

**BONNER GEOGRAPHISCHE ABHANDLUNGEN**

Heft 120

ISSN 0373-0468

**Bernd WIESE**

**Museums-Ensembles und  
Städtebau in Deutschland  
- 1815 bis in die Gegenwart -**

**Akteure - Standorte - Stadtgestalt**

Herausgeber • *Editor*:

Geographisches Institut der Universität Bonn  
*Department of Geography, University of Bonn*

Verantwortlicher Herausgeber • *Editor-in-Chief* W. Schenk  
Schriftleitung • *Editorial Management* A. Lunkenheimer



ASGARD-VERLAG SANKT AUGUSTIN 2008

**Museums-Ensembles und  
Städtebau in Deutschland  
– 1815 bis in die Gegenwart –  
Akteure – Standorte – Stadtgestalt**

# BONNER GEOGRAPHISCHE ABHANDLUNGEN

Heft 120

ISSN 0373-0468

Bernd WIESE

**Museums-Ensembles und  
Städtebau in Deutschland  
– 1815 bis in die Gegenwart –  
Akteure – Standorte – Stadtgestalt**

Herausgeber • *Editor*

Geographisches Institut der Universität Bonn  
*Department of Geography, University of Bonn*

Verantwortlicher Herausgeber • *Editor-in-Chief* W. Schenk  
Schriftleitung • *Editorial Management* A. Lunkenheimer



ASGARD-VERLAG SANKT AUGUSTIN 2008

**Museums-Ensembles und  
Städtebau in Deutschland  
– 1815 bis in die Gegenwart –  
Akteure – Standorte – Stadtgestalt**

von • by

**Bernd WIESE**

mit 3 Tabellen und 112 Abbildungen sowie einer Farbbeilage  
*with 3 tables, 112 figures and one colour supplement*

In Kommission bei • *on consignment by* Asgard-Verlag, Sankt Augustin  
Asgard-Verlag • Sankt Augustin

**alle Rechte vorbehalten**  
*all rights reserved*

ISBN: 978-3-537-87670-6

© 2008 Asgard-Verlag Dr. Werner Hippe GmbH, 53757 Sankt Augustin

Satz • *Layout* Jens Dreßler (drezler-development)  
Druck • *Print* Hundt Druck GmbH, 50937 Köln

# Inhalt

<b>1</b>	<b>Einführung</b>	<b>1</b>
1.1	Anlass der Studie	1
1.2	Forschungsbericht	2
1.3	Begriffsklärung: Museums-Ensemble	8
1.3.1	Ensemblebegriff	8
1.3.2	Ensemble und Erweiterungsbau	14
1.3.3	Zusammenfassung: Museums-Ensemble	15
1.4	Erkenntnisziele	21
1.5	Zur Methodik	26
<b>2</b>	<b>Einzeluntersuchungen</b>	<b>28</b>
2.1	Museums-Ensembles als Ergebnis einmaliger Planung und Setzung	31
2.1.1	München: Glyptothek und Antikensammlungen am Königsplatz – Symbole für „Isar-Athen“	32
2.1.2	Düsseldorf: Das Ehrenhof-Ensemble – Technik, Wirtschaft, Kunst	55
2.1.3	Bonn: „Geistig-kulturelles Zentrum“ im ehemaligen Parlaments- und Regierungsviertel	73
2.2	Museums-Ensembles als Ergebnis von Wachstum	92
2.2.1	Münchens Pinakotheken – von der Gemäldegalerie zur „Kunststadt“	93
2.2.1.1	Die Alte Pinakothek (1826–1836) – ein Haus für die Alten Meister	94
2.2.1.2	Die Neue Pinakothek (1846–1853) – ein Haus für zeitgenössische Malerei	100
2.2.1.3	Die Pinakothek der Moderne (1996–2002) – die Vielfalt der Bildenden Künste	111
2.2.1.4	Zusammenfassung und Ausblick: Kunstareal München in der Maxvorstadt	115
2.2.1.5	Kunstareal und Maxvorstadt: Zur Historischen Geographie und Sozialgeschichte von Museums-Ensemble und Stadtviertel	117
2.2.2	Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Museum Frieder Burda – Kunst in einer internationalen Kurstadt	124
2.2.3	Erweiterungsbauten für Hamburger Kunsthalle und Galerie der Gegenwart – eine „Kunstinself“	139

<b>3</b>	<b>Vom Museums-Ensemble zu Großformen?</b>	<b>151</b>
3.1	Museumsufer Frankfurt am Main: „Kultur für Alle“	152
3.2	Kulturmeile Stuttgart – Kontinuität eines städtebaulichen Konzeptes	173
3.3	Dresden, Wien, Berlin – Kulturforen als optimale städtebauliche Großform?	194
<b>4</b>	<b>Ergebnisse und Ausblick</b>	<b>208</b>
4.1	Das Beziehungsgefüge zwischen Museums-Ensembles und Städtebau	208
4.2	Akteure von Museums-Ensembles im historischen Kontext	214
4.3	Die Dynamik des städtebaulichen Konzeptes „Museums-Ensemble“ – ein Ausblick	228
	Literatur	232
	Personenregister	272
	Ortsregister	277
	Sachregister	282
	Bildnachweis	287

## Abbildungen

Abb. 1.1:	Schlüsselbegriffe und bedeutende Objekte der Studie	3
Abb. 1.2	Ensemble in der Architekturgeschichte: Das Kapitoll	9
Abb. 1.3	Ensemble in der Denkmalpflege: Ensemble Ludwigstraße/ Odeonplatz, München	9
Abb. 1.4	München, Pinakotheken – Modell des Ensembles	17
Abb. 1.5	München, Pinakotheken – Lage des Ensembles im städtischen Umfeld (Maxvorstadt)	17
Abb. 1.6	Gebäudekomplex Germanisches Nationalmuseum Nürnberg	18
Abb. 1.7	Gebäudekomplex Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg im städtischen Umfeld	18
Abb. 1.8	Das Villenensemble Haus Lange und Haus Esters, Krefeld	19
Abb. 1.9:	Der Deutsche Bund (1815–1866): Staaten und Städte	23
Abb. 2.1:	Museums-Ensembles und verwandte Großformen in Deutschland 2005/2006	29
Abb. 2.2:	Museums-Ensemble am Königsplatz, München	33
Abb. 2.3:	Städtebauliche Entwicklung der Maxvorstadt: 1812, 1836, 1850/1890	35
Abb. 2.4:	Hauptakteure für das Museums-Ensemble am Königsplatz und für die Neue Pinakothek, München	37
Abb. 2.5:	J.A. Mayr, Ansicht der Glyptothek von Südwesten, um 1831	37
Abb. 2.6:	Leo von Klenze, »Griechischer« Wettbewerbsentwurf für die Glyptothek, 1815	39
Abb. 2.7:	Leo von Klenze, Propyläen, Ansicht von Westen, 1848	39
Abb. 2.8:	Leo von Klenze, Entwurf zur Bebauung des Königsplatzes, 1821	43
Abb. 2.9:	Leo von Klenze, Alternativvorschläge zur Randbebauung der Glyptothek, 1821	43
Abb. 2.10:	Leo von Klenze, Entwurf zur Gestaltung des Königsplatzes in München, 1824	43
Abb. 2.11:	Max von Heckel, Project über den Ausbau des Königsplatzes in München, 1883	47
Abb. 2.12:	Otho Orlando Kurz, Vaterländischer Heldenplatz München, 1924	47
Abb. 2.13:	Paul Ludwig Troost, Modell des Königsplatzes, 1935	51

Abb. 2.14:	Überführung der 16 „Blutzeugen“ in die Ehrentempel am 9. November 1935	51
Abb. 2.15:	Ehrenhof-Ensemble in Düsseldorf in Luftbild und Karte	57
Abb. 2.16:	Das Ehrenhof-Ensemble im städtischen Kontext	57
Abb. 2.17:	Die städtebauliche Entwicklung im Bereich des Ehrenhof-Ensembles, ca. 1801 bis 1954	61
Abb. 2.18:	Akteure beim Aufbau des Ehrenhof-Ensembles 1925	65
Abb. 2.19:	Blick auf die Dauerbauten der Gesolei von Südosten, 1926	66
Abb. 2.20:	Blick auf das Ehrenhof Ensemble und die Rheinterassen von Westen, 1927	66
Abb. 2.21:	Blick auf das Ausstellungsgelände der Kunst- und Gartenbauausstellung 1904	67
Abb. 2.22:	Die neugestaltete Fassade des Kunstpalastes, Wilhelm Kreis, 1926	67
Abb. 2.23:	Der Ehrenhof als Gesamtkunstwerk	69
Abb. 2.24:	Museums-Ensemble von Kunstmuseum und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn (1997)	75
Abb. 2.25:	Das Museums-Ensemble in seinem städtebaulichen Umfeld, 1999	75
Abb. 2.26:	Städtebauliche Situation, Lageplan von Entwurf und Ausführung der KAH und des Kunstmuseums Bonn	79
Abb. 2.27:	„Kunststadt“: Axel Schultes in BJSS Bangert, Jansen, Scholz, Schultes	80
Abb. 2.28:	Akteure beim Bau von Kunstmuseum Bonn und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland	83
Abb. 2.29:	Architektonische Eintracht – „concordia oppositorum“	87
Abb. 2.30:	Museumsmeile Bonn, 2002	91
Abb. 2.31:	Pinakotheken und Umfeld	95
Abb. 2.32:	Blick aus der Eingangsloggia der Pinakothek der Moderne auf die Alte Pinakothek, 2000	95
Abb. 2.33:	Standortvorschläge für den Bau der (Alten) Pinakothek	97
Abb. 2.34:	Grundriss (gerichtete Raumfolge mit Oberlicht) und Bau- platz der (Alten) Pinakothek in der Maxvorstadt	97
Abb. 2.35:	Alte Pinakothek um 1840/1850, 1944, 2000	99
Abb. 2.36:	Neue Pinakothek	103
Abb. 2.37:	Kunstförderung durch König Ludwig I. von Bayern	103
Abb. 2.38:	Ausbauplan für die Alte Pinakothek in der NS-Zeit, 1939	106

Abb. 2.39:	Robert Vorhoelzer, Bebauungsvorschlag für die Umgebung der Technischen Hochschule, August 1949	109
Abb. 2.40:	Neubau der Neuen Pinakothek	109
Abb. 2.41:	Stephan Braunfels, Städtebauliches Gesamtkonzept Hofgartenareal mit einer neuen Museumsstadt, 1984/1985	112
Abb. 2.42:	Entwicklung des Museumsquartiers München	112
Abb. 2.43:	Grundsteinlegung Neue Pinakothek, Juli 1975	113
Abb. 2.44:	Grundsteinlegung Pinakothek der Moderne, 9. September 1996	113
Abb. 2.45:	Historisch-geographische funktionale Einheiten um das Kunstareal in der Maxvorstadt, 1850/1860	118
Abb. 2.46:	Funktionale Einheiten um das Kunstareal in der Maxvorstadt, 2003–2005	119
Abb. 2.47:	Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Museum Frieder Burda	125
Abb. 2.48:	Baden-Baden, Altstadt und Kuranlagen 1853	128
Abb. 2.49:	Baden-Baden, Altstadt, Neustadt und Kuranlagen 1912	129
Abb. 2.50:	Eröffnung des Ausstellungsgebäudes durch Robert Engelnhorn in Begleitung des Großherzogs Friedrichs II. von Baden und seiner Frau, April 1909	133
Abb. 2.51:	Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Blick von der Lichten-taler Allee, 2001	133
Abb. 2.52:	Portrait Frieder Burda, 2004	134
Abb. 2.53:	Architektenbüro Wilfried und Katharina Steib, Entwurf für den Bau Museum Frieder Burda, Februar 2000	135
Abb. 2.54:	Akteure für den Bau des Museum Frieder Burda	137
Abb. 2.55:	Hamburger Kunsthalle mit Galerie der Gegenwart in Luft-bild und Karte	141
Abb. 2.56:	Der Bauplatz – historische Karten	142
Abb. 2.57:	Carl Laeisz, Blick auf den Glockengießerwall und die Alster-höhe von Nordwesten, um 1850, Lithographie	143
Abb. 2.58:	Westfassade der Kunsthalle auf der Alsterhöhe und Schiller-denkmals, 1886	143
Abb. 2.59:	Hamburger Kunsthalle am Glockengießerwall, um 1924	145
Abb. 2.60:	Kunsthalle und Umgebung, 1938	145
Abb. 2.61:	Hamburger Kunsthalle – Kriegszerstörungen im Lesesaal des Kupferstichkabinetts, 1945	145

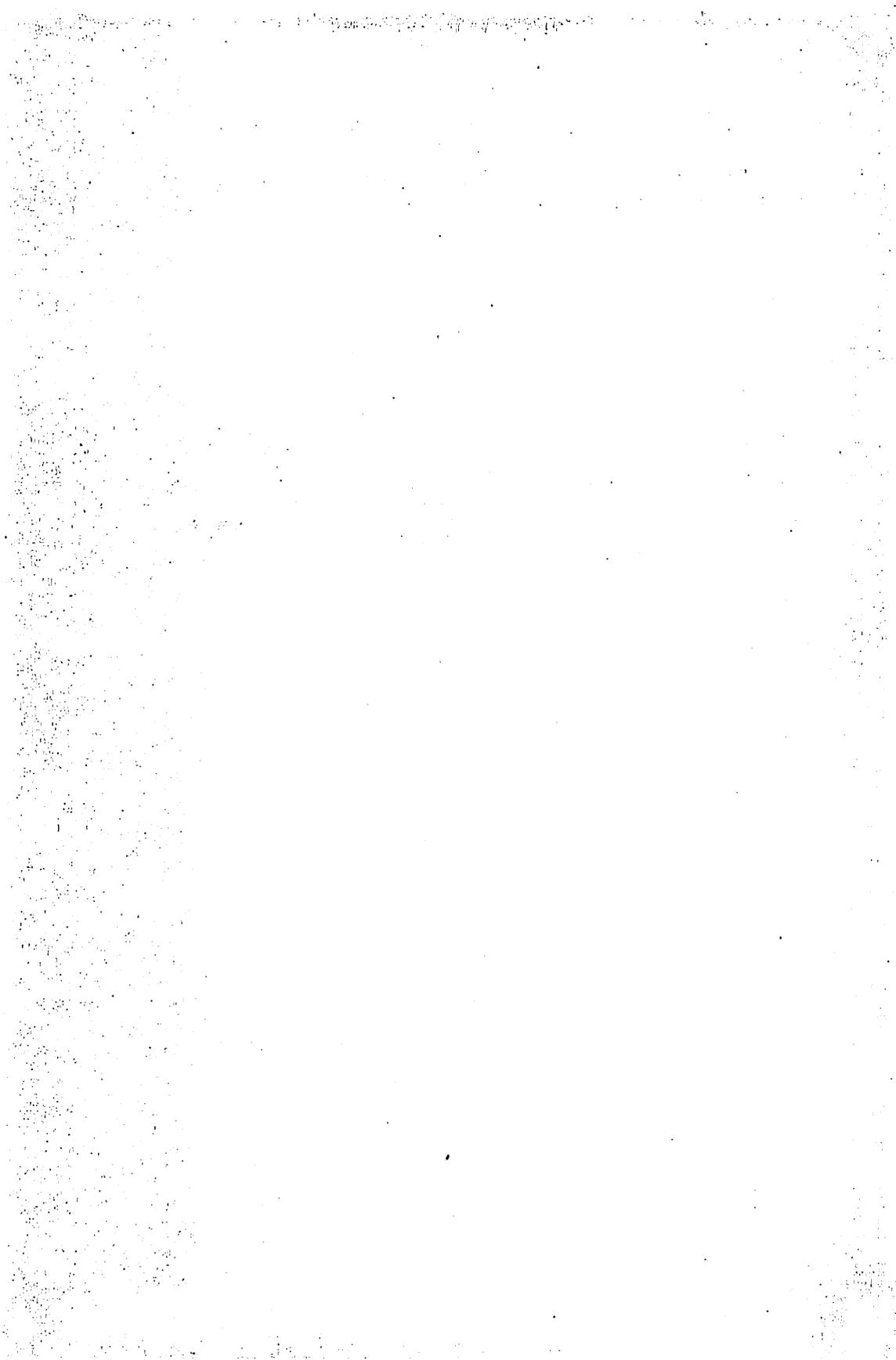
Abb. 2.62:	Hamburger Kunsthalle mit dem Bau des Kunstvereins und dem Kunsthaus, von Nordwesten, 1963	147
Abb. 2.63:	Hamburger Kunsthalle mit Galerie der Gegenwart im städtischen Umfeld, von Nordwesten, 1996	147
Abb. 2.64:	Alternativentwürfe für die Neugestaltung der Museumsinsel in Hamburg, Wettbewerb 1985	149
Abb. 3.1:	Frankfurt am Main: Museumsufer, 2002	153
Abb. 3.2:	Frankfurt am Main: Ausschnitt aus dem Merian Plan von 1628	158
Abb. 3.3:	Frankfurt am Main: Ausschnitt aus Delkeskamp, Malerischer Plan von Frankfurt und seiner Umgebung, 1859/1864	159
Abb. 3.4:	Portrait des Johann Friedrich Städel	161
Abb. 3.5:	Karl Heinrich Funk, Schaumainkai, 1852, Aquarell	161
Abb. 3.6:	Frankfurt am Main: Städel-Museum 1890, 1935, 1944, 2002	163
Abb. 3.7:	Vorschlag zur Uferbebauung zwischen Wilhelmbrücke (heute: Friedensbrücke) und Adolf-Hitler-Brücke (heute: Untermainbrücke) in Frankfurt am Main	164
Abb. 3.8:	Mainpanorama 1964, Blick von Westen	165
Abb. 3.9:	Hauptakteure für das Museumsufer: Dr. Walter Wallmann und Hilmar Hoffmann	166
Abb. 3.10:	Konzeptskizze der Flächennutzung in der Frankfurter Innenstadt, Speerplan 1981	167
Abb. 3.11:	Museumsufer Frankfurt am Main und Museen in der City	167
Abb. 3.12:	Museumsufer zwischen Sachsenhausen und der Frankfurter City, 2000	169
Abb. 3.13:	Blick über die Kulturmeile Stuttgart von Norden, 2005	175
Abb. 3.14:	Das Barockschloss: Das neue Herzogliche Residenz Schloß, seine Gärten und sein Umfeld 1794	177
Abb. 3.15:	Die Anfänge der „Kulturmeile“: Repräsentative Staatsbauten an der Neckarstraße 1827/1828	177
Abb. 3.16:	Hauptakteure für den Bau des Museums der bildenden Künste: Georg Gottlob Barth und König Wilhelm I. von Württemberg	179
Abb. 3.17:	Standortvorschläge von Thouret für den Bau des Museums der bildenden Künste in Stuttgart	179
Abb. 3.18:	Friedrich Keller, Museum der bildenden Künste, Ansicht von der Neckarstraße, 1845	181

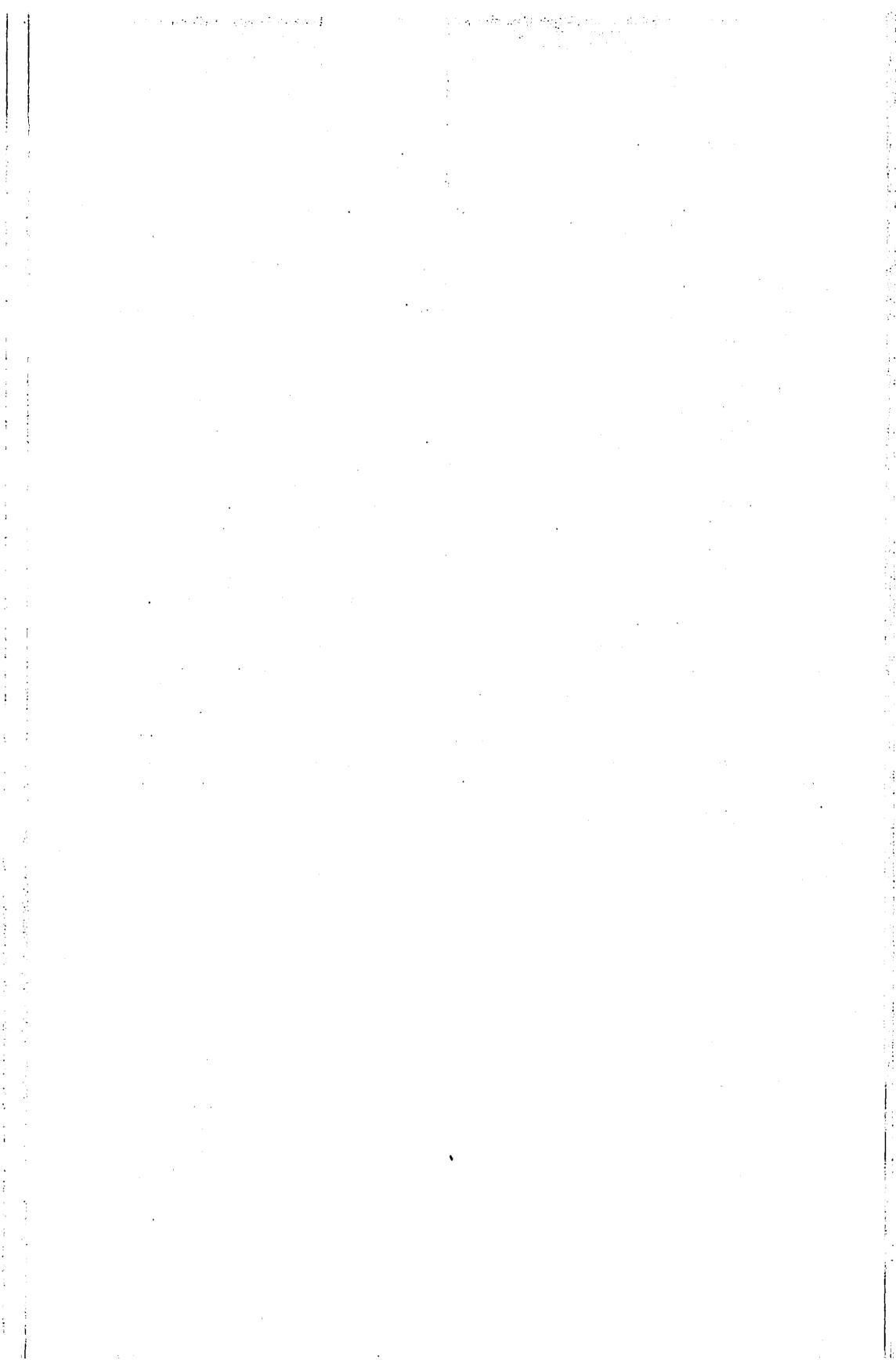
Abb. 3.19:	Württembergische Landesbibliothek in der Neckarstraße um 1900	182
Abb. 3.20:	Modell der städtebaulichen Planungen für den kulturellen Bereich an der Neckarstraße, 1965	186
Abb. 3.21:	Staatsgalerie Stuttgart, Altbau und Erweiterungsbau von James Stirling, Michael Wilford & Associates (1979–1984), Blick von Westen, 2002	189
Abb. 3.22:	Einweihung der Staatsgalerie von James Stirling 1984, Ministerpräsident Lothar Späth im Gespräch mit Joseph Beuys	189
Abb. 3.23:	Ministerpräsident Erwin Teufel bei der Eröffnung des Haus der Geschichte Baden-Württemberg, 13. Dezember 2002	191
Abb. 3.24:	Blick über den Museumsplatz auf den Eingangsbereich des Haus der Geschichte Baden-Württemberg, 2003	191
Abb. 3.25:	Standortvorschläge von Gottfried Semper für den Bau der Gemäldegalerie Dresden	195
Abb. 3.26:	Gottfried Semper, Generalplan zur Erweiterung des Zwingers in Dresden	196
Abb. 3.27:	Gottfried Semper, Zwingerforum mit Museum in Verlängerung des südöstlichen Zwingerflügels	196
Abb. 3.28:	Friedrich Seraph Hanfstengel, Gottfried Semper, um 1848	197
Abb. 3.29:	Gottfried Semper, Ansicht des geplanten Zwingerforums mit Museum und Theater von der Elbseite her	197
Abb. 3.30:	Gottfried Semper, Gemäldegalerie Dresden, Stallwiesenprojekt	199
Abb. 3.31:	Gottfried Semper, Zwingerforum mit Museum an der Nordostseite, 1846	199
Abb. 3.32:	Christian Gottlob Hammer, Gemäldegalerie in Dresden, Zwingerseite, um 1845	199
Abb. 3.33:	Dresden – Theaterplatz, Gemäldegalerie und Zwinger von Nordosten, 1997	200
Abb. 3.34:	Dresden – „Kulturbezirk“ Altstadt – Elbufer, 2000	200
Abb. 3.35:	Gottfried Semper, Karl von Hasenauer: Entwurf für das Kaiserforum, Wien 1869	201
Abb. 3.36:	Masterplan Kulturforum Berlin, Blick von Norden, 2004	202
Abb. 3.37:	Kulturzentrum am Neumarkt (KAN) Köln, Ansicht Nord, Cäcilienstraße	207

Abb. 4.1:	Akteure beim Bau von Museen / Ausstellungsbauten – Deutschland, 21. Jh.	216
Abb. 4.2:	Akteure beim Bau von Museen / Ausstellungsbauten – Deutschland, 21. Jh. (erweiterte Fassung)	217

## **Tabellen**

Tab. 2.1:	Historische Phasen der Kurstadt Baden-Baden nach 1689	127
Tab. 3.1:	Städtebauliche und architektonische Entwicklung des Frankfurter Museumsufers	156
Tab. 3.2:	Kulturforum Berlin – Städtebauliche und architektonische Entwicklung	204





# 1 Einführung

## 1.1 Anlass der Studie

Den Anlass für diese Studie gab die Ausstellung „Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten“.<sup>1</sup> Sie war ein Symbol für die Bedeutung des Museumsbaus im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jh., für einen Architekturtyp, der seit dem frühen 19. Jh. in zahlreichen deutschen Städten zu architektonisch-städtebaulich Akzentsetzungen führte. Drei Mängel, die sich als Forschungslücken erwiesen, wurden bei der Ausstellung deutlich:

1. Die Museumsbauten wurden als Solitäre behandelt. Die Frage nach Ensembles von Museumsbauten wie in Bonn<sup>2</sup> oder in Hamburg<sup>3</sup> wurde nur andeutungsweise thematisiert. Dabei spielen die Anforderungen an die Einbettung der Neubauten in den architektonischen und städtebaulichen Kontext in Auslobungen, Erläuterungen der Architekten/Architekturbüros zu den Entwürfen<sup>4</sup>, oder in den Begründungen der Jury für die Preisvergabe in zahlreichen Fällen eine bedeutende Rolle.
2. Der Zusammenhang zwischen Museumsbauten und Städtebau, etwa im Sinne der gestalterisch-ästhetischen, strukturellen und funktionalen Einbindung des Ensembles in das städtebauliche Umfeld, wurde nur randlich berührt, obwohl zahlreiche Beispiele dazu Gelegenheit boten.<sup>5</sup>
3. Die Einbettung der Neubauten bzw. Projekte in den städtebaulich-historischen Kontext oder in die architekturgeschichtliche Dimension fehlte, obwohl diese Bezüge zum Verständnis der Bauten häufig notwendig sind.<sup>6</sup>

Eine erste Literatursauswertung im Herbst 2000 verstärkte den Befund: Museums-Ensembles sind im Städtebau und in der Historischen Geographie ein vernachlässigter Forschungsgegenstand, obwohl sie eine Leitfunktion bei der Stadtgestaltung bzw. in der „Kulturlandschaft Stadt“ sowie beim Museums- und Stadtmarketing besitzen. In der Architekturgeschichte existieren fundierte Studien zu einzelnen Museumsbauten oder zur Entwicklung von Bautypen wie dem Kunstmuseum, aber der Aspekt „Museums-Ensemble“ wird oft nur marginal bearbeitet.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Ausst.Kat., Museen, Hamburg 2000.

<sup>2</sup> Kunstmuseum Bonn von Axel Schultes und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland von Gustav Peichl, beide 1992 eröffnet.

<sup>3</sup> Hamburger Kunsthalle mit Galerie der Gegenwart, Erweiterungsbau von Oswald Mathias Ungers, eröffnet 1997.

<sup>4</sup> Vgl. für München: Braunfels 2002, S. 32 ff.

<sup>5</sup> Z. B. die Studien zum Carré d'Arts in Nîmes von Norman Foster, eröffnet 1992 in: Ausst.Kat., Museen, Hamburg 2000, S. 34–41.

<sup>6</sup> Z. B. Pinakothek der Moderne, München, von Stephan Braunfels, eröffnet 2002: Einbettung in den Zusammenhang mit Alter und Neuer Pinakothek, Kap. 2.2.1.3, S. 111.

<sup>7</sup> Vgl. Kap. 1.2, S. 2.

Museumsbauten und Ausstellungsgebäude<sup>8</sup> gehören zu den wichtigsten Mitteln der Demonstration von Kulturbewusstsein, der Bemühung um die Förderung von Kunst, Bildung und Forschung – vereinzelt auch für Erfolgsgeschichten in Naturwissenschaft und Technik –, die sich Fürsten und Könige, seit dem 19. Jh. Staaten, Regionen, Städte und Gemeinden leisten. Bauwerke von architektonischer Qualität sind Schlüsselindikatoren für den Stellenwert von Kunst und Kultur, zugleich ein wichtiger Faktor für das Image des Standortes und das Stadtmarketing, – und dies nicht erst seit dem 20. Jh.<sup>9</sup> Seit den ersten Jahrzehnten des 19. Jh. sind in außergewöhnlichen Fällen *Museums-Ensembles* entstanden, – geplant oder gewachsen –, Höhepunkte von Architektur und Städtebau. Die Berliner Museumsinsel stellt in Deutschland den Prototyp des städtebaulich-Museums-Ensembles dar, – seit 1999 in die UNESCO-Welterbeliste aufgenommen und auf der Basis des Masterplans in einem dynamischen Gestaltungsprozess begriffen.<sup>10</sup> Das Ensemble um den Königsplatz in München<sup>11</sup> kann als frühes Beispiel eines planmäßig angelegten und heute in originaler Gestalt sich präsentierenden Museums- und Ausstellungskomplexes genannt werden. Die „Museumsstadt“<sup>12</sup> der drei Pinakotheken in München<sup>13</sup> oder Museums-Ensembles innerhalb einer Museumsmeile wie in Bonn<sup>14</sup> sind durch die Qualität der Sammlungen, durch überzeugende Ausstellungen sowie durch ihre Architektur und ihr städtebauliches Erscheinungsbild zu Attraktionspolen des regionalen, nationalen und internationalen Kultur- und Städtetourismus geworden.

Im Forschungsbericht werden die Ergebnisse der bisherigen Forschungen unterschiedlicher Wissenschaftsgebiete zum Thema dieser Studie vorgestellt und Defizite aufgezeigt. Auf dieser Basis lassen sich Erkenntnisziele<sup>15</sup> formulieren, die sich aus dem Selbstverständnis und den Forschungsaspekten der Historischen Geographie und des Städtebaus in einem fächerübergreifenden Ansatz ergeben.

## 1.2 Forschungsbericht

Eine Recherche zum Fragenkreis „Museums-Ensembles und Städtebau in Deutschland zwischen 1815 und der Gegenwart“ innerhalb der Historischen Geographie erfordert ein fächerübergreifendes Vorgehen. Sie bewegt sich um die Stichwörter „Ensemble(s) – Architektur“, „Museum“ und „Städtebau“. Sie muss in einem multidisziplinären Ansatz die Forschungsgebiete Städtebau, Architektur, Architekturgeschichte als Teil des Faches Kunstgeschichte, sowie Denkmalschutz und Denkmalpflege umfassen. Aus der Perspektive der Anthropogeographie ist die Stadtgeographie, insbesondere die Historische Stadtgeographie, zu berücksichtigen.<sup>16</sup>

<sup>8</sup> Zur Begriffsbestimmung siehe Kap. 1.3.3, S. 15.

<sup>9</sup> Schon die Residenzen und Residenzstädte der Feudalzeit wie Berlin, München oder Dresden wetteiferten um die Qualität ihrer fürstlichen Sammlungen und die Architektur der Bauten.

<sup>10</sup> Masterplan Museumsinsel 2000.

<sup>11</sup> Kap. 2.1.1, S. 32.

<sup>12</sup> Bezeichnung verwendet in: Stephan BRAUNFELS 1994, S. 73.

<sup>13</sup> Kap. 2.2.1, S. 93.

<sup>14</sup> Kunstmuseum Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Kap. 2.1.3, S. 73.

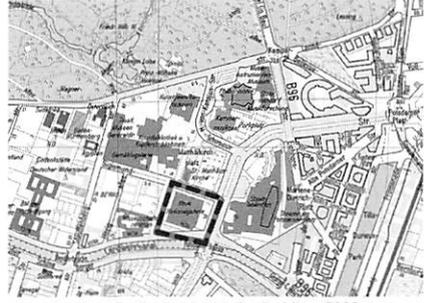
<sup>15</sup> Kap. 1.4, S. 21.

## Solitär



Aus: Ausst.Kat., Architektur 2000, S. 308.

**Berlin – Neue Nationalgalerie, 1997**



Aus: Karte von Berlin 1 : 10.000, Berlin-Mitte, 2000.

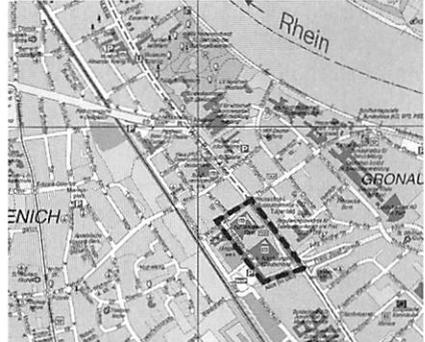
**Neue Nationalgalerie im Kulturforum, Tiergarten, Berlin-Mitte**

## Ensemble



Quelle: Presseamt Stadt Bonn; Foto: Michael Sondermann.

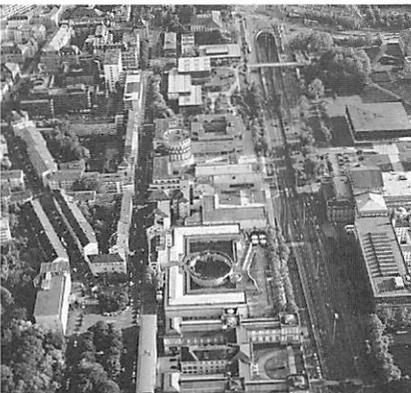
**Bonn – Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und Kunstmuseum Bonn von Süd-Osten, 1993**



Aus: Stadtkarte Bonn 1 : 10.000, 2001.

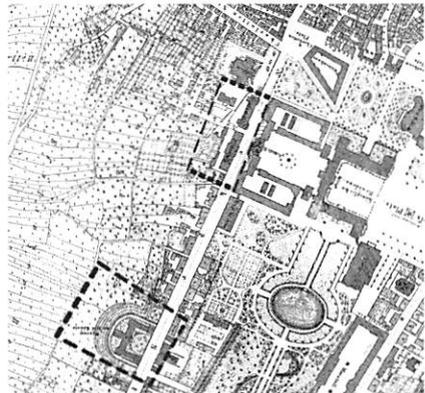
**Museums-Ensemble im ehemaligen Parlaments- und Regierungsviertel**

## Meile



Quelle: Stadtplanungsamt Stuttgart, 2007.

**Stuttgart – Kulturmeile von Norden, 2006**



Aus: Stadtplan Stuttgart, 1855.

**Anfänge der Kulturmeile 1855**

**Abb. 1.1: Schlüsselbegriffe und bedeutende Objekte der Studie**

In der *Historischen Geographie* bestehen keine Veröffentlichungen zum Thema dieser Studie.<sup>17</sup> Dies ist zunächst zurückzuführen auf die Forschungsgeschichte des Faches, aus der sich eine Konzentration auf die agrare Kulturlandschaft ergab.<sup>18</sup> Nur vereinzelt hat sich die Historische Geographie Forschungen zur Stadt<sup>19</sup> zugewandt, z. B. der historisch-genetischen Analyse von Wohngebieten<sup>20</sup>, Wohnsiedlungen oder Altstadtgebieten.<sup>21</sup> Die historische Stadtforschung innerhalb der Geographie kann auf bedeutende Forscherpersönlichkeiten wie Peter SCHÖLLER verweisen. Allerdings wäre sein Klassiker „Die deutsche Stadt“ (1967) in der gegenwärtigen Wissenschaftslandschaft der Anthropogeographie nicht möglich, da die historisch-genetische Kulturlandschaftsforschung, ein traditionsreicher Kernbereich der Geographie, seit den ausgehenden 1960er Jahren von der Wirtschafts- und Sozialgeographie aktualistischer Prägung verdrängt wurde.<sup>22</sup>

Der historisch-genetische Ansatz verbindet die Historische Stadtgeographie<sup>23</sup> eng mit der Historischen Geographie: In beiden Bereichen stellt z. B. die Analyse von Grundrissen und Aufrissen im Sinne einer gesamt-physiognomischen Analyse eine wichtige Methode dar. In jüngster Zeit hat die Historische Geographie auch wahrnehmungspsychologische Aspekte in ihre Forschungen einbezogen.<sup>24</sup>

Bei der Jahrestagung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland im Juni 2003 beschäftigte sich die Sektion 6 mit dem Thema „Historische Forschung in der Denkmalpflege – das Beispiel Stadt. Hier gab Dietrich DENECKE<sup>25</sup> einen Überblick über die Vernetzung historisch-geographischer Forschung und Denkmalpflege zum „System Stadt“. Volker EIDLOTH<sup>26</sup> stellte auf der gleichen Veranstaltung Zielsetzung, Methoden und Ergebnisse historisch-geographischer Stadtanalyse in der Denkmalpflege am Beispiel von Ellwangen vor. Im „Resumé und Ausblick“ der Sektion 6 verwies Thomas KELLERMANN<sup>27</sup> auf die Bedeutung der Vernetzung von historischer Forschung, staatlicher Denkmalpflege und lokalem Engagement unter Einbeziehung der Öffentlichkeit sowohl in die historische Forschung als auch in die praktische Denkmalpflege.<sup>28</sup> Er forderte die Beteiligten auf, die Einzelflähen und lokalen Erscheinungsformen in überregionale Zusammenhänge einzuordnen, um die Bedeutung der Denkmalpflege und der historischen Forschung für die Vermittlung zwischen Vergangenheit und Zukunft über den lokalen Bereich hinaus zu unterstreichen.

16 Der Forschungsbericht konzentriert sich auf Veröffentlichungen zur Gesamtthematik dieser Studie; bei den Einzeluntersuchungen (Kap. 2 und Kap. 3) finden sich weitere Aussagen.

17 Recherche in geographischer Literaturdatenbank geodok. Vgl. die jährliche Auswahlbibliographie zur Angewandten Historischen Geographie von Dix in der Zeitschrift „Kulturlandschaft“: DIX 1997 ff.

18 SCHENK 2002, S. 110; ders. 2005, S. 216–218; dazu FEHN 1998.

19 DENECKE 1984; ders. 2004; MEYNEN 1997.

20 Z. B. MEYNEN 1978; DOLLEN 1982.

21 DENECKE 1987; EIDLOTH 2004a.

22 SCHENK 2002, S. 110.

23 HEINEBERG 2006, S. 15.

24 DIX 2002.

25 DENECKE 2004.

26 EIDLOTH 2004a; vgl.: EIDLOTH 2004b.

27 KELLERMANN 2004 S. 453

28 Vgl. Beiträge in der Zeitschrift „Denkmalpflege“ zu Aktivitäten etwa von Schulen.

Das Thema dieser Studie wurde bisher von Seiten des Faches Städtebau nicht bearbeitet<sup>29</sup>. Das Thema „Ensembles“ taucht in den Lehrbüchern des Fachgebiets Städtebau<sup>30</sup> nicht auf; nur die Begriffe Solitär und Gruppe werden behandelt.<sup>31</sup> In Einzelstudien dagegen wird die Thematik „*Ensemble und Städtebau*“ deutlich thematisiert. Hier seien zwei jüngere Veröffentlichungen genannt, die konkret – und vorbildlich – die Zusammenhänge zwischen Bauwerken bzw. Ensemble und Städtebau aufzeigen: Carola WEDEL<sup>32</sup> gab eine kompakte Darstellung über die Berliner Museumsinsel heraus. In dieser Veröffentlichung umreißt Klaus-Dieter LEHMANN „Die urbane Kraft der Museumsinsel“<sup>33</sup>, legt Johannes FELLMANN eine „Geschichte in Bildern“ vor<sup>34</sup>, stellt Nikolaus BERNAU die Bauten der „Akropolis von Spree-Athen“ kurz vor<sup>35</sup>. Im Rahmen der Erläuterung des Masterplans bietet Philipp MEUSER eine konzentrierte „Architekturgeschichte der ungebauten Museumsinsel“<sup>36</sup>. Er versteht darunter „architektonische Träume, Visionen und Utopien“<sup>37</sup>, wie sie in Plänen und Modellen in den Archiven zu finden sind. Die Eröffnung der *Pinakothek der Moderne* in München am 16. September 2002 war Anlass für die Edition des „Prachtbandes“ „*Pinakothek der Moderne*“. Hier stellte Gisela GOLDBERG den „langen Weg zur Pinakothek der Moderne“ vor<sup>38</sup>. Der Reichtum der Dokumentation von Plänen, Zeichnungen, Modellen und Luftbildern in dieser Studie zur lokalen städtebaulichen Geschichte ist bestechend.<sup>39</sup>

In Veröffentlichungen von international renommierten Architekten wie Oswald Mathias UNGERS<sup>40</sup> oder Stephan BRAUNFELS<sup>41</sup> wird deutlich, dass der Fragenkreis Museumsbau bzw. *Museums-Ensemble und Städtebau* im Stadium der Auslobung eines Museumsbaus häufig eine bedeutende Rolle spielt; dies schlägt sich in den Wettbewerbsentwürfen (Pläne, Modelle, Erläuterungen) nieder. Auch für Architekten wie Josef Paul Kleihues<sup>42</sup> oder Rob Krier<sup>43</sup> gehört das Thema „Stadtgestalt“ zu den Leitthemen ihrer Arbeit; es bildet zugleich einen wichtigen Teil ihrer Hochschullehre. Sie stehen damit in einer auf Vitruv<sup>44</sup>, Leon Battista Alberti<sup>45</sup> oder Camillo Sitte<sup>46</sup> zurückgehenden Tradition der Reflexion nicht nur über Architektur als Bauwerk, sondern auch als Element der

29 Recherchen in den Bibliotheken folgender Einrichtungen: Deutsches Architekturmuseum (DAM), Frankfurt am Main; Architekturzentrum Wien (AzW); Royal Institute of British Architects (RIBA).

30 CURDES 1997; MEYER 2003.

31 Z. B. CURDES 1997, Kap. 27 und 28.

32 WEDEL 2002.

33 Ebd., S. 10–12.

34 Ebd., S. 13–24.

35 Ebd., S. 25–47.

36 Ebd., S. 178–189.

37 Ebd., S. 178.

38 GOLDBERG 2002.

39 Der ungekürzte Beitrag mit umfangreichen Archiv- und Literaturhinweisen erschien 2004: GOLDBERG 2004.

40 UNGERS 1991, 1998.

41 BRAUNFELS 2002.

42 KLEIHUES 1987, 1993.

43 KRIER 2005.

44 Architekturtheoretiker des klassischen Altertums, 84 bis 27 v. Chr.; VITRUV 1991.

45 Architekturtheoretiker der frühen Neuzeit, 1404 bis 1472 n. Chr.; ALBERTI 1975.

46 Architekturtheoretiker und Städtebauer, 1843–1903; SITTE 1998.

Stadtgestaltung. Die Einzelstudien bzw. die Darstellung der Ergebnisse bieten die Gelegenheit, theoretische Grundlagen der Architektur und des Städtebaus im 19. und 20. Jh. von Leo von Klenze (1784–1864) und Gottfried Semper (1803–1879) bis in die Gegenwart anzusprechen und auf die Bedeutung des Ensembles in diesem Kontext einzugehen. Bei der Entscheidungsfindung zahlreicher Juroren aber stellen Bruttogeschossfläche, Hauptnutzfläche und Kostenminimierung wichtigere Kriterien dar: Die Berichte der Architekten, selten der Städtebauer, sind voll von Klagen über die massiven Veränderungen, die aus Kostengründen an Architektur, städtebaulichem Erscheinungsbild und Bauqualität gemacht werden müssen. Während der mehrjährigen Bauzeit von Museen, in der aus Kostengründen meist weitere Reduzierungen vorgenommen werden, gehen häufig erstrangige architektonische und städtebauliche Elemente verloren. *Nach* Fertigstellung und Einweihungsfeierlichkeiten beginnt dann die reale Wahrnehmung des Baues, wobei seine Stellung zu benachbarten Museen oder Ausstellungshallen, seine Situation im Umfeld bzw. im Quartier oft heftige Debatten in den Medien auslösen.

Es verwundert nicht, dass im Fach *Architektur* Standardwerke zum Museumsbau existieren, gehört doch dieser Bautyp zu den großen Aufgaben von Architekten<sup>47</sup>, sei es in repräsentativen öffentlichen Kulturbauten oder eher zurückhaltenden Bauten kleiner Dimension für private Sammler. *Museumsbauten* sind nicht erst seit dem 19. Jh. architektonische, künstlerische und städtebauliche Ereignisse. Planung, Bau und Eröffnung werden seit jeher von der Öffentlichkeit und den Medien begleitet. Spektakuläre Neubauten der letzten Jahrzehnte wie die Neue Staatsgalerie in Stuttgart oder die Pinakothek der Moderne in München wurden bereits an den Eröffnungstagen zu Publikumsmagneten. Künstler, Kuratoren und Kunsthistoriker klagen darüber, dass die Sammlungen hinter der Attraktivität des Museumsbaus in der Publikumsgunst zurücktreten, doch zeigt sich mittelfristig, dass Bau und Architektur/das „gebaute Umfeld“/einen wesentlichen Faktor für den Besuch der Sammlungen darstellen. Das Augenmerk der Architekturkritiker und Journalisten richtet sich bis in die jüngste Zeit allerdings meist einseitig auf den Museumsbau als „Einzelereignis“, als bestechendes, faszinierendes – oder abzulehnendes – Architekturobjekt, nur selten wird die städtebauliche Komponente in Architekturkritiken thematisiert.

Als bedeutende Studien zur Museumsarchitektur der Nachkriegszeit in Deutschland und Nachbarländern sind zu nennen:

- Heinrich KLOTZ, Waltraud KLASE: *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*. Stuttgart 1985<sup>48</sup>;
- Hannelore SCHUBERT: *Moderner Museumsbau*. Deutschland, Österreich, Schweiz. Stuttgart 1986;
- Stephan BARTHELMESS: *Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur*. Die Bauaufgabe des Museums im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne. München 1988;
- *Ausst.Kat., Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten*. Hrsg.: Vittorio Magnano LAMPUGNANI und Angeli SACHS. München 1999;

<sup>47</sup> Das „who is who“ der Architekten von weltbekannten Museumsbauten in Deutschland umfasst Friedrich Schinkel (Berlin, Altes Museum, 1824–1830), Leo von Klenze (München, Alte Pinakothek, 1826–1836), Gottfried Semper (Dresden, Gemäldegalerie, 1847–1854); Ludwig Mies van der Rohe (Berlin, Neue Staatsgalerie, 1965–1968), James Frazer Stirling (Stuttgart, Staatsgalerie, 1979–1984), Stephan Braunfels (München, Pinakothek der Moderne, 1996–2002).

<sup>48</sup> Vorwiegend Fotodokumentation.

- Frank MAIER-SOLGK: Die neuen Museen. Köln 2002;
- das Standardwerk für den internationalen Museumsbau, der durch Bauten wie das Centre Pompidou von Richard Rogers und Renzo Piano (1972–1977) auf die deutsche Architekturlandschaft wirkte, legte Victoria NEWHOUSE (1998) vor: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jh.<sup>49</sup>;
- eine brillante Zusammenfassung von grundlegenden Entwicklungen und Tendenzen im Museumsbau des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jh. bietet Paul von NAREDI-RAINER: Entwurfsatlas Museumsbau. Basel, Berlin, Boston 2004;
- die folgenden Jahrzehnte sowie Perspektiven des Museumsbaus im 21. Jh. werden dokumentiert im Ausst.Kat., Museen im 21. Jh.. Ideen, Projekte, Bauten. Düsseldorf 2006.

Museumsbauten als repräsentative Bauten ihrer Epoche, mit vielfach gegliederten Baukörpern, mit aufwendigen Fassadengestaltungen, geschmückt mit Skulpturen, Reliefbändern und häufig mit Interpretation herausfordernden Namensgruppen versehen, üben verständlicherweise auf Vertreter des Faches Kunstgeschichte, speziell der *Architekturgeschichte*, eine hohe Anziehungskraft aus. Diese Bauten besitzen eine zusätzlich Attraktivität für die Forschung durch ihre reiche Innenausstattung, etwa Wandfresken. Auch Fragen der Verbindung von „Außen“ und „Innen“, von äußerer Baugestalt, innerer Raumgliederung und Lichtführung für Ausstellungszwecke, für In-frastruktureinrichtungen von Verwaltung, Forschung und für Besucher beanspruchen Aufmerksamkeit. Zur Baubeschreibung und -interpretation kommt die Erhellung der Baugeschichte und ihrer kunstgeschichtlich oder kulturgeschichtlich relevanten Bezüge hinzu. Stand bis zum Zweiten Weltkrieg in der Architekturgeschichte Deutschlands die Analyse von Sakralbauten oder von Profanbauten vom 10. bis in das 18. Jh. im Vordergrund, so zeigt sich seit den 1960er Jahren ein zunehmendes Interesse an Bauten des 19. und 20. Jh., also der Phase, in der die Objekte dieser Studie entstanden. Ein Standardwerk zur Architekturgeschichte des Museums in *Deutschland* existiert zwar nicht, doch lassen sich eine Reihe von repräsentativen Veröffentlichungen aufführen, die es erlauben, die Geschichte des Museumsbaus aus der Perspektive der Architekturgeschichte zu dokumentieren.<sup>50</sup>

Volker PLAGEMANN (1967) legte das Standardwerk „Das deutsche Kunstmuseum 1790 – 1870“ vor. Dieses opulent ausgestattete Werk erschien in der Reihe „Studien zur Kunst des 19. Jh.“ im Rahmen des Forschungsunternehmens „Neunzehntes Jahrhundert“ der Fritz Thyssen Stiftung. In der gleichen Reihe erschien von Barbara MUNDT eine Studie über „Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jh.“.<sup>51</sup> Thomas GAEHTGENS (1992) widmete eine Studie der Entwicklung des Museums im Kaiserreich am Beispiel der Museumsinsel Berlin. Für die erste Hälfte des 20. Jh. kann die Studie von Achim PREISS: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (1992) als Standardwerk gelten. Paul von NAREDI-RAINER<sup>52</sup> legte eine konzentrierte essenzielle Zusammenfassung der Entwicklungsgeschichte des Museums als Institution und als Bautypus, sowie zu Semantik der Museumsarchitek-

49 Original in englischer Sprache: Towards a new Museum. New York 1998.

50 Recherchen in: Universität zu Köln, Institut für Kunstgeschichte, Abteilung Architekturgeschichte, Bibliotheksbestand, laufend; Verbundkatalog Kunstgeschichte – <http://www.zikg.lrz-muenchen.de>, laufend.

51 MUNDT 1974; in den Studien zur Kunst des 19. Jh. auch: BOETTGER 1972; MITTLMEIER 1977.

52 NAREDI-RAINER 2004, S. 14-43.

tur im Wandel ihrer Funktion und Formen im 20. Jh. vor.<sup>53</sup> Als eine gelungene Einführung in die Geschichte der deutschen Kunstmuseen vor einem breiten kulturgeschichtlichen Hintergrund hat sich die Publikation von James J. SHEEHAN erwiesen.<sup>54</sup> Gude SUCKALE-REDLEFSEN und Robert SUCKALE<sup>55</sup> stellten 500 Jahre ostdeutscher Museumsgeschichte vor.

Aus dem Fach *Denkmalpflege* liegen keine Veröffentlichungen vor, die sich unmittelbar mit dem Fragenkreis „Museums-Ensembles und Städtebau“ befassen. Doch haben Wissenschaftler der deutschen Bundesländer und der Nachbarländer aus dem Bereich Denkmalschutz und Denkmalpflege sich intensiv mit dem Begriff „Ensemble“ auseinandergesetzt.<sup>56</sup> Dokumentationen von städtischen Ensembles in Bayern<sup>57</sup> oder in Berlin<sup>58</sup> haben einen unmittelbaren Zusammenhang mit Fragestellungen und Methoden dieser Studie. Wie oben erwähnt, verwies Dietrich DENECKE<sup>59</sup> auf die enge Zusammenarbeit zwischen Historischer Stadtgeographie und Denkmalpflege. Beiträge und Diskussionen von Fachtagungen der Arbeitsgemeinschaft „Die Alte Stadt“ zeigen ebenfalls die enge Verflechtung von Stadtgeschichte, Historischer Geographie, Denkmalpflege und Stadtplanung.<sup>60</sup>

### 1.3 Begriffsklärung: Museums-Ensemble

#### 1.3.1 Ensemblebegriff

Der Begriff Ensemble bezeichnet eine *Gesamtheit*. Er beinhaltet aber gegenüber dem Komplex oder dem Cluster ein „Mehr“ im Sinne der „*plan- und wirkungsvoll gruppierten Gesamtheit, ein harmonisches Gesamtbild*“<sup>61</sup>; zum Vergleich: In der Mode gelten als Ensemble „*mehrere Kleidungsstücke, die in Stil oder Material aufeinander abgestimmt sind und sich ergänzen, in Musik und Theater die zusammengehörige, oft institutionalisierte Gruppe der die Musik in solistischem Zusammenwirken ausführenden Sänger und Spieler, im Unterschied zu Orchester- und Chorvereinigungen und zum solistischen Auftreten*“.<sup>62</sup> Ensemble kennzeichnet in Architektur und Denkmalpflege eine „*Gesamtanlage, Gruppe baulicher Anlagen wie Straßenzüge, Platzanlagen und Ortsbilder, Schloss- und Parkanlagen, die zufällig oder planmäßig entstanden sind und sich durch künstlerische oder historische Bedeutung auszeichnen*“.<sup>63</sup> In einem Standardlexikon der Kunstgeschichte wird Ensemble folgendermaßen umschrieben: „*Ein Komplex von Anlagen, der eine bestimmte künstlerische Wirkung hervorruft (Gebäudegruppe, Wohnhof, Straße, Platz, Folge von Straßen und Plätzen, Stadtsilhouette). Das E. kann allmählich oder planmäßig entstanden*

<sup>53</sup> Weiterführende Literatur ebd., S. 244.

<sup>54</sup> SHEEHAN 2002, mit umfangreicher Bibliographie, S. 322–358.

<sup>55</sup> SUCKALE-REDLEFSEN und SUCKALE 2005, S. 14–36.

<sup>56</sup> Für Deutschland: BREUER 1976, 1981, 1989. Für die Schweiz: HEUSSER-KELLER 1983. Für Österreich: HAJOS 1983.

<sup>57</sup> Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.) 1997.

<sup>58</sup> Landesdenkmalamt Berlin 2003.

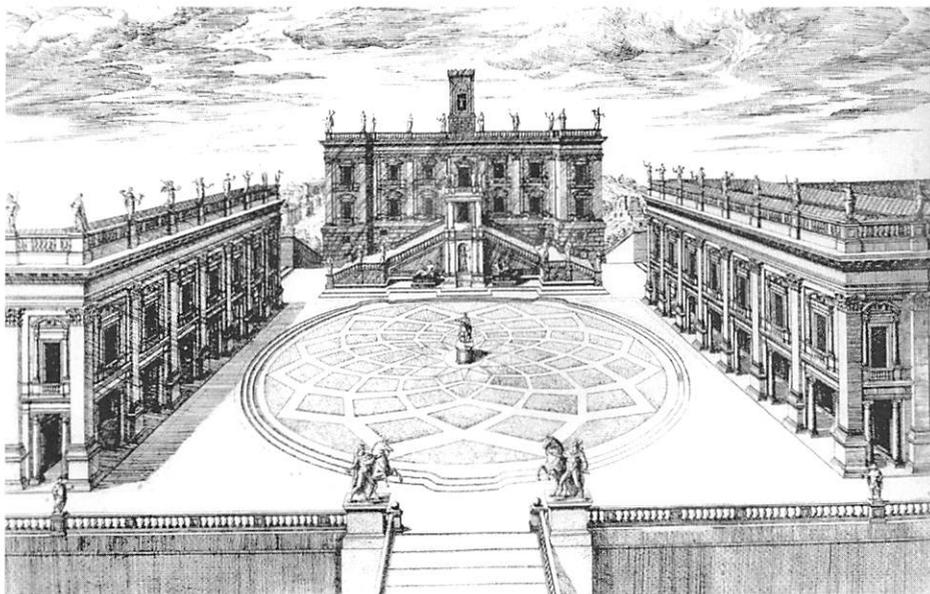
<sup>59</sup> DENECKE 2004.

<sup>60</sup> Z. B. das Themenheft der Zeitschrift „Die Alte Stadt“, Jg. 2002: Stadtplanung und Stadtgeschichte.

<sup>61</sup> Brockhaus, Die Enzyklopädie in 24 Bänden, Bd. 6, 2001, S. 411.

<sup>62</sup> Ebd.

<sup>63</sup> Ebd.



Aus: Stephan Hoppe 2003, Abb. 150.

**Abb. 1.2 Ensemble in der Architekturgeschichte: Das Kapitol, Rom**  
 Entwurf Michelangelos 1536/1537 (Stich von Etienne Dupérac 1569, Ausschnitt).



Aus: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1997, S. 95.

**Abb. 1.3 Ensemble in der Denkmalpflege: Ensemble Ludwigstraße/Odeonplatz, München**

sein; sein Wesen liegt im Zusammenspiel von gesellschaftl. Bedeutung, räumlich-funktio-  
neller Gliederung und architekton. Erscheinung. → Stadtbaukunst.<sup>64</sup> Wendet man die  
Kerninhalte dieser Definitionen von Ensemble auf Museen an, so lassen sich spontan  
die Museumsinsel in Berlin, der Königsplatz mit Glyptothek und Antikensammlung  
sowie die Pinakotheken in München, oder der Ehrenhof in Düsseldorf nennen. Ins  
Gespräch kommen auch Anlagen wie die Museumsmeile in Bonn, das Museumsufer  
in Frankfurt am Main, die Kulturmeile in Stuttgart; vielleicht wird auch Zwinger und  
Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden genannt und die Frage nach den „Mies-Villen“  
in Krefeld gestellt.

Die Suche nach dem Stichwort *Ensemble* im *Fachgebiet Architektur* löst zunächst  
Erstaunen aus: In zwei Standardlexika findet sich der Begriff nicht.<sup>65</sup> Man trifft auf  
deskriptive Bezeichnungen wie „Baugruppe“, „Baublock“ oder „Baukörper“.<sup>66</sup> Der ent-  
scheidende Bezug auf die historische Bedeutung, auf die künstlerische Wirkung, auf die  
Stadtbaukunst fehlt, – man belässt es bei formal-deskriptiver Kennzeichnung, die das  
charakteristische „Mehr“ eines Ensembles vermissen lässt.

Nutzt man zur Information über die Verwendung des Begriffes *Architekturensemble*  
eine Internet-Suchmaschine, so wurden im Juli 2003 ca. 300 Ergebnisse genannt,<sup>67</sup> im  
Mai 2006 in der gleichen Quelle ca. 600 Ergebnisse. Zum erstgenannten Zeitpunkt er-  
schien als erste Nennung: „*Architektur als Begegnung und Dialog: Mit dem Wiederaufbau  
des Kunstpalastes ist der Ehrenhof als einzigartiges Architekturensemble wieder neu erstan-  
den. Mehr noch: Mit ihm haben die Künste in Düsseldorf ihr altes Gravitationszentrum  
am Ufer des Rheins zurückerhalten*“.<sup>68</sup> Typische weitere Nennungen betrafen Burgen  
(Moritzburg in Meißen, Burg Mildenstein in Sachsen), Plätze (Augustusplatz in  
Leipzig, Theaterplatz in Chemnitz), Siedlungen wie die Weißenhofsiedlung in Stuttgart,  
Stadtgebiete wie das klassizistische Architekturensemble Weinbrenners in Karlsruhe,  
Industriedenkmäler wie die Zeche Zollverein in Essen, sakrale Architekturensemble  
wie die Domhalbinsel in Ratzeburg. In diesen Nennungen wird bedeutend mehr an-  
gesprochen als die architektonisch-formale Kennzeichnung „Baugruppe“: Aspekte der  
künstlerischen Gestaltung, der Stadtgestalt, der historischen Bedeutung der Komplexe  
und Baugruppen schwingen mit. Zugleich wird die Breite, die „Reichweite“ des  
Begriffes „Ensemble“ in Architektur und Städtebau deutlich, – eine Begriffsklärung ist  
daher für den Zweck dieser Studie unerlässlich.

Eine Recherche zur Verwendung des Ensemble-Begriffes im *Fachgebiet Städtebau* er-  
brachte keine auswertbaren Ergebnisse: Lehrbücher zum Fachgebiet Städtebau<sup>69</sup>  
bringen die Gegenüberstellung von Solitär und Gruppe,<sup>70</sup> aber eine Nennung oder  
Auseinandersetzung mit dem Ensemblebegriff geschieht nicht. Der *Solitär*, abgeleitet  
von französisch *solitaire*: Einsiedler, bezeichnet einen großen Diamant, vorzugsweise

64 Lexikon der Kunst 2004, Bd. 2, S. 338.

65 KOEPP/BINDING, 1999; Lexikon der Weltarchitektur, 1992.

66 „Baugruppe, Gruppe von zusammenhängenden Gebäuden, die durch ihre Stellung und Größe aufeinander  
abgestimmt sind (z. B. Hofanlage, Schlossanlage und dergleiche)“. „Baublock, ein von mehreren Straßen  
umschlossener, aus zusammenhängenden Baukörpern bestehender Komplex.“ „Baukörper, das sich über das  
Terrain erstreckende Gesamtvolumen eines Bauwerks, bestimmt von der Form, Struktur, Gruppierung und  
Material und spiegelt zumeist das innere Raumgefüge.“ In: KOEPP/BINDING 1999.

67 <http://www.google.de> (28.07.2003).

68 <http://www.eon-ag.com> (28.07.2003).

69 CURDES 1997; MEYER 2003.

70 CURDES 1997, Kap. 27 und 28.

einen einzeln gefassten großen Brillant. Dieser Begriff wurde übertragen auf ein einzeln stehendes, architektonisch-künstlerisch und städtebaulich herausragendes Bauwerk, man denke an die Neue Nationalgalerie von Ludwig Mies van der Rohe in Berlin. Ein Solitärbau kann Teil eines Ensembles sein, sofern sein Baukörper in Form, Struktur und Gruppierung in die „Gesamtheit“ eingebunden ist. Architekten und Architekturkritiker verwenden diesen Begriff z. B. im Zusammenhang mit dem Museums-Ensemble von Kunstmuseum Bonn/Kunsthalle der Bundesrepublik Deutschland<sup>71</sup>, die man als *concordia oppositorum* apostrophieren kann. Stephan BRAUNFELS<sup>72</sup> bezeichnete die von ihm entworfene Pinakothek der Moderne in München als Solitär im Sinne des „Brillanthaften“; zugleich aber bindet er den Baukörper durch Maße und Proportionen, durch die Ausrichtung und durch Sichtachsen in den Zusammenhang mit Alter Pinakothek und Neuer Pinakothek ein und fügt die drei Bauten bewusst zu einem Museums-Ensemble zusammen, das er als „Museumsstadt“ bezeichnet.

*Denkmalpflege und Denkmalschutz* haben sich intensiv mit dem Begriff „Ensemble“ auseinandergesetzt. Die Frage nach der Bestimmung, der Abgrenzung und der rechtlichen Erfassung eines Ensembles zieht sich durch die Veröffentlichungen der Denkmalpflege seit dem 19. Jh.. In den 1970er und 1980er Jahren bemühte sich Tillmann BREUER um eine Definition und Praktikabilisierung des Begriffes Ensemble<sup>73</sup>. BREUER formulierte Ende der 1980er Jahre zum Ensemblebegriff: *„Gemeint ist damit doch eine Gestalteinheit, die ihren wesentlichen Charakter aus einem einheitsstiftenden Moment bezieht, das mehr aussagt als die Summe von Teilen, das in einer ‚Übersumme‘ erkennbar wird“*<sup>74</sup>. Er betont, dass *„die primär gegebene Individualität der Teile vorausgesetzt bleibt“*<sup>75</sup>. BREUER<sup>76</sup> verfolgte die Entwicklung des Begriffes *Ensemble* in der Denkmalpflege. Er unterschied drei Phasen:

1. Ab 1800: *„die isolierende Darbietung vor allem monumentaler Nationaldenkmale“* wie der Porta Nigra in Trier, dem Kölner Dom, dem Ulmer Münster.
2. Am Ende des 19. Jh.: Ensemblebegriff als *„Begriff der Theorie des künstlerischen Städtebaus“*, formuliert unter dem Einfluss von Camillo SITTE's bahnbrechender Veröffentlichung *„Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“* (Wien 1889). Unter der Wirkung von Alois Riegl (1858–1905)<sup>77</sup> wurde die „Stimmungswirkung“ oder die „malerische Wirkung“ von Ensembles besonders betont.
3. Ab den 1930er, endgültig ab den 1960er Jahren: Der Ensemblebegriff nährt sich aus der *„historischen Substanz“* der Bauwerke; das Ensemble wird als *„Denkmalzusammenhang“* wahrgenommen<sup>78</sup>. Die denkmalpflegerische Auffassung behält die zu Beginn des 19. Jh. etablierte Konzeption bei, dass ein Ensemble durch ein einheitsstiftendes Moment konstituiert wird, das sich nicht in einer vereinheitlichenden malerischen Stimmung niederschlägt, sondern *„vielmehr der Träger der geschichtlichen Aussage ist“*<sup>79</sup>.

71 Vgl. Kap. 2.1, S. 31.

72 BRAUNFELS 2002, S. 36.

73 BREUER 1976, 1981, 1989.

74 BREUER 1989, S. 39.

75 BREUER 1989, ebd.

76 BREUER 1989, S. 40.

77 Österr. Kunsthistoriker, ab 1897 Prof. in Wien.

78 BREUER 1989, S. 46.

79 BREUER 1989, S. 47.

BREUER leitete aus dieser Konzeption Konsequenzen für die *Erfassung*, die *Abgrenzung* und den *Umgang mit Ensembles* durch die Denkmalpflege ab:<sup>80</sup>

- für die *Erfassung* gilt in erster Linie „*die Analyse des materiellen Substrates*“, ein „*malerischer Eindruck*“ kann hinzukommen;
- für Qualität und Verlauf der *Abgrenzung* gilt „*die geschichtliche Bedeutung des Ensembledenkmal*“, die „*historische Aussage eines Ensembles*“;
- für den *Umgang* mit Ensembles gilt, dass „*Bild und Struktur*“ (im Sinne der originalen Substanz) konstitutiv sind für die Erhaltung (Ziel: „*Substanzschutz*“), dass das „*Bild der Fassade*“ („*Erscheinungsbildschutz*“) denkmalpflegerischen Kriterien nicht genügt.<sup>81</sup> Der „*Wirkungsbezugsraum*“ ist unbedingt im Umgang mit dem Ensemble zu beachten.

Aus der Ensemble-Konzeption der Denkmalpflege werden Kategorien deutlich, nach denen sich in dieser Studie Museums-Ensembles bestimmen lassen:

- ein Ensemble ist als eine „*Mehrheit baulicher Anlagen*“ definiert<sup>82</sup>; es wird aber erst durch ein „*einheitsstiftendes Moment konstituiert, das Träger der geschichtlichen Aussage ist*“<sup>83</sup>;
- *Bild und Struktur* sind konstitutiv für ein Ensemble.

Im Unterschied zu BREUER betonte Geza HAJOS<sup>84</sup> die Bedeutung des Erscheinungsbildes, indem er Ensembles als „*ästhetisch betrachtete Raumgestalten aus der Vergangenheit*“ bezeichnete.

Anregungen zur begrifflichen Fassung von Ensemble kommen auch aus der Thematik „*Ortsbildschutz und Denkmalpflege*“. Dieser Aspekt hat eine Brückenfunktion zwischen den Fachgebieten Denkmalpflege und Städtebau (im Sinne von Ortsbildschutz und Stadtbildpflege). Sie widmen sich beide der historischen, künstlerischen und kulturellen Bedeutung größerer architektonischer Zusammenhänge, z. B. Ensembles bis hin zu Orts- und Stadtendenkmalen. Im Sinne interdisziplinärer Zusammenarbeit sind bei der wissenschaftlichen Bearbeitung und praktischen Umsetzung dieser Thematik auch Kunsthistoriker und Architekten angesprochen.<sup>85</sup>

Folgende Erfahrungen und abgeleiteten methodischen Ansätze, die mit dem 1973 begonnenen „*Inventar der schützenswerten Ortsbilder der Schweiz (ISOS)*“ gemacht bzw. entwickelt wurden<sup>86</sup>, sind für die vorliegende Studie von besonderer Bedeutung:

<sup>80</sup> BREUER 1989, S. 47–50.

<sup>81</sup> Vgl. SCHULZE, Jörg 2001.

<sup>82</sup> BREUER 1976, S. 28.

<sup>83</sup> BREUER 1989, S. 47.

<sup>84</sup> HAJOS 1983, S. 83.

<sup>85</sup> Vgl. für Österreich: Atlas der historischen Schutzzonen in Österreich, Bd. I: Städte und Märkte, hrsg. vom Bundesdenkmalamt, Wien 1970; Bd. II: Wien, 1981. In diesem Projekt stand Ensembleschutz programmatisch als denkmalpflegerisches Ziel im Vordergrund. Die Analyse der Denkmalensembles ging von der baugeschichtlichen Analyse der Baualterspläne aus, um in der Folge Denkmalensembles darzustellen, zu fixieren und Schutzvorstellungen zu entwickeln. Siehe auch GAUSS 1984.

<sup>86</sup> HEUSSER-KELLER 1983.

„Quartiere aus dem 19. Jh. sind nicht von vornherein weniger wertvoll als mittelalterliche Zentren.“<sup>87</sup> Für die Bewertung ist nicht in erster Linie die Entstehungszeit ausschlaggebend, sondern „die Intensität und Klarheit, mit der diese Bebauung eine bestimmte soziale, politische und ökonomische Situation, kurz eine bestimmte ‚historische Lebensform‘ illustriert“.<sup>88</sup> Im Lauf der Arbeiten wurde das von Kunsthistorikern angewandte „Zeitlimit“ von 30 bis 50 Jahren – im Sinne einer klärenden Distanz – weitgehend aufgehoben. So wurde der Unterschied der Bewertung zwischen historischer und zeitgenössischer Bebauung minimiert.

Die Bewertung von kunsthistorischen Einzelbauten, wie sie in erster Linie Aufgabe der Denkmalpflege war und ist, wird deutlich relativiert zugunsten einer *gestaltpsychologischen Beurteilung des räumlichen Zusammenhangs*. Der räumliche Bezug der Bauten untereinander, zu den Erschließungsachsen, zur Topographie erhält bedeutendes Gewicht bei der Bewertung des Ortsbildes als „schützenswert“. Der gestaltpsychologische Ansatz verbindet Kunst und Architektur: das – geschulte – Sehen erkennt gegliederte Strukturen eines Ganzen, ordnet die Erscheinungsformen eines Baues oder einer Baugruppe nach Stellung und Aufgabe in den Grundzusammenhang ein.<sup>89</sup>

Aussagen von Sibylle HEUSSER-KELLER<sup>90</sup> wie: „Ortsbildanalyse, also die Untersuchung einer für die Epoche spezifischen Bebauung, ihrer bestimmenden politischen und ökonomischen Faktoren, ihrer Gestalt und ihres Bedeutungsgehaltes, soll nicht nur Grundlage jeder Planung sein, sondern selbst Anweisung für ein Erhaltungskonzept und für Toleranzen und Verbote im Um- und Neubaubereich geben.“ oder: „Ein Inventar von Ortsbildern, die meist über mehrerer Jahrhunderte entstanden sind, ist eine Momentaufnahme in einem Entwicklungsprozess. Ein Ortsbild soll demnach weder in seiner Vergangenheit noch für seine Zukunft statisch betrachtet werden. Mit diesem Denken in Entwicklungsprozessen ist auch die Verbindung zur Planung hergestellt.“ – kann eine anwendungsorientierte historisch-geographische Forschung voll zustimmen.<sup>91</sup>

Für eine genetische Typisierung von Ensembles griff Geza HAJOS (1983) die Unterscheidung zwischen „konzipierten“ und „gewachsenen Ensembles“ auf.<sup>92</sup> Als „konzipierte Ensembles“ bezeichnete Hajos „Gebäudegruppen, die entweder von einem Künstler (oder Autor) als Einheit geplant oder von mehreren Künstlern (Autoren) für einen bestimmten Zweck entworfen oder innerhalb eines gut abgrenzbaren historischen Epochenabschnitts, im Verlauf eines Planungsprozesses für ein bestimmtes räumliches Programm, entstanden sind. Das konzipierte Denkmalensemble kann einen Straßenabschnitt, einen ganzen Straßenzug oder Platz, eventuelle einen ganzen Siedlungsteil umfassen, wenn diese schon ursprünglich bewusst als Gruppe geplant und verwirklicht wurden. Die Denkmalhaftigkeit der Lage bzw. Beziehung der Gegenstände kann historisch (das heißt entwicklungsgeschichtlich) definiert und bewertet werden“.<sup>93</sup> Unter einem „gewachsenen Ensemble“ versteht man nach HAJOS Gebäudegruppen, die heute als historisch-ästhetische Ganzheit empfunden werden. Es wird in diesem Zusammenhang *nicht* von einem Einzelgebäude gesprochen, das –

<sup>87</sup> HEUSSER-KELLER 1983, S. 109.

<sup>88</sup> HEUSSER-KELLER 1983, ebd.

<sup>89</sup> Hierzu LYNCH, Originalausgabe 1960, deutsch 2001. LYNCH hat die Bedeutung der Form der Stadt, ihre Morphologie, sowie die Wahrnehmung der Formen durch den Menschen und die daraus abzuleitenden Forderungen an den Stadtplaner eindrucksvoll bearbeitet. Vgl. auch WORBS 2001.

<sup>90</sup> HEUSSER-KELLER 1983, S. 109/110.

<sup>91</sup> Vgl. DENECKE 2004; EIDLOTH 2004.

<sup>92</sup> Vgl. KIESOW 1982, S. 55.

<sup>93</sup> HAJOS 1983, S. 83-84.

wenn es aus verschiedenen Bauteilen und Ausstattung unterschiedlicher Epochen besteht – ebenfalls als gewachsenes Ensemble empfunden werden kann, wie etwa der Wiener Stephansdom. Die räumliche Ausdehnung eines gewachsenen Ensembles kennt fast keine Grenzen, weil sie vom historisch-ästhetischen Interesse her definiert wird: Das gewachsene Ensemble kann von einer kleinen Gebäudegruppe bis hin zur Denkmallandschaft reichen. Es kann ein dörflicher oder städtischer Marktplatz mit Bauwerken verschiedenen Alters sein, wobei die Einheit nicht von der ursprünglichen Intention her, sondern in der Wertigkeit des Erhaltungszustandes gesehen wird.<sup>94</sup> HAJOS betont, dass für die Kunstgeschichte über die vordergründige und subjektive Anschaulichkeit hinaus die individuelle oder epochale künstlerische und städtebauliche Leistung im Vordergrund der Analyse und Bestimmung von gewachsenen Ensembles zu stehen hat, – man kann hinzufügen, dass dies auch für die Historische Geographie gilt!

### 1.3.2 Ensemble und Erweiterungsbau

Im Verlauf der Forschungen trat mehrfach die Frage auf, inwieweit ein Erweiterungsbau, in der englisch-sprachigen Fachliteratur als *extension* bezeichnet, zur Ausprägung eines Ensembles führt. Bei Museumsbauten lassen sich nach Analyse des Verfassers zwei architektonische Erscheinungsformen von Erweiterungsbauten unterscheiden:

1. Die Anfügung eines Flügels (engl.: *wing*) bzw. Bautraktes im direkten Anschluss an einen Altbau, durch einen kurzen Übergang mit diesem verbunden, z. B. Gustav Peichl's Erweiterungsbau (1987-1990) des Städel-Museums in Frankfurt am Main.<sup>95</sup> Hier entstand ein Architekturensemble, bei dem sich der Erweiterungsbau dem Altbau einordnet, sich ihm in Dimension und „Auftreten“ zuordnen lässt;
2. ein in Distanz zum Altbau stehender Neubau, z. B. im Fall des Lehmbruck Museums in Duisburg;<sup>96</sup> wobei dessen Eigenwert markanter hervortreten kann.

Als Beispiel für letzteren Fall dient der Erweiterungsbau der Hamburger Kunsthalle (1992–1996) von Oswald Mathias Ungers, als Galerie der Gegenwart bezeichnet (Kap. 2.3, S. 139). Ein entscheidendes Kriterium für die Ausprägung des neuen Baues ist sein oben genannter Eigenwert. Er findet seinen Ausdruck in der architektonischen Gestaltung, die in einer bewussten „Absetzbewegung“ vom Altbestand formuliert wird wie im Fall der Hamburger Kunsthalle – Galerie der Gegenwart. In diesen Fällen werden Gesamtform, Architekturelemente und Baumaterial zur Individualisierung des Erweiterungsbaus genutzt, der damit deutlich sichtbar einer neuen Architekturgeneration angehört. Zugleich wird die räumliche Distanz so maximiert, dass der neue Baukörper als eigenständiger Bau vom Betrachter wahrgenommen wird; eine Freifläche, im vorliegenden Fall skulptural gestaltet, trägt zur Distanzierung bei.

Bei der Neuen Staatsgalerie (1979–1984) in Stuttgart von James Stirling, Michael Wilford and Associates wird sichtbar, dass sich Distanz als Kriterium zur Unterscheidung von „Flügel“ und „eigenständigem Neubau“ nur bedingt verwenden lässt: Die Neue

<sup>94</sup> HAJOS 1983, S. 84; zu Denkmallandschaft: Taboritzki 1996.

<sup>95</sup> Städel 1990.

<sup>96</sup> Ausst.Kat., CROSS-ART 2005.

Staatsgalerie ist nur durch eine ca. 8m breite Lieferstraße vom Altbau, der Alten Staatsgalerie,<sup>97</sup> getrennt. Dafür gibt aber die postmoderne Sprache der Architektur sowie die gesamte Dimensionierung des Erweiterungsbaus diesem eine solche Gestalt, eine solches Eigengewicht, dass beide Bauten eine hohe Individualität besitzen, der sogenannte Erweiterungsbaus diese bewusst unterstreicht, so dass man nur mit Bedenken von einem Architekturensemble sprechen kann. Die sachliche, funktionale und organisatorische Eigenständigkeit der Sammlung im Erweiterungsbaus kann als ein internes Kriterium der Eigenständigkeit herangezogen werden. Falls dies weitgehend der Fall ist, lässt sich nach Meinung des Verfassers die Bezeichnung Museums-Ensemble vertreten.

Im Extremfall kommt es dazu, dass ein als Erweiterungsbaus konzipiertes Projekt eine solche Eigendynamik entwickelt, dass ein autonomes Museum entsteht, das den hier verwendeten Ensemble-Begriff sowohl im Sinne des Architekturensembles als auch des Museums-Ensembles völlig sprengt. Das Beispiel Berlin-Museum/Jüdisches Museum, Berlin zeigt diese extreme Entwicklung, die nach Aussagen des Architekten bewusst gewählt wurde.<sup>98</sup>

### 1.3.3 Zusammenfassung: Museums-Ensemble

Die Analyse des Ensemble-Begriffs und seiner Verwendung in den Fachgebieten Städtebau, Architektur und insbesondere in der Denkmalpflege sowie die zahlreichen Reisen des Verfassers zu den in dieser Studie dargestellten „Baugruppen“ und Gespräche mit Experten in Architekturmuseen und „vor Ort“ lassen folgende Begriffsfassung zu:

Als Museums-Ensemble werden in dieser Studie bezeichnet

- zwei und mehr Bauten, die Museums- bzw. Ausstellungszwecken dienen;<sup>99</sup>
- Museums- und Ausstellungsgebäude, die durch ihre architektonische Gestaltung, in ihrer räumlichen Struktur und in ihrer städtebaulichen Funktion eine Gesamtheit bilden;<sup>100</sup>

<sup>97</sup> Georg Gottlob Barth, 1838–1843.

<sup>98</sup> Architekt: Daniel Libeskind 1992–1999; DORNER 2006; Naredi-Rainer 2004, S. 206–209.

<sup>99</sup> Zum Museumsbegriff: Aus der Perspektive der Kunstgeschichte Naredi-Rainer 2004, S. 13–43. Das Institut für Museumskunde, Berlin, definiert in Anlehnung an ICOM (Internation Council of Museums) wie folgt: *„Ein Museum ist eine gemeinnützige, ständige, der Öffentlichkeit zugängliche Einrichtung, die zu Studien-, Bildungs- und Unterhaltungszwecken materielle Zeugnisse von Menschen und ihrer Umwelt beschafft, bewahrt, erforscht, bekannt macht und ausstellt.“* Das Institut legte eine tabellarische Übersicht zur Abgrenzungsdefinition von Museen vor. Ausstellungshäuser/-gebäude werden vom Institut für Museumskunde wie folgt definiert: *„Unter Ausstellungshäusern werden Einrichtungen verstanden, die keine eigenen Sammlungen besitzen, aber wechselnde Ausstellungen musealen Charakters zeigen. Hierbei handelt es sich häufig um Kunsthallen ohne eigene Sammlungen, wie z. B. die Deichtorhallen in Hamburg, den Lokschruppen und Rosenheim oder die speziell für Ausstellungszwecke errichtete Kunsthalle ‚Schirn‘ in Frankfurt am Main.“* Das Institut legte auch Kriterien für Ausstellungshäuser fest. Aus: Statistisches Bundesamt und Institut für Museumskunde: Museumsbericht 2004, Wiesbaden 2006, S. 11/12. Zur Thematik „Ausstellungsbau“ vgl. Kap. „Ausstellungsarchitektur“ in: Lexikon der Weltarchitektur 1992, S. 51–55; Kap. „Ausstellungsbauten“ in: Lexikon der Kunst 2004, S. 354–355.

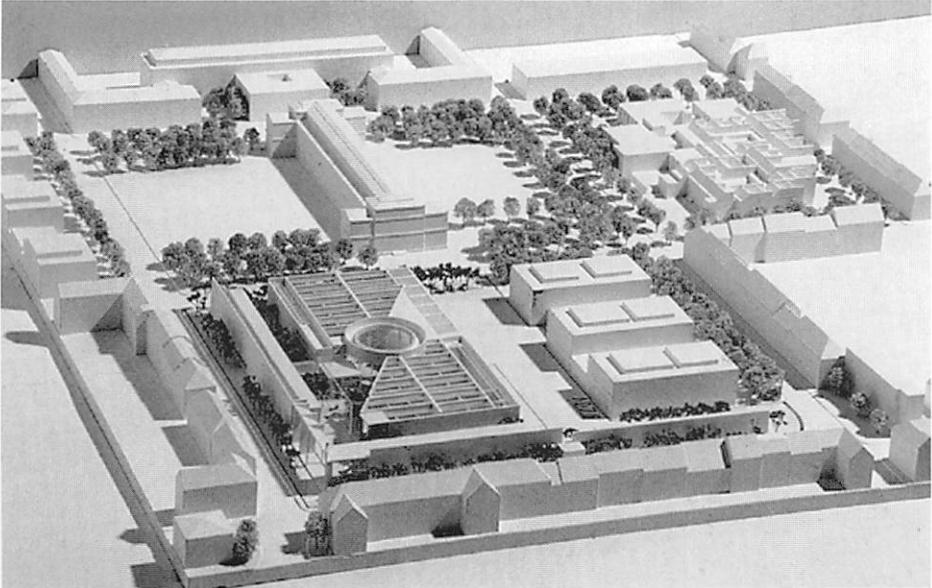
<sup>100</sup> Hier kommt der „räumliche Ansatz“, die „räumliche Dimension“ der Ensemblestudien zum Tragen. Sie kann bereits in der Konzeption des Auftraggebers vorhanden sein, städtebaulich beabsichtigt, oder das Ergebnis von Wachstum durch Konzentration von Museums- bzw. Ausstellungsbauten an einem bevorzugten Ort sein, sowohl von Kuratoren oder Direktoren „sachlich“ begründet als auch von anderen Entscheidungsträgern städtebaulich – und freizeitorientiert – erwünscht.

- Museums-/Ausstellungseinrichtungen, die einen historisch-genetischen Zusammenhang besitzen;
- Museums- und Ausstellungsgebäude, die durch die materielle Substanz Träger geschichtlicher Aussagen sind, in ihrer *Gesamtheit* einen historischen Erkenntniswert besitzen;
- Museums- und Ausstellungsbauten, die wahrnehmungspsychologisch von Besuchern bzw. Nutzern im ästhetischen Bild als Gesamtheit aufgenommen werden.<sup>101</sup>

Lassen sich die oben genannten Kriterien nicht auf Gebäudegruppen von Museen bzw. Ausstellungshäusern anwenden, so wird in dieser Studie der Begriff „*Komplex*“ verwendet, der auch in der englischsprachigen Literatur üblich ist (z. B. Victoria NEWHOUSE 1998). Komplex bezeichnet allgemein ein „aus mehreren, miteinander verflochtenen Teilen bestehendes Ganzes“.<sup>102</sup> Geläufig ist auch der Begriff Gebäudekomplex, zum Teil für die Bezeichnung eines Häuserblocks. Der Komplex besitzt zwar eine räumliche Dimension, er unterscheidet sich aber vom Ensemble durch das Fehlen der ästhetischen Dimension; wahrnehmungspsychologisch wird er zwar erfasst, aber nicht als gestalterische Einheit. So stellt das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg einen in den Ausmaßen gewaltigen Komplex dar, der aber die Kriterien eines Museums-Ensembles nicht befriedigt; der Autor der >Baubeschreibung< spricht von einem „umfangreichen Baukomplex“ (DEHIO 1999, S. 769; vgl. GROSSMANN 1997).

<sup>101</sup> Hier werden der wahrnehmungspsychologische Ansatz nach LYNCH (1960) sowie Studien von GAUSS (1984) und Jörg Schulze (2001) aufgegriffen.

<sup>102</sup> Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden, Bd. 12, 2001, S. 249.



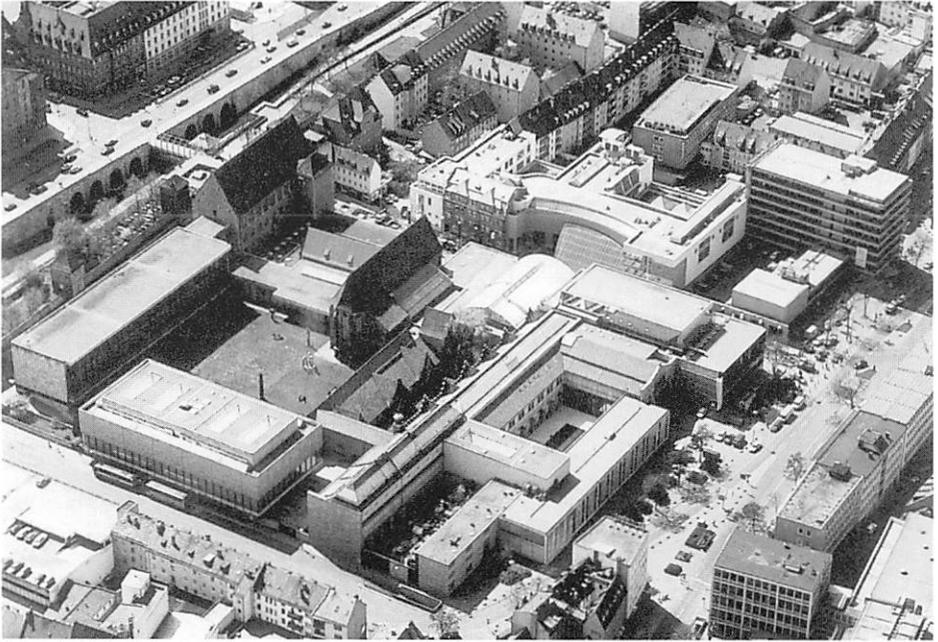
Aus: Braunfels 2002, S. 55.

**Abb. 1.4 München, Pinakotheken – Modell des Ensembles**  
*Blick von Osten*



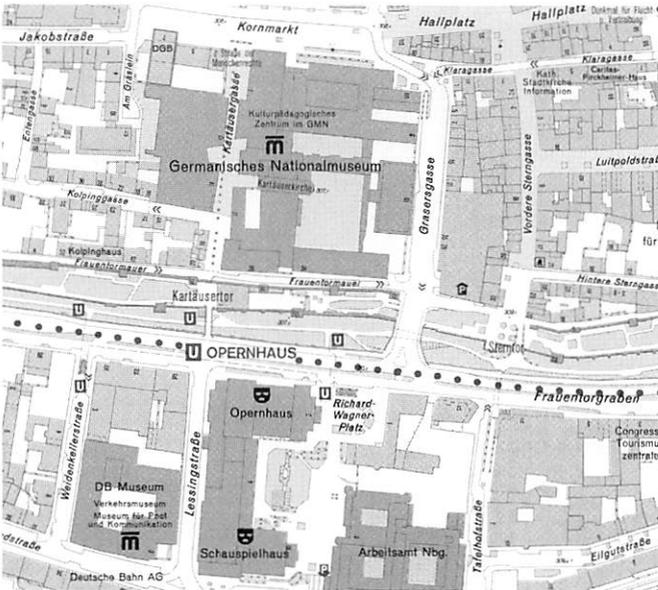
Aus: Braunfels 2002, S. 13, um Namen erg. vom Verfasser.

**Abb. 1.5 München, Pinakotheken – Lage des Ensembles im städtischen Umfeld (Maxvorstadt)**  
*Bebauung bis 2007 und geplante Erweiterungen nördlich der Pinakothek der Moderne.*



Fotostudio Bischof & Broel, Nürnberg, 1995/1997.

**Abb. 1.6 Gebäudekomplex Germanisches Nationalmuseum Nürnberg**  
*Blick von Nordost (rechts Kornmarkt, links oben ehemalige Stadtbefestigung).*



Aus: Stadtkarte Nürnberg 1 : 10.000, Amt für Geoinformation und Bodenordnung Nürnberg, 2000.

**Abb. 1.7 Gebäudekomplex Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg im städtischen Umfeld**



Aus: Heynen 2000, S. 12, 44.

**Abb. 1.8** Das Villenensemble Haus Lange und Haus Esters, Krefeld

Ludwig Mies van der Rohe, 1928–1930; Wilhelmshofallee 91 und 97;

Links: Haus Lange, Straßenfront; Rechts: Haus Esters, Straßenfront.

## **Exkurs: Haus Lange und Haus Esters in Krefeld – ein Museums-Ensemble?**

Eine während der Studien häufig gestellte Frage lautete: „Wie ordnen Sie die Häuser Lange und Esters in Krefeld ein?“. Es handelt sich um die „Krefeld Villas“, wie Julian HEYNEN (2000) die beiden Bauten nannte.

Die Krefelder Kunstmuseen verfügen über zwei sehr unterschiedliche Standorte und Museumseinheiten: Das gründerzeitliche Kaiser-Wilhelm-Museum am Karlsplatz in der südlichen Neustadt, das „Mutterhaus“, ist ein repräsentativer Neorenaissance-Bau, 1894–1897 erbaut nach den Plänen des Krefelder Architekten Hugo Koch. Die lebensgroße Marmorstatue Kaiser Wilhelm I. (†1888) war bis zum Umbau 1966–1968 der Mittelpunkt des Baues; sie hat seit 1979 ihren Platz auf der Nordseite der Museumsfront. Zwischen 1910 und 1912 erfolgte eine Erweiterung um zwei Flügel auf der Westseite. Das weiträumige Treppenhaus des 19. Jh. wurden in den 1960er Jahren entfernt, das Foyer entkernt. Haus Lange und Haus Esters, markante Bauten der klassischen Moderne im Villenviertel von Krefeld-Bockum am Stadtwald (Wilhelmshofallee 91 und 97), bilden den zweiten Standort. Seit 1955 bzw. 1976 gehören die beiden „Architekturjuwelen“ – so der Internettext zu Museum Haus Lange (<http://www.krefeld.de>, 25.04.2003.) – zu den Krefelder Kunstmuseen: Die zwischen 1928 und 1930 nach Plänen von Ludwig Mies van der Rohe erbauten Villen für die Familie Hermann Lange bzw. für die Familie Josef Esters, beide Direktoren der damaligen Vereinigten Seidenwebereien, Krefeld, und Kunstsammler, sind aufeinanderabgestimmte zweigeschossige Wohnbauten mit großen Parks. Die zweigeschossigen Backsteinbauten über L-förmigen Grundrissen gehören zur klassischen Moderne der 1920er Jahre, zeigen aber im Vergleich mit der kurz darauf entstandenen Villa Haus Tugendhat in Brünn (1929–1932) und dem 1929 errichteten Barcelona-Pavillon von Mies van der Rohe, beides „Ikonen“ in der Werkfolge des Avantgarde-Architekten, eine einfachere Formensprache: Die Innengliederung des Wohnbereichs ist konventionell, die Fassadengliederung geläufiger, das Baumaterial Backstein statt Beton ist der regionalen Bautradition des Niederrheins verpflichtet.

Familie Lange stellte 1955 das Haus der Stadt Krefeld für Ausstellungen von Kunst der Gegenwart zur Verfügung, 1968 schenkte der Sohn des Bauherrn Haus Lange der Stadt Krefeld – mit der Auflage, für 99 Jahre für Ausstellungen zeitgenössischer Kunst zu dienen. Das benachbarte Haus Esters konnte die Stadt Krefeld 1976 erwerben, und seit 1981 dient auch dieses ehemalige Wohnhaus für Wechselausstellungen zeitgenössischer Kunst. 1998–2000 wurden beiden Bauten grundlegend saniert, 2002 die Gartenanlagen weitgehend in den ursprünglichen Zustand versetzt. Wie Martin HENTSCHEL und Thomas JANZEN (2005) betonen, haben die Ausstellungen zeitgenössischer Kunst – oft in Auseinandersetzung mit der Architektur – das Profil der Krefelder Kunstmuseen geschärft und national sowie international bekannt gemacht. Die oben genannten Autoren bezeichnen die Häuser Lange und Esters als ein „Villen- Ensemble [. . . ] mit musealer Nutzung.“ (ebenda, S. 256).

## 1.4 Erkenntnisziele

Der folgende Abschnitt stellt in komprimierter Form *Forschungsgegenstand und Forschungsaspekte der Historischen Geographie* dar, um daraus Fragestellung bzw. *Erkenntnisziele* dieser Studie abzuleiten. Eine Erläuterung des *zeitlichen Rahmens* trägt dazu bei, Eckpunkte zu markieren und eine Vorstellung von der historischen Spannweite, auch im Sinne von Epochen und Phasen der kulturellen und städtebaulichen Entwicklung zu geben.<sup>103</sup> Auf der Basis der Erkenntnisziele und des zeitlichen Rahmens lässt sich die *Bautenauswahl* für die Einzelstudien (Kap. 2 und Kap. 3) begründen.

Als ein Ziel der Historischen Geographie formulierte Winfried SCHENK „*die Erklärung gegenwärtiger räumlicher Strukturen und Prozesse aus der Vergangenheit*“.<sup>104</sup> Dazu analysiert die Historische Geographie raumrelevante Prozesse und als deren Ergebnis raumprägende Strukturen, um zugleich Einsichten in Regelmäßigkeiten der Raumprägung im raumzeitlichen Wandel zu gewinnen. Im Sinne jüngerer geographischer Forschungsansätze macht sie Akteure der Raumgestaltung in der Vergangenheit sichtbar. Zum zeitlichen Rahmen historisch-geographischer Forschung bemerkt Winfried SCHENK: „*Sie geht dabei nur soweit in die Geschichte zurück, als noch Bezüge zur Gegenwart bestehen*“.<sup>105</sup> Der Zeitrahmen der vorliegenden Studie erstreckt sich von den letzten Jahrzehnten der Feudalzeit zu Beginn des 19. Jh. über das Industriezeitalter bis in die postindustrielle Epoche der mittel- und westeuropäischen politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung. Die Auswirkungen der Globalisierung auf Gesellschaft, Kultur, gebaute Umwelt, auf Architektur und Städtebau werden angedeutet.

Indem diese Studie Museums-Ensembles als materielles und raumstrukturelles Ergebnis der Wirksamkeit politisch-gesellschaftlich-kultureller Akteure und Entwicklungen auf der Mikroebene (Gebäudegruppe), der Mesoebene (Einbettung in städtebauliches Umfeld, Quartier, Viertel) und auf der Makroebene (Stadt als bauliches, funktionales und soziales Gefüge) untersucht, leistet sie einen Beitrag zum umfassenderen Forschungsfeld „*raumwirksame Folgen kultureller Organisation im zeitlichen Wandel*“.<sup>106</sup> Über Wissensvermittlung zu historisch-räumlichen Prozessen trägt sie zum Verständnis – und zu Achtung – der gewachsenen „Kulturlandschaft Stadt“ bei, deren „bewahrendes Entwickeln“ sich Denkmalschutz und Denkmalpflege zur Aufgabe gemacht haben.

Für das Fach *Städtebau* lassen sich folgende leitenden Aspekte nennen:<sup>107</sup>

- der funktionale Aspekt,
- der strukturelle Aspekt,
- der gestalterisch-ästhetische Aspekt,
- der prozessuale Aspekt,
- der technische Aspekt.

<sup>103</sup> Siehe Farbtabelle in der Anlage.

<sup>104</sup> 2002, S. 110; vgl. SCHENK 2005, Kap. 5.1; siehe auch DIX/SCHENK 2007.

<sup>105</sup> 2002, S. 110.

<sup>106</sup> SCHENK 2005, Kap. 5.4.2.

<sup>107</sup> BORCHARD 1992; STREICH/KÖTTER (Hrsg.) 1998.

Im Rahmen dieser Studie tragen der gestalterisch-ästhetische, der funktionale und der strukturelle Aspekt zu den Erkenntniszielen bei. Im Rahmen der Einzeluntersuchungen und der Präsentation der Ergebnisse ist auf die Bedeutung von technischen und prozessualen Aspekten zu achten.

Auf der Basis des Forschungsstandes (Kap. 1.2, S. 3) und der oben genannten Forschungsziele der Historischen Geographie sowie leitender Aspekte des Städtebaus lassen sich folgende *Erkenntnisziele* formulieren:

- **Die raumzeitliche Differenzierung von Museums-Ensembles in Deutschland zwischen 1815 und heute** ist analysiert hinsichtlich ihrer Bauten (Planungs- und Baugeschichte, Baugestalt) und ihrer Standorte (deutsche Staaten/Länder, Städte, Stadttypen). Wesentliche Faktoren bzw. Faktorkombinationen im historischen Ablauf sind nachgewiesen (Zeitschiene 1815 bis heute zu Museums-Ensembles/ Politik/Gesellschaft/Kultur: Vgl. Farbtabelle in der Anlage).
- Das **Beziehungsgefüge zwischen Museums-Ensembles und Städtebau** ist erhellend und auf Kontinuität bzw. Wandel untersucht: Gewichtung zwischen städtebaulichen Vorgaben und Ensembles; Standorte von Museums-Ensembles im topographischen, historischen, funktionalen und sozialen Umfeld/Stadtgefüge; Verhältnis von zeitgenössischen städtebaulichen Theorien/Konzepten und Museums-Ensembles.
- **Akteure** beim Bau von Museen/Ausstellungsgebäuden sind erfasst und gewichtet. Ihre Motive, insbesondere ihr Kultur- und Bildungsverständnis, sind analysiert unter dem Aspekt von zeitlichem Wandel bzw. Kontinuität. Ihr Einfluss auf ästhetisch-gestalterische Komponenten von Architektur, Städtebau und Stadtgestalt ist sichtbar gemacht.
- Die historische und aktuelle **Dynamik** von Museums-Ensembles ist untersucht, auf Regelmäßigkeiten überprüft und auf ihre Entwicklung hin projiziert: Vom Museums-Ensemble zur Kulturmeile, zum MuseumsQuartier oder zum Kulturforum als städtebaulicher Zukunftsform?

Zur Klärung dieser Erkenntnisziele dient als *Arbeitshypothese* folgende *genetische Typologie* von Museums-Ensembles als ordnende Struktur für die Einzeluntersuchungen:

- Museums-Ensembles als Ergebnis *einmaliger städtebaulicher Planung und Setzung*: München: Königsplatz (1816–1830/1862), Düsseldorf: Ehrenhof (1926–1927), Bonn: Kunstmuseum und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (1988–1992);
- Museums-Ensembles als Ergebnis von *Wachstum durch Konzentration* von Einrichtungen: München: Pinakotheken (1826–1836/1846–1853/1996–2002), Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle/Museum Frieder Burda (1907–1909/2001–2004);
- Museums-Ensembles als Ergebnis individueller, spezifischer *Erweiterungsbauten* als Sonderform des Wachstums, z.B. Hamburger Kunsthalle – Galerie der Gegenwart (1863–1869/1912–1919/1992–1997).



**39 Bundesstaaten**

-  1 Kaiserreich
-  5 Königreiche :
  - PREUSSEN
  - BAYERN
  - HANNOVER
  - WÜRTTEMBERG
  - SACHSEN
-  1 Kurfürstentum
- 7 Großherzogtümer:
  -  1 BADEN
  -  2 HESSEN-DARMSTADT
  -  3 LUXEMBURG
  -  4 MECKLENBURG-SCHWERIN
  -  5 MECKLENBURG-STRELITZ
  -  6 OLDENBURG
  -  7 SACHSEN-WEIMAR

**10 Herzogtümer:**

-  8 BRAUNSCHWEIG
-  9 HOLSTEIN
-  10 NASSAU
-  11 SACHSEN-ALTENBURG
-  12 SACHSEN-HILDBURGHAUSEN
-  13 SACHSEN-COBURG-GOTHA
-  14 SACHSEN-MEININGEN
-  15 ANHALT-DESSAU
-  16 ANHALT-KÖTHEN
-  17 ANHALT-BERNBURG

**11 Fürstentümer**

-  4 Freie Städte
-  Residenzstädte
-  Residenzstädte (Einzelstudie)
-  Freie Städte (Einzelstudie)
-  Grenze Deutscher Bund
-  Grenze Norddeutscher Bund

Kartographie: Norbert Zils, auf der Basis von: Putzger Historischer Weltatlas, Berlin 2001, S. 134, 135. Klassifikation der Städte durch den Verfasser.

**Abb. 1.9: Der Deutsche Bund (1815–1866): Staaten und Städte**

## Der zeitliche Rahmen

Der zeitliche Rahmen dieser Studie wird durch die Jahre 1815 und 2010 markiert. Das Jahr 1815 bietet sich aus der Perspektive der Historische Geographie für die deutsche und mitteleuropäische Geschichte aus folgenden Gründen an: Der *Wiener Kongress* markiert das Ende der napoleonischen Zeit (1789–1815), ihrer Kriege und revolutionären Erschütterungen, und den Beginn einer neuen Epoche der deutschen und europäischen Geschichte.<sup>108</sup> Der Deutsche Bund (Bundesakte 68.6.1815) trat als staatsrechtliche Form an die Stelle des 1806 aufgelösten Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Der Zusammenschluss von 35 Fürstenstaaten und vier Freien Städten setzt der Historischen Geographie einen neuen politisch-administrativen Rahmen. Die bereits seit 1806 im Rheinbund<sup>109</sup> sich abzeichnenden, unter Napoleon I. erheblich vergrößerten deutschen Mittelstaaten wie Bayern und Württemberg, Fürstentümer wie Baden und Kur-Hessen wurden mit dem nach Westen (Rheinlande und Westfalen) erweiterten Preußen sowie Österreich Partner im Deutschen Bund.

Landeshauptstädte wie München, Stuttgart, Dresden oder Karlsruhe erfuhren als Residenzstädte nach dem Vorbild von Paris, Wien oder Berlin eine repräsentative städtebauliche Umgestaltung und erhebliche Stadterweiterungen. Pläne hatten sich bereits ab 1806 entwickelt, aber erst nach 1815 konnte entgeltig mit ihrer Umsetzung begonnen werden. Zu diesem *Hauptstadtumbau* gehörten auch Museen, nach dem Vorbild des Musée Public im Louvre öffentlich zugängliche Kunstsammlungen, Symbole des Aufgeklärten Feudalismus und des Bildungsbürgertums der ersten Hälfte des 19. Jh..<sup>110</sup> Das Museum entwickelte sich zu einem neuen, repräsentativen Bautyp, der auch städtebaulich von erstrangiger Bedeutung wurde.<sup>111</sup>

Diese historisch-stadtgeographische Studie verfolgt die Entstehung von Museums-Ensembles von der Phase der Gründungsbauten (1815–1830) in München und Berlin, in Leipzig und Hamburg (1850er–1860er Jahre) über die Zeit der ersten Ensembles (1830–1860), über die „stille Zeit“ der Weimarer Republik, die gigantischen Pläne während der NS-Diktatur bis zu den Kriegszerstörungen der Jahre 1943/1944. Sie zeigt die heute schon „historische“ Phase der 1960er bis 1970er Jahre am Ende der Moderne und den Weg in die Postmoderne. Seit den 1980er Jahren wurden durch Erweiterungsbauten wie im Fall der Hamburger Kunsthalle (Oswald Mathias Ungers, Galerie der Gegenwart, 1992–1996) oder durch Neubauten (Gustav Peichl, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1989–1992; Axel Schultes, Kunstmuseum Bonn, 1988–1992) erstrangige architektonische und städtebauliche Akzente gesetzt. Die jüngste Ausstellung „Museen im 21. Jh.“<sup>112</sup> erlaubt einen Ausblick auf die Thematik, wobei Bauten wie die Pinakothek der Moderne in München (Stephan Braunfels, 1996–2002) weiterhin zu Leitmotiven von Architektur, Städtebau und Stadtgestalt gehören.<sup>113</sup>

<sup>108</sup> MÜLLER, Helmut 2005, Kap. 6.1.8.

<sup>109</sup> Brockhaus digital 2006.

<sup>110</sup> Zur Geschichte des Museums als Institution vgl. zusammenfassend NAREDI-RAINER 2004, S. 13–18 mit Literaturangaben. Für Deutschland 1701–1815 jüngst: SAVOY (Hrsg.) 2006.

<sup>111</sup> NAREDI-RAINER 2004, S. 19–28.

<sup>112</sup> Ausst. Kat., Museen 2006.

<sup>113</sup> OECHSLIN 2006.

## Exkurs: 1815 – eine Epochengrenze in der Kunstgeschichte?

Für eine kunstgeschichtliche Fragestellung – mit engen Bezügen zu Architektur und Städtebau – ist diese „einfache“ und deutliche „Epochengrenze“ der Geschichte, markiert durch das Jahr 1815, zu hinterfragen. Beginnt denn wirklich nach 1815 etwas epochal Neues in der Kunstgeschichte? Finden Malerei, Skulptur und Architektur völlig neue Ausdrucksformen und eine neue Ikonologie?

Der „Epochenschnitt“ hatte in den geistlichen Fürstentümern schon früher eingesetzt: Die Säkularisation 1802/1803 markiert das Ende der kunsthistorischen Epochen Barock und Rokoko mit grandiosen Gesamtkunstwerken in den „Kirchenstaaten“ Süd- und Westdeutschlands. Die Auftraggeber wurden entmachtet, sie verloren im Reichsdeputationshauptschluss 1803 ihre territoriale Basis, ihre geistliche, kulturelle und soziale Funktion. Der moderne säkularisierte Staat übernahm die politische, ökonomische, gesellschaftlich-kulturelle Führungsrolle.

Wie sah es an der Wende vom 18. zum 19. Jh. im Bereich der profanen Kunst der weltlichen Fürstentümer aus? Hier kann von Kontinuitäten, einer Aufwertung traditioneller weltlicher und dem Erscheinen neuer Auftraggeber gesprochen werden. Die Jahre der napoleonischen Herrschaft, am linken Rheinufer seit 1792, in weiten Teilen des ehemaligen Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation von 1796 bis 1815, hatten administrativ und kulturell ihre Spuren hinterlassen: Die weltlichen Fürsten waren durch die napoleonischen Reformen innerhalb des alten Reiches aufgewertet worden. Die Kurfürsten bzw. Herzöge von Bayern, Sachsen bzw. Württemberg erhielten bereits 1806 nach dem Reichsdeputationshauptschluss quasi „von Napoleons Gnaden“ im Rahmen des Rheinbundes die Königswürde. Hauptstädte wie München, Stuttgart oder Dresden wurden zu königlichen Residenzstädten ausgebaut. Im Norden des alten Reiches stieg Preußen unter Friedrich Wilhelm III. nach 1815 zur Großmacht innerhalb des Deutschen Bundes auf. Es begann der Ausbau von Berlin als königliche Residenzstadt und deutsche Metropole. Die gestärkte Macht der Landesherren ergab für die Kunst zwar nicht unmittelbar neue, aber doch erheblich gestärkte Auftraggeber im profanen Bereich. Diese Auftraggeber folgten nicht der „Revolutionskunst“, da sich nach 1816 konservativ-reaktionäre Kräfte im Deutschen Bund durchsetzten; sie bevorzugten die Formensprache des *Klassizismus* nach Vorbildern aus Frankreich und England. Bauaufträge kamen nicht nur für Residenzen, sondern vermehrt für neue Aufgaben in den Bereichen Verwaltung (z. B. Gerichtsgebäude), Militär (z. B. Kasernen), für Kultur und Bildung – und damit für Universitäten und Museen. Das Bürgertum trat gestärkt als Auftraggeber auf, – vor allem das neue industriell-unternehmerisch geprägte Wirtschaftsbürgertum. Bedeutende Einzelpersonlichkeiten wie Johann Friedrich Städel (1728–1816) oder die Mitglieder von Kunstvereinen wurden als Kunstsammler und Stifter für die Museen zunehmend von Bedeutung, in Einzelfällen wie bei der Stiftung des Städelischen Kunstinstituts in Frankfurt am Main geradezu zu einem Veranlasser von Museumsbauten.

Bildung vollzog sich inhaltlich im Sinne der deutschen Klassik, – und dies hatte erhebliche Folgen für die Kunst, auch für die Funktion der Museen: „Über das Edle und Schöne zum Guten“. Die Vorbilder wurden aus dem klassischen Griechenland, dem kaiserlichen Rom und aus dem Nahen und Mittleren Orient (Ägypten, Mesopotamien) entlehnt.

Die Gedanken- und Formenwelt des klassischen Altertums, das durch Winkelmann wiederentdeckt und durch die deutschen Klassiker Goethe und Schiller „hof-fähig“ wurde, war für die Jahrzehnte zwischen 1750 bis 1820 künstlerisch prägend. Architekturhistoriker betonen jedoch, wie sich gleichzeitig ein verdeckter Funktionalismus ausbreitete, etwa in Konstruktion und Baugliederung, der aber eben nur „versteckt“ war und sich erst ab dem Ende des 19. Jh. im Sinne der „Moderne“ offen zeigte („von Schinkel zu Berlage und Behrens“).

Die Wiederentdeckung der Baukunst der Gotik durch die literarisch-philosophische Romantik, wie sie sich in der Dichtung in Wilhelm Heinrich Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1796/1797) niederschlug, hatte seit dem Sturz Napoleons und der Hoffnung auf eine deutsche Einheit in Freiheit erhebliche Auswirkungen auf den Formenschatz der Architektur in Deutschland; die Fertigstellung des Kölner Doms (1842–1880) wurde zu einem Symbol der deutschen Nation in Freiheit und Einheit. Für repräsentative Aufgaben legten Architekten wie Karl Friedrich Schinkel oder Leo von Klenze Entwürfe in Formen der griechischen oder römischen Antike, der italienischen Renaissance oder „im gotischen Stil“ vor, – Ausdruck des historistischen Stilpluralismus bei der Suche nach einem „Nationalstil“ in der postnapoleonischen Ära (vgl. BEYER 2006; PHILIPP 2006).

## 1.5 Zur Methodik

Der historisch-genetische Ansatz dient dem in Kap. 1.4, S. 21 genannten Ziel der Historischen Geographie, der Erklärung gegenwärtiger räumlicher Differenzierungen aus der Vergangenheit. Die Analyse erfolgt nach dem Längsschnittverfahren, das heißt in diachroner Betrachtungsweise.<sup>114</sup> Dabei werden anhand der Einzeluntersuchungen Zeitschnitte relevanter Etappen in der Entwicklung von Museums-Ensembles in progressiver Methode „hintereinandergeschaltet“. Ihr räumliches Gefüge im Mikromaßstab und ihr Funktionszusammenhang im städtebaulichen Umfeld im Meso- und Makromaßstab lassen sich von älteren zu jüngeren Stadien verfolgen und zu einer historisch-genetischen Erklärung gegenwärtiger Strukturen verknüpfen. Dem dienen die Erfassung, Beschreibung und Erklärung der stadtraumprägenden Elemente und Strukturen inklusive der Quantität und Qualität der prägenden Prozesse. Die „Bewertung“ der Museums-Ensembles ist eine Aufgabe des Denkmalschutzes gemäß der Denkmalschutzgesetze der Bundesländer.

Folgende Aktivitäten dienten der Materialbeschaffung:

- Literatursauswertung (wissenschaftliche Veröffentlichungen, Museumsführer und Bestandskataloge, besonders anlässlich von Eröffnungen bzw. nach Umbauten; zeitgenössische Reiseführer, Zeitschriften und Zeitungen);
- Auswertung von historischen Karten, Plänen, Zeichnungen/Gemälden, Fotos und Luftbildern älteren und jüngeren Datums;
- Analyse von unveröffentlichten Dokumenten/Archivmaterial/Archivquellen: Quellen für Wettbewerbe wie Auslobungstexte, Erläuterungsberichte der Architekten/Architekturbüros zu den eingereichten Entwürfen, Stellungnahme der Jury zu den Entwürfen, Vorprüfbericht der Gutachter, Begründung der Preisvergabe. In diesen Quellen stehen Aussagen zur Architektur im Vordergrund; Bezüge zum Städtebau sind in unterschiedlicher Intensität vorhanden.

<sup>114</sup> SCHENK 2005, Kap. 5.3.

- Korrespondenz zwischen Akteuren, Akten von Ministerien und Baubehörden, zeitgenössische Presse;
- Interviews mit Experten/Akteuren der Museen, der Stadtverwaltungen, mit Architekten, Stadtplanern, Denkmalpflegern, Fachleuten für Stadt- und Kulturmarketing.

Sind die Quellen für die Wettbewerbe auszugsweise in Fachzeitschriften veröffentlicht, so erwies es sich als außerordentlich schwierig, die Originalunterlagen einzusehen. Die Korrespondenz zwischen Auftraggebern und ihren Beratern auf der einen Seite, den Architekten bzw. Städtebauern auf der anderen Seite aufzuspüren, erwies für große Architekten des 19. Jh. wie Leo von Klenze (1784–1864) oder Gottfried Semper (1803–1879) oder wegen der Tätigkeit „zwischen Kaiserreich und Demokratie“ (NERDINGER/MAI 1994) umstrittene Persönlichkeiten wie Wilhelm Kreis (1873–1955) aufgrund der wissenschaftlichen Bearbeitung als wenig problematisch. Mit zunehmender Annäherung an die Gegenwart gestaltete sich der Zugang zu Quellen schwieriger: Dokumente und Akten zur Bauplanung und -ausführung abgeschlossener Projekte werden von den Unternehmen selten aufbewahrt, von den Bauaufsichtsbehörden vernachlässigt – oder bewusst als „nicht mehr erreichbar“ bezeichnet; sie unterliegen zudem dem 30jährigen Verbot der Offenlegung und Veröffentlichung. Tageszeitungen waren deshalb eine ergiebige Quelle, um die zeitgenössische öffentliche Diskussion über Museums-Ensemble und Städtebau zu erfassen. Die historische Quellenkritik<sup>115</sup> erwies sich als unerlässlich.

Die Darstellung erfolgt in „gewohnter Form“ textlich sowie mit Abbildungen. Die Gliederung der Einzeluntersuchungen beinhaltet die Themen Bauplanung, Baugeschichte, Baugestalt für das jeweilige Ensemble. Besonderer Wert wird auf die Einbindung des Ensembles in das städtebauliche Umfeld gelegt sowie auf die Frage nach dem zugrunde liegenden städtebaulichen Konzept. Anlässlich der Zusammenfassung bietet sich die Möglichkeit, auf Entwicklungstendenzen zu verweisen, „Szenarien“ anzusprechen, um die historisch-geographische Analyse mit Stadtplanung und Stadtentwicklung zu verknüpfen.

Die *Farbtafel in der Anlage* erlaubt die diachrone und synchrone Erfassung von zehn Museums-Ensembles der Einzeluntersuchungen, eine Übersicht, die das Nacheinander von Text und Abbildungen der schriftlichen Fassung in ein kompaktes Bild bringt. Die Fußleiste unter den Bildtafeln dient der historischen Orientierung für den Forschungszeitraum im 19. bis 21. Jh.: Hinsichtlich von Epochen der Architekturgeschichte, von Konzepten des Städtebaus, von politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Die Begrifflichkeit ist Standardwerken zur Architekturgeschichte Deutschlands im 19. und 20. Jh.<sup>116</sup> bzw. zum Städtebau<sup>117</sup> entnommen; für die deutsche Geschichte erwies sich das Standardwerk von Helmut M. Müller<sup>118</sup> als kompakter Wegweiser. Die entsprechenden Bände des Neuen Gebhardt<sup>119</sup> dienen der kritischen Überprüfung und Aktualisierung. Die Visualisierung der Genese von Museums-Ensembles in Deutschland und führender Akteure seit 1815 und ihre Einbettung in Epochen und Phasen wirkt überaus anregend für den Diskurs über Ergebnisse der Studie.

<sup>115</sup> SCHENK 2005, Abb. 5.4, S. 222.

<sup>116</sup> HITCHCOCK 1994; PEHNT 2005.

<sup>117</sup> ALBERS 1975; ALBERS 1997; DÜWEL/GUTSCHOW 2001.

<sup>118</sup> MÜLLER 2003.

<sup>119</sup> BERGHAHN 2003; KOCKA 2001; LENGER 2003; MOMMSEN 2002; MÜLLER, Rolf-Dieter 2004; WOLFRUM 2005.

## 2 Einzeluntersuchungen

Die Auswahl der Museums-Ensembles für die Einzeluntersuchungen beruht auf einer als Arbeitshypothese einzustufenden Typenbildung, Bilanz einer eingehenden Analyse der Ensembles unter den Aspekten der Erkenntnisziele. Es werden *zwei* Typen unterschieden:

- Museums-Ensembles als Ergebnis einmaliger Planung und Setzung,
- Museums-Ensembles als Ergebnis von Wachstum durch Konzentration von Bauten, bzw. als Ergebnis von Erweiterungsbauten.

Hinsichtlich der Erkenntnisziele der Studie lassen sich in der ersten Gruppe das Beziehungsgefüge zwischen Museums-Ensemble und Städtebau sowie die Bedeutung der Akteure überzeugend nachweisen. Bei der zweiten Gruppe steht die Frage nach den Faktoren und Akteuren der Ausbaudynamik sowie nach der Schaffung von architektonischen und ikonographischen Bezügen zwischen Alt- und Neubauten im Mittelpunkt. Bei den Erweiterungsbauten stellt sich die Frage nach der funktionalen, architektonischen und städtebaulichen Eigenständigkeit, die erst ein Museums-Ensemble entstehen lässt. Bei beiden Gruppen interessieren die historisch genetische Raumentwicklung am Standort des Ensembles, in seinem Umfeld und im Quartier/Stadteil. Die architekturhistorische Thematik der Konzeption von Museumsbauten sowie Kontinuität und Wandel von Konzepten im Städtebau werden in diachroner Betrachtungsweise verfolgt (siehe Farbtabelle in der Anlage).

Die Auswahl der Fallstudien verfolgt das Ziel, die zeitliche und räumlich-territoriale Differenzierung von Museums-Ensembles in Deutschland sichtbar werden zu lassen. Sie folgt der Zeitschiene der Studie, setzt unterschiedliche regionale Schwerpunkte und stellt Kontinuität bzw. Wandel von Akteuren bzw. Akteursgruppen vor. Verweise auf internationale architektonische und städtebauliche Schulen bzw. innovative, „Brucherzeugende Ereignisse“ im Wandel der Museumskonzeption und -architektur wie das Centre George Pompidou von Richard Rogers und Renzo Piano (1972–1977) bzw. im Städtebau wie die Hinwendung zur „europäischen Stadt“ seit den ausgehenden 1960er Jahren ermöglichen die Einordnung der Museums-Ensembles in Deutschland in den internationalen Kontext.

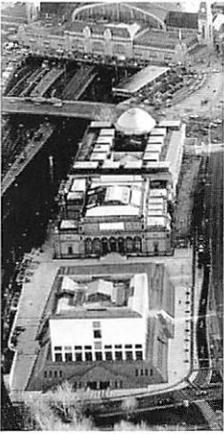
### Museums-Ensembles in Deutschland

Abb. 2.1 zeigt die für diese Studie getroffene Auswahl von Museums-Ensembles in Deutschland auf der Basis der in Kap. 1.3 entwickelten Definition. Sie erstrecken sich von München bis Hamburg, von Bonn bis Dresden. Bemerkenswert ist, dass es sich in den vorliegenden Fällen überwiegend um Ensembles aus Kunstmuseen handelt, zum Teil in Verbindung mit Ausstellungshäusern. Andere Museumsarten<sup>120</sup> wie Naturkundliche oder Technische Museen oder sogenannte Völkerkundemuseen sind zum Teil in den Museumsmeilen vertreten (Vgl. Kap. 3).

<sup>120</sup> Statistisches Bundesamt 2004, S. 20–26.



Düsseldorf - Ehrenhof



Hamburg - Kunsthalle mit Galerie der Gegenwart



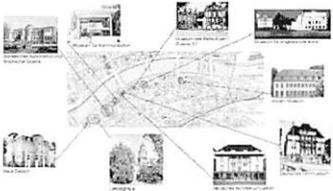
Berlin - Museumsinsel



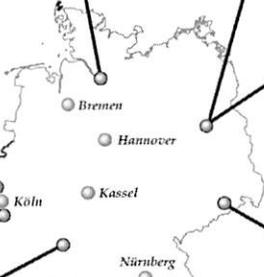
Bonn - Kunstmuseum & KAH



Berlin - Museen im Kulturforum



Frankfurt/M. - Museumsufer



Dresden - Theaterplatz und Zwinger



Baden-Baden - Lichtentaler Allee



Stuttgart - Kulturmeile



München - Königsplatz, Propyläen u. Glyptothek



München - Pinakotheken

Entwurf: Bernd Wiese. Design: Jens R. Dreßler (04.2006).

Abb. 2.1: Museums-Ensembles und verwandte Großformen in Deutschland 2005/2006

Dies ist zurückzuführen auf die Tatsache, dass seit dem Museumsboom der 1980er Jahre Bund, Bundesländer und Kommunen repräsentative Bauten von international renommierten Architekten wie Gustav Peichl in Bonn (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1989–1992), James Stirling, Michael Wilford and Associates in Stuttgart (Erweiterung der Staatsgalerie, 1979–1984) oder Oswald Mathias Ungers in Hamburg (Galerie der Gegenwart, 1992–1996), um nur einige zu nennen, bauen ließen, wobei sich das bis heute elitäre Kulturverständnis zahlreicher Entscheidungsträger auf die „große Kunst“ konzentrierte. Technische Museen entstanden an alten Industriestandorten wie in Oberhausen oder in Völklingen, wurden in geringem Maß erweitert wie das Museum für Kommunikation am Frankfurter Museumsufer. Kulturgeschichtliche Spezialmuseen wie Völkerkundemuseen erhielten kaum Aufmerksamkeit für Neubauten: Das Thema litt lange unter dem Makel des Missbrauchs als „Rassenkunde-Museum“ in der Zeit der NS-Diktatur. Zu bedenken ist auch, daß die Finanzkraft der Kommunen seit den ausgehenden 1980er Jahren für die Schaffung von Neubauten und ihre Gruppierung in Museums-Ensembles nicht mehr ausreicht. Aus diesem Grund erhielten Mäzene und Stiftungen, die seit dem 19. Jh. den Museumsbau mitbestimmten, man denke an Johann Friedrich Städel in Frankfurt am Main, eine neue Bedeutung für Erhaltung und Entwicklung von Museums-Ensembles: In Form der Public Private Partnership gelang die „erhaltende Erneuerung“ der Museen am Ehrenhof in Düsseldorf (vgl. Kap. 2.1.2, S. 55), und der Neubau des Museums Frieder Burda (Richard Meier, 2002–2004) neben der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden (Hermann Billing, 1909–1911) ließ in dieser internationalen Kur- und Bäderstadt ein neues Museums-Ensemble entstehen.

Die Auswahl der Objekte verweist zugleich auf die Fragestellung, inwieweit Großformen der Konzentration unterschiedlicher Museumsarten wie in Frankfurt am Main – Museumsufer – (vgl. Kap. 3.1, S. 152) oder von Museen und anderen Kultureinrichtungen wie in Stuttgart – Kulturmeile – (vgl. Kap. 3.2, S. 173) bzw. in Kulturforen wie in Dresden (Kap. 3.3, S. 194) oder in Berlin der Attraktivität von Kultur in der postindustriellen Erlebnisgesellschaft entsprechen (Kap. 4.3, S. 228).

## 2.1 Museums-Ensembles als Ergebnis einmaliger Planung und Setzung

Die Museums-Ensembles am Königsplatz in München, am Ehrenhof in Düsseldorf und an der Friedrich-Ebert-Allee in Bonn bieten die Möglichkeit, über die Frage der „Einmaligkeit“ von städtebaulichen und architektonischen „Setzungen“ sowie das Phänomen der Kontinuität zu reflektieren. Der Begriff Setzung wird eingeführt, da die Unterscheidung von geplanten oder konzipierten bzw. gewachsenen Ensembles die Vorstellung vermittelt, als erfolge bei den gewachsenen Ensembles keine Planung, – diese erfolgt sehr wohl, wie die Beispiele der Pinakotheken in München oder der Hamburger Kunsthalle mit Galerie der Gegenwart zeigen werden. Setzung betont – zusätzlich zur Planung – den einmaligen, quasi landesherrlichen Akt der Schaffung eines städtebaulichen oder architektonischen Ensembles, das in der Folge keine grundsätzlichen Veränderungen mehr erfährt. Die Museums-Ensembles dieser Kategorie repräsentieren unterschiedliche Räume und Zeiten: Das Entrée zu „Isar-Athen“, erwachsen aus der Zusammenarbeit zwischen Kronprinz Ludwig von Bayern und Leo von Klenze in den Jahren 1814/1815–1862, ist letzter Nachklang des Verhältnisses „fürstlicher Bauherr“ – „ausführender Architekt“ des Ancien Regime im damaligen Königreich Bayern.<sup>121</sup> Die Dauerbauten der Gesolei-Ausstellung (1925–1926) von Wilhelm Kreis in Düsseldorf sind Symbol der Selbstdarstellung einer aufstrebenden rheinischen Großstadt in der Weimarer Republik. Kunstmuseum Bonn und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland von Axel Schultes in der Bürogemeinschaft BJSS Bangert, Jansen, Scholz, Schultes (1988–1992) bzw. Gustav Peichl (1989–1992) können als „Setzung“ der Kommune bzw. des Bundes zum Zeichen der „städtischen Kultur“ sowie der „Kulturnation Deutschland“ in der damaligen Bundeshauptstadt Bonn bezeichnet werden.

<sup>121</sup> Robert SUCKALE formulierte: *„Der bayerische König Ludwig I. war von seinem Selbstbewusstsein her Autokrat. [...] Auch Ludwigs Prachtliebe erinnert in manchem an den barocken Absolutismus. Die Marmorverkleidung der Glyptothekräume, der Befreiungshalle bei Kelheim oder der Walthalla bei Donaustauf wäre damals in dem Zweckmäßigkeit und Schlichtheit hoch haltenden Preußen undenkbar.“* In: SUCKALE 2005, S. 469, 471.

## 2.1.1 München: Glyptothek und Antikensammlungen am Königsplatz – Symbole für „Isar-Athen“

### Das Museums-Ensemble am Königsplatz in der Gegenwart

Der Weg vom Hauptbahnhof über die Luisenstraße zum „Kunstareal München“ führt unmittelbar zum Königsplatz. Es ist ein weiter, ohne den Berufsverkehr fast stiller Platz am Rand der Münchner Innenstadt. Zwei „Tempel“ im blendenden Weiß ihrer Marmorfassaden über den Freitreppen und ein „Torbau“ mit majestätischer Säulenhalle versetzen den Betrachter „nach Griechenland“. Die geometrischen Rasenflächen, von Trampelpfädchen der Studenten und eiliger Besucher durchzogen, sowie das Grün der den Platz rahmenden Bäume unterstreichen die Eigenart dieses „Ortes der antiken Kunst“: Im Norden die Glyptothek mit einer weltberühmten Sammlung antiker Skulpturen, im Süden die einmaligen Sammlungen antiker Kleinkunst.

Der rechteckige Platz war bereits 1808 im Rahmen des Stadterweiterungsgebietes „Maxvorstadt“ auf der Grundlage eines Entwurfs von Friedrich Ludwig von Sckell vorgesehen. Im Zusammenhang mit der Planung für den Bau der Glyptothek entwickelte Leo von Klenze ab 1814/1815 Bebauung und Gestaltung des Platzes mit den an der griechischen Antike orientierten Monumentalbauten der Glyptothek (1816–1830) im Norden, der heutigen Staatlichen Antikensammlungen (1838–1848) im Süden und dem Tor- bzw. Denkmalbau der Propyläen (1848–1862) im Westen. Im Osten reicht dieses historisch – kulturell – funktionale städtebauliche und architektonische Ensemble bis zur Achse Meiserstraße – Arcisstraße. Diese wird in Nord-Süd-Richtung vom Bau der Staatlichen Hochschule für Musik und vom Haus der Kulturinstitute markiert. Sie sind allerdings nur zwischen Herbst und Frühjahr vom Königsplatz her direkt sichtbar; in den übrigen Jahreszeiten verdeckt eine hohe Baumreihe wie eine mächtige „grüne Mauer“ diese Bauten des Nationalsozialismus (Paul Ludwig Troost, 1933–1936), – eine willkommene „Sichtblende“ für ein dunkles Kap. in der Geschichte Münchens und des Königsplatzes (siehe unten).

