

Zeitschrift: Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde
Band: 100 (2004)
Heft: 2

Artikel: Das Frankfurter Museumsufer und Stadtimagebildungsprozesse
Autor: Puhan-Schulz, Franziska
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-118172>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Frankfurter Museumsufer und Stadtimagebildungsprozesse

Franziska Puhan-Schulz

Was bedeutet der Begriff «Image» im Zusammenhang mit Städtebau und Stadtmarketing? Geistige oder weltliche Eliten haben, soweit man zurückblicken kann, am Image für eine Stadt konstitutiv mitgewirkt, indem sie Schlösser, Kirchen, Plätze, Strassen und Gärten erbauen liessen. Der Imagebegriff kann also mit der gebauten Umwelt in Verbindung gebracht werden. Die Soziologin Carola Scholz (1989) und die Stadtplanerin Irina van Aalst (1997)¹ konstatierten, dass Stadtplanung spätestens seit den Achtzigerjahren zur Imageplanung geworden sei. Carola Scholz fasste die drei Komplexe, die der Begriff «Image», der vom lateinischen «imago» abgeleitet ist, umfassen kann, wie folgt zusammen: «Er kann zum einen die sichtbare, reale Darstellung, das gegenständliche Bild eines Gegenstandes, einer Person bedeuten, im Sinne von Ebenbild, Spiegelbild, Abbild [...]; er kann zweitens ein phantasiehaftes, geistig-ideelles Wert- und Vorstellungsbild (Urbild, Leitbild, Imagination) meinen; und er kann drittens – im heutigen Marketingsinne – die Komplexität aller Einstellungen, Kenntnisse, Erfahrungen und Anmutungen meinen, die mit einem bestimmten Meinungsgegenstand verbunden sind (Marken-, Firmenimage).»²

Die Orientierung am Image setzt eine Sichtweise voraus, die den Stadtraum weniger unter funktionalistischen Gesichtspunkten wie der bestmöglichen Organisation der Stadt betrachtet, sondern unter dem Gesichtspunkt seiner sinnlichen Wahrnehmung und seiner Anmutungsqualitäten. Woher kamen diese auf das Stadtbild bezogenen Entwicklungspläne, in denen Kulturgebäuden und Museen als ästhetische Angebote an Besucher und Bewohner eine wichtige Rolle zugeordnet wurde? Die Beschäftigung mit dem Stadtbild geschah zunächst im Bereich der Stadtplanung. In den Sechzigerjahren entbrannte in den USA, dann auch in den europäischen Städten als Reaktion auf die damalige auf Kahlschlag und Neubau ausgerichtete Planungspolitik eine Diskussion um die Stadtgestalt. Die Stadtplaner Kevin Lynch, Gordon Cullen und Michael Trieb systematisierten seit 1960 ihre an der Stadtrealität orientierten Gedanken zur Entwicklung und Verschönerung von Stadtimage.³ Vom Gedanken einer Imageverschönerung mit Mitteln des «Urban design», wie ihn Michael Trieb vertrat, war es nur ein kleiner Schritt zum Gedanken einer wirtschaftlichen Vermarktung des Gesichts bzw. Image der Stadt. Stadtmarketing hat nach dem Marketingspezialisten Heinrich Haass – wobei das Stadtmarketing zwangsläufig eng mit der baulich-räumlichen Stadtstruktur verknüpft ist – drei erklärte Ziele:

- Identifikation der Bevölkerung mit ihrer Stadt/Region
- Identifikation der ansässigen Unternehmen mit ihrer Stadt/Region
- Imagebildung der Stadt/Region bei Gästen und Besuchern.⁴

Wie und ob sich diese idealtypisch erklärten Ziele und die Interessen der angesprochenen Grossgruppen – Bevölkerung, Unternehmen, Besucher – vereinen und befrieden lassen, wird von Haass nicht angesprochen. Hier kann die volkskundliche und ethnologische Stadtforschung ansetzen.

Die Volkskunde der Stadt, Urbananthropologie bzw. -ethnologie sind vergleichsweise junge Forschungsfelder innerhalb der Fachtradition. Rolf Lindner hat in seinem Aufsatz «Perspektiven der Stadtethnologie» auf den antiurbanen Zug der volkskundlichen Grossstadtforschung hingewiesen, die sich mit Kulturformen und Gemeinschaftsbildung in der Grossstadt nur insoweit abgab, als in ihnen noch ländliches Erbe aufschien. Er führte daher die Metapher «Der Grossstadtmensch als Schreiber» als paradigmatisch für das gesamte Feld ein. Die Forschung in der Stadt blieb dann auch in der Regel auf Erscheinungen ausgerichtet, die nicht stadttypisch sind, z. B. Vereine, Nachbarschaften und Quartiere. Diese Orientierung auf das kleinräumige «Dorf in der Stadt» teilte sowohl die volkskundliche und die ethnologische Stadtforschung als auch eine ethnografisch verfahrenende Stadtsoziologie.

Der schwedische Urbananthropologe Ulf Hannerz kritisierte in seinem 1980 in New York erschienenen Buch *Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology* die seit den Sechzigerjahren von Urbananthropologen betriebene Forschung in der Stadt («the city as locus») und postulierte den «fokussierten» Blick auf das typisch «Städtische» («the city as focus»). Dieser von Hannerz initiierte Diskurs ging unter dem Stichwort «locus/focus»-Debatte in die anthropologisch-ethnologische Stadtforschung ein. Wobei «locus» hier den Blick auf Einzelphänomene bzw. ein «Dorf» in der Stadt bedeutet und «fokus» dagegen den Blick auf das typisch Städtische meint. Als das typisch Städtische analysierte Hannerz die Stadt als ein offenes System von Beziehungsnetzwerken. Der konkrete sichtbare und erlebbare Raum und seine gebaute Form wurde bei einer solchen Fokussierung auf das Städtische vernachlässigt.

Genau hier setzt meine Untersuchung⁵ an, die exemplarisch am Frankfurter Museumsufer auf die Komponente des sichtbaren und erlebbaren Raumes und seiner gebauten Form abhebt. Wie ich veranschaulichen werde, ist die Architektur zwar nur Folie des urbanen Lebens, spielt aber gerade im Zusammenhang mit Stadtimagebildungsprozessen eine bedeutende Rolle für die Anmutungsqualität und die Einmaligkeit einer Stadt.

Baugestützte Bemühungen um das jeweilige Stadtimage sind vor dem Hintergrund von Modernisierungs- und Globalisierungsprozessen⁶ zu lesen. Einerseits reagieren Städte auf den Konkurrenzdruck, indem in den letzten dreissig Jahren verstärkt Flughäfen und andere Infrastrukturen ausgebaut sowie neue Wohnviertel, Bürotürme, Hotels, Einkaufs- und Kongresszentren errichtet wurden. Diese Zeichen wirtschaftlicher Prosperität werden aber nicht als ausreichend angesehen, um attraktiv und konkurrenzfähig zu bleiben. Im Rahmen des Wettbewerbs unter den Städten besinnt man sich mit Hilfe von Marketingstrategen auf das jeweilig Besondere der Stadt, welches sie für Firmen, Besucher und Bewohner attraktiv und unterscheidbar machen soll. Damit soll nicht nur die Position innerhalb der

Städte im eigenen Land verteidigt werden, sondern auch die eigene Position in Beziehung zu den Kulturhauptstädten in anderen Ländern bestimmt werden. Museen von der Hand international führender Architekten sind als Objekte städtischen Renommierdrangs besonders gut geeignet.

