

Zeitschrift: Schweizer Ingenieur und Architekt
Herausgeber: Verlags-AG der akademischen technischen Vereine
Band: 109 (1991)
Heft: 51-52

Artikel: Museumsbau als Herausforderung: eine Skizze zur Museumsarchitektur
Autor: Odermatt, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86072>

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: 16.05.2025

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

Museumsbau als Herausforderung

Eine Skizze zur Museumsarchitektur

Der Museumsbau ist zur Vorzeigedisziplin der modernen Baukunst geworden. Die Beispiele des letzten Jahrzehnts sind nicht selten provozierende Selbstdarstellungen ihrer Schöpfer. – Eine Studienreise der Fachgruppe für Architektur nach Frankfurt im vergangenen Oktober ist Anlass zur folgenden Skizze.

Der Museumsbau ist zu einer der grossen Herausforderungen für die Architektengeneration unserer Zeit geworden. Kaum je hat sich die Baukunst in früheren Epochen dieser Sparte so augenfällig zum Zwecke ihrer Selbstmanifestation bemächtigt. Kulturelle Einrichtungen, insbesondere Museen, erfreuen sich heute einer ungewöhnlichen Popularität. Es sind die schnellwüchsigsten Erscheinungsformen der Architektur,

VON BRUNO ODERMATT,
ZÜRICH

zumindest einer Architektur, die sich selbst als Ausdruck hohen künstlerischen Gestaltungswillens im Umfeld ökonomischer Zwänge und des sozialen Gefüges versteht. Gemessen an den Besucherzahlen übertreffen sie an Beliebtheit Theater- und Fussballveranstaltungen bei weitem. Die Idee des Bewahrens und Vermittelns kultureller Werte hat sich in einem nie geahnten Masse ausgeweitet und verfestigt – sie gedeiht nicht mehr nur in elitärem Gedankenzirkel. Für Sammeleifer und Erhaltungswillen, aber auch für das Bemühen um Verständnis und Förderungsbereitschaft von beidem stehen die Chancen so gut wie nie zuvor.

Die Auseinandersetzung mit dem Museum als einer der faszinierendsten Bauaufgaben unserer Gegenwart ist nicht zufällig zur Dauerkomponente einer modernen, vorurteilslosen Architekturdiskussion geworden. Das Museum als Ort des Kunsterlebnisses – nicht des in sich gekehrten Verharrens, sondern der dynamischen, ständig sich wandelnden Neuformulierung und der künstlerischen Äusserung – ist selbst zum Ausstellungsobjekt geworden. Die Hülle hat sich in ihrer Bedeutung verselbständigt; sie erwirkt Bewegung beim Besucher – ein räumliches Spektakel mit Durchblicken, Lichtreizen, Galerien und Promenaden, ein Vexierspiel zwischen Interieurs und Exterieurs, ein zuweilen verwirliches Nebeneinander von disparaten künstlerischen Dimensionen, von Ansprüchen des Gefässes und Ansprüchen des In-

halts. «... und es wird eine enge und intime Beziehung zwischen dem Container und seinem Inhalt hergestellt. Diese monographische Qualität, die enge Beziehung zwischen Gebäude und Objekt kann bis zur Paradoxie führen: Die Architektur wird der alleinige Zweck ihres eigenen narzistischen Mechanismus.» (Montaner). Nicht nur das beherbergte Gut, die Herberge selbst wird zur Sehenswürdigkeit, ein seltsamer Wettstreit zwischen Eigelb und Schale...

Es gibt in der Tat kaum eine andere Bauaufgabe, die dem schöpferischen Architekten mehr an Breite der Erfindung öffnet, die sich selbst differenzierter, komplexer in der Wechselbeziehung zwischen Hülle und einzuhüllender Substanz darbietet und die als umfassende Herausforderung an den subtilen und wandlungsfähigen Gestalter die Fähigkeit zur Synthese stärker beansprucht.

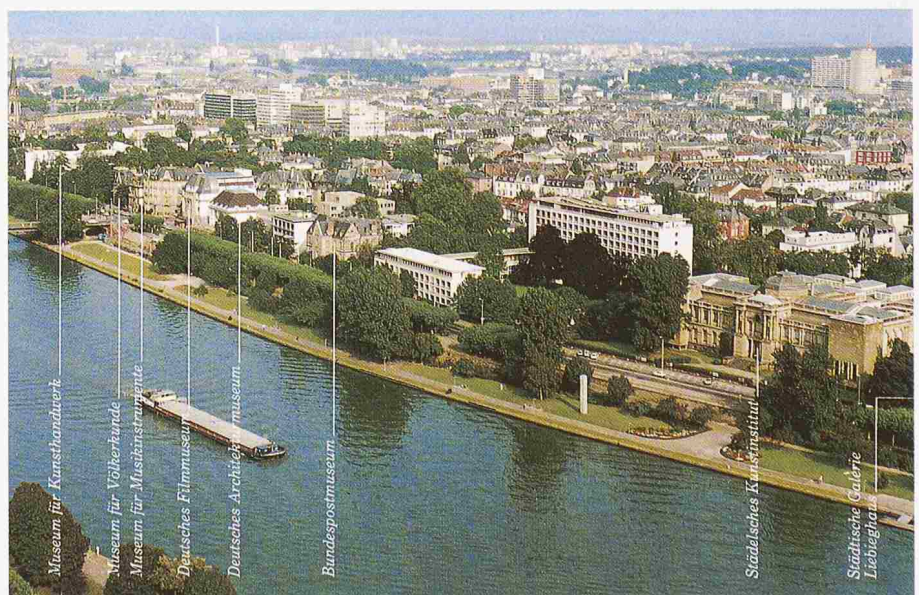
Äusserste Vielfalt zeichnet das Bild der jüngsten Museumsgeneration. Das formale Spektrum durchmisst sprunghaft und von keiner Ideologie belastet alle Stationen, von der aufdringlich geometrischen Allüre des Städtischen Museums Nagoya (*Kurokawa*) über den geistreich vorgetragenen strukturellen

Exhibitionismus von *Adrien Fainsilber* – La Villette, Paris – und die feinsinnige Neugestaltung der Whitechapel Art Gallery in London (*Colquhoun/Miller*) bis zu den in gleissendem Weiss kulissenhaft gefügten Kompositionen *Richard Meiers* oder dem perfekt gehandhabten Chaos von *Libeskind's* Entwurf zur Erweiterung des Berliner Museums.

Die Tradition

Ein flüchtiger Blick in die Vergangenheit zeigt die gewaltigen Veränderungen, die im Museumsbau in einer verhältnismässig kurzen Zeitspanne – nämlich von ungefähr 1850 bis heute – stattgefunden haben. Die Bauten aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts lebten aus der ungebrochenen Tradition und der romantischen Vorstellung des klassischen Museums. Sie waren Mausoleen, in denen der Besucher in ehrfürchtigem Schweigen verharrete. Sie waren Tempel des andächtigen Betrachtens, der «schweigenden Demut und der herzerhebenden Einsamkeit» – in sich selbst ruhend, mit den monumentalen Formvokabeln der Zeit versehen, Schreine für Zeitlosigkeit, Konservierungsmaschinen für aus den zeitgeschichtlichen und lokalen Zusammenhängen gerissene Objekte (*Wolters*), Erbbegräbnisse der Kunstwerke (*Valéry*) – für die Zurschaustellung baukünstlerischen Eigensinnes vielleicht nicht einmal besonders geeignet.

Wohl entwickelten sich neben den alten Museumsmustern – den Stätten für Gemälde, Zeichnungen, Skulpturen, Grafik – auch Sammlungen zu anderen Zwek-



Frankfurt, das «Museumsufer» am Main. Das neue Postmuseum von Behnisch & Partner fehlt noch auf dieser Aufnahme. Es befindet sich rechts vom bestehenden Bundespostmuseum



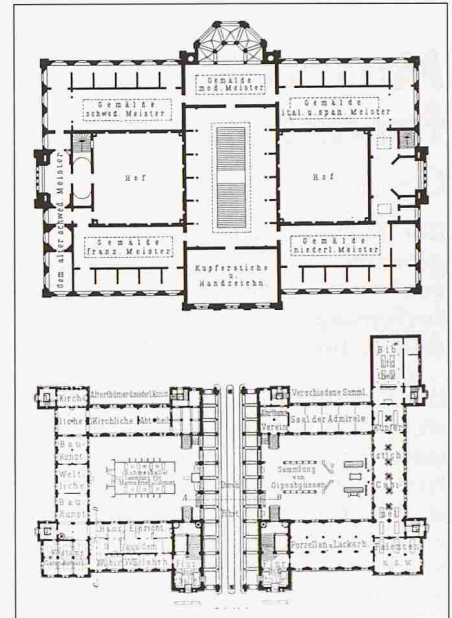
Das jüngste Wahrzeichen Frankfurts: der Messeturm von Helmuth Jahn. Die kulturellen Gegengewichte befinden sich am Mainufer ...

ken: Es entstanden völkercundliche, naturkundliche und kulturhistorische Museen, Gedenkmuseen, Museen heimatkundlichen Charakters; Gewerbemuseen standen gleichsam als Bindeglied zwischen Handwerk und Industrie, zwischen handwerklicher Fertigung und serieller Herstellung, dem einen zum Trost, dem andern zum Ansporn. Trotz dieser unterschiedlichen Zielsetzungen und trotz verschiedener Substanz waren die Hüllen eigentlich alle typologisch dem fürstlichen Schlossbau verhaftet. Man findet kaum Beispiele, die wesentlich von dieser modellhaften Vorstellung Abstand nehmen. Die Beziehung vom ausgestellten Objekt zu seiner Behausung war vorgegeben – auch die Art und Weise des Betrachtens und Erlebens liess kaum viele Freiheitsgrade offen.

Zu sehr blieben die Bauten auch im grundrisslichen Habitus einem bestimmten Kanon treu, wenn nicht zufällig Forderungen des Areals, der Topographie oder der Nachbarbauten ausnahmsweise andere, zum Beispiel asymmetrische Konzepte erzwangen.

«Eine Gemäldegalerie soll in freier Lage, gesichert gegen Feuergefahr, Staub und Reflexlicht, angelegt werden. Sie soll das ganze Feld der Graphik umfassen und sowohl ihrem Äusseren wie Inneren nach dem Beschauer bedeutende Effecte darbieten, um die Seele desselben in die passliche Stimmung zu versetzen: denn mehr für die Nation denn für Künstler, denen diese Stimmung schon angeboren ist, soll und muss eine solche Sammlung bestimmt und berechnet sein. Gemälde sollen nach dem einzigen und festbegründeten System der Schulen aufgestellt werden. Grosse und kleine Bilder schaden einander wechselseitig, die grossen erdrücken die kleinen, welche den Effect jener wieder verwirren.» (*Leo von Klenze*, München, um 1840).

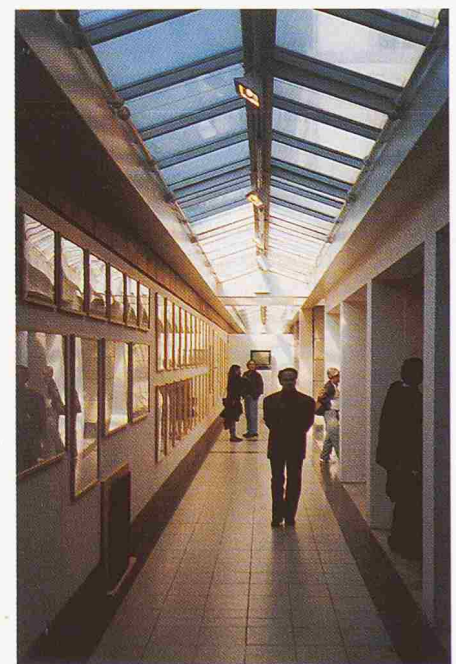
«... die Seele in die passliche Stimmung zu versetzen...», das war damals wohl etwas weniger schwierig als heute: Was «passlich» war, wusste man, es hatte überall seine Richtigkeit; ebenso wusste man, wie diese «passliche» Stimmung erwirkt werden konnte. Die Muster lagen bereit, man brauchte sie nur zu variieren: Zu den stilbildenden Vertretern der Epoche² zählten etwa das Österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien, 1868–71 von *Ferstel* erbaut. Das Grundrissprinzip dieser ausgeprägt symmetrischen Anlage können wir in unzähligen Museumsbauten der näheren und weiteren zeitlichen Nachbarschaft finden, ein längliches Rechteck mit beherrschendem Mittelbau und zwei bzw. drei Deckenlichträumen oder Höfen: das Naturhistorische und das Kunsthistorische Museum, Wien (*Hasenauer*, 1889), das Reichsmuseum, Amsterdam (*Cuypers*, 1889), das Museo civico di storia naturale in Mailand (*Ceruti*, 1889), das



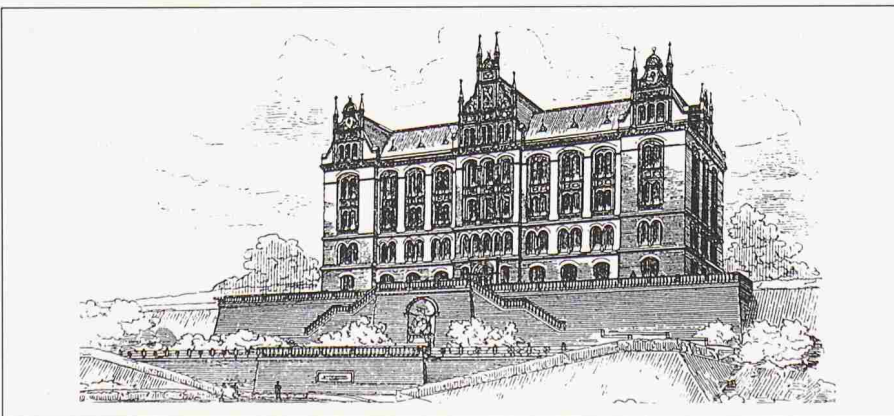
Der traditionelle Museumstyp des 19. Jahrhunderts; Stockholm, Amsterdam

Museum Gotha (*Neumann*, 1879), das Böhmisches Museum in Prag (*Koch*), ferner Museen in Breslau, Leipzig, Stockholm u.a. Auch das Städelsche Museum in Frankfurt gehört hierhin.

