

„Das schönste Gebäude der Welt“

Jean Nouvels Victoria-Haus in Frankfurt und die Folgen

Henry Keazor

„Le cinéma et l'architecture sont les deux *seuls* arts de l'époque contemporaine“¹ („Das Kino und die Architektur sind die *einzig*en beiden Künste der heutigen Zeit“), äußerte sich der französische Architekt Le Corbusier 1928 im Rahmen eines Interviews. Mit dieser Einschätzung von Kino wie Architektur als den einzigen beiden zeitgemäßen Künsten vollendete sich in gewisser Weise eine Annäherung der beiden Gattungen, die damit begonnen hatte, dass der gegen Ende des 19. Jahrhunderts als technisches Verfahren entwickelte Film von seinen Anfängen an zu der sehr viel älteren Architektur in Beziehung gesetzt wurde: „Film has been compared to architecture almost since its inception“², eröffnet z. B. die amerikanische Architekturhistorikern Joan Ockman ihren Beitrag zu einem im Jahr 2000 erschienenen Sammelband über „Architecture and Film.“ Bereits 1911 hatte der seinerzeit in Paris lebende italienische Futurist und Filmtheoretiker Ricciotto Canudo in seinem „Manifest der siebenten Kunst“ den Film zu einer neuen, autonomen Gattung erklärt, die zwar auf die bereits etablierten ästhetischen Formen rekurriere, sie jedoch übergreifen und zu einer Synthese führen würde. Das Verhältnis dieser überlieferten Künste sowohl untereinander als auch insbesondere in Bezug auf diese neue Kunstform stellt Canudo als ein hierarchisches dar, wobei Musik und Architektur dem Film am nächsten zu stehen kämen³: Dies eine Konstellation, die dann in der eingangs zitierten Äu-

ßerung Le Corbusiers eine weitere Zuspitzung erfuhr.

Angesichts dieser gerade von einem Architekten postulierten Nähe zwischen Architektur und Film verwundert es von daher nicht, dass sich Architekten wie z. B. eben Le Corbusier des Films nicht nur zur Präsentation und Vermarktung ihrer Gebäude bedienten: Sie ließen sich (sofern sie nicht sogar direkt für Filme Dekorationen und Bauten entwarfen wie z. B. der französische Architekt Robert Mallet-Stevens) sowohl in ihrer Konzeption als auch ihrer Wahrnehmung von Architektur durch den Film inspirieren. Wiederum Le Corbusier z. B. entwickelte unter Rekurs auf Kamerafahrten im Film sein Konzept der ‚promenade architecturale‘, der zufolge gute Architektur so konzipiert sein müsse, dass sie sich dem Besucher und Bewohner gegenüber erst im Rahmen eines ‚architektonischen Spaziergangs‘ entfalte. Als Beleg dafür, dass es sich hierbei um ein zuvor bereits in der Architekturgeschichte befolgtes Konzept handele, verwies er auf die Akropolis in Athen, die nach eben solchen quasi kinematographischen Prinzipien komponiert sei.⁴

Auch der am 12.8.1945 in Fumel (Lot-et-Garonne) geborene Architekt Jean Nouvel, der 2008 mit dem (als eine Art ‚Nobelpreis der Architektur‘ oder ‚Architektur-Oscar‘ betrachteten) Pritzker-Preis ausgezeichnet wurde, betrachtet sich selbst als durch und durch vom Film geprägt. Da sind zum einen seine Erzählungen von der angeblich bereits in seiner Kindheit einsetzenden, unzügelbaren Kino-Leidenschaft. Sie trieb ihn – so will es seine Darstellung – dazu, nachts heimlich Bett und elterliches Haus zu verlassen, um sich in den bereits dunklen, nur noch vom Projektorenlicht erleuchteten Saal des Kinos um die Ecke zu schleichen, den er zu Ende des Films dann wieder fluchtartig verlassen musste, um nicht während des Einschaltens der Saal-Beleuchtung von eventuellen Nachbarn oder Freunden seiner Eltern entdeckt

¹ Le Corbusier gab das Interview 1928 während seines Moskau-Besuchs; vgl. dazu: Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l'URSS. Théories et projets pour Moscou. 1928–1936*, Lüttich 1987, S. 72.

² Ockman, Joan: *Architecture in a Mode of Distraction. Eight Takes on Jacques Tati's Playtime*, in: Mark Lamster (Hrsg.): *Architecture and Film*, Princeton 2000, S. 171–195.

³ Dazu: Weihsmann, Helmut: *Gebaute Illusionen. Architektur im Film*, Wien 1988, S. 45–46.

⁴ Dazu ausführlich: Keazor, Henry: „L'architecte fait son spectacle“ – Medienreurse in der Architektur Jean Nouvels, in: Andreas Beyer u. a. (Hrsg.): *Das Auge der Architektur*, Basel 2010 (im Druck).

und verraten zu werden.⁵ Und da sind zum anderen seine Freundschaften mit Filmregisseuren wie z. B. Wim Wenders und seine wiederholten Rekurse auf dem Kino entlehnte Konzepte und Bilder. Diese dürfen jedoch nicht nur als ein direkter, unreflektierter Niederschlag seiner frühen Film-Begeisterung gesehen werden: Nouvel sieht im Film seit Anbeginn seiner Karriere ein der Architektur tatsächlich genuin verwandtes Medium. So schreibt Nouvel 1996, dass beide sich die gleichen Mittel und die gleichen Absichten teilten: Beide zielten darauf ab, Bilder herzustellen, und auch deren Schöpfer müssten einen ähnlichen Weg zurücklegen, um ihre Erfindungen dem Betrachter gegenüber Gestalt gewinnen zu lassen: „Eine Empfindung erfahren – davon bewegt sein – sich dessen bewusst werden – die Perversion der Emotion zu erleben, diese Emotion zu analysieren – sich daran erinnern – eine ganze Strategie ins Werk setzen, um diese Emotion wieder hervorzurufen, sie zu vergrößern, um sie mit absoluter Sicherheit an andere weiter vermitteln, sie von anderen erfahren lassen und so das Glück des mit anderen geteilten Vergnügens genießen: All dies bedeutet es, Filmregisseur oder Architekt zu sein.“⁶

Über diese emotionale Komponente hinaus sieht Nouvel die beiden Kunstformen auch durch die Dimensionen von Zeit und Raum, in denen sie sich entfalten, miteinander verbunden. Parallel seien schließlich auch die Mittel, derer sie sich bedienen, um diese Dimensionen zu gestalten. Nouvel hat daher versucht, für den Film generell konstitutive Phänomene für die Architektur fruchtbar zu machen, so z. B. die Sequenz, d. h. die Abfolge von Bildern, welche u. a. die Illusion eines Bewegungszusammenhangs im Film überhaupt erst hervorbringt. Zentral sei dabei der Umstand, dass jedes einzelne Bild und – im Fall des epischen Erzählkinos – sogar der ganze Film je danach streben muss, sich selbst

vergessen zu machen, so dass im Kopf des Zuschauers nur der Eindruck entsteht, einem Fluss von beobachteten Ereignissen, nicht jedoch der Betrachtung einzelner, aneinander geschnittener Filmszenen zu folgen. Eben diese Sequenzierung möchte Nouvel auch für die Architektur fruchtbar machen, da sie dabei behilflich sein kann, der von ihm als monoton und schwerfällig empfundenen Dauerhaftigkeit und Statik der klassischen Baukunst eine variable, abwechslungsreiche Leichtigkeit entgegen zu setzen: Das eigentlich ruhende Gebäude könnte so in seinem Eindruck dynamisiert, im Fluss der daraus resultierenden, abwechselnden Bilder aufgelöst und als gravitatische Einheit nach Möglichkeit vergessen gemacht werden. Damit wäre einer der großen Schwierigkeiten der Architektur begegnet, die Nouvel dahingehend definiert, dass (ganz ähnlich wie wiederum der Film, den wir anschauen und doch über der verfolgten Geschichte als Medium vergessen sollen) die „Architektur existieren und sich gleichzeitig vergessen machen“ muss.⁷ Und auch auf der Ebene der technischen Mittel, mit denen solche variablen und variierenden Effekte erzielt werden sollen, rekurriert Nouvel auf die Errungenschaften des Kinos, wenn er z. B. vom Verzicht auf Tiefenschärfe und von der entsprechenden Verwendung von Filtern spricht.

Zudem steht dem ‚architecte-créateur d’images‘ (also dem ‚Architekten als Bilderschöpfer‘) Nouvel zufolge insbesondere mit dem Film ein Fundus zur Verfügung, der ihm, bei entsprechend kritischer Betrachtung, Aufschluss über die Selbstbilder, Hoffnungen, Ängste, Erinnerungen und Werte einer Gesellschaft gibt, dessen er bedarf, um das von Nouvel – im Anschluss an Mies van der Rohe⁸ – formulierte Postulat „Architektur heißt, die Werte der Kultur und der Zivilisation in das Gebaute einzubringen“⁹ zu erfüllen. Über diese dem Kino entlehnten Bilder schließlich sieht er die Möglichkeit, den Betrachter anzusprechen, ihm ein vertrautes, zeitgenössisches visuelles Vokabular als Ansprache und Kommunikationsmit-

⁵ Vgl. z. B. das Interview, das Françoise Puaux mit Nouvel geführt hat: Entretien, in: CinémaAction, H. 75 (1995), S. 104–106.

⁶ Nouvel, Jean: Cinéma, architecture. Une envie de désertes, in: L’architecture d’aujourd’hui, H. 254 (1987), S. 23–28. Im französischen Original verschränkt Nouvel die beiden Disziplinen zusätzlich dadurch, dass er vom „réalisateur du cinéma ou d’architecture“ spricht, was einmal mit ‚Kino-Regisseur‘ (‚réalisateur du cinéma‘) und einmal mit ‚Erbauer von Architektur‘ (‚réalisateur d’architecture‘) übersetzt werden kann.

⁷ Nouvel, Jean: Jean Baudrillard. Les objets singuliers, Paris 2000, S. 26.

⁸ Mies van der Rohe, Ludwig: Baukunst und Zeitwille!, in: Der Querschnitt, H. 4 (1924), S. 31–32.

⁹ Boissière, Olivier: Jean Nouvel, Basel u. a. 1996, S. 23.

tel anzubieten. „Er baut, wie Steven Spielberg filmt“, war dann auch ein Artikel Dieter Bartetzkos zu Nouvels 60. Geburtstag am 12. August 2005 in der FAZ überschrieben.

Jenseits der Bilder und aus der direkten Berufserfahrung heraus hat sich Nouvel schließlich auch Gedanken über die konkreten Parallelen in der alltäglichen Arbeit von Regisseur und Architekt gemacht. So seien die finanziellen, hierarchischen und organisatorischen Zwänge, denen beide unterworfen sind, relativ ähnlich: Beide müssten darauf achten, ein bestimmtes Budget nicht zu überschreiten; beide müssten in einem Team arbeiten; beide hätten in Form des Bauherrn bzw. Produzenten eine Instanz, der gegenüber sie Rechenschaft schuldig sind; beide müssten versuchen, ihre Ideen in Abstimmung mit diesen Instanzen möglich getreu zu realisieren.

Dass dies z. B. im Film nicht immer gelingt, mag das Beispiel des ominösen Regisseurs „Alan Smithee“ (auch: „Allen Smithee“) belegen: Schlägt man in gedruckten oder online gestellten Lexika unter seinem Namen nach, so wird man feststellen, dass diese offenbar 1967 geborene oder wenigstens in diesem Jahr erstmals in Erscheinung getretene Persönlichkeit ein beachtliches, sich über 30 Jahre erstreckendes, stilistisch zudem äußerst heterogenes Oeuvre aufweist, das von Western und Krimiserien über Science-Fiction-Filme bis hin zu Komödien reicht.¹⁰ Dessen ungeachtet hat man ihm in Hollywood den Spitznamen ‚The Scapegoat‘ (also: ‚Der Sündenbock‘) verliehen, und wird er dort allgemein als ‚The World’s Louisiest Direktor‘ (also: als ‚Lausigster Regisseur der Welt‘) geführt. Der Grund für diese Diskrepanzen bezüglich des Stils, Oeuvres und der Wertschätzung dieser Persönlichkeit ist, dass es Alan Smithee eigentlich gar nicht gibt: Der Name wurde zwischen 1967 und 1999 für Filme verwendet, deren Regisseure es vorzogen, ihren Namen – aus den unterschiedlichsten Gründen – zurückzuziehen. Hintergrund ist, dass die Director’s Guild (also die gewerkschaftliche Vereinigung der US-amerikanischen Regisseure) jahrzehntelang dafür gefochten hatte, dass Regisseure als die ‚Autoren‘ eines Films anerkannt und eben-

falls für dessen Erfolg gewürdigt werden sollten – im Umkehrschluss wollte man daher, dass Regisseure auch für die eventuellen künstlerischen wie finanziellen Misserfolge eines Films einstehen, und insofern verbietet die Director’s Guild es ihren Mitgliedern, ihren Namen von einem Film einfach zurückzuziehen. Die einzigen Ausnahmen stellen hier Fälle dar, in denen ein Projekt der Kontrolle eines Regisseurs eindeutig entzogen wird und ein Film z. B. gegen den Willen des Regisseurs komplett umgeschnitten wird – dann ist es dem Regisseur erlaubt, bei der Guild einen Antrag auf Streichung seines Namens zu beantragen. War er damit erfolgreich, so wurde sein Name bis 1999 durch denjenigen Alan Smithees ersetzt: Der von ihm ursprünglich konzipierte und umgesetzte Film wurde und wird so gleichsam urheberlos.

Dass Film und Architektur leider auch in dieser Hinsicht Parallelen haben und es mithin auch so etwas wie ‚Alan-Smithee-Bauten‘ geben kann, zeigt nun gerade das hier zu erörternde Projekt des Victoria-Gebäudes in Frankfurt. Zu diesem war Jean Nouvel seitens der in Düsseldorf am Victoriaplatz ansässigen Victoria-Versicherung 1990 direkt, d. h. ohne vorangegangenen Wettbewerb, mit einem Entwurf für ein repräsentatives Bürogebäude am Goetheplatz beauftragt worden. Bauprogramm und Ziel der Victoria-Versicherung waren dabei ebenso einfach wie anspruchsvoll formuliert: „Wir wollen das schönste Gebäude der Welt.“¹¹ Zu diesem Zweck hatte die Victoria-Versicherung kurz zuvor die Liegenschaft Ecke Steinweg/Goetheplatz für die Summe von 75 Millionen Mark von einer Erbgemeinschaft erworben¹² – noch einmal 100 Millionen Mark veranschlagte man 1997 für den hier zu errichtenden Bau.¹³

Mit dessen Entwurf hatte man wohl gerade Nouvel (der in der Frankfurter Presse jener Tage – als in Deutschland offenbar noch eher Unbe-

¹⁰ Zu Alan Smithee vgl.: Braddock, Jeremy/Hock, Stephen (Hrsg.): Directed by Allen Smithee, Minneapolis (Minnesota) 2001.

¹¹ Vgl. dazu: Bure, Gilles de: Jean Nouvel, Emmanuel Cattani und Partner. Vier Projekte in Deutschland, Zürich 1992, S. 58.

¹² 75 Millionen für ein Geschäftshaus. Versicherung erwirbt Domizil des Modehauses Michels, in: FAZ, 25.7.1990.

¹³ Am Goetheplatz beginnt die „Glaszeit“. Versicherung baut nach den Plänen eines bekannten französischen Architekten, in: FR, 19.2.1997.

kannter – als ‚Novel‘ geführt wird)¹⁴ betraut, da dieser gerade begonnen hatte, mit seinen Bauten und Projekte Furore zu machen (man denke hier an Werke wie sein 1987 fertig gestelltes „Institut du Monde Arabe“ in Paris, den zwischen 1988 und 1992 ebenfalls in Paris errichteten Geschäftssitz der Werbeagentur CLMBBDO, den 1989 errichteten Informatik- und Bürokomplex INIST bei Nancy sowie insbesondere den spektakulären, 1986 in Angriff genommenen Umbau der aus dem 19. Jahrhundert stammenden Oper von Lyon, der insofern im wahrsten Sinne des Wortes für Furore sorgte, als er zunächst heftig umstritten war – sowohl Nouvels kühner Plan als auch die sich daran entzündenden Debatten gingen auch sodann in die später einsetzenden Diskussionen um das Victoria-Gebäude ein).

Wie Serge von Arx es in einem Artikel vom 19.1.2000 für die „Neue Zürcher Zeitung“ beobachtete, bestimmt zudem internationaler Architekturimport das jüngere Stadtbild von Frankfurt, zu dem der Franzose Nouvel gut zu passen schien: „Das Neue Frankfurt‘ spielte in den zwanziger und dreissiger Jahren unter dem Stadtbaurat Ernst May eine Vorreiterrolle im Siedlungsbau. Nach dem Zweiten Weltkrieg standen die Wiederaufbauarbeiten zur Linderung der Wohnungsnot im Vordergrund, und in den siebziger Jahren wurden die architektonischen Grundsteine der heutigen Finanzkapitale gelegt. Die sozialpolitischen Planungsaspekte, die einst die Stadtentwicklung prägten, wichen den marktwirtschaftlichen von heute. Doch erst in den achtziger Jahren löste sich Frankfurt am Main vom Ruf des Unwirtlichen. Mit regem Architekturimport sollte die Stadt eine neue Identität erhalten. Architektenkoryphäen aus aller Welt flochten eine Stadtsilhouette nach dem Vorbild amerikanischer Metropolen.“¹⁵ Doch nach diesem stillschweigenden Verweis auf Bauten wie z. B. Helmut Jahns Messeturm (1991), den von dem Architekturbüro Kohn Pedersen Fox stammenden Westendtower (1993) oder Sir Norman Fosters Commerzbank-Tower (1997) wechselt von Arx sodann den Ton und fährt fort: „Sobald man jedoch von der Skyline weg auf den urbanen Raum blickt, verblasst das

Grossstädtische. Dem könnte die Stadt mit einer Architekturpolitik des kleinen Massstabs begegnen, bewahrte sie auch abseits der prestigeträchtigen Grossprojekte ihre Grosszügigkeit im Umgang mit der bestehenden Bausubstanz.“

Der letzte, der Stadt Frankfurt ins Stammbuch geschriebene Satz bezüglich einer auch im urbanen Raum praktizierten „Grosszügigkeit im Umgang mit der bestehenden Bausubstanz“ lässt sich auf die hier im Folgenden zu erörternden Konsequenzen des Umstands anwenden, dass das von der Victoria-Versicherung erworbene 1500 m² umfassende Areal nicht nur den erwünschten Baugrund umfasste, sondern – wie man sich dies in der Frankfurter Innenstadt vorstellen kann – auch darauf bereits stehende Gebäude: Bei der Liegenschaft Steinweg 4 – 6 handelte es sich um einen Bau aus den 50er Jahren, den man von vorneherein abzureißen gedachte, weshalb die dort untergebrachten gastronomischen Betriebe, die „Bierbörse“ sowie ein McDonalds-Restaurant, ausziehen mussten.¹⁶

Etwas anders verhielt es sich hingegen mit dem Gebäude Steinweg 9 (Abb. S. 114): Denn obgleich das dort ansässige, traditionsreiche Frankfurter Modehaus Michels ebenfalls ausziehen musste, wurde deren bisheriger Standort, ein klassizierend-neobarockes Gebäude, das 1906 nach Plänen der Architekten Beck und Grünwald errichtet worden war¹⁷, aufgrund seines Status als ‚Kulturdenkmal‘ von den Abrissplänen natürlich ausgenommen. Dies bedeutete, dass Nouvel den Bau, dessen Mansarddach im Krieg zerstört und danach nicht wieder hergestellt worden war, in seine Planungen für das als Büro- und Geschäftshaus konzipierte Victoria-Projekt mit einbeziehen musste.

Im Kontext des Umbaus der 1993 fertig gestellten Oper von Lyon hatte Nouvel verlauten lassen, er fürchte sich ebenso davor, in einer ganz neuen Stadt zu bauen wie davor, sich mit einem leeren Rübenfeld konfrontiert zu sehen: „Je préfère me retrouver entre quatre façades historiques au centre de la ville de Lyon“ („Ich be-

¹⁶ Nur die Fassade bleibt. Umbau am Goetheplatz, in: FR, 18.1.1996; und: Am Goetheplatz beginnt die Glaszeit, in: FR, 19.2.1997.

¹⁷ Gemarkung Frankfurt, Fl. 35; Flst. 54/22; zu dem Gebäude vgl. auch: Denkmaltopographie Stadt Frankfurt am Main, hrsg. vom Denkmalamt der Stadt Frankfurt am Main, Bd. 1. Baudenkmäler, bearb. von Heinz Schomann u.a., Frankfurt am Main 1994, S. 72.

¹⁴ 75 Millionen für Geschäftshaus, in: FAZ, 25.7.1990.

¹⁵ Arx, Serge von: Der Keuschheitsgürtel der Architektur. Ein gestrandetes Geschäftshaus von Jean Nouvel in Frankfurt, in: NZZ, 19.1.2000.

vorzuge es, mich inmitten von vier historischen Fassaden im Zentrum von Lyon wieder zu finden“).¹⁸ Wie Nouvel an anderer Stelle deutlich gemacht hat, geht er ohnehin davon aus, dass man als heutiger Architekt kaum noch in die Situation kommt, ungehindert auf freiem Feld bauen zu können¹⁹; die zitierten Sätze zeigen, dass er es – eigenem, wenngleich wohl nicht ganz ernst zu nehmendem Bekunden zufolge – sogar vorzieht, sich innerhalb von vier bereits bestehenden Fassaden im historischen Zentrum einer Stadt zu betätigen, anstatt in einer neuen, und das heißt auch: noch weitestgehend leeren Stadt bzw. auf einem Feld von Runkelrüben bauen zu müssen.

Dies hat auch mit Nouvels Sicht auf die heutige Stadtentwicklung und die Mitschuld der Architektenzunft an den dort zu beobachtenden Fehlentwicklungen zu tun, haben sich die Städte doch, Nouvel zufolge, quasi ohne den Menschen und sogar entgegen seiner eigentlichen Absichten in einer stetigen Wucherung entwickelt, die jedweden ästhetischen Konzept zuwiderläuft.²⁰ Als Triebfeder für diesen ‚Wildwuchs‘ sieht Nouvel zum einen ökonomische und politische Zwänge, zum anderen jedoch auch ein Versagen der Architekten, die, in dem Irrglauben befangen, sie könnten die Stadtentwicklung weiterhin kontrollieren und planen, bzw. in kurzsichtiger, eitler Fixierung auf ihre eigenen Projekte, das große Ganze ignorieren und daher architektonische Solitäre nebeneinander stellen, die aufeinander jedoch keinen Bezug nehmen und so das ästhetische Chaos weiter vorantreiben.

Nouvel schlägt daher ein begrifflich an dem französischen Philosophen Michel Foucault orientiertes Raster möglicher Strategien vor, das den Architekten jedoch nicht unmündig machen soll, indem es ihm zur Verfügung stehende Handlungsmöglichkeiten vorgibt, sondern

¹⁸ So in dem Film: Zele, Michel van: *Un Nouvel Opéra. L'Opéra de Lyon*, 1993.

¹⁹ Vgl. den Vortrag, den Nouvel am 15.1.1992 im Centre Georges Pompidou zu Paris gehalten hat und dessen Wortlaut auszugsweise anlässlich einer Jean-Nouvel-Ausstellung 1993 als Beilage einer Postkarten-Edition von *Arc en rêve* (Centre d'architecture) in Bordeaux publiziert wurde.

²⁰ Vgl. dazu und im Folgenden den Vortrag vom 15.1.1992.

die ihn vielmehr auf die grundsätzlichen Tendenzen aufmerksam machen kann, die er verfolgen kann, und die sein Bewusstsein für die damit verbundenen Konsequenzen schärfen soll: So kann der Architekt bei Entwurf und Planung seines Vorhabens grundsätzlich zwischen den Polen ‚Intégration‘ (Eingliederung) und ‚Différenciation‘ (Unterscheidung) wählen. Er kann sich also fragen, ob er möchte, dass seine Schöpfung sich eher in den bereits bestehenden Bestand einfügt oder ob er sie nicht vielmehr daraus hervorheben will. An diese Grundsatzentscheidung hat Nouvel sodann vier weitere Begriffe geknüpft, die dem Architekten auf seinem weiteren Arbeitsweg stets die daraus erwachsenden Möglichkeiten und Richtungen vor Augen halten. Nouvel selbst scheint sich bei der Konzeption des Victoria-Gebäudes für eine grundsätzliche und vorherrschende ‚Integration‘ bei gleichzeitiger ‚Différenciation‘ entschieden zu haben – eine Orientierung, die schon durch den Umstand nahe gelegt wurde, dass es galt, den in rötlich-gelbem Sandstein gehaltenen, historischen Eckbau mit seinen robusten Schmuckformen und Dekors zu integrieren.

Dies schien umso passender, als dieses Gebäude selbst wiederum das Fragment eines Vorgängerbaus integriert und umschließt: ‚Hotel Union‘ ist, von einem reich ornamentierten Rahmen umfassen, auf der Ecke des Baus zu lesen, und „Gasthaus zum Weydenbusch“ ist in eine aus rotem Sandstein gefertigte Schmuckkartusche geschrieben, die heute das Schaufenster einer inzwischen wieder in dem Altbau ansässigen Modeboutique überfängt. Insbesondere von diesen Zeichen ausgehend, sind in der Vergangenheit, sowohl in der Forschungsliteratur zu Jean Nouvel als auch generell, immer wieder falsche Beziehungen hergestellt und Schlüsse gezogen worden, die dem Bau zu unverdienten Ehren verholfen haben.

So war z. B. in einem Artikel in der FAZ vom 12. Mai 1999²¹ zu lesen, dass an der Stelle dieses Gebäudes einst das „Gasthaus zum Weydenbusch“ gestanden habe, das angeblich dem Stadtschultheißen Johann Wolfgang Textor, also dem Großvater Goethes mütterlicherseits, gehört habe. Dabei handelte es sich jedoch zu-

²¹ Bartetzko, Dieter: Die Galoschen des Tricks. Orpheus klagt anderswo: Wie die Frankfurter einmal eine Fassade retten wollten, in: FAZ, 12.5.1999.

nächst einmal schon um eine verwandtschaftliche Verwechslung, denn das eigentlich gemeinte Gasthaus gehörte tatsächlich Friedrich Georg Goethe, der am 4. Mai 1705 die Witwe Kornelia Schellhorn geheiratet hatte, die den „Gasthof zum Weidenhof(f)“ besaß – es handelte sich also, wenn überhaupt, um Goethes Großeltern väterlicherseits.²² Zudem liegt jedoch, wie bereits deutlich wird, eine Namensverwechslung vor, denn das im Besitz von Kornelia Schellhorn befindliche Gasthaus hieß nicht „Zum Weydenbusch“, sondern „Zum Weidenhof(f)“, und es befand sich auch nicht im Steinweg, sondern auf der Zeil, wie eine auf ca. 1770²³ zu datierende Empfehlungskarte des späteren Besitzers Johann Wolfgang Vogelhuber zeigt.²⁴ Die Verwechslung von „Gasthaus zum Weydenbusch“ und „Gasthaus zum Weidenhof(f)“ mag allerdings insofern verzeihlich sein, als sie sich schon früh einstellte und von dort aus hartnäckig weiter hielt: So wirft schon der anonyme Verfasser des Nekrologs auf den drei Monate zuvor verstorbenen Goethe in der Juni-Ausgabe des „Intelligenzblattes der Allgemeinen Literatur-Zeitung“ 1832 die beiden Gasthäuser durcheinander, wenn er Kornelia Schellhorn zur „Besitzerin des Gasthofes zum Weidenbusch“ macht.²⁵

Aber auch ohne diesen – wie gesagt: illustren, doch irrtümlichen – Bezug kann sich das „Gasthaus zum Weidenbusch“ einer gewissen Bekanntheit und ehrwürdigen Vergangenheit rühmen. So war das Gasthaus Teil des „Hotel Weidenbusch“, das an der Ecke Steinweg und der schmalen (heute nicht mehr existierenden) Töpfergasse gegenüber dem berühmten Hotel ‚Zum Schwan‘ lag. Der Gasthof findet seit Anfang des 18. Jahrhunderts Erwähnung in den Quellen²⁶, erlebte jedoch erst einen gewissen Aufstieg, als sein Besitzer Johann Martin Mohr den um 1770 errichteten klassizistischen Neu-

bau zu großer Blüte brachte: Bis zu 400 Logiergäste konnten nun beherbergt werden. Da der große Speisesaal sogar über 1000 Personen aufnehmen konnte, diente er zwischen 1832 und 1860 auch der Frankfurter Museumsgesellschaft als Konzertsaal, in dem so berühmte Künstler wie Hector Berlioz, Felix Mendelssohn Bartholdy, Niccolò Paganini, Clara Schumann und Richard Wagner auftraten. 1857 wurde das „Hotel Weidenbusch“ (zum einen wohl eingedenk der in Frankfurt residierenden Bundesversammlung, zum anderen, weil man den ursprünglichen Namen als zu ländlich empfand) in „Hotel de l’Union“ umbenannt. 1907 wurde das alte klassizistische Gebäude abgerissen und durch den heute erhaltenen Bau ersetzt, wobei man die alte Steinkartusche erhielt und in den neuen Kontext versetzte. Insofern handelt es sich bei dem denkmalgeschützten Bau im Steinweg 9 also um ein Gebäude, das Vorstufen der eigenen Geschichte umschließt. Dies bildete für Jean Nouvel den Ansatz für sein eigenes Konzept, demzufolge dieser Bau nun selbst wieder umschlossen und in das sich von rechts anschließende neue Gebäude integriert werden sollte.

Diese Integration wäre dergestalt umgesetzt worden, dass der Neubau eine vollständig verglaste Fassade erhalten hätte, welche sich in dem Bereich des alten Gebäudeteils in eine Art Glashaut verwandelt, sich vor die Steinfassade gelegt und sie vereinheitlichend in den Komplex eingebunden hätte. Auf diese Art und Weise wäre das Gesamtvolumen der Gebäudezeile als eine Art Glasvitrine erschienen (Abb. S. 114), in welcher das alte Bauteil „wie eine Reliquie“ (so Nouvel in der Projektbeschreibung) ausgestellt und ihr so ein „wertvoller Eindruck“ verliehen worden wäre²⁷ (andere Bilder vergleichen

²² Dazu: Klötzer, Wolfgang: Zu Gast im alten Frankfurt, München 1990, S. 13.

²³ Dieses Datum, 1770, wird auch in der oben erwähnten Sandsteinkartusche angegeben.

²⁴ Klötzer: Zu Gast, S. 12.

²⁵ Anonym: Nekrolog Johann Wolfgang von Goethe, in: Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung, H. 38 (1832), Sp. 305.

²⁶ Vgl. dazu sowie zum Folgenden: Klötzer: Zu Gast, S. 81–82.

²⁷ Jean Nouvel, Projektdarstellung vom 27.10.1994, aufbewahrt im Archiv des Denkmalamtes Frankfurt am Main, Akte „Goetheplatz 4/Vormals Steinweg 9/KD INN 72“/„Lagepläne“. Wie schon die 1992 erfolgte Veröffentlichung von Modellen, Zeichnungen und Plänen im Kontext von Gilles de Bures zuvor erwähnter Publikation (Vier Projekte) zeigt, gab es jedoch zuvor schon, auf 1991 zu datierende, konkrete Entwürfe. Dies wird bestätigt durch die Korrespondenz zwischen der Denkmalpflege und der Victoria-Versicherung, die bis in das Jahr 1992 zurückreicht und sich bereits auf konkrete Pläne und Entwürfe Nouvels bezieht, so dass die im Denkmalamt aufbewahrte Projektdarstellung einen zwei Jahre zuvor erfolgten Vor-

Frankfurt am Main,
Blick vom Goethe-
platz in den Stein-
weg, Zustand vor
1997 (Denkmalamt
Frankfurt am Main)



Jean Nouvel, 1. Ent-
wurf Victoria-Haus,
Zustand bei Tag
(Modell), 1991/94
(Patrice Goulet, Jean
Nouvel, Paris 1994,
S. 200)



das Ensemble mit einem Fernseher, hinter des-
sen Glasschirm der Steinbau wie ein Filmstand-
bild erschienen wäre, oder aber sehen ihn in der
Glasfassade als wie in einem Eisblock eingefro-
ren und konserviert).²⁸

läufer gehabt haben muss. Es handelt sich bei ihr wohl
um eine eigens für eine am 24.11.1994 stattfindende
Sitzung des Denkmalbeirats eingereichte Zusam-
menfassung des Vorhabens, die offenbar von einem Modell
sekundiert wurde, um dessen Abholung die Victoria-
Versicherung in einem Brief vom 28.11.1994 gebeten
wird.

²⁸ So z.B. bei: De Bure: Vier Projekte, S. 60.

Tagsüber wäre das neue Gebäudeteil auf-
grund der fast vollständigen Transparenz der
Fassade von außen erhellt worden und hät-
te damit, der Einbindung zum Trotz, zu der
kompakten und opaken Steinfassade in einem
Kontrast gestanden (Abb. S. 114 u., 115 o.), der
nachts (Abb. S. 115 u., 116), wenn der Glasbau
durch die Beleuchtung sein Innenleben nach au-
ßen hin sichtbar gemacht hätte, noch gesteigert
worden wäre (Nouvel recurriert hier auf die
Effekte, die sich auch an Pierre Chareaus zwi-
schen 1928 und 1932 in Paris gebautem „Maison
de verre“ beobachten lassen, einer, wie Nouvel
das von ihm bewunderte Gebäude bezeichnet

hat, „machine à lumière“²⁹, einer ‚Lichtmaschine‘). Durch diese variierenden Eindrücke, welche die den Altbau überfangenden und an ihn anschließenden Glaselemente im Wandel der Tageszeiten ermöglicht hätten, wäre es Nouvel gelungen, die robusten, schweren und an sich statischen Steinfassaden in den Strom aufeinander folgender Anblicke und Bilder zu integrieren. So hätte sich zugleich ein Wechselspiel zwischen Dauer und Flüchtigkeit, Materialität und Immaterialität, Stabilität und Fragilität eröffnet – eine Auseinandersetzung mit dem, was Nouvel die „fatalité de la matière“ (die Fatalität der Materie)³⁰ nennt und die viele seiner Bauten bestimmt. Akzentuiert worden wäre der Eindruck noch durch den Plan, die Fassade des Neubaus nicht einfach nur schlicht zu verglasen, sondern sie mit einem silbrigen Siebdruck zu versehen, der unten heller und nach oben hin dichter gehalten worden wäre. Dies hätte ihr den Eindruck verliehen, sie verneble und verflüchtige sich nach oben hin, löse sich zu den oberen Stockwerken hin zunehmend in einem feinen Dunst auf (Abb. S. 114 u., 115 o.).

Auch diesen Gedanken hatte Nouvel zuvor bereits für zwei andere Gebäude vorgesehen, die zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe von Seiten der Victoria-Versicherung und unmittelbar danach gerade Aufsehen erregten, mithin die Düsseldorfener Versicherung in ihrer Entscheidung maßgeblich mitbestimmt bzw. bestätigt haben dürften: Seine 1991 geplante und dann 1994 fertig gestellte „Fondation Cartier“³¹, ein Ausstellungs- und Bürohaus in Paris, konzipierte er zunächst als einen simplen Glaswürfel, der – in Erinnerung an die Produkte der Schweizer Schmuck- und Uhrenfirma Cartier – ebenfalls als schlichte Vitrine aufgefasst werden könnte. Interessant wird dieser zunächst bescheiden anmutende Baukörper jedoch durch eine vorgeblendete, gerasterte und die Gebäudegrenzen an den Seiten und nach oben hin überschreitende Glasfront sowie durch davor in einem



Abstand von 15 Metern vorangestellte und 18 Meter hohe, teilverglaste Sichtschirme. Sie bewirken im Verbund, dass der Bau aus der Ferne tagsüber zuweilen seine festen Umrisse verliert oder hinter Spiegelungen der Umgebung und des Himmels verschwindet, abends hingegen erstrahlt. So bietet er mit dem Wechsel der Tageszeiten beständig neue Anblicke; wiederum aus der Nähe betrachtet, bewirken die hintereinander gestaffelten Schichten der Sichtschirme und des Baus, dass die Grenzen zwischen Innen und Außen, Vorne und Hinten verfließen.

Die Idee des sich nach oben hin verflüchtigen Bauwerks hat Nouvel hingegen bereits 1989 mit seinem Projekt einer „Tour sans fin“, eines Turms ohne Ende, zu gestalten versucht, einem die „Grande Arche“ von Otto von Spreckelsen flankierenden, schlanken Turm von 43 Metern Durchmesser. Geplant war, dass er sich

*Oben:
Jean Nouvel, 1.
Entwurf Victoria-
Haus, Zustand bei
Tag (Entwurf),
1991/94
(Denkmalamt
Frankfurt am Main)*

*Unten:
Jean Nouvel, 1. Ent-
wurf Victoria-Haus,
Zustand bei Nacht
(Entwurf), 1991/94
(Denkmalamt
Frankfurt am Main)*

²⁹ Vgl. dazu die entsprechenden Eindrücke, die Nouvel in seinem Beitrag „Impressions intérieurs“ auf S. 22 des Katalogs zur Architektur-Biennale in Paris (Nouvelle Biennale de Paris, Architecture, Mailand 1985) beschreibt.

³⁰ So Nouvel in der ihm gewidmeten, 2001 von Alain Fleischer gedrehten Folge der Arte-Reihe *La Revue*.

³¹ Boissière: Jean Nouvel, S. 163–166.

Jean Nouvel, 1. Entwurf Victoria-Haus, Zustand bei Nacht (Modell), 1991/94 (Jean Nouvel, Emmanuel Cattani und Partner: Vier Projekte in Deutschland, Zürich 1992, S. 61)



zwar faktisch bis in eine Höhe von 420 Metern erheben, durch seine zunehmende Aufhellung nach oben und den Wechsel von Stein zu zunehmend feinerem Glas jedoch den Eindruck erwecken sollte, dass er sich zur Spitze hin auflöst und sich mithin im Unendlichen verliert.³² Anders als Constantin Brancusi, der sich ab 1926 mit den Plänen trug, seine dann lediglich als Skulptur errichtete „Colonne sans fin“ auch in Form eines über 100 Meter hohen Apartmenthauses zu realisieren, dabei jedoch die Erfahrung machen musste, dass seine Schöpfung sich umso mehr vom angestrebten Eindruck der Unendlichkeit entfernte, je höher er sie konzipierte³³, verwischt Nouvel das obere Ende seines Turms und erweckt so den Eindruck der Endlosigkeit. Diese, die erwünschte Befreiung von den Zwängen der Materie immerhin vortäuschende „Tour sans fin“ war zwar eigentlich nicht als Filmarchitektur gedacht, ist jedoch auf diesem Status festgesetzt worden: Die Ausführung des Baus wurde durch Geldmangel zunächst unterbrochen und dann ganz aufgegeben, doch der Turm erschien bereits 1991 in der Eröffnungsszene von Wim Wenders Film Science-Fiction-Film „Bis ans Ende der Welt“ als real gebaute Architektur im Paris der Zukunft.

³² Ebd., S. 114–119.

³³ Bach, Friedrich Thea: Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form, Köln 1987, S. 89 ebenso S. 28.

Da es sich bei dem diese früheren Ideen wieder aufgreifenden Victoria-Haus um ein Gebäude handelt, das oben Büros, unten hingegen Geschäfte und Kaufhäuser aufnehmen sollte, sah Nouvel vor, dass der transparenten Fassade per Siebdruckverfahren auch Werbelogos von dort mit Produkten vertretenen exklusiven Mode- und Technik-Firmen (wie z. B. IBM, Canon, Sony, Lanvin) eingefügt werden sollten, die teilweise nachts gelehuchtet hätten (Abb. S. 115 u.). Um Innen und Außen bruchlos ineinander übergehen zu lassen, hätten diese Werbelogos von der Fassade aus auch im Inneren einiger Räume in Form von an der Decke angebrachten Schriftzügen ihre Fortsetzung gefunden. So sehr diese Integration von Werbelogos auf den ersten Blick als befremdliche Zutat eingeschätzt werden könnte, so ist doch daran zu erinnern, dass Nouvel damit einen bereits schon länger bestehenden Zustand aufzugreifen und ästhetisch zu gestalten suchte. Denn die Gebäude am Steinweg und am Goetheplatz waren bereits recht dicht von Leuchtreklamen mit eben solchen Werbelogos besetzt: Das Modehaus Michels warb auf diese Weise für sich, und neben seinem Schriftzug wurden Kameras und Kopierer von Canon angepriesen (Abb. S. 114 o.) – es scheint geradezu so, als habe Nouvel eben diesen Zustand zur Grundlage einiger seiner Projektentwürfe gemacht, in denen die Firma Canon z.T. ebenfalls prominent mit ihrem Schriftzug vertreten ist.

Allerdings – und damit begannen die Probleme für das architektonische Vorhaben – vermochten die denkmalpflegerischen Sachverständigen diese und andere Gedanken nicht nachzuvollziehen. So schickte das Landesamt für Denkmalpflege in Wiesbaden am 16.7.1992 eine Stellungnahme an den Magistrat der Stadt Frankfurt, in der Nouvels Projekt zwar als „was die Formensprache betrifft, von vorzüglicher Qualität“, „sehr intelligent und ästhetisch überaus anspruchsvoll“ gelobt wird, sich ansonsten jedoch grundlegende Bedenken formuliert finden.³⁴ Diese betreffen zum einen den Umstand, dass von dem Altbau lediglich die Fassaden stehengeblieben wären und der damit notwendigen Entkernung des Gebäudes auch ein historisches, „in Frankfurt seltenes, aufwendiges Treppenhaus“ zum Opfer gefallen wäre, das den Denkmalwert des Hauses, nach Einschätzung des Denkmalpflegers, mit konstituierte.

An die Mahnung anschließend, dass sich diese Denkmalqualität nicht alleine aus der Fassade, sondern aus dem dreidimensionalen Baukörper begründe, wird zum anderen der Umstand kritisiert, dass Nouvels Glashaut-Projekt „die jetzige Außenhaut des Gebäudes lediglich als innere Membran“ benutze: „(...) die historische Fassade erscheint in der gleichen Ebene, [sic!] wie die Reklamen der Markenprodukte und teilt damit deren Schicksal: die historische Substanz wird (...) zur zweidimensionalen inneren Schicht geschlagen“. Nichtsdestotrotz wird Nouvels Glasbau an sich (d.h. unabhängig von seiner Integration des Altbaus) als „wünschenswert“, da „die endlose architektonisch unentschiedene seitliche Wand des Goetheplatzes neu“ definierend begrüßt.

In einem Antwortschreiben weist der zuständige Mitarbeiter der Victoria-Versicherung am 21. September 1992 darauf hin, dass der Entwurf Nouvels „mit Sicherheit weltweit Beachtung und (...) Bewunderung erfahren“ würde, da „hier ein zukünftiges Denkmal unserer Zeit entstehen“ werde. Demgegenüber handele es sich bei der historisierenden Fassade um eine nur noch rudimentär erhaltene Architektur von zudem mäßiger Qualität, weshalb zu bedenken

sei, dass „das Erhalten von Bauten oft schlechterer Qualität zu Lasten oft besserer bis sehr guter neuer Architektur von der Öffentlichkeit nur noch bedingt akzeptiert“ werde. Der Brief schließt mit dem Vorschlag eines Treffens gemeinsam mit Nouvel zwecks der weiteren Erörterung des Vorhabens. Eine solche Begegnung, kombiniert mit einer Ortsbegehung, fand sodann am 16.2.1993 statt. Sie führte zu einem zunächst tragfähig scheinenden Kompromiss, demzufolge Nouvel sich bereit erklärte, das erwähnte Treppenhaus zu erhalten. Im Gegenzug sollte die Denkmalbehörde angesichts der reduzierten Originalsubstanz des Kulturdenkmals in Dachbereich und Erdgeschoss ihre Bedenken gegen dessen Überfangung mit Klarglas zurückstellen.

Wie nachfolgende Briefe des Stadtkonservators aus dem Frühjahr 1993 und 1994 zeigen, scheiterte dieser Kompromiss jedoch am Einwand des Denkmalamtes Frankfurt, das nicht nur weiterhin gegen die „Glasverpackung“ des alten Baukörpers opponierte, da hierin eine Verletzung der „Würde eines Kulturdenkmals“ gesehen wurde, dessen „Bedeutung auf einen funktionslosen Schauwert reduziert würde“. Zudem lehnte das Denkmalamt nun auch – dem zuvor aus Wiesbaden gependeten Lob zum Trotz – den Glasbau am Goetheplatz grundsätzlich ab, da dieser der „Einheitlichkeit eines wesentlich durch die 50er Jahre geprägten Platzes“ zuwiderlaufe, die man „nur mittels fester, nicht transparenter Platzwände (...) wahren“ könne. Die zuvor von Wiesbaden aus kritisierte „endlose architektonisch unentschiedene seitliche Wand des Goetheplatzes“ wurde nun also mit einem Male offenbar als schätzenswert empfunden.

Der Architekt Albert Speer (junior) empfand die Platzsituation hingegen ebenfalls als „provinziell“ und begrüßte Nouvels Entwurf daher in seinem Mitglieds-Votum vom 22.11.1994 im Vorgriff auf die zwei Tage später stattfindende Sitzung des Denkmalbeirats als „eindeutige Aufwertung“, da – wenngleich „denkmalpflegerisch ungewöhnlich“, so doch – „sehr elegant neuartig“, „hochinteressant und sehr gut umsetzbar“. Obgleich Speer „die Qualität der denkmalgeschützten Fassade im Vergleich mit anderen Bauten in Frankfurt aus der gleichen Zeit nicht so hochwertig“ schien, „daß eine Solitürlösung notwendig wäre“, wurde das Projekt in der Sitzung von der Mehrheit der Mitglie-

³⁴ Diese wie auch die im Folgenden zitierte Korrespondenz befindet sich im Archiv des Denkmalamtes Frankfurt am Main, Akte „Steinweg 9“.



Jean Nouvel, 2. Entwurf Victoria-Haus, Zustand bei Nacht (Entwurf), 1995 (Denkmalamt Frankfurt am Main)

der des Denkmalbeirats abschlägig beschieden. Ein eingereichter Bauantrag hätte damit keine Chance auf Bewilligung gehabt.

Um die seinem Projekt entgegenschlagenden Skepsis offenbar bereits wissend, hatte Nouvel bei der Vorlage desselben mit Hilfe von beigelegten Fotografien auf die erst wenige Jahre zuvor abgeschlossene Arbeit des spanischen Architekten Óskar Tusquets Blanca hingewiesen, der zwischen 1982 und 1989 ein ähnliches Verglasungs-Projekt erfolgreich abschließen konnte. Tusquets Blanca hatte dabei den 1908 von Lluís Domènech i Montaner erbauten „Palau della Musica Catalana“ in Barcelona, eine Art architektonisches Nationalheiligtum und zugleich einer der wichtigsten Repräsentanten des katalanischen Jugendstils, restauriert und erweitert. Dabei hatte er eine der Seitenfassaden mittels einer davor gesetzten Glaswand zu einem neuen Eingangsbereich umgestaltet: Ein Eingriff, der nicht nur allgemein mit Beifall bedacht wurde, sondern dem Architekten 1989 auch eine Auszeichnung eingebracht hatte.

Zudem war im Oktober 1994 (also wenige Wochen vor der Entscheidung des Frankfurter Denkmalbeirats) in Berlin eine Übereinkunft zwischen dem Berliner Senat und dem Architekten Helmut Jahn getroffen worden. Sie bezog sich auf dessen Projekt zu dem (wie der Bau Ecke Steinweg) ebenfalls aus dem Jahre 1907 stammenden und im 2. Weltkrieg zu 90% zerstörten Grandhotel ‚Esplanade‘ am Potsdamer Platz. Von dem Gebäude hatte man nach dem Krieg nur noch zwei Prachtsäle sowie Teile der Fassade erhalten können, die nach dem Fall der Mauer unter Denkmalschutz gestellt wurden. Als sich 1993 erwies, dass das Ensemble der im Zuge der Errichtung des Sony-Centers notwendigen Verbreiterung der Potsdamer Straße

im Wege war, beschloss man, die beiden Säle in einem äußerst aufwändigen Verfahren um 75 Meter zu versetzen und dann in den Kontext von Jahns neuem ‚Esplanade‘-Bau zu montieren. Dort werden die Räume seither, ebenso wie die zur Straße hin weisenden Fassadenreste des Hotels, hinter Glas gelegt präsentiert.³⁵ Wie der von der Victoria-Versicherung mit der Kommunikation nach Hessen beauftragte Diplom-Ingenieur in seinem auf die Ablehnung durch den Beirat reagierenden Schreiben vom 28.12.1994 betont, reagierte Jahn daher besonders bestürzt auf die Entscheidung und wollte sich in dieser Angelegenheit noch einmal persönlich an den Oberbaudirektor wenden.

Des ungeachtet beharrte man in Frankfurt auf der Ablehnung und diktierte klare Richtlinien für eine eventuelle Fortsetzung des Projektes: Nouvel müsse auf die vorgehängte Glashaut an dem Eckbau verzichten. Ferner müsse es eine klare vertikale Zäsur zwischen dem gläsernen Neu- und dem steinernen Altbau geben, der eine separate Behandlung auch dahingehend erhalten müsse, dass Dach und Erdgeschoss neu zu gestalten seien. Nouvel reichte daraufhin 1995 einen (bislang unpublizierten) modifizierten Entwurf ein, der auf die Glasfassade vor dem Eckbau verzichtete, die herzustellende Einheitlichkeit jedoch dadurch zu erzielen versuchte, dass ein großer gemeinsamer Schirm in Form eines nun deutlich akzentuierten, vorne und an den Seiten vorkragenden Daches die beiden Gebäude überfängt (Abb. S. 118).³⁶ Jedoch auch dieser Plan sollte – nun u.a. aus finanziellen Gründen – Abänderungen erfahren, die Nouvel als so weitreichend empfand, dass er sich von dem Projekt ganz zurückzog; auch das Angebot der Bauherrschaft, die künstlerischen

³⁵ Als ein weiteres, vergleichbares Unterfangen sei die 2007 vollendete Verglasung des 1883 von dem Architekten Johann Eduard Jacobsthal erbauten Bahnhofs von Strassburg durch Jean-Marie Duthilleul angeführt: Duthilleul legte die alte Fassade hinter eine 125 Meter lange und 23 Meter hohe, auf einem Metallgerüst aufruhende Glaskuppel, die den Bau bei Tag in den Reflexen der umstehenden Gebäude auflöst und ihn bei Nacht dafür umso prägnanter hervortreten lässt – Duthilleul wurde hierfür 2008 mit einem Preis ausgezeichnet.

³⁶ Projektentwurf vom 17.2.1995, aufbewahrt im Archiv des Denkmalamtes Frankfurt am Main, Akte „Goetheplatz 4/Vormals Steinweg 9/KD INN 72“/„Lagepläne“.



*Hommel & Rodrian,
Victoria-Haus,
Frankfurt am Main,
1999 (Foto Henry
Keazor)*

sche Leitung zu übernehmen, wurde von ihm abgelehnt. So schloss man 1997 mit dem Einverständnis Nouvels einen neuen Vertrag: Das 40 Millionen Mark teure Bauprojekt wurde zur Überarbeitung und Ausführung ganz an die Frankfurter Projektpartner Hommel & Rodrian übergeben, die von Nouvel schon früh als Kontaktarchitekten vor Ort herangezogen worden waren.³⁷

Nouvel erfuhr so eine weitere der eingangs umrissenen Parallelen zwischen Architekt und Filmregisseur: Beide können sich genötigt sehen, ihren Namen von einem bereits fertig konzipierten Projekt zurückzuziehen, wenn sie die ihnen gemachten Verwaltungs- und Produktionsauflagen als zu einengend empfinden. Tatsächlich erfuhr das Victoria-Haus in der Folge ein merkwürdiges Schicksal: Einerseits erhielt es, da Nouvels Nachfolger Hommel & Rodrian es nicht vermochten, sich als die nun verantwortlichen Architekten im Bewusstsein der Öffentlichkeit durchzusetzen, den Status eines ‚Alan Smithee‘-Films, indem es keinen Urheber mehr zu haben schien; andererseits jedoch hielt sich zugleich in Zeitungsartikeln, welche über

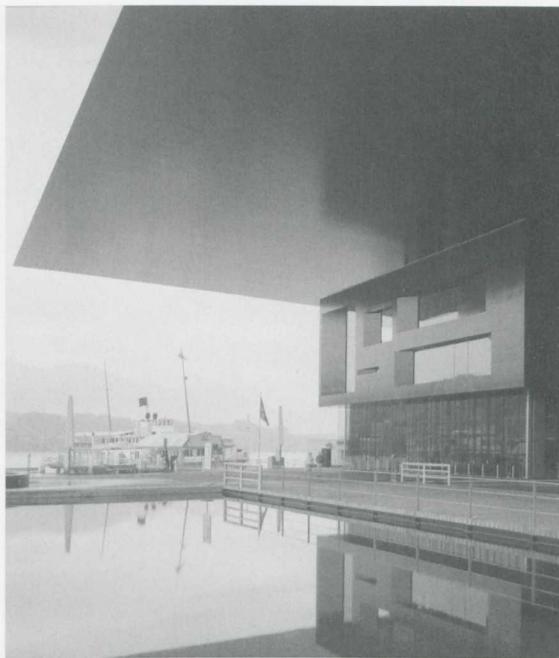
die Fertigstellung des Baus im August 1999 berichteten, und noch in danach erscheinenden Publikationen, hartnäckig die Behauptung, Nouvel sei weiterhin der federführende Architekt des Gebäudes.³⁸

Dies hat wohl damit zu tun, dass das Gebäude (Abb. S. 119) sich in gewisser Weise als ein ‚Nouvel-Bau‘ zu geben versucht. Dabei überwiegen auf den ersten Blick die Unterschiede gegenüber Nouvels Projektentwurf: So weist der Bau (darin nur Nouvels zweitem, revidiertem Entwurf ähnlich; Abb. S. 118) natürlich keine das alte Eckgebäude überfangende Glas-

³⁸ Verwiesen sei hier auf den oben angeführten Artikel von Bartetzko (Die Galoschen des Tricks), sowie den von Martin Wentz herausgegebenen Band: Die kompakte Stadt (Die Zukunft des Städtischen. Frankfurter Beiträge, Bd. 11), Frankfurt/New York 2000, S. 102, wo das realisierte Victoria-Gebäude als Werk Jean Nouvels bzw. als Bau präsentiert wird, „den Nouvel in Arbeitsgemeinschaft mit den Frankfurter Architekten Hommel & Rodrian konzipierte“. Tatsächlich erscheint das Victoria-Haus nicht einmal als ungebauter Projekt unter der Auflistung der Werke Nouvels auf seiner Website (<http://www.jeannouvel.com/>; 25.10.2009). