mittleren Generation zunächst folgende Künstler an: Anna und Bernhard Blume (*1937/*1937), Siah Armajani (*1939), Jeff Wall (*1946), Nam June Paik (*1932), Christian Boltanski (*1944), Rémy Zaugg (*1943), Peter Roehr (*1944), Charlotte Posenske (*1930), Bruce Naumann (*1941), James Turrell (*1943), Lothar Baumgarten (*1944), Mario Merz (*1925) und Alighiero e Boetti (*1940/*1940). Für die jüngere Generation nannte er vorerst Katharina Fritsch (*1956), Bill Viola (*1951), Reinhard Mucha (*1950), Stephan Balkenhol (*1957), Rosemarie Trockel (*1952), Axel Kasseböhmer (*1952), Francesco Clemente (*1952), Julian Schnabel (*1951), Thomas Ruff (*1958), Günther Förg (*1952) und den 1957 geborenen Manfred Stumpf (vgl. Ammann 1993: 15f.).

damit am von der „documenta“ vorgegebenen Zeitstil der neunziger Jahre.⁷

Die Ausgangssituation für Ammanns Präsentationskonzept bestand in der durch Hollein entworfenen räumlichen Struktur des Museums (siehe Kap. 4). Die 4.150 qm Ausstellungsfläche ist in überschaubare kleinere und größere, sehr unterschiedlich geschnittene Räume aufgeteilt, die weder eine chronologische noch eine hierarchische Anordnung der Kunst erlauben, sondern den Ereignischarakter der einzelnen Räume hervorheben, die dafür prädestiniert scheinen, das Schaffen einzelner Künstler aufzunehmen. Ammann reagierte auf diese räumliche Situation in zweierlei Hinsicht: Zum einen setzte er an Holleins Raumgestaltung kleine „Eingriffe“ durch, um Räume „aus der Sicht der Praktikabilität und der Anforderungen der Künstler zu definieren“ (Amman 1993: 13). Zum anderen überlegte er sich ein flexibles Ausstellungskonzept, nach welchem acht bis zehn Räume des Museums zweimal jährlich, alle sechs Monate, neu „einzurichten“ sind. Diese immer neuen Kombinationen von Werkkomplexen und Einzelwerken bezeichnete Ammann als „Szenenwechsel“, wovon die Eröffnungsausstellung den Auftakt bildete (vgl. ebd.: 8). Dieses Rotationsprinzip sah vor, dass die einzelnen Werke der Sammlung, nachdem sie einmal gezeigt worden waren, nicht im Depot verschwinden, sondern in immer neuen Konstellationen wieder auftauchen.

Nachdem Ammann festgelegt hatte, welche Künstler und Kunstwerke im Museum präsentiert werden sollten, mussten nur noch die Räume und die Werke zugeordnet werden. Er ging dabei generell davon aus, „dass Kunstwerke Wesen sind, deren Dialogfähigkeit quer durch die Jahrhunderte funktioniert“. Die Dialogfähigkeit, auf die er sich bei der Auswahl bezog, beruhte, wie er schrieb, weniger auf einer „Assoziationsfähigkeit“, sondern auf einer „inhaltliche[n] Stringenz“ (ebd.: 45).

Auffällig an Ammanns Auswahl der Künstler ist, dass Kunst aus Dritte Welt-Ländern, aber auch aus Osteuropa ausgeklammert blieb. Er arbeitete mit Künstlern aus den „Hochtechnologiestaaten im Westen [Europa, Amerika] und im Osten, sprich Japan“ (I.12). Ausgehend von der Feststellung, dass die Metropolen ihre stilbildende Funktion verloren hätten und dem Globalisierungsgedanken, dass „Wissen“ allgegenwärtig geworden sei, argumentierte Ammann, dass sich „zündende Ideen“ in

7 1991, also im gleichen Jahr wie die Eröffnung des Frankfurter MMK, konzipierte Jan Hoet die „documenta IX“ mit einer befremdlich anmutenden Videoinstallation des amerikanischen Künstlers Bruce Nauman (*1941) im zentralen Eingangsbereich des Friedericianums (siehe Hoet 1991; Greverus 1995b: 5ff.).

der Kunst überall ereignen könnten, also auch in der Region (vgl. Ammann 1993: 29). Gegenüber der Idee des Künstlers als internationalem Wesen hob er dessen regionale Verankerung hervor:

„Die globale Sicht der Welt beruht heute auf Telekommunikation, der Elektronik und der Wirtschaft [...]. Natürlich hat die Kunst ihre Wurzeln und Quellen immer in der Region. Eine Kunst ohne Wurzeln oder Quellen gibt es nicht. Natürlich ist der Künstler kein internationales Wesen. Er kam an einem bestimmten Ort zur Welt, wuchs in einer bestimmten Region auf und hat eine Vergangenheit [...]. Die Kunst ist immer regional, doch sie ist es in Bezug auf ihre internationale Bedeutung. Regional heißt ja nicht provinziell!“ (Ammann, in: Zaugg 1994: 189f.)⁸

Diese regionale Verankerung bildet seiner Meinung nach gerade eine Chance für jedes Museum, sich ein eigenes Profil zu schaffen. Entsprechend befinden sich im Frankfurter Museum einige Werkgruppen von Künstlern, die in Frankfurt leben, wobei Ammann hier insbesondere auf Künstler der jüngeren Generation setzte bzw. diese gezielt aufbaute (vgl. Ammann 1993: 28f.)⁹

Bei der Auswahl der Künstler setzte Ammann auf Themen, die seiner Meinung nach „uns alle täglich beschäftigen“ und somit eine gewisse Allgemeingültigkeit haben: „eben Zeit, Angst, Tod, Sexualität; und dann Ordnung und Unordnung, die sich verhalten wie Zufall und Notwendigkeit oder Gesetzmäßigkeit, [...] und das Ähnliche und das Verschiedene“ (I.12; vgl. auch Ammann 1993: 7). Danach befragt, ob er einen bestimmten Künstlertypus bevorzuge, wollte sich Ammann auf keine bestimmte Richtung wie z.B. Konzeptkunst, expressive oder sinnliche Malerei festlegen lassen, er sagte: „Mich haben immer einzelne Künstlerpositionen wo auch immer interessiert“ (I.12).¹⁰

8 Ähnlich formulierte er mir gegenüber über die „Regionalisierung“ der Kunst vor Ort, die unterscheidbar machen könne: „Ich muss [mich als Künstler] vielleicht mal fragen: ‚Was ist denn das, der tägliche Fischgeruch im Hafen von Toulon oder der tägliche Ölgeruch? [...] Was unterscheidet mich eigentlich an dem Ort, an dem ich wohne?‘“ (I.12).

9 In seinem Buch werden insbesondere die Werkgruppen von Barbara Klemm (*1939), Peter Rösel (*1966), Udo Koch (*1958) und Manfred Stumpf (*1957) angesprochen (siehe Ammann 1993).

10 Rémy Zaugg konnte allerdings ausmachen, dass Ammann „Traditionalisten“ oder „Formalisten“ kaum interessierten. In diesem Zusammenhang nannte Zaugg die Künstler Carl André, Robert Mangold, Sol Le Witt, Robert Ryman und Donald Judd (vgl. Zaugg 1994: 164f.).

Zu Ammanns Konzept gehörte die Vermittlung durch seine persönlichen Führungen, in denen er gerne die Rolle des Geschichtenerzählers übernahm und so relativ schnell eine lokale, von seinem Stil begeisterte Gemeinde um sich versammelte.¹¹ Bis zu seiner Pensionierung hielt Ammann immer am eintrittsfreien Mittwoch um 18 Uhr Führungen ab, und es wurde zudem ein Künstlerfilm aus der hauseigenen Videothek gezeigt. Über die mündliche Vermittlung sagte Ammann: „Die Leute von der Notwendigkeit einer Sache zu überzeugen, das bereitet mir großes Vergnügen. Das ist der Grund, wieso ich Führungen mache. Ich tu’s nicht aus Höflichkeit oder Verpflichtung“ (Ammann, in: Zaugg 1994: 121). Im Vergleich zu Amsterdam, Prag oder anderen europäischen Museen stellte die öffentliche Führung durch den Museumsleiter eine große Ausnahme dar. Die persönlichen Führungen wirkten sich zudem förderlich auf die Akzeptanz seiner Arbeit durch die lokale Kunstwelt aus.



Abb. 17: MMK, Frankfurt am Main, Raum 1.08, „Die Tischgesellschaft“, 1988 von Katharina Fritsch sowie Werke von Anna und Bernhard Blume und Hanne Darboven

11 Zudem boten seine Mitarbeiter zahlreiche künstler- oder themenspezifische Führungen an, die in der Regel ebenfalls gut besucht waren.

Ammann erwies sich aufgeschlossen und geschickt in Bezug auf die Zusammenarbeit mit Sponsoren. Er rief den Verein der Freunde des MMK ins Leben und öffnete das Museum für größere und kleinere Events wie Modenshows und „Tischgesellschaften“¹², womit er auf die Zwangslage reagierte, keinen Etat für Ankäufe und die „Szenenwechsel“ zur Verfügung zu haben. Soweit zum Konzept und persönlichen Stil des Museumsdirektors.

Welche Hinweise auf das öffentliche Ansehen des Museums ließen sich nun beim MMK ausmachen? Als ein Hinweis können hier die Besucherzahlen fungieren: Abgesehen vom Novitätsbonus (100.000 Besucher binnen der ersten drei Monate), konnte Ammann noch zweieinhalb Jahre nach der Eröffnung mit einigem Stolz einen auf die Woche gerechneten Tagesdurchschnitt von 300 bis 400 Besuchern verkünden, was viel ist für ein Museum, das eigentlich über keinen Bereich für Sonderausstellungen verfügte (vgl. ebd.: 20 u. 27).¹³ Auch dass das MMK als erstes Museum der Stadt Frankfurt seit dem 14. Mai 1992 Eintritt erhob, zeigt keine negativen Auswirkungen auf dessen Popularität.

Ein anderer Hinweis auf die Akzeptanz ergibt sich aus der überregionalen Berichterstattung der Presse. Die Eröffnung des MMK erhielt eine auffallend breite Resonanz, sowohl in den einschlägigen deutschen und schweizer Tages- und Wochenzeitungen als auch in kleinen Regionalzeitungen vom *Buxtehuder Tagblatt* bis zur *Tagespost Speyer*. Die Berichte fielen dem Gesamttenor nach positiv aus und konzentrierten sich vor allem auf die Erlebnisqualität der Architektur, insbesondere der Innenraumgestaltung. Diesbezüglich schrieb beispielsweise Mathias Schreiber in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*:

„Doch innen ist es [das Gebäude] gewaltig, teilweise sogar monumental, mit opulenten Festsäulen und intimen Gebetsnischen, mit tiefen Schluchten, hohen Brücken, kolossalen Treppen, mit überraschenden Durchgängen, präntiösen Aufgängen und katakombischen Geheimgängen. Keine Gefahr, hier irgendwo einzuschlafen, nein, der Benutzer bleibt wach, wo auch immer er geht oder steht“ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 08.06.1991).

Ammann war sich durchaus der Schwierigkeit bewusst, angesichts der eigenwilligen Räumlichkeiten das Gleichgewicht zwischen Kunst und

12 Die „Tischgesellschaft“ war ein wiederholt an der gleichnamigen Skulptur (1988) von Katharina Fritsch abgehaltenes Dinner für Sponsoren.

13 Ammann erhielt erst im Dezember 1999 mit dem Hauptzollamt die von Anfang an geforderte Ausstellungshalle in Ergänzung zum MMK.

Architektur herzustellen. Er erklärte: „Es war zum einen extrem wichtig, dass man die Architektur über die Kunst wahrnimmt und die Kunst über die Architektur und zum anderen, dass die Kunst sich nicht gegen die Architektur wehren durfte und umgekehrt die Architektur die Kunst nicht bedrängen durfte“ (I.12).

Signifikant für die Bestückung des Museums durch Ammann war, dass fast jedem Künstler ein eigener Raum zur Verfügung stand.¹⁴ Die Ausstellungsfläche verlief über drei Ebenen mit zusätzlich eingeschobenen Räumen, auf denen die Werke von knapp fünfzig Künstlern präsentiert wurden.

Es soll hier nicht auf alle Ammann'schen Attraktionen und Rauminszenierungen eingegangen werden. Vielmehr sollen stellvertretend für die vielen Reize und Raumerlebnisse zwei Beispiele fungieren, die in der Presse wiederholt als besonders gelungene bzw. misslungene Korrespondenz zwischen Architektur und Kunst aufgegriffen wurden. Holleins präventöse und beeindruckende Innenraumgestaltung konnte sowohl Ausdruck und energetische Kraft der Kunstwerke noch potenzieren, als auch zur Depotenzenierung der ausgestellten Kunst beitragen: So gab z.B. Nicola Kuhn im Berliner *Tagesspiegel* als Beispiel einer Situation, wo die Architektur der Kunst die Show stehle, den Beuys-Raum mit „Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch“ an, sie schrieb: „Die zum Betrachter hin leicht ansteigende Decke, in der die Trapezform als Beleuchtungsfläche erneut betont wird, gibt dem gesamten Raum eine solche Dynamik, dass die verhaltene Eindringlichkeit des Beuys'schen Ensembles empfindlich gestört wird“. Dafür sah sie die Unterbringung eines Kunstwerks in der gegenüberliegenden spitzwinkligen Ecke als „ingeniös gelöst“ an: „Dort haben 32 völlig gleiche Männer an einem schmalen Holztisch Platz genommen, der sich ins Unendliche fortzusetzen scheint. Die auf einen Punkt zulaufenden Raumfluchten unterstreichen das Stereotype dieser geklonten ‚Tischgesellschaft‘ von Katharina Fritsch“ (*Der Tagesspiegel* 07.06.1991).

Dem Bau wurde wegen seiner außergewöhnlichen Architektur in der Presse eine „weltstädtische Atmosphäre“ zugeschrieben (Andreas Skipis, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 07.06.1991) und auf der Wirkungs-

14 Diese Konzentration auf die Künstlerpersönlichkeit entsprach auch der Reihe der Publikationen, die sich jeweils auf eine bestimmte Werkgruppe bezogen. Zur Eröffnung erschien ein Katalog über die Sammlung Ströher (Ammann/Präger 1991), derweil die einzelnen Szenenwechsel lediglich über Faltblätter dokumentiert wurden.

ebene eine durchaus zeitgemäße „Rauminszenierung für synästhetische Erlebnisse“ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 08.06.1991).

Eine ganz andere Ebene der Akzeptanz ließ sich im Gespräch mit den Direktoren der Prager Modernen Galerie und des Amsterdamer Stedelijk Museums ausmachen: Jiří Ševčík, der erste Direktor der Prager Modernen Galerie, äußerte sich generell enttäuscht über Ammanns Leistung im MMK und dessen Konfrontationen der Werke, er sagte: „Mit diesem Museum müsste er etwas mehr auf die Reihe bekommen als Wechselausstellungen – das ist sehr einfach, das ist sehr beliebig“ (I.22).¹⁵ Die von Ammann eingeforderte inhaltlichen Stringenz wurde also nicht immer als eine solche wahrgenommen. Auch gab Ševčík an, gegenüber dem „internationalen Brei“ stärker „national orientierte Konzepte“ zu bevorzugen (I.22). Ein solches „national orientiertes Konzept“ war er dann auch bemüht, für die Eröffnungsausstellung der Prager Modernen Galerie im Messepalast durchzusetzen.

Rudi Fuchs, der Leiter des Amsterdamer Stedelijk Museums, äußerte sich nicht direkt zu Ammanns Konzept, aber Ammann erzählte, dass Rudi Fuchs ihm bereits in den siebziger Jahren Verrat vorgeworfen habe, nämlich dass er neben den in den zwanziger bzw. dreißiger Jahren geborenen europäischen Konzept-Künstlern der *Arte Povera*¹⁶ plötzlich auch Künstler zeige, die figurativ malten, oder dass er sich zu wenig für den amerikanischen Minimalisten Donald Judd (*1928) einsetze (I.12). Fuchs legte in seinem Ausstellungskonzept, wie wir gleich sehen werden, andere Schwerpunkte an als Ammann.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Arbeit Ammanns im Frankfurter MMK von konkurrierenden Museumsdirektoren eher kritisch zur Kenntnis genommen wurde, derweil sie vor Ort primär positiv wahrgenommen wurde. Interessant ist die Tatsache, dass Ammann im Frankfurter MMK primär auf den „Dialog“ zwischen bereits anerkannten „internationalen“ Künstlern aus den Hochtechnologiestaaten USA, Europa und Japan setzte, aber auch einige Frankfurter (lokale) Künstler wiederholt präsentierte und somit für den internationalen Kunstmarkt aufbaute. Frankfurt, welches von seinen Stadtoberhäuptern gerne zur europäischen Kulturmetropole stilisiert wurde, holte sich mit Ammann einen Schweizer als Museumsdirektoren, der kaum ein Interesse daran haben konnte, deutsche Künstler als „nationale“ Künstler zu präsentie-

15 Ševčík bevorzugte deswegen den Besuch im Portikus, im Kunstverein oder im Deutschen Architekturmuseums (I.22).

16 Wie z.B. Mario Merz (*1925) oder Jannis Kounellis (*1936).

ren, sondern diese stattdessen als „regionale“ in Bezug auf ihre internationale Bedeutung kontextualisierte. Mit seiner raumbezogene Präsentation von Videokunstwerken und Environments, mit der Tischgesellschaft, den Fotoserien von Häusern und Industrieanlagen, den Datumbildern, schuf er Rauminszenierungen, die nach innen und außen signalisierten, dass das Museum und die Stadt, in der es steht, am Puls des Zeitgeschehens sind. Denn ähnlich wie Ammann im Frankfurter MMK setzten auch die Leiter der „documenta“ seit den neunziger Jahren zunehmend auf Videokunstwerke und Installationen zur Schaffung „synästhetischer Raumerlebnisse“. In Frankfurt konnte der spektakuläre Bau und dessen zeitgenössischer Inhalt dazu beitragen, Frankfurts lokalen Bedeutungsüberschuss zu unterstreichen, wobei die Form (die Architektur) teilweise den Inhalt (die Kunst) dominierte, was wiederum auf die Auswahl von Hollein als kapriziösem Architekten zurückzuführen war.

Rudi Fuchs: „Couplet I“

Als Rudi Fuchs (*1942) im Februar 1993 den Direktorenposten im Amsterdamer Stedelijk Museum übernahm, traf er auf eine gänzlich andere Ausgangssituation als Ammann wenige Jahre zuvor in Frankfurt: Für die permanente Ausstellung und Wechselausstellungen standen Fuchs 14.500 qm Ausstellungsfläche in einer Architektur zur Verfügung, deren schlichte, rechteckig und quadratisch geschnittenen Räume gegenüber der Kunst zurückhaltend auftraten. Fuchs übernahm mit dem Stedelijk im Unterschied zum Frankfurter MMK einen Großbetrieb mit einer renommierten Präsenzbibliothek, einem Buchladen, eigenem Verlag, einem verpachteten Café und einer gewachsenen Sammlung mit insgesamt 55.000 Werken, davon 5.000 Gemälden und Skulpturen.¹⁷ Zum Ausbau dieser Sammlung standen ihm jährlich stolze zwei Millionen Gulden zur Verfügung, während Ammanns Ankaufsbudget von einer halbe Millionen Mark kurze Zeit nach der Eröffnung des MMK gestrichen worden war.¹⁸ Im Stedelijk Museum gab es zudem eine über vierzigjährige Tradition, Konzerte zeitgenössischer Musik, Lesungen und Symposien zu veranstalten, und die Zahl der Sonderausstellungen war seit 1945 konti-

17 Siehe den Bestandskatalog der Sammlung (Pieters 1989). Außer Gemälden und Skulpturen gab es noch die großen Sammlungsschwerpunkte: Graphik, Zeichnung, Fotografie und angewandte Kunst.

18 Auch beschäftigte das Museum 13 Kustoden, also gut vier Mal soviel, wie das MMK zu Beginn hatte (vgl. Schweighöfer 1993: 53f.).

nuierlich gestiegen – so waren unter seinem Vorgänger Wim Beeren (1985-93) jährlich zwischen 35 und 45 Sonderausstellungen präsentiert worden. Fuchs formulierte seine erste Zielsetzung, wieder stärker mit der umfangreichen Sammlung zu arbeiten, besonders pointiert in der *Süd-deutschen Zeitung*: „International gesehen haben wir noch die beste und größte Kollektion, nur wurde die nie gezeigt. Das Stedelijk muss wieder die leitende Rolle übernehmen, die es einmal gehabt hat“ (Fuchs, zitiert nach *Süddeutsche Zeitung* 19./20.03.1994).¹⁹

Anders als Ammann, der in Frankfurt ganz neu beginnen konnte, wollte sich Fuchs mit seinem Ausstellungskonzept vom Programm seines Vorgängers Beeren absetzen. Inhaltlich wollte er mit der „Front der franko-amerikanischen Ästhetik brechen“ (Fuchs, zitiert nach Schweighöfer 1993: 55) und den Schwerpunkt der Ausstellungstätigkeit wieder stärker auf die „europäische Kunst“ legen, die er auch innerhalb der Entwicklung der „documenta“ gegenüber der amerikanischen unterrepräsentiert sah, wie er mir gegenüber in einem Expertengespräch erklärte (I.9). Seine Favoriten unter den Künstlern kamen mit Ausnahme des Konzeptualisten Lawrence Weiner (*1940) und des Minimalisten Donald Judd (*1928) – den er besonders schätzte, so dass er sein Büro mit dessen Möbeln einrichten ließ – aus den Niederlanden, Deutschland, Österreich, Italien und England. Fuchs setzte den Ausgangspunkt für sein Interesse an Künstlerpositionen ganz entschieden innerhalb seiner eigenen Generation an.²⁰

Fuchs betonte den traditionsbedingten nationalen Aspekt seiner Künstlerauswahl, als er in einem Zeitungsinterview äußerte, verstärkt auch einheimischen Malern Ausstellungen widmen zu wollen, da das Stedelijk nicht nur international ausgerichtet, sondern auch ein „nationales Museum für die zeitgenössische Kunst“ sei (vgl. Fuchs, zitiert nach *Süddeutsche Zeitung* 19./20.03.1994). Diese Äußerung stand im Wider-

19 Mit dieser Äußerung spielte Fuchs auf die Åra Sandberg (1945-62) an, die maßgeblich zum Aufbau des internationalen Renommées des Museums beigetragen hatte (siehe van Galen/Schreurs 1995: 93ff.; Puhan-Schulz 1995: 88-96).

20 Jan Dibbets (*1941), Markus Lüpertz (*1941), Anselm Kiefer (*1945), Georg Baselitz (*1938), Jannis Kounellis (*1936), Mario Merz (*1925), Luciano Fabro (*1936) und das 1943 geborene Künstlerpaar Gilbert und George (I.9; vgl. auch Simons 1992: 27; van Galen/Schreurs 1995: 228). Diese Parteilichkeit bei der Auswahl der Künstler wurde ihm teilweise zum Vorwurf gemacht: „Die Künstler, die er ankauft und ausstellt, sind seine Freunde“, schrieb Simons (Simons 1992: 27; vgl. van Galen/Schreurs 1995: 230). Außerdem nahm Fuchs, der u.a. über eine eigene Kunst-Rubrik im *NRC-Handelsblad* verfügte, jede Möglichkeit wahr, seine favorisierten Künstler öffentlich zu promoten.

sprach zu dem, was er mir gegenüber herausstellte, nämlich dass es ihm bei der Auswahl der Künstler gerade nicht auf den „nationalen“ Kontext ankomme: „Ich denke nicht in Begriffen wie deutsche Kunst oder französische Kunst. Ich denke, dass die europäische Kunst sehr reich ist und sich schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts offen für Veränderungen gezeigt hat“ (I.9). Ein niederländischer Museumsdirektor zeigte also einheimische Künstler als nationale und als europäische internationale zugleich.

Dabei konzentrierte er sich im Unterschied zu Ammann vor allem auf das Medium der Malerei und überließ seinen jüngeren Kollegen bzw. seinen Kollegen im „Bureau Amsterdam“, einer 1993 in der Innenstadt eröffneten Dependance des Stedelijk, die Präsentation von Medienkunst und anderen neueren Strömungen (vgl. van Galen/Schreurs 1995: 230).²¹

Fuchs' Konzept sah jährlich vier „Couplets“ vor. Pro Quartal stellte er hierfür eine Mischung aus Teilen der Sammlung und wechselnden Einzelausstellungen zusammen. Der Begriff „Couplet“ stammt ursprünglich aus dem Genre der Literatur. Für seine Auslegung des Begriffs zitiere ich hier aus einem Interview mit der Kunstkritikerin Amine Haase: „„Couplet“ meint in der Poesie ein zusammenhängendes Gebilde von Wörtern, Begriffen, Atmosphären und Fabeln, die zusammen eine Einheit bilden. Dahin soll auch die Kunst-Präsentation führen“ (Fuchs, zitiert nach Haase 1994). Um diese „Einheit“ zu erreichen, bedurfte es einer besonderen Form des Dialogs der Werke untereinander. Fuchs ging davon aus, dass die Dialogfähigkeit der Kunstwerke quer durch die Jahrhunderte funktioniere. Nach seiner Auffassung einer „longue durée“ präsentierte Fuchs jeweils ausgewählte zeitgenössische Werke europäischer Künstler in einem Raum gemeinsam mit Werken der klassischen Moderne²², wobei er die Kunstwerke mit Menschen verglich, „die einander vom Sehen kennen und nun versuchen, miteinander ins Gespräch zu kommen“ (Fuchs, zitiert nach Depondt 1993: 193).

Fuchs sieht das „Museum“ als Theater und ließ für seine Ausstellung(en) Eingriffe in der Beleuchtung vornehmen und Wände farbig anstreichen. Zu seinen Ausstellungsinszenierungen gehörten blaugraue,

21 Fuchs erläuterte, dass er Videos insofern furchtbar findet, weil sie häufig ähnlich aufgebaut seien und eine permanente Geräuschkulisse mitlieferten, die er bei der Betrachtung von Kunstwerken als störend empfand (I.9).

22 Zudem kooperiere er, wie er selbst sagte, mit dem Rijksmuseum, um unabhängig von den „Couplets“ für einen jeweils begrenzten Zeitraum ein noch älteres Kunstwerk in die Ausstellung zu integrieren (I.9).

zartrosa oder zartgelbe Wände. Außerdem ließ er das gläserne Dach der zentralen Halle weiß kalkan und erklärte diesen Eingriff unter einem wahrnehmungspsychologischen Aspekt: „Vom Dunklen ins Helle zu gehen ist angenehmer als vom Hellen ins Dunkle“ (Fuchs, in *Het Parool* 01.03.1993).

Fuchs' Couplets orientierten sich einerseits an einem internationalen Publikum, dem er wenigstens einige Highlights der Sammlung präsentieren wollte, und andererseits ging er von einem aufgeschlossenen lokalen Publikum aus, das nicht nur einmal ins Museum kommt. Generell implizierte Fuchs' Konzept einen „intimen“ Umgang mit der Kunst, er sagte: „Ich mache Ausstellungen [...] niemals für die ‚Masse‘, Kunst und ein großes Publikum schließen einander aus“ (Fuchs, zitiert nach Simons 1992: 29).²³ Er unterstrich die ideale Grundhaltung, mit der das Publikum den Werken begegnen sollte, die „konzentrierte Empfindsamkeit“, indem er bei den „Couplets“ auch Gedichte zwischen die Bilder hängen ließ (vgl. van Galen/Schreurs 1995: 228).

Genau ein Jahr nachdem er die Leitung des Museums übernommen hatte, präsentierte Fuchs das „Couplet I“ vom 05.02. – 04.04.1994 mit Einzelausstellungen des Italieners Mario Merz (*1925), der Österreicherin Maria Lassnig (*1919) und des jungen Niederländers Berend Strik (*1960). Deren Werken wurden Werke der Sammlung – von van Gogh bis Gilbert & George – gegenübergestellt.²⁴ Sigi Weidemann gab in der *Süddeutschen Zeitung* Beispiele dafür an, wie Fuchs den Dialog der Werke für das „Couplet I“ in Szene setzte:

„Fuchs konfrontierte ein dreifarbiges, rechteckiges Aluminium-Objekt von Donald Judd mit einer Version des ‚Saint Victoire‘ von Paul Cézanne; Cézannes ‚Stilleben mit Flaschen und Pfirsichen‘ mit der neuen Merz-Arbeit ‚Blitz in der Tasse‘; er kombinierte Anselm Kiefer mit Vincent van Gogh, James

23 In dem Gespräch eineinhalb Jahre nach seinem Amtsantritt betonte er mir gegenüber nochmals den ökonomischen Druck, unter dem er stehe, ein möglichst großes Publikum ins Museum zu holen, was seiner Auffassung der konzentrierten Kunstbetrachtung diametral entgegenstand: (I.9).

24 Aus der Sammlung wurden außerdem Werke von Giovanni Segantini, Pinot Gallizio, Lucio Fontana, Karel Appel, Markus Lüpertz, Donald Judd, Arnulf Rainer, Constant, Pablo Picasso, Marc Chagall, Kazimir Malevich, Joseph Beuys, Anton Heyboer, Anselm Kiefer und Ettore Sottsass präsentiert. Für die „Couplets“ gab es, wie zu Ammanns „Szenenwechseln“, keine umfassenden Kataloge, sondern solche, die sich auf einzelne Künstlerpersönlichkeiten konzentrierten. Zum „Couplet I“ erschienen Kataloge über Berend Strik und Maria Lassnig (Stedelijk Museum, Amsterdam 1994a; Stedelijk Museum, Amsterdam 1994b).

Ensor mit Giorgio de Chirico. ‚Den Kiefer habe ich neben van Gogh gehängt, erstens weil wir den van Gogh besitzen, zum anderen, weil Kiefer von allen jungen deutschen Malern der französische ist‘, erläutert Fuchs“ (*Süddeutsche Zeitung* 19./20.03.1994).

Anders als im Frankfurter MMK, wo es fast ausschließlich die „Szenenwechsel“ gab, führte das Stedelijk Museum unter Fuchs neben den „Couplets“ ein umfangreiches Ausstellungsprogramm durch, das qua Anzahl mit dem seines Vorgängers Beeren durchaus Schritt hielt. Auch hier zeigte sich Fuchs’ auf westeuropäische Kunst zentrierter Blick: Kunst aus den osteuropäischen Ländern bzw. der ehemaligen UdSSR gehörte nicht zu seinen Interessengebieten.²⁵ Und Ausstellungen mit Kunst aus anderen Kontinenten, wie z.B. die Ausstellung „Zuiderkruis“ (Stedelijk Museum, Amsterdam 1993/94), die Fuchs von der Biennale in Venedig übernahm und in der Positionen südafrikanischer Kunst gezeigt wurden, sind als Randphänomen innerhalb der Fuchs’schen Ausstellungspolitik zu werten.

Zu seinem Ausstellungskonzept, den sehr individuellen Zusammenstellungen in den „Couplets“, gehörte, anders als bei Ammanns „Szenenwechseln“, nicht zwangsläufig der Aspekt der persönlichen Vermittlung. Fuchs suchte lieber den Kontakt zu den Künstlern, als das Publikum persönlich von seinen Arrangements zu überzeugen. Fuchs, der an den Bildungsauftrag des Museums glaubte, stand für die Vermittlung und die Betreuung von Schulklassen eine gut ausgestattete PR- und Öffentlichkeitsabteilung („Communicatie“) zur Verfügung, die auch Empfänge für Großsponsoren organisierte.

Welche Hinweise auf das öffentliche Ansehen des Museums unter Fuchs ließen sich beim Stedelijk Museum ausmachen?