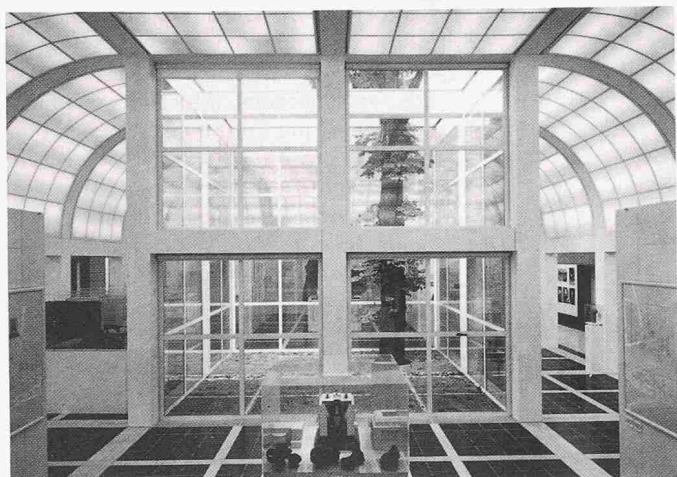
Auf den Bibliotheksbau einzutreten, ist hier nicht der Ort, obwohl die Parallelen offenkundig sind. Die Verwandtschaft im Geiste reicht bis in die Grundrisskonzeption, die Ursprünge sind dieselben. «Bibliotheken und Museen sind Pflegestätten des Geistes. Solange der Mensch denkt und bildet, sammelt er die Erzeugnisse des Geistes und der Hand, aus spielerischer Freude am Besitz oder zur Verherrlichung von Persönlichkeit und Machtfülle. Sammlungen von Buch und Kunst sind nahe Verwandte.»



Architekturmuseum. Oswald M. Ungers,
1984 (s. rechte Seite)



Schloss oder Museum? Das alte Kunstgewerbemuseum in Flensburg



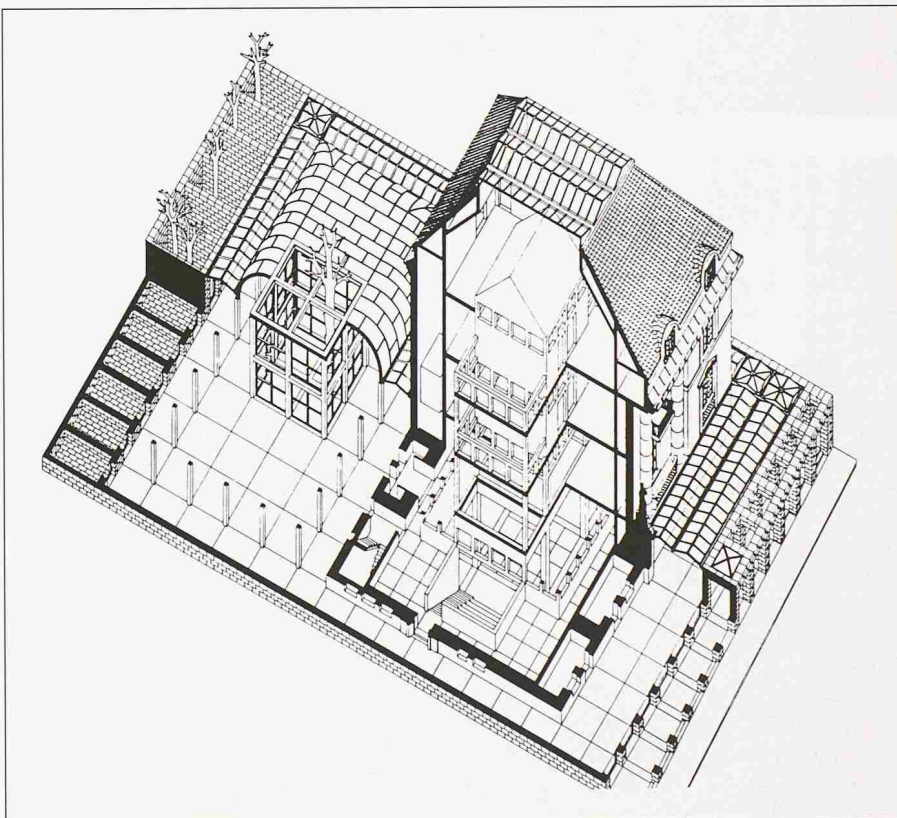
Innenaufnahme, Erdgeschoss



Architekturmuseum, Oswald M. Ungers, 1984

Ansätze zur Erneuerung

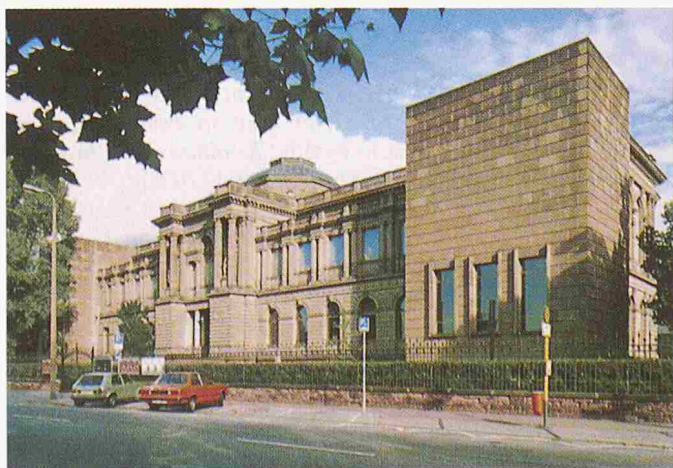
Bleiben wir also beim Museumsbau. Mit dem Jahrhundertwechsel war eine äusserst bedeutsame Entwicklungsstufe in dieser Sparte abgeschlossen. Die nicht sehr zahlreichen Neubauten in den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts konnten sich – von Ausnahmen abgesehen – kaum von der Vorstellung des traditionellen Museums lösen. Noch im Jahre 1936 errichtet Paul Bonatz in Basel einen «florentinischen Renaissancepalast». Der endgültige Bruch mit der klassizistisch-romantischen Tradition erfolgte erst nach der gigantischen Zäsur des Zweiten Weltkrieges, wenn auch in den zwanziger Jahren durchaus vereinzelt Ansätze zu radikaler Erneuerung erkennbar sind: In Hannover liess der damalige Direktor des Landesmuseums, Dorner, die Künstler *Moholy-Nagy* und *El Lissitzky* Museumsräume «einrichten» und öffnete auf diese Weise der modernen Kunst gleichsam «die Türen von innen her». Auch die Darstellung einer Raumgliederung für ein neuzeitliches Museum unter einer geodätischen



