

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 Museumswettbewerbs 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 Dunckelmann 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 schwerwiegenderen 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 Filmuseum (1972/73), das Niederländische Schifffahrtsmuseum (1973), das Historische Museum (1975), das Jüdische Museum (1987) und der Königliche 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 Raummodell 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 Raummodell 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 Stadtviertel 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 Planungsziele, nach einem Entwurf von van Eesteren eine zwanzig Meter breite Straße, die den Platz in der Längsachse durchschnitt, und Baumreihen, die den öffentlichen Raum begrenzten (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 Gemeinearchitekten 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 Museumsquartier“)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 „Museumsquartier“ 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 Parkuhrensystem 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 Schnellstraßenbahnenlinie 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 Stadtmagebildungsinstrument 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 stedebouwkundige 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, Bensdorp 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 „Elzing“ 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. Bensdorp 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 Bensdorp ließ sich selbst in dem sehr umfangreichen Archiv des „Nederland Architectuur Institut“ 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 „Sociaal 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 Versammlungsplatz erhalten. Die Parkplätze würden unter die Erde verlegt. Die *Honthorststraat*, die den Platz quer durchschnitt, sollte entfallen. Auf der Ecke *Van Baerlestraat/Gabriël Metsustraat* sollte ein bestehendes Gebäude abgetragen werden, um Platz für ein hochgeschossiges Hotel zu machen. Im nördlichen Bereich sah er noch je drei Stadt villen 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 abschnitten 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, gewännen die großen Publikumsausstellungen an Gewicht, bei diesen, so wurde moniert, bliebe nur ein Minimum an Fläche zur Präsentation der eigenen Sammlung. Außerdem erschweren die Auslagerungen eines Teils der Bestände wegen Mangel an Depotraum die Ausstellungs-koordination (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 vermarktbaren 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 Hauptauflage 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“ (I.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 Museumsverlängerungen 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. Herinrichting 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 Beerens, 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 Beerens 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 Beerens 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 Beerens 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 Giebelfelder 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 Altbau stieg. Venturi & Scott Brown stellten sich vor, dass die Eingangshalle und die große Treppe quasi „als Scharnier zwischen Stadt und Kunst[-räumen]“ 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 Museumeingang 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 ortspezifischen 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 Kishō 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 halbzylindrische 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 gegückt ist, das Geld zusammenzubringen, um eine Erweiterung zu realisieren – die wird so und so aussehen – das war es dann!“ Die Zurückhaltung der anderen Stiftungsmitglieder 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“ (L35).

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 Raumaneignung 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 standen 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:

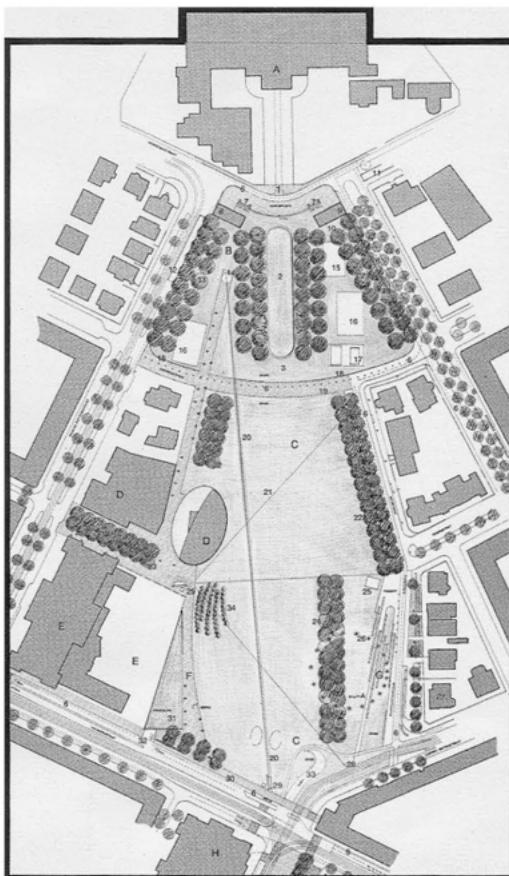
„Der Mittelpunkt von einem Orkan wird das Auge genannt. Es ist ein Ruhepunkt, umringt von lautstarken dynamischen Kräften. Wenn man sich darin befindet, fühlt man gleichzeitig die Vitalität von heftiger Aktivität und die kühle Entspannung der Stille. Der Museumsplatz ist wie das Auge eines rasenden Orkans, den Amsterdam sowohl in körperlicher wie in geistiger Hinsicht verkörpert“ (vgl. Herinrichting 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 Planungsstadtrat 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 Museumpfad
 - 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. Fußgänger-ein- 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. Mahnmal "Vrouwen van Ravensbrück"
 26. Lichtzirkel
 27. Amerikanisches Konsulat
 28. Straßenbahnhaltstelle
 29. Fußgänger-ein- 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 Fußgängerweg (Museumpfad) an der Westseite für die Belebung des Platzes sorgen.³⁶ Dieser Museumpfad 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“ (Herinrichting 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 zentraler 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 Bewandtnis: Der Zugang wurde nämlich von der grünen Fläche des Platzes verdeckt, die dort auf sieben Meter Höhe anlief, 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 Nutzungssaspekte 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 abgeholt 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-Concertgebouwbuurt“), 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 Verbindung 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 Museumsplein“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 Fahrradroute, 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 Museumsplein“ (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.