Zunächst zur Besucherstatistik: Unter seinem Vorgänger Beeren schwankten die Besucherzahlen im Stedelijk zwischen 450.000 und 500.000, wobei er zuletzt (1992) 516.000 Besucher vorweisen konnte (Het Amsterdamse Bureau voor Onderzoek en Statistiek 1993, 164). Unter Fuchs gingen dann die Besucherzahlen in den ersten beiden Jahren deutlich zurück und lagen auch in den folgenden Jahren niedriger als un-

25 Sein Vorgänger Beeren hatte Anfang der neunziger Jahre zwei Übersichtsausstellungen sowjetischer Kunst im Stedelijk gezeigt: Im Jahre 1990 „In de USSR en erbuiten“ („Innerhalb und außerhalb der UdSSR“) und im Jahr 1992 „De Grote Utopie“ („Die große Utopie“). Zudem waren in der Ausstellung mit dem deutschen Titel „Wanderlieder“ (1991/92) auch Künstlerpositionen aus Osteuropa gezeigt worden (vgl. van Galen/Schreurs 1995: 201f.).

ter Beeren.²⁶ Seine ablehnende Haltung gegenüber Themenausstellungen für ein konsumierendes „Massenpublikum“ zeigte also durchaus eine Wirkung.

Die neue Ausstellungspraxis von Fuchs wurde von der Presse auch international, insbesondere in Deutschland und Frankreich, mit Interesse zur Kenntnis genommen. Die Hauptkritik der lokalen Presse an Fuchs' sehr persönlicher Kombination der Werke fassten John van Galen und Huib Schreurs in ihrem Buch zum hundertjährigen Jubiläum des Stedelijk darin zusammen, dass die „Verbindungen, Assoziationen und Konfrontationen, die er zwischen den Werken legte“ ebenso „fesselnd“ wie „unverbindlich oder quasi-tiefsinnig“ sein konnten (van Galen/Schreurs 1995: 228). Auch wurde kritisch angemerkt, dass Fuchs bei der Einrichtung der Räume gewissermaßen als „Dirigent“ auftrat, „der das Tempo vorgab, womit das Publikum die Werke in sich aufnahm“ (ebd.). Dennoch zeigte sich die lokale Kunstwelt in der Regel sehr angetan von seinen innovativen Ausstellungsinszenierungen, da sie es ermöglichten, an den eigentlich bekannten Werken der Sammlung neue Aspekte zu entdecken. So äußerte beispielsweise die renommierte Amsterdamer Galeristin Henrieke Swart über Fuchs' neue Präsentationsform im Vergleich zu der monographischen Hängung der Bilder Willem de Koonings (1904-97) in den siebziger Jahren:

„Ich finde es von Fuchs gut, was er mit der Sammlung macht. Ich hätte mir nie im Leben vorstellen können, einen Baselit zu de Kooning zu hängen. Die hängen dann auch sehr überraschend beieinander. Und dann kommt man in den nächsten Raum und denkt: Das ist weniger gut gelungen, aber man sieht wieder sehr genau hin [...]. Man denkt, dass man so ein Bild im Kopf hat, aber man merkt erst, dass man auch wieder neue Aspekte in so einem Bild sieht, wenn es in einem ganz anderen Kontext gezeigt wird. Darin ist er [Fuchs] wirklich unübertrefflich“ (I.8).

Von kunstpädagogischer Seite wurden die eigenwilligen Inszenierungen von Fuchs sogar als „konzeptuelle Ausstellungskunst“ gewertet, und es wurde hervorgehoben, dass der Betrachter durch die ungewöhnlichen Kombinationen verstärkt dazu herausgefordert werde, über die Kunst-

26 Die Besucherzahlen des Stedelijk entwickelten sich zwischen 1993 und 2000 wie folgt: 427.000, 429.000, 506.000, 486.000, 404.000, 464.000, 395.000 und 382.000 (Het Amsterdams Bureau voor Onderzoek en Statistiek 1998 und 2001). Milco Aarts schrieb in einem Artikel in *De Telegraaf*, dass sich auch die Besucherzahlen im Haags Gemeentemuseum verringert hätten, als Fuchs dort Direktor war (vgl. *De Telegraaf* 11.03.1993).

werke zu reflektieren: „Man schob sich nicht nur die Wände entlang und betrachtete das Objekt, sondern man ließ den Blick wieder hin und herwandern. Man wurde wieder wahnsinnig aktiv und fragte sich, warum gerade dieses und warum gerade jenes – ja warum auch nicht!“ (I.2).

Die Direktoren der Prager Modernen Galerie und des Frankfurter MMK zeigten unterschiedliche Ebenen der Akzeptanz des Fuchs'schen Konzepts der Konfrontationen. Während Jiří Ševčík diese gegenüber den Arrangements von Ammann in Frankfurter MMK als gelungen ansah: „Ich glaube schon, dass da eine persönliche Passion vorhanden ist – Überzeugung, Kraft – und ich glaube nicht, dass die Dinge beliebig sind“ (I.22), äußerte Ammann vor allem Kritik an der Ausgangsposition des durch Fuchs inszenierten Dialogs. Die Arbeit von Fuchs basierte auf einem hierarchischen Prinzip, das sich an seinem Qualitätsbegriff festmachte. Qualität beschrieb Fuchs 1987 als „starke moralische Autorität, der unverwechselbar eigene Charakter, Intelligenz, das Königliche, das absolut Intelligente, das einsame Abenteuer, pure Perfektion und Präsenz – kurzum das ‚Überlegene‘“ (Fuchs zitiert nach Simons 1992: 27). Gegen diesen Elitismus und den Gedanken, dass Meisterwerke immer miteinander kommunizieren können, wandte sich Ammann entschieden:

„Ich habe zwei hochkarätige Nobelpreisträger, setze die an den Tisch und die haben sich nichts zu sagen – weil die eben auch aus Angst und Sexualität und Schweißgeruch und Mundgeruch bestehen und ich weiß nicht was – oder weil der eine ein Pottekel ist und der andere ein ganz charismatischer Mensch [...]. So, dann sage ich: Jetzt müssen wir mal rausfinden, wer denn mit wem wirklich einen Dialog eingehen möchte, und das muss man wirklich so wie ein Heiratsvermittler machen“ (I.12).

Insgesamt gesehen wurde die Arbeit von Fuchs im Amsterdamer Stedelijk Museum sowohl vor Ort, als auch von der internationalen Fachwelt positiv wahrgenommen. Fuchs konzentrierte sich auf die Präsentation europäischer Künstler seiner Generation, mit denen er zugleich befreundet ist. Er zeigte eine Vorliebe für die deutschen Künstler Markus Lüpertz, Anselm Kiefer, Georg Baselitz und Arnulf Rainer und deren Thematisierung der deutschen Geschichte, germanisch-nordischer Mythologien sowie gestischer Malerei. Er inszenierte in seinen „Couplets“ einen Dialog zwischen international anerkannter „europäischer Kunst“ und junger niederländischer Kunst und Meisterwerke der klassischen Moderne, wofür er aus dem reichen Bestand des Museums wählen konnte. Dabei diente ihm als Auswahlkriterium sein sehr hierarchisch struk-

turiertes Qualitätsprinzip.²⁷ Als Niederländer zeigte er in Amsterdam niederländische Künstler als nationale und europäische zugleich.

Demgegenüber spielte der Aspekt der „nationalen Kunst“ in den „Szenenwechseln“ des vom Schweizer Ammann geleiteten Frankfurter MMK keine Rolle. Dieser hatte schließlich als Schweizer auch keinen Anlass, den Nationalstolz der Deutschen zu fördern. Im Ammann'schen Dialog wurden „internationale Kunst“ und einige „lokale“ – „regionale Kunst“ – in Dialog zueinander gesetzt.

Fuchs, der in den neunziger Jahren die Leitung eines Museums übernahm, das bereits in der Nachkriegszeit zu den innovativsten und internationalsten Einrichtungen Europas gehört hatte, und kontinuierlich die internationale Kunstentwicklung dokumentiert hatte, konnte sich in den neunziger Jahren einen eigenwilligen Präsentationsstil erlauben: Er setzte sich einerseits mit der Fokussierung auf die Malerei und auf europäische Künstler seiner Generation produktiv von der durch die „documenta“ forcierten Präsentation von Videokunstwerken und Environments ab. Andererseits schuf er durch seine Dialoge der Kunstwerke mehrerer Künstlergenerationen und über die Jahrhunderte hinweg im Zusammenspiel mit den Gedichten und farbigen Wänden sehr individuell geprägte Raumin szenierungen.

So konnte Amsterdam mit Fuchs' inszenatorischer Ausstellungspraxis nach innen und außen signalisieren, am Puls des Zeitgeschehens zu sein, und gleichzeitig über die Präsentation der Sammlung in dem vergleichsweise historischen Gebäude dazu beitragen, Amsterdams nationalen Bedeutungsüberschuss als „Kulturhauptstadt“ des Landes zu unterstreichen. In diesem Sinne könnte auch der geplante Anbau ermöglichen, in Zukunft noch stärker mit der internationalen Sammlung zu brillieren.

27 Mir gegenüber erklärte er dieses Qualitätsprinzip am Beispiel von kubistischen Künstlern: „Es gibt einfach Menschen, bei denen sich alles bündelt und die sich durch besondere Qualität hervortun, so z.B. Picasso: Erst kommt Picasso – dann kommt lange Zeit nichts, dann Braque und Lèger“ (I.9).

Divergierende Konzepte für die Eröffnungsausstellung im Messepalast

„Die Tatsache, dass die tschechische Nation niemals die Möglichkeit hatte, die eigene moderne Kunst zu sehen, verzerrt jede Betrachtung der Situation“ (Lindaurová 1993: 20).

Dieser Kommentar der Kunstkritikerin Lenka Lindaurová verweist nochmals auf die besondere Situation, in der sich die Prager Kunstwelt nach 1989 befand. Nachdem eine „nationale“ Kunstentwicklung, die an die amerikanische und europäische Entwicklung anknüpfte, über beinahe fünf Jahrzehnte hinweg nur im Untergrund oder in der sogenannten „grauen Zone“ hatte stattfinden können, hatte Prag nach 1989 zunächst einmal das aufzuarbeiten, was auf den internationalen „documentas“ seit 1955 gezeigt worden war, bzw. was ein international tonangebendes Museum, wie das Amsterdamer Stedelijk Museum, präsentiert hatte.

Diese Nachholarbeit zu bewerkstelligen unterlag zunächst Václav Erben, dem stellvertretenden Leiter der Modernen Galerie im Messepalast, die am 15. Februar 1995 eröffnet wurde. Erben war damit für die inhaltliche Koordination der Eröffnungsausstellungen verantwortlich, und Jiří Gregor war als kommissarischer Leiter hauptsächlich für die Verwaltung des Gebäudes zuständig. Anders als in Frankfurt, wo Ammann für das MMK zum Ausbau der Sammlung und der Erarbeitung eines Konzepts eine zweieinhalbjährige Vorbereitungszeit eingeräumt wurde, blieb Erben gerade ein halbes Jahr, um die verschiedenen Sammlungsteile bzw. zeitlichen Abschnitte, die von unterschiedlichen Fachleuten aus der Nationalgalerie, der Prager Universität und anderen Prager Museen vorbereitet wurden, zu koordinieren.

Im Vorfeld hatte es einen mehrjährigen Aushandlungsprozess innerhalb der lokalen Kunstwelt gegeben, welche Kunst im Messepalast präsentiert werden sollte. Für die Moderne Galerie gab es vor allem zwei divergierende Konzepte: Das von Jiří Švestka, den der damalige Kulturminister Milan Uhde 1992 vom Düsseldorfer Kunstverein für die Position des Direktors der Modernen Galerie abgeworben hatte, und das von Jiří Ševčík²⁸, der die Position im Juli 1994 auch tatsächlich bekam. Beide „Direktoren“ waren sich dessen bewusst, dass, gleich für welche Präsentation der tschechischen Kunst von der Nachkriegszeit bis zur

28 Ševčík hatte sich mit seiner Galerie MXM gezielt für die junge tschechische Künstlergeneration eingesetzt und zuvor als Leiter der Sammlungen der Galerie der Hauptstadt Prag gearbeitet (vgl. Svašek 1996a: 163).

Gegenwart sie sich entschieden, eine bewertende Dualisierung zwischen Ostkunst und Westkunst²⁹, wie sie die internationale Kunstwelt vorgab, schwerlich zu umgehen war. Das Bild, das prägend für den „westlichen Blick“ auf die Kunstproduktion der osteuropäischen Länder war, war das des „Sozialistischen Realismus“.³⁰ Dabei wurde häufig übersehen, dass die Kunstproduktion in den Ländern Osteuropas im Untergrund bzw. in der „grauen Zone“ die westeuropäischen und amerikanischen Entwicklungen in der Kunst parallel durchlaufen hatte.³¹ In Prag waren in den vergangenen vierzig Jahren mit einer kurzen Unterbrechung in den sechziger Jahren weder die zeitgenössische Kunst aus Westeuropa und den USA gezeigt worden, noch waren die verschiedenen Stile, die sich im eigenen Land entwickelt hatten, einem breiten Publikum zugänglich gemacht worden. Für die „Direktoren“ der tschechischen Modernen Galerie stellte sich damit die Frage, was man hier zuerst nachholen sollte.

Wie sich herausstellte, war ihr Erfolg dann auch in starkem Maße daran geknüpft, wie sie „Nachholen“ in dem neuen kulturpolitischen Kontext begriffen, das heißt, ob der Fokus auf einer nachholenden Präsentation der Kunstentwicklung lag, die in der Zwischenzeit im „Westen“ gelaufen war, oder darauf, die „nationale“ zu präsentieren, die in den vergangenen 40 Jahren nicht gezeigt werden durfte.

Jiří Švestka (*1945) hatte noch ohne Vertrag ein Konzept ausgearbeitet, das sich vor allem auf den für Prag angenommenen Nachholbedarf

29 „Westkunst“ hieß die große Übersichtsausstellung über moderne Kunst, die 1981 in Köln gezeigt wurde. Dort wurde wieder einmal ausschließlich Kunst aus Westeuropa und Nordamerika gezeigt (Glozer 1981; vgl. Ludwig 1995: 79).

30 Bei den eigenen Recherchen ist man auch nicht frei von solchen Wertungen. So ging ich beispielweise selbst mit der Vorstellung in den Messepalast, Kunst des „Sozialistischen Realismus“ als Widerspiegelung der Sammlungspolitik dort in irgendeiner Art und Weise repräsentiert zu sehen. Ich wurde von der damaligen stellvertretenden Direktorin Hana Rousová schnell darüber informiert, dass die Kunstproduktion in der Tschechoslowakei wesentlich „undogmatischer“ verlaufen sei, als dies z.B. in der DDR der Fall gewesen wäre (I.28). Thomas Strauss unterstrich nochmals in dem Buch „Westkunst-Ostkunst“ die Überschätzung der Ausstrahlungskraft des „Sozialistischen Realismus“ in Polen, Jugoslawien und der Tschechoslowakei von Seiten „westliche[r] Kommentatoren“ (vgl. Strauss 1991: 10).

31 Die tschechische Kunsthistorikerin Pavla Pecincova stellte diesbezüglich fest: „Tendencies which had been sequential in world developments occurred in Czechoslovakia simultaneously: action painting and abstraction, lettrisme, kineticism, op-art, pop-art, new figurative styles, photorealism, happenings and neo-dada, all were interpreted in unison as a manifestation of the spirit of the age“ (Pecincova 1993: 7).

der Präsentation der westeuropäischen und amerikanischen Kunstentwicklung bezog. Entsprechend hatte er nur eine von vier Ausstellungsetagen für die dauerhafte Präsentation der Sammlung angesetzt, wo er die „Highlights“, das heißt die „französische Sammlung“³² und „internationale tschechische“ Sammlung zeigen wollte (I.24). Zudem wollte er in der kleinen Halle in Anlehnung an Kotalíks ursprüngliches Konzept tschechisches Kunstgewerbe des 20. Jahrhunderts zeigen. Um „das zu zeigen, woran hier Nachholbedarf ist“, plante er Sammlungen aus dem Ausland für einen begrenzten Zeitraum auszuleihen. Jüngere Kunst sollte nach einem Rotationsprinzip ausgestellt werden: In zwölf bis dreizehn gleich großen Räumen sollten Künstler „von Minimal-Art bis heute“ monatlich versetzt jeweils für ein Jahr einen Raum einrichten. Als Beispiele gab Švestka drei international angesehene Künstler an: den Installationskünstler Christian Boltanski (*1944), die Medienkünstlerin Chantal Akerman (*1950) und Anselm Kiefer (*1945). Gemäß dem in Westeuropa praktizierten Trend zu „Dialog-Inszenierungen“ konnte er sich vorstellen, diese tschechischen Künstlern gegenüberzustellen und so die tschechische zeitgenössische Kunst in neue Kontexte zu bringen (I.24). Schließlich plante er noch Wechsellausstellungen mit Ereignischarakter, die ergänzend zur Dauerausstellung gedacht waren, und in denen z.B. die tschechische kubistische Kunst publikumswirksam inszeniert werden könnte (I.24).

Rückblickend formulierte Švestka die Hauptkritik der Prager Kunstwelt an seinem Konzept: „Das ist mir immer vorgeworfen worden, dass ich viel zu wenig Raum für die tschechische Kunst gebe“ (I.24). Der in Prag lebende Publizist Christoph Bartmann problematisierte in Bezug auf Švestkas letztendliches Scheitern zudem die Abneigung der Tschechen gegen heimgekehrte Emigranten, denen einige „den Erfolg, ihre

32 Die französische Sammlung umfasst französische Kunst des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts von Eugène Delacroix (1798-1863) bis Marc Chagall (1887-1985). Ihr Herzstück besteht aus dreißig Hauptwerken der auf die Malerei des französischen Kubismus fokussierten Sammlung von Vincenc Kramář (†1960), darunter Werke von Pablo Picasso aus den Jahren 1907-1913 sowie von Georges Braque und A. Derain aus den Jahren 1907-1913. Werner Spies hat in einem Artikel in der *FAZ* darauf aufmerksam gemacht, dass die Übergabe der Werke an den tschechoslowakischen Staat nicht ganz freiwillig erfolgt war. Diese sollten nämlich eine Sondersteuer abgeben, die der Staat für den Verkauf eines Picassos durch Kramář an das Prager Museum erhoben hatte. Die Erben von Kramář hatten nach 1989 dieses Vorgehen angefochten, aber den Rechtsstreit mit der Nationalgalerie verloren (vgl. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 17.02.2001).

Weltläufigkeit und ihre Leinenanzüge“ neideten: „Es darf einer in Prag nichts werden, der nicht den örtlichen Größen seinen Tribut entrichtet. Švestka hatte nicht nur den Fehler begangen, öffentlich die Qualität der aktuellen tschechischen Kunst in Zweifel zu ziehen“ (Bartmann 1994: 35)³³, er hatte sich auch mit seinem inszenatorischen Konzept und den vorgeschlagenen Installations- und Medienkünstlern zu sehr an der aktuellen westeuropäischen Präsentationspraxis orientiert. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass, als Švestkas wichtigster Fürsprecher Uhde Ende Juni 1992 als Kulturminister abgewählt wurde, Švestkas Forderung, nämlich die organisatorische und ökonomische Selbständigkeit des Messepalasts von der Nationalgalerie, nicht nachgegeben wurde. Stattdessen setzte der neue Kulturminister Jindřich Kabát mit Jiří Ševčík gezielt auf einen Insider der tschechischen Kunstszene.

Jiří Ševčík (*1940) ging davon aus, dass man in erster Linie die tschechische Öffentlichkeit befriedigen müsse: „Die Aufgabe war hier ein bisschen anders gestellt: Die Aufgabe war es, zu zeigen, was verschwiegen war, dem Publikum die tschechische moderne Kunst, die 25 Jahre nicht gezeigt wurde, vom Kubismus bis heute“ öffentlich zu machen (I.22). Die tschechische klassische Moderne wollte er wie Švestka zusammen mit der französischen Sammlung zeigen. Im Unterschied zu Švestka wollte er jedoch die Bedeutung der mittleren Künstlergeneration in der Zeit des „Untergrund“ durch seine Ausstellung tschechischer Kunst der sechziger bis neunziger Jahre unterstreichen, und dort auch sparsam einige der jüngeren Generation zeigen. Zweitens wollte Ševčík mit der Whitney-Biennale „Weltkunst“, die er mit „amerikanischer Kunst“ gleichsetzte, ins Haus holen. Aus der Erfahrung seiner Generation heraus, interessierte er sich besonders für „subversive“ Kunst, er erklärte: „Ich träumte von einer Whitney-Biennale, die hochpolitisch war – da waren die Genderfragen und die Rassenfragen angesprochen, und ich wollte bewusst soziale Kunst hierher bringen“ (I.22). Da er sich über die Schwierigkeit im Klaren war, nicht nachträglich einkaufen zu können,

33 Beispielweise hatte Švestka in der Kunstzeitschrift *Ateliér* einen offenen Brief an Milan Knížák veröffentlicht, in dem er die Meinung äußerte, es wäre doch viel besser, wenn man tschechische und ausländische zeitgenössische Kunst nebeneinander sehen könne. Also z.B. die Fluxus-Arbeiten von Milan Knížák an der besten Fluxus-Sammlung, der „Collection Silvermann“ aus Detroit zu spiegeln, um die Stellung von Knížáks Werken im Rahmen von Fluxus neu beurteilen zu können (vgl. Švestka 1993). Milan Knížák war damals als Leiter der Prager Kunsthochschule in einer einflussreichen Position und wurde im Juni 1999 Direktor der Prager Nationalgalerie.

„was z.B. in den deutschen Museen seit den sechziger Jahren gekauft worden war“, wollte er drittens auf einer der umlaufenden Galerien anhand von Ankäufen³⁴ und Leihgaben³⁵ auch zeitgenössische Kunst aus westeuropäischen Ländern präsentieren (I.22).

Ševčík konnte gerade mal ein knappes Jahr an der Vorbereitung seiner Ausstellungen arbeiten. Ein Konflikt mit dem damaligen Direktor der Nationalgalerie, Martin Zlatohlávek, über die Fertigstellung des Gebäudes führte zu seiner vorzeitigen Kündigung im April 1995.³⁶

Sein Nachfolger Václav Erben setzte für die Eröffnungsausstellungen noch stärker auf die Präsentation tschechischer Kunst. Auch sah Erben seinen angenommenen Bildungsauftrag am besten in einer klassischen chronologischen Hängung repräsentiert und orientierte sich damit – im Gegensatz zu Švestkas „Rotationsprinzip“ und vergleichbaren aktuellen inszenatorischen Ausstellungskonzepten in Amsterdam und Frankfurt – an der Präsentation von Bildern und Skulpturen, wie sie auf der „documenta I“ im Jahr 1955 praktiziert worden war (vgl. documenta I 1955). Hinzu kamen die Raumvorgaben des Messepalastes, der ja ursprünglich nicht als Museum, sondern zur Demonstration der ökonomischen Potenz der 1. Tschechoslowakischen Republik erbaut worden war: Die Einförmigkeit der langgestreckten Räume bot zunächst einmal ein neutrales Ausstellungsumfeld. Schließlich konnten aus Kostengründen³⁷ von den über vier Etagen verteilten 20.000 qm an Ausstellungsfläche zur Eröffnung nur drei Etagen mit den folgenden Ausstellungen bespielt werden:

In der III. Etage wurde die Entwicklung der tschechischen Kunst vom Sezessionssymbolismus über den Expressionismus und Kubismus bis zu den fünfziger Jahren gezeigt. Zudem war auf der Galerie des kleinen Innenhofs eine Auswahl tschechischer Skulpturen aus den vierziger bis frühen neunziger Jahren zu sehen.

34 Hier nannte er Michelangelo Pistoletto (*1933), Heimo Zobernig (*1958) und den 1944 geborenen Medienkünstler Peter Weibel (I.22).

35 In diesem Zusammenhang fielen die Namen Herbert Brandl (*1959) aus Österreich und Martin Kippenberger (1953-97) aus Deutschland (I.22).

36 Ševčík wollte den Bau in zwei Phasen abschließen: zunächst den Ausstellungsteil und dann die gewerblich genutzten Räume. Dagegen wollte Zlatohlávek – schon aus finanziellen Gründen – das gesamte Gebäude im Dezember 1995 eröffnen (vgl. Blažková 1995: 17).

37 Die Direktion der Nationalgalerie dachte damals über die Vermietung der 4. Etage nach, um mehr Geld zur Deckung der Betriebskosten zur Verfügung zu haben.



Abb. 18: II. Etage im Messepalast, Blick in die Dauerausstellung

Auf der II. Etage wurde die tschechische Kunst nach 1960 ausgestellt, welche in drei Abschnitte unterteilt war: (1) die Malerei und Bildhauerei bis 1985, (2) zeitgenössische Tendenzen in der Kunst seit 1985 und (3) die Aktionskunst der sechziger und siebziger Jahre. Außerdem war dort, wie von Švestka und Ševčík angeregt, im Westflügel die Sammlung der französischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts installiert, sowie im Südflügel eine kleine Auswahl „Europäischer Kunst“ des 20. Jahrhunderts (vgl. Erben, in *Denní Telegraf* 15.12.1995).

Auf der I. Etage wurde eine kleine Sonderausstellung über die Geschichte des Gebäudes gezeigt und die große Retrospektive des bildhauerischen Werks Otto Gutfreunds (1889-1927), die kurzerhand die Whitney-Biennale ersetzt hatte. Diesen Wechsel begründete Erben mit der Verfügbarkeit der Werke und deren Rang innerhalb der europäischen Kunst – er wertete Gutfreund selbst als „eine der bedeutendsten Persönlichkeiten europäischer Kunst“ (Erben, zitiert nach *Denní Telegraf* 15.12.1995). Eine Äußerung des damaligen Direktors Zlatohlávek legt den Schluss nahe, dass man damals ganz bewusst zur Eröffnung den Blick auf einen auch international renommierten tschechischen Künstler lenken wollte: „Wir sind die Nationalgalerie und zur Eröffnung vom Messepalast erwartete man eine breite Öffentlichkeit. Die Whitney-Bien-

nale zu präsentieren ist etwas Spezifisches und provokant – aber Otto Gutfreund ist ein Vertreter der klassischen Moderne und er ist ein tschechischer Künstler“ (I.27).³⁸

Signifikant für den Stil des Messepalastes, bezogen auf die Eröffnungsausstellung, war, dass im Unterschied zu den beiden anderen untersuchten Museen nicht der leitende Direktor ein Konzept vorgab, sondern dass viele „Köpfe“ das Endresultat bestimmten. Für den Bereich der zeitgenössischen Kunst war von früheren Konzepten Abstand genommen worden, Kunst aus Tschechien mit zeitgleich entstandener Kunst aus Westeuropa oder den USA zu konfrontieren und den Personen, die die hierfür notwendigen internationalen Kontakte aufgebaut hatten, war gekündigt worden. Der innovative Gehalt der Präsentation lag weniger in einer ungewöhnlichen Kombination der Kunstwerke, sondern im inneren Aufbau der Werke.

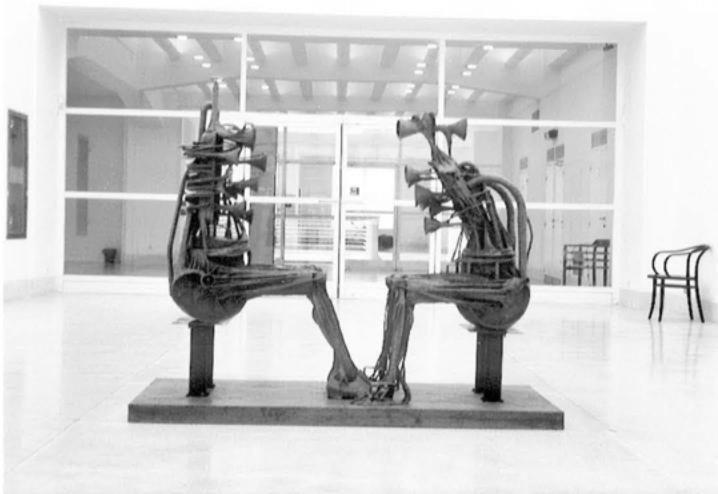


Abb. 19: Karel Nepraš, „Großer Dialog“, 1966

So können z.B. die kubistischen Bilder Kubištas und Fillas oder die surrealistischen Bilder Štyskýs und Toyens ebenso wie die Skulpturen von Karel Nepraš als Rauminstallationen gelesen werden. Bezeichnend für

38 Zur Eröffnung erschien ein Katalog in englischer und tschechischer Ausgabe, der die tschechische moderne Kunst zwischen 1900 und 1960 umfasste (Bydžovská/Lahoda/Srp 1995). Außerdem erschienen Kataloge zu den Sonderausstellungen (Nationalgalerie Prag 1995a und 1995c).

das Konzept der Eröffnungsausstellungen war auch die Abwesenheit von Künstlern des „Sozialistischen Realismus“.

Für die Vermittlung der bis dato nicht öffentlich zugänglichen Kunst stand der Nationalgalerie und damit auch dem Messepalast zwar eine eigene Abteilung zur Verfügung, aber anders als im Frankfurter MMK zeigten die Kuratoren kein Interesse daran, selbst Führungen zu geben.³⁹

Die auch nach der Eröffnung beinahe jährlich wechselnden Direktoren des Messepalasts arbeiteten in den folgenden Jahren wie in den meisten westeuropäischen Museen verstärkt mit Sponsoren zusammen und reagierten damit auf die Zwangslage, keinen Etat für Ankäufe und Wechelausstellungen zur Verfügung zu haben. In Prag wirkte sich der schnelle Wechsel der Direktoren verständlicherweise besonders ungünstig auf den Auf- und Ausbau eines Kreises von Förderern aus. So wurden im Prager Messepalast mit ca. 10 Sonderausstellungen im Jahr deutlich weniger abgehalten, als im in Größe und personeller Ausstattung vergleichbaren Amsterdamer Stedelijk Museum, das jährlich mit 35-45 Ausstellungen aufwarten konnte.

Welche Hinweise auf das öffentliche Ansehen des Museums ließen sich bei der Modernen Galerie im Messepalast ausmachen? Geht man nach der Besucherstatistik, so war die Akzeptanz des Messepalasts in den ersten Monaten seiner Eröffnung deutlich geringer als die des Frankfurter Museums für Moderne Kunst. Der kommissarische Direktor Gregor klagte im *Tagesspiegel* über nur 8.000 Besucher in den ersten zweieinhalb Monaten – das MMK hatte 100.000 Besucher binnen der ersten drei Monate (vgl. Gregor, in *Der Tagesspiegel* 25.02.1996).⁴⁰ So stand die Größe der Räume in einem eigenartigen Kontrast zu der Besucherzahl. Die großen Touristenströme führten, hauptsächlich bedingt durch die abseitige Lage, nicht in den „Palast“, und auch das tschechische Publikum zeigte nur verhaltenes Interesse, was wohl vor allem mit dem für tschechische Verhältnisse hohen Eintrittspreis zusammenhing. So ermöglichte der „leere“ Messepalast im Unterschied zu den in der

39 Zlatohlávek bemängelte auch, dass es noch zu wenig auf bestimmte Zielgruppen wie „Kunststudenten, Berufsschüler, Frauen, alte Leute, wohlhabende Leute“ zugeschnittene Programme gäbe (I.27).

40 Eine Kuratorin, die im Messepalast arbeitet, gab mir gegenüber 1997 eine ungleich höhere Zahl an, nämlich, dass die Besucherzahlen an dem monatlichen eintrittsfreien Freitag mit 4.000-5.000 Besuchern weit über dem Besucherdurchschnitt an Werktagen von 500 Besuchern liege. Aus technischen Gründen seien dagegen maximal 3.000 Besucher pro Tag zulässig (I.17). Statistisch verlässlicheres Material ließ sich nicht ermitteln.

Regel belebten Museen MMK und Stedelijk ein beinahe „historisch“ zu nennendes Museumserlebnis, nämlich die ungestörte kontemplative Annäherung an die Kunstwerke.