Architekturmuseum, Schnitt/Perspektive

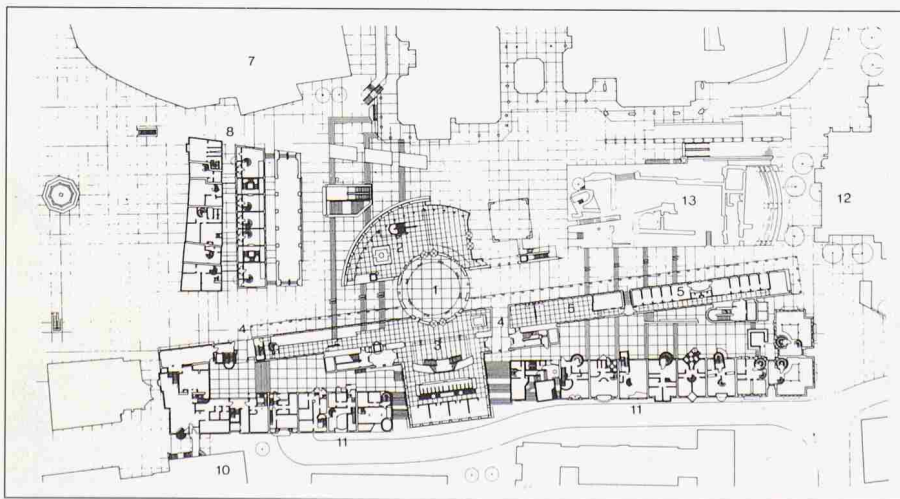
Rechts: Filmmuseum. H. Bofinger, 1984

Städelsches Kunstinstitut 1878, (Erweiterung von G. Pechl 1991, nicht sichtbar)





Kunsthalle Schirn. Erdgeschossgrundriss, links der «Römer», rechts der Dom



Kunsthalle Schirn. Bangert, Jansen, Scholz & Schultes, 1985

Kuppel von Buckminster Fuller geht auf eine Anregung von Dörner zurück. Corbusiers 1931 entwickeltes Prinzip des «wachsenden Museums» konnte spiralförmig mit immer gleichen Fertigteilen erweitert werden. Vielleicht muss auch der Barcelona-Pavillon von Mies van der Rohe hier genannt werden. Seine Idee, mit freistehenden Wänden den Raum rhythmisch zu gliedern, hat viele Jahre später bei ihm selbst einen Museumsentwurf reifen lassen. Davon abgesehen mag sie wohl die kräftigsten Impulse für den modernen Museumsbau überhaupt ausgestrahlt haben.

Die kurze summarische und auch sprunghafte Rückschau – summarisch in der Vertikalen und in der Horizontalen – will nicht Museumsgeschichte nachzeichnen; sie soll nur den kontrastierenden Hintergrund bilden für den immensen Wandel, der in dieser Disziplin des Bauens in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts stattgefunden hat.

Das moderne Museum als Unikat

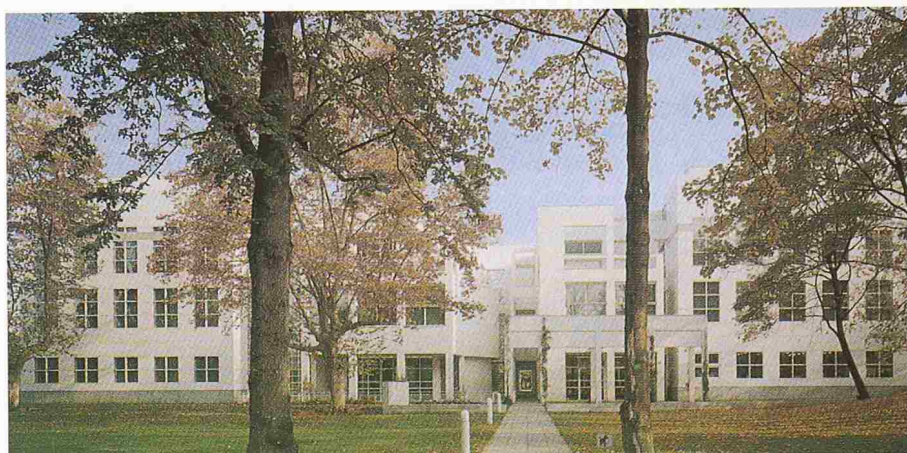
Nach dem Krieg setzte vorerst auch im Museumsbau eine Phase des Wiederaufbaus, des Umbaus, der Neueinrichtung nach neuen museumstechnischen Erkenntnissen ein. Anregungen kamen vor allem aus Italien, wo die Fesseln der Konvention am frühesten gesprengt wurden. Beispiele sind die Galerie Brera in Mailand (1946), das Capodimonte-Museum in Neapel (1956), die Neueinrichtung der Uffizien und der Villa Giulia in Rom. In Deutschland setzten der Wiederaufbau der alten Pinakothek in München (*Döllgast*), die Neuplanung des Germanischen Museums in Nürnberg (*Sepp Ruf*), das Kestner-Museum in Hannover und 1963 der Wiederaufbau des Städel-Museums in Frankfurt Marken in diesem Zeitabschnitt auf dem Weg zu einem neuen Verständnis des Museumsgedankens und zu den grossen Leistungen des vergangenen Jahrzehnts bis heute.

Mit dem Ausbruch aus den überkommenen Vorstellungen geht nun gleichzeitig eine augenfällige Internationalisierung einher; das Bild in der Gegenwart: *Richard Meier* baut in Frankfurt, *Ross* baut in Berlin, *Koolhaas* baut in Karlsruhe, *Hollein* und *Peichl* bauen in Frankfurt, *Nouvel* baut in Luzern (wohl eher nicht...), *Botta* baut in Japan, die Reihe lässt sich fortsetzen. Ihre Bauten haben ausser dem Thema nichts mehr gemeinsam. Jeder findet seine «passliche» Stimmung selber. Nicht mehr die Konvention determiniert die Form – und schon gar nicht das architektonische Gesicht. Es entstehen Unikate, ohne ideologische Bindungen. Die Werke

sind wahrhaftig dazu bestimmt, ihre Meister zu loben, nicht die Stilrichtungen – es gibt sie nicht mehr – oder fürstliche Auftraggeber. Die mittlerweile berühmt gewordene Frage des grossherzoglich badischen Oberbaurates *Heinrich Hübsch* «In welchem Style sollen wir bauen?» stellt sich nicht mehr. Sie müsste heute eher lauten «Mit welchem Architekten bauen wir?» Museen sind die unverwechselbaren Vorzeigobjekte der Architekten, und kaum einer der grossen Baumeister hat nichts vorzuweisen in dieser Sparte. Die Rolle, die vor einigen Jahrzehnten vielleicht noch der Kirchenbau innehatte, kommt heute dem Ausstellungsbau im weitesten Sinne zu.

Es geht aber nicht nur um neue, eigenständige Bauformen; sie sind nur Bestandteil einer weit umfassenderen Aufgabe, die auch die veränderten Funktionen, die gesellschaftlichen Bezüge und die Relationen zum urbanen Kontext, die Konfrontation des Menschen mit der geschichtlichen Entwicklung und den geistigen Zeichen seiner Zeit einschliesst. *Peter Althaus* nennt die Funktionen: Sammlung, Bewahren, Kommunikation, immer neue Strukturierung des Bewahrten, Demonstration der Umstrukturierung, Ermöglichung von Wahrnehmung und Erfahrung durch Kommentierung und Information und Diskussion, Selbsterleben durch Meditation. Dabei wird Übersichtlichkeit erwartet, nicht Vollkommenheit, Vielfalt, nicht Endgültigkeit; Bekanntes soll in neuen Zusammenhängen dargeboten werden, um dadurch für den Besucher Neues zu bieten. Neue Erkenntnisse zu vermitteln ist ein wesentlicher Teil der Aufgabe, Freude am Betrachten ist eine andere Möglichkeit, um wirksam zu sein, Pflege und Förderung des Interesses auch unter Einsatz audiovisueller Medien eine weitere; durch Veranstaltung von Vorträgen, Begegnungen, De-

Kunsthalle Schirn, Saaltrakt. Blick durch das Wohnbauspektakel in der Saalgasse ...



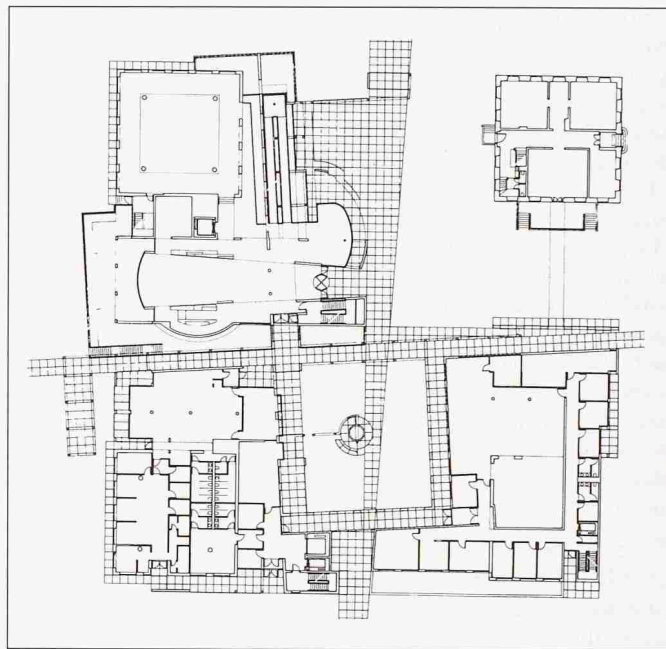
Museum für Kunsthandwerk. Richard Meier, 1985



Ausschnitt mit Restaurant-Vorplatz



Hauptzugang



Museum für Kunsthandwerk. Erdgeschossgrundriss, Haupteingang in der Mitte, rechts oben die ins Museumskonzept einbezogene Villa Metzler

Links: die Rampenanlage als beherrschendes bauliches Element im Innern

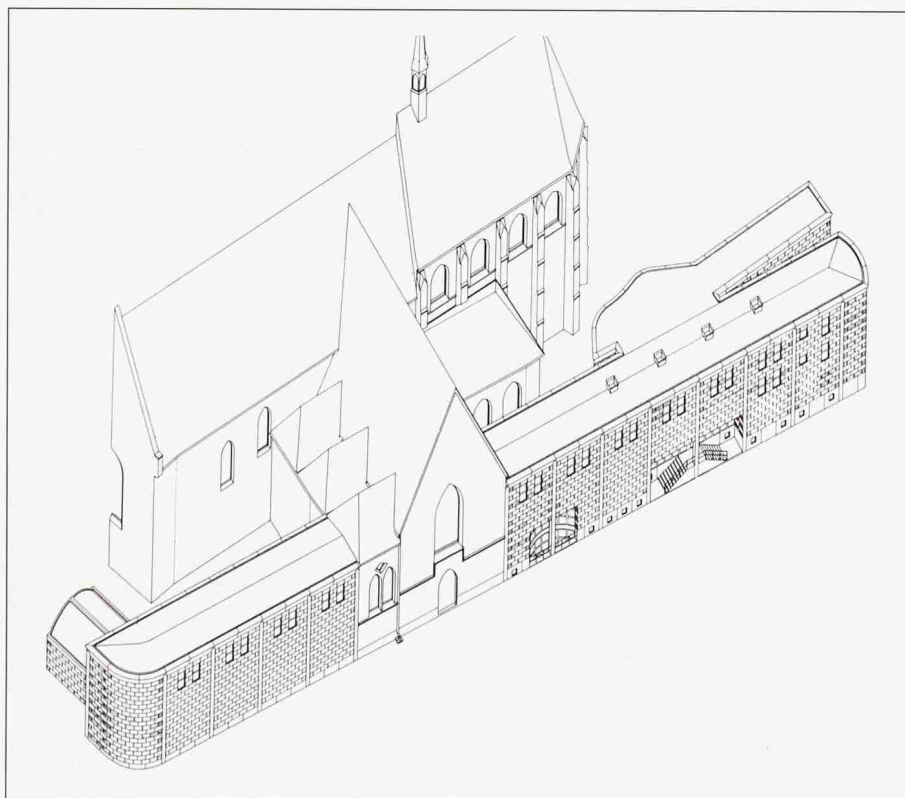
Unten: Isometrie des Museums für Vor- und Frühgeschichte. Josef Paul Kleihues, 1989

monstrationen sollte die visuelle Kommunikation ergänzt und erweitert werden.»

Und schliesslich *Harald Deilmann*: «Das Bewusstsein von der kulturgeschichtlichen Kontinuität, vom evolu-

tionären Charakter aller kulturellen Entwicklung zu wecken, Verständnis für Zusammenhänge und Abhängigkeiten, für Hintergründe und Bedingnisse des menschlichen Fortschrittes zu erzeugen, die verschiedenen Epochen als Teilbereich einer Gesamtkultur und deren Ur-

sachen in der Vergangenheit und ihre Wirkungen in der Zukunft sichtbar zu machen – das etwa könnte ein Programm sein für ein *Museum von morgen*. Im «visuellen» Zeitalter mit seiner Prädominanz des Sehens sollte der Sichtbarmachung von kontinuierlichen Prozessen, der Demonstration von strukturellen Veränderungen, der Konfrontation mit Phänomenen menschlicher Kreativität besondere Bedeutung zukommen. Das Museum könnte dabei als gestaltende Kraft wirksam werden, integrierender Faktor sein bei der Überwindung des dem 19. Jahrhundert entstammenden Schismas von Kunst und Wissenschaft; wissenschaftliches Denken, aufgeschlossen gegenüber den Wandlungen und Mutationen menschlichen Seins, könnte zum Verhaltensmuster werden für die Zwiesprache Mensch-Objekt, für die Begegnung von Betrachter und Betrachtetem... Die in früheren Zeiten vermutete «Schönheit der Dinge» wird heute in das Auge des Betrachters verlegt. Erst durch den Konsumenten kann Kunst entstehen oder – vollzogen werde.»