So wurde in Frankfurt, wie in vielen anderen Städten Westeuropas und der Vereinigten Staaten, in den Achtziger- bzw. Neunzigerjahren von Planern und Politikern die Verbesserung der Erlebnisqualitäten städtischer Räume im Sinne einer «urbanen Revitalisierung» als manipulierbarer Bereich entdeckt, wobei sich die Gestaltungsambitionen zum einen auf die öffentlichen Gebäude wie Museen, Theater und Opernhäuser bezogen und zum anderen auf den öffentlichen Raum, das heisst Strassen und Plätze. Es sollten Orte geschaffen werden, wo man sich gerne verabredet und aufhält. Zugleich konnte der neu gestaltete Raum als urbane Folie für Festivals und andere Events genutzt werden.

Im Folgenden werde ich das Frankfurter Museum für Moderne Kunst und das Museumsuferprojekt hinsichtlich der Modi seiner Beschlussfindungen untersuchen. Dabei stehen folgende Fragen im Zentrum:

- Welches 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 für das Image der Stadt?

Zunächst wird kurz die historische Entwicklung des Museumsufers dargestellt, dann werden die kulturpolitischen Konzepte und die Gestaltungsvorschläge zur Aktivierung der Ufer analysiert. In einem dritten Schritt werden die Nutzungstraditionen und die Nutzungsperspektiven der Ufer unter besonderer Berücksichtigung lokaler Bürgerinitiativen erläutert und schliesslich die Spezifika der Frankfurter Kulturpolitik und Stadtplanung unter Imagegesichtspunkten herausgestellt.

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 jüdische und protestantische Bankiers, insbesondere die Familien Rothschild und Bethmann sowie Johann Friedrich Städel als Gründer und Stifter von Museen und deren Sammlungen auf. 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 Schaumainkai wurden im ausgehenden 19. Jahrhundert zwei Akzente für die Kunst gesetzt: das Städelsche Kunstinstitut (1874–1878), nach dem Stifter der umfangreichen Gemäldesammlung kurz Städel genannt, und das Liebighaus, ein Museum antiker Plastik.⁷

Offensichtlich war es nach dem zweiten Weltkrieg eine reizvolle Vorstellung, in den grossen alten Villen der Gründerzeit mit ihren umgebenden Gärten neue Schausammlungen anzulegen. So entstand 1956 das Bundespostmuseum in einer Patriziervilla am Schaumainkai 53, und 1967 wurde dem Museum für Kunsthandwerk mit der Villa Salzwedel-Metzler ein spätklassizistischer Bau zugewiesen (Schaumainkai 15). Drei Jahre später konnte am Schaumainkai 29 das Museum für Völkerkunde (heute: Museum der Weltkulturen) einziehen. Damit waren insgesamt fünf Museen am Sachsenhäuser Ufer etabliert.⁸

Die Museen erreichten mit dieser Zuweisung von Räumlichkeiten aber noch lange nicht das Volumen, das sie in der Vorkriegszeit erreicht hatten.⁹ Bis in die Siebzigerjahre 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.¹⁰

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 Siebzigerjahre 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 bauwirtschaftlicher 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 dreissig 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 Oberbürgermeister. Er zeigte sich ambitionierten

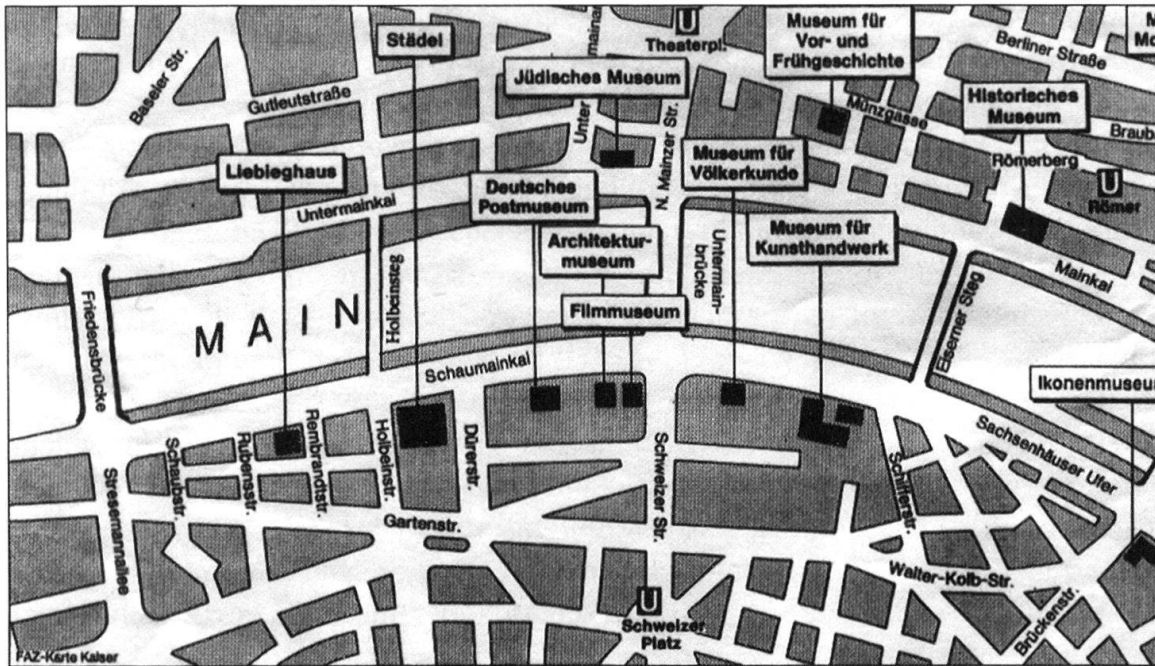


Abb. 1: Das Museumsufer. Graphik: © Kaiser. Aus: Frankfurter Allgemeine Zeitung 30. August 1990.

Projekten gegenüber aufgeschlossen, die geeignet waren, die Stadt attraktiver zu machen und dem ramponierten Ruf Frankfurts aufzuhelfen. Dabei erhielt die Kultur und die Kulturpolitik einen wichtigen Stellenwert im Sinne einer «Schaufensterpolitik»¹¹ der Stadt. Wallmann prägte hierfür die Formel von der Kulturpolitik als «Ferment der Kommunalpolitik».¹² Als angestrebtes Ziel formulierte er in den frühen Achtzigerjahren: «Frankfurt am Main ist mehr als eine Wirtschaftsmetropole»; die Stadt sei bemüht, «kultureller Schwerpunkt im Herzen Deutschlands zu sein».¹³ Die Hinwendung zur Kultur und zur Kulturpolitik schlug sich vor allem in einer Bau- und Gründungswelle von Museen nieder – allen voran des Museums für Moderne Kunst.