Die Eröffnung der Modernen Galerie erhielt als nationales Ereignis eine breite Resonanz in den tschechischen Tages- und Wochenzeitungen. Tendenziell dominierte die Freude darüber, dass die tschechische moderne Kunst endlich öffentlich zugänglich gemacht wurde, über einzelne Kritikpunkte, die Auswahl und Präsentation der Künstler sowie den Eintrittspreis betrafen.

Stellvertretend für die von konkurrierenden Persönlichkeiten aus der lokalen Kunstwelt⁴¹ vielfach geäußerte Kritik zu den Eröffnungsausstellungen soll hier auf einen Artikel von Marie Judlová, einer Kuratorin aus der Galerie der Hauptstadt Prag, in der Zeitschrift *Respekt* eingegangen werden. Judlová machte wie viele andere Kuratoren auf die Diskrepanz der beiden Ausstellungen „Tschechische Moderne Kunst 1900-1960“ und „Tschechische Kunst 1960-1995“ aufmerksam: Während die erstgenannte Ausstellung gut gehängt wäre und die Auswahl auf die Avantgarde und wenige Künstler beschränkt bliebe, wäre in zweitgenannter Ausstellung das Gegenteil der Fall: Hier sei man zu sehr in die Breite gegangen, auch stießen einige expressiv-farbige Bilder der „neuen Figurativen“ sehr unvorteilhaft aufeinander (vgl. Judlová 1996: 18f.). Eine ähnliche Wertung über die Präsentation der tschechischen Kunst nach dem Krieg äußerte Švestka, der kritisierte, dass zu viele Künstler gezeigt würden und einzelne Künstler nicht monographisch, sondern auseinandergezogen an verschiedenen Plätzen hingen (I.24).⁴²

Auch in der westeuropäischen Presse wurde das Ereignis, wenn auch mit etwas Verspätung, zur Kenntnis genommen. Stellvertretend für die

41 Da die Eröffnung des Messepalasts erst nach den Gesprächen mit den Direktoren des Frankfurter MMK und des Amsterdamer Stedelijk erfolgte, konnten von ihnen keine Aussagen über den Messepalast in die Interpretation miteingebracht werden.

42 Von Seiten einiger Künstler, darunter auch ehemals „inoffizieller“, kam ein weiterer Kritikpunkt an der Ausstellung, die hauptsächlich frühe symbolistische, kubistische und surrealistische Werke von Künstlern berücksichtigte, die an inoffiziellen Kunstszenen der fünfziger, sechziger und achtziger Jahre beteiligt waren bzw. von Künstlern, die in den sechziger Jahren bekannt wurden: Wie Maruška Svašek in ihrer Studie über die tschechische Kunstwelt ausführte, kritisierten sie, dass die Ausstellung quasi als Kopie ähnlicher Ausstellungen in westlichen Kunstmuseen aufgesetzt worden sei, während Entwicklungen, die typisch tschechisch gewesen wären, ausgelassen worden wären (vgl. Svašek 1996a).

Berichterstattung in Westeuropa sollen hier zwei ganzseitige Artikel aus dem *NRC Handelsblad* und dem Berliner *Tagesspiegel* auf Anzeichen der Akzeptanz hin analysiert werden. Auffällig an der Berichterstattung war, dass deutlich positiver über das Ereignis berichtet wurde als von konkurrierenden Persönlichkeiten aus der Prager Kunstwelt. Zunächst wurde staunend bis lobend die Größe und die ungewöhnliche funktionalistische Architektur hervorgehoben, wobei insbesondere der Effekt der lichtdurchfluteten „kleinen Halle“ mit Faszination wahrgenommen wurde. Die Einförmigkeit der langgestreckten Ausstellungsräume wurde insofern positiv bewertet, als dass diese Architektur gegenüber der Kunst zurückhaltend aufträte (vgl. *NRC Handelsblad* 26.01.1996; *Der Tagesspiegel* 25.02.1996).

Zudem wurde die inhaltliche Gewichtung interessiert zur Kenntnis genommen: Susanne Kippenberger hob im *Tagesspiegel* lobend hervor, dass man sich nun anhand von 850 Kunstwerken einen Überblick über die tschechische Kunst machen könne und sowohl die kubistischen Klassiker wie Emil Filla (1882-1953), Bohumil Kubišta (1884-1918) und Josef Čapek (1887-1945) als auch die Surrealistin Toyen (1902-1980) oder den Collagisten Jiří Kolář (*1914-2002) kennen lernen könne. Sie bemängelte allerdings insbesondere für die Kunst nach '45, dass Zusammenhänge und Hintergründe nicht erklärt würden (vgl. *Der Tagesspiegel* 25.02.1996). Ihr niederländischer Kollege Bernhard Hulsman wies auf die auffällige Abwesenheit von Werken des „Sozialistischen Realismus“ hin und kam zu dem Schluss, wobei er sich der Sprache des kalten Krieges bediente: „Das Museum für Moderne Kunst ist eine harte Abrechnung mit der Vergangenheit. Die Kunstwerke, die im neuen Museum zu sehen sind, saßen 25 Jahre hinter Schloss und Riegel.“ Andererseits problematisierte er die ungebrochene Kontinuität der Kunstentwicklung, die in der Ausstellung suggeriert werde, wenn für die Zeit nach '45 surrealistische und kosmische Landschaften präsentiert würden, eine Kunst, die in Wirklichkeit in den Untergrund gegangen sei (vgl. *NRC Handelsblad* 26.01.1996).

Für die Eröffnungsausstellungen der Modernen Galerie im Prager Messepalast lässt sich festhalten: Der Akzent der Präsentation lag auf „nationaler“ Kunst, das heißt Kunst aus der tschechischen Republik. Der Eröffnungsdirektor der Modernen Galerie sah seinen Bildungsauftrag darin, die Entwicklungsgeschichte der Kunst seit 1945 nachzuholen, wobei es die „political correctness“ erforderte, zunächst einmal Werke von zahlreichen Künstlern aus dem Untergrund zu zeigen, die über lange Jahre hinweg öffentlich nicht ausstellen durften. Dabei wurde zunächst

die spannende Gegenüberstellung von Werken aus dem Untergrund mit solchen des „Sozialistischen Realismus“ bzw. zeitgleich entstandenen Werken aus Westeuropa und den USA zugunsten eines geglätteten Geschichtsverständnisses unterlassen. Der nachfolgende Direktor Jiří Anděl, ein Exiltscheche aus New York, der von Juli 1996 bis 1998 die Prager Moderne Galerie leitete, orientierte sich mit seiner auf einem Rotationsprinzip basierenden Ausstellungsreihe „Jitro kouzelníků“ (Der Morgen des Zauberers) an der inszenatorischen Experimentierfreudigkeit, die zu der damaligen Zeit im Westen herrschte. Dafür, dass er gewissermaßen mit seinen individualistisch geprägten „Dialog-Inszenierungen“ den Zeitverlust, den die Moderne Galerie nachzuholen hatte, übersprang, ist er aufs Schärfste kritisiert worden, was in der Konsequenz mit zu seiner frühzeitigen Absetzung führte. Jiří Švestka erklärte zu „Jitro kouzelníků I“: „Das ist eine Ausstellung, die man irgendwo in einem alternativen Raum machen kann [...]. Im Prager Kontext führt diese Ausstellung nur dazu, dass sich die Leute von der zeitgenössischen Kunst abwenden, weil sie das nicht verstehen“ (I.24).

Die Auseinandersetzung darüber, welche Kunst nach '89 gezeigt werden sollte, wurde dann auch auf der Ebene der Besetzungspolitik der Position des Direktors geführt, wobei sich der schnelle Wechsel der Direktoren negativ auf die Arbeit und den Ruf der Modernen Galerie auswirkte. Hinzu kamen strukturelle Nachteile: Die Arbeit des Direktors der Modernen Galerie wurde durch die finanzielle und zum Teil auch inhaltliche Abhängigkeit von der Direktion der Nationalgalerie erschwert. Dadurch stand der Direktor unter doppeltem Konkurrenzdruck: Zum einen konkurrierte er mit den Leitern der anderen Sammlungsbereiche der Nationalgalerie um die Verteilung der begrenzten Gelder, zum anderen konkurrierte er mit anderen Prager Kunsteinrichtungen zentraler Lage⁴³ um die Gunst der potentiellen Sponsoren und Besucher. Zusammengekommen verwundert es also nicht, dass die Moderne Galerie mit dem funktionalistischen Bau und der dort präsentierten Sammlung nicht in dem Maße, wie das ihre Initiatoren und Förderer gehofft hatten, zum Image Prags als „Kulturhauptstadt“ des Landes beizutragen in der Lage war.

43 Gemeint sind hier insbesondere die Galerie der Hauptstadt Prag und das Tschechische Museum der Bildenden Künste, die über umfangreiche Sammlungen verfügen, sowie die Ausstellungshalle Galerie Rudolphinum. Kooperationen unter den einzelnen Instituten entwickelten sich ähnlich wie in den Städten Frankfurt und Amsterdam erst allmählich und als Reaktion auf die finanziell angespannte Situation der Museen.

Für die Zukunft sollte deshalb ein Modell gefunden werden, worin die Moderne Galerie autonomer gegenüber der Großorganisation Nationalgalerie dasteht und auch für eine finanziell bessere Ausstattung gesorgt wird.⁴⁴

Wie stark die Ausstellungspräsentationen in Prag von der Personalpolitik und den finanziellen Mitteln abhängig war, verdeutlicht weiterhin die Entwicklung der Modernen Galerie nach ihrer Eröffnung: Ein mit dem Kulturjahr verbundener Zuschuss ermöglichte es, im Jahr 2000 die Dauerausstellung der tschechischen Kunst im II. Stockwerk, die jetzt den Zeitraum 1930 bis 2000 umfasste, unter dem energischen Direktor der Nationalgalerie Milan Knížák in überarbeiteter Form zu präsentieren.⁴⁵ Hierbei wurde auf die unterschiedlichen Kritikpunkte reagiert, indem:

- die „Geschichtsentsorgung“ rückgängig gemacht wurde, das heißt, dass zumindest ein durch Stellwände relativ abgegrenzter „Bereich“ mit Kunst des „Sozialistischen Realismus“ eingerichtet und in den Rundgang integriert wurde;
- die disparate und torsohafte Sammlung der Malerei und Bildhauerei des 20. Jahrhunderts aus Westeuropa und den USA unter dem Signum „Internationale Kunst“ mit zwei „Bereichen“ in den Rundgang integriert wurde⁴⁶;
- einzelne besonders herausragende Persönlichkeiten monographisch in separaten „Bereichen“ präsentiert wurden.

Schließlich wurde gemäß Kotalíks ursprünglichem Konzept Kunstgewerbe, Architektur und Film in die Präsentation mit aufgenommen. Da-

44 Um auch bei schlechter Finanzlage überleben zu können, musste der Direktor der Modernen Galerie, ähnlich wie Ammann und Fuchs, ein erfahrener Marketingstrategie sein und über gute internationale Kontakte verfügen.

45 Das Arrangieren der Werke übernahm größtenteils Knížáks Künstlerkollege, der Bildhauer Stanislav Kolibal.

46 Auch wurde ein Raum mit Werken deutscher Künstler der Sammlung *Pro Lidice* (Für Lidice) auf der Basis einer Leihgabe bestückt. Der Galerist René Block hatte im Jahr 1967 in Erinnerung an den nach dem Heydrich-Attentat von der Gestapo 1942 ausgelöschten Ort Lidice 21 Arbeiten von u.a. Joseph Beuys, Wolf Vostell und Gerhard Richter nach Prag „geschmuggelt“. Die Sammlung, die zum Bestand des Tschechischen Museums der Bildenden Künste gehört, wurde in den neunziger Jahren um Werke von z.B. Rosemarie Trockel, Thomas Ruff und Imi Knoebel ergänzt und soll den Grundstock für ein künftiges Museum in Lidice bilden.

mit ist die überarbeitete Präsentation auch die bisher für das Publikum ansprechendste.

Exemplarische Ausstellungskonzepte im Vergleich

Mein Ausgangspunkt war die Frage, ob sich bei den drei Ausstellungen so etwas wie ein persönlicher Stil, eine persönliche „Stimme“ der Ausstellungsdraturgen herauskristallisieren lässt oder ob die internationalen Verbindungen und Kooperationen innerhalb der Kunstwelten die Vereinheitlichung dessen fördert, wie etwas bzw. was im Museum präsentiert wurde.

Ich habe gezeigt, dass das Frankfurter MMK, das Amsterdamer Stedelijk und die Prager Moderne Galerie ein sehr eigenes Profil haben, das heißt, dass jeweils „lokale“ oder „nationale Kunst“ zusammen mit „internationaler Kunst“ – in der Regel zu Werkgruppen verdichtet – präsentiert wurde. Dabei wurde „international“ von den verschiedenen Direktoren jeweils unterschiedlich mit Inhalt gefüllt:

Ammann arbeitete mit Künstlern vornehmlich aus Westeuropa, aber auch aus Amerika und Japan. „Lokale“ bzw. in seiner Terminologie „regionale“ Künstler suchte er sich in Bezug auf deren in seinen Augen internationale Bedeutung aus.

Fuchs legte den Schwerpunkt seiner Ausstellungstätigkeit auf Künstler aus Westeuropa, und zwar unter Bevorzugung von Künstlern seiner eigenen Generation.

Bei Erben und Knížák wird „internationale Kunst“ mit Kunst aus vornehmlich Westeuropa repräsentiert und im hauseigenen Museumsfolder unter dem Begriff „Kunst des Auslands“ zusammengefasst (vgl. Nationalgalerie 2000).⁴⁷

Während in Ammanns Ausstellungskonzept für das MMK die nationale Wertungsebene der Kunst ganz ausgeblendet wurde, war sie im Fuchsschen Ausstellungskonzept für das Stedelijk ein integraler Bestandteil und dominierte im Konzept der Eröffnungsausstellung der Prager Modernen Galerie.

47 Der von den westlichen Kunstdiskursen geprägte Exiltscheche Švestka bezeichnete die tschechische Kunst der zwanziger und dreißiger Jahre, das heißt die herausragenden Künstler des Kubismus und Surrealismus, als „internationale tschechische“ und rekurrierte damit auf die internationalen Avantgarden zu Beginn des letzten Jahrhunderts.

Sowohl Ammann im Frankfurter MMK als auch Fuchs im Stedelijk setzten das Zentrum der Kunst weniger in Amerika als in Westeuropa an. In der Prager Modernen Galerie zeigte sich eine andere Gewichtung, hier wurde die tschechische Kunst ins Zentrum gesetzt.

Begründen lassen sich diese Unterschiede in der Wertungsebene der „nationalen“ Kunst wie folgt: Ammann konnte als Schweizer in einer deutschen Stadt, die von ihren Stadtoberhäuptern unter vermarktungstechnischen Gesichtspunkten als europäische Kulturstadt stilisiert wurde, kaum ein Interesse daran haben, deutsche Künstler als „nationale“ zu präsentieren. Demgegenüber zeigte Fuchs als Niederländer in der kulturellen Hauptstadt seines Landes niederländische Künstler als „nationale“ und europäische zugleich und betonte damit den internationalen Anstrich, den die Stadtoberhäupter für ihre Stadt zu verbreiten suchten. Der Tscheche Erben sah in der Prager Modernen Galerie, die als Tochterinstitut der Nationalgalerie ausdrücklich einen nationalen Sammlungsauftrag verfolgte, seinen Bildungsauftrag darin, die tschechische („nationale“) Kunst erstmals einem breiten Publikum öffentlich zugänglich zu machen.

Auf der Rezeptionsebene dagegen wurde die tschechische Kunst von der internationalen Fachwelt zwar mit Interesse, aber mit einer anderen Gewichtung zur Kenntnis genommen als die westeuropäische zeitgenössische Kunst. Hier zeigte sich eine ähnliche Gewichtung, wie sie die „documenta“ als repräsentativste internationale Großausstellung der Avantgarden vorgab.⁴⁸ Ob sich an dieser Gewichtung nach der „D 11“ (2002), in der Okwui Enwezor Künstler aus möglichst vielen Ländern der Welt teilnehmen ließ, etwas ändern wird oder ob diese „documenta“ im Nachhinein als Ausnahme innerhalb deren Ausstellungspolitik gewertet werden kann, wird sich frühestens in einer Dekade zeigen.⁴⁹

48 Thomas Strauss zählte z.B. bis zur „d 8“ elf „documenta“-Teilnehmer aus der CŠSR gegenüber 76 Teilnehmern aus dem nach Einwohnern und Größe kleineren Nachbarland Österreich. Demnach wäre Österreich künstlerisch sieben mal gewichtiger als die CŠSR (vgl. Strauss 1991: 4f.).

49 Auffällig an dem Konzept der „D 11“ (ausgehend von den „typosophischen“ Recherchen des Künstlers Ecke Bonk, *1953, wurde die „Documenta 11“ erstmalig mit einem großen D geschrieben) war der hohe Anteil an Video-Kunstwerken mit häufig sozialkritischen und politischen Inhalten. Stilistisch handelte es sich dabei oft um einen Grenzgang zwischen dem Künstlerisch-Ästhetischen und dem Dokumentarischen. Diese „Documenta“ erforderte vom Betrachter deutlich mehr Zeit als die vorherigen und wieder einmal eine ganz andere Art des Sehens.

In Anlehnung an aktuelle Positionen innerhalb der Globalisierungsdebatte aus den Sozial- und Kulturwissenschaften, die dem Modernisierungsszenario einer zur Einheitskultur homogenisierenden Welt die Prognose einer spannungsreichen Gegenläufigkeit von Differenzierung und Vereinheitlichung entgegenstellten (siehe Appadurai 1990, 1991; Hannerz 1992, 1996, 1998; Clifford 1988, 1997; George Marcus 1995), konnte in dieser empirischen Untersuchung nachgewiesen werden, dass der intensive Austausch und Vergleich der Institutionen untereinander, sowohl homogenisierende als auch heterogenisierende, Lokalität fördernde Auswirkungen auf den Kunstbetrieb hat.

Insgesamt gesehen ließ sich in den drei untersuchten Museen keine Vereinheitlichung dessen, was präsentiert wurde, feststellen. Jeweils abhängig von äußeren Rahmenbedingungen wie der finanziellen und personellen Ausstattung, der vorgefundenen räumlichen Situation, den vorhandenen und nach Interessenschwerpunkten ausgebauten Sammlungen, aber nicht zuletzt auch von den persönlichen Vorlieben der Direktoren, gab es in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts sehr unterschiedliche Lösungen, wie ein Museumsdirektor seine Ausstellungen gestaltete.

Ähnlich war dagegen die Herangehensweise der Museumsdirektoren an die Installationsform, die wiederum vor dem Hintergrund eines internationalen Diskurses anhand der Entwicklung der Kunstpräsentation auf den „documentas“ gesehen werden muss: In den neunziger Jahren findet sich sowohl bei Fuchs als auch bei Ammann der Trend zum individualistischen Ausstellungsmacher, der sich selbst zum Künstler ernannt. Ihre „Szenenwechsel“ und „Couplets“ verfahren nach dem Prinzip der Leidenschaftlichkeit, wobei der Betrachter die Bezüge zwischen den Werken in der Regel selber herstellen soll bzw. am inneren Dialog der Werke aktiv teilnehmen soll. Die von ihnen inszenierten Ausstellungen überzeugen dann auch durch ihre parteiliche Position und durch ihr Einfühlungsvermögen. In diesem Sinne handelt es sich um „Autorenausstellungen“.⁵⁰ Gleichzeitig kommt für die untersuchte aktuelle Ausstellungs-

50 Der Begriff orientiert sich an Marie-Louise von Plessens Definition des „Autoren-museums“, welches sie dadurch charakterisiert sieht, dass es sich eben nicht um eine didaktisch aufgebaute, nach gattungsgeschichtlichen Kriterien geordnete Sammlung handelt, sondern gerade durch die subjektive Auswahl der Objekte sollen Begegnungen mit Bild- und Dingwelten ermöglicht werden. Für das „Autoren-museum“ führt sie vor allem Beispiele aus dem 18. Jahrhundert an, die sich nicht ausschließlich auf Kunstsammlungen beziehen (vgl. von Plessen 1990: 181ff.).

praxis dem aus dem Theaterleben übernommenen Begriff der „Inszenierung“⁵¹ mehr Gewicht zu. Der flexible Umgang mit Licht, Ton, Farbe, Symbolen, Bildern und Texten rückt die Ausstellungen in die Nähe zur Bühnenbilderei. Das In-Dialog-Setzen der verschiedenen Kunstwerke zueinander und mit der sie umgebenden Architektur wird als Installation eingesetzt, wobei sich insbesondere in Frankfurt eine Bevorzugung von Kunst, die raumbildend wirkt, wie Medienkunst und Environments, feststellen ließ. In Prag wiederum konnten die kubistischen und surrealistischen Bilder und Skulpturen durch ihren inneren Aufbau als Rauminstallationen gelesen werden.

Bei dem für die neunziger Jahre analysierten Trend der Ausstellungsinszenierungen kam der Architektur der Museumsräume ein neuer, gewichtiger Stellenwert zu. Eine präziöse Architektur, wie die von Holleins Frankfurter MMK ist geeignet, die Blicke der Betrachter zu lenken und wirkte sich, wie ich zeigen konnte, teilweise unterstützend auf innovative Rauminstallationen aus. Beim historischen Amsterdamer Stedelijk Museum und der funktionalistischen Prager Modernen Galerie bot die Architektur dagegen einen zurückhaltenden Rahmen für das Arrangement und die Wirkung der Kunstwerke und Rauminstallationen.

Für die „Zukunftsvermarktung“ der Museen und mit ihnen auch der Städte, in denen sie sich befinden, geht es in zunehmendem Maße darum, welcher Ausstellungsmacher für sein Museum oder seine Ausstellung das die Sinne am meisten ansprechende Angebot macht.

So gesehen sind Ammanns Raum-Installationen, die sich notgedrungen auf die vorgefundene Architektur beziehen, und die Fuchs'schen Dialog-Inszenierungen zwischen den Werken der Sammlung und Werken ausgewählter Künstler vordergründig avancierter als die stärker chronologische Installation der tschechischen modernen und zeitgenössischen Kunst in der Modernen Galerie, die zugleich durch die dort mögliche Raumerfahrung der „Leere“ überraschte.

51 Inzwischen gibt es erste Studien, die Ausstellungsinszenierungen hinsichtlich ihrer intendierten und faktischen Wirkung auf ihre Besucher untersuchen. Dabei wurden bezogen auf Historische und Technik-Museen drei Inszenierungstypen unterschieden: der „dekorative Typus“, der „rekonstruierende Typus“ und der „symbolisierende Typus“. Das Phänomen der Inszenierung an sich wurde dabei von den Untersuchern eher mit Skepsis betrachtet, da diese vom Publikum angeblich häufig überhaupt nicht wahrgenommen oder missverstanden wurde, was in meiner Untersuchung so nicht bestätigt werden konnte (vgl. Klein 2000: 153; Klein/Wüsthoff-Schäfer 1990).

In Prag handelte es sich allerdings auch um eine zeitgeschichtlich bedingte Sondersituation: die Präsentation der Kunst seit 1945, wie sie auf der „documenta“ und in westeuropäischen Museen gezeigt worden war, nachzuholen. Als Vergleich für die Ausstellungspraxis sollte in diesem Fall dann auch die „documenta I“ von 1955 dienen, bei der ihr Leiter Arnold Bode seinen Bildungsauftrag eher in einer klassischen Präsentationsform gewährleistet sah, als in raffinierten dialogischen Gegenüberstellungen von Kunstwerken unterschiedlicher Jahrhunderte. Eine Überwindung des „Zeitverlusts“, wie ihn Anděl mit seinem inszenatorischen Ausstellungskonzept Ende der neunziger Jahre versuchte, traf dann auch auf Unverständnis beim Publikum und wurde von der Prager Kunstwelt als unpassend bewertet. In Prag wurde gemäß der Größe des Museums und der Bedeutung der Sammlungen zunächst eine Dauerausstellung nach dem klassischen Bildungsauftrags-Modell konzipiert.

Abschließend lässt sich für die untersuchten postmodernen Ausstellungskonzepte der neunziger Jahre in Amsterdam und Frankfurt festhalten, dass es ein neues interessantes Spannungsverhältnis zwischen Museumsfassade, Museumsinnenräumen und Museumsinhalt gibt, das sich in Dialog-Installationen und Raumkunstwerken niederschlägt. Diese Installationen können mit den neu eingerichteten Museumsshops, den Sponsorenveranstaltungen und den multimedialen Museumsrundgängen als Anpassung an die „Strategie der permanenten Innovation“ und damit auch als Überlebensmerkmal im Zeitalter der Flexibilisierung gewertet werden (Piore/Sable 1984). Präzise Architekturen und raffinierte Dialog-Inszenierungen machen den Museumsbesuch von Museen moderner Kunst heute mehr denn je zu einem vermarktbareren Ereignis – zugleich aber auch zu einer anspruchsvollen, ästhetischen Herausforderung.

6. WÜNSCHE UND ANSPRÜCHE AN MUSEEN FÜR MODERNE KUNST

STIEF- ODER WUNSCHKINDER?

Wie auch in anderen Großstädten Europas hat sich die Kultur- und Planungspolitik in den vergangenen zwei Jahrzehnten in Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag auf den Ausbau der kulturellen Infrastruktur, insbesondere der (Kunst-)Museen konzentriert. Problematisch wird es, wenn die modernen Museen, die einstigen Wunschkinder einer progressiven Stadt- und Kulturpolitik, nunmehr vom zuständigen Dezernat stiefmütterlich werden, und sie im besseren Fall mit einer Grundversorgung ausgestattet werden. Tatsache ist jedenfalls, dass nach Fertigstellung der neuen oder erweiterten Häuser für die eigentlichen Ausstellungs- und Begleitprogramme zunehmend weniger Geld zur Verfügung gestellt wird, was bis zu Debatten über die Schließung einzelner Museen führte.¹ In den Planerköpfen scheint also die Architektur (die Verpackung) für die Verwertung als Image wichtiger zu sein als der Inhalt, die Kunst (das Produkt). Zusammenschlüsse von Museen zur Interessensvertretung in der Museumspolitik sind daher unerlässlich. So könnte z.B. die Einführung eines Gütesiegels zur Qualitätssicherung – welches auf der Jahrestagung des deutschen Museumsbundes 2004 diskutiert wurde – unter anderem der Erarbeitung von Standards dienen, unter denen die Aufgaben eines Museums nicht mehr hinreichend erfüllt werden können.

Innovationsfreudig und wachstumsorientiert soll sich in den Augen der Imagestrategen die moderne Großstadt präsentieren. Die Pläne und Ziele der „Macher“ von (Kunst-)Museen wurden nun einerseits vor dem Hintergrund von Konkurrenzen und Kooperation zwischen den Städten sowie der internationalen medialen Vermarktbarkeit einer spektakulären Architektur betrachtet, deshalb wurden hier internationale und globale Vernetzungen miteinbezogen. Andererseits wurden auf der Mikroebene

1 Die Museen müssen sich gegenüber ihren Trägern, den öffentlichen Haushalten, immer wieder behaupten. In Frankfurt a.M. waren beispielsweise das Kommunale Kino im Deutschen Filmmuseum, der Portikus und kurzfristig auch das Museum für Moderne Kunst von finanziell bedingten Schließungen bedroht.

die drei konkreten Museumsprojekte – das Amsterdamer Stedelijk Museum und die Neueinrichtung des *Museumplein*, das Frankfurter Museum für Moderne Kunst und das „Museumsufer“ und die Prager Moderne Galerie im Rahmen der Prager Nationalgalerie – vor deren jeweiligem historischen Hintergrund vergleichend untersucht sowie Ausstellungskonzepte der Eröffnungsausstellungen hinsichtlich ihrer Wirkung auf das öffentliche Ansehen des Museums und dessen Beitrag zur Imagebildung der Stadt analysiert.

Im Gegensatz zu den in der anthropologischen und soziologischen Forschung als zentral angesehenen Urbanitätskonzepten² wurde auf die Komponente des sichtbaren und erlebbaren Raumes und seiner gebauten Form fokussiert. Wie in dem Kapitel über die Museumslandschaften veranschaulicht wurde, ist die Architektur zwar nur Folie des urbanen Lebens, spielt aber gerade im Zusammenhang mit Stadtimagebildungsprozessen eine bedeutende Rolle. Indem die bauliche Gestalt der Umwelt das Befinden der in ihr lebenden Bewohner einer Stadt – häufig unbemerkt – bestärkt oder beschwichtigt, irritiert oder reizt, kann sie dazu beitragen, dass eine Stadt nicht nur von den Touristen als reizvoll, sondern auch von ihren Bewohnern als Heimat erfahren wird.³

- 2 In den klassischen Urbanitätskonzepten von Georg Simmel und Louis Wirth, die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts veröffentlicht wurden, standen Kommunikationsformen und Mentalitätsstrukturen im Zentrum (siehe Kap. 2). 1980 fand sich bei Ulf Hannerz eine neue Auffassung vom typisch Städtischen, für das er die Theorie von typischen Rollen und Domänen entwickelte, in denen sich Menschen in der Stadt bewegen, wobei er die Stadt nicht als fest umgrenzten Raum, sondern als offenes System von Beziehungsnetzwerken sah (Hannerz 1980).
- 3 Eng im Zusammenhang mit der menschlichen Wahrnehmung von Architektur steht der Entwurfsprozess, der sich im medialisierten Zeitalter ändert: Während die von Hand gezeichneten weichen Striche des 6B Stiftes verschiedene Lösungen zuließen, man sich mittels des Stiftes in die Grundbedürfnisse des Menschen einfühlte, visualisiert die mit CAD erarbeitete Zeichnung einen perfekten Entwurf. Im CAD können leere perfekte Hüllen entstehen, die mit der menschlichen Wahrnehmung nur noch wenig gemein haben. Über die Veränderung des Entwurfsprozesses und dessen Ergebnisse, so sind sich Architekten auf der Urban Fiction Konferenz in Frankfurt am Main (2004) einig, besteht Forschungsbedarf. Auch meiner Meinung nach wird das neue Medium in der Architekturausbildung zu unreflektiert eingesetzt. Schöne Fassaden und Bühnenbilder lassen sich zwar gut vermarkten, was aber wird hinter den Fassaden eingerichtet? Werden die Museen, die heute gebaut werden, auch dem Wunsch nach Nutzungsflexibilität in den sich verändernden Städten gerecht? Diese und ähnliche Fragen könnten in weiterführenden Arbeiten zur Museumsarchitektur problematisiert werden.

Ausgehend von Haussmanns Paris, das ich als die Wiege des „Stadtmarketings“ einführte, habe ich gezeigt, dass in jeder Periode städtischer Entwicklung eigene Schwerpunkte und kontextgebundene lokale Strategien für wirtschaftlichen Aufschwung und städtisches Wachstum verfolgt wurden, wobei die „Schönheit“ der Stadt keinesfalls immer im Vordergrund stand (siehe Kap. 2).

In der vorliegenden Untersuchung konnte exemplarisch anhand von Museumsprojekten in Amsterdam, Frankfurt am Main und Prag vorgeführt werden, dass in den vergangenen drei Jahrzehnten innerhalb einer neuen Bau- und Planungskultur in den Städten Europas, die auf die „Ästhetisierung der Stadtzentren“ setzte (Luger 1994: 28), den Museen für moderne Kunst in Form von Neu-, Um- und Erweiterungsbauten eine besondere Bedeutung zukam. Unter vermarktungs- und imagestrategischen Gesichtspunkten sollten im öffentlichen Raum Orte geschaffen werden, an denen man sich gerne verabredet und aufhält. Re-Urbanisierung und Re-Vitalisierung der Stadtzentren hießen die Schlagwörter, auf die Bürgermeister und Stadtplaner hierfür setzten.