Frankfurt als Museumsstadt

Frankfurt hat als Museumsstadt eine einzigartige Stellung in Europa. Obwohl uns in diesem Zusammenhang vor allem das Heute interessiert, muss doch darauf hingewiesen werden, dass bereits vor

dem Krieg gut zwei Dutzend Museen in Frankfurt vorhanden waren, eine stattliche Zahl, die wohl aus heutiger Sicht eine gewisse Tradition zu begründen vermag; eine Tradition allerdings, die sich nie auf die Gunst kunstsinniger Fürsten oder grossherrschaftliches Mäzenatentum stützen konnte. Frankfurt war als freie Reichsstadt nie Residenz. Es waren Frankfurter Bürger, die über Schenkungen oder über Nachlässe der Öffentlichkeit den tragfähigen Grund für spätere Museen zur Verfügung stellten. So schuf *Johann Friedrich Städel* 1815 mit seinem berühmt gewordenen «Stiftungsbrief des Städelischen Kunst-Institutes» die Voraussetzung zur Verwirklichung des bedeutendsten Frankfurter Kunstmuseums!

Die Folgen des Krieges forderten vorerst Prioritäten; und diese waren Wohnungsbau, Verkehr, Planung und mit Einschränkungen auch der Kirchenbau. Diese Hierarchie der Bauaufgaben galt für die ganze damalige Bundesrepublik. Die kulturelle Nachrüstung musste im Schatten der sozialen und wirtschaftlichen Erstausrüstung lange auf ihre Stunde warten – oder aber sie gelang nur im «Schleppverfahren»: Die Neugestaltung der Paulskirche 1947 war politisch nur möglich, weil mit dem Vorhaben gleichzeitig der Wiederaufbau einer zerstörten Wohnsiedlung verbunden wurde!

In den späten sechziger und frühen siebziger Jahren war es dann eine andere Entwicklung, die das kulturelle Saatgut in seiner möglichen Entfaltung beeinträchtigte. Das Diktat des Notwendigen hatte längst aufgehört, die Baupolitik zu bestimmen. Die geografisch zentrale Lage Frankfurts im Herzen Europas, die günstigen verkehrstechnischen Voraussetzungen und infrastrukturellen Vorgaben weckten Begehrlichkeiten nach neuen Zielen: Frankfurt als Finanzplatz und Brennpunkt der Wirtschaft. Es geschah das, was *Lampugnani* als «Vormarsch der kommerziellen Umwidmung der Stadt» bezeichnete; oder *Wolfgang Pehnt* spricht im selben Zusammenhang vom «ramponierten Ansehen der Stadt...», das von Abrissmentalität, grossflächiger Spekulation, Tiefbau-Hybris und rigorosem Geschäftssinn belastet war! Die Stadt der Banken und Versicherungen und mit dem zweitgrössten Flughafen des Kontinents stand im Begriffe, sich im vermeintlichen Zwang der Zeit den Habitus des seelenlosen Emporkömmlings zuzulegen. Ragende Wolkenkratzer – es sind übrigens nicht die schlechtesten dieser Spezies! – machen das Glaubensbekenntnis für jedermann augenfällig. Es entbehrt nicht des Tiefsinnes, dass ausgerechnet an diesem Ort *Alexander Mitscherlich* das Wort



Deutsches Postmuseum. Behnisch & Partner, 1990. Eingangspartie



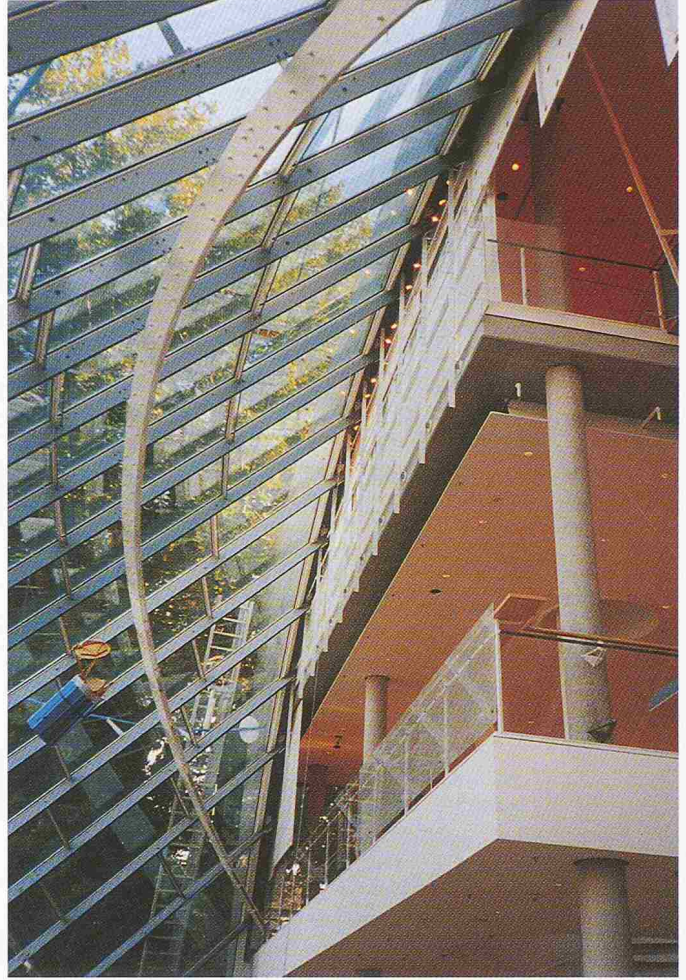
Deutsches Postmuseum. Blick vom Untergeschoss nach den Obergeschossen



Ein gewölbter Glaskörper überdeckt den «Lichthof»



Blick von der Galerie im Erdgeschoss



Der Glaskörper wölbt sich über die Galerien

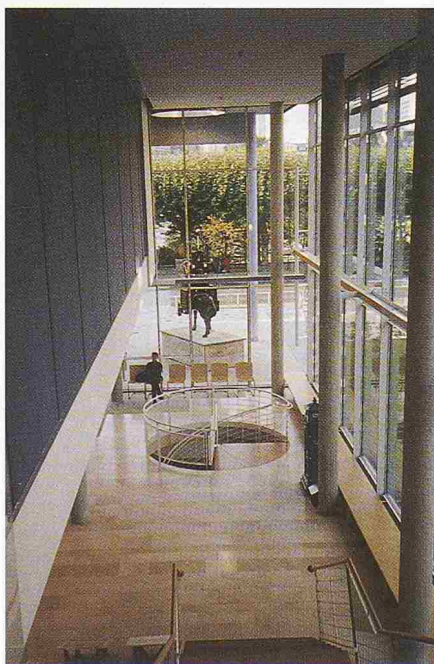
von der «Unwirtlichkeit der Städte» prägte.