Der Feuilletonredakteur der Frankfurter Rundschau Peter Iden hatte seit den Sechzigerjahren 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. Wie Iden als Anekdote erzählt, sah sich Wallmann mit ihm noch am selben Tag nach einer geeigneten Liegenschaft am Main um. 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. 1). Nach Iden sollte am Schaumainkai eine Epochenübersicht der bildenden Künste mit Verzweigungen in den

Film und in das Kunstgewerbe ermöglicht werden. Diese würde im Liebighaus mit der «alten Kunst» beginnen und auf der anderen Seite mit dem Film als einer Kunst dieses Jahrhunderts und der zeitgenössischen Moderne enden.¹⁴

Für die Durchsetzung des Museumsuferkonzepts waren in erster Linie Hoffmann als Kulturdezernent und Haverkamp als Baudezernent zuständig. Mit ihnen übernahm Wallmann zwei durchsetzungsfähige SPD-Politiker. Damit entstand die merkwürdige Situation, dass die Opposition zwei Dezernenten aus den eigenen Reihen stellte und ihr schliesslich nichts anderes übrig blieb, als dem Museumsuferprojekt zuzustimmen. Wie taktierten Hoffmann und Haverkamp unter diesen Bedingungen?

Hoffmann erweiterte Idens Vorstellungen, indem er drei Aspekte in seinem Museumsuferkonzept kombinierte: «Erstens: den Ausbau der bereits bestehenden Kunstinstitute; zweitens: Museumsneugründungen, und drittens: durch den Erwerb freier, unbebauter Grundstücke zwischen den einzelnen Museen einen möglichst zusammenhängenden Museumspark zu schaffen, der nicht nur als Erholungsgebiet, sondern zugleich als Freigelände für die Präsentation von Plastik dienen soll.»¹⁵ 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 stimulieren.¹⁶ Dem vorausgegangen war 1978 der Ankauf einiger Villen und Grundstücke am südlichen Mainufer durch die Stadt.

Wichtiger Bestandteil des Projekts war die Architektur der einzelnen Häuser, die unverwechselbar sein sollte. Aus diesem Grund brach Haverkamp mit der damals in Frankfurt üblichen Regelung, lokale Aufträge auch lokal zu verteilen. Für die Museen wurden offene Wettbewerbe ausgeschrieben und, oftmals in einem zweiten Schritt, beschränkte Wettbewerbe, zu denen neben den Gewinnern international anerkannte Architekten eingeladen wurden. Die ersten vier Projekte, die so in Angriff genommen wurden, waren das Architekturmuseum, das Deutsche 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).¹⁷ Die Dezernenten nutzten den Museumsentwicklungsplan als Orientierungs- und Argumentationshilfe. Inzwischen war, vor allem aus den Reihen der SPD, Kritik an der

Art der Planung und Durchführung der Projekte geäußert worden. Wallmann sah sich mit der entschiedenen Forderung nach einem städtebaulichen Gesamtkonzept konfrontiert.

Der Speerplan – Gestaltungsvorschläge zur Aktivierung der Ufer

Vor dem Hintergrund der 1981 anstehenden Kommunalwahlen hatte der Magistrat im Juni 1980 das Frankfurter Büro «Speerplan Regional und Stadtplaner GmbH» mit der Erstellung eines «Gesamtplans Museumsufer» beauftragt. Für Wallmann war ein solcher Plan wichtig, um die Einwohner der Stadt von dem Museumsuferprojekt zu überzeugen und die Kritiker aus den Reihen der SPD zu beschwichtigen. In diesem Plan sollten die Museen aufeinander abgestimmt werden und im öffentlichen Raum stärker sichtbar gemacht werden.¹⁸ 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.¹⁹

Im Juni 1981 legte Speer das 80 Seiten umfassende Planungsergebnis vor, das sich aus dem Gesamtplan und einer Situationsanalyse 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 sie 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 ...»²⁰ Speer projektierte die Vernetzung der Innenstadt und Sachsenhausens mit den Uferzonen über ein weitreichendes System von Fussgängerverbindungen und liess kleinere Strassenabschnitte entfallen, um an verschiedenen Orten Platzbildungen zu ermöglichen. Damit hatte Speer weit über seinen Auftrag hinaus gehandelt.

Speer hatte 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 ver schmälert und mit Fuss- und Radwegen versehen werden.
2. Die beiden Mainufer sollten durch eine neue Fussgängerbrücke auf der Höhe des Städel, 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.²¹

Speers Raumnutzungskonzept setzte auf Spontaneität und Nutzungsvielfalt, daher sollten keine «kleinräumigen Nutzungen festgeschrieben werden» (Museumsufer Frankfurt am Main 1981, 17). Speer schloss damit die Nutzungsorte, die sich hauptsächlich auf lokale Nutzer beschränkten, den Fussballplatz, den Kinderspielplatz, die Rollschuhbahn, das Bootshaus, zumindest für den innerstädtischen Uferbereich aus.

Mit den verkehrsberuhigenden Massnahmen orientierte sich der Gesamtplan dagegen stärker an den Interessen der Anwohner. Ausserdem forderte Speer mehr Wohnen am Main.

Während Speer am Gesamtplan arbeitete, hatte Richard Meier den Wettbewerb für die Erweiterung des Museums für Kunsthandwerk auf dem Gelände des Museumsparks gewonnen. Speer fand, dass diese Erweiterung auf ein Drittel ihres Volumens verzichten müsse, damit in dem Park noch die Erweiterung des Völkerkundemuseums, das Musikmuseum und ein Wohnbau Platz fänden. Er konstatierte über den Meier-Bau: «Der passt wunderschön in den Park, aber es passt eben sonst nichts mehr rein.»²²

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» widerspreche.²³ 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. 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 Musikmuseums und der Erweiterung des Völkerkundemuseums alle innerhalb der folgenden zehn Jahre umgesetzt wurden (siehe Tab. 1).

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 Portikus und das restaurierte Goethehaus mit Gothemuseum. Die Museen für Architektur, Film und Kunsthandwerk (heute: Museum für Angewandte Kunst) sowie das Bundespostmuseum haben sich am Schaumainkai eingereicht. Vergleichsweise spät kamen die Erweiterungsbauten des Städel und des Liebighauses hinzu. Nachzügler sind das Ikonenmuseum an der Brückenstrasse, das Haus Giersch und das Museum für Moderne Kunst, wovon Letzteres seinen Standort schliesslich an der Braubachstrasse erhielt. Damit entstand eine einzigartige Konzentration von 19 unterschiedlichsten Museen und Ausstellungsräumen, die durch ihre Nähe zum Fluss in das Label «Museumsufer» miteinbezogen sind.

Tabelle 1: Einrichtungen am Museumsufer und der Umgebung²⁴

<i>Museum</i>	<i>Eröffnung*</i>	<i>Bauzeit**</i>	<i>Architekten</i>
Kunsthandwerk	1965	1982–1985	Richard Meier
Völkerkunde	1973	1996–1998	Albrecht Müller/von Hössle
Film	1984	1981–1984	Helge Bofinger & Partner
Architektur	1984	1981–1984	Oswald Mathias Ungers
Post	1958	1984–1990	Günther Behnisch & Partner
Städel	1878/1963	1988–1991	Gustav Peichl
Liebighaus	1909/1955	1987–1990	Birgit & Ernst U. Scheffler, Thomas Warschauer
Jüdisches	1988	1985–1989	Ante Josip von Kostelac
Vor- und Früh- Geschichte	1937/1989	1985–1989	Joseph Paul Kleihues
Historisches	1878/1972	1970–72	Hochbauamt Frankfurt
Kunsthalle Schirn	1986	1983–1985	Bangert, Jansen, Scholz & Schultes
Portikus (Kunsthalle)	1987	1987	Marie-Theres Deutsch, Klaus Dreissigacker
Moderne Kunst	1991	1987–1990	Hans Hollein
Ikonen	1990	1988–1990	Oswald Mathias Ungers
Dom	1987	–	–
Goethe	1863/1951	1995–1997	von Werden
Kunstverein	1829	1958–1962	Hochbauamt Frankfurt
Kommunale Galerie im Leinwandhaus	1984	–	Alois Giefer

* Wenn zwei Daten angegeben sind, bezieht sich das erste Datum auf die Ersteröffnung bzw. beim Gothemuseum, beim Frankfurter Kunstverein und bei der Kommunalen Galerie auf die Gründung.

** Die Bauzeiten beziehen sich auf die Erweiterungs-, Neu- und Umbauten.

Das Museum für Moderne Kunst – ein teures «Tortenstein»



Abb. 2: Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main. Foto: © Rudolf Nagel.

Ausgerechnet das Museum, das gemeinsam mit dem Architekturmuseum Impuls gebende Wirkung auf Museumsuferkonzepte gehabt hatte, wurde nach Plänen des österreichischen Architekten Hans Hollein zuletzt erbaut (Eröffnung: Juni 1991 – siehe Abb. 2). Seit 1979 hatte sich Iden als Gründungsdirektor des Museums für den Aufbau einer Sammlung eingesetzt. Als sich 1979/80 die Möglichkeit ergab, einen grösseren Block der Sammlung Ströher zu erwerben, stellte die Stadt hierfür drei Millionen Mark zur Verfügung. Mit dem bevorstehenden Ankauf brach ein Konflikt zwischen den Befürwortern des neuen Instituts und seinen Gegnern auf, die das Projekt als Anti-Städel werteten. Auf der einen Seite standen Hoffmann und Iden mit ihrem Plädoyer für die Errichtung des neuen Museums. 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.²⁵ 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.²⁶ Die Administration liess sich nicht gerne inhaltliche Vorschriften machen und lehnte Wallmanns Angebot ab, einen Teil der Ströher-Sammlung fürs Städel zu erwerben.

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.²⁷ 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 unpräzise in eine alltägliche Welt voller Läden, Kneipen und Wohnblocks im Stil der Fünfzigerjahre 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 Jury wählte im Mai 1983 aus 98 Einreichungen einstimmig Hans Holleins Entwurf. Er hatte als Einziger die bestehenden Grundstücksgrenzen nicht ignoriert und für das dreisckenklige Grundstück zwischen Berliner-, Braubach- und Domstrasse laut Baudezernent Haverkampf «eine überzeugende Lösung gefunden».²⁸

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.²⁹ 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.»³⁰ So konnte im Juni 1987 mit dem Bau begonnen werden.

Das MMK

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 4150 Quadratmeter Ausstellungsfläche zur Verfügung. Vortrags-, Depot- und Werkräume befinden sich im Untergeschoss.³¹

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.»³²

Laut Iden spielten damals finanzielle Dinge keine sehr grosse Rolle.³³ So hatte sich Frankfurt 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. Hollein hat eine kleine Stadtlandschaft mit Wegen, Plätzen und Treppen ins Innere des Museums verlegt. Seine Wegführung ist nicht nur labyrinthisch zu nennen, sie ermöglicht immer neue Ein-, Durch- und Ausblicke.

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, wurde im Sinne einer Attraktivitätssteigerung erst zum Ende der Neunzigerjahre in Angriff genommen. 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.

Der damals zuständige Baudezernent begründete den verspäteten Gestaltungsbedarf damit, dass die wichtigste Funktion der Ufer so oder 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.»³⁴

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 das «Nizza»³⁵ (siehe Abb. 3), aber vor allem das südliche Mainufer jahreszeitengebunden zum Spazieren gehen, Lesen, Spielen, die Aussicht geniessen oder einfach, um sich in der Sonne zu räkeln, genutzt. 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 Städel) findet seine lokale Gemeinde.

Doch nach Einbruch der Dunkelheit werden die unteren Mainufer kaum noch genutzt. Belebung zeigte 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



Abb. 3: Das Nizza (1953). Foto: Eduard Renner, © Frankfurter Stadtarchiv.

sorgt. In der warmen Jahreszeit schlafen manchmal Obdachlose unter den Brückenpfeilern bzw. «Rucksacktouristen» auf der Wiese.

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 orientierten Ausflugsdampfer und auf der gegenüberliegenden Seite im Sommer Restaurantschiffe. Während die städtische «Tourismus- und Kongress-GmbH» Mitte der Neunzigerjahre die «Sachsenhäuser Kerb»³⁶ vom Programm strich, waren einige Jahre zuvor regelmässige Ereignisse wie der seit 1972 am südlichen Mainufer abgehaltene Flohmarkt³⁷ 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 Achtzigerjahren «erfunden», um unter dem Motto «Die Museen gehen zu den Leuten» eventuell vorhandene Schwellenängste abzubauen.³⁸ 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 gewinnen. Kritik an dem Fest

wurde laut wegen seiner kommerziellen Ausrichtung, das heisst an den unzähligen Essens- bzw. Getränkeständen (dreizehn Sorten Champagner) und an Kunsthandwerksständen, die die Museen und ihr Programm an den Rand drängen.»³⁹

Lokales und internationales Publikum mischt sich in den Museen und ihren Cafés – beim Liebighaus, Städel und Museum für Kunsthandwerk kann im Sommer draussen gegessen werden.

Neben diesen regelmässigen und unregelmässigen Nutzungen zählen die Nutzungen, die in der Erinnerung vieler Bürger fortleben. In den Dreissigerjahren waren die Flussschwimmbäder – die Moslerische Sportanlage am «Nizza» und auf der Sachsenhäuser Seite das Freibad Molenkopf – populäre Treffpunkte. 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 Fotos 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.⁴⁰ Ihre Modernisierung war Teil einer in den späten Neunzigerjahren 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»⁴¹, war von der (Sachsenhäuser) Bevölkerung sehr positiv aufgenommen worden. Nachdem einzelne Museumsentwürfe vorlagen, wurde jedoch deutlich, was dort wirklich geplant war: Die Baumasse des Architekturmuseums belegte die noch bestehende Freifläche rund um das Haus, bei der Erweiterung des Postmuseums und des Museums für Kunsthandwerk handelte es sich um gross angelegte Bauprojekte, wovon Letzteres den Park um einen Drittel reduzieren würde. Da die handtuchförmigen Villengrundstücke am Schaumainkai jeweils an der Grenze zum Nachbargrundstück mit Hecken 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.

Dagegen und gegen die Beschneidung des öffentlichen Raums richtete sich 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 ge-

planten Park als «ein weitgehend mit Ausstellungsflächen zugepflastertes Prestigeobjekt, das sicher dem Image der Stadt diene, aber wohl kaum dem erholungssuchenden Bürger einer Grossstadt».⁴²

In der Debatte über die Baumassen stellte sich der Landeskonservator Kiesow auf die Seite der Bürgerinitiativen. Nur war er – Haverkampfs Taktik entsprechend – erst befragt worden, nachdem die Museumsdirektoren ihren Raumanpruch 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.⁴³

Alle Einwände der Bürgerinitiativen, des Landeskonservators und Speers konnten nicht verhindern, dass das Museum für Kunsthandwerk nach dem Entwurf von Richard Meier gebaut wurde, denn Wallmann, Hoffmann, Haverkamp und der Architekt hatten sich geschlossen für den Bau eingesetzt, der bis heute zu den schönsten Museen in der Bundesrepublik Deutschland zählt. Als versöhnende Geste kann vielleicht gewertet werden, dass das Gartenamt eingeschaltet wurde, um die durch parkende Autos stark angegriffenen Platanen am Sachsenhäuser Ufer gesund pflegen zu lassen.

Die lokale Presse störte sich nicht nur an den undemokratischen Vorgehensweisen bei der Realisierung des «Museumsufers» und der «Grünzerstörung», einige kritische Köpfe sahen auch die Prioritäten der Museumsplanungen falsch gesetzt.⁴⁴ Der Anbau des Museum für Völkerkunde, der als zweiter Neubau in dem Park vorgesehen war, sollte Ende der Achtzigerjahre 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 unbekanntem Kasseler Architekten Vural & Partner/G. J. Meiler bereits baureif gewesen war, wurde nach dem Frankfurter Regierungswechsel von 1989 der Entwurf zur Vertiefung und Erneuerung an Richard Meier gegeben, der auf dem anliegenden Grundstück bereits den Erweiterungsbau des Kunsthandwerksmuseums mit der für ihn typischen puristischen weissen Fassade in Angriff genommen hatte. Sein neuer Entwurf für das Völkerkundemuseum war zwar wesentlich teurer, hatte aber den Vorteil, dass statt 60 nur 30 Bäume gefällt werden sollten. «Und da hat man damals gesagt: egal wie, den bauen wir jetzt!» Dann wurden mit Zustimmung der Grünen 35 Bäume gefällt, und das Museum ist bis heute nicht gebaut, «denn Frankfurt kann nicht mehr, kann vorne und hinten nicht mehr».⁴⁵

Ausblick (Nutzungsperspektiven)

Auffällig am Museumsuferprojekt ist, dass dieses ausschliesslich mit städtischen Mitteln finanziert wurde und dass sich die Gestaltungsambitionen auf die Museen an den Hochkais konzentrierten. Der für die Erstellung des Gesamtplans berufene Stadtplaner Albert Speer bemängelte noch 1999, «dass es nicht gelungen sei, den öffentlichen Raum am Museumsufer adäquat zu gestalten».⁴⁶

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 Frankfurt GmbH präsentiert. Den Wirtschaftsförderern ist daran gelegen, «dass das Herz Frankfurts an sieben Tagen in der Woche pulsiert», wie sie in einem Prospekt mit dem Titel «Mainpromenade. Das Wasser. Das Vergnügen. Der Treff» (1998) darlegten. Hierzu beitragen sollen hauptsächlich gastronomisch ausgerichtete Projekte, die auf die Initiative von zwei Frankfurter Planern – der Architektin Marie-Theres Deutsch und dem Stadtsoziologen Frank Herterich – zurückgehen. Sie konzentrieren sich auf mehr oder weniger versteckte, ungenutzte Orte an den Tiefkais. Anvisiert sind: eine Bar in der Alten Brücke, eine ähnliche Einrichtung im Fischereigewölbe, ein Café und Ballhaus am «Nizza» mit der Rollschuhbahn als Freilichtbühne, ein Café nahe des Portikus mit Wänden aus Weidenrutengeflecht, eine Sonnenterrasse beim Bootshaus. Schliesslich schlagen sie vor, zugängliche Gewölbe am westlichen «Nizza» für Kunstpräsentationen und Performances zu nutzen. Da für die Realisierung der Projekte teilweise Absprachen mit bis zu acht städtischen Ämtern notwendig sind, wurde von den angestrebten Projekten bislang nur eine kleine Bar im Brückenkopf des Eisernen Stegs mit Sitzmöglichkeiten im Freien realisiert. Ausserdem wurde mit der Eröffnung eines Beach-Clubs (2004) an die Tradition der Schwimmanlagen am Main angeknüpft.

Anlässlich einer Projektpräsentation zeigte sich das lokale Publikum kritisch: «Der Main soll frei sein und nicht kommerziell genutzt», fand eine Zuhörerin und ein anderer fand es «schön, wenn da nichts los ist».⁴⁷ 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, wenn man mit den neu zu gestaltenden Räumen anzusprechen wünscht: das «neue, weitläufige Publikum, das die Globalisierung in die Stadt bringt».⁴⁸

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 Finanzpolitik konfrontiert, die die Kürzungsnotwendigkeiten, die es im Gesamthaushalt gab, sehr stark auf den Kulturbereich abwälzte. Der Höhepunkt der Kürzungswelle wurde 1994 erreicht, als Reisch die Auflage erhielt, noch im laufenden Haushaltsjahr 50 Millionen Mark im Kulturetat einzusparen. Als Folge davon wurden die Mittel für Ausstellungen in den Museen und teilweise auch die Ankaufsetats komplett gestrichen. Reisch stand vor der schwierigen Aufgabe, die subventionierten Museen bei stark verringerten finanziellen Möglichkeiten am Leben zu halten. Dafür wurde die Budgetierung der Häuser eingeführt. Auch wurden alle Museen verpflichtet, Eintrittspreise zu erheben. Um den Betreibern der Museen behilflich zu sein, unter den neuen Bedingungen trotzdem produktive Arbeit leisten zu können, initiierte Reisch, dass die Bertelsmann-Stiftung eine Vergleichsstudie der Kulturinstitutionen grosser deutscher Städte durchführen liess. Darüber konnten Strategien in den Bereichen Marketing (Werbung), (Besucher-)Service und Management (z.B. die stärkere Einbeziehung der Mitarbeiter) ausgetauscht werden.

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.»⁴⁹ Linda Reisch, die trotz geringem politischen Rückhalt fortan ihre Kraft darauf verwendete, dass keines der Museen schliessen musste, 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 Million Mark unterstützen.⁵⁰ 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 Dauerausstellung zum Thema Design in frisch gestrichenen Räumen aufwarten konnte, und das Architekturmuseum zu nennen. Beide Initiativen mussten sich allerdings im Wesentlichen auf die Hilfe von privaten Spendern stützen.

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, sodass die neuen städtebaulichen Höhepunkte am Rande des Wassers nur einen Gewinn für den Uferflaneur darstellen können.

Schluss

Wie andere europäische Städte hat Frankfurt in den Achtziger- und Neunzigerjahren in kulturelle Einrichtungen, insbesondere in Museen als Prestigeinvestition investiert. Dies basierte auf einer Kulturpolitik, die auf die Schaffung zusätzlicher Reize in der Innenstadt setzte, um das besondere Gesicht Frankfurts zu schaffen. Vor dem Hintergrund einer Konkurrenz zwischen den Städten wurde vornehmlich aus Marketingüberlegungen heraus argumentiert.

Es lassen sich aber auch Spezifika der Frankfurter Ausprägung der Kulturpolitik und der Stadtplanung feststellen, wobei diese auf verschiedenen Ebenen angesiedelt sind, nämlich:

1. in der institutionellen Einbindung von Kulturpolitik,
2. in der gesellschaftlich-historischen Entwicklung der Stadt, die unterschiedliche Ausgangspunkte für die angestrebte «Stadtimagebildung» schuf und die sich auch in der Architektenwahl niederschlug,
3. in der Beteiligung der Bürger der Stadt am Planungsprozess.

1. Institutionelle Einbindung der Kultur-/Imagepolitik, Akteure und Durchsetzungsstrategien

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. Entsprechend kamen die Initiatoren der untersuchten Museumsprojekte alle aus dem kommunalen Umfeld: Der Ehrgeiz des 1977 bis 1989 amtierenden Oberbürgermeisters Walter Wallmann, das Engagement des Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann und des Baudezernenten Hans Erhard Haverkamp sowie der beiden Gründungsdirektoren Peter Iden (MMK) und Heinrich Klotz (Architekturmuseum) waren die treibenden Kräfte des Museumsuferprojekts. Diese Interessenallianzen waren, wie gezeigt wurde, keineswegs zufällig, sondern ergaben sich aus den jeweiligen Zielvorstellungen und dem konkreten, zeitgebunden politischen Hintergrund. Die Museumsdirektoren wurden im

Unterschied zum Planungsverlauf in anderen europäischen Städten nicht am Entscheidungsfindungsprozess beteiligt und erst zu einem späteren Zeitpunkt nach ihren Raumbedürfnissen befragt.

Die Akteure nutzten für das Museumsuferprojekt eine 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 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.»⁵¹ Dementsprechend wurden in Frankfurt die Einzelmassnahmen von Museumsneugründungen und Museumserweiterungen präsentiert, bevor ein Gesamtplan zur städtebaulichen Einbindung der einzelnen Bauvorhaben vom Magistrat angefordert wurde.

2. Ausgangspunkte der Planer, Wahl der Architekten

Der bis in die Siebzigerjahre betriebene, einseitige Auf- bzw. Ausbau der Stadt als Dienstleistungs- und Bankenzentrum hatte Frankfurt ein negatives Image eingebracht. Demgegenüber war die Entwicklung des kulturellen Bereichs (Kultur bzw. kulturelles Angebot verstanden als Dienstleistungsangebot der Stadt an ihre «imaginierte Gemeinschaft») vernachlässigt worden. Die Idee des Museumsuferprojekts fiel in eine Zeit, zu der Frankfurt mit riesigen Tiefbaustellen für die S-Bahn übersät war, sodass die Frankfurter Bürger «irgendwo nach ein bisschen Stadtkrone dürsteten».⁵² Durch die Konzentration von fünf Museen am Schaubmainkai bot sich der innerstädtische Mainuferbereich besonders an, um mit dem Ausbau und der Ergänzung der Museen ein «Kulturzentrum» mit überregionaler Ausstrahlung zu entwickeln.⁵³ Dabei entschied man sich bewusst gegen einen kompakten Grossbau. 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.⁵⁴ Den Banken-Hochhäusern auf der City-Seite des Mains sollte eine kleinräumige Nutzung gegenübergestellt werden. Die Umnutzung 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, Bauspekulanten zum Opfer fallen könnte. Um dem Wunsch nach «Stadtverschönerung» Genüge zu tun, wurde parallel die Rekonstruktion der historischen Häuserzeile des Römers und der Wiederaufbau der Alten Oper vorangetrieben. Beide Massnahmen haben nicht

nur zur Identifikation der Bevölkerung mit ihrer Stadt beigetragen, sondern auch die positive Imagebildung der Stadt bei Gästen und Besuchern gefördert. Insbesondere die idealtypische Rekonstruktion der Fachwerkhäuser am Römer wird inzwischen von Touristenströmen als historisches Original goutiert.

Bei der Auswahl der Architekten für die Museumsprojekte setzte man in Frankfurt wie in anderen Städten Europas auf international anerkannte Architekten. Dahinter stand, wenn auch unausgesprochen, die Überlegung, dass ein bekannter Name und eine (abgesehen von ihrer Funktionalität) einmalige, erlebnisreiche Architektur der medialen Vermarktbarkeit förderlicher wäre als der Entwurf eines unbekanntem Architekten oder gar einer städtischen Planungsbehörde. Die 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 Frankfurt wurden – nachdem sich das Hochbauamt am Historischen Museum noch selbst versucht hatte – in den Achtzigerjahren architektonische Größen wie Richard Meier (USA), Oswald Mathias Ungers (Deutschland/USA) und Hans Hollein (Österreich) beauftragt. Beim Frankfurter Museumsufer gab man einer postmodern ausgerichteten architektonischen Leistungsshow den Vorrang, wobei man geschickt die historische «Aura» der Rekonstruktion mit der Ausstrahlung postmoderner Architektur anzureichern bzw. zu kontrastieren wusste.

Übereinstimmend gingen die Planer im untersuchten Fallbeispiel unter Rückgriff auf museumspädagogische und kulturpolitische Konzepte der Siebzigerjahre davon aus, dass sich die Museen öffnen sollten, was sich auch architektonisch in einer Öffnung des Raums zur Umgebung ausdrücken sollte: So war für die Frankfurter Museums- und -neubauten geplant, die Vorzone einladend zu gestalten und Freitreppen zu beseitigen. Und was war von diesen Plänen und Ansprüchen in den Neunzigerjahren übrig geblieben? Ein Grossteil der in den Achtziger- und Neunzigerjahren entstandenen Museen erhielten Eingänge, die eventuell als Schwelle erfahren werden können. Dazu schrieb der Architekt Wolfgang Pehnt: «Im Deutschen Architekturmuseum muss man zwischen den Pfeilern der Vorhalle die Türen des Windfangs suchen, der den Zutritt erlaubt. Beim Museum für Kunsthandwerk liegt der Eingang irgendwo seitlich des Hofes, rechts zwischen zwei Gebäudevorsprüngen. Am Museum für Vor- und Frühgeschichte sieht man Besucher den gesamten Museums- und Klosterkomplex umkreisen, bevor sie die Botschaft des schräg hervorstossenden, hoch gestelzten Bibliothekstrakts dechiffriert haben: Hier drunter geht es hinein.»⁵⁵ 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 potenziellen Aufsteigern, wie <Gymnasiasten und Studierenden>

benutzt. Erst recht die so genannte Hochkultur ist Kultur für eine kleine Schicht Gebildeter mit hohem Einkommen.»⁵⁶ So gesehen erwies sich die von Kulturpolitikern wohlgemeinte «Öffnung» des Museums für breite Bevölkerungsschichten als progressive Planungsfantasie. Auch wenn am Bildungsauftrag des Museums generell festgehalten wurde, war nicht mehr die Öffnung für jedermann, sondern das «Qualitätsprinzip» in zunehmenden Masse bestimmend für die kulturpolitische Praxis seit den Achtzigerjahren. Aus Gründen der Wirtschaftlichkeit wurden die in den Siebzigerjahren abgeschafften oder auf ein Minimum reduzierten Eintrittspreise in den Neunzigerjahren wieder eingeführt bzw. angehoben und insbesondere die Zusatzprogramme des Museums wurden auf finanzkräftige, exklusive Kreise hin ausgerichtet – so z. B. Festessen. Die Öffnung der Museen für solche Zusatzprogramme in architektonisch interessantem Ambiente ist zudem auf die Identifikation der ansässigen Unternehmen mit ihrer Stadt ausgerichtet – können doch diese dort Räume für Repräsentationszwecke anmieten.

3. *Beteiligung der Bürger am Planungsprozess*

Die Verhandlung über die Grösse des Museumsprojekts und der Neubauten verlief mehr oder weniger hinter verschlossenen Türen. Entsprechend zügig konnte das Museumsuferprojekt dann auch verwirklicht werden. In den Achtzigerjahren eröffnete beinahe jährlich ein neues oder neu gestaltetes 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.⁵⁷ Und auch Haverkamp resümierte rückblickend die generelle Akzeptanz des Projekts: «Diese emotionelle Stadtbefriedung durch Stadtbau ist sicherlich gelungen.»⁵⁸ Da es im Prinzip um eine «gute Sache» ging, nämlich die Rettung eines Stücks Historie in einer sich unglaublich schnell erneuernden Stadt, erklärt sich auch die geringe Durchsetzungskraft der kleinen Sachsenhäuser Bürgerinitiativen. Diese hatten sich im Zusammenhang mit dem Museumspark gegründet, um, wie Sennett sagen würde, «unser Stück Rasen [zu] retten»⁵⁹ und nicht, um den Planungsprozess als solchen zu stoppen. Solche kleinteiligen, revisionistischen Aktionen können, wie ich gezeigt habe, durchaus auch abträglich für das Image einer Stadt sein.

Inzwischen hört man eigentlich keine kritischen Stimmen mehr, und das Museumsufer wurde als in Deutschland einzigartige «Perlenkette» in die Selbstpräsentation der Stadt unwidersprochen mitaufgenommen. Diese in ein funktionierendes kulturpolitisches Konzept mit Ausstrahlung einzubinden, obliegt den Planern der Zukunft. Wäre es doch denkbar, dass Frankfurt mit dem Städel, dem Museum für Moderne Kunst, der Schirn und dem Museum für Angewandte Kunst das Zentrum eines *European Network of Art* wird.⁶⁰

Anmerkungen:

- ¹ Van Aalst, Irina: *Cultuur in de stad. Over de rol van culturele voorzieningen in de ontwikkeling van stadscentra* (Kultur in der Stadt. Über die Rolle von kulturellen Einrichtungen in der Entwicklung von Stadtzentren). Utrecht 1997.
- ² Scholz, Carola: *Frankfurt – Eine Stadt wird verkauft. Stadtentwicklung und Stadtmarketing – zur Produktion des Standort-Image am Beispiel Frankfurt*. Frankfurt a.M. 1989, 29. Zur Begriffsgeschichte von «Image» siehe ebd.
- ³ Lynch, Kevin: *Das Bild der Stadt*. Braunschweig 1975 (*The Image of the City*. Cambridge/Mass. 1960); Cullen, Gordon: *Townscape. Das Vokabular der Stadt*. Basel/Berlin/Boston 1991 (*Townscape*. London, 1961); Trieb, Michael: *Stadtgestaltung-Theorie und Praxis, Bauwelt-Fundamente 43*. Braunschweig 1977.
- ⁴ Haass, Heinrich: *Stadtmarketing und Städtebau. Analysen, Vergleiche und Modelle für die Praxis*. Göttingen 1993, 43.
- ⁵ Der hier vorliegende Aufsatz ist ein überarbeiteter und gekürzter Auszug aus meiner Dissertation: Puhan-Schulz, Franziska: *Museen für moderne Kunst und Stadtimagebildung*. Amsterdam – Frankfurt/M. – Prag (CD-ROM Veröffentlichung). Frankfurt a.M. 2004.
- ⁶ Aus der Vielzahl der sozialwissenschaftlichen Definitionen möchte ich mich hier auf die Definition von Anthony Giddens beziehen, der Globalisierung versteht «im Sinne einer Intensivierung weltweiter sozialer Beziehungen, durch die entfernte Orte in solcher Weise miteinander verbunden werden, dass Ereignisse an einem Ort durch Vorgänge geprägt werden, die sich an einem viele Kilometer entfernten Ort abspielen, und umgekehrt». Giddens, Anthony: *Konsequenzen der Moderne*. Frankfurt a.M. 1995, 85 (*The Consequences of Modernity*. Stanford 1990).
- ⁷ Vgl. Puhan-Schulz, Franziska: «Kultur» als Imagefaktor. In: Greverus, Ina-Maria/Moser, Johannes u. a. (Hg.): *Frankfurt am Main. Ein kulturalanthropologischer Stadtführer* (Notizen Bd. 62). Frankfurt a.M. 1998, 99–113, hier 101.
- ⁸ Vgl. ebd.
- ⁹ Hansert, Andreas: *Bürgerkultur und Kulturpolitik in Frankfurt am Main. Eine historisch-soziologische Rekonstruktion* (= Studien zur Frankfurter Geschichte Nr. 33). Frankfurt a.M. 1992, 254.
- ¹⁰ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: 19.06.1964: «Zwanzig Jahre danach» (Günther Vogt).
- ¹¹ Interview mit Peter Iden, Chefredakteur des Feuilletons der *Frankfurter Rundschau*, 11.02.1999.
- ¹² Wallmann, Walter: *Der Preis des Fortschritts. Beiträge zur politischen Kultur*. Stuttgart 1983, 259.
- ¹³ Wallmann, Walter: «Stadt mit Zukunft», Broschüre der CDU-Stadtverordnetenfraktion. Frankfurt a.M. 1985.
- ¹⁴ Interview mit Peter Iden.
- ¹⁵ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: 01.12.1978: «Ein Museumsufer für Frankfurt – am Main» (o. A.).
- ¹⁶ Vgl. van Aalst (wie Anm. 1), 110.
- ¹⁷ Entwurf für einen Museumsentwicklungsplan der städtischen Museen in Frankfurt am Main. Im Auftrag des Dezernats Kultur und Freizeit der Stadt Frankfurt am Main. Frankfurt a.M. (August) 1979.
- ¹⁸ Interview mit Albert Speer, seit 1964 Leiter des Frankfurter Planungsbüros Speerplan Regional und Stadtplaner GmbH (ab 1989 Albert Speer & Partner), 09.03.1999.
- ¹⁹ Vgl. *Frankfurter Forum für Stadtentwicklung e.V.: Die Frankfurter Mainufer. Museen – Grün – Verkehr*. (= Beiträge zur Frankfurter Stadtentwicklung, Nr. 8). Frankfurt a.M. 1980.
- ²⁰ Interview mit Albert Speer.
- ²¹ Vgl. *Museumsufer Frankfurt am Main: Speerplan Regional und Stadtplaner*. Frankfurt a.M. (Juni) 1981, 17 ff.
- ²² Interview mit Albert Speer.
- ²³ Interview mit Hans Erhard Haverkamp, seit 1975 Planungsdezernent in Frankfurt a.M., von 1977 bis 1989 Baudezernent.
- ²⁴ Quelle: Lampugnani 1990 und Informationshefte der einzelnen Museen.
- ²⁵ Interview mit Peter Iden.
- ²⁶ Die Stadel-Administration bestand damals aus einflussreichen Geschäftsleuten, Rechtsanwälten und an der Spitze dem Vorstandsvorsitzenden der Deutschen Bank Hermann J. Abs.
- ²⁷ Vgl. Iden, Peter/Lauter, Rolf (Hg.): *Bilder für Frankfurt* (Bestandskatalog des Frankfurter Museums für Moderne Kunst). München 1985.

- ²⁸ Interview mit Hans Erhard Haverkampf.
- ²⁹ Vgl. Hansert, Andreas: Bürgerkultur und Kulturpolitik in Frankfurt am Main. Eine historisch-soziologische Rekonstruktion (= Studien zur Frankfurter Geschichte Nr. 33). Frankfurt a. M. 1992, 269 ff.
- ³⁰ Interview mit Peter Iden.
- ³¹ Vgl. Lampugnani, Vittorio Magnano (Hg.): Museumsarchitektur in Frankfurt 1980–1990 (Ausstellungskatalog des Deutschen Architektur-Museums, Frankfurt a. M.). München 1990, 73 ff.
- ³² Hollein, Hans: Ausstellen, Aufstellen, Abstellen. Überlegungen zur Aufgabe des Museums für Moderne Kunst. In: Magistrat der Stadt Frankfurt a. M., Hochbauamt (Hg.): Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main. Frankfurt a. M. 1991, 16–25, hier: 22 f.
- ³³ Interview mit Peter Iden.
- ³⁴ Interview mit Hans Erhard Haverkampf.
- ³⁵ Als «Nizza» wird der Abschnitt des stadtzugewandten nördlichen Ufers zwischen Untermainbrücke und Friedensbrücke bezeichnet.
- ³⁶ 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.
- ³⁷ Der Flohmarkt, das «einstige angebliche Schmutzel- und Stiefkind der (sub-)kulturellen Szene», war nach langen parteipolitischen Standortquerelen im Jahr 1990 in privatisierter Form vom Gelände des ehemaligen Schlachthofs, wohin er 1984 ausgelagert worden war, an den Schaumainkai zurückgekehrt. Dieser neu organisierte und kontrollierte Flohmarkt wurde dann in den Broschüren des damaligen Fremdenverkehrsamts als interessantes «Shopping»- und «Freizeit»-Erlebnis bzw. mit seiner Vielfältigkeit der Waren und Händler als multikulturelles Erlebnis vermarktet. Brendel, Judith: Urbane Angebotsvielfalt. Flohmarkt in Frankfurt. Eine Reiseführerlektüre. In: Multikultur Journal. Tübingen 1992, 62–67, hier 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, Kerstin: Noch mehr urbane Angebotsvielfalt. Frankfurt im Flohmarkt. Ein imaginäres Kaleidoskop. In: Multikultur Journal. Tübingen 1992, 68–73.
- ³⁸ Presse und Informationsamt der Stadt Frankfurt a. M., 30.08.1988: Kultur zum Anfassen beim Museumsufer-Fest. Frankfurt a. M.
- ³⁹ Puhan-Schulz (wie Anm. 7), hier 107 f.
- ⁴⁰ Vgl. ebd.
- ⁴¹ Frankfurter Neue Presse: 14.02.1981: «Bürger vermissen Museums-»Park«» (Wiebke Fey).
- ⁴² Ebd.
- ⁴³ Vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung: 19.03.1981: «Der Landeskonservator und das Museumsufer» (Helene Rahms).
- ⁴⁴ Frankfurter Rundschau: 10.02.1981: «Völkerkunde, dreigeteilt» (Werner Petermann); und 30.12.1982: «Vielleicht bleibt nur eine Aneinanderreihung von Bauten (Ulrich Ritzel).
- ⁴⁵ Interview mit Hans Erhard Haverkampf. Frankfurt nahm damals unter den deutschen Städten bei den Schulden den Spitzenplatz ein. Die Schulden je Einwohner betragen DM 10152.– gegenüber DM 6375.– in Düsseldorf und DM 5167.– in Köln. Frankfurter Allgemeine Zeitung: 30.09.1994: «Die Schuldenlast zwingt Frankfurt zu Notmassnahmen» (Andreas Bohne).
- ⁴⁶ Frankfurter Allgemeine Zeitung: 22.01.1999: «Frankfurt will seine Position in Europa stärken» (o. A.).
- ⁴⁷ Frankfurter Rundschau: 14.09.1998: «Wie das Leben am Mainufer noch viel mehr in Fluss kommen soll» (Claudia Michels).
- ⁴⁸ Corts in ebd.
- ⁴⁹ Interview mit Peter Iden.
- ⁵⁰ Frankfurter Rundschau: 23.12.1998: «Im Paragraphen-Dschungel hat er allezeit festen Boden unter den Füßen» (Daland Segler).
- ⁵¹ Reuter, Wolf D.: Die Macht der Planer und Architekten (= Facility management 1). Stuttgart/Berlin/Köln 1989, 165.
- ⁵² Interview mit Hans Erhard Haverkampf.

-
- ⁵³ Vgl. Klotz, Heinrich: Frankfurt – die Stadt. Eine Verwandlung. In: *Baukultur*, Nr. 2, 1984, 15.
- ⁵⁴ Vgl. Hoffmann, Hilmar: Das Frankfurter Museumsufer. Geschichte, Entwicklung und Perspektiven einer kulturpolitischen Initiative. In: Lampugnani, Vittorio Magnano (Hg.): *Museumsarchitektur in Frankfurt 1980–1990*. München 1990, 13–20, hier 20.
- ⁵⁵ Pehnt, Wolfgang: Uferpromenaden – Kunstpfade – Gratwanderungen. In: Lampugnani, Vittorio Magnano (Hg.): *Museumsarchitektur in Frankfurt 1980–1990*. München 1990, 21–28, hier 25.
- ⁵⁶ Häussermann, Hartmut/Siebel, Walter: *Neue Urbanität*. Frankfurt a. M. 1987.
- ⁵⁷ Vgl. Hoffmann, Hilmar: Das Frankfurter Museumsufer. Geschichte, Entwicklung und Perspektiven einer kulturpolitischen Initiative. In: Lampugnani, Vittorio Magnano (Hg.): *Museumsarchitektur in Frankfurt 1980–1990*. München 1990, 13–20, hier 20.
- ⁵⁸ Interview mit Hans Erhard Haverkampf.
- ⁵⁹ Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt a. M. 1983, 333 (*The Fall of Public Man*. New York 1977).
- ⁶⁰ Siehe Puhan-Schulz, Franziska: «Das werde ich machen! Eine Vision für die bessere Zeit». In: Schilling, Heinz Klös, Peter (Hg.): *Kultur als Beruf. Erfahrungen kulturanthropologischer Praxis*. Frankfurt a. M. 2004, 236–241.