Innerhalb der europäischen Planungs- und Kulturpolitik treffen wir seit den achtziger Jahren und insbesondere in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts auf eine neue gedankliche Konfiguration von öffentlichem Raum, Kultur und Museen. Ausdruck dieser neuen Figuration ist die Verschränkung von Kultur und Ökonomie und die Kommerzialisierung des öffentlichen Raums. Wie in Kapitel 1 ausgeführt, wird dabei dem Ausbau von Kultur in dreifacher Hinsicht eine ökonomische Funktion zugeschrieben, nämlich als Teil der Tourismusbranche, als Industrie mit wachsenden Beschäftigtenzahlen und Umsätzen sowie als Standortfaktor.

Ich sah meine These bestätigt, dass sich durch die Museumsum- bzw. -neubauten am Frankfurter Museumsufer, am Amsterdamer *Museumplein* und des Prager Messepalasts die Nutzungsmöglichkeiten und der Nutzerkreis des neu strukturierten öffentlichen Raumes veränderten. Die öffentlichen Plätze und Straßen, an die die Museen grenzen, wurden zunächst sehr variabel genutzt. In den neunziger Jahren hat über das Design eine Selektion der Nutzer stattgefunden. Die Orte (Museumsufer, Museumplein und in geringerem Maße auch der Messepalast) sind aufs Museumspublikum bzw. auf Konsumenten hin zugeschnitten worden (siehe Kap. 4). Die von den Planern der untersuchten Museumsprojekte zunächst intendierte Öffnung der Museen, die sich in einer Öffnung des Raums zur Umgebung hin ausdrücken sollte, wurde in den architektonischen Konzepten der neunziger Jahre wieder zurückgenommen. Die

„Geschlossenheit“ verweist auf die Systeminhärenz der Kunstsammlungen, die bis auf einige inszenierte „Kunst im öffentlichen Raum“-Projekte seit ihren feudalen Ursprüngen im verschlossenen Raum gehalten werden, zu welchem nicht jeder Zugang hat. In den achtziger Jahren hielt die kommunale Kulturpolitik am Bildungsauftrag des Museums zwar generell fest, für die kulturpolitische Praxis war aber nicht mehr die noch in den siebziger Jahren propagierte Öffnung für jedermann, sondern das „Qualitätsprinzip“ bei zunehmend knapper werdenden Ressourcen für die Vergabe von Geldern aus dem öffentlichen Haushalt bestimmend (siehe Kap. 3). Die Öffnung der Museen für ein breites Publikum wie sie seit den späten neunziger Jahren bei der „Langen Nacht der Museen“ inszeniert wird, ist wohl weniger als demokratischer Akt, denn als publikumswirksames Freizeitevent zu lesen, welches zusätzliche Einnahmen für die Museen garantiert.

Indem sich eine Stadt eine attraktive, verdichtete Museumslandschaft leistet, arbeitet sie nicht nur an ihrer Akkumulation von „symbolischem Kapital“, mittels dessen sie nach dem Ruf von Kompetenz, Prestige und Ansehen strebt. Sondern darüber hinaus wird das architektonisch neu inszenierte „kulturelle Kapital“ der Stadt den Einzelhandelsgeschäften und Firmenniederlassungen gewissermaßen zur freien Verfügung gestellt, die ihren sozialen Status über die Nähe zu Museen und Konzerthäusern vergrößern können.⁴ Zugleich potenzieren die Bürgermeister, Stadtplaner und Kulturdezernenten, in deren Amtszeit bestimmte Gebäude realisiert wurden, ihr soziales Kapital bzw. ihr kulturelles Kapital, wenn ihr Name mit der Realisierung bestimmter Bauprojekte verbunden wird.

Bei dem für die neunziger Jahre analysierten Trend der Ausstellungsmacher zu Ausstellungsinzenierungen konnte nachgewiesen werden, dass auch der Architektur der Ausstellungsräume ein neuer gewichtiger Stellenwert zukam. Signifikant ist hier insbesondere die präziöse Architektur von Holleins Frankfurter Museum für Moderne Kunst, wohingegen das Amsterdamer Stedelijk Museum und die Prager Moderne Galerie einen zurückhaltenderen Rahmen für das Arrangement der Kunstwerke und Rauminstallationen boten. Somit wurde die vermarktbarere Ereignishaftigkeit des Museumsbesuchs von Museen moderner Kunst

4 Damit leistet die europäische Stadt der Entstehung einer „Zitadellenkultur“ der Oberschichten Vorschub, die sich gegenüber anderen Lebensstilen abschottet (siehe Werckmeister 1989).

durch im Detail aufwendige Architekturen und raffinierte Dialog-Inszenierungen unterstrichen.

Für die untersuchten Ausstellungskonzepte der neunziger Jahre konnte gezeigt werden, dass jeweils abhängig von der gedachten und gehandhabten Verantwortlichkeit gegenüber dem Publikum, der Mentalität der Direktoren und dem gesellschaftspolitischen Rahmen im Falle von Prag stärker auf Wissens- bzw. Bildungsvermittlung gesetzt wurde, derweil sich in Frankfurt am Main und Amsterdam ein Trend zum individualistischen Ausstellungsmacher fand, der sich selbst zum Künstler ernannte.

Gegenüber der Homogenisierungsposition innerhalb der Globalisierungsdebatte, die davon ausgeht, dass eine weltweit durchgesetzte Modernisierung eine kulturelle Vereinheitlichung fördere, konnte für die Kunstausswahl in den erforschten Museen eine spannungsreiche Gegenläufigkeit von Differenzierung und Vereinheitlichung festgestellt werden. In der Prager Modernen Galerie wurde in den neunziger Jahren die tschechische Kunst ins Zentrum gesetzt, im Frankfurter Museum für Moderne Kunst und im Amsterdamer Stedelijk setzten Ammann bzw. Fuchs das Zentrum der Kunst hingegen in Westeuropa an. Unterschiede in der Wertungsebene der nationalen Kunst resultierten aus der Geschichte der Institution und der Herkunft der Direktoren. Der Erfolg der neuen (Kunst-)Museen und ihrer Ausstellungskonzepte im Zusammenhang einer Stadtimagebildung war dagegen von vielen Faktoren abhängig: von der finanziellen und personellen Ausstattung, der vorgefundenen Ausstellungsfläche und dem Raumzuschnitt, den vorhandenen und nach Interessenschwerpunkten ausgebauten Sammlungen und nicht zuletzt von den persönlichen Vorlieben der Museumsarchitekten und der Direktoren der fertiggestellten Häuser. Durch seine rigide Kulturpolitik vor 1989 hatte gerade Prag sowohl baulich als auch in der Präsentation der Kunst vieles gegenüber westeuropäischen Städten nachzuholen. Die Geschwindigkeit des kulturellen Flusses war in den Jahrzehnten nach 1945 verlangsamt, um seit 1989 ein rasantes Tempo vorzulegen. Gleichzeitig verdankt die Stadt dem Ehrgeiz früherer Kulturpolitiker und Museumsdirektoren ein Museum für moderne Kunst, das durch seine Größe und auch durch seine Sammlungsschwerpunkte im europäischen Vergleich hervorsteht.

Ein Blick auf die aktuelle Museumspolitik macht deutlich: Die Museumsdirektoren werden von den kommunalen Kulturpolitikern mit Ansprüchen konfrontiert, die schwer in Deckung zu bringen sind. Auf der

einen Seite steht die Forderung nach mehr Wirtschaftlichkeit⁵ und hohen Besucherzahlen: Die Direktoren in europäischen (Kunst-)Museen reagierten darauf, indem sie in den neunziger Jahren die Eintrittspreise anhoben und Zusatzprogramme auf ein finanzkräftiges Publikum hin ausrichteten: vom zeitweisen Nachtbetrieb zur erlebnisorientierten Einbindung der „Benutzeroberfläche“ des Museums. Auf der anderen Seite steht die Forderung nach dem „messbaren Erfolg dessen, was der Besucher dabei lernt, und die daraus resultierenden Folgen“ (Kugler 2002: 187).

Welchen Ausblick erhalten wir daraus auf zukünftige Museumsforschungen? Die Wünsche und Ansprüche des Museums- und Ausstellungspublicums zu ermitteln, hätte den Rahmen dieser Untersuchung gesprengt. Welche Funktionen die (Kunst-)Museen für das Publikum heute haben, wenn die Direktoren einen Spagat zwischen der Organisation finanziell einträglicher und öffentlichkeitswirksamer Events und dem Bildungsvermittlungsauftrag (Kurse, Führungen, Bildbetrachtungen) sowie von „Kennerschaft“ und individuellen Vorlieben geprägten Ausstellungsinszenierungen leisten, wäre ein interessanter Gegenstand weiterführender Studien. Die Museen für moderne Kunst werden dabei noch durch einen weiteren Museumstyp in ihrer Aktualität übertroffen: dem Medienkunstmuseum.

In den neunziger Jahren entstand innerhalb der englischsprachigen Kulturanthropologie ein Diskurs über Museen als Wissensvermittler. Dabei wird der Kommunikationsprozess, der im Museum stattfindet, anders und neu konzipiert als wechselseitige Konstruktion von Wissen, die von den beteiligten Akteuren betrieben wird. Entscheidend dabei ist, dass auch der Museumsbesucher im Rezeptionsprozess selbst aktiv Wissen produziert (vgl. Perin 1992).⁶ In diese Richtung zeigt ein vom Museum für Kommunikation in Bern initiiertes Projekt, welches den Titel „Mein Museum – Dein Museum“⁷ trägt. Den Besuchern eines Netzwerkes von Museen für Kommunikation im In- und Ausland wird eine Internetstation mit Web-Kamera und die Mittel zum Chatten und Spielen zur Verfügung gestellt und somit die Möglichkeit geboten, auf spielerische Art und Weise als Wissensträger und Wissensvermittler miteinander in

5 Daraus wiederum resultieren Überlegungen in Richtung einer Neuorganisation des Museums nach zuschussbedürftigen und kostendeckenden Abteilungen, das heißt eine Trennung gemeinnütziger und gewinnorientierter Anteile des Museums.

6 Weiterführende Literatur: Kern 2004, Scholze 2004 und Lepenies 2003.

7 Siehe: www.mfk.ch/mmdm.html

Kontakt zu treten. Für dieses Projekt stellte jedes Museum 16 Objekte aus der eigenen Sammlung ins Netz, die Anlass und Anreiz zur Kommunikation bieten sollen. Auch in diesem Projekt, für welches im Netz eine Informationsplattform konzipiert wurde, muss man sich zunächst doch zu dem konkreten Museum vor Ort und seinen Objekten begeben, wo dann Zusammenkünfte und Begegnungen stattfinden können bzw. übers Netz initiiert werden. Insofern ist der konkrete Ort Museum auch für die Nutzer elektronischer Informationsplattformen keinesfalls obsolet geworden.

Demgegenüber steht eine These der Stadtforscher, die die „Informational City“ bzw. „Elektronische Stadträume“ ins Zentrum ihres Interesses rücken, welche besagt: Die Bedeutung der Menschen als Wissensträger und Wissensvermittler nimmt zu und die Bedeutung überlieferter Institutionen wie Bibliothek, Verlage und Museen als Wissensspeicher und „kollektives Gedächtnis“ nimmt ab (vgl. Low 1999: 14). Zur Klärung solcher Annahmen werden dringend weitere empirische Untersuchungen benötigt, die die Funktionsweise und Bedeutung elektronischer „Stadträume“ erläutern.⁸

Es gibt also heute viele Möglichkeiten, Stadt und Museum in Bezug aufeinander zu erforschen: auf der räumlichen Ebene, auf der virtuellen Ebene, auf der Ebene der entscheidenden Köpfe in der Stadt, auf der Ebene der Repräsentation sowie unter Imageaspekten. Festzuhalten ist:

- Die neuen Museen für moderne Kunst waren Wunschkinder. Imageplaner projektierten sie in Kombination mit anderen Bauensembles, um zur positiven Wahrnehmung und damit zur Prosperität der Stadt beizutragen.
- Der neu gestaltete Stadtraum kann zudem als attraktive Kulisse für Festivals und Events dienen.
- Die Direktoren der neuen Museen suchen das am meisten ansprechende Angebot, die Objekte in Szene zu setzen. Nicht selten rückt der flexible Umgang mit Licht, Ton, Farbe, Symbolen, Bildern und Texten die Ausstellung in die Nähe zur Bühnenbildnerei.
- Für die neuen Museen haben sich Gesellschaften der Freunde und Förderer gebildet, die sich für „ihre“ Museen engagieren.
- Ein Blick ins Feuilleton zeigt, dass weiterhin Museen gebaut werden.

8 Siehe hierzu den Aufsatz: „Mein Museum – Dein Museum. Museumspraxis zwischen städtischer community und weltweiter Vernetzung“ (Puhan-Schulz 2005).

- Nicht Schritt gehalten mit der räumlichen Expansion hat die finanzielle Ausstattung der Museen, die eine kontinuierliche inhaltliche Arbeit garantiert.

Daher gilt es nun Strategien zu entwickeln, damit aus den einstigen Wunschkindern keine Stiefkinder werden. Wünschenswert schon allein deshalb, weil der Umgang mit Kunst und Künstlern – einmal abgesehen vom ästhetischen Genuss – im besten Fall nachdenklicher und bewusster macht.

ANHANG

Verzeichnis der Abbildungen¹

- Abb. 1: newMetropolis
Abb. 2: Ostzeile am Römerberg (1981-1983)
Abb. 3: Frank O. Gehry, Vlado Milunč, „Dancing Fred & Ginger“ (1991-1996)
Abb. 4: Stedelijk Museum. © Foto: Stedelijk Museum Amsterdam
Abb. 5: Der Museumplein. © Graphik: DRO Amsterdam Zuid
Abb. 6: Ausgangssituation der Bebauung des Museumplein
© Graphik: De Architekten Cie
Abb. 7: Baumasse nach der Wiedereinrichtung durch Carel Weeber
© Graphik: De Architekten Cie
Abb. 8: Masterplan Museumplein Amsterdam. © Graphik: DRO Amsterdam Zuid und Sven-Ingvar Andersson
Abb. 9: Stedelijk Museum mit Anbau von Alvaro Siza (1996)
© Graphik: Stedelijk Museum Amsterdam und Alvaro Siza
Abb. 10: Museumsclub (ca. 1930). © Foto: Gemeentearchief Amsterdam
Abb. 11: Das Museumsufer. © Graphik: FAZ-Karte Levinger
Abb. 12: MMK, Frankfurt a.M. © Foto: MMK und Rudolf Nagel
Abb. 13: Der Schaumainkai mit Städel (1964). © Foto: Institut für Stadtgeschichte und Keim
Abb. 14: Das Nizza (1953). © Foto: Institut für Stadtgeschichte und Eduard Renner
Abb. 15: Veletržní Palác nach der Rekonstruktion (ca. 1997)
© Foto: Nationalgalerie Prag
Abb. 16: Die kleine Halle des Veletržní Palác nach der Rekonstruktion (ca. 1997). © Foto: Nationalgalerie Prag und Miroslav Masák
Abb. 17: MMK, Frankfurt a.M., Raum 1.08, Anna und Bernhard Blume, Katharina Fritsch, Hanne Darboven. © Foto: VG Bild-Kunst, Bonn 2004 und Hanne Darboven

1. Soweit nicht anders angegeben, stammen die Fotos von der Verfasserin.

Abb. 18: II. Etage im Prager Messepalast, Blick in die Dauerausstellung

© Foto: Nationalgalerie Prag und Miroslav Masák

Abb. 19: Karel Nepraš, „Großer Dialog“, 1966. © Foto: Karel Nepraš

Wir haben uns bemüht, alle Rechteinhaber ausfindig zu machen. In Fällen, in denen dies nicht möglich war, konnte ausnahmsweise keine Abdruckgenehmigung eingeholt werden. Honoraransprüche bleiben jedoch gewahrt.

Liste aller geführten Interviews (51)

1. Name: Mathilde Fischer (*1956)
Position²: Architektin, hat für ihre Diplomarbeit ein Musikzentrum am Museumplein entworfen
Datum: 13.08.94, niederländisch
 2. Name: Ruby Pesik (*1941)
Position: Kunstlehrerin an einer Amsterdamer Privatschule in der Nähe des Stedelijk Museums
Datum: 19.08.1994, niederländisch
 3. Name: Louise Wijnberg (*1956)
Position: Restauratorin im Stedelijk Museum, Amsterdam
Datum: 22.08.1994, niederländisch
 4. Name: Luud Schimmelpenning (*1935)
Position: Industriedesigner, 1966 Mitglied des Gemeinderats Amsterdam
Datum: 23.08.1994, niederländisch
 5. Name: Maryan Geluk (*1947)
Position: Kunstberaterin in Amsterdam für den Bereich Kunst am Bau
Datum: 24.08.1994, niederländisch
 6. Name: Ray Elstack (*1953)
Position: Abteilungsleiter Stadtplanung für den Bezirk Amsterdam Zuid
Datum: 29.08.1994, niederländisch
 7. Name: Wim Beeren (*1928)
Position: Direktor des Stedelijk Museums, Amsterdam von 1985 bis 1993
Datum: 29.08.1994, niederländisch
 8. Name: Henrieke Swart (*1922)
Position: Inhaberin der Galerie Swart, Amsterdam
Datum: 23.09.1994, niederländisch
- 2 Position meint hier immer die für die Untersuchung relevante Position, in der die genannten Personen interviewt wurden.

9. Name: Rudi Fuchs (*1942)
Position: Seit 1993 Direktor des Stedelijk Museums, Amsterdam
Datum: 12.10.1994, deutsch/niederländisch
10. Name: Ernst Slutzky (*1919)
Position: Künstler und seit über 30 Jahre aktives Mitglied des
Frankfurter Berufsverbands Bildender Künstler
Datum: 15.10.1994, deutsch
11. Name: Hans Erhard Haverkamp (*1940)
Position: seit 1975 Planungsdezernent in Frankfurt a.M., von 1977 bis
1989 Baudezernent
Datum: 28.10.1994, deutsch
12. Name: Jean-Christophe Ammann (*1939)
Position: Direktor des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt a.M.
von 1989 bis 2001
Datum: 31.10.1994, deutsch
13. Name: Barbara von Metzler (*1941-2003)
Position: Bankhaus Metzler, seit Februar 1994 Vorsitzende der Städel
Administration
Datum: 31.10.1994, deutsch
14. Name: Klaus Gallwitz (*1930)
Position: Museumsdirektor des Städtischen Kunstinstituts und Städti-
scher Galerie von 1974 bis 1994
Datum: 24.11.1994, deutsch
15. Name: Joachim Cüppers (*1923)
Position: Galerist, seit 1947 Mitarbeiter der Galerie Kunstkabinett in
Frankfurt a.M.
Datum: 24.11.1994, deutsch
16. Name: Jiří Hruza (*1925)
Position: stellvertretender Hauptarchitekt der Stadt Prag (1961-69), im
Anschluss bis 1991 Leiter des Prager Stadtentwicklungsplanes
Datum: 02.04.1997, deutsch

-
17. Name: Rada Sedláková (*1950)
Position: Abteilungsleiterin der Sektion Architektur in der Prager
Modernen Galerie
Datum: 09.04.1997, englisch
 18. Name: Marie Benešova
Position: Dozentin an der architektonischen Fakultät der Technischen
Hochschule in Prag
Datum: 16.04.1997, deutsch
 19. Name: Jaroslav Krbůšek
Position: Kurator der Galerie Václava Špály, Prag
Datum: 20.04.1997, tschechisch
 20. Name: Miroslav Masák (*1932)
Position: Mit der Rekonstruktion des Prager Messepalastes beauftragter
Architekt
Datum: 23.04.1997, englisch
 21. Name: Milan Turba
Position: Abteilungsleiter Strategische Planung, Stadtplanungsamt, Prag
Datum: 06.06.1997, (siehe auch I.51), englisch
 22. Name: Jiří Ševčík (*1940)
Position: Direktor der Prager Modernen Galerie (Juli 1994-95),
Inhaber der Galerie MXM, Prag
Datum: 16.06.1997, deutsch
 23. Name: M. Pokorný (*1963)
Position: Redakteur der Prager Tageszeitung M.F.Dnes
Datum: 24.06.1997, englisch
 24. Name: Jiří Švestka (*1945)
Position: Inhaber der Galerie Švestka, war im Gespräch für die Position
des Direktors der Modernen Galerie
Datum: 02.07.1997, deutsch
 25. Name: Josef Hlaváček
Position: Leiter der Kunstgewerbeschule, Prag
Datum: 02.07.1997, englisch

26. Name: Petr Nedoma (*1951)
Position: Leiter der Kunsthalle Rudolphinum, Prag
Datum: 02.07.1997, englisch
27. Name: Martin Zlatohlávek (*1954)
Position: Direktor der Prager National Galerie (1994-1998)
Datum: 03.07.1997, deutsch
28. Name: Hana Rousová (*1944)
Position: stellvertretende Leiterin der Prager Modernen Galerie
Datum: 07.07.1997, (siehe auch I.50), deutsch
29. Name: Jiří Šetlík (*1929)
Position: langjähriger Leiter der Prager Kunstgewerbeschule (mit Unterbrechungen), Publizist
Datum: 08.07.1997, deutsch
30. Name: Pavel Tigrid (*1917 oder 1918)
Position: tschechischer Kulturminister (Jan.1994-Juli 1996)
Datum: 09.07.1997, deutsch
31. Name: Martin Lubbers (*1949)
Position: Initiator der Bürgerinitiative „Initiatiefgroep Museumplein“
Datum: 06.03.1998, niederländisch
32. Name: Dorien van der Waerden (*1941)
Position: Initiatorin der Amsterdamer Bürgerinitiative „Red het Museumkwartier“
Datum: 06.03.1998, niederländisch
33. Name: Ray Elstack (*1953)
Position: Abteilungsleiter Stadtplanung für den Bezirk Amsterdam Süd
Datum: 09.03.1998 (siehe auch I.6), niederländisch
34. Name: Sonja Krüger (*1946)
Position: Sekretärin der Vereinigung der Geschäfte am Amsterdamer Museumsplein
Datum: 11.03.1998, niederländisch

35. Name: K. Schoemaker (*1947)
Position: Head of Department Collections Management, Rijksmuseum Amsterdam
Datum: 12.03.1998, niederländisch
36. Name: Ernst C. Bakker (*1946)
Position: Kulturdezernent in Amsterdam (Jan. 1992-April 1998), danach Bürgermeister in Hilversum
Datum: 13.03.1998, niederländisch
37. Name: Linda Reisch (*1950)
Position: Kulturdezernentin in Frankfurt a.M. von 1990 bis 1997
Datum: 09.02.1999, deutsch
38. Name: Peter Iden (*1938)
Position: Chefredakteur des Feuilletons der Frankfurter Rundschau
Datum: 11.02.1999, deutsch
39. Name: Albert Speer (*1934)
Position: Seit 1964 Speerplan Regional und Stadtplaner GmbH, ab 1989 Albert Speer & Partner
Datum: 09.03.1999, deutsch

Interviews, die nicht aufgenommen wurden (12)

40. Name: Steve Austen
Position: bis 1997 Leiter des Amsterdamer „Felix-Meritis-Theater“
Datum: 07.08.1994, niederländisch
41. Name: Hans Ostertag (*1924)
Position: Leiter der Galerie Ostertag, Frankfurt a.M.
Datum: 15.11.1994, deutsch
42. Name: Rochus Kowallek
Position: ehemaliger künstlerischer Leiter der Frankfurter Galerie Lichten, Redakteur für die Zeitschrift „Art“
Datum: 02.12.1994, Telefongespräch, deutsch

43. Name: Ivan Plicka
Position: Leiter der Abteilung Öffentlichkeitsarbeit des Prager Amts für Stadtentwicklung
Datum: 24.03.1997, englisch
44. Name: Jiřina Megvignet-Chucesovová
Position: Mitarbeiterin der ökon. Abteilung der Prager National Galerie
Datum: 09.04.1997, englisch
45. Name: Pavla Pécinkova
Position: Dozentin für Kunstgeschichte an der Prager Hochschule für Angewandte Kunst, ihr Spezialgebiet: tschechische Malerei
Datum: 23.04.1997, deutsch
46. Name: Olbram Zoubek (*1926)
Position: Bildhauer, Prag
Datum: 27.06.1997, deutsch
47. Name: Jan Kříř
Position: Ausstellungsleiter der Mährischen Galerie, Prag
Datum: 01.07.1997, englisch
48. Name: Olga Treřová
Position: Chefredakteurin der Stadtteilzeitung „Hobulet“ von Prag 7
Datum: 10.07.1997, tschechisch
49. Name: Carel Weeber (*1937)
Position: Architekt, Stadtentwicklungsplan für den Museumplein, Vorsitzender des Bundes niederländischer Architekten
Datum: 10.03.1998, niederländisch
50. Name: Hana Rousova (*1944)
Position: stellvertretende Leiterin der Prager Modernen Galerie
Datum: Mai 1998 (siehe auch I.28), deutsch
51. Name: Milan Turba
Position: Abteilungsleiter Strategische Planung, Stadtplanungsamt, Prag
Datum: Mai 1998 (siehe auch I.21), englisch

**Übersicht der Interviews nach Professionen –
Zeitraum: Aug. 94/Feb. 99 (45 Interviews)**

	Stadtplaner und Architekten	Museumsdirektoren
Amsterdam	R. Elstack (08/94 u. 03/98) Stadtplaner, Stadtteil Süd	W. Beeren (08/94) Stedelijk, 1985-93
	C. Weeber (03/98) Architekt	R. Fuchs (10/94) Stedelijk, 1993-03
	M. Fischer (08/94) Architektin	
Frankfurt am Main	H. Haverkamp (10/94) Planungs- und Baudezernent	K. Gallwitz (11/94) Städel, 1974 – Okt. 1994
	A. Speer (03/99) Stadtplaner	J.-Chr. Ammann (10/94) MMK, 1989-2001
Prag	M. Turba (06/97 u. 05/98) Abteilungsleiter Strat. Planung	M. Zlatohlávek (06/97) National Galerie
	I. Plicka (03/97) Masterplan Prag 2000	H. Rousová (06/97 u. 05/98), Messepalast, stellv.
	J. Hřůza (04/97) stellv. Hauptarchitekt 1961-69	J. Sevcík (06/97) Messepalast, Juli 1994-1995
	R. Sedláková (03/97) Abteilung Architektur, Messepalast	P. Nedoma (06/97) Kunsthalle Rudolphinum
	M. Masák (04/97) Architekt, Messepalast	

	Kulturdezernenten u. Kulturminister	Galeristen
Amsterdam	E. Bakker (03/98) Kulturdezernent 1994-98	H. Swart (09/94) Galerie Swart
Frankfurt am Main	L. Reisch (02/99) Kulturdezernentin 1990-97	J. Cüppers (11/94) Galerie Kunstkabinett
		H. Ostertag (12/94) Galerie Ostertag
Prag	P. Tigrid (07/97) Kulturminister, Jan.1994-96	J. Krbůšek (04/97) Galerie Václava Špály
		J. Švestka (07/97) Galerie Švestka

	Künstler	Kunstkritiker u. -pädagogen
Amsterdam	M. Geluk (08/94) Künstlerin, Kunstberaterin	R. Pesik (08/94) Kunstpädagogin
Frankfurt am Main	E. Slutzky (10/94) Künstler, ehm. Vorsitzender des BBK	Peter Iden (02/99) Chefredakteur bei der FR
		R. Kowallek (12/94) Redakteur bei der „Art“
Prag	O. Zoubek (07/97), Künstler, verschiedene Aktionsgruppen	P. Pécinkova (04/97), Hoch- schule für Angewandte Kunst

	Vertreter v. Bürgerinitiativen u. Stiftungen	Leiter von Kunstschulen
Amsterdam	M. Lubbers (03/98) „Initiatiefgroup Museumplein“	
	D. v. der Waerden (03/98) „Redt het Museumkwartier“	
	S. Krüger (03/98) „Winkeliersvereniging“	
	K. Schoemaker (03/98) „Stichting Museumplein“	
Frankfurt am Main	B. von Metzler (10/94) Vorsitz. d. Städel- Administration	
Prag	O. Trešová (10/07), Chefredak- teurin von „Hobuleť“	J. Hlaváček (07/97), Direktor d. Kunstgewerbeschule
		J. Šetlík (07/97), ehm. Direktor d. Kunstgewerbe- schule

Biographie der Architekten und Stadtplaner

Sven-Ingvar Andersson

Sven-Ingvar Andersson (*1927 in Stockholm, Schweden) hat als Lehrer (Professor der Architekturklasse der Kunstakademie Kopenhagen, 1963-94) und als praktizierender Landschaftsarchitekt die skandinavische Landschaftsarchitektur erneuert. Er hat ihre poetischen Seiten besonders hervorgehoben, deren Charakterzüge sich mit den Worten „Zurückhaltung“, „Ruhe“, „Kargheit“ oder „Ordnung“ annähernd umschreiben lassen. Anderssons international bekanntestes Projekt ist die Gestaltung des öffentlichen Raums vor dem Grand Arc in Paris, einer langgestreckten steinernen Fläche, die den Namen „Le Parvis de la Défense“ trägt (1984). Andere Projekte waren der Park Ronneby in Brunn (1985-1987) sowie der Platz Hamntorget in Helsingborg. Außerdem hat Andersson mehrere historische Gartenanlagen restauriert. Für eine Werkübersicht siehe Høyer 1994. Zu den Charakteristika der nordischen Landschaftsarchitektur siehe z.B. den Aufsatz von Thorbjörn Andersson 1998.

Bangert, Jansen, Schulz & Scholtes

Dietrich Bangert (*1942 in Berlin), Bernd Jansen (*1943 in Buderich), Stefan Scholz (* 1938 in Königshütte, Polen) und Axel Schultes (*1943 in Dresden) lernten sich während ihres gemeinsamen Studiums an der TU Berlin kennen. Sie gründeten 1976 in Berlin das gemeinsame Büro „BJSS“. Insbesondere Axel Schultes (eigenes Büro seit 1992) spezialisierte sich im folgenden auf den Museumsbau. Er nahm an einigen der einschlägigen Wettbewerbe in der Bundesrepublik teil, wie z.B. dem für das Deutsche Historische Museum in Berlin (1988), für das Haus der Geschichte in Stuttgart (1990), für das Bonner Museum an der Friedrich-Ebert-Allee (1985/86), aber auch für die Weltausstellung in Sevilla (1992). Als seine Lieblingsmotive gelten: die frei geführte oder geometrisch geregelte Terrassierung als hängender Garten oder Amphitheater; der Trichter in verschiedenen Erscheinungsformen wie z.B. als Raumform, als Stützkapitell oder als Beleuchtungskörper; der bauwerkshohe Anschnitt als Fuge, Schlitz oder Schlucht; und das, was Schultes selbst die „Grosse Wand“ genannt hat: die umfassende, geschlossene Mauer, rechteckig, kreisförmig oder ellipsoid. Seine collagenartige Arbeitsweise galt damals in Fachkreisen als „hochinteressant“ und zugleich als „schwierig und radikal“, so dass seinen eigenwilligen Entwürfen selten der erste Preis zugesprochen wurde. Sein vielleicht bekanntester Bau ist das Bonner Kunstmuseum mit der berühmten konvex-konkaven Treppe im Eingangsbereich; außerdem das Berliner Kanzleramt im Spreebogen. Für eine Werkübersicht siehe Frank 1992, darin insbesondere der Artikel von Wolfgang Pehnt, 25ff.