Gegengewichte am Main

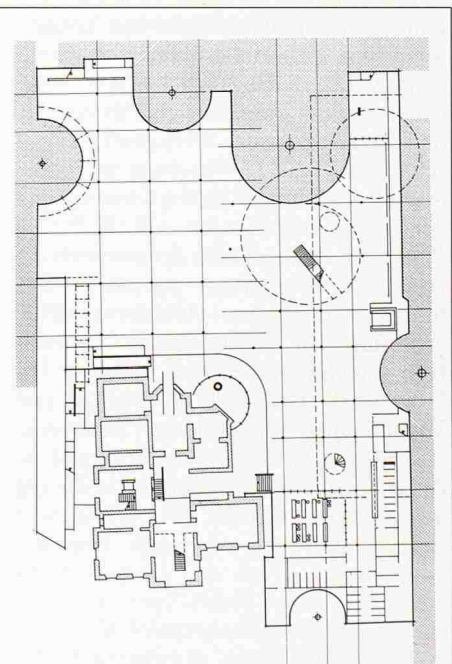
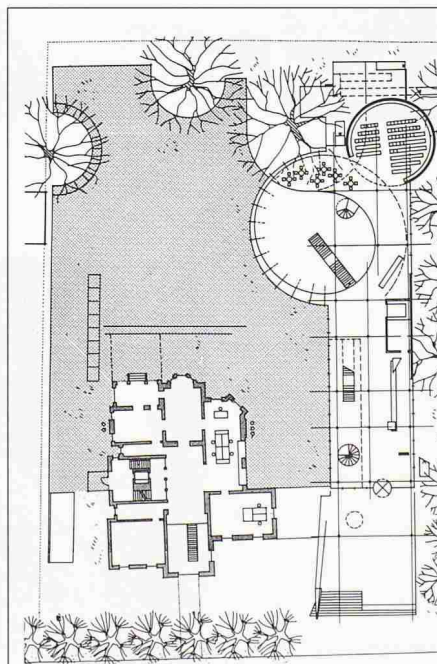
Die ersten Zeichen eines ausgleichenden Gegengewichtes wurden im Bereich

Dom-Römerberg gesetzt: Das Historische Museum wurde 1972 als erster städtischer Museumsbau nach dem Kriege eröffnet. Die Planung lag damals in den Händen des städtischen Hochbauamtes – ein bemerkenswerter Um-

stand, wenn man sich die heutige Situation vergegenwärtigt. Das Konzept einer kulturellen Neuorientierung Frankfurts sah u.a. das Gebiet Römerberg als Kernareal und Ausgangspunkt für eine weiträumige Planung vor. Im Süden ge-



Eingangsbereich



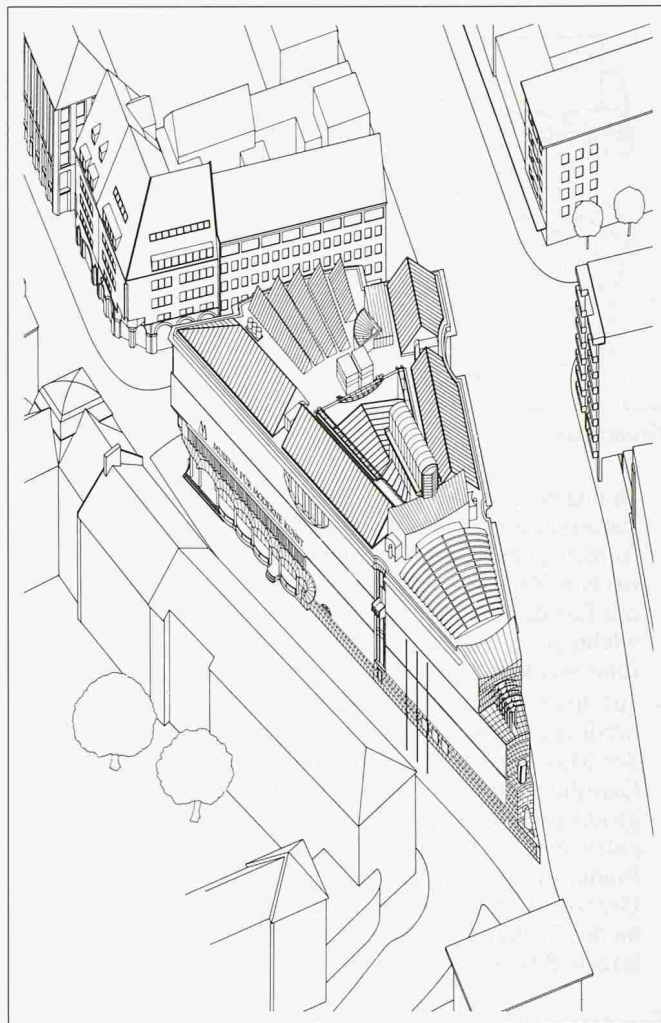
Erd- und Untergeschossgrundrisse. In der Villa die Museumsverwaltung

langte damit das Mainufer in den Kreis der Überlegungen – Gedanken an ein «Kultur-Ufer» begannen sich zu verfestigen. Vorerst wurden die Villen an der Sachsenhauser Seite unter Denkmalschutz gestellt. Der Schritt, sie durch Umnutzung – nachdem sie die Stadt erworben hatte – dem Anliegen der Museumskultur dienlich zu machen, war nicht mehr gross. «So ergab sich als verbindlicher Grundsatz fast zwangsläufig, die Kunstschatze auf bestehende Bauten am Mainufer zu verteilen, diese zu modernisieren und behutsam zu erweitern, Abbrüche oder Monumentalbauten jedoch zu vermeiden.» Der planerische Rahmen war fixiert, die Struktur im wesentlichen vorgegeben.

Mit dieser Lösung wurde mit einmal auf drei Ebenen dem «ramponierten Ansehen der Stadt» entgegengetreten.