Die ehemalige Königsstraße<sup>122</sup> fungiert als West-Ost-orientierte Sichtachse vom Königsplatz über den Karolinenplatz mit dem Obelisk<sup>123</sup> zum Odeonsplatz und zur Residenz. Der Königsstraße kam als ehemaliger „Fürstenweg“ zwischen der kurfürstlichen bzw. königlichen Stadtresidenz und der Sommerresidenz in Nymphenburg eine besondere Funktion zu, die die Brienerstraße als Verbindungsachse zwischen der Innenstadt und Nymphenburg sowie den westlichen Vororten bis heute besitzt. Die markante Ansicht der Propyläen und der Museums- bzw. Ausstellungsbauten auf dem Königsplatz hatte nach Ludwigs und Klenzes Konzept die Funktion, den auf der Hauptstraße von Nymphenburg bzw. Augsburg kommenden Besuchern der königlichen Residenzstadt München die hohe Wertschätzung der Antike, speziell des klassischen Griechenland, vor Augen zu führen. Auftragend über die gartenbaulich gestaltete Platzfläche, erfüllen die an „Griechenlands Blüte“ erinnernden Solitärbauten als architektonisches und städtebauliches Ensemble ersten Ranges die Besucher mit Staunen.

<sup>122</sup> Seit 1826 in Brienerstraße umbenannt in Erinnerung an den Sieg über Napoleon bei Brienne im Jahre 1815.

<sup>123</sup> Entwurf: Leo von Klenze, 1883, zur Erinnerung an 30.000 auf Napoleons Russlandfeldzug gefallenen bayerischen Soldaten. 1806 bis 1813 gehörte Bayern zum Rheinbund, unter napoleonischem Protektorat, und stellte starke Heereskontingente für seine Feldzüge. 1813 vollzog das Königreich innerhalb weniger Wochen den Übertritt zur antinapoleonischen Allianz.



Bild oben: Quelle: [www.stadt-muenchen.de](http://www.stadt-muenchen.de), 15. Mai 2003; Bild unten aus: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1997, S. 108.

**Abb. 2.2: Museums-Ensemble am Königsplatz, München**

*Oben: Propyläen und Glyptothek von Südosten (2002)*

*Unten: Königsplatz mit Briennerstraße und Karolinenplatz von Westen, 1996.*

*Im Vordergrund Propyläen (1862), links Glyptothek (1830), rechts Antikensammlungen (1848), im Hintergrund Hofgarten und Staatskanzlei.*

Die Beurteilungen schwanken allerdings seit der Fertigstellung von Glyptothek (1830) und Propyläen (1862) zwischen Bewunderung für die Symbole von „Isar-Athen“ bis zu karrierenden Aussagen<sup>124</sup>. In jüngster Zeit erfährt der Königsplatz als Kulisse für Musik-Events eine neue Wertschätzung<sup>125</sup>.

Am Beispiel des Museums-Ensembles am Königsplatz lässt sich die Verbindung von Städtebau und Museums- bzw. Ausstellungsbau als nachhaltige Leistung eines im 19. Jh. international anerkannten Architekten und Stadtplaners, Leo von Klenze, im Sinne einer „einmaligen Setzung“ für einen dominierenden, hier fürstlichen bzw. königlichen Auftraggeber, Ludwig I., exemplarisch aufzeigen.

### **Städtebaulich-architektonische Entwicklung von Maxvorstadt und Königsplatz (1808 – ca. 1860) – Ein Überblick**

Im Rahmen der Neuordnung Mitteleuropas während des „Napoleonischen Empire“ erhielt Bayern 1806 den Status eines Königreiches.<sup>126</sup> Der Aufstieg von der kurfürstlichen Residenzstadt zur königlichen Residenz des größten deutschen Mittelstaates veranlasste die bayerische Regierung unter König Maximilian I. Joseph (1756–1825)<sup>127</sup> zu Planungen für eine systematische Stadterweiterung. Die Entfestigung von München ab 1791 hatte erste Bauaktivitäten von privaten Investoren auf dem ehemaligen Festungsgelände hervorgerufen<sup>128</sup>, aber der Bevölkerungszuwachs verlangte nach einer erheblichen Zunahme des Wohnungsangebotes. Nach einem Wettbewerb lagen 1808 die Pläne für die *Maxvorstadt* vor. Diese erste großflächige Stadterweiterung von München erstreckte sich im Nordwesten der Altstadt. Der im wesentlichen auf der Grundlage eines Entwurfs des Gartenarchitekten und Stadtplaners Friedrich Ludwig von Sckell (1750–1823)<sup>129</sup> von der Baukommission 1812 verabschiedete „Generalplan“ sah eine erhebliche Stadterweiterung nach Nordwesten vor. Sie erhielt durch das klassische Quadratraster<sup>130</sup> eine bis heute bestechend klare Gliederung. Die Baugrundstücke hatten Ausmaße für herrschaftliche Villen mit Gärten inklusive Nebengebäuden. Die Konzeption ging auf den Architekten Carl von Fischer<sup>131</sup> zurück, der gemeinsam mit

<sup>124</sup> Vgl. Dorothea SCHMIDT: Das „Leonische“ Zeitalter. Notizen zur zeitgenössischen Kritik an Leo von Klenze. In: *Ausst.Kat., Glyptothek*, 1980, S. 284–295. Darin die Bemerkung von König Max I. zum Bau seines Sohnes, des Kronprinzen, am 4. Oktober 1823 gegenüber von Klenze, er „hätte es für weit zweckmäßiger gehalten, wenn sein Sohn, der Louis, sein Geld zum Bau eines Spitals oder eines Narrenhauses verwendet hätte“. (ebd., S. 286) Die Tieferlegung des zentralen Teils des Königsplatzes zur Verbesserung der Frontalansicht der Bauten rief satirische Reaktionen hervor: „Nachdem in der Gegend der Glyptothek bereits der Grund zu einem Seehafen gelegt wurde, und dieser See täglich mehr schiffbar wird, so will man hiemit dieses Ereignis mit dem Bemerkten bekannt machen, dass für die nächste Schnee-Periode diese Glyptotheksee zu einem Freyhafen erklärt wird, welches hiemit allen denjenigen, welche diese Straße zu passieren haben, kund gegeben wird von der Ober-Admiralität“. (ebd., S. 287).

<sup>125</sup> In einem Beitrag über ein Konzert mit der Starsopranistin Anna Netrebko und dem Starenor Ramón Vargas mit ca. 1.700 Zuhörern auf dem Königsplatz schreibt Wolfgang Schreiber: „Nichts trübte den Abend im griechisch anmutenden, klassizistischen Raumentsemble zwischen Glyptothek, Antikensammlung und Propyläenmonument – womöglich dem schönsten Konzertsaal Münchens mit dem gefühlten Hauch Arena von Verona, Berliner Waldbühne oder Hollywood-Bowl.“ In: *Süddeutsche Zeitung* 19.07.2005, S. 13.

<sup>126</sup> Ende des Heiligen Römischen Reiches 1803.

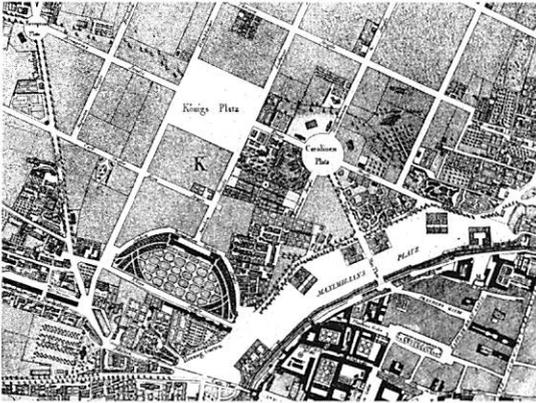
<sup>127</sup> Als Kurfürst 1799–1806 Maximilian IV. Joseph, als König ab 1806 Maximilian I. Joseph.

<sup>128</sup> LEHMBRUCH 1987.

<sup>129</sup> LAUTERBACH, Iris 2002; LEHMBRUCH 2002.

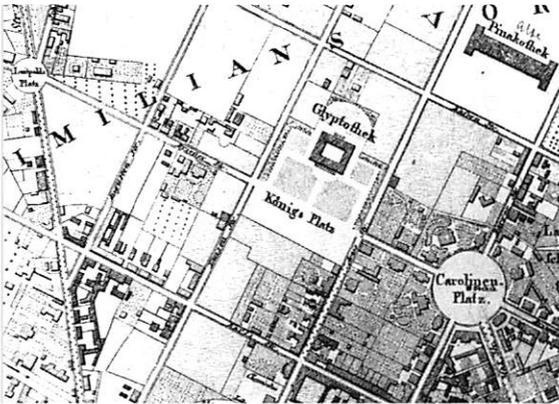
<sup>130</sup> LINDEMANN 1999.

<sup>131</sup> *Ausst.Kat.*, Carl von Fischer 1986.



Aus: Ausst.Kat., Glyptothek 1980, S. 526.

1812: Plan des kgl. Bayer. Topographischen Bureaus München, 1812.



Aus: Ausst.Kat., Glyptothek 1980, S. 527.

1836: Stadtplan von München 1836. Verlag Widmayr.



Aus: Franz Schiermeier 2003, S. 153.

1850/1890: Plan von München, Stand vom Jahre 1850 und vom Jahre 1890, Ludwig Wenng; Schwarz (Hier Vollscharz): Stand vom Jahre 1850, Roth (Hier restliches Umfeld): Stand vom Jahre 1890.

Abb. 2.3: Städtebauliche Entwicklung der Maxvorstadt: 1812, 1836, 1850/1890

von Skell eine für die damalige Zeit innovative Bebauung entwarf. Von der aufgelockerten Bebauung mit „Grün“ als neuem Element der Stadtgestaltung ist nur noch am Karolinenplatz und am Königsplatz etwas zu spüren. Dieser rechteckige Platz markiert bereits im Fluchtlinienplan von 1808 das Zentrum des Erweiterungsgebietes an der Königsstraße, der projektierten Hauptachse der Vorstadt. Da die Bebauung der Maxvorstadt nur langsam von Osten her einsetzte, lag der Königsplatz bis ca. 1825 allerdings am westlichen Stadtrand von München.

Planung und Bebauung der Maxvorstadt lassen sich für den in dieser Studie relevanten Bereich, das städtebauliche Ensemble Maxvorstadt II<sup>132</sup>, sowie für den zu betrachtenden Zeitraum von 1808 bis Mitte der 1860er Jahre auf der Basis der Dokumente<sup>133</sup> und Forschungsergebnisse<sup>134</sup> klar nachvollziehen. Für den Königsplatz selbst, seine Gestaltung und Bebauung ist dies schwieriger. Die Planungs- und Baugeschichte des Königsplatzes und der heutigen Museen im städtebaulichen Kontext der Maxvorstadt reicht über mehrere Jahrzehnte (1813/1814–1862). Sie ist das Ergebnis einer langen und vielfältigen, zum Teil kontroversen Zusammenarbeit von zwei Hauptakteuren, Kronprinz bzw. König Ludwig I.<sup>135</sup> und dem Architekten Leo von Klenze (1784–1864)<sup>136</sup>; für den Bau der heutigen Staatlichen Antikensammlungen (1838–1845) wurde der Architekt Georg Friedrich Ziebland (siehe unten) von Ludwig I. herangezogen. Die Quellen zum Königsplatz, d. h. die Korrespondenz zwischen dem Auftraggeber Ludwig I. und Klenze als leitendem Architekten, die zahlreichen, zum Teil undatierten Entwürfe von Klenze's, die Äußerungen von Klenze's in seinen Memorabilien, und die von Zeitgenossen überlieferten Aussagen des Kronprinzen bzw. Königs zum Projekt des Königsplatzes sind bisher nicht geschlossen veröffentlicht. Es gilt, aus einem Mosaik von Zitaten der beiden Hauptakteure und aus Plänen, Karten und Bilddokumenten, die in Forschungsergebnissen<sup>137</sup> veröffentlicht sind, den Ablauf von Planungs- und Baugeschichte in seinen Grundzügen im Sinn der Erkenntnisziele dieser Studie abzuleiten. Dies geschieht zunächst für die Museums- bzw. Ausstellungsbauten am Königsplatz, da diese im Zentrum des Interesses von Ludwig I. standen. Dabei war die nach langen Diskussionen getroffene Entscheidung des Auftraggebers für den Bau der Glyptothek determinierend. Aus dieser Entscheidung ergaben sich die anschließend zu behandelnden Fragen der Platzgestaltung, sowohl der Bebauung als auch der Gartenanlagen. Einzubetten sind die Ausführungen in die städtebauliche Entwicklung des Umfeldes, der Maxvorstadt.

132 Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1985, S. 94–96.

133 SCHIERMEIER 2003.

134 LEHMBRUCH 2002; siehe auch BAUER 1995.

135 GOLLWITZER 1987; MANN 2002.

136 1800–1803 Studium in Berlin bei David Gilly und A. Hirt, 1803 in Paris Auseinandersetzung mit der Entwurfslehre von Durand, 1808–1813 Hofarchitekt von König Jerome Bonaparte in Kassel, 1813–1816 „Stellensuche“, ab 1816 im Dienst des Kronprinzen Ludwig, ab 1818 Hofbauintendant, bis 1843 zugleich Leiter der Obersten Baubehörde im Königreich Bayern. Prägend für die Gestaltung der Königsstadt München, international tätig in Athen und St. Petersburg. Wissenschaftliches Standardwerk: Ausst.Kat., Leo von Klenze 2000; NERDINGER 2000, S. 8–49. Zwei breit angelegte Biografien liegen vor: HEDERER 1964, wobei Klenze als Architekt, Archäologe, Kunsthistoriker, Städtebauer, Ingenieur, Maler sowie als Diplomat und Staatsdiener vorgestellt wird. Wissenschaftlich bevorzugt wird die jüngste Biografie: BUTTLAR: 1999. Zur Kurzinformation: Klenze, Leo von. In: Lexikon der Weltarchitektur, München 1992, S. 353–354.

137 Ausst.Kat., Leo von Klenze 2000, als wichtigste wissenschaftliche Quelle; BUTTLAR 1999; Ausst.Kat., Glyptothek 1980; PLAGEMANN 1967, S. 43–63, 379–388.



Links aus: Ausst.Kat., Ludwig I. und die Neue Pinakothek, München 2003, S. 10.

Rechts aus: Ausst.Kat., Leo von Klenze 2000, S. 182.

**Abb. 2.4: Hauptakteure für das Museums-Ensemble am Königsplatz und für die Neue Pinakothek, München**

*Links: Kronprinz Ludwig von Bayern: Joseph Stieler, Kronprinz Ludwig in altdeutscher Tracht, um 1816, Gemälde.*

*Rechts: Architekt Leo von Klenze: Wilhelm von Kaulbach, Portrait Leo von Klenze, um 1834.*



Aus: Vierneisel, S. 22.

**Abb. 2.5: J.A. Mayr, Ansicht der Glyptothek von Südwesten, um 1831**

*Kolorierte Umrisszeichnung. Über den Platz führt die Briennerstraße Richtung Residenz, wo Kuppel und Türme der Theatinerkirche sichtbar sind. Hinter der östlichen Randbepflanzung des Platzes erscheint die lockere Bebauung der Maxvorstadt.*

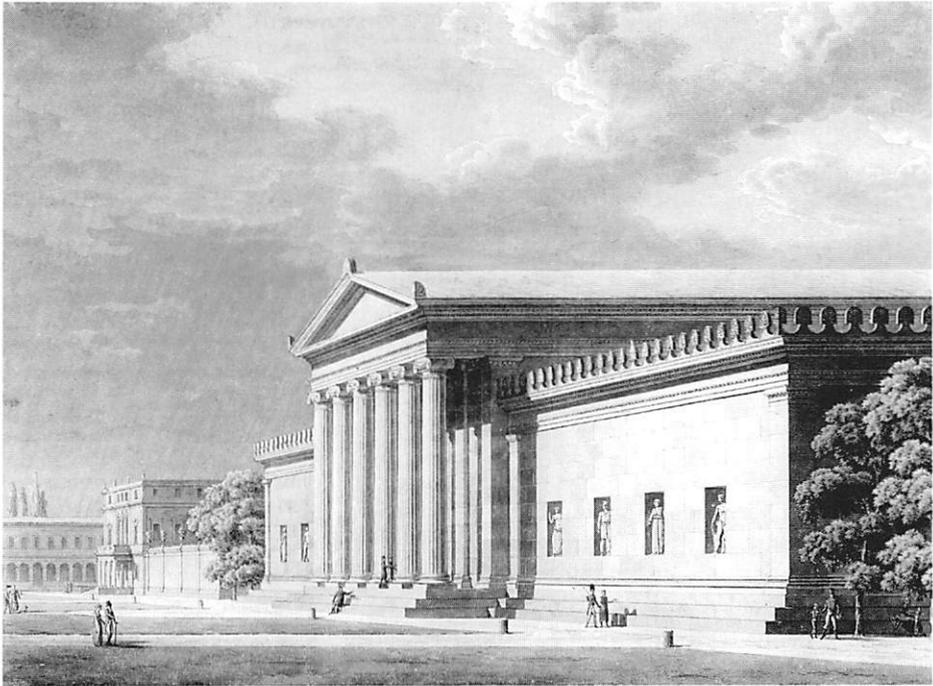
## Glyptothek

1814 schrieb die Kgl. Bayerische Akademie der bildenden Künste im Auftrag des Kronprinzen einen Architektenwettbewerb für das Gebäude der Sammlung antiker Skulpturen aus, die Ludwig seit seiner ersten Italienreise 1804/1805 aufgebaut hatte. Im Ausschreibungstext hatte der Kronprinz seine Vorstellungen unter anderem folgendermaßen umschrieben: Die Fassade des Gebäudes „mit oder ohne Säulenhalle zu entwerfen; aber Ganzes wie Theile wird im reinsten antiken Styl gefordert“.<sup>138</sup> Als Standort des Sammlungsgebäudes hatte der Kronprinz ein ca. 100m breites Grundstück auf der Nordseite des Königsplatzes in der Maxvorstadt ausgewählt, das er 1812 erworben hatte. Angesichts der Entwürfe<sup>139</sup> der Architekten Carl von Fischer (1782–1820), Carl Haller von Hallerstein (1774–1817) und Leo von Klenze (1784–1864) wurde die Frage nach der Gestaltung des Baues intensiv zwischen dem Auftraggeber und den Architekten diskutiert. Leo von Klenze gelang es Anfang 1816, seinen „griechischen Entwurf“<sup>140</sup> so zu überarbeiten, dass er die Zustimmung des Kronprinzen fand: Am 23. April 1816 erfolgt die Grundsteinlegung für die Glyptothek, 1820 ist der Rohbau vollendet, 1830 das Sammlungsgebäude bis auf den äußeren Skulpturenschmuck fertiggestellt; es wird am 30. September „dem Volk eröffnet“.

<sup>138</sup> Aus: Ausschreibungstext des Preisausschreibens vom 4. Februar 1814, nachgedruckt in: Ausst.Kat., Glyptothek 1980, S. 98.

<sup>139</sup> Carl von Fischer's Entwürfe wiedergegeben und erläutert in: Ausst.Kat., Carl von Fischer 1983, S. 156–167. Die Entwürfe von Klenze wiedergegeben und erläutert in: Ausst.Kat., Leo von Klenze 2000, S. 238–249. Die Entwürfe von Hallerstein wiedergegeben und erläutert in: Ausst.Kat., Glyptothek 1980, S. 127–133, ebd. zum gesamten Bauprojekt: Gottlieb LEINZ: Baugeschichte der Glyptothek, S. 90–181.

<sup>140</sup> Beschreibung des Entwurfs in Klenzeana II,6 (Abgedruckt in: PLAGEMANN 1967, S. 383–385, hier partim). Klenze betont zunächst „[. . .] in Griechenland waren keine besonderen Gebäude zur Aufstellung von Kunstwerken vorhanden, [. . .] vielmehr möge man ganz Hellas ein Musäum der plastischer Kunst nennen. [. . .] Doch finden wir bei den Römern wenn auch unter anderem Namen doch einige Gebäude zur Aufstellung der geraubten Kunstwerke [. . .]. Kunstsammlungen sind also römische Erfindung [. . .], welche später im Museo pio clementino capitolino und Casino Borghese albano und in Florenz vervollkommenet und endlich in dem wieder geleerten Kunstraubschlosse, dem Pariser Louvre, wenigstens in Hinsicht der Reichtümer zur größten Vollkommenheit gediehen war.“ Klenze legte drei Entwürfe vor: „Griechische, römische und wahrscheinlich neue Kunstwerke werden darin gleichmäßig Platz finden, und man ist umso mehr unschlüssig nach welchem dieser Typen man sich richten soll, da der vorzüglichste derselben, der griechische, wie gesagt, kein Beispiel eines ähnlichen Monumentes darbietet. Es hat uns diesen nach geschienen, dass die Localität und das Material, welches zur Konstruktion bestimmt ist, einen grossen Einfluss auf die Wahl der Architektur haben müssen und da jene uns nicht bekannt und im Programm nicht angegeben waren, so haben wir, um der Sache und uns selbst möglichst genüge zu leisten, drey verschiedene auf alle Fälle berechnete Entwürfe gemacht. Wir haben aus dem Programm geschlossen, dass das Gebäude an einem grossen Platz liegt, dass die Hauptfacade nach der Sonnenseite gerichtet, und neben demselben auf jeder Seite noch Platz vorhanden, den wir zu einem Wohnhaus benutzt haben, welches mit dem Charakter eines jeden Entwurfs in gehöriger Übereinstimmung oder in einem günstigen Kontraste steht und von dem Hauptmonumente durch Baumgruppen getrennt wird. Wir haben in diesen drey Entwürfen den Styl der drey Hauptepochen der neueren Architektur angewandt, d. i. der griechischen, römischen und italienischen des 15ten und 16ten Jahrhunderts.“ In den Erläuterungen zum „Ersten Entwurf“ folgen längere Ausführungen zur Aufstellung und Beleuchtung der Skulpturen und zur Innenarchitektur. Zur Architektur insgesamt schreibt Klenze: „Da die tiefe Ehrfurcht, welche uns das griechische Alterthum einflößt, und die vielen warnenden Beyspiele von misslungenen Nachahmungen desselben in neueren Zeiten, uns das Gesetz gibt, nicht mit griechischen Formen zu spielen, sondern sie nur so wie sie uns das Alterthum überliefert, anzuwenden, so haben wir auch kein unmittelbares Vorbild unseres Entwurfs aus einem Monumente des griechischen Alterthums genommen. [. . .] Bey einem Gebäude, Kunstschönheiten aller Art [. . .] aufzubewahren, hat uns der Mittelcharakter der architektonischen Formen, die jonische Ordnung, am passlichsten geschienen, und wir haben diese als griechisch auch nach griechischen Monumenten, Erechtiäum, dem Tempel der Minerva Poleas, [. . .] denen von Milet, Priene und Kios bestimmt. Doch hat uns die nothwendige Umgebung dieses Monumentes, welches in einer Stadt steht, die wie alle neuen Städte mehr oder weniger sich dem geregelten Style der italienischen Kunst nähern müssen, zu einigen Veränderungen im Charakter der Formen und Profile genöthigt, damit nicht etwa unser Gebäude wie ein Monogramm des Protogenes neben einem Farbenwunder der Tizian und Correggio steht. Doch haben wir uns begnügt, die alten Elemente zu ordnen ohne neue hinzuzufügen und hierbey die Monumente stets zu Rathe gezogen“.



Aus: Ausst.Kat., Klenze, 2000, S. 241, Abb. 34.4.

**Abb. 2.6:** Leo von Klenze, »Griechischer« Wettbewerbsentwurf für die Glyptothek, 1815



Aus: Ausst.Kat., Klenze 2000, S. 299, Abb. 48.5.

**Abb. 2.7:** Leo von Klenze, Propyläen, Ansicht von Westen, 1848  
*Öl auf Leinwand, 87,5 × 130.*

Von Klenze verdanken wir den entscheidenden Anstoß, den Königsplatz mit dem Museums-Ensemble von Glyptothek (1816–1830) und Antikensammlungen (1838–1845) zu einem Monument klassizistischer Architektur und Stadtbaukunst in Deutschland zu gestalten.<sup>141</sup> Ebenfalls 1830 wurde in Berlin das Museum (Bauzeit: 1824–1828), heute Altes Museum, von Karl Friedrich Schinkel eröffnet; Schinkel schrieb mit diesem durch die zentrale Rotunde gekennzeichneten Bau Architektur-Weltgeschichte im Museumsbau, – von Klenze sollte dies mit der Pinakothek (1826–1836) in München gelingen (Kap. 2.2.1, S. 93).

Die Glyptothek<sup>142</sup> sollte nicht nur ein Ort für die neue Antikensammlung sein, eine Stätte der Wissenschaft, sondern „als erstes öffentliches Museum für antike und zeitgenössische Skulptur in Deutschland“<sup>143</sup> und „erstes öffentliches Kunstmuseum in München“<sup>144</sup> zugleich eine Stätte der Bildung der Besucher im Sinne der Klassik und ein repräsentativer Ort für Empfänge und Feste in „klassischem Rahmen“, die der Kronprinz veranstaltete.

Dominante Elemente für die Stellung der Glyptothek im Rahmen des Museums-Ensembles am Königsplatz sind ihre Stellung als *Solitär*, umfassen von Gartenanlagen, und die *Hauptfront*. Sie wird bestimmt von dem hohen Portikus mit einer Doppelreihe von ionischen Säulen. Die Skulpturen in der Giebelarchitektur<sup>145</sup> zeigen Steinmetzen, Bildhauer und andere „Bildner“ unter dem Schutz der Pallas Athene. Das ikonografische Programm setzt sich in den Statuen der Hauptfassadenflügel<sup>146</sup> fort: An der Schauseite Repräsentanten der antiken Bildhauerkunst wie Phidias, der berühmteste Bildhauer des Altertums (Werke zwischen 460–430 v. Ch.), an der Westseite bedeutende Bildhauer der Renaissance wie Donatello und Peter Vischer d. Ä., an der Ostseite für die Bauzeit der Pinakothek „zeitgenössische“ Bildhauer wie Canova, Thorvaldsen, Schwanthaler und Rauch.

Der Bombenkrieg zerstörte 1944 ca. 40% der Bausubstanz und 90% der Ausstattung (Stukkaturen, Fresken, Marmorschmuck) der Glyptothek. 1947–1953 erfolgten Sicherungs- und provisorische Wiederaufbauarbeiten.

141 DOLGNER 1991; MELLINGHOFF/WATKIN 1989, Kap. VI; KLOSE 1999.

142 Der Ausst.Kat., Glyptothek 1980, ist eine hervorragende wissenschaftliche Quelle. Darin: Gottlieb LEINZ: Baugeschichte der Glyptothek, 1806–1830, S. 90–181; Eckart BERGMANN: Der Königsplatz – Forum und Denkmal, S. 296–309; Gottlieb LEINZ im Katalogteil: Der Königsplatz und seine Bebauung, 1809 bis in die Mitte des 19. Jh., S. 526–540. Der Ausstellungskatalog: Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I., hg. von Reinhold BAUMSTARK, München 1999, enthält wichtige Beiträge zum Verständnis von Griechenbegeisterung und Philhellenismus, die in den ersten Jahrzehnten des 19. Jh. Architektur und Städtebau in München wesentlich beeinflussten; nicht umsonst trägt der Beitrag von Winfried NERDINGER (S. 187–193) den Titel: ‚Ein Bild des reinen Hellenismus in unsere Welt verpflanzen‘. Leo von Klenzes Bauten für Isar-Athen. Volker PLAGEMANN: Das deutsche Kunstmuseum. 1790–1870. München 1967, ordnet die Glyptothek (S. 43–64) den fürstlichen Museumsbauten: 1815–1848. zu. Nach Klaus VIERNEISEL, im erstgenannten Ausstellungskatalog, S. 256–257, benutzte Kronprinz Ludwig 1816 die von seinem Bibliothekar Lichtenthaler in Anlehnung an „Bibliothek“ erdachte Wortbildung „Glyptothek“, was soviel heißt wie „Gebäude für in Stein geschnittene Denkmäler“, um den Charakter der Sammlung und des Baues vom „gemeinen Museumsbegriff“ abzusetzen.

143 Dehio: Bayern IV 2002, S. 796.

144 OHLY 2001, S. 113.

145 Entwürfe von Johann Martin von Wagner, 1777–1858, in enger Zusammenarbeit mit von Klenze.

146 Entwürfe von von Klenze in enger Abstimmung mit Friedrich Wilhelm Schelling, 1775–1854, Generalsekretär der Akademie der bildenden Künste in München

Intensive Diskussionen und Verhandlungen fanden statt über eine Innenrestauration in ursprünglicher Form, einen Anbau für die Skulpturen, eine Glasüberdachung des Innenhofs. Auf der Basis eines Vorschlags von Josef Wiedemann<sup>147</sup> erfolgte 1964–1972 die Wiederherstellung der Ausstellungs-Raumkörper mit einer purifizierenden Innengestaltung, des Außenbaues in einem weitgehend originalgetreuen Zustand. Am 28. April 1972 wurde die Glyptothek wiedereröffnet, – rechtzeitig im Olympia-Jahr, so dass München in der Glyptothek auf die Ursprünge der olympischen Idee in der Antike verweisen konnte.

### Staatliche Antikensammlungen

Die Bebauung der *Südseite* des Königsplatzes erfolgte mit einiger Verzögerung. Lag zwar der Standort für einen „Bau des Staates“ fest, so entwickelte sich ein langwieriger Entscheidungsprozeß über die Funktion des Gebäudes. 1812 hatte Carl von Fischer den Bau eines Armeedenkmals ausgearbeitet, der aber vom Kriegsministerium angesichts der Höhe der Baukosten 1813 abgelehnt wurde.<sup>148</sup> Den Vorstellungen des Kronprinzen entsprechend, entwarf Leo von Klenze 1816 den Bau einer katholischen Kirche, der Apostelkirche, als Pfarrkirche der Maxvorstadt: von Klenze wollte „*dem Tempel der Kunst den Tempel Gottes*“ gegenüberstellen.<sup>149</sup> Architektonisch behielt Klenze für die Fassade die antikisierend-klassizistische Formsprache bei, um das Konzept der städtebaulichen Gestalt des Königsplatzes zu bewahren. Da sich während des Romaufenthaltes 1817/1818 unter dem Einfluss der Nazarener bei Kronprinz Ludwig eine Begeisterung für das frühe Christentum und damit für den Bautyp der frühchristlichen Basilika entwickelt hatte, änderte sich das typologische Leitbild für den Kirchenbau am Königsplatz: Ludwig betraute den jungen Architekten Georg Friedrich Ziebland, den er ohne Wissen von Klenze's 1827 zum Studium frühchristlicher Basiliken nach Italien gesandt hatte, mit Entwürfen für das Gotteshaus; Ziebland legte diese 1829 vor. Es kam zu einem Kompromiss: Die Basilika wurde an die südlich des Königsplatzes verlaufende Karlstraße verlegt. 1835–1848 (Weihe 1850) erfolgte der Bau der fünfgeschossigen Pfarr- und Benediktiner-Klosterkirche St. Bonifaz (Karlstraße 34) mit anschließenden Klostergebäuden.<sup>150</sup> Nach schweren Kriegsschäden 1943–1945 wurde der südliche Teil der Basilika 1949/1950 als Kirchenraum nach Plänen von Hans Döllgast<sup>151</sup> in purifizierender Nachkriegsarchitektur aufgebaut, auf dem nördlichen Teil entstand 1965–1970/1971 ein Pfarrgemeindeganzes.

Diese städtebauliche Lösung ermöglichte es, von Klenze's Konzeption des Königsplatzes zu erhalten; noch 1830 legte er ein Vorprojekt für das Ausstellungsgebäude für Kunst und Industrie vor. Dieses wurde zwischen 1838 und 1845 gegenüber der Glyptothek nach Plänen von Georg Friedrich Ziebland erbaut.<sup>152</sup>

<sup>147</sup> Ausst.Kat., Aufbauzeit 1984, S. 115.

<sup>148</sup> Ausst.Kat., Carl von Fischer, 1983, S. 156–159.

<sup>149</sup> Klenze an Ludwig Nr. 42 vom 13.9.1817, zitiert in: Ausst.Kat., Leo von Klenze, 2000, Werkverzeichnis 44.

<sup>150</sup> Die Berufung der Benediktiner nach München erfolgte durch König Ludwig I. persönlich aus zwei Gründen: Als eine Art „Wiedergutmachung“ für die 1802/1803 im Rahmen der Säkularisation durchgeführte Vertreibung zahlreicher Orden, zugleich zur Ansiedlung *des* Ordens, dessen Motto „Ora et labora“ („Bete und arbeite“) der gesellschaftlichen Konzeption des Königs für das „ständische Handwerk“ im Sinne der Wiederbelebung des Handwerks und des christlichen Gedankengutes entsprach. Die Wertschätzung des Ordens zeigt sich auch daran, dass König Ludwig I. in St. Bonifaz bestattet ist. Nach: KLEMENZ/PFISTER/SAGSTETTER 2000.

<sup>151</sup> PETER/WIMMER 1998.

<sup>152</sup> Zum Bau, heute Staatliche Antikensammlungen: KARNAPP 1979.

Der Solitär präsentiert sich mit seiner Hauptfassade, einem achtsäuligen Portikus und pilastergegliederter Front in „hellenisch-antiker“ Gestalt, als ein adäquates Gegenüber zur Glyptothek. Die individualisierende hohe Freitreppe ist vom Typ des römischen Podesttempels abgeleitet; sie führt zu dem die Südseite des Königsplatzes dominierenden Portikus mit korinthischen Säulen, Symbolen der Feierlichkeit. Der Bestimmung des Baues entsprechend, zeigt das Tympanon Repräsentanten der Künste unter dem Schutz der Bavaria nach einem Entwurf von Ludwig von Schwanthaler aus den Jahren 1836–1840.<sup>153</sup> Das Innere des Baues ist nach schweren Kriegszerstörungen 1943/1944 in den Jahren 1962–1966 nach Plänen von Johannes Ludwig für die Staatlichen Antikensammlungen als Museum eingerichtet worden. Das Museums-Ensemble von Glyptothek und Staatlichen Antikensammlungen ist „(neben Berlin) reichstes Museum antiker Skulptur und Vasenkunst in der Bundesrepublik.“<sup>154</sup>

### Propyläen

Die Propyläen<sup>155</sup> schließen den Königsplatz im Westen ab. Von Klenze nahm in seinen Entwürfen seit 1817 das Torbau-Motiv nach dem Vorbild der Propyläen in Athen auf. Die seitlichen Torbögen unterstreichen die „Wach-Funktion“ des Bauwerkes, das aber im Lauf der Zeit mehr und mehr eine architektonische und städtebauliche Funktion am Königsplatz erhielt. Die dorische Säulenordnung an der Ostfassade vermittelt den Eindruck der Festigkeit und Stärke, während die korinthische Ordnung im Inneren Festlichkeit und Zierde ausstrahlt. Dies entspricht dem seit 1847 gewandelten Charakter der Propyläen als Denkmal für den Befreiungskampf Griechenlands (1821–1830) gegen die Herrschaft der Osmanen und für die Regentschaft Ottos I., Sohn Ludwig I. von Bayern, als griechischer König (1832–1862). Die plastische Ausstattung nach Entwürfen von Ludwig von Schwanthaler unterstreicht die Funktion der Propyläen als philhellenisches „Wittelsbacher-Denkmal“. Die Ausführung der Propyläen (1854–1862), einer der letzten klassizistischen großen Bauten in Deutschland, bedeutete zugleich den Abschluss der jahrzehntelangen städtebaulichen Entwicklung des Königsplatzes in der ersten Hälfte des 19. Jh. als eine Stätte griechisch-klassizistischer Architektur. Schwere Kriegsschäden der Jahre 1944/1945 wurden 1951–1954 vorläufig behoben; 1965–1966 erfolgte eine durchgreifende Restaurierung des Bauwerkes. Die Verkehrsführung wurde denkmalpflegerischen Aspekten angepasst.

### Königsplatz

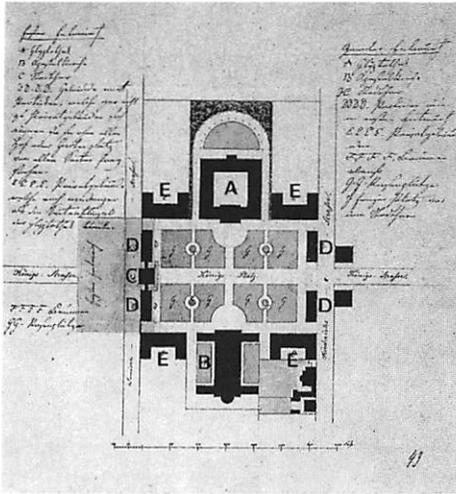
Ausgangsort für die Planungen Ludwig I. und von Klenze's am Königsplatz<sup>156</sup> war das Grundstück des Kronprinzen auf der Nordseite der unbebauten, nicht geebneten Platzfläche, über den die Königstraße/Brienerstraße verlief. Nachdem von Klenze Anfang

<sup>153</sup> Bau seit 1848 in Staatsbesitz, für Kunst- und Industrieausstellungen verwendet; 1869 bis 1872 Königliches Antiquarium (Ausstellung antiker Kleinkunst), ab 1872/1873 wieder Ausstellungen, 1898 bis 1916 genutzt als Haus der Münchner Secession; 1819 bis 1939 genutzt für Bestände der Neuen Staatsgalerie.

<sup>154</sup> BILLER/RASP 2005, S. 195.

<sup>155</sup> Die Propyläen. In: Ausst.Kat., Leo von Klenze 2000, S. 297–303 mit ausführlichen Literaturangaben und Abbildungsnachweisen. Zur Konzeption und Ikonografie der Propyläen ausführlich: ALTENBUCHNER 2001, Kap. 3.2.3: Die Propyläen – Intention und Wirkung, mit Nachweis und Diskussion der bisher vorgelegten Interpretationen; dort auch Vergleich mit „Stadttoren“ wie dem Brandenburger Tor (1788–1791) von Carl Gotthard Langhans in Berlin.

<sup>156</sup> ALTENBUCHNER 2001. Als Bilddokumentation empfehlenswert: VIERNEISEL 1988.



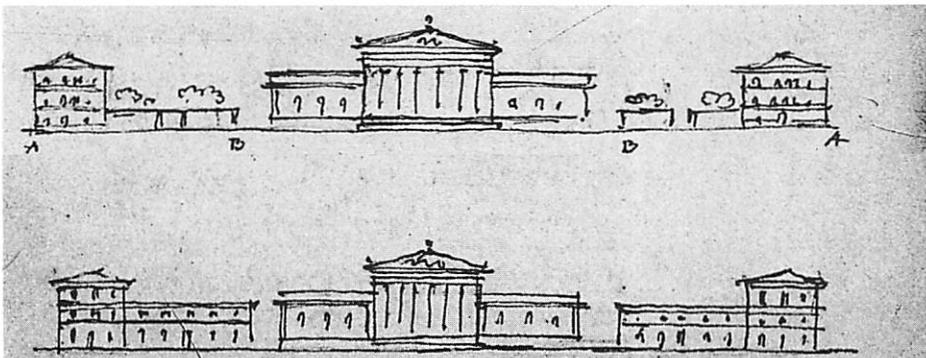
**Abb. 2.8:** Leo von Klenze, Entwurf zur Bebauung des Königsplatzes, 1821

*Feder und Tusche, aquarelliert.*

A = Glyptothek,  
 B = Apostelkirche,  
 C = Stadttor,  
 D = flankierende Gebäude,  
 E = Privatgebäude.

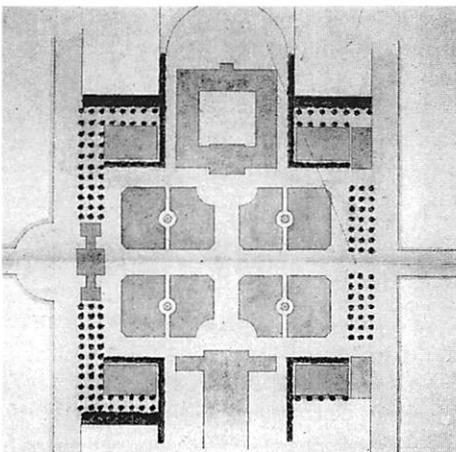
Platz: Symmetrische  
 Rasenflächen mit 4 Brunnen.

Aus: Viernseisel, 1988, S. 16.



Aus: Viernseisel 1988, S. 17.

**Abb. 2.9:** Leo von Klenze, Alternativvorschläge zur Randbebauung der Glyptothek, 1821  
*Klenzeana, Memorabilien I, 1, fol. 116 v..*



**Abb. 2.10:** Leo von Klenze, Entwurf zur Gestaltung des Königsplatzes in München, 1824

*Feder, farbig aquarelliert.*

Aus: Viernseisel 1988, S. 18.

1816 den Bauauftrag für die Glyptothek erhalten hatte, stellte sich konkret die Frage nach der Bebauung und gartenbaulichen Gestaltung des Königsplatzes insgesamt. Wie bei den Bauten, entspann sich eine langjährige kontroverse Zusammenarbeit zwischen Ludwig als Auftraggeber und letztem Entscheidungsträger für das Projekt eines „königlichen Platzes“ und von Klenze als Architekt und Stadtplaner.

Der Bebauungsplanentwurf von 1821 zeigt die Solitäre Glyptothek und Apostelkirche und die Propyläen, flankiert von Wohnbauten, ebenso zwei kleinere Wohnbauten auf quadratischen Grundriss an der Ostseite des Platzes. Klenze folgte mit diesem Entwurf einer Vorgabe des Kronprinzen von 1816, den Platz „mit großen Palästen zu umgeben, damit [...] der Königsplatz auch der König der Plätze würde“.<sup>157</sup> Der „Lageplan der Gebäude am Königsplatz“, von Klenze um 1821/1823<sup>158</sup>, zeigt den Platz ebenfalls mit einer geschlossenen, zwei bis dreigeschossigen Randbebauung: Als dominante Kultur- bzw. Sakralbauten Glyptothek und Apostelkirche, flankiert von L-förmigen herrschaftlichen Wohnbauten, dergleichen am Ostrand, als westlichen Abschluss des Platzes freistehende Querriegel und der Torbau der Propyläen. Geometrische Rasenfläche gliedern den Platz, der als Schmuck vier Springbrunnen erhält. Der Lageplan zeigt *kein* Forum im städtebaulichen Sinne, vielmehr eine fast geschlossene Bebauung mit Kultur- und Wohnbauten.

Das von der Münchner Bevölkerung mit Hohn und Spott bedachte Scheitern der Rand- Wohnbebauung, deren Anfänge 1823 wegen juristischer Probleme durch Bauspekulation oder wegen schwerwiegender Bauschäden abgerissen werden mussten, machte neue Planungen für die Platzgestaltung notwendig. Von Klenze reagierte 1824 mit einer neuen Konzeption zur Gestaltung des Königsplatzes. Der Platz wird nunmehr von den Solitärbauten Glyptothek, Apostelkirche und Propyläen dominiert, die – später vom Kronprinzen nicht genehmigten – Wohnbauten sind auf zwei eingeschossige Gebäude an der Ostseite reduziert; Hecken und Baumreihen geben dem Platz eine klare „grüne“ Kontur, auf der Platzfläche wiederholt von geometrischen Rasenflächen mit vier Brunnen. Von Klenze äußerte sich dem Kronprinzen gegenüber, dass die Entwürfe die „mehr oder weniger mit Architektur geschmückte Anlage eines italienischen Gartens im Auge behalten“.<sup>159</sup> Die Baumreihen hatten den Zweck, die seit den ausgehenden 1820/1830 Jahren in der Maxvorstadt einsetzende Bauspekulation mit mehrgeschossiger Blockbebauung optisch vom Königsplatz fernzuhalten. Heute folgt die Gestaltung des Königsplatzes weitgehend dem Entwurf von 1824, modifiziert nach den Begrünungsplänen von Carl August von Sckell (um 1826), der sich mit seinen Grünanlagen städtebaulich an die „grüne Wohnvorstadt“ in der Konzeption seines Vaters Friedrich Ludwig von Sckell und Carl von Fischer für die Maxvorstadt anschloss.

*Zusammenfassend* lässt sich die Platzikonografie kennzeichnen als ein „Kulturbezirk“, gewidmet der Antike (Glyptothek) und dem Christentum (Kirchenbau) als Vorbilder für die Erneuerung der Künste und für ein an Klassik und Christentum orientiertes Menschenbild. Das „Kunst- und Industrie-Ausstellungsgebäude“, das anstelle des Kirchenbaus an der Südseite errichtet wurde, gab dem Königsplatz nicht, wie Britta-R. SCHWAHN<sup>160</sup> formulierte, eine Ausrichtung zum „Museumsforum“: Der Bau diente in seiner Konzeption der Erneuerung des zeitgenössischen Handwerks und der Kunst

<sup>157</sup> Klenze, Memorabilien, Bd. I, fol. 49v, zitiert in: Ausst.Kat., Leo von Klenze, 2000, S. 260.

<sup>158</sup> Repro in: Ausst.Kat., Leo von Klenze 2000, Abb. 36.5, S. 261.

<sup>159</sup> GHA IA 36 II. Klenze an Ludwig, N 218; 13.10.1824. Zitiert in: SCHWAHN 1980, S. 27.

<sup>160</sup> SCHWAHN 1980, S. 32.

aus christlich-mittelalterlichen bzw. frühneuzeitlichen Wurzeln, nicht musealen Zwecken. Mit Klaus VIERNEISEL<sup>161</sup> kann man nach der Eröffnung der „Antikensammlungen“ im Jahr 1967 im ehemaligen Kunst- und Industrie-Ausstellungsgebäude das Ensemble mit Glyptothek und Propyläen in den Formen der drei griechischen Bauordnungen als ein „*Forum der Antike*“ bezeichnen.

### **Zwischenbilanz (1808/1812 bis 1862/1865): Typisierende Zusammenfassung**

Maxvorstadt als Stadterweiterung (1. Abschnitt 1808–1828) und Königsplatz als Stadtraumgestalt (1816–1862) sind hinsichtlich der Akteure letzte Ausläufer des Städtebaus des Feudalzeitalters in der Phase des Aufgeklärten Absolutismus (ca. 1750–1820). Für den Ausbau der seit 1806 königlichen Residenzstadt München hatten die Regierung unter König Maximilian I. Joseph für die Stadterweiterung bzw. Kronprinz Ludwig persönlich für die Gestaltung des Königsplatzes die Federführung. Zwar wurde in die Entscheidungen zu Städtebau und Architektur die 1804 einberufene „Münchner Baukommission“ eingeschaltet, aber ihre Mitglieder waren vom König ernannt, folgten dessen Vorgaben oder wurden im Einzelfall übergangen, d. h. für Architektur und Städtebau in der Residenzstadt, aber auch in ganz Bayern, existierten noch die Herrschaftsstrukturen des Absolutismus. Eine Kontrolle durch den Rat der Handels- und Bürgerstadt München erfolgte noch nicht; erst nach 1848/1849 (Märzrevolution) bzw. ab 1869 (Gemeindeordnung) änderte sich diese Situation.<sup>162</sup> Südliche Maxvorstadt und Königsplatz repräsentieren konzeptionell und in der Durchführung den Städtebau der ersten Jahrzehnte des 19. Jh., der Jahre 1810–1830, auch wenn die Bebauung mit den Propyläen erst 1862 fertiggestellt wurde. Thomas HALL bedauerte, dass er „*Hauptstädte von Teilstaaten oder Städte, die nur für eine kürzere Zeit Hauptstädte waren*“, nicht in seine Studie einbeziehen konnte, „*wenn es auch eigentlich motiviert wäre, z. B. München und Florenz als Vertreter der ersten respektive zweiten Kategorie einzubeziehen; in beiden Städten gab es eine Planung, die in gewisser Hinsicht interessanter war als die in Berlin und Rom*“.<sup>163</sup> Maxvorstadt mit Planraaster-Grundriss, in der ersten Phase mit offener Bebauung und „Stadtgrün“, sowie Königsplatz mit markanten Bauten von „Isar-Athen“, konzeptionell im wesentlichen entwickelt seit 1815/1816, bebaut zwischen 1816 und 1862, gehören städtebaulich und architekturgeschichtlich zu den herausragenden Schöpfungen des Klassizismus in Deutschland, vergleichbar mit Johann Jakob Friedrich Weinbrenners städtebaulicher Lösung am Marktplatz (1804–1824) in Karlsruhe. Für die Architektur gilt, dass die klassizistische Formensprache in Süddeutschland in den Bauten von Leo von Klenze am Königsplatz ihren Höhepunkt fand.<sup>164</sup>

In München trat die erste bedeutende Straßenanlage des 19. Jh., die „königliche Achse“ von der Residenz zum Königsplatz mit ihrem reizvollen Wechsel von Rundplatz mit Obelisk (Karolinenplatz) – Rechteckplatz mit dem Museums-Ensemble von Glyptothek

<sup>161</sup> VIERNEISEL 1988, S. 13.

<sup>162</sup> BAUER 2003, S. 107–136.

<sup>163</sup> HALL 1986, S. 2.

<sup>164</sup> Die Ausstellungskataloge: Klassizismus 1980 sowie Romantik und Restauration 1987 stellen wichtige Dokumente für diese Fragestellung dar. Zu nennen ist auch Rita THIENESSE-DEMEL: Münchner Architektur zwischen Rokoko und Klassizismus. München 1980; hier interessieren vor allem die Kap. B.III.4: Die Verbreitung urbanistischer Prinzipien im deutschen Städtebauwesen (S. 55/58–60), Kap. B.IV.3: Stadtplanung und Entfestigung (S. 72–77), Kap. B.V.1: Maßnahmen im Außenbereich der Stadt (S. 93–98), Kap. B.VII: Der Weg zum „klassisch-monumentalen Klassizismus“ Klenzes: das Werk Karl Albrechts von Lespilliez (S. 135–188) und die Zusammenfassung, Kap. C. Umbruchepoche und „Aufklärungsarchitektur“ (S. 188–195).

und Ausstellungsbau, eingebettet in Gartenanlagen, sowie dem Wittelsbacher Monument der Propyläen seit den 1820er Jahren in der urbanistischen Wahrnehmung allmählich zurück: König Ludwig I. ließ mit der Ludwigstraße (1816/1817–1850) zwischen Residenz und Triumphbogen ein neues städtebaulich-architektonisches Monument bauen, das, an Residenz und Odeonsplatz durch Leo von Klenze 1816/1817 begonnen, nach der Thronbesteigung Ludwig I. (1825) durch Friedrich von Gärtner<sup>165</sup> ab 1827 zur „Via triumphalis“<sup>166</sup> ausgebaut wurde. Sie bricht völlig mit dem architektonischen und städtebaulichen Konzept, das Carl von Fischer und Friedrich Ludwig von Sckell für die Maxvorstadt entwickelt hatten. Die Ludwigstraße folgt in der Gestaltung des Straßenraumes und der Architektur dem Stil der italienischen Hochrenaissance. Dieser Stilwandel ist Ausdruck der Veränderung der geistig-kulturellen Überzeugungen und Perspektiven des Königs, seiner Wendung von der griechischen Antike zur Renaissance als einer Verbindung von klassischer Antike und Christentum, zugleich eine Wendung im Rahmen des Historismus, wie sie auf der Suche nach einem neuen nationalen Kunststil in Bayern wie in allen deutschen Ländern ab ca. 1830 einsetzte.<sup>167</sup>

### **Ausbau zum Forum oder zur Heldengedenkstätte? Projekte zwischen 1860 und 1925**

Aus dem oben genannten Zeitraum sind fünf Projekte für eine Umgestaltung des Königsplatzes bekannt:<sup>168</sup>

- Josef Bühlmann 1869: Umgestaltungsvorschlag für den Königsplatz,
- Max von Heckel 1883: Project über den Ausbau des Königsplatzes in München,
- Carl Jäger 1916: Vorschlag zur Umbauung des Königsplatzes in München,
- Otho Orlando Kurz 1924: Vaterländischer Heldenplatz – München,
- Herman Sörgel 1925: Neugestaltung des Königsplatzes.

Josef Bühlmann<sup>169</sup>, Architekt und seit 1878 Professor an der Technischen Hochschule München, Spezialist für historische Bauformenlehre, wollte dem Königsplatz im Westen durch zwei Hallen mit Säulenkolonnaden zu Seiten der Propyläen einen Abschluss gegen die westliche Maxvorstadt geben, zugleich die Ostseite nach Entfernen des einfassenden Grüns öffnen und durch zwei Dioskurengruppen auf hohem Sockel akzentuieren. In seinem Entwurf wird das Zentrum des neu gestaltete Platzes durch eine Siegessäule mit einer Nike-Skulptur markiert. Er belässt dem Königsplatz, wie ALTENBUCHNER formulierte, „*Einheit im Großen, bei gleichzeitiger Variation im Detail*“.<sup>170</sup> Durch den Rückgriff auf den antiken Bautyp der Stoa<sup>171</sup> auf der Westseite und die Dioskurenskulpturen

<sup>165</sup> Ausst.Kat., Friedrich von Gärtner 1992.

<sup>166</sup> Vgl.: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1997, S. 92–96.

<sup>167</sup> In diesem Sinne erfolgte die Grundsteinlegung zur Pinakothek am 6. April 1826, dem Geburtstag Raffaels! Ludwig I. beteiligte sich aber auch an der Wiederentdeckung der Gotik als des „wahren deutschen Stils“; vgl. GOLDBERG 2004, S. 145–248. Hingewiesen sei auf den Bau der dritten bedeutenden axialen Stadtstruktur in München, der Maximilianstraße (1853–1874), mit dem krönenden Abschluss des Maximilianeums östlich der Isar unter dem Nachfolger König Ludwig I., König Maximilian II. (1848–1864), dazu: Dehio 2002, S. 807–809. Siehe auch Ausst.Kat., Zwischen Glaspalast 1997, S. 276–301.

<sup>168</sup> ALTENBUCHNER 2001 S. 7–126.

<sup>169</sup> ALTENBUCHNER 2001, S. 33–42.

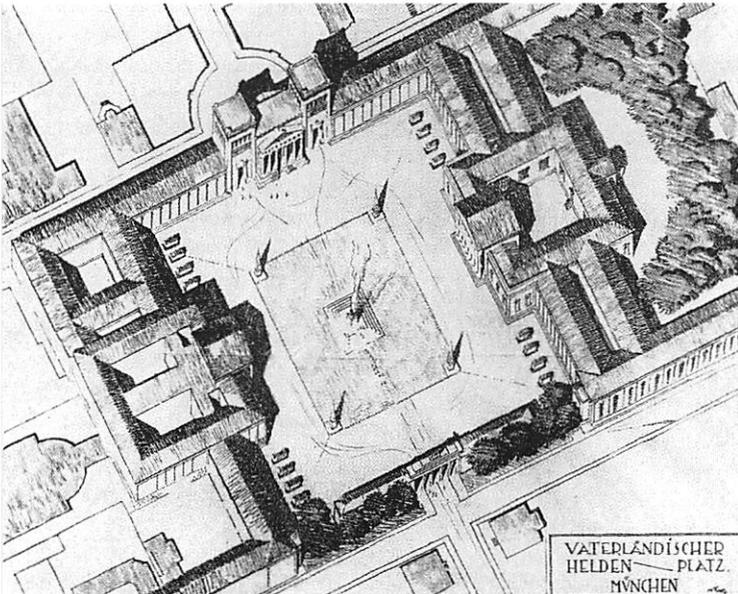
<sup>170</sup> ALTENBUCHNER 2001, S. 35.

<sup>171</sup> Offene, schmale Säulenhalle, zum Teil mit bemalter Rückwand, als Wandelhalle und Kommunikationsraum; vgl. Karl Friedrich Schinkel 1830, Eingangshalle zum Alten Museum, Berlin.



Aus: Viereisel 1988, S. 29.

**Abb. 2.11: Max von Heckel, Project über den Ausbau des Königsplatzes in München, 1883**  
*Aquarellierte Federzeichnung über Bleistift.*



Aus: Viereisel 1988, S. 38.

**Abb. 2.12: Otho Orlando Kurz, Vaterländischer Heldenplatz München, 1924**

auf der Ostseite sowie durch den gesamten Skulpturenschmuck nähert sich Bühlmann dem Konzept eines Kunst- und Kultur-*Forums*, das er aus seiner intimen Kenntnis des antiken Städtebaus ikonographisch und städtebaulich im Sinne des Historismus entwarf. Sein Entwurf kam nicht zur Ausführung, da Bühlmann, wie ALTENBUCHNER schreibt, das Projekt in seiner Zeit als freier Publizist (1867–1873) veröffentlichte, „mit dem er sicher Aufmerksamkeit erregen wollte“.<sup>172</sup>

Das Umgestaltungsprojekt von Max von Heckel<sup>173</sup> aus dem Jahre 1883 übertrifft an Ausmaß und geplanten Eingriffen in das Umfeld des Königsplatzes den vorhergehenden Entwurf bei weitem: Der Königsplatz sollte zum Mittelpunkt eines weiträumig bebauten *Museumsforums* werden. Das Projekt entspricht der „Grandiosität“ zahlreicher Entwürfe und Bauten in der Zeit des Deutschen Kaiserreiches (seit 1871).<sup>174</sup> Offene Säulenarkaden schließen das gesamte Kunst- und Kulturforum ein, von Kuppeln bekrönte Bauten nördlich der Glyptothek und zu beiden Seiten des Ausstellungsgebäudes setzen neue Akzente. Mit Recht urteilt ALTENBUCHNER, dass von der „1862 fertiggestellten Konzeption des Königsplatzes fast nichts mehr übriggeblieben ist“.<sup>175</sup> Glyptothek und Ausstellungsgebäude/Antikensammlungen sind nicht mehr als Solitäre Dokumente einer vorbildlichen klassischen Antike, sondern nur noch Teile eines quantitativ gewaltig gesteigerten und inszenierten Museumsquartiers. Von Heckel schließt sich dem barocken Pathos der französischen *Ecoles des Beaux Arts* an, deren Formsprache auch an den Münchner Hochschulen gelehrt wurde. Trotz des Raumbedarfs der Münchner Museen, dem die Bauten von von Heckel Rechnung trugen, kam es nicht zu einer Verwirklichung des Projektes, auch wenn von Heckel noch Pläne für eine partielle Umsetzung vorlegte. Das mögliche Ziel, Münchens Kunstareal Königsplatz an die Entwicklungen in Berlin<sup>176</sup> und Wien<sup>177</sup> anzupassen, wurde vielleicht auch durch den frühen Tod des Architekten (1851–1889) in seiner Umsetzung zunichte gemacht.

Der Architekt Carl Jäger entwarf 1916 einen „Vorschlag zur Vollendung der Bebauung des Königs-Platzes in München“.<sup>178</sup> Kern des Projektes war wie bei von Heckel die Umbauung des Königsplatzes, diesmal durch Ehrenhallen und weitere Museumsbauten; im Osten blieb die Sichtachse Richtung Residenz/Altstadt mit einem Baumabschluss allerdings relativ offen. Architektur und Platzumbauung im Formenschatz eines Lehrbuch-Klassizismus zielten auf die „Vollendung“ des Klenze-Entwurfs, ein Vorhaben, das nach ALTENBUCHNER<sup>179</sup> durch die Vorstellungen des Münchner Archäologieprofessors Heinrich Bulle (1902) angeregt wurde, aber keinesfalls der Konzeption von von Klenze entsprach; ALTENBUCHNER urteilt: „Das belebende Spiel zwischen Architektur und Natur weicht einer stilkonformen Eintönigkeit“.<sup>180</sup>

<sup>172</sup> ALTENBUCHNER 2001, S. 33.

<sup>173</sup> ALTENBUCHNER 2001, S. 42–52.

<sup>174</sup> Vgl. Bode-Museum, eh. Kaiser-Friedrich-Museum auf der Berliner Museumsinsel, 1897–1904 von Ernst von Ihnc, erster Wettbewerb 1883/1884.

<sup>175</sup> ALTENBUCHNER 2001, S. 44.

<sup>176</sup> Ihnc-Bau auf der Museumsinsel, 1897–1904, Wettbewerbe seit 1883/1884.

<sup>177</sup> Gottfried Semper, zusammen mit Karl von Hasenauer, Museumsensemble am Maria-Theresia-Platz, 1871–1891, Wettbewerb seit 1857, vgl.: GOTTFRIED 2001, S. 62 ff.

<sup>178</sup> Titel seines Beitrages in: Deutsche Bauzeitung 55, Nr. 53 (6.7.1921), S. 233, und Nr. 54 (9.7.1921), S. 237–239, kriegsbedingt erst fünf Jahre nach Entwurfsdatum veröffentlicht. Zitiert in: ALTENBUCHNER 2001, S. 53.

<sup>179</sup> ALTENBUCHNER 2001, S. 57–60

<sup>180</sup> ALTENBUCHNER 2001, S. 60.

1924 legte der bekannte Münchner Architekt Otho Orlando Kurz ein Projekt zur Umgestaltung des Königsplatzes vor unter dem Titel „*Vaterländischer Heldenplatz – München*“. Es entstand im Rahmen eines Wettbewerbs für ein Denkmal zu Ehren der im Ersten Weltkrieg gefallenen Münchner Soldaten. Wie Jäger schlug er eine allseitige Umbauung des Platzes vor. Ergänzungsbauten sollten der Raumnot der Münchner Museen abhelfen. Tiefgreifend ist die Umgestaltung des Binnenraumes: Das Grün wird eliminiert; vier Obelisken rahmen ein Mittelfeld, in dessen Zentrum sich auf einer gestuften Pyramide ein Rauchaltar als ikonographischer Mittelpunkt der Anlage erhebt; je acht Sarkophage auf der Nord- und Südseite verdeutlichen die Funktion des Platzes als Märtyrer-Gedenkstätte. „Ordnung und Strenge“<sup>181</sup> empfangen den Besucher des Königsplatzes, der als geschlossene *Gedenk- und Kultstätte*, ja als Weihestätte, aus dem Wohnquartier der Maxvorstadt ausgeschnitten ist; seine Funktion als Kunstforum tritt völlig in den Hintergrund. ALTENBUCHNER<sup>182</sup> formuliert: „*Aus dem Kunstforum wird ein Heldenfriedhof mit exzellenter Einfassung, ein Mausoleum unter freiem Himmel*“. Mit dem Projekt „Vaterländischer Heldenplatz“ kam Kurz einer zeitgenössischen Tendenz in München entgegen, die Kulisse des Königsplatzes als würdigen Rahmen für patriotische Massenveranstaltungen von revanchistischem Charakter zu nutzen. Kurz, der architekturgeschichtlich den „Modernen“ der 1920er Jahre in München zugeordnet wird, machte für das Projekt „Vaterländischer Heldenplatz“ mit dem Rückgriff auf den Neoklassizismus erhebliche Zugeständnisse an die Erwartungen potentieller Auftraggeber aus konservativ-patriotischen Kreisen. Er leitete damit eine Platzfunktion ein, die mit dem Umbau nach Entwürfen von Paul Ludwig Troost für die NSDAP seit 1933 zum Durchbruch kam.

Den letzten Vorschlag für eine Umgestaltung des Königsplatzes vor dem Ende der Weimarer Republik 1933 legte der Architekt, Regierungsbaumeister und freie Journalist Herman Sörgel 1925 vor.<sup>183</sup> Wie seine Vorgänger Jäger und Kurz schließt Sörgel den Königsplatz durch Kolonnaden ab, als erster aber schlägt er einen zweiten Torbau, eine Kopie der Propyläen, auf der Ostseite des Platzes vor. Die Museumsgebäude treten dominierend auf dem gepflasterten Platz hervor. Als Gründe für die Umgestaltung nennt Sörgel, den Platz durch Architektur-Bauten statt durch Grün-Natur zu begrenzen, den offenen, mit der Maxvorstadt korrespondierenden Platz „im Sinne Klenzes“ zu schließen, eine Steigerung der „Räumlichkeit“ der in München einmaligen Platzdimension zu erreichen. Er weist diesem „Stadttraum unter freiem Himmel“ die gesellschaftliche Aufgabe zu, dem Zerfall der Einheit, der Isolation und Individualitätssucht in den Großstädten des 19. Jh. mit Mitteln des Städtebaus entgegenzuwirken.<sup>184</sup>

181 ALTENBUCHNER 2001, S. 64.

182 ALTENBUCHNER 2001, S. 65.

183 ALTENBUCHNER 2001, S. 72–80.

184 Nach ALTENBUCHNER 2001, S. 77.

## Vom Platz der Kunst und Bildung zur „Versamlungs- und Weihestätte“: 1933–1945

In den Jahren des Nationalsozialismus<sup>185</sup> erfolgten *zwei massive Eingriffe* in die Gestaltung des Königsplatzes, die die Museums- bzw. Ausstellungsbauten mittelbar berührten: Der Platz wurde auf ein einheitliches Niveau angehoben und mit Granitplatten (1935) ausgelegt, so dass die Wirkung der Solitärbauten von Klenzes zurücktrat. Schwerwiegender war die konsequente städtebaulich-architektonische Orientierung des Platzes nach Osten, ausgerichtet auf die beiden 7 m hohen, von 20 kanellierten Pfeilern markierten „Ehrentempel“ für die „Opfer des 9. November,<sup>186</sup> die mächtigen Kuben von Führerbau und Haus der NSDAP an der Arcisstraße sowie den in die Inszenierung der Sichtachse einbezogenen Obelisk am Karolinenplatz.<sup>187</sup> Das „Forum der Partei“ in der „Hauptstadt der Bewegung“ erhielt eine regimeadäquate Funktion: Statt über seine Museen und in seiner Gestaltung Bildung und Kultur im Sinne der deutschen Klassik zu vermitteln, diente das Platzensemble als Bühne für die Manifestation von Macht, der Heldenverehrung und dem Führerkult.<sup>188</sup> Die Dimension des Königsplatzes und seine städtebauliche Situation in der Achse Stiglmeierplatz – Karolinenplatz – Residenz sowie die klassizistische Architektur mit ihrer strengen Monumentalität eigneten sich für die Inszenierung machtvoller Demonstrationen des Dritten Reiches. Paul Ludwig Troost (1878–1934),<sup>189</sup> „Baumeister des Führers“, hatte bereits seit 1930 den Umbau des Palais Barlow an der Briennerstraße zum Braunen Haus geleitet. Er entwarf seit 1931 die Bauten der NSDAP um die Brienner-Arcisstraße, die Umgestaltung des Königsplatzes zur Weihe- und Versamlungsstätte (1933–1936) und das Haus der Deutschen Kunst (1933–1937) in der Prinzregentenstraße in München, Ikonen der nationalsozialistischen Architektur und des Städtebaus mit ihrer spezifischen Antikenrezeption.<sup>190</sup>

185 RASP 1981 hat die Gesamtheit der Bauten und Projekte der Epoche des Nationalsozialismus in München detailliert dargestellt. Innerhalb des Kapitels „Phase I: Manifestation von Partei und Staat“ stellt er im Zusammenhang mit „Paul Ludwig Troost und die Anfänge“ (S. 22–35) „Die Neugestaltung des Königsplatzes“ (S. 23–26) und die „Neugestaltung des Alten Botanischen Gartens“ (S. 40–41) vor. In die „Phase II: Die Planungen der Obersten Baubehörde und der Sonderbaubehörde „Ausbau der Hauptstadt der Bewegung“ fallen die Projekte „Der Platz der NSDAP“ (S. 68) sowie „Die Erweiterung der Alten Pinakothek“ (S. 70) und „Die Erweiterung von Glyptothek und Staatsgalerie“ (S. 70–71). Bei den „Bauvorhaben im Bereich der Max-Vorstadt und Leopoldstraße“ (S. 168–179) stellt RASP „Das Forum der Partei und Hitlers Grabstätte“ vor (S. 169–174), Projekte, die ein völlig anderes Stadtgefüge als das gegenwärtige „Kunstareal München“ ergeben hätten. Jüngste Veröffentlichung: Ausst.Kat., Ort und Erinnerung 2006.

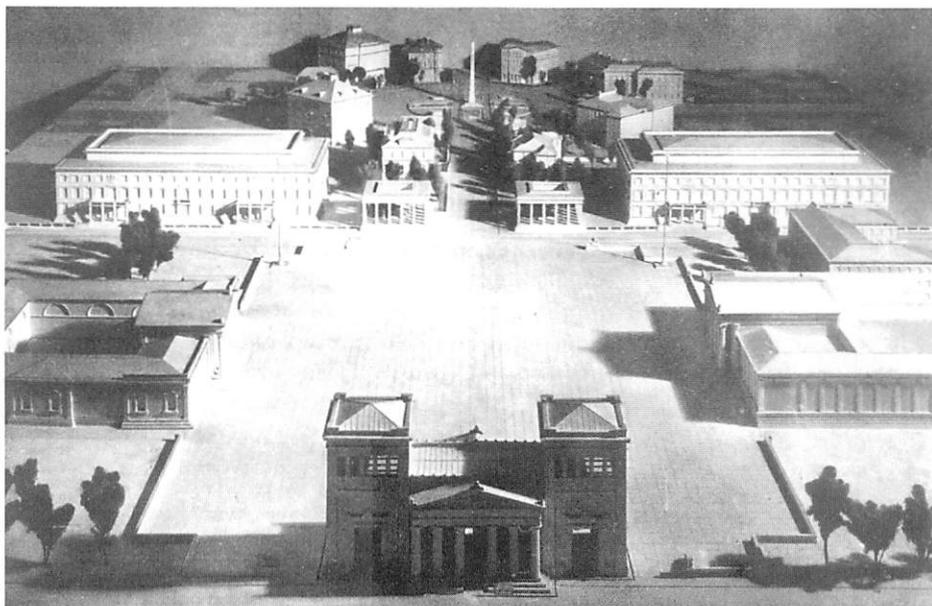
186 Am 8./9. November 1923 Hitlerputsch in München, am 9. November bei der Auflösung des Demonstrationzuges vor der Feldherrnhalle 15 Demonstranten durch die bayerische Landespolizei erschossen; die Mitglieder der NSDAP später von Adolf Hitler zu „Helden“ erklärt.

187 Das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München widmete dem „Parteizentrum der NSDAP am Königsplatz in München“ eine umfangreichen Veröffentlichung mit dem vielsagenden Titel „Bürokratie und Kult“, München 1995. Ulrike GRAMMBITZER wies in zwei Beiträgen den Weg vom „Parteiheim“ in der Briennerstraße zum „Parteiviertel“ in der Maxvorstadt nach. Hans LEHMBRUCH zeichnete die Entwicklung am Königsplatz nach: Acropolis Germaniac. Der Königsplatz – Forum der NSDAP, S. 17–45.

188 BÄRNREUTHER 1993 analysierte Architektur und Stadtplanung der NS-Zeit am Beispiel von München. Sie betont dabei die Bedeutung Münchens als „Hauptstadt der deutschen Kunst“ in der von Ludwig I. formulierten und „gebauten“ Tradition als „Kunststadt München“. Sie widmet dem Königsplatz ein Kap. mit der Überschrift: Die neue Rollenzuweisung und ihr Symbol: Die Umgestaltung des Münchener Königsplatzes, S. 82–94. Siehe auch: VIERNEISEL 1988, S. 42–63; Ausst.Kat., Ort und Erinnerung 2006, S. 47.

189 ARNDT 1995.

190 PETSCH 1976; zur allgemeinen Fragestellung vgl. PETSCH 1983; SARKOWICZ 2004; PEHNT 2005, Teil 3: 1933 bis 1945, S. 195–244, bes. S. 199.



Aus: Viermeisel 1988, S. 45.

**Abb. 2.13: Paul Ludwig Troost, Modell des Königsplatzes, 1935**



Aus: Viermeisel 1988, S. 61.

**Abb. 2.14: Überführung der 16 „Blutzeugen“ in die Ehrentempel am 9. November 1935**

## Entnazifizierung und Gestaltungsfragen am Königsplatz – Kontroversen um Städtebau und Denkmalpflege in der Demokratie

Der Einmarsch der amerikanischen Truppen in München am 30. April 1945 machte der Funktion des Königsplatzes während der NS-Zeit ein Ende. Zugleich wurde in München – wie in Deutschland insgesamt – das Ausmaß der Kriegszerstörungen durch die alliierten Luftangriffe sichtbar: Innerhalb des unmittelbaren Untersuchungsgebietes wiesen die Museums- bzw. Ausstellungsgebäude am Königsplatz mittlere bis schwere Schäden auf; das gleiche traf für die Alte und Neue Pinakothek zu (vgl. Kap. 2.2.1, S. 93). Der Ostflügel der Glyptothek existierte nicht mehr. Das städtische Umfeld in der westlichen Maxvorstadt und im anschließenden Schwabing hatte zu 60% „sehr schwere bis Totalschäden“ aufzuweisen.<sup>191</sup> Witterungseinflüsse wie Regen, Frost und Schnee bewirkten einen anhaltenden Verfall der Museumsbauten in den ersten Nachkriegsjahren.

Die „Aufbauzeit. Planen und Bauen München 1945–1950“, so der Titel eines Ausstellungskatalogs zu dieser Zeit<sup>192</sup>, stand zunächst vor der Aufgabe der Schaffung von Wohnraum, – der Aufbau der „Kunststadt München“ war zweitrangig. Am Königsplatz sprengten die Amerikaner 1947 die beiden Ehrentempel als Symbole of „*the Nazi beast*“, die Parteibauten an der Arcisstraße bzw. Meiserstraße mit „leichteren Schäden“ überlebten die NS-Zeit und wurden von den Amerikanern und seit den 1950er Jahren von bayerisch-staatlichen Einrichtungen genutzt; bis heute befindet sich im ehemaligen „Führerbau“ an der Arcisstraße die Staatliche Hochschule für Musik, im „Verwaltungsbau“ an der Meiserstraße Kunstwissenschaftliche Institute. Für den Wiederaufbau der Wohnfunktion in Maxvorstadt und Schwabing legte Robert Vorhoelzer bereits im Juni 1946 einen Plan vor, der sich am Prinzip der „aufgelockerten Stadt“ orientierte: Aufbrechen der Blockrandbebauung, Höherzonung der Wohnbebauung, begrünte Innenhöfe mit Wegen für Fußgänger- und Fahrradverkehr. Von der städtischen Bauverwaltung als „völlige Utopie“ verworfen, erfolgte der Wiederaufbau der Wohngebiete nordwestlich des Königsplatzes sowie nördlich der Pinakotheken (vgl. Kap. 2.2.1, S. 93) im Sinne des städtischen Bauamtes auf der Basis der Eigentumsverhältnisse und des Restbaubestandes nach dem Schema der Blockrandbebauung aus der Vorkriegszeit.

Für den Königsplatz blieb die „Kunstfunktion“ unangefochten; es stellte sich aber das Problem der Gestaltung des Ostabschlusses des Platzes: Nach der Sprengung der Ehrentempel wurde seit 1947 um eine städtebaulich und funktional angemessene Gestaltung gerungen: Bebauungsvorschläge im Sinne einer „Kunst- und Ausstellungsachse“ vom Königsplatz bis zum Karolinenplatz wie von Gustav Gsaenger (Januar 1948) standen dem Konzept einer Begrünung/Bepflanzung entgegen. Es setzte sich die Auffassung durch, auf eine Bebauung zu verzichten und im „klassizistischen Stadtteile“ Maxvorstadt Grünflächen zu erhalten bzw. zu schaffen. Nachdem der Platz seit den 1960er Jahren als riesiger Parkplatz dem Verkehr erlegen war, – der Bau einer

<sup>191</sup> Vgl. Schadenskarte der Münchner Innenstadt/Schadensplan 1945. Stadtbauamt München. Reproduktion in: SCHIERMEIER 2003, S. 134.

<sup>192</sup> Für die ersten Jahre nach den gewaltigen Kriegszerstörungen gibt der Ausst.Kat., Aufbauzeit 1984 einen eindrucksvollen Einblick in die Bemühungen um die Alte Pinakothek (S. 129–133), über das Schicksal der Ehrentempel am Königsplatz (S. 112–113), die Glyptothek (S. 115), Pinakothekumgebung (S. 124–126), Basilika St. Bonifaz (S. 134–138) und die Nachbarbebauung der Antikensammlung (S. 138, Abb. 108). Vgl.: Ausst.Kat., Architektur der Wunderkinder 2005.

Tiefgarage scheiterte an den Rampenbauwerken –, setzte seit den ausgehenden 1970er Jahren eine erneute Diskussion um die Zukunft des Königsplatzes ein. Die Bauverwaltungen der Stadt München und des Freistaates Bayern entwickelten gemeinsam mit der Denkmalpflege, eine Lösung, die zur „Wiederbegrünung“ des Königsplatzes 1987/1988 führte.<sup>193</sup>

Im Umgang mit den „Täterorten“, dem Führerbau, dem Verwaltungsbau, aber auch mit dem Königsplatz als Weihestätte trafen die Vorstellungen unterschiedlicher Gruppen wie Städtebauer, Denkmalpfleger und Politiker hart aufeinander, wobei die Grenzen auch innerhalb dieser Gruppen verliefen. Die Entfernung des „totalitären Granitplattenbelags“, die Begrünung des Königsplatzes nach den Gartenplänen der ersten Jahrzehnte des 19. Jh. mit bekieseten Gehwegen und der Umfahrung der Propyläen in den Jahren 1987/1988 riefen kontroverse Diskussionen über den Umgang mit der Geschichte hervor. Wolfram KASTNER formulierte in seinem Beitrag „Die ordentliche Begrünung der Geschichte. Einige unordentliche Anmerkungen zum Königsplatz in München“ einen ironisch-auffordernden Aufruf zur Gestaltung des Königsplatzes, „[...] für eine lebendige Auseinandersetzung mit Geschichte und Zukunft. Eine Geschichte in Reih und Glied oder mit geordneter Begrünung würde sichtbar konfrontiert mit einer demokratischen Kultur freier Wege und Trampelpfade“.<sup>194</sup> Der 2005 beschlossene Bau eines NS-Dokumentationszentrums über die nationalsozialistische Vergangenheit Münchens auf dem Gelände des ehemaligen Brauna Hauses, der Parteizentrale der NSDAP an der Brienerstraße, soll das Gelände „demokratisch besetzen und zum Lern- und Lehrort über die Rolle Münchens beim Aufstieg des Nationalsozialismus machen“.<sup>195</sup>

### **Zusammenfassung und Ausblick**

Das Museums-Ensemble am Königsplatz in München und das unmittelbare städtebauliche Umfeld sind in ihren Grundzügen einzuordnen in die Endphase des „landesfürstlichen Städtebaus“ zu Beginn des 19. Jh..<sup>196</sup> Sowohl der Gesamtplan der Maxvorstadt (1812) als erstes planmäßiges Stadterweiterungsgebiet von München nach der Schleifung des Festungsringes als auch die Gestaltung des Königsplatzes, insbesondere aber die Architektur der drei Bauwerke Glyptothek, Ausstellungsgebäude/ Antikensammlungen und Propyläen (1816–1862) im Stil des Klassizismus künden noch von der „Stadt als Kunstwerk“.<sup>197</sup> Im Falle des Königsplatzes lässt sich hinsichtlich Bauten und Platzgestaltung die unmittelbare Bestimmung durch zwei *Akteure* nachweisen: Der Auftraggeber und Financier, der Kronprinz und spätere König Ludwig I., fand in Leo von Klenze einen Architekten, der in der Lage und bereit war, die städtebaulichen und architektonischen Intentionen des fürstlichen Akteurs aufzugreifen und sie im Sinne der ideellen Konzeption der Klassik und des Philhellenismus umzusetzen. Platz und Museums-Ensemble gehören bis heute, trotz mehrerer „Vollendungs-Projekte“ zwischen 1869 und 1925 und der Eingriffe während des Dritten Reiches (1933 bis 1944), seit 1947/1988 weitgehend wieder rückgängig gemacht, zu den bedeutendsten städtebaulichen und architektonischen Schöpfungen des Klassizismus in Deutschland.

<sup>193</sup> Vierneisel 1988, S. 78–85.

<sup>194</sup> KASTNER 1995, S. 339.

<sup>195</sup> Alfred DÜRR in: Süddeutsche Zeitung, 25.11.2005, S. 38. Vgl. auch KÖPF 2005.

<sup>196</sup> Vgl. FEHL 1983.

<sup>197</sup> Zur Thematik vgl. grundlegend: KAUFMANN 1998.

Sie sind ein „Erinnerungsort“<sup>198</sup> an eine bedeutende Phase der Geistes- und Kulturgeschichte Bayerns, und mit weiteren Bauten Ludwig I. wie der Walhalla (von Klenze, 1830–1842) bei Regensburg sowie der Befreiungshalle (von Klenze, 1847–1863) bei Kelheim Symbole, in der damaligen Zeit „Hoffnungsträger“ auf dem Weg Deutschlands zu einer Kultur-Nation.

Zur Typisierung des Museums-Ensembles am Königsplatz als „*einmalige Setzung*“ ist Folgendes zu sagen: Die Bauzeit der Museums- bzw. Ausstellungsgebäude betrug zwar ca. 40 Jahre und die Fertigstellung des gesamten Platzes inklusive der Propyläen ca. 50 Jahre, doch wurde die Idee des Kronprinzen Ludwig von 1814/1816, „Griechenlands Schönheit an die Isar zu übertragen“, und die städtebaulich-architektonische Konzeption der mit drei Solitären geschmückten Platzanlage mit rahmendem Grün im Sinne einer „*einmaligen Setzung*“ ohne Abstriche verwirklicht.

Konstituierend für das *Museums-Ensemble* von Glyptothek und Antikensammlungen sind die Lage der beiden Baukörper zueinander, die nahezu identische Gestaltung der Platzfront der Bauten, das ikonografische Programm, die zusammenfügenden Sicht und Wegebeziehungen innerhalb des Königsplatzes, die funktionale Zusammengehörigkeit ihrer Sammlungen. Die Wahrnehmung des Besuchers wird durch die sehr zurückhaltende Gestaltung der Grünflächen zwischen den Bauten und die Baum-„Sichtbarrieren“ nach außen auf die weißen Bauten konzentriert, die ihn mental in das antike „vorbildhafte Griechenland“ leiten. Diese Wirkung im Sinne der Schöpfer der Museumsbauten und des Königsplatzes insgesamt ist nach den Eingriffen des 12jährigen Intermezzos während des „1.000jährigen Reiches“, nach Kriegsschäden und Wiederaufbau durch die am Ursprungsbestand orientierte Gestaltung von Bauten und Platz seit 1988 wiederhergestellt. Denkmalpflegerische Zielsetzungen hinsichtlich Architektur und Städtebau haben dazu geführt, dass das museale und städtebauliche Ensemble am Königsplatz als historische Ganzheit in seiner strengen Schönheit erscheint, – die „Vorbildhaftigkeit“ im Wert- und Bildungskanon ist wohl nur wenigen Besuchern noch bewusst.<sup>199</sup> Der Königsplatz hat keinen *Forum*-Charakter wie einige oben genannte Architekten ihn herstellen wollten als „Vollendung“ der Bauten und der Platzgestaltung durch Ludwig I. und von Klenze. Trotz mancher anders lautender Titel<sup>200</sup> existierte ein *Forum*-Konzept bei den beiden Hauptakteuren nicht.<sup>201</sup>

Der Königsplatz gehört zwar nicht zu den erstrangigen Zielen des Massentourismus in München, aber die Atmosphäre des Platzes und die Nutzung von „Architektur und Licht“ machen ihn in der Gegenwart zu einem beliebten Schauplatz abendlich-nächtlicher Sommerkonzerte bzw. Event-Höhepunkte. Die Museen am Königsplatz werden als Zentren der Sammlung, der Forschung und der Präsentation der Kunst der Antike sowie als „Erlebnisorte“ ihren Platz in der Kunststadt München bewahren, wenn es Kommune und Bayerischem Staat gelingt, sich weiterhin gegen massive Ansprüche von Immobilien-Investoren und Verkehrsplanern in diesem citynahen Teil der Innenstadt zur Wehr zu setzen.

<sup>198</sup> Vgl. FRANCOIS/SCHULZE 2005.

<sup>199</sup> Die Museumsbauten, die Propyläen und die Gartenanlagen sind selbstverständlich in die Denkmalliste des Bayerischen Landesamtes für Denkmalschutz eingetragen. Sie gehören zum Denkmalensemble Maxvorstadt II. Vgl.: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1997, S. 106–107.

<sup>200</sup> Z. B. BERGMANN 1980.

<sup>201</sup> Zum Fragenkreis „*Forum*-Konzept“ siehe Kap. 3.3, S. 194.

## 2.1.2 Düsseldorf: Das Ehrenhof-Ensemble – Technik, Wirtschaft, Kunst

Das Ehrenhof-Ensemble (1925–1926) von Wilhelm Kreis (1873–1955)<sup>202</sup> liegt unmittelbar nördlich der Düsseldorfer Altstadt zwischen Rheinufer, Hofgarten und Bürostandorten großer Unternehmen wie E.ON AG und Victoria-Versicherung. Es ist das „wichtigste Beispiel für ein städtisches Repräsentationsensemble während der Weimarer Republik.“<sup>203</sup> Beim Ehrenhof-Ensemble von Tonhalle, Ausstellungs- bzw. Museumsbauten sowie den Rheinterrassen (Restaurant und Saalbau), „Gelenkstelle“ zwischen Ehrenhof und Rheinpark, handelt es sich um die *Dauerbauten* der *Gesolei*, mit amtlichem Titel „Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen“; die temporären Bauten auf der ehemaligen Golzheimer Insel (siehe unten) wurden Ende 1926 abgetragen.<sup>204</sup> In den zeitgenössischen Beiträgen wird die Bezeichnung Ehrenhof bereits in doppeltem Sinne verwendet: Zum Einen für die Gesamtanlage, das Ehrenhof-Ensemble im weiteren Sinne, zum Anderen für den Cour d'honneur um die Brunnenanlage, das Museums-Ensemble Ehrenhof im engeren Sinne. Die Gesamtanlage beherbergt seit Herbst 2001 im nördlichen Teil das *museum kunst palast*: Es vereint das traditionsreiche ehemalige städtische Kunstmuseum im Westflügel mit dem neuen *kunst palast* im Ostflügel (Oswald Mathias Ungers, 1998–2001), der wie der Vorgängerbau von 1902 vorwiegend Wechsausstellungen dient.<sup>205</sup> Im Ostflügel ist auch der Robert Schumann Saal für Musikveranstaltungen eingerichtet worden. Der ehemalige Museumsbau I im südlichen Ehrenhof am Abschluss des Hofgartens gegen den Rhein trägt seit 1998 die Bezeichnung *NRW Forum Kultur und Wirtschaft* und dient Wechsausstellungen.

Kommt man von der U-Bahn-Station „Tonhalle/Ehrenhof“ auf der Rampe der Oberkasseler Brücke, so beeindruckt zunächst der Zentralbau der *Tonhalle* (Ehrenhof 1, Wilhelm Kreis 1925–1926).<sup>206</sup> Über einem quadratischen Sockelgeschoss von 80m Seitenlänge erhebt sich eine von einer flachen Kuppel gekrönte Rotunde von 50m Durchmesser; auf der Spitze des Baues (Gesamthöhe: 31m) strahlt ein „goldener Stern“, an die einstige Zusatzfunktion der ehemaligen Rheinhalle (Kongresszentrum mit ca. 4.000 Plätzen) als Planetarium erinnernd. Der wuchtige Zentralbau aus Backstein hat seine Vorbilder in klassischen Bauten der Antike (Pantheon in Rom), erinnert aber auch an die monumentalen Entwürfe französischer Revolutionsarchitektur des 18. Jh. Die Tonhalle ist in ihrer heutigen Form das Ergebnis eines im Inneren durchgreifenden Umbaus (1975–1978) der 1943 schwer kriegsbeschädigten Rheinhalle zu einem Konzertsaal mit ca. 2.000 Plätzen nach Plänen des Architekturbüros Hentrich, Petschnigg & Partner. Nicht nur „die Schale“, sondern auch der umlaufende Arkadenkranz und das „Grüne Gewölbe“ im Sockelbau wurden bewahrt, so dass bedeutende Teile dieses

<sup>202</sup> 1902–1908 Professor für Raumkunst an der Kunstgewerbeschule Dresden, 1909–1920 Direktor der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf, 1920–1926 Professor für Architektur an der Kunstakademie Düsseldorf, 1926–1941 Professor für Architektur an der Kunstakademie in Dresden, 1926–1933 Präsident des Bundes Deutsche Architekten (BDA), 1943 Präsident der Reichskammer der Bildenden Künste. Weitere wichtige Bauten: Augustusbrücke, Dresden, 1906–1910; Warenhaus Tietz, Köln, 1912–1914; Wilhelm-Marx-Haus/Hochhaus, Düsseldorf, 1922–1924; Hygienemuseum, Dresden, 1928–1930; Luftgaukommando Dresden, 1938–1937; Planung für Erweiterung der Berliner Museumsinsel, 1941. Vgl.: NERDINGER/MAI 1994; PREISS 1993.

<sup>203</sup> Dehio 2005b, S. 299.

<sup>204</sup> BUSCH 1993; PREISS 1994; PREISS 2002; WIENER 2001b.

<sup>205</sup> ALBERG 1999a/b/c.

<sup>206</sup> *Tonhalle Düsseldorf. Vom Planetarium zur Konzerthalle*. Düsseldorf 1978. Die Düsseldorfer Tonhalle oder das tönende Planetarium. 1978–2003. Düsseldorf 2003.

Monumentes der Architektur des deutschen Expressionismus erhalten blieben.<sup>207</sup> Von der Treppe bzw. der Terrasse auf der Nordseite öffnet sich eine Sichtachse nach Norden zu den Ausstellungs- und Museumsbauten um den *Ehrenhof*. Es handelt sich um einen an drei Seiten umbauten ca. 350m langen, ca. 100m breiten städtebaulich, architektonisch und funktional klar abgegrenzten Komplex, der sich im Südosten zum Hofgarten öffnet. Eindrucksvoller Endpunkt der Sichtachse ist die Drei-Flügel-Anlage des heutigen *museum kunst palast*, angeordnet um die Mittelachse des Ehrenhofs, im Norden abgeschlossen durch einen zweigeschossigen, triumphbogenartigen Torbau.

Der ca. 100m lange einflügelige Ausstellungsbau *NRW-Forum Kultur und Wirtschaft* (Ehrenhof 2, Wilhelm Kreis 1925–1926)<sup>208</sup> schließt den Hofgarten zum Rhein hin ab. An der Gartenanlage auf der Hofgartenseite öffnet sich dem Besucher im Mittelkubus ein segmentartiger Einschnitt, der den Haupteingang markiert. Tempelartige Eckpavillons beiderseits der Oederstraße und der Inselstraße verklammern die Gebäude an der Rheinfront des Ehrenhof-Ensembles. Die Torbauten, auch als „Tortempel“ am Eingang des Ehrenhofs von der Rheinfront her bezeichnet, gehören wegen ihrer neoklassizistischen Strenge zu den umstrittensten Bauten des Ehrenhofs: Sie waren im unmittelbaren fotografischen Vergleich mit den Ehrentempeln am Münchener Königsplatz für PEHNT ein wesentliches Element, den Ehrenhof zusammen mit anderen Bauten von Wilhelm Kreis als Wegbereiter der Architektur des Nationalsozialismus zu bezeichnen.<sup>209</sup>

Von Westen, von der *Rheinfront* her, bietet das Ensemble einen geschlossenen, monumental Eindruck: Die ca. 10m hohen, von einem Fensterband und den Glasflächen der rheinseitigen Treppenhäuser durchbrochenen Ziegelwand-Fassaden mit einem ca. 3m hohen geböschten Kalksteinsockel geben der Anlage einen bastionsähnlichen Charakter; diese Schauseite löste bereits unmittelbar nach Fertigstellung in den 1920er Jahren Kritik aus. Kreis beabsichtigte einen derartigen Eindruck: Er legte, wie seine Auftraggeber, hohen Wert auf die Gestaltung der Rheinfront und führte aus: „*Die Promenade am Rhein mit dem ausgedehnten Relief der dahinter liegenden Bauten gibt vom Rhein aus die Dominante der Gesamterscheinung. Der mittlere Teil vor dem Kunstpalast und bis zur Brücke [d. h. der heutige Ehrenhof im weitesten Sinne, der Verfassers] erhöht diesen Eindruck einer hellen Ausstellungsstadt durch seinen im Gegensatz zu den freundlichen [temporären, der Verfasser] Hallenbauten großen Ernst und die überragende Wucht der Dauerbauten in Klinker und Stein.*“<sup>210</sup> Zur Rheinfront der Dauerbauten führt er aus: „*Die Front dieses ganzen Abschnittes am Rhein gibt in ihrer ruhigen Gesamterscheinung und in ihrer würdigen Durchbildung ein Bild innerer Ruhe und ausgeglichener Verfassung. Auch hier ist alles Unnötige vermieden und bringen die großen einfachen Linien die Grundanschauung unserer heutigen künstlerischen Gestaltung zum Ausdruck.*“<sup>211</sup>

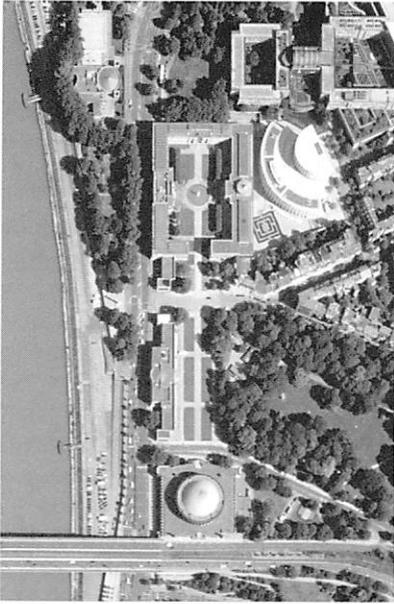
<sup>207</sup> PEHNT 1998 zitiert den Ehrenhof von Wilhelm Kreis im Kap. „Expressionismus und NS-Architektur“, S. 305–317, zu Wilhelm Kreis: S. 308–311. Vgl. hierzu Stellungnahme von WIENER 2002.

<sup>208</sup> 1928–1945: Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde, seit 1946 Landesmuseum Volk und Wirtschaft, seit 1998 jetzige Bezeichnung.

<sup>209</sup> PEHNT 1998, S. 308–311. Die Diskussion um die Architektur von Wilhelm Kreis hat sich mit der Methode der kontextuellen Interpretation entschärft. Vgl. WIENER 2002. Es ist ein Beitrag zur „Metaebene“ des Ensembles um den Ehrenhof, eine kontextuelle Erfassung und Wertung der Architektur von Wilhelm Kreis. Nach Aussagen von Wilhelm Kreis dienten diese Bauten als überdachte Sitzgelegenheiten beim Weg durch den Ehrenhof bzw. die Ausstellung.

<sup>210</sup> Wilhelm KREIS: Die künstlerische Gestaltung der Gesolei. In: Amtlicher Katalog. Grosse Ausstellung fuer Gesundheitspflege, soziale Fürsorge, Leibesübungen, Duesseldorf 1926, S. 33–40, hier S. 35.

<sup>211</sup> Ebd., S. 37–38.



Links: Luftbildausschnitt „Tonhalle“, Flug 44, Bild 1992, 29.07.2002. © Stadt Düsseldorf - Vermessungs- und Katasteramt - Kontroll. Nr.: 6262-03/088.

Rechts: Deutsche Grundkarte/DGK 5, 2001/2002. © Stadt Düsseldorf - Vermessungs- und Katasteramt - Kontroll. Nr.: 048 03.

**Abb. 2.15: Ehrenhof-Ensemble in Düsseldorf in Luftbild und Karte**

*museum kunst palast (oben), NRW-Forum Kultur und Wirtschaft in der westlichen Fortsetzung, Tonhalle im Süden. Rhein mit Josef-Beuys-Ufer im Westen, Hofgarten sowie Hauptverwaltung der E.ON AG im Osten. Unten: Oberkasseler Rheinbrücke.*



Aus: Stadtkarte Düsseldorf 2002. © Stadt Düsseldorf - Vermessungs- und Katasteramt - Kontroll. Nr.: 048 03.

**Abb. 2.16: Das Ehrenhof-Ensemble im städtischen Kontext**

Die architektonische und städtebauliche Wirkung ist bewusst gewählt und wird in der Wahrnehmung der Betrachter als „monumental“ erfahren, – ein Interpretationsproblem für das gesamte künstlerische Schaffen von Wilhelm Kreis.<sup>212</sup> Bereits 1925 hatte Wilhelm Kreis in einem kurzen Beitrag in der Zeitschrift *Gesolei*<sup>213</sup> noch während der Bauarbeiten hingewiesen auf „vier feste große Bauten, die bekanntlich als Dauerbauten die Ausstellungen in Zukunft als Grundstock des Raumbedarfs einnehmen.“ Dabei nannte er zwei Bauten „besonders interessant: das Planetarium [. . .] mit seiner gewaltigen Terrasse von 90m Breite und 80m Tiefe [. . .] und der gewaltigen Freitreppe [. . .], und das Restaurant Rhein-Terrasse, [. . .] mit Terrassen in einer Ausdehnung von über 100m am Rhein entlang [. . .] in drei Absätzen [. . .] und einer wundervollen Grünanlage als Garten des Restaurants.“ Die anderen festen Bauten, das sind die rheinparallelen Ausstellungshallen, bezeichnete er als „Vorbauten vor dem Kunstpalast“; er trat Befürchtungen über ihr Verhältnis zum Kunstpalast und zum Hofgarten mit der Aussagen entgegen: „Die Vorbauten, welche genau dieselbe Höhe haben wie die Flügel des Kunstpalastes, umschließen mit dem Kunstpalast den sogenannten Ehrenhof hufeisenförmig und bilden zusammen mit dem Grün der Kastanienbäume einen wundervollen Hof von einem Ebenmaß der Verhältnisse, wie wir in Düsseldorf bisher nicht haben.“<sup>214</sup> Er betonte zugleich die Funktion des gemeinsam mit dem Direktor des Gartenamtes geplanten Vorgartens zwischen Planetarium und dem Ehrenhof (im engeren Sinne): Er bildet den Abschluss des Hofgartens, wird umrahmt „von dem langgestreckten, flachen Abschlussgebäude mit Freitreppe und Terrasse, vom Ehrenhof und vom Planetarium. Durch diesen Vorgarten wandelt man, vom Hofgarten kommend, zum Rhein und zur Ausstellung. Wohl keine andere Stadt in Deutschland wird einen so schönen Zugang zum Ausstellungsgelände jemals gehabt haben.“<sup>215</sup> Diese Worte sind zum Verständnis des Ehrenhofs, für eine zeitimmanente Interpretation des Ensembles bis heute essentiell: Er muss vom Hofgarten aus betreten werden, – und er ist „binnenzentriert“, gestaltet um die zentrale Achse Planetarium – Portalbau im Norden.

Für die Beurteilung des Beitrags der *Gesolei*-Dauerbauten zur städtebaulichen Erscheinung der Rheinfront von Düsseldorf ist die Kenntnis dieser Konzeption des „Architekten und künstlerischen Leiters“ der *Gesolei*, wie Kreis sich selbst bezeichnete und wie er sich immer bezeichnen ließ, entscheidend. Im Blick vom Strom bzw. vom linken Rheinufer in Oberkassel aus setzen die Rotunde und die Kuppel der heutigen Tonhalle einen deutlichen Akzent nördlich des eleganten Bogens der Oberkasseler Brücke, einen Kontrapunkt zum „aufsteigenden“ spätgotischen Turm der Lambertuskirche (14. Jh., Turmhelm 1815), dem wuchtigen Schlossturm (Ende 14. Jh.) und der anschließenden südlichen Rheinfront.<sup>216</sup> Oswald Mathias Ungers spannte anlässlich der Eröffnung des *museum kunst palast* im Herbst 2001 den Bogen noch weiter – und schloss eine Vision an: „Das *Düsseldorfer Rheinufer entwickelt sich: Im Süden die neuen Gebäude von Frank Gehry, im Norden das museum kunst palast. In diesem Spannungsfeld gleichsam These und Antithese – mein Entwurf die Klarheit, die Geometrie, die Eindeutig-*

212 Vgl. Fußnote 207.

213 Wilhelm KREIS: Die Bauten der *Gesolei*. In: *Gesolei*, Nr. 1, 1925, S. 5–6.

214 Ebd., S. 5.

215 Ebd., S. 5.

216 Siehe Internet-Auftritt der Stadt Düsseldorf und dortiges Rheinpanorama, <http://www.stadtduesseldorf.de> (24.07.2006).

keit – bei Gehry das Verspielte, das Lockere, das Muntere – ist Platz für weiter interessante Bauten, die sich keinem Stile unterordnen und Düsseldorf zu einer Weltstadt der Architektur machen könnten.“<sup>217</sup>

## **Städtebauliche und architektonische Entwicklung des Ehrenhofs und seines Umfeldes**<sup>217a</sup>

Die Gesolei 1926 war nicht die erste Ausstellung am Rheinufer nördlich der Düsseldorfer Innenstadt. Bereits 1902 hatte die Stadt Düsseldorf eine erste große Leistungsschau der rheinisch-westfälischen Wirtschaft, verbunden mit einer Kunstausstellung, unter dem Titel „Industrie-, Gewerbe- und Kunst-Ausstellung Düsseldorf 1902“ an dieser Stelle veranstaltet. Seit Beginn der Industrialisierung um 1850 dokumentierte Düsseldorf den Wandel von der fürstlichen Residenzstadt, der Kunst- und Gartenstadt in die „neue Zeit“ durch Gewerbe- und Industrieausstellungen, – ohne seine Funktion als Kunstmetropole hintanzustellen. Die *Standorte* weisen einen charakteristischen Wandel auf: War es 1852 eine kleine Glashalle am *Schloss* in der Altstadt,<sup>218</sup> so richtete der „Niederrheinische Bezirks-Verein deutscher Ingenieure“ und das „Haupt-Comité“ die „Gewerbe-Ausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke in Verbindung mit einer allgemeinen Deutschen Kunst-Ausstellung und einer Ausstellung kunstgewerblicher Alterthümer Düsseldorf 1880“ mit ca. 2500 Ausstellern und 1 Mio. Besuchern auf dem Gelände des ehemaligen *Zoologischen Gartens* im heutigen Stadtteil Düsseldorf aus.<sup>219</sup> Die „landschaftliche Schönheit“ und die Gartenanlagen der Zoogesellschaft waren wesentliche Standortfaktoren, – und die traditionelle Orientierung der Stadt zum Bergischen Land hin kam ebenfalls in der „Binnenlage“ zum Ausdruck.

Seit den 1880er Jahren richtete sich der Blick der Ausstellungsplaner auf ein repräsentatives Ausstellungsgelände am *Rhein*. Die Reichsgründung 1870/1871 hatte den Rhein als „deutschen Strom“ in das Zentrum der nationalen Wahrnehmung geführt; eine Orientierung der Stadt, die sich seit der Mitte des 19. Jh. zur Industrie- und Handelsstadt wandelte und zu einer Großstadt (amtlich 1882) anwuchs, zum Rhein war unumgänglich.

Hier ist ein Blick auf die *historische Topographie* des Ausstellungsgeländes am Rhein notwendig, auf dem seit 1902 große Ausstellungen stattfanden und 1925–1926 im Rahmen der Gesolei das Ehrenhof-Ensemble entstand. Die Kenntnis der städtebaulich-funktionalen Entwicklung und der Architektur am Ort und im Umfeld des heutigen Ehrenhofs seit dem ausgehenden 19. Jh. ist zur Beurteilung der Leistung von Wilhelm Kreis im Rahmen der Gesolei zwischen 1924 und 1926 notwendig, – und eine sinnvolle Aufgabe der historischen Geographie. Auf den folgenden Abbildungen wird der Wandel der topographisch-städtebaulichen Situation und der baulichen „Raumgestaltung“ im weiteren Umfeld (westliches Pempelfort/Golzheim) zwischen den 1890er Jahren und der Gegenwart sichtbar.

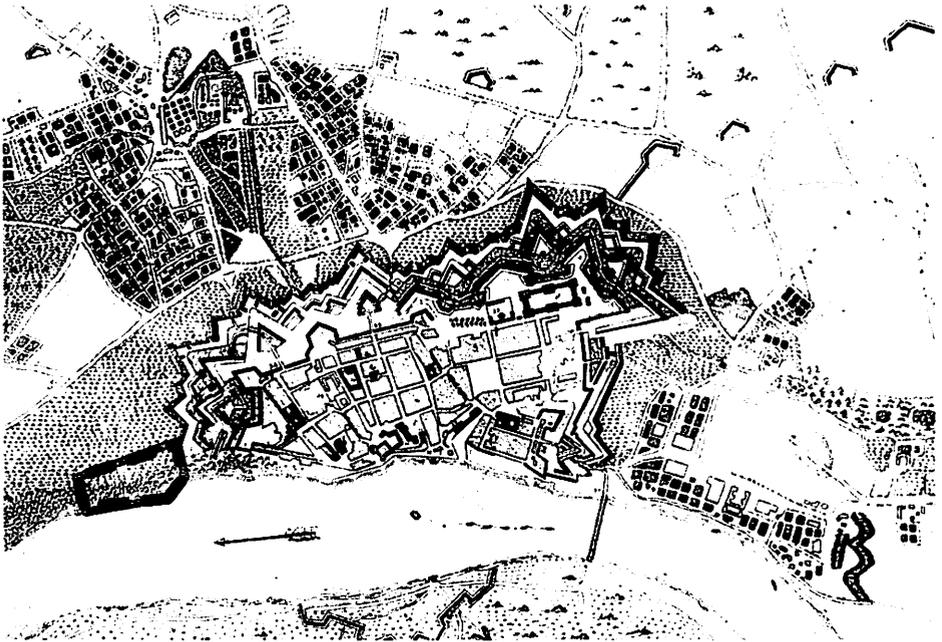
Bis zum Ende des 19. Jh. erstreckte sich unmittelbar nördlich der heutigen Altstadt der schmale, langgestreckte Körper der *Golzheimer Insel*, von der Niederterrasse durch einen Altrheinarm getrennt.

<sup>217</sup> Zitiert in: <http://www.museum-kunst-palast.de> (16.07.2006) Stichwort: Architektur.

<sup>217a</sup> Dank gilt Frau Anette Fimpeler-Philippen und Herrn Werner Alberg, Stadtmuseum Düsseldorf, für die anregenden Gespräche zu den Themen „Rheinfront“, „Ehrenhof“ und „Düsseldorf im 20. Jh.“ im Juli 2006.

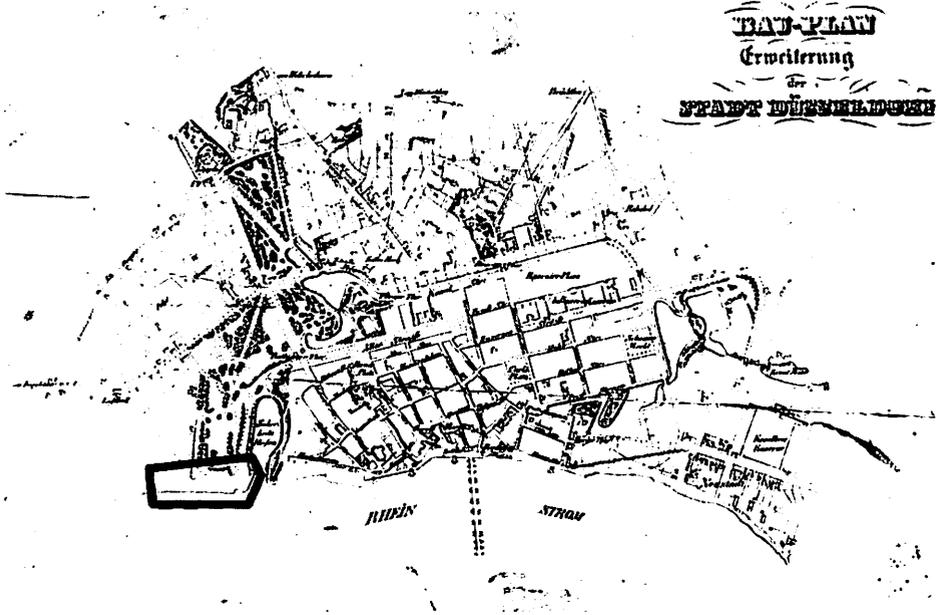
<sup>218</sup> KREUTZ 1998, S. 12, Abb. S. 13.

<sup>219</sup> KREUTZ 1998, S. 18–35, darin S. 22–23: farbiger Plan der Ausstellung, S. 24–35 Abb. zur Ausstellungsarchitektur. Siehe auch: Hüttenberger 1989, S. 44–45: Farbiger Plan der Ausstellung 1880.



Aus: Düsseldorf im Kartenbild, S. 210.

**Ca. 1801: Stadt und Festung Düsseldorf mit umliegenden Gärten**  
*W. Breitenstein, Kupferstich, Blattgröße 21×25.*



Aus: Düsseldorf im Kartenbild, S. 223.

**Um 1840: Bau-Plan. Erweiterung der Stadt Düsseldorf. Geplante Stadterweiterung über die ehemaligen Festungsanlagen hinweg**  
*Kolorierte Lithographie, Blattgröße 26,5×404.*



Links aus: Historische Karte 1922. © Stadt Düsseldorf - Vermessungs- und Katasteramt - Kontroll. Nr.: 048 03.

Rechts aus: Stadtkarte 1954. © Stadt Düsseldorf - Vermessungs- und Katasteramt - Kontroll. Nr.: 048 03.

Links 1922: Lage des Kunstpalastes im Stadtgebiet zwischen Altstadt und Pempelfort, 1922.

Rechts 1954: Lage des Ehrenhofs mit anschließenden Ausstellungsflächen (inkl. Kunstpalast) im Stadtgebiet zwischen Altstadt und Pempelfort, 1954.

**Abb. 2.17: Die städtebauliche Entwicklung im Bereich des Ehrenhof-Ensembles, ca. 1801 bis 1954**

Die herzogliche Residenzstadt war seit dem 16. Jh. nach außen durch den Ring der Bastionen gesichert<sup>220</sup>, aber an der Rheinfront mit Anlegestelle und Umschlagplatz des Werft herrschten noch die „Naturgewalten“:<sup>221</sup> Hochwasserstände mit Überflutungen in der heutigen Altstadt sind z. B. für die Jahre 1784, 1799, 1882, 1883, 1920, 1924, 1926, zuletzt 1995 mit 10,32m am Düsseldorfer Pegel überliefert. Unmittelbar nördlich des Stadtkerns und der Bastionsanlagen des 18. Jh. zeigen die historischen Karten ein Sumpfgelände, Teil der Auenterrasse.<sup>222</sup> Erst auf den sicheren Flächen der Niederterrasse<sup>223</sup> verlief die Landstraße im Zuge der heutigen Kaiserswerther Straße von Düsseldorf über Golzheim nach Norden. Nach der Übernahme des Rheinlandes durch das Königreich Preußen (1815), die Internationalisierung der Rheinschifffahrt durch die Mainzer Rhein-Schiffahrtsakte (1831) bzw. die Mannheimer Rhein-Schiffahrtsakte (1868) und der Einrichtung der Preußischen Rheinbehörde in Koblenz erfolgte in den Jahren 1899–1900 die Rheinregulierung. Im Stromgebiet um Düsseldorf kam es am rechten Rheinufer zu umfangreichen Arbeiten. Diese betrafen das Werft vor der heutigen Altstadt, die Brücken und damit verbunden die Verkehrsführung des Lokal- und Durchgangsverkehrs (vorrangig Eisenbahn und Elektrische Bahn).

Die Veränderung des Werft vor der Altstadt bedeutete eine einschneidende städtebauliche Umgestaltung der Rheinfront: Seit 1899 wurde das Gelände aufgehöhht, rheinwärts vorgeschoben und befestigt.<sup>224</sup> Mit der im März 1902 erfolgten Schlußsteinlegung an der Rheinpromenade war nach den Worten von Frank WINTGENS zweierlei entstanden: *„Ein insgesamt 1.350m langes Ladeufer, [ . . . ] Zum anderen eine Prunkstraße, die [ . . . ] die bereits gefühlsmäßig vollzogene Wendung zum Rhein auch architektonisch zum Ausdruck brachte und das Selbstverständnis Düsseldorfs als Wirtschaftsmetropole eindrucksvoll unterstrich.“*<sup>225</sup> Unterhalb der Altstadt erfolgte der Bau der Oberkasseler Brücke (eröffnet 1898), der ersten festen Straßenbrücke (mit Elektrischer Straßenbahn nach Oberkassel) über den Rhein.<sup>226</sup> Für die östliche Rampe wurde der Napoleonische Sicherheitshafen (Baubeginn 1812, Fertigstellung 1814) zwischen Hofgarten<sup>227</sup> und Kunstakademie<sup>228</sup> 1897 zugeschüttet. Im Süden der Kernstadt entstand in den Jahren 1891–1896 auf der Lausward der neue Düsseldorfer Rheinhafen. Hinter diesen Maßnahmen stand der Wille zu erheblichen städtebaulichen Innovationen an der Rheinfront und in der gesamten Stadt: Fortschrittliche Kräfte wie Industriemanager und Kapitaleigner drängten mit innovationsfreudigen Stadtvätern auf neue Stadtentwicklungskonzepte, um aus der preußischen Beamten- und Garnisonsstadt eine moderne, von Industrie, Handel und Kapital geprägte Stadt zu schaffen. Einer der Begründer des wissenschaftlichen Städte-

220 Schleifung der Festungswerke nach dem Frieden von Lunéville ab 1801, auf den Wällen Gartenanlagen und Alleen.

221 FIMPELER-PHILIPPEN 1996; LOOZ-CORSWAREN 1996.

222 SCHIRMER 2004.

223 Lokalbezeichnung: Ebing-Terrasse. SCHIRMER 2004, S. 15.

224 Die neuen Flächen wurden in eine obere und eine untere Ebene geteilt. Auf +6m Düsseldorfer Pegel lag der Schiffs- und Werftverkehr, auf +9,30m Düsseldorfer Pegel verfügte die fast 25m breite Straße über eine Fahrbahn, ein Trottoir und eine Alleepromenade. Nach: WINTGENS 1996, S. 98.

225 WINTGENS 1996, S. 98.

226 SPOHR/KÜFFNER 2001.

227 Gartenanlage seit 1769 nach Plänen des Hofbaumeisters Nicolas de Pigage, Neugestaltung seit 1801 durch Maximilian Friedrich Weyhe, seit 1811 Erweiterung durch Weyhe bis an das Rheinufer.

228 Hermann Riffart, 1875–1879, südlich des Napoleonischen Sicherheitshafens mit Nordlage der Ateliers.

baus, Hermann Joseph Stübben (1845–1936), hatte schon 1884 den Stübben-Plan für die Erweiterung und Neuorganisation von Düsseldorf vorgelegt.<sup>229</sup> Wie ernst die Stadtväter und die „indirekten Akteure“ der Stadtpolitik die Bedeutung des *Städtebaus* als einer jungen Wissenschaft zur Regelung der Großstadtprobleme wie funktionale Gliederung, Infrastruktur oder Umweltschäden nahmen zeigt die Tatsache, dass 1912 der „Erste Kongress für Städtewesen Düsseldorf“ stattfand mit Beiträgen von Architekten, Kunsthistorikern und Denkmalpflegern wie Hermann Joseph Stübben und Cornelius Gurlitt (1850–1938, Architekt, Kunsthistoriker, Denkmalpfleger).<sup>230</sup>

Seit den grundlegenden Infrastrukturmaßnahmen der Jahre 1898–1902 lässt sich die Entwicklung des Ehrenhof-Ensembles und seines Umfeldes in folgende *Phasen* der städtebaulichen und architektonischen *Formgebung* gliedern:

### **1898 – 1924/1925: Von der Golzheimer Insel zum Ausstellungsgelände**

Die entscheidende städtebauliche Umgestaltung unterhalb der Oberkasseler Rheinbrücke war die Aufhöhung der Golzheimer Insel und die Verfüllung des Altrheins ab 1898. Die Baumaßnahmen hatten das Ziel, ein großes Ausstellungsgelände in exponierter Lage am Rhein mit Verbindung zum Hofgarten zu schaffen; insgesamt wurde zwischen 1898–1901 eine Fläche von ca. 40ha (ca. 2km lang, im Mittel 250m breit) gewonnen. Die auf dem neuen Gelände ausgetragene „Industrie-, Gewerbe- und Kunstaussstellung Düsseldorf 1902“ war mit ca. 5 Mio. Besuchern ein großer Erfolg: Düsseldorf platzierte sich als Ausstellungsstadt „mit rheinischem Flair“ auf der Karte des Deutschen Reiches, nahm den Vergleich mit Paris und London auf. Dazu trug die städtebauliche und architektonische Gestaltung des Geländes erheblich bei.<sup>231</sup> Dreh- und Angelpunkt des Ausstellungsgeländes war der *Kunstpalastr*.<sup>232</sup> Dieser monumentale Bau – in Anlehnung an die Architektur des „Petit Palais“ auf der Weltausstellung 1900 in Paris – bot auf einer Gesamtfläche von ca. 8.000 m<sup>2</sup> in Räumen unterschiedlicher Dimension von 1902 bis zum Abriss 1998 den „Basisraum“, mindestens für die meisten Kunstaussstellungen, die Düsseldorfs traditionellen Ruf als Kunststadt weitertrugen. Der Kunstpalastr war der dominante „Dauerbau“ auf der hochwassersicheren Niederterrasse, ein neuer Bezugspunkt im Düsseldorfer Rheinpanorama. Der rheinwärtige Teil des Ausstellungsgeländes, zu dem vom Kunstpalastr eine prächtige Gartenanlage hinabführte, diente wegen Überschwemmungsgefahr nur für die temporären Bauten bzw. langfristig für Garten- und Erholungsanlagen, den Kaiser-Wilhelm-Park bzw. den Rheinpark (seit 1927 nicht mehr in Ausstellungsgelände einbezogen). Bereits vor der großen Ausstellung von 1902 hatte mit dem Aufstieg Düsseldorfs zu einer rheinischen Metropole die Nachfrage nach *Wohnraum* in repräsentativen Lagen erheblich zugenommen. Eine Folge war die städtebauliche Erschließung nördlich des Hofgartens seit 1880. Die Inselstraße an der Nordseite des Hofgartens zwischen Ehrenhof und Kaiserstraße wurde ein bis heute erstrangiger Wohnstandort.<sup>233</sup> Auch in der Scheiben-

<sup>229</sup> 1881 war Stübben mit Henrici Sieger im Wettbewerb für die Kölner Stadterweiterung/Neustadt. Er nahm an über 100 Wettbewerben teil, darunter Wien 1893. STÜBBEN, Hermann Joseph: Der Städtebau. Darmstadt 1890, blieb ein Standardwerk bis in die 1920er Jahre.

<sup>230</sup> HÜTTENBERGER 1989, S. 190–191.

<sup>231</sup> KREUTZ 1998, S. 38–67; SPOHR/KÜFFNER 2002, S. 22–47.

<sup>232</sup> ALBERG 1999a; KOCH 1982.

<sup>233</sup> Nach HEIMESHOF 2001, S. 118–121 entstanden erste repräsentative Wohnbauten schon 1882–1883, Nr. 26, 1887, Nr. 27, und 1897, Nr. 16/17.

straße sind noch mehrgeschossige Wohnhäuser in ausgewählter Gestaltung „*Zeugnisse der Wohnhausarchitektur des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jh. und der Erstbebauung dieses Stadtviertels mit Bauten gehobenen Standards.*“<sup>234</sup> Dieser Trend setzte sich verstärkt nach 1902 fort: An der Rheinfront der Cecilienallee entstanden das wichtige, auf weite Sichtbarkeit angelegte Gebäude der Bezirksregierung (Cecilienallee 2, 1907–1911)<sup>235</sup> und das neubarocke Gebäude des Oberlandesgerichtes (1907–1910).<sup>236</sup> HEIMESHOFF betont: „*Zusammen mit dem Regierungsgebäude und den Gesoleibauten sowie dem Verwaltungsgebäude der Mannesmann Röhrenwerke und dem Landeshaus (heute Staatskanzlei) erfüllt es die wichtige Funktion einer repräsentativen Rheinuferbebauung und ist deshalb von hervorragender städtebaulicher Bedeutung.*“<sup>237</sup>

### 1925/1926–1944/1945: Gesolei – Ehrenhof als Museums-Ensemble

Die „Gesolei“, „Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen“, bedeutete für die damals grade von französischer Besetzung befreite Stadt Düsseldorf<sup>238</sup> die Möglichkeit, ihre Position als Ausstellungs- und Messestadt sowie das Rheinisch-Westfälische Industriegebiet als erstrangigen Produktionsstandort im Deutschen Reich wieder zu platzieren.<sup>239</sup> Die geplante „Große Ausstellung Düsseldorf 1915. Aus hundert Jahren Kultur und Kunst“ anlässlich der Jubiläumsfeiern der Zugehörigkeit des Rheinlandes zu Preußen hatte wegen Ausbruch des Ersten Weltkriegs im August 1914 kurzfristig abgesagt werden müssen. Die bereits errichteten temporären Bauten im Bereich des Rheinparks wurden abgetragen; die Maschinenhalle (1915) hinter dem Kunstpalast blieb bestehen. Die Vorarbeiten waren von Bedeutung für die Gestaltung der Gesolei und des Ehrenhofs: Sie lagen bereits in der Hand von Wilhelm Kreis, der 1925 auf diese architektonischen und städtebaulichen Entwürfe zurückgreifen konnte. Als *Hauptakteure* für die Gesolei-Ausstellung sind der Düsseldorfer Oberbürgermeister Dr. Robert Lehr,<sup>240</sup> Prof. Dr. Arthur Schloßmann, Leiter der Kinderkliniken der Städtischen Krankenanstalten Düsseldorf,<sup>241</sup> Prof. Dr. Wilhelm Kreis, Architekt<sup>242</sup> sowie der Industrielle Direktor Ernst Poensgen<sup>243</sup> zu nennen.

<sup>234</sup> HEIMESHOFF 2001, S. 222.

<sup>235</sup> Preußisches Ministerium für öffentliche Arbeiten, nach dem Vorbild mehrflügeliger, um Innenhöfe gruppierter barocker Schlossanlagen; 115m lange Hauptfassade, beherrschender Mittelbau mit Laterne und bekrönendem Adler als „Sinnbild preußischer Kraft und Tüchtigkeit“, HEIMESHOFF 2001, S. 66–68. Siehe auch: Gisbert KNOPP: Regierungspräsidium und Oberlandesgericht in Düsseldorf. Rheinische Kunststätten, H. 428. 1998.

<sup>236</sup> HEIMESHOFF 2001, S. 68–69.

<sup>237</sup> HEIMESHOFF 2001, S. 69.

<sup>238</sup> Besetzung des rechten Rheinufer nach dem Ersten Weltkrieg 1918 zunächst durch belgische Truppen, von 1921 bis August 1925 französische Truppen in den rechtsrheinischen Städten Düsseldorf, Duisburg und Hamborn als Sanktionsgebiet. Siehe: JANSSEN 1997, S. 377–382.

<sup>239</sup> Vgl. Rheinhallen der Messe in Köln, Adolf Abel und Mitarbeiter, 1926–1928, für die Presse: Weltausstellung für Presse und Fotografie, 1928.

<sup>240</sup> \*1883 – †1956, Jurist, 1915 Beigeordneter der Stadt Düsseldorf, 1924–1933 Oberbürgermeister der Stadt Düsseldorf; 1933 Amtsenthebung durch die Nationalsozialisten, 1946–1950 Mitglied des Landtags von NRW, 1949–1953 MdB (CDU). Nach HÜTTENBERGER 1989, S. 362ff.

<sup>241</sup> \*1867 – †1932, Kinderarzt, Geh. Medizinalrat, bedeutender Sozialhygieniker. Nach HÜTTENBERGER 1989, S. 304–305, 374.

<sup>242</sup> Vgl. Fußnote 202, S. 55.

<sup>243</sup> \*1871 – †1949, Fachmann für Hüttenwesen, Eisen- und Stahlindustrie; machte Düsseldorf ab 1926 mit dem Sitz der VESTAG-Zentrale – Vereinigte Stahlwerke AG – endgültig zum „Schreibtisch des Ruhrgebietes“; 1942 Emigration in Schweiz wegen Verfolgung durch die Nationalsozialisten. Nach: HÜTTENBERGER 1989, S. 369, 375.



Aus: Gesolei, Nummer 1, 1925, S. 2. Stadtarchiv Düsseldorf.

**Abb. 2.18: Akteure beim Aufbau des Ehrenhof-Ensembles 1925**

Die Ausstellungsleitung der Gesolei. Von rechts nach links: Oberbürgermeister Dr. Lehr, Geh.-Rat Prof. Dr. Schlossmann, Prof. Dr. h. c. Kreis, Direktor Ernst Poensgen, Direktor Tietmann. Zeichnung von Fritz Reusing, Düsseldorf.

Auf dem Bild sind Schloßmann als „geistiger Vater“ und Kreis als „künstlerischer Leiter“ der Gesolei stehend dargestellt, während „Politik“ und „Industrie“ – zuhörend und kalkulierend – sitzend ihren Platz haben.<sup>244</sup>

Der *Entwurf* des Planungsstabes für die Gesolei unter der Leitung von Wilhelm Kreis hatte im Sinne der Stadt Düsseldorf als Auftraggeberin zwei Komponenten:

- Die *kleinmaßstäbliche* Komponente der Dauerbebauung des Südeils der Golzheimer Insel von der Rampe der Oberkasseler Rheinbrücke nordwärts (Planetarium bis Rheinterrassen), um die Rheinfront der aufstrebenden Metropole Düsseldorf attraktiv nach Norden zu verlängern. Die „Dauerbauten“ von Museumsbau I (ab 1928 Reichsmuseum für Gesellschaft und Wirtschaft) und Museumsbau II (ab 1928 Kunstmuseum Düsseldorf) boten die Möglichkeit, ab 1928 die im Stadtgebiet verstreuten städtischen Kunstsammlungen an einem Standort zu vereinen; durch die Einbeziehung des Altbaus „Kunstpalastr“ in den Ehrenhof verfügte die Stadt zudem über ein großes Ausstellungsgebäude.
- Die *großmaßstäbliche* städtebauliche Komponente der Schaffung von Attraktivität für neue Wohngebiete im Norden der Altstadt, z. B. entlang der Kaiserswerther Straße Richtung Golzheim.<sup>245</sup>

<sup>244</sup> Direktor Hans Tietmann war als Architekt Mitarbeiter von Kreis.

<sup>245</sup> Im Bereich Kaiserswerther Straße/Uerdinger Straße in Golzheim entstanden am Nordende des Rheinparks 1927–1928 bis heute markante Wohnhochhäuser, eines der größten Wohnungsbau-Ensembles der 1920 Jahre in Düsseldorf und die ersten Wohnhochhäuser in Deutschland. Vgl. KANZ/WIENER (Hrsg.) 2001, Nr. 184, siehe auch Nr. 179 und 180. Siehe auch: WIENER 2001c.



Quelle: Stadtarchiv Düsseldorf, Bild Nr. 005-152-043.

**Abb. 2.19: Blick auf die Dauerbauten der Gesolei von Südosten, 1926**  
*Im Vordergrund Kuppel des Planetariums, heute Tonhalle.*



Quelle: Stadtarchiv Düsseldorf, Bild Nr. 005-152-035.

**Abb. 2.20: Blick auf das Ehrenhof Ensemble und die Rheinterassen von Westen, 1927**



Quelle: Stadtarchiv Düsseldorf, Bild Nr. 205-140-001.

**Abb. 2.21: Blick auf das Ausstellungsgelände der Kunst- und Gartenbauausstellung 1904**  
*Rechts Schaufassade und Kuppel des Kunstpalast, Bildmitte der Pavillon  
 der Deutschen Betonindustrie*



Foto: Dieter Schmitz, März 2007.

**Abb. 2.22: Die neugestaltete Fassade des Kunstpalastes, Wilhelm Kreis, 1926**  
*Im Vordergrund Skulptur „Große Mannesmann“, Norbert Kricke, 1958–1961.  
 Im Hintergrund links der Victoria-Turm (109m), Hentrich, Petschnigg & Partner, 1994.*

Das im städtischen Eigentum befindliche Gelände von ca. 40ha zwischen der Oberkasseler Brücke und dem Yachthafen wurde nach den Plänen des Architekten Wilhelm Kreis und seines Stabes gestaltet, wobei der „Architekt und künstlerische Leiter“ der Ausstellung auf seine Entwürfe aus dem Jahr 1915 zurückgriff. Parallel zum Rhein erstreckten sich die temporären Bauten, angeordnet um die „Hauptstraße“, in deren Mitte der große Festplatz lag, auf dem „Hochufer“ entstand das Ensemble des Ehrenhofs mit seiner strengen Süd-Nord-Axialität, die schon in den Plänen von 1915 erscheint, und der eindrucksvollen Rheinfront.

Die Ausführungen von Werner ALBERG spiegeln das absolut Innovative und Symbolische der Dauerbauten der Gesolei am Beispiel des Kunstpalastes wider: *„Nicht nur die Kunstinhalte, ihre Vermittlung sowie ihr sozialer Anspruch hatten sich seit der Eröffnung des Düsseldorfer Kunstpalastes [ . . . ] 1902 dramatisch verändert; auch die neo-barocke Kunstpalastarchitektur von Bender, Rückgauer und Krafft war einem intensiven Wandel unterworfen. Für die Gesolei-Ausstellung des Jahres 1926 wurde die Kunstpalastfassade völlig verändert, und vor die alten, damals sonst noch wenig angetasteten Kunstpalasthallen eine neue Backsteinarchitektur gestellt.*

*Der Architekt Wilhelm Kreis gliederte das alte Gebäude mit seiner eklektizistischen, geradezu historisierenden Formensprache in das wegen seines achtungsgebietenden, auf Wirkung bedachten Charakters so heftig diskutierte Bau-Ensemble der 20er Jahre ein. Durch diese Veränderung wurde der alte Kunstpalast ein schlüssig integrierter Teil des an den Dauerbauten der Gesolei-Ausstellung gebildeten Architekturgeländes, in dem nunmehr seit Jahrzehnten unterschiedlichste Kulturinstitute und Veranstaltungsräume in einer zusammenfassenden, überaus ordnenden Architekturästhetik eine optische Einheit bilden [ . . . ]“<sup>246</sup>*

Das Jahr 1928 brachte, wie oben erwähnt, mit der Eröffnung der beiden Museen „Reichsmuseum für Gesellschaft und Wirtschaft“ sowie „Kunstmuseum“ und die weitere Nutzung des Kunstpalastes als Gebäude der Kunstausstellungen die endgültige Formierung des Ehrenhofs als Museums-Ensemble. Das Jahr 1938 mit der nationalsozialistischen Wanderausstellung „Entartete Kunst“ bedeutete einen Tiefpunkt in der Geschichte des Kunstpalastes und des Ehrenhofs, nachdem bereits 1937 Gemälde, Skulpturen und grafische Blätter „unerwünschter Künstler“ aus der städtischen Sammlung beschlagnahmt worden waren.<sup>247</sup> Im März 1943 wurde die Rheinhalle bei einem Fliegerangriff auf Düsseldorf zerstört, Kunstmuseum und Kunstpalast beschädigt.

### **1946/1947–1969/1970: Der Ehrenhof als „Nachbar“ der Düsseldorfer Messe**

Während die endgültige Behebung der Kriegsschäden an der Rheinhalle/Planetarium noch bis in die ausgehenden 1970er Jahre dauerte, konnte 1947 bereits die erste Ausstellung, die „Deutsche Presseausstellung“, der neu gegründeten Nordwestdeutschen Ausstellungs-Gesellschaft (NOWEA) im Kunstpalast stattfinden. Das Kunstmuseum Düsseldorf und das Landesmuseum Gesellschaft und Wirtschaft wurden 1947 wiedereröffnet.

<sup>246</sup> ALBERG 1999a, S. 35–36.

<sup>247</sup> Auf den beiden leeren Treppenwangen zum Eingang des Kunstmuseums standen bis 1937 die Bronzeskulpturen „Jugend“ und „Reife“ von Bernhard Sopher, 1937 wegen der „jüdischen Herkunft“ des Bildhauers entfernt und 1940 eingeschmolzen. Nach: ALBERG 2001.



Foto: Dieter Schmitz, März 2007.

**Blick von der Tonhalle nach Norden entlang der zentralen Achse, Wilhelm Kreis 1926.**

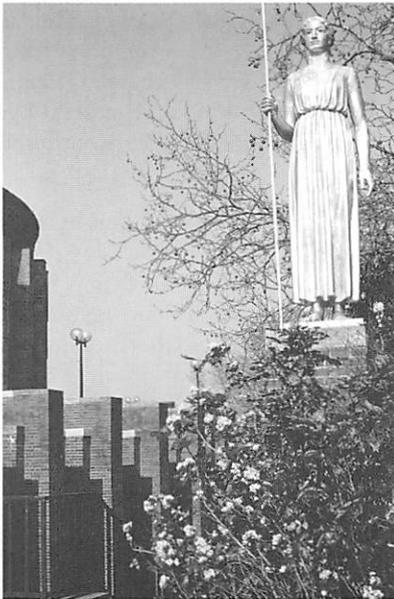


Foto: Dieter Schmitz, März 2007.

**Links: Pallas Athene als Schutzherrin der Wissenschaft und der Künste. Johannes Knubel, 1926, Bronze vergoldet.**

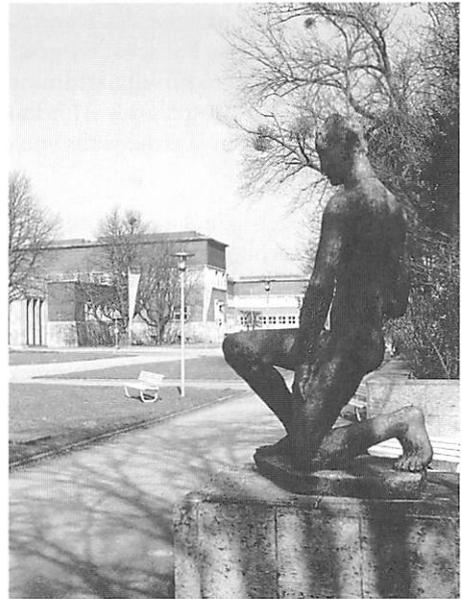


Foto: Dieter Schmitz, März 2007.

**Rechts: Georg Kolbe, Aufsteigender Jüngling, 1932, Bronze.**

**Abb. 2.23: Der Ehrenhof als Gesamtkunstwerk**

Der Wille der Stadt Düsseldorf und wichtiger Wirtschaftskreise zum zügigen Nachkriegsaufbau von Düsseldorf als Ausstellungs- und Messestadt in Konkurrenz zu Leipzig und Berlin zeigte sich in der oben genannten Gründung der Messegesellschaft NOWEA. Die Nutzung des Kunstpalastes, vor allem aber die 1951 mit dem Bau der Maschinenhalle beginnende Ausdehnung der Dauerbauten der Düsseldorfer Messe zwischen Rheinpark, Fischerstraße, Scheibenstraße und Sittarder Straße, u. z. vier Messehallen, eine Kongresshalle und das Messerestaurant, veränderten das Umfeld des Ehrenhof-Ensembles beträchtlich. 1971 erfolgte die Verlegung der Messe auf das neue Gelände nach Stockum im Norden der Stadt.

### **1970er Jahre bis in die Gegenwart: Von der „Krise der Museen“ zum Kulturforum im Cityrandgebiet**

Der Funktionsverlust der Bauten zwischen Ehrenhof, Scheibenstraße, Sittarder Straße und Fischerstraße führte seit der Mitte der 1970er Jahre zu Überlegungen über neue Funktionen und eine städtebauliche Umgestaltung des Bereiches; dazu gehörten 1977 erste Pläne zum Abriss des Kunstpalastes. 1979 verkaufte die Stadt Düsseldorf die ehemaligen Messeflächen und das Gelände der Stadthalle an die Victoria-Versicherung. Diese errichtete 1983–1986 für die Konzernverwaltung ein repräsentatives, Stadtquartierprägendes Ensemble nach Plänen des Architekturbüros Hentrich, Petschnigg & Partner (1994–1998 Erweiterung an der Fischerstraße). Bis heute dominiert der Victoria-Turm (109m Höhe, 34m Durchmesser) mit der Flugdach-Konstruktion das weitere Umfeld des Ehrenhofs, das zu einem erstrangigen citynahen Bürostandort avancierte.

Es blieb nicht bei der „Krise des Kunstpalastes“, der langsam verfiel; 1979 mußte das Kunstmuseum wegen Bauschäden geschlossen werden. Die Wiedereröffnung Mitte 1985 bedeutete einen Hoffnungsschimmer für das Ehrenhof-Ensemble, aber der zunehmende Verfall des Kunstpalastes erforderte weitere Planungen für eine Neugestaltung; Ergebnisse eines ersten Wettbewerbs von 1988 wurden aus Geldmangel der Kommune nicht umgesetzt.

1996 kam es nach jahrelangen Diskussion im Stadtparlament und zum Teil heftiger Reaktion der Bevölkerung und der Kunstszene, in Sorge um den Ruf von Düsseldorf als „Kunststadt“, zu einer Einigung zwischen der Stadt Düsseldorf und dem VEBA-Konzern für eine völlige Neugestaltung östlich des Ehrenhofs. Nach den Ergebnissen des Wettbewerbs von 1995 erfolgte 1998–2001 der Neubau eines hochmodernen Bürogebäudes und die Umgestaltung des Ostflügels des Ehrenhofs nach Plänen von Oswald Mathias Ungers (Abriss des Kunstpalastes, Erhalt der Backsteinfassade von Kreis 1925–1926, Neubau der Zentrale der E.ON AG). Die Museen und Ausstellungsbauten erhielten in diesem Prozess neue Organisationsformen: Das ehemalige Landesmuseum für Gesellschaft und Wirtschaft wurde zum NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, Kunstmuseum Düsseldorf und ehemalige Kunsthalle wurden zusammengelegt zum *museum kunst palast*. Es wird in Form einer Public Private Partnership von der Stadt Düsseldorf und Wirtschaftsunternehmen im Rahmen der Stiftung *museum kunst palast* durch einen Generaldirektor gemanagt. Im Westflügel hat die neu gestaltete Dauerausstellung des ehemaligen Kunstmuseums ihren Standort, ergänzt durch die Kunstbibliothek; im neuen Kunstpalast werden attraktive Wechselausstellungen durchgeführt; der Robert Schumann Saal mit ca. 900 Plätzen dient für Konzerte.

## Zusammenfassung und Ausblick

Das Museums-Ensemble Ehrenhof mit Tonhalle und Rheinterrassen stellt ein erstrangiges städtebauliches und architektonisches Denkmal der 1920er Jahre dar, – weniger der Weimarer Republik als vielmehr der Stadt Düsseldorf und ihrer führenden Wirtschafts- und Kunstkreise. Das Bewusstsein um diesen Wert hat das Ensemble bis heute in seiner Gesamtheit und in den meisten Details intakt bewahrt; seit 1986 stehen die Gebäude und die Gartenanlage unter Denkmalschutz. Der Ehrenhof ist heute eine „Kunst-Oase“ zwischen „Vergnügen“, – Düsseldorfer Altstadt –, und „Arbeit“, – den umliegenden erstrangigen Bürostandorten.

Das Museums-Ensemble ist Ergebnis einer einmaligen Setzung auf der Basis einer Entscheidung des Organisationskomitees der Gesolei aus dem Jahr 1924. Es ist nicht mehr, wie am Königsplatz in München, Ausdruck feudalzeitlich-landesherrlich-königlichen Konzeptes oder Willens, sondern ein Symbol der „tragenden Eliten“ von Unternehmern und Politikern der rheinischen Großstadt Düsseldorf in der kurzen Zeit einer wirtschaftlichen Erholung im Rheinland (1925–1928/1929), den „Goldenen Zwanzigern“ (1924–1927) der Weimarer Republik. Die Skulptur „Aurora“, der Göttin der Morgenröte, <sup>248</sup> über dem Nord-Portal des Ehrenhofs deutet an: Die Region Rhein-Ruhr und ihre Metropole Düsseldorf – in permanenter Konkurrenz zur rheinischen Metropole Köln – präsentieren sich nach Abzug der französischen Besatzungstruppen 1925 als ökonomisch-kulturelles Zentrum mit erheblichem Zukunftspotential. Die Region wird sich in führender Position an der Erreichung politisch-gesellschaftlicher Zielsetzungen beteiligen, die über „Gesundheit“ und Arbeitskraft des Einzelnen, „soziale Fürsorge“ im Rahmen der Gemeinschaft, – inklusive Wohnungsbau und Städtebau –, sowie „Sport“ im Sinne der Ertüchtigung in der Gruppe – nicht als heutige „Freizeitindustrie“ – nach der Katastrophe des Ersten Weltkriegs und den Notjahren 1918 bis 1924 zum Aufbau Deutschlands beitragen sollen. Die Metropole Düsseldorf und ihr Hinterland an Rhein und Ruhr positionieren sich gleichberechtigt zu den industriellen Kernräumen des Deutschen Reiches, – Berlin, Sachsen und Oberschlesien –, und zu den Kunstzentren Berlin, München, Dresden und Karlsruhe.

Architektur und städtebauliche Gestaltung, im weiteren Sinne „Raumgestaltung“, der Dauerbauten von Wilhelm Kreis sind Ausdruck einer Moderne, weit entfernt von den Formen des Historismus wie beim neobarocken Kunstpalast von 1902. Kreis folgt aber nicht dem konsequenten Funktionalismus der Avantgarde der 1920er Jahre, wie sie z. B. in den Fabrikanten-Villen von Ludwig Mies van der Rohe in Krefeld (S. 19–20) zu finden ist, nicht der „weißen Internationale“ wie in den Wohnbauten der Weißenhof-Siedlung in Stuttgart oder zeitgleichen Industriebauten wie den Faguswerken in Alsfeld. Wilhelm Kreis griff vielmehr die Wünsche und Vorstellungen der Auftraggeber nach Repräsentation, nach „bedeutender Selbstdarstellung“ auf. Die Architektur des Ehrenhof-Ensembles verbindet in diesem Sinne vom Ornament gelöste Formen der klassischen Moderne mit Anlehnung an Gestaltungsmerkmale des Klassizismus und rheinische Backsteintradition. Die Form des Museums-Ensembles im engeren Sinne entspricht dem Grundriss der Dreiflügelanlage mit einem *Cour d'honneur*, wie er für die Schlossarchitektur des 18. Jh. zur Repräsentation des fürstlichen Hofes kennzeichnend war; in einer Rede des Oberbürgermeisters Lehr ist *expressis verbis* von diesem Bezug zur Barockzeit in der Residenzstadt Düsseldorf die Rede.<sup>249</sup>

<sup>248</sup> Erste Großplastik von Arno Breker, 1926; vgl. ALBERG 2001.

<sup>249</sup> HÜTTENBERGER 1989, S 362 ff.

Die Hinzufügung der Rheinhalle im Süden als Kongresshalle mit dem technischen Wunderwerk des Carl-Zeiss-Planetariums sowie der Rheinterrasse – für leiblichen Genuß und Festveranstaltungen – zeigt die Wertschätzung der technischen Moderne und der rheinischen Geselligkeit, mit der Düsseldorf als Tourismusstadt warb. Mit der Verwendung des Sheddaches als Quelle für Tageslicht-Oberlicht für das Gebäude des Kunstmuseums übernahm Wilhelm Kreis eine innovative Lösung aus dem modernen Industriebau. Die Glasfenster von Johan Thorn Prikker (1868–1932)<sup>250</sup> im Treppenhaus des Kunstmuseums, die Mosaiken des gleichen Künstlers in den Tortempeln an der Inselstraße, die Mosaiken von H. Nauen in der heutigen Tonhalle, begleitet von Fresken, sowie der Skulpturenschmuck innerhalb des Ehrenhofs<sup>251</sup> sind Dokumente für die Kreis'sche Konzeption eines *Gesamtkunstwerkes*, der Synthese der „Raumkünste“ Städtebau, Architektur und Skulptur mit Malerei, Kunsthandwerk und Gartenkunst, das den Menschen in all seinen Sinnen ansprechen soll.

Sind im Vorhergehenden vor allem Vorzüge des Museums-Ensembles Ehrenhof unter den Aspekten dieser Studie genannt, so sollte der *Ausblick* auch Schwächen aufzeigen und Lösungsmöglichkeiten andeuten. Der Ehrenhof im weitesten Sinne stellt ein Kunst- und Kultur- *Isolat* inmitten eines hochrangigen Dienstleistungsquartiers dar, – darüber kann auch die vollmundige Ankündigung eines E.ON-Managers nicht hinwegtäuschen, der unter den Beschäftigten den ersten „Fanclub“ für das *museum kunst palast* ausmachte. Die Einbindung des Ehrenhofs in eine *Kunstachse*, gemeinsam mit Kunstakademie, Kunstsammlung NRW K20 und Kunsthalle Düsseldorf ist ein wichtiger Schritt zur Behebung des Isolat-Charakters. Eine ähnliche Einbindung in die Rheinpromenade steht noch aus. Ihr steht nicht nur die aktuelle Nutzung des Rheinufer unterhalb der Oberkasseler Brücke für den fließenden und ruhenden Verkehr entgegen, es stellt sich zugleich die Frage nach der Funktion von Kunst und Kultur in der Erlebnisgesellschaft, die andere Formen der Freizeitgestaltung etwa in der Gastronomie-Meile oberhalb der Oberkasseler Rheinbrücke bevorzugt.<sup>252</sup>

250 Rekonstruktion der 1943 zerstörten Fenster im Rahmen der Renovierung des Kunstmuseums 1983/1984.

251 ALBERG 2001.

252 Vgl. dazu folgende Pressemitteilung: *Düsseldorfer Museen sind Besuchermagnet*. Einen Besucheransturm in Millionenhöhe haben die Düsseldorfer Museen im vergangenen Jahr verzeichnet. Mit rund 1,4 Millionen Schaulustigen sei 2002 „eines der besten Ergebnisse in der Geschichte“ erzielt worden, teilte die Landeshauptstadt am Mittwoch mit. Die Besten-Liste 2002 führen die Kunstsammlung NRW (K20) und der „Aquazoo“ an. Obwohl die Zahlen mit 224.000 Besuchern der ‚Surrealismus-Ausstellung‘ nach oben geschneit seien, bleibe der ‚Aquazoo‘ mit 462.000 Interessierten ‚Publikumsliebbling und traditioneller Spitzenreiter‘, hieß es. Weiterhin erfolgreich: Die 2002 neu eröffneten Museen. Zu ihnen zählt die Dependence der Landeskunstsammlung im Ständehaus (K21), wo 135.000 Besucher Interesse an der Kunst des 21. Jh. zeigten. Aus: Süddeutsche Zeitung, 13. März 2003.

### 2.1.3 Bonn: „Geistig-kulturelles Zentrum“ im ehemaligen Parlaments- und Regierungsviertel

#### Kultur im Parlaments- und Regierungsviertel – Anfänge und Entwicklung des Konzeptes 1949–1983

Das Museums-Ensemble von Kunstmuseum Bonn und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland ist Ergebnis einer in jeder Hinsicht „einmaligen“ Setzung. Das Haus der städtischen Kunstsammlungen und die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland mit dem Bund als Bauherrn wurden zwischen 1988 und 1992 an der Friedrich-Ebert-Allee im Nordwesten des Parlaments- und Regierungsviertels errichtet. Die „Vorgeschichte“ kann man 1949<sup>253</sup>, mindestens aber Mitte der 1970er Jahre<sup>254</sup> beginnen lassen. Der Grundsteinlegung für beide Kulturbauten im Jahr 1988 bzw. 1989 ging eine 40jährige, „unendliche“ Planungsgeschichte voraus. An ihr nahmen die Stadt Bonn für das Städtische Kunstmuseum, Beauftragte der Bundesministerien des Inneren, des Auswärtigen, der Finanzen sowie des Bundesbauministeriums für den Bund als Bauherr des Bundes-Kulturbauwesens sowie Repräsentanten der Bundesländer als Hoheitsträger für kulturelle Belange teil. Seit den beginnenden 1980er Jahren meldeten sich Künstler- und Bürgerinitiativen zu Wort, darunter ganz wesentlich der Förderverein „Kunsthalle Bundeshauptstadt Bonn“<sup>255</sup> um Annemarie Renger.<sup>256</sup>

<sup>252</sup> Eine zusammenhängende Darstellung der städtebaulichen und architektonischen Entwicklung des Museums-Ensembles von Kunstmuseum Bonn und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland liegt bisher nicht vor. Zur Architektur der Ausstellungs- bzw. Museumsbauten existieren Monographien und zahlreiche Aufsätze in Fachzeitschriften – siehe unten. Die vorliegenden Ausführungen stützen sich auf Quellen im Stadtarchiv/Wissenschaftliche Stadtbibliothek Bonn (StA Bonn); dort findet sich eine umfangreiche Sammlung von Zeitungsausschnitten, die von den Anfängen der Diskussion um „Kultur / Bauten für Kultur im Regierungsviertel“ aus der zweiten Hälfte der 1970er Jahre bis 1995 reichen. Das StA Bonn verfügt zugleich über unveröffentlichte Dokumente zur städtebaulichen Entwicklung (z. B. Gruppe Hardtberg/gh Bonn: Städtebaulicher Entwicklungsbereich Parlaments- und Regierungsviertel Bonn, Vorbereitende Untersuchungen – A 25 (Bonn-Center / Walter-Flex-Straße) Kurzbericht, Bonn, Juli 1980 – StA 87 / 74 -8-). Zu Schlagwörtern wie Museumsmeile bzw. zu den einzelnen Museen finden sich Themenhefte von Zeitschriften (z. B. Bauwelt, 83. Jg., H. 26, 10. Juli 1992: Kultur für Bonn, StA Bonn 92/ 257). Die Grafische Sammlung bzw. die Bildsammlung des StA Bonn ist über einen Schlagwortkatalog mit Kurzbeschreibung der Bilder bzw. Dokumente der Grafischen Sammlung erschlossen. Herr Ludwig Brüggem war ein kompetenter Gesprächspartner für Baugeschichte und Architektur des Kunstmuseums Bonn. Das Archiv der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland verfügt über einen umfangreichen Bestand an Dokumenten zur Entwicklungsgeschichte der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland; Herrn Rüdiger Kendziora sei für die freundliche Unterstützung bei der Beschaffung der Dokumente gedankt.

<sup>253</sup> 17. Oktober 1949: Auf Einladung der Kulturverwaltung der Stadt Bonn diskutierten zahlreiche Künstler über den Bau einer Kunsthalle in Bonn. Es war ein „Mosaikstein“ im Wettbewerb um die vorläufige Hauptstadt der Bundesrepublik Deutschland – zur Wahl standen Bonn, Frankfurt am Main, Kassel und Stuttgart –, den Bonn am 3. November 1949 in der Abstimmung des Deutschen Bundestages gegen Frankfurt am Main endgültig gewann, nachdem der Parlamentarische Rat bereits am 10. Mai 1949 eine entsprechende Erklärung abgegeben hatte. Vgl.: MÜLLER-LIST 1989.

<sup>254</sup> 1976 Schülerwettbewerb der Stadt Bonn für eine städtische Kunsthalle; 25. Mai 1977 Erklärung des Bundeskabinetts zu einem geistig-kulturellen Zentrum – Kunsthalle – als Beitrag zu einem Hauptstadtkonzept.

<sup>255</sup> Gründung im Februar 1981; im Juli 1981 Gründung der Arbeitsgemeinschaft „Mehr Kunst für Bonn“.

<sup>256</sup> \*1919, 1953–1990 MdB (SPD), 1969–1972 Parlamentarische Geschäftsführerin der SPD-Fraktion im Bundestag, 1972–1976 Präsidentin des Bundestages, 1976–1990 dessen Vizepräsidentin.

Aus dem Wettbewerb der Stadt Bonn für das städtische Kunstmuseum (1984–1985) ging im März 1985 Axel Schultes<sup>257</sup> in BJSS Bangert, Jansen, Scholz, Schultes, Berlin, als 1. Preisträger hervor. Ergebnis war der Entwurf einer „Kunststadt“ im städtebaulich bisher völlig vernachlässigten Nordwesten des Regierungsviertels (siehe unten). Der „klosterförmig abgeschlossenen Gesamtanlage mit Kunstmuseum im nördlichen Bereich und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland im Süden“<sup>258</sup> widersetzten sich Vertreter des Bundes und der Länder. Der Bund lobte im Dezember 1985 einen Ideenwettbewerb unter 40 eingeladenen Architekten für die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland aus, die eine vom Kunstmuseum der Stadt Bonn städtebaulich-architektonisch abgesetzte Eigenstellung repräsentativer Art erhalten sollte. Aus diesem Wettbewerb ging im Juli 1986 der Entwurf von Gustav Peichl<sup>259</sup>, Wien, als 1. Preis hervor. Unter dem Eindruck dieser Entscheidung musste der 1. Preisträger des städtischen Wettbewerbs, Axel Schultes in BJSS Bangert, Jansen, Scholz, Schultes, den Entwurf für das Kunstmuseum der Stadt Bonn überarbeiten, wobei das Konzept der „Kunststadt“ aufgegeben wurde (siehe unten). Das heutige Ensemble kann als Ergebnis einer indirekten „landesherrlichen Setzung“ bezeichnet werden, wobei Bundeskanzleramt und Bundesministerien als Entscheidungsträger im engeren Parlaments- und Regierungsviertel gegenüber der Kommune dominierten.

Heute liegt um den Museumsplatz<sup>260</sup> im Süden der Stadt Bonn eines der jüngsten und am meisten besuchten Museums-Ensemble Deutschlands. In seiner Entwicklung spiegelt sich das Schicksal von Bonn wider: Von 1949 bis Mitte der 1970er Jahre „vorläufige Hauptstadt“, seit Mitte der 1970er Jahre immer offener „Hauptstadt“ der Bundesrepublik Deutschland – mit zunehmendem Gewicht der Thematik „Kultur in der Hauptstadt“, seit 1994 „Bundesstadt“ mit *Kultur* als eine der Säulen der Entwicklung von Bonn und seiner Region.

Es ist heute kaum vorstellbar, dass der Deutsche Bundestag 1955 der Bundesregierung „Bauverbot“ in Bonn erteilte, um die Idee der Hauptstadt Berlin für das geeinte Deutschland in keiner Weise infrage zu stellen, – Anmietung von Raum für Ministerien und Behörden wurde zur Regel.<sup>261</sup> Dem politisch-konzeptionellen Wandel, Deutschland als „eine Nation in zwei Staaten“ zu sehen, folgte die Bestätigung von Bonn als Bundeshauptstadt durch Bundeskanzler Willy Brandt am 18. Januar 1973.<sup>262</sup>

<sup>257</sup> \*1943, Studium in Berlin, 1972–1991 in Architektengemeinschaft mit Dietrich Bangert, Bernd R. Jansen, Stefan Scholz; Büro BJSS Bangert, Jansen, Scholz, Schultes. Seit 1992 „Büro Axel Schultes Architekten“ mit Charlotte Frank und Christoph Witt. 1993 zusammen mit Charlotte Frank Sieger im städtebaulichen Wettbewerb für das Parlaments- und Regierungsviertel im Spreebogen, Berlin (Bauten seit 1995). 1997–2001, Bundeskanzleramt, Berlin.

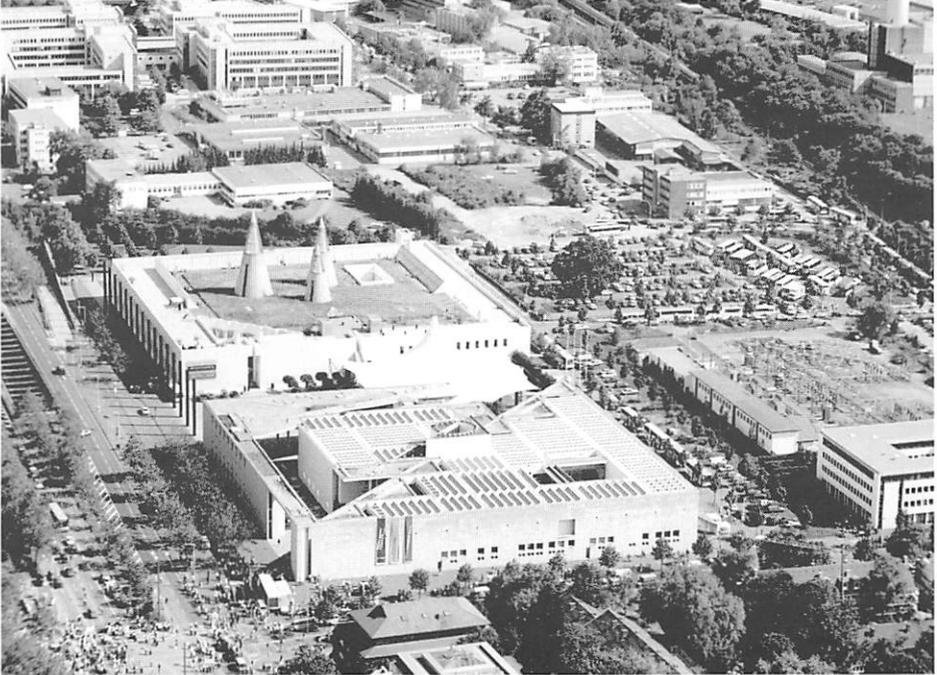
<sup>258</sup> Realisierungswettbewerb Kunstmuseum Bonn. Vorprüfbericht, Teil 1, Bonn, Hochbauamt, 1985, Kennziffer 1015/155; StABonn, N1986/215, Teil 1.

<sup>259</sup> \*1928, Studium 1949–1953 an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, 1973–1995 Professor an der Wiener Akademie. Als kulturelle Bauten unter anderem: Erweiterung des Strädel-Museums Frankfurt am Main 1987–1990, Neubau Münchner Kammerspiele 2001. Monographien: Ausst.Kat., Gustav Peichl 1992; Ausst. Kat., Gustav Peichl 1996.

<sup>260</sup> Nach Mitteilung des zuständigen Amtes der Stadt Bonn Mitte 2006 ist dies keine amtliche Straßenbezeichnung.

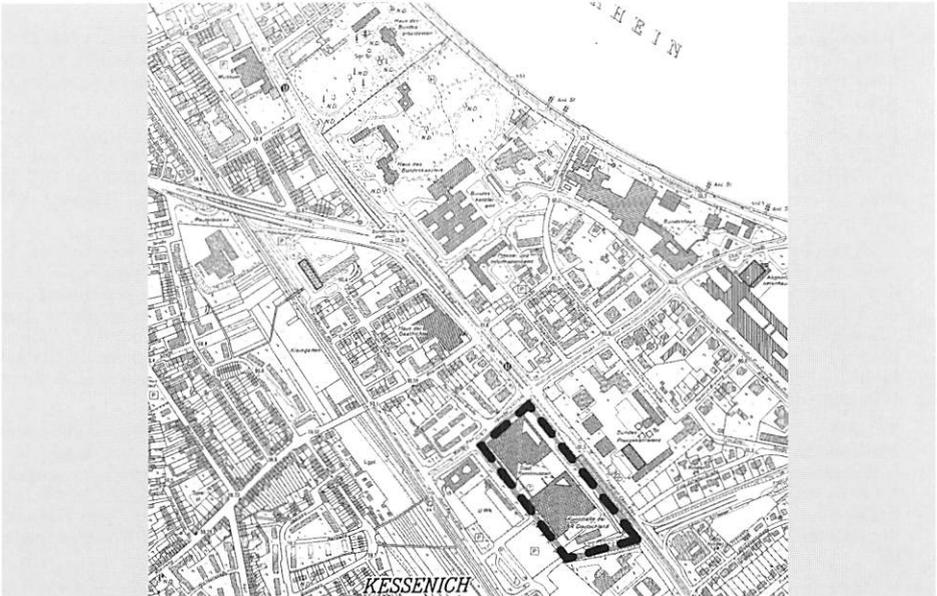
<sup>261</sup> Z. B. Bürobauten am Tulpenfeld – gegenüber von Kunstmuseum und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland – von Hans Dustmann, Wolfgang Darius, 1964–1969.

<sup>262</sup> Neubau Bundeskanzleramt und Gestaltung Bundeskanzlerplatz nach Entwürfen der Planungsgruppe Stieldorf, 1973–1976.



Quelle: Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn, Bild Nr.: 41-217\_1997\_-6368-21.

**Abb. 2.24: Museums-Ensemble von Kunstmuseum und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, 1997**  
*Blick von Norden.*



Aus: Deutsche Grundkarte 1 : 5.000 (DGK 5). © Katasteramt- und Vermessungsamt der Bundesstadt Bonn, 001/08.

**Abb. 2.25: Das Museums-Ensemble in seinem städtebaulichen Umfeld (1999)**

Für Stadtentwicklung und Städtebau in Bonn trat eine gewaltige Veränderung ein: Das Parlaments- und Regierungsviertel wurde durch die Rechtsverordnung vom 17.12.1974 gemäß § 53 StBAUFG zum städtebaulichen Entwicklungsbereich erklärt, – ein fundamentales Datum in der Bonner Stadtgeschichte, das für die Stadtentwicklung und Stadtplanung den Übergang vom „Provisorium Bonn“ zur politisch akzeptierten Bundeshauptstadt markiert.<sup>263</sup> Am 11. September 1975 folgte der Vertrag zwischen Bund, Land NRW und Stadt Bonn über den weiteren Ausbau der Bundeshauptstadt. Die *städtebauliche Planung* für den Standort des heutigen Museums-Ensembles vollzog sich im Rahmen des Projektes „Städtebaulicher Entwicklungsbereich Parlaments- und Regierungsviertel Bonn“. Das für die *Kulturbauten* vorgesehene Grundstück befand sich weitgehend im Eigentum der Stadt Bonn, das Gelände für das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland im Besitz des Bundes. Die Baugebiete erstreckten sich zwischen zwei hochbelasteten Verkehrssträngen, der Eisenbahnstrecke im Westen und der Adenauerallee/B9 im Osten, von der Simrockstraße im Norden bis zur Trajektstraße<sup>264</sup> im Süden. Der Bundeskanzlerplatz an der Verknüpfung der Verkehrsströme aus Richtung Bonn-City, Bonn-Nord und Bonn-Bad Godesberg war der am höchsten belastete Verkehrsknoten im Bundesdistrikt. Die Bauflächen gehörten zum Teilgebiet A25.<sup>265</sup> Der Bericht der Gruppe Hardtberg/gh Bonn<sup>266</sup> betont für dieses Gebiet das Potential an hervorragenden Standorten für Hauptstadteinrichtungen und komplementäre Einrichtungen in unmittelbarer Zuordnung zum Parlamentsbereich und in direkter Lage zur Stadtbahn.<sup>267</sup> Südlich der Reuterstraße, die als eine Zäsurlinie die Grenze der Bonner Südstadt<sup>268</sup> markiert, stellte der Neubau (Eröffnung 1970) des 17-geschossigen *Bonn-Center* einen städtebaulichen Akzent am Nordwestrand des Parlaments- und Regierungsviertels dar. Diesem Komplex wurden allerdings im Bericht der gh Bonn „*hinsichtlich verkehrlicher Anbindung und städtebaulicher Integration gravierende Mängel*“ angelastet.<sup>269</sup>

263 Borchard 1999.

264 Trajekt bezeichnet die Eisenbahnstrecke mit Waggon-Fähre, die zwischen Juli 1870 und August 1914, endgültige Stilllegung 1919, Bonn (Kessenich) mit Oberkassel verband. Eine feste Brücke zur Verbindung der linksrheinischen und rechtsrheinischen Strecken im Raum Bonn war den Bahngesellschaften zu teuer. Nach: KEMP 1984.

265 Das Gebiet umfasste Mitte 1976 142 Grundstücke mit einer Gesamtfläche von 187.848 m<sup>2</sup>, einem Anteil von 13,2% überbaubarer Fläche, 54,7% befestigter und sonstiger Fläche, 32,0% Grünfläche. Es hatte 878 Einwohner in 394 Haushalten, verteilt auf 358 Wohnungen und 128 Gebäude. 1.553 Beschäftigte arbeiteten in 153 Arbeitsstätten. Nach: „Endbericht-Kurzfassung“ der Gruppe Hardtberg/gh Bonn, Juli 1980 zu Teilgebiet A25 (StA Bonn 87/ 74 -8-).

266 Nach dem Beschluss der Stadt Bonn zu vorbereitenden Untersuchungen in diesem Teil des Entwicklungsbereichs erhielt die Gruppe Hardtberg/gh Bonn am 14.11.1975 den Auftrag für eine detaillierte Analyse des Gebietes; diese wurde von April bis Juni 1976 durchgeführt. Im September 1977 wurden die Umfrageergebnisse und die Planungsvorstellungen den betroffenen Bürgern vorgestellt und mit allen Betroffenen diskutiert. Der „Endbericht-Kurzfassung“ der Gruppe Hardtberg/gh Bonn, Juli 1980 zu Teilgebiet A25 (StA Bonn 87/ 74 -8-) ist eine wertvolle Quelle für Bestand, Planungsvorstellungen und Maßnahmenprogramm des Areals A25 am Ende der 1970er Jahre; die Langfassung des „Endberichts“ lag seit April 1977 der Verwaltung der Stadt Bonn (Planungs- und Hauptausschuss) vor.

267 Schon im Bericht der Gruppe Hardtberg/gh Bonn (1980 A25, S. 19) ist von der Notwendigkeit von Maßnahmen des Verkehrsausbaus (Entlastung der B9, Tieflage Eisenbahnstrecke) die Rede, um den äquivalenten Dauerschallpegel von 80dB entlang von Adenauerallee, Reuterstraße und Eisenbahnstrecke zu senken. Im Bericht (S. 19) wird auch die Zerstörung der Fußwegeverbindungen zwischen Gebietsteil A25 und dem Parlaments- und Regierungsviertel durch die Zäsuren Adenauerallee und Reuterstraße beklagt, – ein Zustand, der bis zum Zeitpunkt der Studie (2007) nicht behoben wurde, sieht man von den U-Bahn-Unterführungen ab.

268 Stadterweiterung zwischen 1855/1860 und 1914 mit einem gründerzeitlichen Bauboom zwischen 1890 und 1905. Siehe: DOLLEN 1982; GRUBER-CORR 2004.

269 Gruppe Hardtberg/gh Bonn 1980 A25, S. 10.

Beanstandet wurde „die solitäre Baumasse des Hochhaustraktes (17 Geschosse, 50 m Höhe) . . . in der durchgehend kleinteiligen Maßstäblichkeit des angrenzenden Wohnbereichs“.<sup>270</sup> Die Randbebauung an der Adenauerallee befand sich in einem Umbruch von der Wohnfunktion zu Dienstleistungsfunktionen. Grundstücke an der Adenauerallee zwischen Rheinweg und Coburger Straße waren bereits abgeräumt, um Platz für „potentielle hauptstadtorientierte Bauprogramme“ zu schaffen. Für den Gebietsbereich südlich der Walter-Flex-Straße heißt es im Bericht der gh Bonn: *“Die Gebietsgruppe VI (Standortbereich Walter-Flex-Straße) zeigt mit der Freiluftanlage der Umspannstation, planiertem Brachland sowie dem Einzelbauwerk des Zollamtes eine Übergangssituation, die gemäß den für die Neuordnung des engeren Bundesdistriktes formulierten Zielvorstellungen auf Dauer den Standort eines geistig-kulturellen Zentrums aufnehmen soll”*.<sup>271</sup>

Die städtebaulichen Planungsvorstellungen der zweiten Hälfte der 1970er Jahre ergaben sich aus dem Kontext der Entwicklungsplanung für das „Parlaments- und Regierungsviertel Bonn“, wie sie vom Gemeinsamen Ausschuss für die Bundeshauptstadt Bonn empfohlen wurden. Im Gebiet A25 war für den Bereich zwischen Bahnstrecke, Friedrich-Ebert-Allee, Trajekt und Walter-Flex-Straße eine Erweiterung der östlich der B9 vorgesehenen arbeitsplatzintensiven Bundeseinrichtungen geplant; die Stadtbahntrasse und der Straßenzug Adenauerallee/Friedrich-Ebert-Allee/Kölner Straße haben dabei die entscheidende Erschließungsfunktion. Zu diesem Straßenzug heißt es: *„Unter Berücksichtigung der ergänzenden Querachsen ist der Straßenzug in Nord-Süd-Richtung seiner Bedeutung entsprechend städtebaulich zu entwickeln und zu gestalten. Hierbei kommt der Ausbildung von Platzanlagen sowohl funktionell als stadtgestalterisch besondere Bedeutung zu. Zwischen Bundeskanzlerplatz und Parlamentsbereich ist eine attraktive städtebaulich großzügige Verbindung herzustellen. Komplementäre Einrichtungen sollen die Attraktivität dieser Zone erhöhen.“*<sup>272</sup> In der 5. Sitzung des gemeinsamen Ausschusses vom 27.5.1977 wurde empfohlen: *„Die nachfolgenden vorrangigen Standortbereiche sind im Rahmen eines Zeitplanes gleichrangig städtebaulich zu ordnen und zu gestalten: Bundesdistrikt mit Walter-Flex-Straße, insbesondere als Standort für die Neubauten von Bundestag und Bundesrat sowie für Bauten im Bereich der Walter-Flex-Straße, die der Bedeutung des Standorts Rechnung tragen, wie z. B. eine Kunsthalle.“*<sup>273</sup> In der 7. Sitzung vom 23.6.1978 heißt es: *„Für das geistigkulturelle Zentrum ist der Standort im Bereich Walter-Flex-Straße vorgesehen.“*<sup>274</sup> Das städtebauliche Konzept für den Bereich A25, – mit erheblichen Verflechtungen mit dem engeren Bundesdistrikt (Bereiche A22 und A23) –, sah in der zweiten Hälfte 1977 folgende Nutzungen vor:

- Eine möglichst weitgehende Erhaltung der Wohnfunktion in den Teilen I, III, IV und V;
- Erhaltung von denkmalswerten Einzelgebäuden und städtebaulich gut integrierte Neubebauung entlang der Adenauerallee;
- Verkehrsberuhigung im Kernbereich des Wohnens und bessere verkehrliche Anbindung des Bonn-Centers;

<sup>270</sup> Gruppe hardtberg/gh bonn 1980 A 25, S. 12

<sup>271</sup> Gruppe hardtberg/gh bonn 1980 A 25, S. 7.

<sup>272</sup> Gruppe hardtberg/gh bonn 1980 A 25, S. 21.

<sup>273</sup> Gruppe hardtberg/gh bonn 1980 A 25, S. 22.

<sup>274</sup> Gruppe hardtberg/gh bonn 1980 A 25, S. 23.

- Bestandssicherung der Wohnsiedlung Walter-Flex-Straße und angepasste städtebauliche Konzeption für den angrenzenden neuen *Standortbereich des geistig-kulturellen Zentrums*.<sup>275</sup>

Der Anliegerbereich „Adenauerallee“ zwischen Bundeskanzlerplatz und Walter-Flex-Straße, in dem bereits seit 1970 durch das Bonn-Center erhebliche bauliche Umstrukturierungen eingesetzt hatten, wurde als Neuordnungsabschnitt an der Regierungsallee vorgesehen: An der Allee Hauptstadteinrichtungen, hauptstadtorientierte Dienstleistungen, aber Erhaltung und Entwicklung der rückwärtig gelegenen Wohngebietsnutzung. Betont wurde die Erhaltung – und der Ausbau – der Grün- und Freiflächen im Rahmen der Neubaumaßnahmen<sup>276</sup>.

Das Bundeskabinett verabschiedete am 25. Mai 1977 das Vorhaben „Kunsthalle“ als Beitrag zu einem Hauptstadtkonzept. Für das oben genannte „Sondergebiet – Standortbereich Walter-Flex-Straße“ als „Standort des geistig-kulturellen Zentrums“ lag im September 1977 noch keine Konkretisierung des Bauprogramms vor, – man ging allerdings von einer Verlagerung der Einrichtungen wie Zollamt und südlicher Randbebauung Walter-Flex-Straße aus. Im November 1978 fand ein viel beachtetes Kolloquium des Deutschen Künstlerbundes statt mit der Fragestellung „Brauchen wir eine Bundeskunsthalle“? Die Meinungen waren geteilt: Während Vertreter der lokalen bis nationalen Kulturpolitik sich positiv äußerten, brachten Künstler eher ihre Skepsis zum Ausdruck.

### **Wettbewerb, Bau und Eröffnung des „Kulturensembles“: 1984 bis 1992**

Der Ausbau von Bonn zur Bundeshauptstadt hatte, wie erwähnt, seit der Mitte der 1970er Jahre eine politische Priorität. Es dauerte aber bis 1984, ehe es zu einer Verständigung der Regierungschefs von Bund und Ländern über die „*Bundeskunsthalle*“ als gemeinsames Projekt kam.<sup>277</sup> Unmittelbar darauf (Juli 1984) erfolgte durch die Stadt Bonn die Auslobung des ‚Realisierungswettbewerbs Kunstmuseum Bonn‘. Im Auslobungstext heißt es: *„Die Stadt beabsichtigt, im Zentrum des Parlaments- und Regierungsviertels<sup>278</sup> ein neues Kunstmuseum zu errichten, das zusammen mit der ebenfalls geplanten Kunst- und Ausstellungshalle des Bundes ein herausragendes Kulturzentrum der Bundeshauptstadt werden soll. Dieses kulturelle Zentrum soll Merkmal einer Entwicklung sein, die auch unter kulturellen Aspekten wegführt vom Provisorium und den beständigen Ausbau der Bundeshauptstadt belegt. [. . .] Auf gleichem Gelände soll parallel zum Kunstmuseum oder später eine Kunst- und Ausstellungshalle errichtet werden. Diese soll internationale und nationale Wechsellausstellungen des Bundes, der Bundesländer, ausländischer Staaten und nationaler wie internationaler Künstlerverbände zeigen. Die Konzeption beider Projekte wurde mit dem Ziel aufeinanderabgestimmt, ein sich wechselseitig ergänzendes kulturelles Ensemble zu ermöglichen als Forum für vielfältige Aktionen. An hervorragender Stelle innerhalb der Bundeshauptstadt gelegen und wichtigster publikumswirksamer Anziehungspunkt der gesamten ‚Regierungsallee‘, vermag es auf diese Weise eine über Bonn hinaus wirkende bedeutsame Hauptstadteinrichtung darzustellen.“<sup>279</sup>*

<sup>275</sup> Nach: gruppe hardtberg/gh bonn 1980 A25, S. 28; Hervorhebung durch Verf.

<sup>276</sup> Zu Grünaufbau der Regierungsallee, evtl. Platzbildungen, Maßnahmen im Verkehrsbereich; vgl. gruppe hardtberg/gh bonn 1980, A25, S 32 bis 34.

<sup>277</sup> Zum politischen Hintergrund: Vgl. WIRSCHING 2006.

<sup>278</sup> Eine – auslobungsübliche – Übertreibung, da Standort am Westrand des Gebietes gelegen.

<sup>279</sup> In: wettbewerbe aktuell, 5/1985, S. 251.



**Situation 1952**

Aus: Deutsche Grundkarte 1 : 5.000 (DGK 5). © Katasteramt- und Vermessungsamt der Bundesstadt Bonn, 001/08.



**Entwurf 1985**

Übersichtsplan Wettbewerbsentwurf von Axel Schultes in BJSS Bangert, Jansen, Scholz, Schultes mit Konzept der stadträumlichen Entwicklung

Aus: wettbewerbe aktuell 5/85, S. 252.



**Lageplan 1992**

Realisierung Kunstmuseum und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland

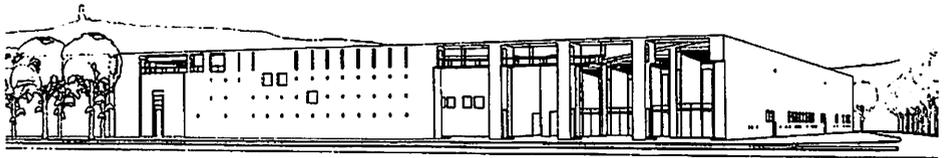
Aus: Frank 1994, S. 35.

**Abb. 2.26: Städtebauliche Situation, Lageplan von Entwurf und Ausführung der KAH und des Kunstmuseums Bonn**

Damit waren wesentliche städtebauliche und architektonische Aufgaben gestellt, wobei die Betonung des Ensemble-Charakters besonders hervorzuheben ist.

Das Beispiel „Kulturbauten im engeren Parlaments- und Regierungsviertel“ zeigt die Problematik einer Standortentscheidung der Bauherrn in enger Anlehnung an die Verfügbarkeit von *Grundstücken*: Das ca. 100m × 300m große Areal gehörte zu 90% der Stadt Bonn, die zunächst ein Drittel an den Bund verkaufte; nur wenige private Parzellen mussten zugekauft werden; zudem standen die Bauten von Zollamt und Bundesvermögensamt kurzfristig „zur Disposition“, d. h. zum Abriss zur Verfügung. Die Problematik des Standortes in der „Zwischenstadt“<sup>280</sup> von Bonn-Bad Godesberg umschrieb Axel Schultes mit den Worten: „*Kein Ort, nirgends – irgendwo zwischen Bonn und Bad Godesberg gilt es den Claim abzustecken für die Kunst – 100m × 300m, das könnte schon eine kleine Stadt sein – warum nicht? – hier, wo es noch keine gibt.*“<sup>281</sup>

Aus dem Zulassungsbereich des Wettbewerbs für Freischaffende Architekten, Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin, beteiligten sich 246(!) Architekten bzw. Architekturbüros. Auf der Basis der Auslobung der Stadt Bonn hatten alle Preisträger einen *Gesamtentwurf* für das Gelände südlich der Walter-Flex-Straße/westlich der Friedrich-Ebert-Allee entwickelt mit Bauten für das Kunstmuseum, die Kunsthalle des Bundes und Freiraum, zum Teil als Skulpturengarten gestaltet. In vier Sitzungen des Preisgerichtes wurden im Februar-März 1985 die Arbeiten gesichtet und bewertet; fünf Preise wurden vergeben, fünf Ankäufe getätigt.<sup>282</sup>



Aus: Kunstmuseum Bonn, Berlin-Bonn, November 1985, S. 2.

**Abb. 2.27:** „Kunststadt“: Axel Schultes in BJSS Bangert, Jansen, Scholz, Schultes  
1. Preis im Realisierungswettbewerb Kunstmuseum Bonn, März 1985.

Der Entwurf von Axel Schultes in *BJSS Bangert, Jansen, Scholz, Schultes* wurde, wie erwähnt, im März 1985 als 1. Preisträger ausgezeichnet, u. z. vor allem wegen seiner Konzeption: „*Die tragende Entwurfsidee, mit einem Museumsbezirk als ‚Stadt in der Stadt‘ in einem städtebaulich überaus heterogenen Stadtteil einen besonderen geistigen Bezirk auszugrenzen, ist ein wichtiger Beitrag zur Aufgabe. Der Entwurf erreicht mit der großen Umfassungsmauer einerseits die erforderliche städtebauliche Wirkung im Stadtgefüge und eine räumliche Begrenzung an der B9, andererseits erzielt er damit die erforderliche Lärmabschirmung, mit einer großer Gestaltungsfreiheit im Inneren. [ . . . ] Der Entwurf ist in seiner Gesamtkonzeption von großer eigenständiger Qualität, die offensichtlichen Mängel<sup>283</sup> ließen sich beheben.*“<sup>284</sup> Für Themenstellung und Erkenntnisziele dieser Studie (vgl. Kap. 1.3) ist die Funktion von „Städtebau“ und „stadträumliche Wirkung von

<sup>280</sup> SIEVERTS 1999.

<sup>281</sup> FRANK 1992, S. 181.

<sup>282</sup> Alle Preisträger und Abb. der Entwürfe siehe: wettbewerbe aktuell, 5/1985, S. 251–270.

<sup>283</sup> Z. B. Freiraum für Skulpturen zu eng, Raumbildung im Museum stellenweise verwinkelt, Überschreitung des in der Auslobung genannten Volumens.

<sup>284</sup> Begründung der Jury partim zitiert aus: wettbewerbe aktuell, 5/1985, S. 251–253; S. 252–255 Abb. zum Entwurf: Lageplan, stadträumliche Entwicklung, Modellfoto, Ansichten, Geschossgrundrisse.

Architektur“ von herausragender Bedeutung, stützt sie doch die These von der Stellung derartiger – in der „reinen“ Architekturkritik – oft vernachlässigter Kriterien. Dies wird auch aus der zusammenfassenden Stellungnahme des Preisgerichts zum Zweiten Preis (Hans Klumpp, Norbert Moest, Stuttgart) deutlich. *„Die Arbeit des 2. Preises wird vor allem wegen ihrer Museumslösung prämiert, hat jedoch architektonisch – städtebauliche Nachteile.“*<sup>285</sup>

Entgegen allen Erwartungen schrieb der Bundesminister für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau im Dezember 1985 einen internationalen beschränkten Wettbewerb an 40 namentlich aufgeforderte Architekten aus. Damit trat ein Konflikt zutage, der unerschwerlich seit der Preisvergabe bestanden hatte: Die künstlerische Gestaltung der großen, 12m–15m hohen Umfassungsmauer der ‚Kunststadt‘, deren Gefahr der *„abweisenden Maßstabslosigkeit“* schon die Preisgerichtsjury bemerkt hatte.<sup>286</sup> Die Entscheidungsträger des Bundes erwarteten eine repräsentative Anfahrt für hochrangige Staatsgäste vor dem Bau des Bundes, die bei einer vollständigen Ausführung des BJSS Bangert, Jansen, Scholz, Schultes-Entwurfes nicht zu verwirklichen war. Gleichzeitig aber unterstrich der Auslobungstext die Erhaltung des Konzeptes eines städtebaulich –architektonischen Ensembles. Als Wettbewerbsaufgabe wurde formuliert: *„Gegenstand des Wettbewerbs ist der Entwurf einer Kunst- und Ausstellungshalle in Bonn. Diese Halle soll in unmittelbarer Zuordnung zum Städtischen Kunstmuseum der Stadt Bonn errichtet werden und mit dem Museum zusammen ein kulturelles Zentrum bilden, das den in der Aufgabe begründeten hohen städtebaulichen und architektonischen Anforderungen genügt.“* In den ‚Erläuterungen der Wettbewerbsaufgabe‘ heißt es: *„In Abstimmung mit der Stadt Bonn wird eine gestalterische Lösung gefordert, die gemeinsam mit dem Städtischen Kunstmuseum zu einem städtebaulichen und architektonischen Ensemble führt, das der besonderen Bedeutung der Aufgabe in signifikanter Weise gerecht wird.“*<sup>287</sup> Am 3.7.1986 gab die Jury des Bundeswettbewerbs den 1. Preis an den Entwurf von Prof. Gustav Peichl, Wien, wobei städtebauliche, gestalterische und funktionale Gesichtspunkte angeführt wurden. Zur städtebaulichen Konzeption bemerkte die Jury: *„Die Kunsthalle ist als eigenständiger, ablesbarer Baukörper konzipiert. Gegenüber dem Museum ist der Baukörper leicht zurückgesetzt. Besondere Markierung stellen die 11 Säulen oder Pilaster dar, die auf die 11 Bundesländer hinweisen sollen und die 3 Lichttürme auf dem Dach. [. . .] Das Raumprogramm ist in allen wesentlichen Bereichen erfüllt.“*<sup>288</sup> Im Jury-Protokoll vom Juli 1986, Projekt Prof. Peichl, heißt es: *„Der Verfasser nimmt das vom Museumsbau vorgegebene Gesamtkonzept in Grundrissform und Höhenentwicklung auf. Die ursprünglich konzipierte Wand im Eingangsbereich zum Gartenhof wird soweit geöffnet, dass eine spürbare Verbindung zwischen Straße und Innenbereich mit allen Vor- und Nachteilen (Einblick, aber auch Lärm) entsteht.“*<sup>289</sup>

285 Begründung der Jury partim zitiert aus: wettbewerbe aktuell, 5/1985, S. 251; vgl. ebd. S. 256–258.

286 wettbewerbe aktuell 5/1985, S. 251–253.

287 In: Bundesminister für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau, Bundesbaudirektion: Ideenwettbewerb 1986 Kunst- und Ausstellungshalle in Bonn. Auslobungstext, Teil A3; Erläuterungen, Teil B1, Bonn 1986. Kopie vom Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung dem Verfasser zur Verfügung gestellt am 25.01.2005.

288 In: Ideenwettbewerb 1986 Kunst- und Ausstellungshalle in Bonn. Vorprüfbericht, Juli 1986, Teil 1036/13. Kopie vom Archiv der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland dem Verfasser zur Verfügung gestellt.

289 In: Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau (Hrsg.) 1988b, S. 10.

Am 28.11.1986 fand ein 2. Preisgericht für die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland statt mit dem Ergebnis, Gustav Peichl, Wien, mit der Bauaufgabe zu betrauen, – damit war das Ende der ‚Kunststadt‘ von Axel Schultes in BJSS Bangert, Jansen, Scholz, Schultes gekommen, – zwei Solitäre wuchsen heran.

Die Grundsteinlegungen für das Kunstmuseum Bonn, Bauherr Stadt Bonn, am 27. Juni 1988, und die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (17. Oktober 1989, Bauherr: Bundesrepublik Deutschland) bedeuteten nach den Worten von Gerda Hasselfeldt, Bundesministerin für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau, anlässlich der Grundsteinlegung für die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland einen Markstein in der funktionalen und städtebaulichen Entwicklung des Regierungsviertels und im Stadtgebiet von Bonn: An der Friedrich-Ebert-Allee im Bereich des Parlaments- und Regierungsviertels entstand „*ein kultureller und städtebaulicher Schwerpunkt*“.<sup>290</sup> Für die Beurteilung der Situation beim Bau von Museums-Ensembles durch unterschiedliche Bauherren hat – in übertragenem Sinne – der Satz ein erhebliches Gewicht, den der damalige Bundeskanzler Dr. Helmut Kohl bei der Grundsteinlegung an das Ende seiner Rede stellte: „*Am Rande des Regierungsviertels gelegen, wird sie (die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland) so gewiss zu einer Stätte, an der das natürliche Spannungsverhältnis von Geist und Macht – das nicht notwendigerweise ein Gegeneinander ist – für die Zukunft unseres Landes fruchtbar gemacht werden kann*“.<sup>291</sup>

Im Gegensatz zu den amtlichen Äußerungen anlässlich der Grundsteinlegung stehen die Worte des Architekten Axel Schultes in BJSS Bangert, Jansen, Scholz, Schultes. Er legte in seinen „*Menetekel*“ überschriebenen Gedanken eine bittere Interpretation seiner Erfahrungen beim Bau des Kunstmuseums Bonn vor: Den „*Verlust von Stadtraum, den Verlust von ‚Raum‘ als Auftrag, als höchste Kunst generell, vor dem ‚Ereignis‘*“.<sup>292</sup> Zur gleichen Thematik gibt das Interview von Ingeborg Flagge mit Axel Schultes: *Von der Idee eines Raumes für die Kunst zum Kunstmuseum* Auskunft<sup>293</sup>: „*Frage Ingeborg Flagge: In welchen Punkten unterscheidet sich der Wettbewerbsentwurf von der realisierten Lösung? Antwort Axel Schultes: Diese Frage rührt an die schmerzlichste Niederlage nach einem Wettbewerbsgewinn, die ich jemals wegstecken musste. Ausgerechnet die mit dem 1. Preis ausgezeichnete städtebauliche und räumlich-kompositorische Qualität der Gesamtanlage von Kunstmuseum und Bundeskunsthalle, ausschlaggebend in der Idee des einen Raumes für die Kunst, wurde von Anfang an mit der Wahl der Bundeskunsthalle – Solitärbauentwürfe von Gustav Peichl mit dem 1. Preis und von Josef Paul Kleihues mit dem 2. Preis – im Kunsthallengutachten ’87 unterminiert. Was jetzt als städtischer Kunstmuseumsbau zur Eröffnung ansteht, ist der allen Widerständen abgetrotzte, mehrfach verkleinerte Torso einer Museumsinsel von ursprünglich hauptstädtischer Dimension und Dichte. [ . . . ] Verglichen mit der Planungsgeschichte anderer Häuser war mein Arbeiten in Bonn ein jahrelanges Fegefeuer, spannend genug, ein Buch darüber zu schreiben.*“<sup>294</sup>

<sup>290</sup> Gerda Hasselfeldt zitiert in: Der Bundesminister des Inneren, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Faltblatt zur Grundsteinlegung im Oktober 1989, Textseite 1. StA Bonn, 89/528.

<sup>291</sup> Der Bundesminister des Inneren, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Faltblatt zur Grundsteinlegung im Oktober 1989, Textseite 1.

<sup>292</sup> FRANK (Hrsg.) 1994, S. 173, 174.

<sup>293</sup> In: FLAGGE/TÄUBNER 1992, S. 24–30.

<sup>294</sup> In: FLAGGE/TÄUBNER 1992, S. 25, 28.



Quelle: Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn, Bild Nr.: 41\_212\_1988\_2770-05a.

**Dr. Hans Daniels, Oberbürgermeister der Stadt Bonn, und Dr. Katharina Schmidt, Direktorin, bei der Grundsteinlegung für das Kunstmuseum der Stadt Bonn am 27. Juni 1988**



Quelle: Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn, Bild Nr.: 41\_212\_1988\_2770-05a.

**Illustre Gäste bei der Eröffnung der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland am 17. Juni 1992. In der ersten Reihe von links nach rechts: Irmgard Adam-Schwätzer, Ministerin BMBau; Annemarie Renger, Bundestagspräsidentin a.D.; Dr. Helmut Kohl, Bundeskanzler; Oskar Schneider, Minister a.D.; Richard von Weizsäcker, Bundespräsident, mit Gattin. Im Hintergrund: Südostseite des Kunstmuseums Bonn.**

**Abb. 2.28: Akteure beim Bau von Kunstmuseum Bonn und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland**

Seine Verbitterung ist zu verstehen angesichts der Tatsache, dass der wegen seiner städtebaulichen Qualitäten von der Jury hoch gelobte Entwurf durch den Eingriff des Bundes zerstört wurde: Vom Gesamtkonzept blieb Schultes – nur – die Ausführung des Kunstmuseums Bonn, und dies in reduzierter Form. Axel Schultes äußerte sich im November 1985: *„Der Neubau des Museums ist ein Grundstein städtischer Entwicklung im Niemandsland zwischen Bonn und Bad Godesberg, eines der ersten dauerhaften Gebäude zwischen Provisorien entlang der B9. Nach den jetzt abgeschlossenen Projektreduzierungen liegt die Dimension des Neubaus an der unteren Grenze stadträumlicher Wirksamkeit, stadtbildnerischer Präsenz.“*<sup>295</sup>

### **Kunstmuseum Bonn**

Axel Schultes in BJSS Bangert, Jansen, Scholz, Schultes stand – nur noch – eine auf 100m × 100m reduzierte Fläche für den Bau des Kunstmuseums Bonn<sup>296</sup> zur Verfügung, – das südliche Drittel des Bauplatzes hatte der Bund für die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland erworben, das mittlere Drittel stand für eine Platzgestaltung durch den Bauherrn „Bund“ zur Verfügung, – eine Lösung, die sich als architektonisch-gestalterische Herausforderung positiv auswirken sollte. Schultes blieb dem Grundprinzip des Entwurfes von 1985 treu: Ein Quadrat von 100m × 100m, im Erdgeschoss gequert durch eine Diagonale, die die Besucher von der Ecke Heuss-Allee/Walter-Flex-Straße (U-Bahn-Haltestelle) bzw. vom Parkplatz (zwischen Museumsbauten und Bahnstrecke) zum zentralen Treppenaufgang leitet. Der südöstliche Bereich, von der Lärmquelle B9 durch den schmalen Riegel des Verwaltungsbaus (inkl. Museumspädagogik) getrennt, nimmt im Erdgeschoss Serviceeinrichtungen auf, der nordwestliche Teil des Erdgeschosses sowie das Obergeschoss präsentieren auf insgesamt 4.700m<sup>2</sup> Ausstellungsfläche in der ständigen Sammlung (3.850m<sup>2</sup>) die Schwerpunkte ‚August Macke und die Rheinischen Expressionisten‘ bzw. ‚Deutsche Kunst seit ’45‘. Gemeinsam mit der Direktorin des Museums, Dr. Katharina Schmidt, erfolgte in mühsamer Kleinarbeit – und Kleinkrieg – eine architektonische Gestaltung des Museumsbaus, der sowohl die Ansprüche des Architekten auf die Umsetzung seines Konzeptes als auch die Forderungen der Museumsleitung nach „Quadratmeter Wand“ erfüllen konnte. Als Urteil der Fachpresse über den Bau sei MAIER-SOLGK zitiert: *„In seinen architektonischen Grundzügen besitzt das Kunstmuseum von Axel Schultes (Bürogemeinschaft BJSS Bangert, Jansen, Scholz, Schultes, Berlin) fast exemplarischen Charakter für eine Museumsarchitektur, wie sie beispielsweise in der neuen dritten Münchner Pinakothek von Stephan Braunfels Anknüpfungspunkte findet. Transparenz, Großzügigkeit und eine gewisse Feierlichkeit sind die Insignien dieser repräsentativen Architektur, die Schultes grundsätzlich anzustreben scheint.“*<sup>297</sup>

<sup>295</sup> Axel Schultes: Kunstmuseum Bonn, Dokumentation des Planungsstandes vom 17. November 1985, S. 3, unveröff. Dokument, Kunstmuseum Bonn.

<sup>296</sup> FLAGGE/TÄUBNER 1992; FRANK (Hrsg.) 1992; FRANK (Hrsg.) 1994; NARED-RAINER 2004, S. 130–133 mit umfangreichen Verweisen auf Fachzeitschriften.

<sup>297</sup> MAIER-SOLGK 2002, S. 81.

## **Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland**

Die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland<sup>298</sup> hatte das *Ziel*, die geistige und kulturelle Bedeutung von Bonn als Bundeshauptstadt zu unterstreichen, indem die Stadt, seit Mitte der 1970er Jahre als „Hauptstadt“ konzipiert, einen Brennpunkt zur Darstellung des geistigen und kulturellen Reichtums der BRD, zugleich einen „Austauschraum“ mit anderen Staaten erhielt. Das Spektrum der Ausstellungen sollte bis zu Wissenschaft und Geschichte, zu Wirtschaft und Technik ausgreifen. Bedeutend war das Konzept, die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland zugleich als *Forum* für den Dialog zwischen Politik und Kultur, zwischen Deutschland und anderen Staaten, zwischen unterschiedlichen Kulturen zu etablieren; neben den Ausstellungsflächen hat deshalb das Forum für Vorträge, Diskussionen, Kongresse eine bedeutende Funktion.

Die *Architektur* soll nach der Aussage des Architekten „*dem Standort Attraktivität und Unverwechselbarkeit geben*“.<sup>299</sup> Der weiße festungsartige Baukörper mit den drei markanten Spitzkegel-Lichttürmen über dem Flachdach-Garten signalisiert den repräsentativen Anspruch des Staatsbaues, der über eine Ausstellungsfläche von 5.400m<sup>2</sup> verfügt (zuzüglich 8.000m<sup>2</sup> Dachgarten mit der Möglichkeit für Freiluftausstellungen). Die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland am Südenende des Bbauungsareals hat eine quadratische Grundfläche von 96m × 96m. Die Höhe der Dachebenen über Gelände beträgt 11m. Die drei kegelförmigen Aufbauten steigern die Höhe bis maximal 34m über Gelände. Peichl nahm in Grundrissform und Bauhöhe der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Vorgaben des benachbarten Kunstmuseums auf, so dass man bezüglich der Ausmaße von einer Abstimmung der beiden Häuser aufeinander sprechen kann. Die Besucherlenkung zur Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland erfolgt durch ein Wellenlinienmuster, das den Besucher auf die „Pforte“ zuführt; durch sie betritt er einen kleinen dreiecksförmigen Vorplatz, den „Ort der Sammlung“; von dort blickt er durch eine wellenförmige 9m hohe Glaswand in das Innere der KAH, das Foyer. Es ist bedeutend, dass Gustav Peichl mit der „Pforte“ und dem „Ort der Sammlung“ ein Motiv aufnahm, das im Entwurf von BJSS Bangert, Jansen, Scholz, Schultes von 1985 enthalten war: Ein „Heiligtum der Kunst“ zu errichten, abgeschirmt vom Lärm und dem Getriebe des Regierungsviertels.

### **„Concordia oppositorum“**

Nahm Peichl bei der Kubatur und beziehungs-vollen Details des Baues der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Rücksicht auf Entwurf und Ausführung des Kunstmuseums Bonn, so gelang Schultes mit der Gestaltung der Südseite des Kunstmuseums in eine grandios sich öffnende Geste zur gegenüberliegenden Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland sowie durch die verbindende Funktion des Durchganges zwischen Walter-Flex-Straße und KAH-Eingang eine Lösung, durch die die beiden Solitäre zu einer „concordia oppositorum“ verbunden sind, zu einem Stadtraum – Kunstraum – stiftenden Museums-Ensemble. Axel Schultes selbst sah das Ergebnis der durch die Intervention des Bauherrn „Bund“

<sup>298</sup> Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau (Hrsg.) 1988b; Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau (Hrsg.) 1992; FEIREISS 1992; Ausst.Kat., Die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1992; NARED-I-RAINER 2004, S. 192–193 mit umfangreichen Verweisen auf Beiträge in Fachzeitschriften.

<sup>299</sup> Gustav Peichl. In: Der Bundesminister des Inneren, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Faltblatt zur Grundsteinlegung im Oktober 1989, Textseite 4.

verursachten städtebaulich-architektonischen Umarbeitung des Entwurfes von 1985 wesentlich skeptischer; auf die Frage von Ingeborg Flagge: „*Wie würden Sie das Besondere Ihrer entwurflichen Lösung für ein Museum an dieser spezifischen Stelle von Bonn beschreiben?*“ antwortete er: „*Kein Ort. Nirgends‘ begann meine Erläuterung zum Wettbewerb 1985. Die Formulierung beschreibt das Gefühl, im Niemandsland irgendwo zwischen Bonn und Bad Godesberg Stadt erfinden zu müssen, Kunst-Stadt in diesem Falle. Es ging um das bekannte Münchhausensche Sich-an-den-eigenen-Haaren-aus-dem-Sumpf-Ziehen. Für mich hieß das, die Museumsinsel so eigenständig, so autark wie möglich zu entwickeln, den Maßstab dieses ersten Stückes Stadt gegenüber dem Tulpenfeld so auf eine neue Bonner Traufe einzustellen, dass das Museum selbst Ausgangspunkt für die Entwicklung einer Stadt- und Boulevardkante werden konnte, kontrapunktisch zu den Solitärbauten des Bundes auf der Rheinauenseite der Friedrich-Ebert-Allee. Mit einem für mein Gefühl zu großen, der Bundeskunsthalle zuliebe zu großen Abstand zur normalen Bauflucht und der Pseudo-Raumkante der höher als verabredet ausgeführten Stahlsäulen ist dieser ruhig und kraftvoll gemeinte Auftakt einer Museumsmeile nicht so ruhig, so kraftvoll ausgefallen, wie von mir einmal für Bonn erträumt. Von der stadtbestimmenden Wirkung einer dreihundert Meter langen Inselkante, einer Blickkante, wie ich sie verwirklichen wollte, will ich ganz schweigen.*“<sup>300</sup>

### Entwicklungen seit 1992 – und Ausblick

Betrachtet man die für die städtebauliche und kulturelle Entwicklung von Bonn so bedeutenden Daten der Einweihung von Kunstmuseum und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland im Juni 1992<sup>301</sup>, so wird im Rückblick die unvorhersehbare Dramatik der ausgehenden 1980er – beginnenden 1990er Jahre für die Planungen im Parlaments- und Regierungsviertel sowie für die gesamte Bundeshauptstadt deutlich:

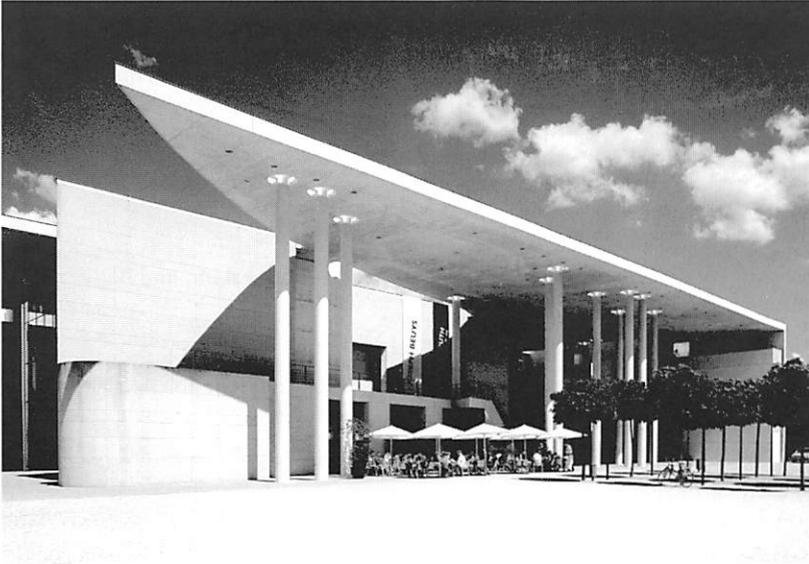
- 9. November 1989: Fall der Berliner Mauer.
- 31. August 1990: Einigungsvertrag: Berlin wird zur deutschen Hauptstadt erklärt.
- 20. Juni 1991: Entscheidung des Deutschen Bundestages für Berlin als künftigen Sitz von Regierung und Parlament.
- 21. Juni 1991: Treffen von Planungsexperten und Fachleuten der Stadt Bonn und der Kreise Rhein-Sieg und Ahrweiler zu einer Diskussion über künftige Zielentwicklungen beim Strukturwandel in Stadt und Region als Reaktion der Stadt- und Regionalplanung auf die oben genannte schwerwiegende Entscheidung.

Ergebnis dieses Treffens war die Entscheidung für ein neues prozessorientiertes Planungsverständnis auf der Basis des „*Fünf-Säulen-Modells*“ für die Planungsregion Bonn/Rhein-Sieg/Ahrweiler. Es stellte ein regional abgestimmtes Leitbild für die Region dar; folgende fünf Säulen bilden die *Entwicklungsschwerpunkte*:

- Wissenschaft und Forschung;
- umweltgerechte Städtelandschaft und *Kultur* ;
- zukunftsorientierte Wirtschaftsstruktur;
- Zentrum für europäische und internationale Zusammenarbeit;
- Bonn als Bundesstadt.

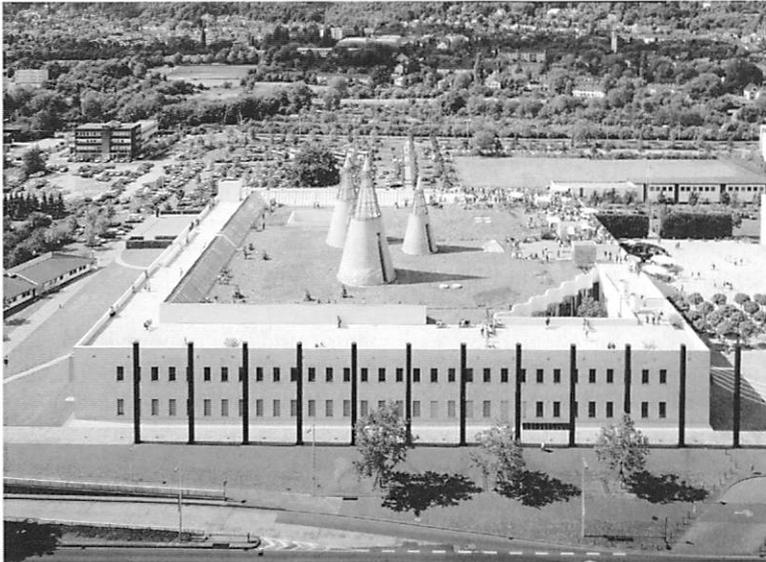
<sup>300</sup> FLAGGE/TÄUBNER 1992, S. 30.

<sup>301</sup> Vgl. Einweihung des neuen Plenarsaals durch den Deutschen Bundestag am 30. Oktober 1992.



Quelle: Presseamt Stadt Bonn, o. J..

**Kunstmuseum Bonn, Südseite**



Quelle: <http://www.bundeskunsthalle.de>. 15.03.2003, © Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland.

**Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland von Osten.**

**Abb. 2.29: Architektonische Eintracht – „concordia oppositorum“**

*Axel Schultes öffnete das Kunstmuseum der Stadt Bonn mit einer „großen Geste“ an seiner Südseite auf den Museumsplatz; an der gegenüberliegenden Seite lädt das Fließmuster die Besucher des Ensembles zum Eintritt in die Bundeskunsthalle ein. Der Dachgarten ist saisonal geöffnet.*

Am 3. Juni 1992 entschied der Deutsche Bundestag zugunsten des Kombinationsmodells: Es schuf die Grundlage für eine „Kombination“ der beiden Standorte Berlin und Bonn, so daß zahlreiche Botschaften, Verbände und Wissenschaftseinrichtungen sich entschieden, komplett oder mit Abteilungen in Bonn zu bleiben. Am 26. April 1994 trat das *Berlin/Bonn-Gesetz* zur Umsetzung des Bundestagsbeschlusses vom Juni 1991 in Kraft. Folgende Hauptziele wurden für die *Bundesstadt Bonn* – nunmehr offizielle Bezeichnung – definiert:

- Wahrnehmung von Regierungstätigkeiten in Berlin und in Bonn;
- Maßnahmen für eine dauerhafte und faire Arbeitsteilung zwischen Bonn und Berlin mit dem Kernbereich der Regierungstätigkeit in Berlin;
- Erhalt und Förderung von politischen Funktionen in Bonn;
- Verbleib der für ausgewählte politische Funktionen zuständigen Bundesministerien in Bonn;
- Ausgleich an Stadt und Region Bonn für den Verlust der Hauptstadtfunktion.

Das „Fünf-Säulen-Modell“ wurde in die „Vereinbarung über die Ausgleichsmaßnahmen für die Region Bonn“ (24. Juni 1994) übernommen; es erhielt damit eine rechtliche und finanzielle Sicherung für seine Realisierung: Zwischen 1995 und 2004 stellte der Bund der Region einen Gesamtbetrag von 2,81 Mrd. DM für Umstrukturierungsmaßnahmen zur Verfügung.<sup>302</sup> Der 1999 erfolgte Umzug von Parlament und Regierung bzw. des Bundesrates (2000) nach Berlin konnte weitgehend abgedeckt werden. So wurde das „geistig-kulturelle Zentrum“ bereits 1994 erweitert um das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland an der Konrad-Adenauer-Allee, das sich zu einem Magneten ersten Ranges unter den Museen und Ausstellungshäusern in Bonn und der Region entwickelt hat. Seit der Eröffnung des renovierten und im Ausstellungsteil konzeptionell erneuerten Museum Koenig ist dies zu einem Attraktionspol im Bereich Geoökologie/Naturkunde für Schulklassen und Familien geworden, Teil der in den Medien propagierten Bonner Museumsmeile. Eine wirtschafts- und stadtgeographische Analyse des Strukturwandels der Stadt Bonn und der Region (Umlandkreise Rhein-Sieg und Ahrweiler)<sup>303</sup> ergab eine positive Bilanz des Wandels seit 1991. Der Posttower (Helmut Jahn, 2000–2002, 162,5m Höhe), die Konzernzentrale der Deutschen Post AG, ist zum Symbol des Wandels geworden.

Kunst und Kultur werden im ehemaligen Parlaments- und Regierungsviertel profitieren vom ‚Internationalen Kongresszentrum Bundeshaus Bonn‘ (IKBB)<sup>304</sup> im ehemaligen „grünen Herzen“ des Viertels zwischen dem früheren Plenarsaal des Bundestages und dem Kanzleramt in unmittelbarer Nähe der UN-Einrichtungen, ist das Museums-Ensembles aus Kunstmuseum Bonn und KAH doch nur wenige Schritte vom Kongresszentrum entfernt.<sup>305</sup>

<sup>302</sup> Die Ausgleichsbeträge für den Bereich „Kultur und Modellprojekte“ umfassten folgende Bereiche und Mittel: „Haus der Kultur“ (5,984 Mio. DM), Kulturpolitische Gesellschaft (1,067 Mio. DM), Zentralarchiv des deutschen und intern. Kunsthandels (1,026 Mio. DM), Förderung von Schauspiel-Biennalen (10 Mio. DM), Schaffung des Naturkundemuseum Drachenburg/Siebengebirge (5,5 Mio. DM), Förderung der Alanus-Hochschule Alfér (4,714 Mio. DM), Förderung des Kulturzentrums Rolandseck (13 Mio. DM), Einrichtung einer Kulturstiftung (25 Mio. DM), Förderung des Museums Alexander König: Ausstellungsprojekt „Der blaue Planet“ (2,864 Mio. DM). Angaben nach: Bundesstadt Bonn, Die Oberbürgermeisterin: Strukturwandel in Bonn, Bilanz 1998 – Ausblick 1999. Bonn, Januar 1999.

<sup>303</sup> WIEGANDT 2006.

<sup>304</sup> Kongresshalle für 5.000 Teilnehmer, Hotel und Nebeneinrichtungen; Einweihung für 2009 geplant.

<sup>305</sup> Die Nutzung des Museumsplatzes für öffentliche Musikveranstaltungen seit den 1990er Jahren mit dem Ziel

Die mittelfristige Entwicklungsplanung der Stadt Bonn<sup>306</sup> geht von einem neuen Kernbereich „Neustadt Bundesviertel“ im Süden der Kernstadt Bonn aus: Um den inneren Kern des „Central Park“ Rheinaue legt sich eine Zone „Arbeits- und Kulturwelt“ mit dem Museums-Ensemble, nach außen schließt sich eine Wohnzone im Übergang in die Kernstadtbereiche Bonn und Bad-Godesberg an. Damit würde der Isolat-Charakter des städtebaulichen „Leuchtturms“ im Bonner Süden vermindert, vielleicht auch beendet. Die mangelnde architektonische und funktionale Verknüpfung des geistig-kulturellen Zentrums mit seinem Umfeld ist auch darauf zurückzuführen, dass der im Entwurf von Axel Schultes 1985 vorgesehene Bau von weiteren repräsentativen Einrichtungen an der Regierungsallee nördlich der „Kunststadt“ unterblieb; zudem hatte die Jury bereits 1985 infrastrukturell ergänzende Bauten – etwa mit Gastronomie – im Umfeld der Museumsbauten mit Hinweis auf das Angebot im Bonn-Center abgelehnt. Die bereits konkrete Verbesserung der Verkehrsinfrastruktur wird durch den bahnparallelen Straßenzug von Joseph-Beuys-Allee markiert, der als Entlastung der B9 fungiert und die Parkplätze auf der Rückseite der Museumsmeile anbindet. Ein repräsentativer Platz unmittelbar südöstlich der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, der *Trajektplatz*, wird einen Akzent auf der ehemaligen Regierungsallee setzen, wenn die Strecke der U-Bahn nach Süden verlängert ist. Mit dem Wegfall der störenden Rampe vor den Museumsbauten an der Friedrich-Ebert-Allee würde sich eine schon in den 1970er Jahren geplante optisch-städtebauliche Aufwertung der Schauseite des Kunst und Kulturensembles ergeben.

Aus der Perspektive der *Historischen Geographie* zeigen die Entwicklungen um das Museums-Ensemble an der Friedrich-Ebert-Allee und im gesamten Parlaments- und Regierungsviertel das Werden einer „Zwischenstadt“<sup>307</sup> unter den spezifischen Bedingungen der politisch-historischen Situation der Stadt Bonn seit 1949 mit den primären Akteuren Bund, Land NRW, Kommune und Bürger. Sie spiegeln zugleich die grundsätzlichen „Windungen“ von Stadtentwicklungs- und Städtebaukonzepten in Westdeutschland zwischen 1945 und 2006, den Wandel von Architekturtheorie und Bauen sowie die Thematik „Bauen in der Demokratie“ wie in einem Brennglas wider (vgl. Kap. 4.1).

### **Museumsmeile Bonn**

Verlässt man die Bonner Innenstadt Richtung Süden (Bad Godesberg), so eröffnet sich an der Friedrich-Ebert-Allee rechter Hand kurz hinter der Rampe der Reuterbrücke eine überraschende Ansicht: Auf die kleinteilige Wohn- und Dienstleistungsbebauung folgt unmittelbar südlich der Heussallee eine 15m hohe, mit hellen Sandsteinplatten verkleidete Wand, die Ostwand des Verwaltungsbaues des Kunstmuseums Bonn.

einer besseren „Verankerung“ des Areals in der öffentlichen Wahrnehmung hatte ihre Berechtigung; muss man aber nicht den Bau einer festen Zeltanlage mit temporären Ergänzungen durch Getränke-, Imbissstände und Toilettenanlage sowie die Umwandlung in eine Eislaufbahn während der Wintermonate eher als eine „Un-Gestaltung“ bezeichnen? Jedenfalls wird die in den Entwürfen von Schultes in BJSS Bangert, Jansen, Scholz, Schultes sowie Peichl 1985 erstrebte Funktion des Platzes stark gestört; auch sind die Südseite des Kunstmuseums Bonn als hervorragende architektonische Leistung, als Schauseite und gegenüber der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, sowie die Nordseite der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland mit ihrer verhaltenen, aber deutlichen Bau-Symbolik nicht mehr zu erfassen. Muss aus dem „geistig-kulturelle Zentrum“ eine *urban entertainment area* für die Späßgesellschaft werden?

<sup>306</sup> Oberbürgermeisterin der Stadt Bonn (Hrsg.) 2004, S. 56.

<sup>307</sup> Für das 19. und 20. Jh. – bis in die 1980er Jahre – vgl.: DOLLEN/GRAAFEN 1988, S. 247–267; DOLLEN 1989.

In der Fluchtlinie der Mauer folgt nach Süden eine Reihe von 16 rostfarbenen, ca. 15m hohen Säulen. Der Autofahrer oder der Fahrgast der Bahn nimmt vielleicht noch das festungsartig geschlossene Gebäude der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und die drei markanten „Hütchen“-Lichttürme auf dem Flachdach kurz wahr: Sie haben das Kunstmuseum Bonn und die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland vor sich.

Kunstmuseum und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland sind die südlichen Bauten der *Museumsmeile Bonn*.<sup>308</sup> Sie erstreckt sich auf der Westseite der Konrad-Adenauer-Allee – Friedrich-Ebert-Allee vom Zoologischen Forschungsinstitut und Museum Alexander König im Norden über das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland und das Kunstmuseum Bonn bis zur Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland im Süden. Die Länge von einer *Meile* war der Anlass für die Namengebung 1993. Sie hat sich mit großem Erfolg durchgesetzt und ist im Rheinland, in Nordrhein-Westfalen und den Nachbarländern bis Belgien und in die Niederlande ein bekannter Begriff.

Das *Logo* hat zu diesem Bekanntheitsgrad erheblich beigetragen: die klare farbige Bildsprache der vier Quadrate symbolisiert die vier Museen der „Meile“. Die Quadrate sind leicht versetzt angeordnet, um den Verlauf des Straßenzuges Adenauerallee – Friedrich-Ebert-Allee anzudeuten. Die Reihung symbolisiert Kooperation der Kultur- und Wissenschaftseinrichtungen, eine der Säulen in der ökonomischen Neuorientierung von Bonn seit 1991 als „Stadt der Kultur und Kunst“.

So sprechend und einprägsam das Logo der Bonner Museumsmeile ist, so häufig es auf Hinweisschildern und in der Werbung erscheint, so ist doch die *städtebauliche Situation* der Museums- bzw. Ausstellungsbauten weit weniger überzeugend: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und Kunstmuseum Bonn bilden zwar ein unübersehbares „Kulturensemble“, das Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland aber setzt sich durch die vom Architektenpaar Rüdiger entworfene Baugestalt bewusst von den Kunstmuseen ab: Offenheit statt Abgeschlossenheit; Einbindung der Straße statt Abkehr von der Verkehrsachse; Verzicht auf Repräsentationscharakter (vgl. FLAGGE/Stiftung 1994, S. 51-56 und 82 ff.). So ist die städtebauliche Situation zwar durch die Konzentration der Museen am Nordwestrand des Bundesviertels gekennzeichnet, aber die Wahrnehmung der Museumsmeile als städtebauliche und funktionale Einheit, als architektonisch-optisches Ensemble ist bei den Besuchern nur sehr eingeschränkt vorhanden.<sup>309</sup> Es besteht ein erheblicher Bedarf, über eine Strategie zur Verbesserung der städtebaulichen Situation nachzudenken unter Nutzung der Erfahrungen anderer „Meilen“. Die Lösung der Situation wird allerdings sehr erschwert durch die Lage der Museumsmeile an der stark befahrenen B9, die eine permanente Unruhe und Lärmbelastigung bedingt (Vgl. Stuttgart, Konrad-Adenauer-Allee, Kap. 3.2, S. 173).

<sup>308</sup> Oberbürgermeisterin 2004, S. 126–138.

<sup>309</sup> Ergebnis der Befragung anlässlich Praktikums von Studenten/ Studentinnen der Geographie, Universität zu Köln, unter Leitung des Verf. im Sommer 2001.



Museum Alexander König



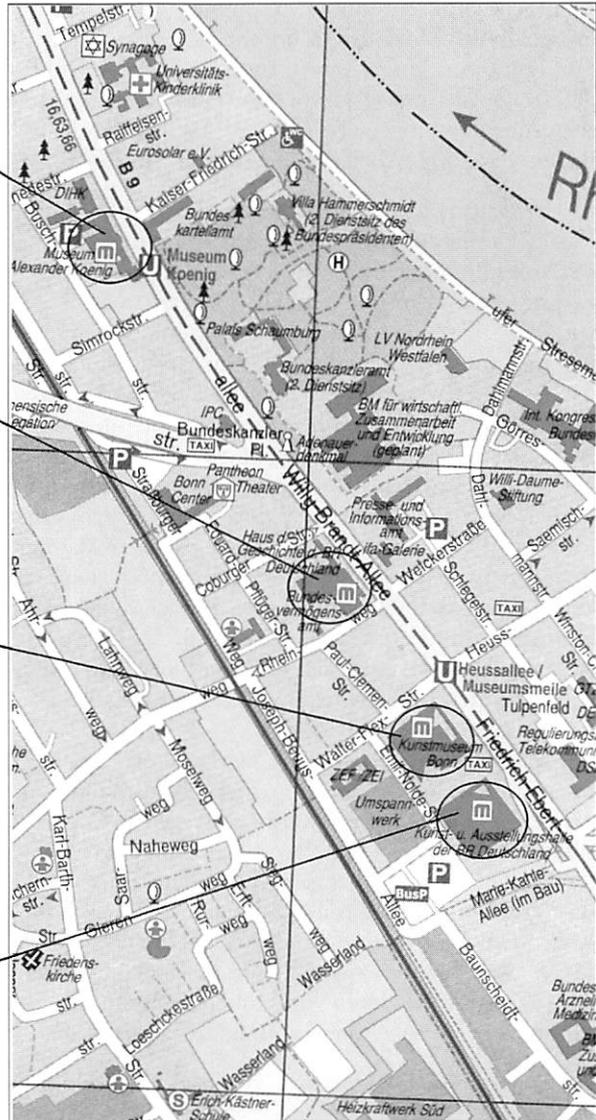
Haus der Geschichte



Kunstmuseum Bonn



Kunst- und Ausstellungshalle  
des Bundes



Aus: Rosgalla 2002, Abb. 8. Ausschnitt aus: Stadtkarte Bonn 2001. Darstellung auf der Grundlage der Luftbildkarte Bonn mit Genehmigung des Kataster- und Vermessungsamtes der Bundesstadt Bonn vom 03.01.2008 Nr.: 101/08.

**Abb. 2.30: Museumsmeile Bonn, 2002**

## 2.2 Museums-Ensembles als Ergebnis von Wachstum

Die Übersicht über Museums-Ensembles in Deutschland (Abb. 2.1, S. 29) zeigt mehrere Beispiele, in denen ein mehrteiliger Gebäudekomplex im Sinne eines Museums-Ensembles in Phasen über 100 Jahre und mehr entstanden ist. Das bekannteste Beispiel ist die Berliner Museumsinsel mit der Konzentration von fünf Museen (Eröffnungsjahre 1830 bis 1930) von Weltrang in dichter, kompakter Lage in der Stadtmitte.<sup>310</sup> In München sind auf dem nordöstlichen Teil des heutigen Kunstareals zwischen 1836 und 2002 drei ebenfalls international renommierte Museen eröffnet worden. Die städtebauliche Situation dieses Ensembles aus drei Solitären in ausgedehnten Freiflächen innerhalb der Maxvorstadt beruht auf einem unterschiedlichen historisch-genetischen Hintergrund und anderen Entscheidungsfaktoren bei den Akteuren als in Berlin. Dass der Trend zur Konzentration von Museumsbauten an ausgewählten Standorten anhält, zeigt eines der jüngsten Beispiele aus Deutschland, das Museum Frieder Burda in Baden-Baden, das 2004 neben der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden eröffnet wurde.

Im Unterschied zu den Museums-Ensembles aus „einmaliger Setzung“, wie sie in Kap. 2.1 vorgestellt wurden, – man denke an den Königsplatz in München, den Ehrenhof in Düsseldorf oder Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und Kunstmuseum Bonn –, waren in den jetzt zu untersuchenden Fällen die Bauplätze *nicht* vorgegeben. Damit bestanden völlig andere Möglichkeiten der Auseinandersetzung um und mit dem Standort, die für die städtebauliche und architektonische Lösung der Aufgabe „Museumsbau“ mitentscheidend wurden. Es entfaltet sich ein offeneres Beziehungsgeflecht zwischen der historisch-geographisch bedeutenden Standortwahl, spezifischen Standortsituationen wie Nutzung und Gestaltung des städtebaulichen Umfeldes oder Brandschutz, und einer innovativen Museumsarchitektur, die ihrerseits wieder Ansprüche an den Standort hat. Zudem erweitern sich durch die Zeitspanne im Verlauf des Wachstumsprozesses zwischen den ersten Jahrzehnten des 19. Jh. und der Gegenwart Zahl und Interventionsmöglichkeiten der Akteure: Die kurfürstlichen bzw. königlichen Akteure werden zunächst kontrolliert, später abgelöst durch demokratisch legitimierte Gremien bzw. Auftraggeber wie Stadtverordnetenversammlungen oder Landesparlamente, Ministerien (vor allem Finanzministerium) und Bauämter, in zunehmenden Maß begleitet von Bürgerinitiativen, stets im Blickfeld der mitredenden und mitbestimmenden Medien.

Für die Fallstudien werden die Pinakotheken in München sowie das Ensemble Museum Frieder Burda – Staatliche Kunsthalle Baden-Baden herangezogen. Für die drei *Pinakotheken* liegen zwar hervorragende Einzelstudien vor (siehe unten), aber eine zusammenfassende Darstellung zum Fragenkreis der historisch-geographischen, städtebaulichen und architektonischen Genese dieses Museumskomplexes zwischen 1826 und 2002 und seiner Klassifikation als Museums-Ensemble existiert noch nicht. Die Analyse der Entwicklung in Baden-Baden ermöglicht einen Blick auf die sich seit den 1980/1990er Jahren ausbreitende Tendenz zur Public Private Partnership, das kooperative Zusammenwirken von Hoheitsträgern und Privaten im Kulturbetrieb und ihren Einfluss auf Entscheidungen in Städtebau und Museumsarchitektur.

<sup>310</sup> Auf eine ausführliche Darstellung der Berliner Museumsinsel wird verzichtet, da anlässlich der Verleihung des „Weltkulturerbe“-Status 1999 sowie der Baumaßnahmen im Rahmen der Umsetzung des Masterplans zahlreiche Veröffentlichungen vorliegen, in denen auch die Frage nach dem städtebaulichen Habitus des Museumskomplexes behandelt wird. Wo es sich in dieser Studie anbietet, wird ein Vergleich mit der Berliner Museumsinsel angesprochen. Landesdenkmalamt Berlin (Hrsg.) 2003, S. 232–243; Masterplan 2000; SCHUSTER/STEINGRÄBER 2004; WEDEL 2002; „Klassiker“: PETRAS 1983.

## 2.2.1 Münchens Pinakotheken – von der Gemäldegalerie zur „Kunststadt“

Die *drei Münchener Pinakotheken* (Alte Pinakothek, Neue Pinakothek, Pinakothek der Moderne) umfassen den nordöstlichen Teil des Kunstareals München in der Maxvorstadt.<sup>311</sup> Sie bilden trotz der unterschiedlichen architektonischen Gestalt der Museen ein für den Besucher deutlich wahrnehmbares, erfahrbares Bau-, Besuchs- und Mobilitätsgefüge. Die Museumsbauten weisen zwar aufgrund der langen Baugeschichte, – Konzept für die (Alte) Pinakothek seit 1816, Eröffnung der Pinakothek der Moderne 2002 –, und der architekturgeschichtlichen Entwicklung im Betrachtungszeitraum den Charakter von Solitären auf, sie sind aber durch ihre kunsthistorische Sachverknüpfung, – Kunstwerke vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart –, durch wohlüberlegte Sichtachsen sowie durch ihre Einbettung in die Grünanlagen um die Barerstraße miteinander verbunden. Sichtachsen ergeben sich z. B. vom Haupteingang der Pinakothek der Moderne zum „Schrein Alter Meister“, zur Alten Pinakothek – und unerwartete kunsthistorische Querverbindungen können sich dem Neugierigen auftun.<sup>312</sup> Deutlich ist auch die Sichtbeziehung zwischen der Alten Pinakothek und der Neuen Pinakothek, da sich ihre Haupteingänge seit der Nachkriegszeit gegenüberliegen. So treten die Gemälde des 14. bis ausgehenden 18. Jh. mit der Malerei des 19. Jh. für den Besucher in Bezug zueinander.

Die *landesherrliche Sammeltätigkeit* der Herzöge, Kurfürsten und Könige von Bayern aus dem Hause Wittelsbach schuf den Grundstock für die Gemäldesammlungen im Museumskomplex der Pinakotheken, heute Teil der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen: Die Alte Pinakothek beherbergt eine der bedeutendsten Gemäldesammlungen der Welt mit Meisterwerken aus dem 14. bis 18. Jh.,<sup>313</sup> die Neue Pinakothek gehört als Ergebnis der Sammlung „zeitgenössischer Kunst“ zu den ersten Adressen in Europa für Malerei des 19. Jh.,<sup>314</sup> die Pinakothek der Moderne im 2002 eröffneten Neubau verbindet vier Sammlungen: Bayerische Staatsgemäldesammlungen zur Kunst des 20./21. Jh., Staatliche Graphische Sammlungen, Architekturmuseum der Technischen Universität München, Design – Die Neue Sammlung. Staatliches Museum für angewandte Kunst.<sup>315</sup>

Die Zusammengehörigkeit der drei Pinakotheken wird durch die geschlossene Umbauung von drei Seiten (im Westen Haupt- und Institutsgebäude der TUM, im Norden und Osten fünfgeschossige Wohnbebauung im Zuge von Heßstraße, Barerstraße, Türkenstraße) verstärkt. Die Verbindung der drei Pinakotheken in einer Grünanlage, einer „Grünen Oase“ im Häusermeer von TUM-Bauten und dichter, fünfgeschossiger Wohnbebauung, tut das ihre zur wahrnehmungsmässigen Erfassung dieses gewachsenen Museums-Ensembles. Die „*Aufsgrenzen*“ des Pinakothekenareals sind auf der Westseite im Zuge der Arcisstraße durch Bauten der Technischen Universität München markiert. Die Ostseite des Hauptgebäudes der TUM an der Arcisstraße erstreckt sich mauerartig rechtwinklig zum Bau der Alten Pinakothek und grenzt den

311 Vgl. Kap. 2.2.1.4, S. 115.

312 Hierzu tragen Sonderausstellungen im Erdgeschoss der Alten Pinakothek bei, das seit Ende 2005 wieder über den alten Haupteingang auf der Ostseite des Gebäudes unmittelbar gegenüber der Pinakothek der Moderne zu betreten ist.

313 HEIDEN 2000, S. 9–86.

314 ROTT/KAACK 2003.

315 Pinakothek der Moderne 2002.

Freiraum um diese brutal ab. Der sechsgeschossigen Verwaltungs- und Bibliotheksbau von Robert Vorhoelzer ersetzt seit 1954 (Bauzeit 1949–1954) den von schweren Kriegszerstörungen (1944) betroffenen und abgerissenen Bau von Gottfried von Neureuther (1866–1868). Schwer wiegt es heute, dass Vorhoelzer die Neorenaissance-Macht des Vorgängerbaus (1923–1926) von German Bestelmeyer an der Arcisstraße in den Massen des Haupteingangsbereiches wieder aufnahm, der 1968 noch eine Aufstockung um zwei Geschosse erhielt.

Von den Bauten der TUM *innerhalb* des Kunstareals besitzt der dreiteilige, klar gegliederte Gebäudekomplex der naturwissenschaftlichen Institute gegenüber der Nordseite der Pinakothek der Moderne eine angemessene Form und mit der öffentlich zugänglichen Sammlung im „Museum Reich der Kristalle“ eine passende Nutzung.

### 2.2.1.1 Die Alte Pinakothek (1826–1836) – ein Haus für die Alten Meister

Die baugeschichtliche Entwicklung der Pinakotheken begann mit der Idee von Kronprinz Ludwig I. für den Neubau einer Gemäldegalerie um 1816. Schon ein Jahrzehnt früher hatte Johann Christian von Mannlich, der damalige *Centralgaleriedirektor*, Pläne für einen Neubau entwickelt; sie stießen aber beim Kurfürsten Max Joseph auf wenig Interesse. Der durch Erbfolge bedingte Zuwachs der Galeriebestände aus den Sammlungen der ehemaligen wittelsbachischen Residenzstädte Mannheim, Zweibrücken und Düsseldorf sowie die durch die Säkularisation bedingte „Bilderflut“ machten eine Erweiterung der Königlichen Galerie unumgänglich.<sup>316</sup> Während Kronprinz Ludwig beim Bau der Glyptothek am Königsplatz (1816–1830) relativ frei agieren konnte, finanzierte er diesen Bau für die Sammlung antiker Skulpturen doch aus Privatmitteln, so sorgte König Max I. bei diesem staatlichen Galeriebau für die Einbindung des Kunst- und Bau- „besessenen“ Sohnes in eine *Akteursgruppe*, gemeinsam mit dem Maler Maximilian Johann Georg von Dillis (1759–1841), seit 1816 von König Max I. als Berater für seinen Sohn Ludwig bestellt, ab 1822 als *Centralgaleriedirektor*, eine Schlüsselfigur beim Aufbau der Kunstsammlungen, und Leo von Klenze als Architekten;<sup>317</sup> so unterstreicht Rüdiger an der HEIDEN mehrfach, dass die (Alte) Pinakothek das Ergebnis der *Akteure* Dillis-Klenze-Ludwig sei.

Der *Standort* für die Pinakothek<sup>318</sup> war lange umstritten, und insgesamt lassen sich sieben mögliche Standorte nachweisen. Die Standortsuche zog sich aus mehreren Gründen von 1816–1823 hin: Die *administrative Situation* war eine andere als beim

<sup>316</sup> HEIDEN 2000, S. 19–74; zum Erwerb der Sammlung Boisserée, ebd. S. 66–69.

<sup>317</sup> Seit 1816 „Privatarchitekt“ des Kronprinzen Ludwig, seit 1820 bzw. 1825 Hofbauintendant, Kgl. Baurat und Vorstand der Obersten Baubehörde.

<sup>318</sup> Standardwerk von Peter BÖTTGER: Die Alte Pinakothek in München. Architektur, Ausstattung und museales Programm. Studien zur Kunst des 19. Jh., Bd. 15. München 1972. BÖTTGER gibt eine umfassende Darstellung der Alten Pinakothek von den ersten Planungen für einen Museumsbau um 1805 bis zu den schweren Kriegsschäden 1943/1945. Die Ausführungen zum Fragenkreis der städtebaulichen Entwicklung des Areals sind knapp. Zum Jubiläumsjahr 1986 erschien eine Festschrift der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Zur Thematik dieser Studie finden sich im zweiten Teil der Festschrift zwei wichtige Beiträge: Rüdiger an der HEIDEN: Die Stellung der Alten Pinakothek in der Entwicklung des Museumsbaus, S. 177–204; Erich ALTENHÖFER: Die Alte Pinakothek in den Nachkriegsjahren. Die Rettung vor Abbruch und Verfall – Der Wiederaufbau durch Hans Döllgast 1952–1957, S. 205–235. Rüdiger an der HEIDEN: Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder. 2. Aufl., München 2000 gab eine knappe Einführung in Baugeschichte und Architektur (S. 58–83), die die Ergebnisse von BÖTTGER zusammenfasst, durch die Auswertung neuer Quellen erweitert und bis 1998 weiterführt. Siehe auch: Ausst.Kat., Leo von Klenze, München 2000, S. 282–290, und: Die Alte Pinakothek in der Vita Ludwig I. In: Adrian von BUTTLAR: Leo von Klenze. München 1999, S. 247–265.



Aus: Laubner 2003b, S. 63.

**Abb. 2.31: Pinakotheken und Umfeld**  
*Schrägluftbild von Süden, 2002*



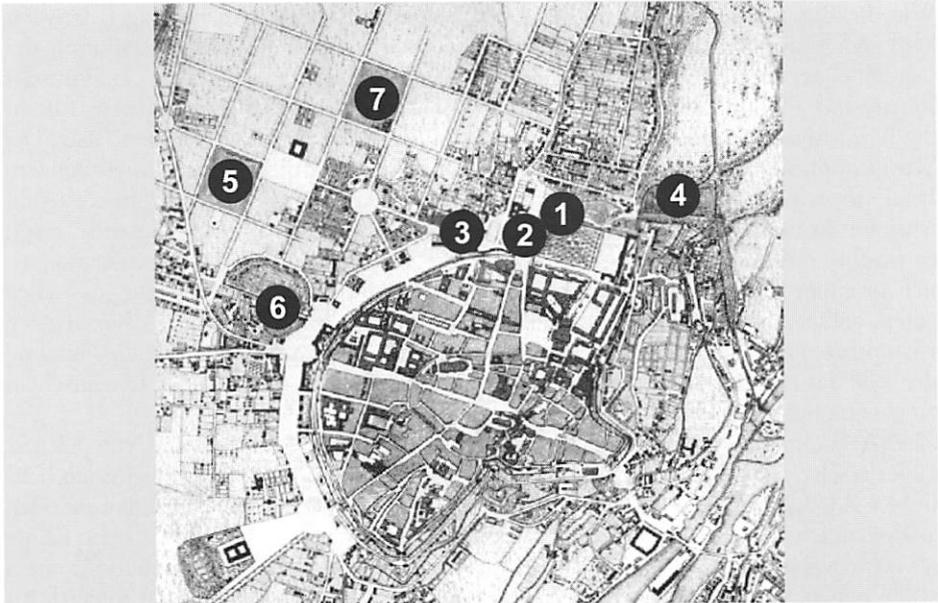
**Abb. 2.32: Blick aus der Eingangsloggia  
der Pinakothek der Moderne auf  
die Alte Pinakothek, 2000**

Aus: Knapp 2002, S. 39.

Bau der Glyptothek. Die Entscheidung über den Bauplatz und die Baukosten war nicht mehr nur eine persönliche Angelegenheit des Kronprinzen in Zusammenarbeit bzw. Kontroverse mit seinem Architekten Leo von Klenze. Da es sich bei dem Neubau für die Gemäldegalerie um eine Aufgabe des Königreiches, d. h. des Staates, handelte, hatte nun nach den Grundsätzen der konstitutionellen Monarchie die *Verwaltung* des Königreiches Bayern, insbesondere das Finanzministerium, ein entscheidendes Mitspracherecht.

Ein zweites Faktorenbündel für die Diskussion um den Bauplatz ergab sich aus den *baulich-technischen Anforderungen* an einen Galeriebau, wie ihn von Dillis und von Klenze entwickelten. Während die „fürstlichen Galerien“ des 18. Jh., ob in München, Dresden oder Berlin, einen Flügel oder auch nur Geschosse innerhalb des Schlosses nutzten, wo die Gemälde aus Fenstern oft unzureichendes Seitenlicht erhielten, hatte sich unter dem Einfluss der Galerien im Louvre, des *Salon Carré* und der *Grande Galerie*, die den Akteuren durch Aufenthalte in Paris bekannt waren, die Erkenntnis durchgesetzt, dass für die Präsentation von Gemäldesammlungen Tageslicht als *Oberlicht* die beste Lichtquelle darstellte. Eine neue Gemäldegalerie verlangte also einen Ost-West-gestreckten Bau mit Oberlicht für die Hauptsäle im Obergeschoss und mit Licht von der Nordseite für vorgelagerte Kabinette. Lange sträubte sich der Kronprinz gegen diese technischen Bauzwänge, denn solche Grundstücke waren in den von ihm für den Neubau anvisierten Lagen nicht vorhanden. Zwei Optionen gingen davon aus, die Gemäldesammlung im Bereich der Residenz zu belassen, wie es über Jahrhunderte die Regel war, und so wurden zwei Standorte am nördlichen bzw. westlichen Rand des Hofgartens ins Auge gefasst; hier konnte man durch Aufstockung bestehender Bauten oder durch einen Anbau die notwendige Erweiterung schaffen (Standorte 1 und 2). Auf einem Ost-West-orientierten Grundstück an der neuen Königsstraße/Briennerstraße westlich der Residenz glaubte von Klenze 1822/1823, sein Konzept einer modernen Galerie verwirklichen zu können (Standort 3). Dieser Bauplatz wurde sowohl vom Kronprinzen, – aus Gründen der Brandgefahr, da im Umfeld noch zahlreiche Fachwerkbauten bestanden –, als auch durch von Dillis, – wegen der ungeeigneten Nachbarschaft von Biergärten und Brauereien –, abgelehnt.

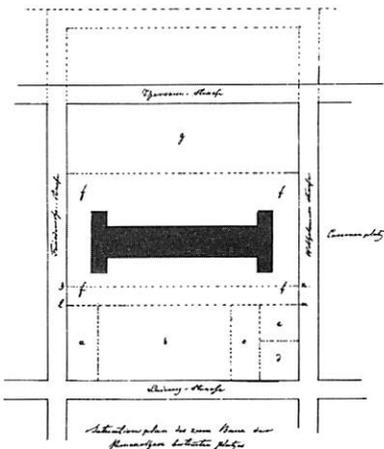
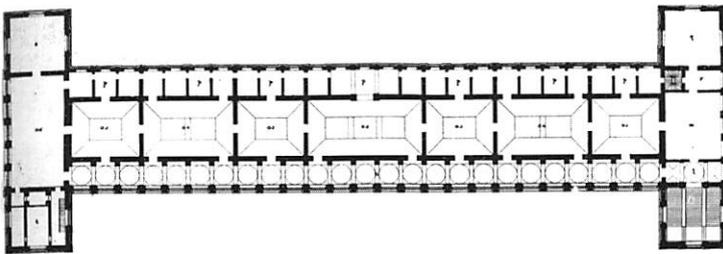
1823 kam durch von Dillis ein Bauplatz im Bereich der heutigen Prinzregentenstraße am Englischen Garten ins Gespräch, wo sich ebenfalls ein Ost-West-gerichteter Bau errichten ließ (Standort 4); hier fehlte aber jegliche Infrastruktur im Gebiet der geplanten Vorstadt Schönfeld. Mit diesem Vorschlag war aber zum ersten Mal eine weiträumige Trennung des neuen Galeriegebäudes von der Residenz ins Auge gefasst, eine für das frühe 19. Jh. innovative Idee. Repräsentative Standorte boten sich in der seit 1811 ausgelegten Maximilians-Vorstadt an, wo seit 1816 bereits die Glyptothek am Königsplatz im Bau war (vgl. Kap. 2.1.1). Mitte 1823 erteilte König Max I. Joseph die Genehmigung für einen Neubau des Galeriegebäudes. Auf dem Planquadrat nord-östlich der Glyptothek in der Maxvorstadt (Standort 7) bot sich die Möglichkeit, den Neubau in Einzellage zu platzieren. Dies bedeutete die Anlage eines langgestreckten, großzügig zu gestaltenden Baues in Ost-West-Richtung, adäquat zu den neuesten Anforderungen an die Lichtführung in den Hauptsälen; keine Notwendigkeit zu Rücksichtnahme auf das bestehende architektonische und städtebauliche Umfeld wie in der Nähe der Residenz; die Gestaltung einer repräsentativen Südfassade Richtung Stadt/Gabelsbergerstraße als Bereicherung des „Kunstareals“ in der Maxvorstadt, sowie eine Minimierung der Brandgefahr und der Staubbelastung.



Nach: Boettger 1972, Abb. 6 und S. 15 – 19. Stadtplan München 1819. Bearbeitet von Norbert Zils, Mai 2007.

**Abb. 2.33: Standortvorschläge für den Bau der (Alten) Pinakothek**

1. Hofgarten; 2. Odeonsplatz; 3. Rechberggarten; 4. Englischer Garten;  
5. Am Königsplatz; 6. Gebäude beim Karlsplatz; 7. Endgültiger Bauplatz.



**Abb. 2.34: Leo von Klenze: Grundriss (gerichtete Raumfolge mit Oberlicht) und Bauplatz der (Alten) Pinakothek in der Maxvorstadt**

Aus: Boettger 1972, Abb. 130 und 8.

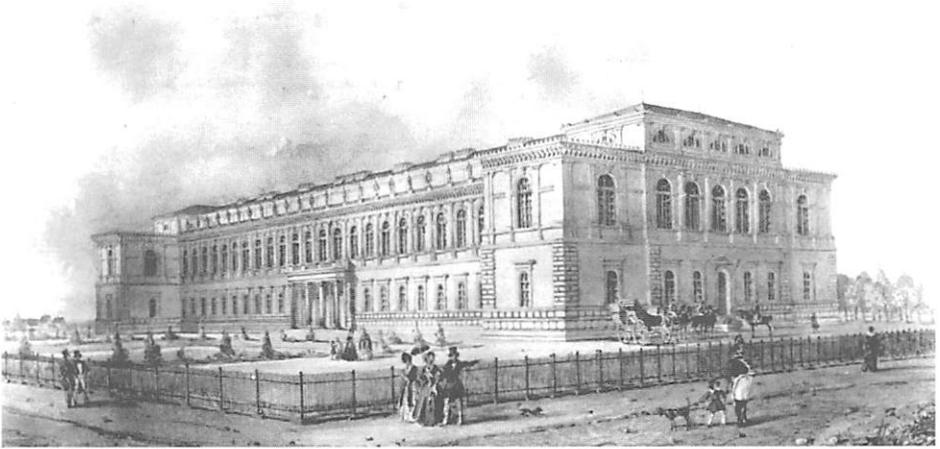
Wie die Bezeichnung Pinakothek für den Bau vermittelt, wollte Ludwig I. bewusst kein „Museum“ bauen und einrichten, sondern einen Bau, der die Präsentation der Gemälde, der „besten Stücke“, verband mit dem Erlebnis von Festlichkeit im Sinne der Renaissance.<sup>319</sup> Diesen Zweck hatte bereits die Glyptothek verfolgt, die bewusst nicht die Bezeichnung „Antikensammlung“ oder „Museum für antike Skulpturen“ trug: Die Wortschöpfung „Glyptothek“ sollte diese Einrichtung vom Museum unterscheiden. Peter BÖTTGER<sup>320</sup> machte darauf aufmerksam, wie das ebenfalls 1830 eröffnete (Alte) Museum in Berlin dagegegen in der Giebelinschrift die Bezeichnung „Museum“ trägt; er machte dafür den Einfluss von Alois Hirt verantwortlich, der eine wissenschaftlich orientierte Stätte der Sammlung und des Studiums antiker Skulptur ins Leben rufen wollte, ganz im Unterschied zum Kunst- und Festhaus-Konzept des Bayerischen Kronprinzen bzw. Königs. Dieser war hierzu unter anderem angeregt durch die Nutzung der Säle des Louvre, wo Napoleon I. eindrucksvolle Staatsempfänge bei Kerzenschein zu geben pflegte.

*Zwischenfazit:* Bei der langen Standortwahl setzten sich von Dillis und von Klenze, Galeriesachverständiger und Architekt, auf der Basis eines innovativen technisch baulichen Konzeptes und seiner Verwirklichung in einer markanten, zukunftsweisenden städtebaulichen Position in einem Stadterweiterungsgebiet durch, – sowohl beim König als auch gegenüber den Aufsichtsbehörden. Sie legten damit den Grundstein für einen völlig neuen, vorbildhaften Typ von Gemäldegalerie in Deutschland, und zugleich für das Museums-Ensemble der drei Pinakotheken in München. An diesem Beispiel wird – im Sinne der Erkenntnisziele dieser Studie – die enge Verbindung zwischen einem innovativen Architekturkonzept, Museumsstandort und Städtebau deutlich; bewundernswert ist zugleich der mutige Schritt für einen Großbau als Entwicklungsimpuls in einem Stadterweiterungsgebiet, außerhalb des Residenzbereichs, – ganz im Unterschied zu Berlin, wo die heutige Museumsinsel bewusst als Baugelände für Museen in der Nähe des königlichen Schlosses ausgewählt wurde. Die Baugeschichte der Pinakothek zeigt zugleich die Bedeutung einer – auch zeitweise kontroversen – Zusammenarbeit zwischen „Ausstellungsmacher“ (von Dillis), Architekten (von Klenze) und „spiritus rector“ (Kronprinz Ludwig) und ihrer vereinten Durchsetzungskraft gegenüber personellen (bis 1825 König Max I. Joseph) und behördlichen Autoritäten (Finanzministerium, Innenministerium).

Der Ausführungsentwurf von Klenzes für das zweigeschossige Gebäude von Ende 1823 schloss sich stilistisch dem architektonischen Formenschatz der italienischen Hochrenaissance an: Der knapp 150m lange, im Haupttrakt ca. 27m breite und ca. 25m hohe Monumentalbau hat eine strenge horizontale Gliederung, betont durch die konsequente Reihung der Arkaden auf der Südseite, das Abschlussgesims und die Skulpturen-Ballustrade. Auf palladianische Formen wird verzichtet; nur ein Portal markiert auf der Südseite die Durchfahrt zur Anlieferung großer Gemäldeformate. Der erste Stock, das Galeriegeschoss, überraschte im Inneren mit den in Deutschland erstmaligen Oberlichtsälen, deren Lichtkuppeln beim Vorkriegsbau über das flache Satteldach hinausragten. Die Anordnung der Säle war in enger Abstimmung mit dem Galeriedirektor von Dillis symmetrisch vom zentralen großen Saal aus nach dem Prinzip 1-2-1 gestaltet. An der Nordseite entstanden Kabinette für kleine Gemäldeformate nach dem System 3-4-3, an der Südseite erstreckte sich eine Loggia über die gesamte Länge des Gebäudes.

<sup>319</sup> HEIDEN 2000, S. 9–18, besonders S. 12 und 13.

<sup>320</sup> BÖTTGER 1972, S. 58.



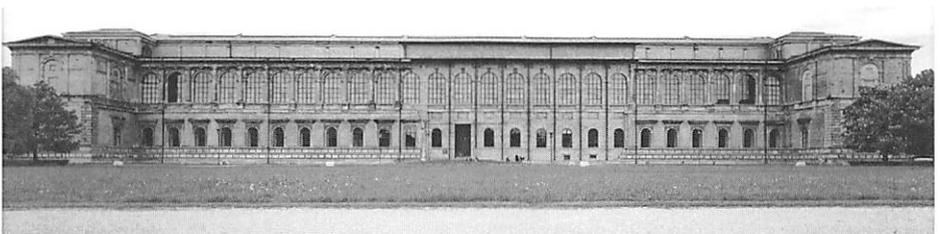
Aus: Boettger 1972, Abb. 111.

**J.A. Weiss, Ansicht der Alten Pinakothek, um 1840/1850. Sepia-Aquarell.**



**1944: Südfassade der Alten Pinakothek nach der Zerstörung.**

Aus: Boettger 1972, Abb. 124.



Aus: Ausst.Kat., Klenze 2000, S. 26.

**2000: Alte Pinakothek, Südfassade nach dem Wiederaufbau nach Plänen von Hans Döllgast, 1952 – 1957.**

**Abb. 2.35: Alte Pinakothek um 1840/1850, 1944, 2000**

Der unscheinbare Haupteingang mit dem Treppenhaus befand sich im Flügel auf der Ostseite, – eine ungewöhnliche Lösung statt der bisher üblichen aufwendigen Treppenhäuser mit großem Vestibül –, um die Abfolge der Galeriesäle nicht zu unterbrechen. Der bewusste Rückgriff auf „vorbildhafte“ Bauten der italienischen Palastarchitektur und Architekturelemente wie der Loggiengang, eine Anregung aus den von Bramante und Raffael gestalteten Loggien des Vatikan, sind Ausdruck der hohen Wertschätzung, die der „spiritus rector“ des Bauvorhabens, Kronprinz, seit 1825 König Ludwig I., für die italienische Renaissance und insbesondere für Raffael entwickelt hatte. So erfolgte die Grundsteinlegung für die Pinakothek an einem symbolträchtigen Tag, am 7. April 1826, dem Geburtstag Raffaels. Mit drei Gemälden Raffaels, „Die Heilige Familie aus dem Hause Canigiani“ (um 1505/1506, aus der Düsseldorfer Galerie in die Münchner Sammlung), „Die Madonna Tempi“ (um 1507, im Besitz Ludwigs seit 1829) und „Die Madonna della Tenda“ (um 1513/1514, von Ludwig erworben 1819), verfügte die königliche Gemäldesammlung über erlesene Werke dieses für die deutsche Romantik und die Nazarener<sup>321</sup> ästhetisch und geistig-religiös vorbildlichen Künstlers. Der 1836 eröffnete Bau,<sup>322</sup> nach der Glyptothek der zweite in München öffentlich zugängliche Museumsbau, erhielt aufgrund der konsequenten Nutzung des Oberlichts, der Raumlagerung nach dem Goldenen Schnitt unter Berücksichtigung der Gemäldeformate, sowie Dank der Baukonzeption „von Innen nach Außen“ Vorbildcharakter für die Museumsarchitektur von Gemäldegalerien bis in die Gegenwart: von Klenze's Neue Eremitage in St. Petersburg (1839–1852), Gottfried Sempers Gemäldegalerie in Dresden (1847–1854) oder das Herzog-Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig (Oskar Sommer, 1883–1887); Linien ziehen zum Städel in Frankfurt am Main (Oskar Sommer, 1874–1878) und zur Gemäldegalerie von Hilmer & Sattler in Berlin-Tiergarten (1991–1997).<sup>323</sup>

### 2.2.1.2 Die Neue Pinakothek (1846–1853) – ein Haus für zeitgenössische Malerei

Der Bau der Neuen Pinakothek<sup>324</sup> geht auf den Wunsch König Ludwig I. von Bayern zurück, ein Museum für zeitgenössische Kunst einzurichten. Bereits als Kronprinz hatte Ludwig I. mit dem Erwerb von Kunstwerken des 19. Jh. begonnen,<sup>325</sup> – sein Haupt-

<sup>321</sup> Z. B. Friedrich Wilhelm von Schadow „Heilige Familie unter dem Portikus“, 1818 durch Ludwig vom Künstler erworben. Als jüngste Veröffentlichung: Ausst.Kat., Religion 2005.

<sup>322</sup> Vollendung des Obergeschosses der Gemäldegalerie. Erdgeschossräume, Loggien und Attika-Figuren erst 1842 beendet.

<sup>323</sup> ZIMMERMANN 1994.

<sup>324</sup> Nach Auskunft von Herbert W. ROTT, Referent für die Neue Pinakothek, 2. Juli 2003, stellt die Studie von MITTLMEIER 1977, noch immer das Standardwerk zum Altbau dar. 1987 fasste GOLDBERG den Stand der Forschung zusammen. Im Herbst 2003 erschien zur 150-Jahr-Feier der Eröffnung der Neuen Pinakothek der Jubiläumsband: Das 19. Jh.. Die Neue Pinakothek von ROTT und KAAK. Der Beitrag von ROTT: „Die Pforten des Ruhmes“. Ludwig I. und die Neue Pinakothek, S. 318–351, greift bezüglich von Bauplanung und Baugeschichte auf die Darstellungen von MITTLMEIER und GOLDBERG zurück, da keine neuen Primärquellen vorliegen; die Dokumente wurden 1943/1944 durch Kriegseinwirkung vernichtet. Herbert W. ROTT legte „Die Geschichte der Neuen Pinakothek“ in einer knappen, informativen Übersicht vor in: Bayerische Staatsgemäldesammlung (Hrsg.) 2003, S. 9–17. Zum Jubiläumsjahr 2003 erschien ebenfalls: Ludwig I. und die Neue Pinakothek von Herbert W. ROTT. In dieser Festschrift wird das Beziehungsgefüge Kronprinz/König Ludwig I. von Bayern – Gemäldesammlung – Bau der Neuen Pinakothek intensiv verfolgt.

<sup>325</sup> 1807: Der Kronprinz bestellt bei Antonio Canova die Skulptur des »Paris«, erwirbt 1809 von Friedrich Heinrich Füger »Die büßende Magdalena« als erstes Gemälde eines zeitgenössischen Künstlers. Nach: Bayerische Staatsgemäldesammlung (Hrsg.) 2003, S. 9.

interesse galt jedoch noch der Antike<sup>326</sup> und den Alten Meistern.<sup>327</sup> Seit dem Regierungsantritt als König Ludwig I. 1825 kam es zu einem planmäßigen Ausbau der neuen Sammlung, motiviert durch persönliches Interesse und königliche Kunstpolitik zur Erneuerung der regionalen und der nationalen Kunst.<sup>328</sup> Dem Geschmack des Königs entsprechend, standen bei den Erwerbungen Landschaftsmalerei, Genrebilder und Historienmalerei, hier besonders der Münchner Schule, im Vordergrund.<sup>329</sup> Nach der Eröffnung der Alten Pinakothek 1836 nahmen Aufträge des Königs an zeitgenössische Maler wie Carl Rottmann (1797–1850)<sup>330</sup> oder Wilhelm von Kaulbach (1804–1874)<sup>331</sup> und Erwerbungen wie die Sammlung zeitgenössischer Kunst von Leo von Klenze im Jahr 1841 zu, so dass wohl ab der Mitte der 1830er Jahre sich die Idee zum Bau eines Gebäudes für die Privatsammlung konkretisierte.

Ludwig I. beauftragte den Architekten Friedrich von Gärtner (1791–1847),<sup>332</sup> mit dem er seit 1827 den nördlichen Teil der Ludwigstraße baute, mit einem Entwurf und mit der Standortsuche für den Museumsbau. Die Entwürfe von Gärtner<sup>333</sup> sahen einen in der Größenordnung bescheidenen Bau vor, da es sich um eine überschaubare Privatsammlung des Königs handelte. So war auch 1843 zunächst ein Standort in Gasteig im Gespräch, wo sich auf dem Hochufer der Isar in topographisch hervorragender und ruhiger Lage ein Standort für die Privatsammlung anbot. König Ludwig I. aber sah die kunstpolitische Bedeutung seiner Sammlung und zugleich die Möglichkeit, sich selbst als Förderer der Künste darstellen zu lassen, und wählte daher 1845 als Standort für den Neubau einen Bauplatz in der Maxvorstadt unmittelbar nördlich der (Alten) Pinakothek; er ließ das Grundstück aus privaten Mitteln erwerben, wie er auch den Bau und seine Ausstattung aus Eigenmitteln finanzierte. Die Grundsteinlegung erfolgte am 12. Oktober 1846.

Die *Standortentscheidung* für den dritten Museumsneubau seiner Regierungszeit, – nach der Glyptothek (Eröffnung 1830) und der (Alten) Pinakothek (Eröffnung 1836) –, war nach Aussagen der Dokumente<sup>334</sup> und nach Auffassung von Kunsthistorikern<sup>335</sup> mit der Absicht des Königs verbunden, die von ihm geförderte zeitgenössische Kunst in unmittelbarer Nähe der Sammlung „großer Vorbilder“ mit Meisterwerken von Dürer und Raffael zu zeigen: Der Besucher, ob Akademieschüler, Kunstkritiker oder Laie, sollte die Linien von der „Klassik“ des 16. Jh. zur „Erneuerung“ der Kunst seit Beginn des 19. Jhs verfolgen können. Zugleich bestand der König darauf, auf großen fensterlosen Wandflächen an der Südseite des Neubaus sowie in Feldern auf den übrigen Gebäudeseiten seinen persönlichen Beitrag zur Entwicklung der zeitgenössischen Kunst darzustellen: Dem dienten die überlebensgroßen Fresken, die nach Entwürfen von

<sup>326</sup> Vgl. 1807: Bestellung der Skulptur des »Paris« bei Antonio Canova, einem der führenden Bildhauer des Klassizismus, für den »Saal der Neueren« in der Glyptothek.

<sup>327</sup> Alte Pinakothek, siehe oben.

<sup>328</sup> Vgl. Eröffnung des Kunst- und Ausstellungsgebäudes am Königsplatz, 1845.

<sup>329</sup> Zur Entwicklung der Sammlung und entsprechende Zusammenhänge zwischen Sammlung und Museumsbau ROTT, 2003a.

<sup>330</sup> Griechenlandzyklus, 1838–1850.

<sup>331</sup> 1842 Bestellung des Monumentalgemäldes »Zerstörung Jerusalems«.

<sup>332</sup> Ausst.Kat., Friedrich von Gärtner 1992.

<sup>333</sup> In: MITTLMEIER 1977, Figur 6.

<sup>334</sup> Z. B.: Kurze Ansprache Ludwig I. bei der Grundsteinlegung. Wiedergabe in: MITTLMEIER 1977, S 35.

<sup>335</sup> Vgl. ROTT 2003c, S. 319.

Wilhelm von Kaulbach zwischen 1848 und 1854 durch Friedrich Christoph Nilson am Außenbau der Neuen Pinakothek gemalt wurden: Ludwig I. als Kunstmäzen, als Bauherr der königlichen Residenzstadt München und Förderer der „Stadt der Kunst“, als Erneuerung der nationalen Kunst aus dem Geist der Antike, der Renaissance und der „deutschen“ Gotik. Die Vorgaben des Auftraggebers König Ludwig I. für die Raumgliederung des Museumsbaus, erinnert sei an den Rottmann-Saal<sup>336</sup>, und die Gestaltung der Außenflächen, sowie die unmittelbare Nähe zum „Vorbildbau“ von Klenzes führten zu einer erheblichen Einschränkung der Gestaltungsmöglichkeiten des Architekten. Die Ost-West-Ausrichtung des Baues, parallel zur Alten Pinakothek, die Außenmaße, die kubische Form und die wenigen architektonischen Schmuckelemente orientieren sich an der Alten Pinakothek. Nach dem Tod von Gärtners (1847) wurde der Bau durch August von Voit (1801–1870) weitergeführt und vollendet; am 25. Oktober 1853<sup>337</sup> wurde die Pinakothek für das Publikum eröffnet. *„Es ist das erste zur dauerhaften Ausstellung von Gemälden zeitgenössischer Künstler erbaute Museum weltweit.“*<sup>338</sup>

*Zwischenfazit:* Die Entscheidung in den 1840er Jahren für das Museums-Ensemble aus Alter und Neuer Pinakothek ist auf kunstpolitische und persönliche Vorstellungen des Stifters Ludwig I. zurückzuführen. Sie schlugen sich in der Wahl des Standortes und der Museumsarchitektur für die Präsentation der Privatsammlung nieder. *„Ihr königlicher Gründer, Ludwig I. von Bayern, hatte seine private Sammlung von Kunstwerken seiner Zeit als eigenständige Galerie konzipiert, diese zum Gegenpol der königlich wittelsbachischen Sammlung Alter Meister bestimmt und die Neue Pinakothek in direkter räumlicher Gegenüberstellung mit der seit 1836 geöffneten Alten Pinakothek errichten lassen. Wie die zwei Seiten einer Medaille waren beide Pinakotheken aufeinander bezogen, stellten eine Einheit dar und zeigten doch jeweils eigenes Profil.“*<sup>339</sup> Führende Kunsthistoriker der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen wie Reinhold Baumstark und Herbert W. Rott erweiterten diesen Ansatz im Sinne der „Sichtbarmachung“ kunsthistorischer Zusammenhänge und Brüche sowie der Einbindung der zeitgenössischen Kunst in einen breiten kunsthistorischen Kontext bei ihren Plädoyers für den Bau der Pinakothek der Moderne (1996–2002) als dritten Museumsbau im Pinakotheken-Ensemble der Maxvorstadt. *„Mit dem Jahr 2002 und der Eröffnung der Pinakothek der Moderne in unmittelbarer Nachbarschaft und damit im selben Kunstareal hat sich die Situation für die Neue Pinakothek neuerlich verändert. Nun stellt sie ein Bindeglied zwischen ihren zwei Geschwisterinstitutionen dar, der Alten Pinakothek mit den Alten Meistern und der Pinakothek der Moderne für die Kunst des 20. und 21. Jh.“*<sup>340</sup> Als gleichwertiges Zitat ist anzuführen: *„Nicht nur ihr Inhalt, allein schon der Standort der Neuen Pinakothek bezeichnet überdeutlich deren Programm. Unmittelbar der Alten Pinakothek gegenübergelagert, in bewusst gesuchter Blick- und Wegverbindung, ja in der Anlage einer Zwillinginstitution erscheint die Neue Pinakothek als konsequente Weiterführung der Präsentation Alter Meister, als direkte Fortsetzung einer einmal aufgenommenen Chronologie der Kunst, als das Neue, das zwangsläufig dem Alten folgt. König Ludwig I. ist diese einzigartige Konstellation zu*

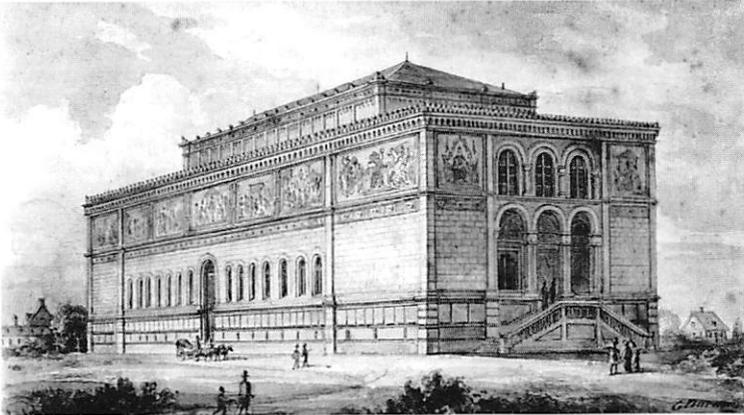
<sup>336</sup> MITTLMEIER 1977, S. 27–31 und Figur 7.

<sup>337</sup> Ludwig I. war 1848 im Zusammenhang mit der März-Revolution und der Lola Montez-Affäre zurückgetreten; sein Sohn war als Maximilian II. 1848–64 König von Bayern.

<sup>338</sup> ROTT 2003a, S. 10; vgl.: JOACHIMIDES 2003.

<sup>339</sup> BAUMSTARK 2003b; S. 5.

<sup>340</sup> BAUMSTARK 2003b, S. 6–7.



Aus: Rott/Kaak 2003, S. 295.

**Georg Durand, Ansicht der Neuen Pinakothek von Südosten, um 1853, Lavierte Federzeichnung.**



**Um 1945:  
Die Südseite der Neuen Pinakothek.**  
Aus: Rott/Kaak 2003, S. 312.

**Abb. 2.36: Neue Pinakothek**



**Abb. 2.37: Kunstförderung durch  
König Ludwig I. von  
Bayern**

*Wilhelm von Kaulbach,  
Die von König Ludwig  
I. mit der Ausführung  
monumentaler Bau-  
werke betraut gewe-  
senen Künstler, um  
1850. Öl auf Leinwand,  
81,5cm × 167,7cm, Neue  
Pinakothek. Im Ausschnitt  
von links: Leo von Klenze  
(sitzend); 3. Person  
Friedrich Ziebland; 5.  
Person Friedrich von  
Gärtner.*

Aus: Bayerische Staatsgemäldesammlungen  
(Hrsg.) 2003, S. 174.

danken, ihm gelang es, mit der 1836 eröffneten Pinakothek, dem Tempel großer Malerei eines Raffael und Dürer, eines Rubens und Rembrandt, und dem spätestens ab 1841 geplanten Folgebau das Dioskurenpaar ergänzender Galerien zu konzipieren und zu realisieren. Nachdem zunächst ein anderer Bauplatz am Isarufer als Standort für die Neue Pinakothek geprüft worden war, entschied sich der König für die direkte Konfrontation beider Galerien, erwarb das Gelände mit eigenen Mitteln und ließ den Geschwisterbau als Hülle und Bühne für die Kunst seiner Zeit errichten. Damit gelangte München in die glückliche Lage, eine so bis dahin nirgendwo verwirklichte Konzentration der Bildwerke, eine beziehungsreiche, sich gegenseitig steigernde Kommunikation der Kunst anbieten zu können. Diese barg für die Neue Pinakothek eine zweifache Chance. Zunächst durften die noch lebenden Maler, deren Werke im Neubau präsentiert waren, aus der unmittelbaren Nachbarschaft mit den Alten Meistern Bestätigung des eigenen Ranges, ja Stolz auf den eigenen Standort erfahren, sich im Blick aus gleicher Augenhöhe als Erben großer Vorläufer fühlen. Dann war das kunstin-teressierte Publikum aufgerufen, die Möglichkeit der Zusammenschau zu nutzen, Vergleiche anzustellen und die Kunst der eigenen Zeit im Licht der Errungenschaften Alter Meister zu würdigen. Dabei konnte die Malerei des 19. Jh. mit ihren vielfältigen Historismen, ja mit ihrer immer wieder ausbrechenden Fixierung auf die Vergangenheit als die eigentliche Summe althergebrachter Tradition erscheinen, als weitere Gipfel im Massiv der Künste. Diese Einschätzung der Kunst des 19. Jh. ist bald hinfällig geworden. Und heute ist es wiederum der Standort der Pinakotheken, mit dem sich eine programmatische Aussage verbindet. Denn die Chance, die sich Ludwig I. bot und die er beherzt ergriff, hat sich jüngst ein weiteres Mal wiederholt, als es dem Freistaat Bayern gelang, den dritten Museumsbau auf dem gleichen, bislang durch die Doppelung der Galerien ausgezeichneten Kunstareal zu errichten. Mit der Eröffnung der Pinakothek der Moderne im Jahr 2002 hat die Kunst des 20. und 21. Jh. Einzug in das Gefüge der Wechselbeziehungen und Wahlverwandtschaften der Pinakotheken gehalten, ist das Areal der Künste erneut um die Bühne für Zeugnisse der Zeitgenossenschaft gewachsen. Mit dem Neuling wird nun die Aufgabe verbunden, den Blick in das Heute und Künftige zu richten mit allen Unschärfen der Urteilsfähigkeit, aber auch allen Chancen von Erkenntnisgewinn zur Kunst unserer Zeit, zum Bild unserer Welt. Nun ist es Kunst des 20. Jh., die sich als Erbe großer Vorgänger erkannt oder durch radikale Abkehr den Prüfstein eigener Bewertung sucht. Für die Neue Pinakothek ergibt sich daraus zunächst eine abgeklärte Sicht, ihr künstlerischer Standort ist historischer geworden. Doch zugleich bewahrt sie den Keim für das Folgende und bietet das Wurzelwerk, aus dem heraus die Moderne erwuchs. Innerhalb der Allianz der Pinakotheken wird sie damit zum Mittler, zum Treuhänder zwischen den Alten Meistern und der Kunst unserer Zeit. Dieser Wechsel der Blickrichtung von der Feier des Historischen zum Aufspüren der Modernität bewirkt für die Neue Pinakothek geradezu eine Intensivierung ihrer Aufgabe. Nun lädt sie zur Betrachtung einer Epoche ein, von der schon jetzt abzusehen ist, dass diese sich nicht mit den Grenzen eines Säkulums vermessen lässt. Noch bezeichnet etwa das Jahr 1905 die Schnittstelle zwischen der neuen Pinakothek und der Pinakothek der Moderne, mit van Gogh, Gauguin und Cézanne auf der einen, Picasso, Kirchner und Beckmann auf der anderen Seite der Scheidelinie. Doch mit weiter wachsender Distanz wird den Meistern der Klassischen Moderne künftig statt der Position von Enkeln diejenige jüngerer Geschwister ihrer großen Vorläufer zugesprochen werden. Und so wird die Neue Pinakothek immer wieder neu in den Dialog eingreifen, der über das 19. Jh. zu führen ist, will man diese Epoche als den Aufbruch in die Moderne, als Voraussetzung der Brüchigkeit, Zwiespältigkeit, aber auch unermesslichen Freiheit der Kunst unserer Zeit begreifen.<sup>341</sup>

<sup>341</sup> BAUMSTARK 2003a, S. 36–37.

## Bestandszuwachs – Projekte für Erweiterungsbauten 1900 bis 1939

Wenn auch nach dem Tod Ludwigs I. (1868) sich die Neuerwerbungen an zeitgenössischen Gemälden und Skulpturen durch das Königshaus bzw. durch den Staat in Grenzen hielten, so kam es doch durch die Ankäufe auf den jährlichen Kunstausstellungen in München bzw. durch Schenkungen wie die Schenkung Fiedler<sup>342</sup> zu einer wachsenden Raumnot der Neuen Pinakothek.<sup>343</sup> Um 1900 entstanden erste Pläne für Umbauten, Erweiterungsbauten bzw. für einen Neubau. Sie konkretisierten sich unter dem Direktorat des aus Berlin nach München berufenen Generaldirektors Hugo von Tschudi (1851–1911, Generaldirektor der staatlichen Gemäldesammlungen 1909–1911). Der Erwerb zeitgenössischer französischer Malerei, der aus Stiftungen von Privatpersonen finanziert wurde, gab der Sammlung der Neuen Pinakothek eine internationale Bedeutung: So verfügt die Neue Pinakothek Dank der Tschudi-Spende heute über Meisterwerke des französischen Impressionismus und Postimpressionismus (Manet, Monet, Gauguin, Cézanne, zusätzlich: Van Gogh und Hodler). Fast war „der Neubau“ erreicht, da starb von Tschudi plötzlich 1911, – und sein Nachfolger, Heinz Braune, beging einen taktischen Fehler<sup>344</sup>. Mit einer Neuordnung der Bestände (1913) und neuer Hängung schuf er Platz im Altbau.

Die Jahre 1919 bis 1933 stellten eine neue Phase dar: Mitte 1919 wurde im Erdgeschoss des Kunstausstellungsgebäudes am Königsplatz<sup>345</sup> die Neue Staatsgalerie<sup>346</sup> eröffnet. In der kurz darauf wieder eröffneten Neuen Pinakothek wurden nunmehr Gemälde des 19. Jh., in der Neuen Staatsgalerie Malerei *und* Skulptur zeitgenössischer Kunst gezeigt, – aber ein großer Bestand verblieb im Depot. Die Generaldirektion plädierte weiterhin für einen Neubau für die Kunst des 19. und 20. Jh., für eine Galerie der Moderne, ein Projekt, das aber angesichts der finanziellen Situation sowohl in den unmittelbaren Nachkriegsjahren als auch in den 1920er/1930er Jahren als ein langfristiges Ziel angesehen werden musste. Als Standorte wurden das Gelände der Türkenkaserne östlich der Alten Pinakothek oder eine Erweiterung des Ausstellungsgebäudes am Königsplatz<sup>347</sup> genannt. Der Brand und der völlige Verlust des Glaspalastes im Juni 1931 verschärfte die Situation für die Sammlungen des 19. und 20. Jh.: Ausstellungen mussten in der Neuen Pinakothek gezeigt werden. Ein Teil der Bestände der Neuen Pinakothek wurde im Ausstellungsgebäude am Königsplatz präsentiert, die Bestände der Neuen Staatsgalerie wurden zum Teil im Rohbau des Bibliotheksgebäudes des Deutschen Museums ausgestellt.

Die Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst an der Prinzregentenstraße brachte ab 1937 eine gewisse Entspannung: Dieser Bau diente nun Kunstausstellungen.

<sup>342</sup> 1891 schenkte Konrad Fiedler, Freund und Förderer von Hans von Marées, der Sammlung 19 Werke des Künstlers. Nach: Bayerische Staatsgemäldesammlung (Hrsg.) 2003, S. 12.

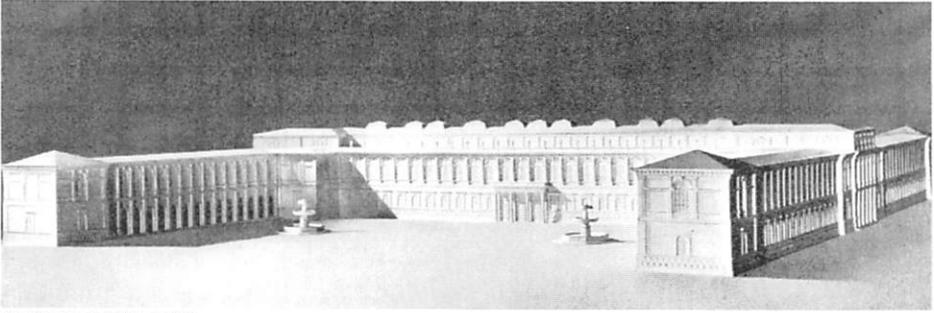
<sup>343</sup> Ein materialreicher, vorbildlicher Beitrag zu den Entwicklungen: GOLDBERG 2004. Ein Restimee ohne den umfangreichen wissenschaftlichen Apparat: GOLDBERG 2002. Zur Sammlungsgeschichte nach dem Tod Ludwig I.: LENZ 2003.

<sup>344</sup> GOLDBERG 2002, S. 98.

<sup>345</sup> Vgl. Kap. 2.1.1, S. 41

<sup>346</sup> Seit 1970 „Staatsgalerie Moderner Kunst“.

<sup>347</sup> KARNAPP 1990.



Aus: Goldberg 2004, S. 245.

**Abb. 2.38: Ausbauplan für die Alte Pinakothek in der NS-Zeit, 1939**

Dafür kündigte sich aber eine nachhaltige Katastrophe an, die man mit dem Buchtitel von Andrea BÄRNREUTHER: *Revision der Moderne unterm Hakenkreuz*. Planungen für ein ‚neues München‘ (München 1993) kennzeichnen kann.<sup>348</sup> Die gigantischen städtebaulichen Umbau- und Neubaupläne für München als „Stadt der Bewegung“ und „Stadt der deutschen Kunst“ beinhalteten tiefgreifende Umbauprojekte in der Maxvorstadt: Südlich der Alten Pinakothek sollte auf der Nordseite der Gabelsbergerstraße das monumentale Kanzleigebäude des Braunen Hauses entstehen, auf dem Gelände der Türkenkaserne der Platz der NSDAP, für Alte und Neue Pinakothek waren ausgedehnte Flügelbauten vorgesehen.<sup>349</sup>

## 1945 Ruinen: Abriss –Wiederaufbau?

### Standortsuche: Der Kampf um die Pinakotheken

Von 1939 an blieben Alte und Neue Pinakothek geschlossen; die Gemälde wurden bei Kriegsbeginn innerhalb von Bayern ausgelagert. Allerdings war unter Führung der NSDAP bereits seit 1933 eine „Revision der Moderne“ in den Sammlungen zeitgenössischer Kunst in München wie in Deutschland gesamt durchgeführt worden: Im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ wurden zahlreiche Werke aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München entfernt, Verluste, die die Neue Staatsgalerie zutiefst trafen; erst gegen Ende des 20. Jh. konnten sie durch Stiftungen bzw. Ankäufe in gewissem Maß wieder ausgeglichen werden. Die Schäden durch Bomben und Luftminen an Alter und Neuer Pinakothek nach den Angriffen von 1943/1944 waren schwer: Der Mittelteil der Alten Pinakothek existierte nicht mehr, die Innendekoration war weitgehend vernichtet. Die anschließende Nutzung der Ruine als Quelle für Baumaterialien bedingte einen zunehmenden Verfall. Eine Auswahl der Gemälde der Alten Pinakothek wurde von 1947 bis 1957 im Haus der Kunst, dem ehemaligen Haus der Deutschen Kunst, ausgestellt. Auch der Bau der Neuen Pinakothek wies schwere Kriegsschäden auf; ab 1947 erhielt ein kleiner Teil der Bestände zusammen mit Exponaten der Staatsgalerie Moderner Kunst eine provisorische Ausstellung im Haus der Kunst. Für die Jahre 1945 bis 1950, für die sogenannte *Aufbauzeit*<sup>350</sup>, aber im Grunde bis 1990, als die endgültige Entscheidung für den Bau der Pinakothek der Moderne auf dem Gelände der früheren Türkenkaserne fiel (siehe unten), kann man von einem „*Kampf um die Pinakotheken*“ sprechen.

<sup>348</sup> Siehe auch: RASP 1981; Ausst.Kat., Bauen 1993; Ausst.Kat., Ort und Erinnerung 2006.

<sup>349</sup> Zu Details städtebaulicher und architektonischer Gestaltung siehe GOLDBERG 2004, S. 260–262.

<sup>350</sup> Ausst.Kat., Aufbauzeit 1984.

Zwischen der Technischen Hochschule München und den Verantwortlichen der Pinakotheken, zwischen den Expansionsplänen der TH in der Maxvorstadt und der Wieder-Positionierung von München als internationaler Kunststadt durch ein geschlossenes Kunstareal, entwickelte sich ein jahrzehntelanger Streit. Es ging um die Nutzung und städtebauliche Gestaltung des weiträumigen Geländes von Alter und Neuer Pinakothek, des östlich anschließenden Bereichs der zerstörten Türkenkaserne und das südlich anschließende sogenannte Bunker Gelände, den Standort der geplanten NSDAP-Verwaltung. In den Jahren 1945 bis 1952 ging es zunächst um die Frage „Abriss oder Wiederaufbau“ der Museumsbauten. Bereits 1948 fiel der Entschluss des Bayerischen Staatsministers für Unterricht und Kultus für den Abriss (1949) der Ruine der Neuen Pinakothek, – die Bedeutung dieses Museumsbaus in der künstlerischen Entwicklung Friedrich von Gärtners war noch nicht erkannt. Seit 1947 erfolgte, wie oben erwähnt, eine provisorische Präsentation ausgewählter Werke der Neuen Pinakothek im Haus der Kunst an der Prinzregentenstraße, – ein Provisorium, das bis 1980 anhalten sollte, als der Neubau der Neuen Pinakothek eröffnet wurde (1981).

Auch hinsichtlich des Schicksal von Klenzes wegweisendem Bau der Alten Pinakothek bildeten sich zwei Lager: für Abriss bzw. Wiederaufbau.<sup>351</sup> Erst 1952 fiel nach alarmierenden öffentlichen Aufrufen der Befürworter des Wiederaufbaus<sup>352</sup> die Entscheidung für den Wiederaufbau nach Plänen des Architekten und Hochschullehrers Hans Döllgast (1891–1974). Baugeschichtlich war die Entscheidung von Döllgast, die „Wunden des Krieges“ durch unverputztes Ziegelmauerwerk zu ersetzen und so „sichtbar“ zu belassen, eine nicht unumstrittene Maßnahme, – heute gilt sie als eine Pioniertat des Museumsbaus der Nachkriegszeit.<sup>353</sup> Döllgast ersetzte zudem die Loggia auf der Südseite des Baues durch ein Treppenhaus, das heute als „Schachttreppe“ selbst ein denkmalgeschützter Bestandteil des Gebäudes ist. Er verlegte den Haupteingang von der schmalen Ostseite auf die Nordseite, so dass die Korrespondenz mit dem Haupteingang der Neuen Pinakothek hergestellt werden konnte. Am 7. Juni 1957 wurde die Wiedereröffnung der Alten Pinakothek mit einem Festakt begangen.

Ein langer Konflikt entspann sich über den Wiederaufbau der Neuen Pinakothek sowie über einen Bau für die Neue Staatsgalerie. Ihr ehemaliger Standort, das Ausstellungsgebäude am Königsplatz, wies ebenfalls erhebliche Kriegschäden auf und war für die Verantwortlichen in alter Form als Galeriebau nicht geeignet. Nach dem Wiederaufbau wurde das ehemalige Ausstellungsgebäude deshalb den Staatlichen Antikensammlungen zugewiesen, um so am Königsplatz die Sammlungen zur Kunst der Antike zu vereinen.<sup>354</sup> Für die Gemälde und Skulpturen des 19. und 20. Jh., d. h. für die Bestände der Neuen Pinakothek und der Neuen Staatsgalerie gab es folgende Vorschläge:

- Wiederaufbau der Neuen Pinakothek mit der Sammlung des 19. Jh. am alten Standort; dies bedeutete eine Auseinandersetzung mit den Ausbauplänen der TH München, die hier Studentenwohnheime und Mensa plante, und die Notwendigkeit, für die Kunst des 20./21. Jh. einen weiteren Neubau zu errichten.

<sup>351</sup> Für Details vgl. GOLDBERG 2004, S. 264–268; Ausst.Kat., Aufbauzeit 1984, S. 63–76, 129–133.

<sup>352</sup> ERNST BUCHNER: An alle Freunde der Alten Pinakothek, Privatdruck vom 30. Juli 1949, Nachdruck in: Ausst. Kat., Aufbauzeit 1984, S. 179–180; Pinakothek München, Erklärung von vier TH-Professoren vom Oktober 1951, Nachdruck in: Ausst.Kat., Aufbauzeit 1984, S. 180–181.

<sup>353</sup> Vgl.: Döllgast in: Lexikon der Architektur des 20. Jhs 1998, S. 89; Ausst.Kat., Hans Döllgast 1987.

<sup>354</sup> Eröffnung der Antikensammlungen am Königsplatz 1967.

- Ein großes, eventuell in Abschnitten zu verwirklichendes Galeriegebäude auf dem „Bunkergelände“ an der Gabelsbergerstraße südlich der Alten Pinakothek; dies bedeutete Beibehaltung des Kunstareals und erhebliche Ausbaupkapazitäten für die zeitgenössische Kunst bis in das 21. Jh..
- Als weitere Neubaustandorte wurden erwogen: Das Gelände des im Krieg zerstörten Armee-Museums am Hofgarten, das Marstall-Gelände an der Residenz, eine Angliederung an das Haus der Kunst am Englischen Garten, ein Grundstück des bayerischen Staates gegenüber dem Bayerischen Nationalmuseum. Immer wieder kam das Gelände der ehemaligen Türkenkaserne<sup>355</sup> zwischen der Barerstraße und der Türkenstraße in die Diskussion, wo sich die bereits zu Beginn des 20. Jh. angesprochene Gelegenheit zum Ausbau des Kunstareals in der Maxvorstadt bot, doch kämpften auch die Strategen der TH München um diese große Erweiterungsfläche.<sup>356</sup>

### Neubau der Neuen Pinakothek (1966 bis 1981)

In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre kam es – endlich – zu einem Ideenwettbewerb (1966) für den Neubau der Neuen Pinakothek auf dem ehemaligen Grundstück nördlich der Alten Pinakothek. Der Münchner Architekt Alexander von Branca (\*1919) erhielt 1967 den ersten Preis.<sup>357</sup> Laut Ausschreibung des Wettbewerbs für ein neues Galeriegebäude (Juli 1966)<sup>358</sup> sollte dies die Neue Pinakothek, die Neue Staatsgalerie (Staatsgalerie moderner Kunst), die Staatliche Graphische Sammlung sowie ergänzende gemeinsame Räume umfassen, ein Raumprogramm von 10.500m<sup>2</sup>. Die Vorgaben für die Architektur etwa der Neuen Pinakothek waren sehr detailliert: So hieß es im Ausschreibungstext: *„Vom kunsthistorischen Standpunkt aus soll der Versuch unternommen werden, Tagesoberlichtsäle und Kabinette so zu gruppieren, dass jede Stilepoche vom Museumsbesucher als eine Einheit erfasst wird.“* Weiter hieß es: *„Bei der Anordnung der Säle und Kabinette wird der Vorschlag gemacht, dass nicht, wie üblich, eine Flucht von Kabinetten die Säle begleitet, sondern es sollte versucht werden, von einem jeweils größeren Saal mit dazu gruppierten Kabinetten auszugehen, d. h., man sollte gleichsam Zellen schaffen, die jeweils eine Stilepoche zeigen.“*<sup>359</sup> Ferner wurden *„Innenhöfe mit Aufstellungsmöglichkeiten für Plastiken, Brunnen usw.“* gefordert. Auf die bundesweite Ausschreibung hin gingen 278 Arbeiten ein, – ein überwältigender Erfolg. Nach sechstägigen Beratungen des Preisgerichts kamen 17 Arbeiten in die engere Wahl, und der erste Preis des Ideenwettbewerbs ging im April 1967, wie oben gesagt, an den Architekten Alexander Freiherr von Branca, München.

Bezüglich der Erkenntnisziele dieser Studie (vgl. Kap. 1.4) sind unter dem Aspekt der Entwicklung von Museums-Ensembles und ihrer Beziehung zum Städtebau folgende Formulierungen aus der Begründung des Preisgerichtes wichtig: *„Die Baumasse, ihre*

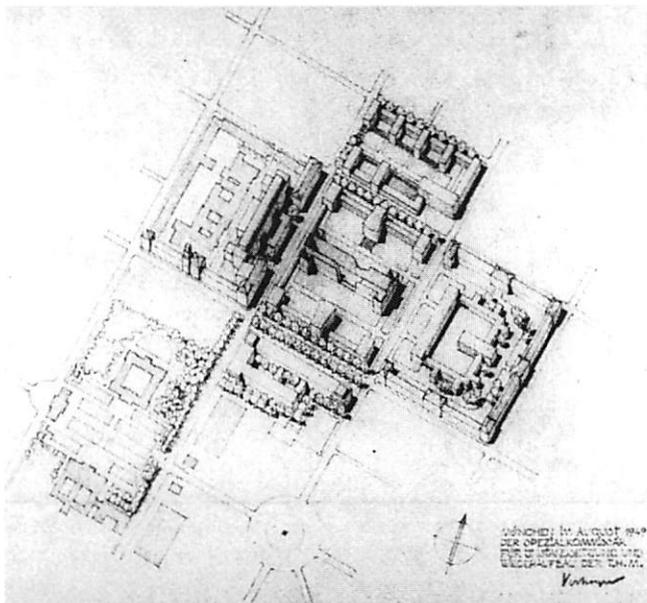
<sup>355</sup> Erbaut 1823–1825, Drei-Flügel-Anlage, für das Königlich Bayerische Infanterie-Leibregiment ergänzt um ein Exerzierhaus gegenüber der Ostfassade der Alten Pinakothek. Bis auf das ehemalige Eingangstor an der Türkenstraße wurden die Bauten in den 1990er Jahren abgerissen.

<sup>356</sup> Zu Details: GOLDBERG 2004, S. 197–200, 226–230, 255, 258–259, 262, 272–279.

<sup>357</sup> STEINGRÄBER (Hrsg.) 1981; Neue Pinakothek 1985; LENZ 2003, S. 390–395.

<sup>358</sup> Oberste Baubehörde im Bayerischen Staatsministerium des Inneren im Einvernehmen mit dem Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus und den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Zitiert in: STEINGRÄBER (Hrsg.) 1981, S. 57.

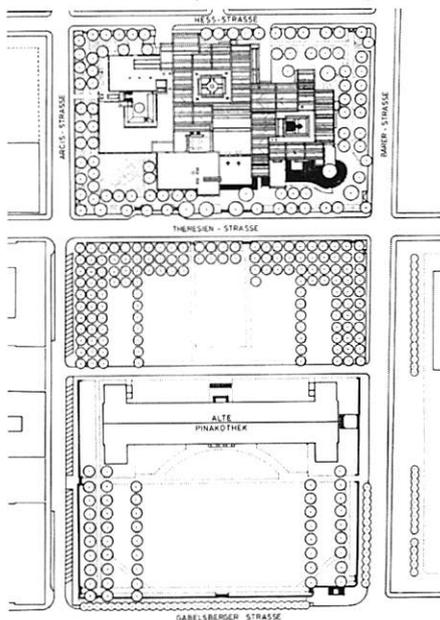
<sup>359</sup> Ebda.



Aus: Goldberg 2004, Abb. 31.

**Abb. 2.39: Robert Vorhoelzer, Bebauungsvorschlag für die Umgebung der Technischen Hochschule, August 1949**

*Vogelperspektive von Südosten. In der Mitte die Ruine der Alten Pinakothek, flankiert von Hörsaal-Neubauten; auf dem nördlich anschließenden Gelände der abgerissenen Neuen Pinakothek Studentenwohnheime und Mensa; östlich der Alten Pinakothek (Gelände der Türkenkaserne) Institute, Maschinenhallen, Werkhallen und Garagen; südlich der Alten Pinakothek an der Gabelsbergerstraße Neubau für Gemäldegalerie und Graphische Sammlung.*



**Abb. 2.40: Neubau der Neuen Pinakothek, Lageplan, 1974.**

Aus: Steingraber (Hrsg.) 1981, S. 63.

*Höhenentwicklung und die Einordnung in das Gelände sind ausgewogen und im Verhältnis zur Alten Pinakothek angemessen. Sympathisch wirkt die Abstufung, die vor allem im Dachbereich bewirkt, dass die Wohnbebauung an der Hefstraße nicht mehr das bisherige Gewicht für den Freiraum zwischen Neuer und Alter Pinakothek behält.“ . . . und: „[. . .] die Verteilung der Freiflächen entspricht in ausgezeichneter Weise den städtebaulichen Gegebenheiten. Besonders anerkannt wird das Bemühen, mit dem Neubau von der dichten Wohnbebauung im Norden einen Übergang zu den anschließenden Freiflächen im Süden zu gewinnen. Dem differenzierten äußeren Aufbau entspricht die erlebnisreiche innere Raumfolge. Vor allem verdient der Wechsel zwischen Museums-, Hof- und Freiräumen Anerkennung.“<sup>360</sup>*

Zwischen 1967 und 1971, in der Auswertungsphase des Wettbewerbs, ergab sich allerdings eine gravierende Veränderung der Raumplanung, die das gesamte Bauprogramm der Bayerischen Staatlichen Gemäldesammlungen in München betraf: Die Neue Staatsgalerie und die Staatliche Graphische Sammlung wurden aus dem Programm am Standort der Neuen Pinakothek genommen, – ein Bau sollte anderen Stelle entstehen –, dafür die Generaldirektion der Bayerischen Staatlichen Gemäldesammlungen, die Restaurierungswerkstätten und das Doerner-Institut<sup>361</sup> aufgenommen: Der funktionale Inhalt des Gebäudes änderte sich grundlegend. „Gottlob“ konnte das Grundkonzept des Entwurfs von von Branca in seiner Gesamtform beibehalten werden; die innere Disposition des Westteils wurde für Verwaltungs- und Werkstättenzwecke verändert. Am 16. Juli 1975 erfolgte die Grundsteinlegung durch Kultusminister Prof. Hans Maier. Die Fertigstellung der anspruchsvollen Bauaufgabe zog sich wegen Problemen mit den ausführenden Firmen und der qualitätsvollen Innengestaltung bis Ende 1980 hin: Am 28. März 1981 konnte der Neubau der Neuen Pinakothek eröffnet werden.<sup>362</sup>

Der Bau stellt im Vergleich mit der Alten Pinakothek sicher einen *Solitär* dar, wobei „die Vielschichtigkeit von Baugliedern der Neuen Pinakothek der vielseitigen Nutzung des Gebäudes entspricht.“<sup>363</sup> Der Bezug zur Alten Pinakothek im Sinne eines Museums-Ensembles wird aber im äußeren Beziehungsgefüge und sogar in der Innenraumgestaltung bewusst gewahrt:<sup>364</sup> Durch Sichtachse und Wegführung der beiden gegenüberliegenden Haupteingänge, – die Theresienstraße sollte untertunnelt werden –, sogar durch die Deckengestaltung und das Tagesoberlicht in den Ausstellungssälen der Neuen Pinakothek, die eng an die Alte Pinakothek angelehnt wurde. Damit soll nach DUBE das für die Kunsthistoriker erlebbare „*historische Kontinuum*“ der Malerei und die Einheit der Sammlungen von den Alten Meistern des 15. Jh. bis in das 19. und 20. Jh. offenbar werden, die „*in 150 Jahren mit der Alten Pinakothek erprobten Funktionsstrukturen*“ aufgegriffen werden, – in der Architektur an das Verhalten und die Wahrnehmungsmöglichkeiten des Besuchers der 1970er Jahre angepasst im Sinne eines kombinierten Sammlungs- und Raumerlebnisses.

<sup>360</sup> Oberste Baubehörde im Bayerischen Staatsministerium des Inneren im Einvernehmen mit dem Bayerischen Staatsministerium für Unterricht und Kultus und den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Zitiert in: STEINGRÄBER (Hrsg.) 1981, S. 58–59, 108.

<sup>361</sup> Betreuung der Bestände der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. 1937 von Max Doerner gegründet.

<sup>362</sup> NAREDI-RAINER 2004, S. 94–95, mit ausführlicher Literaturangabe aus den Fachzeitschriften.

<sup>363</sup> HEILMANN 1985, S. 2.

<sup>364</sup> Wolf-Dieter DUBE: Konzeptionelle Überlegungen zum Neubau der neuen Pinakothek. In: STEINGRÄBER (Hrsg.) 1981, S. 83–87.

### 2.2.1.3 Die Pinakothek der Moderne (1996–2002) – die Vielfalt der Bildenden Künste

Mitte der 1980er Jahren setzte sich die TH München mit ihren Ausbauplänen auf dem Gelände der Türkenkaserne durch. Doch 1990 trug der anhaltende Einsatz der Befürworter eines Galeriebaus auf diesem Gelände Früchte: Der Ausbau der TH wurde auf den Standort Garching konzentriert und das Gelände der ehemaligen Türkenkaserne durch den Ministerrat den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zugesprochen. Schon im November 1991 erfolgte die Ausschreibung des Realisierungswettbewerbs „Bebauung des Geländes der ehemaligen Türkenkaserne in München für Museumszwecke“.

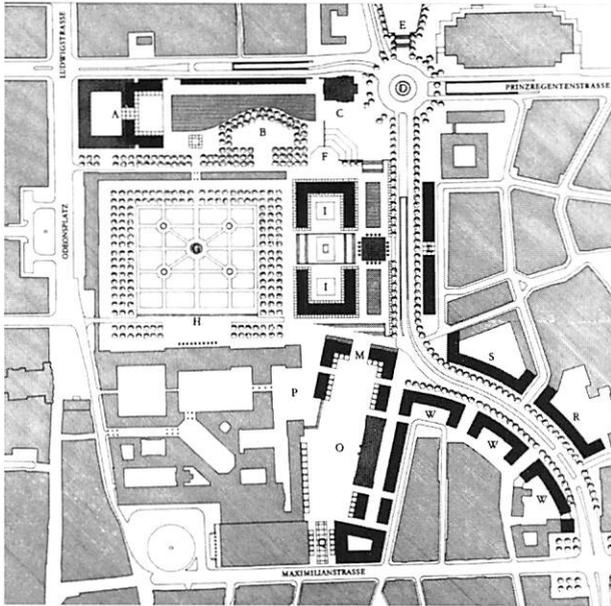
Der Bau der Pinakothek der Moderne stellte eine der größten Herausforderungen des Museumsbaus an der Wende des 20. zum 21. Jh. dar. Nach jahrzehntelangen Diskussionen galt es, sehr hohe Erwartungen bezüglich der Museumsarchitektur zu erfüllen. Diese ergaben sich aus mehreren Bedingungen: Der Bau sollte vier bisher getrennte Sammlungen<sup>365</sup> aufnehmen und zugleich die Ansprüche der Besucher optimal berücksichtigen; die städtebauliche Situation des großen Grundstücks in unmittelbarer Nachbarschaft zum architekturhistorisch erstrangigen Bau der Alten Pinakothek sowie zur Neuen Pinakothek, im Umfeld Zweckbauten der TUM; die Lage des Grundstücks zwischen bisherigem Museumsareal und Innenstadt, eingeordnet in das Quadratraster der Maxvorstadt. Nach seinen Ausmaßen sollte der Bau ebenfalls in die „erste Kategorie“ der Museumsbauten der Nachkriegszeit in Deutschland gehören.<sup>366</sup>

Melanie KLIER<sup>367</sup> formulierte im Sinne der Ausschreibung folgendermaßen: *„Der Entwurf muß der Bedeutung des Areals als Verbindung zwischen dem rechtwinkligen Raster der geplanten Maxvorstadt und den unregelmäßigen Formen der Altstadt Rechnung tragen. Zudem soll ein Bezug zu den kulturellen Einrichtungen der Maxvorstadt hergestellt werden. Und die städtebauliche Haltung des geplanten Museums zum Solitär der Alten Pinakothek muss berücksichtigt werden. Für den Wettbewerb um den Bau der Pinakothek der Moderne galt es – unter diesen Voraussetzungen – zu fragen: Kann durch den neuen Baukörper eine Verbindung zu dem kulturellen Ensemble der Alten sowie der Neuen Pinakothek, der Antikensammlung und der Glyptothek am Königsplatz sowie der Städtischen Galerie im Lenbachhaus geschaffen werden? Soll sich das neue Museum auch durch seinen Städtebau als freistehendes Gebäude in eine Reihe mit den großen Museen stellen? Orientiert sich die Pinakothek der Moderne zur Altstadt oder zur Maxvorstadt? Oder soll sie die Blockrand-Bebauung des umgebenden Viertels (hauptsächlich Wohnbebauung) aufnehmen? Und – last but not least: Wie können vier verschiedene, hochkarätige Münchner Sammlungen, die Exponate präsentieren, wie sie unterschiedlicher gar nicht sein können, unter einem Dach vereint werden? Vier Institute, die bisher an verschiedenen Orten, unter teils unzulänglichen räumlichen Bedingungen agiert haben.“*

<sup>365</sup> Staatsgalerie Moderner Kunst, Die Neue Sammlung, Staatliche Graphische Sammlung, Architekturmuseum der TUM.

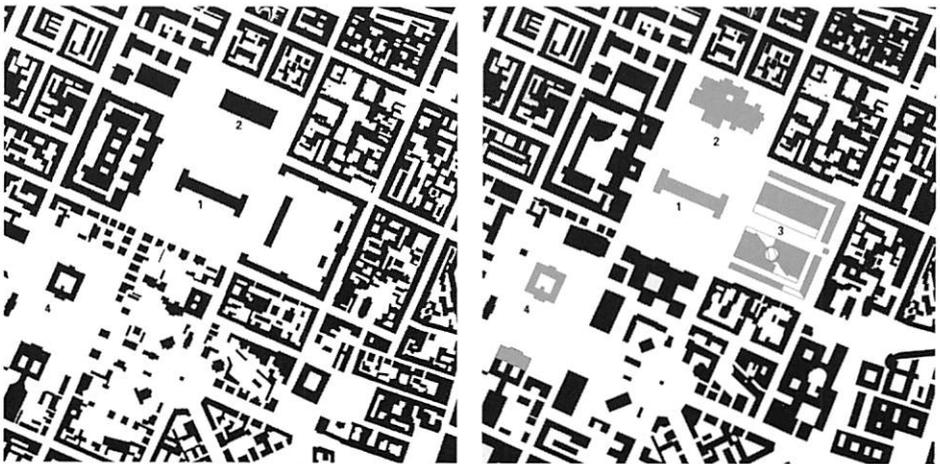
<sup>366</sup> Umbauter Raum 258.527m<sup>3</sup>, Bruttogeschossfläche 33.284m<sup>2</sup>, Ausstellungsfläche 12.000m<sup>2</sup>. Vgl. Museum Ludwig Köln [ursprünglich: Wallraf-Richartz-Museum 1981–1986]: Umbauter Raum (inkl. Kölner Philharmonie) 260.000m<sup>3</sup>, Gesamtnutzfläche 245.000m<sup>2</sup>, Ausstellungsfläche 9.445m<sup>2</sup>. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1989–1992: Umbauter Raum 154.600m<sup>3</sup>, Bruttogeschossfläche 32.000m<sup>2</sup>, Ausstellungsfläche 5.412m<sup>2</sup>; Kunstmuseum Bonn 1988–1992: Umbauter Raum 110.000m<sup>3</sup>, Bruttogeschossfläche 12.000m<sup>2</sup>, Ausstellungsfläche 4.700m<sup>2</sup>. Nach NAREDI-RAINER 2004, S. 108, 128, 130, 192.

<sup>367</sup> KLIER 2003, S. 9.



Aus: Stephan Braunfels 2002, S. 32.

**Abb. 2.41: Stephan Braunfels, Städtebauliches Gesamtkonzept Hofgartenareal mit einer neuen Museumsstadt, 1984/1985**



Aus: Stephan Braunfels 2002, S. 12 und 13.

**Abb. 2.42: Entwicklung des Museumsquartiers München**

*Links: Situation bis 1945;*

*Rechts: Situation nach 2002.*

*1: Alte Pinakothek (eröffnet 1836),*

*2: Neue Pinakothek (1853/1981),*

*3: Pinakothek der Moderne (2002) und weitere Bauabschnitte (ab 2002),*

*4: Glyptothek (1830) und Staatliche Antikensammlung (1845) am Königsplatz.*



**Abb. 2.43: Grundsteinlegung Neue Pinakothek, Juli 1975,**  
*Kultusminister Dr. Hans Maier mit Polier*

Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Gottfried Schneider.



Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Gottfried Schneider.

**Abb. 2.44: Grundsteinlegung Pinakothek der Moderne, 9. September 1996**  
*(v.r.) Dr. Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (am Mikrofon); Herzog Franz von Bayern; Staatsminister Zehetmair (Unterricht und Kultus, Wissenschaft und Kunst); Ministerpräsident Stoiber; Innenminister Beckstein; Architekt von Braunfels; Staatsminister Fallthäuser (Finanzen).*

Der internationale Wettbewerb hatte – der Größe und dem Prestige der Aufgabe entsprechend – ein gewaltiges Echo: Es gingen ca. 400 Entwürfe ein, von denen 167 zur Bewertung ausgewählt wurden. Die Jury brauchte mehrere Tage, um ihr Urteil zu finden. Das Preisgericht erkannte dem Projekt von Stephan Braunfels, München, den ersten Preis zu.<sup>368</sup> Dabei waren seine intime Kenntnis der Situation des Grundstücks sowie seine Beteiligung an der jahrelangen Diskussion über andere mögliche Standorte der Pinakothek sicherlich ein „Heimvorteil“.

Der schlichte, rechteckige Baukörper aus Sichtbeton, Glas und Stahl, der 2002 eröffnet wurde, passt sich in seinen sichtbaren Maßen von ca. 150m Länge, ca. 70m Breite und einer Traufhöhe von ca. 16m den Dimensionen der benachbarten Alten Pinakothek an; das verlangte große Volumen wird durch zwei Untergeschosse erreicht, die Räume für Sonderausstellungen und Serviceeinrichtungen enthalten. Diesem ersten Bauabschnitt soll in einem zweiten Bauabschnitt eine L-förmige Umfassung des Baues auf der Nord- und Ostseite folgen, ein schmaler, gegen Gabelsberger- und Türkenstraße weitgehend geschlossener Bau. Zum bestehenden Bau hin wird ein schmaler Innenhof entstehen, eine Ruhezone unter alten Kastanien.<sup>369</sup> Die Wandflächen der Pinakothek weisen einen überzeugenden Wechsel von Geschlossenheit und Öffnung auf: Auf der schmalen Ost- und Westseite ist das „Kunsthaus“ fast geschlossen, auf der ca. 150m langen Nord- und Südseite ermöglichen hohe Glasfassaden bzw. Fensterbänder auf der gesamten Gebäudelänge einen Einblick bzw. Ausblicke zu den beiden „Schwester-Pinakotheken“ oder Richtung Innenstadt.

Beachtung in *städtebaulicher Hinsicht* verdienen *zwei* Kennzeichen des Baues: Auf dem Grundstück selbst ermöglicht es die leicht nach Norden versetzte Lage des Baus (1. Bauabschnitt), die Fluchtlinie der Alten Pinakothek aufzunehmen und aus dem Eingangsbereich, der Eingangsloggia, eine faszinierende Blickachse auf diesen Bau – und im Winter bis auf die Neue Pinakothek – zu eröffnen. Die Einbindung des Baues in den städtebaulichen Kontext gelingt Stephan Braunfels durch die in der Architekturkritik allgemein sehr positiv hervorgehobene *Erschließungs-Diagonale*: Von der Südost-Ecke des Baues, der Verbindung zur Münchner Altstadt, erstreckt sie sich bis zum Nordwesten in das Kunstareal der Pinakotheken. Die zentrale Rotunde, die Besucher „empfangend“ und den großen Bau „ordnend“, ist der architektonische Höhepunkt des Baus, überzeugend in der Schnittstelle mit der großen Diagonalen angeordnet (ca. 30m Ø, ca. 25m Höhe, Lichtkuppel ca. 18m Ø). Hier wird ein ikonografischer Bezug hergestellt zur Tradition der Rotunde in bedeutenden Museumsbauten wie in Schinkels Altem Museum in Berlin, zu Sakralbauten bzw. Memorialstätten wie dem Pantheon in Rom bzw. Paris, – ein Anspruch, der angesichts der Kunstsammlungen in der Pinakothek der Moderne wohl angebracht ist.

Für diesen „dritten Baustein“ im Museums-Ensemble der Pinakotheken ist es von großem Nutzen, dass der Architekt selbst zum Fragenkreis des Verhältnisses der neuen Museen zu Alter und Neuer Pinakothek dezidiert Stellung nahm und zugleich persönlich den langen Weg „Vom Wettbewerb zum Bauentwurf“ darstellte.<sup>370</sup>

<sup>368</sup> wettbewerb aktuell 1992, H. 7, S. 27–44.

<sup>369</sup> In diesem 2. Bauabschnitt sind Flächen für die Graphische Sammlung, das museumspädagogische Zentrum und die Verwaltung vorgesehen. Nach Zeitungsberichten aus dem Jahr 2005 ist wegen des aktuellen Baus des Museums Brandhorst (2005–2009) nordöstlich der Pinakothek der Moderne an eine Finanzierung des zweiten Bauabschnitts der dritten Pinakothek erst mittelfristig zu denken.

<sup>370</sup> Stephan BRAUNFELS: Die neuen Museen neben Alter und Neuer Pinakothek: Vom Wettbewerb zum Bauentwurf. In: BRAUNFELS 2002, S. 32–79. Im gleichen Band ein aufschlussreicher Beitrag von Michael MÖNNINGER zur

„Das endlich ‚wieder‘-gefundene Gelände der ehemaligen Türkenkaserne dagegen [gemeint sind die andiskutierten Standorte Hofgartenareal, Marstallplatz, am Haus der Kunst; Erg. des Verf.] ist weiträumig und hat eine weniger empfindliche städtebauliche Umgebung. Die unmittelbare Nachbarschaft zu Alter und Neuer Pinakothek sowie langfristige Erweiterungsmöglichkeiten auf dem nördlichen Teil des Areals ermöglichen einzigartige städtebauliche Perspektiven: Hier kann eine Museumsstadt entstehen, welche zusammen mit den Antikensammlungen am Königsplatz nur noch mit der Museumsinsel in Berlin vergleichbar ist. Die Geschichte der Kunst von Ägypten über Griechenland und Rom, die abendländische Kunst vom Mittelalter über das 19. Jh. bis in die aktuelle Gegenwart kann hier innerhalb eines Quadratkilometers ausgestellt werden. Durch den beabsichtigten Abriss der noch bestehenden Universitätsgebäude im nördlichen Teil des Areals hat das Türkenkasernengelände wie kein anderes Grundstück in München Reserven für Museumserweiterungen bis weit über das 21. Jh.“<sup>371</sup>

#### 2.2.1.4 Zusammenfassung und Ausblick:

##### Kunstareal München in der Maxvorstadt

Der Süden der Maxvorstadt umfasst eine *Konzentration hochrangiger Museen*. Dieses Gebiet trägt seit 2001/2002 die Bezeichnung *Kunstareal München*. Sie wurde „von der Agentur kreiert“, die für die Pinakothek der Moderne arbeitet.<sup>372</sup> Der Bereich hat zwei räumliche Schwerpunkte: Zum einen den Königsplatz mit dem Museums-Ensemble von Glyptothek und Antikensammlung (vgl. Kap. 2.1.1, S. 32 ff.) sowie der nahegelegenen Städtischen Galerie Lenbachhaus und dem Kunstbau, zum anderen den Komplex der Pinakotheken um die Barerstraße (Alte Pinakothek, Neue Pinakothek, Pinakothek der Moderne, Museum Brandhorst). Diese Sammlungen machen „das gesamte Spektrum abendländischer Kunst aus über zwei Jahrtausenden erlebbar“;<sup>373</sup> sie erlauben einen Rundgang von der Kunst der Antike bis zur zeitgenössischen Kunst. Das Kunstareal stellt im funktionalen städtischen Gefüge eine *Kultur- und Wissenschaftszone* dar, die auch die Staatliche Hochschule für Musik und den Bau der Kulturinstitute im Zuge von Meiserstraße – Arcisstraße sowie Gebäude der Technischen Universität umfasst. Optisch-funktional erstreckt sich von der Antikensammlung über die Glyptothek und die Alte Pinakothek bis zur Neuen Pinakothek ein Grünzug, wobei die öffentlichen Grünanlagen wie ein ruhiges Band die Bauten der Kunst verbinden. Es ist eine historisch gewachsene Zone mit zwei Museums-Ensembles, hinter der allerdings nach Aussage aus dem Planungsamt der Stadt München<sup>374</sup> keine unmittelbare Konzeptstrategie steht, – eine Aussage, die aus historisch-geographischer Sicht zu hinterfragen ist.

Stellung des Baues in der Architekturgeschichte des Museumsbaus: Klar und lichtvoll wie eine Regel: Stephan Braunfels' neue Pinakothek der Moderne in München, S. 8–30. Weitere wichtige Beiträge im „Prachtband“ zur Eröffnung der Pinakothek: Pinakothek der Moderne. Kunst, Graphik, Architektur, Design. München 2002; darin Hans ZEHETMAIR: Eine dritte Pinakothek für Bayern und München, S. 21–27; Reinhold BAUMSTARK: „De Pinacotheca“ – Zur Idee und Geschichte der drei Pinakotheken in München, S. 31–39; Gisela GOLDBERG: Wohin mit der moderne Kunst? Der lange Weg zur Pinakothek der Moderne, S. 87–108; Winfried NERDINGER: Zur Architektur der Pinakothek der Moderne, S. 111–117. Vgl. auch den umfangreichen Nachweis von Zeitschriftenartikeln: NAREDI-RAINER 2004, S. 129.

<sup>371</sup> BRAUNFELS 2002, S. 34.

<sup>372</sup> Tel. Auskunft der Pinakothek der Moderne, Presse/ Öffentlichkeitsarbeit, 28.5.2002.

<sup>373</sup> Internetauftritt der Pinakothek der Moderne: [www.pinakothek-der-moderne.de](http://www.pinakothek-der-moderne.de) (29.10.2002).

<sup>374</sup> Tel. Auskunft Frau Beckmann-Scheld, vom 28.5.2002.

Das Münchner Kunstareal tritt bewusst in Konkurrenz zur Berliner Museumsinsel. Gegenüber der Kompaktheit und der überwältigenden Architektur der Museumsinsel profitiert das Kunstareal von der Gliederung in die beiden Einheiten „Königsplatz“ und „Museumskomplex Pinakotheken“, die sich kunsthistorisch und inhaltlich ergänzen, aber architektonisch-ästhetisch-städtebaulich und historisch-genetisch sehr wohl unterscheiden.

Hinsichtlich des Beziehungsgefüges zwischen Museums-Ensemble und Städtebau treten mit den beiden Einheiten im Kunstareal München zwei Typen auf:

- Das Ensemble am Königsplatz als „Setzung“ im Sinne der kulturpolitischen, architektonischen und städtebaulichen Konzepte des Spätklassizismus der ersten Jahrzehnte des 19. Jh., trotz zahlreicher Vorschläge und temporärer Eingriffe seit 1988 fast im Originalzustand;
- das Museums-Ensemble der Pinakotheken als Ergebnis einer kunsthistorisch und städtebaulich argumentierenden Verdichtung von Museumsbauten, die „inhaltlich“ und architektonisch zur europäischen und internationalen Spitzenklasse gehören.

Stephan Braunfels' Ausblick auf die städtebauliche Konzeption für die weitere Entwicklung im Bereich der Pinakotheken wurde von ihm folgendermaßen umschrieben: *„In meinem Entwurf bildet der erste Bauabschnitt (gemeint ist die heutige Pinakothek der Moderne; der Verf.) den ‚Kern‘, welcher allerdings erst durch die ‚Schale‘ des zweiten Bauabschnitts seinen städtebaulichen Sinn entfaltet, als Teil einer ganzen Museumsstadt und damit als Teil der ganzen Stadt verstanden zu werden. Dem Anliegen, die schönen alten Kastanien auf dem Areal zu erhalten, verdankt der Entwurf die langgestreckten umlaufenden Höfe, welche als Innenhöfe zwischen Kern und Schale zu einem integrierten Teil des gesamten Museumskomplexes werden sollen. Nach Vollendung des ersten Bauabschnitts steht das Museum zwar zunächst als freistehender Solitär da – ähnlich wie die Alte oder Neue Pinakothek. Die städtebauliche Gesamtidée des Entwurfs wird jedoch erst durch die Umrahmung dieses Solitärs mit den Gebäuden entlang der Gabelsbergerstraße und der Türkenstraße vollendet. [ . . . ] Aber erst mit dem den Museumskomplex rahmenden zweiten Bauabschnitt wird die städtebauliche Wunde in der Maxvorstadt geschlossen und werden die alten Straßenräume wieder hergestellt. Erst mit dem Bau der rahmenden ‚Schale‘ wird aus der Gruppe der Großen Pinakotheken die neue Museumsstadt, die auch das Museum für die Sammlung Brandhorst und alle weiteren Museen im nördlichen Teil des Areals integriert. Das große, der Stadt zugewandte Eingangstor an der Ecke Türkenstraße/ Gabelsbergerstraße wird dann nicht nur das Tor für die neuen Museen in der Pinakothek der Moderne bilden, sondern als Stadteingang einer in der Welt einzigartigen Museumsstadt aus Alter, Neuer, Moderner sowie zukünftiger vierter Pinakothek verstanden werden.*

*Durch den Verzicht auf die Schaffung eines einzigen riesigen Solitärs, welcher mehr als doppelt so groß wie die Alte Pinakothek geraten wäre<sup>375</sup> und durch bewusste Zurückhaltung in der Höhenwirkung – über ein Drittel der Modernen Pinakothek liegt unter der Erde – wird die Alte Pinakothek also ihre zentrale, dominante Stellung als Mitte dieser neuen Museumsstadt für immer behalten.“<sup>376</sup>*

375 Vgl. die Entwürfe des zweiten und dritten Preisträgers von 1992, Entwurf Hilmer & Sattler bzw. Herzog, de Meuron & Remy Zaugg. Fotos der Modelle in: BRAUNFELS 2002, S. 37.

376 BRAUNFELS 2002, S. 51–52.

### 2.2.1.5 Kunstareal und Maxvorstadt: Zur Historischen Geographie und Sozialgeschichte von Museums-Ensemble und Stadtviertel

Aus der Perspektive der *Historischen Geographie* bietet das Kunstareal in der Maxvorstadt<sup>377</sup> ein markantes Studienobjekt zum Fragenkreis der sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen Museums-Ensemble als ausgedehntem „Ort der Kunst“ und dem weiteren Umfeld, dem Quartier bzw. der Vorstadt, in der es seinen Standort hat. Während die Museums-Ensembles in Hamburg, Düsseldorf und Bonn Isolate in ihrer Umgebung darstellen, sind das Kunstareal in München, das Museumsufer in Frankfurt am Main (Kap. 3.1, S. 152) oder die Kulturmeile in Stuttgart (Kap. 3.2, S. 173) in Stadtteile oder Quartiere eingebunden; in diesen Fällen stellt das funktionale und soziale Beziehungsgefüge zwischen Ensemblebereich und Quartier, in *historisch-geographischer Perspektive*, ein vielversprechendes Studienobjekt dar. Die Quellenlage<sup>378</sup> sowie Veröffentlichungen<sup>379</sup> ermöglichen es, im Fall des Kunstareals in der Maxvorstadt historisch-geographische *Schichten* von der Gründung zu Beginn des 19. Jh. bis in die Gegenwart freizulegen.

Ein Blick auf den Schwarzplan München des Städtischen Vermessungsamtes aus dem Jahre 2003, der den Hintergrund für die funktionale Gliederung der südlichen Maxvorstadt bildet, zeigt den eklatanten Gegensatz zwischen dem Kunstareal, der Bebauung im Bereich Karolinenplatz – Brienerstraße und dem dicht bebauten nördlichen und westlichen Kartenausschnitt: Hier, auf den großen Flächen nördlich der Theresienstraße bzw. westlich der Türkenstraße, zum Teil bis an die Ludwigstraße heranreichend, eine dichte Blockrandbebauung, in Teilen mit Innen- und Hinterhofbebauung, dort die Solitäre der Museumsbauten inmitten von Grünanlagen, im Bereich Karolinenplatz und Abschnitten der Brienerstraße große Einzelgebäude auf Gartengrundstücken. Der Vergleich mit Kartenausschnitten der Jahre von 1808/1833 bis 1883/1908<sup>380</sup> ergibt, dass sich die Grunddisposition dieser drei Grundriß- und Bebauungstypen als räumliches Muster innerhalb der Maxvorstadt seit Beginn des 19. Jh. herausgebildet hat: In Freiflächen eingebettete Museums- bzw. Ausstellungsbauten am Königsplatz (seit 1806/1830) bzw. an den Pinakotheken (seit 1826), eine offene Bebauung vom „Gartenstadt-Typ“ um die östliche Brienerstraße und den Karolinenplatz (seit 1809/12), dichte Blockrand-Bebauung unmittelbar nördlich und westlich der Pinakotheken bzw. des damaligen Geländes der Türkenkaserne (seit den 1850/60er Jahren).

<sup>377</sup> Der Verfasser dankt Herrn Klaus Bäuml, Vorsitzender Bezirksausschuss 3/Maxvorstadt, für Unterlagen und wertvolle Hinweise zur Maxvorstadt im Mai 2006.

<sup>378</sup> Altkarten, u. z. amtliche topographische Karten großen Maßstabs und Karten privater Verlage liegen seit 1808 vor; vgl. SCHIERMEIER 2003.

<sup>379</sup> Ausst.Kat., München wie geplant 2006; BAUER 1995, mit Nachdruck zahlreicher Quellen. Verwiesen sei auf folgende Broschüren: Bezirksausschuß Maxvorstadt: Historisch-Aktuelles Königsplatz-Panorama. Text und Recherchen: Klaus BÄUMLER. München 1996; Bezirksausschuß Maxvorstadt: Miscellanea. München 1998. Bezirksausschuß Maxvorstadt: Schellingstrasse. Geschichte und Geschichten. 2. Aufl., München 2005. In dieser Veröffentlichung (S. 1–136) erfolgte der Nachdruck der Hausarbeit von Jan LAMMERS: Künstlermilieu, NS-Zeit, Studentenproteste. Die Schellingstrasse vom Jugendstil bis zu den Ereignissen 1968. Hausarbeit Magister Artium, Institut für Deutsch als Fremdsprache, LMU, März 1999. Zu aktuellen Veröffentlichungen zur Maxvorstadt vgl. die Auswahlbibliographie zu den 25 Münchner Stadtbezirken unter <http://www.muenchen.de/monacensia>.

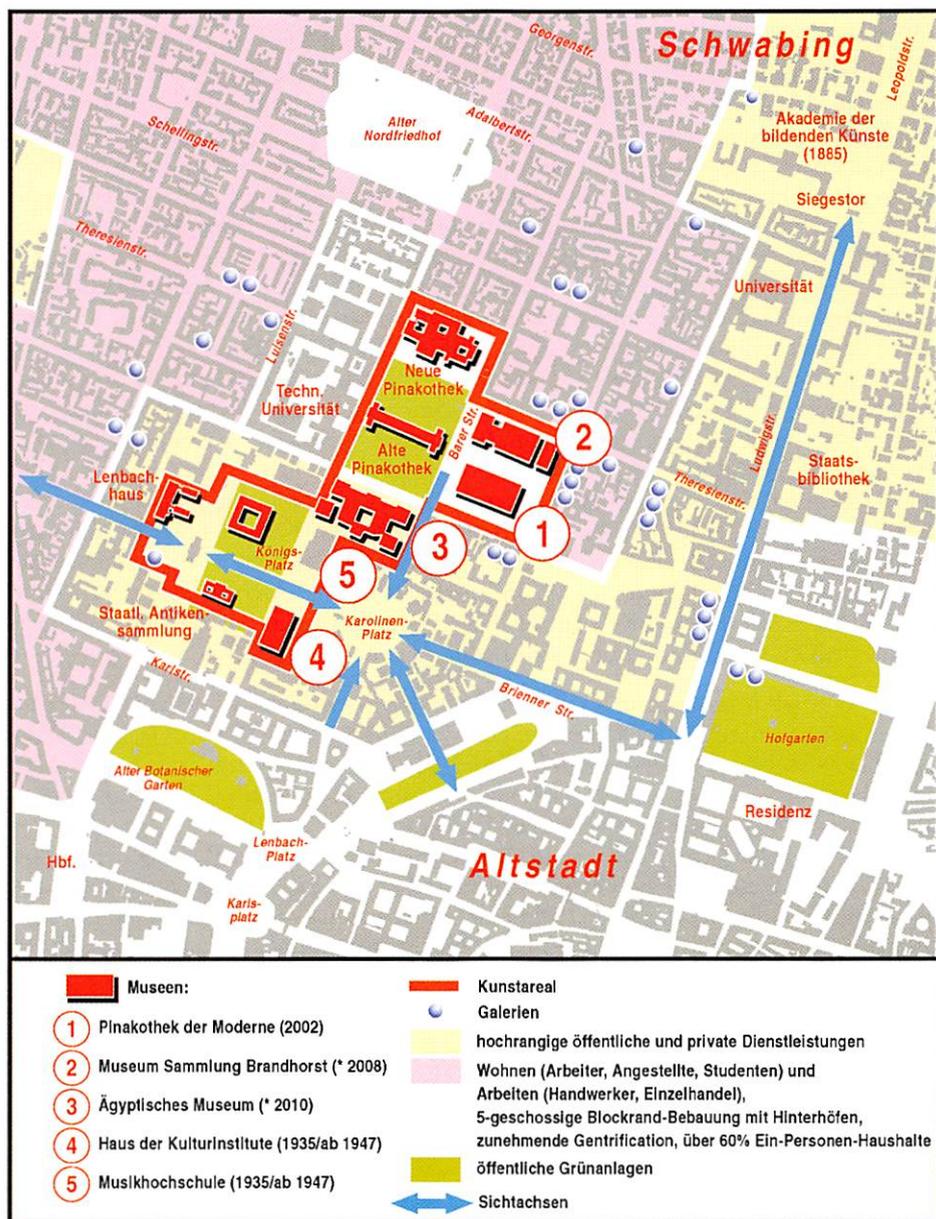
<sup>380</sup> Ausschnitte der Maxvorstadt aus: Max MEGELE: Baugeschichtlicher Atlas der Landeshauptstadt München. München 1951. Reproduktionen der Karten zur baulichen Entwicklung der Stadt München in: Ausst.Kat., München wie geplant 2006, Umschlaginnenseiten vorne und hinten.



Entwurf: Bernd Wiese. Kartographie: Norbert Zils, Mai 2007.

Abb. 2.45: Historisch-geographische funktionale Einheiten um das Kunstareal in der Maxvorstadt, 1850/1860

Kartengrundlage: Plan der Königlichen Haupt- und Residenz-Stadt München, 1865.



Entwurf: Bernd Wiese. Kartographie: Norbert Zils. Mai 2007.

Abb. 2.46: Funktionale Einheiten um das Kunstareal in der Maxvorstadt, 2003–2005  
 Kartengrundlage: Schwarzplan München, 2003.

Die Kontinuität der Grundriss- und Bebauungstypen in der Maxvorstadt ist erstaunlich angesichts der gewaltigen Zäsur, die die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs mit einem Zerstörungsgrad von 70 bis 100%<sup>381</sup> in der Maxvorstadt hervorrief. Für den Bereich Karolinenplatz – Königsplatz hatte bereits der massive Eingriff durch die Staatspartei NSDAP seit 1932/1933 einen erheblichen Bruch in Städtebau und Architektur zur Folge.

Die Entwicklung der städtebaulichen Konzepte sowie der realen Bebauung der Maxvorstadt hilft bei der Klärung des historisch-geographischen Musters: Ab 1806 entworfen, 1812 von der Königlichen Baukommission als erste Stadterweiterung von München genehmigt, wurde die Maxvorstadt nach dem Quadratrastersystem planmäßig erschlossen. (vgl. Kap. 2.1.1, S. 32) Die heutigen Museumsbauten Glyptothek, Antikensammlungen sowie Alte und Neue Pinakothek entstanden zwischen 1816 und 1853 „auf dem freien Feld“ im Stadterweiterungsgebiet.<sup>382</sup> Die „königliche Achse“ der Brienerstraße<sup>383</sup> mit der Platzfolge Karolinenplatz – Königsplatz – Stiglmaierplatz<sup>384</sup> bildete die südliche Leitlinie für eine repräsentative Bebauung in unmittelbarer Nähe der architektonisch-städtebaulichen Symbole von „Isar-Athen“: Glyptothek (eröffnet 1830) und Ausstellungsgebäude (eröffnet 1845), sowie Alte Pinakothek (eröffnet 1836) bzw. Neue Pinakothek (eröffnet 1853). Gemäß der Konzeption des Gartenbauingenieurs und Stadtplaners Friedrich Ludwig von Skell<sup>385</sup> und des Architekten Carl von Fischer<sup>386</sup> sollte sie einen vorbildhaften „*Gartenstadt-Charakter*“ haben, aus Gründen der Gesundheit und der Ästhetik in Grün eingebettete einzeln stehende Häuser auf entsprechenden Gartenparzellen. Dieser Ansatz kam, wie Hans LEHMBRUCH<sup>387</sup> nachwies und die Kartenausschnitte zeigen, nur um den Karolinenplatz und an der östlichen Brienerstraße zum Tragen. Hier ließen sich Mitglieder der neuen Münchner *Oberschicht* der ersten Hälfte des 19. Jh. nieder, berühmte Architekten wie Carl von Fischer, Maler wie Peter von Cornelius oder Franz von Lenbach, Kunstsammler wie Adolf Friedrich von Schack, hohe Staatsbedienstete und Unternehmer.

Diese exklusive Wohngegend der expandierenden Metropole München erlebte mit dem Einzug von zentralen Einrichtungen der NSDAP seit 1930/1931 eine heute makaber wirkende „Aufwertung“: Gefördert von national – antijüdischen Kreisen der Oberschicht gelang es den Nationalsozialisten unter Hitler, in der südlichen Maxvorstadt Fuß zu fassen.<sup>388</sup> Nach der Machtergreifung von 1933 konnten sie auf der Basis von städtebaulichen und architektonischen Entwürfen von Paul Ludwig Troost repräsentative Bauten für Führer und Partei an der Arcisstraße/Meiserstraße am umgestalteten Königsplatz errichten.<sup>389</sup> Die Selbstdarstellung des Nationalsozialismus in München sollte mit Großprojekten im Rahmen des Stadumbaus zur „Hauptstadt der

<sup>381</sup> Quelle: Schadenskarte der Münchner Innenstadt. Stadtbauamt München 1945. Reproduktion in: SCHIERMEIER 2003, S. 134 und Kartenmappe.

<sup>382</sup> Für Akteure, Ursachen und Prozesse vgl. Kap. 2.1.1, S. 32.

<sup>383</sup> 1808 Königstraße, 1826 Brienerstraße.

<sup>384</sup> 1808 Kronprinzenplatz, 1812 Ludwigsplatz, 1829 Luitpoldplatz, 1845 Stiglmaierplatz.

<sup>385</sup> LAUTERBACH 2002.

<sup>386</sup> Ausst.Kat., Carl von Fischer 1986.

<sup>387</sup> LEHMBRUCH 2002, S. 326–395.

<sup>388</sup> „Braunes Haus“, Grundstück Brienerstraße 23, in bester Lage zwischen Karolinenplatz und Königsplatz, erworben im Mai 1930, Bezug 1931. Vgl. „Braunes Haus“ in: Ausst.Kat., Ort und Erinnerung 2006, S. 39.

<sup>389</sup> Verwaltungsbau der NSDAP, Führerbau, Ehrentempel; Ausst.Kat., Ort und Erinnerung 2006, S. 44–47.

Bewegung' in der zentralen Maxvorstadt, im Gebiet der heutigen „Museumsstadt“, einen architektonisch-städtebaulichen Höhepunkt im Sinne der Diktatur schaffen.<sup>390</sup> Mit den schweren Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs fand die Oberschicht – Wohnfunktion in der südlichen Maxvorstadt endgültig ihr Ende. Auf die wertvollen citynahen Grundstücke drängten hochrangige öffentliche und private Dienstleistungen, so dass die südliche und östliche Maxvorstadt zu einem Standort erstrangiger Büroimmobilien in München wurde; dabei spielte das kulturelle Image der nahen Museumsbauten, der Plätze und der repräsentativen Architektur eine nicht zu unterschätzende Rolle. Die Aufbauplanung um den Karolinenplatz schloss an die Parzellenstruktur der „Gartenstadt“ aus der ersten Hälfte des 19. Jh. an, so dass trotz der völligen funktionalen Veränderung das städtebauliche Konzept als historisch-geographische Schicht nachweisbar ist. Die Parteibauten der NSDAP an der Arcis-/Meiserstraße hielten den Bombenangriffen stand; die mächtigen Baublöcke und die Grünbiotopie über den 1947 gesprengten Ehrentempeln erinnern an die Phase von München als Hauptstadt der Bewegung (siehe Schrägluftbild, Vordergrund, S. 33). Erst in jüngster Zeit entwickelt sich im Rahmen der Gentrification hochrangiges Wohnen an ausgewählten Standorten der Maxvorstadt, z. B. am ehemaligen Botanischen Garten in unmittelbarer Reichweite des Kunstareals und des Münchner Hauptbahnhofs.

Das Konzept des Architekten und Stadtplaners Leo von Klenze für eine geschlossene repräsentative großstädtische Bebauung mit mehrgeschossigen Straßenfronten, in eklatantem Gegensatz zu seinem Vorgänger Carl von Fischer, setzte sich ab 1817/1818 bereits an der Brienerstraße Richtung Odeon sowie an der südlichen Ludwigstraße durch. Unter seinem Nachfolger, dem Hofarchitekten Friedrich von Gärtner, wurde ab 1827 der Ausbau der nördlichen Ludwigstraße bis zum Siegestor im Sinne des Rundbogenstils und der Neurenaissance fortgesetzt. Diese zweite „Königliche Achse“ der bayerischen Landeshauptstadt wurde ab 1825 eine Leitlinie für die Bebauung mit hochrangigen Dienstleistungseinrichtungen des Staates (z. B. Universität, Staatsarchive, Staatsbibliothek, Salinendirektion). Östlich der Ludwigstraße Richtung Englischer Garten entwickelte sich in diesem Zusammenhang ein weiteres exklusives Wohngebiet von Professoren der Universität und hohen Staatsbediensteten. Auch dieser Bereich verlor nach dem Zweiten Weltkrieg seit der „Aufbauzeit“ der 1950er Jahre seine Wohnfunktion und erfuhr eine Umwandlung in repräsentative Sitze von Firmen, halbstaatlichen Organisationen und Einrichtungen der Universität in unmittelbarer Nähe der Staatskanzlei und zahlreicher Ministerien (z. B. Orff-Zentrum, Max-Planck-Gesellschaft; Tierärztliche Fakultät und Kliniken; Goethe Institut).

Nördlich der Theresienstraße und westlich der Ludwigstraße setzte seit den 1860er Jahren im „Aufbruch zur Großstadt“<sup>391</sup> eine massive *Wohnbebauung* ein. Grund war die starke Nachfrage nach Wohnraum außerhalb der Altstadt in Nähe der Universität und der Kunstakademie, der staatlichen Einrichtungen entlang der Ludwigstraße, des Polytechnikums bzw. der Technischen Hochschule an der Gabelsbergerstraße und den Industriebetrieben in der westlichen Maxvorstadt (Brauereien, Eisengiesserei). Wohnungsbauspekulation durch private Unternehmer war äußerst lukrativ, – und die Münchner Staffelbauordnung von 1904, die bis 1980 Gültigkeit besaß<sup>392</sup> erlaubte im oben genannten Bereich der Maxvorstadt

<sup>390</sup> Ausst.Kat., Ort und Erinnerung 2006, S. 44 ff.

<sup>391</sup> Gerhard GROSS, Heinz SELIG: Aufbruch zur Großstadt. 1860–1918. In: Ausst.Kat., München wie geplant 2006, S. 67–86.

<sup>392</sup> Vgl. Ausst.Kat., München wie geplant 2006, S. 85–86.

ein geschlossenes Bausystem mit vier- bis fünfgeschossiger Wohnbebauung inkl. Hinterhofbebauung. Wie die Ausbreitung der Wohnbebauung zwischen 1858 und 1908 in den historischen Karten zeigt, wurde im Rahmen des Bevölkerungswachstums durch späte Industrialisierung Münchens und den Aufstieg zur Dienstleistungsmetropole von Süddeutschland der Grundstein für den bis heute sozial- und wirtschaftsgeographisch greifbaren *Eigencharakter* der nördlichen und westlichen Maxvorstadt gelegt: Ihre Wohngebiete hatten durch die Nähe zur Universität, zur Akademie der bildenden Künste und zur Technischen Hochschule auf der einen Seite, zu innerstädtischen Dienstleistungseinrichtungen bzw. Industriebetrieben im Westen und Nordwesten auf der anderen Seite eine spezifische Zusammensetzung der Bevölkerung, – dies macht die Analyse dieses Bereichs der Maxvorstadt sozial- und wirtschaftshistorisch so spannend. Es entwickelte sich eine Symbiose von Studenten, Bohème-Szene aus Künstlern und aus Möchtegern-Bohèmes<sup>393</sup>, so dass eine lebendige Kneipen- und Kaffeehaus-Szene entstand. In einer Symbiose ergänzten Angestellte und Arbeiter das soziale Spektrum der westlichen und nördlichen Maxvorstadt. Ein breites Spektrum von Einzelhandel des täglichen Bedarfs sowie von Handwerksbetrieben sicherte eine Versorgung der „kurzen Wege“.

Mit den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg, vor allem noch 1944/Anfang 1945, schien dieses „geniale Gemisch“ aus Kunst, Bohème, Forschung und Lehre, Studenten und nichtakademischen Erwerbstätigen in der Maxvorstadt ein Ende zu haben. Wie oben gezeigt, sahen Neubaupläne die Aufgabe der Altparzellen im Sinne der städtebaulichen Konzeption der „Aufgelockerten Stadt“ mit Punkthochhäusern in Grünflächen vor. Die Ablehnung dieses Konzeptes durch die Münchner Bauverwaltung hatte zur Folge, dass sich seit der Aufbauzeit<sup>394</sup> mit Blockrandbebauung und Höfen das traditionelle soziale Gefüge und die kleinteilige Wirtschaftsstruktur wiederinstellte. Wenn auch die Bevölkerungsfuktuation stärker ist als vor dem Zweiten Weltkrieg, wenn auch die privaten Studentenquartiere durch Studentenwohnheime ergänzt werden, so hebt sich die Maxvorstadt bis heute durch den hohen Anteil von Einzelpersonenhaushalten junger Leute von anderen Münchnern Stadtbezirken ab.<sup>395</sup>

Als citynaher Bezirk steht die Maxvorstadt im weiteren Sinne unter erheblichem Druck: Verdrängungsprozesse durch Büronutzung versus Wohnnutzung, Mittelschichtquartier versus Oberschicht-Wohnen, Verkehrsbelastung in Ost-West-Richtung (Altstadtring, Brienerstraße, Gabelsbergerstraße), Expansion von Universitäts-/LMU- und THM-Nutzungen, Kampf um das innerstädtische Grün. Bei der Bewahrung des Eigencharakters der Maxvorstadt in der Kombination von Kunstareal – ehemaligem Gartenstadt-Bereich – Königlichen Achsen mit Landeseinrichtungen und hochrangigen privaten Dienstleistern – dicht bebauten Wohngebieten mit breiter Alltags-Infrastruktur besitzt die Erhaltung und der Ausbau des Faktors *Kunst* eine ausschlaggebende Rolle.

<sup>393</sup> Auch Adolf Hitler wohnte von 1913 bis 1914 unter der Berufsbezeichnung „Maler“ als Untermieter in der Schleißheimer Straße Nr. 34.

<sup>394</sup> Ausst.Kat., Aufbauzeit 1984; Ausst.Kat., Architektur der Wunderkinder 2005. Vgl.: Lutz HOFFMANN: Aufstieg aus den Trümmern. 1945–1960. In: Ausst.Kat., München wie geplant 2006, S. 107–117; Lutz HOFFMANN: Auf der Überholspur in die Moderne. 1960–1972. In: Ausst.Kat., München wie geplant 2006, S. 119–133.

<sup>395</sup> Unterlagen Bezirksverwaltung Maxvorstadt 2006.

So war die Entscheidung der bayerischen Staatsregierung 1990 für den Bau der Dritten Pinakothek auf dem Gelände der Türkenkaserne ein wichtiger Sieg, – auch des Bezirksausschusses –, zur Stärkung der Individualität der Maxvorstadt; der 2006 begonnene Bau der Ägyptischen Sammlung auf dem ehemaligen Südostgelände der TUM an der Gabelsbergerstraße sowie die Entwicklung von Galerien und Spezialbuchhandlungen „Am Kunstareal“<sup>396</sup> zeigt positive Tendenzen für das Kunstareal und sein Umfeld auf.<sup>397</sup>

Diese *historisch-geographische* Retrospektive auf die Sozial- und Wirtschaftsgeschichte des Quartiers bzw. des Viertels um das heutige Kunstareal und seine städtebauliche Entwicklung zeigt die Leistungsfähigkeit des historisch-geographischen Ansatzes. Er birgt die Möglichkeit bzw. sogar Notwendigkeit, aus den räumlich-historischen Mustern und Prozessen sowie ihren Ursachen Denkanstöße für Entwicklung und Planung zu ziehen, – die nicht nur städtökonomischen und Immobilienpreis-relevanten Argumenten folgen kann: *Urbane Lebensqualität* ergibt sich auch aus historischen Orten und ererbten städtebaulichen Mustern.

<sup>396</sup> Vgl. Übersichtskarte und Liste unter [www.galerien-am-kunstareal.de](http://www.galerien-am-kunstareal.de).

<sup>397</sup> LUTZ HOFFMANN: Krisen und Konsolidierung. 1972–2000. In: Ausst.Kat., München wie geplant 2006, S. 135–149.

## 2.2.2 Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Museum Frieder Burda – Kunst in einer internationalen Kurstadt

### Einleitung

Der Neubau des Museums Sammlung Frieder Burda (Richard Meier, 2001–2004), amtlich als „Anbau“<sup>398</sup> an die Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hermann Billing, 1907–1909) bezeichnet, ließ in diesem renommierten und traditionsreichen Bade- und Kurort eines der jüngsten Museums-Ensembles in Deutschland entstehen.<sup>399</sup> Diese im Vergleich mit großen Ensembles wie den Pinakotheken in München geradezu intime Einheit ist für diese Studie aus mehreren Gründen von Bedeutung:

- Die Kategorie „Stadttypen mit Museums-Ensembles“ wird um die *Kurstadt* bzw. den internationalen Kurort erweitert.<sup>400</sup> Während „Kunst in Residenzstädten“ wie Berlin, München oder Dresden bzw. „Kunst in Bürgerstädten“ wie Frankfurt am Main, Hamburg oder Leipzig in der Kunstgeschichte thematisiert wird, wurde die Frage nach „Kunst in der Kurstadt“ bisher nur unter architekturgeschichtlicher Perspektive bearbeitet.<sup>401</sup> Dabei gehören Kunstgenuss in temporären Ausstellungen in Kureinrichtungen und Hotels bzw. in Kunsthallen oder Museen, der Kauf von Kunstgegenständen oder Antiquitäten oder persönliche künstlerische Betätigung wie Aquarellmalerei oder Batikarbeiten zum Standardangebot von Kurorten aller Größenordnungen, haben eine bedeutende gesellschaftliche und wirtschaftliche Funktion.
- Die Museums- bzw. Ausstellungsbauten in Baden-Baden verkörpern zwei verschiedene Auffassungen von „*Bauen für die Kunst*“: Billings Kunsthalle den „Tempel der Kunst“, in dem der Besucher sich angesichts geschlossener Wandflächen und Tages-Oberlicht auf das Kunstwerk konzentriert, Meiers Museumsbau das diaphane Gehäuse, die Verbindung von Architektur-Skulptur als Bau-Kunstwerk, Innenwänden für Bild-Kunstwerke, große Glasflächen, durch die die gestaltete Natur des englischen Parks mit Architektur und Bild-Kunst in Kontakt tritt. Die Bauten repräsentieren *Epochen* der Architekturgeschichte des Museums, zugleich Zeitschichten der Betrachtung und Funktion von Kunstwerken.
- Die *Anlässe* für die beiden Bauten unterscheiden sich grundsätzlich: Die heutige Staatliche Kunsthalle Baden-Baden diene nach dem Willen der Gründer (siehe unten) von 1909 bis 1928 unter der Bezeichnung „Gebäude für permanente Kunstaussstellung in Baden-Baden“ *Verkaufsausstellungen* von zeitgenössischer regionaler und, in bescheidenem Umfang, nationaler Kunst an die Besucher des mondänen Badeortes, Mitglieder des europäischen Adels und des Wirtschaftsbürgertums. Erst seit den ausgehenden 1920er Jahren trat in der staatlichen Institution<sup>402</sup> die nicht-ökonomische Ausstellungsfunktion in den Vordergrund.

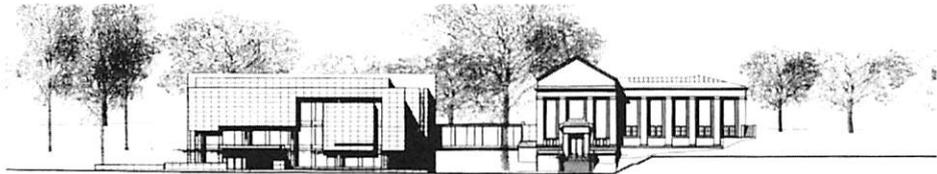
<sup>398</sup> Diese Bezeichnung wird in den Unterlagen der Stadt Baden-Baden verwendet.

<sup>399</sup> Der Dank des Verfassers gilt Frau Lisa Poetschki-Meyer, Stadtplanungsamt Baden-Baden; Frau Heike Kronenwett, Stadtarchiv Baden-Baden; Herrn Daniel Schreiber, Museum Frieder Burda; Herrn Dr. Dirk Teuber, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden für anregende Gespräche im Januar 2007.

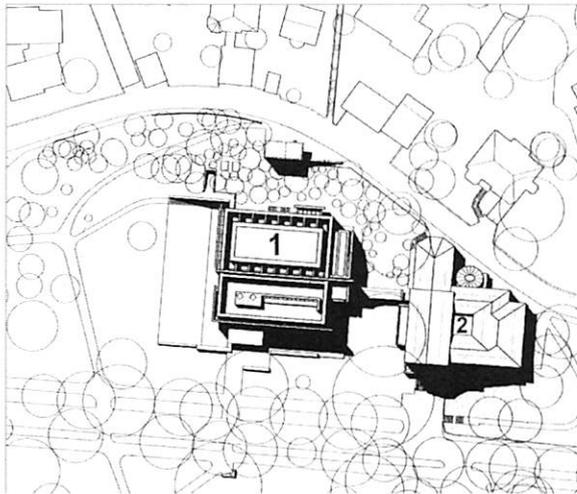
<sup>400</sup> Ein internationaler Kurort in der Größenordnung von Baden-Baden oder Wiesbaden hatte zwar seit der Mitte des 19. Jh. bis 1910/1914 in der Hauptsaison temporär die Teilfunktion einer Residenzstadt durch die Anwesenheit von Regenten und Wirtschaftsbürgern, er besaß aber eine eigene Qualität durch die Permanenz von reichen Privatiers und die Anwesenheit von Kurgästen, die spezifische Formen von Architektur und Städtebau in den Kuranlagen und Villenvierteln bedingten.

<sup>401</sup> Rolf BOTHE (Hrsg.) 1984; SIMON/BEHRENS 1988. Mit Baden-Baden zu vergleichen sind Aachen und Wiesbaden als internationale Kurstädte des 19./beginnenden 20. Jh.

<sup>402</sup> Träger war das Land Baden, seit 1952 ist das Land Baden-Württemberg der Träger.



Aufriss der Hauptfassade des Museum Frieder Burda mit Ansicht der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, Richard Meier Architects, Entwurfszeichnung 2002.



Lageplan: 1 Museum Frieder Burda, 2 Staatliche Kunsthalle Baden-Baden.



Ansicht des Museums Frieder Burda von Nordosten mit Blick auf die Verbindung zur Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden.

Bildquelle: Museum Frieder Burda, Baden-Baden.

**Abb. 2.47: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Museum Frieder Burda**  
*Staatliche Kunsthalle: Hermann Billig, 1907–1909.*  
*Museum Frieder Burda: Richard Meier, 2001–2004.*

Das *Museum Frieder Burda* dagegen verfolgt als Akt eines Sammlers und Mäzens<sup>403</sup> das Ziel, die *Freude* des Sammlers *an der Malerei* auf die Öffentlichkeit zu übertragen, indem er seine Sammlung in immer neuen Konstellationen zugänglich macht.<sup>404</sup>

- Das Museums-Ensemble in Baden-Baden zeigt in seinen Anfängen zwar ähnliche Finanzierungsformen von Ausstellungs- bzw. Museumbauten, die heutigen Organisationsformen aber unterscheiden sich grundsätzlich: Mäzenatentum und Öffentliche Hand. Diese Kombination in einem Ensemble setzt besondere Managementfähigkeiten in beiden Häusern voraus, die sich bis in die künstlerischen Konzepte auswirken. Zugleich gehen von der Verbindung zwischen Ausstellungshalle und Museum Synergieeffekte aus, die zu einer Steigerung der künstlerischen bis organisatorisch-technischen Leistungen führen können. Für Kustoden und Besucher bietet sich zudem der Reiz, im Mit- und Gegeneinander der Ausstellung zeitgenössischer Kunst, wie sie in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden die Regel sind, und der Sammlung Frieder Burda mit klassischer Moderne und klassischer zeitgenössischer Kunst neue Erkenntnisse und Entdeckungen zu machen.
- Für die unmittelbare Frage nach dem Zusammenhang zwischen Museums-Ensembles und Städtebau besitzt die Fallstudie Baden-Baden zusätzlich zu der zentralen historisch-geographischen Thematik eine hohe *Aktualität*: Die Standortentscheidung der Jahre 2001–2002 für den „Anbau“ im südlichen Teil des Kurviertels vermittelt einen Einblick in das prozessuale städtebauliche Planen der Gegenwart (vgl. Diagramm in Kap. 4.2, S. 216).

### Von den Badestuben der Altstadt zu den Kuranlagen an der Oos

Die Geschichte der Kurstadt Baden-Baden<sup>405</sup>, im 19. Jh. ein Weltbad, spiegelt sich in der Stadtentwicklung sowie insbesondere in den Kur- und Bäderbauten<sup>406</sup>, den Park- und Gartenanlagen<sup>407</sup>, den Hotels und Villen der Stadt wider.<sup>408</sup> Kultureinrichtungen wie Theater (Charles Derchy, Charles Couteau, Ludwig Lang, eröffnet 1862), Kunsthalle (Hermann Billing, 1909), Festspielhaus (Wilhelm Holzbauer, 1998) und Museum Frieder Burda (Richard Meier, 2004), sind in diesen Kontext einzuordnen.

Folgende *stadthistorischen, architekturgeschichtlichen und städtebaulichen Phasen* lassen sich unterscheiden:

<sup>403</sup> FREY 1999.

<sup>404</sup> Die Frieder Burda Stiftung finanzierte den Museumsbau, Baukosten ca. 15 Mio. Euro; die laufenden Kosten werden von der Stiftung getragen. Das Land Baden-Württemberg überließ der Stiftung das Grundstück in Erbpacht.

<sup>405</sup> Ortsname Baden; Bezeichnung Baden-Baden erst seit 1931, um die Stadt vom Land Baden und Orten wie Baden bei Wien oder Baden im Kanton Aargau, Schweiz, zu unterscheiden. Zur Stadtgeschichte: HÄEBLER 1957; Stadtmuseum Baden-Baden 2000; empfehlenswert ist ein Besuch des Stadtmuseums im Alleehaus, Lichtentaler Allee.

<sup>406</sup> BOLLÉ/FÖHL 1984; STEINHAUSER 1974.

<sup>407</sup> WEIGEL 2003.

<sup>408</sup> Landesdenkmalamt Baden-Württemberg 1993.

Stadthistorische Phase	Politische Situation, wirtschafts- und sozialgeschichtlich tragende Schichten	Repräsentative Bauten	Städtebauliche Veränderung
2. Hälfte 18. Jh.	Markgrafschaft Baden; Nutzung des Kurortes durch Adel und Bürgertum.	1765–1766: Bau des Promenadenhauses an der Kastanienallee	
1. Hälfte 19. Jh.	Markgrafschaft Baden wird 1806 Großherzogtum, 1815 Mittelstaat im Deutschen Bund. Adel, Finanzadel und Großbürgertum streben nach Baden, das zu einem der führenden Gesellschaftszentren und Heilbäder in Europa wird („Sommerhauptstadt Europas“).	1807–1809: Badehotel „Badischer Hof“, erstes Badehotel im Tal der Oos, wichtiger Beitrag zur Verlagerung des Kurbetriebes aus der Oberstadt; 1821–1824: neues Konversationshaus von Baudirektor Friedrich Weinbrenner, Karlsruhe, im Oostal wird Mittelpunkt des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens. 1839–1842: Neue Trinkhalle von Heinrich Hübsch; 1845 Bahnanschluss; 1860–1862: Theaterbau am Goetheplatz.	Zunehmende Trennung von Bäderviertel (in der Altstadt/Oberstadt) und Kuranlagen im Oostal. Planmäßiger Ausbau der Kuranlagen durch den Staat/ Großherzog und Private (Spielbankpächterfamilie Bénazet). Seit 1858 Pferderennen in Iffezheim, organisiert durch die Spielbankpächter, ab 1873 durch den Internationalen Club/ Clubhaus am Goetheplatz. Villenviertel Beutig begonnen für Sommerurlaub der High Society aus Deutschland und Europa. Erweiterung von Kurpark und Aileen.
2. Hälfte 19. Jh./ Beginn 20. Jh. (1872–1914)	Baden als Bundesland im Kaiserreich, zunehmender Einfluss von Preußen. 1872 Spielbankverbot. Ausländische Besucherzahl sinkt. 1872–1888: Kaiser Wilhelm I. jährliche Kur, Kaiserin Augusta bis 1890 jährlich in Baden-Baden. Ausbau des Heilbades – Strukturveränderung. Großbürgertum bedeutend (erheblicher Zuzug von sehr wohlhabenden Rentiers und Privatiers).	1868–1877 Friedrichsbad (Bauherr: Badischer Staat, Monumentalbau für Adel und Großbürgertum); 1888–1890 Landesbad (Bauherr: Badischer Staat, für „ärmere Kranke“). 1891–1893 Kaiserin-Augusta-Bad (Frauenbad für Adel und Großbürgertum). Palasthotels. <b>1909 Eröffnung Kunstausstellungs-Gebäude.</b>	Villenviertel Beutig ausgebaut und um Quettig erweitert. Ausbau der Gründerzeit: Neustadt/Südstadt (inkl. Ev. Stadtkirche, Grundsteinlegung 1855, Fertigstellung 1876). 1864–1867 Anglikanische Kirche, 1880–1882 Russisch-orthodoxe Kirche. Ab 1900 Villenviertel Friedrichshöhe/ Annaberg.
1917/1918–1932	Baden Land in der Weimarer Republik. Großherzogliche Förderung entfällt, Inflation 1923 lässt Zahl der wohlhabenden Kurgäste schrumpfen. Wirtschaftlicher Niedergang, Not, Hunger. Weltwirtschaftskrise ab 1929 bringt wirtschaftlichen Ruin der Stadt.	Baden-Baden im Ersten Weltkrieg Lazarettstadt.	
1933–1944/1945	1933 Wiedereröffnung der Spielbank. Sommerfrische und Kurort.		
1945–1950	Nachkriegszeit: Baden-Baden in französischer Zone.	Requirierung der Palasthotels und Sanatorien (Hotel Stephanie, Messmer, Dengler, Hollandhotel und andere) durch frz. Besatzung (bis 1956, endgültiger Abzug der frz. Truppen aus Baden-Baden 1999).	
Seit 1952 bis in die 1980er Jahre	Bundesland Baden-Württemberg mit Hauptstadt Stuttgart. Verstärkt Kuren für Sozialversicherte. Traditionelle Gruppen (Privatiers, Rentiers) bleiben immer mehr aus.	1960 Abbruch des Kaiserin-Augusta-Bades. 1963–1966 Neubau Caracalla-Thermen und Kongresshaus.	Bedeutende Umbauphase: 1974: „Stadt- und Kurortentwicklung Baden-Baden“, Gutachten, erstellt von der Neuen Heimat Baden-Württemberg, als mittel- und langfristiges Stadtentwicklungsprogramm; 1987 Forderung wegen gravierender Änderung der gesamtwirtschaftlichen Situation von Heilbädern.
Seit 1990er Jahren	Auswirkungen der Internationalisierung und Globalisierung. Ehemals tragende soziale Schichten der Kurstadt orientieren sich um.	1998 Festspielhaus; 2004 Museum Frieder Burda; Stadtmuseum im Aileenhaus (2004).	2003: „Perspektiven für die Stadtentwicklung“ von Baden-Baden: „Kur- und Kulturstadt“ plus „Stadt des Handels, des Gewerbes und der mittelständischen Industrie“.

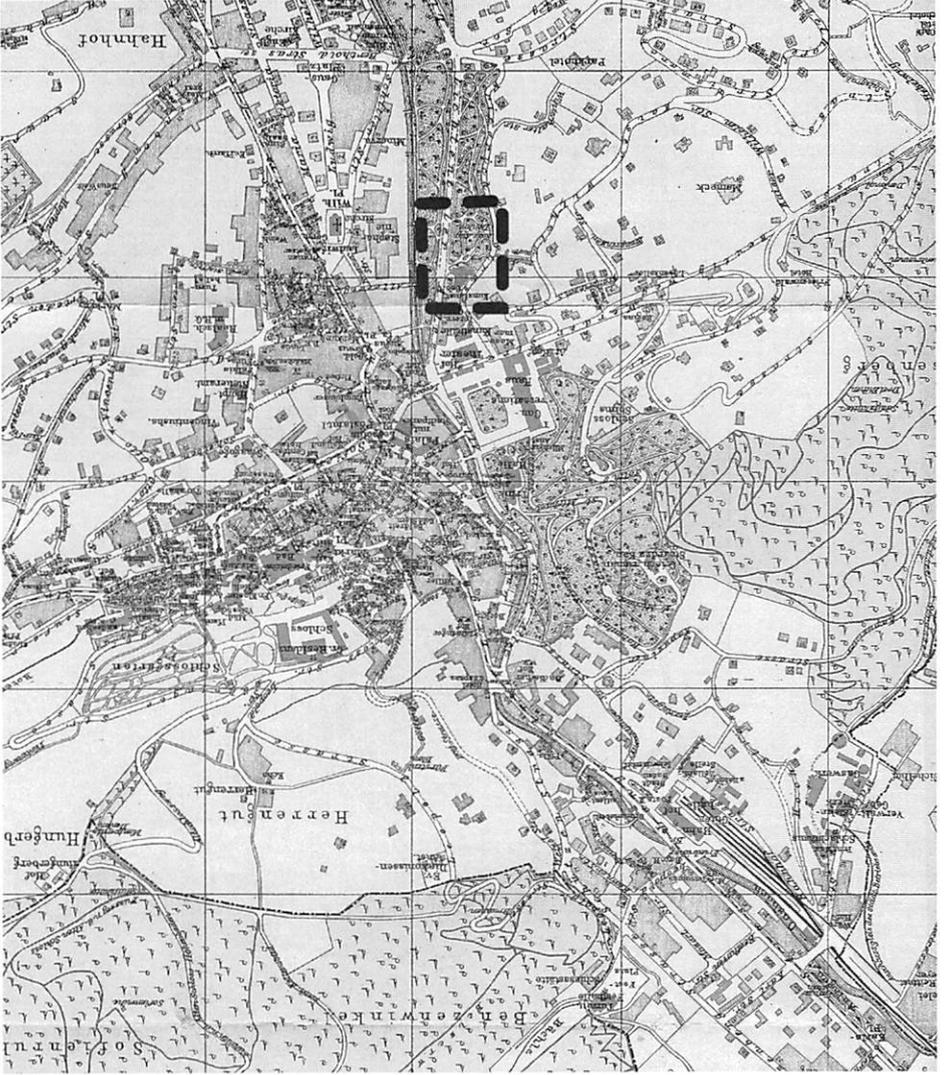
**Tab. 2.1: Historische Phasen der Kurstadt Baden-Baden nach 1689**  
*1689 völlige Zerstörung der markgräflichen Residenzstadt Baden durch Franzosen im Pfälzischen Erbfolgekrieg, 1700 Verlegung der Residenz nach Rastatt.*

Bernd Wiese, Mai 2007, nach im Text zitierten Quellen sowie Gesprächen im Stadtarchiv/Stadtmuseum und im Stadtplanungsamt Baden-Baden im Februar 2007. Herrn Robert Erhard, Baden-Baden, sei für die Durchsicht der Zusammenstellung und wichtige Hinweise im Februar 2007 gedankt.



Abb. 2.49: Baden-Baden, Altstadt, Neustadt und Kuranlagen 1912  
Ausschnitt aus Stadplan Baden-Baden.

Quelle: Stadtarchiv Baden-Baden E6/Plan A1/143/1912.



## Vom Ausstellungsgebäude zur Kunsthalle Baden-Baden

Der *Maler* Robert Engelhorn (1856–1944)<sup>409</sup> ging als Vorsitzender der „Freien Künstler-Vereinigung Baden e. V.“ seit 1906 an die Verwirklichung der Idee für den Bau eines Ausstellungsgebäudes im Weltbad Baden. Dort gab es ein sehr kaufkräftiges Publikum, vor allem in den Sommermonaten, – diesen Markt wollten die badischen Künstler „vor Ort“ bewerben. Das als Ausstellungsgebäude von der „Freien Künstler-Vereinigung Baden“ genutzte Haus Pagenhardt, das heutige Kulissenhaus des Theaters, genügte zu Beginn des 20. Jh. den Ansprüchen der Künstler und des Publikums nicht mehr.<sup>410</sup> Engelhorn fand in seinem Freund, dem renommierten Architekten Hermann Billing (1867–1946)<sup>411</sup> einen Partner, der ihn bei der Umsetzung des Vorhabens unterstützte. Engelhorn legte der Stadt Baden und der Großherzoglichen Regierung im April 1907 ein Memorandum für den Bau eines Ausstellungsgebäudes für zeitgenössische Malerei vor (Stadtarchiv Baden-Baden, Inv.-Nr. 2–205/14.).

Die Stadtverwaltung stand dem Vorhaben positiv gegenüber, konnte doch ein solcher Bau das kulturelle Image der Stadt erhöhen. Ein Konsortium aus wohlhabenden Bürgern unter Leitung des Hauptakteurs Robert Engelhorn<sup>412</sup> sorgte für die Förderung und die Finanzierung des Baues.<sup>413</sup>

<sup>409</sup> Eine Monographie über Robert Engelhorn liegt nicht vor. Die Daten an dieser Stelle stammen aus einer Serie von Zeitungsartikeln, die der Heimatforscher Robert Erhard, Baden-Baden, dem Verfasser dankenswerter Weise im Februar 2007 zur Verfügung stellte, sowie aus Zeitungsausschnitten, die auf Anfrage des Verfassers von der Bibliothek der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe im Januar 2007 zugesandt wurden. Robert Engelhorn wurde am 28.12.1856 als 2. Sohn des Unternehmers Friedrich Engelhorn in Mannheim geboren. Die Familie gehörte zum sehr wohlhabenden Wirtschaftsbürgertum, – Friedrich Engelhorn wurde 1865 zum Gründer der BASF, Ludwigshafen. Sohn Robert studierte 1876–1879 an der Akademie in Karlsruhe, anschließend an der Akademie in Berlin, wurde Maler, lebte zunächst mit Familie in Stuttgart. Von 1902 bis 1927 hatte Robert Engelhorn ein Atelier in Baden-Baden; er und seine Frau waren äußerst geschätzte und geehrte Mitglieder der städtischen Gesellschaft. Ab 1928/1929 lebte der über 70jährige nach dem inflationsbedingten Verlust seines Vermögens und dem Verkauf seiner Villa in Baden-Baden in bescheidenen Verhältnissen in Karlsruhe. Der Zweite Weltkrieg stürzte ihn in zunehmende Not. Nach der Flucht aus dem kriegszerstörten Karlsruhe starb er 1944 auf dem Hof seiner Schwester in Thüringen. Jos. Aug. BERINGER charakterisiert in seiner Monographie *Badische Malerei, 1770–1920, Zweite, im Text überarbeitete und bedeutend erweiterte Auflage, Karlsruhe, 1922, S. 197–198*, Robert H. Engelhorn als Genre-, Porträt- und Landschaftsmaler.

<sup>410</sup> Robert Erhard machte in den Badischen Neuesten Nachrichten vom 3. April 1984 darauf aufmerksam, dass Kunstausstellungen zeitgenössischer südwestdeutscher Künstler in Baden-Baden bereits ab 1863 in unregelmäßigen Abständen, von 1893 bis 1909 jährlich im Kurhaus stattfanden – mit beachtlichen Verkaufserlösen.

<sup>411</sup> Studium in Karlsruhe; seit 1892 freier Architekt ebenda, ein wichtiger Vertreter der Reformbestrebungen in der Architektur; bedeutende öff. Bauten: Kunsthalle Mannheim, 1905–1907; Rathaus in Kiel, 1907–1911. KABIERESKE 1996; Ausst.Kar., Hermann Billing 1997.

<sup>412</sup> Laut Karlsruher Tagblatt vom 25. Dezember 1936 stiftete Engelhorn „über 300.000 Mark [...] für den vornehmen Bau Billings in der Lichtentaler Allee.“

<sup>413</sup> Gedenktafel mit Namen der Förderer im Treppenhaus der Kunsthalle. Die finanziellen Träger hatten im März 1907 einen Gesellschaftsvertrag geschlossen.

Der Badische Staat, vertreten durch das Ministerium des Inneren, schloss mit den Gesellschaftern einen Mietvertrag über das Grundstück an der Lichtentaler Allee ab.<sup>414</sup> Auf einem derartigen *Standort* in den *Kuranlagen* hatten die Initiatoren mit Recht bestanden. Diese hatten sich seit dem zweiten Viertel des 19. Jh. auf dem westlichen Ufer der Oos außerhalb der Enge und der ungesunden Verhältnisse der Badener Altstadt entwickelt. Der Bauboom in der Gründerzeit, den Jahrzehnten nach der Reichsgründung von 1871, als Adel und Wirtschaftsbürgertum, vorwiegend aus Preußen, sich in Baden-Baden trafen, um Sommerfrische, Badeeinrichtungen und ein entspanntes Luxusleben abseits der Metropolen zu genießen, hatte den Bau von Villen hochrangiger Familien in besten Hanglagen westlich der Oos bzw. von Hotelpalästen in Stilen des Historismus, – etwa Neubarock mit gewaltigen Speisesälen und repräsentativen Treppenhäusern –, an den Flaniermeilen und in der Neustadt/Südstadt zur Folge. In diesem gesellschaftlichen und architektonischen Umfeld verfügte die „Freie Künstler-Vereinigung Baden“ nunmehr über ein Grundstück in erstrangiger Lage an Lichtentaler Allee<sup>415</sup>, unmittelbar südlich des Internationalen Clubs.<sup>416</sup>

Das *Ausstellungsgebäude* wurde nach dem Entwurf von Hermann Billing unter Leitung des Architekten Wilhelm Vittal (1859–1920) auf dem Hanggrundstück zwischen Lichtentaler Allee und Friedrichstraße in den Jahren 1907–1909 errichtet. Der Baukörper besteht aus zwei Teilen: Dem Ost-West-orientierten Südflügel mit dem Vestibül im Erdgeschoss<sup>417</sup>, einer schmalen Haupttreppe und dem großen Oberlichtsaal im 1. Obergeschoss; der Nordflügel umfasst mehrere kleine Kabinette. Der Bau zeigt nach außen weitgehend geschlossene Wandflächen und hat eine einfache Formensprache;<sup>418</sup> dies rief bissige Kommentare<sup>419</sup> beim historistischen Pomp gewohnten Publikum in Baden-Baden hervor. Die Schauseite der Kunsthalle an der Lichtentaler Allee sowie die Südseite zeigen eine zurückhaltend strenge Gliederung in neuklassizistischen Formen. Dabei ist der Südflügel an der Giebelseite durch eine Freitreppe mit Podest und einen Dreiecksgiebel über den Pilastern als „Tempel der Kunst“ akzentuiert, während der Nordflügel architektonisch zurücktritt. An der bergseitigen Friedrich-Straße markieren drei Pavillons den Bau, der ansonsten in den steilen Hang eingebunden ist. Am 3. April 1909 wurde das Ausstellungsgebäude in Anwesenheit des Großherzoglichen Paares eröffnet und damit das „Lebenswerk des Kunstmalers Robert Engelhorn“ geehrt.

414 SCHOLZ-HÄNSEL 1986, S. 26.

415 Ausst.Kat., Lichtentaler Allee 2005.

416 Ausrichter der Galopprennen in Iffezheim; gegründet 1872 durch bedeutende Vertreter des Pferdesports aus Deutschland, Österreich-Ungarn, England und Frankreich.

417 Heute Empfang, Kassenbereich und Cafeteria.

418 Vgl. Erweiterungsbau der Hamburger Kunsthalle (1912–1919) unter dem Einfluss der Museumslehre von Alfred Lichtwark (1852–1914) und seiner Definition des „modernen Museums“.

419 KABIERSKE 1986.

Die „Deutsche Kunst-Ausstellung in Baden-Baden“ wurde ab 1909 als große Jahresausstellung von badischen und nationalen Künstlern besickt, blieb aber eine Verkaufsausstellung vorwiegend für badische Künstler, auch nachdem das Ausstellungsgebäude 1925 dem Land Baden übereignet worden war<sup>420</sup> und als Staatliche Kunsthalle Baden weitergeführt wurde. 1928 bis 1932 trat eine Öffnung der Kunsthalle für ausländische Künstler ein, die aber 1933 wieder rückgängig gemacht wurde. 1942 wurde die Kunsthalle wegen des Krieges geschlossen; das Gebäude blieb bis 1950 von der französischen Besatzungsmacht beschlagnahmt. 1951 wurde die Ausstellungshalle mit einer Ausstellung der Badischen Sezession wiedereröffnet. Seit 1952 dient sie als Staatliche Kunsthalle Baden-Baden der Präsentation zeitgenössischer Kunst.<sup>421</sup> Der Bau von 1909 wurde in den 1980er Jahren als ein architekturgeschichtliches Denkmal wiederentdeckt, das Innovationen von Ausstellungskonzepten und -architektur an der Wende vom 19. zum 20. Jh. „in nuce“ widerspiegelt. Seit der umfassenden Renovierung im Jahr 1991 durch das Land Baden-Württemberg ist die kunstgemäße Architektur der Räume wieder voll erlebbar. Kunsthallen-Direktor Dr. Jochen Poetter wurde 1991 zitiert mit den Worten: „Die Räume haben eine vollkommene Purheit, ein menschliches Maß und eine extrem dienende Funktion. Man merkt, wie die Kunst atmen kann.“<sup>422</sup>

Das engere Umfeld der Kunsthalle, die Parkanlage an der Lichtentaler Allee, blieb bis heute intakt.<sup>423</sup> Östlich der Oos änderte sich das städtebauliche Umfeld dagegen durch den Abriss des Luxushotels Stéphanie (1830, Ausbau 1857, Abriss 1963), so dass das Kongresshaus (Günther Seemann, Mitte der 1960er Jahre; Erweiterungsbau von Erich Rossmann 1994) als moderner Zweckbau jenseits der Oos das Gegenüber von Kunsthalle und Museum Frieder Burda bildet.

### **Museum Frieder Burda: Ein „Juwel im Park“<sup>424</sup>**

Der Unternehmer Frieder Burda (\*1936)<sup>425</sup> baute seit 1968 eine Privatsammlung auf, die mit ca. 650 Werken international zu den bedeutendsten Kunstsammlungen klassischer Moderne und zeitgenössischer Kunst zählt.<sup>426</sup> Seit Mitte der 1990er Jahre war Frieder Burda von dem Wunsch erfüllt, die Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, um einen Eindruck zu vermitteln von „Qualität der Malerei, Lust an der expressiven Kraft der Farbe“, – und ständigen Innovationen, sei es des Kunstmarktes, sei es des eigenen „Entdeckens“ in der Kunst.<sup>427</sup>

<sup>420</sup> Der inflationsbedingte Verlust des Vermögens von Engelhorn als Hauptmäzen und die Zurückhaltung der übrigen Financiers zwangen zur entschädigungslosen Übergabe des Gebäudes an das Land Baden.

<sup>421</sup> Verzeichnis der Ausstellungen von 1909 bis Juni 1986. In: Ausst.Kat., Kunsthalle Baden-Baden 1986, S. 122–138.

<sup>422</sup> Badische Neueste Nachrichten, 12. Mai 1991. Zur Renovierung siehe auch Fachzeitschrift: Bauwelt, Bd. 82, Nr. 41, 1991, S. 2195–2196.

<sup>423</sup> WEIGEL 2003.

<sup>424</sup> Richard Meier im September 2002.

<sup>425</sup> 2. Sohn des Verlegers Franz Burda und seiner Ehefrau Aenne Burda; aufgewachsen in Offenburg; Drucker- und Verlagslehre; kaufmännische Ausbildung im väterlichen Unternehmen; Tätigkeit in Frankreich, USA und England; Druckereiunternehmer in Darmstadt; seit 1973 in der Burda-Zentrale Offenburg verantwortlich für Finanzen, Verwaltung und Beteiligungen. Nach: <http://www.whoswoho.de>, 17.11.2006.

<sup>426</sup> Ausst.Kat., Sammlung Frieder Burda 2004; Ausst.Kat., Neue Malerei 2006.

<sup>427</sup> Vom Bestand werden ca. 80–100 Bilder für jeweils ca. drei Monate ausgestellt, um nicht die Ermüdung einer Dauerausstellung aufkommen zu lassen. Zudem finden zwei bis drei Sonderausstellungen pro Jahr statt.



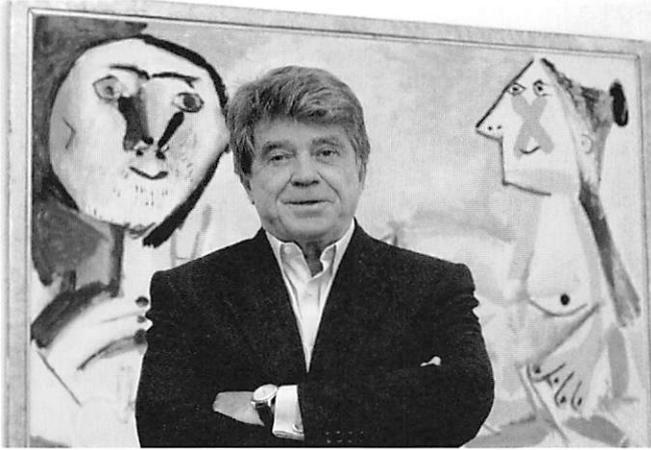
Quelle: Stadtarchiv Baden-Baden, Bild Nr.: F3\_662.

**Abb. 2.50: Eröffnung des Ausstellungsgebäudes durch Robert Engelhorn (Mitte) in Begleitung des Großherzogs Friedrichs II. von Baden und seiner Frau, April 1909**



Quelle: Stadtarchiv Baden-Baden, Bild Nr.: F1\_1346.

**Abb. 2.51: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Blick von der Lichtentaler Allee, 2001**



Quelle: Museum Frieder Burda  
Baden-Baden

**Abb. 2.52: Portrait  
Frieder Burda,  
2004**

Als *Standort für ein Museum* hatte Burda zunächst einen Bau in Mougins, Südfrankreich, ins Auge gefasst. Für Mougins sprach eine enge emotionale Bindung Burdas an das Umfeld seines langjährigen Ferienortes, in dem er Zugang zu dem dort lebenden Picasso gefunden hatte, – einer der bedeutendsten Werkkomplexe des späten Picasso findet sich in der Sammlung Burda. Ende der 1990er Jahre fiel die Wahl für den Museumsbau zugunsten seiner Wahlheimat Baden-Baden. Burda äußerte sich bei der Vorstellung des Entwurfes von Wilfried und Katharina Steib (siehe unten) im Februar 2000 wie folgt: *“Baden-Baden entspricht meinem Wunsch, die Heimat für meine Sammlung zu sein, doch ohne die Kunsthalle würde mein Museum nicht hier entstehen. Die Kombination wechselnde Ausstellungen (Kunsthalle) – ständige Sammlung, ist eine vielversprechende Symbiose.”*<sup>428</sup>

Nach der Wahl des Standortes „im großen Maßstab“ stellte sich die Aufgabe, in *Baden-Baden* „im kleinen Maßstab“ einen Standort für den Museumsbau zu finden. Drei Standorte standen zur Wahl: Das sog. Opelgelände, Lange Straße/Ecke Beethovenstraße in der Nähe des Festspielhauses; das Grundstück des ehemaligen Polizeipräsidiums an der Sophienstraße im sogenannten Bäderviertel; ein Grundstück an der Lichtentaler Allee, wo seit der Eröffnung 1909, verstärkt seit den 1980er Jahren, ein Anbau an die Staatliche Kunsthalle angestrebt wurde.<sup>429</sup> Da die Standorte am Rand der Innenstadt sich als wenig attraktiv erwiesen, konzentrierte sich die Standortwahl auf die Zone der Kuranlagen. Für Frieder Burda als Mäzen und die beratenden Architekten lag es nahe, den Neubau für die Präsentation seiner Sammlung an die „kunsttopographisch“ attraktive Lichtentaler Allee südlich<sup>430</sup> der Staatlichen Kunsthalle zu platzieren. Im tief-eingeschnittenen Tal der Oos erstreckt sich der Englische Landschaftspark, der durch kleine Brücken sowie Denkmäler berühmter Kurgäste<sup>431</sup> eine romantische Note erhält. Im Juli 1999 verkündete Frieder Burda gemeinsam mit dem damaligen Minister-

<sup>428</sup> Aus: Badische Neueste Nachrichten, 9. Februar 2000, S. 19.

<sup>429</sup> Schon Hermann Billing hatte in einem Vorentwurf von 1906 eine Zweiflügel-Anlage für das Ausstellungsgebäude vorgesehen. Aus Kostengründen kamen nur der Mittelbau und der Nordflügel zur Ausführung. Abbildungen in: KABERSKE 1986, Abb. 4 und 5.

<sup>430</sup> Eine Platzierung nördlich der Kunsthalle im Anschluss an den Bau des Internationalen Clubs, die auch ins Auge gefasst wurde, scheiterte am Relief: Ein Bergvorsprung hätte gesprengt werden müssen.

<sup>431</sup> Ivan Turgenjew, zwischen 1863 und 1871 häufig in Baden-Baden; Kaiserin Augusta \*1811 – †1890, Ehefrau Kaiser Wilhelms I., 1872 bis Ende der 1880er Jahre jährlich zur Badekur in Baden-Baden.



Quelle: Stadtarchiv Baden-Baden, Bild Nr. F1\_2971.

**Abb. 2.53: Architektenbüro Wilfried und Katharina Steib, Entwurf für den Bau Museum Frieder Burda, Februar 2000**

präsidenten von Baden-Württemberg, Erwin Teufel, den Entschluss für einen Museumsbau als Anbau an die Staatliche Kunsthalle. Die Wahl des Standortes warf zahlreiche schwerwiegende Sachfragen auf: Bau eines Museums als *Anbau* an die unter Denkmalschutz stehende Staatliche Kunsthalle; *in* einer denkmalgeschützten Parkanlage; *in* einem Landschaftsschutzgebiet/Wasserschutzzone; in unmittelbarer Nähe eines hochwertigen Villen-Wohngebietes. Doch Burda ließ sich nicht entmutigen.

Ein *erster Entwurf* für den Museumsbau, – Pläne wurden im Februar 2000 in Baden-Baden präsentiert –, stammt aus dem Baseler Architektenbüro Wilfried und Katharina Steib. Ein geschwungener Baukörper mit ca. 800m<sup>2</sup> Ausstellungsfläche folgt, indem er sich der Topographie anpasst, dem Steilhang südlich der Kunsthalle, an die er als „Anbau“ unmittelbar anschließt. Der Bau öffnet sich mit großen Glasflächen zum Park hin, was ihm die Bezeichnung „Gewächshaus“ eintrug. Dieser Entwurf wurde trotz Zustimmung des Gemeinderates und der Denkmalpflege wegen kostentreibender<sup>432</sup> bautechnischer Probleme<sup>433</sup> und einer Flächenvergrößerung, die von der Öffentlichkeit nicht akzeptierte Eingriffe in den Baumbestand des Naturdenkmals Lichtentaler Allee bedeutete, von Burda ab Mitte 2001 nicht weiterverfolgt.

<sup>432</sup> Kostenschätzung von 20 Mio. auf über 30 Mio. Euro gestiegen. Badisches Tagblatt, 9. April 2001.

<sup>433</sup> Aufwendige Klimatechnik im langgestreckten Glasbau entlang des Oostallanges.

Frieder Burda reiste, wie er im Film zur Sammlung erzählt<sup>434</sup>, zu international renommierten Architekten des 20./21. Jh. In Richard Meier (\*1934)<sup>435</sup> fand er einen idealen Partner für den Neubau. Meier besichtigte gemeinsam mit Burda den geplanten Standort, – und war begeistert. Als erfahrener Architekt bewies er großes Gespür für den „*genius loci*“ – Allee, Park und Altbau – und entwarf einen Museumsbau in der Dimension einer „*Villa im Park*“, – kleiner, kompakter, nicht teurer als der Entwurf von Steib – bei gleicher Ausstellungsfläche von ca. 800m<sup>2</sup>.<sup>436</sup> Richard Meier hatte seit 1963 in den USA zahlreiche erstrangige Einfamilienhäuser<sup>437</sup> entworfen, so dass ihm die Dimension der Aufgabe vertraut war. Die Herausforderung, „in der Natur“ zu bauen, den Park in den Entwurf mit einzubeziehen, löste er in überzeugender Weise.

Die Präsentation von Meiers Entwurf in Baden-Baden im Oktober 2001<sup>438</sup> fand beim Gemeinderat eine überwältigende Mehrheit, das Landesdenkmalamt stimmte zu. Proteste ließen allerdings nicht auf sich warten: Sie kamen zum einen weiterhin vom „Verein Stadtbild Baden-Baden“, der wegen des Eingriffs in die Parkanlagen den Standort ablehnte, zum anderen von Anwohnern des Villengebietes, die eine Beeinträchtigung ihrer Wohnlage befürchteten.<sup>439</sup> Doch erfolgten die juristischen Schritte zum Museumsbau zügig.<sup>440</sup> Der erste Spatenstich erfolgte am 26. September 2002 in Anwesenheit des Mäzens, der Oberbürgermeisterin, des Architekten und des Ministerpräsidenten von Baden-Württemberg – als Protektor des Projektes. Richtfest konnte am 10. Oktober 2003, die *Eröffnung* am 22. Oktober 2004 gefeiert werden – mit einem großen Medienecho.

Der *Museumsbau*<sup>441</sup>, ein freistehender, transparenter Kubus, nimmt die Proportionen der Kunsthalle von Hermann Billing – etwa durch die gleiche Traufhöhe – auf, tritt ihr gegenüber durch die zurückgenommene Fluchtlinie der Schauseite zurück und ermöglicht einen „*architektonischen Dialog der Gebäude*“, wie vom Mäzen gewollt. Die leichte Anbindung an den Altbau über den gläsernen Stahlsteg belässt beiden Bauten ihren Solitär-Charakter, bindet sie aber optisch wie funktional zusammen.

434 Frieder Burda – seine Künstler, seine Sammlung. Filmvorführung im Museum Frieder Burda; vgl. <http://www.sammlung-frieder-burda.de>.

435 Richard Meier architect, 2004; darin: Burda Collection Museum, p. 201–204. Von dem New Yorker Architekten Richard Meier stammen bedeutende öffentliche Bauprojekte, darunter Museumsbauten mittlerer Dimension wie das Museum für Angewandte Kunst in Frankfurt am Main (1979–1985) sowie große Museumsbauten wie das Museum für zeitgenössische Kunst in Barcelona (1987–1995) und die Kulturbauten des Getty Center in Los Angeles (1985–1997).

436 Stiftung Frieder Burda 2004, kann als Architekturführer dienen.

437 Ein Beispiel: Douglas Home, Harbour Springs, Michigan, 1971–1973, Abb. in: Lexikon der Architektur des 20. Jh., 1998, S. 240.

438 Pläne und Modell waren im Foyer der Kunsthalle ausgestellt.

439 Klagen von zwei Anwohnern vor dem Verwaltungsgerichtshof gegen den Bebauungsplan im Jahr 2002 wurden abgewiesen.

440 3. Juli 2001 Auftragserteilung der Stiftung Frieder Burda an das Architekturbüro Richard Meier&Partners. Die 1998 gegründete Stiftung bürgerlichen Rechts ist Bauherr und Betreiber des Museums. Alleinigter Stifter: Frieder Burda. Positives Votum des Gemeinderats mit großer Mehrheit im Dezember 2001. Genehmigung des Bebauungsplans März 2002. Einreichung des Bauantrags April 2002. Erteilung der Baugenehmigung September 2002.

441 Stiftung Frieder Burda 2004; Baumeister, Bd. 101, Nr. 11, 2004, S. 61–103. Architecture (N.Y.), vol. 93, no. 2, 2005, p. 46–51. Grundstücksfläche ca. 3.600m<sup>2</sup>, davon oberirdisch bebaut 1.140m<sup>2</sup>, Ausstellungsflächen ca. 1.000m<sup>2</sup>. Baukosten ca. 15 Mio. Euro.



Quelle: Museum Frieder Burda Baden-Baden

**Abb. 2.54: Akteure für den Bau des Museum Frieder Burda**

*Erster Spatenstich, 26. September 2002. Von links: Dr. Sigrun Lang, Oberbürgermeisterin von Baden-Baden; Erwin Teufel, Ministerpräsident des Landes Baden-Württemberg; Frieder Burda, Mäzen; Richard Meier, Architekt.*

Durch die freie Kombination geometrischer Formen und das Weiß der Fassaden als „Markenzeichen“ ist der neue Museumsbau als eine Schöpfung von Richard Meier zu erkennen. Die offene Folge von Innenräumen, durch Rampen verbunden, steht in der Tradition der Raumkomplexe der Avantgarde der 1920er Jahre und gehört ebenfalls zu den Kennzeichen von Meiers Bauten. Klaus Gallwitz sieht in der *„Nachbarschaft von Architektur, Park und Kunst“* als *„Versöhnungswerk“* die große Leistung von Richard Meier.<sup>442</sup>

**Zusammenfassung und Ausblick**

Das Nebeneinander von Staatlicher Kunsthalle Baden-Baden und Museum Frieder Burda wird auf der Internetseite der „Kunsthalle“ folgendermaßen beschrieben: *„Der in sich eigenständige Bau [des Museums Frieder Burda, Erg. durch Verf.] ist dialogisch bezogen auf die Kunsthalle Baden-Baden, mit Rücksicht auf die natürlichen und denkmalpflegerischen Gegebenheiten in der Lichtentaler Allee. Das neue Gebäude entwickelt sich harmonisch entlang der Lichtentaler Allee und ergänzt die angrenzende Kunsthalle. Maßstab und Proportionen des Neubaus beziehen sich auf die Kunsthalle, damit so ein einheitliches Ensemble entsteht“*<sup>443</sup>, – eine Beurteilung, der in ihrer Klarheit nichts hinzuzufügen ist. Das *Museums-Ensemble* setzt auf Synergieeffekte zwischen der Kunsthalle und dem Neubau, zugleich auf die funktionalen, städtebaulichen und historischen Bezüge zu den wichtigen Einrichtungen in den Kuranlagen und entlang der Lichtentaler Allee.

<sup>442</sup> In: Flyer „Sammlung Frieder Burda“, Baden-Baden, 2004, S. 2.

<sup>443</sup> [http://hosting.zkm.de/kbb/kunsthaha/ku\\_sam1.html](http://hosting.zkm.de/kbb/kunsthaha/ku_sam1.html), 23.08.2005.

Die Stadt Baden-Baden verzeichnet durch den mit internationalen Architekturpreisen ausgezeichneten Museumsbau<sup>444</sup> und durch die Sammlung Frieder Burda, – verbunden mit innovativen, Staunen erweckenden Wechsellausstellungen –, einen erheblichen Image-Gewinn als Stadt der Kultur. Das Museums-Ensemble Staatliche Kunsthalle – Museum Frieder Burda erzeugt zugleich spannende Synergieeffekte für beide Institutionen, für Kunstsammler, Kunstfreunde und Kulturförderung in Baden und darüber hinaus. Die Einrichtungen und die Stadt Baden-Baden sind inzwischen fester Bestandteile der *Museumslandschaft* Oberrhein mit Kunststädten wie Karlsruhe, Colmar, Straßburg und Basel.

<sup>444</sup> Für das Museum Frieder Burda erhielt Richard Meier 2005 zwei internationale Preise: Den *Honor Award* für Architektur des *American Institutes of Architects* sowie den *European Award des Royal Institute of British Architects*. Richard Meier hatte schon 1984 den *Pritzker Preis*, den wichtigsten internationalen Architekturpreis erhalten, und gehört damit zur Gruppe internationaler Stararchitekten; andere Pritzker-Preisträger: 1981 James Frazer Stirling; 1983 Ieoh Ming Pei; 1985 Hans Hollein; 1986 Gottfried Böhm; 1989 Frank O. Gehry; 1990 Aldo Rossi; 1995 Ando Tadao; 1998 Renzo Piano; 1999 Lord Norman Foster; 2000 Rem Koolhaas; 2004 Zaha Hadid; 2001 Jacques Herzog&Pierre de Meuron, – fast alle auch berühmte Museums-Architekten.

## 2.2.3 Hamburger Kunsthalle und Galerie der Gegenwart – Erweiterungsbauten für eine „Kunstsinsel“

### Aktuelle städtebauliche Situation und Architekturbestand

Die Hamburger Kunsthalle mit der Galerie der Gegenwart<sup>445</sup> gehört zu den jüngsten Objekten dieser Studie. Zwar verfügt Hamburg schon seit 1869 über eine Kunsthalle auf der Anhöhe am Glockengießerwall (Georg Theodor Schirmmacher und Hermann von der Hude, 1863–1869), wurde zwischen 1912–1919 ein Erweiterungsbau (Albert Erbe) errichtet, der heute mit seiner ca. 70m langen, mit Muschelkalk verkleideten Fassade und der Rotunde an der Südostseite den „Altbestand“ bestimmt, aber erst die Eröffnung der Galerie der Gegenwart im Jahre 1997 (Oswald Mathias Ungers, 1992–1996) schuf ein Museums-Ensemble im Verständnis dieser Studie. Mit dem weißen Kubus der Galerie der Gegenwart am „Kopf“ der Alsterhöhe über Glockengießerwall/Ferdinandstor hat die Museumsinsel Hamburg einen erstrangigen Blickfang. Der Solitär von Oswald Mathias Ungers<sup>446</sup> nutzt die exponierte topographische Lage von ca. 10m relativer Höhe an der Schnittstelle von Binnenalster und Außenalster, zugleich eine erstrangige stadträumliche Lage an der Nordostseite der Hamburger Innenstadt. War schon diese topographische Lage eine Herausforderung für die Teilnehmer am Ideenwettbewerb der Freien und Hansestadt Hamburg „Neugestaltung der Museumsinsel in Hamburg“ 1985/1986, so standen sie vor weiteren Aufgaben, die auch heute noch spürbar sind: Die Zwangslage hinsichtlich der Verkehrssituation, u. z. zwischen den breiten Bahnanlagen<sup>447</sup> mit Hauptbahnhof im Osten und der Fahrzeug- „Rollbahn“ Glockengießerwall im Südwesten<sup>448</sup>, sowie die Nähe zu repräsentativen Unternehmensbauten<sup>449</sup> des frühen 20. Jh. am Ballindamm auf der Ostseite der Binnenalster, ein bedeutender funktionaler Teil der Hamburger City.<sup>450</sup>

### Die städtebauliche und architektonische Entwicklung

#### Aus den Börsenarkaden auf die Alsterhöhe

Die Anfänge einer öffentlich zugänglichen permanenten Kunstaussstellung in Hamburg liegen im Jahre 1850.<sup>451</sup> Der 1822 gegründete Kunstverein hatte eine Sammlung von zeitgenössischen Gemälden zusammengetragen, die er mit Unterstützung des Senats in den *Börsenarkaden* in der Stadtmittle ausstellen konnte.

<sup>445</sup> SCHNEEDE/LEPPIEN (Hrsg.) 1997: Standardwerk zur Geschichte und Architektur der Hamburger Kunsthalle; LUCKHARDT 1994, Broschüre zum 125jährigen Bestehen der Hamburger Kunsthalle, besonders wertvoll sind hier die Bilddokumente zu Bauzustand, Räumen und Hängung für die Jahre zwischen 1886 und 1952; siehe auch: Ausst.Kat., Museen 2000, S. 50–55; MAIER-SOLGK 2002, S. 130–138; NAREDI-RAINER 2004, S. 74–77, dort Verweis auf zahlreiche Zeitschriftenaufsätze.

<sup>446</sup> Bauten und Projekten von Oswald Mathias Ungers: Oswald Mathias Ungers. Architektur 1951–1990, Stuttgart 1991, S. 176–179; KJEREN 1994, S. 162–165; Oswald Mathias Ungers. Bauten und Projekte 1991–1998, Stuttgart 1998, S. 157–167.

<sup>447</sup> Ca. 1.800 Züge pro Tag.

<sup>448</sup> Ca. 100.000 Fahrzeuge pro Tag

<sup>449</sup> Z. B. Geschäftsgebäude der Hapag-Lloyd AG, 1901 erbaut, 1922/1923 in Muschelkalk erneuert.

<sup>450</sup> MEYHÖFER 2007.

<sup>451</sup> PLAGEMANN 1995 erleichtert die Einbettung der Hamburger Kunsthalle in das Kunst- und Sammlungs-geschehen der Hansestadt. Als Ergänzung: PLAGEMANN 2002. Für die erste Phase: PLAGEMANN 1966.

Das Wachstum der Sammlung ließ bald den Wunsch nach einem Umzug oder einem ansehnlichen Neubau aufkommen. Als Vorbilder galten die Kunsthalle in Bremen sowie die Kunstmuseen in Köln, Leipzig und Hannover, die von Mäzenen aus dem Großbürgertum bzw. von Privatvereinen finanziert waren. Seit 1858 unternahm ein „Comité für den Bau eines öffentlichen Museums in Hamburg“ Schritte für den Bau einer Kunsthalle. 1861 begannen Verhandlungen mit der Stadt über einen *Bauplatz* ein, den man kostenlos zu erhalten hoffte. Nach Unterlagen des Staatsarchivs Hamburg<sup>452</sup> stellte der Senat 1862 ein Gelände auf der *Alsterhöhe* zur Verfügung. Es handelte sich um die ehemalige Bastion Vincent der Hamburger Stadtbefestigung, deren Anlagen seit 1815 eingeebnet wurden, – ein Bauplatz, vergleichbar mit der Situation in Bremen und Leipzig. Diese stadträumliche Lage repräsentiert einen *Standorttyp* von Großbauten wie Museen und Rathäusern in den *Bürgerstädten* des 19. Jh. Nach Beseitigung der Stadtbefestigung entstanden Parkanlagen mit begleitenden Alleen, die meist Form eines Ringes annahmen. In dieser Zone standen Baugrundstücke im Eigentum der Stadt für repräsentative Einzelbauwerke an exponierter Stelle zur Verfügung, während die flächenhafte Erschließung der Neustädte nach Verkauf der Grundstücke durch private Unternehmer vollzogen wurde. Die Partikular- und Gruppeninteressen in diesen Bürgerstädten verhinderten eine systematische Nutzung dieser Straßenzüge, von bedeutenden Achsen oder Plätzen für die Entwicklung von Museums-Ensembles, wie sie in den Residenzstädten möglich war. Hier sorgte die Autorität des Monarchen bis in die zweite Hälfte des 19. Jh. für eine zentralistische Stadtplanung und repräsentative Staatsbauten. Die Alsterhöhe wurde für den Bauplatz planiert, zu dem eine vorgelagerte Parkanlage mit Aussicht auf Binnen- und Außenalster gehörte. Südwestlich führte der Glockengießerwall als breite Allee auf der Binnenseite der ehemaligen Wallanlagen zur Lombardsbrücke. Jenseits des Glockengießerwalls begann die nach dem großen Stadtbrand von 1842 planmäßig angelegte Innenstadt, heute ein wichtiger Teil der Hamburger City. Nordöstlich der Alsterhöhe und der Fortsetzung der Wallanlagen erstreckten sich Wasserflächen im Verlauf des ehemaligen Stadtgrabens sowie der Stadtteil St. Georg, ältester Stadtteil außerhalb des Stadtkerns.

Bereits im Dezember 1862 schrieb das Komitee einen *Wettbewerb* für den Bau der Kunsthalle in dieser exponierten Lage aus. Sie sollte die Gemäldegalerie, eine Skulpturensammlung und die Kupferstichsammlung aufnehmen sowie einen Raum für die Ausstellung des Kunstvereins umfassen. In der Auslobung<sup>453</sup> sind genannt: „*Zweckmäßigkeit, Solidität und möglichste Feuersicherheit*“, Ziegelmauerwerk, Einfachheit des Baues, „*edle Formen und Verhältnisse*“. Der Jury gehörten Mitglieder des Komitees sowie Gustav Friedrich Waagen (1794–1868)<sup>454</sup> und Friedrich August Stüler (1800–1865)<sup>455</sup> an, – eine für die damalige Zeit hochkarätige Besetzung. Von den 30 Entwürfen erhielt der Entwurf von Georg Theodor Schirmacher und Hermann von

452 Staatsarchiv Hamburg, Senat, Cl. VII, zitiert in: PLAGEMANN 1967, Anm. 460, S. 377.

453 Akten der Hamburger Kunsthalle: G 33, Bd. 1: Bau einer Kunsthalle in Hamburg, Aufforderung zur Einreichung von Entwürfen. Zitiert in: PLAGEMANN 1967, S. 190 und Anm. 461, S. 377.

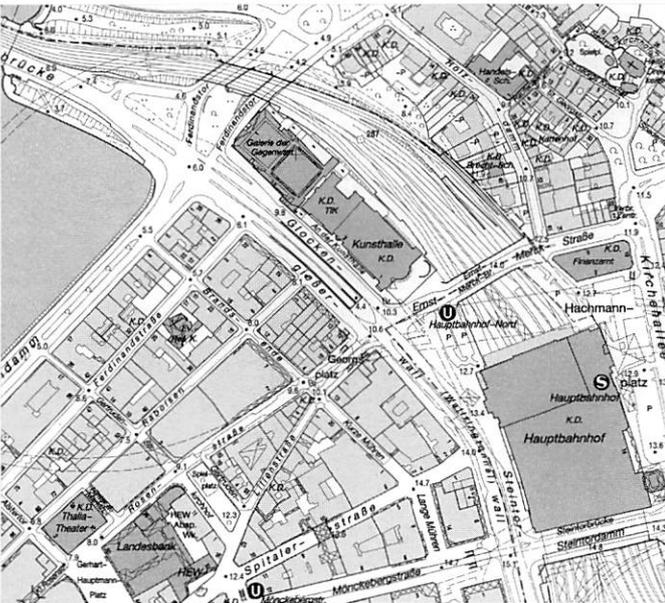
454 Kunsthistoriker, Mitbegründer einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte; seit 1823 Mitarbeit an der Entwicklung des Königlichen Museums in Berlin, ab 1830 Direktor der Gemäldegalerie des Königlichen Museums, Fachmann für Museumsgestaltung und -bau.

455 Architekt, seit 1829 Hofbauinspektor in Berlin, erster preußischer Baubeamter des Jahrzehnts nach Schinkel; Mitte des 19. Jh. Hauptvertreter des Historismus; Werke: Neues Museum, Berlin, 1843–1846; Nationalmuseum Stockholm 1850–1866; Pläne für die Nationalgalerie in Berlin.



Blick von Nordwesten: Im Vordergrund Galerie der Gegenwart, Oswald Mathias Ungers, 1992–1997; im Mittelgrund: Gründungsbau, Theodor Schirmacher und Hermann von der Hude, 1863–1869; im Hintergrund Erweiterungsbau, Albert Erbe, 1912–1919.

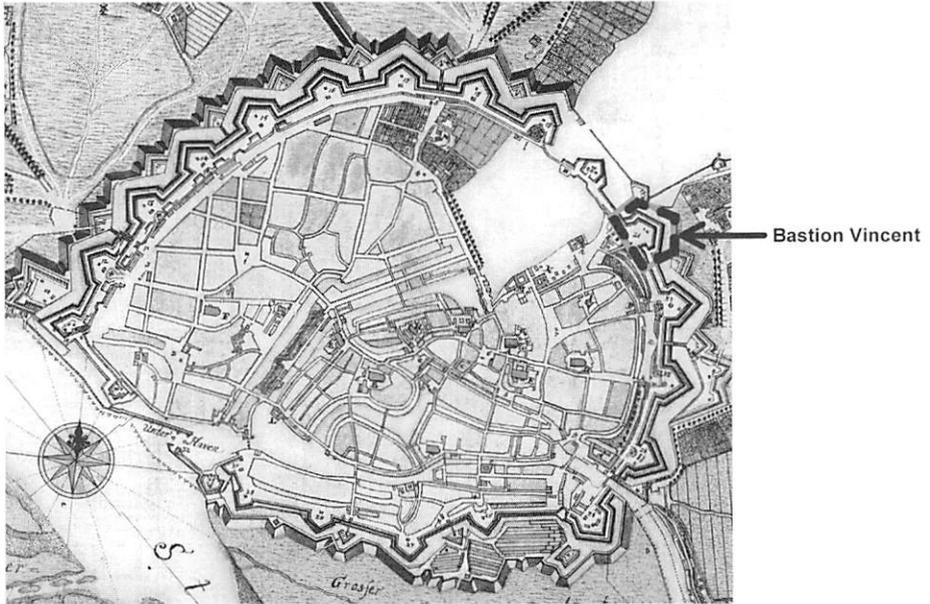
Foto: Luftbildfotograf Reimer Wulf, 1997.



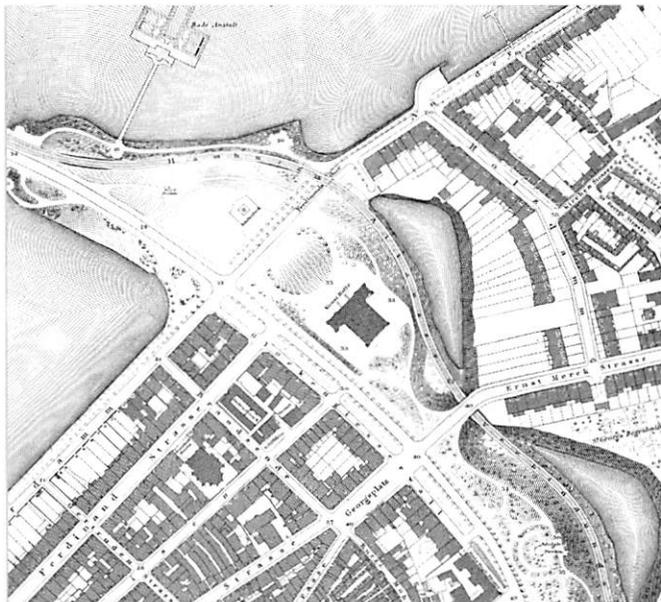
Aus: Deutsche Grundkarte 1 : 5.000 (DGK 5), St. Georg, Ausgabe 2000.

© Hansestadt Hamburg, Landesbetrieb Geoinformation und Vermessung.

Abb. 2.55: Hamburger Kunst- und Ausstellungshalle mit Galerie der Gegenwart in Luftbild und Karte

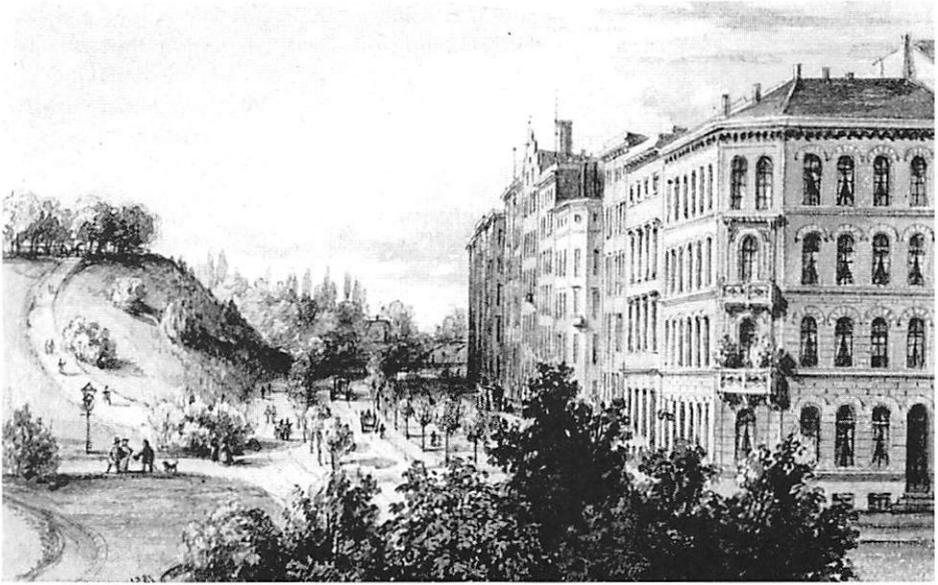


Quelle: Staatsarchiv Hamburg; Druck: Amt für Geoinformation und Vermessung, Hamburg 1998.  
**Hamburg mit Stadtbefestigung, Historische Karte von 1741.**



Quelle: Staatsarchiv Hamburg; Druck: Amt für Geoinformation und Vermessung, Hamburg 1998.  
**Plan von Hamburg Nebst Umgebung. Amtliche Ausgabe. Aufnahme 1855 bis 1859, ergänzt bis 1868.**  
 Die Kunsthalle auf der Alsterhöhe mit Gartenanlagen und Schillerdenkmal im Nordwesten sowie Reste der Gräben im Osten.

**Abb. 2.56: Der Bauplatz – historische Karten**



Aus: Luckhardt 1994, S. 11.

**Abb. 2.57:** Carl Laeisz, Blick auf den Glockengießerwall und die Alsterhöhe von Nordwesten, um 1850, Lithographie



Aus: Luckhardt 1994, S. 2.

**Abb. 2.58:** Westfassade der Kunsthalle auf der Alsterhöhe und Schillerdenkmal, 1886

der Hude 1863 den ersten Preis; erhebliche Änderungsvorschläge wurden bis Ende 1863 eingearbeitet. Am 22. Dezember 1863 fand die *Grundsteinlegung* statt, am 30. August 1869 erfolgte die *Eröffnung* der Kunsthalle, ermöglicht „durch freiwillige, patriotische Opfer der großen Zahl von Kunstfreunden.“<sup>456</sup> Gegenüber vom Haupteingang wurde bereits 1866 das Schiller-Denkmal von Lippelt errichtet, verweisend auf die ästhetischen Erziehung des Menschen „durch Schönheit zur Freiheit“.<sup>457</sup>

Der Museumsbau reagiert auf die städtebaulich faszinierende Lage mit einem Quader von ca. 50m × 50m Kantenlänge, seitlich von niedrigeren Anbauten flankiert. Er ist auf die Alsterbecken ausgerichtet, denen er als *Point de vue* dient. Das Rot der Backstein-Wandflächen und der rötliche Sandstein von tragenden Teilen sowie das warme Rot der Terrakotta-Reliefs geben der Kunsthalle eine bis heute individuelle Note. Die Hauptfassade zeigt über einer Freitrepppe eine hohe Säulenreihe mit Rundbogen, Bauformen der Renaissance verwendend, und eine Attika. Der Außenbau erhält einen bedeutenden kunsthistorischen Wert durch das reiche ikonographische Bildprogramm von Künstlerdarstellungen,<sup>458</sup> zum Teil aus den 1860er Jahren, zum Teil Ergänzungen von 1886.

### Monumentalität im Stadtbild (1906/1912–1919)

Auf den Bildern der 1920er Jahre und den großmaßstäblichen Karten der ausgehenden 1930er Jahre präsentiert sich die Hamburger Kunsthalle als ein langgestreckter Monumentalbau entlang der baumbestandenen Allee des Glockengießerwalls. Der als Haupteingang vorgesehene Kopfbau im Südosten wird markiert durch eine Rotunde mit flacher Kuppel an der Ernst-Merck-Straße. Dieser Bauteil setzt einen städtebaulichen Akzent gegenüber dem mächtigen Gebäudekonglomerat des Hauptbahnhofs (Heinrich Reinhardt, Georg Süßenguth, 1900–1906, im Zuge der ehemaligen Befestigungsanlagen errichtet). Die Bahnstrecken führen bereits in breiter Schneise nordöstlich der Kunsthalle vorbei, haben aber noch nicht das heutige Ausmaß erreicht. Die Gartenanlage vor dem Altbau ist fast noch in voller Ausdehnung erhalten.

Der unter dem Direktor Alfred Lichtwark (1852–1914, 1886–1914 Direktor der Kunsthalle) seit 1912 errichtete *Erweiterungsbau* der Kunsthalle<sup>459</sup> nach dem Entwurf des Stadtbauinspektor, später Staatsbaurat<sup>460</sup> Albert Erbe nimmt einen bewussten Bruch mit dem Altbau in Kauf. Alfred Lichtwark gehörte als Kunsthistoriker und Kunstpädagoge zu den entscheidenden Persönlichkeiten der Museumsreform<sup>461</sup> an der Wende vom 19. zum 20. Jh.: Das Museum wird eine Stätte der Kunsterziehung für *alle* Bevölkerungsschichten im Sinne von Freude und Genuss an der Kunst, – das gesellschaftlich elitäre und staatsrepräsentative Element tritt in den Hintergrund; Lesesaal und Vortragssaal werden entscheidende neue Bauteile. Es ist verständlich, dass er den Bau nach den Grundsätzen der Reformbewegung entwickeln ließ: Strenge, nüchterne Innenarchitektur, die den Kunstwerken ein deutliches Eigenleben ließ; große Wand-

<sup>456</sup> PLAGEMANN 1967, S. 191, zitiert aus: Vaterstädtische Blätter.

<sup>457</sup> Zum Denkmal: PLAGEMANN 1986, S. 49–55.

<sup>458</sup> PLAGEMANN 1967b.

<sup>459</sup> DIBBERN 1980; SCHILLING 1997.

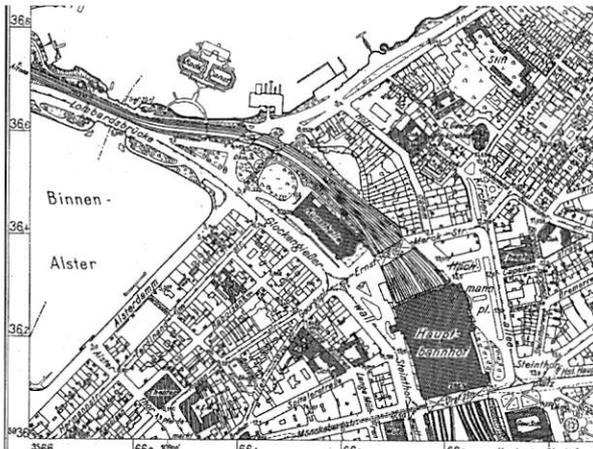
<sup>460</sup> Seit 1871, verstärkt seit 1918 gingen Bau und Unterhaltung der Kultureinrichtungen in die Regie der Stadt Hamburg über, – im Fall der Kunsthalle bedeutete dies eine Lösung vom Kunstverein.

<sup>461</sup> JOACHIMIDES 2001, Kap. 3.1: Die Museumsreform im Deutschen Kaiserreich.



Aus: Luckhardt 1994, S. 36.

**Abb. 2.59: Hamburger Kunsthalle am Glockengießerwall, um 1924**



**Abb. 2.60: Kunsthalle und Umgebung, 1938**

Quelle: Staatsarchiv Hamburg, DGK 5 (St. Georg), Vermessungsamt Hamburg 1929/1938.



**Abb. 2.61: Hamburger Kunsthalle – Kriegszerstörungen im Lesesaal des Kupferstichkabinetts, 1945**

Aus: Luckhardt 1994, S. 54..

flächen mit Tages-Oberlicht für eine optimale Beleuchtung aus Dachlaternen;<sup>462</sup> eine funktionsorientierte, die Kunst-Betrachtung ins Zentrum rückende Wegführung für die Besucher. In Erbes Entwurf, dessen Anfänge 1906 liegen, wird das funktionale „Innen“ des Baues entscheidend für die Außengestaltung! Die graue Muschelkalkverkleidung unterstreicht die Selbständigkeit und puristische Kühle des Baus, der im Unterschied zum Altbau fast auf jedes Dekor verzichtet.

Die Bewilligung des Erweiterungsbaus durch die Hamburger Bürgerschaft geschah erst im Mai 1911: Das Verhältnis zum Altbau sowie die Eingangssituation im Gegenüber zum Hauptbahnhof waren zu klären; Beeinträchtigungen durch den Bahnverkehr sprachen gegen den Bauplatz! Zudem ergaben sich seit 1908 Budgetprobleme der Stadt zur Finanzierung des Baues und 1909 ein Wechsel im Amt des Baudirektors: Neuer Partner von Lichtwark wurde Fritz Schumacher. Er trat aus städtebaulichen Gründen für den Bauplatz ein: Der imposante Bau schaffe an dieser bedeutungsvollen Stelle ein geschlossenes Stadtbild und der von einer Kuppel bekörnte Haupteingang symbolisiere die Bedeutung der Kunst und wirke einladend.<sup>463</sup> Nach planungs- und kriegsbedingten Verzögerungen wurde der Erweiterungsbau im Mai 1919 unter dem Nachfolger von Lichtwark, Gustav Pauli (1866–1938, 1914–1933 Direktor der Hamburger Kunsthalle) eröffnet, der die Hamburger Kunsthalle zum „Museum einer Weltstadt“ machte.<sup>464</sup> Mitte 1939 wurde die Kunsthalle geschlossen und die Bestände ausgelagert, – wie in fast allen deutschen Museen. Die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs hatten nicht das Ausmaß wie in Stuttgart oder München, – schon 1949 wurde der Ausstellungsbetrieb wieder aufgenommen, 1954 die Beseitigung der Kriegsschäden abgeschlossen.

### **Bautenkonglomerat und Tiefgarage – die kritischen 1960er Jahre**

Der Wiederaufbau von Hamburg nach dem Konzept der „autogerechten Stadt“ hatte für den Bereich der Kunsthalle gravierende Folgen: Tunnelführung und Verbreiterung des Glockengießerwalls, bereits in frühen Wiederaufbauplänen 1943 als Teil des Wallringes von Constanty Gutschow (1902–1978) konzipiert,<sup>465</sup> ließen seit den 1960er Jahren die Hauptverkehrsader des Innenstadtrings hart an die Gebäudegruppe herantreten. Schon 1958 wurde das Gelände vor der Fassade des Altbaus in verkehrsgünstiger Lage als Parkplatz freigegeben und das Schiller-Denkmal umgesetzt. Gleichzeitig verfolgte die Baubehörde Pläne für die Bebauung Richtung Ferdinandstor durch eine Baugruppe aus Kunstvereinsgebäude und Kunsthaus, unter denen eine zweigeschossige Tiefgarage Platz finden sollte: Die rückhaltlose Förderung des Kraftfahrzeugverkehrs und die Ablehnung des Altbaus von Schirmmacher und von der Hude als Relikt des Historismus ließen solche Entscheidungen zu. 1960 bis 1963 erfolgten die Baumaßnahmen. Stadträumlich wurde der Bereich der Kunsthalle zu einer „Insel“ zwischen Bahngleisen und Kfz-Rollbahn, von den Alsterbecken und ihren Grünanlagen abgeschnitten. Die „Abgehobenheit“ der Kunsthalle und ihre freie Stellung auf der Alsterhöhe an einer beliebten Grünanlage und in stadträumlich erstklassiger Lage waren zerstört. Hamburg hatte nun eine „Kunstinsel“, allerdings umströmt vom Massenverkehr.

<sup>462</sup> Das Thema „laufende Meter Wand und Tageslicht“ ist eine Dauerthema des Museumsbaus. Axel Schultes berichtete über seine langen Diskussionen mit der Museumsdirektorin um „Wandflächen“ angesichts seines Konzeptes von der Öffnung des Baues und „Ein-Sicht“ durch große Glasflächen für das Kunstmuseum Bonn. Vgl. Kap. 2.1.3.

<sup>463</sup> SCHILLING 1997, S. 72.

<sup>464</sup> CHRIST 1997.

<sup>465</sup> Abb. in SCHNEEDE/LEPPIEN 1997, S. 134.



Aus: Schneede/Leppien, S. 140 (Ausschnitt).

**Abb. 2.62: Hamburger Kunsthalle (Gründungsbau und Erweiterungsbau) mit dem Bau des Kunstvereins und dem Kunsthaus, von Nordwesten, 1963**



Quelle: Hamburg, Denkmalschutzamt, Bildarchiv Nr.: C 5800\_10.

**Abb. 2.63: Hamburger Kunsthalle mit Galerie der Gegenwart im städtischen Umfeld, von Nordwesten, 1996**

## Neue stadträumliche Akzentuierung von Kunst (1986–1997)

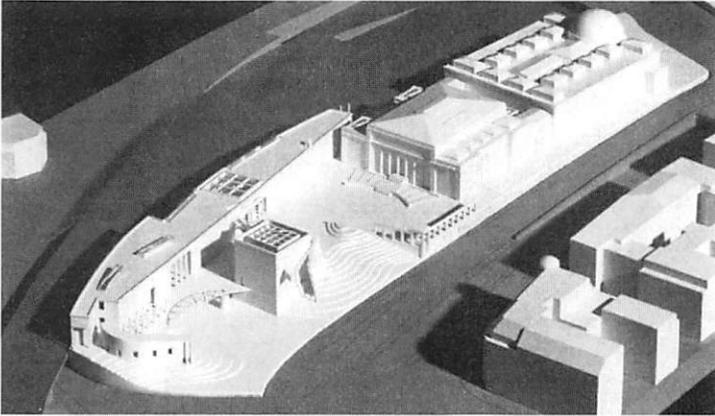
Die ungenügende Situation auf der Alsterhöhe bedingte 1985/1986 einen Ideenwettbewerb der Stadt Hamburg zur „Neugestaltung der Museumsinsel“. Der Zulassungsbereich für den Wettbewerb umfasste lediglich Hamburg – und neun Einladungen. Im Aufgabenprogramm wurde die städtebauliche Situation der bezüglich der Sammlungen erstrangigen Kunsthalle schonungslos offengelegt: *„Die im Hamburger Stadtzentrum in unmittelbarer Nähe des Hauptbahnhofs gelegene Museumsinsel besitzt in der Freiflächengestaltung, der Zusammenfügung der Gebäude sowie der Gestaltung der Übergangszonen nicht die Attraktivität, die dieser sowohl für Hamburg als auch überregional wichtige Kunstbereich nach der städtebaulich zentralen Lage und seiner kulturellen Bedeutung haben sollte.“*<sup>466</sup> Die Aufgabenstellung war im Sinne eines Ideenwettbewerbs sehr offen: *„Im Rahmen dieses Wettbewerbs sollen die städtebaulichen, baulichen und funktionalen Verhältnisse auf der Museumsinsel verbessert werden“*. Besonderer Wert wurde auf *„eine möglichst hohe Qualität der Gesamtgestaltung des Ensembles“* gelegt (ebd.). Aus den eingesandten 80 Arbeiten vergab die Jury im März 1986 den 1. Preis an Oswald Mathias Ungers, Köln, den 2. Preis an den Entwurf von Holzbauer, Wien. *„Beide Projekte“*, so betonten die Gutachter, *„können sowohl in städtebaulicher wie in architektonischer Hinsicht an diesem für Hamburg bedeutsamen Ort eine große Bereicherung für das Stadtbild und die Stadtarchitektur sein“* (ebd.).

Der Entwurf von Oswald Mathias Ungers bot neues Gesamtkonzept für die Museumsinsel<sup>467</sup>, wagte den Abriss der tristen Nachkriegsbauten von Kunsthaus und Kunstverein, maß aber der von den zeitgenössischen Architekten ungeliebten alten Kunsthalle eine überragende Rolle zu. In der Begründung für die Verleihung des 1. Preises an Oswald Mathias Ungers hatten zudem städtebauliche Elemente einen hohen Stellenwert: Der Kubus als „Brückenkopf“ reagiert auf die Topographie und das bauliche Umfeld der hohen Kontorhausbebauung am Ballindamm und „An der Alster“ (Hotel Atlantik). Mit seiner Fernwirkung steht er selbstbewusst im Stadtraum und nimmt die historische Funktion als markanter *Point de vue* über den Alsterbecken und der Lombardsbrücke wieder ein. Die Realisierung des Entwurfs von Oswald Mathias Ungers bedeutete die Wiederbelebung eines hervorgehobenen Ortes der Kunst, die Akzentuierung der einer *Kunstinself*. 1992 beschloss die Bürgerschaft der Hansestadt die „Erweiterung der Kunsthalle“, wie es amtlich hieß, nach dem Entwurf von Oswald Mathias Ungers; Baubeginn war der 24. August 1992. Haus des Kunstvereins und Kunsthaus wurden abgeräumt; beide Organisationen fanden 1993 in der „aufbereiteten“ ehemaligen Blumenmarkthalle am Klosterwall gegenüber den umgebauten Deichtorhallen eine neue Bleibe. Die Entscheidung der Preisrichter für den Entwurf von Oswald Mathias Ungers und die Zustimmung der Bürgerschaft entfachten eine kontroverse Debatte. Ein *„Schlüsselprojekt als Aufforderung zum Diskurs“* zeigte seine Wirkung.<sup>468</sup> Die Auseinandersetzungen bewegten sich zwischen Extremen: Während Till Briegleb anlässlich des Richtfestes in der taz hamburg (22.10.1994) die *„Metrische Präzision. Die Kunstinself von Oswald Mathias Ungers“* thematisierte, erlaubte sich Ulrich Greiner (Die ZEIT, 9.12.1994) den ungeheuren Vergleich: *„Auschwitz aus dem Sack. Wie man in Deutschland das letzte Wort behält“*.

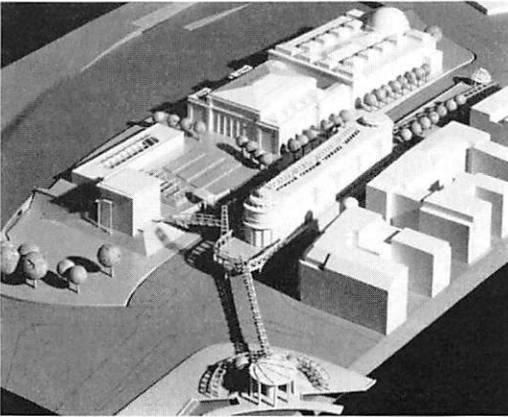
<sup>466</sup> Auszug aus Auslobungstext, nach: wettbewerbe aktuell, 6/1986, S. 351.

<sup>467</sup> SCHNEDE/LEPPEN 1997, S. 107, 129, 133.

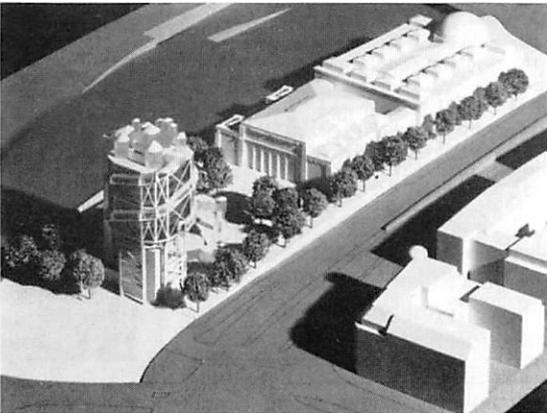
<sup>468</sup> KOSSAK in: Hamburg und seine Bauten 1985–2000, S. 16.



2. Preis. Prof. W. Holzbauer, Wien



3. Preis. Planungsgruppe me di um, Hamburg/Aachen



Sonderankauf. Prof. G. Böhm mit J. Minkus, Köln

Aus: Wettbewerbe aktuell 6/86, S. 357, 359, 360.

**Abb. 2.64: Alternativentwürfe für die Neugestaltung der Museumsinsel in Hamburg, Wettbewerb 1985**

Die Übergabe des Erweiterungsbaus an die Stadt Hamburg fand im August 1996 statt, die *Eröffnung* am 23. Februar 1997. Die Hamburger Kunsthalle verfügte nunmehr über eine Ausstellungsfläche von 5.600m<sup>2</sup>.<sup>469</sup>

Die *architektonische und städtebauliche Lösung* von Oswald Mathias Ungers für den Erweiterungsbau, als Galerie der Gegenwart bezeichnet, besticht durch die radikale Strenge des Kubus, durch ihren Maßstab, ihre Proportionen im Verhältnis zum Altbau von Schirmmacher – von der Hude, durch den von Ian Hamilton Finlay skulptural gestalteten Platz zwischen Kunsthalle und Galerie, sowie durch die Geste des „Emporgehoben-Seins“ über den brausenden Verkehr – und den Alltag. Dies wird erreicht durch das bis zu 12m hohe Sockelgeschoss; seine pyramidenförmig geschrägte Fassade aus poliertem rotem Granit umgibt die Kunstinsel an den Schauseiten wie eine Kaimauer, optisch deutlich abgesetzt vom grauen Granit der Fußwegplatten auf der unteren Sockelzone. Der mit 30m Höhe und einer Grundfläche von 36m × 36m weithin sichtbare Solitär ist mit weißem Kalkstein verkleidet. Dadurch setzt er sich optisch klar gegen den in warmen Rot-Tönen gehaltenen Kernbau von Schirmmacher – von der Hude ab. Der im architektonischen Formenschatz zurückhaltende Erweiterungsbau von Oswald Mathias Ungers gegenüber dem Neorenaissancebau mit reich gegliederter Westfassade aus rotem Sandstein und der Ornamentik aus Terrakottabändern wird architektonisch sowie optisch-farbllich aufgefangen durch den quadratischen Platz. Die im roten Granit des Sockels artifiziell-skulptural gestaltete, leicht angehobene Freifläche wirkt wie ein zugleich trennendes *und* verbindendes Glied zwischen Altbau und Kubus. Der Erweiterungsbau ist durch diesen Platz von der Westfront des Altbaus abgerückt, belässt dieser die intendierte Fassadenwirkung, aber die Distanz ist durch das Maß des Quadrates so berechnet, dass sie zugleich die Bindung des Ensembles spüren lässt. Für den Betrachter optisch und „innerlich“ wahrnehmbar – im „Wohlmaß“ des Ensembles, bestimmt durch das Quadrat als Entwurfsmodul, – bezieht sich Ungers' Erweiterung systematisch auf die Maße des Altbaus. Das gesamte Museums-Ensemble, bestimmt durch die Nordwest-Südost-Axialität und die beiden Kopfbauten am Hauptbahnhof bzw. über den Alsterbecken, stellt seit 1996/1997 eine städtebaulich markante „Kunstinsel“<sup>470</sup> in der Innenstadt dar.

Der Alternativentwurf von Holzbauer, der den zweiten Preis im Wettbewerb erhielt, knüpfte an die Vorstrukturen von Kunstvereinsgebäude und Kunstbau an. Dabei ergab sich zwar eine Abschirmung gegen die stark befahrene Bahntrasse, aber die markante topographische Lage über den Alsterbecken wurde nicht genutzt. Der dritte Preisträger, die Planungsgruppe *me di um*, legte einen sehr originellen Entwurf vor: Über dem Glockengießerwall wurde in einem langgestreckten Baukörper Ausstellungsfläche geschaffen, da auf den Abriss von Kunstvereinsgebäude und Kunsthaus verzichtet wurde. Dafür schuf die Planungsgruppe eine eigenwillige Wegführung über Stege zu einem Pavillion an der Binnenalster, um so die Verbindung des städtebaulichen Elements „Wasser“ mit den Kulturbauten der Hamburger Kunsthalle herzustellen. Der Sonderankauf des Entwurfs von Gottfried Böhm honorierte eine extravagante Lösung: Ein fast 50m hoher Turm birgt die neuen Ausstellungsflächen; er markiert zugleich in einzigartiger Form den Kopf der Museumsinsel über den Alsterbecken, – aber dieser städtebauliche Akzent hätte wohl nicht nur Zustimmung gefunden, – wie es auch für den ersten Preisträger, Oswald Mathias Unger galt.

<sup>469</sup> Die Gesamtkosten der Maßnahmen beliefen sich auf 104,3 Mio. DM, davon 83,7 Mio. DM Bautitel. Aus: wettbewerbe aktuell 12/1996, S. 88.

<sup>470</sup> Zur Stellung des Baues in der Architekturtheorie von Oswald Mathias Ungers: KÄHLER 1997.

### 3 Vom Museums-Ensemble zu Großformen?

Für Akteure der Kulturpolitik und den Städtebau stellen sich folgende Fragen: Wie werden sich in Zukunft Solitär-Bau und Ensemble entwickeln? Besteht ein Trend zu Großformen wie Meile, Kulturforum und Museumsquartier? Wird die städtebauliche Vision der „Stadtkrone“ im Zentrum von Metropolen und Ballungsräumen verwirklicht, oder setzen sich Museums- und Ausstellungsbauten in der Zwischenstadt, in den Suburbia, durch?

Seit den 1990er Jahren kann man in Deutschland von einer Inflation von Museumsmeilen sprechen: Städte wie Bonn gaben der Konzentration von Museen in linearer Form diese Bezeichnung; Hamburg wandelte die Benennung in Kunstmeile ab, Stuttgart spricht bereits seit den 1960er Jahren von der Kulturmeile entlang der Konrad-Adenauer-Straße. Hilmar HOFFMANN<sup>471</sup> verwendete bei der Planung des Museumsufers in Frankfurt am Main den Begriff *Bezirk*, um eine Konzentration von Museums- und Ausstellungsbauten zu kennzeichnen. Er nannte als Parallelen zum Frankfurter Museumsufer die Museumsinsel sowie das Kulturforum in Berlin (vgl. Kap. 3.3, S. 201). In Westberlin der 1960er Jahre wurde dieser Begriff bei der Planung und Realisierung des Museums-, Musik- und Bibliothekskomplexes um den Matthäi Kirchplatz im Bezirk Tiergarten verwendet. Hier erfolgte bewusst ein Rückgriff auf den Begriff des Forum, das seit der Antike als Begegnungsstätte und Austauschort nicht nur für den Handel verstanden wird. In Wien wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jh. das sog. Kaiserforum mindestens partiell realisiert, – Kunsthistorisches Museum und Naturhistorisches Museum am Maria-Theresien-Platz sind hier besonders zu nennen. Seit den 1980er Jahren setzt die Stadt Wien auf eine städtebaulich und funktionale Weiterentwicklung im sog. MuseumsQuartier. Hier wurde nicht nur eine bedeutende Konzentration von Museen geschaffen – zwei Neubauten –, kunstrelevante Einrichtungen eröffnet, sondern das anschließende Stadtviertel als Kunstquartier in die Planung einbezogen.

471 In: JUCKEL/PRAEKEL 1996, S. 102.

### 3.1 Museumsufer Frankfurt am Main: „Kultur für Alle“

Das Museumsufer in Frankfurt am Main bietet mit neun Museen die nach Zahl und Typ größte Konzentration von Museen in Deutschland. Dank der hervorragenden Quellenlage<sup>472</sup> lassen sich an diesem Beispiel Zusammenhänge zwischen politisch-kulturellem Konzept, Schaffung eines Museumsbezirkes<sup>473</sup> und Städtebau überzeugend nachweisen. Aus der Forschungsperspektive der Historischen Geographie bietet sich die Chance, Konstanz und Wandel der Siedlungs- und Baustrukturen des heutigen Museumsufers vom 17. Jh. bis in die Gegenwart zu verfolgen. Durch die Studie von Andreas HANSERT<sup>474</sup> ist es zugleich möglich, wesentliche Akteure der Kulturpolitik und damit des Museumswesens in Frankfurt vom 18. bis ins 20. Jh. zu erfassen. Die Bezeichnung „Museumsufer“ ist kein offizieller Straßenname in der Stadt Frankfurt am Main.<sup>475</sup> Der Begriff, der in den 1970er Jahren aufkam, wird verwendet für die Reihung von Museen am Schaumainkai, der sich zwischen Friedensbrücke/Stresemannallee im Westen und Eisernem Steg/Schulstraße im Osten erstreckt. Die Verwendung der Bezeichnung Museumsufer für *beide* Mainufer zwischen Liebieg-Haus/Holbeinsteg und Alter Brücke unter Einbeziehung der rechts des Main gelegenen Museen in der Altstadt als Teil der Innenstadt<sup>476</sup> findet bei Stadthistorikern und Kennern der Stadtgeschichte<sup>477</sup> keine Akzeptanz; es ist aber darauf hinzuweisen, daß das Museum für Jüdische Kultur sowie das Historische Museum Frankfurt planerisch und funktional Teil des kulturellen Angebotes am Flussabschnitt in der Innenstadt von Frankfurt sind. Die fast geschlossene, planmäßig ausgebaute Reihung von Museen am Schaumainkai mit zugehörigen, als „Kulturdenkmale“ eingetragenen Platanenreihen und der Mainuferpromenade als „Gründenkmal“ hat einen aktuell und historisch einmaligen Charakter. Die Museumsbauten in der Altstadt von Frankfurt am Main und darüber hinaus sind Solitäre inmitten der Nachkriegs-Baustrukturen.

#### Aktuelle städtebauliche Situation und Architekturbestand

Frankfurts Museumsufer erstreckt sich auf der südlichen Mainseite im Stadtteil Sachsenhausen<sup>478</sup> entlang des Schaumainkai zwischen der Friedensbrücke im Westen

<sup>472</sup> Eine umfangreiche Sammlung von Akten, Plänen und Bildmaterial findet sich im Institut für Stadtgeschichte/ISG, Frankfurt am Main. Amtliches Schriftgut/Akten aus der Bauaufsichtsbehörde, dem Amt für Wissenschaft und Kunst/Kulturamt, Dezernatsunterlagen für Kultur und Freizeit sowie Magistratsakten und Akten der Stadt verordnetenversammlung liegen im ISG bis zum Jahre 1968 vor. Das Institut verfügt auch über eine reichhaltige Sammlung von Karten, Plänen und Bildmaterial für den Untersuchungszeitraum dieser Studie. Der Verfasser dankt Herrn Klaus Rheinfurth für die Hilfe bei der Erschließung der Kartensammlung, Herrn Tobias Picard für Beratung bei der Bildauswahl. Empfehlenswert ist auch die Bibliothek und die Graphische Sammlung des Historischen Museums Frankfurt (HMF).

<sup>473</sup> Vgl.: Deutsches Architekturmuseum (Hrsg.) 1980, S. 20.

<sup>474</sup> HANSERT 1992.

<sup>475</sup> Die Straßenschilder am Schaumainkai enthalten aber unterhalb des Straßennamens in kleiner Schrift und in Klammern die Bezeichnung „Museumsufer“.

<sup>476</sup> Vgl. Broschüre „museumsufer frankfurt am main. Museen und Ausstellungsorte“. Hrsg.: Stadt Frankfurt am Main, Amt für Wissenschaft und Kunst, Dezember 2001; die Broschüre enthält nicht nur die Museen am Museumsufer, sondern insgesamt 50 Museumsstandorte in Frankfurt am Main.

<sup>477</sup> Auskunft von Mitarbeitern des ISG im Oktober 2005.

<sup>478</sup> Sachsenhausen entwickelte sich aus einem Brückenkopf der hochmittelalterlichen Handels- und Handwerkerstadt Frankfurt auf der Südseite der alten Mainbrücke (heute: Alte Brücke). Dort ist in der ersten Hälfte des 13. Jh. die Niederlassung des Deutschen Ordens urkundlich nachgewiesen. Um die Deutschordenskommende siedelten sich mehrere ritterliche Höfe an; im westlichen Teil wohnten Schiffer, Fischer, kleinbäuerliche Landwirte, Tagelöhner. Sachsenhausen war bis 1810–1815 in die Stadtbefestigung von Frankfurt am Main einbezogen. In der zweiten Hälfte des 19. Jh. kam es zu einem flächenhaften gründerzeitlichen Ausbau.



Museum für Angewandte Kunst



Museum der Weltkulturen /  
Galerie 37



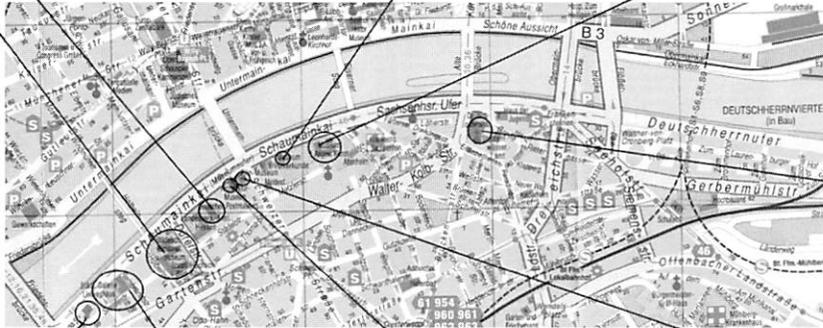
Museum für Kommunikation



Städtisches Kunstinstitut und  
Städtische Galerie



Ikonen-Museum



Deutsches Filmmuseum



Deutsches Architekturmuseum



Liebieghaus



Haus Giersch

Aus: Rosalia 2002, Abb. 4, Kartenausschnitt aus: Stadtkarte Frankfurt 1 : 10 000. © Stadtvermessungsamt Frankfurt am Main, 2008.  
Liz.-Nr.: 6233-1108-D.  
**Abb. 3.1: Frankfurt am Main: Museumsufer, 2002**

und dem Eisernen Steg im Osten. Der Besucher passiert eine bunte Folge von ehemaligen Villen, in Museen umgewandelt, sowie traditionsreiche Museumsbauten (das Städel'sche Kunstinstitut) bzw. Neubauten. In der architektonischen Gestaltung werden Konzeptionen vom Klassizismus<sup>479</sup> über den Historismus<sup>480</sup> bis zur Postmoderne<sup>481</sup> sichtbar. Museum Giersch (Schaumainkai 83), konzentriert auf die Präsentation regionaler Kunst aus dem Rhein-Main-Gebiet, und das Ikonenmuseum im Deutschordenshaus<sup>482</sup> markieren den Westen bzw. den äußersten Osten des Museumsufers. Der zentrale Teil wird optisch hervorgehoben durch die repräsentative, ca. 70m lange Fassade des Städel (Schaumainkai 63), den Turm des Liebieg-Hauses (Schaumainkai 71) im Westen und den Turm der ev.-luth. Dreikönigskirche<sup>483</sup> im Osten. Der Bau des „Städel'schen Kunstinstituts“, 1874–1878 nach Plänen von Oskar Sommer im Stil der Neurenaissance auf einem ca. 100m breiten Grundstück zwischen Holbeinstraße und Dürerstraße errichtet, ist „Anker“ und „Leuchtturm“ des Schaumainkais.<sup>484</sup> Im Liebieg-Haus, erbaut 1896–1898 im Stil des romantischen Historismus mit Anklängen an den mittelalterlichen Burgenbau, erfolgt seit 1909 die Ausstellung der städtischen Skulpturensammlung. Der Holbeinsteg verbindet seit 1990 die Frankfurter City unmittelbar mit dem zentralen Teil des Museumsufers. Östlich des Bürokomplexes der LVA Hessen-Nassau lädt die breite Freitreppe des Museums für Kommunikation zum Besuch ein.<sup>485</sup> Hier war eine schwierige städtebauliche und museumsarchitektonische Aufgabe zu lösen, für die das Architekturbüro Behnisch & Partner eine ideenreiche, überzeugende Lösung fand.

Nach diesem faszinierenden Technikmuseum erscheinen das Deutsche Architekturmuseum (Schaumainkai 43/43a) und das Deutsche Filmmuseum (Schaumainkai 41) in ehemaligen Villen des beginnenden 20. Jh. von außen einfach und bescheiden, – die architektonische Leistung offenbart sich in ihrem Inneren. Nach den markanten fünfgeschossigen gründerzeitlichen Kopfbauten mit Wohn- und Gastronomiefunktion gegenüber der Untermainbrücke beginnt der „Museumspark“: In dem stillen, durch Skulpturen belebten Park liegt das Museum der Weltkulturen; seine Sammlungen sind auf drei Villen der ersten Jahrzehnte des 19. Jh. verteilt.<sup>486</sup>

<sup>479</sup> Villa Metzler, erbaut 1803.

<sup>480</sup> Städel, eröffnet 1878.

<sup>481</sup> Richard Meier: Museum für Kunsthandwerk/für Angewandte Kunst, 1979–1985. Die Verwendung des Begriffes Postmoderne für die Bauten von Richard Meier ebenso wie für Oswald Mathias Ungers ist umstritten. Zum Begriff Postmoderne: Ausst.Kat., Revision der Postmoderne 2004.

<sup>482</sup> Brückenstraße 3–7; 1709–1715 Anlage im Formenschatz des Barock über gotischem Altbau; Kriegszerstörung 1943; Wiederaufbau in den Formen des 18. Jh. 1965 abgeschlossen, Innenausbau zum Ikonenmuseum durch Oswald Mathias Ungers, 1990.

<sup>483</sup> 1875–1880 nach Plänen von Franz Josef Denzinger anstelle einer in das 14. Jh. zurückgehenden Spitalkapelle. Der neugotische Bau hat eine erhebliche städtebauliche Wirkung.

<sup>484</sup> Nach Kriegszerstörungen 1943/1944 wurde die Hauptfassade originalgetreu wiederaufgebaut, die massiven Eckbauten in „puristischer Manier“ der 1960er Jahre nach einem Entwurf von Johannes Krahn errichtet.

<sup>485</sup> Schaumainkai 53; 1958 als Deutsches Postmuseum in einer gründerzeitlichen Villa eröffnet; 1990 Museumsneubau; seit 1995 Museum für Kommunikation, Frankfurt.

<sup>486</sup> Schaumainkai 29–37; bis Februar 2001 Museum für Völkerkunde. Es liegen erstrangige Pläne des amerikanischen Stararchitekten Richard Meier aus den 1980er Jahren für einen Neubau vor, der zu Beginn der 1990er Jahre aus Mangel an Finanzen nicht realisiert wurde.

Das anschließende Museum für Angewandte Kunst<sup>487</sup> gilt als ein architektonisches Highlight des Museumsufers und ein bedeutendes Werk im Oeuvre von Richard Meier: Die Fachwelt wurde und wird nicht müde, die einmalig gelungene Verbindung von Altbau – klassizistische Villa Metzler (1803) – und Museumsneubau (1979–1985) zu betonen, der ein beziehungsreiches System von Maßen und Achsen zugrunde liegt. Frankfurts Museumsufer zieht seine Eigenart aus der Verbindung von Vielfalt und Einheit: *Vielfalt* in der Zusammensetzung aus Museumsbauten und Profanarchitektur, aus dem Nebeneinander von Villen und Kulturbauten des Historismus (2. Hälfte 19. Jh.) und der Postmoderne der 1980er–1990er Jahre, aus unterschiedlichen Selbstdarstellungskonzepten von „Museum“, *Einheit* aus dem Konzept der „Demokratisierung von Museen“, wie es Hilmar HOFFMANN 1979 vorstellte, aus der Einbindung in den städtischen Kontext des Malerviertels von Sachsenhausen und aus der Landschaftsgestaltung des südlichen Mainufers als Erholungs- und Ruhezone. Den Fluss begleitet eine stimmungsvolle Platanenallee auf dem Hochufer und die ca. 7m tiefer gelegene Uferpromenade mit Grünanlagen. Die städtebauliche und architektonische Bedeutung des Schaumainkai/Museumsufer wird auch erhellt durch die Tatsache, dass das Denkmalamt der Stadt Frankfurt am Main Villen und Museumsbauten von der Villa Metzler (Schaumainkai 15) bis zu den Villen um das Museum Giersch (Schaumainkai 95, 97, 99) sowie die Platanenreihe und die Uferpromenade als „Kulturdenkmale“ in die Denkmalliste der Stadt eingetragen hat.

Administrativ gehört Schaumainkai/Museumsufer zum Stadtteil Sachsenhausen. Funktional aber ist das Museumsufer ein Teil der Frankfurter Innenstadt, eine Standortgemeinschaft von Museen, die mit den Einrichtungen nördlich des Main korrespondieren – und konkurrieren. Die Besucherströme kommen aus der Frankfurter City (Bahnhofsviertel, Bankenviertel via Holbeinsteg) und aus der Altstadt (via Eisernen Steg). Die Anbindung an Sachsenhausen mit seinen Schwerpunkten Schweizer Platz und Südbahnhof ist funktional gering. Zu Alt-Sachsenhausen mit seinen Apfelwein-Gaststätten und Jazz-Kneipen bestehen nur wenige Bezüge: Es ist Zielgebiet einer anderen Klientel – und zu anderen Zeiten als den Öffnungszeiten der Museen. Auch historisch-genetisch ist der Schaumainkai/Museumsufer nicht Teil von Alt-Sachsenhausen, sondern nach baulicher Entwicklung und historisch-sozialer Bindung Teil des rechtsmainischen Stadtkerns.

### **Städtebauliche und architektonische Entwicklung des Museumsufers**

Die Entwicklung des Frankfurter Museumsufers aus der Perspektive der Historischen Geographie lässt sich auf zwei Maßstabebenen betrachten: auf dem großmaßstäblichen Niveau des Schaumainkais/Museumsufers und auf der übergeordneten Ebene des Stadtkörpers von Frankfurt am Main. Im Folgenden werden beide Perspektiven aufgezeigt und ihre Verzahnung nachgewiesen; Tab. 3.1 gibt einen Überblick über die städtebauliche und architektonische Entwicklung des heutigen Museumsufers im Kontext wichtiger stadtgeschichtlicher Ereignisse, die Abbildungen visualisieren Prozesse und Ergebnisse.<sup>488</sup>

<sup>487</sup> Schaumainkai 17; bis 2000 Museum für Kunsthandwerk.

<sup>488</sup> Frankfurter Historische Kommission 1994; SCHNEE 2004; MÜLLER-RAEMISCH 1996; für die folgenden Jahre: JUCKEL/PRAKEL (Hrsg.) 1996; zum Museumsufer direkt: Ausst.Kat., Museumsarchitektur 1990; ein fundamentaler, oft zitierter Beitrag des „spiritus rector“ des Museumsufers, Kulturreferent Hilmar HOFFMANN: Das Frankfurter Museumsufer. Geschichte, Entwicklung und Perspektiven einer kulturpolitischen Initiative. In: Ausst.Kat., Museumsarchitektur 1990, S. 13–20. Zum kulturpolitischen Hintergrund des Sammlungs- und Museumswesens in Frankfurt am Main die beispielhafte Studie von HANSERT 1992.

### **Tab 3.1: Städtebauliche und architektonische Entwicklung des Frankfurter Museumsufers**

Seit dem 14. Jh.: die Vorstadt Sachsenhausen (heute Alt-Sachsenhausen) ist befestigter Brückenkopf der Freien Reichsstadt Frankfurt am Main.

Seit dem 18. Jh.: im Verlauf des heutigen *Schaumainkai Landhäuser* mit Gärten und kleinen Parkanlagen als Sommerhäuser wohlhabender Familien aus der gegenüberliegenden alten Kernstadt; Bleichwiesen am Fluß.

**1806** Ende des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Errichtung des Rheinbundes unter dem Protektorat Napoleons: Die Freie Reichsstadt Frankfurt am Main verliert ihre Selbständigkeit; bis 1815 Fürstentum/Großherzogtum Frankfurt am Main. Niedergang von Fernhandel und Messe.

**1804–1815** Abbruch der Befestigungen (Mauer des 14. Jh. und Bastionssystem des 17. Jh.), Schaffung der Wallanlagen als Park- und Gartenring, Bebauung entlang des Anlagenrings.

**1815** Wiener Kongreß: „Freie Stadt Frankfurt am Main“ im deutschen Staatenbund.

**1816–1866** Frankfurt am Main Sitz der Bundesversammlung; Aufstieg zum Bankenzentrum in Deutschland und zu einem führenden Finanzplatz in Europa (Bedarf an Staatsanleihen!). Wirtschaftliche Blüte bedingt Gründung kultureller, wissenschaftlicher und sozialer *Stiftungen* (z. B. 1815/1816 Stiftung des Kaufmanns und Bankiers Johann Friedrich Städel: Kunstsammlung/Gemäldegalerie und Mittel für eine Kunstschule; 1817 Stiftung des Arztes Johann Christian Senckenberg, unter anderem Naturkundemuseum Senckenberg).

ab 1860er Jahre: Umbau der Sommerhäuser in gründerzeitliche Villen.

**1860** Ausbau des Winterhafens am Nordufer.

**1863** Beginn des Promenadenbaus am Main entlang

**1866** die Freie Reichsstadt Frankfurt am Main wird von *Preußen* annektiert, zahlreiche Banken verlegen ihren Hauptsitz nach Berlin.

**1868** Eiserner Steg als direkte Fußgängerbrücke zwischen Römer und Sachsenhausen.

ab 1872 planmäßige Bebauung von Sachsenhausen, ausgehend von Bahnhof Frankfurt am Main-Süd (Bahnhofvorplatz und radiales Straßennetz), nach Erlass der Bauordnung von 1884 als geschlossene Blockrandbebauung, vier- bis fünfgeschossig, in repräsentativem Gründerzeitstil.

**1873** Bau der Untermainbrücke und Tram nach Sachsenhausen, Ausbau des Mainufers von Friedenbrücke bis zur Dreikönigskirche.

#### **Beginn der Museumsphase I**

**1874–1878** Bau des Städel: Gemäldegalerie/Museum und Kunstschule, Schaumainkai 63, nach Plänen von Oskar Sommer (auch Architekt der Neuen Börse in Frankfurt am Main 1874–1879).

**1909** die Villa des Barons Heinrich von *Liebieg* (Schaumainkai 71, freistehende Villa im Park, von L. Romeis, 1898) wird von der Stadt Frankfurt erworben, erhält rückwärtig im Garten einen Erweiterungsbau (Galerieflügel) und wird als Liebieg-Haus *Museum* für die städtische Skulpturensammlung genutzt.

**1926** Erweiterung des Städel um den Südflügel.

**1937–1942** Planungen für das Haus des Deutschen Handwerks am nördlichen und Gauforum am südlichen Mainufer.

**1943–1944** Kriegszerstörung (Städel schwer beschädigt, Sachsenhausen zu 50–60 % zerstört).

**März 1945** US-Truppen besetzen die Stadt, Beginn des Wiederaufbaus.

**1948** Bank Deutscher Länder nach Frankfurt am Main, 1. Internat. Herbstmesse, Anmeldung auf Anspruch zur Bundeshauptstadt, aber Nov. 1949 stimmt Bundesrat für Bonn als Bundeshauptstadt.

**1951** Hochhäuser der AEG und der Rhein-Main-Bank: Frankfurt am Main baut Stellung als nationales und internationales Bankenzentrum, Messestadt und Verkehrskreuz wieder auf. Goethehaus wieder aufgebaut, Großes Haus als Opernhaus wiedereröffnet.

**1952** Beginn des Wiederaufbaus der Altstadt.

**1954** Beginn des Wiederaufbaus in *Sachsenhausen*.

**1955** Flächennutzungsplan und Generalbebauungsplan für Frankfurt von Stadtverordnetenversammlung beschlossen.

#### **Beginn der Museumsphase II**

**1958** Eröffnung des *Deutschen Postmuseums* (Schaumainkai 53) durch die Bundespost (statt in Berlin oder Bonn).

**1963** Wiederaufbau der Eckrisalite und Veränderungen im Inneren des *Städel* nach Entwurf von Johannes Krahn.

**1964** Gesamtverkehrsplan von Stadtverordnetenversammlung beschlossen.

**1965** Eröffnung des *Museums für Kunsthandwerk* in der Villa Metzler (Schaumainkai 15).

**1965** Verkehrsplan der Stadt Frankfurt am Main sieht „Sadttautobahn“ am südlichen Mainufer vor.

**1970** Eröffnung des *Museums für Völkerkunde* (Schaumainkai 29–37); Demonstrationen und Hausbesetzungen im Westend.

**1972** *Flohmarkt* Sachsenhausen eröffnet.

### **Beginn Museumsphase III**

**1976 Konzept für Museumsufer** von Kulturdezernent Hilmar Hoffmann vorgelegt.

**1977** Dr. Walter Wallmann wird OB von Frankfurt am Main (erster Sieg der CDU im SPD-regierten Frankfurt am Main bei Kommunalwahlen in der Nachkriegszeit); *Stadterneuerungs- und Modernisierungsprogramm beschlossen*; Hilmar Hoffmann (SPD) bleibt Kulturdezernent.

**1978** Straßenschilder Schaumainkai mit „Untertitel“ *Museumsufer* angebracht.

**1980** *Gutachten und Gesamtplan Museumsufer* von Speerplan Regional- und Stadtplaner GmbH.

**1984** *Eröffnung Deutsches Architekturmuseum* (Schaumainkai 43) von Oswald Mathias Ungers: Umbau der Villa Schaumainkai 43/43a und *Deutsches Filmmuseum* (Schaumainkai 41) von Bofinger & Partner: Umbau der Villa Schaumainkai 41/Ecke Schweizerstraße; erste „Marksteine“ des Museumsufers.

**1985** Eröffnung des Neubaus *Museum für Kunsthandwerk* (Schaumainkai 15–17; seit 2000 Museum für Angewandte Kunst) von Richard Meier (unter Einbeziehung der Villa Metzler und des Parks).

**1990** Eröffnung Erweiterungsbau für *Deutsches Postmuseum* (Schaumainkai 53, seit 1995 Museum für Kommunikation, von Behnisch & Partner unter Einbeziehung des Altbaus und des Parks).

**1990** Eröffnung *Ikonenmuseum*/Stiftung Dr. Schmidt-Voigt, von Oswald Mathias Ungers (Innenausbau des Deutschherrnhauses).

**1990** Erweiterungsbau des Ausstellungsflügels am *Liebieg-Haus*.

**1990** Erweiterungsbau für die Städtische Galerie im *Städel* (Schaumainkai 63/Holbeinstraße) nach Entwurf von Gustav Peichl.

**1990** Eröffnung des Holbeinstegs als direkte Verbindung zwischen City und Schaumainkai/ Museumsufer in der Höhe des Städel.

**1992** Entwurf von Richard Meier für das *Völkerkundemuseum/ Museum der Weltkulturen*, wegen fehlender Mittel nicht ausgeführt.

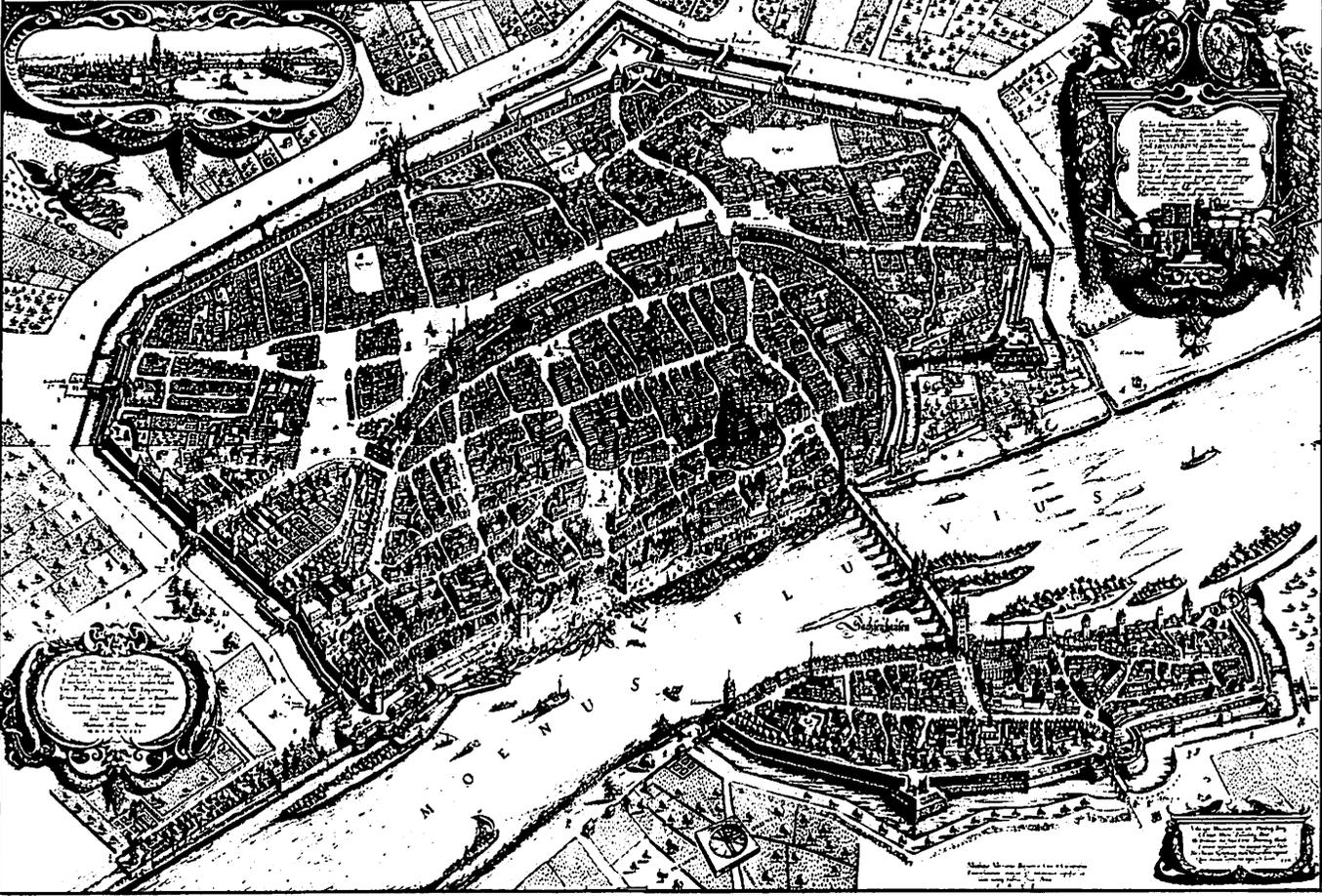
**1994** Eröffnung von Haus Giersch, seit 2000 Museum Giersch (Präsentation regionaler Kunst und Kultur des Rhein-Main-Gebietes).

Der bekannte *Merian Plan* aus dem Jahr 1628 zeigt laut lateinischer Titelüberschrift: „Die genaue Darstellung von Frankfurt am Main, der Kaiserstadt, die sehr berühmt ist für die heilige Wahl der Römischen Könige und Kaiser, sowie als Handelsplatz in Deutschland und in ganz Europa“. Die Metropole des Fernhandels und der Banken, zugleich weltbekannte Messestadt, wird von der spätmittelalterlichen Stadtmauer (ab 1388) mit Graben und Bastionen begrenzt. Das Halbrund der Altstadt ist am Verlauf der Grabenstraße (Hirschgraben, Holzgraben, Wollgraben, Börnestraße) zu erkennen, die der Stadtmauer der staufischen Zeit (12. Jh.) folgt. Dom und Römer sind bis heute Mittelpunkte der Altstadt und der Gesamtstadt. Unterhalb der Alten Brücke zieht sich vor der Altstadt am Landungskai der Hafen entlang. Auf der Südseite des Main sichert die befestigte Vorstadt Sachsenhausen den Zugang zur Stadt über die Alte Brücke, markiert durch die mächtigen Tortürme auf der linken und rechten Mainseite. Das *Sachsenhäuser Ufer* ist bis an den Main bebaut, da z. B. die Gerber das fließende Wasser unmittelbar brauchen. Vor den Mauern erstrecken sich Gärten und landwirtschaftliche Nutzflächen.<sup>489</sup>

Der „Malerische Plan von Frankfurt und seiner Umgebung“, 1859/1864, nach dem Autor als *Plan von Delkeskamp* bezeichnet, zeigt im Bildausschnitt aus der Vogelschau die städtebaulichen Veränderungen entlang des Main; hier interessieren vor allem die Umgestaltungen südlich des Flusses: Als Folge der Entfestigung von Frankfurt am Main zwischen 1810 und 1815 sind in der Flucht der ehemaligen Stadtmauer Wohnhäuser entstanden wie im Verlauf der Schulstraße und der Wallstraße in Sachsenhausen.

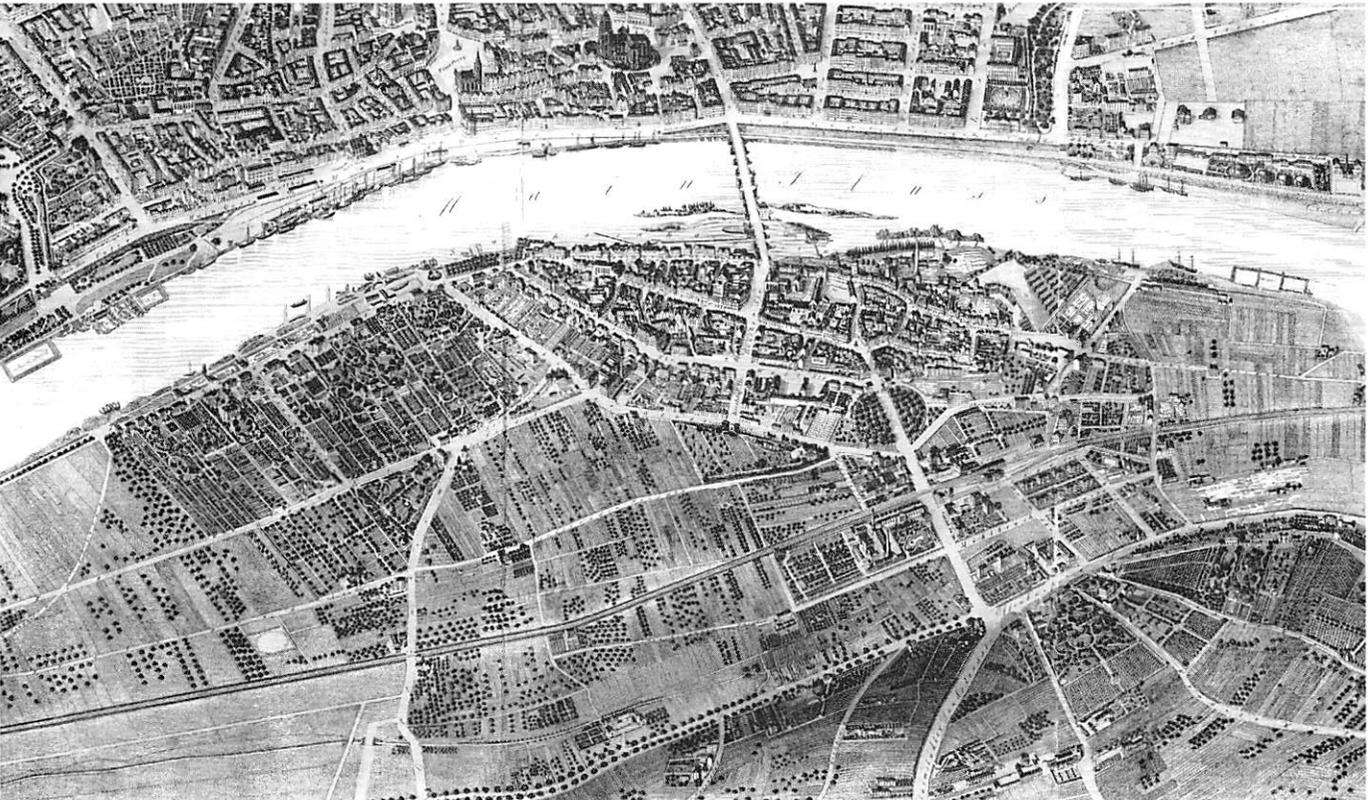
<sup>489</sup> Es ist heute kaum vorstellbar, dass das mittelalterliche Gefüge der Altstadt bis zum Bombenangriff am 22. März 1944 im wesentlichen bestanden hat. „Damals war Frankfurt ein idyllisches Kleinod historischer Fachwerkkonstruktion. Mehr Fachwerkhäuser als in Rothenburg ob der Tauber soll es in Frankfurts Innenstadt gegeben haben.“ In: SCHNEE 2004, S. 99.

FRANCOFURTI AD MOENUM. URBIS IMPERIALIS. ELECTIONI ROM REGUM ATQ. IMPERATORUM CONSECRATÆ. EMPIORIQUE TAM GERMANIÆ. QUAM TOTIUS EUROPIÆ. CELEBERRIMI. ACCURATA DELINEATIO.



Quelle: Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt am Main.

Abb. 3.2: Frankfurt am Main: Ausschnitt aus dem Merian Plan von 1628



Quelle: Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt am Main.

**Abb. 3.3: Frankfurt am Main: Ausschnitt aus Delkeskamp, Malerischer Plan von Frankfurt und seiner Umgebung, 1859/1864**

Die ehemaligen Flächen der im 17. Jh. errichteten Bastionen und Grabensysteme sind geschleift bzw. zugeschüttet; auf ihnen erstreckt sich auf der Nordseite der Wallanlagen-Ring, wie er links im Bild zu sehen ist, um *Sachsenhausen* eine Gartenzone wie an der Schifferstraße. Am Frankfurter Ufer zieht sich die neue Uferstraße und die Verbindungsbahn zwischen West- und Ostbahnhof entlang, – die Trasse besteht bis heute als Hafenbahn; Badeanstalten sind eine große gesellschaftliche Innovation. Am *Sachsenhäuser Ufer* reicht die Altbebauung weiterhin bis zum Fluß. Markant hebt sich davon im Westen eine neue Entwicklung ab: Ein breites Band von *Villen* mit ausgedehnten Gärten erstreckt sich als einzeilige Bebauung entlang des *Schaumainkai*; flusswärts sind Bleichwiesen und Anlandestellen zu sehen.<sup>490</sup> Damit ist die städtebauliche und funktionale Zweiteilung des südlichen Mainufers angelegt, die sich bis heute zwischen Flößerbrücke/Obermainbrücke im Osten und Friedensbrücke im Westen zeigt: Das Sachsenhäuser Ufer als Teil des Kneipenviertels Alt-Sachsenhausen, Schaumainkai/Museumsufer als Teil des Frankfurter Kulturbereiches.<sup>491</sup>

### Museumsphase I

Der Anfang für die heutige Museumsmeile wurde im Jahre 1874 mit der Grundsteinlegung für das „*Städelt*“ gemacht.<sup>492</sup> Am Südufer des Main hatte die Städelt-Stiftung ein großes Grundstück erworben, das sich für einen repräsentativen Neubau eignete. Das Areal bot genügend Fläche für sichere Bauabstände zwischen der Gemäldegalerie und der Kunstschule sowie zu den Nachbargrundstücken, um die Feuergefahr zu minimieren. Die Standortverlagerung von der Neuen Mainzer Straße, wo die Kunstsammlung des Stifters und die Kunstschule seit 1833, nach dem Umzug aus Städels Haus am Rossmarkt in der Altstadt, eine umgebaute Villa in schöner Lage nutzte, erfolgte unter anderem wegen der hohen Brandgefahr im engen Galerie- und Schul-/Akademiegebäude. Zwischen 1874 und 1878 entstand „auf der grünen Wiese“ ein Bau, der die Gemäldesammlung und das Kupferstichkabinett würdig aufnehmen und darstellen konnte. Der Architekt Oskar Sommer orientierte sich am Bau seines Lehrers Gottfried Semper, an der Gemäldegalerie in Dresden (1847–1855):

<sup>490</sup> Ursula KERN hat zum Phänomen der Landhäuser und Gärten eine feinfühlige und innovative Interpretation vorgelegt: „Die schönsten Gärten und Landhäuser findet man an beiden Main-Ufern [...]“. *Bürgerlich-städtische Naturerfahrung und Lebenspraxis im Garten um 1800 in Frankfurt am Main*. In: REBENTISCH/HILS-BROCKHOFF (Hrsg.) 2004, S. 147–166.

<sup>491</sup> Vgl. Ulrich-Karte von 1832: Der Ausschnitt aus der sog. Ulrich-Karte von 1832 zeigt die Mainstrecke zwischen der Mayn-Brücke (heute Alte Brücke) und der heutigen Untermainbrücke (etwa im Verlauf Wallanlagen/„Überfahrt“). Im Norden ein Ausschnitt aus der dicht bebauten Altstadt mit den Kernen Dom und Römerberg, im Westen zwischen ehemaliger Stadtmauer und Wallanlagen eine lockere Villenbebauung mit Gärten. Am Main entlang erstreckt sich die schmale Hafenzzone zwischen Mayn-Brücke und Krahn. Auf der Insel zeigen „Badeschiffe“ und „Schwimmschule“ sowie wassertechnische Bauten den Einzug der „Neuzeit“. Auf dem Südufer des Main sind vier Nutzungseinheiten zu unterscheiden: Der Westen von Sachsenhausen zwischen Deutscherherrenhaus/Brückenstraße und Schulstraße mit äußerst kleinparzelliertes Struktur der ehemaligen Fischer-Handwerker-Gartenbauer-Siedlung. Südlich erstreckt sich eine schmale Erweiterungszone von Gärten und Weinanbauflächen bis zum Kirchhofs Weg. Zwischen heutigem Schaumainkai und heutiger Schulstraße erstreckt sich an der Mainfront eine lockere einzeilige Bebauung von Sommerhaus-Villen mit tiefreichenden Gartenparzellen; diese sind teilweise gartenbaulich gestaltet, teils als Obst- und Weingärten genutzt. Von der Mainfront aus bietet sich über die schmale Zone der „Waschhäuser und Bleichen“ hinweg ein Blick auf den Fluß und das Panorama des westlichen Frankfurt. Südlich von (Alt)-Sachsenhausen und Sommerhaus-Villenzonen erstreckt sich die offene Feldflur. Vgl. PICARD 2004.

<sup>492</sup> ZIEMKE 1980.



Aus: Hansert 1992, Abb. 12.

**Abb. 3.4: Portrait des Johann Friedrich Städel (1728–1816)**  
*Posthume Zeichnung von Johann David Passavant*



Quelle: © Historisches Museum Frankfurt am Main, Signatur: C42686.

**Abb. 3.5: Karl Heinrich Funk, Schaumainkai, 1852, Aquarell**

So entstand ein eindrucksvoller zweigeschossiger Bau mit zentraler Kuppel und Oberlichtsälen im Obergeschoss, ein für die damalige Zeit – und bis heute<sup>493</sup> – vorbildliche Beleuchtungstechnik für eine Gemäldesammlung. Besonders beeindruckend war das Treppenhaus, das den gesellschaftlichen Ansprüchen des „Sich-Zeigens“ entsprach. Im Frankfurt der 1870er Jahre, der kulturgeschichtlichen Phase der Gründerzeit, entstanden zeitgleich die ebenso repräsentativen Bauten der Börse (ebenfalls von Oskar Sommer, 1874–1879), die Oper (Richard Lucae, 1873–1880), der Hauptbahnhof (von Hermann Eggert, 1883–1888) und das Grand-Hotel Frankfurter Hof (J. Mylius/F. Bluntschli, 1875–1876), nach dem Wiederaufbau in den 1950er bis 1970er Jahren erneut Landmarken der Architektur in Frankfurt am Main.

Beim Städel-Bau richtete sich die Kritik der Zeitgenossen gegen die Abseitslage der Einrichtung am südlichen Mainufer. Für die Erschließung und städtebauliche Entwicklung des Schaumainkai hatte der imposante Museumsbau jedoch eine stimulierende Wirkung: Der Bau von gründerzeitlichen Villen zwischen 1885 und 1905 gab dem Schaumainkai eine für die gehobene bürgerliche Schicht bedeutende Attraktivität. Gegen 1910 war die Villenbebauung am südlichen Mainufer abgeschlossen. Mit dem „Malerviertel“<sup>494</sup> war eine der „ersten“ Frankfurter Adressen entstanden. Die Ergänzung des Städel durch das Liebieg-Haus (1909) verstärkte die Attraktivität der Kultureinrichtungen am Schaumainkai, wo die städtische Skulpturensammlung Besucher anzog. Bis Ende der 1930er Jahre entwickelte sich das südliche Mainufer mit seinen Villen, Parks, Kultureinrichtungen und der gartenbaulich attraktiv gestalteten Uferzone zu einer beliebten Flaniermeile für die Bewohner der Banken-, Industrie- und Verkehrsmetropole. Der Main hatte durch Badeanstalten und Wassersport noch seine Ende des 19. Jh. erworbene Funktion bewahrt, die erst angesichts steigenden Schiffsverkehrs und erheblicher Gewässerverschmutzung in den 1960er Jahren aufgehoben wurde.<sup>495</sup> Die *Bombardierungen* 1943/1944 richteten auch in Sachsenhausen erhebliche Schäden an. Am Schaumainkai wurde der Galeriebau des Städel durch die Zerstörung der Eckbauten getroffen, auf denen die Luftabwehr Flakgeschütze montiert hatte. Die Zerstörung des Städel und aller Museen der Stadt war der sichtbare Ausdruck des Zusammenbruchs der traditionellen Kultur in Frankfurt am Main während der Jahre der NS-Diktatur. Das liberale Frankfurt mit einer hohen Zahl jüdischer Mitbürger in entscheidenden Positionen, auch des Kulturbereichs, wurde vom Naziterror schwer getroffen: Mit der Vertreibung und Ermordung der Juden verlor Frankfurt wichtige Förderer und Träger der Kultur wie die Familie Rothschild oder den Direktor des Städtischen Kunstinstituts, Georg Swarzenski.<sup>496</sup> Die Sammlung des Städel, insbesondere die städtische Galerie, verlor im Rahmen der Maßnahmen gegen „entartete Kunst“ umfangreiche Bestände der klassischen Moderne. Der von den Nationalsozialisten seit 1935 entwickelte Plan zur Uferbebauung zwischen Wilhelmbrücke (heute Friedensbrücke) und Adolf Hitler Brücke (heute Untermainbrücke) mit dem Haus der Deutschen Arbeitsfront (D.A.F.), Haus des Deutschen Handwerks und Haus der NSDAP fand in einem Entwurf des Architekten Prof. Clemens Klotz, Köln, seinen Ausdruck. Dieser gewaltige städtebauliche Eingriff auf der Nordseite des Main wäre

<sup>493</sup> Vgl. *Gemäldegalerie Berlin* von Hilmar und Sattler, 1998.

<sup>494</sup> Bezeichnung abgeleitet von den Straßennamen wie Dürer-, Holbein-, Rembrandt-, Rubens-, Steinlestraße.

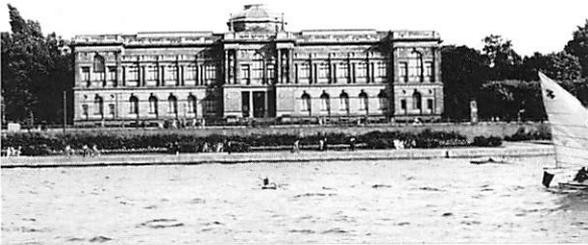
<sup>495</sup> SCHENK, Sylvia 2004.

<sup>496</sup> ZIEMKE 1980, S. 13–15; vgl. die Darstellung der Schicksale im Jüdischen Museum in Frankfurt am Main, ehemaliges Rothschild-Palais.



**Städel, ca. 1890**

Quelle: Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt am Main, S7A 2002/20.



**Schaumainkai, Städel ca. 1935**

Quelle: Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt am Main, S7A 2002/44, Foto: Stürtz.



**Städel 1944**

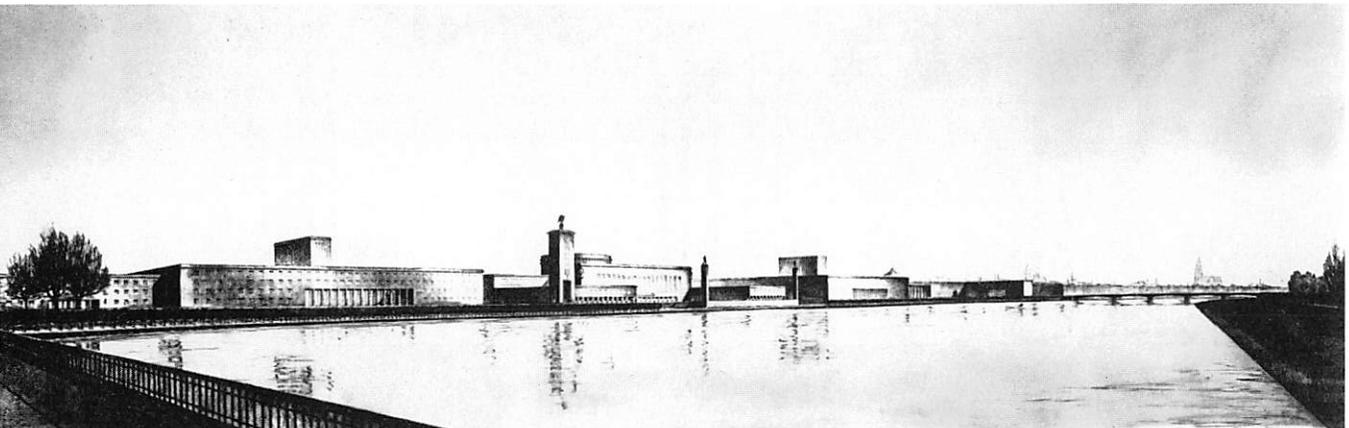
Quelle: Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt am Main, S7B 1998/4651, Foto: Max Göllner.



**Städel-Museum, Fassade 2002**

Quelle: Städel-Museum, Foto: Norbert Miguletz.

**Abb. 3.6: Frankfurt am Main: Städel-Museum 1890, 1935, 1944, 2002**



Quelle: Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Sign. Ort 178.2.

**Abb. 3.7: Vorschlag zur Uferbebauung zwischen Wilhelmbrücke (heute: Friedensbrücke) und Adolf-Hitler-Brücke (heute: Untermainbrücke) in Frankfurt am Main**  
*Büro Prof. Clemens Klotz Architekt, Köln April 1937.*

VORSCHLAG ZUR UFERBEBAUUNG ZWISCHEN WILHELMBRÜCKE UND ADOLF HITLER BRÜCKE IN FRANKFURT AM MAIN. MASSTB. 1:1000

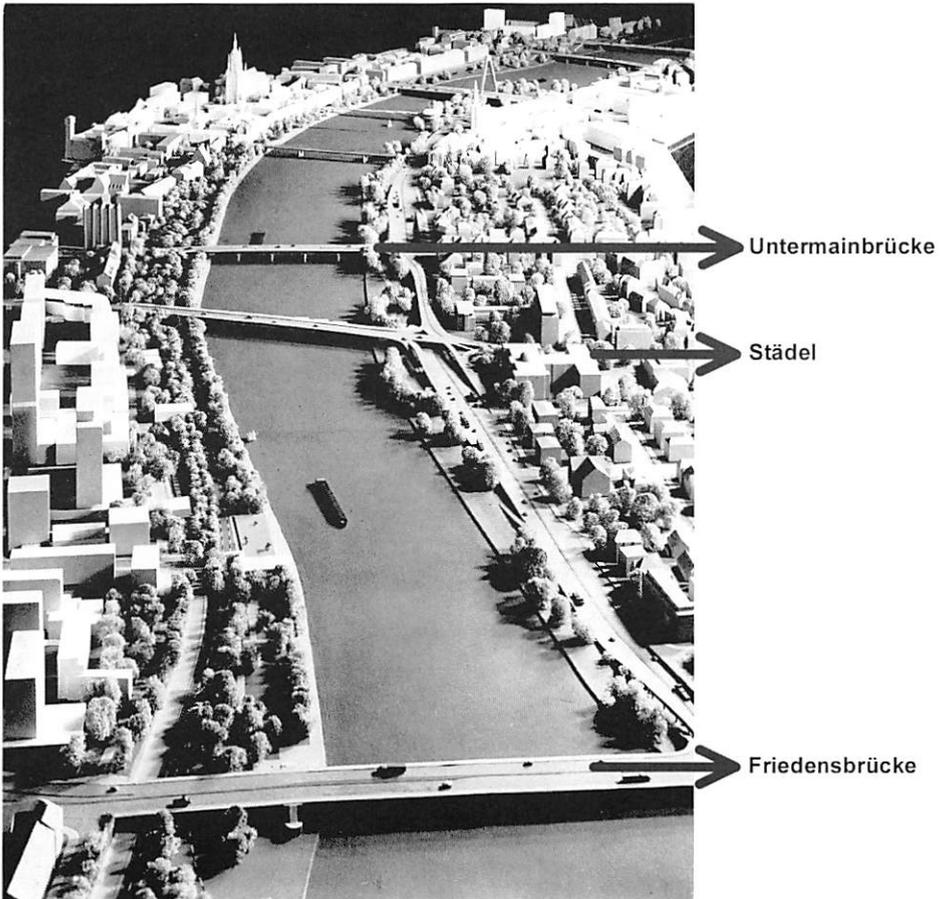


Bildquelle: Institut für Stadtgeschichte Frankfurt a.M., Sign. Ort 178

KOLN IM APRIL 1937.  
 PROF. CLEMENS KLOTZ ARCHITECT

nicht ohne Folgen geblieben für das Südufer, da das Konzept eines Gauforums auf der südlichen Mainseite bestand.

Die Geschichte des Städtebaus in der Nachkriegszeit betont mit Recht das Ausmaß der Zerstörungen von Bausubstanz und Stadtgestalt, die zwischen 1950 und der Rückbesinnung auf die „Europäische Stadt“ als Lebensraum seit dem Ende der 1960er Jahre stattfanden. Das „Mainpanorama 1964“ zeigt die Folgen des städtebaulichen Leitbilds der „autogerechten Stadt“ für das südliche Mainufer: Eine Schnellstraße mit mehreren kreuzungsfreien Knoten, im zentralen Teil als Hochstraße geführt, sollte das Nordufer mit Bankenviertel und Altstadt entlasten; eine neue Brücke mit Rampenbauten unmittelbar nördlich und östlich des Stadel-Grundstücks (Bau mit Kuppel in Bildmitte rechts) hätte zur Zerstörung des Stadtbildes und der Stadtgestalt des gesamten Schaumainkais beigetragen. Die Entscheidungen zu den Verkehrsplänen in der zweiten Hälfte der 1960er Jahren brachten eine Wende zum öffentlichen Personennahverkehr: So blieb dem Schaumainkai eine Entwicklung erspart, die in Stuttgart die Kulturmeile an der Konrad-Adenauer-Straße bis heute sehr beeinträchtigt oder in Düsseldorf das Museums-Ensemble um den Ehrenhof vom Rheinufer getrennt hat.



Quelle: Institut für Stadtgeschichte, Frankfurt am Main, S7C 1998/1012.

**Abb. 3.8:** Mainpanorama 1964, Blick von Westen, Modellaufnahme

## Museumsphase II

Wie die Übersicht über die städtebauliche und architektonische Entwicklung des Frankfurter Museumsufers zeigt, kam es seit den ausgehenden 1950er Jahren zur Gründung von neuen Museen am Schaumainkai, so dass man von einer *Museumsphase II* sprechen kann. Mit dem *Deutschen Postmuseum* entschied sich eines der größten Unternehmen des Bundes für den Standort Frankfurt am Main – anstelle von Berlin und Bonn. Das heutige Museum für Kommunikation verdankt seine Entstehung der Nachkriegsgeschichte Deutschlands. Das weltberühmte Reichspostmuseum in Berlin wurde 1944 zerstört. Nach der Teilung Deutschlands und Berlins war an ein neues Postmuseum in der alten Hauptstadt nicht mehr zu denken. Die Deutsche Bundespost trug sich zwar mit dem Gedanken eines Neubaus in Berlin, aber finanzielle und politische Bedenken ließen eine Verwirklichung dieses Plans nicht zu. Es lag näher, das Nachfolge-Museum in der Nähe der Auslagerungsstätte der Sammlung des alten Reichspostmuseums anzulegen; diese befand sich in in Hessen. Das Land Hessen und die Stadt Frankfurt erklärten sich zur Hilfe bereit, – und so erhielt die Bundespost im Jahre 1956 eine gründerzeitliche Villa am Schaumainkai als Standort des neuen, als vorübergehend eingestuftes Deutschen Postmuseums: Wieder war ein Museum an der noch nicht benannten „Meile“ entstanden.

Die Stadt Frankfurt am Main belebte mit dem *Museum für Kunsthandwerk* (in der eh. Villa Metzler) und dem *Museum für Völkerkunde* den Standort Schaumainkai neu. Der Aufbau der Eckbauten des Städel in den kühlen Formen der Nachkriegs-Moderne gab diesem Bau seine Flaggschiff-Funktion auch optisch wieder.

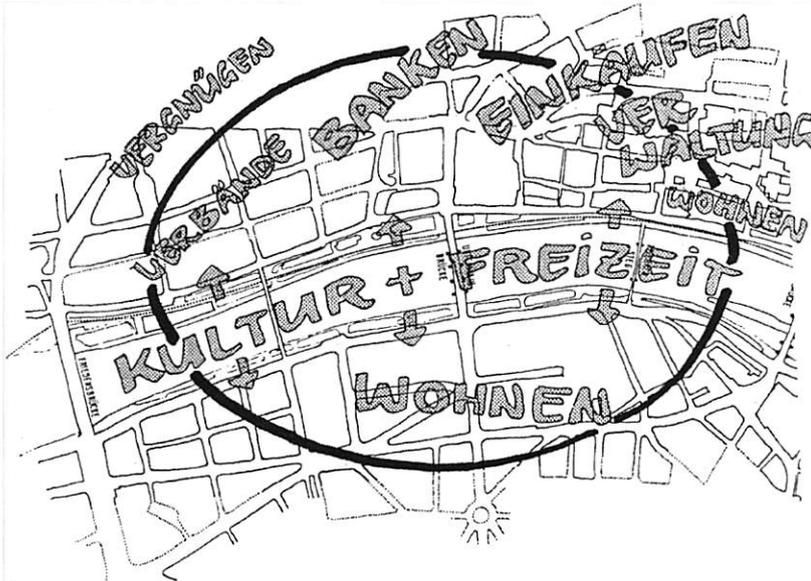
## Museumsphase III

Der entscheidende Anstoß für die Vielfalt von Museumsarten, für die städtebauliche und architektonische Gestaltung und Funktion des heutigen Museumsufers kam in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre, wie aus der Übersicht zu erkennen. Die Jahre 1976, 1977 und 1980 sind Schlüsseljahre für die *Museumsphase III*. Für diese Phase lassen sich *Akteure* eindeutig benennen: OB Dr. Walter Wallmann (CDU) und Kulturdezernent Dr. Hilmar Hoffmann (SPD). Beide waren innovative Köpfe für das Neue Frankfurt in politischer, wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht; die Jahre 1977 bis 1990 dienten der Selbstdarstellung der Stadt durch große städtische Projekte wie neue Messebauten, Römer-Ostseite und Museen.



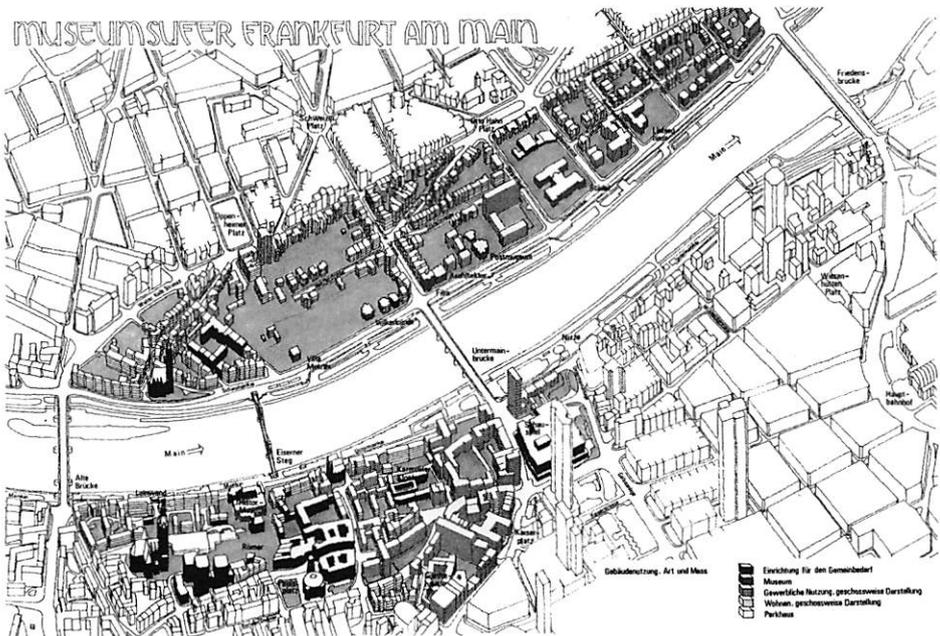
Aus: Hansert 1992, Abb. 45, 46.

**Abb. 3.9:** Hauptakteure für das Museumsufer: Dr. Walter Wallmann, Frankfurter Oberbürgermeister; Hilmar Hoffmann, Kulturdezernent der Stadt Frankfurt am Main



Quelle: Speerplan 1981.

Abb. 3.10: Konzeptskizze der Flächennutzung in der Frankfurter Innenstadt, Speerplan 1981



Quelle: Speerplan 1981.

Abb. 3.11: Museumsufer Frankfurt am Main und Museen in der City  
Entwurf Speerplan 1981, Blick von Norden.

Die Stadtverwaltung hatte im renommierten Planungsbüro *Speerplan Regional- und Stadtplaner GmbH* einen sehr kompetenten Partner; *Gutachten und Gesamtplan Museumsufer*<sup>497</sup> sind bis in die Gegenwart anerkannte Dokumente.

Grundansatz für den Entwurf war die Wiederentdeckung des Main als Achse der Stadt in seiner Funktion für Freizeit und Kultur. Die „Faustskizze“ verdeutlicht überzeugend die Verteilung der Funktionen in der Frankfurter Innenstadt inklusive Sachsenhausen und die „Klammerfunktion“ des Main. Diese stärkte die Rolle der Uferzonen, die in der Nachkriegszeit unter dem Druck der Schaffung von Wohnraum, des Aufbaus der Infrastruktur, der Etablierung von Messe und Bankenviertel sowie durch starken Schiffsverkehr und Wasserverschmutzung völlig abhanden gekommen war. Folgerichtig legte *Speerplan* einen Gesamtplan für beide Mainufer vor. Für das Schaumainkai erfolgte die Ausschreibung für die Schaffung von vier städtischen Museen (Deutsches Architekturmuseum, Deutsches Filmmuseum, Museum für Kunsthandwerk und Ikonenmuseum); als Bauherren traten weiterhin auf die Bundespost/Stiftung Museum für Kommunikation, sowie die Stadt Frankfurt und die Städel-Stiftung mit Erweiterungsbauten für das Liebieg-Haus und die Städtische Galerie im Städel. National und international renommierte Architekten gingen aus den Wettbewerben als Sieger hervor, so dass sich am Schaumainkai/Museumsufer heute eine „Kollektion“ von Museumsbauten aufreicht, die für die Architektur der 1980er Jahre in Deutschland und Europa repräsentativ ist.<sup>498</sup> Der Ansatz von Wallmann und Hoffmann zur Profilierung des kulturellen Images von Frankfurt am Main ist überzeugend gelungen; zudem hat sich zusätzlich zum Kunst-Tourismus ein Architektur-Tourismus entwickelt, der seine Objekte am Museumsufer, in der Innenstadt sowie im Bankenviertel findet.<sup>499</sup>

### **Zusammenfassung und Ausblick**

Das Frankfurter Museumsufer als ein erstrangiger Kulturmagnet und Imageträger von Frankfurt am Main entstand zwischen 1874, der Grundsteinlegung des Städel, und 1990–1991, der Eröffnung des Neubaus des Deutschen Postmuseums bzw. der Erweiterung des Städel, in drei Phasen. Die *erste Museumsphase*, deren Wurzeln bis 1816/1817<sup>500</sup> zurückreichen, war in ihren Ideen, Zielen und Realisierungen bestimmt durch die „Frankfurter *Bürgerkultur*“.<sup>501</sup> Aus der beschaulichen Sommerhaus-Idylle am Schaumainkai wurde seit der Eröffnung des repräsentativen gründerzeitlichen Neu-Renaissancebaus des Städtischen Kunstinstituts 1878 eine erstrangige „Kunstadresse“, das „Malerviertel“ eine erste Wohnadresse. Durch die Schenkung des Barons Liebieg an die Stadt Frankfurt am Main erhielt die Städtische Skulpturensammlung im Liebieg-Haus (Schaumainkai 71) 1909 ihren Standort. Der Ausbau des Schaumainkai und des gegenüberliegenden Untermainkai mit dem Nizza als Flanier- und Erholungszone erhöhte zugleich die Attraktivität der Kultureinrichtungen.

Nach Jahren der Gleichschaltung, Unterdrückung und Zerstörung der Kunstszene zwischen 1933 und 1945, nach Jahren der Prioritäten im sozialen Wohnungsbau, in der

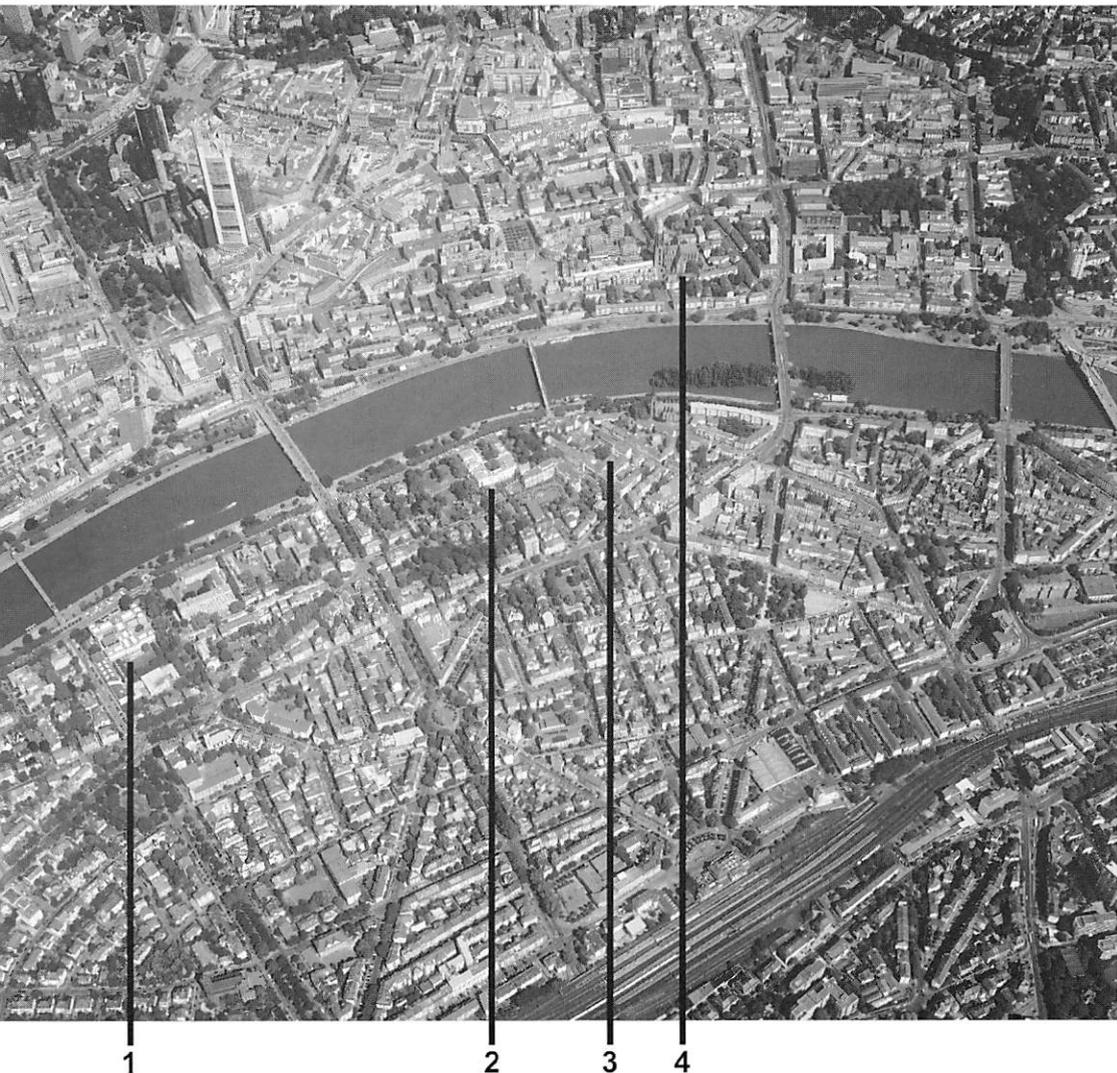
<sup>497</sup> *Speerplan* 1981.

<sup>498</sup> Oswald Mathis Ungers, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt, 1981–1984; Richard Meier, Museum für Kunsthandwerk, 1982–1985; Behnisch & Partner, Deutsches Postmuseum, 1990; Gustav Peichl, Städel-Erweiterungsbau, 1990.

<sup>499</sup> *Architekturführer Frankfurt am Main*, 2. Aufl., Berlin 1997.

<sup>500</sup> SALDEN 1995; ZIEMKE 1980.

<sup>501</sup> HANSERT 1992.



Luftbild: 100/01, 2000; © Stadtvermessungsamt Frankfurt am Main, 2008.

**Abb. 3.12: Museumsufer zwischen Sachsenhausen (unten) und der Frankfurter City, 2000**

*Schrägluftbild, Blick von Süden. Am Südufer des Main:*

1. Städel-Museum und -Kunstinstitut,
2. Museum für Angewandte Kunst,
3. Alt-Sachsenhausen,
4. Dom.

technischen Infrastruktur und dem Wiederaufbau als Messe- und Bankenplatz begann in den 1960er Jahren die *zweite Museumsphase* am Schaumainkai. Sie wurde bestimmt durch Maßnahmen der *Kommune*: Mit dem Museum für Kunsthandwerk (1965) und dem Museum für Völkerkunde (1970) fanden zwei renommierte Vorkriegseinrichtungen ihren Sitz am Schaumainkai. Es war der Stadt Frankfurt am Main bereits 1958 gelungen, die Deutsche Bundespost zur Eröffnung des Deutschen Postmuseums am gleichen Standort zu bewegen.

Die *dritte Museumsphase* umfasst die Jahre 1976 bis 1990; sie ist aufs engste verbunden mit den Namen Dr. Walter Wallmann und Hilmar Hoffmann, ersterer OB der Stadt Frankfurt am Main 1977–1986 und Entwickler des „Neuen Frankfurt“, letzterer Kulturdezernent der Stadt Frankfurt am Main, Visionär und Realisator der „Demokratisierung von Kultur“, einer „demokratischen Kultur“, auch für die Museen. In der Phase Wallmann-Hoffmann wurden in Frankfurt am Main neun Museen (inklusive Kunsthalle Schirn) neu eröffnet, darunter vier am Schaumainkai. Frankfurt am Main gelang es, seine Identität über „Banken“ und „Internationales Verkehrskreuz“ hinaus als „Kulturstadt“ zu erweitern. In dieser Phase gab der Städtebau in Form des *Speerplans*, 1981 im Auftrag des Magistrats der Stadt Frankfurt am Main erstellt, die Entwicklungslinien für Museumsstandorte und Umfeld vor, nachdem in der ersten Phase die Entscheidung der Bürgerstiftungen, in der zweiten Phase die städtische Grundstücks-Vorsorgepolitik über Standorte entschieden hatte.

Als Ergebnis dieser mehrphasigen Entwicklung, die ihren Niederschlag in der weitgehend als „Kulturdenkmal“ eingetragenen gründerzeitlichen Bausubstanz und dem „Gründenkmal“ der Untermainkai-Anlagen sowie in markanten Architekturzeugnissen der Postmoderne findet, kann man das Frankfurter Museumsufer als *Großform eines Museums-Ensembles* bezeichnen: Historische, kunstgeschichtlich-architekturhistorische und städtebauliche Aspekte berechtigen zu diesem Urteil; die Wahrnehmung und Wertschätzung des Museumsufer durch Besucher bestätigen dieses Urteil.

Das kulturpolitische Engagement, die städtebauliche Konzeption und die architektonische Gestaltung, initiiert und gelenkt von der Kommune, haben seit der zweiten Hälfte der 1980er Jahre eine erhebliche *Dynamik* bewirkt und entscheidend zu einer Aufwertung des „Stadtraum Main“ beigetragen. Die Leistungen des Landschafts- und Gartenbaus entlang des Stromabschnittes in der Innenstadt verstärkten die kulturelle und architektonische Profilierung. Der Main und seine Ufer haben wichtige Funktionen für die Stadt zurückgewonnen: Abwechslungsreiches innerstädtisches Erholungsgebiet, erstrangiger Stadtraum für Volksfeste wie das Mainuferfest oder das Museumsuferfest, hervorragende Aussichtsplattform mit Blick auf die Stadtsilhouette Frankfurts, Konzentrationszone von bedeutenden Museen am Sachsenhäuser Museumsufer und in der ufernahen Innenstadt. Diese vom Magistrat der Stadt Frankfurt am Main initiierten, von der städtischen Mainufer-Projektentwicklungsgesellschaft weitergeführten Aktivitäten hatten eine stimulierende Wirkung auf den privaten Sektor.

Oberhalb der Obermainbrücke entstand auf der Sachsenhäuser Seite auf dem Gelände des ehemaligen Schlachthofes (ca. 12ha) das *Deutschherrnviertel*. Westlich der Innenstadt erfuhr das Gelände des ehemaligen Westhafens eine städtebaulich-architektonisch überzeugende Neugestaltung durch Büro-, Hotel- und Wohnbauten. Die Sanierung des nördlichen Mainufers zwischen Obermainbrücke und Friedensbrücke durch das Grünflächenamt gab unter anderem dem Frankfurter Nizza<sup>502</sup> am Untermainkai seinen Charme wieder.

<sup>502</sup> Das Lokalklima führte schon im 19. Jh. zur Anlage eines Uferabschnitts mit mediterranen Pflanzen, der das Erlebnis einer Promenade an der Côte d'Azur vermitteln sollte.

Unter dem Leitbild „Mainuferpromenade“ wird am Nordufer ebenso wie auf der Sachsenhäuser Seite ein durchgängig befestigter und beleuchteter Uferweg angelegt; die Hafensbahn bleibt zum Gütertransport sowie als „Historische Eisenbahn“ entlang des Nordufers erhalten. Die Planungen für den künftigen Standort der Europäischen Zentralbank auf dem Gelände der Markthalle am Osthafen, die Büro- und Wohnbauten der Allianz westlich der Friedensbrücke sowie Konzeptentwicklungen für Niederräder Ufer und Sommerhofpark zeigen, dass Verwaltung und Öffentlichkeit die Funktion des Main als zentrale Erholungs- und Freizeitzone mit entsprechenden Impulsen für den Wohnungs- und Büroflächenbau im Hochpreissegment weiterhin verfolgen.

*Wie wird sich das Museumsufer entwickeln? Wo liegen seine Stärken? Was sind die Schwächen? Welche Szenarien eröffnen sich?*

Das Museumsufer stellt seit den 1990er Jahren einen festen Bestandteil der „Kulturlandschaft“ Frankfurt am Main, der Metropolregion Rhein-Main und der bundesdeutschen Museumsszene dar. Das Städelsche Kunstinstitut mit Städtischer Galerie Frankfurt am Main besitzt eine deutliche „Leuchtturm“-Funktion.<sup>503</sup> Unter den von der Stadt Frankfurt am Main geführten Museen erreichen das Museum für Angewandte Kunst, das Deutsche Filmmuseum und das Deutsche Architekturmuseum über 100.000 Besucher pro Jahr, während das Museum der Weltkulturen und die Städt. Skulpturensammlung (Liebieg-Haus) wegen der geringen Ausstellungsflächen, fehlender Mittel für zugkräftige Ausstellungen oder für Werbung sowie wegen sich verschärfenden Personalmangels keine Leitfunktion besitzen (unter 50.000 Besucher pro Jahr). Für die Stadt insgesamt ist festzuhalten, dass Frankfurterinnen und Frankfurter bei der Kennzeichnung der Identität ihrer Stadt an erster Stelle „Internationaler Verkehrsknoten“ (75%) und „Handelsstadt, Bankenstadt, Börse“ (75%) nannten, an dritter und vierter Stelle gefolgt von „Internationale Stadt“ (65%) und „Stadt der Museen“ (64%).<sup>504</sup> Wie zu erwarten, streuen die Antworten nach Alter, Schulabschluss sowie Staatsangehörigkeit. Hier werden Faktoren sichtbar, die für die Zukunft der Museen und anderer Kultureinrichtungen sowie für die Kulturpolitik insgesamt an Bedeutung gewinnen.

Die Stadt Frankfurt am Main steht wie alle Kernstädte der deutschen Ballungsräume bzw. Metropolregionen seit den 1990er Jahren vor dem Problem sinkender Steuereinnahmen und erheblicher Haushaltdefizite. Abwanderung von einkommensstarken Schichten in das Umland, Verlagerung von Unternehmen ins Umland oder in das Ausland mit Verlust von Arbeitsplätzen, Verbleib sozialschwacher Schichten und ein wachsender informeller Sektor in den Kernstädten sind Deutschland- und EU-weit bekannte wirtschaftlich-sozialräumliche Determinanten. Hinzukommt ein steigender Anteil von Bevölkerung mit Migrationshintergrund in den Kernstädten, so dass das Verständnis von „Kultur“ im europäischen Sinn bei zahlreichen Bewohnern nicht existiert: Multikulturalismus, aber auch generelle Ablehnung westlicher Kultur sind die Folge. Traditionelle Kulturinstitutionen wie Museen, Archive und Bibliotheken werden infrage gestellt.

<sup>503</sup> Besucherzahlen pro Jahr zwischen 170.000 und 350.000. Frankfurt Statistik Aktuell Nr. 04/2005, S. 2; Statistisches Jahrbuch Frankfurt am Main, div. Jahrgänge.

<sup>504</sup> Leben in Frankfurt am Main – Ergebnis der Bürgerbefragung 2003. In: Frankfurter Statistische Berichte 1, 2004, S. 42–45.

In Frankfurt am Main wird diese Situation durch die einkommensspezifische Situation zahlreicher Zuwanderer in Hocheinkommensgruppen des Finanzsektors und abgeschlossener Bereiche abgemildert. Die Situation von Frankfurt als einzige *global city* in Deutschland<sup>505</sup> erfordert attraktive Kulturangebote von hohem Niveau in den Bereichen Kunst, Musik und Theater.

Angesichts der Finanzkrise der Kommune führte die Kämmerei der Stadt Frankfurt die „Haushaltskonsolidierung 1999/2001“ ein, deren Credo ein strikter Sparkurs ist. Zugleich vollzog sich der Übergang vom kameralistischen Rechnungswesen zur Kosten-Leistungs-Rechnung. Die „Zeit der goldenen Wasserhähne“ ist seit den ausgehenden 1990er Jahren vorbei, um die Hochverschuldung der Stadt – auch dies in Deutschland keine Ausnahme – abzubauen. Folgen sind – auch im Kulturbereich der Stadt Frankfurt am Main – die Reduzierung der verfügbaren Summen und des Personalbestandes in Museen, Archiven, Bibliotheken und verwandten Einrichtungen.

Können *neue Organisationsstrukturen* – nach einer Ämter-Analyse durch Unternehmensberater – die Effizienz der Einrichtungen erhöhen und sichern? Public Private Partnership ist eine Pflichtübung und sollte in Frankfurt am Main mit ca. 420 Bank-Unternehmenssitzen eine echte Chance haben, – aber auch bei den Sponsoren wirken sich Sparzwänge aus. Der Rückzug von Frau Dr. Ingeborg Flagge von der Leitung des Deutschen Architekturmuseums (Dez. 2005), die in wenigen Jahren hervorragende Ausstellungen durchführte und wichtige Schenkungen für das Archiv des Architekturmuseums einwerben konnte, wirft ein direktes Licht auf die dramatische Lage der Häuser am Museumsufer, der Museen und zahlreicher Kultureinrichtungen in Frankfurt am Main, – seit 2001/2004 wird auch um das Bestehen von Theatern, Orchestern, Opern bundesweit gestritten. Die Frage „*Kulturhaushalt*“ versus „*Stadtgewinn*“ stellt sich im regionalen, nationalen und globalen Wettbewerb der Städte und Regionen sehr akut. Forschungen zu *global cities* sowie Untersuchungen von Immobilien-Investment-Beratungsbüros (2004/2005) ergaben, dass „*Kultur und Musik*“ weiterhin sehr wichtige weiche Standortfaktoren im Wettbewerb sind. Dabei zeigt sich weltweit ein Konzentrationsprozess auf große, innovative Einrichtungen und „Flaggschiffe“ bzw. „Leuchttürme“: 2004/2005 entstanden neue spektakuläre *Konzerthäuser* von Rem Koolhaas in Porto, Frank Gehry in Los Angeles, Renzo Piano in Rom, Opern-Multifunktionshäuser von Santiago Calatrava in Valencia, von Jean-Marie Charpentier in Shanghai, Henning Larsen in Kopenhagen, Michael Wilford in Singapur, und in Deutschland beschloss Hamburg den Bau der Elbphilharmonie (Herzog & de Meuron, 2007–2010).

Hat sich die kleinteilige Museumslandschaft der 1980 und 1990er Jahre am Frankfurter Museumsufer überlebt? Können kleine und mittlere Einrichtungen unter kommunaler Regie noch existieren? Liegt die Zukunft für diese Größenordnung von Kultureinrichtungen in den traditionellen Museumsaufgaben „Sammeln, Bewahren, Erforschen“ in Zusammenarbeit mit Universitätsinstituten? Sind Mittel für Präsentation in aktuellem Ambiente und in technisch-didaktischer Perfektion nur noch in mittleren bis großen Einrichtungen, gemessen an der Ausstellungsfläche, mit Hilfe von Public Private Partnership möglich? Ist Public Private Partnership überhaupt der Schlüssel für das Überleben von Kultureinrichtungen, auch für neue spektakuläre Projekte mittlerer Größenordnung?<sup>506</sup>

<sup>505</sup> Ebd..

<sup>506</sup> Vgl. Baden-Baden: Museum Frieder Burda, eröffnet 2004/2005; vgl. Kap. 2.2.2, S. 124.

### 3.2 Kulturmeile Stuttgart – Kontinuität eines städtebaulichen Konzeptes

Die Kulturmeile in Stuttgart geht, wie der Begriff bereits andeutet, über das kulturelle Angebot einer Museumsmeile oder eines Museumsufers hinaus. Bereits in den ersten Jahrzehnten des jungen Königreichs Württemberg (1803 Kurfürstentum, 1806–1918 Königreich) entwickelte sich das städtebauliche Konzept einer breiten Repräsentation von Kulturbauten entlang der damaligen Neckarstraße (siehe unten). Das *Museums-Ensemble* von Staatsgalerie und Haus der Geschichte Baden-Württemberg, ein wesentlicher Bestandteil der heutigen Kulturmeile, hat seinen Kern im Altbau der Staatsgalerie (Georg Gottlob Barth, 1838–1843).<sup>507</sup> Auf der Basis historischer Karten und Pläne<sup>508</sup> und wissenschaftlicher Veröffentlichungen zur Stadtgeschichte von Stuttgart<sup>509</sup> sowie von Akten der Bauverwaltung im Hauptstaatsarchiv Stuttgart bzw. im Staatsarchiv Ludwigsburg lassen sich Zusammenhänge zwischen politisch-kulturellem Konzept der königlichen bzw. staatlichen und kommunalen Bauherren einerseits, Stadtplanung, Städtebau<sup>510</sup> und Architektur andererseits überzeugend nachweisen. Aus der Forschungsperspektive der Historischen Geographie bietet sich die Chance, Kontinuität und Wandel von Stadt- und Baustrukturen der Kulturmeile sowie ihre Akteure vom frühen 19. Jh. bis in die Gegenwart zu verfolgen.<sup>511</sup>

#### Städtebauliche Situation und Architektur der Kulturmeile 2007

Die *Kulturmeile Stuttgart* erstreckt sich auf eine Länge von ca. 1 km entlang der Konrad-Adenauer-Straße (B14) im Nordosten der Stuttgarter Innenstadt. Der Bezug zum Neuen Schloss (1746–1807) als Mittelpunkt der Residenzstadt Stuttgart gab seit dem ausgehenden 18. Jh. unter den Königen Friedrich II. (1754–1816, reg. Herzog 1797, Kurfürst 1803, König 1806) und Wilhelm I. (1781–1864, König 1816) Anlass für eine Konzentration von Staatsbauten im Gebiet der heutigen nördlichen Innenstadt, darunter entlang der ehemaligen Neckarstraße<sup>512</sup> Bauten mit Kulturfunktion. Das städtebauliche Konzept einer „Kulturmeile“ wurde nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aufgegriffen (siehe unten). Als Ergebnis reihen sich auf der Ostseite der Konrad-Adenauer-Straße zwischen Charlottenplatz und Gebhard-Müller-Platz die Bauten der Stadtbücherei im ehemaligen Wilhelmispalais, sowie auf landeseigenen Grundstücken das Hauptstaatsarchiv Stuttgart, die Württembergische Landesbibliothek, das Haus der Geschichte Baden-Württemberg und die Staatsgalerie Stuttgart.

<sup>507</sup> Georg Gottlob Barth, 1777–1848; Ausbildung zum Architekten in Stuttgart, Berlin bei Gilly, Paris bei Durand, Rom; 1816–1845 im Dienst des Königreichs Württemberg; nach: THIEME-BECKER Bd. 2, 1908, S. 544–45.

<sup>508</sup> Ausst. Kat., Stuttgart 1984.

<sup>509</sup> Ausst. Kat., Königreich Württemberg 2006, S. 247–256; BORST 1973; MARKELIN/MÜLLER 1991; SAUER 1991.

<sup>510</sup> BRUNOLD 1997; BRUNOLD/STERRA 1994; HAGEL 1996.

<sup>511</sup> Der Verfasser dankt Herrn Wilmuth Lindenthal und Herrn Edgar Schindler, Vermögen und Bau Baden-Württemberg, Amt Stuttgart, für informative Gespräche und die Überlassung von Bildmaterial. Frau Stark, Stadtverwaltung Stuttgart, Amt für Stadtplanung und Stadterneuerung, gilt Dank für die Einführung in die neuesten Vorhaben des Amtes. (Februar 2007).

<sup>512</sup> Bis 1811 Karlstraße, seit 1811 Neckarstraße, 1967 umbenannt in Konrad-Adenauer-Straße. Nach: Landeshauptstadt Stuttgart (Hrsg.) 2003, S. 352, 430.

Letztere werden in den oberen Talhangpartien entlang der Urbanstraße durch die Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart sowie den Bau der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie überragt. Auf der Westseite der Konrad-Adenauer-Straße liegen, ebenfalls auf landeseigenen Grundstücken, Opernhaus und Theater, Bauten des Württembergischen Staatstheaters. Das ausgedehnte städtebauliche Ensemble der Kulturmeile<sup>513</sup> erhält seine planerische Herausforderung, aber auch seinen Reiz durch die topographische Lage am östlichen Talrand des Nesenbaches, d. h. am Nordostrand des Stuttgarter Talkessels. Der Talverlauf wird markiert durch den seit 1806 Richtung Neckar – Cannstadt ausgebauten Herzoglich-Königlichen Garten,<sup>514</sup> der heute als Oberer, Mittlerer und Unterer Schlossgarten den Stadtkern von Stuttgart mit der Neckarschleife am Cannstatter Wasen verbindet.

Die Kulturmeile umfasst Architekturschichten vom zweiten Viertel des 19. Jh. bis in das 21. Jh.: Das Wilhelmpalais (Giovanni Salucci, 1836–1840) und der Altbau der Staatsgalerie (Georg Gottlob Barth, Bauzeit 1838–1842, eröffnet 1. Mai 1843) gehören dem schwäbischen Klassizismus an;<sup>515</sup> das Große Haus des Staatstheaters (Max Littmann, 1907 – 1912) repräsentiert in seiner monumentalen Fassade den Neuklassizismus, lässt aber Jugendstilelemente des frühen 20. Jh. zu. Landtagsgebäude (Kurt Viertel, Horst Linde, Erwin Heinle, 1959–1961), Hauptstaatsarchiv (Staatliches Hochbauamt I, 1964–1969) und Landesbibliothek (Staatliches Hochbauamt I, 1964–1970) zeigen die Züge der Nachkriegs-Moderne der 1960er Jahre, in der ebenerdige bis gestaffelte nüchterne Flachbauten mit großen Glasfronten in der Nachfolge des Bauhaus-Rationalismus zum Selbstverständnis der jungen Demokratie in Deutschland gehörten. Der revolutionäre postmoderne Erweiterungsbau der Staatsgalerie (James Stirling, Michael Wilford and Associates, 1979–1984), angeschlossen der Neubau des Kammertheaters, entfachte eine aufsehenerregende Diskussion zwischen Städtebauern, Architekten und Architekturkritikern lokaler bis internationaler Provenienz, und „katapultierte“ die Stuttgarter Kulturmeile in den ersten Rang des internationalen Architekturtourismus. Der Bau Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Wilford Schupp Architekten, 1999–2002), mit dem Komplex der Staatsgalerie über den Museumsplatz verbunden, ließ zu Beginn des 21. Jh. das *Museums-Ensemble* im Kernbereich der Kulturmeile entstehen. Die Architekturschichten verweisen auf Konstanten und Brüche in der städtebaulichen Entwicklung und Gestaltung im Bereich der heutigen Kulturmeile mit dem Land Württemberg, seit 1952 Baden-Württemberg, und der Stadt Stuttgart als Hauptakteuren.

## **Museums-Ensemble Staatsgalerie und Haus der Geschichte**

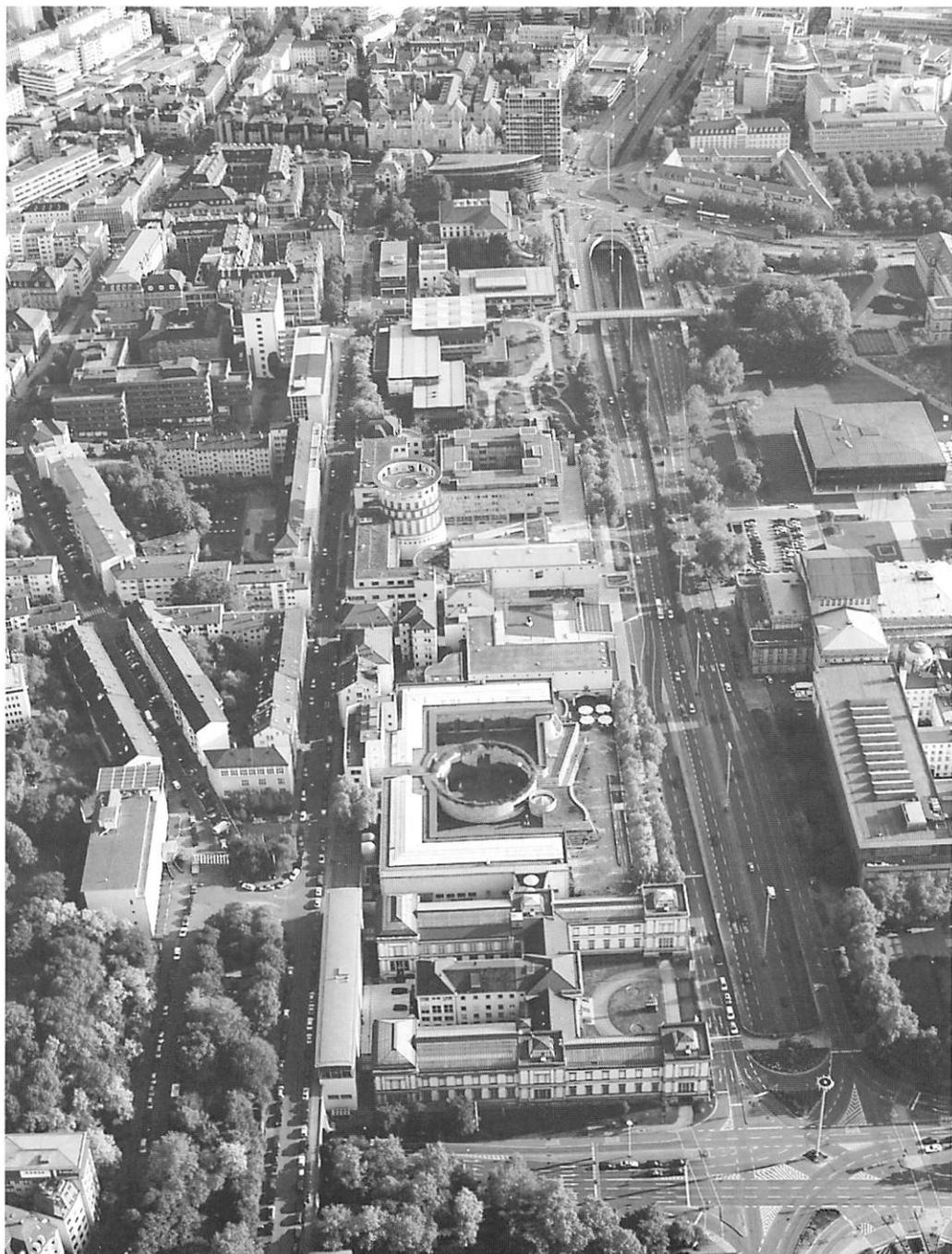
### **Baden-Württemberg in der Kulturmeile: Entwicklungsphasen und Akteure**

Eine Analyse von Dokumenten und Veröffentlichungen zu diesem Fragenkreis ergibt von den konzeptionellen Anfängen einer Konzentration von Kulturbauten des Staates an der ehemaligen Neckarstraße im Jahr 1818 bis zum heutigen Stand der Kulturmeile *sieben Entwicklungsphasen*.

<sup>513</sup> Nach einer Aufstellung der Stadt Stuttgart gehören zur Kulturmeile auch das Carl-Zeiss-Planetarium Stuttgart und der Landespavillon Baden-Württemberg im mittleren Schlossgarten sowie das Institut für Auslandsbeziehungen (ifa) am Charlottenplatz. <http://www.stuttgart.de>, 07.03.2006.

<sup>514</sup> FECKER 1992.

<sup>515</sup> Ausst.Kat., Schwäbischer Klassizismus 1993.



Quelle: Stadtverwaltung Stuttgart, Amt für Stadtplanung.

**Abb. 3.13: Blick über die Kulturmeile Stuttgart von Norden, 2005**

*Im Vordergrund Staatsgalerie, im oberen Bildteil Stadtbücherei am Charlottenplatz.*

## Anfänge und Planungen: 1818 bis 1837

*Historisch-geographisch* erschließen sich das Museums-Ensemble Staatsgalerie und Haus der Geschichte Baden-Württemberg sowie die gesamte Kulturmeile Stuttgart aus der städtebaulichen Entwicklung entlang der ehemaligen Neckarstraße und ihrem Umfeld seit dem ausgehenden 18. Jh.. Das *Neue Schloss* wurde zum Dreh- und Angelpunkt für Stadtplanung und Städtebau im Norden der Altstadt. Mit dem Ende der temporären Funktion von Ludwigsburg als Residenzstadt des Herzogtums Württemberg<sup>516</sup> ergab sich der Bedarf nach einer neuen repräsentativen herzoglichen Residenz in der alten Hauptstadt Stuttgart. Das Neue Schloss entstand am Nordrand der Altstadt ab 1746, als Barockresidenz unter Herzog Carl Eugen von Württemberg (reg. 1744–1793) begonnen, in einer langen Bauzeit.<sup>517</sup>

*Städtebauliche Entwürfe* für die seit 1806 *königliche Residenzstadt* Stuttgart<sup>518</sup> liegen seit dem beginnenden 19. Jh. vor. Der bekannteste Plan stammt von Nikolaus von Thouret,<sup>519</sup> der *Generalbauplan für Stuttgart* von 1818.<sup>520</sup> Da der Talboden des Nesenbach durch das Alte Schloss und die südlich sich anschließende Altstadt bebaut war, ergab sich aus historischen und topographischen Zwängen eine Orientierung der Stadterweiterung nach Norden und Nordwesten. Bis heute markiert die Königstraße die „königliche Achse“. Die Fürstlichen Gärten<sup>521</sup> in der Talsohle des Nesenbach bilden eine weitere Leitlinie. Der Plan von Thouret sah im Nordwesten des Neuen Schlosses eine Erweiterung der Friedrichsvorstadt als Wohngegend der bürgerlichen Oberschicht vor. Auf der Nordostseite der königlichen Gärten schlug Thouret die Begradigung der damaligen Karlstraße, der heutigen Konrad-Adenauer-Straße, nördlich der Charlottenstraße vor. Hier bot sich in unmittelbarer Nähe des Neuen Schlosses und der Akademie eine repräsentative Bebauung mit *Staatsbauten* an, unter anderem eine Bibliothek, eine Physikotechnische Schule und eine Kunstschule. Nach der Interpretation von Jürgen HAGEL<sup>522</sup> enthielt diese städtebauliche Konzeption von Thouret bereits den Gedanken einer „Kulturmeile“; HAGEL zitiert aus den Erläuterungen von Thouret: „*Hier fände der Lernende wie der gelehrte Alles, was ihm frommen kann, und im schönsten Verein würde der Künstler hier wissenschaftliche Bildung, der Gelehrte Kunst Sin und Genuß zu jeder Stunde schöpfen können.*“<sup>523</sup> Im Januar 1819 entschied König Wilhelm I. zugunsten der Anlage der Neckarstraße, und 1820 wurde als erste Staatseinrichtung die Königliche

516 Erste Verlegung von Residenz und Hof von Stuttgart, wo das Alte Schloss den Ansprüchen des Barockfürsten nicht mehr entsprach, in den Schloss-Neubau mit anschließender Planstadt Ludwigsburg 1724/1727–1734; zweite Verlegung 1764–1775. Zu Schloss und Stadt: FECKER 1992; Staatliche Schlösser und Gärten 2004.

517 Das Neue Schloss ist eines der letzten großen Stadtschlösser in Süddeutschland nach dem Vorbild von Versailles. Bauzeit: 1746–1807: Leopoldo Retti, Philippe de la Guepierre, Reinhard Ferdinand Heinrich Fischer, Nikolaus Thouret; 1944 bis auf die Außenwände zerstört, von Abriss bedroht, 1958–1965 Wiederaufbau durch Rudolf Lempp, H.D. Rosiger, Walther-Gerd Fleck; im Mittelbau Repräsentations- und Empfangsräume, in den Seitenflügeln Ministerien. Zum Neuen Schloss: FECKER 1992, S. 42–68, 129–139.

518 Ausst.Kat., Königreich Württemberg, 2006.

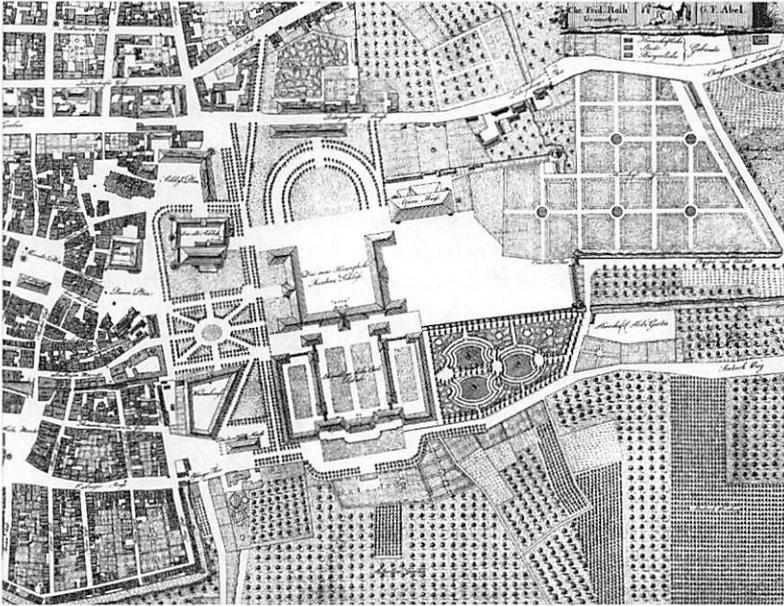
519 1767–1845, 1800–1816 Staatlicher Hofbaumeister am Stuttgarter Hof, danach Professor für Baukunst an der Kunstschule und freier Architekt/Stadtplaner. Biographien von BURKARTH 1990; FAERBER 1949. Die Studie von BURKARTH baut auf einer wesentlich erweiterten Dokumentation auf. Seine Darstellung steht den Arbeiten von Thouret kritischer gegenüber als FAERBER, vor allem den „Versuchen“ des späten Thouret als „Stadtplaner“.

520 Ausst.Kat., Stuttgart 1984, Nr. 66: S. 74–78; BURKARTH 1993, S. 350; Hagel 1996, S. 89–98.

521 FECKER 1992.

522 HAGEL 1996, S. 93.

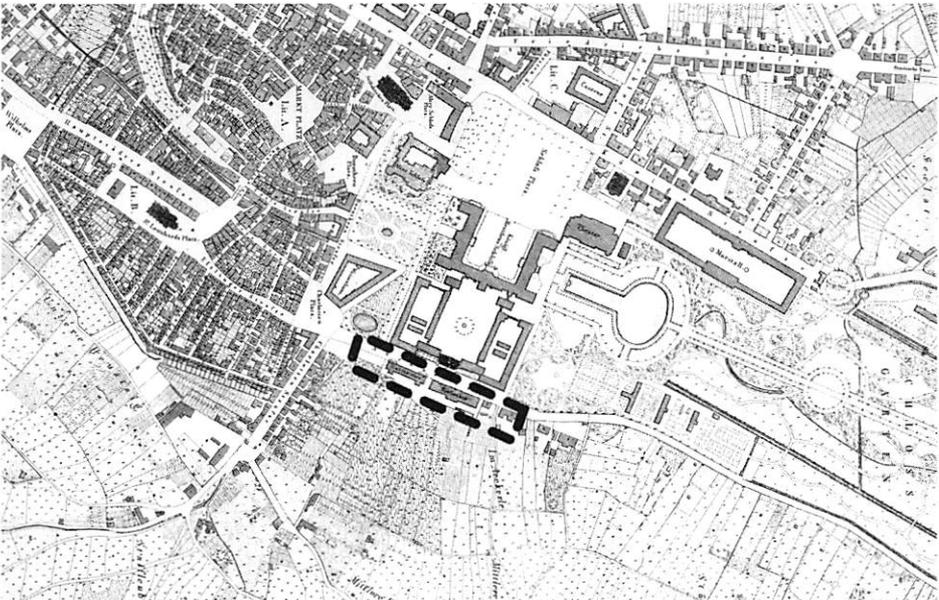
523 HAGEL 1996, S. 94.



Aus: Historische Karte von Abels, 1794. Nachdruck: Stadtmessungsamt Stuttgart o. J..

**Abb. 3.14: Das Barockschloss: Das neue Herzogliche Residenz Schloß, seine Gärten und sein Umfeld 1794**

*Blick von Osten*



Aus: Königlich Württembergische Residenzstadt Stuttgart 1827/1828, Flurkarte 1 : 5.000.

Reproduktion: Landesvermessungsamt Baden-Württemberg, Stuttgart 1984.

**Abb. 3.15: Die Anfänge der „Kulturmeile“: Repräsentative Staatsbauten an der Neckarstraße 1827/1828**

*Blick von Südosten*

Öffentliche Bibliothek im früheren Invalidenhaus eröffnet.<sup>524</sup> Zwischen 1822 und 1826 folgten das Staatsarchiv und das Naturalienkabinett auf dem anschließenden Grundstück, Bauten des Oberbaurats Georg Gottlob Barth.<sup>525</sup> Die Neckarstraße blieb in den Stadtbauplänen des Oberbaurates Eberhard Etzel<sup>526</sup> die wichtigste Süd-Nord-Achse und die Hauptverbindung von Stuttgart nach Cannstadt.

Das sog. *Wilhelmspalais* war der repräsentativste Bau an der neuen Achse. Er wurde unter König Wilhelm I. in den Jahren 1836–1840 nach Plänen des Hofbaumeisters Giovanni Salucci auf dem Eckgrundstück Charlottenstraße – Neckarstraße für die Töchter Marie und Sophie errichtet, – daher die frühere Bezeichnung *Prinzessinnenpalais*; von 1891 bis 1918 war das Gebäude Wohnsitz des letzten württembergischen Königs, Wilhelm II., – daher die heutige Bezeichnung Wilhelmspalais.<sup>527</sup> Der dreigeschossige Bau folgt klassizistischen Stilformen; ein Mittelrisalit über Rampenauffahrt und Freitreppe betont die Schauseite zum Charlottenplatz hin. 1944 ausgebrannt, wurde der für die Landes- und Stadtgeschichte bedeutende Bau 1961–1965 unter Wilhelm Tiedje im Fassadenaufbau wiederhergestellt, der Innenausbau den Bedürfnissen einer großen Stadtbücherei angepasst. Bis in die 1960er Jahre standen die Ruinen der Württembergischen Landesbibliothek, ein eindrucksvoller Bau des Historismus im Stil der Neorenaissance (Theodor Landauer, 1875–1883/1885), und des Naturalienkabinetts auf der Ostseite der Neckarstraße; beide Bauten wurden 1967 abgerissen, um die Verbreiterung und den Ausbau der heutigen Konrad-Adenauer-Straße im Sinne der „autogerechten Stadt“ zu erreichen.

## **Das Museum der bildenden Künste (1838–1843) – Kern des Museums-Ensembles**

Das *Museum der bildenden Künste* wurde zum Kern des heutigen Museums-Ensembles in der Kulturmeile.<sup>528</sup> In den 1820er Jahren existierte am Stuttgarter Hof zunächst die Absicht, einen *Antikensaal* zu eröffnen, wie ihn, anschließend an Antikensammlungen des 18. Jh., im Zeichen der Klassik und des Klassizismus zahlreiche Fürstenhöfe in Mitteleuropa besaßen.<sup>529</sup> Aus diesem Anlass entstanden seit 1822 Bauentwürfe (inklusive einer Kunstschule),<sup>530</sup> die aber aus Kostengründen und aus Mangel an Antikenbegeisterung nicht verwirklicht wurden.<sup>531</sup>

<sup>524</sup> HAGEL 1996, S. 139.

<sup>525</sup> HAGEL 1996, S. 138–139.

<sup>526</sup> 1817 vom König berufen, Entwurf des Generalbauplans 1832, abgeändert 1835. HAGEL 1996, S. 106–116, Abb. der Pläne S. 112, 113.

<sup>527</sup> 1924 vom Württembergischen Sparkassen- und Giroverband erworben, 1929 an die Stadt Stuttgart verkauft, die seitdem Eigentümerin ist.

<sup>528</sup> Die Veröff. von ANTONI 1988, Diss. Stuttgart 1986, stellt eine reich mit Quellenmaterial ausgestattete Studie zur Sammlungsgeschichte und Funktion der heutigen Staatsgalerie bis in das erste Jahrzehnt des 20. Jhs dar. Kap. III.3: Ein Gebäude für die Kunst – S. 116–137 – geht kaum über die Erkenntnisse in der grundlegenden Studie von PLAGEMANN 1967, S. 65, 102–108, Abb. 105–116 hinaus. BEYE bzw. THIEM erörterten 1984 anlässlich der Eröffnung des Erweiterungsbaus knapp die Geschichte von Galerie bzw. Graphischer Sammlung. BURKARTH legte 1993 neue Erkenntnisse zur Vorgeschichte der Alten Staatsgalerie vor, PHILIPP im gleichen Jahr eine Zusammenfassung zum Museumsbau als Zeugnis des Schwäbischen Klassizismus und des Oeuvre von Barth.

<sup>529</sup> Für Berlin: Ausst. Kat., Berlin und die Antike, 1979; für Dresden: BOLLER 2006; für Mannheim: SOCHA 2006; für München: Kap. 2.1.1, S. 32.

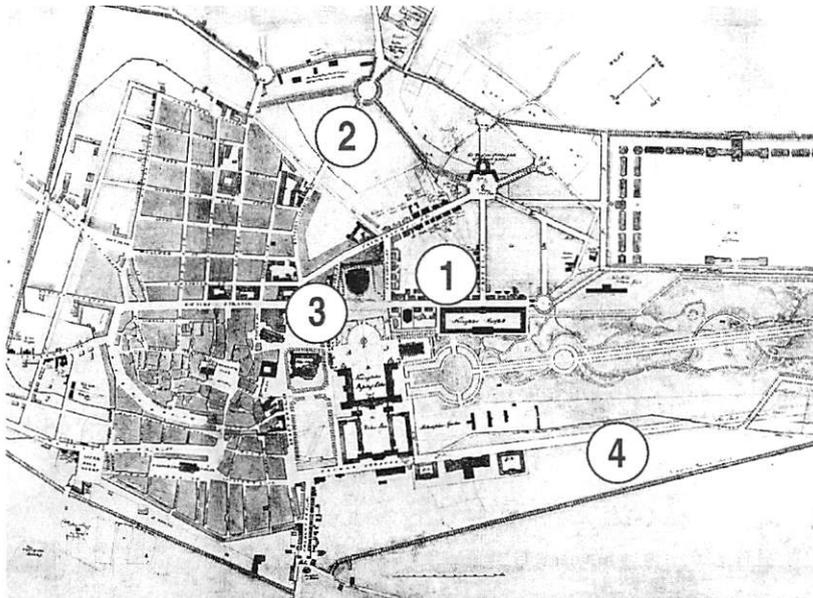
<sup>530</sup> BURKARTH 1993, S. 340–342.

<sup>531</sup> PLAGEMANN 1967, S. 65.



G.W. Morff, Georg Gottlob Barth, 1810/15. Aus: Ausst.Kat., Schwäbischer Klassizismus 1993, Bd. 2, Abb. 295.  
 Karl Joseph Stieler, König Wilhelm I. von Württemberg, Öl auf Leinwand, um 1820, Ausschnitt. Landesmuseum Württemberg, Stuttgart. Foto: P. Frankenstein / H. Zwietsch.

**Abb. 3.16: Hauptakteure für den Bau des Museums der bildenden Künste: Georg Gottlob Barth und König Wilhelm I. von Württemberg**



Kartengrundlage: Generalbauplan für Stuttgart von N. v. Thouret, 1818; Vorlage: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, N 205 Nr. 21.  
 Standorte nach: Burkarth 1993, S. 345–352. Kartographie: Norbert Zils, Mai 2007.

**Abb. 3.17: Standortvorschläge von Thouret für den Bau des Museums der bildenden Künste in Stuttgart**

1. Königstraße/Ecke Kanzleistraße, 1833;
2. Seewiesengelände, 1836;
3. Schlossplatz, 1837;
4. Neckarstraße 1837.

Ab Anfang der 1830er Jahre nahmen bei König Wilhelm I. und in der Abgeordnetenversammlung Pläne für den Bau eines *Kunstgebäudes* Gestalt an. Von Beginn an wurden „Bildung“ und „Ausbildung“ verbunden: Das Gebäude sollte die Antikensammlung – in Form der Sammlung von Gipsabgüssen –, die staatliche Gemäldesammlung, das Kupferstichkabinett und eine Kunstschule aufnehmen. Über den *Standort* für das Gebäude gab es jahrelange Diskussionen zwischen König, Landtag und Architekten. Aus historischen Dokumenten sind vier Standorte bekannt: Von Thouret liegen Entwürfe vor für einen Bau in der Königstraße/Ecke Kanzleistraße (Standort 1: 1833),<sup>532</sup> auf dem Seewiesengelände als „Mittelpunkt eines neuen Stadtteils“ (Standort 2: 1836),<sup>533</sup> sowie für ein derartiges Gebäude am Schlossplatz (Standort 3: Mai 1837).<sup>534</sup> Unter dem Druck einer großen Schenkung von Gipsen<sup>535</sup> durch Thorvaldsen<sup>536</sup> erhielt der Bau eines Kunstgebäudes eine hohe Dringlichkeit. Ende Juni 1837 traf der König persönlich zur Beendigung der Standortkontroverse die Entscheidung zugunsten eines Kunstgebäude an der *Neckarstraße* (Standort 4);<sup>537</sup> dort waren bereits, wie oben dargestellt, seit 1820 Kulturbauten des Staates entstanden. Bereits PLAGEMANN<sup>538</sup> betont den zeittypischen Wandel der Standortwahl: Ein Bauplatz direkt am Schloss, ein repräsentativer Platz in der Stadtmitte, und zwei Standorte am Stadtrand in Neubaugebieten, – ein Prozess, wie er sich auch beim Bau der Pinakothek in München vollzog (Kap. 2.2.1.1, S. 97)

Noch im November 1837 gingen Entwurfsaufträge an Oberbaurat Barth und an den freien Architekten Karl Ludwig Zanth.<sup>539</sup> Auch Thouret legte einen Entwurf vor.<sup>540</sup> Finanzministerium und Abgeordnetenversammlung drängten auf geringste Kosten, – und so wurde der Bauauftrag an Barth vergeben.<sup>541</sup> In einer Bauzeit von 1838 bis 1842 wurde das am 1. Mai 1843 eingeweihte *Museum der bildenden Künste* an der Neckarstraße realisiert. Es schließt in seiner Grunddisposition – Drei-Flügel-Anlage mit Ehrenhof, der sich zur Neckarstraße öffnet – und in der Raumaufteilung an Thourets Entwurf an;<sup>542</sup> weder Thouret noch Barth folgten den innovativen Ansätzen, wie sie von Schinkels Museum in Berlin (1830) oder Klenzes Bauten (Glyptothek 1830, Pinakothek in München 1836) ausgingen. Der in einfacher klassizistischer Formensprache gehaltene zweigeschossige Bau nahm die Sammlung von Gipsabgüssen antiker Skulpturen sowie

<sup>532</sup> BURKARTH 1993, S. 343–344; PLAGEMANN 1967, S. 103.

<sup>533</sup> BURKARTH 1993, S. 345–347; PLAGEMANN 103–104.

<sup>534</sup> BURKARTH 1993, S. 346–348; PLAGEMANN 1967, S. 104.

<sup>535</sup> 54 Modelle und Gipsabgüsse; PLAGEMANN 1967, S. 102.

<sup>536</sup> Bertel Thorvaldsen, 1770–1844, 1797–1838 in Rom, führender Bildhauer des Klassizismus in Europa; über Johann Heinrich von Dannecker, 1758–1841, Hauptvertreter des deutschen Klassizismus, ab 1780 Hofbildhauer in Stuttgart, ab 1828 Direktor und Lehrer an der Kunstschule in Stuttgart enge Verbindung mit dem Württembergischen Hof.

<sup>537</sup> BURKARTH 1993, S. 349–352.

<sup>538</sup> PLAGEMANN 1967, S. 107.

<sup>539</sup> 1796–1857, seit 1831 Atelier in Stuttgart; THIEME-BECKER, Bd. 36, 1947, S. 411.

<sup>540</sup> ANTONI 1988, S. 117–121; PLAGEMANN 1967, S. 105–107.

<sup>541</sup> Baukosten Zanth 560.000 fl., Thouret 336.000 fl., Barth 245.000 fl.; nach: PLAGEMANN 1967, S. 105. ANTONI 1988, S. 129–130, nennt die gleichen Summen; sie verweist zum Vergleich der Größenordnung der Baukosten darauf, dass der Württembergische Jahresetat für Kunst in den Jahren 1829 bis 1839 knapp 10.000 fl. Betrag. 1837 bis 1871 zirkulierte im Königreich Württemberg der Silbergulden, abgekürzt fl. = Florin. Dieser hatte nach ANTONI „heute“ einen Wert von DM 5,55.

<sup>542</sup> ANTONI 1988, S. 121–125; PLAGEMANN 1967, S. 105–106, Abb. 113–116.



Aus: Ausst.Kat., Schwäbischer Klassizismus 1993, Bd.2, Abb. 283.

**Abb. 3.18: Friedrich Keller, Museum der bildenden Künste, Ansicht von der Neckarstraße, 1845, Stahlstich**

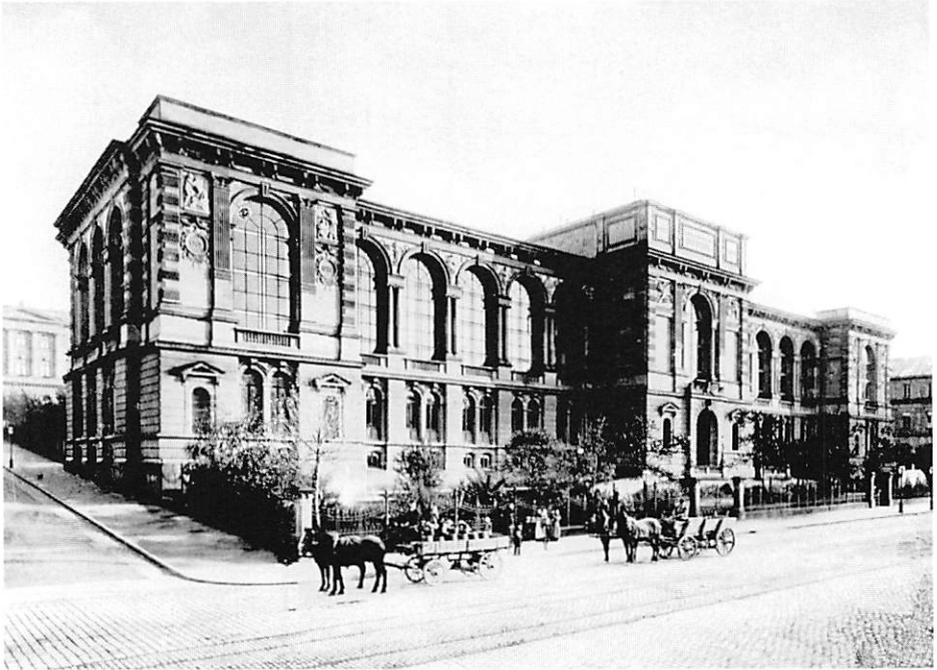
von zeitgenössischen Künstlern wie Dannecker und Thorvaldsen auf; sie dienten wie die Kupferstichsammlung in erster Linie der Ausbildung an der im Gebäude untergebrachten Kunstschule. Diese hatte das Ziel der Qualifikation von „nationalen“ Künstlern, vor allem von Kupferstechern<sup>543</sup> und Malern einer „Vaterländischen Malerei“, Genre- und Historienmalerei nach dem Geschmack des Großbürgertums. Die direkte Verbindung von Bildung und Ausbildung im Stuttgarter Bau ist eine bildungs- und wirtschaftshistorisch seltene Kombination, zu vergleichen mit der Konzeption der bürgerlichen Stiftung des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main (vgl. Kap. 3.1, S. 152); in den meisten deutschen Residenzen, z. B. in München oder Berlin, stellten Neubauten von Museen als Sammlungsgebäude und Akademien als Ausbildungsstätten – meist in altherwürdigen Gebäuden – getrennte Institutionen dar.

Im ersten Stock des heutigen Altbaus hatte die Gemäldesammlung ihren Platz. Wie Peter BEYE<sup>544</sup> ausführte und Christian von HOLST<sup>545</sup> bestätigte und ergänzte, hatte diese Sammlung im Vergleich mit München, Berlin oder Dresden einen zweitrangigen, provinziellen Charakter, – Sparsamkeit und das an der Kunst des Klassizismus festhaltende Konzept verhinderten spektakuläre Erwerbungen. So wurde die berühmte Sammlung der Brüder Boisseree zwar von 1819 bis 1827 in Stuttgart ausgestellt, aber 1827 von König Ludwig I. von Bayern erworben, wo sie in München die Basis für die Alte Pinakothek bildete (vgl. Kap. 2.2.1.1, S. 94). Auch Dimension und Gestaltung des Baues an der Neckarstraße standen weit hinter Residenzstädten wie Berlin, Dresden oder München zurück.

<sup>543</sup> Sie lieferten Illustrationen am Verlagsstandort Stuttgart.

<sup>544</sup> BEYE 1984a.

<sup>545</sup> HOLST 1999.



Quelle: Landesmedienzentrum Baden-Württemberg, Bild Nr. 007845.

**Abb. 3.19: Württembergische Landesbibliothek in der Neckarstraße um 1900**  
*Erbaut 1883 nach Plänen von Landauer.*

Die oben genannten Autoren machen dafür die sprichwörtliche „schwäbische Sparsamkeit“ verantwortlich, auch bei König und Landtag; diese war dem in der ersten Hälfte des 19. Jh. noch völlig agrarisch geprägten Mittelstaat im Deutschen Bund angemessen; Axel BURKARTH<sup>546</sup> betont zudem die „*konzeptionellen Defizite*“ bei der Verbindung von Kunstschule und Staatssammlungen als Ursache für die Provinzialität des schlichten spätklassizistischen Baues.

### **Die obere und mittlere Neckarstraße im Kaiserreich – Wohn- und Gewerbestraße mit Bauten der Kultur**

Seit Mitte des 19. Jh. entwickelte sich Stuttgart zum Industriestandort, – entscheidend war der Bahnanschluss seit 1846. Neben das traditionsreiche Buchgewerbe (Cotta seit 1810 in Stuttgart, Klett 1844, Hallberger/DVA 1848) und den Instrumentenbau (1882: 61 Instrumentenfabriken) als Erbe der Residenzfunktion sowie als Wohnort zahlreicher Dichter/Schriftsteller traten seit Ende des 19. Jh. Unternehmen wie Bosch (gegründet 1886 in Stuttgart) und Daimler (gegründet 1890 in Cannstatt), die bald Weltgeltung erlangten.

In der zweiten Hälfte des 19. Jh. wurde das *Museum* zu einem gesellschaftlich-kulturellen Mittelpunkt in der aufstrebenden Residenz- und Industriestadt. Eine Lithographie von 1852<sup>547</sup> zeigt Stuttgart aus der Vogelperspektive von Norden.

<sup>546</sup> 1993, S. 353.

<sup>547</sup> In: MARKELIN/MÜLLER 1991, S. 41.

Der südliche Talkessel wird eingenommen von der dicht bebauten Altstadt und der westlich davon gelegenen planmäßigen Erweiterung des 18. Jh.. Die Querachse Planie – Charlottenstraße markiert den Beginn der königlichen Residenzstadt: Neues Schloss mit Schlossplatz und Carlsschule als Zentrum des Hofes und der Ausbildung, der Schlossgarten im Nesenbachtal als Erholungs- und Flanierzone, die Reiterkaserne im Vordergrund rechts als Symbol des Militärischen, – und an der sich eben füllenden Neckarstraße im Vordergrund das Museum der bildenden Künste. Der farbige Plan von Stuttgart von Bohnert<sup>548</sup> verdeutlicht die Entwicklung der Bebauung zwischen 1846 und 1871: Sie hat sich an der Neckarstraße Richtung Cannstadt ausgedehnt, die südlichen Teile des Urbanviertels sind im Quadratraster der klassizistischen Stadtplanung bebaut, nordwärts sind im Sinne gründerzeitlicher stadtplanerischen Innovationen Querstraßen und Sternplätze geplant.

In den Jahren 1879 bis 1889 – mit einer Kernzeit zwischen 1881–1884 – erfolgte eine Erweiterung des Museums hangwärts durch zwei Flügelbauten, – Ergebnis ist die heutige H-Form des Altbaus der Staatsgalerie.<sup>549</sup> Die Kunstschule erhielt einen Neubau an der Urbanstraße. Museum und Kunstschule hatten entscheidenden Anteil am *Wohnwert* des gründerzeitlichen *Urbanviertels*, das sich östlich der Neckarstraße als gehobenes Wohngebiet entwickelte. Es schloss an die großbürgerliche Wohnbebauung mit zwischengeschaltetem Palais Weimar<sup>550</sup> an der Neckarstraße an, deren Wohnwert durch die Kulturbauten und durch die Nähe zum Botanischen Garten in den Oberen Anlagen beachtlich war. Im Stadtplan von 1901<sup>551</sup> wird das Wachstum des Urbanviertels mit seinen Diagonalstraßen und Sternplätzen, z. B. Urbanplatz, Schützenplatz und Kernerplatz, deutlich, und die Staffeln – Treppen als direkte Verbindungen – haben sich ausgeprägt wie die Eugenstaffel in der Linie Eugenstraße – Eugensplatz. Diese bedeutenden historischen städtebaulichen Elemente im Umfeld des Museums wurden in die „StadtKernziele, Innenstadtkonzept Entwurf 2006“ der Stadt Stuttgart als Leitelemente des Stadtbildes aufgenommen.<sup>552</sup>

Der Aufbau in die Moderne hatte Folgen für den *Ausbau der Kulturmeile*: Der Neubau des Württembergischen Staatstheaters mit Großem und Kleinem Haus (Max Littmann 1907/1909–1912) wertete die Neckarstraße weiter auf. Ein Luftbild von 1920<sup>553</sup> spiegelt den Glanz der Neckarstraße am Ende des Kaiserreiches wider: Das Neue Schloss als Kern des – nun vergangenen – Königlichen Württemberg, die Kulturbauten des Staates wie Staatsarchiv und Landesbibliothek an der südlichen Neckarstraße, die Bauten des Staatstheaters und das Museum der bildenden Künste zwischen Schlossgarten und dicht bebautem Urbanviertel.

## **Stadtplanung und Städtebau in der NS-Diktatur (1933–1945) – eine Kulturmeile der NS-Städtebau-Ästhetik**

1936 wurden auf Anweisung aus Berlin nach Vorgaben des Planungsbüros unter Albert Speer sowie auf Anweisung der Gauleitung Pläne für eine durchgreifende Umgestal-

548 In: MARKELIN/MÜLLER 1991, S. 44–45.

549 ANTONI 1988, S. 132–133; Abb. in BEYE 1984, S. 44, 45.

550 1854 erbaut als Palais des Prinzen Hermann zu Sachsen-Weimar, Schwiegersohn König Wilhelms I.; 1944 schwer beschädigt, später abgerissen.

551 In: MARKELIN/MÜLLER 1991, S. 49.

552 Landeshauptstadt Stuttgart 2006, S. 42.

553 FECKER 1984, S. 24.

tung der Stadt nach den Vorgaben des nationalsozialistischen Städtebaus erstellt.<sup>554</sup> Sie wurden angefertigt durch die Stadtverwaltung Stuttgart und die beauftragten Architekten/ Stadtplaner Paul Bonatz, Constanty Gutschow und Peter Grund. Leitelemente waren Plätze und Achsen, die die Möglichkeit für monumentale Bauten des Staates und der Partei boten. Hinzukamen die obligatorischen Schauplätze der NS-Diktatur wie Gauforum (geplante Standorte Umlandhöhe oder Rosensteinpark) und große Stadien (Ausbau der Adolf-Hitler-Kampfbahn, heutiges Gottlieb-Daimler-Stadion im Neckarpark). Die topographische Lage des Stadtkerns im Talkessel des Nesenbachs und die Notwendigkeit einer Nord-Süd-Verbindung zwischen den Fildern (neuer Flughafen) und Neckar für den anwachsenden Automobilverkehr im Fernverkehrsknoten Stuttgart gaben die Richtung vor für die Planung eines neuen Straßensystems in der Innenstadt. Zu dem Tangentensystem gehörte als Süd-Nord-Achse die Magistrale Neckarstraße – Hauptstäter Straße auf der Ostseite der Innenstadt, Teil des späteren Cityrings.<sup>555</sup> Für die Umgestaltung der Innenstadt war ein neues Rathaus und eine Folge von Plätzen und Achsen vorgesehen, sowie flächenhafte Abrisse insbesondere in der Altstadt, deren Größenordnung man den Bürgern vorenthielt.

Im Zusammenhang mit der Sichtbarmachung von Macht des Dritten Reiches entstanden in Fortsetzung der Entwürfe von 1936 Pläne, die Achse Hauptstäterstraße – Neckarstraße zur Magistrale für Bauten der Partei, des Staates und der Stadt zu entwickeln. Bonatz legte nach Aufforderung durch die Stadt Stuttgart 1941 einen Plan „Verbindung Stuttgarts mit dem Neckartal“ vor, der auch die Neckarstraße betraf.<sup>556</sup> Die Denkschrift „Neugestaltung der Stadt der Auslandsdeutschen Stuttgart“ des Stadtplanungsamtes fasste Ende 1941 Grundsätze, Ziele und Maßnahmen zusammen:<sup>557</sup> An der *Neckarstraße* wird der Komplex des Staatstheaters ausgebaut, neben der Staatsgalerie sollen zwei große Gebäudegevierte ein Museum der NS-Moderne und ein Museum für Auslandsdeutsche Kunst aufnehmen.<sup>558</sup> Im Dezember 1944 wurde von der Stadt Stuttgart der Plan „Wiederaufbau von Stuttgart – Der Neue Ring“ vorgelegt.<sup>559</sup> Er „nutzt“ die Zerstörungen der Kriegsjahre zu einer Fortführung der Neugestaltungspläne von 1941. Die Neckarstraße bleibt Standort von Herrschaftsbauten wie Neubauten von Ministerien und sowie Alt- und Neubauten der Gemeinschaft wie Museen, Theater und Opernhaus, die in ihrer klassizistischen bzw. neoklassizistischen Architektur dem Formenrepertoire der NS-Planer entsprachen. Neubauten von geschlossenen, mehrgeschossigen Blöcken für Ministerien auf der Ostseite der Neckarstraße, von Bauriegeln (als Kulissenhaus) vor dem Theater auf der Westseite, sollten die Achse säumen.<sup>560</sup> Adolf Hitler war bereits persönlich auf seiner großen Propagandareise durch Deutschland am 1. Mai 1938 nach Stuttgart gekommen, um sich die Pläne für den Umbau und die Gestaltung der „Stadt der Auslandsdeutschen“<sup>561</sup> vorstellen zu lassen.

<sup>554</sup> SCHNEIDER 1997; STERRA 1994.

<sup>555</sup> Planung von Paul Bonatz 1936: Abb. in MARKELIN/MÜLLER 1991, S. 94; siehe auch SCHNEIDER 1997, S. 54–57. Planung von Constanty Gutschow 1936: Abb. in SCHNEIDER 1997, S. 58, 59. Planung von Peter Grund 1936: Schneider 1997, S. 61–65.

<sup>556</sup> SCHNEIDER 1997, S. 82–84, Abb. S. 82.

<sup>557</sup> SCHNEIDER 1997, S. 84–90.

<sup>558</sup> Abb. der Innenstadt mit Planung für obere Neckarstraße in SCHNEIDER 1997, S. 84.

<sup>559</sup> SCHNEIDER 1997, S. 92–96.

<sup>560</sup> Farbiger Plan „Neugestaltung der Stadt der Auslandsdeutschen Stuttgart mit Gauforum Bollwerk“, Stadtplanungsamt Stuttgart 1941, in: MARKELIN/MÜLLER 1991, S. 95.

<sup>561</sup> Wie jede deutsche Großstadt hatte auch Stuttgart einen ‚Ehrentitel‘ erhalten, – man denke an München als ‚Stadt der Bewegung‘ (Kap. 2.1.1, S. 32) oder Frankfurt am Main als ‚Stadt des deutschen Handwerks‘. In

Die gigantischen städtebaulichen Pläne der Nationalsozialisten scheiterten in der brutalen Realität des Zweiten Weltkriegs.

### **Nachkriegszeit und Wiederaufbau – Die Kulturmeile in der „autogerechten Stadt“ (1946 bis Ende der 1960er Jahre)**

Die Luftangriffe des Zweiten Weltkriegs, insbesondere im Februar, März und Juli 1944 mit drei verheerenden Stadtbränden, hinterließen von der Stuttgarter Innenstadt ein Ruinenfeld; auch von den Bauten der Kulturmeile blieben nur Außenmauern stehen.

Die Pläne für den *Wiederaufbau* der Stadt seit 1946 knüpften, man kann sagen nahtlos, an die in der NS-Zeit entworfenen Stadtplanungen an. Zwar hatten sich die politischen Vorzeichen geändert, aber das System der großen Straßenachsen und die Pläne für eine völlige Neugestaltung der Innenstadt kamen dem Nachkriegskonzept, dem städtebaulichen Leitbild der „*autogerechten Stadt*“ der 1950er und beginnenden 1960er Jahre sehr zustatten. Jetzt wurde der während der NS-Diktatur planerisch vollzogenen *Bruch* mit der „Alten Stadt“ realisiert. Unter entscheidendem Einfluss der *Akteure* Arnulf Klett (Oberbürgermeister), Richard Döcker und Walther Hoss (Architekten, Spitze der städtischen Bauverwaltung),<sup>562</sup> unterstützt durch Professoren der TH Stuttgart wie Paul Bonatz, erfolgte der Aufbau ohne Rücksicht auf die Altsubstanz<sup>563</sup>, vergleichbar mit der Radikalität eines Rudolf Hillebrecht (1910–1999) in Hannover (ab 1948)<sup>564</sup>, völlig im Gegensatz zum Wiederaufbau in München, der sich am historischen Erbe orientierte (Kap. 2.2.1.5, S. 117).

An der oberen Neckarstraße fielen in den 1960er Jahren die Reste bedeutender Gebäude wie des Hauptstaatsarchivs<sup>565</sup> und der Württembergischen Landesbibliothek<sup>566</sup> oder die Münze<sup>567</sup> dem Kfz-Verkehr-gerechten Ausbau zum Opfer<sup>568</sup>, um durch Verbreiterung neue Fluchtlinien und Baukanten zu schaffen. Im Generalverkehrsplan von 1961<sup>569</sup> war eine Hochstraßenplanung im Zuge der Neckarstraße vorgesehen. Aus dieser Phase stammt die Konrad-Adenauer-Straße in ihrer heutigen Form: Auf dieser Verkehrsschneise, wichtiger Teil der Nord-Süd-Stadtautobahn-Achse (B14) und Teil des City-Rings, rollen pro Tag bis zu 120.000 Kfz, – ein für die Kulturmeile verheerender Zustand.

Stuttgart diente das städtische Wilhelmshaus seit 1928 als ‚Ehrenmal der Auslandsdeutschen‘ – auch in Erinnerung an die Zehntausende von ausgewanderten Schwaben.

<sup>562</sup> SCHNEIDER 1997, S. 83–89.

<sup>563</sup> Planung von 1948, Farbige Karte in: MARKELIN/MÜLLER 1991, S. 110.

<sup>564</sup> DURTH 1992.

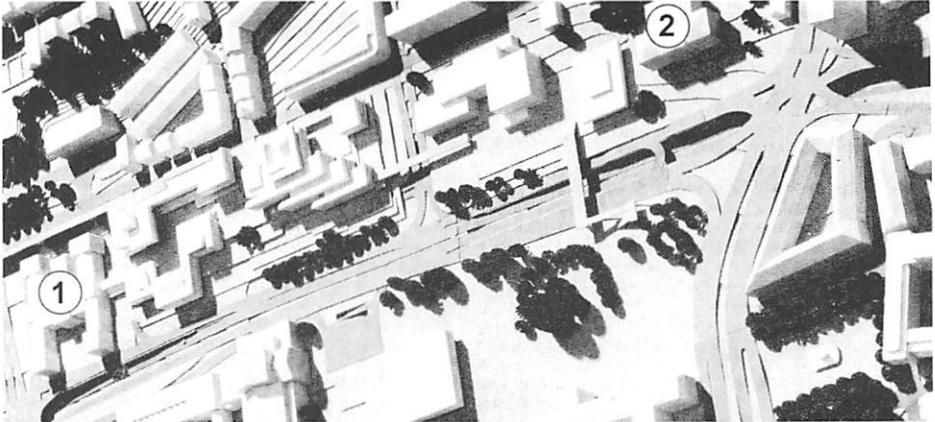
<sup>565</sup> Neckarstraße 4–6: 1944 Zerstörungen, Umfassungsmauern erhalten, unter Notdach Ruine bis 1962 für Magazinzwicke genutzt, danach abgebrochen; Archivneubau 1969 bezogen. Nach: BESELER/GUTSCHOW 1988, Bd. II, S. 1264.

<sup>566</sup> Neckarstraße 8: 1944 schwer getroffen, Umfassungsmauern und Treppenhaus bis 1961 bzw. 1970 noch vorhanden, Teile 1963–1970 als Interimslösung genutzt; sukzessiver Abriss für Neubau 1964–1970. Nach: BESELER/GUTSCHOW 1988, Bd. II, S. 1264.

<sup>567</sup> Neckarstraße 17–19, 1844, Bau im Rundbogenstil von Bernhard Adam Gross, 1944 ausgebrannt, unter Notdach gesichert, 1967 Totalabbruch für Ausbau Konrad-Adenauer-Straße. Nach: BESELER/GUTSCHOW 1988, Bd. II, S. 1276.

<sup>568</sup> Auf der Westseite zwischen Neuen Schloss und der Neckarstraße auch die *Akademie*, Planie 1, die berühmte Hohe-Carls-Schule, traditionsreiche württembergische Bildungsstätte, Barockbau von 1740–1745, 1944 schwer beschädigt, nach 1945 Seitenflügel teilweise wiederaufgebaut, sukzessive Abbrüche bis 1959 für Straßenbau und Landtagsneubau; nach: BESELER/GUTSCHOW 1988, Bd. II, S. 1255–1257.

<sup>569</sup> Vgl. Planungen für heutiges Museumsufer Frankfurt am Main, Kap. 3.1, S. 165.



Quelle-Vorlage: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, J483/2.

**Abb. 3.20: Modell der städtebaulichen Planungen für den kulturellen Bereich an der Neckarstraße, 1965**

1. Alte Staatsgalerie, 2. Wilhelmshaus/Stadtbibliothek.

Der Charlottenplatz am Beginn der Konrad-Adenauer-Straße wurde zum wichtigsten Kreuzungspunkt zwischen den Ost-West- und den Nord-Süd-Achsen im Nordosten der Innenstadt und zu einem erstrangigen U-Bahn-Knoten, vom Oberbürgermeister Dr. Klett als Repräsentant des Akteurs *Kommune* 1966 eingeweiht.

### Kulturbauten des Landes als Symbolträger – 1960er Jahre bis 1984

Aus Dokumenten des Hauptstaatsarchivs Stuttgart<sup>570</sup> geht hervor, dass die *Landesregierung* als einer der beiden entscheidenden Akteure an der oberen Neckarstraße seit 1960 das Konzept eines *kulturellen Zentrums* bzw. eines *kulturellen Bereichs* auf der Ostseite der Neckarstraße zwischen Charlottenplatz und Schillerstraße/Gebhard-Müller-Platz verfolgte, – ein Konflikt mit der Stadt Stuttgart in ihrer Zuständigkeit für die Verkehrsplanung war vorprogrammiert. Anknüpfungspunkt für die Planung der Landesregierung war der im Zweiten Weltkrieg zwar stark beschädigte, aber bereits im Oktober 1958 in Anwesenheit des Bundespräsidenten Theodor Heuss wiedereröffnete Bau der Staatsgalerie<sup>571</sup>, ein Symbol des Wiedererwachsens des kulturellen Lebens in Stuttgart und im deutschen Südwesten, und das städtische Wilhelmshaus. Die Verfügbarkeit landeseigener Grundstücke wurde erweitert durch den Ankauf privater Grundstücke im Rahmen einer langfristig angelegten Grundstückspolitik. Verhandlungen mit der Stadt Stuttgart bezogen sich auf Straßenbau und Parkraum. In unmittelbarer Nachbarschaft des Neuen Schlosses, das Mitte der 1950er Jahre selbst als Standort von Hauptstaatsarchiv und Landesbibliothek diskutiert worden war<sup>572</sup>,

<sup>570</sup> Bestände des Baden-Württembergischen Staatsministeriums (EA 1, z. B. EA 1/105 Bd. 10, 24.01.1961, zur Verkehrsplanung) und des Finanzministeriums (EA 5, z. B. EA 5/401 Az. IX D 360, 01.08.1961, zur Gestaltung des Bereiches. Fotografische Dokumente und Zeitungsausschnitte in der Ergänzungsdokumentation, z. B. J 192, J 40/7, J 483/2, Bibl. B 1267).

<sup>571</sup> 21. Februar 1944 Brandschäden, 26. Juli 1944 weitere schwere Schäden durch Bombardierung, bis auf die Umfassungsmauern ausgebrannt; Wiederaufbau 1960/1961. Nach: BESELER/GUTSCHOW 1988, Bd. II, S. 1264–1265.

<sup>572</sup> Februar und März 1944 schwer getroffen, Teile bis auf Grundmauern abgebrannt, Teile durch Zusammenbruch zerstört; 1949 bis 1958 Ruine. Diskussionen: 1949 für Totalabbruch, Teilabbruch; 1954: Aufbau zu Landtag und Landesbibliothek; 1956: Schlossrekonstruktion; 1958–1965 Rekonstruktion weniger Repräsentationsräume, Neugestaltung als Verwaltungsbau für Ministerien. Nach: BESELER/GUTSCHOW 1988, Bd. II, S. 1253–1255.

wurden nach dem Neubau des Landtags (Kurt Viertel, Horst Linde, Erwin Heinle, 1959–1961) im Sinne einer *Zusammenfassung* erste Kulturbauten wiedererrichtet: Hauptstaatsarchiv Stuttgart (Staatshochbauamt I, 1965–1969) und Württembergische Landesbibliothek (Staatshochbauamt I, 1964–1970); im Hang zwischen südlicher Neckarstraße und Urbanstraße sollten für die Erweiterung der Staatsgalerie und die Hochschule gestaffelte Beton-Glas-Bauten in der Tradition des Funktionalismus entstehen; das planerische Konzept stammte von den Architekten Emre Aru und Henning (1965).

Die 1970er Jahre brachten städtebaulich und architektonisch einen bedeutenden *Entwicklungsschnitt* für die Kulturmeile: Durch die Bauverwaltung Baden-Württemberg erfolgte im Juli 1974 die Ausschreibung eines bundesweiten *Ideenwettbewerbs* für die Erweiterung der Staatsgalerie, den Neubau des Kammertheaters und eine Erweiterung des Landtags auf der Ostseite der Konrad-Adenauer-Straße zwischen Württembergischer Landesbibliothek und Staatsgalerie-Altbau. 62 Arbeiten wurden eingereicht, – und es gab drei 1. Preise.<sup>573</sup> Die Architektengemeinschaft Behnisch und Kammerer-Belz schlug eine Galerierweiterung durch einen in den unteren Hangteil platzierten Baukörper vor, an den sich das Kammertheater anschloss; im oberen Hangteil an der Urbanstraße waren drei Baublöcke für Landtag und Behördenbauten in Fortführung des Konzeptes der Solitäre Landesbibliothek und Hauptstaatsarchiv vorgesehen.<sup>574</sup> Im Text der Jury heißt es: „*Der Gesamttraum ist mit Disziplin unter voller Berücksichtigung des stadträumlichen Maßstabs im Sinne einer großen Einheit klassischer Prägung gestaltet. [ . . . ] Die Erweiterung der Staatsgalerie ist sehr günstig.*“<sup>575</sup> Angesichts der wirtschaftlichen Rezession infolge der ersten Ölkrise 1973 nahmen Landesregierung und Planer Abstand von der Umsetzung des Projektes.

Im September 1977 schrieb die Bauverwaltung Baden-Württemberg im Auftrag des Landes einen *Einladungswettbewerb* für die städtebauliche und architektonische Gestaltung des zentralen Teils der Kulturmeile aus, den Erweiterungsbau der Staatsgalerie und den Neubau des Kammertheaters, – auf den Landtagsneubau wurde verzichtet. Die Entwürfe von vier Teilnehmern<sup>576</sup> wurden vom Preisgericht in die engere Wahl gezogen, u. z. Heckmann und Kristel (aufgelockerte Anlage um einen Skulpturenhof), Behnisch und Kammerer-Belz (wie 1977, siehe oben), Bo und Wohler (Museum und Theater auf einer Terrasse an der Konrad-Adenauer-Straße), Stirling, Wilford and Associates (Anlage „in Schichten“ zwischen Konrad-Adenauer-Straße und Urbanstraße, markante Architektur von Dreiseitbauten/*cour d'honneur* an der Hauptstraße mit Allee im Vorfeld, innovative Lösung der verlangten Fußgängerverbindung zwischen Eugenstraße und Urbanstraße über eine begehbare Rotunde).

Das einstimmige Urteil des Preisgerichts für das Projekt von James Stirling, Michael Wilford & Associates, London, kann nur als ein „Paukenschlag“ bezeichnet werden. Für die Bauverwaltung Baden-Württemberg bedeutete dies: „*Abschied von 20 Jahren städtebaulicher Vorstellung.*“<sup>577</sup> Das Staatliche Hochbauamt I Stuttgart hatte in Zusammenarbeit mit Architekten seit den 1960er Jahren für das Land Baden-

<sup>573</sup> wettbewerbe aktuell 7/1974, S. 559–576.

<sup>574</sup> FECKER 1984, S. 28.

<sup>575</sup> wettbewerbe aktuell 7/1974, S. 560.

<sup>576</sup> wettbewerbe aktuell 12/1977, S. 715–724.

<sup>577</sup> FECKER 1984, S. 30.

Württemberg als Bauherrn Pläne entwickelt, die städtebaulich und architektonisch in der Tradition des Rationalismus bzw. Funktionalismus der Nachkriegs-Moderne standen. Seit der Mitte der 1970er Jahre aber erfolgte in der Architekturtheorie und in der Praxis in Europa die „Revision der Moderne“. Die *Postmoderne*<sup>578</sup> brach – unter großem Aufsehen – in die Architekturwelt Deutschlands ein, genannt seien das städtische Museum Abteiberg in Mönchengladbach von Hans Hollein (Planungsauftrag 1972, Bauzeit 1976–1982)<sup>579</sup> sowie die Entwürfe von James Stirling für die Landesgalerie Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf (1976)<sup>580</sup> und den Neubau des Wallraf-Richartz-Museums in Köln (1976).<sup>581</sup>

Das *Innovative*, ja Sensationelle am Entwurf von Stirling für Stuttgart war die städtebauliche Gesamtgestaltung des Hanggebietes auf der Ostseite der Konrad-Adenauer-Straße von der Landesbibliothek nordwärts hinsichtlich der Gliederung der Baumassen, der Gestaltung des Vorbereichs, der Axialität Staatstheater – Eugenstraße und die architektonische Komposition der Neubauten: Für den Galerie teil der Rückgriff auf eine Drei-Flügel-Anlage, die klassische Enfiladen und große Ausstellungsräume ermöglicht (Ausstellungsfläche Schausammlung 2.200m<sup>2</sup>, Wechselausstellungen 750m<sup>2</sup>); im „Ehrenhof“ die Platzierung einer klassischen Rotunde – als Hohlkörper – und Schaffung von Ausstellungs-Freiflächen, die vom spiralförmig ansteigenden öffentlichen Fußweg einzusehen sind; an der Front zur Konrad-Adenauer-Straße eine Aufmerksamkeit erregende Fassadengestaltung aus Eingangsbereich mit geschwungener Glaswand, Rampen mit überdimensionalen bunten Handläufen, eine farbige Fassadenverkleidung aus horizontalen Travertin- und Sandsteinbändern. Die Fluchtlinie des Neubaus tritt gegenüber dem denkmalgeschützten spätklassizistischen Altbau um einige Meter zurück, belässt ihm den „Vortritt“ und ermöglicht die Anlage einer Terrasse/Eingangsebene und Ruhezone vor dem „Tempel der Kunst“ über der Rollbahn des City-Rings. Mit der Staffelung erreichte Stirling die Überwindung des 13 Meter hohen Niveauunterschieds zwischen Konrad-Adenauer-Straße und Urbanstraße in einer städtebaulich überzeugenden Weise durch eine *Architekturlandschaft*.

Die oben angesprochene *Kollage* der Baukörper der Staatsgalerie aus klassischen Elementen des Schlossbaus – Drei-Flügel-Anlage mit *Cour d'Honneur* –, der traditionsreichen Rotunde – Zitat aus Schinkel's Altem Museum in Berlin bzw. des Pantheons in Rom –, und absolut innovativen Bestandteilen wie die geschwungene und geneigte Foyer-Glaswand, farbigen – Pink, Blau, Giftgrün – Handläufen, Liftkonstruktionen und Fußböden, die den Anspruch des „Tempels der Kunst“ relativieren, überzeugte die Jury; sie formulierte: „*Der Entwurf wird mit seiner hohen architektonischen Qualität der gestellten Aufgabe für die Staatsgalerie Stuttgart sowohl in formaler wie auch in städtebaulicher Hinsicht überzeugend gerecht. Für die weitere städtebauliche Entwicklung dieses Bereiches zwischen Staatsgalerie und Landesbibliothek gibt der Verfasser interessante Anregungen, die einen Ansatz für die räumliche Ordnung dieses Gebietes darstellen.*“<sup>582</sup> Bei Architekten und Architekturkritikern rief der Entwurf von Stirling und Partnern völlig unterschiedliche Reaktionen hervor; sie reichten von voller Zustimmung<sup>583</sup> über

578 Ausst.Kat., Revision 1984; KLOTZ 1984.

579 KRÄMER 1998, S. 103–168. NAREDI-RAINER 2004, S. 138–141.

580 KRÄMER 1998, S. 19–59.

581 KRÄMER 1998, S. 59–103.

582 wettbewerb aktuell 12/1977, S. 716.

583 Z. B. Alexander Frhr. Von Branca, in: Baumeister 8/1984, S. 67.



Quelle: © Vermögen und Bau Baden-Württemberg, Amt Stuttgart (VBA S).

**Abb. 3.21: Staatsgalerie Stuttgart, Altbau (links) und Erweiterungsbau (rechts) von James Stirling, Michael Wilford & Associates (1979–1984) an der Konrad-Adenauer-Straße unterhalb des Urbanviertels, Blick von Westen, 2002**



Quelle: Landesmedienzentrum Baden-Württemberg, Bild Nr. 00461.

**Abb. 3.22: Einweihung der Staatsgalerie von James Stirling 1984, Ministerpräsident Lothar Späth im Gespräch mit Joseph Beuys**

Skepsis<sup>584</sup> bis zu Verurteilungen.<sup>585</sup> Stirling selbst formulierte seine Zielsetzung wie folgt: *„Ich will dem Besucher den Eindruck vermitteln, dies ist nicht nur ein Museum, sondern ein Ort der Unterhaltung. Mein Bau soll Heiterkeit und Großzügigkeit ausstrahlen.“*<sup>586</sup>

Mit dem Erweiterungsbau der Staatsgalerie<sup>587</sup> und dem gleichzeitig vollendeten Kammertheater (1979–1984)<sup>588</sup> erhielt die Stuttgarter Kulturmeile eine nationale bis internationale Ausstrahlung, – der ‚Stirling-Bau‘ ist inzwischen eines der *identitätsstiftenden Symbole* von Stuttgart.

### **Fertigstellung des Museums-Ensemble in der Kulturmeile – 1992–2002**

Mit den Neubauten für die Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart<sup>589</sup> an Urbanstraße/Eugenstraße und dem Haus der Geschichte Baden-Württemberg<sup>590</sup> wurde der städtebauliche Abschluss der Kulturmeile auf der Ostseite der Konrad-Adenauer-Straße erreicht. James Stirling, Michael Wilford & Associates hatten bereits anlässlich des Wettbewerbs für den Erweiterungsbau der Staatsgalerie 1977 Pläne für die südlich anschließende Bebauung geliefert. Diese umfassten den ersten Bauabschnitt des Neubaus der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Seit 1999 folgte der 2. Bauabschnitt der Hochschule und der Neubau des Haus der Geschichte Baden-Württemberg durch Wilford Schupp Architekten.

Blickt man auf das Ergebnis<sup>591</sup>, so zeigt sich das zugleich konsequente *und* spielerische Talent Stirling's, das aufgegriffen wurde: Konsequenter verwendete er das Ehrenhof-Motiv für die Drei-Flügel-Anlage von Kammertheater – Haus der Geschichte Baden-Württemberg, die die Möglichkeit bot, den *Museumsplatz* am Ende der zur Fußgängerzone umgestalteten Eugenstraße im *Cour d'honneur* anzulegen, Teil einer Sichtachse Eugenplatz-Eugenstaffel-Staatstheater; zwischen Haus der Geschichte und Abgeordnetenhaus bietet sich nochmals das Terrassenmotiv und eine kleine *Plaza*: Diese wird, um Monotonie zu vermeiden, durch einen kurzen Flügel des Haus der Geschichte als ein ruhiger Hofraum zwischen Abgeordnetenhaus und dem Bau der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst ausgebildet. Am letzteren Bau zeigt Stirling sein spielerisches Talent: Der große Querriegel mit Eingängen an der Urbanstraße erhielt einen mächtigen Turm – oben offen, ohne Haube, und begehrbar(!) – ein neues Wahrzeichen des Urbanviertels, als „Flaschenstopfen“ auf die Rotunde der Staatsgalerie interpretiert.

<sup>584</sup> Z. B.: James Stirling – der Scheinheilige. U.C. in: Bauwelt 1984/1920, S. 831.

<sup>585</sup> Christoph HACKELBERGER: Neue Stategalerie Stuttgart – Ein banales Monument voller uneingelöster Verheißung, in: Der Architekt 7–8/1984, S. 343–348.

<sup>586</sup> Zitiert in: NAREDI-RAINER 2004, S. 70.

<sup>587</sup> Grundsteinlegung 21. September 1979, Einweihung 9. März 1984, Kosten: 70 Mio. Euro. Veröffentlichungen: Finanzministerium Baden-Württemberg (Hrsg.) 1984; NAREDI-RAINER 2004, S. 70–73 mit ausführlicher Angabe zu Artikeln in Fachzeitschriften, darunter sehr empfehlenswert: Jochen BUB, in: Bauwelt 1984/20, S. 832–851; STIRLING 1984.

<sup>588</sup> Auf den Neubau des Naturkundemuseums an alter Stelle wurde zugunsten des Abgeordnetenhauses (Zinsmeister/Scheffler 1984–1987) verzichtet; das Naturkundemuseum blieb im Rosensteinpark. Finanzministerium Baden-Württemberg (Hrsg.) 1987.

<sup>589</sup> 1. Bauabschnitt 1992–1996; 2. Bauabschnitt 1999–2002; Finanzministerium Baden-Württemberg 1996; Finanzministerium Baden-Württemberg 2002.

<sup>590</sup> Finanzministerium Baden-Württemberg 2002.

<sup>591</sup> Finanzministerium Baden-Württemberg 2002, S. 21, 27.



Quelle: Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Bildarchiv, Nr. A2003-0046-05.

**Abb. 3.23: Ministerpräsident Erwin Teufel bei der Eröffnung des Haus der Geschichte Baden-Württemberg, 13. Dezember 2002**  
*Links die Leiterin der Sammlung, Dr. Paula Lutum-Lenger.*



Quelle: © Vermögen und Bau Baden-Württemberg, Amt Stuttgart. Fotograf: Schnabel, Götzis c/o VBA S.

**Abb. 3.24: Blick über den Museumsplatz auf den Eingangsbereich des Haus der Geschichte Baden-Württemberg, 2003**

Mit dem Neubau der Staatsgalerie<sup>592</sup> erhielt die Landeshauptstadt Stuttgart nicht nur einen der markantesten Museumsbauten des ausgehenden 20. Jh., die gesamte Kulturmeile Stuttgart rückte durch die städtebauliche *und* architektonische Gestaltung auf einen der ersten Plätze der internationalen Architekturszene und des Architekturtourismus. Im jetzigen Stadium des Gesamtvorhabens „Kulturmeile“, Ostseite der Konrad-Adenauer-Straße, besitzt Stuttgart Dank der Aktivitäten der Landesregierung und ihrer Ämter eine national und international städtebaulich und architektonisch einmalige Attraktion – wie die hohen Besucherzahlen von Architekten und Studenten der Fächer Architektur/Design/Städtebau beweisen.<sup>593</sup>

### Zusammenfassung und Ausblick

Die Analyse von Dokumenten und Veröffentlichungen ergab von den Anfängen der Planung eines „Gebäudes für die Kunst“ in den 1830er Jahren bis zur heutigen Situation der Kulturmeile *sieben Entwicklungsphasen*. Sie zeigen die *Kontinuität* des städtebaulichen Konzeptes und des „Kulturstandortes“ obere Neckarstraße – Konrad-Adenauer-Straße über mehr als 150 Jahre auf der Basis von Entscheidungen der Hauptakteure, Land Württemberg/Baden-Württemberg und Landeshauptstadt Stuttgart – trotz der *Brüche* in Verfassung, Staatsform, Gesellschaft. Städtebauliche und architektonische Gestaltung auf der Nordostseite des Stuttgarter Talkessels am Rand der Innenstadt mit engem Lagebezug zur politischen „Herrschaftszentrale“ dokumentieren den *Wandel* der Architekturtheorie und ihre Umsetzung vom Klassizismus bis in die Postmoderne, zugleich die Kontinuität von *Kultur* als weichem Standortfaktor und als wesentlicher Einflussgröße der Imagebildung der Residenz- und Hauptstadt.

Staatsgalerie und Haus der Geschichte Baden-Württemberg bilden seit 2002 ein *Museums-Ensemble innerhalb* der Kulturmeile Stuttgart. Sie gehören städtebaulich – architektonisch mit der Staffelung der Baukörper am Nordosthang des Nesenbachtals, mit der postmodernen Gestaltung der Staatsgalerie, der Integration von öffentlichen Fußgängerwegen und kleinen Plätzen, im Bezug zum Umfeld im Urbanviertel sowie der faszinierenden nächtlichen „Lichtarchitektur“ zu den bedeutendsten Beispielen von Ensemble-Bildung von Kulturbauten in Deutschland und Europa.

Die Stadtverwaltung Stuttgart lässt seit 2005/2006 die „Verkehrsschlucht“ Konrad-Adenauer-Straße zurückbauen. Seit den Ergebnissen der Stadt-Land-Kommission (1984) und dem Internationalen Symposium zur Zukunft der Kulturmeile (1985) besteht eine „Vision Boulevard“ zwischen Kulturmeile und Oberem Schlossgarten zur Vernetzung von Quartieren und Grünanlagen. Dies setzt eine „Überdeckung“ der Konrad-Adenauer-Allee zwischen Charlottenplatz und Gebhard-Müller-Platz voraus, ein technisch und finanziell schwieriges Projekt. „StadtKernZiele“, Innenstadtkonzept Entwurf 2006 der Landeshauptstadt Stuttgart<sup>594</sup> zeigt als Alternative zur Reduzierung der negativen Auswirkungen des Verkehrs (ca. 4.500 Kfz/Stunde) eine Einengung des Abschnitts durch Grünstreifen mit Bepflanzung auf.

<sup>592</sup> 2000–2002 wurde östlich der Alten Staatsgalerie nach einem Entwurf des Architekturbüros Wilfrid und Katharina Steib, Basel, ein Erweiterungsbau für die Abteilung „Grafische Sammlung“ errichtet; Kosten: 12 Mio. Euro.

<sup>593</sup> Die Staatsgalerie konnte zugleich Dank Zukäufen aus Mitteln des Landes-Lottos sowie Dank Schenkungen zu einem bedeutenden Museum der klassischen Moderne und der zeitgenössischen Kunst aufsteigen.

<sup>594</sup> Landeshauptstadt Stuttgart, Amt für Stadtplanung und Stadterneuerung, September 2006.

Ein wichtiger städtebaulicher Ansatz ist auch die Vernetzung der Kultur- und Wissenschaftsstandorte an der Kulturmeile mit Karlsplatz/Schlossplatz (Landesmuseum Württemberg, Kunstmuseum Stuttgart) und Universitätsbibliothek/Lindenmuseum im bzw. am Stadtgarten. Wie ein Damoklesschwert hängt allerdings das Großprojekt „Stuttgart 21“ über dem städtebaulich einmaligen Raum „Schlossgarten und Umfeld“: Die Schaffung eines unterirdischen Durchgangsbahnhofs – statt des Kopfbahnhofs – unter dem Mittleren Schlossgarten (mit An- und Abfahrten) ist nach dem Wiederaufbau der zerstörten Stuttgarter Innenstadt seit 1945 sicher die größte Herausforderung für Stadtplanung und Städtebau.

### 3.3 Dresden, Wien, Berlin – Kulturforen als optimale städtebauliche Großform?

Das Forum bietet städtebaulich-formal die Möglichkeit, funktional bedeutende und repräsentative öffentliche Bauten um eine *Platzanlage* anzuordnen. Im Unterschied zur linearen Reihung einer „Meile“ wird dadurch die Möglichkeit zur *Stadtgestaltung* erheblich gesteigert.<sup>595</sup> Zugleich besitzt das Forum als städtebauliches Element eine außerordentliche historische Konnotation: Es erinnert begrifflich und als „Bedeutungsträger“ an die Kaiserforen der Weltstadt Rom des 1. und 2. nachchristlichen Jh., politische und sakrale Kristallisationspunkte des Römischen Reiches. Die städtebauliche, historische und funktionale Bedeutung des Forums macht verständlich, dass dieses auch als Standort für erstrangige Kultureinrichtungen wie Museen und Bibliotheken verwendet wurde, – aber auch als staatlich-politische Repräsentationsgeste im Zeitalter von Diktaturen wie während der NS-Zeit in Form der Gauforen.<sup>596</sup>

#### Gottfried Semper: Forenkonzepte für Dresden und Wien

Gottfried Sempers (1803–1879) Schaffen wird in den frühen Jahren seiner Karriere und gegen Ende seines Lebens von städtebaulichen Entwürfen mitgeprägt, – hierzu gehören die Forenentwürfe für Dresden und Wien. Einer der architektur- und stadthistorisch bedeutendsten Vorschläge für die Entwicklung eines Forums stammt von ihm aus den 30er und 40er Jahren des 19. Jh., u. z. im Zusammenhang mit Kulturbauten in Dresden.<sup>597</sup> Im Rahmen der Standortsuche für den Bau eines „Neuen Museums“ in Dresden, der heutigen Gemäldegalerie,<sup>598</sup> wurden ab 1837 von der Galeriekommission mehrere Standorte diskutiert. Der vom damaligen Professor für Architektur (seit 1834) an der Kunstakademie Dresden, Gottfried Semper, bevorzugte Ort für einen repräsentativen Museumsbau war die Stallwiese gegenüber der Brühlschen Terrasse (Stallwiesenprojekt, 1838). Diese exzellente Lage am Neustädter Elbufer vis-à-vis der meist besuchten Promenade der Residenzstadt verglich Semper selbst mit besten Flusslagen von Museen in Europa wie in Florenz, Paris und Berlin. Der Bauplatz wurde jedoch von der Baukommission wegen der hohen Kosten für Gründungsarbeiten im Flußauenbereich der Elbe abgelehnt. Die Suche nach einem Bauplatz für die Gemäldegalerie konzentrierte sich seit 1839 auf die Umgebung des Zwingers. Abb. 3.25 zeigt mehrere Standortvarianten, die Semper am oder in der Nähe des Zwingers einbrachte.

Diese Überlegungen gaben ihm die Möglichkeit, sein 1835 zum ersten Mal entwickeltes *Forumprojekt* aufzugreifen. Der Zwinger war nach der Zeit August des Starken (Kurfürst Friedrich August I. von Sachsen, reg. 1694–1733) als Festplatz und Turnierplatz des sächsischen Hofes in den Hintergrund getreten. Er bot nach Reiseberichten der ersten Hälfte des 19. Jh. einen trostlosen und verlassenem Anblick. Mit der Niederlegung der Festungsbauwerke in Dresden seit 1815 hatte sich die Wallanlage um den Zwinger herum wie die Brühlsche Terrasse zu einem beliebten Promenadenbereich entwickelt. Es bot sich die Möglichkeit, den Bau (1709–1728) von Matthäus Daniel Pöppelmann und Balthasar Permoser zu vollenden.

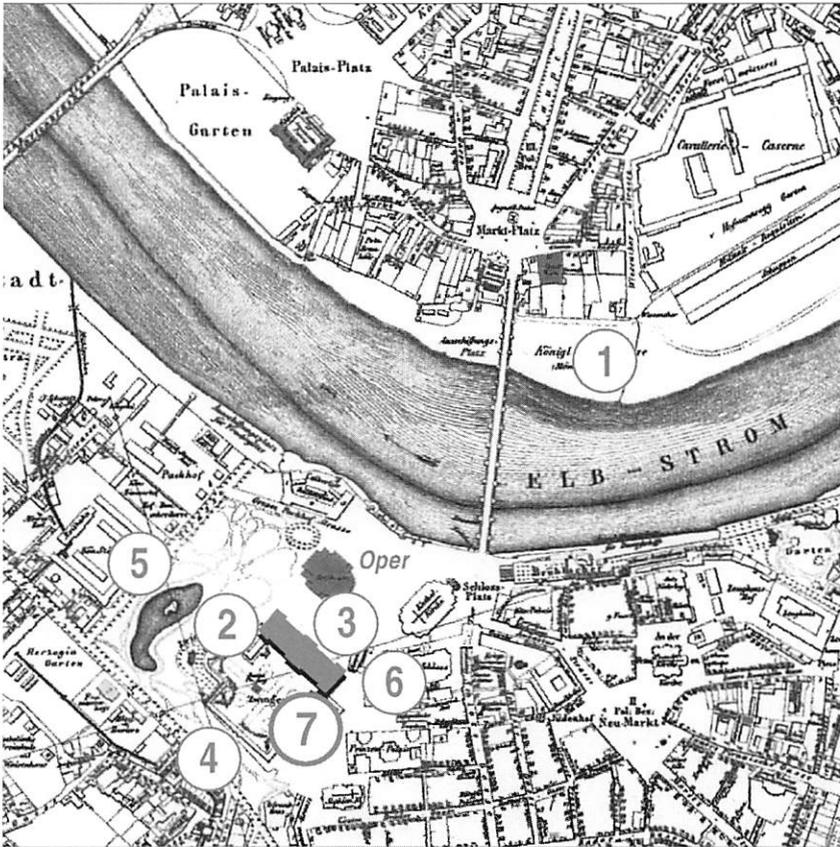
<sup>595</sup> Plätze Europas 2003; MAIER-SOLGR/GREUTER 2004; LAUDEL 2007.

<sup>596</sup> WOLF 1999.

<sup>597</sup> HAUSER 2003a; PLÄNE 2003.

<sup>598</sup> MARX/MAGIRIUS 1992; Gemäldegalerie 2003.

Semper hat das Verdienst, den völlig vernachlässigten Bau als architektonisch-künstlerische Leistung richtig zu bewerten und mehrere Vorschläge zu seiner Vollendung zu entwickeln.

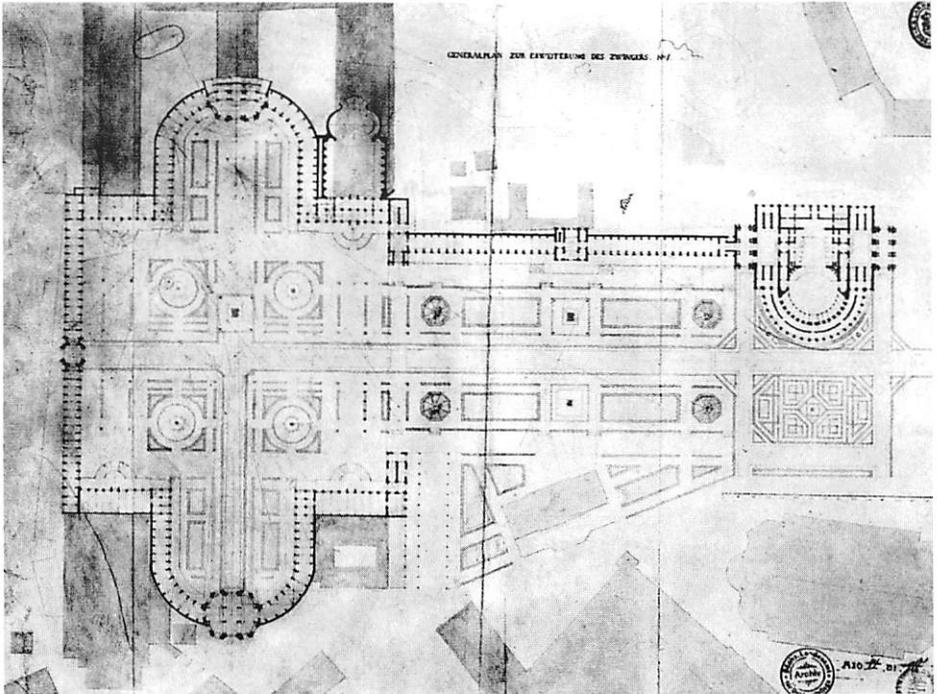


Stadtplan von Dresden (1837/1852) aus: Ausst.Kat., Gottfried Semper 2003, S. 125. Standorte nach: Ausst.Kat., Gottfried Semper 2003, S. 186–191; Marx/Magirus 1992, Innenseite Umschlag hinten. Kartographie: Norbert Zils, Mai 2007.

**Abb. 3.25: Standortvorschläge von Gottfried Semper für den Bau der Gemäldegalerie Dresden**

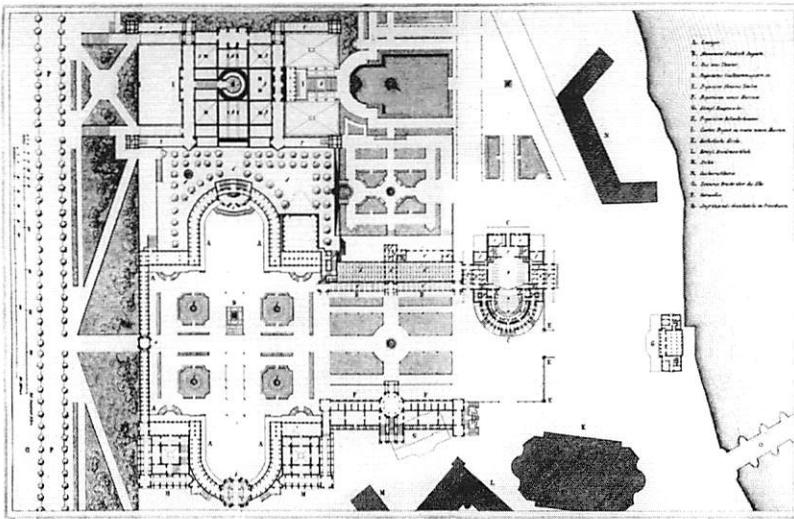
1. Stallwiesen-Projekt, 1838; 2. Hufeisen-Projekt am Wall-Pavillion, 1839;
3. Nordostseite des Zwingers, 1840;
4. Südwestseite des Zwingers/Ostraalle, 1840;
5. Zentralbau-Projekt in den Wallanlagen des Zwingers, 1842;
6. An der Stelle der Schinkel-Wache, 1842/1845;
7. Planung und Ausführung an der Nordostseite des Zwingers, 1846–1855.

Sempers „Generalplan zur Erweiterung des Zwingers in Dresden“ vom 1. September 1835 ist zugleich sein erster Plan für ein *Zwingerforum*. Er sieht auf der Nordostseite des Zwingers eine breite, zur Elbe führende Gartenanlage in italienischer Art mit Brunnen und Monumenten vor. Diese wird stadtwärts begrenzt durch die Altbauten von Schloss und Hofkirche, während im Norden der Neubau des Theaters mit seiner ausgreifend-festlichen Form durch eine langgestreckte Orangerie mit dem südöstlichen Zwingerflügel verbunden wird.



Aus: Ausst.Kat., Gottfried Semper 2003, WV. 12, Abb. 12.3, S. 151.

**Abb. 3.26: Gottfried Semper, Generalplan zur Erweiterung des Zwingers in Dresden**  
*Grundriss, 1. September 1835.*



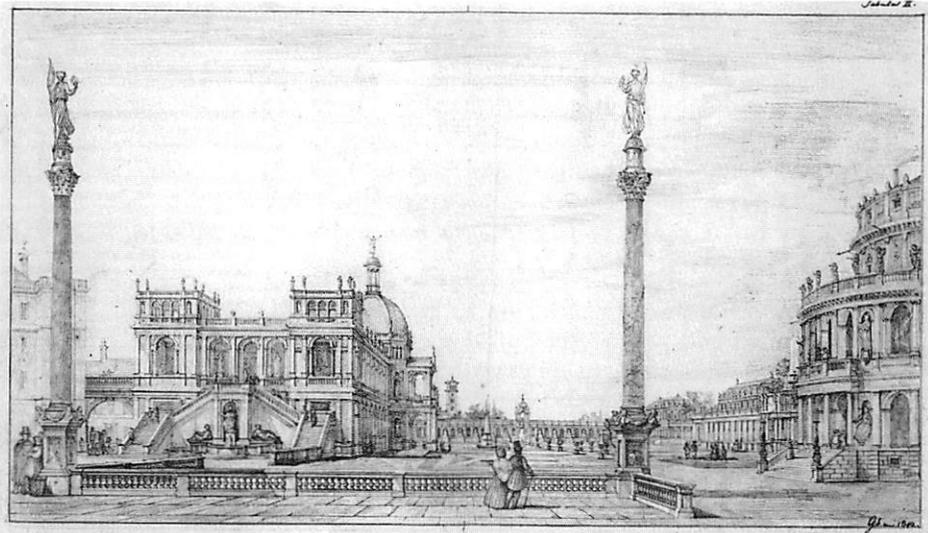
Aus: Ausst.Kat., Gottfried Semper 2003, WV. 12, Abb. 12.8, S. 154.

**Abb. 3.27: Gottfried Semper, Zwingerforum mit Museum in Verlängerung des südöstlichen Zwingerflügels**  
*Lageplan, 23. Februar 1842.*



Aus: Dresdner Hefte, 75, 2003, Umschlagseite vorne, innen.

**Abb. 3.28: Friedrich Seraph Hanfstengel, Gottfried Semper, um 1848, Lithographie**



Aus: Ausst.Kat., Gottfried Semper 2003, WV 12, Abb. 12.9, S. 155.

**Abb. 3.29: Gottfried Semper, Ansicht des geplanten Zwingerforums mit Museum und Theater von der Elbseite her**  
*Perspektive, 23. Februar 1842.*

Der zweite Zwinger-Erweiterungsplan vom 23. Februar 1842 stellt eine weitgefaste städtebauliche Lösung dar: Das *Zwingerforum* auf der Nordostseite, in strenger Axialität auf eine erhöhte Terrasse am Elbufer ausgerichtet, erhält nunmehr den geplanten Museumsbau auf der Stadtseite; das neue Theater bestimmt mit dem Halbrund der dreigeschossigen Fassade in großer Betonung die gegenüberliegende Seite des Forums. Seit der Veröffentlichung der Pläne und eindrucksvollen Entwurfszeichnungen für das große Kulturforum vom Februar 1842 in der Allgemeinen Bauzeitung<sup>599</sup> genoss Semper in der europäischen Städtebau- und Architektenszene einen erstrangigen Ruf.

Die *Akteure*, – Baukommission, Kulturminister, Galeriekommission, König, Landtag und Architekt –, einigten sich 1846 auf die kostengünstigste Lösung, den „Einbau“ der Gemäldegalerie in die Nordostseite des Zwingers. Hierfür konnte Semper auf ein Konzept zurückgreifen, das er im Zusammenhang mit den Plänen für eine „Vollendung des Zwingers“ entwickelt hatte. Sein Entwurf von 1846 sieht die Schließung der Nordostseite des Zwingers vor, um dem Hofraum eine endgültige Form zu geben. Die elbseitige Gartenanlage ist stark verkleinert, das Theater leicht nach Westen versetzt, Schinkel'sche Wache<sup>600</sup> und Italienisches Dorf bleiben erhalten. Semper selbst sagte diese Lösung wenig zu, da ihm die Achse Kronentor – offene Nordostseite – Elbe als städtebaulich wertvolles und überzeugendes Element des Forums genommen war. Der Beschluss der Akteure, aus Kostengründen den Neubau der Gemäldegalerie in die Nordostseite des Zwingers einzufügen, zwang Semper zum Entwurf und Bau der Gemäldegalerie (1847–1855) an ihrem heutigen Standort.

Noch während des Baues entwickelte sich in Dresden aus den revolutionären Ereignissen von 1848 die Krise des Jahres 1849: Preussische Truppen wurden zur Niederschlagung der Revolutionsbewegung nach Dresden beordert, und Semper mußte wegen seiner Teilnahme an den Kämpfen gegen die Monarchie die Stadt im Mai 1849 fluchtartig verlassen und emigrieren.<sup>601</sup> Von diesem Zeitpunkt an betrat Semper Dresden – und Deutschland – nicht mehr, da er in allen deutschen Ländern steckbrieflich gesucht wurde. Sein Weg führte ihn über Paris nach London (1851–1855)<sup>602</sup> und nach Zürich (1855–1871).<sup>603</sup> Mit der Flucht Sempers aus Dresden war auch der Plan eines Kulturforums vom Zwinger bis zur Elbe endgültig erloschen. Der Bau der Gemäldegalerie (1847–1855) und des zweiten Opernhauses (1871–1878), als Semperoper bezeichnet, wurde nach den Entwürfen Sempers durch seine Nachfolger ausgeführt. Man kann sich die Frage stellen, ob nicht das heutige städtebauliche Ensemble um den Theaterplatz, wie es im Schrägluftbild erscheint, mindestens einen Nachklang der Semper'schen Forumsidee vermittelt: Als „*großartiger, von monumentalen Einzelbauten umgebener, selbständiger Platzraum.*“<sup>604</sup>

Semper hatte im hohen Alter noch einmal die Möglichkeit, städtebauliche Entwürfe für ein Forum zu entwickeln. Auf Einladung der Stadt Wien nahm er ab 1869 als Gutachter an dem großen Gestaltungswettbewerb für den Ausbau des Glacisgeländes vor der Altstadt im Rahmen des Wiener-Ringstraßen-Projektes teil.<sup>605</sup> Gemeinsam

<sup>599</sup> Ausgabe 9, 1844; siehe HAUSER 2003a, Anm. 9.

<sup>600</sup> Auch Altstädter Wache, 1830–1832 erbaut nach Plänen von Karl Friedrich Schinkel.

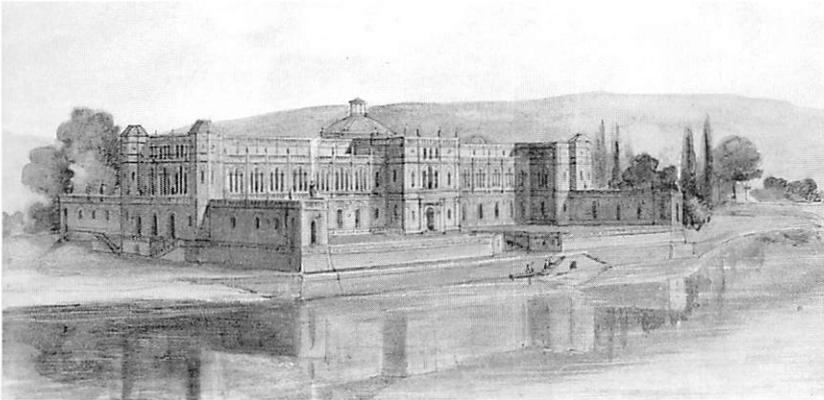
<sup>601</sup> LAUDEL 2003.

<sup>602</sup> HILDEBRAND 2003.

<sup>603</sup> HAUSER 2003a.

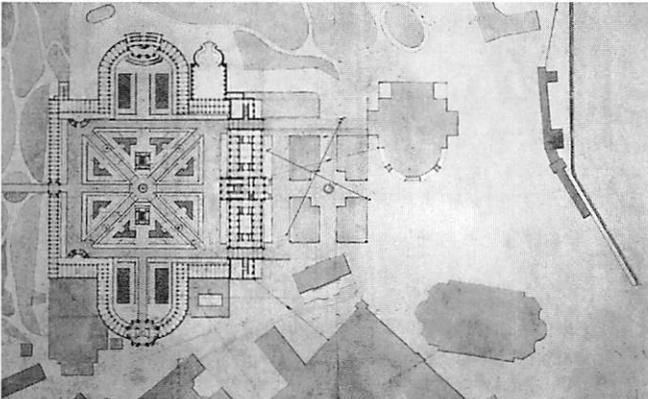
<sup>604</sup> Dehio Dresden 2005, S. 81.

<sup>605</sup> HOLZ 2003; Erweiterungsbau 2003.



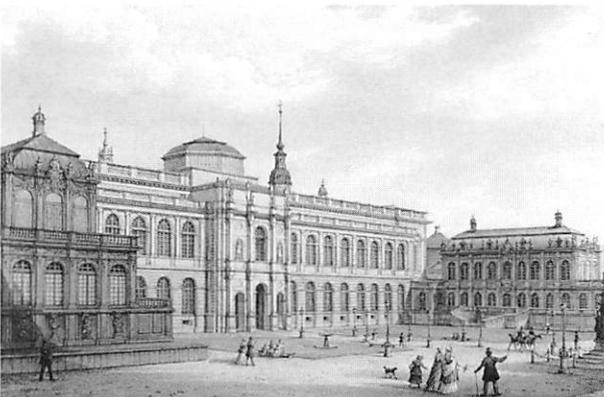
Aus: Ausst.Kat., Gottfried Semper 2003, WV. 27, Abb. 27.2, S. 187.

**Abb. 3.30: Gottfried Semper, Gemäldegalerie Dresden, Stallwiesenprojekt I.**  
*Perspektive der Elbseite, 8. August 1838.*



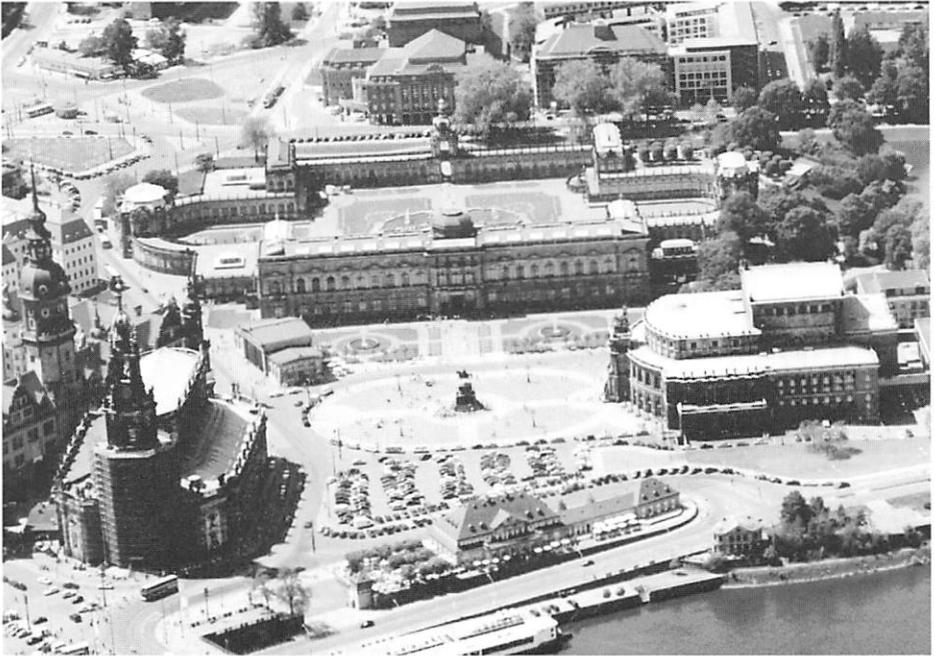
Aus: Ausst.Kat., Gottfried Semper 2003, WV. 12, Abb. 12.10, S. 156.

**Abb. 3.31: Gottfried Semper, Zwingerforum mit Museum an der Nordostseite, 1846**



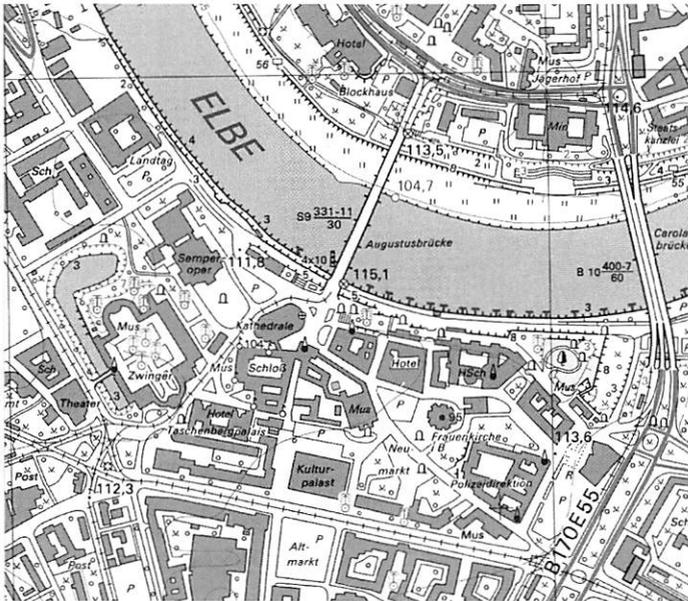
Aus: Ausst.Kat., Gottfried Semper 2003, S. 130.

**Abb. 3.32: Christian Gottlob Hammer, Gemäldegalerie in Dresden, Zwingerseite, um 1845**



Grundlage: Ausschnitt aus Schrägaufnahme Nr. 11 658 von 1997. Herausgegeben mit Genehmigung des Städtischen Vermessungsamtes Dresden. Genehmigungsnr.: 06 62.25.07.

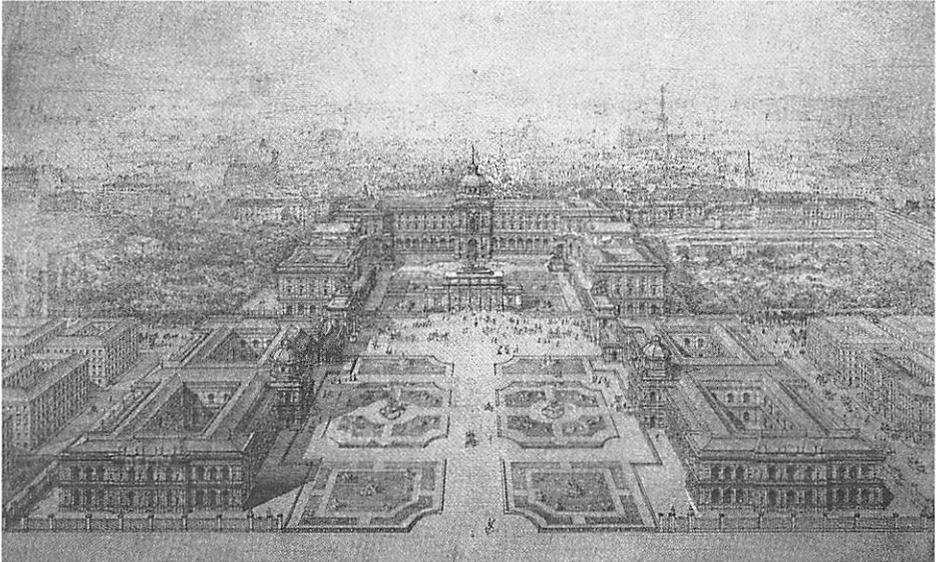
**Abb. 3.33: Dresden – Theaterplatz, Gemäldegalerie und Zwinger von Nordosten, 1997**



Aus: Landesvermessungsamt Sachsen, Topographische Karte 1 : 10.000, Normalausgabe, 4948-NW, 2. Auflage, 2000. TK10, © Landesvermessungsamt Sachsen 2008, Erlaubnisnr.: 5376/2007.

**Abb. 3.34: Dresden – „Kulturbezirk“ Altstadt – Elbufer, 2000**

mit Karl von Hasenauer entwickelte er für das Areal zwischen der alten Hofburg und dem Marstall den Plan des *Kaiserforums* (Entwurf 1869–1871, Ausführung ab 1874).<sup>606</sup> Dies gab ihm die Möglichkeit, im Zusammenhang mit den neuen kaiserlichen Residenzbauten um den Heldenplatz im Südwesten der Hofburg den in der Sichtachse zum Marstall liegenden Abschnitt des Glacis städtebaulich neu zu gestalten und hier die gewünschten Museumsbauten für die habsburgischen Sammlungen zu platzieren. Der Generalplan ist eine grandiose Geste im Sinne des Späthistorismus.



Quelle: <http://commons.wikimedia.org>, Februar 2008. Aus: *Stadtchronik Wien*, 1870, S. 317.

**Abb. 3.35: Gottfried Semper, Karl von Hasenauer: Entwurf für das Kaiserforum, Wien 1869**

Wenn auch die kaiserlichen Residenzbauten und das Forum als Gesamtheit wegen der allmählichen Auflösung der Habsburgischen Monarchie nicht fertiggestellt wurden, so sind doch die beiden imposanten Museumsbauten,<sup>607</sup> Kunsthistorisches Museums (1872–1881, eröffnet 1891) und Naturhistorisches Museum (1872–1881, eröffnet 1891) am Maria-Theresien-Platz, eines der größten Museums-Ensembles in Europa. Sie sind zugleich Zeugnisse des Semper'schen Konzeptes, in der Nachfolge antiker Vorbilder das Forum als monumentale städtebauliche Form zu verwenden und in diesen Zusammenhang Museums-Ensembles einzubeziehen.

### **Hans Scharoun: Kulturforum, Berlin-Tiergarten**

Im *Kulturforum* im ehemaligen Bezirk Tiergarten<sup>608</sup> entstanden seit den 1960er Jahren, nur einen Steinwurf von der Berliner Sektorengrenze entfernt, seit 1961 unmittelbar an der „Mauer“, die Philharmonie (Hans Scharoun, 1960–1963, Entwurf 1956 für Standort an der Schaperstraße), die Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz/Staats-

<sup>606</sup> GOTTFRIED 2001; Erweiterungsplan 2003.

<sup>607</sup> Hofmuseen 2003.

<sup>608</sup> Seit 1.1.2001 mit den früheren Bezirken Mitte und Wedding zum neuen Bezirk Berlin-Mitte zusammengefasst.



Quelle: [www.stadtentwicklung.berlin.de](http://www.stadtentwicklung.berlin.de), 17. Juni 2007; Berlin, Senatsverwaltung Stadtentwicklung.

**Abb. 3.36: Masterplan Kulturforum, Blick von Norden, 2004; Planmontage in Luftbild**

bibliothek Berlin (Hans Scharoun mit Edgar Wisniewski (1967–1978) und mehrere Museen, ein wahrer *Kulturbezirk*. Schon in den 1950er Jahren als westlicher Kontrapunkt zur Ostberliner Museumsinsel konzipiert, geht die städtebauliche Planung in ihrer Gesamtheit über ca. drei Jahrzehnte auf den Entwurf von Hans Scharoun aus dem Jahr 1964 zurück. Die weitere städtebauliche Gestaltung und die Einbindung des Kulturforums in den Stadtraum des *neuen* Berlin stellt eine der schwierigsten Aufgaben der Stadtentwicklung seit 1989/1990 dar, – sie ist Gegenstand anhaltender Diskussionen.<sup>609</sup> Am Kemperplatz stellt sich in aller Deutlichkeit die übergeordnete Fragestellung nach der Bedeutung des *Forum*-Konzeptes als städtebauliches Gestaltungsprinzip des 20. und 21. Jh..

Vom Potsdamer Platz kommend, aus der Konzentration von Hochhäusern der Postmoderne (SonyCenter und Bauten auf dem DaimlerChrysler Areal), gelangt man an der Ecke Potsdamer Straße/Entlastungsstraße an ein eigentümliches städtebauliches Konglomerat: Im Norden erhebt sich der dynamische Bau der Philharmonie, eine Ikone der Moderne von Hans Scharoun (1960–1963). Ihm ist südlich der Kammermusiksaal vorgelagert, ein Bau des Scharoun-Mitarbeiters Edgar Wisniewski (1984–1987, nach Entwurf von Hans Scharoun); östlich der Philharmonie liegt das Musikinstrumentenmuseum von Edgar Wisniewski (1978–1984, nach Entwürfen von Hans Scharoun). Südwestlich von diesem „Ensemble der Musik“ erstreckt sich eine rechteckige Platzfläche; sie öffnet sich westwärts auf die Piazzetta, den geplanten Mittelpunkt des Kulturforums, markiert durch eine geometrische Pflasterung und eine Aussichts-Skulptur.

<sup>609</sup> Platz und Monument 1992; <http://www.stadtentwicklung.berlin.de>.

Der Platz wird von *Museumsbauten* flankiert: Im Norden das Kunstgewerbemuseum (Rolf Gutbrod, 1978–1985), im Süden Kupferstichkabinett und Kunstbibliothek (nach Plänen von Rolf Gutbrod, seit 1987), beide verbunden durch den Querriegel des Haupteingangs mit der westlich anschließenden Gemäldegalerie (Hilmer & Sattler, 1992–1998). Schreitet man die Piazzetta hinauf, so umfassen diese Bauten den Besucher: Man betritt einen Museumsbereich. Architektonisch gibt sich der Haupteingang sparsam – funktional, ohne die plastische oder dimensionale Attitude vieler Museums-Eingangsbereiche. Die Fassade des Eingangsbaues hat ein verglastes, liches Erdgeschoss und ein geschlossenes Obergeschoss. Ihr architektonisches „Zurücktreten“ gibt den flankierenden Bauten ein deutliches Eigengewicht: Rechter Hand das Kunstgewerbemuseum, durch seine „Kistenbauweise“ ein von Museumsfachleuten und Architekten stark kritizierter Bau, linker Hand der Bau von Kupferstichkabinett und Kunstbibliothek. Beide Flankenbauten korrespondieren durch das Backsteinmauerwerk der Fassaden, so dass das um den Haupteingang angeordnete Halbrund den Charakter eines architektonischen Ensembles erhält, angeordnet um die Piazzetta. Eine Schriftinstallation rechts vom Haupteingang trägt die Bezeichnung: „Kulturforum – Gemäldegalerie, Kupferstichkabinett, Kunstbibliothek, Kunstgewerbemuseum“ – und verweist auf die funktionale Einheit, den musealen Kernbereich des Kulturforums.

Nutzt man die Piazzetta, vor allem die Aussichtskanzel, für einen Rundblick, so erfasst man das *Kulturforum* in seiner Gesamtheit: Zur Rechten, im Süden, erhebt sich der neogotische Backsteinbau der St.-Matthäus-Kirche<sup>610</sup> mit seinem aufragenden Turm vor dem die Horizontale betonenden strengen Bau der Neuen Nationalgalerie von Ludwig Mies van der Rohe (1965–1968). Jenseits der Potsdamer Straße erstreckt sich die „architektonische Landschaft“ der Staatsbibliothek (Hans Scharoun und Edgar Wisniewski, 1967–1978), deren Gestaltung den Bogen nach Norden führt zu Scharouns Philharmonie. Die Potsdamerstraße unterbricht mit zwei Fahrbahnen das Kulturforum von Süden nach Norden – Folge der Verkehrsplanung im geteilten Berlin. Besucher und Architekturkritiker beklagen die mauerartige Kulisse der Rückseiten-Bebauung des Potsdamer Platzes, die seit 2000/2002 das Kulturforum begrenzt – in auffallendem Kontrast zur offenen, grünen Nachbarschaft des nördlich anschließenden Tiergartens und dem grünen Band entlang des Landwehrkanals im Süden zum westlich gelegenen Botschaftsviertel im südlichen Tiergarten.

### **Städtebauliche und architektonische Entwicklung**

Zum Verständnis der aktuellen Situation, der heftigen Auseinandersetzungen um die architektonische und städtebauliche Zukunft des Kulturforums muss man sich die Entwicklung des Kulturforums im Spannungsfeld von Politik, Städtebau und Architekturtheorie seit ca. 1950 vor Augen führen.

<sup>610</sup> Friedrich August Stüler und Hermann Wentzel, 1844–1846; nach schweren Kriegsschäden 1956–1960 im äußeren Erscheinungsbild wiederhergestellt, im Inneren modern gestaltet.

### **Tab 3.2: Kulturforum Berlin – Städtebauliche und architektonische Entwicklung**

1944/1945 Bebauung (hochrangige Verwaltungen und Villenbebauung) zwischen Potsdamer Platz und Landwehrkanal am Südrand des Tiergartens weitgehend zerstört; Ruinen abgeräumt

1956–1960 Wiederaufbau der ev. St. *Matthäus-Kirche* (Matthäikirchplatz) nach Plänen von Jürgen Emmerich, Außenbau/Erscheinungsbild wiederhergestellt nach dem Original, erbaut 1844–1846 von Friedrich August Stüler und Hermann Alexander Wenzel, 1945 ausgebrannt

1957/1958 im Zusammenhang mit dem Wettbewerb „Hauptstadt Berlin“ Auslobung der Freiflächen im ehemaligen östlichen Tiergartenviertel für kulturelle Einrichtungen; *Konzept eines Kulturzentrums/ Kulturforums* als westlicher Teil eines „geistigen Bandes der Kultur“, das an der Museumsinsel im Osten ansetzte (von Hans Scharoun, 2. Preisträger)

1959 Standortentscheidung für den Bau der *Philharmonie* südwestlich des alten Kemperplatzes (heute: Herbert-von-Karajan-Str. 1) statt an der Schaperstraße in Charlottenburg, Bau

1960–1963 nach Entwurf von Hans Scharoun: „**Initialzündung** für das Kulturforum“.

13. August 1961 *Bau der Mauer* trennt westliche von Ostberliner Kunststandorten: Einschneidende politische, administrative und städtebauliche Folgen für das geplante Kulturzentrum: Randlage unmittelbar an der Mauer, im Osten die von den West-Alliierten kontrollierten Bezirke bei größter Nähe zum traditionsreichen Kulturstandort in Berlin-Mitte (in den UdSSR-kontrollierten Ostsektoren)

1962 Entscheidung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz für die Verlegung der Museen Europäischer Kunst in das Kulturforum (Matthäikirchplatz)

1962 Mies van der Rohe mit dem Bau der „Galerie des 20. Jh.“ beauftragt

1964 Entwurf für eine städtebauliche Gestaltung des *Kulturforums* von Hans Scharoun (Städtebauer, Architekt) und Hermann Mattern (Landschaftsarchitekt) im Zusammenhang mit der 1963 erfolgten Ausschreibung des Realisierungswettbewerbs für die neue Staatsbibliothek.

1965/1966 zweistufiger Wettbewerb der Stiftung Preußischer Kulturbesitz für die *Museen Europäischer Kunst* (Gemälde- und Skulpturengalerie, Kunstgewerbemuseum, Kupferstichkabinett und Kunstbibliothek) innerhalb des Kulturforums; kein erster Preisträger; Entwurf von Rolf Gutbrod für die Neubauten von Gemäldegalerie, Skulpturensammlung, Kunstgewerbemuseum, Kupferstichkabinett und Kunstbibliothek angekauft, Rolf Gutbrod zur Überarbeitung des Entwurfs eingeladen (siehe 1968)

1965–1968 Bau der heutigen *Neuen Nationalgalerie* nach Entwurf von Ludwig Mies van der Rohe, unabhängig vom Forum-Plan Scharouns.

1967–1978 *Staatsbibliothek* (Standort Potsdamer Straße 33, teilweise über der alten Trasse der Potsdamer Straße) von Hans Scharoun und Edgar Wisniewski

1968 endgültiger Plan für die *Museen Europäischer Kunst* von Rolf Gutbrod vorgelegt (Baubeginn nach dem Entwurf von Gutbrod 1978)

1978–1985 *Kunstgewerbemuseum* von Rolf Gutbrod als erster Bau der Museen Europäischer Kultur

1978–1984 *Musikinstrumenten-Museum* (und Staatliches Institut für Musikforschung), Bau 1978–1984 von Edgar Wisniewski nach Entwürfen von Hans Scharoun (gemeinsamer Vorraum mit Philharmonie)

1984–1987 *Kammersaale*: Bau von Edgar Wisniewski nach einer Skizze von Hans Scharoun, mit Philharmonie durch Foyer verbunden

1985 *Neuausschreibung* des Wettbewerbs für die Museen Europäischer Kunst (nach erheblicher Kritik an Konzept von Gutbrod), erster Preisträger Hans Hollein (Entwurf nicht ausgeführt)

1985 zentrale Eingangshalle für die Museen nach Entwurf von Rolf Gutbrod im Rohbau fertig

1988 Beauftragung von Hilmer & Sattler mit *neuer Gesamtplanung* für die *Museen Europäischer Kunst* am Matthäikirchplatz

seit 1987 Kunstbibliothek und Kupferstichkabinett nach Plänen von Rolf Gutbrod, Fassadengestaltung Hilmer & Sattler in den 1990er Jahren

10. November 1989 *Öffnung der Mauer, Wiedervereinigung*: grundlegende Änderung der Situation im Bereich des Kulturforums, Lage wieder in der *Mitte* Berlins und Nachbar des neuen Potsdamer Platzes

1992–1998 *Gemäldegalerie* von Hilmer & Sattler

1996 Senatsverwaltung für Stadtentwicklung: Beginn der Arbeit am „Planwerk Innenstadt“, Teil „*Planungswerkstatt Kulturforum*“

1997/1998 Senatsverwaltung für Stadtentwicklung: Landschaftsplanerischer Ideen- und Realisierungswettbewerb mit städtebaulichem Anteil, *Kulturforum*

1998 teilweise Umsetzung der Entwürfe des Preisträgers Hilmer & Sattler und Valentien + Valentien; anhaltende Kontroversen über städtebauliches Leitbild für das Kulturforum; „Entwicklungskonzept Kulturforum“ im Dialog in Arbeit

2004/2005 Entwurf neuer Masterplan: Bauliche Verdichtung außen, Platzformung durch Begrünung innen.

**März 2006:** Senatsbeschluss: Der überarbeitete Masterplan ist **Leitbild** für die städtebauliche Entwicklung des Kulturforums

Bernd Wiese, März 2007, nach: Dehio Berlin 2000, S. 433–438; Landesdenkmalamt Berlin 2005, S. 117–125; [www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/staedtebau-projekte/kulturforum-berlin](http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/staedtebau-projekte/kulturforum-berlin), 17.06.2007.

Die Anordnung der Bauten im Berliner Kulturforum folgt nicht dem Gebot der geschlossenen Bebauung und der symmetrischen Anordnung der Bauten um einen Platz mit strenger Axialität nach dem Vorbild der antiken Kaiserforen. Der Entwurf von Scharoun ordnete die Bauten fast spielerisch-locker um die „Andeutung“ eines zentralen Platzes an. So fehlt dem Kulturforum am Tiergarten die Stringenz des klassischen Forums, wie sie die Entwürfe von Gottfried Semper für Dresden und in Wien aufweisen. Diese Offenheit ist bei Scharoun gewollt: Nach den Jahren der aufgezwungenen Gauforen der NS-Diktatur und angesichts der kolossalen Platz- und Achsengestaltungen der sozialistischen Stadt in Ost-Berlin ist Scharouns Entwurf ein Symbol der spielerischen Freiheit des Städtebaus in der Demokratie nach den städtebaulichen Vorstellungen der Nachkriegszeit in West-Deutschland. So bilden die Museen am Kulturforum auch kein Museums-Ensemble, sondern besetzen als Solitäre eigenständige Positionen. Diese „Un-Ordnung“ ist seit dem Fall der Mauer, seit der völligen Veränderung des östlichen Umfeldes des Kulturforums durch die Bauten um den Potsdamer Platz, die Quelle permanenter Querelen um die zukünftige Gestaltung des Platzes. Dabei plädieren Akteure wie Freie Architekten gemeinsam mit der Senatsverwaltung für eine städtebauliche Akzentuierung des Geländes durch Hochhäuser, während sich die Anhänger von Wisniewski und Gutbrod um eine Konservierung des Bestandes bemühen. Der östliche Teil des Kulturforums (Philharmonie, Staatsbibliothek, Nationalgalerie und Umfeld) ist in der Denkmalliste des Landesdenkmalamtes Berlin als *Denkmalbereich* klassifiziert.<sup>611</sup>

Das Schicksal des „Unvollendeten“ verbindet die Forumspäne von Semper und Scharoun. Es fragt sich, ob das Forumkonzept in seiner „weltgeschichtlichen Dimension“ und politisch-demonstrativen Zielsetzung überhaupt realisierbar ist, ob es nicht an der angestrebten städtebaulichen und architektonischen Grandiosität und den „Fährnissen“ politischen Bedingungen scheitern muss.

### **Exkurs: Köln, Kulturzentrum am Neumarkt / KAN**

Ist das Kulturzentrum eine angemessene Lösung für Kommunen und andere Bauherren, eine Konzentration oder sogar ein städtebauliches Ensemble von Bauten der Kultur in einem angemessenen Zeitraum und zu überschaubaren Kosten zu verwirklichen? Seit Anfang 2006 entsteht in bester Citylage in der rheinischen Metropole Köln in unmittelbarer Nähe des Verkehrsknotens Neumarkt das „Kulturzentrum am Neumarkt“; hier werden Museen, eine Ausstellungseinrichtung sowie die Bildungseinrichtungen Zentrale Stadtbücherei und Zentrale der VHS vereinigt. In städtebaulich anspruchsvoller Lage, markiert durch die „Kirchenfamilie“ St. Cäcilien (Stiftskirche, 1130–1160) und St. Peter (Pfarrkirche, 1515–1530) im Osten, wird nach den Plänen der Architekten Schneider + Sendelbach, Braunschweig, ein Museums- und Ausstellungskomplex errichtet. Er ergänzt zugleich die um den Josef-Haubrich-Hof im Westen angeordneten oben genannten Bauten der Kultur. Der Museumskomplex wird Teile der Sammlung des renommierten Museums Schnütgen und das Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde (<http://www.museen.koeln.de/rjm>, dort auch Informationen zu den Grundlagen der Ausstellungskonzeption)

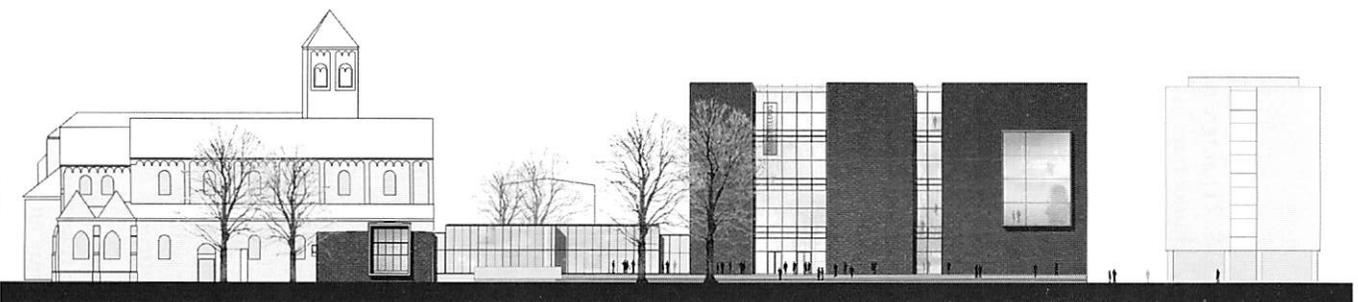
<sup>611</sup> Landesdenkmalamt Berlin, 2005, Karte in der Anlage.

aufnehmen, das aus einer Randlage im Osten der Kölner Ringstraße ins Zentrum der Stadt rückt, – der stark sanierungsbedürftige Altbau (Edwin Crones, 1903–1906) am Ubierring entsprach in keiner Weise mehr den baulichen und technischen Anforderungen an ein zeitgemäßes Museum. Aus dem Realisierungswettbewerb „Rautenstrauch-Joest-Museum der Stadt Köln“, veranstaltet von der Stadt Köln als Ausloberin im gesamten Europäischen Wirtschaftsraum, gingen im Dezember 1996 Schneider + Sendelbach Architekten, Braunschweig, unter sieben Preisen und sieben Ankäufen als erste Preisträger hervor; auf die Auslobung hin waren insgesamt 239 Wettbewerbsarbeiten in Phase 1 eingereicht worden, davon wurden 31 in Phase 2 zugelassen. Die Ausschreibung des Wettbewerbs hatte ein anspruchsvolles sachliches und bauliches Programm formuliert, in das auch der Kölnische Kunstverein integriert war; größter Wert wurde gelegt auf eine architektonische Lösung, die dem Zusammenwirken unterschiedlicher kultureller Aktivitäten breite Möglichkeiten bot.

Auf dem 6.000 qm großen Grundstück wurden die Gebäude des Kölnischen Kunstvereines, die Kunsthalle und das VHS-Forum abgeräumt, – sie standen zur Disposition. Einzugliedern waren das 6-geschossige VHS-Gebäude am Josef-Haubrich-Hof im Westen, und wie erwähnt, das Kirchen-Ensemble sowie Bauten der Caritas im Osten; eine Erweiterung des Schnütgen-Museum mit dem denkmalgeschützten Bauteil von Karl Band (1954) war eine Grundbedingung der Ausschreibung, – ebenso wie die Schaffung von Raum für den Museumsdienst Köln.

Die städtebauliche Einbindung des Museums- und Kulturkomplexes in das heterogene Umfeld war ein wichtiges Kriterium für die Jury. Der Entwurf von Schneider + Sendelbach Architekten beeindruckte die Preisrichter unter dem Vorsitz von Prof. Meinhard von Gerkan, Hamburg, „durch die gewählte Gestalt des neuen Museums zur Cäcilienstraße hin.“ (Dokumentation: Realisierungswettbewerb „Rautenstrauch-Joest-Museum der Stadt Köln“, 1997, S. 11; siehe auch: Schneider + Sendelbach Architekten 2001). Die gesamte Baukörpergliederung, ein in drei Schichten aufgeteilter Kubus in Nord-Süd-Richtung, sowie Ausdrucksform und Proportion der Fassade mit einem prägnanten ‚Gesicht zur Stadt‘ wurden ebenfalls hervorgehoben. Nach Jahren der „Wirrungen“ – wegen Finanznot der Stadt Köln, Modifizierungen des Entwurfes wegen des geplanten Einbaus eines Kammermusiksaales –, markierte der Mai 2006 den Baubeginn; das Richtfest wurde am 11. Juni 2007 gefeiert; im Herbst 2009 steht die Eröffnung an. Die Baukosten von ca. 61 Mio. Euro werden von der Stadt Köln und dem Land NRW – 24 Mio. Euro Zuschuss – getragen.

Das Konzept, ein erstrangiges Museum abendländischer Sakralkunst mit einem Museum von Zeugnissen der „Kulturen der Welt“ zu verbinden, entspricht dem politisch-sozialen Programm einer Bildungsgesellschaft und den Bemühungen um interkulturelle Kommunikation, hier auf kommunaler Ebene, – man vgl. die Pläne für das Humboldt-Forum auf dem Schlossplatz in Berlin in bewusster Nähe zu den Sammlungen auf der Berliner Museumsinsel als Projekt der BRD, vertreten durch die Stiftung Preussischer Kulturbesitz, und des Landes Berlin. Zugleich entsteht ein Museums-Ensemble, das auf einmalige Weise hoch- bis spätmittelalterliche Sakralbauten mit einem akzentuierten Profanbau des 21. Jh. verbindet. Die Eingliederung der zentralen Stadtbücherei Köln mit ca. 1,5 Mio. Besucher pro Jahr und des Hauptgebäudes der VHS Köln in das Kulturzentrum unterstreichen die zentrale Bedeutung des Komplexes im sozial-kulturellen Kontext der Kommune.



Quelle: Schneider + Sendelbach Architekten, Braunschweig, Juni 2007.

**Abb. 3.37: Kulturzentrum am Neumarkt (KAN) Köln, Ansicht Nord, Cäcilienstraße**

*Links: St. Cäcilien/Museum Schnütgen; Mitte: Rautenstrauch-Joest-Museum;*

*Rechts: Verwaltungs- und Lehrgebäude der Volkshochschule Köln.*

## 4 Ergebnisse und Ausblick

### Einführung

Die zusammenfassende Darstellung der Ergebnisse erfolgt in drei Abschnitten, die die Erkenntnisziele der Studie (Kap. 1.4, S. 21) aufgreifen. Die Einzelstudien zeigten, wie über eine Zeitspanne von fast zwei Jahrhunderten, in den Staaten des Deutschen Bundes bis in die Länder und Kommunen der Bundesrepublik Deutschland in unterschiedlichen Stadttypen, – in Residenzstädten/Landeshauptstädten, in Handels-(Bürger)städten als Zentren des Wirtschaftsbürgertums oder in internationalen Kurstädten als bedeutende saisonale Märkte für Kunst –, Museumsbauten und Ausstellungsgebäude entstanden. Sie wurden von unterschiedlichen Akteuren entweder unmittelbar als Museums-Ensembles konzipiert oder wuchsen im Laufe von Jahrzehnten zu kulturellen und städtebaulichen „Leuchttürmen“ und „Marken“ für Stadtbewohner und Besucher heran.

### 4.1 Das Beziehungsgefüge zwischen Museums-Ensembles und Städtebau

*Das Beziehungsgefüge zwischen Museums-Ensembles und Städtebau ist erhellt und auf Kontinuität bzw. Wandel untersucht:*

- *Gewichtung zwischen städtebaulichen Vorgaben und Ensembles;*
- *Standorte von Museums-Ensembles im topographischen, historischen, funktionalen und sozialen Umfeld/Stadtgefüge;*
- *Verhältnis von zeitgenössischen städtebaulichen Theorien/Konzepten und Museums-Ensembles.*

Das Beziehungsgefüge zwischen Museums-Ensembles und Städtebau hat *mehrere Facetten:*

Zum einen kann die Standortentscheidung des Bauherrn an *städtebauliche Vorgaben* wie funktionale Flächenausweisung, Verfügbarkeit von Grundstücken oder markante Platzanlagen, Achsen oder Ringstraßen anknüpfen, um ein Ensemble wirkungsvoll zu platzieren; zum anderen kann aus *kulturpolitischen Erwägungen*, z. B. zur Dokumentation des Stellenwertes von Kultur und Kunst im Staat, im Bundesland oder in der Kommune, die Entscheidung für ein stadtbild- und imageprägendes Ensemble an einem *topographisch und/oder historisch markanten Standort*, z. B. auf Inseln, an einem Ufer- oder Talabschnitt mit Terrassenlage, oder in Anlehnung an einen historisch bedeutenden Altbau erfolgen. Dabei können im Zusammenhang mit dem funktionalen Gefüge der Stadt unter dem Einfluss von Kunsthistorikern wie Kustoden und Museumsdirektoren oder von Stiftern/Mäzenen auch Standorte favorisiert und ausgewählt werden, die es erlauben, innerhalb des Museums-Ensembles kunst- oder kulturhistorische Zusammenhänge sichtbar zu machen, Wissen zu fördern sowie zum Genießen (*prodesse et delectare*) anzuregen.

In allen Fällen *schaffen* Ensembles als städtebauliche und architektonische Leistungen Stadtgestalt und Stadtraum. Damit trägt ein Museums-Ensemble wesentlich zur städtischen Identität bei, man denke nur an die Berliner Museumsinsel, das Münchner Pinakothekenareal oder das Frankfurter Museumsufer.

Über den städtebaulich-funktionalen Aspekt hinaus hatte die Entwicklung eines Museums-Ensembles auf das Umfeld, oft auf das gesamte Stadtquartier, eine nobilitierende Wirkung mit beachtlichen sozialgeographischen Folgen; solche sind bis heute im Malerviertel südlich des Frankfurter Museumsufers, in Straßenzügen um Ehrenhof-Ensemble und Hofgarten in Düsseldorf oder im Umfeld des Kunstareals in München nachzuweisen, wo Hocheinkommensgruppen ihren Wohnstandort haben.

### **Städtebauliche Vorgaben als wesentlicher Faktor der Standortwahl**

Der *Königsplatz* in München (Kap. 2.1.1, S. 32) bietet ein Beispiel für die erstgenannte Situation: Hier war durch den Plan zur ersten Erweiterung der Residenzstadt von Carl von Fischer und von Seckell aus dem Jahr 1806 ein fast quadratischer Platz an der Westgrenze der Maxvorstadt vorgesehen, der durch „Bauten des Staates“ markiert werden sollte. Diesen Platz wählte Kronprinz Ludwig 1814 als Standort für die Glyptothek, den Bau der heutigen Antikensammlungen und die Propyläen als eindrucksvolles Entree zu „Isar-Athen“. Aus dieser Vorgabe klassizistischen Städtebaus, dem repräsentativen Platz und der Ost-West-Achse der Königsstraße/Brienerstraße, ergab sich die Anordnung der Museums- bzw. Ausstellungsbauten sowie des Tor-Monumentes der Propyläen zu einem Museums-Ensemble.

Das *Ehrenhof-Ensemble in Düsseldorf* (Kap. 2.1.2, S. 55) hatte in der Mitte der 1920er Jahre eine klare städtebauliche Aufgabe zu erfüllen: Ziel war die städtebaulich - architektonische Akzentuierung des Rheinufers der Großstadt Düsseldorf unterhalb der Altstadt *und* eine Entree-Funktion der Bauten zum Ausstellungsgelände am Rheinufer. Der Entwurf von Wilhelm Kreis passte sich auf dem vorgegebenen städtischen Grundstück dieser Aufgabe hervorragend an: Er verbindet eine imposante Rheinfront von ca. 300m Länge mit einer mehrteiligen, Richtung Ausstellungsgelände weisenden Baugruppe, den heutigen Museumsbauten; die Anbindung an den Hofgarten und die gartenbauliche Gestaltung der Innenhöfe lockert die Strenge der in der Tradition des Klassizismus stehenden Architektur auf. Der heutige Isolat-Charakter des Ehrenhofs ist durch den Verlust dieser Aufgaben, unter anderem durch die Verlagerung der Messe nach Stockum im Norden von Düsseldorf 1971, bedingt. Die Abseitslage des Ensembles wird verstärkt durch die Attraktivität der Rheinufersperrpromenade (1993–1995) vor der Düsseldorfer Altstadt, die alle Aufmerksamkeit auf sich zieht, und die Konkurrenz des seit 1995 entwickelten Medienhafens im Süden der Innenstadt, der wirksam vermarktet wird.

Das Museums-Ensemble an der Friedrich-Ebert-Allee in *Bonn* (Kap. 2.1.3, S. 73) gehört ebenfalls zu den Baugruppen, bei denen eine städtebauliche Vorgabe zu erfüllen war: Der Standort des „geistig-kulturellen Zentrums“ war aufgrund der Verfügbarkeit von Grundstücken der öffentlichen Hand im Flächennutzungsplan langfristig festgelegt.

### **Standorte von Museums-Ensembles im topographischen, historischen und funktionalen Stadtgefüge**

Bei allem Wandel, ja Brüchen in Verfassung, Politik, Gesellschaft und Wirtschaft wie 1918/1919 oder während der beiden deutschen Diktaturen (NS-Diktatur 1933–1945; SBZ – DDR 1945–1989)<sup>612</sup> lassen sich zwischen 1815 und der Gegenwart folgende wesentlichen, zeitüberdauernden städtebaulichen Elemente bei der Standortwahl von

<sup>612</sup> HEYDEMANN/OBERREUTER 2003.

Museums-Ensembles anführen:

- Der *topographisch* „hervorragende Ort“ wie eine Anhöhe (Hamburg), eine Insel (Berlin) oder ein Uferabschnitt (Düsseldorf am Rhein, Frankfurt am Main);<sup>613</sup>
- der *historisch* bedeutende Ort wie die Nähe zum Schloss (Berlin, Dresden) oder zu bedeutenden Altbauten (Alte Pinakothek, München; Alte Staatsgalerie, Stuttgart; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden);
- der *funktional* ausgewählte Ort, im 19. Jh., in einem Stadterweiterungsgebiet (z. B. München, Glyptothek mit Antikensammlung sowie Alte und Neue Pinakothek; Stuttgart, Museum der bildenden Künste), im 20. und 21. Jh. in der City oder am City-Rand (z. B. Frankfurt am Main, Museumsufer; Köln, Kulturzentrum am Neumarkt).<sup>614</sup>

Bei der *Hamburger Kunsthalle* (Kap. 2.3, S. 139) fiel die Standortentscheidung Mitte des 19. Jh. aufgrund einer bedeutenden *topographischen* Vorgabe, die dem Standort auf der Alsterhöhe eine prägende städtebauliche Stellung an der Scharnierstelle zwischen Binnen- und Außenalter gab. Der Museumsbau in Verbindung mit einer Gartenanlage und dem Schillerdenkmal setzte einen städtebaulichen Akzent am Rand der Hamburger Innenstadt. Mit dem Erweiterungsbau „Galerie der Gegenwart“ (1992–1996) gelang Oswald Mathias Ungers mit großem Gespür für die städtebaulich-topographischen Vorgaben sowie Rücksicht auf historische Bausubstanz, den Kernbau und die erste Erweiterung der Hamburger Kunsthalle, zum einen die „respektvolle“ Anbindung an die Hamburger Kunsthalle, zum anderen eine Verstärkung des städtebaulichen Akzentes „Kunst-Tempel“ auf der Alsterhöhe am Rand der Hamburger City.

Eine kultur- und stadtpolitische Entscheidung stand in den 1980er Jahren am Beginn der Ensemble-Großform des *Museumsufers* in Frankfurt am Main. Die kulturpolitische Forderung des SPD-zugehörigen Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann nach „Kultur für Alle“ verband sich mit der stadtpolitischen Absicht des CDU-zugehörigen Oberbürgermeisters Dr. Walter Wallmann für eine markante städtebauliche Setzung von Kultur in „Bankfurt“. Das Planungsbüro Speer lieferte einen städtebaulichen Entwurf, der, anknüpfend an den historischen Bau der Gemäldegalerie des Städel (Oskar Sommer, 1874–1878), auf der Südseite des Main gegenüber der City mit einer Kette von Museen unterschiedlichen Typs einen städtebaulich neuen Akzent für die Finanzmetropole setzte. Die Einbindung der Mainuferpromenade und die gartenbauliche Gestaltung der Main-Hochflutflächen erhöhten die Attraktivität des Standorts erheblich. Vorausschauender Grundstückserwerb durch die Kommune war eine wesentliche Voraussetzung für die Realisierung der städtebaulichen Planung. Es entstand ein international bekanntes Kontinuum von Museen am südlichen Mainufer – mit spektakulären Museumsbauten, finanziert durch die Kommune, öffentliche Institutionen wie die ehemalige Bundespost, und Mäzene (vgl. Kap. 3.1, S. 152).

In *Dresden* erfolgte der Bau der Gemäldegalerie durch Gottfried Semper (1847–1855) in Anknüpfung an eine bedeutende *historische* städtebauliche Vorgabe, u. z. in die Nordseite des Zwingers (vgl. Kap. 3.3, S. 194). Abgeordnetenversammlung und König von Sachsen hatten sich aus finanziellen Gründen für diesen Standort entschieden, da an den anderen andiskutierten Standorten für das Galeriegebäude wesentlich höhere Baukosten zu erwarten waren. Zugleich knüpfte Semper an den historisch-traditions-

<sup>613</sup> MILLER 2003.

<sup>614</sup> Diese Lage steht in deutlichem Gegensatz zum Bau von Solitären in der Peripherie, z. B. Unternehmens-Museen wie Mercedes-Benz Museum in Stuttgart, UN-Studio van Berkel&Bos, 2003–2006.

reichen Standort einer Gemäldegalerie nahe beim Schloss an, wie sie in Berlin auch Schinkel (Museum, 1830) noch gewählt hatte.

Für den Zusammenhang zwischen *kulturpolitischer* Entscheidung und Städtebau bietet die *Kulturmeile Stuttgart* (Kap. 3.2, S. 173) ein treffendes Beispiel. Sie geht in ihrer Nachkriegsentwicklung auf das Votum des Landtags von Baden-Württemberg in den 1960er Jahren zurück, Kulturbauten des Staates auf der Ostseite der oberen Neckarstraße zusammenzulegen. Bei der Wahl dieses repräsentativen Standortes schlossen die Parlamentarier an die traditionsreichen Einrichtungen von Staatsarchiv, Landesbibliothek und Staatsgalerie an, die im Königreich Württemberg in der ersten Hälfte des 19. Jh. entstanden, aber Kriegs- und Nachkriegszerstörung zum Opfer gefallen waren. Zudem bot der Osthang des Nesenbachtals die Chance zur Gestaltung einer markanten „Stadt-Landschaft“ im Anschluss an den Oberen Schlossgarten. Zwischen Kulturmeile, Staatstheater, Landtag von Baden-Württemberg und Residenzschloss bestehen attraktive Sichtachsen, die zur Reflexion über historische Zusammenhänge anregen.

Für die *sukzessive Anordnung* von Museumsbauten zu einem Museums-Ensemble findet sich ein Beispiel in München, das Ensemble der *Pinakotheken* (Kap. 2.2.1, S. 93). Ausschlaggebend war in diesem Fall die nach langen Abwägungen 1823 getroffene Entscheidung des Bayerischen Kronprinzen, seines Architekten Klenze und des kunsthistorischen Beraters Dillis für den Standort der heutigen *Alten Pinakothek* (Kap. 2.2.1.1, S. 94) vor den Toren der Altstadt in der soeben gegründeten Maxvorstadt: Auf einem sehr großen Grundstück konnte Klenze seinen innovativen Galeriebau realisieren, zugleich ließen sich Feuergefahr und Umweltbelastungen minimieren und der zentrale Teil der Vorstadt nobilitieren, d. h. für den Adel sowie das neue Wirtschafts-, Wissenschafts- und Bildungsbürgertum zu einem attraktiven Wohnstandort machen. Die Entscheidung König Ludwig I. 1845 für die Errichtung der *Neuen Pinakothek* in unmittelbarer Nähe der ersten Gemäldegalerie ergab sich aus funktionalen Gründen: Sie hatte ihre Ursache im Wunsch des Königs, die Sammlung zeitgenössischer Kunst unmittelbar mit den „Alten Meistern“ in der bereits bestehenden (Alten) Pinakothek zu konfrontieren. Die in Kap. 2.2.1.3, S. 111 nachgezeichnete Entstehungsgeschichte der *Pinakothek der Moderne* zeigt die sich über Jahrzehnte erstreckende Standortdiskussion. In diesem Fall setzten sich Kunsthistoriker, u. z. die Kuratoren der Sammlungen und der Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen durch, die für einen Standort an den bereits bestehenden Gemäldegalerien plädierten, um die Geschichte der Malerei vom 15. bis in das 21. Jh. „begehrbar“ und erlebbar zu machen, – eine Entscheidung, orientiert am historisch und funktional erstrangigen Standort. Für diesen, ein ehemaliges Kasernengelände, waren vom konkurrierenden Interessenten TH München Ansprüche vorgetragen worden. Die Entscheidung des Ministeriums für Wissenschaft und Kultur fiel zugunsten der Pinakothek. Auf die Vorgaben der Auslobung reagierte der Entwurf von Stephan Braunfels (1. Preis im Wettbewerb von 1991/1992) mit der konsequenten städtebaulichen Einpassung des Neubaus in die Kontaktzone Altstadt – Maxvorstadt *und* eine architektonisch überzeugende Lösung für das Verhältnis des Neubaus zum architekturhistorischen Monument Alte Pinakothek.

Das jüngste Museums-Ensemble in Deutschland, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Museum Frieder Burda (Richard Meier, 2002–2004) an der Lichtentaler Allee in *Baden-Baden* (Kap. 2.2.2, S. 124), weist eine ähnliche Entwicklung auf wie die Münchner Pinakotheken: Unterschiedliche Standorte wurden für den Neubau des

Museums Frieder Burda andiskutiert bis die Entscheidung fiel, mit dem Neubau in unmittelbarer Nähe der Staatlichen Kunsthalle einen kulturell-künstlerischen Schwerpunkt an der Lichtentaler Allee zu schaffen, eingebettet in die stimmungsvolle Parklandschaft des Oostals. Wechslausstellungen zeitgenössischer Kunst in der Kunsthalle treten in Kontakt, erzeugen Spannung zur Dauerausstellung klassischer Moderne und „klassischer“ zeitgenössischer Kunst aus den Beständen der Sammlung Frieder Burda. Die städtebaulich-funktionale Lage und die bewusste Anknüpfung an die Kunsthalle werden symbolisiert durch den technischen Brückenschlag zwischen den beiden Bauten.

### **Zeitgenössische städtebauliche Theorien/Konzepte und Museums-Ensembles**

Aus historisch-geographischer Perspektive stellt sich die Frage, ob im Beziehungsgefüge zwischen Städtebau und Museums-Ensembles eine zeitliche Folge festzustellen ist, ob die Formen des „Zusammenspiels“ *Epochen städtebaulicher Konzepte und Theorien* folgen.<sup>615</sup> Die Ergebnisse der Einzelstudien zeigen, dass sich eine Beziehung zwischen Standortwahl, Anlage und Wachstum von Museums-Ensembles und *Epochen städtebaulicher Konzepte und Theorien in Residenzstädten und Bürgerstädten* für bestimmte Zeiten feststellen lässt: In der Residenzstadt München folgte die Anlage des Ensembles um den Königsplatz im ersten Viertel des 19. Jh. dem städtebaulichen Konzept *klassizistischer Anlagen*: Quadratischer Platz und bedeutende Achse, in diesem Fall mit Solitären umstellt. In Stuttgart schlug der Versuch fehl, städtebauliche Grundzüge dieser Epoche umzusetzen. Wie Axel BURKARTH<sup>616</sup> ausführte, scheiterte dies zum einen an den topographischen Gegebenheiten, der Dominanz der Hanglagen und dem Fehlen von ebenen Flächen, geeignet für Plangrundrisse des 18. und frühen 19. Jh., zum anderen an der bis zu Beginn der Gründerzeit geringen Nachfrage nach Bauland in der vom königlichen Hof, vom Handwerk und der Landwirtschaft abhängigen Hauptstadt Württembergs. Auch in Karlsruhe, der entscheidenden Wirkungsstätte des Klassizismus-Protagonisten Weinbrenner, kam es nicht zur Bildung eines Museums-Ensembles.

Während des Kaiserreiches (1871–1918) dominierte in den *Residenzstädten* der Ausbau der traditionellen Standorte, an erster Stelle der für das Deutsche Reich ausgewählte repräsentative Standort „Berliner Museumsinsel“. In den *Bürgerstädten* erfolgte zu dieser Zeit der Bau von Museen und anderen Großbauten der Kultur an den *Ringstraßen*, gedacht sei an Köln<sup>617</sup>, Leipzig oder Hamburg. Damit war in diesen Städten ein entscheidender Schritt getan, Wohlstand und Größe der Metropolen des Industriezeitalters in ihren Kulturbauten sichtbar zu machen, – hinzukamen repräsentative Bauwerke wie Bahnhöfe, Börsen und Handelskammern. An den Ringstraßen standen auf dem ehemaligen Festungsgelände Baugrundstücke im Eigentum der Stadt für signifikante Einzelbauwerke an exponierter Stelle zur Verfügung, während die flächenhafte Erschließung der Neustädte der Bodenspekulation von Privaten und Unternehmen unterworfen war. Die Partikular- und Gruppeninteressen verhinderten in den Bürgerstädten eine konsequente Nutzung von bedeutenden Achsen oder Plätzen für die Entwicklung von Museums-Ensembles, wie sie in den Residenzstädten möglich

<sup>615</sup> Städtebau und Architektur des 19. bis 21. Jh.: ANDERMANN (Hrsg.) 1992; HESSE 2003, Kap. 7 bis 10; MINTA 2006; Stadtplanung in Europa in historischer Perspektive: ALBERS 1997; für die Zeit von 1875 bis 1945: ALBERS 1975; für die Nachkriegszeit: DÜWEL/GUTSCHOW 2001; LAMPUGNANI (Hrsg.) 2004; MÜLLER-RAEMISCH 1990.

<sup>616</sup> 1993, S. 352.

<sup>617</sup> Kunstgewerbemuseum am Hansaring, eröffnet 1900; Rautenstrauch-Joest-Museum, Ubierring, eröffnet 1906; Opernhaus, Rudolfplatz, eröffnet 1902. KIER 1978; KIER/SCHÄFKE 1994.

war. Hier sorgte die Autorität des Monarchen bis in die zweite Hälfte des 19. Jh. für eine zentralistische Stadtplanung und beeindruckende Staatsbauten.

Die Reformidee der *Gartenstadt*, die sich seit dem Beginn des 20. Jh. im Städtebau durchsetzte, betraf vorwiegend Planung und Gestaltung im Wohnungsbau. Während der *Weimarer Republik* trat der Bau von Museen generell in den Hintergrund (vgl. Kap. 4.2). Das große Bauprojekt des Pergamonmuseums auf der Berliner Museumsinsel wurde trotz der explodierenden Kosten<sup>618</sup> als staatstragendes Symbol weitergeführt.

In der Zeit der *NS-Diktatur* ist eine Wiederaufnahme „herrschaftlicher Formen“ des Städtebaus festzustellen: Große Plätze, bedeutende Achsen, mehrgeschossige, Eindruck erweckende Fassaden, zum Teil mit Arkaden, wurden als traditionsreiche Herrschaftsformen im Städtebau verwendet. „Fassaden der Macht“<sup>619</sup> setzen seit der Antike Zeichen der Mächtigen gegenüber den Beherrschten. Wurde die Vollendung des Pergamonmuseums mit seiner gewaltigen Fassade in antikisierender Form 1930 in der Weimarer Republik gefeiert als ein städtebauliches und architektonisches Zeichen des Deutschen Reiches, seiner Hauptstadt Berlin, und als ein Symbol deutscher Kulturforschung und Wissenschaft, so folgten die Ausbaupläne für die Berliner Museumsinsel in der Zeit der NS-Diktatur städtebaulich dem Konzept „Ausbau zur Weltstadt“, inhaltlich der Ideologie des Nationalsozialismus.

Wiederaufbau, Erweiterung und Neubau von Museums-Ensembles in der BRD seit 1949 folgten sehr unterschiedlichen Mustern. Der Zusammenhang mit den städtebaulichen Leitbildern, die sich im „10-Jahres-Rhythmus“ änderten<sup>620</sup>, variiert von Großstadt zu Großstadt, – doch lassen sich Gruppen bilden: In der Phase der „*Autogerechten Stadt*“ (1950er und erste Hälfte der 1960er Jahre) fielen in zahlreichen Städten wie Stuttgart, Köln oder Frankfurt am Main norddürftig gesicherte Reste von Opernhäusern, Archivbauten und zum Teil Museumsbauten aus der zweiten Hälfte des 19. Jh., dem Zeitalter des ungeliebten Historismus, dem Verkehrsausbau zum Opfer, während an städtebaulich bedeutenden Achsen wie an der Neckarstraße in Stuttgart bereits wieder eine Konzentration von Kulturbauten und die Erhaltung historisch bedeutender Bausubstanz wie des Altbaus der Staatgalerie beschlossen wurden. In anderen Städten wie München erfolgte der Wiederaufbau im Sinne des Konzeptes „Erhaltung der traditionellen Stadt“. Hier war der Kampf für den Wiederaufbau von kriegszerstörten Museumsbauten – in München (Glyptothek, Alte Pinakothek), in Berlin (Museumsinsel) oder in Düsseldorf (Ehrenhof) – erfolgreich.

Das Konzept der „*Kompakten Stadt*“ der 1960er Jahre betraf im wesentlichen den Wohnungsbau, der gigantische Wohnanlagen inmitten von Grünzügen schuf. Die seit der Mitte der 1970er Jahre zunehmende Rückbesinnung auf die „*Europäische Stadt*“<sup>621</sup> stärkte die Funktion des Stadtkerns und damit den traditionellen Standort der Kultureinrichtungen. Das Konzept der „*Stadtkrone*“, das Bruno Taut in den 1920er Jahren optisch-grafisch überzeugend entwickelt hatte, die städtebaulich-architektonisch ausgeprägte Dominanz der Stadtmitte, auch als kulturell-kultischer Zentralbereich,

<sup>618</sup> PETRAS 1987, S. 157–162. Der instabile Baugrund bedingte zusätzliche gewaltige Kosten.

<sup>619</sup> KÜNDIGER 2001.

<sup>620</sup> DÜWEL/GUTSCHOW 2001; MÜLLER-RAEMISCH 1990.

<sup>621</sup> KLEIHUES 1987,1993; KRIER 1975.

blieb trotz der Suburbanisierung über Jahrzehnte gültig: Es kam nicht zu einer Verlagerung von erstrangigen Kulturbauten in die wuchernden Suburbia, – der „Fall Bonn“ mit dem Museums-Ensemble an der ehemaligen Regierungsallee ist ein deutscher Sonderfall (Kap. 2.1.3, S. 73). In der DDR kam es seit 1949 zu einem ostdeutschen Sonderweg: Unter dem Einfluss des Staates als alleinigem Akteur erfolgte die strikte Umsetzung städtebaulicher Konzepte des sozialistischen Lagers in enger Anlehnung an das Vorbild der damaligen UdSSR. „Bauten der Kultur“ ordnen sich in die städtebaulichen und baupolitischen Phasen zwischen 1949 und 1989 ein.

## 4.2 Akteure von Museums-Ensembles im historischen Kontext

*Akteure beim Bau von Museen/ Ausstellungsgebäuden sind erfasst und gewichtet.*

- *Ihre Motive, insbesondere ihr Kultur- und Bildungsverständnis, sind analysiert unter dem Aspekt von zeitlichem Wandel bzw. Kontinuität.*
- *Ihr Einfluss auf ästhetisch-gestalterische Komponenten von Architektur, Städtebau und Stadtgestalt ist sichtbar gemacht.*

Die zusammenfassende Darstellung zum Fragenkreis der raumzeitlichen Differenzierung von Museums-Ensembles verlangt eine Erfassung und Evaluierung der Akteure bzw. Akteursgruppen zwischen 1815 und der Gegenwart. Die Akteure sind einzubetten in den *Kontext* von Verfassungs-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte des 19. bis beginnenden 21. Jh., da sie ihre Entscheidungen und Aktivitäten nicht losgelöst von der Zeitgeschichte treffen. Dabei gilt es, grundsätzliche Entwicklungslinien bzw. Brüche deutlich zu machen, die Planung und Bau von Museums-Ensembles beeinflusst haben.

Verfassungen<sup>622</sup> und Institutionen<sup>623</sup> in Deutschland von den absoluten Monarchien des ausgehenden 18./beginnenden 19. Jh. bis zur parlamentarischen Demokratie in Gesamt-Deutschland seit 1891 bilden eine wesentliche Grundlage der *Regionalisierung*, die in zentralstaatlich organisierten Ländern wie Frankreich oder Großbritannien nicht anzutreffen ist. Da Deutschland in der Tradition des Deutschen Reiches auch nach dessen Zusammenbruch 1803 unter allen Verfassungsformen einen stark föderalistischen Charakter aufweist, ist diese Regionalisierung von Wirtschafts-, Gesellschafts- und Kulturpolitik zu beachten sowie das Konfliktpotential, das sich in allen Phasen zwischen zentralstaatlichen Tendenzen und regionaler bis kommunaler Hoheit ergab. Die Zahl der Akteure beim Bau von Museen und Ausstellungsgebäuden war von der Epoche der spätabolutistischen Monarchien bis zur parlamentarischen Demokratie erheblichen Veränderungen unterworfen, die nur grob mit Schlagworten wie Demokratisierung und Vervielfachung der Akteure zu kennzeichnen ist.

<sup>622</sup> HUBER 1988; WILLOWEIT 2005.

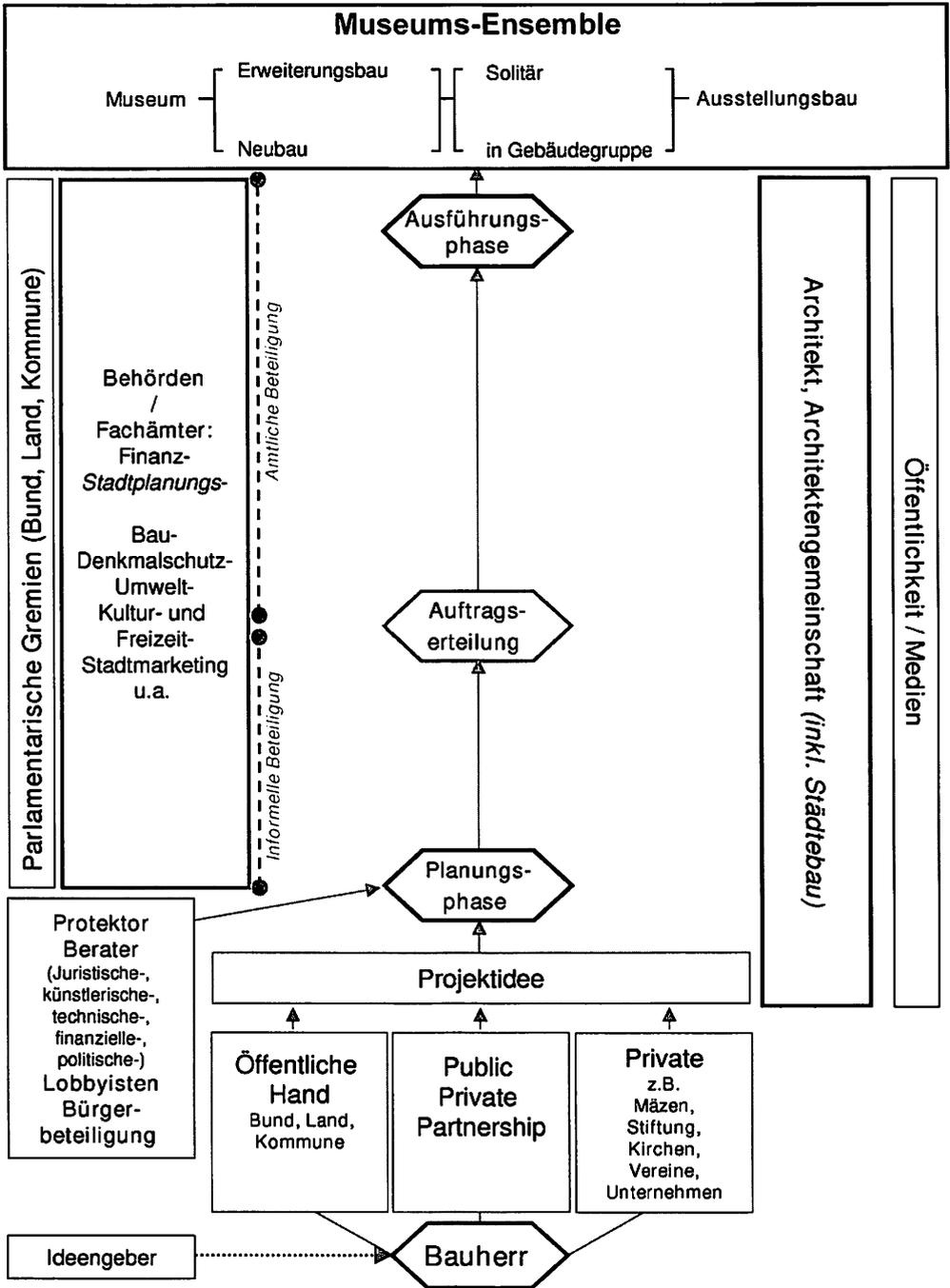
<sup>623</sup> JESERICH (Hrsg.) 1983f.

## **Exkurs: Akteure beim Bau von Museen bzw. Ausstellungsbauten in Deutschland zu Beginn des 21. Jh.**

Die Diagramme „Akteure beim Bau von Museen bzw. Ausstellungsbauten in Deutschland zu Beginn des 21. Jh.“ geben in der Vertikalen den Ablauf eines solchen Projektes vom Bauherrn und seiner Projektidee „an der Basis“ über die Planungsphase, die Auftragserteilung bis in die Ausführungsphase wieder. Seitlich sind Akteure bzw. Akteursgruppen angeordnet, von „bedeutend“ bis „weniger bedeutend“ abgestuft.

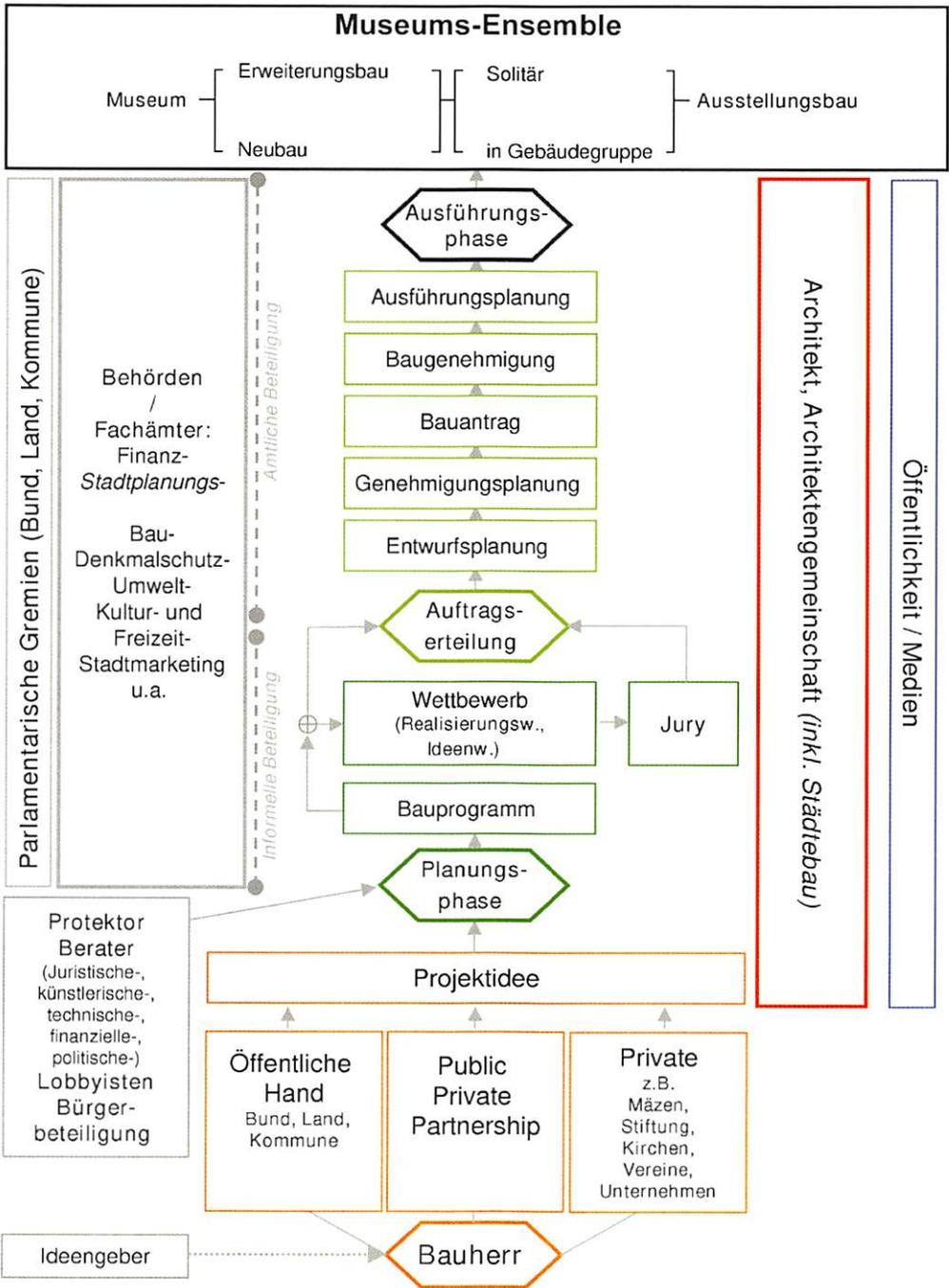
Drei Gruppen von Bauherrn lassen sich unterscheiden, wobei für Museums-Ensembles überwiegend die Öffentliche Hand, ergänzend Stiftungen und Mäzene eine Rolle spielen. Bereits in der Planungsphase ist der Einfluss von Beratern, unter anderem künstlerische Berater wie Museumsdirektoren, Kustoden, Maler, Bildhauer oder Innenarchitekten nicht zu unterschätzen. Lobbyisten von Künstlergruppen bis zu Baustoff-Lobby (Beton, Naturstein, Stahl und Glas) beginnen, für ihre Klientel zu werben. Früh setzt der Kontakt des Bauherrn mit Architekten bzw. Architekturbüros ein. In der Planungsphase finden auch die ersten Überlegungen zur städtebaulichen Positionierung des oder der Bauten statt: Unter informeller Beteiligung des Stadtplanungsamtes, das die Informationen anderer Ämter der Bauverwaltung bündelt, erfolgt eine Abstimmung über den Standort des Neubaus oder Erweiterungsbaus. Sind Standort und Bauprogramm bekannt, – dazu gehören zusätzlich zu Basisdaten wie umbauter Raum und Gesamtfläche für Museumsbauten z. B. Größe der Ausstellungsfläche für Dauer- bzw. Wechselausstellung, pädagogischer Bereich, Serviceeinrichtungen, Werkstätten, Depotfläche –, erfolgt in der Regel für derartige große Bauprojekte ein Wettbewerb. Ihm kommt in der Fachwelt der Architekten, Städtebauer und Museumsdirektoren oder Kustoden sowie in den politischen Gremien eine erhebliche Bedeutung zu, da Medien und Öffentlichkeit nun „offen-sichtlich“ mit dem Projekt bekannt gemacht werden. Städtebauliche und architektonische Qualität haben bei den Entscheidungen der Jury ein erhebliches Gewicht und sind oft auch Reizthemen in Medien und Öffentlichkeit. Von der Auftragserteilung, – meist an den ersten Preisträger des Wettbewerbs –, als bedeutendem rechtlichen Schritt zur Verwirklichung des Projektes bis zur Fertigstellung erfolgt die amtliche Beteiligung zahlreicher Behörden und Fachämter, an Daten wie „erstem Spatenstich“, „Grundsteinlegung“ oder „Fertigstellung des Rohbaus“ auch eine oft massive Teilnahme von Politikern, Medien und Öffentlichkeit; diese findet ihren Höhepunkt anlässlich der Eröffnung, die eine entsprechende, oft monatelange Reaktion von Fachleuten wie Architekturkritikern und Städtebauern sowie der Öffentlichkeit initiiert.

Dieser Prozess von der Projektidee bis zur Einweihung des Museums- oder Ausstellungsgebäudes kann sich über Jahre hinziehen, was angesichts der Zahl und des Gewichtes der involvierten Akteure und der Baukosten im Millionen-Bereich nicht verwundert, – die Baukosten für einen Museumsneubau lagen in Deutschland am Ende des 20. Jh./Beginn des 21. Jh. zwischen 20 und 50 Millionen Euro. In den folgenden Abschnitten wird die „Vervielfachung“ der Akteure im Prozess der Demokratisierung des Bauens im Ablauf der historische Epochen deutlich, wenn sich auch die Frage stellt, ob nicht der „richtige“ Protektor, – König, Kaiser, Ministerpräsident –, und der Mäzen bzw. die Stiftung „Prozess-verkürzend“ wirken und ihren Einfluss auf städtebauliche Entwicklung und Architektur recht unmittelbar durchsetzen.



Entwurf: Bernd Wiese. Dank gilt den Architekten Achim Heck (Köln) und Bernd Stabel (Aachen) für anregende Diskussion im März/April 2007.

**Abb. 4.1: Akteure beim Bau von Museen / Ausstellungsbauten – Deutschland, 21. Jh.**



Entwurf: Bernd Wiese. Dank gilt den Architekten Achim Heck (Köln) und Bernd Stabel (Aachen) für anregende Diskussion im März/April 2007.

**Abb. 4.2: Akteure beim Bau von Museen / Ausstellungsbauten – Deutschland, 21. Jh. (erweiterte Fassung)**

Kategorien wie *Wirtschafts- und Bildungsbürgertum* als gesellschaftliche Gruppen in ihrer Funktion für Staat, Kultur und Bildung durchziehen als Konstante das 19. und große Teile des 20. Jh.<sup>624</sup> Der Untersuchungszeitraum fällt über lange Jahrzehnte zusammen mit dem „bürgerlichen Zeitalter“.<sup>625</sup> Für die Kultur- und Baugeschichte des Museums ist das Beharrungsvermögen hinsichtlich bürgerlicher Werte und Formen der Lebenswelt von erstrangiger Bedeutung: Diese überlebten zwei deutsche Diktaturen, – NS-Zeit und DDR-Zeit –, trotz staatlicher Umerziehung und Formung neuer Eliten, trotz amtlicher Negierung – mindestens bis zur 1968-Revolution in der Bundesrepublik Deutschland. In der Folge dieses epochalen Bruches veränderten sich seit den 1970er Jahren Zielsetzung und Architektur von Museen in Westdeutschland grundlegend, passten sie sich gesellschaftlichen und politischen Anforderungen und Erwartungen der pluralistischen Gesellschaft an.

In dieser Zusammenfassung wird die Darstellung der *Akteure* verbunden mit Verweisen auf die raumzeitliche Differenzierung der *Architektur* der Museums-Ensembles. Hierzu berechtigt die Tatsache, dass die dominanten Akteure entscheidenden Einfluss auf die Gestalt der Museums- bzw. Ausstellungsbauten nahmen und über diese die Gestaltung der gebauten Umwelt, die Stadtgestalt, entscheidend prägten.<sup>626</sup> Interessant ist die Frage, welche Gewichtsverschiebungen sich zwischen 1815 und der Gegenwart hinsichtlich dieser Einflussnahme ergaben, reicht doch die Spannweite vom Landesfürsten absolutistischer Tradition wie Ludwig I. von Bayern zu Beginn des 19. Jh. bis zu vielschichtigen Abstimmungsprozessen zwischen Bauherr, Architekt, Künstlern, Bürgerinitiativen und Behörden in der demokratischen Gesellschaft der BRD.<sup>627</sup>

### **1815 bis 1870: Fürstliche und bürgerliche Gründungen als Kerne von Museums-Ensembles**

Eine erste Phase der Gründung von Museen bzw. Ausstellungsgebäuden setzte in Deutschland in den ersten Jahrzehnten des 19. Jh. ein (siehe Farbtafel in der Anlage). Die Verleihung der Königswürde durch Napoleon I. im Jahre 1806 an die Rheinbundstaaten Bayern, Württemberg und Sachsen, die Erhebung von Baden und Hessen-Darmstadt zu Großherzogtümern und die Gründung des Königreiches Westphalen 1807 hatte in Hauptstädten wie München, Stuttgart, Karlsruhe, Darmstadt und Kassel zu Planungen für Kulturbauten wie Museen und Bibliotheken sowie von umfangreichen städtebaulichen Maßnahmen geführt. Planung und Durchführung für Aufbau und Ausbau wurden nach dem Wiener Kongress, der die Etablierung der *Fürstenstaaten* im Deutschen Bund 1815 bestätigte<sup>628</sup>, verstärkt fortgesetzt. Es galt, den *Residenz- und Hauptstädten* mindestens einen Teil des Glanzes zu geben, den die Herrscher persönlich aus den Metropolen Wien, Paris oder London, aus den Berichten ihrer Architekten bzw. aus Vorlagensammlungen der Architektur<sup>629</sup> kannten. Zugleich bemühten sich die süd- und mitteldeutschen Staaten, den Repräsentationsbauten der norddeutschen

<sup>624</sup> WEHLER 1995, 1996, 2003; HETTLING/ULRICH (Hrsg.) 2005.

<sup>625</sup> KOCKA 1987.

<sup>626</sup> BANDMANN 1969; BRAUNFELDS 1976; HESSE 2003; PIPER/SCHOEPS (Hrsg.) 1998.

<sup>627</sup> 1450–1800: KAUFMANN 1998; für 19. und 20. Jh.: PETSCH, 1977; für 20. bis 21. Jh.: PEHNT 2005.

<sup>628</sup> MÜLLER, Jürgen 2006.

<sup>629</sup> Z. B. Jean Nicolas Louis DURAND: Précis des Leçons d'Architecture. Paris 1802 – 1805. Deutsch: Abriss der Vorlesungen über Baukunst. Karlsruhe, Freiburg 1831.

Großmacht Preußen Gleichwertiges zur Seite zu stellen. Stadterweiterungen mit eindrucksvollen Achsen, Plätzen und *points de vue*, Bauten des Staates wie Ministerien, Universitäten oder Akademien als Symbole der Wissenschaft sowie öffentlich zugängliche Kultureinrichtungen wie *Museen* als Indikatoren der Wertschätzung von Kunst bzw. als Bildungsstätten für das „neue Bürgertum“<sup>630</sup> waren bedeutende Bauaufgaben. Zur Förderung der nationalen, landesstaatlichen Produktion bzw. der Qualität der Produkte wurden *Ausstellungsbauten* für Kunsthandwerk bzw. Kunstgewerbliche Museen als Orte der Belehrung und Ausbildung von Kunsthandwerkern eingerichtet. Die Museen dienten der Präsentation der bis in das ausgehende 19. Jh. nur für ausgewählte Personenkreise wie Mitglieder der Akademien oder Kunstsammler zugänglichen fürstlichen Galerien, Antikensammlungen oder Naturalienkabinette.<sup>631</sup> Die Ausstellungsgebäude erfüllten pragmatische Zwecke: Vorbildliche Handwerkszeugnisse aller Gattungen sowie Fortbildungsveranstaltungen sollten das heimische Handwerk fördern, damit es sich auf dem nationalen und internationalen Markt hinsichtlich Kunstfertigkeit und Qualität behaupten konnte. Ausstellungsbauten dienten zudem dem neuen Typ der Ausstellung zeitgenössischer Kunst für ein breites Publikum – Symbol der lokalen bzw. nationalen Kunstförderung durch die Spitzen des Staates über die Akademien, aber auch durch *Kunstvereine* und *Private*, die *Sezessionen* bzw. *Sezessionisten*<sup>632</sup> unterstützen. Nicht zu unterschätzen ist der Vorbildcharakter der *Weltausstellungen* seit dem Londoner Auftakt von 1851 für eine erstrangige Präsentation der nationalen Produktion in architektonisch und städtebaulich ansprechender Umgebung.

*Architekten* bilden bis heute eine entscheidende Akteursgruppe für Museums-Ensembles. Die neoabsolutistischen Fürsten des Vormärz fanden ihre „Hofarchitekten“ in Männern wie Leo von Klenze in Bayern und Karl Friedrich Schinkel in Preußen. Diese hatten während der napoleonischen Herrschaft über Mitteleuropa „Unterkommen“ an deutschen Höfen gefunden wie Leo Klenze (geadelt erst 1833) in Kassel (1808–1813), oder sich wie Karl Friedrich Schinkel mit Malerei, Bühnenentwürfen und Panoramen ein Auskommen gesichert.<sup>633</sup> Der 1815 in Preußen, den süd- und südwestdeutschen Mittelstaaten wie Bayern, Württemberg und Baden, aber auch in den mitteldeutschen Kleinstaaten wie Sachsen-Weimar oder Sachsen-Gotha einsetzende Auftragsschub, darunter Bauaufgaben wie Museen, bedeutete für zahlreiche Architekten eine ungewöhnliche Chance. Fast zeitgleich entstanden in München und Berlin die *Kerne* zweier großartiger Museums-Ensembles: Glyptothek in München (erste Konzepte ab 1814, Bau 1816–1830) und Altes Museum (erste Konzepte ab 1815, Bau 1824–1828) in Berlin. Sie wuchsen dank der unmittelbaren Förderung durch den Monarchen zu erstrangigen, international bedeutenden Standorten für das Sammeln, Bewahren, Erforschen und Präsentieren von Antiken an. Fürstlich-königliche Selbstdarstellung neoabsolutistischer Art zwischen 1806/1815 und 1848 verband sich mit dem Willen zur Erneuerung der nationalen Kunst nach dem Vorbild der klassischen Antike<sup>634</sup> bzw. der Renaissance<sup>635</sup> oder aus dem romantischen Blick auf die „deutsche“

630 GALL 1993.

631 Vgl. SAVOY (Hrsg.) 2006.

632 Sezession. In: Lexikon der Kunst, Bd. 6, S. 627, 628.

633 BÜCHEL 1994, S. 45 – 69: Romantische Manifestationen: Die Dekade des Malers; HAUS 2001, Kap. 9: Schinkel als Maler, Kap. 11: Schinkels Arbeiten für die Theaterbühne.

634 Ausst.Kat., Berlin und die Antike, 1979; Ausst.Kat., Das neue Hellas, 1999.

635 KARGE 2007a; MILDE 1981.

Gotik<sup>636</sup>, – daher die Anlehnung an die *Architektur* dieser Epochen: An die klassische Antike Griechenlands bei der Glyptothek in München oder dem Alten Museum in Berlin, an die italienische Hochrenaissance bei der Alten Pinakothek in München, an die Gotik beim ersten Bau des Wallraf-Richartz-Museums in Köln. Kunst hatte im Sinne der Fürstenstaaten das Ziel, dem „neuen Bürgertum“<sup>637</sup> als staatstragender Schicht neben dem Adel<sup>638</sup> einen Wertekanon zu vermitteln, der von Aufklärung und deutscher Klassik entwickelt worden war: *Durch das Schöne zum Edlen und Guten*. Es bahnte sich der Weg zur Lebensform des Bildungsbürgertums an, wie es mindestens bis zu seiner Krise nach dem Ersten Weltkrieg als wesentlicher Faktor des kulturellen Leitbildes und als staatstragende Schicht in Deutschland bestanden hat. Überwiegen in dieser Phase Gründungen von *Kernen* von Museums-Ensembles durch fürstliche Landesherren, so werden gleichzeitig erste Aktivitäten des *Wirtschaftsbürgertums* beim Bau von Museen und Ausstellungshallen greifbar.<sup>639</sup> Die Neuordnung Europas auf dem Wiener Kongress 1815 hatte für das *Großbürgertum* im Sinne der Finanz- und Unternehmergruppen neue Sicherheit gebracht. Das geistig-ideologisch durch die Aufklärung und politisch-wirtschaftlich durch die beginnende Industrialisierung ab 1830 gestärkte Wirtschaftsbürgertum trat in zunehmendem Maß als Kunstsammler neben die fürstlichen Höfe.<sup>640</sup> Es konnte dabei auf eine jahrhundertelange Tradition aufbauen, die in bürgerlichen Sammlungen ihren Niederschlag gefunden hatte. Neu war die seit 1830/1840 wesentlich größere Verfügbarkeit von Kapital durch den Aufstieg von Bankiers- und Industriellen-Familien, die zu bedeutenden Mäzenen der Kunst und der Wissenschaft wurden.<sup>641</sup> Aus dem Kreis der großbürgerlichen Sammler wurden der Bankier Johann Friedrich Städel in der Reichsstadt Frankfurt am Main<sup>642</sup> und der Kanonikus und Prof. für Naturwissenschaften Ferdinand Franz Wallraf<sup>643</sup> in der ehemaligen Reichsstadt Köln zu bedeutenden Stiftern des frühen 19. Jh. Städels Stiftung aus dem Jahr 1815 umfasste seine Kunstsammlung sowie erhebliche Mittel für den Bau eines Museums und einer Kunstschule. Der Bau des Kunstmuseums (eröffnet 1877) am südlichen Mainufer wurde langfristig zum Kern des Museums-Ensembles Frankfurter Museumsufer (vgl. Kap. 3.1, S. 152).

*Kunstvereine* spielten in den Jahren 1815 bis 1847 eine bedeutende Rolle beim Bau von Ausstellungsgebäuden und Museen.<sup>644</sup> Sie hatten sich die Förderung des Kunsterwerbs durch das aufkommende Bürgertum zum Ziel gesetzt, um die Dominanz des Adels auf diesem Markt zu brechen. Dazu unterstützten sie systematisch die regionale und lokale Künstlerschaft außerhalb der Akademien über den für ihre Mitglieder initiierten Kunstmarkt. In der Hansestadt Hamburg formierte sich ab 1822 das wohlhabende

636 SCHUBERT 2003.

637 GALL 1989, 1993; NIETHAMMER (Hrsg.), 1990. Ausführlicher Literaturnachweis „Ausgewählte Quellen und allgemeine Literatur zur Sozial- und Kulturgeschichte des Bürgertums“ von 1801 – partim – bis 1998 in: FREY: 1999.

638 REIF 1999; WIENFORT 2006.

639 KOCKA 1987, 1998; SCHULZ, Andreas 2005.

640 REIF 1999.

641 FREY 1999. Vorhergehendes Standardwerk: MAI/PARET (Hrsg.) 1993.

642 Stiftung des Städelschen Kunstinstituts 1815, vgl. Kap. 3.1, S. 152.

643 Stiftung der Sammlung an die Stadt Köln 1824.

644 Gründung von Kunstvereinen in Deutschland: 1818 Karlsruhe, 1822 Hamburg, 1823 Bremen, 1824 München, 1825 Berlin, 1826 Bamberg, 1827 Stuttgart, 1828 Dresden, 1829 Düsseldorf, in den 1880er Jahren Ausbreitung in ganz Deutschland. Nach: Kunstverein. In: Lexikon der Kunst, Bd. 4, 2004, S. 159. Dort umfangreiche Literaturangaben von 1923 bis 1989. Für die Zeit ab 1990 MILLA/MUNDER 2001.

Bürgertum im Kunstverein. Dieser verfügte zunächst über eine Ausstellungsstätte in der Innenstadt, aber seit der Mitte des 19. Jh. wurde der Ruf nach einer repräsentativen Ausstellungsstätte lauter: 1863–1869 kam es mit Unterstützung des Kunstvereins zum Bau der Hamburger Kunsthalle auf der Alsterhöhe, dem heutigen „Altbau“. Der „musterhafte“ Bau im Stil der Neorenaissance ist Kern des Museums-Ensembles auf der Hamburger Museumsinsel, die heute stadtbildbestimmend wirkt (Kap. 2.2.3, S. 139). Wie BEHNKE (2001) betont, blieben die Kunstvereine seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. ein Akteur des Kunstmarktes neben Galerien und Museen.

Auf der Grundlage der in Folge der 1848-Revolution entstandenen neuen Staatsverfassungen bestand in den *Konstitutionellen Monarchien* des Deutschen Bundes eine parlamentarische Kontrolle der fürstlichen Autorität durch die Landtage. Dies schränkte den Bauwillen der Landesherren ein, da die Verfügung über staatliche Mittel zum Bau von Kultureinrichtungen schwieriger wurde. Auch beim Ankauf von einmaligen Kunstwerken oder Sammlungen kam es zu langen Auseinandersetzungen zwischen Landesherr und Landtag: Die Prioritäten der Volksvertretung verschoben sich angesichts der beginnenden Hochindustrialisierung und Urbanisierung auf die Verbesserung der Infrastruktur wie Eisenbahnbau und die Förderung des Gewerbes.<sup>645</sup> Auch die *Kommunen* richteten ihr Augenmerk seit den 1850er Jahren angesichts von Massenzuwanderung, Wohnungsnot und Armut auf die Verbesserung der Wohnsituation, der hygienischen Bedingungen, etwa durch den Bau von Wasserversorgungs- und Abwasseranlagen, auf die Bereitstellung von Krankenhäusern und Armenanstalten. Im *Kultursektor* kam es deshalb zu einer ersten Form von Public Private Partnership: Durch die Bereitstellung und kostenlose Überlassung von Grundstücken schufen die *Kommunen* die Grundlage, die von *Stiftern* vermachten Kunstsammlungen in ebenfalls von Mäzenen finanzierten Museen zugänglich zu machen, erinnert sei z. B. an die auf diese Weise realisierten Bauten des Museums der bildenden Künste in Leipzig (eröffnet 1858) und des Wallraf-Richartz-Museums in Köln (eröffnet 1871).

## 1871 bis 1914: Kaiser und Hof, Staatsorgane, Mäzene – Berlin als Kulturhauptstadt

Das Deutsche Kaiserreich<sup>646</sup> stieg seit 1871 zu einer wirtschaftlich erstrangigen Macht in Europa auf. Berlin als Sitz des Kaisers und seines Hofes, der Reichsorgane und der zentralen Verwaltungsorgane von Preußen als des größten deutschen Staates wurde zum Brennpunkt der politischen, ökonomischen und kulturellen Bewegungen.<sup>647</sup> Der Aufbau der Reichshauptstadt zu einem Zentrum von Wissenschaft und Kultur wurde im Sinne der politischen Entscheidungsträger massiv verstärkt, um mit den Konkurrenten Paris und London gleichzuziehen. *Kulturpolitik* wurde ein fester und politisch eingesetzter Teil der Reichspolitik.<sup>648</sup> An die Stelle der fürstlichen oder königlichen Kunstförderung trat die *Kulturverwaltung*. Damit setzte eine staatliche Förderung, aber auch Lenkung und „Auslese“ von Kultur ein, die bis heute Bestandteil der Politik geblieben ist. Sie

<sup>645</sup> LINGER 2003.

<sup>646</sup> BERGHAIN 2003.

<sup>647</sup> KLEIHUES 1987, 2000; Landesdenkmalamt Berlin 2003.

<sup>648</sup> Standardveröffentlichungen aus dem interdisziplinären Forschungsprojekt ‚Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich‘, gefördert von der Fritz-Thyssen-Stiftung: MAI/WAETZOLD (Hrsg.) 1981; MAI/POHL/WAETZOLD (Hrsg.) 1982: Die Einleitung von Mai und Waetzold ist ein bis heute instruktiver Text; dasselbe gilt für den Beitrag von CONZE zu den wirtschaftlich-sozialen Bedingungen dieser Epoche. Die grundlegende Fragestellung, wie sie in den beiden oben genannten Bänden behandelt wird, wurde nach einer Auskunft von MAI dem Verfasser gegenüber – Januar 2006 – nicht systematisch weiterverfolgt.

wurde aber angesichts der zum Teil massiven Einschränkung der künstlerischen Freiheit durch staatliche Organe bereits seit dem ausgehenden 19. Jh. von Künstlern in zunehmendem Maß infrage gestellt und durch die Mitglieder der *Sezessionen* von München (1892) bis Berlin (1898) eindeutig abgelehnt. Dabei fanden diese, wie oben erwähnt, Unterstützung durch Mäzene aus dem Wirtschaftsbürgertum.

Kulturbauten wie *Museen* gehörten zu den „Schaustücken“ des Reiches. Dabei hatte der repräsentative Ausbau der Berliner Museumsinsel eine erstrangige Funktion.<sup>649</sup> Bei Konzeption und Bau dieser Museen erhielt eine neue *Akteursgruppe* Gewicht, *Kunsthistoriker*, die zu Museumsdirektoren aufstiegen. An erster Stelle ist Wilhelm von Bode<sup>650</sup> zu nennen, durch dessen Einsatz die Berliner Museumsinsel ein weiteres Wachstum erfuhr, den Bau des Kaiser-Friedrich-Museums (Ernst von Ihne, 1897–1904, seit 1956 Bodemuseum). Dieser Museumsbau schließt sich im Sinne kaiserlicher Repräsentation der zeitgenössischen historistischen Interpretation der Baukunst des Barock an. Mit dem unmittelbaren Einsatz eines *Museumsdirektors*, der aus der Rolle des Verwalters und „Dieners“ des Monarchen in die aktive Rolle des Gestalters und „promotors“ seiner Sammlung und der Bauten eintrat, wird ein neuer, in Zukunft bedeutender Akteur greifbar. Die Fähigkeit zur wissenschaftlich-kunsthistorischen Beratung von Sammlern und die Gabe zur Begeisterung dieser Kunstsammler, als Stifter aufzutreten und so ein Museum zu bereichern – und oft genug einen Erweiterungsbau oder sogar einen Neubau anzustoßen – wurde zu einem bedeutenden Faktor bei der Entwicklung von Museums-Ensembles.<sup>651</sup> Das *Wirtschaftsbürgertum* hatte im Massenwohnungsbau, in der Finanzierung von Verkehrsanlagen und im Aufbau der Industrie ein breites Betätigungsfeld gefunden. Wohlstand und Repräsentationsstreben stiegen erheblich: Villa und private Kunstsammlung wurden zu Indikatoren des sozialen Aufstiegs. Kunstsammler wie James Simon (1851–1932) oder Johann Heinrich Wagener (Stiftung für die Nationalgalerie 1861) in Berlin bzw. Adolf Friedrich von Schack (1815–1894) in München wurden als *Stifter* für den Ausbau bzw. Neubau von Museen bedeutend.<sup>652</sup> Dieses Stiftungswesen war auch den Kommunen willkommen, da sich im Rahmen der Hochindustrialisierung und der Massenerbanisierung seit 1850/1860 die Notwendigkeit *kommunaler* Investitionen auf die technische städtische Infrastruktur konzentrierte; zudem standen Rathäuser und Opernhäuser als Repräsentationsbauten für die städtische Oberschicht im Vordergrund des Bauinteresses.

### **1918–1933: Weimarer Republik – andere Prioritäten als Museumsbau**

Der Erste Weltkrieg als „Urkatastrophe Deutschlands“<sup>653</sup> bedeutete nicht nur für die Politik – Ende des Kaiserreiches, Beginn der „Zweiten deutschen Demokratie“ -, für die Gesellschaft – u.a. Krise des Bürgertums und Massenverarmung -, sondern auch für die bildende Kunst inkl. Architektur einen tiefen Einschnitt<sup>654</sup>. Zwar hatten sich bereits

<sup>649</sup> Zu Städtebau und Architektur: PETRAS 1987; Landesdenkmalamt Berlin 2003; zum Phänomen Repräsentationsarchitektur: SCHAFFRATH-CHANSON 1998; zum kulturgeschichtlichen Hintergrund: GAHRTGENS 1992; MOMMSEN 1994.

<sup>650</sup> OHLSSEN 2007; WEDEL (Hrsg.) 2006.

<sup>651</sup> Vgl. Hugo von Tschudis Wirken in Berlin und München: JOACHIMIDES 2001, Kap. 4.

<sup>652</sup> Zum Stiftungswesen im Deutschen Kaiserreich: FREY 1999, Kap. III, mit umfangreichem Literaturnachweis.

<sup>653</sup> MOMMSEN 2002.

<sup>654</sup> LANGE 2006; PEHNT 2005.

in den letzten Jahrzehnten des Kaiserreiches ab ca. 1890/1900 neue Formen des künstlerischen Ausdrucks in der Malerei und Skulptur gezeigt, offenkundig in den Sezessionen in München (1892), Dresden (1893) und Berlin (1898), hatte sich die Architektur vom monumentalen Historismus, wie er etwa seinen Ausdruck fand im neobarocken Kaiser-Friedrich-Museum auf der Berliner Museumsinsel, abgewendet und im Jugendstil<sup>655</sup> bzw. im Rationalismus und Funktionalismus<sup>656</sup> eine neue Formensprache entwickelt, doch trafen die auf den Krieg folgende Massenarbeitslosigkeit und Wohnungsnot sowie Kapitalmangel bei Privaten, Kommunen und Staat Architekten und Künstler erheblich: Wohnungsbau in Großsiedlungen hatte Priorität<sup>657</sup>, – sie ließ Bauten für die Kultur in den Hintergrund treten. Zudem verlagerte sich die Kulturarbeit von Staat und Kommunen auf die Förderung bisher vernachlässigter Gruppen wie Arbeiter und Angestellte durch lokale Kulturinstitutionen.<sup>658</sup> Die „Demokratie als Bauherr“ trat für Kulturbauten nur im Weiterbau des Pergamonmuseums auf der Berliner Museumsinsel in Erscheinung<sup>659</sup>, da die Mittel des Staates angesichts der nationalen Notlage und der Reparationsleistungen an die Alliierten sehr begrenzt waren. Bürgerliches Engagement fehlte, da das obere Wirtschaftsbürgertum<sup>660</sup> mit Stifter-Potential in einer „ungeliebten Republik“ lebte.

In die Zeit der Weimarer Republik<sup>661</sup>, u. z. in die Goldenen Zwanziger zwischen 1923 und 1927, fällt lediglich die Entstehung des Museums-Ensembles um den Ehrenhof in Düsseldorf (1925-1926) mit Wirtschaftsmuseum, Kunstmuseum und Ausstellungshalle Kunstpalast anlässlich der großen Ausstellung ‚Gesolei‘ (vgl. Kap. 2.1.2, S. 55). Die Verbindung dieser Museumstypen verweist auf die Zusammensetzung der *Akteure*: Die *Stadt* Düsseldorf, vertreten durch den durchsetzungsfähigen konservativen Oberbürgermeister Dr. Lehr, die regionale und nationale *Stahlindustrie*, vertreten durch den Vorsitzenden des Stahlsyndikats, den Industriellen Ernst Poensgen, und den *Architekten* Wilhelm Kreis als einen der Stararchitekten der Weimarer Zeit. Als solitärer Museumsneubau während der Weimarer Republik entstand das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden, ebenfalls von Wilhelm Kreis (1927–1930); Finanzier war der Großindustrielle Karl August Lingler (1861–1916), Besitzer der Odol-Werke in Dresden, – hier standen wie in Düsseldorf Themen wie Volksgesundheit, Sport und Arbeitsleistung im Mittelpunkt.<sup>662</sup>

### **1933–1945: Museumsbau in der NS- Diktatur – für Volkskunst und Volksgemeinschaft**

Der Übergang der Regierungsgewalt in Deutschland an die Nationalsozialisten (NSDAP)<sup>663</sup> nach den Reichstagswahlen im September 1933 führte zu einem „Staatsstreich von oben“ in den staatlichen, kommunalen und zum Teil auch den gemeinnützigen Einrichtungen: Erfahrene Museumsdirektoren, Kustoden und Amts-

<sup>655</sup> Ausst.Kat., Joseph Maria Olbrich, 2006.

<sup>656</sup> HUSE 1985; PEHNT 2005.

<sup>657</sup> DÖWEL./GUTSCHOW 2001, S. 63–89.

<sup>658</sup> Ausst.Kat., Wem gehört die Welt 1977.

<sup>659</sup> PETRAS 1987, S. 157–162.

<sup>660</sup> WEHLER 2003, S. 290–293.

<sup>661</sup> WIRSCHUNG 2000.

<sup>662</sup> SCHULTE 2001.

<sup>663</sup> HEHL 2001.

leiter wurden unter Anwendung des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ (1933) entlassen, regimetreue Parteigenossen, oft ohne entsprechende Fachausbildung, erhielten innerhalb weniger Monate leitende Positionen im Kulturwesen.<sup>664</sup> Gleichzeitig setzte eine Verfolgung und Ausschaltung der künstlerischen Avantgarde ein: Die Schließung des Bauhauses in Dessau am 22. August 1932 und der 1933 einsetzende Exodus von Bauhaus-Künstlern und -Architekten bzw. die Folgen der Ausstellung „Entartete Kunst“ von 1937<sup>665</sup> mit der Ausschaltung der Avantgarde in Malerei und Skulptur seien hier als Beispiele genannt. Die Bildenden Künste inklusive der Architektur wurden zum Instrument der Diktatur, wie Mussolini dies bereits in Italien vorgelebt hatte.<sup>666</sup> Architektur repräsentativer Staatsbauten wurde zu einer „Architektur der Macht“.<sup>667</sup> Dieser Prozess traf auch Museumsprojekte wie die Pläne zur Erweiterung der Museumsinsel in Berlin<sup>668</sup> oder des Pinakothekengeländes in München<sup>669</sup>, wo gewaltige Neubauten bzw. Erweiterungen zu Museums-Ensembles geplant waren. In München als „Stadt der Kunst“ zeigen die architektonischen Eingriffe in das Museums-Ensemble am Königsplatz nach Plänen von Paul Ludwig Troost seit 1932/1933 die Umwandlung des klassizistischen Ensembles und seiner neuhumanistischen Konzeption in die monumentale Dimension der Machtdemonstration des NS-Staates (vgl. Kap. 2.1.1, S. 50). Das „Haus der Deutschen Kunst“ in München (Paul Ludwig Troost, 1933–1937) ist ein Dokument des Baues von Ausstellungsgebäuden bzw. Museen in der Diktatur.<sup>670</sup> Dabei hatte die Architektur eine dienende Funktion, u. z. die Machtdemonstration des NS-Staates im Städtebau wirkungsvoll zu unterstützen (vgl. Stuttgart, Kap. 3.2, S. 183). Das Ergebnis des zweiten Tausendjährigen Reiches für die Kultur in Deutschland war verheerend: Bereits in den Jahren ab 1933 waren private Sammlungen der Plünderung durch die NS-„Elite“ oder der Vernichtung im Rahmen der Aktion „Entartete Kunst“ (1937) ausgesetzt; nur wenige Bestände blieben im Inland oder wurden ins Ausland gerettet. Auch die Sammlungen der öffentlichen Museen litten unter der Verdammung der Moderne durch die Nationalsozialisten; Plünderungen in den letzten Kriegsmonaten und Beschlagnahmungen nach Kriegsende ließen die Bestände, die man seit 1939 in Sicherheit gebracht hatte, weiter schrumpfen. 1944/1945 lagen Museen und Ausstellungsgebäude in Trümmern oder waren schwer beschädigt.<sup>671</sup> Der Versuch der nationalsozialistischen Diktatur, eine „Kunst für das Volk“, für die neue „Volksgemeinschaft“, zu fördern, durchzusetzen und in monumentalen Bauwerken zu präsentieren, endete in einer materiellen und geistigen Katastrophe.

### **1945/1946–1989: Bauen für die Kultur in West- und Ostdeutschland – Vielfalt der Demokratie versus Staatsbauten in der Diktatur**

Wie die Dokumentation auf der Farbtafel in der Anlage für die Jahre 1945/1946 zeigt, war die Situation der Bauten in den Museums-Ensembles in Deutschland am Ende

<sup>664</sup> SARKOWICS 2004.

<sup>665</sup> Ausst.Kat., Nationalsozialismus 1987; SCHUSTER (Hrsg.) 1998.

<sup>666</sup> Faschismus und Kunst. In: Lexikon der Kunst, Bd. II., 2004, S. 450–453.

<sup>667</sup> WOLF 1999.

<sup>668</sup> PETRAS 1987, S. 163–176, Abb. 200–206.

<sup>669</sup> GOLDBERG 2004; Ausst.Kat., Ort und Erinnerung 2006.

<sup>670</sup> Ausst.Kat., Ort und Erinnerung 2006, S. 50, 51.

<sup>671</sup> MÜLLER, Rolf-Dieter 2004.

des Zweiten Weltkriegs verheerend: Der Grad der Zerstörung lag zwischen 30 und 70%, wobei zahlreiche Museums- und Ausstellungsgebäude völlig ausgebrannt waren. Die Schäden an traditionsreichen Bauten in Berlin, Frankfurt am Main, Dresden oder München wurden in den unmittelbaren Nachkriegsjahren noch ausgeweitet durch fehlende Sicherung der Ruinen oder durch die Nutzung der Gebäudereste als „Steinbruch“ für den dringend notwendigen Wohnungsbau. Dabei war die Nachfrage nach „Kultur“ bereits in den Nachkriegsjahren 1945–1949 erheblich.<sup>672</sup> Nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs begann die Suche nach einer neuen Sinnfindung.<sup>673</sup> Konservative überkommene Eliten wie das Bildungsbürgertum klammerten sich an die Vorstellung – und Museumspräsentation – der abendländischen Kultur. Erste Ausstellungen fanden in Räumen der Universitäten statt, z. B. in Köln. Mit dem Wirtschaftswunder begann in den 1950er Jahren der *Wiederaufbau bzw. Neubau*<sup>674</sup> von Museen, genannt seien hier stellvertretend die Wiedereröffnung der Staatsgalerie in Stuttgart 1954 in Anwesenheit des Bundespräsidenten Theodor Heuss,<sup>675</sup> oder der Neubau des Wallraf-Richartz-Museums in Köln (beschränkter Wettbewerb 1951; Architekt: Rudolf Schwarz, 1953–1957).<sup>676</sup>

Auf der anderen Seite des Spektrums der „nivellierten Mittelstandsgesellschaft“ der 1950er und 1960er Jahre<sup>677</sup> wandten sich Teile der Bevölkerung der wiederentdeckten Moderne zu. Dem dienten Museumsbauten wie das Wilhelm-Lehmbruck-Museum in Duisburg (Manfred Lehmbruck, Entwurf 1957–59, Bau 1959–1964), das Brücke-Museum in Berlin (Werner Düttmann, Entwurf 1965 – 1966, Bau 1967) oder Ludwig Mies van der Rohe’s „Ikone“ der Neuen Nationalgalerie im Kulturforum am Tiergarten in Berlin (Auftragserteilung durch den Senat von Berlin 1962, Bau 1965–1968).

*Vier entscheidende Akteursgruppen der Nachkriegszeit* werden sichtbar: *Bund und Länder*, vereint in der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, mit Großbauten demonstrativer Art wie im Kulturforum in Berlin; Bundesländer wie Bayern und Baden-Württemberg mit großen Wiederaufbaumaßnahmen; *Kommunen*, traditionsreiche Großstädte wie Köln oder junge Industriestädte wie Duisburg, die ihr kulturelles Erbe nach den Jahren der NS-Diktatur wiederentdeckten und präsentierten; private *Stifter und Mäzene* wie der *Förderverein Brückemuseum* in Berlin. Damit traten in der BRD die vier tragenden Säulen der Kulturpolitik der Jahre vor 1933 wieder auf, auch im Sinne von „Bauen für die Kultur“.

Die Institution „Museum“ erlebte in den *1970er Jahren* eine fundamentale Erschütterung.<sup>678</sup> Neue politisch-gesellschaftliche Gruppen, „verdichtet“ in der „68er-Revolution“<sup>679</sup> stellten den Sinn von Musealisierung im Sinne von „Sammeln, Konservieren, Präsentieren, Erziehen durch Kunst“ grundsätzlich infrage – das Elitäre besonders am Kunstmuseum wurde kritisiert. Ziel war die „Demokratisierung der Kultur“ im Sinne von „Kultur für Alle“.<sup>680</sup> Es ist erstaunlich, mit welcher Energie „Kulturkämpfer“

<sup>672</sup> GLASER 2004; SCHILDT 2007.

<sup>673</sup> WOLFRUM 2005; SCHILDT 2007.

<sup>674</sup> Ausst.Kat., Dortmunder Architekturausstellung 1979.

<sup>675</sup> GLASER 1997, S. 187–192, kennzeichnete die Schlüssel-Politiker der Gründungszeit der Bundesrepublik Deutschland mit der Überschrift: *Adenauer, der Patriarch – Heuss, Homme de lettres*.

<sup>676</sup> Bau seit 1989 genutzt vom Museum für Angewandte Kunst.

<sup>677</sup> Begriff 1953 geprägt von dem Soziologen Helmut Schelsky.

<sup>678</sup> Vgl. NAREDI-RAINER 2004, S. 17.

<sup>679</sup> GLASER 2004, S. 235–273: Die Geschichte der aufbegehrenden Generation; WOLFRUM 2005, Kap. 6c.

<sup>680</sup> HOFFMANN 1979.

wie Museumsdirektoren als *Akteure* sich für eine *Erneuerung* der Institution Museum einsetzten<sup>681</sup>, – und der Bau-Boom von Museen in Form von Erweiterungs- oder Neubauten seit den ausgehenden 1970er Jahren durch Bundesländer und Kommunen ließ alle Untergangs- und End-Szenarien Makulatur werden.

Dieser Aufschwung wirkte sich sehr vorteilhaft für die *Museums-Ensembles* aus (vgl. Farbrafel in der Anlage): Seit den ausgehenden 1970er, vor allem in den 1980er Jahren, vollzog sich die Entwicklung von Museums-Ensembles in zwei Formen:

- Ausbau von Museums-Kernen bzw. Erweiterung bestehender Ensembles durch Neubauten,
- kompletter Neubau von Museums-Ensembles.

*Ausbau von Kernbestand* erfolgte zuerst in Frankfurt am Main, wo in den 1980er Jahren in Anlehnung an das Städel'sche Kunstinstitut die Großform des Museumsufers entstand (Kap. 3.1, S. 152). *Hauptakteure* waren Oberbürgermeister Dr. Walter Wallmann, CDU, und Kulturdezernent Hilmar Hoffmann, SPD. Ersterer hatte die Notwendigkeit erkannt, das Image von „Bankfurt“, des Bankenzentrums von Deutschland und zugleich Ort heftigster Auseinandersetzungen mit den politisch-radikalen Gegnern des Kapitals, – man denke an die schweren Auseinandersetzungen im Frankfurter Westend in den Jahren 1970–1974 –, durch den Ausbau des Faktors „Kultur“ nachhaltig zu verbessern. Hilmar Hoffmann ging den Weg einer Demokratisierung der Kultur, indem er durch neue Themenfelder wie Architektur, Design oder Film solche Gesellschaftsgruppen zu erreichen suchte, die vom elitären Kunstmuseum nicht erfasst wurden. Aufgrund einer außergewöhnlichen vorsorgenden Grundstücks politik und unter dem Einsatz erheblicher Mittel der Kommune gelang es den Promotoren, das Frankfurter Museumsufer in die Spitzengruppe von Museums-Ensembles in Deutschland zu katapultieren. Hierzu trugen der überzeugende *städttebauliche Entwurf* des Planungsbüros Speer sowie die Bauten namhafter nationaler und internationaler *Architekten* bei.<sup>682</sup> Der Kommune gelang es zudem, Öffentliche Unternehmen für Baumaßnahmen in der Museumsmeile zu gewinnen z. B. die damalige Deutsche Bundespost. Diese Erfolgsserie setzte sich fort durch die Motivation von Mäzenen wie beim Museum regionaler Kunst (Haus Giersch, eröffnet 2000) und dem Ikonenmuseum mit der Sammlung Schmidt-Voigt (eröffnet 1990). *Zusammenfassend* zeigt der Fall Frankfurter Museumsufer, dass durch die *Synergie* von Akteuren erhebliche Erfolge erzielt werden können.

Ausbau von Kernbestand erfolgte auch in *Stuttgart* (Kap. 3.2, S. 173). Das *Land* Baden-Württemberg trat als wesentlicher *Akteur* bei der Fortentwicklung der Kulturmeile an der Konrad-Adenauer-Straße auf. Als Motiv der Landesregierung ist das Wiederaufgreifen der Standorttradition von Kulturbauten zu nennen. Hier war es zunächst der aufsehenerregende Erweiterungsbau der Staatsgalerie von James Stirling, Michael Wilford & Associates (Wettbewerb 1977, Bau 1979–1984), der als Ikone der *Postmoderne* in die Architekturgeschichte einging. Das Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Wilford Schupp Architekten, eröffnet 2002) fand nach Jahren der Standortdiskussion einen Platz an der Kulturmeile. Im Fall Stuttgart erleichterte die Verfügung des Landes über die Grundstücke östlich der Konrad-Adenauer-Straße, – langjähriges Landeseigentum, erweitert durch Zukauf von privaten Grundstücken im Rahmen „vorsorgender Grundstücks politik“ –, wesentlich den Bau eines beeindruckenden Ensembles, das

<sup>681</sup> BOTT 1970; OSTEN 1971.

<sup>682</sup> Oswald Mathias Ungers, Deutsches Architekturmuseum, 1981–1984; Richard Meier & Partners, 1982–1985, Museum für Kunsthandwerk; Gustav Peichl, Städel, Musumerweiterungsbau 1988–1990.

eine „Stadtlandschaft“ schuf. Ein bedeutender *Ausbau eines bestehenden Ensembles* erfolgte auch in München: Mit dem Neubau der Neuen Pinakothek (Axel Freiherr von Branca, 1974–1981, Wettbewerb 1967) wurde der traditionsreiche Standort der Pinakotheken gesichert (vgl. Kap. 2.2.1.2), mit dem Neubau der Pinakothek der Moderne (Stephan Braunfels, 1996–2002; Kap. 2.2.1.3) stieß München in die „Weltklasse“ vor.

Der komplette *Neubau eines Museums-Ensembles* erfolgte in der damaligen Bundeshauptstadt Bonn. Nach langwierigen Beratungen wurden die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und das städtische Kunstmuseum Bonn als „geistig-kulturelles Zentrum“ am Rande des engeren Parlaments- und Regierungsviertels errichtet und 1992 eröffnet (Kap. 2.1.3, S. 73).

In der DDR verhinderte der Übergang in eine *Partei-Diktatur* den Akteurs-Pluralismus der Jahre vor 1933: Kunst- und Fördervereine wurden ausgeschaltet, Kultur- und Kunstpolitik sowie Städtebau waren Säulen der zentralen Organe der Diktatur.<sup>683</sup> Im Rahmen des Kampfes gegen die Relikte von Feudalismus, Bourgeoisie und Faschismus standen auch Museen und Ausstellungsbauwerke in der Kritik. Ihre Funktion für die Präsentation der DDR und ihres Image als des „besseren Deutschland“ im Sinne der Bewahrerin deutscher Klassik erwies sich aber als entscheidend: Trotz Mangelwirtschaft wurden die Bauten der Museumsinsel in Berlin oder die Gemäldegalerie in Dresden seit den 1950er Jahren wiederaufgebaut und 1955 bzw. 1960 in Anwesenheit des Staatsrates und großer Teile des diplomatischen Korps wiedereröffnet.

Zwei Veröffentlichungen über Malerei und Skulptur in der DDR tragen Titel, die die Doppelgesichtigkeit des SED-Staates deutlich zeigen: KAISER/REHBERG (Hrsg., 1999) gaben dem umfangreichen Band von Analysen und Meinungen den Titel „Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR“; GILLEN (2005) sprach direkt vom „Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik“.<sup>684</sup> Im Sinne der staatlichen Kulturpolitik wurden *Kulturhäuser* errichtet, die auch eine Ausstellungsfunktion wahrnahmen.<sup>685</sup> In Metropolen wie Dresden, Halle oder Rostock entstanden *Kulturpaläste*, in denen Kunstwerke von Künstlern der DDR sowie aus sozialistischen Bruderländern ausgestellt wurden; der Palast der Republik in Berlin verfügte über eine eigene Galerie<sup>686</sup>. Für die Architektur der Jahre 1949 bis 1989 existiert ein Ausstellungskatalog<sup>687</sup>, der es ermöglicht, sich eine Vorstellung von der Lösung unterschiedlicher Bauaufgaben in den beiden Staaten auf deutschem Boden zu machen.<sup>688</sup>

Wie DURTH (1996; dsb. 2003) nachwies, kam es ab den 1960er Jahren zu einer Konvergenz in Staatsarchitektur und Städtebau in Ost- und Westdeutschland. Diese hatte ihre Vorbilder in der gesamteuropäischen Moderne des frühen 20. Jh., z.T. auch in der Architektur und der Urbanistik der Nachkriegszeit mit deutlichen Bezügen zu den Niederlanden, – man denke nur an Rotterdams Lijnbaan.

<sup>683</sup> HEYDEMANN 2003; BAUERKÄMPER 2005.

<sup>684</sup> Vgl.: Ausst.Kat., Auftrag Kunst 1995.

<sup>685</sup> FLIERL 1996; dsb. 1998, Kap. 8.

<sup>686</sup> FEIST 1996.

<sup>687</sup> Ausst.Kat., Zwei deutsche Architekturen 2004; PEHNT 2005; TÖNNESMANN 1996.

<sup>688</sup> Als Bauaufgaben werden unterschieden und mit Lösungen in West und Ost dokumentiert: Bauten des Staates, Kultur und Glauben – darin: Museen; Wohnen und Freizeit; Bildung und Ausbildung; Wirtschaft und Verkehr.

### 4.3 Die Dynamik des städtebaulichen Konzeptes Museums-Ensemble – ein Ausblick

- *Die historische und aktuelle Dynamik von Museums-Ensembles ist untersucht, auf Regelmäßigkeiten überprüft und auf ihre Entwicklung hin projiziert: Vom Museums-Ensemble zum Museumsquartier, zur Kulturmeile oder zum Kulturforum als städtebaulicher Zukunftsform?*

Ein Blick auf die Dynamik von Museums-Ensembles und ihren Akteuren im raumzeitlichen Wandel, wie ihn diese Studie bietet, trägt im Rahmen der Angewandten Historischen Geographie<sup>689</sup> zur Frage nach den Perspektiven für Erhaltung und Fortentwicklung des Konzeptes Museums-Ensembles im Stadtraum bei.

Seit 1989/1990 hat sich in Deutschland der Bau von Museen und Ausstellungsbauten vervielfacht. Mit der Pinakothek der Moderne (Stephan Braunfels, 1996–2002) entstand eine dritte Pinakothek in der Maxvorstadt, die entscheidend zur Profilierung des Kunstareals München beitrug (vgl. Abb. 2.46). Die Hamburger Kunsthalle (Kap. 2.3) wurde durch den Erweiterungsbau „Galerie der Gegenwart“ (Oswald Mathias Ungers, 1992–1996) zu einem Ensemble von hohem architektonischen und städtebaulichen Wert. Jüngstes Beispiel für die Anlagerung eines Museums an einen historischen Kern ist das Museum Frieder Burda (Richard Meier, 2002–2004) in Baden-Baden (Kap. 2.2.2, S. 124). Die Verwirklichung des Master Plans für die Museumsinsel Berlin gibt diesem traditionsreichen Standort in der Mitte Berlins ein zukunftsweisendes Gefüge für das 21. Jh.,<sup>690</sup> die ersten Maßnahmen garantieren schon seit dem Jahr 2000 eine hohe Medienpräsenz und steigende Besucherzahlen.

Angesichts der aufgezeigten Entwicklungen stellt sich nicht mehr, wie in den 1970er Jahren, die Frage nach der Zukunft des Museums. Auch in Regionen mit „Schrumpfenden Städten“ wie in weiten Teilen der östlichen Bundesländer oder im Ruhrgebiet werden wie in Dresden, Leipzig oder Essen Erweiterungsbauten oder Neubauten von Museen als „Leuchttürme“ errichtet, um den Faktor Kultur im Wettbewerb der Städte und Regionen zu stärken und neue Identität aufzubauen. Für Akteure der Kulturpolitik und den Städtebau stellen sich folgende Fragen: Wie werden sich in Zukunft Solitär-Bau und Ensemble entwickeln? Besteht ein Trend zu Großformen wie Meile, Kulturforum und Museumsquartier? Wird die städtebauliche Vision der „Stadtkrone“ im Zentrum von Metropolen und Ballungsräumen verwirklicht, oder setzen sich Museums- und Ausstellungsbauten in der Zwischenstadt, in den Suburbia, durch? Die Antwort verlangt eine Einbettung in die aktuellen politischen, wirtschaftlichen und sozialen Rahmenbedingungen und ihre mittelfristige Projektion, u. z. auf dem Mikromaßstab der Stadt, auf der Mesoebene der Bundesrepublik Deutschland und, mindestens ansatzweise, auf der globalen Ebene.<sup>691</sup>

#### **Wie werden sich in Zukunft Solitär-Bau und Ensemble entwickeln?**

Die historisch-geographische Betrachtung des Phänomens Museums-Ensembles und ihrer Verflechtung mit dem Städtebau seit Beginn des 19. Jh. zeigte das Nebeneinander von zwei Ensemble-Typen: Die „Setzung“ wie am Königsplatz in München oder am

<sup>689</sup> DIX/SCHENK 2007, S. 817–828; SCHENK 2005, S. 255–259, vor allem Abb. 5.20.

<sup>690</sup> WEDEL 2002.

<sup>691</sup> Datenquelle zur Wirtschaft und Gesellschaft in Deutschland: KORTE/WEIDENFELD 2001; zur Sozialstruktur: HÄUSSERMANN 1998; für die mittelfristige Projektion: HORX 2007; OPASCHOWSKI 2006.

Ehrenhof in Düsseldorf, und die „gewachsenen Ensembles“ wie im Fall der Pinakotheken in München und der Entwicklung in Baden-Baden. Repräsentative und stadtbildprägende Solitärbauten *und* die weitere Entwicklung von Museums-Ensembles schließen einander nicht aus, – jüngstes Beispiel ist die Vollendung der Kulturmeile in Stuttgart durch das Land Baden-Württemberg (Haus der Geschichte Baden-Württemberg, eröffnet 2002) und des Neubaus des städtischen Kunstmuseum Stuttgart (eröffnet 2005), die über die Planie durch eine Sichtachse verbunden sind.

Es gibt *Kontinuitäten* von Standort und Gestalt von Museums-Ensembles, wo Denkmalschutz und Denkmalpflege die Beibehaltung eines historisch bedeutenden städtebaulichen und architektonischen Ensembles garantieren, – was sehr geringe Veränderungsmöglichkeiten bedeutet (Beispiele: München, Königsplatz; Düsseldorf, Ehrenhof). Setzen sich Kunsthistoriker als Wissenschaftler und Museumsdirektoren bei den öffentlichen Trägern der Kulturpolitik durch, um „Kunstgeschichte“ erlebbar und „begehrbar“ zu machen, den Forderungen des gesellschaftlichen Wandels nachzukommen – und ihn möglichst bezüglich Kunst- und Kulturverständnis mitzugestalten, – so haben sie hinsichtlich Erhaltung, aber auch Modernisierung erhebliche Erfolge, falls sie exzellente Architekten/Städtebauer zur Mitarbeit gewinnen (z. B. Berliner Museumsinsel; Pinakotheken und Umfeld, München). Ist dies nicht der Fall, so werden Museumsbauten von Kuratoren äußerst kritisch betrachtet (Beispiel: Oswald Mathias Ungers, Galerie der Gegenwart, Hamburg) und von Besuchern kaum gefunden, wenn sie zudem noch abgelegen sind.<sup>692</sup>

Die Aktivitäten der öffentlichen Hand im Bereich Kulturbauten werden ergänzt, – mit erstaunlicher Kontinuität seit dem frühen 19. Jh. –, von *Mäzenen* als Bauherren für Museums- und Ausstellungsgebäude. Diese können architektonisch elitäre Lösungen realisieren und sind hinsichtlich der Finanzierung nicht von Besucherzahlen als Faktoren der Mittelzuweisung abhängig. Auch auf diesem Feld sind sowohl Solitärbauten, z. B. MARTa in Herford (Frank Gehry, 2005), als auch Bauten zu finden, die neue Museums-Ensembles entstehen lassen wie im Fall des Museum Frieder Burda in Baden-Baden (Richard Meier, 2005).

### **Besteht ein Trend zu Großformen wie Kulturforum und Museumsquartier?**

In deutschen Metropolen wie Berlin, München, Hamburg oder Frankfurt am Main haben sich Großformen von Museums-Ensembles durchgesetzt, – erinnert sei an die beeindruckende Kontinuität der Berliner Museumsinsel, der Münchner „Kunststadt“ der Pinakotheken (Kap. 2.2.1), den Erfolg des Frankfurter Museumsufers (Kap. 3.1). Die Verknüpfung von Kunstmuseen wie in Berlin und München, die einen Rundgang durch 4.000 bis 6.000 Jahre Kunst- und Kulturgeschichte erlauben, hat sich als ein voller Erfolg erwiesen. Auch die Kombination unterschiedlicher Museumsarten, – Kunstmuseum, Technikmuseum, Architektur- und Filmmuseum –, wie am Frankfurter Museumsufer erwies sich als ein breite Publikumsschichten ansprechender Erfolg. Die Verbindung von Kunstmuseum und Ausstellungshalle wie in Bonn oder in Baden-Baden führt zu erheblichen Synergieeffekten, wenn auch große Kunstmuseen wie das Museum Ludwig in Köln diese Kombination dank erheblicher Flächen *innerhalb* des Hauses bieten können (vgl. Erweiterung des Städel Museums in Frankfurt am Main um eine Sammlungsfläche von 3.000m<sup>2</sup> ab 2008/2009).

<sup>692</sup> Der neue Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln war erschüttert über die Tatsache, dass in den umliegenden Einzelhandelsgeschäften sich immer wieder Menschen erkundigen: „Wo ist das WRM?“. Nach: Kölner Stadtanzeiger, Mai 2007.

Die *Großformen* lassen sich als eine Reaktion *und* als eine vorbeugende Maßnahme der Kulturinstitutionen auf den *Wandel* von Gesellschaft (pluralistische Gesellschaft, Erlebnisgesellschaft), Bildungsbegriff und Freizeitverhalten interpretieren. Hier stellt sich die Frage, ob aus konzeptioneller und planerischer Sicht das *Kulturforum* sich als zukunftsweisender Schritt in der Kombination von Bauten der Kultur und als städtebauliche Aufgabe anbietet. Das Beispiel *Dresden* (Kap. 3.3) zeigt, wie schon im frühen 19. Jh. durch Gottfried Semper im Rückgriff auf diese städtebauliche Ausdrucksform der Antike eine entsprechende Planung als Standort für „Bauten der Kultur“ entwickelt wurde. Die damalige – und heutige – Aktualität dieses städtebaulichen Konzeptes beruht auf der Verbindung mit dem *politischen* Element des Forums als Diskussionsstätte freier Bürger. So sah der mit dem ersten Preis ausgezeichnete Entwurf von Axel Schultes für die Bauten des Bundes im Spreebogen in Berlin<sup>693</sup> zwischen Bundestag und Bundeskanzleramt ein „Bürgerforum“ vor, dessen Realisierung allerdings bis heute aussteht.

Scheiterten die grandiosen Pläne für ein Kulturforum sowohl in Dresden als auch in Wien im 19. Jh., für das Kulturforum am Tiergarten in Berlin im ausgehenden 20. Jh., so kann die Konzeption eines *Kulturzentrums* einen Ausweg weisen. Es verbindet unterschiedliche Bauten für die Kultur, ebenfalls mit einer sozio-politischen und sozio-kulturellen Zielsetzung, ist aber in der Gesamtgrößenordnung zeitlich und finanziell für den Bauherrn überschaubarer. In *Köln* steht die Eröffnung des Kulturzentrums am Neumarkt für das Jahr 2009 an, ein konzeptionell bedeutender Schritt in einer städtebaulich erstrangigen Lage (Exkurs, S. 205).

In Wien, das am Maria-Theresien-Platz über eines der berühmtesten städtebaulichen Museums-Ensemble verfügt<sup>694</sup>, wurde seit 1998 (Beginn der Diskussionen um die Nutzung der Altbauten des Marstalls in den 1980er Jahren) das städtebaulich-kulturelle Großprojekt „*MuseumsQuartier*“ in Angriff genommen.<sup>695</sup> Es umfasste die Sanierung von Altbausubstanz, den ehemaligen Marstall, und seinen Umbau in eine kulturbezogene Shopping-Mall mit angeschlossenen Seminarräumen und dem Architekturzentrum Wien sowie den Neubau eines Museums-Ensembles aus Leopold Museum (eröffnet 2001) und Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (MUMOK, eröffnet 2001) mit einem „playground“-Platz. Die Maßnahme griff auf das anschließende Stadtquartier aus, das im Rahmen einer Sanierungsmaßnahme zu einem attraktiven Standort für Gastronomie und spezialisierten Einzelhandel aufgebaut wurde. In jüngster Zeit hat die Stadt Dresden eine Initiative unter dem Titel „*Kulturquartier*“ gestartet. Dieses umfasst den nördlichen Teil der Altstadt zwischen Elbe und Altmarkt mit den Standorten der weltberühmten Museen sowie die umgebende Hotel- und Gastronomiezone. Hier geht es nicht um ein Sanierungsprojekt, sondern um die erfolgreiche Werbung mit dem „Quartiers-Begriff“. Die Einbindung von Hochsegment-Hotellerie und -Gastronomie zeigt, dass das Stadtmarketing die Erweiterung des Erwartungshorizontes der Touristen um die Komponenten „Spitzenhotellerie“ und „-gastronomie“ aufgreift und mit dem weltweit erstrangigen Kunstangebot verbindet.

<sup>693</sup> Abb. und Erl. in: KÜNDIGER 2001, S. 181–187.

<sup>694</sup> GOTTFRIED 2001.

<sup>695</sup> TRENKLER 2003.

## Museum und Stadtkultur

Wie die bisherigen Ausführungen gezeigt haben, besteht seit der ersten Gründungswelle von Museen in Deutschland zu Beginn des 19. Jh. eine enge Verbindung zwischen dieser Kultureinrichtung und der Stadtkultur. Umfang und Zielrichtung wechselten im Laufe der Geschichte, und mindestens zweimal kam es in Deutschland zu einer tiefen Krise der Museen: In der Weimarer Republik angesichts der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Katastrophe, sowie als Konsequenz der 1968-Revolution, die dieses Überbleibsel des bürgerlichen Zeitalters radikal reformieren wollte. Diese Krise wurde seit den 1970er Jahren mit einer umfassenden Neuorientierung des Museumskonzepts überwunden, die sich durchschlagend auf die Architektur auswirkte. Heute sind Museen als Teil des kulturellen Lebens und der Stadtkultur anerkannt und ihre Zukunft scheint gesichert; Veranstaltungen mit der Thematik „Das Museum im Aufbruch – Zur Zukunft der Museen im 21. Jh.“ in Münster (Januar 2007) oder das Motto des 30. Internationalen Museumstages (20. Mai 2007) „Museen und universelles Erbe“ zeigen die lebendige Diskussion über die Zukunft dieser Einrichtung. Sie hat zwar noch die Funktion eines „Erinnerungsortes“,<sup>696</sup> hat sich aber von ihrer Charakterisierung als „Weihestätte“ und „Bildungsstätte“ zu einer „Erlebnisstätte“ gewandelt. Diese Entwicklung wurde von Museumsdirektoren selbst aufgezeigt und positiv bewertet;<sup>697</sup> Kunsthistoriker wie NAREDI-RAINER (2003) beurteilen diesen Wandel ebenfalls positiv.

Im europäischen Ausland sind gleiche Entwicklungen zu verzeichnen, man denke an den Ausbau der Museen in Madrid zur „Kunstmeile Madrid“ (El Paseo del Arte, 2004) durch die Erweiterung des Zentrum Reina Sofia, des Museums Thyssen-Bornemisza und des Prado. Auch hier wurden internationale Stararchitekten für die Gestaltung herangezogen, zu nennen sind Jean Nouvel oder Herzog & de Meuron.

Architekten und Städtebauer bemühen sich, für die individualisierte mobile Gesellschaft, die ihre Heimat weitgehend in der Zwischenstadt hat, Kultureinrichtungen wie Museen für die Ansprüche der Bildungs-, der Wissen- und zugleich der Erlebnisgesellschaft zu schaffen. Der Ansatz „Zurück zur Europäischen Stadt“, wie ihn Architekten-Städtebauer wie Rob Krier oder Architekten-Architekturhistoriker wie Lampugnani vertreten, wird skeptisch betrachtet: Man befürchtet eine *Disneyfizierung* der Innenstädte, wie dies 2007 beim sog. Wiederaufbau des Herzoglichen Schlosses in Braunschweig geschah und im Fall des Berliner Stadtschlosses droht. Für eine „Neue Lust am Stadtraum“ stehen neue städtebaulich-architektonische Strukturen zur Verfügung, wie sie durch Werke des OMA (Office of Metropolitan Architecture) oder von Rem Koolhaas stadtbildprägend realisiert wurden.<sup>698</sup> Hochschullehrer für Städtebau wie Franz Pesch (Stuttgart) sprechen sich für folgende Entwurfsgrundsätze aus:

- Anerkennung der fraktalen Struktur der heutigen Stadt;
- Durchführung des Entwurfsprozesses als Regieleistung, die Spielräume für architektonische Vielfalt offen lässt;
- Sichtbarmachung der *historischen Schichten* eines Ortes, um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu verknüpfen.<sup>699</sup>

<sup>696</sup> BORSORF/GRÜTTER 1999; DENZER 2006.

<sup>697</sup> BIERMANN 1996; SCHNEEDE 2000.

<sup>698</sup> PESCH 2004.

<sup>699</sup> Ebenda, S. 78.

# Anhang

## Literatur

- ABELSHAUSER, Werner: Deutsche Wirtschaftsgeschichte seit 1945. Bonn 2004.
- ABS, Hermann J. (Hrsg.): Städel. Der Museums-Erweiterungsbau von Gustav Peichl. Salzburg, Wien 1990.
- ALBERG, Werner: Im Lauf der Zeit – Zur Geschichte des Düsseldorfer Kunstpalastes. In: Ausst.Kat., Ehrenhof 4. 1999a, S. 7–68.
- ALBERG, Werner: Lichtbilder als Geschichte: Photographien von Christoph Schuhknecht. In: Ausst.Kat., Ehrenhof 4. 1999b, S. 69–83.
- ALBERG, Werner: Ausgestellte Photographien, In: Ausst.Kat., Ehrenhof 4. 1999c, S. 84–113.
- ALBERG, Werner: Figurenprogramm im Ehrenhof. In: SPOHR/KÜFFNER 2001, S. 112–115.
- ALBERS, Gerd: Entwicklungslinien im Städtebau. Ideen, Thesen, Aussagen 1875–1945. Bauwelt Fundamente 46. Düsseldorf 1975.
- ALBERS, Gerd: Zur Entwicklung der Stadtplanung in Europa. Begegnungen, Einflüsse, Verflechtungen. Bauwelt Fundamente 117. Braunschweig, Wiesbaden 1997.
- ALBERS, Gerd; Papageorgiu, Alexander: Stadtplanung. Entwicklungslinien 1945–1980. 2 Bde. Tübingen 1984.
- ALBERTI, Leon Battista: De re aedificatoria, 1451. Übers: Zehn Bücher über die Baukunst. Wien, Leipzig 1912. Nachdruck: Darmstadt 1975.
- ALTENBUCHNER, Klaus: Der Königplatz in München. Entwürfe von Leo von Klenze bis Paul Ludwig Troost. In: Oberbayerisches Archiv, Bd. 125, H. 1, München 2001, S. 7–126.
- ALTENBUCHNER, Klaus: „Als wären die Bauten wie mit dem Schubkarren herangefahren“: Klenze, Königplatz und Konzeptionen. In: BILLETER, 2002, S. 36–49.
- ANDERMANN, Kurt (Hrsg.): Residenzen. Aspekte hauptstädtischer Zentralität von der frühen Neuzeit bis zum Ende der Monarchie. Oberrheinische Studien 10. Sigmaringen 1992.
- ANTONI, Irene: Die Staatsgalerie Stuttgart im 19. Jahrhundert. Ein „Museum der bildenden Künste“. München 1988.
- Arbeitskreis für Stadtgeschichte der Stadt Baden-Baden (Hrsg.): Baden-Baden. Begleiter durch Stadt und Umland. Baden-Baden 2005.
- Architekten Behnisch & Partner. Arbeiten aus den Jahren 1952–1987. Stuttgart 1992.
- Architektenkammer Berlin (Hrsg.): Architektur in Berlin. Berlin 1992.
- Architektur in Wolfsburg. Von Alvar Aalto bis Zaha Hadid. Die neuen Architekturführer Nr. 75. Berlin 2005.
- Architektur und Gartenkunst. Festschrift für Henriette Meynen. Hrsg.: Martin Turck, Ute Chibidziura. Köln 2005.
- ARNDT, Karl: Architektur und Politik. In: ARNDT u. a. 1978, S. 113–135.

- ARNDT, Karl: Paul Ludwig Troost als Leitfigur der nationalsozialistischen Repräsentationsarchitektur. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hrsg.) 1995, S. 147–156.
- ARNDT, Karl: Demokratie als Bauherr. In: FLAGGE u. a. 1996, S. 52–65.
- ARNDT, Karl; KOCH, Georg Friedrich; LARSSON, Lars Olof (Hrsg.): Albert Speer, Architektur. Arbeiten 1933–1942. Frankfurt am Main 1978.
- Ausst.Kat., Der Architekt Alexander von Branca, seine Bauten und Aquarelle. Chesa Planta Zuoz, 1996.
- Ausst.Kat., Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 1984.
- Ausst.Kat., Architektur der Stadt – Stadt der Architektur. Berlin 1900–2000. Berlin, Neues Museum, 2000.
- Ausst.Kat., Architektur der Wunderkinder. Aufbruch und Verdrängung in Bayern 1945–1960. München, Architekturmuseum der TU München in der Pinakothek der Moderne, 2005.
- Ausst.Kat., Architektur im 20. Jahrhundert. Deutschland. Frankfurt am Main, Deutsches Architektur-Museum, 2000.
- Ausst.Kat., Aufbauzeit, Planen und Bauen in München 1945–1950. München, Münchner Stadtmuseum, 1984.
- Ausst.Kat., Auftrag: Kunst 1949–1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik. Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1995.
- Ausst.Kat., Baden und Württemberg im Zeitalter Napoleons. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 1987.
- Ausst.Kat., Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933–1945. München, Münchner Stadtmuseum, 1993.
- Ausst.Kat., Behnisch & Partner. Bauten und Projekte 1987–1997. Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart, 1997.
- Ausst.Kat., Berlin und die Antike. Berlin, Schloß Charlottenburg, 1979.
- Ausst.Kat., Carl von Fischer 1782 – 1820. München, Neue Pinakothek, 1982.
- Ausst.Kat., Carl von Fischer. München, Münchner Stadtmuseum, 1986.
- Ausst.Kat., Crossart. Meisterwerke der Moderne aus zehn deutschen und niederländischen Museen. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2005.
- Ausst.Kat., Ehrenhof 4. Düsseldorf, Stadtmuseum Düsseldorf, 1999.
- Ausst.Kat., Friedrich von Gärtner. Ein Architektenleben 1791–1847. München, Münchner Stadtmuseum, 1992.
- Ausst.Kat., Friedrich Weinbrenner, 1766–1826. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1977.
- Ausst.Kat., Giovanni Salucci 1769–1845. Hofbaumeister König Wilhelms I. von Württemberg 1817–1839. Stuttgart, Naturkundemuseum Schloss Rosenstein, 1995.

- Ausst.Kat., Glyptothek München 1830–1980. Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte. München, Glyptothek, 1980.
- Ausst.Kat., Gottfried Semper, 1803–1879: Baumeister zwischen Revolution und Historismus. Dresden, Albertinum, 1979; Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule, 1980.
- Ausst. Kat., Gottfried Semper, 1803–1879: Architektur und Wissenschaft. Architekturmuseum der TU München in der Pinakothek der Moderne, 2003; Museum für Gestaltung Zürich, 2003–2004.
- Ausst.Kat., Gustav Pechl: Neue Projekte. Bratislava, Slovak National Gallery, 1996.
- Ausst.Kat., Gustav Pechl – Bauten und Projekte. Architekt der KAH. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1992.
- Ausst.Kat., Hans Döllgast 1891–1974. München, Münchner Stadtmuseum, 1987.
- Ausst.Kat., Hermann Billing; Architekt zwischen Historismus, Jugendstil und Neuem Bauen. Städtische Galerie Karlsruhe, 1997.
- Ausst.Kat., Johann Georg von Dillis 1759–1841. Landschaft und Menschenbild. München, Neue Pinakothek, 1991.
- Ausst.Kat., Joseph Maria Olbrich. Secession Wien, Mathildenhöhe Darmstadt. Ausstellungsarchitektur um 1900. Darmstadt, Museum Künstlerkolonie Darmstadt, 2006.
- Ausst.Kat., Karl Friedrich Schinkel 1781–1841. Berlin/Ost, Altes Museum Berlin Ost, 1981.
- Ausst.Kat., Karl Friedrich Schinkel: Architektur, Malerei, Kunstgewerbe. Berlin/West, Schloss Charlottenburg, 1981.
- Ausst.Kat., Karl Friedrich Schinkel: Werke und Wirkungen. Berlin, Martin-Gropius-Bau, 1981.
- Ausst.Kat., Klassizismus in Bayern, Schwaben und Franken. Architekturzeichnungen 1775–1825. München, Münchner Stadtmuseum, 1980.
- Ausst.Kat., Das Königreich Württemberg 1806–1918. Monarchie und Moderne. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 2006.
- Ausst.Kat., Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945. Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1996.
- Ausst.Kat., Kunst, Sport und Körper. Gesolei 1926–2002. Düsseldorf, Stadtmuseum Düsseldorf, 2002.
- Ausst.Kat., Die Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Architekt Gustav Pechl. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1992.
- Ausst.Kat., Kunsthalle Baden-Baden. Ausstellungen, Inszenierungen, Installationen 1909–1986. Baden-Baden, Kunsthalle, 1986.
- Ausst.Kat., Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784–1864. München, Münchner Stadtmuseum, 2000.

- Ausst.Kat., Die Lichtentaler Allee im Wandel der Zeiten. Baden-Baden, Stadtmuseum im Alleehaus, 2005.
- Ausst.Kat., Moderne Architektur in Deutschland. 1900 bis 1950. Reform und Tradition. Frankfurt am Main, Deutsches Architekturmuseum, 1992.
- Ausst.Kat., Moderne Architektur in Deutschland. 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Frankfurt am Main, Deutsches Architekturmuseum, 1994.
- Ausst.Kat., Moderne Architektur in Deutschland. 1900 bis 2000. Macht und Monument. Frankfurt am Main, Deutsches Architekturmuseum, 1998.
- Ausst.Kat., München wie geplant. München, Münchner Stadtmuseum, 2006.
- Ausst.Kat., Museen im 21. Jahrhundert. Düsseldorf, K20Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2006.
- Ausst.Kat., Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten. Hamburg, Deichtorhallen, 2000.
- Ausst.Kat., Museumsarchitektur in Frankfurt 1980–1990. Frankfurt am Main, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main 1990.
- Ausst.Kat., Museumsbauten. Entwürfe und Projekte seit 1945. 4. Dortmunder Architekturausstellung. Dortmund, Museum am Ostwall, 1979.
- Ausst.Kat., Nationalschätze aus Deutschland. Von Luther zum Bauhaus. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 2005.
- Ausst.Kat., Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst‘ – die ‚Kunststadt‘ München 1937. München, Haus der Kunst, 1987.
- Ausst.Kat., Neue deutsche Architektur. Eine reflexive Moderne. Berlin, Martin-Gropius-Bau, 2002.
- Ausst.Kat., Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I. München, Bayerisches Nationalmuseum, 1999.
- Ausst.Kat., Neue Malerei, Museum Frieder Burda. Baden-Baden, Museum Frieder Burda, 2006.
- Ausst.Kat., Ort und Erinnerung. Nationalsozialismus in München. München, Architekturmuseum der Technischen Universität München in der Pinakothek der Moderne, 2006.
- Ausst.Kat., Oswald Mathias Ungers – Architekt. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 1994.
- Ausst. Kat., Planstädte der Neuzeit vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. ‚Klar und lichtvoll wie eine Regal‘. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 1990.
- Ausst.Kat., Religion Macht Kunst. Die Nazarener. Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, 2005.
- Ausst.Kat., Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960–1980. Frankfurt am Main, Deutsches Architekturmuseum, 1984.
- Ausst.Kat., Revision der Postmoderne. Post-Modernism Revisited. In memoriam Heinrich Klotz. Frankfurt am Main, Deutsches Architekturmuseum, 2004.

- Ausst.Kat., Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt europäischer Architektur um 1800. München, Münchner Stadtmuseum, 1990.
- Ausst.Kat., Rob Krier. Ein romantischer Rationalist. Architekt und Stadtplaner. Frankfurt am Main, Deutsches Architekturmuseum, 2005.
- Ausst.Kat., Romantik und Restauration. Architektur in Bayern zur Zeit Ludwig I. 1825–1848. München, Münchner Stadtmuseum, 1987.
- Ausst.Kat., Sammlung Frieder Burda. Baden-Baden, Museum Frieder Burda, 2004.
- Ausst.Kat., Schrumpfende Städte. Städtischer Wandel im Zeichen von Postfordismus und Globalisierung. Berlin, KW Institute for Contemporary Art, 2004.
- Ausst.Kat., Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit. 1770–1830, zeichnen – malen – bilden. Stuttgart, Staatsgalerie, Bd. 1: Katalog, Bd. 2: Aufsätze, 1993.
- Ausst.Kat., 750 Jahre Architektur und Städtebau in Berlin. Die Internationale Bauausstellung im Kontext der Baugeschichte Berlins. Berlin, Neue Nationalgalerie, 1987.
- Ausst.Kat., Das Städel'sche Kunstinstitut – die Geschichte einer Stiftung. Bonn, Wissenschaftszentrum Bonn-Bad Godesberg, 1980.
- Ausst.Kat., Die Städel'sche Schule Frankfurt am Main, 1871–1995. Frankfurt am Main, Städel'sches Kunstinstitut, 1995.
- Ausst.Kat., Stuttgart im Spiegel alter Karten und Pläne. Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, 1984.
- Ausst.Kat., Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Berlin (West), Staatliche Kunsthalle Berlin, 1977.
- Ausst.Kat., ZeitSchichten. Erkennen und Erhalten. Denkmalpflege in Deutschland. Dresden, Residenzschloss, 2005.
- Ausst.Kat., Eine Zukunft für unsere Vergangenheit. Denkmalschutz und Denkmalpflege in der Bundesrepublik Deutschland. Europäisches Denkmalschutzjahr 1975. München, Münchner Stadtmuseum, 1975.
- Ausst.Kat., Zwei deutsche Architekturen 1949–1989. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 2004.
- Ausst.Kat., Zwischen Glaspalast und Maximilianeum. Architektur in Bayern zur Zeit Maximilians II. 1848–1864. München, Münchner Stadtmuseum, 1997.
- BACKES, Klaus: Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich. Köln 1988.
- BÄUMLER, Klaus: NS-Dokumentationszentrum am Königsplatz: Materialien zur aktuellen Diskussion; zum Gedenktag für die Opfer des Nationalsozialismus 2002. Bezirksausschuß Maxvorstadt, München 2002.
- BÄRNREUTHER, Andrea: Revision der Moderne unterm Hakenkreuz: Planungen für ein „neues München“. München 1993.
- BANDMANN, Günther: Ikonologie der Architektur. Darmstadt 1969.

- BARRON, Stephanie (Hrsg.): ‚Entartete Kunst‘. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. München 1992.
- BARTETZKO, Dieter: Obsessionen aus Stein. Die Architekten des ‚Dritten Reiches‘. In: Sarkowicz (Hrsg.) 2004, S. 110–134.
- BARTETZKO, Dieter: ‚Naturnothwendigkeit‘ oder halbtote Lebendigkeiten. Das Verhältnis der deutschen Gegenwartsarchitektur zu Sempers Baukunst. In: KARGE, Henrik (Hrsg.), 2007, S. 345–356.
- BARTETZKY, Arnold: Kunst und visuelle Kultur als Mittel staatlicher Selbstdarstellung. In: LANGE, Barbara (Hrsg.) 2006, S. 417–470.
- BARTETZKY, Arnold; DMITRIEVA, Marina; TROEBST, Stefan (Hrsg.): Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918. Köln, Weimar, Wien 2005.
- BARTH, Holger (Hrsg.): Projekt Sozialistische Stadt. Beiträge zur Bau- und Planungsgeschichte der DDR. Berlin 1998.
- BARTHELMESS, Stephan: Das postmoderne Museum als Erscheinungsform von Architektur: Die Bauaufgabe des Museums im Spannungsfeld von Moderne und Postmoderne. München 1988.
- BAUER, Reinhard: Maxvorstadt. Zwischen Münchens Altstadt und Schwabing. Das Stadteilbuch. München 1995.
- BAUER, Richard: Geschichte Münchens. München 2003.
- BAUERKÄMPER, Arnd: Die Sozialgeschichte der DDR. Enzyklopädie deutscher Geschichte/ EDG Bd. 76. München 2005.
- BAUMSTARK, Reinhold: Einleitung. In: ROTT/KAACK (Hrsg.) 2003a, S. 35–40.
- BAUMSTARK, Reinhold: Vorwort. In: Bayerische Staatsgemäldesammlungen 2003b, S. 5–8.
- Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.): Denkmäler in Bayern, Bd. I,1. Landeshauptstadt München. 2. Aufl., München 1985.
- Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.): Denkmäler in Bayern, Bd. I. A. Ensembles in Oberbayern. Festschrift Erich Schosser. München 1997.
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.): „Ihm, welcher der Andacht Tempel baut . . .“. Ludwig I. und die Alte Pinakothek. Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986. München 1986.
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.): Neue Pinakothek. Katalog der Gemälde und Skulpturen. München 2003.
- BECKER, Heide; JESSEN, Johann; SANDER, Robert (Hrsg.): Ohne Leitbild? – Städtebau in Deutschland und Europa. 2. Aufl., Stuttgart, Zürich 1999.
- BECKER, Kurt E.; WENTZ, Martin (Hrsg.): Frankfurt am Main. Köln 1992.
- BEHNISCH, Günter: Bauen für die Demokratie. In: FLAGGE/STOCK 1996, S. 67–76.
- BEHNISCH, Behnisch & Partner: Bauten und Entwürfe. Basel, Berlin, Boston 2003.
- BEHNISCH, Günter; WERNER, Thomas: Das Deutsche Postmuseum. Heidelberg 1990.

- BEHNKE, Christoph: Zur Gründungsgeschichte deutscher Kunstvereine. In: MILLA/MUNDER (Hrsg.) 2001, S. 11–22.
- BENEVOLO, Leonardo: Geschichte der Stadt. 5. Aufl., Frankfurt am Main 1990.
- BENNET, Tony: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics. London, New York 1995.
- BERGHAHN, Volker: Das Kaiserreich 1871–1914. Industriegesellschaft, bürgerliche Kultur und autoritärer Staat. Gebhardt, Handbuch der deutschen Geschichte, 10., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 16. Stuttgart 2003.
- BERGMANN, Eckart: Der Königsplatz – Forum und Denkmal. In: Ausst.Kat., Glyptothek 1980, S. 296–309.
- Bericht über die Tätigkeit des Städelschen Museums-Vereins. 25jähriges Bestehen. Frankfurt am Main 1925.
- BESELER, Hartwig; GUTSCHOW, Niels: Kriegsschicksale deutscher Architektur. Verluste, Schäden, Wiederaufbau. Eine Dokumentation für das Gebiet der ehemaligen Bundesrepublik Deutschland. 2 Bd., Neumünster 1988.
- BEYE, Peter: Das Museum der bildenden Künste von Gottlob Georg von Barth. In: BEYE 1984, S. 37–45.
- BEYE, Peter: Staatsgalerie Stuttgart. Recklinghausen 1984.
- BEYER, Andreas (Hrsg.): Klassik und Romantik. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 6. München 2006a.
- BEYER, Andreas: Klassik und Romantik. Zwei Enden einer Epoche. In: BEYER 2006, S. 9–37.
- BEYME, Klaus von; DURTH, Werner; GUTSCHOW, Niels u.a.: Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit. München 1992.
- Bezirksausschuss Maxvorstadt (Hrsg.): Historisch-Aktuelles Königsplatz-Panorama. Text und Recherchen: Klaus Bäumler. München 1996.
- Bezirksausschuss Maxvorstadt (Hrsg.): Schellingstrasse. Geschichte und Geschichten. 2. Aufl., München 2005.
- BIERMANN, Alfons W. (Hrsg.): Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone: Drei Jahrzehnte deutsche Museumsentwicklung. Versuch einer Bilanz und Standortbestimmung. Opladen 1996.
- Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 1: Bildungssystem und Professionalisierung im internationalen Vergleich. Hrsg.: Conze, Werner; Kocka, Jürgen. Industrielle Welt, 38. 2. Aufl., Stuttgart 1992. Teil 2: Bildungsgüter und Bildungswissen. Hrsg.: Koselleck, Reinhart. Industrielle Welt, 41. Stuttgart 1990. Teil 3: Lebensführung und ständische Vergesellschaftung. Hrsg.: Lepsius, Rainer. Industrielle Welt, 41. Stuttgart 1992.
- BILLER, Josef H.; RASP, Hans-Peter: München. Kunst- und Kulturlexikon. 17. Aufl., München 2005.
- BILLETER, Felix (Hrsg.): Münchner Moderne. München 2002.
- BINDING, Günther: Architektonische Formenlehre. 3. Aufl., Darmstadt 1995.

- BINDING, Günther: Meister der Baukunst. Geschichte des Architekten- und Ingenieurberufes. Darmstadt 2004.
- BOCH, Rudolf: Staat und Wirtschaft im 19. Jahrhundert. Enzyklopädie deutscher Geschichte/EDG, Bd. 70. München 2004.
- BODE, Wilhelm von: Mein Leben. Hrsg.: Gaehdgens, Thomas; Paul, Barbara. Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, Bd. 4. Berlin 1997 (Orig. Berlin 1930).
- BODDIEN, Wilhelm von; ENGEL, Helmut (Hrsg.): Die Berliner Schlossdebatte – Pro und Contra. Berlin 2000.
- BÖHME, Gernot: Über Architektur reden, Architektur wahrnehmen, Architektur machen. In: FLAGGE (Hrsg.) 2003, S. 8–11.
- BOETTGER, Peter: Die Alte Pinakothek in München: Architektur, Ausstattung und museales Programm. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 15. München 1972.
- BOHM, Michael: Architektur und Stadtkörper. Zur Kontinuität des Urbanen in Raum und Zeit. Berlin 1998.
- BOLENZ, Eckhard: Vom Baubeamten zum freiberuflichen Architekten. Technische Berufe im Bauwesen (Preußen/Deutschland 1799–1931). Frankfurt am Main 1991.
- BOLLÉ, Michael; FÖHL, Thomas: Baden-Baden. In: BOTHE (Hrsg.) 1984, S. 185–232.
- BOLLER, Hildegard Gabriele: Die Dresdner Antikensammlung. In: SAVOY (Hrsg.) 2006, S. 117–144.
- BORCHARD, Klaus: Städtebau. In: Lexikon der Weltarchitektur. München 1992, S. 602–604.
- BORCHARD, Klaus: Bonn – vom Provisorium über die Bundeshauptstadt zur Bundesstadt. Bonner Akademische Reden 80. Bonn 1999.
- BORCHARD, Klaus: Städtebau. In: Handwörterbuch der Raumordnung. Hrsg.: Akademie für Raumforschung und Landesplanung. 4., neu bearbeitete Aufl., Hannover 2005, S. 1054–1059.
- BORSODORF, Ulrich; GRÜTTER, Heinrich Theodor (Hrsg.): Orte der Erinnerung. Denkmal, Gedenkstätte, Museum. Frankfurt am Main, New York 1999.
- BORGER, Hugo: Die Kölner Museen. Köln 1990.
- BORGER-KEWELOH, Nicola: ‚Das totale Museum‘. In: PREISS/STAMM/ZEHNDER (Hrsg.), 1990, S. 129–140.
- BORST, Otto: Stuttgart. Die Geschichte der Stadt. 3. Aufl., Stuttgart, Aalen 1986.
- BOTHE, Rolf (Hrsg.): Kurstädte in Deutschland. Zur Geschichte einer Baugattung. Berlin 1984.
- BOTT, Gerhard (Hrsg.): Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über eine Zukunft des Museums. Köln 1970.
- BRAUERHOCH, Frank-Olaf: Frankfurt am Main: Stadt, Soziologie und Kultur. Frankfurt am Main 1991.

- BRAUERHOCH, Frank-Olaf: Museumsbesucher in Frankfurt am Main – Eine Studie unter 10 städtischen Museen. In: fsb/Frankfurter Statistische Berichte 4, 1994, S. 222–225.
- BRAUN, Günther; BRAUN, Waltraut (Hrsg.): Mäzenatentum in Berlin. Berlin 1993.
- BRAUN, Markus Sebastian (Hrsg.): Berlin: Der Architekturführer. 2. Aufl., Berlin 2005.
- BRAUNFELS, Stephan: Pinakothek der Moderne. Kunst, Architektur, Design. Basel, Boston, New York 2002.
- BRAUNFELS, Stephan: Die neuen Museen neben Alter und Neuer Pinakothek. In: Kunst im Bau. Hrsg.: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Schriftenreihe Forum, Bd. 1. Bonn 1994, S. 73–94.
- BRAUNFELS, Wolfgang: Abendländische Stadtbaukunst, Herrschaftsform und Baugestalt. Köln 1976.
- BRAUNFELS, Wolfgang: Die Kunst im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation. Bd. 1: Die weltlichen Fürstentümer. München 1979. Bd. 2: Die geistlichen Fürstentümer. München 1980. Bd. 3: Reichsstädte, Grafschaften, Reichsklöster. München 1981.
- BREUER, Judith: Die Domumgebung im 19. Jahrhundert. In: Ausst.Kat., Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung. Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 1980. Bd. 2: Essays, S. 244–256.
- BREUER, Tilmann: Ensemble. Konzeption und Problematik eines Begriffes des Bayerischen Denkmalschutzgesetzes. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 34. Jg., 1976, H. 1/2, S. 21–38.
- BREUER, Tilmann: Denkmal, Ensemble, Geschichtslandschaft. Gedanken zur Struktur des modernen Denkmalbegriffes am Beispiel Lindaus. In: Ars Bavarica Bd. 23/24, 1981, S. 1–12.
- BREUER, Tilmann: Ensemble – ein Begriff gegenwärtiger Denkmalkunde und die Hypotheken seines Ursprungs. In: Die Denkmalpflege als Plage und Frage. Festgabe für August Gebesler, hrsg. von Georg Mörsch und Richard Strobel. München 1989, S. 38–52.
- BROCK, Bazon; PREISS, Achim: Kunst auf Befehl? '33–45. München 1990.
- BRUNOLD, Andreas (Hrsg.): Stuttgart. Stadt im Wandel. Vom 19. ins 21. Jahrhundert. Tübingen 1997.
- BRUNOLD, Andreas; STERRA, Bernhard (Hrsg.): Stuttgart. Von der Residenz zur modernen Großstadt. Stuttgart 1994.
- BÜCHEL, Wolfgang: Karl Friedrich Schinkel. Reinbek 1994.
- Bürgerliche Gesellschaft in Deutschland. Frankfurt am Main 1990.
- Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau (Hrsg.): Bauten des Bundes: 1965–1980. Karlsruhe 1980.
- Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau (Hrsg.): Bauten des Bundes: 1987/88. Bonn 1988a.
- Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau (Hrsg.): Bundeskunsthalle Bonn. Planung der Kunst- und Ausstellungshalle. Bonn 1988b.

- Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau (Hrsg.): Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. – Planung. Bonn 1989.
- Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau (Hrsg.): Ideen, Orte, Entwürfe. Architektur und Städtebau in der Bundesrepublik Deutschland. Berlin 1990.
- Bundesministerium für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau (Hrsg.): Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Bonn 1992.
- Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen (Hrsg.): Demokratie als Bauherr. Die Bauten des Bundes in Berlin 1991–2000. Hamburg 2000.
- Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen (Hrsg.): Baukultur in Deutschland. Bearbeiter: Kähler, Gert. Bd. 1: Statusbericht, Langfassung. Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung. Berichte, Bd. 11. Bonn 2002; Bd. 2: Prozesskommunikation, Umfragen, Interviews. Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung. Berichte, Bd. 12. Bonn 2002. Bd. 3: Baukultur. Informationen, Argumente, Konzepte. Zweiter Bericht zur Baukultur in Deutschland. Hamburg 2005.
- BURKARTH, Axel: Nikolaus von Thouret (1767–1845). Forschungen zum Wirken eines württembergischen Hofbaumeisters in der Zeit des Klassizismus. Diss. Stuttgart 1990.
- BURKARTH, Axel: ‚das Bedürfnis eines Kunstsammlungs-Gebäudes auf die eine oder andere Art zu befriedigen‘. Zur Vorgeschichte der Alten Staatsgalerie. In: Ausst.Kat., Schwäbischer Klassizismus, Bd. 2: Aufsätze, 1993, S. 339–354.
- BUSCH, Wilhelm: Die Gesolei-Bauten von Wilhelm Kreis. In: BUSCH, Wilhelm: Bauten der 20er Jahre an Rhein und Ruhr. Architektur als Ausdrucksmittel. Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland. Bd. 32. Köln 1993, S. 63–86.
- BUTTLAR, Adrian von: Leo von Klenze. Leben, Werk, Vision. München 1999.
- BUTTLAR, Adrian von: Europäische Wurzeln und deutsche Inkunabeln der Museumsarchitektur. In: SAVOY 2006, S. 35–46.
- CALOV, Gudrun: Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Berlin 1969.
- CHRIST, Oktavia: Vom Erbe Lichtwarks zum „Museum einer Weltstadt“: die Hamburger Kunsthalle unter Gustav Pauli. In: SCHNEEDE/LEPPIEN 1997, S. 78–92.
- COUBIER, Heinz: Europäische Stadt-Plätze: Genius und Geschichte. Köln 1985.
- CURDES, Gerhard: Stadtstruktur und Stadtgestaltung. 2. Aufl., Stuttgart 1997.
- DAMUS, Martin: Das Rathaus. Architektur- und Sozialgeschichte von der Gründerzeit zur Postmoderne. Berlin 1988.
- DEHIO, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg I. München, Berlin 1993.

- DEHIO, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bayern I: Franken, Bd. 1. München, Berlin 1999.
- DEHIO, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bayern IV: München und Oberbayern. München, Berlin 2002.
- DEHIO, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Dresden. München, Berlin 2005a.
- DEHIO, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Nordrhein-Westfalen I: Rheinland. München, Berlin 2005b.
- DEHIO, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Berlin. 3. durchges. u. erg. Aufl., München, Berlin 2006.
- DENECKE, Dietrich: Historisch-geographische Stadtforschung: Problemstellungen – Betrachtungsweisen – Perspektiven. In: Deutscher Geographentag Münster 1983, Tagungsberichte und wissenschaftliche Abhandlungen, Stuttgart 1984, S. 136–144.
- DENECKE, Dietrich: Stadtkern und Stadtkernforschung. Ein Beitrag zur Terminologie und Fragestellung. In: JÄGER, H. (Hrsg.): Stadtkernforschung. Köln 1987, S. 99–127.
- DENECKE, Dietrich: Geographische Kulturlandschaftsforschung für eine Kulturlandschaftspflege bezogen auf unterschiedliche Landschaftsräume. In: Berichte zur deutschen Landeskunde 74. Bd., H. 3, 2000, S. 197–219.
- DENECKE, Dietrich: Anwendungsorientierte historisch-geographische Stadtforschung im System Denkmalpflege. In: System Denkmalpflege 2004, S. 360–369.
- DENECKE, Dietrich: Wege der Historischen Geographie und Kulturlandschaftsforschung. Ausgewählte Beiträge. Zum 70. Geburtstag hrsg. von Klaus Fehn und Annegret Simms. Wiesbaden 2005.
- DENECKE, Dietrich; FEHN, Klaus (Hrsg.): Geographie in der Geschichte. Erdkundliches Wissen, Bd. 96. Stuttgart 1989.
- DENECKE, Dietrich; SHAW, Gareth (eds.): Urban historical geography: Recent progress in Britain and Germany. Cambridge 1988.
- DENEKE, Berward; KASHNITZ, Rainer (Hrsg.): Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert – Vorträge des Symposiums im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg. München 1977.
- DENZER, Vera: Erinnerungsorte und kulturelles Erbe – Spielplätze der Repräsentationen von Vergangenheit. In: Soc. Geogr. Discuss. 2, 2006, S. 63–86.
- Deutsches Architekturmuseum (Hrsg.): DAM Jahrbuch. Architektur in Deutschland. Braunschweig, Wiesbaden 1980 ff.
- DIBBERN, Margrit: Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886–1914). Entwicklung der Sammlungen und Neubau. Hamburg 1980. (Diss. Hamburg 1974).
- DIX, Andreas: Auswahlbibliographie zur Angewandten Historischen Geographie, jährlich. In: Kulturlandschaft 1997 ff.

- DIX, Andreas: Beiträge der Geographie zur Kulturlandschaftspflege. Ein Überblick zur aktuellen Situation in Deutschland. In: Berichte zur deutschen Landeskunde 74. Bd., H. 3, 2000, S. 283–302.
- DIX, Andreas: Das Mittelh Rheintal – Wahrnehmung und Veränderungen einer symbolischen Landschaft des 19. Jahrhunderts. In: Petermanns Geographische Mitteilungen 146, 2002, S. 44–53.
- DIX, Andreas; SCHENK, Winfried: Historische Geographie. In: GEBHARDT, Hans u.a. (Hrsg.): Geographie. München 2007, S. 817–828.
- DOBROSCHKE, Wolfhard: Erste Ergebnisse der Besucherbefragung im Frankfurter Palmengarten. In: fsb /Frankfurter Statistische Berichte 4, 1994, S. 226–230.
- DOBROSCHKE, Wolfhard: Fünf Jahre Bürgerbefragungen in Frankfurt am Main. In: fsb /Frankfurter Statistische Berichte 4, 1997, S. 207–212.
- DOBROSCHKE, Wolfhard: Leben in Frankfurt am Main. In: fsb /Frankfurter Statistische Berichte 4, 1998, S. 215–219.
- DOBROSCHKE, Wolfhard: Leben in Frankfurt am Main. Ergebnisse der Bürgerbefragung 1999. In: fsb /Frankfurter Statistische Berichte 2/3, 2000, S. 262–268.
- DOBROSCHKE, Wolfhard; ZEPP, Jürgen: Neu-Frankfurterinnen und -Frankfurter – wer sie sind, woher sie kommen, und was sie über Frankfurt denken. In: fsb /Frankfurter Statistische Berichte 1, 2001, S. 56–71.
- DOERING-MANTEUFFEL, Anselm: Die Deutsche Frage und das Europäische Staatensystem 1815–1871. Enzyklopädie deutscher Geschichte/EDG, Bd. 15. 2. Aufl., München 2001.
- DOLFF-BONEKÄMPER, Gabriele; KIER, Hiltrud (Hrsg.): Städtebau und Staatsbau im 20. Jahrhundert. München, Berlin 1996.
- DOLGNER, Dieter: Klassizismus. Leipzig 1991.
- DOLGNER, Dieter: Historismus. Deutsche Baukunst 1815–1900. Leipzig 1993.
- DOLLEN, Busso von der: Forschungsschwerpunkte und Zukunftsaufgaben der Historischen Geographie: Städtische Siedlungen. In: Erdkunde 36, 1982, S. 96–102.
- DOLLEN, Busso von der: Der Thomann-Plan. Zur Aufstellung und Interpretation des ersten Stadterweiterungsplans für Bonn im Bereich der sog. Südstadt (1855 ff.). In: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 34, 1982b, S. 141–172.
- DOLLEN, Busso von der: Die Stadtregion Bonn. Entwicklung der Bebauung (Primärbebauung). Geschichtlicher Atlas der Rheinlande, Beiheft IV/3.2, Köln 1989.
- DOLLEN, Busso von der; GRAAFEN, Rainer: Die Entwicklung der Bebauung im Bonner Raum 1810–1980. In: Bonn – Stadt und Umland, Festschrift zum 75-jährigen Bestehen der Gesellschaft für Erd- und Völkerkunde zu Bonn. Hrsg.: Mayer, Eberhard; Fehn, Klaus; Höllermann, Peter-Wilhelm Arbeiten zur Rheinischen Landeskunde, H. 58, 1988, S. 247–267.
- DORNER, Elke: Daniel Libeskind. Jüdisches Museum Berlin. 3. Aufl., Berlin 2006.
- DREYER, Axel; BECKER, Christoph (Hrsg.): Kulturtourismus. München 1996.

- DÜLFFER, Jost; THIES, Jochen; HENKE, Josef: Hitlers Städte. Baupolitik im Dritten Reich. Köln, Wien 1978.
- Düsseldorf im Kartenbild. Die Entwicklung der Stadt vom 16. – 19. Jahrhundert in Karten und Plänen. Düsseldorf 1998.
- DÜWEL, Jörn; GUTSCHOW, Niels: Städtebau in Deutschland im 20. Jahrhundert. Ideen, Projekte, Akteure. Stuttgart, Leipzig, Wiesbaden 2001.
- DURTH, Werner: Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900–1970. München 1992.
- DURTH, Werner: Von der Auflösung der Städte zur Architektur des Wiederaufbaus. In: DOLFF-BONEKÄMPER/KIER 1996, S. 17–38.
- DURTH, Werner: Ost-westdeutsche Nachkriegsmoderne – Einordnung und Bewertung. In: Architektur und Städtebau der Nachkriegsmoderne in Dresden. Sächsische Akademie der Künste. Dresden 2003, S. 11–18.
- DURTH, Werner; DÜWEL, Jörn; GUTSCHOW, Niels: Architektur und Städtebau in der DDR. Bd. 1: Ostkreuz. Bd. 2: Aufbau. Frankfurt am Main 1998.
- DURTH, Werner; GUTSCHOW, Niels: Nicht wegwerfen! Architektur und Städtebau der 50er Jahre. Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 33. Bonn 1987.
- DURTH, Werner; GUTSCHOW, Niels: Träume in Trümmern. Stadtplanung 1940–1950. 2. Aufl., München 1993.
- DURTH, Werner; GUTSCHOW, Niels (Red.): Architektur und Städtebau der fünfziger Jahre. Ergebnisse der Fachtagung in Hannover 1990. Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 41. Bonn 1990.
- DURTH, Werner; NERDINGER, Winfried: Architektur und Städtebau der 30er/40er Jahre. Ergebnisse der Fachtagung in München 1993. Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 48. Bonn 1994.
- EATON, Ruth: Die ideale Stadt. Von der Antike bis zur Gegenwart. Berlin 2001.
- ECKARDT, Götz (Hrsg.): Schicksale deutscher Baudenkmale im Zweiten Weltkrieg. Eine Dokumentation der Schäden und Totalverluste auf dem Gebiet der DDR. 2 Bd., Berlin 1978.
- EIDLOTH, Volkmar: Altstädte als Gesamtanlagen. Denkmalwerte historische Stadtkerne in Baden-Württemberg. In: Denkmalpflege in Baden-Württemberg, Jg. 33, H. 3, 2004a, S. 131–144.
- EIDLOTH, Volkmar: Historisch-geographische Stadtanalyse in der Denkmalpflege. In: System Denkmalpflege 2004b, S. 370–377.
- ENGEL, Helmut: Schauplatz Stadtmitte. Schloß und Schloßbezirk in Berlin. Berlin 1998.
- Erweiterungsplan zur Hofburg (Kaiserforum) in Wien. In: Ausst.Kat., Gottfried Semper 2003, WV 111, S. 446–451.

- FAERBER, Paul: Nikolaus von Thouret. Stuttgart 1949.
- FECKER, Herbert: Staatsgalerie und Konrad-Adenauer-Straße. Ein Stück Stadtgeschichte und Stadtplanung in Stuttgart. In: Finanzministerium Baden-Württemberg 1984, S. 21–33.
- FECKER, Herbert: Stuttgart. Die Schlösser und ihre Gärten. Stuttgart 1992.
- FEHL, Gerhard: „Stadt als Kunstwerk“, „Stadt als Geschäft“. Der Übergang vom landesfürstlichen zum bürgerlichen Städtebau, dargestellt am Beispiel Karlsruhe zwischen 1800 und 1857. In: FEHL/RODRIGUEZ-LORES (Hrsg.) 1983, S. 135–184.
- FEHL, Gerhard; RODRIGUEZ-LORES, Juan (Hrsg.): Stadterweiterungen, 1800–1875. Von den Anfängen des modernen Städtebaus in Deutschland. Hamburg 1983.
- FEHN, Klaus: Bauliche Entwicklung der Münchner Kernstadt 1808 bis 1958. In: Bayerisches Landesvermessungsamt (Hrsg.): Topographischer Atlas Bayern. München 1968, Karte 114.
- FEHN, Klaus: Das Seminar für Historische Geographie der Universität Bonn im Jahre 1997. Standortbestimmung und Ausblick auf zukünftige Aufgaben. In: KLEEFELD/BURGGRAFF 1997, S. 539–544.
- FEHN, Klaus: Historische Geographie. In: Goertz, Hans-Jürgen (Hrsg.): Geschichte. Ein Grundkurs. Reinbek 1998a, S. 394–407.
- FEHN, Klaus: Interdisziplinäre genetische Stadtforschung im Spiegel ausgewählter Tagungsbände der letzten 40 Jahre. Defizite – Aufgaben – Vorbilder. In: Siedlungsforschung. Archäologie – Geschichte – Geographie 16, 1998b, S. 401–408.
- FEIREISS, Kristin (Hrsg.): Gustav Peichl. Von der Skizze zum Bauwerk. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland. Berlin 1992.
- FEIST, Günter; GILLEN, Eckhart; VIERNEISEL, Beatrice (Hrsg.): Kunstdokumentation SBZ/DDR 1945–1990. Aufsätze, Berichte, Materialien. Köln 1996.
- FEIST, Peter: Geschichtsträume. Störbilder. Die Wandbilder im Berliner Palast der Republik. In: DOLFF-BONEKÄMPER/KIER 1996, S.173–192.
- FEST, Joachim: Speer. Eine Biographie. Berlin 1999.
- FIMPELER-PHILIPPEN, Anette: Düsseldorf und der Rhein. In: Stadtwerke Düsseldorf AG (Hrsg.): Düsseldorf und seine Häfen. Wuppertal 1996, S. 32–46.
- Finanzministerium Baden-Württemberg (Hrsg.): Neue Staatsgalerie und Kammertheater Stuttgart. Stuttgart 1984.
- Finanzministerium Baden-Württemberg (Hrsg.): Haus der Geschichte Baden-Württemberg. Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, 2. Bauabschnitt. Stuttgart 2002.
- FLAGGE, Ingeborg: Architektur in Bonn nach 1945. Bauten in der Bundeshauptstadt und ihrer Umgebung. Bonn 1984a.
- FLAGGE, Ingeborg: Architektur des Staates. Eine kritische Bilanz staatlichen Bauens in Nordrhein-Westfalen von 1946 bis heute. Kleve 1984b.

- FLAGGE, Ingeborg: 40 Jahre Nordrhein-Westfalen. Bauen und Stadtentwicklung von der Nachkriegszeit bis heute. Stuttgart 1987.
- FLAGGE, Ingeborg (Hrsg.): Jahrbuch Licht und Architektur 2003. Architektur und Wahrnehmung. Darmstadt 2003.
- FLAGGE, Ingeborg; Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): Haus der Geschichte. Die Architektur des neuen Museums für Zeitgeschichte. Bonn o. J. (1994).
- FLAGGE, Ingeborg; STOCK, Jean-Wolfgang (Hrsg.): Architektur und Demokratie. Bauen für die Politik von der amerikanischen Revolution bis zur Gegenwart. Ostfildern 1996.
- FLAGGE Ingeborg; TÄUBNER, Wilfried: Kunstmuseum Bonn. Bonn, Ostfildern 1992.
- FLECKNER, Uwe: Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus. Berlin 2007.
- FLIEDL, Gottfried (Hrsg.): Die Erfindung des Museums. Anfänge der bürgerlichen Museumsidee in der Französischen Revolution. Wien 1996.
- FLIERL, Bruno: Das Kulturhaus in der DDR. In: DOLFF-BONEKÄMPER/KIER 1996, S. 151–172.
- FLIERL, Bruno: Gebaute DDR. Über Stadtplaner, Architekten und die Macht. Berlin 1998.
- FORSSMANN, Erik: K. F. Schinkel. Bauwerke und Baugedanken. München 1981.
- FRAMPTON, Kenneth: Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte. 7. Aufl., Stuttgart 2001.
- FRANCOIS, Etienne: Das Zeitalter der 'Haupt- und Residenzstädte'. In: SAVOY 2006, S. 27–34.
- FRANCOIS, Etienne; SCHULZE, Hagen (Hrsg.): Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl. Bonn, München 2005.
- FRANK, Charlotte (Hrsg.): Axel Schultes in Bangert Jansen Scholz Schultes. Projekte/ Projects 1985–1991. Berlin 1992.
- FRANK, Charlotte (Hrsg.): Kunstmuseum Bonn/Axel Schultes. Berlin 1994.
- FRANK, Hartmut (Hrsg.): Faschistische Architektur. Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945. Hamburg 1985.
- FRANK, Hartmut: Gebaute Demokratie? Anmerkungen zur Architektur der Bundesrepublik Deutschland 1949–1989. In: Ausst. Kat., Zwei deutsche Architekturen, 2004, S. 12–25.
- Frankfurter Historische Kommission (Hrsg.): Frankfurt am Main. Die Geschichte der Stadt in neun Beiträgen. 2. Aufl., Frankfurt am Main 1994..
- FREY, Manuel: Macht und Moral des Schenkens: Staat und bürgerliche Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Berlin 1999.
- FRUHNER, Klaus O. (Hrsg.): Architektur und Städtebau in Köln. 2000 bis 2010. Pläne, Projekte, Bauten. Berlin 2003.

- FUSSBROICH, Helmut: *Architekturführer Köln. Profane Architektur nach 1900.* Köln 1997.
- GAEHTGENS, Thomas: *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich: Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche.* München 1992.
- GAETHGENS, Thomas; SCHIEDER, Martin (Hrsg.): *Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft. Festschrift für Günter Braun zum 70. Geburtstag.* Berlin 1998.
- GALL, Lothar: *Bürgertum in Deutschland.* Berlin 1989.
- GALL, Lothar: *Von der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft. Enzyklopädie deutscher Geschichte/EDG, Bd. 25.* München 1993.
- GAUSS, Norbert: *Gedanken zur Erfassung, Gliederung und Darstellung von „Ensembles“ in großstädtischen Regionen.* In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Bd. 37, 1984, H. 3/4, S. 146–154.
- GAVINELLI, Corrado: *Die Neue Moderne: Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.* Stuttgart, Berlin, Köln 1997.
- Gemäldegalerie Dresden. In: *Ausst.Kat., Gottfried Semper 2003, WV 27*, S. 186–195.
- Geschichte und Stadtentwicklung Berlins.* (o.V.). In: *Landesdenkmalamt Berlin, 2003*, S. 11–181.
- GILLEN, Eckart: *Das Kunstkombinat DDR. Zäsuren einer gescheiterten Kunstpolitik.* Köln 2005.
- GLASER, Hermann: *Deutsche Kultur. Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart.* Bonn 1997.
- GLASER, Hermann: *Kleine Kulturgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert.* München 2002.
- GLASER, Hermann: *Kleine deutsche Kulturgeschichte von 1945 bis heute.* Frankfurt am Main 2004.
- GÖDERITZ, Johannes; RAINER, Roland; HOFFMANN, Hubert: *Die gegliederte und aufgelockerte Stadt. (Entwurf 1944).* Tübingen 1957.
- GOLDBERG, Gisela: *Die Neue Pinakothek in München.* In: *Ausst.Kat., Romantik 1987*, S. 386–390.
- GOLDBERG, Gisela: *Wohin mit der modernen Kunst? Der lange Weg zur Pinakothek der Moderne.* In: *Pinakothek der Moderne, 2002*, S. 87–117.
- GOLDBERG, Gisela: *Wohin mit der modernen Kunst? Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Museen – Projekte – Standorte in München.* In: *Oberbayerisches Archiv, 128. Bd., München 2004*, S. 193–280.
- GOLDBERG, Gisela: *„In keiner Stadt ausserhalb des Königreichs Bayern wurde ich bewillkommt wie in Cöln“.* Vom Umzug des Königs Ludwig I. von Bayern. In: *Domblatt, Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins, Köln 2004*, S. 145–248.
- GOLLWITZER, Helmut: *Ludwig I. von Bayern. Eine politische Biographie, 2. Aufl.* München 1987.

- GOTTFRIED, Margaret: Das Wiener Kaiserforum. Utopien zwischen Hofburg und MuseumsQuartier. Imperiale Träume und republikanische Wirklichkeiten von der Antike bis Heute. Wien 2001.
- GRASSKAMP, Walter: Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums. München 1981.
- GRASSKAMP, Walter: Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgesellschaft. München 1992.
- GRISEBACH, August: Karl Friedrich Schinkel: Architekt, Städtebauer, Maler. Wien 1983.
- GROSSBÖLTING, Thomas: Bildungsbürger – ‚Volksgenosse‘ – ‚Neue Intelligenz‘: Bildungsschichten in der NS- und in der SED-Diktatur. In: HEYDEMANN/OBERREUTER 2003, S. 534–556.
- GROSSMANN, G. Ulrich: Architektur und Museum – Bauwerk und Sammlung. Das Germanische Nationalmuseum und seine Architektur. Ostfildern 1997.
- GROYS, Boris: Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters. München, Wien 1997.
- GROTE, Ludwig (Hrsg.): Die deutsche Stadt im 19. Jahrhundert. Stadtplanung und Baugestalt im industriellen Zeitalter. München 1974.
- GRUBER, Karl: Die Gestalt der deutschen Stadt. Ihr Wandel aus der geistigen Ordnung der Zeiten. 3. Aufl., München 1977.
- GRUBER-CORR, Birgitta: Stadterweiterung im Rheinland. Kommune, Bürger und Staat als Akteure im Entstehungsprozess der Bonner Südstadt. 1855–1890. Veröffentlichungen des Stadtarchivs Bonn, Bd. 64, 2004.
- HABEL, Heinrich: Der Königsplatz in München als Forum des Philhellenismus. In: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, Bd. 33, 1979, S. 175–198.
- HAEBLER, Rolf Gustav: Geschichte der Stadt Baden-Baden. Baden-Baden 1957.
- HÄUSSERMANN, Hartmut (Hrsg.): Großstadt. Soziologische Stichworte. Opladen 1998.
- HÄUSSERMANN, Hartmut; NEEF, Rainer (Hrsg.): Stadtentwicklung in Ostdeutschland. Soziale und räumliche Tendenzen. Opladen 1996.
- HAGEL, Jürgen: ‚So soll es seyn‘. Königliche Randbemerkungen und Befehle zur Stadtgestaltung in Stuttgart und Cannstadt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart, Bd. 70. Stuttgart 1996.
- HAIN, Simone: Über Turmbauer und Schwarzbrotbäcker: Gebaute Landschaft in der DDR. In: Ausst. Kat. Zwei deutsche Architekturen, 2004, S. 26–39.
- HAJOS, Geza: Kunstgeschichte, Kunstgeographie, Ortsbildanalyse. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege 37, 1983, H. 3/4, S. 82–92.
- HALL, Thomas: Planung europäischer Hauptstädte: Zur Entwicklung des Städtebaus im 19. Jahrhundert. Stockholm 1986.
- Handbuch Denkmalschutz und Denkmalpflege. Hrsg.: MARTIN, Dieter J.; KRAUTZBERGER, Michael. München 2004.

- HANSERT, Andreas: Bürgerkultur und Kulturpolitik in Frankfurt am Main: eine historisch-soziologische Rekonstruktion. Frankfurt am Main 1992.
- HARTOG, Rudolf: Stadterweiterungen im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1962.
- HASSLER, Uta: Die Kunsthalle als Kunstwerk. Bilder aus ihrer Geschichte. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Karlsruhe 1993.
- HAUS, Andreas: Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar. München 2001.
- Haus der Geschichte (Hrsg.): Museen und ihre Besucher. Bonn 1995
- HAUSER, Andreas: Gottfried Semper in Zürich: Republikanische Bauformen. In: Ausst. Kat., Gottfried Semper 2003, S. 299–305.
- HAUSER, Andreas: Semper und der Städtebau. Der Traum von neuzeitlichen Foren. In: Ausst.Kat., Gottfried Semper 2003, S. 440–445.
- HAXTHAUSEN, Charles W.; SUHR, Heidrun (Hrsg.): Berlin: Culture and Metropolis. Minneapolis 1990.
- HEBEL, Heinrich: Der Königsplatz in München als Form des Philhellenismus. In: Jahrbuch der bayerischen Denkmalpflege, Bd. 33, 1979, S. 175–198.
- HEFFEN, Annegret: Der Reichskunstwart – Kunstpolitik in den Jahren 1920–1933. Zu den Bemühungen um eine offizielle Reichskunstpolitik in der Weimarer Republik. Essen 1986.
- HEHL, Ulrich von: Nationalsozialistische Herrschaft. Enzyklopädie deutscher Geschichte/ EDG, Bd. 39. 2. Aufl., München 2001.
- HEIDEN, Rüdiger an der: Die Alte Pinakothek: Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder. 2. Aufl., München 2000.
- HEILMANN, Christoph: Zum Erscheinungsbild des Neubaus der Neuen Pinakothek. In: Neue Pinakothek, 1985, S. 2–3.
- HEIMESHOF, Jörg: Denkmalgeschützte Häuser in Düsseldorf. Düsseldorf 2001.
- HEINEBERG, Heinz: Stadtgeographie. 3., aktual. u. erw. Aufl., Paderborn, München, Wien 2006.
- HEYNEN, Julian: Ein Ort der denkt. Haus Lange und Haus Esters von Ludwig Mies van der Rohe. Moderne Architektur und Gegenwartskunst. Krefelder Kunstmuseen. Krefeld 2000.
- HENNET, Anna-Ines: Die Schlossplatzdebatte. Eine Dokumentation. Berlin 2004.
- HENNIG, Eike: Wirtschaftskräfteig und hektisch: Frankfurt am Main im Urteil seiner Bürger. In: fsb /Frankfurter Statistische Berichte, Bd. 2/3, 2000, S. 187–203.
- HENTSCHEL, Martin; JANZEN, Thomas: Kaiser Wilhelm Museum und die Museen Haus Lange/Haus Esters, Krefeld. In: Ausst.Kat., Crossart 2005, S. 349–357.
- HERMSEN, Thomas: Kunstförderung zwischen Passion und Kommerz. Vom bürgerlichen Mäzen zum Sponsor der Moderne. Frankfurt am Main, New York 1997.
- HERWIG, Oliver: Pinakothek der Moderne München. Die Neuen Architekturführer Nr. 40. Berlin 2002.

- HESSE, Michael: Stadtarchitektur. Fallbeispiele von der Antike bis zur Gegenwart. Köln 2003.
- HEUSSER-KELLER, Sibylle: Inventar der schützenswerten Ortsbilder der Schweiz (ISOS) und seine Abgrenzung zu anderen Inventaren. In: Unsere Kunstdenkmäler, 1977, S. 315–333.
- HEUSSER-KELLER, Sibylle: Zehn Jahre Inventar der schützenswerten Ortsbilder der Schweiz (ISOS). Versuch einer Bilanz. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege 37, 1983, H. 3/4, S. 105–115.
- HETTLING, Manfred; ULRICH, Bernd (Hrsg.): Bürgertum nach 1945. Hamburg 2005.
- HEYDEMANN, Günther; OBERREUTER, Heinrich (Hrsg.): Diktaturen in Deutschland – Vergleichsaspekte. Strukturen, Institutionen und Verhaltensweisen. Bonn 2003.
- HILDEBRAND, Sonja: „... großartigere Umgebungen“ – Gottfried Semper in London. In: Ausst.Kat., Gottfried Semper 2003, S. 260–268.
- HILLEBRECHT, Rudolf; ADRIAN, Hans: Städtebau als Herausforderung. Opladen 1975.
- HIPP, Hermann: Freie und Hansestadt Hamburg. Geschichte, Kultur und Stadtbaukunst an Elbe und Alster. Köln 1989.
- HITCHCOCK, Henry Russell: Die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. München 1994.
- HOCHREITER, Walter: Vom Musentempel zum Lernort: Zur Sozialgeschichte deutscher Museen, 1800–1914. Darmstadt 1994.
- HÖLZ, Christoph: Semper in Wien. 1869 bis 1879. In: Ausst.Kat., Gottfried Semper 2003, S. 430–439.
- HÖRDLT, Dietrich (Hrsg.): Geschichte der Stadt Bonn, Bd. 4: Bonn. Von einer französischen Bezirksstadt zur Bundeshauptstadt. 1794–1989. Bonn 1989.
- HOFFMANN, Godehard: Architektur für die Nation? Der Reichstag und die Staatsbauten des Deutschen Kaiserreiches 1871–1918. Köln 2000.
- HOFFMANN, Hilmar: Kultur für Alle. Perspektiven und Modelle. Frankfurt am Main 1979.
- HOFFMANN, Hilmar: Das Frankfurter Museumsufer. Zur historischen Topographie einer Museumslandschaft. In: JUCKEL/PRAEKEL 1996, S. 100–105.
- Hofmuseen in Wien. In: Ausst.Kat., Gottfried Semper 2003, WV 112, S. 451–458.
- HOLL, Christian: Staatsgalerie Stuttgart. Die Neuen Architekturführer Nr. 72. Berlin 2005.
- HOLST, Christian von: Vorwort. In: MAUER, Karin von: Picasso und die Moderne, Meisterwerke der Staatsgalerie Stuttgart und der Sammlung Steegmann. Stuttgart 1999, S. 7–9.
- HOPPE, Stephan: Was ist Barock? Architektur und Städtebau in Deutschland 1580–1770. Darmstadt 2003.
- HORX, Matthias: Wie wir leben werden. Unsere Zukunft beginnt jetzt. Frankfurt am Main 2007.

- HUBER, Ernst Rudolf (Hrsg.): Deutsche Verfassungsgeschichte seit 1789. 8 Bd., Stuttgart, 1988 ff.
- HÜTTENBERGER, Peter: Düsseldorf. Bd. 3: Die Industrie- und Verwaltungsstadt (20. Jahrhundert). Düsseldorf 1989. Darin: Wilhelminische Selbstdarstellung von Industrie und Stadt, S. 42–68. Eine rheinisch-preußische Stadt wie in den USA, S. 183–224.
- HUSE, Norbert: 'Neues Bauen' 1918 bis 1933. Moderne Architektur in der Weimarer Republik. 2. Aufl. Berlin 1985.
- HUSE, Norbert: Kleine Kunstgeschichte Münchens. 2. Aufl., München 1992.
- JAGER, Markus: Der Berliner Lustgarten. Gartenkunst und Stadtgestaltung in Preußens Mitte. Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 120. Berlin 2005.
- JAGNOW, Evelyn; WACHOWIAK, Helmut: Städtetourismus zwischen Geschäftsreisen und Events. In: Nationalatlas Bundesrepublik Deutschland. Bd. 10: Freizeit und Tourismus. Hrsg.: Institut für Länderkunde. Heidelberg, Berlin 2000, S. 108–111.
- JANSSEN, Wilhelm: Kleine Rheinische Geschichte. Düsseldorf 1997.
- JESERICH, Kurt (Hrsg.): Deutsche Verwaltungsgeschichte. Bd. 2: Vom Reichsdeputationshauptschluss bis zur Auflösung des Deutschen Bundes. Stuttgart 1983. Bd. 3: Das Deutsche Reich bis zum Ende der Monarchie. Stuttgart 1984. Bd. 4: Das Reich als Republik und in der Zeit des Nationalsozialismus. Stuttgart 1985. Bd. 5: Die Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart 1987.
- JOACHIMIDES, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940. Dresden 2001.
- JOACHIMIDES, Alexis: Die Entstehung einer neuen Institution. Museen zeitgenössischer Kunst in Europa um die Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), 2003, S. 400–425.
- JOACHIMIDES, Alexis u. a. (Hrsg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution Kunstmuseum. Die Berliner Museumslandchaft 1830–1990. Dresden, Basel 1995.
- JUCKEL, Lothar; PRAEKEL, Diedrich (Hrsg.): Stadtgestalt Frankfurt. Speers Beiträge zur Stadtentwicklung am Main 1964–1995. Stuttgart 1996.
- KABIERSKE, Gerhard: Der Architekt Hermann Billing (1867–1946). Leben und Werk. Karlsruhe 1996.
- KABIERSKE, Gerhard: Das Gebäude der Kunsthalle Baden-Baden. Tempel oder Stall? In: Ausst.Kat., Kunsthalle Baden-Baden 1986, S. 9–19.
- KÄHLER, Gert (Hrsg.): Einfach schwierig. Eine deutsche Architekturdebatte. Ausgewählte Beiträge 1993–1995. Bauwelt Fundamente 104. Braunschweig, Wiesbaden 1995.
- KÄHLER, Gert: Die ewige Form? In: Werk, Bauen+Wohnen 7/8, 1997, S. 22–29.
- KÄHLER, Gert: Ein Jahrhundert Bauten in Deutschland. Stuttgart, München 2000.
- KAHLFELDT, Paul u. a. (Hrsg.): Josef Paul Kleihues. Stadt Bau Kunst. Berlin 2003.

- KAISER, Paul; REHBERG, Karl-Siegbert (Hrsg.): Enge und Vielfalt – Auftragskunst und Kunstförderung in der DDR. Analysen und Meinungen. Hamburg 1999.
- KALUSCHE, Bernd; SETZEPFAND, Wolf Christian (Hrsg.): Architekturführer Frankfurt am Main/Architectural Guide Frankfurt am Main. 2. Aufl., Berlin 1997.
- KANZ, Roland; WIENER, Jürgen (Hrsg.): Architekturführer Düsseldorf. Berlin 2001.
- KARGE, Henrik (Hrsg.): Gottfried Semper – Dresden und Europa. Die moderne Renaissance der Künste. Akten des Internat. Koll. der TU Dresden aus Anlass des 200. Geburtstags von Gottfried Semper. Berlin, München 2007.
- KARGE, Henrik: Die moderne Renaissance der Baukunst. Gottfried Semper und die Dresdener Architektur des 19. Jahrhunderts. In: KARGE (Hrsg.) 2007, S. 9–32.
- KARNAPP, Birgit-Verena: Georg Friedrich Ziebland, Studien zu seinem Leben und Werk. In: Oberbayerisches Archiv 104. Bd., München 1979, S. 7–116.
- KARNAPP, Birgit-Verena: Planungen zur Erweiterung von Zieblands Kunstaustellungs-Gebäude in München 1938. In: Oberbayerisches Archiv, 113. Bd., München 1990, S. 187–194.
- KASTNER, Wolfram: Die ordentliche Begrünung der Geschichte. Einige unordentliche Anmerkungen zum Königsplatz in München. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München 1995, S. 335–339.
- KAUFMANN, Thomas da Costa: Höfe, Klöster und Städte: Kunst und Kultur in Mitteleuropa, 1450–1800. Darmstadt 1998.
- KEIM, Christiane: Städtebau in der Krise des Absolutismus. Die Stadtplanungsprogramme der hessischen Residenzstädte Kassel, Darmstadt und Wiesbaden zwischen 1760 und 1840. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, 7. Marburg 1990.
- KELLMANN, Thomas: Einführung in das Sektionsthema (Historische Forschung in der Denkmalpflege – Das Beispiel der Stadt). In: System Denkmalpflege, 2004, S. 358–359.
- KELLMANN, Thomas: Resümee und Ausblick (Historische Forschung in der Denkmalpflege – Das Beispiel der Stadt). In: System Denkmalpflege, 2004, S. 453.
- KEMP, Klaus: Das Trajekt Bonn – Oberkassel. Ein abgeschlossenes Kapitel Eisenbahngeschichte. In: Bonner Geschichtsblätter, Bd. 35, 1984, S. 187–214.
- KEMP, Wolfgang: Raum. In: PFISTERER (Hrsg.) 2003, S. 295–296.
- KIER, Hiltrud: Die Kölner Neustadt: Planung, Entstehung, Nutzung. Düsseldorf 1978.
- KIER, Hiltrud: Die Domumgebung im 20. Jahrhundert. In: Ausst.Kat., Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung. Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 1980. Bd. 2: Essays, S. 257–270.
- KIER, Hiltrud: Mäzenatentum in der Moderne. In: KIRCHGÄSSNER, Bernhard (Hrsg.): Stadt und Mäzenatentum. Stadt in der Geschichte, 23. Sigmaringen 1997, S. 93–01.
- KIER, Hiltrud; SCHÄFKE, Werner: Die Kölner Ringe. Geschichte und Glanz einer Straße. 2., aktual. Aufl., Köln 1994.
- KIEREN, Martin: Oswald Mathias Ungers. Zürich, München, London 1994.

- KIESOW, Gottfried: Einführung in die Denkmalpflege. 4., überarb. Aufl., Darmstadt 2000.
- KIESS, Walter: Urbanismus im Industriezeitalter. Von der klassizistischen Stadt zur GardenCity. Berlin 1991.
- KIRSCHBAUM, Juliane; VIEBROCK, Jan (Red.): Architektur und Städtebau der Fünziger Jahre. Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 36, Bonn 1988.
- KLEEFELD, Klaus-Dieter; BURGGRAAF, Peter (Hrsg.): Perspektiven der Historischen Geographie. Siedlung – Kulturlandschaft – Umwelt in Mitteleuropa. Bonn 1997.
- KLEIHUES, Josef Paul: Der Wiederaufbau. Architektur und Städtebaupolitik in beiden deutschen Staaten. München, Zürich 1982.
- KLEIHUES, Josef Paul (Hrsg.): 750 Jahre Architektur und Städtebau in Berlin. Die Internationale Bauausstellung im Kontext der Baugeschichte Berlins. (zugleich: Ausstellungskatalog Berlin, Neue Nationalgalerie). Berlin 1987.
- KLEIHUES, Josef Paul: Städtebau ist Erinnerung. Anmerkungen zur kritischen Rekonstruktion. In: Internationale Bauausstellung Berlin 1984/87. Die Neubaugebiete. Dokumente, Projekte, H. 7, Stuttgart 1993, S. 14–29. Nachdruck in: Anthologie zum Städtebau, Bd. 3, Berlin 2005, S. 314–334.
- KLEIHUES, Josef Paul (Hrsg.): Bauen in Berlin 1900–2000. Berlin 2000.
- KLEMENZ, Birgitta; PFISTER, Peter; SAGSTETTER, Maria Rita (Hrsg.): Lebendige Steine. St. Bonifaz in München. 150 Jahre Benediktinerabtei und Pfarrei. München 2000.
- KLIER, Melanie: Pinakothek der Moderne. München, 2. Aufl., 2003.
- KLOSE, Dirk: Klassizismus als idealistische Weltanschauung. Leo von Klenze als Kunstphilosoph. München 1999.
- KLOTZ, Heinrich: Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980. Braunschweig, Wiesbaden 1984.
- KLOTZ, Heinrich: Architektur der Zweiten Moderne: ein Essay zur Ankündigung des Neuen. Stuttgart 1999a.
- KLOTZ, Heinrich: Kunst im 20. Jahrhundert: Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne. 2. Aufl., München 1999b.
- KLOTZ, Heinrich: Geschichte der deutschen Kunst. 3. Bd.: Neuzeit und Moderne. 1750–2000. München 2000.
- KLOTZ, Heinrich; KRASE, Waltraud: Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart 1985.
- KNAPP, Gottfried: Stephan Braunfels. Pinakothek der Moderne München. München, Berlin, London, New York 2002.
- KOCH, Anne: Museumsmarketing. Ziele, Strategien, Maßnahmen. Mit einer Analyse der Hamburger Kunsthalle. Bielefeld 2002.
- KOCH, Georg Friedrich: Die Bauten der Industrie-, Gewerbe- und Kunst-Ausstellung in Düsseldorf 1902 in der Geschichte der Ausstellungsarchitektur. In: MAI/POHL/WÄTZOLD (Hrsg.) 1982, S. 149–165.

- KOCKA, Jürgen (Hrsg.): Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert. Göttingen 1987.
- KOCKA, Jürgen; FREY, Manuel (Hrsg.): Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Bürgerlichkeit. Wertewandel. Mäzenatentum, Bd. 2. Berlin 1998.
- KOCKA, Jürgen: Das lange 19. Jahrhundert. Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft. Gebhardt, Handbuch der deutschen Geschichte, 10., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 13. Stuttgart 2001.
- KÖCKRITZ, Sieghardt von: Das Verhältnis von staatlicher zur privater Kunstförderung aus der Sicht des Staates. In: BRAUN 1993, S.199–230.
- KOEPP, Hans; BINDING, Günther: Bildwörterbuch der Architektur. 3. Aufl., Stuttgart 1999.
- KÖPF, Peter: Der Königsplatz in München. Ein deutscher Ort. Berlin 2005.
- KORFF, Gottfried (Hrsg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt am Main, New York 1990.
- KORTE, Karl-Rudolf; WEIDENFELD, Werner (Hrsg.): Deutschland Trendbuch. Fakten und Orientierungen. Bundeszentrale für politische Bildung, Schriftenreihe, Bd. 375. Bonn 2001.
- KRÄMER, Steffen: Die postmoderne Architekturlandschaft. Museumsprojekte von James Stirling und Hans Hollein. Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 120. Hildesheim, Zürich, New York 1998.
- KREIS, Wilhelm: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden. Neuausgabe von Moebius, Martin Richard; Schulte, Sabine. Berlin 2001. (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1930).
- KREUTZ, Ellen: Messe, Baukunst, Stadtentwicklung. Ausstellungsarchitektur in Düsseldorf 1880–2004. München, Düsseldorf 1998.
- KRIER, Rob: Stadtraum in Theorie und Praxis. An Beispielen der Innenstadt Stuttgart. Schriftenreihe des Instituts für Zeichnen und Modellieren, Bd. 1, Universität Stuttgart. Stuttgart 1975; Nachdruck der Einleitung in: Anthologie zum Städtebau, Bd. 3, Berlin 2005, S. 281–289.
- KRIER, Rob: Über architektonische Komposition. Stuttgart 1989.
- KRILLER, Beatrix; KUGLER, Georg: Das Kunsthistorische Museum: Die Architektur und Ausstattung. Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes. Wien 1991.
- KRINGS, Ulrich: Die Architektur der Großstadtbahnhöfe. München 1984.
- KROLL, Frank-Lothar: Kultur, Bildung und Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Enzyklopädie deutscher Geschichte/EDG, Bd. 65. München 2003.
- KRUFT, Hanno Walter: Geschichte der Architekturtheorie: Von der Antike bis zur Gegenwart. 5. Aufl., München 2004.
- KÜNDIGER, Barbara: Fassaden der Macht. Architektur der Herrschenden. Leipzig 2001.
- KULTERMANN, Udo: Die Architektur im 20. Jahrhundert. 6., überarb. u. erw. Auflage. Wien, New York 2003.

Kulturförderung. Themenheft: Aus Politik und Zeitgeschichte. Beilage zur Wochenzeitung  
Das Parlament, 29. November 2004. B 49/2004.

- LAMPUGNANI, Magnago Vittorio: Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1980.
- LAMPUGNANI, Magnago Vittorio; NAGEL, Wolfgang (Hrsg.): Deutsche Architektur im 20. Jahrhundert. Berlin 2000.
- LAMPUGNANI, Magnago Vittorio u. a. (Hrsg.): Die Architektur, die Tradition und der Ort. Regionalismen in der europäischen Stadt. Stuttgart, München 2000.
- LAMPUGNANI, Magnago Vittorio u. a. (Hrsg.): Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste. Ostfildern 2004.
- LAMPUGNANI, Magnago Vittorio; FREY, Katia; PEROTTI, Eliana (Hrsg.): Anthologie zum Städtebau. Bd. 3: Vom Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg bis zur zeitgenössischen Stadt. Berlin 2005.
- Landesarchivdirektion Baden-Württemberg (Hrsg.): Der Stadtkreis Baden-Baden. Sigmaringen 1995.
- Landesdenkmalamt Berlin (Hrsg.): Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Denkmale in Berlin. Bezirk Mitte. Ortsteil Mitte. Petersberg 2003.
- Landesdenkmalamt Berlin (Hrsg.): Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Denkmale in Berlin. Bezirk Mitte. Ortsteile Moabit, Hansaviertel und Tiergarten. Petersberg 2005.
- Landesdenkmalamt Baden-Württemberg (Hrsg.): Ortskernatlas Baden-Württemberg, Stadt Baden-Baden. Stuttgart 1993.
- Landeshauptstadt Stuttgart (Hrsg.): Die Stuttgarter Straßennamen. Stuttgart 2003.
- Landeshauptstadt Stuttgart (Hrsg.): StadtKernZiele. Innenstadtkonzept Entwurf 2006. Stuttgart 2006.
- LANGE, Barbara (Hrsg.): Vom Expressionismus bis heute. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 8. München 2006.
- LANGE, Barbara: Vom frühen 20. Jahrhundert bis heute: Kunst in verschiedenen Deutschlands. In: LANGE, Barbara (Hrsg.) 2006, S. 9–37.
- LANGE, Ralf: Architekturführer Hamburg. Stuttgart 1995.
- LANGE, Ralf: Hamburg. Wiederaufbau und Neuplanung 1943–1963. Königstein im Taunus 1994.
- LANGE, Ralf: Architektur und Städtebau der sechziger Jahre. Planen und Bauen in der Bundesrepublik Deutschland von 1960 bis 1975. Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 65. Bonn 2003.
- LARSSON, Lars Olof: Klassizismus in der Architektur des 20. Jahrhunderts. In: ARNDT/KOCH/LARSSON (Hrsg.) 1978a, S. 151–175.
- LARSSON, Lars Olof: Die Neugestaltung der Reichshauptstadt. Albert Speers Generalbebauungsplan für Berlin. Stockholm 1978b.
- LAUBNER, Dirk: Berlin aus der Luft fotografiert. 3. Aufl., Berlin 2003a.

- LAUBNER, Dirk: München und Oberbayern aus der Luft fotografiert. Berlin 2003b.
- LAUDEL, Heidrun: „Die Architektur kämpft mit dem konstitutionellen Prinzip“ – Jahre des Vormärzes in Dresden. In: Ausst.Kat., Gottfried Semper 2003, S. 125–132.
- LAUDEL, Heidrun: Bauten und Plätze als ‚Orte zur Beförderung des Gemeinsinns‘. In: KARGE, Henrik (Hrsg.), 2007, S. 121–136.
- LAUTERBACH, Iris (Hrsg.): Friedrich Ludwig von Sckell 1750–1823. Gartenkünstler und Stadtplaner. Worms 2002.
- LAUTERBACH, Iris; ROSEFELDT, Julian (Hrsg.): Bürokratie und Kult: das Parteizentrum der NSDAP am Königsplatz in München. Geschichte und Rezeption. München 1995.
- LAUTERBACH, Jörg: Ergebnisse der Beherbergungsstatistik in Frankfurt am Main von 1984 bis 1998/1999. In: fsb/Frankfurter Statistische Berichte 2/3, 1999, S. 122–130.
- LAUTERBACH, Jörg: Entwicklung und Struktur des Fremdenverkehrs in Frankfurt am Main. In: fsb/Frankfurter Statistische Berichte 1, 2000, S. 76–85.
- LE CORBUSIER: Feststellungen zur Architektur und Städtebau. Berlin 1964. (Orig. 1929).
- LEHMBRUCH, Hans: Ein neues München. Stadtplanung und Stadtentwicklung um 1800. Forschungen und Dokumente. Buchendorf 1987.
- LEHMBRUCH, Hans: „So wirkte Sckell“. Friedrich Ludwig von Sckell als Stadtplaner in München. In: LAUTERBACH, Iris 2002, S. 327–395.
- LEIBER, Gottfried: Friedrich Weinbrenners städtebauliches Schaffen für Karlsruhe. Teil 1: Die barocke Stadtplanung und die ersten klassizistischen Entwürfe Weinbrenners. Karlsruhe 1996. Teil 2: Der Stadtausbau und die Stadterweiterungsplanungen 1800–1826. Karlsruhe 2002.
- LEINZ, Gottlieb: Baugeschichte der Glyptothek. In: Ausst.Kat., Glyptothek 1980, S. 90–181.
- LEINZ, Gottlieb: Der Königsplatz und seine Bebauung, 1809 bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Ausst.Kat., Glyptothek 1980, S. 526–540.
- LENGER, Friedrich: Industrielle Revolution und Nationalstaatsgründung. (1849–1870er Jahre). Gebhardt, Handbuch der deutschen Geschichte, 10., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 15. Stuttgart 2003.
- LENZ, Christian: Die Neue Pinakothek 1870–2003. In: ROTT/KAACK 2003, S. 353–399.
- LEPIK, Andres; STEINGRÄBER, Cristina Ines: Die Bauten. In: SCHUSTER/STEINGRÄBER 2004, S. 163–201.
- Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts. Hrsg.: LAMPUGNANI, Vittorio Magnago. Vollst. überarb. Neuauf., Ostfildern 1998.
- Lexikon der Kunst. Bearbeitung von 1989. Leipzig 2004.
- Lexikon der Weltarchitektur. Hrsg.: PEVSNER, Nikolaus; HONOUR, Hugh; FLEMING, John. 3. Aufl., München 1992.
- LIBESKIND, Daniel: Jüdisches Museum Berlin. Dresden 1999.
- LINDEMANN, Hans-Eckhard: Stadt im Quadrat. Geschichte und Gegenwart einer einprägsamen Stadtgestalt. Bauwelt Fundamente, Bd. 121. Braunschweig 1999.

- LIPPERT, Hans-Georg: Zwischen Kunst und Wissenschaft. Architekturausbildung im 19. Jahrhundert. In: KARGE, Henrik (Hrsg.) 2007, S. 175–186.
- LOOZ-CORSWAREN, Clemens von: Zur Entwicklung der Rheinschiffahrt vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. In: Stadtwerke Düsseldorf AG (Hrsg.): Düsseldorf und seine Häfen. Wuppertal 1996, S. 9–31.
- LUCKHARDT, Ulrich: „. . . diese der edlen Kunst gewidmeten Hallen“. Zur Geschichte der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1994.
- LUPFER, Gilbert; BECHTEL, Wybke: Architekturführer Dresden/Architectural Guide to Dresden. Berlin 1997.
- LYNCH, Kevin: Das Bild der Stadt. 2. Aufl., Basel, Boston, Berlin 2001. Originalausgabe: The Image of the City, Cambridge/Mass. 1960.
- MAASE, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970. Frankfurt am Main 1997.
- MAAZ, Bernhard (Hrsg.): Berlin – die Alte Nationalgalerie. Geschichte, Bau und Umbau. Berlin 2001.
- MAGIRIUS, Heinrich: Die Semperoper Dresden: Baugeschichte, Ausstattung, Ikonographie. Leipzig 2004.
- MAI, Ekkehard; HARTMANN, Eva: Die Zukunft der Alten Meister. Perspektiven und Konzepte für das Kunstmuseum von heute. Köln, Wien 2001.
- MAI, Ekkehard; PARET, Peter (Hrsg.): Sammler, Stifter und Museen: Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Köln 1993.
- MAI, Ekkehard; WAETZOLD, Stephan (Hrsg.): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmalpolitik im Kaiserreich. Berlin 1981.
- MAI, Ekkehard; POHL, Hans; WAETZOLD, Stephan (Hrsg.): Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Berlin 1982.
- MAIER-SOLGK, Frank: Die Neuen Museen. Köln 2002.
- MAIER-SOLGK, Frank; GREUTER, Andreas: Europäische Stadtplätze. Mittelpunkte urbanen Lebens. München 2004.
- MANN, Golo: Ludwig I. von Bayern. 3. Aufl., Frankfurt am Main 2002.
- MARKELIN, Antero; MÜLLER, Rainer: Stadtbaugeschichte Stuttgart. 2., völlig überarb. u. erw. Ausg., Stuttgart 1991.
- MARX, Barbara; REHBERG, Karl-Siegbert (Hrsg.): Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates. Berlin, München 2006.
- MARX, Harald; MAGIRIUS, Heinrich: Gemäldegalerie Dresden. Die Sammlung Alter Meister, Der Bau Gottfried Sempers. Leipzig 1992.
- Masterplan Museumsinsel Berlin, Ein europäisches Projekt. Berlin 2000.
- MATZERATH, Horst: Städtewachstum und Eingemeindungen im 19. Jahrhundert. In: REULECKE 1978, S. 67–89.

- MAYR, Alois: Museen und Ausstellungshäuser. In: Nationalatlas Bundesrepublik Deutschland. Bd. 6: Bildung und Kultur. Hrsg.: Institut für Länderkunde. Leipzig 2002, S. 114–117.
- MELLINGHOFF, Tillman; WATKIN, David: Deutscher Klassizismus: Architektur 1740–1840. Stuttgart 1989.
- MEYER, Johannes: Städtebau. Ein Grundkurs. Stuttgart 2003.
- MEYHÖFER, Dirk : Hamburg. Der Architekturführer. Berlin 2007.
- MEYNEN, Henriette: Die Wohnbauten im nordwestlichen Vorortsektor Kölns mit Ehrenfeld als Mittelpunkt. Forschungen zur deutschen Landeskunde 210. Trier 1978.
- MEYNEN, Henriette: Angewandte Historische Geographie in der Stadt. Kulturlandschaftsforschung am Beispiel Kölns. In: KLEEFELD/BURGGRAAF 1997, S. 277–283.
- MILDE, Kurt: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit. Dresden 1981.
- MILDE, Kurt: Gottfried Sempers Umgang mit historischer Bausubstanz. In: KARGE, Henrik (Hrsg.) 2007, S. 137–148.
- MILLA, Bernd; MUNDER, Heike (Hrsg.): Tatort Kunstverein. Nürnberg 2001.
- MILLER, Toni: Gedanken zur Dritten Dimension im Städtebau. Zusammenspiel von Topografie und Gebäuden. Wuppertal 2003.
- MINTA, Anna: Architektur, Siedlungs- und Städtebau. In: LANGE 2006, S. 341–393.
- MITSCHERLICH, Alexander: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden. Frankfurt am Main 1965.
- MITSCHERLICH, Alexander: Thesen zur Stadt der Zukunft. Frankfurt am Main 1971.
- MITTIG, Hans-Ernst (Hrsg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 20. München 1972.
- MITTLMEIER, Werner: Die neue Pinakothek in München 1843–1854. Planung, Baugeschichte und Fresken. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 16. München 1977.
- MOLLIK, Kurt; REINING, Hermann; WÜRZER, Rudolf: Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstrassenzone. Die Wiener Ringstrasse, 3. Wiesbaden 1980.
- MOMMSEN, Wolfgang J.: Bürgerliche Kultur und Künstler. Avantgarde, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870–1918. Frankfurt am Main 1994.
- MOMMSEN, Wolfgang J.: Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830–1933. Frankfurt am Main 2000.
- MOMMSEN, Wolfgang J.: Die Urkatastrophe Deutschlands. Der Erste Weltkrieg 1914–1918. Gebhardt, Handbuch der deutschen Geschichte, 10., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 17. Stuttgart 2002.
- MONTANER, Josep M.; OLIVERAS, Jordi: Die Museumsbauten der neuen Generation. Stuttgart, Zürich 1987.

- MORAVANSZKY, Akos (Hrsg.): *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie.* Wien, New York 2003.
- MÜLLER, Rolf-Dieter: *Der Zweite Weltkrieg 1939–1945.* Gebhardt, *Handbuch der deutschen Geschichte*, 10., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 21. Stuttgart 2004.
- MÜLLER, Helmut M.: *Schlaglichter deutscher Geschichte.* 2., aktual. Auflage. Leipzig, Mannheim 2003.
- MÜLLER, Helmut M.: *Deutsche Geschichte.* München, Bonn 2005.
- MÜLLER, Jürgen: *Der Deutsche Bund 1815–1866. Enzyklopädie deutscher Geschichte/EDG*, Bd. 78. München 2006.
- MÜLLER-LIST, Gabriele: *Bonn als Bundeshauptstadt (1949–1989).* In: HÖROLDT 1989, Kap. IV.
- MÜLLER-RAEMISCH, Hans-Reiner: *Frankfurt am Main. Stadtentwicklung und Planungsgeschichte seit 1945.* Frankfurt am Main, New York 1996.
- MÜLLER-RAEMISCH, Hans-Reiner: *Leitbilder und Mythen in der Stadtplanung.* Frankfurt am Main 1990.
- MUNDT, Barbara: *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 22. München 1974.
- Museum Builders I.* Hrsg.: STEELE, James. Berlin 1994.
- Museum Builders II.* Hrsg.: HOURSTON, Laura. Chichester 2004.
- NAREDI-RAINER, Paul von: *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst.* 7. Aufl., Köln 2001.
- NAREDI-RAINER, Paul von: *Zwischen Stadt und Kult. Die Sprache moderner Museumsarchitektur.* 7. Sigur Greven-Vorlesung, Museum Schnütgen, Köln, 15. Mai 2003. Sigurd Greven-Stiftung, Köln 2003.
- NAREDI-RAINER, Paul von: *Entwurfsatlas Museumsbau.* Basel, Boston, New York 2004.
- NERDINGER, Winfried: *Wiederaufbau oder Neubau?* In: *Ausst.Kat., Aufbauzeit* 1984, S. 9–18.
- NERDINGER, Winfried: *Weder Hadrian noch Augustus – Zur Kunstpolitik Ludwigs. I.* In: *Ausst.Kat., Romantik und Restauration* 1987, S. 9–16.
- NERDINGER, Winfried: *„Ein Bild des reinen Hellenismus in unsere Welt verpflanzen.“* Leo von Klenzes Bauten für Isar-Athen. In: *Ausst.Kat., Das neue Hellas* 1999, S. 187–192.
- NERDINGER, Winfried: *„Das Hellenische mit dem Neuen verknüpft“ – Der Architekt Leo von Klenze als neuer Palladio.* In: *Ausst.Kat., Leo von Klenze* 2000, S. 8–49.
- NERDINGER, Winfried (Hrsg.): *Architekturführer München. Architectural Guide to Munich.* 2., überarbeitete und erweiterte Aufl., Berlin 2002.
- NERDINGER, Winfried; KARNAPP, Birgit-Verena: *München: Isar-Athen.* In: *Ausst.Kat., Das neue Hellas* 1999, Katalogteil XII., S. 582–615.

- NERDINGER, Winfried; MAI, Ekkehard (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie. 1873–1955. München, Berlin 1994.
- Neue Pinakothek. Photographisch erlebte Architektur. Photos von Michael Künne. München 1985.
- Neueröffnung des Museum Schnütgen. Vernissage, Die Zeitschrift zur Ausstellung, Nr. 2/03, 11. Jg., 2003.
- NEUMANN, Dietrich: Architektur der Nacht. München 2002.
- NEUMEIER, Fritz: Quellentexte zur Architekturtheorie. München, Berlin, London, New York 2002.
- NEWHOUSE, Victoria: Wege zu einem neuen Museum. Museumsarchitektur im 20. Jahrhundert. Ostfildern 1998.
- NICOLAI, Bernd: Architektur und Städtebau. In: STREIT, Gerd; FEIERABEND, Peter (Hrsg.): Preußen. Kunst und Architektur. Köln 1999a, S. 416–455 (1871–1918).
- NICOLAI, Bernd: Städteplanung und Stadtgrün am Beispiel Berlins. In: STREIT, Gerd; FEIERABEND, Peter (Hrsg.): Preußen. Kunst und Architektur. Köln 1999b, S. 490–493 (1871–1918).
- NIETHAMMER, Lutz (Hrsg.): Bürgerliche Gesellschaft in Deutschland. Historische Einblicke, Fragen, Perspektiven. Frankfurt am Main 1990.
- NIPPERDEY, Thomas: Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat. 4. Aufl., München 1987.
- NOLL, Thomas: Ikonographie/Ikonologie. In: Lexikon der Kunstwissenschaft 2003, S. 151–155.
- NOLLER, Peter: Globalisierung, Stadträume und Lebensstile. Opladen 1999.
- Oberbürgermeisterin der Stadt Bonn (Hrsg.): Vom Parlaments- und Regierungsviertel zum Bundesviertel. Eine Bonner Entwicklungsmassnahme 1974–2004. Bonn Juni 2004.
- OECHSLIN, Werner: Zur Architektur des Klassizismus in Deutschland. In: Ausst.Kat., Klassizismus 1980, S. 1–13.
- OECHSLIN, Werner (Hrsg.): Moderne entwerfen: Architektur und Kulturgeschichte. Köln 1999.
- OECHSLIN, Werner: Museumsarchitektur – ein Leitmotiv heutiger Architektur. In: Ausst. Kat., Museen 2006, S. 5–9.
- OFFNER, Hannelore; SCHROEDER, Klaus (Hrsg.): Eingegrenzt – Ausgegrenzt. Bildende Kunst und Parteiherrschaft in der DDR 1961–1989. Berlin 2000.
- OHLSEN, Manfred: Wilhelm von Bode. Zwischen Kaisermacht und Kunsttempel. Biographie. Berlin 2007.
- OHLY, Dieter: Glyptothek München. Griechische und römische Skulpturen. 9. durchgesehene Aufl., München 2001.
- OPASCHOWSKI, Horst W.: Einführung in die Freizeitwissenschaft. 3. Aufl., Opladen 1997.

- OPASCHOWSKI, Horst W.: Deutschland 2020. Wie wir morgen leben – Prognosen der Wissenschaft. 2., erw. Aufl., Wiesbaden 2006.
- OSTEN, Gert von der: Museum für eine Gesellschaft von morgen. Köln 1971.
- OSWALT, Philipp (Hrsg.): Schrumpfende Städte. Bd. 1: Internationale Untersuchung. Ostfildern 2004.
- PAHL, Jürgen: Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts. Zeit-Räume. München, London, New York 1999.
- PAULA, Georg: Der Königsplatz in München und seine Bauten. In: Ausst.Kat., Bayern und die Antike, 1999, S. 212–232.
- PESCH, Franz: Städtebaulische Leitbilder in der Kontroverse – was sagt uns die Moderne heute? In: Städtebau-Institut 2004, S. 67–79
- PEHNT, Wolfgang: Hans Hollein. Museum in Mönchengladbach. Architektur als Collage. Frankfurt am Main 1986.
- PEHNT, Wolfgang: Die Architektur des Expressionismus. 3. Aufl., Stuttgart 1998.
- PEHNT, Wolfgang: Deutsche Architektur seit 1900. München 2005.
- PETER, Franz; WIMMER, Franz: Von den Spuren: Interpretierender Wiederaufbau im Werk von Hans Döllgast. Salzburg, München 1998.
- PETRAS, Renate: Die Bauten der Berliner Museumsinsel. Berlin 1987.
- PETSCH, Joachim: Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich. Herleitung/Bestandaufnahme/Entwicklung/Nachfolge. München, Wien 1976.
- PETSCH, Joachim: Architektur und Gesellschaft. Zur Geschichte der deutschen Architektur im 19. und 20. Jahrhundert. Dissertation Bonn 1969. 2. Aufl., Köln 1977.
- PETSCH, Joachim: Kunst im Dritten Reich. Architektur. Plastik. Malerei. Alltagsästhetik. 2., veränderte und erweiterte Aufl., Köln 1983.
- PFAMMATTER, Ulrich: Die Erfindung des modernen Architekten. Ursprung und Entwicklung seiner wissenschaftlich-industriellen Ausbildung. Basel 1997.
- PFISTERER, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart, Weimar 2003.
- PHILIPP, Klaus Jan: '... ein für Stuttgart stattlicher, ja musterhafter Bau., Georg Gottlob Barth und das ‚Museum der bildenden Künste‘. In: Ausst.Kat., Schwäbischer Klassizismus 1993, Bd. 2 (Aufsätze), S. 355–365.
- PHILIPP, Klaus Jan: Architektur. Rückgriff und Auswahl. Klassik und Romantik als komplementäres System in der Baukunst. In: BEYER 2006, S. 207–279.
- PICARD, Tobias: Wohnen, Leben und Arbeiten am Fluss. Die Mainufer im 19. und 20. Jahrhundert in Bildern und Fotografien. In: REBENTISCH/HILS-BROCKHOFF (Hrsg.) 2004, S. 289–325.
- Pinakothek der Moderne. Kunst, Grafik, Architektur und Design. München, Köln 2002.

- PIPER, Ernst; SCHOEPS, Julius H. (Hrsg.): Bauen und Zeitgeist. Ein Längsschnitt durch das 19. und 20. Jahrhundert. Basel, Boston, Berlin 1998.
- Pläne zur Erweiterung des Zwingers in Dresden. In: Ausst.Kat., Gottfried Semper 2003, WV 12, S. 149–157.
- Plätze Europas. Fotos von Erhard Hehl; Text von Rolf H. JOHANNSEN. Hildesheim 2003.
- PLAGEMANN, Volker: Die Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 11, 1966, S. 61–81.
- PLAGEMANN, Volker: Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 3. München 1967a.
- PLAGEMANN, Volker: Zur Ikonographie des Museums. Das Programm der Künstlerbildnisse am Außenbau der Hamburger Kunsthalle 1863–1869. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 12, 1967b, S. 71–84.
- PLAGEMANN, Volker: Zur Museumsarchitektur im 19. Jahrhundert. In: Ausst.Kat., Museumsbauten 1979, Anhang.
- PLAGEMANN, Volker: „Vaterstadt, Vaterland . . . “. Denkmäler in Hamburg. Hamburg 1986.
- PLAGEMANN, Volker: Kunstgeschichte der Stadt Hamburg. Hamburg 1995.
- PLAGEMANN, Volker (Hrsg.): Die Kunst in Hamburg von der Aufklärung in die Moderne. Vorträge der Stiftung Denkmalpflege Hamburg, Bd. 3. München 2002.
- Platz und Monument. Die Kontroverse um das Kulturforum Berlin 1980–1992. Berlin 1992.
- POESCHEL, Sabine (Hrsg.): Handbuch der Ikonographie. Darmstadt 2005.
- POSENER, Julius: Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II. München 1979.
- PRECHT von Taboritzki, Barbara: Die Denkmallandschaften. Ensemble, schützenswerte Gesamtheit, Denkmalumgebung. Arbeitshefte der rheinischen Denkmalpflege 47. Köln 1996.
- PREISS, Achim: Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Alfter 1993.
- PREISS, Achim: Der Ehrenhof in Düsseldorf. In: NERDINGER/MAI 1994, S. 123–139.
- PREISS, Achim: Der Ehrenhof von Wilhelm Kreis – die Dauerbauten der Gesolei. In: Ausst.Kat., Kunst, Sport und Körper 2002, S. 133–138.
- PREISS, Achim; STAMM, Karl; ZEHNDER, Frank Günther: Das Museum. Die Entwicklung in den 80er Jahren. Festschrift für Hugo Borger zum 65. Geburtstag. München 1990.
- PRIGGE, Walter (Hrsg.): Peripherie ist überall. Frankfurt am Main 1998.
- PRINZ, Dieter: Städtebau. Bd. 2: Gestalten. 6. Aufl., Stuttgart 1997.
- PROLLIUS, Michael von: Deutsche Wirtschaftsgeschichte nach 1945. Göttingen 2006.

- RABELER, Gerhard: Wiederaufbau und Expansion deutscher Städte 1945–1960 im Spannungsfeld zwischen Reformideen und Wirklichkeit. Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 39. Bonn 1990.
- RAITH, Frank-Bertholt: Der Heroische Stil. Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik. Berlin 1997.
- RASP, Hans-Peter: Eine Stadt für tausend Jahre. München – Bauten und Projekte für die Hauptstadt der Bewegung. München 1981.
- REBENTISCH, Dieter; HILS-BROCKHOFF, Evelyn (Hrsg.): Aufsätze zum Thema: Stadt am Fluß – Frankfurt und der Main. Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, 70. Frankfurt am Main 2004.
- REICHHARDT, Hans J.; SCHÄCHE, Wolfgang: Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörungen der „Reichshauptstadt“ durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen. 2. Aufl., Berlin 1998.
- REICHOW, Hans Bernhard: Organische Stadtbaukunst. Von der Grossstadt zur Stadtlandschaft. 2 Bd., Hamburg 1948/1949.
- REICHOW, Hans Bernhard: Die autogerechte Stadt. Ravensburg 1959.
- REIF, Heinz: Adel im 19. und 20. Jahrhundert. Enzyklopädie deutscher Geschichte/ EDG, Bd. 55. München 1999.
- REINBORN, Dietmar: Städtebau im 19. und 20. Jahrhundert. Stuttgart, Berlin, Köln 1996.
- REITZENSTEIN, Wolf-Arnim von (Hrsg.): Bayern und die Antike. München 1999.
- REULECKE, Jürgen (Hrsg.): Die deutsche Stadt im Industriezeitalter: Beiträge zur modernen deutschen Stadtgeschichte. Wuppertal 1978.
- REULECKE, Jürgen: Geschichte der Urbanisierung in Deutschland. Frankfurt am Main 1985.
- RHEIDT, Klaus. (Hrsg.): Macht der Architektur – Architektur der Macht. Stadtbild und Politik. Mainz 2004.
- Richard Meier architect. 2000/2004. Essays by Kenneth FRAMPTON and Joseph RYKWERT. New York 2004.
- RICKEN, Herbert: Der Architekt. Ein historisches Berufsbild. Leipzig, Stuttgart 1990.
- RICKEN, Herbert: Der Bauingenieur. Geschichte eines Berufes. Berlin 1994.
- ROOST, Frank: Die Disneyfizierung der Städte. Opladen 2000.
- ROSENFELD, Gavriel D.: Architektur und Gedächtnis. München und Nationalsozialismus – Strategien des Vergessens. München, Hamburg 2004.
- ROSGALLA, Sandra: Museumscluster als stadtgeographisches Phänomen – eine vergleichende Studie des Museumsufers Frankfurt am Main und der Museumsmeile Bonn. Diplomarbeit, Geographisches Institut der Universität zu Köln. Betreuer: Prof. Dr. Bernd Wiese. Köln, Juli 2002.
- ROSSI, Aldo: Die Architektur der Stadt. Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen. Bauwelt Fundamente, 41. Düsseldorf 1973.

- ROTT, Herbert W.: Die Geschichte der Neuen Pinakothek. In: Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.): 2003a, S. 9–17.
- ROTT, Herbert W. (Hrsg.): Ludwig I. und die Neue Pinakothek. München 2003b.
- ROTT, Herbert W.: „Die Pforten des Ruhmes“. Ludwig I und die neue Pinakothek. In: Rott/Kaak 2003c, S. 319–351.
- ROTT, Herbert W.; KAAK, Joachim (Hrsg.): Das 19. Jahrhundert. Die Neue Pinakothek. Köln, München 2003.
- SACK, Manfred: Schatzhaus, Tempel, Bildungsanstalt, Ort der Lust – Das Museum in unserem Jahrhundert und die mannigfaltigen Bemühungen, Architektur und Kunst miteinander zu arrangieren. In: Ausst.Kat., Architektur im 20. Jahrhundert. Deutschland, 2000, S. 290–297.
- Sächsische Akademie der Künste (Hrsg.): Architektur und Städtebau der Nachkriegsmoderne in Dresden. Dresden 2003.
- SALDEN, Hubert (Hrsg.) Die Städelschule Frankfurt am Main von 1817 bis 1995. Mainz 1995.
- SALDERN, Adelheid von (Hrsg.): Inszenierte Einigkeit. Herrschaftsrepräsentation in DDR Städten. Stuttgart 2003.
- SARKOWICZ, Hans. (Hrsg.): Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus. Frankfurt am Main, Leipzig 2004.
- SAUER, Paul: Das Werden einer Großstadt. Stuttgart zwischen Reichsgründung und 1. Weltkrieg. 1871 bis 1914. Stuttgart 1988.
- SAUER, Paul: Kleine Geschichte Stuttgarts. Von der Reichsgründung bis heute. Stuttgart, Berlin, Köln 1991.
- SAVOY, Bénédicte (Hrsg.): Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815. Mainz 2006.
- SCHAFFRATH-CHANSON, Thomas Maria: Die Entwicklung bundesdeutscher Repräsentationsarchitektur – Untersuchung zur politischen Ikonographie nationaler Baukunst im demokratischen System. Köln 1998.
- SCHILLING, Jörg: „Monumentalität der Wahrheit“. Lichtwark und der Neubau von 1906–1919. In: SCHNEEDE/LEPPIEN 1997, S. 61–77.
- SCHARF, Helmut: Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals. Darmstadt 1984.
- SCHAWÉ, Martin: Alte Pinakothek München. München 1999.
- SCHENK, Sylvia: Freizeit am Fluß. Der Main als Sportstätte. In: REBENTISCH/HILSBROCKHOFF 2004, S. 271–287.
- SCHENK, Winfried: Historische Geographie. In: Lexikon der Geographie, 2. Bd., Berlin 2002, S. 110–111.
- SCHENK, Winfried: Historische Geographie. In: SCHENK, Winfried; SCHLIEPHAKE, Konrad (Hrsg.): Allgemeine Anthropogeographie. Gotha, Stuttgart 2005, S. 215–265.

- SCHENK, Winfried; FEHN, Klaus; DENECKE, Dietrich: Kulturlandschaftspflege. Beiträge der Geographie zur räumlichen Planung. Berlin, Stuttgart 1997.
- SCHIEDER, Theodor: Vom Deutschen Bund zum Deutschen Reich 1815–1871. Handbuch der deutschen Geschichte 15, München 1975.
- SCHIERMEIER, Franz: Stadatlas München. Karten und Modelle von 1570 bis heute. München 2003.
- SCHILDT, Axel: Die Sozialgeschichte der Bundesrepublik Deutschland bis 1989/90. Enzyklopädie deutscher Geschichte/EDG, Bd. 80. München 2007.
- SCHILDT, Gerhard: Die Arbeiterschaft im 19. und 20. Jahrhundert. Enzyklopädie deutscher Geschichte/EDG, Bd. 36. München 1996.
- SCHIRMER, Wolfgang: Wie kam der Rhein nach Düsseldorf? In: Der Düsseldorf Atlas. Köln 2004, S. 14–15.
- SCHLOSSMANN, Arthur (Hrsg.): Ge-So-Lei. Große Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen. 2 Bd., Düsseldorf 1927.
- SCHNEE, Christian: Frankfurt am Main. Eine kleine Stadtgeschichte. Erfurt 2004.
- SCHNEEDE, Uwe M. (Hrsg.): Hamburger Kunsthalle, Galerie der Gegenwart. München 1997.
- SCHNEEDE, Uwe M. (Hrsg.): Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte? Köln 2000.
- SCHNEEDE, Uwe M.; LEPIEN, Helmut R.: Die Hamburger Kunsthalle. Bauten und Bilder. Leipzig 1997.
- SCHNEIDER, Wolfgang Christian: Planung und Gestalt des nationalsozialistischen Stuttgart. In: BRUNOLD 1997, S. 46–104.
- Schneider + Sendelbach Architekten (Hrsg.): RJM. Neubau eines Museumszentrums am Neumarkt in Köln. Braunschweig 2001.
- SCHNELL, Peter; POTTHOFF, Kim E.: Wirtschaftsfaktor Tourismus. Münstersche Geographische Arbeiten, Bd. 42. Münster 1999.
- SCHÖLLER, Peter: Die deutschen Städte. Wiesbaden 1967.
- SCHÖLLER, Peter: Die Großstadt des 19. Jahrhunderts – ein Umbruch in der Stadtgeschichte. In: STOOB 1985, S. 275–313.
- SCHÖNEMANN, Heinz: Architektur und Stadtgestaltung. In: STREIT, Gerd; FEIERABEND, Peter (Hrsg.): Preußen. Kunst und Architektur. Köln 1999, S. 272–335 (1786–1871).
- SCHOLLMEIER, Axel: Gartenstädte in Deutschland. Ihre Geschichte, städtebauliche Entwicklung und Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Münster 1990.
- SCHOLZ-HÄNSEL, Michael: Zur Geschichte der Kunsthalle als Institution. In: Ausst. Kat., Kunsthalle Baden-Baden 1986, S. 21–43.
- Schroeder, Veronika: Neue Pinakothek München. München 1999.
- SCHUBERT, Dirk: Mythos ‚Europäische Stadt‘. Zur erforderlichen Kontextualisierung eines umstrittenen Begriffes. In: Die Alte Stadt 28 (2001), S. 270–290.

- SCHULTE, Sabine: Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis: Biographie eines Museums der Weimarer Republik. Bonn, Univ., Diss. 2001. [http://hss.unibonn.de/diss\\_online/phil\\_fak/2001/schulte\\_sabine](http://hss.unibonn.de/diss_online/phil_fak/2001/schulte_sabine).
- SCHULZ, Andreas: Lebenswelt und Kultur des Bürgertums im 19. und 20. Jahrhundert. Enzyklopädie deutscher Geschichte/EDG, Bd. 75. München 2005.
- SCHULZ, Günther: Die Angestellten seit dem 19. Jahrhundert. Enzyklopädie deutscher Geschichte/EDG, Bd. 54. München 2000.
- SCHULZ, Günther u.a. (Hrsg.): Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Arbeitsgebiete – Probleme – Perspektiven. Stuttgart 2005.
- SCHULZE, Hagen: Weimar: Deutschland 1917–1933. Die Deutschen und ihre Nation, Bd. 4, Berlin 1982.
- SCHULZE, Jörg: Schein oder Sein – Stadtbildpflege und Ensembleschutz. In: Vereinigung 2001, S. 65–73.
- SCHUSTER, Peter-Klaus (Hrsg.): Die ‚Kunststadt‘ München 1937. Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst‘. 5. Aufl., München 1998.
- SCHUSTER, Peter-Klaus (Hrsg.): Die Museumsinsel in Berlin. Köln 2001.
- SCHUSTER, Peter-Klaus; STEINGRÄBER, Cristina Ines (Hrsg.): Museumsinsel Berlin. Berlin, Köln 2004.
- SCHWAHN, Britta: Die Glyptothek in München – Baugeschichte und Ikonologie. München 1980.
- SCHWARZ, Ullrich (Hrsg.): Neue Deutsche Architektur. Eine Reflexive Moderne. Ostfildern 2002.
- SCHWARZMAIER, Hansmartin: Baden. Dynastie – Land – Staat. Stuttgart 2005.
- SEWING, Werner: Bildregie. Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur. Bauwelt Fundamente Bd. 126. Basel 2003.
- SHEEHAN, James J.: Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung. München 2002.
- SIEBEL, Walter: Die Zukunft der europäischen Urbanität. In: Zukunft 2001, S. 70–78.
- SIEDLER, Wolf Jobst: Die gemordete Stadt. Berlin 1964.
- SIEVERTS, Thomas: Zwischenstadt zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land. Bauwelt Fundamente 118. 3. Aufl. Braunschweig, Wiesbaden 1999.
- SIEVERTS, Thomas; KOCH, Michael; STEIN, Ursula (Hrsg.): Zwischenstadt – inzwischen Stadt? Entdecken, begreifen, verändern. Ein Lesebuch als Querschnitt durch das Forschungsprojekt der Gottlieb Daimler- und Karl Benz-Stiftung. Wuppertal 2005.
- SIGEL, Paul: Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen. Berlin 2000.
- SIMON, Petra; BEHRENS, Margrit: Badekur und Kurbad. Bauten in deutschen Bädern 1780–1920. München 1988.
- SITTE, Camillo: Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Wien 1889. Neuauflage: Braunschweig, Wiesbaden 1998.

- SOCHA, Sebastian: Der Antikensaal in der Mannheimer Zeichnungsakademie. In: SAVOY (Hrsg.) 2006, S. 243–259.
- Speerplan Regional- und Stadtplaner GmbH: Gutachten und Gesamtplan Museumsufer. Frankfurt am Main 1981.
- SPOHR, Edmund; KÜFFNER, Hatto: Düsseldorf – Neuss. Brücken über den Rhein. Kleve 2001.
- SPOHR, Edmund; KÜFFNER, Hatto: Düsseldorf. Eine Stadt zwischen Tradition und Vision. Facetten der Stadt. Kleve 2002.
- Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (Hrsg.): Schloss Ludwigsburg. Geschichte einer barocken Residenz. Tübingen 2004.
- Stadtmuseum Baden-Baden (Hrsg.): 100 Jahre Stadtgeschichte Baden-Baden 1900–2000. Das 20. Jahrhundert auf CD-ROM. Baden-Baden o. J. (2000).
- Städel. Der Museumserweiterungsbau von Gustav Peichl. Dokumentation anlässlich der Eröffnung. Salzburg, Wien. 1990.
- Städtebau-Institut, Universität Stuttgart (Hrsg.): Positionen zu Stadtplanung und Städtebau. Stuttgart 2004.
- Städtebau-Institut, Universität Stuttgart (Hrsg.): Lehrbausteine Städtebau. Basiswissen für Entwurf und Planung. 5., geringfügig veränderte Aufl., Stuttgart 2006.
- Statistisches Bundesamt (Hrsg.): Tourismus in Zahlen 1999. Wiesbaden 1999.
- Statistisches Bundesamt (Hrsg.): Museumsbericht 2004. Wiesbaden 2004.
- STEINERT, Dieter: Ein Land als Mäzen? Politik und Bildende Kunst in Nordrhein-Westfalen. Essen 2001.
- STEINGRÄBER, Erich (Hrsg.): Festgabe zur Eröffnung der Neuen Pinakothek in München 28. März 1981. Geschichte – Architektur – Sammlung. München 1981.
- STEINHAUSER, Monika: Das europäische Modebad des 19. Jahrhunderts – Baden-Baden, eine Residenz des Glücks. In: GROTE 1974, S. 95–128.
- STERZINGER, Sonja: Johann Ulrich Himbsel (1787–1860) und seine wiederentdeckten Vorentwürfe zum ersten bayerischen Wettbewerb für eine Bebauung des Königsplatzes. In: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege Bd. 47/48, 1993/94 (2001), S. 194–204.
- Stiftung Frieder Burda, Klaus GALLWITZ, Isabel GRESCHAT (Hrsg.): Sammlung Frieder Burda. Der Bau von Richard Meier. Ostfildern 2004.
- Stirling, James: Bauten und Projekte 1950–1974. Stuttgart 1975.
- STIRLING, James: Die Neue Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1984.
- Stirling, James, Michael Wilford & Associates. Buildings & Projects 1975–1992. Essays von Michael Wilford, Thomas Muirhead. Stuttgart 1994.
- STOOB, Heinz (Hrsg.): Die Stadt. Gestalt und Wandel bis zum industriellen Zeitalter. Städtewesen, Bd. 1., 2. Aufl., Köln 1985.
- STREICH, Bernd; KÖTTER, Theo (Hrsg.): Planung als Prozeß. Von klassischem Denken und Zukunftsentwürfen im Städtebau. Festschrift für Klaus Borchard zum 60. Geburtstag. Bonn 1998.

- STÜBBEN, Hermann Joseph: Der Städtebau. Handbuch der Architektur, Teil 4,9. Darmstadt 1890; 3. Aufl., Leipzig 1924.
- SUCKALE, Robert: DuMont Geschichte der Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis heute. Köln 2005.
- SUCKALE-REDLEFSEN, Gude; SUCKALE, Robert: Vielfalt und Fülle. Streifzüge durch 500 Jahre ostdeutscher Museumsgeschichte. In: Ausst.Kat., Nationalschätze aus Deutschland 2005, S. 14–36.
- SWOBODA, Hannes (Hrsg.): Der Schlossplatz in Berlin. Bilanz einer Debatte. Berlin 2002.
- System Denkmalpflege – Netzwerke für die Zukunft. Bürgerschaftliches Engagement in der Denkmalpflege. Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen, Bd. 31. Hannover 2004.
- TANGE, Peter J.: Museologie und Architektur. „Neuer“ Museumsbau in Deutschland. In: Ausst.Kat., Museumsbauten 1979, im Anhang.
- TEGETHOFF, Wolf: Die Neue Nationalgalerie im Werk Mies van der Rohe und im Kontext der Berliner Museumsarchitektur. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte 1994, S. 281–292.
- TERLUTTER, Ralf: Lebensstilorientiertes Kulturmarketing – Besucherorientierung bei Ausstellungen und Museen. Wiesbaden 2000.
- THIEM, Gunther: Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung. Recklinghausen 1984.
- THIENESSE-DEMEL, Jutta: Münchner Architektur zwischen Rokoko und Klassizismus. Miscellanea Bavarica Monacensia, Bd. 90. München 1980.
- THÖMMES, Cornelia: Architektur in Wolfsburg. Wolfsburg 1996.
- TÖNNESMANN, Andreas: Bundesrepublik und DDR: Ihre Staatsbauten in der Konkurrenz der Systeme. In: DOLFF-BONEKÄMPER/KIER 1996, S. 193–212.
- TRENKLER, Thomas: Das MuseumsQuartier in Wien. Wien 2003.
- UNGERS, Liselotte: Über Architekten. Leben, Werk & Theorie. Köln 2002.
- Oswald Mathias Ungers. Bauten und Projekte 1951–1990. Stuttgart 1991.
- Oswald Mathias Ungers. Bauten und Projekte 1991–1998. Stuttgart 1998.
- UNGERS, Oswald Mathias: Was ich immer schon sagen wollte über die Stadt, wie man sich seine eigenen Häuser baut, und was andere über mich denken. 3 Bde., Braunschweig, Wiesbaden 1997.
- UNGERS, Oswald Mathias: 10 Kapitel über Architektur. Ein visueller Traktat. Köln 1999.
- Verein der Freunde der Städelschule (Hrsg.): Städelschule Frankfurt am Main. Aus der Geschichte einer deutschen Kunsthochschule. Frankfurt am Main 1982.

- Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der BRD (Hrsg.): Ensembleschutz und städtebauliche Entwicklung. Berichte zur Forschung und Praxis der Denkmalpflege in Deutschland, Bd. 9. Stuttgart 2001.
- VIERNEISEL, Klaus (Hrsg.): Der Königsplatz: 1812–1988. Eine Bild-Dokumentation zur Geschichte des Platzes. München 1988.
- Vitruvii De architectura libri decem. Zehn Bücher über Architektur. Übers. Und mit Anm. versehen von Curt Fensterbusch. 5. Aufl., Darmstadt 1991.
- VÖLKER, Marion; HENNIG, Eike: Zufriedenheitsprofile in der Dienstleistungsstadt: Eine Analyse der Frankfurter Bürgerbefragungen 1995 und 1998. In: fsb/Frankfurter Statistische Berichte 1, 2000, S. 61–75.
- VORAUER, Karin: Wirtschaftliche Bedeutung der Kultur. In: Nationalatlas Bundesrepublik Deutschland. Institut für Länderkunde, Leipzig (Hrsg.). Bd. 6, Bildung und Kultur, S. 140–141.
- WAGNER, Manfred: Kultur und Politik, Politik und Kunst. Wien 1998.
- WAIS, Gustav: Stuttgart vor der Zerstörung. Stuttgart 1958.
- WEDEL, Carola (Hrsg.): Die neue Museumsinsel. Der Mythos – Der Plan – Die Vision. Berlin 2002.
- WEDEL, Carola (Hrsg.): Das Bode-Museum. Schatzkammer der Könige. Berlin 2006.
- WEHLER, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. 1. Bd.: 1700–1815. Vom Feudalismus des Alten Reiches bis zur Defensiven Modernisierung der Reformära. 3. Aufl., München 1996. 2. Bd.: 1815 – 1845/49. Von der Reformära bis zur industriellen und politischen ‚Deutschen Doppelrevolution‘. 3. UFL.; München 1996. 3. Bd.: 1849–1914. Von der ‚Deutschen Doppelrevolution‘ bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs. München 1995. 4. Bd.: 1914–1949. Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten. 2., durchgeseh. Auflage, München 2003.
- WEIGEL, Bernd: Parkführer Baden-Baden. Die Gärten und Kuranlagen im Oostal. Baden-Baden 2003.
- WELICH, Dirk: Der Zwinger. Dresdens berühmter Festbau. Leipzig 2002.
- WENTZ, Martin (Hrsg.): Stadtplanung in Frankfurt am Main. Die Zukunft des Städtischen, Bd. 1. Frankfurt am Main, New York 1991.
- WENTZ, Martin (Hrsg.): Stadt-Entwicklung. Die Zukunft des Städtischen. Frankfurter Beiträge, Bd. 9. Frankfurt am Main, New York 1996.
- WIEGANDT, Claus-C.: Bonn boomt – von der Bundesstadt zur internationalen Stadt. In: Geographische Rundschau 58 (2006), H. 6, S. 52–61.
- WIENER, Jürgen: Einführung in die Architekturgeschichte Düsseldorfs. In: KANZ/WIENER 2001a, S. XI–XXVI.
- WIENER, Jürgen (Hrsg.): Die Gesolei und die Düsseldorfer Architektur der 20er Jahre. Köln 2001b.

- WIENER, Jürgen: Der Düsseldorfer Wohnungs- und Siedlungsbau in der Weimarer Republik. In: WIENER (Hrsg.) 2001c, S. 142–157.
- WIENER, Jürgen: Rhythmus, Körper, Maschine. Aspekte der Architekturtheorie des Wilhelm Kreis im Licht der Gesolei. In: Ausst.Kat., Kunst, Sport und Körper 2002, S. 164–176.
- WIENFORT, Monika: Der Adel in der Moderne. Göttingen 2006.
- WILLOWEIT, Dietmar: Deutsche Verfassungsgeschichte. 5., erw. und erg. Aufl., München 2005.
- WINTGENS, Frank: Prestigeobjekt, Wirtschaftsfaktor, Sorgenkind – Die Geschichte des Düsseldorfer Hafens von der Jahrhundertwende bis 1976. In: Stadtwerke Düsseldorf AG (Hrsg.): Düsseldorf und seine Häfen. Wuppertal 1996, S. 85–172.
- WIRSCHING, Andreas: Die Weimarer Republik. Enzyklopädie deutscher Geschichte/ EDG, Bd. 58. München 2000.
- WIRSCHING, Andreas: Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. 1982–1990. München 2006.
- WITH, Christopher: The Prussian Landeskunstkommission 1862–1911. A Study in State Subvention of the Arts. Berlin 1998.
- WORBS, Dietrich: Probleme der Abgrenzung von Denkmalsbereichen in Berlin. In: Vereinigung 2001, S. 75–82.
- WÖRNER, Martin (Hrsg.): Architekturführer Berlin. 5. Aufl., Berlin 1997.
- WÖRNER, Martin; LUPFER, Gilbert; SCHULZ, Ute: Architekturführer Stuttgart. 3., überarb. u. erw. Aufl., Berlin 2006.
- WOLF, Christiane: Gauforen. Zentren der Macht. Zur nationalsozialistischen Architektur und Stadtplanung. Berlin 1999.
- WOLFRUM, Edgar: Die Bundesrepublik Deutschland 1949–1990. Gebhardt, Handbuch der deutschen Geschichte, 10., völlig neu bearb. Aufl., Bd. 23. Stuttgart 2005.
- WÜNSCHE, Raimund: „Lieber hellenischer Bürger als Erbe des Throns“. König Ludwig I. und Griechenland. In: Ausst.Kat., Das neue Hellas 1999, S. 1–20.
- WÜNSCHE, Raimund: Kronprinz Ludwig von Bayern und die Antike. In: Ausst.Kat., Das neue Hellas 1999, S. 206–223.
- Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hrsg.): Berlins Museen: Geschichte und Zukunft. München 1994.
- Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hrsg.): Bürokratie und Kult. München 1995.
- ZIEMKE, Hans-Joachim: Das Städelsche Kunstinstitut – die Geschichte einer Stiftung. Frankfurt am Main 1980.
- ZIMMERMANN, Michael F.: Der Neubau von Hilmer & Sattler für die Gemäldegalerie. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München 1994, S. 307–309.
- Die Zukunft der Kulturlandschaft zwischen Verlust, Bewahrung und Gestaltung. Akademie für Raumforschung und Landesplanung, Forschungs- und Sitzungsberichte, Bd. 215. Hannover 2001.

# Personenregister

(Ohne Fußnoten)

## A

Alberg, Werner, 68  
Alberti, 5  
Altenbuchner, Klaus, 46, 48, 49  
Aru, Emre, 186

## B

Bärnreuther, Andrea, 106  
Barth, Gottlob Georg, 173, 174, 179, 181  
Barthelmess, Stephan, 6  
Baumstark, Reinhold, 102  
Beckmann, 104  
Behnisch & Partner, 154  
Behnisch und Kammerer-Belz, 187  
Bernau, Nikolaus, 5  
Bestelmeyer, German, 94  
Beye, Peter, 181  
Billing, Hermann, 30, 124, 126, 130, 131, 136  
Bo und Wohler, 187  
Bode, Wilhelm von, 222  
Böttger, Peter, 98  
Boisserée, 181  
Bonatz, Paul, 184, 185  
Bosch, 182  
Bramante, 100  
Branca, Alexander von, 108, 110, 227  
Brandhorst, 115, 116  
Brandt, Willy, 74  
Braune, Heinz, 105  
Braunfels, Stephan, 4, 11, 24, 84, 114, 116, 211, 227, 228

Breuer, Tillmann, 10, 12  
Briegleb, Till, 148  
Bühlmann, Josef, 46, 48  
Bulle, Heinrich, 48  
Burda, Frieder, 30, 92, 124, 126, 132, 134, 136, 137, 138, 211, 212, 228, 229  
Burkard, Axel, 182, 212

## C

Calatrava, Santiago, 172  
Canova, 41  
Charpentier, Jean-Marie, 172  
Cornelius, Peter von, 63, 120  
Cotta, 182  
Couteau, Charles, 126

## D

Daimler, 182  
Dannecker, 181  
Denecke, Dietrich, 4, 8  
Derchy, Charles, 126  
Dillis, Maximilian Johann Georg von, 94, 96, 98, 211  
Döcker, Richard, 185  
Döllgast, Hans, 41, 107  
Donatello, 40  
Dürer, 101, 104  
Düttmann, Werner, 225  
Durth, Werner, 227

## E

Eidloth, Volker, 4

Engelhorn, Robert, 130, 131

Erbe, Albert, 139, 144

Esters, Josef, 20

## F

Fellmann, Johannes, 4

Fiedler, Konrad, 105

Finlay, Ian Hamilton, 150

Fischer, Carl von, 34, 38, 41, 45, 46, 120,  
121, 209

Flagge, Ingeborg, 82, 86, 90, 172

## G

Gachtgens, Thomas, 6

Gärtner, Friedrich von, 46, 101, 102, 107,  
121

Gallwitz, Klaus, 137

Gehry, Frank, 58, 172

Gillen, Eckhart, 227

Goldberg, Gisela, 5

Greiner, Ulrich, 148

Grund, Peter, 184

gruppe hardtberg/gh bonn, 76

Gsaenger, Gustav, 52

Gurlitt, Cornelius, 63

Gutbrod, Rolf, 203

Gutschow, Constanty, 146, 184

## H

Hagel, Jürgen, 176

Hajos, Geza, 12, 13, 14

Hall, Thomas, 45

Hallberger/DVA, 182

Hallerstein, Carl Haller von, 38

Hansert, Andreas, 152

Hasenauer, Carl von, 201

Hasselfeldt, Gerda, 82

Heckel, Max von, 46, 48

Heiden, Rüdiger an der, 95

Heimeshoff, Jörg, 64

Heynen, Julian, 20

Heinle, Erwin, 174, 187

Hentrich, Petschnigg & Partner, 55, 70

Herzog & de Meuron, 231

Heuss, Theodor, 186, 225

Heusser-Keller, Sibylle, 13

Hillebrecht, Rudolf, 185

Hilmer & Sattler, 100, 203

Hirt, Alois, 98

Hitler, Adolf, 120, 184

Hoffmann, Hilmar, 151, 155, 166, 168,  
170, 210, 226

Hollein, Hans, 188

Holst, Christian von, 181

Holzbauer, Wilhelm, 126, 148 150

Hoss, Walther, 185

Hude, Hermann von der, 139, 144, 146,  
150

## I

Ihne, Ernst von, 222

## J

Jäger, Carl, 46, 48, 49

Jahn, Helmut, 88

## K

Kaiser, Paul, 227

Kastner, Wolfram, 53

Kaulbach, Wilhelm von, 101, 102

Kellermann, Thomas, 4

Klase, Waltraud, 6

Kleihues, Josef Paul, 5  
Klenze, Leo von, 6, 27, 31, 32, 34, 36, 38,  
40–42, 44–48, 49, 50, 53, 54, 95, 97,  
98, 100, 101, 103, 107, 121, 180, 211,  
219  
Klett, Arnulf, 185, 186  
Klier, Melanie, 111  
Klotz, Heinrich, 6  
Klumpp, Hans, 81  
Koch, Hugo, 20  
Kohl, Helmut, 82  
Koolhaas, Rem, 172  
Kreis, Wilhelm, 7, 27, 31, 55–59, 64, 65,  
68–72, 209, 223  
Krier, Rob, 5, 231  
Kurz, Otho Orlando, 46, 49

## L

Lampugnani, Vittorio Magnano, 6, 231  
Landauer, Theodor, 178  
Lang, Ludwig, 126  
Lange, Hermann, 20  
Larsen, Henning, 172  
Lehmann, Klaus-Dieter, 5  
Lehmbruch, Hans, 120  
Lehmbruck, Manfred, 14, 225  
Lehr, Robert, 64, 71  
Lenbach, Franz von, 120  
Lichtwark, Alfred, 144, 146  
Linde, Horst, 175, 187  
Littmann, Max, 174, 183  
Ludwig I., 31–38, 41–46, 53, 54, 95, 96,  
100–105, 181, 209, 211, 218

## M

Maier, Hans, 110

Maier-Solggk, Frank, 7, 84  
Mannlich, Johann Christian von, 94  
Maximilian I. Joseph, 34, 45  
Meier, Richard, 30, 124, 126, 132, 136,  
137, 155, 211, 228, 229  
Meuser, Philipp, 5  
Moest, Norbert, 81  
Monet, 105  
Müller, Helmut M., 27  
Mundt, Barbara, 7  
Mussolini, 224

## N

Napoleon I., 24, 98, 218  
Naredi-Rainer, Paul von, 7, 231  
Nazarener, 100  
Newhouse, Victoria, 7, 16  
Nilson, Friedrich Christoph, 102  
Nouvel, Jean, 231

## O

Otto I., König von Griechenland, 42

## P

Pauli, Gustav, 146  
Pehnt, Wolfgang, 56  
Peichl, Gustav, 14, 24, 30, 31, 74, 81, 82,  
85  
Pesch, Franz, 231  
Piano, Renzo, 7, 28, 172  
Plagemann, Volker, 7, 180  
Poensgen, Ernst, 64  
Pöppelmann, Matthäus Daniel, 194  
Poetter, Jochen, 132  
Preiss, Achim, 7

## R

Rehberg, Karl-Siegbert, 227  
Reinhardt, Heinrich, 144  
Rem Koolhaas, 231  
Renger, Annemarie, 73  
Riegl, Alois, 10  
Rogers, Richard, 7, 28  
Rohe, Ludwig Mies van der, 11, 20, 71, 203, 225  
Rossmann, Erich, 132  
Rott, Herbert W., 102  
Rottmann, Carl, 101, 102

## S

Sachs, Angeli, 6  
Salucci, Giovanni, 174, 178  
Schack, Adolf Friedrich von, 120, 222  
Scharoun, Hans, 201  
Schenk, Winfried, 21  
Schinkel, Karl Friedrich, 40, 114, 180, 188, 211, 219  
Schirrmacher, Georg Theodor, 139, 140, 146, 150  
Schloßmann, Arthur, 64  
Schmidt, Katharina, 84  
Schneider + Sendelbach Architekten, 205, 206  
Schöllner, Peter, 4  
Schubert, Hannelore, 6  
Schultes, Axel, 24, 31, 74, 80, 82, 84, 85, 89, 230  
Schumacher, Fritz, 146  
Schwahn, Britta-R., 44  
Schwanthaler, Ludwig von, 40, 42  
Schwarz, Rudolf, 225  
Sckell, Friedrich Ludwig von, 32, 34, 36, 44, 46, 120, 209

Seemann, Günther, 132

Semper, Gottfried, 6, 27, 100, 160, 194–201, 210, 230

Sheehan, James J., 8

Simon, James, 222

Sitte, Camillo, 5, 10

Sörgel, Herman, 46, 49

Sommer, Oskar, 100, 154, 160, 162

Späth, Lothar, 189

Speer, Albert, 168, 170, 183

Speer Planungsbüro, 210, 226

Städel, Johann Friedrich, 30, 161, 220

Steib, Wilfried und Katharina, 134, 135, 136

Stirling, James, 14, 30, 174, 187, 188, 190

Stirling, Wilford & Associates, 190, 226

Stübben, Hermann Joseph, 63

Stüler, Friedrich August, 140

Suckale, Robert, 8

Suckale-Redlefsen, Gude, 8

Süßenguth, Georg, 144

Swarzenski, Georg, 162

## T

Teufel, Erwin, 135

Thorn Prikker, Johan, 72

Thorvaldsen, 40, 180

Thouret, Nikolaus von, 176, 180

Troost, Paul Ludwig, 34, 49, 50, 120, 224

Tschudi, Hugo von, 105

## U

Ungers, Oswald Mathias, 5, 14, 24, 30, 55, 58, 70, 139, 148, 150, 210, 228, 229

## V

- Vierneisel, Klaus, 45
- Viertel, Kurt, 174, 187
- Vischer, Peter, 40
- Vitruv, 5
- Vittali, Wilhelm, 131
- Voit, August von, 102
- Vorhoelzer, Robert, 52, 94

## W

- Waagen, Gustav Friedrich, 140
- Wagener, Johann Heinrich, 222
- Wallmann, Walter, 166, 168, 170, 210, 226
- Wallraf, Ferdinand Franz, 220
- Wedel, Carola, 5
- Weinbrenner, Johann Jakob Friedrich, 45, 212
- Wiedemann, Josef, 41
- Wilford Schupp Architekten, 174, 190
- Wilford, Michael, 14, 30, 172, 174
- Wilhelm I., 173, 178, 180
- Wilhelm II., 178
- Wisniewski, Edgar, 202
- Wittelsbach, 93

## Z

- Zanth, Karl Ludwig, 180
- Ziebland, Georg Friedrich, 36, 41

# Ortsregister

## A

Athen, 42

Augsburg, 32

## B

Baden, 24, 218, 219

Baden-Baden, 22, 92, 124–138, 210, 211, 228, 229

Lichtentaler Allee, 131, 133, 137, 212

Museum Frieder Burda, 22, 30, 92, 132–137, 212, 228

Staatliche Kunsthalle, 22, 30, 92, 126–133, 135, 212

Basel, 138

Bayern, 8, 24, 31, 34, 45, 53, 54, 93, 96, 181, 218, 219

Berlin, 2, 7, 8, 11, 15, 24, 30, 40, 42, 45, 48, 70, 71, 86, 88, 92, 96, 98, 100, 114, 124, 151, 166, 180, 181, 188, 194, 209 ff.

Altes Museum, 40, 219, 220

Brücke-Museum, 225

Jüdisches Museum, 15

Kulturforum, 151, 201–205

Museumsinsel, 2, 5, 7, 10, 92, 98, 115, 116, 151, 202, 208, 212, 213, 222–224, 228, 229

Neue Nationalgalerie, 225

Pergamonmuseum, 213, 223

Spreebogen, 230

Bonn, 1, 2, 10, 22, 28, 30, 31, 73–91, 117, 151, 166, 209, 213

Bad Godesberg, 80, 89

Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, 88, 90

Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 11, 22, 24, 30, 31, 73, 74, 82, 85, 90

Kunstmuseum Bonn, 11, 22, 24, 31, 73, 75, 78, 82, 84

Museum Alexander König, 88, 90

Museumsmeile, 10, 89–91

Museumsplatz, 74

Braunschweig, 100, 231

Bremen, 141

## C

Chemnitz, Theaterplatz, 10

## D

DDR, 209, 214, 218, 227

Dresden, 10, 24, 28, 30, 71, 96, 100, 124, 160, 181, 194–200, 210, 223, 225, 227, 228, 230

Gemäldegalerie Alte Meister, 10, 194–200, 210, 227

Hygiene-Museum, 223

Kulturquartier, 230

Zwinger, 194–200, 210

Düsseldorf, 10, 22, 30, 31, 55–72, 94, 117, 165, 188, 209, 213, 223, 229

Düsseltal, 59

Ehrenhof, 10, 22, 30, 31, 55–72, 165, 209, 213, 223, 229

Golzheimer Insel, 55, 59, 63

Hofgarten, 56, 58, 63

Kunstakademie, 72

Kunstpalaſt, 58, 63, 64, 68, 71  
Kunſtsammlung NRW K20, 72  
museum kunſt palaſt, 55, 70  
Planetarium, 58, 72  
Rheinfront, 56, 58, 62, 65, 209  
Rheinterrasse, 55, 58, 71, 72  
Tonhalle, 55, 58, 71

Duisburg, 14, 225  
Lehmbruck-Museum, 14, 225

## E

Ellwangen, 4  
Essen, 10, 228  
Zeche Zollverein, 10

## F

Florenz, 45  
Frankfurt am Main, 10, 14, 30, 100, 117,  
124, 152–172, 181, 209, 210, 213, 220,  
225, 226, 229  
Altstadt, 157  
Deutsches Architekturmuseum, 154  
Deutsches Filmmuseum, 154  
Deutschherrnviertel, 170  
Ikonenmuseum, 154  
Liebieg-Haus, 154, 163, 168  
Malerviertel, 162  
Metropolregion Rhein-Main, 171  
Museum für Angewandte Kunſt, 155  
Museum für Kommunikation, 30, 154,  
166  
Museum Giersch, 154  
Museumsufer, 10, 30, 117, 151–172,  
209, 210, 220, 226, 229  
Nizza, 170

Sachsenhausen, 152, 155, 160, 162,  
169  
Schaumainkai, 152, 155, 162, 165, 168  
Städel Museum und Kunſtinſtitut, 14,  
154, 160, 162, 181  
Villa Metzler, 155  
Westhafen, 170

## G

Griechenland, 32, 42, 54, 220

## H

Hamburg, 1, 22, 24, 28, 30, 117, 124,  
139–150, 172, 210, 212, 220, 229  
Alsterbecken, 141, 142, 144  
Alsterhöhe, 139, 143, 146, 221  
Ballindamm, 139, 148  
Deichtorhallen, 148  
Galerie der Gegenwart, 14, 22, 24, 30,  
148–150, 210, 228  
Glockengießerwall, 139, 141–146  
Hamburger Kunſthalle, 14, 22, 24,  
139–150, 210, 221, 228  
Hauptbahnhof, 141, 144, 146, 147  
Hannover, 140, 185  
Hessen-Darmstadt, 218

## K

Karlsruhe, 10, 24, 45, 71, 138, 212, 218  
Kassel, 218  
Kelheim, Walhalla, 54  
Köln, 71, 141, 188, 212, 213, 220, 221,  
225, 229, 230  
Dom, 11  
Kulturzentrum am Neumarkt, 205–207,  
230  
Museum Ludwig, 229

Museum Schnütgen, 205

Wallraf-Richartz-Museum, 188, 220,  
221, 225

Kopenhagen, 172

Krefeld, 10, 19–20, 71

Kur-Hessen, 24

## L

Leipzig, 10, 24, 69, 124, 141, 212, 221,  
228

Museum der bildenden Künste, 221

London, 63, 218, 221

Los Angeles, 172

Ludwigsburg, 176

## M

Madrid, 231

Mannheim, 94

Meißen, 10

Mougins, 134

München, 2, 5, 6, 10, 11, 22, 24, 28, 32–  
54, 71, 93–123, 146, 180, 181, 185,  
209 ff.

Alte Pinakothek, 11, 40, 94–100, 180,  
181, 213, 220

Antikensammlungen, 10, 32, 40–42,  
48, 53, 107, 115, 120, 209

Apostelkirche, 41, 44

Brienerstraße, 32, 42, 96, 117, 120–  
122, 209

Deutsches Museum, 105

Ehrentempel, 50, 52

Englischer Garten, 96, 121

Garching, 111

Gasteig, 101

Glyptothek, 10, 32, 36, 38–42, 44,  
45, 48, 52, 94, 96, 98, 100, 101, 115,  
120, 209, 213, 220

Haus der Deutschen Kunst, 50, 105

Haus der Kunst, 106

Hofgarten, 96

Karolinenplatz, 32, 36, 50, 52, 120

Königsplatz, 10, 22, 32–54, 56, 71,  
94, 107, 115, 117, 120, 209, 212,  
228

Kunstareal, 32, 115–123, 228

Lenbachhaus, 115

Ludwigstraße, 46, 101, 121

Maxvorstadt, 32, 34, 36, 38, 41, 44–  
46, 49, 52, 53, 92, 93, 96, 101, 111,  
115–123, 209, 211, 228

Neue Pinakothek, 11, 100–110

NS-Dokumentationszentrum, 53

Nymphenburg, 32

Odeonsplatz, 32, 46

Palais Barlow, 50

Pinakothek der Moderne, 11, 24, 102,  
111–115

Pinakotheken, 10, 22, 92–115, 117,  
124, 209, 211, 224, 227, 229

Propyläen, 32, 42, 44, 45, 46, 49, 53,  
209

Residenz, 32, 46, 96

Schwabing, 52

St. Bonifaz, 41

Türkenkaserne, 105, 106, 108, 111,  
117

## N

Nordrhein-Westfalen, 90, 188

## O

Oberhausen, 30

Österreich, 6, 24

## P

Paris, 24, 63, 96, 114, 194, 218, 221

Centre George Pompidou, 28

Louvre, 24, 96, 98

Pantheon, 114

Porto, 172

Preußen, 24, 62, 64, 131, 219, 221

## R

Ratzeburg, Domhalbinsel, 10

Rheinland, 24, 62, 64, 71, 90

Rom, 45, 114, 172, 188, 194

Pantheon, 188

## S

Schweiz, 6, 12

Shanghai, 172

Singapore, 172

St. Petersburg, 100

Straßburg, 138

Stuttgart, 6, 10, 14, 21, 24, 30, 71, 90,  
117, 146, 151, 165, 173–193, 210,  
212, 213, 218, 229

Cannstadt/Cannstatt, 174, 178, 183

Charlottenplatz, 186, 192

City-Ring, 185

Hauptstaatsarchiv Stuttgart, 173, 178,  
187

Haus der Geschichte Baden- Württem-  
berg, 173, 190–192

Kammertheater, 190

Königstraße, 176

Konrad-Adenauer-Straße, 151, 165,  
173, 185, 187, 188, 192

Kulturmeile, 10, 30, 117, 165, 173–  
193, 211, 229

Landtag, 187

Museum der bildenden Künste, 178–  
183

Museumsplatz, 190, 191

Naturalienkabinett, 178

Neckarstraße, 173, 176, 178, 180, 182–  
186, 192

Nesenbach, 174, 176, 183

Neue Staatsgalerie, siehe Staatsgalerie

Neues Schloss, 173, 176

Opernhaus, 174

Planie, 183

Schlossgarten, 174

Schlossplatz, 193

Staatliche Hochschule für Musik und  
Darstellende Kunst Stuttgart, 190

Staatsgalerie, 14, 30, 173–182, 186–  
190, 225, 226

Staatstheater, 174, 183, 184

Stuttgart 21, 193

Urbanviertel, 183, 189

Wilhelmshaus, 173, 179, 186

Württembergische Landesbibliothek,  
173, 187

## T

Trier, Porta Nigra, 11

## U

Ulm, Münster, 11

## V

Valencia, 172

Vatikan, 100

Völklingen, 30

## **W**

Wien, 14, 24, 48, 151, 198–201, 218, 230

Kaiserforum, 151, 201

MuseumsQuartier, 151, 230

Ringstraße, 198

Stephansdom, 14

Württemberg, 24, 218, 219

## **Z**

Zweibrücken, 94

# Sachregister

## A

Absolutismus, 45

Abwanderung, 171

Achse, 184, 208, 213, 219

Adel, 211, 220

Akademie, 181, 220

Akteur, 21, 28, 53, 64, 92, 94, 152, 166, 173, 185, 186, 192, 198, 214, 222, 223, 226, 228

Akteursgruppe, 225

Anhöhe, 210

Antike, 32, 41, 44–48, 54, 55, 101, 102, 107, 115, 151, 213, 219, 230

Antikensammlung, 40, 178, 180

Architekt, 114, 134, 168, 180, 219, 229

Architekturgeschichte, 7, 27, 124

Architekturlandschaft, 188

Architekturpreis, 138

Architekturtourismus, 168, 174, 192

Athene, 40, 70

Aufbauzeit, 52

Aufgelockerte Stadt, 52, 122

Aufklärung, 220

Ausstellungs- und Messestadt, 70

Ausstellungsgebäude, 41, 130, 131, 219, 229

Ausstellungsgelände, 59, 63, 209

Autogerechte Stadt, 146, 165, 178, 185, 213

## B

Backstein, 71, 144

Barock, 222

Basilika, 41

Bauhaus, 224

Berlin/Bonn-Gesetz, 88

Bibliothek, 171, 176

Bildung, 218

Bildungsbürgertum, 24, 211, 218, 220, 225

Bildungsgesellschaft, 206

Bürgerkultur, 168

Bürgerliches Zeitalter, 218

Bürgerstadt, 124, 141, 212

Bundeshauptstadt, 73–78, 86–89

Bundesland, 174, 208, 225, 226

## C

City, 154, 155, 210

City-Rand, 210

Cour d'honneur, 71, 190

## D

Demokratie als Bauherr, 89, 223

Demokratisierung der Kultur, 155, 170, 225, 226

Denkmalbereich, 205

Denkmalpflege, 4, 8, 12, 53

Denkmalschutz, 11, 229

Deutscher Bund, 24, 218

Deutsches Reich, 213

Dienstleistungsquartier, 72

Diktatur, 209, 213, 218, 223, 224, 227

Disneyfizierung, 231

Dreifügelanlage, 71, 180, 188, 190

## **E**

Ecoles des Beaux Arts, 48  
Ehrenhof, 55, 180, 190  
Elite, 71, 218  
Ensemble, 8–14  
Entartete Kunst, 106, 162, 224  
Erinnerungsort, 54, 231  
Erlebnisgesellschaft, 72, 230, 231  
Erlebnisorte, 54  
Erweiterungsbau, 14, 28, 144  
Europäische Stadt, 165, 213

## **F**

Faschismus, 227  
Feudalismus, 24, 227  
Feudalzeit, 21, 45  
Flussufer, 210  
Forum, 48, 50, 85, 151, 194–207  
Freizeit, 168  
Freizeitverhalten, 230  
Funktionalismus, 187, 223

## **G**

Galerie, 96, 111, 123, 221  
Gartenstadt, 117, 120, 122, 213  
Gauforum, 165, 184, 205  
Gemäldegalerie, 94, 96, 98, 100, 140, 160, 210, 211  
Gesamtkunstwerk, 72  
Gesolei, 31, 55, 58, 59, 64–68, 223  
Global city, 171, 172  
Glyptothek, 32–34, 38–41, 98  
Gotik, 102, 220  
Großbürgertum, 140, 181, 220  
Großstadt, 59, 121, 209

Gründerzeit, 162, 212  
Grundstück, 80, 186, 208, 210, 221  
Grundstückspolitik, 186, 226

## **H**

Handwerk, 44  
Hauptstadt, 75, 86, 218  
Hauptstadtkonzept, 78  
Historische Geographie, 4, 14, 21, 26  
Historische Stadtgeographie, 8  
Historismus, 48, 71, 131, 146, 154, 155, 213, 223  
Hochindustrialisierung, 221

## **I**

Identität, 171, 209, 228  
Image, 3, 131, 168, 192  
Industrialisierung, 59, 122, 220  
Industriebau, 72  
Industriezeitalter, 21  
Innenstadt, 150, 152, 155, 168, 170, 173, 184, 185, 209, 210, 221  
Insel, 210  
Isolat, 72, 89, 117, 209

## **J**

Jugendstil, 174

## **K**

Kaiserreich, 48, 183, 212, 221  
Kernstadt, 171  
Klassik, 40, 44, 53, 178  
Klassizismus, 45, 48, 53, 71, 154, 174, 178, 181, 192, 209, 212  
Kollage, 188

Kommune, 170, 186, 208, 210, 221, 225, 226  
Kompakte Stadt, 213  
Komplex, 16, 18  
Konstitutionelle Monarchie, 221  
Konzerthaus, 172  
Kriegsschäden, 106  
Kriegszerstörung, 52  
Kultur, 2, 74, 86, 168, 171, 192, 208, 213, 218, 221, 228  
Kulturbau, 73, 76, 173, 183, 218  
Kulturdenkmal, 152, 155  
Kulturensemble, 78–84  
Kulturforum, 151, 198, 225, 228, 230  
Kulturmeile, 151, 173  
Kulturpolitik, 151, 152, 171, 208, 214, 221, 225, 228, 229  
Kulturquartier, 230  
Kulturzentrum, 205–207  
Kunstareal, 92, 93, 107, 108, 115–123,  
Kunstgewerbemuseum, 7, 203  
Kunsthistoriker, 63, 102, 110, 144, 208, 211, 222, 229  
Kunstinsel, 146, 148, 150  
Kunstmuseum, 7, 28, 140, 229  
Kunstquartier, 151  
Kunstsammlung, 132, 222  
Kunstschule, 160, 176, 178, 181, 183, 220  
Kunststadt, 63, 70, 74, 81, 107  
Kunsttourismus, 168  
Kunstverein, 139, 148, 219–221, 227  
Kurstadt, 124

## L

Landeshauptstadt, 192  
Landesregierung, 186, 192

Landschafts- und Gartenbau, 170  
Landtag, 180, 182, 211, 221  
Leuchtturm, 171, 172, 228  
Lichtarchitektur, 192

## M

Mäzen, 103, 126, 134, 141, 208, 220, 221, 225  
Meile, 194, 228  
Messestadt, 157  
Metropole, 157, 212  
Metropolregion, 171  
Migrationshintergrund, 171  
Mittelstaat, 182  
Moderne, 24, 71, 183, 202, 225  
Monarch, 219  
Monarchie, 214  
Monumentalbau, 144, 155  
Monumentalität, 50, 56  
Münchener Schule, 101  
Multikulturalismus, 171  
Museumsarten, 28, 166, 229  
Museumsbau, 5–7, 93, 100, 107, 111, 124, 134–136, 138, 144, 154, 162, 192, 201  
Museumsbereich, 203  
Museums-Ensemble, 15–17  
Museumsbezirk, 152  
Museumsinsel, siehe Berlin  
Museumskomplex, 205  
Museumslandschaft, 138  
Museumsmeile, 2, 88, 89, 91, 151, 173  
Museumsquartier, 48, 228, 230  
Museumsreform, 144  
Museumsstadt, 116, 121

## N

Nachkriegs-Moderne, 174, 188  
Nationalsozialismus, 32, 50, 53  
Nationalsozialistischer Städtebau, 184  
Neubarock, 131  
Neuklassizismus, 174  
Neurenaissance, 121, 154, 221  
Neustadt, 140, 212  
Nobilitierung, 209  
NS-Architektur, 56  
NS-Diktatur, 24, 162, 184, 213  
NS-Moderne, 184  
NS-Zeit, 185, 218  
NSDAP, 49, 50, 53, 106, 107, 120, 162, 223

## O

Ortsbildanalyse, 13

## P

Palastarchitektur, 100  
Park, 124, 132, 134, 136, 137, 141, 174, 212  
Parlamentarische Demokratie, 214  
Partei-Diktatur, 227  
Philhellenismus, 53  
Platz, 32, 36, 42, 44, 49, 50, 89, 150, 184, 208, 213, 219  
Pluralistische Gesellschaft, 218, 230  
Point de vue, 144, 148, 219  
Postindustrielle Epoche, 21  
Postmoderne, 24, 154, 174, 188, 192, 202, 226  
Provinzialität, 182  
Public Private Partnership, 30, 92, 172, 221

## Q

Quadrat, 150  
Quadratraster, 34, 120  
Quartier, 13, 117, 230

## R

Rationalismus, 188, 223  
Regionalisierung, 214  
Renaissance, 46, 98, 100, 102, 219  
Repräsentationsbau, 218  
Residenz, 96, 176  
Residenzstadt, 24, 34, 59, 71, 102, 124, 140, 173, 176, 183, 209, 212, 218  
Rheinbund, 24  
Rheinbundstaaten, 218  
Ringstraße, 212  
Rotunde, 40, 114, 139, 144, 188  
Rundbogenstil, 121

## S

Säkularisation, 94  
Sammler, 126, 220, 222  
Sanierungsmaßnahme, 230  
Schenkung, 105, 168  
Schloss, 98, 180, 183, 186, 210, 211  
Schrumpfende Stadt, 228  
Sezession, 132, 219, 222, 223  
Sichtachse, 32, 56, 93, 110, 190  
Solitär, 1, 5, 10, 40, 41, 44, 54, 82, 85, 92, 93, 110, 116, 117, 136, 139, 150, 187, 228  
Sponsor, 172  
Staat, 96, 105, 131, 208, 218  
Staatsbau, 140, 173, 176, 213, 224  
Stadt der Auslandsdeutschen, 184  
Stadtbaukunst, 40

Stadt**bild**, 165, 183  
Stadterweiterung, 34, 45, 53, 177, 219  
Stadterweiterungsgebiet, 32, 98, 120, 210  
Stadtgestalt, 24, 165, 208, 218  
Stadtgestaltung, 36, 194  
Stadtkern, 213  
Stadtkrone, 151, 228  
Stadtlandschaft, 211, 227  
Stadtmarketing, 230  
Stadtmitte, 92, 180  
Stadtquartier, 209  
Stadtrand, 180  
Stadtraum, 82, 148, 170, 208  
Stadtraumgestalt, 45  
Städtebau, 1, 5, 10, 21, 24, 27, 28, 34, 63, 71, 72, 74, 98, 108, 116, 120, 152, 165, 173, 193, 224, 227, 228  
Staffel, 183  
Standort, 92, 94, 101, 105, 107, 114, 131, 134–136, 180, 208, 210, 211, 229, 230  
Standortentscheidung, 126, 208  
Standortwahl, 98, 210  
Stifter, 208, 220, 222, 225  
Stiftung, 168, 181  
Suburbanisierung, 214  
Synergie, 137, 226

## T

Täterort, 53  
Talrand, 175  
topographische Lage, 175  
Tourismus, 72

## U

Umfeld, 27, 28, 36, 89, 96, 117, 131, 132, 148, 209

## V

Verkehrsschlucht, 192  
Verkehrsschneise, 185  
Vernetzung, 192  
Villa, 154, 155, 160, 162, 166, 222

## W

Wahrnehmung, 54, 90, 110  
Weimarer Republik, 24, 31, 55, 71, 213, 223  
Weltausstellung, 219  
Wettbewerb, 108, 111, 114, 139, 140, 148, 187, 190  
Wiederaufbau, 40, 52, 107, 146, 163, 185, 213, 225  
Wiener Kongress, 24, 218, 220  
Wirtschaftsbürgertum, 124, 131, 211, 218, 220, 222  
Wissenschaft, 213, 221

## Z

Zentralbau, 55  
Zerstörung, 121, 122, 146, 162, 165, 184, 225  
Zwischenstadt, 80, 89, 228

## Bildnachweis

Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München: 1.3; 2.2. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: 2.43; 2.44. Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin: 2.57; 2.58; 2.59; 2.61. Denkmalschutzamt Hamburg: 2.63. Fotostudio Bischof & Broel, Nürnberg: 1.6. Hauptstaatsarchiv Stuttgart: 3.17; 3.20. Haus der Geschichte Baden-Württemberg: 3.23. Historisches Museum Frankfurt am Main: 3.5. Institut für Stadtgeschichte (ISG), Frankfurt am Main: 3.2; 3.3; 3.5; 3.6 (1); 3.6 (2) (Foto: Stürtz); 3.6 (3) (Foto Max Göllner); 3.7; 3.8. Kataster- und Vermessungsamt der Bundesstadt Bonn: 2.25; 2.26 oben; 2.30. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn: 2.29 unten. Landesbetrieb Geoinformation und Vermessung Hamburg: 2.55 unten. Landeshauptstadt Stuttgart, Stadtmessungsamt: 3.15. Landesmedienzentrum Baden-Württemberg, Stuttgart: 3.19; 3.22. Landesmuseum Württemberg, Stuttgart: 3.16 rechts. Landesvermessungsamt Baden-Württemberg, Stuttgart: 3.14. Landesvermessungsamt Sachsen, Dresden: 3.34. Laubner, Dirk, Fotograf, Berlin: 2.1 oben rechts; 2.31. Museum Frieder Burda, Baden-Baden: 2.47; 2.52; 2.54. Presseamt der Bundesstadt Bonn: 1.1 (3) (Foto: Michael Sondermann); 2.29 oben. Schmitz, Dieter, Moers: 2.22, 2.23. Schneider + Sendelbach Architekten BDA, Braunschweig: 3.37. Speerplan, Frankfurt am Main: 3.10; 3.11. Staatsarchiv Hamburg: 2.56 unten, oben; 2.60. Stadt Düsseldorf – Vermessungs- und Katasteramt: 2.15 links; 2.15 rechts; 2.16; 2.17 (3); 2.17 (4). Stadt Nürnberg – Amt für Geoinformation und Bodenordnung: 1.7. Stadtarchiv Baden-Baden: 2.48; 2.49; 2.50; 2.51; 2.53. Stadtarchiv und Stadthistorische Bibliothek Bonn: 2.24; 2.28. Stadtarchiv Düsseldorf: 2.18; 2.19; 2.20; 2.21. Stadtvermessungsamt Frankfurt am Main: 3.1; 3.12. Stadtverwaltung Stuttgart, Amt für Stadtplanung: 3.13. Städel-Museum, Frankfurt am Main: 3.6 (4). Städtisches Vermessungsamt Dresden: 3.33. Vermögen und Bau Baden-Württemberg, Amt Stuttgart (VBA Stuttgart): 3.21; 3.24. wettbewerbe aktuell: 2.26 (Mitte); 2.64. Wulf, Reimer, Luftbildfotograph: 2.53 oben.



## BONNER GEOGRAPHISCHE ABHANDLUNGEN

- Heft 4: HAHN, H.: Der Einfluß der Konfessionen auf die Bevölkerungs- und Sozialgeographie des Hunsrückes. 1950. 96 S. € 2,50
- Heft 5: TIMMERMANN, L.: Das Eupener Land und seine Grünlandwirtschaft. 1951. 92 S. € 3,00
- Heft 15: PARDÉ, M.: Beziehungen zwischen Niederschlag und Abfluß bei großen Sommerhochwassern. 1954. 59 S. € 2,00
- Heft 16: BRAUN, G.: Die Bedeutung des Verkehrswesens für die politische und wirtschaftliche Einheit Kanadas. 1955. 96 S. € 4,00
- Heft 19: STEINMETZLER, J.: Die Anthropogeographie Friedrich Ratzels und ihre ideengeschichtlichen Wurzeln. 1956. 151 S. € 4,00
- Heft 21: ZIMMERMANN, J.: Studien zur Anthropogeographie Amazoniens. 1958. 97 S. € 5,00
- Heft 22: HAHN, H.: Die Erholungsgebiete der Bundesrepublik. Erläuterungen zu einer Karte der Fremdenverkehrsorte in der deutschen Bundesrepublik. 1958. 182 S. € 5,50
- Heft 23: VON BAUER, P.-P.: Waldbau in Südchile. Standortkundliche Untersuchungen und Erfahrungen bei der Durchführung einer Aufforstung. 1958. 120 S. € 5,50
- Heft 26: FRÄNZLE, O.: Glaziale und periglaziale Formbildung im östlichen Kastilischen Scheidegebirge (Zentralspanien). 1959. 80 S. € 5,00
- Heft 27: BARTZ, F.: Fischer auf Ceylon. 1959. 107 S. € 5,00
- Heft 30: LEIDLMAIR, A.: Hadramaut, Bevölkerung und Wirtschaft im Wandel der Gegenwart. 1961. 47 S. € 4,00
- Heft 33: ZIMMERMANN, J.: Die Indianer am Cururú (Südwestpará). Ein Beitrag zur Anthropogeographie Amazoniens. 1963. 111 S. € 10,00
- Heft 37: ERN, H.: Die dreidimensionale Anordnung der Gebirgsvegetation auf der Iberischen Halbinsel. 1966. 132 S. € 10,00
- Heft 38: HANSEN, F.: Die Hanfwirtschaft Südostspaniens. Anbau, Aufbereitung und Verarbeitung des Hanfes in ihrer Bedeutung für die Sozialstruktur der Vegas. 1967. 155 S. € 11,00
- Heft 39: SERMET, J.: Toulouse et Zaragoza. Comparaison des deux villes. 1969. 75 S. € 8,00
- Heft 41: MONHEIM, R.: Die Agrostadt im Siedlungsgefüge Mittelitaliens. Erläutert am Beispiel Gangi. 1969. 196 S. € 10,50
- Heft 42: HEINE, K.: Fluß- und Talgeschichte im Raum Marburg. Eine geomorphologische Studie. 1970. 195 S. € 10,00
- Heft 43: ERIKSEN, W.: Kolonisation und Tourismus in Ostpatagonien. Ein Beitrag zum Problem kulturgeographischer Entwicklungsprozesse am Rande der Ökumene. 1970. 289 S. € 14,50
- Heft 44: ROTHER, K.: Die Kulturlandschaft der tarentinischen Golfküste. Wandlungen unter dem Einfluß der italienischen Agrarreform. 1971. 246 S. € 14,00
- Heft 45: BAHR, W.: Die Marismas des Guadalquivir und das Ebrodelta. 1972. 282 S. € 13,00
- Heft 47: GOLTE, W.: Das südchilenische Seengebiet. Besiedlung und wirtschaftliche Erschließung seit dem 18. Jahrhundert. 1973. 183 S. € 14,00
- Heft 48: STEPHAN, J.: Die Landschaftsentwicklung des Stadtkreises Karlsruhe und seiner näheren Umgebung. 1974. 190 S. € 20,00
- Heft 49: THIELE, A.: Luftverunreinigung und Stadtklima im Großraum München. 1974. 175 S. € 19,50
- Heft 50: BÄHR, J.: Migration im Großen Norden Chiles. 1977. 286 S. € 15,00
- Heft 51: STITZ, V.: Studien zur Kulturgeographie Zentraläthiopiens. 1974. 395 S. € 14,50
- Heft 53: KLAUS, D.: Niederschlagsgenese und Niederschlagsverteilung im Hochbecken von Puebla-Tlaxcala. 1975. 172 S. € 16,00
- Heft 54: BANCO, I.: Studien zur Verteilung und Entwicklung der Bevölkerung von Griechenland. 1976. 297 S. € 19,00
- Heft 55: SELKE, W.: Die Ausländerwanderung als Problem der Raumordnungspolitik in der Bundesrepublik Deutschland. 1977. 167 S. € 14,00
- Heft 56: SANDER, H.-J.: Sozialökonomische Klassifikation der kleinbäuerlichen Bevölkerung im Gebiet von Puebla-Tlaxcala (Mexiko). 1977. 169 S. € 12,00
- Heft 57: WIEK, K.: Die städtischen Erholungsflächen. Eine Untersuchung ihrer gesellschaftlichen Bewertung und ihrer geographischen Standorteigenschaften – dargestellt an Beispielen aus Westeuropa und den USA. 1977. 216 S. € 10,00
- Heft 58: FRANKENBERG, P.: Florengographische Untersuchungen im Raume der Sahara. Ein Beitrag zur pflanzengeographischen Differenzierung des nordafrikanischen Trockenraumes. 1978. 136 S. € 24,00
- Heft 60: LIEBHOLD, E.: Zentralörtlich-funktionalräumliche Strukturen im Siedlungsgefüge der Nordmeseta in Spanien. 1979. 202 S. € 14,50
- Heft 61: LEUSMANN, CH.: Strukturierung eines Verkehrsnetzes. Verkehrsgeographische Untersuchungen unter Verwendung graphentheoretischer Ansätze am Beispiel des süddeutschen Eisenbahnnetzes. 1979. 158 S. € 16,00
- Heft 62: SEIBERT, P.: Die Vegetationskarte des Gebietes von El Bolsón, Provinz Río Negro, und ihre Anwendung in der Landnutzungsplanung. 1979. 96 S. € 14,50
- Heft 63: RICHTER, M.: Geoökologische Untersuchungen in einem Tessiner Hochgebirgstal. Dargestellt am Val Vegorner im Hinblick auf planerische Maßnahmen. 1979. 209 S. € 16,50
- Heft 67: HOLLERMANN, P.: Blockgletscher als Mesoformen der Periglazialstufe – Studien aus europäischen und nordamerikanischen Hochgebirgen. 1983. 84 S. € 13,00
- Heft 69: GRAAFEN, R.: Die rechtlichen Grundlagen der Ressourcenpolitik in der Bundesrepublik Deutschland. Ein Beitrag zur Rechtsgeographie. 1984. 201 S. € 14,00

## BONNER GEOGRAPHISCHE ABHANDLUNGEN (Fortsetzung · *continued*)

- Heft 70: FREIBERG, H.-M.: Vegetationskundliche Untersuchungen an südchilenischen Vulkanen. 1985. 170 S. € 16,50
- Heft 71: YANG, T.: Die landwirtschaftliche Bodennutzung Taiwans. 1985. 178 S. € 13,00
- Heft 72: GASKIN-REYES, C. E.: Der informelle Wirtschaftssektor in seiner Bedeutung für die neuere Entwicklung in der nordperuanischen Regionalstadt Trujillo und ihrem Hinterland. 1986. 214 S. € 14,50
- Heft 73: BRÜCKNER, CH.: Untersuchungen zur Bodenerosion auf der Kanarischen Insel Hierro. 1987. 194 S. € 16,00
- Heft 74: FRANKENBERG, P. u. D. KLAUS: Studien zur Vegetationsdynamik Südosttuniens. 1987. 110 S. € 14,50
- Heft 75: SIEGBURG, W.: Großmaßstäbige Hangneigungs- und Hangformanalyse mittels statistischer Verfahren. Dargestellt am Beispiel der Dollendorfer Hardt (Siebengebirge). 1987. 243 S. € 19,00
- Heft 77: ANHUF, D.: Klima und Ernteertrag – eine statistische Analyse an ausgewählten Beispielen nord- und südsaharischer Trockenräume – Senegal, Sudan, Tunesien. 1989. 177 S. € 18,00
- Heft 78: RHEKER, J. R.: Zur regionalen Entwicklung der Nahrungsmittelproduktion in Pernambuco (Nordbrasilien). 1989. 177 S. € 17,50
- Heft 79: VÖLKELE, J.: Geomorphologische und pedologische Untersuchungen zum jungquartären Klimawandel in den Dünengebieten Ost-Nigers (Südsahara und Sahel). 1989. 258 S. € 19,50
- Heft 80: BROMBERGER, CH.: Habitat, Architecture and Rural Society in the Gilán Plain (Northern Iran). 1989. 104 S. € 15,00
- Heft 81: KRAUSE, R. F.: Stadtgeographische Untersuchungen in der Altstadt von Djidda / Saudi-Arabien. 1991. 76 S. € 14,00
- Heft 82: GRAAFEN, R.: Die räumlichen Auswirkungen der Rechtsvorschriften zum Siedlungswesen im Deutschen Reich unter besonderer Berücksichtigung von Preußen, in der Zeit der Weimarer Republik. 1991. 283 S. € 32,00
- Heft 83: PFEIFFER, L.: Schwermineralanalysen an Dünenstränden aus Trockengebieten mit Beispielen aus Südsahara, Sahel und Sudan sowie der Namib und der Taklamakan. 1991. 235 S. € 21,00
- Heft 84: DITTMANN, A. and H. D. LAUX (Hrsg.): German Geographical Research on North America – A Bibliography with Comments and Annotations. 1992. 398 S. € 24,50
- Heft 85: GRUNERT, J. u. P. HÖLLERMANN (Hrsg.): Geomorphologie und Landschaftsökologie. 1992. 224 S. € 14,50
- Heft 86: BACHMANN, M. u. J. BENDIX: Nebel im Alpenraum. Eine Untersuchung mit Hilfe digitaler Wettersatellitendaten. 1993. 301 S. € 29,00
- Heft 87: SCHICKHOFF, U.: Das Kaghan-Tal im Westhimalaya (Pakistan). 1993. 268 S. € 27,00
- Heft 88: SCHULTE, R.: Substitut oder Komplement – die Wirkungsbeziehungen zwischen der Telekommunikationstechnik Videokonferenz und dem Luftverkehrsaufkommen deutscher Unternehmen. 1993. 177 S. € 16,00
- Heft 89: LÖTZELER, R.: Räumliche Unterschiede der Sterblichkeit in Japan – Sterblichkeit als Indikator regionaler Lebensbedingungen. 1994. 247 S. € 21,00
- Heft 90: GRAFE, R.: Ländliche Entwicklung in Ägypten. Strukturen, Probleme und Perspektiven einer agraren Gesellschaft, dargestellt am Beispiel von drei Dörfern im Fayyûm. 1994. 225 S. € 23,00
- Heft 92: WEIERS, S.: Zur Klimatologie des NW-Karakorum und angrenzender Gebiete. Statistische Analysen unter Einbeziehung von Wettersatellitendaten und eines Geographischen Informationssystems (GIS). 1995. 216 S. € 19,00
- Heft 93: BRAUN, G.: Vegetationsgeographische Untersuchungen im NW-Karakorum (Pakistan). 1996. 156 S. € 27,00
- Heft 94: BRAUN, B.: Neue Cities australischer Metropolen. Die Entstehung multifunktionaler Vorzentren als Folge der Suburbanisierung. 1996. 316 S. € 14,50
- Heft 95: KRAFFT, TH. u. L. GARCIA-CASTRILLO RIESCO (Hrsg.): Professionalisierung oder Ökonomisierung im Gesundheitswesen? Rettungsdienst im Umbruch. 1996. 220 S. € 12,00
- Heft 96: KEMPER, F.-J.: Wandel und Beharrung von regionalen Haushalts- und Familienstrukturen. Entwicklungsmuster in Deutschland im Zeitraum 1871-1978. 1997. 306 S. € 17,00
- Heft 97: NÜSSER, M.: Nanga Parbat (NW-Himalaya): Naturräumliche Ressourcenausstattung und humanökologische Gefügemuster der Landnutzung. 1998. 232 S. € 21,00
- Heft 98: BENDIX, J.: Ein neuer Methodenverbund zur Erfassung der klimatologisch-lufthygienischen Situation von Nordrhein-Westfalen. Untersuchungen mit Hilfe boden- und satellitengestützter Fernerkundung und numerischer Modellierung. 1998. 183 S. € 24,00
- Heft 99: DEHN, M.: Szenarien der klimatischen Auslösung alpiner Hangrutschungen. Simulation durch Downscaling allgemeiner Zirkulationsmodelle der Atmosphäre. 1999. 99 S. € 11,00
- Heft 100: KRAFFT, TH.: Von Shāhjahānābād zu Old Delhi: Zur Persistenz islamischer Strukturelemente in der nordindischen Stadt. 1999. 217 S. € 19,50
- Heft 101: SCHRÖDER, R.: Modellierung von Verschlämmung und Infiltration in landwirtschaftlich genutzten Einzugsgebieten. 2000. 175 S. € 12,00
- Heft 102: KRAAS, F. und W. TAUBMANN (Hrsg.): German Geographical Research on East and Southeast Asia. 2000. 154 S. € 16,00
- Heft 103: ESPER, J.: Paläoklimatische Untersuchungen an Jahrringen im Karakorum und Tien Shan Gebirge (Zentralasien). 2000. 137 S. € 11,00
- Heft 104: HALVES, J.-P.: Call-Center in Deutschland. Räumliche Analyse einer standortunabhängigen Dienstleistung. 2001. 148 S. € 13,00

## BONNER GEOGRAPHISCHE ABHANDLUNGEN (Fortsetzung • *continued*)

- Heft 105: STÖBER, G.: Zur Transformation bäuerlicher Hauswirtschaft in Yasin (Northern Areas, Pakistan). 2001. 314 S. € 18,00
- Heft 106: CLEMENS, J.: Ländliche Energieversorgung in Astor: Aspekte des nachhaltigen Ressourcenmanagements im nordpakistanischen Hochgebirge. 2001. 210 S. € 19,00
- Heft 107: MOTZKUS, A. H.: Dezentrale Konzentration – Leitbild für eine Region der kurzen Wege? Auf der Suche nach einer verkehrssparsamen Siedlungsstruktur als Beitrag für eine nachhaltige Gestaltung des Mobilitätsgeschehens in der Metropolregion Rhein-Main. 2002. 182 S. € 18,00
- Heft 108: BRAUN, TH.: Analyse, Planung und Steuerung im Gesundheitswesen. Geographische Möglichkeiten und Perspektiven am Beispiel von Daten der Gesetzlichen Krankenversicherung. 2002. 147 S. € 16,00
- Heft 109: REUDENBACH, CH.: Konvektive Sommerniederschläge in Mitteleuropa. Eine Kombination aus Satellitenfernerkundung und numerischer Modellierung zur automatischen Erfassung mesoskaliger Niederschlagsfelder. 2003. 152 S. € 18,00
- Heft 110: HÖRSCH, B.: Zusammenhang zwischen Vegetation und Relief in alpinen Einzugsgebieten des Wallis (Schweiz). Ein multiskaliger GIS- und Fernerkundungsansatz. 2003. 270 S. € 24,00
- Heft 111: RASEMANN, S.: Geomorphometrische Struktur eines mesoskaligen alpinen Geosystems. 2004. 240 S. € 22,00
- Heft 112: SCHMIDT, M.: Boden- und Wasserrecht in Shigar, Baltistan: Autochthone Institutionen der Ressourcennutzung im Zentralen Karakorum. 2004. 314 S. € 25,00
- Heft 113: SCHÖTTEMEYER, A.: Verdichtete Siedlungsstrukturen in Sydney. Lösungsansätze für eine nachhaltige Stadtentwicklung. 2005. 159 S. € 19,00
- Heft 114: GRUGEL, A.: Zuni Pueblo und Laguna Pueblo – Ökonomische Entwicklung und kulturelle Perspektiven. 2005. 281 S. € 21,00
- Heft 115: SCHMIDT, U.: Modellierung des kurzwelligen solaren Strahlungshaushalts im Hochgebirge auf der Basis von digitalen Geländemodellen und Satellitendaten am Beispiel des Hunza-Karakorum / Nordpakistan. 2006. 133 S. € 21,00
- Heft 116: NYENHUIS, M.: Permafrost und Sedimenthaushalt in einem alpinen Geosystem. 2006. 142 S. € 23,00
- Heft 117: ROER, I.: Rockglacier Kinematics in a High Mountain Geosystem. 2007. 217 S. € 25,00
- Heft 118: RAHMAN-FAZLUR: Persistence and Transformation in the Eastern Hindu Kush: A Study of Resource Management Systems in Mehlp Valley, Chitral, North Pakistan. 2007. 314 S. € 25,00
- Heft 119: UHLIG, B.: *Calocedrus decurrens* (TORREY) FLORIN und *Austrocedrus chilensis* (D. DON) PIC. SERM. & BIZZARRI. Ein pflanzengeographischer und ökologischer Vergleich zweier Reliktconiferen in den nord- und südamerikanischen Winterregen-Subtropen. 2008. 281 S. € 25,00

In Kommission bei • *on consignment by* Asgard-Verlag, Sankt Augustin

Nicht genannte Nummern sind vergriffen, sämtliche Titel unter  
*Titles not listed are out of print, see for all titles*

[www.geographie.uni-bonn.de/schriften.welcome.html](http://www.geographie.uni-bonn.de/schriften.welcome.html)



# Farbtafel: Zeitleiste von 1815 bis in die Gegenwart

## Museums-Ensembles & Städtebau in Deutschland – 1815 bis in die Gegenwart von Bernd Wiese

### Städte in der Übersicht



### Solitär



### Ensemble



### Meile



### Abbildungsunterschriften (mit Verweis auf Abbildungen im Buch)

#### München - Königsplatz

- 1) 1812: Plan des kgl. Bayer. Topographischen Bureaus München (Abb. 2.3)
- 2) Kronprinz Ludwig von Bayern: Joseph Stieler, um 1816, Gemälde (Abb. 2.4)
- 3) Architekt Leo von Klenze: Wilhelm von Kaulbach, Portrait, um 1834 (Abb. 2.4)
- 4) Leo von Klenze, »Griechischer« Wettbewerbsentwurf für die Glyptothek, 1815 (Abb. 2.6)
- 5) 1836: Stadtplan von München (Abb. 2.3)
- 6) Otho Orlando Kurz, Vaterländischer Heldenplatz München, 1924 (Abb. 2.12)
- 7) Paul Ludwig Troost, Modell des Königsplatzes, 1935 (Abb. 2.13)
- 8) Kriegsschäden an der Glyptothek, 1945
- 9) Königsplatz mit Brienerstraße und Karolinenplatz von Westen, 1996 (Abb. 2.2)

#### Düsseldorf - Ehrenhof

- 10) Kunstpalast, um 1904
- 11) Lage des Kunstpalastes im Stadtgebiet zwischen Altstadt und Pempelfort, 1922 (Abb. 2.17)
- 12) Akteure beim Aufbau des Ehrenhof-Ensembles 1925 (Abb. 2.18)
- 13) Blick auf das Ehrenhof Ensemble von Westen, 1927 (Abb. 2.20)
- 14) Eingang des neugestalteten Kunstpalastes, 1926
- 15) Ehrenhof-Ensemble im Luftbild (Abb. 2.15)
- 16) Blick von der Tonhalle nach Norden, 2007 (Abb. 2.23)

#### Bonn - Museumsplatz

- 17) Situation 1952 (Abb. 2.26)
- 18) Entwurf 1985 (Abb. 2.26)
- 19) Lageplan 1992 (Abb. 2.26)
- 20) Grundsteinlegung für das Kunstmuseum der Stadt Bonn am 27. Juni 1988 (Abb. 2.28)
- 21) Illustre Gäste bei der Eröffnung der KAH am 17. Juni 1992 (Abb. 2.28)
- 22) Museums-Ensemble von Kunstmuseum und KAH, 1997 (Abb. 2.24)
- 23) Kunstmuseum Bonn, Südseite (Abb. 2.29)

#### München - Pinakotheken

- 24) Standortvorschläge für den Bau der (Alten) Pinakothek (Abb. 2.33)
- 25) Leo von Klenze: Bauplatz der (Alten) Pinakothek in der Maxvorstadt (Abb. 2.34)
- 26) J.A. Weiss, Ansicht der Alten Pinakothek, um 1840/1850 (Abb. 2.35)
- 27) Georg Durand, Ansicht der Neuen Pinakothek von Südosten, um 1853 (Abb. 2.36)

#### München - Königsplatz

- 28) Kunstförderung durch König Ludwig I. von Bayern (Abb. 2.37)
- 29) Museumsquartier, Situation bis 1945 (Abb. 2.42)
- 30) Die Südseite der Neuen Pinakothek, um 1945 (Abb. 2.36)
- 31) Stephan Braunfels, Städtebauliches Gesamtkonzept Hofgartenareal mit einer neuen Museumsstadt, 1984/1985 (Abb. 2.41)
- 32) Neubau der Neuen Pinakothek, Lageplan, 1974 (Abb. 2.40)
- 33) Pinakotheken und Umfeld, 2002 (Abb. 2.31)
- 34) Kunstareal München, 2002 (Abb. 2.42)

#### Berlin - Museumsinsel

- 35) K. F. Schinkel: Lageplan des Museums, 1825
- 36) K. F. Schinkel: Ansicht des Museums, 1825
- 37) K. F. Schinkel, Portrait, 1832
- 38) König Friedrich-Wilhelm IV. von Preußen
- 39) König Friedrich-Wilhelm IV.: Entwurf für einen Museumsbau, 1841
- 40) Bode-Museum, 1903
- 41) Pergamon-Museum, Entwurf 1912
- 42) W. Kreis, Erweiterung der Museumsinsel, Entwurf 1914
- 43) Museumsinsel, Lageplan der Museen 2002
- 44) Museumsinsel, Masterplan 1999-2016

#### Baden-Baden - Lichtentaler Allee

- 45) Eröffnung des Ausstellungsgebäudes, April 1909 (Abb. 2.51)
- 46) Kunsthalle Baden-Baden, 1909
- 47) Akteure für den Bau des Museum Frieder Burda, 2002 (Abb. 2.54)
- 48) Museum Frieder Burda, Baden-Baden 2004 (Abb. 2.47)

#### Hamburg - Kunsthalle

- 49) Hamburg mit Stadtbefestigung, Historische Karte von 1741 (Abb. 2.56)
- 50) Die Kunsthalle auf der Alsterhöhe, 1868 (Abb. 2.56)
- 51) Westfassade der Kunsthalle und Schillerdenkmal, 1886 (Abb. 2.58)
- 52) Hamburger Kunsthalle am Glockengießerwall, um 1924 (Abb. 2.59)
- 53) Hamburger Kunsthalle - Kriegszerstörungen, 1945 (Abb. 2.61)
- 54) Hamburger Kunsthalle und Kunstverein/Kunsthau, 1963 (Abb. 2.62)

#### Hamburger Kunsthalle mit Galerie der Gegenwart, 1997 (Abb. 2.55)

- 55) Hamburger Kunsthalle mit Galerie der Gegenwart, 1997 (Abb. 2.55)
- 56) Hamburger Kunsthalle und Umfeld, 2000 (Abb. 2.55)
- 57) Frankfurt am Main - Museumsufer
- 57) Portrait des Johann Friedrich Städel, 1728-1816 (Abb. 3.4)
- 58) Karl Heinrich Funk, Schaumainkai, 1852 (Abb. 3.5)
- 59) Städel, ca. 1890 (Abb. 3.6)
- 60) Städel 1944 (Abb. 3.6)
- 61) Mainpanorama 1964, Blick von Westen, Modellaufnahme (Abb. 3.8)
- 62) Hauptakteure für das Museumsufer: Dr. Wallmann; Hilmar Hoffmann (Abb. 3.9)
- 63) Konzeptskizze der Flächennutzung in der Frankfurter Innenstadt, Speerplan 1981 (Abb. 3.10)
- 64) Städel Museum, Fassade 2002 (Abb. 3.6)
- 65) Museumsufer zwischen Sachsenhausen und der Frankfurter City, 2000 (Abb. 3.12)
- 66) Stuttgart - Kulturmeile
- 66) Standortvorschläge für den Bau des Museums der bildenden Künste, 1833-1837 (Abb. 3.17)
- 67) Karl Joseph Stieler, König Wilhelm I. von Württemberg, um 1820 (Abb. 3.16)
- 68) G.W. Morff, Georg Gottlob Barth, 1810/15 (Abb. 3.16)
- 69) Friedrich Keller, Museum der bildenden Künste, Ansicht von der Neckarstraße, 1845 (Abb. 3.18)
- 70) Württembergische Landesbibliothek in der Neckarstraße um 1900 (Abb. 3.19)
- 71) Stuttgart, Kriegszerstörung im Zentrum, 1945
- 72) Wiedereröffnung der Staatsgalerie, 1958
- 73) Einweihung der Staatsgalerie von James Stirling 1984 (Abb. 3.22)
- 74) Blick über die Kulturmeile Stuttgart von Norden, 2005 (Abb. 3.13)
- 75) Dresden - Kulturforum
- 75) Gottfried Semper, Generalplan zur Erweiterung des Zwingers in Dresden, 1835 (Abb. 3.26)
- 76) Gottfried Semper, Zwingerforum mit Museum in Verlängerung des südöstlichen Zwingerflügels, 1842 (Abb. 3.27)
- 77) Gottfried Semper, Ansicht des geplanten Zwingerforums von der Elbseite her, 1842 (Abb. 3.29)
- 78) Friedrich Seraph Hanfstengel, Gottfried Semper, um 1848 (Abb. 3.28)
- 79) Christian Gottlob Hammer, Gemäldegalerie in Dresden, Zwingerseite, um 1845 (Abb. 3.32)
- 80) Gemäldegalerie, Kriegszerstörung, 1944
- 81) Dresden - Theaterplatz, Gemäldegalerie und Zwinger von Nordosten, 1997 (Abb. 3.33)
- 82) Dresden - „Kulturbezirk“ Altstadt - Elbufer, 2000 (Abb. 3.34)

## Zeitleiste von 1815 bis in die Gegenwart