Hendrik Petrus Berlage

Hendrik Petrus Berlage, Maler, Designer und Architekt (*1856 in Amsterdam, †1934 in Den Haag) hat die moderne Architektur in den Niederlanden entscheidend geprägt. Er propagierte das Konzept der Sachlichkeit in der Architektur, was nicht hieß, dass er ganz auf Verzierungen in Form von stilisierten organischen und geometrischen Elementen verzichtete. Er betonte die Rolle der flächigen Wand zur Begrenzung des freien Raums, verwendete geometrische Proportionssysteme und erstrebte einen „ehrlichen Ausdruck“ der verwendeten Baustoffe und Konstruktionen. Seine berühmtesten Werke sind der kompakte Baublock der Amsterdamer Börse (1903 vollendet), für die er auch das Interieur im Stil der „Nieuwe Kunst“ (Äquivalent zum Jugendstil) entwarf, und das Gemeinde-Museum in Den Haag (1935 vollendet), bei dem er die Baumasse stark auflockerte. Er entwickelte auch Stadterweiterungspläne für Amsterdam, Utrecht und Rotterdam. Im Plan für Amsterdam Süd (1919-39) z.B. kombinierte er ein barockes Grundmuster mit pittoresken Details. Für eine Werkübersicht siehe Polano 1988, darin über die Börse S. 143-150.

Petrus Josephus Hubertus Cuypers

Petrus Josephus Hubertus Cuypers (*1827 in Roermond, Niederlande, †1921 in Roermond) spezialisierte sich zunächst als Architekt und Designer mit seinem 1850 gegründeten Büro auf den Bau und den Ausbau von katholischen Kirchen. Für die meisten seiner Gebäude und Verzierungen sind neogotische Elemente und als Material Backstein bestimmend. Mit seinen Vorstellungen über den „ehrlichen Materialgebrauch“ gilt er als Vorläufer der niederländischen Moderne. Seit 1865 lebte er in Amsterdam, wo er durch den Bau großer öffentlicher Gebäude wie dem Hauptbahnhof (1885-89) und dem Rijksmuseum (1876-85) berühmt wurde. Auch ist er bekannt für die Renovierung vieler mittelalterlicher Gebäude nach den Prinzipien Viollet-le-Ducs. Für eine Werkübersicht siehe: „Het Werk van Dr. P. J. H. Cuypers“ 1917.

Marie-Theres Deutsch

Marie-Theres Deutsch (*1955 in Trier) hat 1980-1985 an der Frankfurter Akademie für Bildende Künste, Städelschule bei Prof. Günther Bock und Prof. Peter Cook konzeptionelle Architektur studiert. Seit 1985 führt sie ihr Architekturbüro in Frankfurt am Main. Sie lehrt in verschiedenen deutschen Städten als Gastprofessorin. Ihr bekanntestes Frankfurter Projekt ist die Ausstellungshalle Portikus. Hierfür entwarf sie für den Ausstellungsmacher Kasper König einen „Container-Pavillon“ hinter dem klassizistischen Säulenportikus der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Stadtbibliothek. Ihre Werke sind in zahlreichen internationalen Ausstellungen repräsentiert, beispielsweise im To-

kyo Laforet Museum, in der Kunst- und Ausstellungshalle Bonn und im Architekturmuseum Frankfurt.

Cornelis van Eesteren

Cornelis van Eesteren (*1897 in Kinderdijk, Niederlande, †1988 in Amsterdam) studierte u.a. am Bauhaus und entwarf mit Theo van Doesburg zwei Wohnbauten. Zwischen 1929 und 1959 war er Architekt des Stadtplanungsamts in Amsterdam, wobei sein Hauptwerk der Stadterweiterungsplan für Amsterdam von 1934 ist. Als Vertreter der funktionalistischen Moderne war er von 1930-47 Präsident von CIAM. Sein Nachkriegsstädtebau, insbesondere die Trabantenstadt Lelystad (1959-64), wurde zum Anstoß für die niederländische Protestbewegung gegen den Funktionalismus. Für eine Werkübersicht siehe Bollerey 1989.

Frank Owen Gehry

Frank Owen Gehry (*1929 in Toronto) führt seit 1962 in Los Angeles ein eigenes Büro. Nach der Realisierung einer Reihe von Inneneinrichtungen und Läden baute Gehry in den siebziger Jahren eine größere Anzahl von Einfamilienhäusern, bei denen sich zunehmend eine Auflösung tektonischer Konventionen offenbarte. Sein eigenes Wohnhaus in Santa Monica (1977-79, 1988) stellt einen Programmbau des Dekonstruktivismus dar. Es folgten skulpturale Gebäude größeren Maßstabs. Die Arbeiten der neunziger Jahre sind zunehmend freiplastisch mit Computerhilfe generierte, irrationale Gebilde, wobei die Anmutungsqualität von Räumen, Formen und Farben funktionale Belange deutlich überlagert. Eine Schlüsselrolle kommt in diesem Kontext seinen zahlreichen Museumsbauten zu, worunter das Guggenheim-Museum in Bilbao (1991-97) das bekannteste ist. Für eine Werkübersicht siehe Dalco/Forster/Arnold 1998.

Josef Gočár

Josef Gočár (*1880 in Semín u Pardubic, †1945 in Jičín) wirkte nach seinem Studium und seiner Tätigkeit bei Jan Kotěra ab 1908 als freischaffender Architekt. Seine ersten Bauten, darunter das „Haus zur schwarzen Madonna“, sind im kubistischen Stil gehalten: Inspiriert durch die Malerei des französischen Kubismus, hatte er hierfür eine Komposition gebrochener, steigender und fallender Flächen auf die Fassade übertragen, wobei Schattenwirkungen eine wichtige Rolle spielten, denn sie füllten Fassadenvorsprünge und -vertiefungen aus und betonten so die Dreidimensionalität der Konstruktion. Zu Beginn der zwanziger Jahre versuchte er zusammen mit Pavel Janák und Otakar Novotný, den sogenannten „Rondokubismus“ als Nationalstil einzu-

führen, wofür die Plastizität des Kubismus mit slawischen Traditionen verbunden wurde (Kanten und Spitzen waren seit der Staatsgründung 1918 als germanisches Kennzeichen verpönt). Werke Gočárs in diesem Stil sind z.B. die Bank der Tschechoslowakischen Legionäre (1921-23) und die Brüner Bank (1922-23) in Prag. Kurz darauf konzentrierte er sich, beeinflusst durch Vorträge von H.P. Berlage, auf eine flächige Ziegel-Architektur wie z.B. bei seinem Schulgebäude in Hradec Králové (1924). 1925 erhielt er den Grand Prix für den Tschechoslowakischen Pavillon auf der „Exposition des Arts Décoratifs Modernes“ in Paris. Von da an zeigen seine Arbeiten verstärkt einen funktionalistischen Zug. Für eine ausgewählte Werkübersicht siehe Benešová 1971.

Hans Hollein

Hans Hollein (*1934 in Wien) absolvierte seine Ausbildung in Wien und Chicago. Schon seine kleineren Umbauprojekte in Wien, wie die Gestaltung des Kerzenladens Rettis (1964-65) oder des Juweliergeschäfts Schullin (1972-74), waren durch Detailfreude und die Liebe zur Extravaganz durch kostbaren Materialgebrauch (Messing, Marmor, verchromtes Metall) gekennzeichnet. Heute gilt Hollein als Spezialist für den Museumsbau, wobei seine Architektur selbstbewusst neben die auszustellende Kunst tritt, wie beim Museum Abteiberg in Mönchengladbach (1972-82), dem Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, der Ausstellungshalle in St. Pölten (1993-96) und dem Vulkanmuseum in Auvergne (1994-2001). Mit seinen phantasievollen Lösungen und seiner Furchtlosigkeit im Umgang mit Farbe vertritt er auf anspruchsvolle Weise die Zitierfreudigkeit der Postmoderne. Für eine Werkübersicht siehe Historisches Museum der Stadt Wien 1995.

Jiří Hrůza

Jiří Hrůza (*1925) schloss 1949 sein Studium an der Fakultät für Architektur und Bauwesen der Tschechischen Technischen Hochschule (ČVUT) in Prag ab. Im Prager Amt für Stadtplanung hatte er leitende Funktionen als stellvertretender Hauptarchitekt der Stadt Prag (1961-69) und als Leiter des Stadtentwicklungsplanes (bis 1991). Außerdem lehrte er als Dozent an der Fakultät für Architektur und Bauwesen. Hrůza ist seit 1990 Mitglied des „Tschechischen Architektenverbands“ sowie des „Verbands für Urbanismus und Stadtplanung“. Seine wichtigste Veröffentlichung ist die umfassende Stadtplanungsgeschichte Prags von 1989: „Město Praha“.

Helmut Jahn

Helmut Jahn (*1940 in Nürnberg) arbeitete nach Abschluss seines Studiums 1965 bei Gene Summer, einem seinerzeit engen Mitarbeiter Mies van der Rohe, für C.F. Murphy Associates, Chicago. 1981 wurde das Büro dann in Murphy/Jahn umbenannt. Mit seiner Vorliebe für „High-Tech“-Architektur und den Wolkenkratzer machte sich Jahn in den achtziger Jahren international einen Namen. Er realisierte des weiteren Flughäfen und andere große Gebäude, wie z.B. Versicherungen und Hotels. Immer wieder aufs Neue komponierte er mit Stahl, Mauerwerk und Glas kühne Bauwerke, bestechende Lösungen wie die schlichte Kombination aus weißem Stahl und verspiegeltem Glas beim Xerox Center in Chicago (1980), wogende blaue Fassaden beim Northwestern Terminal in Chicago (1987) oder Anleihen bei historischen Vorbildern der zwanziger/dreißiger Jahre beim Frankfurter Messturm (1991). Seit 1990 ist das Büro zunehmend international tätig, und die Projekte sind in zunehmendem Maße nicht mehr auf Einzelgebäude begrenzt, sondern umfassen größere städtebauliche Planungseinheiten. Siehe Blaser 1996; Klotz 1991.

Rem Koolhaas

Rem Koolhaas (*1944 in Rotterdam) gründete nach einem Architekturstudium an der Architectural Association in London (1968-72) 1975 mit Madelon Vriesendorp sowie Elia und Zoe Zenghelis in New York und London das Büro OMA (Office for Metropolitan Architecture). In den siebziger und frühen achtziger Jahren fand seine Beschäftigung mit Architektur zeitweilig nur auf dem Papier statt. Zum Beispiel veröffentlichte er 1978 mit „Delirious New York“ eine Reihe hypothetischer Entwürfe, die eingebettet waren in eine subjektiv erzählte Geschichte metropolitaner Architektur. 1984 verlegte er seinen Arbeitsplatz von London nach Rotterdam. Es folgten bedeutende Aufträge für öffentliche Gebäude: das Niederländische Tanztheater in Den Haag (1981-87) und die Kunsthalle in Rotterdam (1987-92), welche von Projekten des russischen Konstruktivisten Iwan Leonidow beeinflusst waren. Bei der Kunsthalle z.B. gipfelten die schrägen Verkehrsrampen im geneigten Boden des Vortagsaals. Sein bemerkenswertester Entwurf ist der Wettbewerbsbeitrag für die Grande Bibliothèque in Paris, deren Raumstruktur sich am menschlichen Gehirn orientiert. Sein größtes öffentliches Gebäude ist das Kongressgebäude in Lille (1991-94). Koolhaas gilt in Fachkreisen als „Guru des gepflegten Konzeptualismus“. Für eine Werkübersicht siehe Lucan 1991.

Kisho Kurokawa

Kisho Kurokawa (*1934 in Nagoya, Japan) studierte in Kyoto und Tokio und arbeitete bei Kenzo Tange, bis er 1962 in Tokio ein eigenes Büro gründe-

te. Kurokawa war eine Schlüsselfigur des japanischen Metabolismus, den er mit seinen Theorien und Projekten wie dem Agricultural City Plan (1960) und dem Helix City Plan (1961) wesentlich prägte. Kurokawa wandte sich gegen die homogenisierende Wirkung des International Style, den das Maschinenzeitalter hervorgebracht habe. Er erklärte, dass die Architektur, die Stadt und die Gesellschaft nicht auf dem Prinzip Maschine, sondern auf Lebenssystemen basieren sollten, wobei Leben eine fließende Struktur hätte. Daher implizierte sein metabolistisches Konzept auch Wachstum und Veränderung (vgl. Kurokawa in Sharp 1998). Die Umsetzung dieser Überlegungen sollte z.B. beim Nakagin Capsule Tower in Tokio (1970-72) und beim Sony Tower in Osaka (1976) erfolgen, in denen er (scheinbar) flexible Raumzellen an einen festen Schaft anbrachte. Eine Entwicklung seiner Planungsphilosophie zur „Symbiose“, unter der Kurokawa eine Verbindung von architektonischen Themen aus verschiedenen Kulturen und Zeiten versteht, ermöglichte es ihm, in seinen technologisch bestimmten Entwürfen auch traditionelle und lokale Elemente aufzunehmen, wie beim Hiroshima City Museum of Contemporary Art (1984-88) oder beim Wakayama Museum of Modern Art (1990-94). Asymmetrie stellt ein wichtiges Grundprinzip seiner Raumauffassung dar. Eine Werkübersicht gibt der anlässlich einer Retrospektive in London erschienene Katalog: „From the Age of Machine to the Age of Life“ (Sharp 1998).

Miroslav Masák

Miroslav Masák (*1923), der an der Fakultät für Architektur und Bauwesen der Tschechischen Technischen Hochschule (ČVUT) in Prag studiert hatte, war an den großen Projekten von SIAL, mit Ausnahme des Fernsehturms, entscheidend beteiligt. Nach 1989 wurde er Mitglied des Rates der Prager Burg und gehörte damit zu den Beratern von Präsident Václav Havel. Zum Zeitpunkt des Interviews war er Vorsitzender der tschechischen Architektenkammer.

Richard Meier

Richard Meier (*1934 in Newark, New Jersey) arbeitete u.a. bei Marcel Breuer und führt seit 1963 ein eigenes Büro in New York. Meiers frühe Bauten waren in erster Linie Einfamilienhäuser. Einem größeren Kreis wurde er über die Ausstellung (1969) und das Buch (1972) über die „New York Five“ bekannt. Eine Reihe öffentlicher Bauten begann mit dem Atheneum (1975-79), das den kulturellen Mittelpunkt der Siedlung New Harmony (Indiana) darstellen sollte. Es folgte das Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt (1979-85; zum Entwurf siehe Klotz 1985, 121ff.) und andere Museumsbauten in Deutschland, USA und Spanien. Bei diesen durchgängig in Weiß gestalte-

ten Bauten kombinierte Meier in freier Weise sein an le Corbusier orientiertes Repertoire geometrischer Grundformen. Die Kulturbauten des Getty Centers in Los Angeles (1985-97) stellen vorerst den Höhepunkt seines Werkes dar. Für eine Werkübersicht siehe z.B. Blaser 1990.

Jean Nouvel

Jean Nouvel (*1945 in Fumel, Frankreich) eröffnete 1970 (bis 1974 mit François Seigneur) sein erstes Büro und gründete 1988 das Büro Jean Nouvel, Emanuel Cattani et Associés in Paris. Nouvels Architektur zeichnet sich durch seine Vorliebe für Metaphern und überraschende Bilder aus. Zu seinen herausragendsten Bauten gehört das Institut du Monde Arabe (1981-87) in Paris, dessen Fassadenblenden wie Photoblenden den Lichteinfall regulieren sollten, was jedoch nur anfänglich funktionierte. Andere eigenwillige öffentliche Bauten bzw. Geschäftshäuser sind z.B. das aerodynamisch geformte Kongresszentrum in Tours (1989-93), das Kongresszentrum in Luzern (1990-98) mit seinem „fliegenden“ Dach, die Fondation Cartier in Paris (1991-94) mit ihrer Inszenierung von Transparenz und Reflexion und die rundum verglasten Galeries Lafayette in Berlin (1991-96). Für eine ausgewählte Werkübersicht siehe z.B. Futagawa 1996.

Renzo Piano

Renzo Piano (*1937 in Genua, Italien) entwarf nach seinem Studium u.a. bei Louis I. Kahn in Philadelphia und bei Z.S. Makowsky in London. Von 1971 bis 1977 arbeitet er in Partnerschaft mit Richard Rogers, 1977 bis 1993 mit dem Ingenieur Peter Rice; seitdem mit verschiedenen Architekten als „Renzo Piano Building Workshop“ in Paris. Mit dem Bau des Centre Pompidou in Paris (1971-77, mit R. Rogers und dem Ingenieurbüro Ove Arup and Partners), das u.a. ein Museum für moderne Kunst, eine öffentliche Bibliothek, Konferenzräume und ein Café beinhaltet, gelang ihm ein spektakuläres Debüt. Das sichtbare Tragwerk bestimmt zusammen mit den in Primärfarben angestrichenen Installationsleitungen und den vertikalen Erschließungselementen das Erscheinungsbild des Bauwerks, welches ein Beispiel für die Anfänge der „High-Tech“ Architektur ist. Sein Werk der achtziger und neunziger Jahre umfasst so unterschiedliche Projekte wie den Bau eines Sportstadions in Bari (San Nicola Stadion, 1987-90), den Bau eines Passagierschiffs in Monfalcone (Crown Princess, 1987-90) und den eines Flughafenterminals in Osaka (Kansai International Airport, 1988-94). Piano betont seine Faszination für Häfen und historische Zentren. In diesem Kontext standen z.B. die Gebäude und Installationen zur Kolumbus-Ausstellung 1992 im Hafen von Genua (1988-92) und das Museumsprojekt „newMetropolis“ in Amsterdam (1994-

97). Zu seinen großen neueren Projekten gehört der Masterplan des Daimler-Benz Projekts auf dem Potsdamer Platz in Berlin (1992). Für eine Werkübersicht siehe Piano 1997.

Oswald Polívka & Antonín Balšánek

Oswald Polívka (*1859 in Enns, Österreich, †1931 in Prag) und Antonín Balšánek (*1865 in Český Brod, †1921 in Prag) studierten an der Technischen Universität in Prag. Ersterer arbeitete als Assistent des Architekten Josef Zíttek, der das Prager Nationaltheater entwarf. Beide schufen eine Reihe wichtiger Gebäude in Prag (Banken und Versicherungsanstalten) im Stil des Sezessionismus, siehe Masaryková 1983; zur Geschichte und Rekonstruktion des „Repräsentationshauses“ siehe Kreuzzieger 1997. Zur Architektur der Sezession in Prag und deren Architekten siehe Masaryková 1983; Staňková et al. 1992, 270-73.

Wim Quist

Wim Quist (*1930 in Amsterdam) gründete 1960 nach Absolvierung seines Architekturstudiums an der Amsterdamer „Academie van Bouwkunst“ ein Büro in Rotterdam, mit dem er zunächst mit Wohnhäusern und Trinkwasseraufbereitungsanlagen (in Berenplaat 1959-65 und in Rotterdam 1973-77) Erfolg hatte. Parallel zu seiner Tätigkeit als Architekt lehrte er zwischen 1968 und 1975 Architektur und Städtebau an der Technischen Hochschule in Eindhoven. 1975 bis 1980 war er „Rijksbouwmeester“ („staatlicher Baumeister“). Von den sechziger bis in die achtziger Jahre entstanden nach seinen Entwürfen u. a. Wassertürme (1968-70 in Breda) und Werftsgebäude (1978-82 in Krimpen a. d. IJssel und in Rotterdam 1983-87). Nach seiner vielbeachteten Erweiterung des Kröller-Müller Museums in Otterlo (1969-77) wurde er wiederholt mit Museumsprojekten beauftragt, etwa der Renovierung des Rijksmuseums in Amsterdam (1982-84), dem Bau des Onderwijsmuseums in Den Haag (1980-85) und dem Bau des Maritiem Museums „Prins Hendrik“ in Rotterdam (1881-86). Für eine Werkübersicht siehe Noordbrabants Museum 1985.

Gerrit Th. Rietveld

Gerrit Th. Rietveld (*1888 in Utrecht, †1964 in Utrecht) kam über den Entwurf von Möbeln zur Architektur. Ab 1919 war er Mitarbeiter der Zeitschrift *De Stijl*. Rietveld war einer der Mitbegründer der CIAM, und in der Folge wandelte sich seine Architektur in eine funktionalistische Richtung. Das Rijksmuseum Vincent van Gogh (1963-73; mit J. van Dillen und J. van Tricht) war sein herausragendster und letzter Bau. Hier wurde zum ersten Mal

Betonzementstein in eine historische Umgebung eingeführt. Für eine Werkübersicht siehe Küper/van Zijl 1992.

SIAL

SIAL – Die Architekten- und Ingenieursgemeinschaft Liberec wurde im Juni 1968 als von den staatlichen Planungsinstituten unabhängiges Büro gegründet. Sie existierte bis zum Dezember 1971, aber die Abkürzung SIAL wurde weiterhin als Synonym für die Aktivitäten einer Gruppe von Architekten, die sich bereits 1956 um Karel Hubáček im staatlichen Planungsbüro Stavoprojekt Liberec zusammengefunden hatten, benutzt. Seit den siebziger Jahren integrierten sie verstärkt junge Architekten und Ingenieure in ihre Projekte, die im Team erarbeitet wurden. Größere Projekte vor der Rekonstruktion des Messepalasts waren z.B. der Generalplan und der erste Pavillon für die Messe in Liberec (1963-1968) und das Kaufhaus Máj in Prag (1972-1975). Vgl. Society of Czech Architects 1995: 88; Šlapeta 1997: 22f.; Masák et al 1995: 74.

Alvaro Siza Vieira

Alvaro Siza Vieira (*1933 in Matosinhos, Portugal) eröffnete nach dem Studium und seiner Tätigkeit bei Fernando Távora 1958 ein eigenes Büro. Schon in seinen frühen Projekten wie dem Restaurant Boa Nova in Matosinhos (1958-63) und dem nahe gelegenen Schwimmbad Leça da Palmeira (1961-66) offenbart sich Sizas Bemühen um die Integrierung einer an Frank Lloyd Wright und Alvar Aalto orientierten modernen Architektursprache in das felsige Umfeld der Landschaft – bestehende Felsformationen werden in die Baulichkeiten aufgenommen. Spätere Arbeiten Sizas finden sich häufig in Altstadt-Bereichen, wie z.B. die Borges & Irmão Bank in Vila do Conde, Portugal (1978, 1982-86) und das Galizische Museum für Zeitgenössische Kunst in Santiago de Compostela, Spanien (1988-93), welches inmitten einer Klosteranlage aus dem 17. Jahrhundert entstand. In diesen Werken zeigte sich besonders eindrucksvoll Sizas Fähigkeit, sich respektvoll mit den Besonderheiten des Ortes auseinander zu setzen, was zu minutiös ausgearbeiteten, komplexen Lösungen führte. Auch gehörte der Wiederaufbau des durch einen Brand zerstörten Stadtteils Chiado in Lissabon (1988-97) zu seinen international vielbeachteten Projekten. In den Niederlanden hatte sich Siza mit Sozialwohnbauten in Den Haag – De Schilderswijk (1983-88, 1989-93) – einen Namen gemacht, wo er unter Anwendung lokaler Baumethoden (Klinkerfassaden) und unter Berücksichtigung der Wünsche und Gewohnheiten der Bewohner arbeitete. Hierfür erhielt er 1994 den niederländischen Berlage-Preis. Außerdem wurde Siza 1988 mit dem europäischen Architekturpreis und 1991

mit dem renommierten amerikanischen Pritzker-Preis geehrt. Das langsam entstandene Einfamilienhaus Viera de Castro (1984-98) steht ebenso wie der portugiesische Pavillon auf der Weltausstellung 1998 für seine Auffassung, als Architekt fast jedes Detail (von den Möbeln über Türklinken bis zum Geschirr) selbst zu entwerfen. Für eine Werkübersicht siehe Jodidio 1999.

Albert Speer

Albert Speer (*1934 in Berlin), der Sohn von Albert Speer Senior (zu Speers Biographie siehe Sereny 1997; Fest 1999), gründete nach einem Architekturstudium in München und ersten Wettbewerbserfolgen 1964 in Frankfurt am Main das Planungsbüro Speerplan (seit 1989 Albert Speer & Partner). Sein Büro war mit Frankfurter Großprojekten wie z.B. der Strukturplanung Messe, dem Leitplan Frankfurt und dem Gutachten Mainzer Landstraße und internationalen Projekten wie z.B. dem Entwurf eines Museumsviertels für die Hauptstadt Riad in Saudi-Arabien betraut. Sein maßgeblicher Einfluss auf die Frankfurter Stadtentwicklung ist eindrucksvoll dokumentiert in Juckel/Praeckel 1996.

Oldřich Tyl & Josef Fuchs

Oldřich Tyl (*1884 in Ejovice, †1939 in Prag) gehörte mit Oldřich Starý und Ludvík Kysela zum „Klub der Architekten“, einer Gruppe überwiegend aus Absolventen der Technischen Universität Prag um die Zeitschrift Stavba, die die neue (funktionalistische) Architektur aus neuen Konstruktionen und Technologien entwickeln wollte. Josef Fuchs (*1894 in Prag, †1979 in Prag) gehörte mit Josef Štěpánek und Adolf Beneš zu einer Gruppe, die überwiegend aus Schülern von Jan Kotěra bestand und sich um die Zeitschrift Stavitel gruppierte. Sie wurden anfangs vom Kubismus beeinflusst und gelangten schließlich über Einflüsse aus den Niederlanden zu einer funktionalistischen Auffassung. Der Messepalast war für Fuchs und Tyl der erste große Auftrag. Für eine ausgewählte Werkübersicht der beiden Architekten siehe Margolius 1996. Eine gute Einführung in die Entwicklung des Funktionalismus in der tschechoslowakischen Architektur geben Šlapeta/Leśnikowski 1996.

Oswald Mathias Ungers

Oswald Mathias Ungers (*1926 in Kaisersesch, Eifel) eröffnete 1950 ein eigenes Büro in Köln und nach sieben Jahren Lehrtätigkeit als Professor in Berlin und Ithaca ein zweites 1970 in Ithaca, New York. Nach ersten beachteten Wohnbauten und öffentlichen Gebäuden fand Ungers Beschäftigung mit Architektur zeitweilig nur noch auf dem Papier statt. Für zahlreiche Wettbewerbsprojekte begann er, Baukörper durch geometrische Operation zu span-

nungsreichen heterogenen Ensembles zu gruppieren. Neben Analysen zu „Städten in der Stadt“ standen dabei Recherchen zu Themen wie Transformation, Assemblage, Inkorporation und Bezug zum „Genius Loci“ im Vordergrund. Ende der siebziger Jahre erhielt Ungers erneut die Möglichkeit zu bauen. Den Auftakt machte das Architekturmuseum in Frankfurt (1979-84) als verwirklichter Beitrag zum Thema „Haus im Haus“, wohingegen die Wohnbebauung am Lützowplatz in Berlin (1979-83) modellhaft eine „Stadt in der Stadt“ verkörperte. Es folgte eine Anzahl größerer öffentlicher und privater Bauten, darunter Messehaus 9 und Galleria in Frankfurt (siehe dazu Ungers 1991, 150-157), der Anbau der Kunsthalle in Hamburg (1986-96) und der Bau des Wallraf-Richartz-Museums in Köln (1996-1999). Für eine Werkübersicht siehe Ungers 1991 und 1998.

Robert Venturi & Denise Scott Brown

Robert Venturi, geboren 1925 in Philadelphia, eröffnete dort 1958 (ab 1964 mit John Rauch und ab 1967 mit Denise Scott Brown) sein erstes Büro. Seit 1989 firmiert das Büro unter „Venturi, Scott Brown and Associates“. Weltweite Beachtung fand Venturi in den siebziger Jahren weniger aufgrund seiner Bauten, sondern durch seine architekturtheoretischen Schriften. Bereits 1966 veröffentlichte er das Buch „Complexity and Contradiction in Architecture“, in dem er das stetige Spiel mit ikonographischen Mehrdeutigkeiten und Widersprüchen in der abendländischen Architekturgeschichte analysierte. Mit seinen Bauten bzw. mit der Gestaltung der Western Plaza in Washington (1977-80) lieferte Venturi hierzu gleichsam dreidimensionale Illustrationen. Postmoderne Bauten der achtziger und neunziger Jahre wie die Erweiterung der National Gallery in London (1985-91) oder das Seattle Art Museum in Seattle, Washington (1986-91), die auch als „ironischer Klassizismus“ bezeichnet werden, wirken affirmativ im Sinne einer architektonischen Rückbesinnung. Für eine ausgewählte Werkübersicht von Venturi & Scott Brown siehe Hiesinger/Brownlee/De Long 2001.

Carel Weeber

Carel Weeber (*1937 in Nijmegen) schlug nach seinem Studium an der T.U. Delft (Diplom 1964) eine wissenschaftliche Laufbahn ein. Er lehrte seit 1970 nach seinem frühen Erfolg mit dem niederländischen Pavillon der Weltausstellung in Osaka (1969-1970) als Professor an der TU Delft. In den siebziger Jahren spezialisierte sich Weeber mit seinem Rotterdamer Büro (Partner: Schulze, van Tilburg) auf Wohnbauten und große Wohnsiedlungen, wofür er vorfabrizierte Plattensysteme verwendete. In dieser Phase entstanden der Wohnkomplex De Peperklip im Rotterdamer Hafen (für die 549 zwi-

schen 1979 und 1982 realisierten Wohnungen erhielt er 1983 den „Betonprijs“) und die Siedlung de Venserpolder in Amsterdam (Block I, 1980-82, 409 Wohnungen von insgesamt 3500), wofür er viergeschossige, geschlossene Blockbebauungen konzipierte. Diese aus rationalistischer Reduktion und der Vorstellung eines geschlossenen Blocks entwickelte Architektur stand der seinerzeit in der einflussreichen Fachzeitschrift Forum geäußerten Vorstellung von einer kleinteiligen und für die Nutzer flexiblen Architektur im Sinne eines kleinen Formenreichtums bzw. einer „ökologischen“ Architektur diametral entgegen. Eine fundierte Werkübersicht ist bislang nicht erschienen. Für die kritische Auseinandersetzung mit Weebers Entwürfen und Bauten siehe z.B. den Artikel von Colenbrander 1997.