- im städtebaulichen Bereich: Die Rückbesinnung auf die Qualität des Mainufers und seines Umfeldes setzte dem baulichen Impetus die notwendigen Schranken. Der «dimensionslosen» Entwicklung auf der rechten Mainseite konnten mit der Erhaltung der Massstäblichkeit und der einzigartigen Durchgrünung neue städtebaulich-kulturelle Werte gegenübergestellt werden;
- im architektonischen Bereich: Es gelang eine erstaunliche Symbiose von

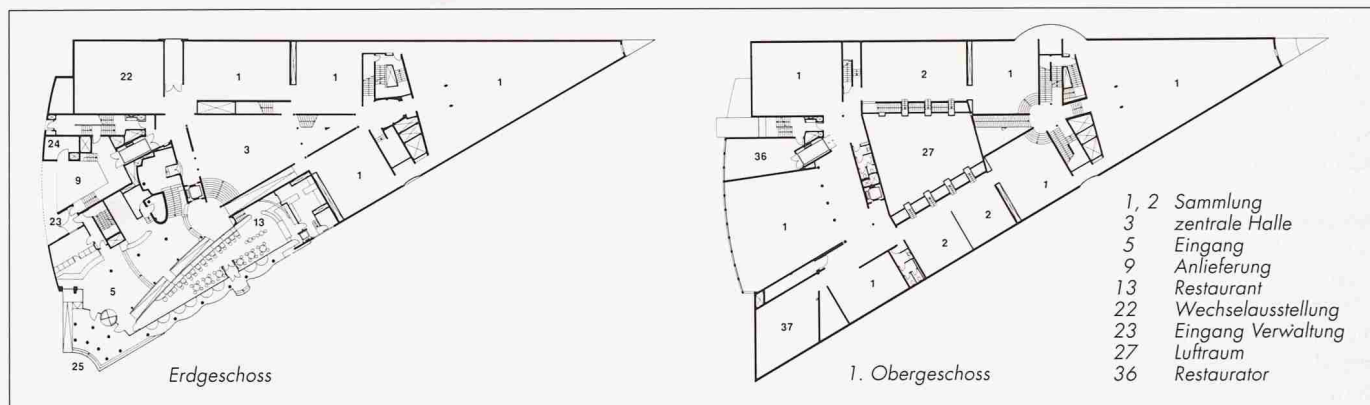
Museum für Moderne Kunst. H. Hollein, 1990



Ansicht Domstrasse. Ausstellungssäle, Anlieferung



Haupteingang Ecke Braubachstrasse/Domstrasse



Grundrisse

alt und neu, von bestehender Bausubstanz und gegenwartsbezogenen Bauformen. Das Thema «Bauen im historischen Kontext» konnte gleichsam mit fast didaktischer Akribie in ihren wichtigsten Abwandlungen vorgeführt werden;

- auf übernationaler Ebene: Der behördliche Ehrgeiz, für die zu planenden Museumsbauten neben der ersten Garnitur deutscher Architekten auch grosskalibrige Namen der internationalen Szene zu bemühen, setzte in Frankfurt Glanzlichter, die über die Grenzen Deutschlands und über die an der Baukunst interessierten Kreise hinaus Beachtung heischten.

Es entstanden im vergangenen Dezennium nicht weniger als 12 Museen. Das dreizehnte befindet sich in Planung:

- das Jüdische Museum von *Ante Jossip von Kostelac*
- das Museum für Vor- und Frühgeschichte von *Josef Paul Kleihues*, Berlin
- die Kunsthalle Schirn von *Bangert Jansen, Scholz & Schultes*, Berlin

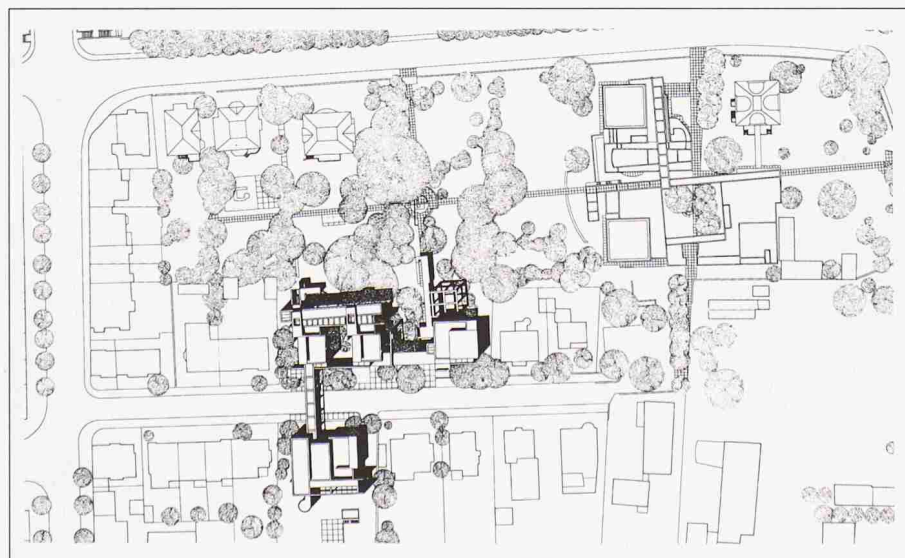
- das Museum für Moderne Kunst von *Hans Hollein*, Wien
- der Ausstellungspavillon am Portikus von *Deutsch und Dreissigacker*
- das Ikonenmuseum von *Oswald M. Ungers*
- das Museum für Kunsthandwerk von *Richard Meier*, USA
- das Deutsche Postmuseum von *Behnisch & Partner*
- die Erweiterung des Städtischen Kunstinstitutes von *Gustav Pechl*, Wien
- die Erweiterung des Liebighauses von *Scheffler & Scheffler*
- das Deutsche Filmmuseum von *Helge Bofinger*
- das Museum für Völkerkunde von *Richard Meier*, USA (in Planung)

Das Frankfurter «Museumsufer» zeigt in seiner Gesamtheit – und damit sei neben der unmittelbaren Nachbarschaft zum Main auch das weitere Umfeld in der Frankfurter Altstadt gemeint – einen in dieser Art ohne Vergleich dastehenden Querschnitt durch die moderne Museumsarchitektur. Die Stadt hat ihr



Treppe zu den Sammlungen

Gleichgewicht gefunden. Aber: Gehe ich ans «Ufer», um *Hollein*, *Pechl*, *Ungers* oder *Richard Meier* zu sehen – oder gehe ich um des «Füllgutes» willen? «Während der Museumsbau für die Architekten zum Entwicklungsträger eines ganzen Jahrzehnts wurde, träumten die Kuratoren von vier Wänden, einem Boden und einer Decke, die ihren Exponaten Geltung verschaffen sollten. Dem Auftrag aller Museen stand das Kräftemessen der Architekten gegenüber... Sobald Architektur sich selbst als Kunst begreift, treffen zwei Kunstformen aufeinander. Denn braucht ein Kunstwerk Kunst als Hintergrund? Die Frage, wem der Vorrang gebührt, ist unumgänglich.» *Primo la musica – dopo le parole?* – oder umgekehrt – oder beides gleichzeitig?



Museum für Völkerkunde. *Richard Meier*, in Planung. Rechts oben das Museum für Kunsthandwerk von *Meier*

Adresse des Verfassers: *Bruno Odermatt*, dipl. Arch. ETH/SIA, Redaktor SIA, Postfach 630, 8021 Zürich.