New 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 verstöße.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 Hauptauflagen 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 Erbpacht-Vertrag, 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. Herinrichting 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 spöttend Anderssons 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 „Commissie 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.

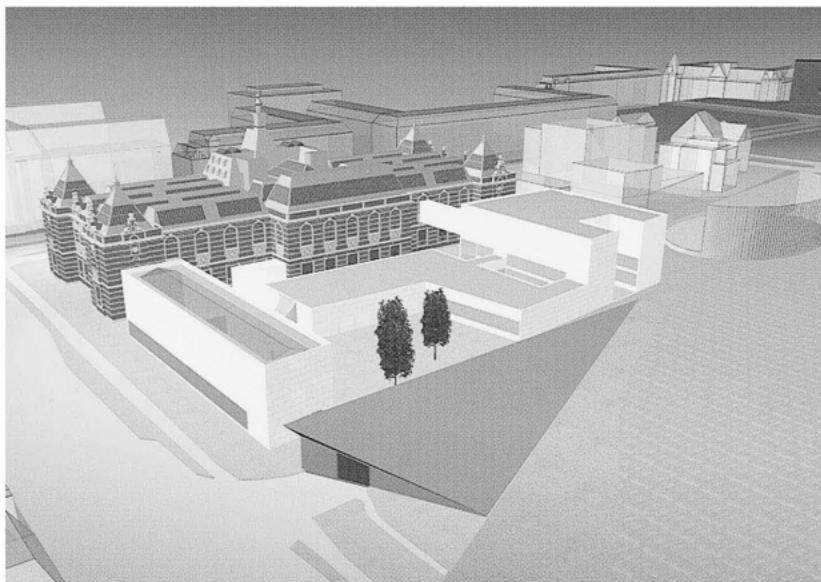


Abb. 9: Stedelijk Museum mit Anbau von Alvaro Siza
(Auftrag: Dez. 1996)

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 Museumsshop und Leseräume für die Bibliothek. Zwischen dem alten Gebäude und dem neuen Anbau plante Siza einige Innenhöfe und zwei verglaste Verbindungsgänge auf Erdgeschoss Höhe, 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. Extenson 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 zusammengenommen 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 Plänen, nach denen das Amsterdamer Architekturbüro Benthem Crouwel 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 Jungen 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 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 Programm punkten wie Konzert- und Theaterfests tivals 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 gegenübergestanden 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 gevraagt 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 peppen
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 aufzupeppen/ 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 Wandels, 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 Messegelände 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 einzuschätzen 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 Kunstmuseen (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 Kunsthhandwerk 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.

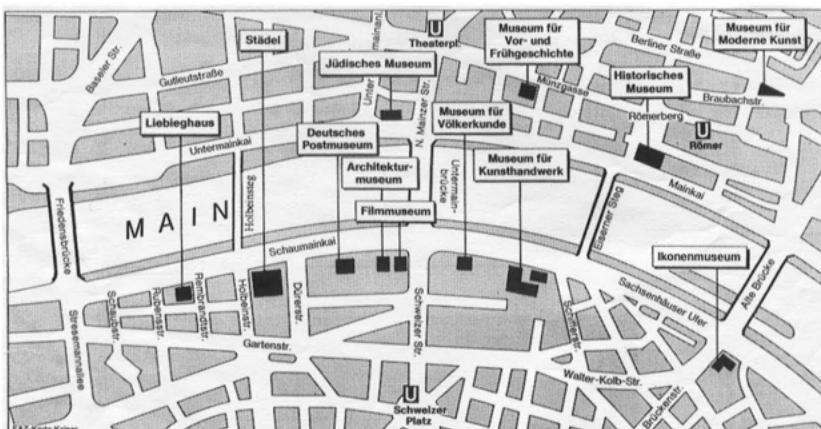


Abb. 11: Das Museumsufer

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 Haverkampf als Baudezernent zuständig. Mit ihnen übernahm Wallmann zwei durchsetzungsfähige SPD-Politiker. Damit entstand die merkwürdige Situation, dass die Opposition zwei Dezernen aus den eigenen Reihen stellte und ihr schließlich nichts anderes übrig blieb, als dem Museumsuferprojekt zuzustimmen. Wie taktierten Hoffmann und Haverkampf 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 verschie-
dene 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 Haverkampf 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 Filmmuseum, 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 Dezerrenten 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 museumsspezifischen 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 Sachsenhagens mit den Uferzonen über ein weitreichendes System von Fußgängerverbündungen 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 Städels, 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 finden. 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 Gothemuseum. 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. Bradburne in Museum für Angewandte Kunst (MAK) umbenannt. Die Benutzung

Museum	Eröffnung ⁶⁷	Bauzeit ⁶⁸	Architekten
Kunsthandwerk	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 (Kunsthal-le)	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 Ersteröffnung 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 Städels und des Liebieghauses hinzu. Nachzügler sind das Ikonenmuseum an der Brückenstraße, das Haus Giersch und das Museum für Moderne Kunst, wo von 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-Städels 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 Städels Klaus Gallwitz und der Vorsitzende der Städel-Administration Hermann J. Abs entschieden gegen die Einrichtung einer solchen Institution außerhalb ihres Wirkungsbereichs 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 Architekturmuseums 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 dreischenklige Grundstück zwischen Berliner-, Braubach-, und Domstraße laut Baudezernent Haverkampf „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 graubige 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 Ausbuchungen, 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

Ufergrüngestaltung, 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 Schmuddel- und Stieftkind 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 Kunsthandswerksständen, 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 Kunsthandswerk kann im Sommer draußen gesessen 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 Flusschwimmbäder: 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 begleitete die noch bestehende Freifläche rund um das Haus, bei der Erweiterung des Postmuseums und des Museums für Kunsthandswerk handelte es sich um groß angelegte 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 zugepflastertes 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 – Haverkamps 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 abzuziehen (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, Haverkampf 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 unbekannten 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 Kunsthandswerksmuseums 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 Gestaltungsbemühungen 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 Kulturamt 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 betrugen DM 10.152,- gegenüber DM 6.375,- in Düsseldorf und DM 5.167,- in Köln (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 30.09. 1994).

furt GmbH präsentierte. 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 Ankaufsets 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 Sponsorensuche 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 Českoslovanské) 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 zurückgestattet 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 (Böhmischt-Mährischen) Landesgalerie einzuvorleben.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. Kořalka 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 Kaiserhofstall 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 Kunstszen“ (I.24) zu manövrieren. Aber Taktik und Durchsetzungskraft allein hätten wahrscheinlich nicht zum gewünschten Erfolg bei der Akquisition 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 („Kovo“, „Motokov“, „Centrotex“) trug wenig zur Lebensqualität und Ausstrahlung des Stadtzentrums bei. Statt dem langsamem 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 Müstku* (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 Hruža einen entscheidenden Impuls. Dieser schlug Kotalík im Juni 1975 vor, den Veletržní Palác (Messegelände), der im August 1974 durch einen Brand grundlegend beschädigt worden war, als Moderne Galerie wieder aufzubauen zu lassen.

Hruža 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 Messegelände 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 Messegeläuts 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 transzendenten Ausstrahlung dieses Raums hatte dem Palast die Bezeichnung „Konsum-Kathedrale“ einbrachte (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 Büror Raum 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 Fortschriftlichkeit 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. Hrůza, der diese politischen Entscheidungen im Planungsamt mitverfolgte, kommentierte und begründete ihre erfolgreiche Raumeignung: „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 Hruža, 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 Hruža, 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 *Veletržní 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, Hruža 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 Aufsplittung 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 Hruža

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 Wechselausstellungen 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 beförderen; die niedrigen Geschossdecken, die die Objektgröße begrenzen; 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 Messegeläuts 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 Binář, John Eisler, Karel Hubáček, Miroslav Masák und Emil Přikryl 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 Messegeläut 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 Messegeläut 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 Baugebirge 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 Kino-auditorium 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 Sevčík (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 Sláviček, „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 Humlebaek 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 schwelte „[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 Projektentwicklung 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 Messegeländes. Als ultimative Maßnahme wurde im Juli 1995 die Firma „Bovis Czech International“ als nunmehr vierter Bauunternehmen mit dem zügigen Abschluss der Bauarbeiten beauftragt.¹¹² Diese Firma arbeitete mit einem anderen tschechischen 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 Ge- rangel 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 neonlichtbeschiene Resopaltischchen 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 Kulturaushalt 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 Wechselausstellungen 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 Kulturmétropole 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 strukturierteren 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 spielen 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) Kunstszenen 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 Messegeländes 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 Wegeleitsystem 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 „Hobulec“, erklärte mir, dass die Leute im Bezirk keine Beziehung zu dem Gebäude des Messegeländes 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 Prestige-kapital 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 Hrůza, 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 Restaurierungsmaßnamen 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 „imaginerte 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 Stadt-krone 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 „Stadt verschönerung“ 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 Ausstellungsorten 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 unbekannten 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 postmodernen 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 Fallbeispiele 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 Freitreppe 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 Zweiseitengänge 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 Windsangs suchen, der den Zutritt erlaubt. Beim Museum für Kunsthandwerk liegt der Eingang irgendwo seitlich des Hofs, 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 Planungphantasie. 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 finanzielle 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 ausgeschriebenen „Ideen-Wettbewerb“ die Möglichkeit wahr, sich für die zukünftige Gestaltung des Platzes zu engagieren. Die plurelle 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 Interessendiffikalien 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 Haverkampf 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 erneuerten 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 Messegeläuts 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 Messegeläuts, 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 kurzsichtig.

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.