Verzeichnis des Dokumentationsmaterials

Presse, Statistisches Material, Programme, Pläne, Architekturführer, Reiseführer, Broschüren

Amsterdam

- A. G. II. AMSTERDAM 1978, Mappe: 1793-1830. Gemeindearchiv Amsterdam, Amsterdam
- AMSTERDAM ARTS ADVENTURE 1999: Amsterdamer Fremdenverkehrsverein. Amsterdam
- AMSTERDAM TRADE REGISTER Nov. 2001 (Auszug aus dem Handelsregister der Amsterdamer Handelskammer vom Nov. 2001). Amsterdam
- ALGEMEEN DAGBLAD, Rotterdam
22.05.2001: „Het Stedelijk komt er“ (L. Oomens)
- ADVIES 1993: Advies over de Stedebouwkundige Plannen voor het Museumplein (Gutachten über die städtebaulichen Pläne für den Museumsplatz). Amsterdamer Raad voor de Stadsontwikkeling, Nr. 156/4
- BANKENBOEKJE 2000/2001: Banks and brokers in the Netherlands 2000/2001, Amsterdam
- CENTRAAL BUREAU VOOR DE STATISTIEK (Hg.) 1993: Statistical Yearbook of the Netherlands 1993. Den Haag
- CENTRAAL BUREAU VOOR DE STATISTIEK (Hg.) 2002: Statistical Yearbook of the Netherlands 2002. Den Haag
- COLENBRANDER, BERNARD 1997: De guerilla van een onproductief element (Die Guerilla von einem unproduktiven Element). In: Archis, Nr. 4, 65-70
- DE GROENE AMSTERDAMMER, Amsterdam
26.03.1997: Plein der Plannen, 14-15 (Alexandra Schutte)
- DEPOND, PAUL 1993: De vertragende functie van het museum. Over de ideeën van museumdirecteur Rudi Fuchs (Die verzögernde Funktion des Museums. Über die Ideen von Museumsdirektor Rudi Fuchs). In: Ons erfdeel, 36. Jg., Nr. 3, 189-194
- DE HAAN, HILDE/HAAGSMA, IDS 1981: Herman Zeinstra: Spelen met Conventies (Herman Zeinstra: Spielen mit Konventionen). In: de Architect, Nr. 12, 47-51
- DE VOLKSKRANT, Amsterdam
21.12.1992: „Ontwerpen nieuw Stedelijk zijn weinig fantasierijk“ (Hilde de Haan; Ids Haagsma)

- 19.11.1994: „Stedelijk‘ neemt Siza als architect“ (o. A.)
- 22.11.1994: „Afdanken‘ Venturi door Stedelijk ‚raar en absurd‘“ (Jaap Huisman)
- 23.08.1999: „Openheid plein zowel geprezen als verguisd“ (Marc van den Broek)
- DE ARCHITEKTEN CIE (Hg.) 1989: Stedebouwkundig Plan Museumplein Amsterdam. Amsterdam
- DE TELEGRAAF, Amsterdam
- 11.03.1993: „Toen Fuchs kwam, ging het publiek weg“ (Milco Aarts)
- 23.08.1999: „Deen Andersson gaf hoofdstad nieuw Museumplein“ (M. R. Ziegler)
- EXTENSION 1998: Extension and Renovation – Stedelijk Museum Amsterdam – Architect Alvaro Siza. Pressebericht des Stedelijk Museums, Amsterdam
- FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG (FAZ), Frankfurt
- 07.07.1999: „Notfalls auf eine künstliche Insel. Der überlastete Amsterdamer Flughafen Schiphol soll expandieren – aber wohin?“ (Christian Schnitzler)
- 02.05.2001: „Moby Dick trieb es in die Tropen. Java im Herzen, Hafenumnutzung im Sinn: Neues Bauen in Amsterdam“ (Klaus Englert)
- FORGEUR, BRIGITTE 1999: Lebenskunst in Amsterdam. Hildesheim (L’Art de vivre à Amsterdam, Paris 1992)
- HAASE, AMINE 1994: Amsterdamer Experiment: Rudi Fuchs gibt dem Stedelijk Museum ein neues Gesicht. In: Mappe „Fuchs“, Bibliothek Stedelijk Museum
- HERINRICHTING MUSEUMPLEIN 1996 (Dez.): Dienst Ruimtelijke Ordening (DRO) Stadsdeel Zuid, Amsterdam. Amsterdam
- HET AMSTERDAMSE BUREAU VOOR ONDERZOEK EN STATISTIEK (Hg.) 1993: Jaarboek Amsterdam in Cijfers 1993. Amsterdam
- HET AMSTERDAMSE BUREAU VOOR ONDERZOEK EN STATISTIEK (Hg.) 1998: Jaarboek Amsterdam in Cijfers 1998. Amsterdam
- HET AMSTERDAMSE BUREAU VOOR ONDERZOEK EN STATISTIEK (Hg.) 2000: Jaarboek Amsterdam in Cijfers 2001. Amsterdam
- HET PAROOL, Amsterdam
- 20.08.1988: „Veel museum, weinig plein“ (Jan Bart Klaster)
- 20.08.1988: „A.H. Heinekenplein, voormalig Museumplein (Oud-Zuid)“ (Frank Peeters)
- 13.06.1989: „Plan voor enorme uitbreiding Stedelijk“ (Tanja van Bergen)
- 23.02.1990: „Wensen Stedelijk niet heilig“ (Frenk der Nederlanden)

- 02.03.1991: „De ‚Groene Kamers‘ zijn onmisbaar“ (Frenk der Nederlanden)
- 08.04.1991: „Alternatieven voor het Museumplein“ (Dirk Sterenberg)
- 01.03.1993: „Het gezicht van het Stedelijk“ (Cathérine van Houts/Jan Bart Klaster)
- 07.12.1996: „Van Gogh-museum krijgt zijn paviljoen“ (o. A.)
- 03.01.1997: „Het goddelijke ezelsoor“ (Max van Roy)
- 05.02.1997: „Een pijnlijk monument van belangenstrijd“ (Harry Mulisch und 34 andere Personen aus der Amsterdamer Kunstwelt)
- 23.08.1999: „Zuid neemt bezit van nieuw plein“ (Freek de Jonge)
- HOLLAND TODAY, Amsterdam
 Oct./Nov. 1975: European Architectural Heritage Year (Louise Lewis)
- HUB AMSTERDAM! AMSTERDAMS AANZIEN IN DE KOMENDE 30 JAAR 1998: Dienst Ruimtelijke Ordening (DRO) Amsterdam. Amsterdam
- KOSTER, EGBERT 1989: Buitenspel op Museumplein (Abseits beim Museumsplatz), in: de Architect, Nr. 4, 11-12
- KUNSTENPLAN 1993-1996 (Dez.) 1992: Gemeente Amsterdam. Amsterdam
- KUNSTENPLAN 1997-2000 (Dez.) 2001: Gemeente Amsterdam. Amsterdam
- MASTERPLAN 1993 (Jun.): Masterplan Museumplein. Dienst Ruimtelijke Ordening (DRO) Amsterdam, Stadsdeel Zuid. Amsterdam
- MUSEUMPLEIN 1993 (Feb.): Museumplein Amsterdam von Sven-Ingvar Andersson. Kopenhagen
- MUSEUMPLEIN 1988: Museumplein 1866-1988. De museumterreinen te Amsterdam. Een inventarisatie van de plannen (Der Museumsplatz 1866-1988. Das Museumsterrain. Eine Inventarisierung der Pläne). Dienst Ruimtelijke Ordening (DRO) Amsterdam, Stadsdeel Zuid. Amsterdam
- MVRO (Ministerie van Volkshuisvesting en Ruimtelijke Ordening, Hg.) 1966: Tweede nota over de Ruimtelijke Ordening in Nederland. 's-Gravenhage
- MVROM (Ministerie van Volkshuisvesting en Ruimtelijke Ordening, Hg.) 1990: Vierde Nota over de Ruimtelijke Ordening. 's-Gravenhage
- NOTA VAN UITGANGSPUNTEN MUSEUMPLEIN 1991 (Dez.): Stadsdeel Zuid, DRO Amsterdam. Amsterdam

- NOTA VAN UITGANGSPUNTEN MUSEUMPLEIN 1992 (Mai):
Stadsdeel Zuid, DRO Amsterdam. Amsterdam
- NRC HANDELSBLAD, Rotterdam
29.04.1988: „Plein Gevraagd!“ (Max van Rooy)
05.10.1989: „Musea willen forse uitbreiding“ (Kunstredaktion; o. A.)
14.12.1989: „Uitbreiding Stedelijk Museum: dubieuze architecten-
keus“ (Marten Kloos)
20.12.1989: „Optisch bedrog in discussie over het Museumplein“
(W. Beeren)
03.11.1992: „Handhaving culturele voorsprong. Amsterdam eist gro-
te investering“ (Cas Smithuijsen)
19.08.1999: „Van snelweg naar nergens tot grootsheid met lifflafjes“
(Bernard Hulsman)
12.05.2001: „Plan nieuw Stedelijk kost 196 mln“ (Kunstredaktion,
o.A.)
- PLANNEN 1989: „Plannen voor IJ-Centraal en IJ-West“ Dienst Ruimte-
lijke Ordening (DRO) Amsterdam. Amsterdam
- SCHWEIGHÖFER, KERSTIN 1993: Das Kunstmuseum als Kultur-
fabrik. In: Art, das Kunstmagazin, Nr. 6, 50-56
- SIMONS, RIKI 1992: Het beste staat in mijn museum. In: Intermediär,
28. Jg., Nr. 41, 23-29
- SÜDDEUTSCHE ZEITUNG (SZ), München
19./20.03.1994: „Wie ein türkisches Bad. Rudi Fuchs über das wie-
dereröffnete Amsterdamer Stedelijk Museum“ (Siggi Weidemann)
- UITBREIDING 15.06.1993: „Uitbreiding Stedelijk Museum“. Pressebe-
richt des Stedelijk Museums, Amsterdam. Amsterdam
- VAN DE BEEK, JOHAN 1993: Fuchs' verbouwing van twee musea
(Fuchs' Umbau von zwei Museen). In: Architectuur/Bouwen, Nr. 3,
41-47
- VAN DIJK, HANS 1991: En vraaggesprek met Kisho Kurokawa (Inter-
view mit Kisho Kurokawa). In: ARCHIS, Nr. 12, 31-38
- VAN ROOY, MAX 1999: Die Sprache des Backsteins. In: Forgeur, Bri-
gitte (Hg.): Lebenskunst in Amsterdam. Hildesheim, 31-58 (L'Art de
vivre à Amsterdam, Paris 1992)
- VRIJ NEDERLAND, Amsterdam
24.01.1987: „Nachtwacht. Een tram onder het Rijksmuseum door“
(Max Pam)
- WAAR MOET LOTJE LEREN LOPEN? Laat de Lindebomen op het
Museumplein 1995. Amsterdam
- WIJKKRANT Vondelpark-Concertgebouwboulevard. Amsterdam

- Nov. 1995, 20. Jg., Nr. 5, 5-8: „Bestimmungsplan Museumplein 1995“ (P.J. Timmermans)
- Jul. 1996, 21. Jg., Nr. 3, 13: „Uitslag referendum Museumplein“ (o.A.)
- WORTMANN, ARTHUR 1993: Het Stedelijk Museum: projectontwikkelaarscacht of undergroundkunst (Das Stedelijk Museum: eine gewisse Prägung des Projektentwicklers oder unterirdische Kunst). In: Archis, Nr. 2, 2-5

Frankfurt

- AKTIONSGEMEINSCHAFT WESTEND (AGW, Hg) 1969: Zur Situation eines Stadtteils: Westend – Ende oder Wende. Frankfurt a.M.
- AMT FÜR STATISTIK WAHLEN UND EINWOHNERWESEN (Hg.) 1993: Statistisches Jahrbuch Frankfurt am Main 1993. Frankfurt a.M.
- AMT FÜR STATISTIK WAHLEN UND EINWOHNERWESEN (Hg.) 2001: Statistisches Jahrbuch Frankfurt am Main 2000. Frankfurt a. M
- BRAUN, WOLFGANG 1979: Zum Römerberg-Wettbewerb in Frankfurt. In: Bauwelt, Jg. 70, Nr. 20, 902-904
- BRENDEL, JUDITH 1992: Urbane Angebotsvielfalt. Flohmarkt in Frankfurt. Eine Reiseführerlektüre. In: Multikultur Journal, 62-67
- DER TAGESSPIEGEL (Tsp), Berlin
07.06.1991: „Zwischen Kunst und Architektur“ (Nicola Kuhn)
- DOM-RÖMERBERG-BEREICH. WETTBEWERB 1980: Baudezernat Frankfurt a.M. Braunschweig/Wiesbaden
- ENTWURF (August) 1979: Entwurf für einen Museumsentwicklungsplan der städtischen Museen in Frankfurt am Main. Im Auftrag des Dezernats Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt a.M. Frankfurt a.M.
- FRANKFURTER FORUM FÜR STADTENTWICKLUNG E.V. 1980: Die Frankfurter Mainufer. Museen – Grün – Verkehr. (= Beiträge zur Frankfurter Stadtentwicklung, Nr. 8). Frankfurt a.M.
- FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG (FAZ), Frankfurt
19.06.1964: „Zwanzig Jahre danach“ (Günther Vogt)
01.12.1978: „Ein Museumsufer für Frankfurt – am Main“ (o. A.)
19.03.1981: „Der Landeskonservator und das Museumsufer“ (Helene Rahms)
08.06.1991: „Das schräge Kunstschiß. Hans Holleins neues Museum in Frankfurt“ (Mathias Schreiber)
07.06.1991: „Verschwiegen“ (Andreas Skipis)

- 30.09.1994: „Die Schuldenlast zwingt Frankfurt zu Notmaßnahmen“ (Andreas Bohne)
- 01.10.1994: „Vor 25 Jahren begann der Kampf um das Westend“ (Jürgen Dahlkamp)
- 09.01.1999: „Ansammlung von Ausrufezeichen. Wie Frankfurt in den Himmel und über Gebühr wächst: Neue Pläne für Hochhäuser“ (Jörg Kauffmann)
- 22.01.1999: „Frankfurt will seine Position in Europa stärken“ (o. A.)
- FRANKFURTER NEUE PRESSE (FNP), Offenbach
- 14.02.1981: „Bürger vermissen Museums-,Park“ (Wiebke Fey)
- FRANKFURTER RUNDSCHAU (FR), Frankfurt
- 10.02.1981: „Völkerkunde, dreigeteilt“ (Werner Petermann)
- 24.04.1981: „Aktiv ‚gegen die Zerstörung der Mainuferzone‘“ (o.A.)
- 30.12.1982: „Vielleicht bleibt nur eine Aneinanderreihung von Bauten“ (Ulrich Ritzel)
- 25.02.1998: „Die Braubachstraße soll ‚Kulturmeile‘ werden“ (Claudia Michels)
- 14.09.1998: „Wie das Leben am Mainufer noch viel mehr in Fluß kommen soll“ (Claudia Michels)
- 23.12.1998: „Im Paragraphen-Dschungel hat er allezeit festen Boden unter den Füßen“ (Daland Segler)
- GRÜNGÜRTEL-PROSPEKT 1992: Dezernat für Umwelt, Energie und Brandschutz, Frankfurt a.M. Frankfurt a.M.
- HOLLEIN, HANS 1991: Ausstellen, Aufstellen, Abstellen. Überlegungen zur Aufgabe des Museums für Moderne Kunst. In: Magistrat der Stadt Frankfurt a. M, Hochbauamt (Hg.): Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main. Frankfurt a.M.,16-25
- INDUSTRIE UND HANDELSKAMMER FRANKFURT A.M. (Hg.) 2002. Statistik der Betriebe nach Wirtschaftszweigen. Frankfurt a.M.
- KALUSCHE, BERNDT/SETZEPFANDT, WOLF-CHRISTIAN 1997: Architekturführer Frankfurt am Main, 2. Aufl., Berlin
- KULTURPLAN (Hg.) 2002: Studie zur Profilierung der Kulturregion Frankfurt-Rhein-Main. Frankfurt a.M.
- KURATORIUM KULTURELLES FRANKFURT e.V. (Hg.) 1997: Kuratorium Kulturelles Frankfurt e.V. 1957-1997. Frankfurt a.M.
- MUSEUMSUFER KURATORIUM KULTURELLES FRANKFURT e.V. (Hg.) 1997: 40 Jahre Frankfurt am Main (Juni) 1981: Speerplan Regional- und Stadtplaner. Frankfurt a.M.
- PLANEN UND BAUEN IN FRANKFURT AM MAIN 1998, Nr. 10: Dezernat Planung. Frankfurt a.M.

- PLANUNGSVERBAND FRANKFURT REGION RHEIN-MAIN (Hg.)
2001. Zahlen und Fakten 2001. Frankfurt a.M.
- PRESSE- UND INFORMATIONSSAMT DER STADT FRANKFURT
A.M. 1975: BDA Gruppe Frankfurt am Main. Zur Diskussion: Was
kommt zwischen Dom und Römer. Planungsstudie zum Wiederauf-
bau. Frankfurt a.M.
- PRESSE- UND INFORMATIONSSAMT DER STADT FRANKFURT
A.M., 20.05.1980: ohne Titel. Frankfurt a.M.
- PRESSE- UND INFORMATIONSSAMT DER STADT FRANKFURT
A.M., 30.08.1988: Kultur zum Anfassen beim Museumsufer-Fest.
Frankfurt a.M.
- PRESSE- UND INFORMATIONSSAMT DER STADT FRANKFURT
A.M. (Hg.) 2001: Daten, Fakten, Zahlen zu Frankfurt am Main 2000/
2001. Frankfurt a.M.
- PRESSE- UND INFORMATIONSSAMT DER STADT FRANKFURT
A.M. (Hg.) 2002: Daten, Fakten, Zahlen zu Frankfurt am Main 2001/
2002. Frankfurt a.M.
- RODENBERG, KERSTIN 1992: Noch mehr urbane Angebotsvielfalt.
Frankfurt im Flohmarkt. Ein imaginäres Kaleidoskop. In: Multikultur
Journal. Tübingen, 68-73
- RUMPF, PETER 1991: Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main.
In: Bauwelt, 82. Jg., Nr. 28, 1474-1483
- WALLMANN, WALTER 1985: „Stadt mit Zukunft“, Broschüre der
CDU-Stadtverordnetenfraktion. Frankfurt a.M.
- WIRTSCHAFTSFÖRDERUNG FRANKFURT GmbH (Hg.) 1998:
Mainpromenade. Das Wasser. Das Vergnügen. Der Treff. Frankfurt
a.M.

Prag

- ASOCIACE ČESKÝCH A MORAVSKOSLEZSKÝCH MUZEÍ A GA-
LERIÍ (Hg.) 1998: Adresář muzeí a galerií v České republice pro rok
1998 (Adressen der Museen und Galerien in der Tschechischen Re-
publik im Jahr 1998). Praha
- BARTMANN, CHRISTOPH 1994a: Dissidentendämmerung. In: Prag.
Das Insider-Lexicon (Beck'sche Reihe). München, 32-36.
- BARTMANN, CHRISTOPH 1994b: Metro-logie. In: Prag. Das Insider-
Lexicon (Beck'sche Reihe). München, 101-104.

- BLAŽKOVÁ, JANA 1995: Veletržní palác. Ostuda na úrovni (Messepalast. Schande mit Niveau). In: Týden, 2. Jg., Nr. 25, 19.06.1995, 14-17
- CZECH STATISTICAL OFFICE (Hg.) 2000: Numeri Pragenses. Praha
DENNÍ TELEGRAF, Praha
15.12.1995: „Bájný Fénix z popela zrozený“ (Der mythologische Phönix aus der Asche geboren) Jiří Hůla
- DER TAGESSPIEGEL, Berlin
25.02.1996: „Halb Guggenheim, halb Ozeandampfer“ (Susanne Kippenberger)
- EXNER, JIŘÍ 1992: Ideový návrh ke koncepci sociálně ekonomického rozvoje hlavního města Prahy. Verse květen 92, předklad pro jednání Zastupitelstva hl. m. Prahy, Nr. Z 184 (Vorschlag eines Konzepts zur sozial-ökonomischen Entwicklung der Hauptstadt Prag. Version Mai 92 zur Vorlage an den Magistrat der Hauptstadt Prag). Praha
- FACTS & FIGURES 1994: Facts & Figures in Comparison. Městská statistická správa v hl. m. Praze. Praha
- FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG (FAZ), Frankfurt
29.10.1995: „Der Tanz der Gegensätze“ (Susanne Kippenberger)
13.02.1997: „Prag bleibt Wien. Ostmusik: Die Tschechische Republik singt“ (Wolfgang Sandner)
01.04.2000: „Das Klavier ist kein Sitzplatz. Der Niedergang der Prager Jazz-Szene“ (Thomas Veser)
17.02.2001: „Ein Picasso darf nicht tanzen“ (Werner Spies)
- INTERNATIONAL HERALD TRIBUNE, New York
08.03.1996: „In Prague, Modern Art Meets Modern Problems“ (Alan Riding)
- IPOS 1998: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. Statistika kultury 1997. Musea a Památníky (Museen und Gedenkstätten). Praha
- IPOS 2001: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu. Statistika kultury 2000. Galerie, Musea a Památníky (Kunstmuseen, Museen und Gedenkstätten). Praha
- JUDLOVÁ, MARIE 1996: Veletržní palác: první pokus (Messepalast: erster Versuch). In: Respekt, 7. Jg., Nr. 6, 18-19
- LINDAUROVÁ, LENKA 1993: Velká Galerie Malosti (Große Galerie der Kleinlichkeit). In: Mladý svět, Nr. 24, 11./17.06.1993, 19-21
- MARGOLIUS, IVAN 1996: Prag. Ein Führer zur Architektur des 20. Jahrhunderts. Köln

- MF DNES, Praha
23.10.1993: „Za chyby se musí nést následky“ (Für Fehler muss man die Folgen tragen) Petr Volf
- NATIONALGALERIE PRAG (Hg.) 2000: Nationalgalerie in Prag. Messepalast II. Stock. Die Kunst von 1930 bis 2000 (Faltblatt). Praha
- NEUBAU HYPO-BANK, Platz der Republik, Prag, o. A. 1995: In: Wettbewerbe Aktuell, 25. Jg., Nr. 9, 91-102
- NRC HANDELSBLAD, Rotterdam
26.01.1996: „Het nieuwe Museum voor Moderne Kunst in Praag“ (Bernhard Hulsman)
- PAVLÍK, MILAN 1975: Barockarchitektur in Prag. Dialog von Material und Form. Hanau
- PLICKA, IVAN 1997: Metropolitan Area Report. Urbanistic Development of the Town. Prepared by the City Development Authority Prague. Praha
- PRAGER ZEITUNG (PZ), Praha
Nr. 10, 1997: „Einkaufen am Rande der Stadt“ (David Karfík)
- PRAGUE IN THE NEW CENTRAL EUROPE 1991: International conference 2.-4. June 1990. Czechoslovak Academy of Sciences, Institute of Sociology (Working Papers). Praha
- PRAŽSKÁ INFORMAČNÍ SLUŽBA (Hg.) 1996: Konference: „Vztah kultury a ekonomiky ve městě, pořádaná odborem kultury Magistrátu hl. m. Prahy 12.-13.12.1996“ (Konferenz: „Zum Verhältnis von Kultur und Ökonomie in der Stadt“ abgehalten vom Kulturdezernat der Stadt Prag vom 12.-13.12.1996).
- REISE NACH MOSKAU 1995: Institut für Regionalentwicklung und Strukturplanung. Berlin
- SÜDDEUTSCHE ZEITUNG (SZ), München
14.09.2001: „Auslandsimmobilien: Aufwärtstrend in Prag. Nutzer leisten sich bessere Büros. Internationale Großprojekte haben Konjunktur, doch auch kleinere und lokale Investoren tragen zur Stabilität des Marktes bei“ (Lydia Westrup)
- STAŇKOVÁ, JAROSLAVA/ŠTURSA, JIŘÍ/VODĚRA, SVATOPLUK (Hg.) 1992: Prag – Historischer Reiseführer, Elf Jahrhunderte Architektur. Praha
- STORCH, ZDENĚK/ŠOFR, RADEK (Hg.) 2000: A Cultural Guide to Prague. Praha
- SVÍTEK, JIŘÍ (Feb.) 1992: Politische Parteien und Bewegungen in der Tschechoslowakei. Czechoslovak Academy of Sciences. Institute of Sociology (Working Papers). Praha

- TURBA, MILAN (Mai) 1996a: Strategic Plan for Prague. Searching and Hope. City Development Authority Prague, Strategic Planning Department. Praha
- TURBA, MILAN (Juni) 1996b: Tourism in the historic city of Prague. City Development Authority, Department for Strategic Planning. Praha
- TURBA, MILAN (Feb.) 1998: From the draft version of the Strategic Plan for the Capital Prague. City Development Authority, Department for Strategic Planning, Praha. Praha
- VON STOCK, WOLFGANG 1997: Wagnis am Wenzelsplatz. In Prag beginnt der City-Umbau. In: Baumeister, Nr. 10, 54-57
- WALLANCE, CLAIRE/CHMULIAR, OXANA/SIDORENKO, ELENA Jan. 1995: The Eastern Frontier of Western Europe: Mobility in the Buffer Zone. Unveröffentlichtes Manuskript des „Migration Project“ der Central European University. Praha, 27 S.

LITERATURVERZEICHNIS

- AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN (Hg.) 1997: Baustelle Tschechische Republik. Aktuelle Tendenzen tschechischer Architektur (Ausstellungskatalog). Berlin
- ANDERSON, BENEDICT 1998: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Erweiterte Ausgabe (Imagined Communities, London 1983)
- ANDERSSON, THORBJÖRN 1998: Funktionalismus in der Gartenbaukunst. In: Caldenby, Claes/Lindvall, Jöran/Wang, Wilfried (Hg.): Architektur im 20. Jahrhundert: Schweden (Ausstellungskatalog des Deutschen Architektur-Museums Frankfurt a.M.). München/New York
- AMINDE, HANS-JOACHIM 1994: Auf die Plätze... Zur Gestaltung und zur Funktion städtischer Plätze heute. In: ders. (Hg.): Plätze in der Stadt. Ostfildern bei Stuttgart, 44-69
- AMMANN, JEAN-CHRISTOPHE/PRÄGER, CHRISMUT 1991: Museum für Moderne Kunst und Sammlung Ströher. Museum für Moderne Kunst im Auftrag des Dezernats für Kultur und Freizeit, Amt für Wissenschaft und Kunst der Stadt Frankfurt a.M. Frankfurt a.M.
- AMMANN, JEAN-CHRISTOPHE 1993: Bewegung im Kopf. Vom Umgang mit der Kunst. Regensburg
- AMMANN, JEAN-CHRISTOPHE (Hg.) 1995: Kultur-Finanzierung. Dokumentation des Symposiums zur Art Frankfurt 1995. Regensburg
- APPADURAI, ARJUN 1990: Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: Public Culture, Vol. 2, Nr. 2, 1-24
- APPADURAI, ARJUN 1991: Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology. In: Fox, Richard G. (HG.): Recapturing Anthropology. Working in the Present. Santa Fe., N.M., 191-210
- ASH, TIMOTHY GARTON 1990: Ein Jahrhundert wird abgewählt. Aus den Zentren Mitteleuropas 1980-1990. München/Wien
- AUGÉ, MARC 1986: Un ethnologue dans le métro. Paris

- AUGÉ, MARC 1994: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Frankfurt a.M. (Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris 1992)
- BALSER, FROLINDE 1994: Frankfurt am Main in der Nachkriegszeit und bis 1989. In: Frankfurter Historische Kommission (Hg.): Frankfurt am Main. Die Geschichte der Stadt in neun Beiträgen. 2. Aufl., Sigmaringen, 521-578
- BANK, JAN TH. M. 1991: Mecenaat en stadsontwikkeling in Amsterdam 1850-1900 (Mäzenat und Stadtentwicklung in Amsterdam 1850-1900). In: Tijdschrift voor Geschiedenis 104, 548-573
- BARTETZKO, DIETER 1986: Architektur kontrovers. Schauplatz Frankfurt. Frankfurt a.M./New York
- BARTETZKO, DIETER 1991: „Franckfurth ist ein curioser Ort“. Streifzüge durch städtische Szenerien und Architekturen. Frankfurt a.M./New York
- BARTETZKO, DIETER 1992: Reforminseln und Kommerz. In: Becker, Kurt E./Wentz, Martin (Hg.): Frankfurt am Main. Stadtperspektiven. Köln, 35-39
- BAŠE, MIROSLAV 1997: Stadtentwicklung in der Tschechoslowakei und der Tschechischen Republik nach 1989. In: Akademie der Künste, Berlin (Hg.): Baustelle Tschechische Republik. Aktuelle Tendenzen tschechischer Architektur. Berlin, 92-96
- BEAUCAMP, EDUARD 1993: The German art museums in a European perspective. In: Gubbels, Truus/van Hemel, Annemoon (Hg.): Art Museums and the Price of Success. An International Comparison. Amsterdam, 125-130
- BECK, ULRICH 1986: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt a.M.
- BECK, ULRICH (Hg.) 1998: Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt a.M.
- BECKER, HOWARD S. 1982: Art Worlds. Berkeley
- BELL, DANIEL 1988: Die nachindustrielle Gesellschaft. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): Wege aus der Moderne, Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim, 144-152
- BÉNAMOU, GENEVIÈVE 1985: Sensibilités Contemporaines 1970-85. Paris
- BENEŠOVÁ, MARIE 1971. Josef Gočár (Ausstellungskatalog der Prager Nationalgalerie). Praha
- BENJAMIN, WALTER 1983: Das Passagenwerk, Band 1 und 2. Frankfurt a.M.

- BERG, EBERHARD/FUCHS, MARTIN 1995: Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation. 2. Aufl., Frankfurt a.M.
- BERGMANN, SVEN/RÖMHILD, REGINA 2003: Global Heimat. Ethnographische Recherchen im transnationalen Frankfurt (Notizen 71). Frankfurt a.M.
- BIANCHINI, FRANCO 1993: Remaking European Cities: the Role of Cultural Politics. In: Bianchini, Franco/Parkinson, Michael (Hg.): Cultural Policy and Urban Regeneration. Manchester, 1-20
- BLASER, WERNER (Hg.) 1990: Richard Meier. Building for Art/ Bauen für die Kunst. Basel
- BLASER, WERNER 1996: Helmut Jahn – Transparency/Transparenz. Basel/Boston/Berlin
- BLOEDNER, MICHAEL 1976: Urbane Wohnexperimente: Geplante Integration. In: Greverus, Ina Maria (Hg.): Betrachtungen zum Bauen und Wohnen in den Niederlanden (Notizen Bd. 4). Frankfurt a.M., 57-73
- BLOOMER, KENT C./MOORE, CHARLES W. 1980: Architektur für den „Einprägsamen Ort“. Überlegungen zu Körper, Erinnerung und Bauen. Stuttgart (Body, Memory, and Architecture, New Haven/London 1977)
- BÖHME, HELMUT 1999: Die Erfindung der „Alten Stadt“. Begriffsbe-gründung und Begriffswandel im Spiegel ihrer Störungen. In: Die Alte Stadt, 26. Jg., Nr. 3, 169-192
- BÖHM-OTT, STEFAN/RODENSTEIN, MARIANNE 1998: Frankfurter Hochhäuser – Realität und Mythos. In: Niethammer, Christian/Wang, Wilfried (Hg.): Maßstabssprung. Die Zukunft von Frankfurt am Main. Tübingen/Berlin, 31-38
- BOLLEREY, FRANZISKA 1989: Cornelis van Eesteren. In: Urbanismo Revista, Bd. 8. Barcelona
- BOLZ, LOTHAR 1951: Vom deutschen Bauen. Reden und Aufsätze. Berlin
- BOURDIEU, PIERRE 1989: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, 3. Aufl. Frankfurt a. M (La distinction. Critique sociale du jugement, Paris 1979)
- BRAUERHOCH, FRANK-OLAF 1993: Das Museum und die Stadt. Münster
- BREUER, GERDA 1998: Die Straße als Historien-Bild. Vom Prozeß der Musealisierung des Städtischen. In: dies. (Hg.): Neue Stadträu-

- me: Zwischen Musealisierung, Medialisierung und Gestaltlosigkeit (= Wuppertaler Gespräche 2). Frankfurt a.M./Basel
- BRÜL, HARALD (Hg.) 1978: Kulturpolitisches Wörterbuch. 2. Aufl., Berlin
- BRUGMANS, HENDRIK 1972/1973: Geschiedenis van Amsterdam, Bd. 1-6 (Geschichte von Amsterdam). Utrecht
- BRUNT, LODEWIJK 1996: Stad (Stadt), Amsterdam
- BUTOR, MICHEL 2000: Die Stadt als Text. In: Keller, Ursula (Hg.): Perspektiven metropolitaner Kultur. Frankfurt a.M., 169-178
- BYDŽOVSKÁ, LENKA/LAHODA, VOJTĚCH/SRP, KAREL (Hg.) 1995: Czech Modern Art 1900 – 1960. Modern Art Collection. The Trade Fair Palace. National Gallery. Praha (České Moderní Umění 1900-1960, Praha 1995)
- BYDŽOVSKÁ, LENKA/LAHODA, VOJTĚCH/SRP, KAREL (Hg.) 1997: Czech Art 1900-1990 from the Collections at the Prague City Gallery House of the Golden Ring. Praha
- CASCIATO, MARISTELLA 1991: De Amsterdamse School (Serie Architectuur 6). Rotterdam
- CHAPMAN, COLIN 1968: August 21st. The Rape of Czechoslovakia. London
- CLIFFORD, JAMES 1988: The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge US/London
- CLIFFORD, JAMES 1997: Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge US/London
- CULLEN, GORDON 1991: Townscape. Das Vokabular der Stadt. Basel/Berlin/Boston (Townscape. London, 1961)
- DALCO, FRANCESCO/FORSTER, KURT W./ARNOLD, HADLEY S. 1998: Frank O. Gehry. Das Gesamtwerk. Stuttgart
- DEUTSCHER, ISAAC 1992: Stalin. Eine politische Biographie. 2. durchgesehene Aufl. Reinbeck bei Hamburg (Stalin – A Political Biography, New York/Oxford 1966)
- DOCUMENTA I 1955. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel. München
- DUNCKELMANN, HENNING 1975: Lokale Öffentlichkeit. Eine gemeindesoziologische Untersuchung. Stuttgart
- DURTH, WERNER 1985: Die Dramaturgie der Städte. Stadtgestaltung als Showbusiness? In: Kabisch, Wolfgang (Hg.): Und hinter der Fassade... Aspekte der Gestaltung unserer Umwelt durch Architektur. Frankfurt a.M., 290-304

- DURTH, WERNER 1992: Deutsche Architekten, Biographische Verflechtungen 1900-1970. München
- DÜWEL, JÖRN 1998: Am Anfang der DDR: der Zentrale Platz in Berlin. In: Schneider, Romana/Wang, Wilfried (Hg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument. Ostfildern-Ruit, 163-187
- ERICSON, DEBORAH 1988: In the Stockholm Art World (Stockholm Studies in Social Anthropology, Nr. 17). Stockholm
- FAINSTEIN, NORMAN I./FAINSTEIN, SUSAN S. 1984: Stages in the Politics of Urban Development: New York since 1945 (Congress Paper Social Science Research, Mai 1984). New York
- FASSBINDER, RAINER WERNER 1984: Die bitteren Tränen der Petra von Kant. Der Müll, die Stadt und der Tod. Zwei Stücke (1. Aufl. 1976 – vom Verlag zurückgezogen). Frankfurt a.M.
- FAVOLE, PAOLO 1995: Plätze der Gegenwart. Der öffentliche Raum in der Architektur. Frankfurt a.M./New York
- FEST, JOACHIM C. 1999: Speer. Eine Biographie. Berlin
- FORD, LARRY R. 1991: A Metatheory of Urban Structure. In: Hart, John F. (Hg.): Our Changing Cities. Baltimore, 12-30
- FORSTMANN, WILFRIED 1994: Frankfurt am Main in Wilhelminischer Zeit 1866-1918. In: Frankfurter Historische Kommission (Hg.): Frankfurt am Main. Die Geschichte der Stadt in neun Beiträgen. 2. Aufl., Sigmaringen, 349-422
- FRANK, CHARLOTTE (Hg.) 1992: Axel Schultes, in Bangert – Jansen – Scholz – Schultes. Projekte/Projects 1985-1991. Berlin
- FUTAGAWA, YUKIO (Hg.) 1996: Jean Nouvel (GA Document Extra 07). Tokio
- GABRIEL, DIRK 2001: Wohnen am Mainufer. Das Deutscherrenviertel in Frankfurt. In: Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M. (Hg.): Frankfurt am Main Kulturanthropologische Feldforschung in der Stadt (CD-Rom). Frankfurt a.M.
- GALLWITZ, KLAUS (Hg.) 1979: Luginbühl und Tinguely im Städel (Ausstellungskatalog der Städel'schen Galerie im Städel'schen Kunstinstitut). Frankfurt a.M.
- GIEDION, SIGFRIED 1978: Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition. 2. Aufl., Zürich/München (Space, Time and Architecture, Cambridge/Mass., USA 1941)
- GIDDENS, ANTHONY 1990: The Consequences of Modernity. Stanford (dt.: Konsequenzen der Moderne, Frankfurt a.M. 1995)

- GIORDANO, CHRISTIAN 1984: Soziologie, Ethnologie, Kulturanthropologie. Zur Bestimmung wissenschaftlicher Horizonte. In: Greverus, Ina-Maria et al. (Hg.): Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie in Frankfurt. Eine Zwischenbilanz forschenden Lernens nach 10 Jahren (Notizen Bd. 20). Frankfurt a.M., 79-90
- GIORDANO, CHRISTIAN/KOSTOVA, DOBRINKA 1997: „Arendator“ und „akula“. Zur Reprivatisierung ohne Bauern in der bulgarischen Landwirtschaft nach der „Wende“. In: Eggeling, Tatjana/van Meurs, Wim/Sundhaussen, Holm: Umbruch zur „Moderne“? Studien zur Politik und Kultur in der osteuropäischen Transformation. Frankfurt a.M., 115-132
- GIORDANO, CHRISTIAN 1998: I Can Describe Those I Don't Like Better Than Those I Do. „Verstehen“ as a Methodological Principle in Anthropology. In: Anthropological Journal on European Cultures. Reflecting Cultural Practice: The Challenge of Field Work II, AJEC 7, Nr. 1, 27-41
- GLEININGER-NEUMANN, ANDREA 1988: Vom Bauen für die „Offene Gesellschaft“ – Die Nordweststadt in Frankfurt am Main. In: Prigge, Walter/Schwarz, Hans-Peter (Hg.): Das Neue Frankfurt. Städtebau und Architektur im Modernisierungsprozeß 1925-1988. Frankfurt a.M., 113-144
- GÖDERITZ, JOHANNES/RAINER, ROLAND/HOFFMANN, HUBERT 1957: Die gegliederte und aufgelockerte Stadt. Tübingen
- GÖRNER, KARIN/GOTTOWIK, VOLKER/HAHN, THOMAS u. a. 1982: Wahrnehmungsspaziergänge durch Bergen-Enkheim. In: Greverus, Ina-Maria/Schilling, Heinz (Hg.): Heimat Bergen-Enkheim. Lokale Identität am Rande der Großstadt (Notizen Bd. 12). Frankfurt a.M., 63-112
- GLOZER, LASZLO 1981: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939 (Ausstellungskatalog des Wallraf-Richartz-Museum/Museum Ludwig). Köln
- GOMBRICH, ERNST H. 1970: Aby Warburg. An Intellectual Biography. London (Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie. Hamburg 1992)
- GOMBRICH, ERNST H. 1988: The Museum: Past, Present and Future. In: Aagaard-Mogensen (Hg.): The Idea of the Museum (= Problems in Contemporary Philosophy, Nr. 6). Lewiston/New York
- GREVERUS, INA-MARIA 1976: Ein kulturökologischer Zugang zum Bauen und Wohnen in den Niederlanden. In: Greverus, Ina-Maria/

- Haindl, Erika (Hg.): Betrachtungen zum Bauen und Wohnen in den Niederlanden (Notizen Bd. 4). Frankfurt a.M., 25-41
- GREVERUS, INA MARIA 1979: Auf der Suche nach Heimat. München
- GREVERUS, INA-MARIA 1982: Zur Problematik des interkulturellen Vergleichs und der interkulturellen Adaption von Lebenswelten. In: Zeitschrift für Hauswirtschaft und Wissenschaft, Bd. 30, Nr. 5, 231-239
- GREVERUS, INA-MARIA 1990a: Neues Zeitalter oder Verkehrte Welt. Anthropologie als Kritik. Darmstadt
- GREVERUS, INA-MARIA 1990b: Anthropological Horizons, the Humanities and Human Practice. In: Anthropological Journal on European Cultures, AJEC 1, Nr. 1, 13-33
- GREVERUS, INA-MARIA 1994a: „Approaching the City... such as Genoa. An Introduction“. In: Anthropological Journal on European Cultures. Urban Europe, AJEC 2, Nr. 2, 7-19 („Sich einer Stadt nähern: Genua zum Beispiel“. In: Greverus, Ina-Maria/Römhild, Regina (Hg.): „Phantom Kolumbus. Spurensuche im Jahr 1992 in Frankfurt, Dietzenbach und Genua“. Frankfurt a.M. 63-72)
- GREVERUS, INA-MARIA 1994b: Was sucht der Anthropologe in der Stadt? Eine Collage. In: Greverus, Ina-Maria/Moser, Johannes/ Salein, Kirsten (Hg.): STADTgedanken aus und über Frankfurt am Main (Notizen Bd. 48). Frankfurt a.M., 11-74
- GREVERUS, INA-MARIA 1995a: Anthropologische Horizonte zwischen Glückssuche und dem Prinzip der Collage. Ist das anthropologische Prinzip Hoffnung verloren? In: Kaschuba, Wolfgang (Hg.): Kulturen – Identitäten – Diskurse. Perspektiven Europäischer Ethnologie. Berlin, 186-209
- GREVERUS, INA-MARIA 1995b: Die Anderen und Ich: Vom Sich Erkennen, Erkennt- und Anerkanntwerden. Kulturanthropologische Texte. Darmstadt
- GREVERUS, INA-MARIA 1998: Frankfurt am Main: Die „Orte“ sind die Stadt. In: Greverus, Ina-Maria/Moser, Johannes et al. (Hg.): Frankfurt am Main: Ein kulturanthropologischer Stadtführer (Notizen Bd. 62). Frankfurt a.M., 377-414
- GREVERUS, INA-MARIA 2002: Anthropologisch Reisen. Hamburg
- GYR, UELI 2003: Festivalisierung und Eventisierung als urbane Identitätsleistungen. In: Binder, Beate/Götttsch, Silke/Kaschuba, Wolfgang/Vanja, Konrad (Hg.): Ort. Arbeit. Körper. Ethnografie Europäischer Modernen. 34. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde. Berlin, 243-249

- HAASS, HEINRICH 1993: Stadtmarketing und Städtebau. Analysen, Vergleiche und Modelle für die Praxis. Göttingen
- HABERMAS, JÜRGEN 1995: Strukturwandel der Öffentlichkeit (mit Vorwort zur 4. Aufl.). Frankfurt a.M.
- HABERMAS, JÜRGEN 1985: Moderne und postmoderne Architektur. In: ders.: Die Neue Unübersichtlichkeit. Frankfurt a.M., 11-29
- HÄUSSERMANN, HARTMUT/SIEBEL, WALTER 1987: Neue Urbanität. Frankfurt a. Main
- HÄUSSERMANN, HARTMUT/SIEBEL, WALTER 1993: Die Politik der Festivalisierung und die Festivalisierung der Politik. Grosse Ereignisse in der Stadtpolitik. In: dies. (Hg.): Festivalisierung der Stadtpolitik. Stadtentwicklung durch große Projekte. Opladen, 7-31
- HÄUSSERMANN, HARTMUT/SIEBEL, WALTER 1997: Stadt und Urbanität. In: Merkur, Nr. 51, 293-307
- HÄUSSERMANN, HARTMUT 1998: Finanzplatz – eine neue Geographie der Zentralität. In: Niethammer, Christian/Wang, Wilfried (Hg.): Maßstabssprung. Die Zukunft von Frankfurt am Main. Tübingen/Berlin, 48-53
- HAIN, SIMONE 1998: „Von der Geschichte beauftragt, Zeichen zu setzen“. Zum Monumentalitätsverständnis in der DDR am Beispiel der Gestaltung der Hauptstadt Berlin. In: Schneider, Romana/Wang, Wilfried (Hg.): Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument. Ostfildern-Ruit, 189-219
- HAINDL, ERIKA 1976: Denkmalschutz in den Niederlanden. Versuch eines Vergleichs. In: Greverus, Ina-Maria/Haindl, Erika (Hg.): Betrachtungen zum Bauen und Wohnen in den Niederlanden (Notizen Bd. 4). Frankfurt a.M., 133-154
- HALBWACHS, MAURICE 1991: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt a.M. (La mémoire collective, Paris 1950)
- HALLE, DAVID 1992 : The Audience for Abstract Art. Class, Culture, and Power. In: Lamont, Michele/Fournier, Marcel: Cultivating Differences, Symbolic Boundaries and the Making of Inequality. London, 131-152
- HANNEMANN, CHRISTINE/SEWING, WERNER 1998: Gebaute Stadtkultur: Architektur als Identitätskonstrukt. In: Kirchberg, Volker/Göschel, Albrecht (Hg.): Kultur in der Stadt. Stadtsoziologische Analysen zur Kultur. Opladen, 55-79
- HANNERZ, ULF 1980: Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology. New York

- HANNERZ, ULF 1992: Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning. New York
- HANNERZ, ULF 1996: Transnational Connections. Culture, People, Places. London/New York
- HANNERZ, ULF 1998: Transnational Research. In: H. Russel Bernard (Hg.): Handbook of Cultural Anthropology. Walnut Creek, 235-256
- HANSERT, ANDREAS 1992: Bürgerkultur und Kulturpolitik in Frankfurt am Main. Eine historisch-soziologische Rekonstruktion (= Studien zur Frankfurter Geschichte Nr. 33). Frankfurt a.M.
- HANSERT, ANDREAS 1994: Geschichte des Städelschen Museums-Vereins Frankfurt am Main. Herausgegeben vom Vorstand des Städelschen Museums-Vereins. Frankfurt a.M.
- HARTEL, RAINER 1994 : Es ging voran. Ökologischer Protest in der Lokalpolitik. In: Noller, Peter (Hg.): Stadt-Welt. Über die Globalisierung städtischer Milieus. Frankfurt a.M., 240-248
- HARVEY, DAVID 1989: The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change. Cambridge, MA/Oxford, UK
- HEIN, DIETER/SCHULZ, ANDREAS (Hg.) 1996: Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt. München
- HEINEMEYER, WILLEM F./WAGENAAR, MICHAEL F. (Hg.) 1987: Amsterdam in kaarten. Verandering van de stad in vier eeuwen cartografie (Amsterdam in Karten. Veränderungen der Stadt in vier Jahrhunderten Kartographie). Utrecht
- HENGARTNER, THOMAS 1999: Forschungsfeld Stadt. Zur Geschichte der volkskundlichen Erforschung städtischer Lebensformen. Berlin/Hamburg
- HENCKEL, DIETRICH 1986: Produktionstechnologien und Raumentwicklung (= Schriften des Deutschen Instituts für Urbanistik, Bd. 76). Stuttgart
- HERMSEN, THOMAS 1997: Kunstförderung zwischen Passion und Kommerz. Vom bürgerlichen Mäzen zum Sponsor der Moderne. Frankfurt a.M./New York
- HESSISCHES MINISTERIUM für Wirtschaft, Verkehr und Landesentwicklung (Hg.) 2003: Kulturwirtschaft in Hessen. 1. Hessischer Kulturwirtschaftsbericht. Wiesbaden 2003
- HET WERK VAN DR. P. J. H. CUYPERS (1827-1917) 1917: Amsterdam
- HIESINGER, KATHRYN B./BROWNLEE, DAVID D./DE LONG, DAVID G. 2001: Out of the Ordinary: Robert Venturi, Denise Scott

- Brown and Associates. Architecture/Urbanism/Design (Ausstellungskatalog des Philadelphia Museum of Art). Philadelphia
- HISTORISCHES MUSEUM DER STADT WIEN (Hg.) 1995: Hans Hollein. Eine Ausstellung (Ausstellungskatalog). Wien
- HITTERS, ERIK 1997: Weniger Staat, mehr Markt? Holländische Kulturpolitik und die Bedeutung des Wohlfahrtsstaates. In: Wagner, Bernd/Zimmer, Annette (Hg.): Krise des Wohlfahrtsstaates – Zukunft der Kulturpolitik. Bonn/Essen, 35-49
- HOET, JAN 1991: Op weg naar Documenta IX (Auf dem Weg zur Documenta IX). Brussel
- HOFFMANN, HILMAR 1974: Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik. Frankfurt a.M.
- HOFFMANN, HILMAR 1979 und 1981: Kultur für alle. Perspektiven und Modelle. Frankfurt a.M.
- HOFFMANN, HILMAR 1990: Das Frankfurter Museumsufer. Geschichte, Entwicklung und Perspektiven einer kulturpolitischen Initiative. In: Lampugnani, Vittorio Magnano (Hg.): Museumsarchitektur in Frankfurt 1980-1990. München, 13-20
- HOLMES, DOUGLAS 2000: Integral Europe: Fast-Capitalism, Multiculturalism, Neofascism. Princeton
- HOLY, LADISLAV 1996: The Little Czech and the Great Czech Nation. National Identity and the Postcommunist Social Transformation. Cambridge
- HÖPFNER, ROSEMARIE/KUHN, GERD 1988: Vergangene Gegenwart: Sequenzen städtischer Geschichten – 1928 bis 1985. In: Prigge, Walter/Schwarz, Hans-Peter (Hg.): Das Neue Frankfurt. Städtebau und Architektur im Modernisierungsprozeß 1925-1988. Frankfurt a.M., 61-89
- HORVARTH, DANIELA 1997: „Glanz und Granaten für Guggenheim“. In: Der Stern, Nr. 44, 23.10.1997
- HOWARD, EBENEZER 1902: Garden Cities of Tomorrow. (Überarbeitete Version des 1898 erschienenen Titels: Tomorrow. A Peaceful Path to Land Reform). London
- HØYER, STEEN (Hg.) 1994: Festschrift tilegnet Sven-Ingvar Andersson (Festschrift für Sven-Ingvar Andersson). København
- HRŮZA, JIŘÍ 1989: Město Praha (Stadt Prag), Praha
- HRŮZA, JIŘÍ 1994: Cesta pražského urbanismu (Entwicklung des Prager Urbanismus). In: Územní plánování a urbanismus. XXI. Jg., Nr. 3/4, 99-105

- HUMPERT, KLAUS 1994: Die neue Lust am Stadtraum. In: Aminde, Hans-Joachim, (Hg.): Plätze in der Stadt. Ostfildern-Ruit, 30-43
- IDEN, PETER/LAUTER, ROLF (Hg.) 1985: Bilder für Frankfurt (Bestandskatalog des Frankfurter Museums für Moderne Kunst). München
- INSTITUT FÜR MUSEUMSKUNDE (Hg.) 1983: Erhebung der Besucherzahlen an den Museen der BRD samt Berlin West für 1982 (= Heft 6). Berlin
- INSTITUT FÜR MUSEUMSKUNDE (Hg.) 2001: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2000 (= Heft 54). Berlin
- IPSEN, DETLEF 1987: Raumbilder. Zum Verhältnis des ökonomischen und kulturellen Raumes. In: Prigge, Walter (Hg.): Die Materialität des Städtischen. Stadtentwicklung und Urbanität im gesellschaftlichen Umbruch. Basel/Boston, 139-152
- JACOBS, JANE 1961: The Death and Life of Great American Cities. The Failure of Town Planning. New York
- JANKOVÁ, YVONNE 1987: Pražské pasáže a průchody (Prager Passagen und Durchgänge). In: Architektura ČSR, Nr. 3, 260-264
- JENCKS, CHARLES 1977: The Language of Postmodern Architecture. New York
- JODIDIO, PHILIP 1999: Álvaro Siza. Köln
- JOHANNSEN, UWE 1971: Das Marken- und Firmenimage (= Betriebswirtschaftliche Schriften Heft 46). Berlin
- JOURDAN, JOCHEM/MÜLLER, BERNHARD 1998: Auszüge aus dem Hochhausgutachten der Stadt Frankfurt. In: Niethammer, Christian/Wang, Wilfried (Hg.): Maßstabssprung. Die Zukunft von Frankfurt am Main. Tübingen/Berlin, 39-47
- JUCKEL, LOTHAR/PRAECKEL, DIEDRICH 1996: Stadtgestalt Frankfurt. Speers Beiträge zur Stadtentwicklung am Main 1964-1995. Stuttgart
- KASCHUBA, WOLFGANG 1989: Volkskultur und Arbeiterkultur als symbolische Ordnungen. Einige volkskundliche Anmerkungen zur Debatte um Alltags- und Kulturgeschichte. In: Lüdtke, Alfred (Hg.): Alltagsgeschichte. Zur Rekonstruktion historischer Erwartungen und Lebensweisen. Frankfurt a.M., 191-223
- KÁRA, LUBOR 1950: Soutěž na pražskou pomníkovou sochu J.V. Stalina (Wettbewerb für ein Prager Denkmal für Josef W. Stalin). In: Výtvarné umění, Bd. 1, Nr. 3, 138-143

- KARP, IVAN/LAVINE, STEVEN D. (Hg.) 1991. Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington/London
- KARP, IVAN/LAVINE, STEVEN D. /KREAMER, CHRISTINE MULLEN (Hg.) 1992: Museums and Communities: The Politics of Public Culture. Washington/London
- KATSCHNIG-FASCH, ELISABETH 1998: Möblierter Sinn. Städtische Wohn- und Lebensstile. Wien/Köln/Weimar
- KEIL, ROGER/LIESER, PETER 1988: Zitadelle und Ghetto: Modell Weltstadt. In: Prigge, Walter/Schwarz, Hans-Peter (Hg.): Das Neue Frankfurt. Städtebau und Architektur im Modernisierungsprozess 1925-1988. Frankfurt a.M., 183-208
- KEIL, ROGER 1993: WeltStadt – Stadt der Welt. Internationalisierung und lokale Politik in Los Angeles. Münster
- KERN, ALEXANDER 2004: Expositum. Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit. Bielefeld
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, BARBARA 1998: Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage. Berkeley/Los Angeles
- KLAUS, GEORG/BUHR, MANFRED (Hg.) 1975: Philosophisches Wörterbuch, Bd. 2., 11. Aufl., Leipzig/Berlin
- KLEIN, HANS-JOACHIM 2000: Inszenierungen in Ausstellungen und Museen. Die Abschätzung ihrer Wirkung auf Besucher. In: Kleindorfer-Marx, Bärbel/ Löffler, Klara (Hg.): Museum und Kaufhaus. Warenwelten im Vergleich (Regensburger Schriften zur Volkskunde, Bd. 15). Regensburg, 147-176
- KLEIN, HANS-JOACHIM/BACHMAYER, MONIKA 1981: Museum und Öffentlichkeit. Berlin
- KLEIN, HANS-JOACHIM/WÜSTHOFF-SCHÄFER, BARBARA 1990: Inszenierung im Museum und ihre Wirkung auf Besucher (Materialien aus dem Institut für Museumskunde, Heft 32). Berlin
- KLEIN, ROLF 1989: Besucherverhalten in Museen und Galerien. In: Groppe, Hans-Herman/Jürgensen, Frank (Hg.): Gegenstände der Fremdheit. Museale Grenzgänge. Marburg, 117-121
- KLIMEŠ, IVAN 1993: Zur Situation der unabhängigen Kultur in der Tschechoslowakei. In: Schwenke, Olaf/Schwengel, Hermann/Sievers, Norbert (Hg.): Kulturelle Modernisierung in Europa. Regionale Identitäten und soziokulturelle Konzepte (= Dokumentation 45 der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V.). Hagen, 119-123
- KLÖTZER, WOLFGANG VON 1994: Frankfurt am Main von der Französischen Revolution bis zur preußischen Okkupation 1789-1866. In: Frankfurter Historische Kommission (Hg.): Frankfurt am Main. Die

- Geschichte der Stadt in neun Beiträgen. 2. Aufl., Sigmaringen, 303-348
- KLOTZ, HEINRICH 1984: Frankfurt – die Stadt. Eine Verwandlung. In: Baukultur, Nr. 2, 15
- KLOTZ, HEINRICH (Hg.) 1985: Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland (Ausstellungskatalog des Deutschen Architektur-Museums, Frankfurt a.M.). Stuttgart
- KLOTZ, HEINRICH (Hg.) 1991: Murphy/Jahn. Messeturm Frankfurt (Schriften zur Architektur der Gegenwart). München/Stuttgart
- KLÜSER, BERND/HEGEWISCH, KATHARINA (Hg.) 1995: Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts. Frankfurt a. M./Leipzig
- KOCH, KRISTIN/RÖMHILD, REGINA/ROHE, CORNELIA 1987: Stadtgeschichte und Identitätsmanagement. Aspekte aktueller Architekturrezeption in Frankfurt. In: Greverus, Ina-Maria/Köstlin, Konrad et al. (Hg.): Kulturkontakt – Kulturkonflikt. Zur Erfahrung des Fremden (Notizen Bd. 28). Frankfurt a.M., 689-701
- KÖSTLIN, KONRAD 1993: Die Musealisierung des Städtischen. In: Museumsblatt. Mitteilungen aus dem Museumswesen Baden-Württembergs, 4. Jg., Nr. 12, 47-51
- KOOLHAAS, REM 1978: Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan. New York
- KOOLHAAS, REM 1997: „Stadt ohne Eigenschaften“. In: Lettre International, Nr. 36, 30-36
- KOOLHAAS, REM 24./25.11.2001: „Shoppen und Klicken. Architekt Rem Koolhaas über Mode, Kitsch, Verzweiflung & die Zukunft der Stadt als Shoppingmall“. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 271, München
- KOOLHAAS, REM (Hg.) 2002: The Harvard Design School Guide to Shopping. Harvard Design School Project on the City. Köln
- KORFF, GOTTFRIED/ROTH, MARTIN 1990: Vorwort und Einleitung. In: dies. (Hg.): Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt a.M./New York, 7-37
- KOŘALKA, JIŘÍ 1991: Tschechen im Habsburgerreich und in Europa 1815-1914. Sozialgeschichtliche Zusammenhänge der neuzeitlichen Nationsbildung und der Nationalitätenfrage in den böhmischen Ländern. München
- KOTAČKA, LUBOMÍR 1986: Soziologische Erforschung des innerstädtischen Umbaus in der ČSSR. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar (Reihe A). Jg. 33, Nr. 5/6, 236-238

- KOTALÍK, JIŘÍ/ ŠETLÍK, JIŘÍ u. a. (Hg.) 1955: 10 let Československé lidově demokratické republiky ve výtvarném umění („10 Jahre Tschechoslowakische Volksdemokratische Republik in der bildenden Kunst“ – Ausstellungskatalog von Prager Reitschule, Städtischer Bibliothek, Palais Kinský, Slawischer Insel, Kunstverein Mánes). Praha
- KRÁL, JAN 1989: Ernüchterte Hoffnungen. Rockmusik. In: Cupalová, Marie/Wolf, Katerina (Hg.): Tschechoslowakei. Ein politisches Reisebuch. Hamburg, 77-84
- KRAU, INGRID 1987: Der Öffentliche Raum der Stadt. In: Bauwelt, Nr. 36, 1314-1323
- KREUZZIEGER, MILAN 1997: Obecní dům v Praze (Ausstellungskatalog des Prager Gemeindehauses). Praha
- KROEBER-WOLF, GERDA/ZEKORN, BEATE (Hg.) 1990: Die Zukunft der Vergangenheit. Diagnosen zur Institution Völkerkundemuseum. Museum für Völkerkunde (= interim, 10). Frankfurt a.M.
- KÜPER, MARIJKE/VAN ZIJL, IDA 1992: Gerrit Th. Rietfeld. The Complete Works 1888-1964. Utrecht
- KUGLER, LIESELOTTE 2002: Museum. In: Kulturverschörung. Kulturinstitutionen auf dem Prüfstand für die Zukunft. Nach einer Veranstaltungsreihe des DeutschlandRadio Berlin. Frankfurt a.M., 186-192
- KULTURPOLITISCHE GESELLSCHAFT E.V. (Hg.) 2000: Kulturpolitik in der Bürgergesellschaft. Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 90
- KUNZMANN, K.R. 1984: The Federal Republic of Germany. In: Williams, R. H. (Hg.): Planning in Europe. London, 8-26
- KUROKAWA, KISHO 1991: Intercultural Architecture. The Philosophy of Symbiosis. London
- LAMPUGNANI, VITTORIO MAGNANO 1986: Die abwesende Utopie. Skizze zu einer Geschichte der städtebaulichen Leitbilder 1965-1985. In: ders.: Architektur als Kultur. Die Ideen und Formen. Köln, 307-320
- LAMPUGNANI, VITTORIO MAGNANO (Hg.) 1990: Museumsarchitektur in Frankfurt 1980-1990 (Ausstellungskatalog des Deutschen Architektur-Museums, Frankfurt a.M.). München
- LAMPUGNANI, VITTORIO MAGNANO/SACHS ANGELI (Hg.) 1999: Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten. München/London/New York

- LAMPUGNANI, VITTORIO MAGNANO 2002: „Verhaltene Geschwindigkeit. Die Zukunft der telematischen Stadt“. Berlin
- LEENDERS, J./SIPS, C. 1996: *Musea in de economie* (Museen in der Wirtschaft). (Instituut voor onderzoek van overheidsuitgaven, Den Haag = Untersuchungsreihe 100, Nr. 78). Den Haag
- LEPENIES, ANNETTE 2003: *Wissen vermitteln im Museum*. Köln
- LICHTENBERGER, ELISABETH 1993: *Wien – Prag: Metropolenforschung*. Wien/Köln/Weimar
- KEIL, ROGER, LIESER, PETER 1988: *Zitadelle und Ghetto: Modell Weltstadt*. In: Prigge, Walter/Schwarz, Hans-Peter (Hg.): *Das neue Frankfurt. Städtebau und Architektur im Modernisierungsprozeß*. Frankfurt a.M., 183-208
- LINDNER, ROLF 1990: *Die Entdeckung der Stadtkultur. Soziologie aus der Erfahrung der Reportage*. Frankfurt a.M.
- LINDNER, ROLF 1997: *Perspektiven der Stadtethnologie*. In *Historische Anthropologie*. Weimar/Wien, 5. Jg., Nr. 2, 319-328
- LINK-NIKLAUS, KATHJA 1968: *Frankfurt. Das Profil einer Stadt*. Dortmund
- LOW, SETHA M. 1999: *Theorizing the City: The New Urban Anthropology Reader*. New Brunswick (New Jersey)/London
- LUCAN, JAQUES 1991: *OMA. Rem Koolhaas*. Zürich
- LÜBBE, HERMANN 1983: *Zeit-Verhältnisse. Zur Kulturphilosophie des Fortschritts*. Graz/Wien/Köln
- LUGER, KURT 1994: *Kulturerlebnis Stadt*. In: Brandner, Birgit/Luger, Kurt, Mörth, Ingo (Hg.): *Kulturerlebnis Stadt*. Wien, 14-47
- LUDWIG, PETER 1995: *Offener Blick. Über Kunst und Politik*. Regensburg
- LUGER, KURT 1994: *Kulturerlebnis Stadt*. In: Brandner, Birgit/Luger, Kurt, Mörth, Ingo (Hg.): *Kulturerlebnis Stadt*. Wien, 14-47
- LYNCH, KEVIN 1960: *The Image of the City*. Cambridge/Mass. (dt.: *Das Bild der Stadt*, Braunschweig 1975)
- MAK, GEERT 1997: *Amsterdam. Biographie einer Stadt*. Berlin (Een kleine geschiedenis van Amsterdam, Amsterdam/Antwerpen 1995)
- MAMADOU, VIRGINIE 1992: *De stad in eigen hand. Provo's, kabouters en krakers als stedelijke sociale beweging* (Die Stadt in eigener Hand. Provos, Zwerge und Hausbesetzer als städtische soziale Bewegungen). Amsterdam
- MARCUS, GEORGE E./FISCHER, MICHAEL M. J. 1986: *Writing culture: The Poetics and the Politics of Ethnography*. Berkeley

- MARCUS, GEORGE E. 1995: Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. In: *Annual Review of Anthropology*, 95-177
- MARCUS, GEORGE E. et al. 2001: A Report on the Contemporary Portuguese Nobility: a Document as „Bait“ in an Ongoing Ethnographic Inquiry. In: Greverus, Ina-Maria/Römhild, Regina (Hg.): *Anthropological Journal on European Cultures. The Mediterraneans. Reworking the Past, Shaping the Present, Considering the Future*, AJEC 10, 59-101
- MASÁK, MIROSLAV 1990/91: Die Rekonstruktion des Messepalastes in Prag. Prag: Kunst – Architektur. Praha, 13-27
- MASÁK, MIROSLAV/ŠVÁCHA, ROSTISLAV/VYBÍRAL, JINDŘICH (Hg.) 1995: The Trade Fair Palace in Prague (Ausstellungskatalog der Prager Nationalgalerie). Praha
- MASARYKOVÁ, ANNA 1983: Czechoslovakia. The Secession in Eastern Europe. In: Russel, Frank (Hg.): *Art Nouveau Architecture*. London, 218-229
- MEYNERT, JOACHIM/RODEKAMP, VOLKER (Hg.) 1993: Heimatmuseum 2000. Ausgangspunkte und Perspektiven (= Texte und Materialien aus dem Mindener Museum, Heft 10). Bielefeld
- MINISTERIE VAN ONDERWIJS, CULTUUR EN WETENSCHAPPEN (Hg.) 1998: Cultuurbeleid in Nederland (Kulturpolitik in den Niederlanden). Zoetermeer
- MITSCHERLICH, ALEXANDER 1965: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden. Frankfurt a.M.
- MÖNNINGER, MICHAEL 1992: Boomstadt Frankfurt. In: Becker, Kurt E./Wentz, Martin (Hg.): *Frankfurt am Main. Stadtperspektiven*. Köln, 13-20
- MOHR, CHRISTOPH 1992: Wohnen in Frankfurt a.M. In: Becker, Kurt E./Wentz, Martin (Hg.): *Frankfurt am Main. Stadtperspektiven*. Köln, 28-31
- MOHR, CHRISTOPH 1998: Historische Stadtentwicklung Frankfurt am Main. In: Niethammer, Christian/Wang, Wilfried (Hg.): *Maßstabsprung. Die Zukunft von Frankfurt am Main*. Tübingen/Berlin, 10-24
- MOLFINO, ALESSANO M. 1995: De ontwikkeling van een nieuw type gebouw: het Europese museum 1750 – 1980 (Die Entwicklung eines neuen Gebäudetypus: das europäische Museum). In: Martin, Marijke A./Richter, Ralph/Mellini, Alessandro (Hg.): *Alessandro & Francesco Mendini, Philippe Starck, Michele de Lucchi, Coop Himmelb(l)au in Groningen*. Groningen, 13-33

- MUENSTERBERGER, WERNER 1999: Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft. Frankfurt a.M.
- MUMFORD, LEWIS 1980: Die Stadt. Geschichte und Ausblick, Bd. 1, 2. Aufl., München (The City in History. New York 1961)
- MUSIL, JIŘÍ 1970: Town Planning as a Social Process (Konferenzpapier des World Congress of Sociology in Varna). Research Institute for Building and Architecture (Hg.). Varna, 1-20
- MUSIL, JIŘÍ u. a. 1985: Lidé a sídliště (Menschen und Siedlungen). Praha
- NADER, LAURA 1994: Comparative Consciousness. In: Borofsky, Robert (Hg.): Assessing Cultural Anthropology. New York
- NATIONALGALERIE PRAG (Hg.) 1995a: Otto Gutfreund (Ausstellungskatalog des Veletržní palác). Praha
- NATIONALGALERIE PRAG (Hg.) 1995b: 200 Jahre Nationalgalerie in Prag 1796-1996 (Ausstellungskatalog). Praha
- NATIONALGALERIE PRAG (Hg.) 1995c: Jak Fénix... Minulost a přítomnost Veletržního paláce v Praze (Wie ein Phönix... Vergangenheit und Gegenwart des Messepalastes in Prag; Ausstellungskatalog des Veletržní palác). Praha
- NEDERVEEN PIETERSE, JAN 1998: Der Melange-Effekt. Globalisierung im Plural. In: Beck, Ulrich (Hg.): Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt a.M., 87-120
- NEWHOUSE, VICTORIA 1998: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert. Ostfildern-Ruit
- NIETHAMMER, CHRISTIAN/WANG, WILFRIED 1998: Maßstabsprung: Die Zukunft am Main (Ausstellungskatalog des Deutschen Architektur-Museums Frankfurt a.M.). Tübingen
- NIPPERDEY, THOMAS 1988: Wie das Bürgertum die Moderne fand. Berlin.
- NOORDBRABANTS MUSEUM (Hg.) 1985: Quist, architect, 20 jaar activiteit (Ausstellungskatalog). Den Bosch
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN 1982: Prag. In: ders.: Genius Loci: Landschaft, Lebensraum, Baukunst. Stuttgart, 78-111
- OSTERWALD, MATTHIAS 1978: Moskau. In: Friedrichs, Jürgen (Hg.): Stadtentwicklungen in kapitalistischen und sozialistischen Ländern. Reinbek bei Hamburg, 246-303
- OOSTERBAAN, MARTINIUS W. 1990: Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit, Kunstbeleid en verantwoording na 1945 (Schönheit, Gemeinwohl, Qualität, Kunstpolitik und Verantwortung nach 1945). 's-Gravenhage

- PAULI, JÖRG 2000: Frühpensionierung bei Führungskräften. Zwischen Corporate Identity und Identität (Notizen Bd. 67). Frankfurt a.M.
- PECINKOVA, PAVLA 1993: Contemporary Czech Painting. East Roseville, Australia
- PEHNT, WOLFGANG 1990: Uferpromenaden – Kunstpfade – Gratwanderungen. In: Lampugnani, Vittorio Magnano (Hg.): Museumsarchitektur in Frankfurt 1980-1990. München, 21-28
- PEHNT, WOLFGANG 1992: Die Welt von Innen/The World from Inside. In: Frank, Charlotte (Hg.): Axel Schultes in Bangert Jansen Scholz Schultes. Projekte/Projects 1985-1991. Berlin, 25-35
- PERIN, CONSTANCE 1992: The Communicative Circle. Museums as Communities. In: Karp, Ivan/Kreamer-Mullen, Christine/Lavine, Steven D. (Hg.): Museums as Communities. The Politics of Public Culture (Washington/London, 182-220)
- PFOTENHAUER, ERHART 1988: „Frankfurter entscheidet mit!“. Planung und Protest im Aufbruch der Siebziger. In: Prigge, Walter/Schwarz, Hans-Peter (Hg.): Das Neue Frankfurt. Städtebau und Architektur im Modernisierungsprozeß 1925-1988. Frankfurt a.M., 145-163
- PIANO, RENZO 1997: Mein Architektur-Logbuch. Ostfildern-Ruit
- PIETERS, DIEN (mit einem Vorwort von Wim A. L. Beeren) 1989: Uit de collectie (Aus der Sammlung = Bestandskatalog des Stedelijk Museum, Amsterdam). Amsterdam
- PIORE, MICHAEL J./SABLE, CHARLES F. 1984: The Second Industrial Divide: Possibilities for Prosperity. New York. (Das Ende der Massenproduktion: Studie über die Requalifizierung der Arbeit und die Rückkehr der Ökonomie in die Gesellschaft, Berlin 1985)
- POLANO, SERGIO 1988: Henrik Petrus Berlage. Complete Works. New York
- POMIAN, KRZYSZTOF 1988: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin
- POMIAN, KRZYSZTOF 1990: Museum und kulturelles Erbe. In: Korff, Gottfried/Roth, Martin (Hg.): Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt a.M./New York, 41-64
- PRIGGE, WALTER 1988: Mythos Metropole. Von Landmann zu Wallmann. In: Prigge, Walter/Schwarz, Hans-Peter (Hg.): Das Neue Frankfurt. Städtebau und Architektur im Modernisierungsprozeß 1925-1988. Frankfurt a.M., 209-240
- PROJEKTGRUPPE WESTEND 1998: Öffentlichkeit und Nachbarschaft im Westend – eine Collage. In: Greverus, Ina-Maria/Moser, Johannes

- et al. (Hg.): Frankfurt am Main: Ein kulturanthropologischer Stadtführer (Notizen Bd. 62). Frankfurt a.M., 159-186
- PUBAL, VÁCLAV 1970: *Musea a galerie v ČSR*. Národní Muzeum, Knižnice Muzejní Práce, Bd. 14 (Museen und Galerien in der ČSR). Praha
- PUHAN-SCHULZ, FRANZISKA 1995: Urbane Inszenierungen von Internationalität in Museen für moderne Kunst. Eine vergleichende Untersuchung: Amsterdam – Frankfurt. Unveröffentlichte Magisterarbeit am Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie. Universität Frankfurt a.M.
- PUHAN-SCHULZ, FRANZISKA 1998: „Kultur“ als Imagefaktor. In: Greverus, Ina-Maria/Moser, Johannes et al. (Hg.): Frankfurt am Main. Ein kulturanthropologischer Stadtführer (Notizen Bd. 62). Frankfurt a.M., 99-113
- PUHAN-SCHULZ, FRANZISKA 2004: *Museen für moderne Kunst und Stadtimagebildung* (CD-Rom) Frankfurt a.M.
- PUHAN-SCHULZ, FRANZISKA 2005: *Mein Museum – Dein Museum*. Museumspraxis zwischen städtischer community und weltweiter Vernetzung. In: Fassler, Manfred/Terkowsky, Claudius (Hg.): *Urban Fiction*. Berlin 2005
- RABELER, GERHARD 1990: *Wiederaufbau und Expansion westdeutscher Städte 1945-1960 im Spannungsfeld von Reformideen und Wirklichkeit*. Ein Überblick aus städtebaulicher Sicht (Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 39). Bonn
- RAUTERBERG, HANNO 1999: „Glaube, Liebe, Auspuff. Der VW-Konzern baut sich eine eigene Stadt – und verklärt den Autokult zur Religion“. In: *Die Zeit*, 02.09.1999
- REBENTISCH, DIETER 1994: *Frankfurt am Main in der Weimarer Republik und im Dritten Reich 1918-1945*. In: *Frankfurter Historische Kommission* (Hg.): *Frankfurt am Main. Die Geschichte der Stadt in neun Beiträgen*. 2. Aufl., Sigmaringen, 423-519
- REUTER, WOLF D. 1989: *Die Macht der Planer und Architekten*. Stuttgart/Berlin/Köln
- ROBERTSON, ROLAND 1998: *Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit*. In: Beck, Ulrich (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt a.M., 192-220
- RODENSTEIN, MARIANNE 1998: *Ein Zwerg unter Riesen – Lebensqualität in Frankfurt im Vergleich zu der anderer Finanzplätze*. In: Niethammer, Christian/Wang, Wilfried (Hg.): *Maßstabssprung: Die*

- Zukunft am Main (Ausstellungskatalog des Deutschen Architektur-Museums Frankfurt a.M.). Tübingen, 69-87
- RÖDEL, VOLKER 1983: Ingenieurbaukunst 1806 – 1914 (= Frankfurt am Main. Beiträge zur Stadtentwicklung). Frankfurt a.M.
- ROEGHOLT, RICHTER 1993: Amsterdam na 1900 (Amsterdam nach 1900). Amsterdam
- RORINK, PETER 1986: Sandberg, tussen Stedelijk Museum en Stadhuis (Sandberg zwischen Stedelijk Museum und Rathaus). Doktorarbeit an der Rijksuniversiteit Groningen
- ROSENBERG, TINA 1997: Die Rache der Geschichte. Erkundungen im neuen Europa. München/Wien (The Haunted Land. Facing Europe's Ghosts after Communism, New York 1995)
- RUPNOW, DIRK 2000: Täter – Gedächtnis – Opfer: das ‚Jüdische Zentralmuseum‘ in Prag 1942-1945. Wien
- SALEIN, KIRSTEN 1996: Natur im Kopf. Stadtentwicklung zwischen Plan und Vermittlung. Das Projekt Grüngürtel Frankfurt (Notizen Bd. 54). Frankfurt a.M.
- SAGER, PETER 1992: Die Besessenen: Begegnungen mit Kunstsammlern zwischen Aachen und Tokio. Köln
- SALLES, GEORGES 2001: Der Blick. Berlin (Le regard, Paris 1939)
- SANDBERG, WILLEM 1959: Nu, midden in de XXe eeuw. Hilversum
- SASSEN, SASKIA 1991: The Global City. New York, London, Tokyo. Princeton
- SAYER, DEREK 1998: The Coast of Bohemia. A Czech History. Princeton, New Jersey
- SCHABERT, TILO 1997: Die Architektur der Welt. München
- SCHARFE, MARTIN 1994: Kann, wer verdunkelt, Aufklärer sein? Zimmermanns Mottenkiste. In: Bayerische Blätter für Volkskunde, Jg. 21, Nr. 1, 72-75
- SCHIFFAUER, WERNER 1994: Zur Logik von kulturellen Strömungen in Großstädten. In: Greverus, Ina-Maria et al. (Hg.): Kulturtexte (Notizen Bd. 46). Frankfurt a.M., 87-112
- SCHINDLER, NORBERT 1985: Jenseits des Zwangs? Zur Ökonomie des Kulturellen inner- und außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. In: Zeitschrift für Volkskunde, 81. Jg., 192-219
- SCHLÖSSER, CORNELIUS 1993: Soziokultur in den Niederlanden. In: Schwenke, Olaf/Schwengel, Hermann/Sievers, Norbert (Hg.): Kulturelle Modernisierung in Europa. Regionale Identitäten und soziokulturelle Konzepte (= Dokumentation 45 der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V.). Hagen, 209-216

- SCHOLZ, CAROLA 1989: Frankfurt – eine Stadt wird verkauft. Stadtentwicklung und Stadtmarketing – zur Produktion des Standort-Image am Beispiel Frankfurt. Frankfurt a.M.
- SCHOLZE, JANA 2004: Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld
- SCHOMANN, HEINZ 1980: Frankfurt am Main: Dom-Römerberg-Wettbewerb zwischen Geschichte und Zukunft. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Jg. 38, Nr. 1/2, 50-59
- SCHOTT, WOLFGANG 1993: Zwischen tiefer Depression und Selbstbehauptung. Der Kulturbetrieb in Ostmitteleuropa nach dem politischen Umbruch. In: Schwenke, Olaf/Schwengel, Hermann/Sievers, Norbert (Hg.): Kulturelle Modernisierung in Europa. Regionale Identitäten und soziokulturelle Konzepte (= Dokumentation 45 der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V.). Hagen, 103-113
- SCHULZE, GERHARD 1992: Die Erlebnisgesellschaft. Frankfurt a.M./New York
- SCHWAGENSCHIEDT, WALTER 1949: Die Raumstadt. Heidelberg
- SCHWARZ, HANS-PETER 1988: Städtebau im Neuesten Frankfurt - nach der Postmoderne. In Prigge, Walter/Schwarz, Hans-Peter (Hg.): Das Neue Frankfurt. Städtebau und Architektur im Modernisierungsprozess 1925-1988. Frankfurt a.M.
- SEDLÁKOVÁ, RADOMÍRA 1994: Sorela. Česká architektura padesátých let (Tschechische Architektur der 50er Jahre; Ausstellungskatalog der Prager Nationalgalerie). Praha
- SEDLÁKOVÁ, RADOMÍRA 1995: Nový funkcionalismus/The New Functionalism. In: Society of Czech Architects (Hg.): Česká architektura 1945-1995/Czech Architecture 1945-1995. Praha, 72-79
- SENNETT, RICHARD 1983: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt a.M. (The Fall of Public Man. New York 1977)
- SENNETT, RICHARD 1991: Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschiedes. Frankfurt a.M. (The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities, New York 1990)
- SENNETT, RICHARD 1998: Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. Berlin (The Corrosion of Character, New York 1998)
- SENNETT, RICHARD 2000: Gesellschaftliche Körper. Das multikulturelle New York. In: Keller, Ursula (Hg.): Perspektiven metropolitane Kultur. Frankfurt a.M., 76-100

- SERENY, GITTA 1997: Albert Speer. Das Ringen mit der Wahrheit und das deutsche Trauma. München
- SHARP, DENNIS (Hg.) 1998: Kisho Kurokawa. From the Age of the Machine to the Age of Life. London
- SHEEHAN, J. JAMES 2002: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung. München (Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism. New York 2000)
- SIMMEL, GEORG 1957 (1903): Die Großstädte und das Geistesleben, in: ders.: Brücke und Tür. Stuttgart, 227-242
- SKALNÍK, JOSKA 1995: Jazzová sekce. Prostor uměleckých aktivit (Jazz-Sektion. Spielraum künstlerischer Aktivität). In: Výtvarné umění, Heft 3-4, Praha, 83-89
- SKRODZKI, BERNHARD 1989: Stadtentwicklung und Kultur im Ruhrgebiet aus der Sicht von Geschäftsführern von Unternehmen. In: Gnad, Friedrich/Kunzmann, Klaus (Hg.): Kultur, Wirtschaft, Stadtentwicklung (= Dortmunder Beiträge zur Raumplanung Bd. 51). Dortmund, 84-90
- SMITH, NEIL 1993: Gentrification in New York. In: Häußermann, Hartmut/Siebel, Walter (Hg.): New York. Strukturen einer Metropole. Frankfurt a.M., 182-204
- SOCIETY OF CZECH ARCHITECTS (Hg.) 1995: Česká Architektura 1945-1995/Czech Architecture 1945-1995. Praha
- SPIEKERNAGEL, ELLEN/WALBE, BRIGITTE (Hg.) 1976: Das Museum. Lernort contra Musentempel. Gießen
- STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM (Hg.) 1961: Bewogen Beweging (Ausstellungskatalog). Amsterdam
- STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM (Hg.) 1988: Ideeën voor een plein (Ausstellungskatalog). Amsterdam
- STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM (Hg.) 1993/94: Incroci del Sud (Ausstellungskatalog). Amsterdam
- STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM (Hg.) 1994a: Berend Strik: (Ausstellungskatalog). Amsterdam
- STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM (Hg.) 1994b: Maria Lassnig (Ausstellungskatalog). Amsterdam
- STEELE, JAMES (Hg.) 1993: Museum Builders. New York
- STEINERT, HEINZ/BRAUERHOCH, OLAF 1994: Die Frankfurter Museen und ihr Publikum: eine Untersuchung an zehn städtischen Museen. Johann Wolfgang Goethe Universität. Frankfurt a.M.

- STOKVIS, WILLEMIJN 1984: De doorbraak van de moderne kunst in Nederland de jaren 1945-1951 (Der Durchbruch der modernen Kunst in den Niederlanden zwischen 1945 und 1951). Amsterdam
- STRAUSS, THOMAS 1991: Ost-West: besondere Gesetze der Kunstentwicklung? In: ders. (Hg.): Westkunst-Ostkunst. Absonderung oder Integration. München, 3-19
- SVAŠEK, MARUŠKA 1996a: Styles, Struggles, and Careers. An Ethnography of the Czech Art World, 1948-1992. Doktorarbeit an der Universität von Amsterdam, School for Social Science Research. Amsterdam
- SVAŠEK, MARUŠKA 1996b: What's (the) Matter? Objects, Materiality and Interpretability. In: Etnofoor, Bd. 9, Nr. 2, 49-70
- ŠYKORA, LUDĚK 1994: Local Urban Restructuring as a Mirror of Globalisation Processes: Prague in the 1990s. In: Urban Studies, Bd. 31, Nr. 7, 1149-1166
- ŠLAPETA, VLADIMÍR 1997: Die Entwicklung der tschechischen Architektur seit 1918. In: Akademie der Künste, Berlin (Hg.): Baustelle Tschechische Republik. Aktuelle Tendenzen Tschechischer Architektur. Berlin
- ŠLAPETA, VLADIMÍR/LEŚNIKOWSKI, WOJCIECH 1996: Functionalism in Czechoslovakian Architecture. In: Leśnikowski, Wojciech (Hg.): East European Modernism. New York, 59-109
- ŠVESTKA, JIŘÍ 1993: Otevřený dopis Milanu Knížákovi (Offener Brief an Milan Knížák). In: ateliér, 7. Jg., Nr. 10, 2
- TARCHANOW, ALEXEJ/KAWTARADSE, SERGEJ 1992: Stalinistische Architektur. München
- TEMPL, STEPHAN 1998a: Prag, Nationalismus und Moderne oder die bürgerliche Internationale. In: Architektur-Aktuell, Nr. 214, 96-103
- TEMPL, STEPHAN 1998b: Neubauten in Prag: Jean Nouvel und der Umbau eines legendären Arbeiterbezirks. In: Architektur-Aktuell, Nr. 214, 104-109
- TREINEN, HEINER 1981: Das Museum als Massenmedium. Besucherstrukturen, Besucherinteressen und Museumsgestaltung. In: Museumspädagogik. Hannover, 13-42
- TRIEB, MICHAEL 1977: Stadtgestaltung – Theorie und Praxis (= Bauwelt-Fundamente 43). Braunschweig
- UNGERS, OSWALD MATHIAS 1991: Oswald Mathias Ungers Architektur 1951-1990. Mit einem Beitrag von Fritz Neumeyer. Stuttgart
- UNGERS, OSWALD MATHIAS 1998: Oswald Mathias Ungers Architektur 1991-1998. Stuttgart

- VAN AALST, IRINA 1997: Cultuur in de stad. Over de rol van culturele voorzieningen in de ontwikkeling van stadscentra (Kultur in der Stadt. Über die Rolle von kulturellen Einrichtungen in der Entwicklung von Stadtzentren). Utrecht
- VAN BEMMEL, LEO P. et al. 1992: De Randstad als regio van internationale allure. Concentracie als kracht en knelpunt. SMO-informatief 92-3. TNO-beleids-studies, Stichting Maatschappij en Onderneming, Delft. Delft
- VANČURA, JIŘÍ 1987: Pěší zona v Praze (Fußgängerzonen in Prag). In: Investiční výstavba, Nr. 7/8
- VAN GALEN, JOHN J./SCHREURS, HUIB 1995: Het huis van nu, waar de toekomst is. Een kleine historie van het Stedelijk Museum, 1895-1995 (Das Haus von jetzt, wo die Zukunft ist. Eine kleine Geschichte des Stedelijk Museums, 1895-1995). Naarden
- VAN GELDER, ROELF 1992: De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585-1735 (Die Welt in Reichweite. Niederländische Kunst- und Raritätensammlungen, 1585-1735). In: De wereld binnen handbereik (Katalog des Amsterdamer Historischen Museums). Amsterdam, 15-38
- VAN STOKKOM, B. 1995: De jazz van de moderne ervaring: over cultuurvernieuwing, plezier en belevingswaarde (Der Jazz von der modernen Erfahrung: über Kunsterneuerung, Spaß und Erlebniswert). In: Beleid & Maatschappij, Nr. 6, 330-341
- VENTURI, ROBERT 1966 u. 1977: Complexity and Contradiction in Architecture. New York
- VON PLESSEN, MARIE-LOUISE 1990: Duell der Dinge. Das Automuseum. In: Korff, Gottfried/Roth, Martin (Hg.): Das historische Museum: Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt a.M./New York, 179-186
- WAGENAAR, MICHAEL/ENGELSDORP GASTELAARS, ROBERT E. VAN 1986: Het Ontstaan van de Randstad, 1815-1930 (Die Entstehung der „Randstad“, 1815-1930). In: K.N.A.G. Geografisch Tijdschrift, XX. Jg., Nr. 1, 14-29
- WAGNER, BERND 1993: Die „Neue Kulturpolitik“ und das „neue Interesse an der Kultur“. In: „Blick zurück nach vorn“. 20 Jahre neue Kulturpolitik. Kulturpolitische Mitteilungen, Nr. 61/62, 9-17
- WALLERSTEIN, IMMANUEL 1974: The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century. New York

- WALLMANN, WALTER 1983: Der Preis des Fortschritts. Beiträge zur politischen Kultur. Stuttgart
- WEFING, HEINRICH 2002: „Ewig lockt der Bau. Wieder Septembergefühle: Amerika erlebt einen Museumsbauboom“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.05.2002
- WEGNER, ASTRID 1997: Skulpturen in Frankfurt - Deutung und Bedeutung von Zeichen im öffentlichen Raum. Unveröffentlichte Magisterarbeit am Institut für Kulturanthropologie und Europäische Ethnologie. Frankfurt a.M.
- WEGNER, ASTRID 1998: Hämmernde Männer, verrenkter Engel. Eine kleine Frankfurter Skulpturentopographie. In: Greverus, Ina-Maria/Moser, Johannes et al. (Hg.): Frankfurt am Main: Ein kulturanthropologischer Stadtführer (Notizen Bd. 62). Frankfurt am Main, 201-219
- WELSCH, WOLFGANG 1994: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. 2. Aufl., Berlin, 1-43
- WELZ, GISELA 1986: Räume lokaler Öffentlichkeit. Die Wiederbelebung historischer Ortsmittelpunkte (Notizen Bd. 23). Frankfurt a.M.
- WELZ, GISELA 1991: Street Life. Alltag in einem New Yorker Slum. (Notizen Bd. 36). Frankfurt a.M.
- WELZ, GISELA 1996: Inszenierungen kultureller Vielfalt. Frankfurt am Main und New York (= zeithorizonte Bd. 5). Berlin
- WELZ, GISELA 1997: Dispersed Realities and the Relational Voice: Cross-Cultural Comparison as Dialogue. In: Anne C. Goffmann, Beatrice Ploch, Ute Ritschel, Regina Römhild (Hg.): Kulturanthropologinnen im Dialog. Ein Buch für und mit Ina-Maria Greverus. Königstein/Taunus, 109-119
- WELZ, GISELA 2001: „One leg in the past, and one leg in the future“. Diskurse einer Übergangsgesellschaft. In: Welz, Gisela/Ilyes, Petra (Hg.): Zypern. Gesellschaftliche Öffnung, europäische Integration, Globalisierung (Notizen Bd. 68). Frankfurt a.M., 225-243
- WENTZ, MARTIN 1989: Stadtentwicklung in den neunziger Jahren. In: Becker, Kurt E./Wentz, Martin (Hg.): Stadtperspektiven. Köln, 5-12
- WENTZ, MARTIN 2000: Die kompakte Stadt. In: ders. (Hg.): Die kompakte Stadt, 8-15
- WERCKMEISTER, OTTO, K.1989: Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der achtziger Jahre. München/Wien
- WERESCH, KATHARINA 1990: Männliche und weibliche Raumwahrnehmung beim Entwurf als Ergebnis von Sozialisationsprozessen. In: Freiräume, Nr. 4, 68-76

- WILZEK, BERND/WATERSCHOOT, JOS VAN 1993: Amsterdam 1585-1672. Morgenröte des bürgerlichen Kapitalismus. Baden-Baden
- WIRTH, LOUIS 1938: Urbanism as a Way of Life. In: *American Journal of Sociology*, Nr. 44, 1-24
- WARNEKEN, BERND-JÜRGEN/WITTEL, ANDREAS: Die neue Angst vor dem Feld. Ethnographisches research up am Beispiel der Unternehmensforschung. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 1997
- WITTLICH, PETER 1959: Otakar Švec. Praha
- WULFF, HELENA 1998: *Ballet Across Borders. Career and Culture in the World of Dancers*. Oxford, UK/New York, USA
- WURZER, RUDOLF 1995: Die „Assanierung“ der Josefsstadt in Prag. In: *Die Alte Stadt*, 22. Jg., Nr. 2, 149-174
- ZAUGG, RÉMY 1994: *Gespräche mit Jean-Christophe Ammann*. Portraiture. Ostfildern bei Stuttgart
- ZAKÁZANÉ UMĚNÍ (Verbotene Kunst) I 1995: *Výtvarné umění*, Heft 3-4. Praha
- ZAKÁZANÉ UMĚNÍ (Verbotene Kunst) II 1996: *Výtvarné umění*, Heft 1-2. Praha
- ZIEMKE, HANS-JOACHIM 1980: *Das Städelsche Kunstinstitut — die Geschichte einer Stiftung*. Frankfurt a.M. 1980
- ZIMMERMANN, CLEMENS 1996: *Die Zeit der Metropolen. Urbanisierung und Großstadtentwicklung*. Frankfurt a.M.
- ZUKIN, SHARON 1992: *Postmodern Urban Landscapes: Mapping Culture and Power*. In: Lash, Scott/Friedman, Jonathan (Hg.): *Modernity & Identity*. Oxford/Cambridge, 221-247
- ZUKIN, SHARON 1993: Hochkultur und „wilder“ Kommerz: Wie New York wieder zu einem kulturellen Zentrum werden soll. In: Häußermann, Hartmut/Siebel, Walter (Hg.): *New York. Strukturen einer Metropole*. Frankfurt a.M., 264-285
- ZUKIN, SHARON 1998: Städte und die Ökonomie der Symbole. In: Kirchberg, Volker/Göschel, Albrecht (Hg.): *Kultur in der Stadt. Stadtsoziologische Analysen zur Kultur*. Opladen
- ZULAIKA, JOSEBA 1997: *Crónica de una seducción: El Museo Guggenheim-Bilbao*. Madrid
- ZWERENZ, GERHARD 1973: *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond*. Frankfurt a.M.

Die Neuerscheinungen dieser Reihe:

Sonja Vandenrath

**Private Förderung
zeitgenössischer Literatur**

Eine Bestandsaufnahme

Oktober 2005, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-417-4

Lutz Hieber, Stephan Moebius,
Karl-Siegbert Rehberg (Hg.)

Kunst im Kulturkampf

Zur Kritik der deutschen
Museumskultur

Oktober 2005, ca. 250 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 25,80 €,
ISBN: 3-89942-372-0

Birgit Mandel (Hg.)

**Kulturvermittlung – zwischen
kultureller Bildung und
Kulturmarketing**

Eine Profession mit Zukunft

Oktober 2005, ca. 250 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 3-89942-399-2

Udo Liebelt,

Folker Metzger (Hg.)

Vom Geist der Dinge

Das Museum als Forum für
Ethik und Religion

September 2005, ca. 200 Seiten,
kart., ca. 24,80 €,
ISBN: 3-89942-398-4

Sabiene Autsch,

Michael Grisko,

Peter Seibert (Hg.)

**Atelier und Dichtezimmer in
neuen Medienwelten**

Zur aktuellen Situation von
Künstler- und Literaturhäusern

August 2005, ca. 350 Seiten,

kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 3-89942-314-3

Hartmut John,

Ira Mazzoni (Hg.)

**Industrie- und
Technikmuseen im Wandel**

Perspektiven und
Standortbestimmungen

August 2005, ca. 320 Seiten,

kart., ca. 27,80 €,
ISBN: 3-89942-268-6

Franziska Puhán-Schulz

**Museen und
Stadtimagebildung**

Amsterdam – Frankfurt/Main –
Prag. Ein Vergleich

Juli 2005, 342 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-360-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Die Neuerscheinungen dieser Reihe:

Tiziana Caianiello

Der »Lichtraum (Hommage à Fontana)« und das »Cream-cheese« im museum kunst palast

Zur Musealisierung der
Düsseldorfer Kunstszene der
1960er Jahre

April 2005, 262 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-255-4

Kathrein Weinhold

Selbstmanagement im Kunstbetrieb

Handbuch für Kunstschaffende

März 2005, 320 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-144-2

Beatrix Commandeur,
Dorothee Dennert (Hg.)

Event zieht – Inhalt bindet

Besucherorientierung von
Museen auf neuen Wegen

2004, 196 Seiten,
kart., 22,80 €,
ISBN: 3-89942-253-8

Peter J. Bräunlein (Hg.)

Religion und Museum

Zur visuellen Repräsentation
von Religion/en im öffentlichen
Raum

2004, 248 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 23,80 €,
ISBN: 3-89942-225-2

Hartmut John,

Jutta Thinesse-Demel (Hg.)
Lernort Museum – neu verortet!

Ressourcen für soziale
Integration und individuelle
Entwicklung.

Ein europäisches
Praxishandbuch

2004, 202 Seiten,
kart., 23,80 €,
ISBN: 3-89942-155-8

Uwe Christian Dech

Aufmerksames Sehen

Konzept einer Audioführung
zu ausgewählten Exponaten

2004, 164 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 19,80 €,
ISBN: 3-89942-226-0

Jana Scholze

Medium Ausstellung

Lektüren musealer Gestaltung
in Oxford, Leipzig, Amsterdam
und Berlin

2004, 300 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-192-2

Alexander Klein

EXPOSITUM

Zum Verhältnis von
Ausstellung und Wirklichkeit

2004, 220 Seiten,
kart., 24,00 €,
ISBN: 3-89942-174-4

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**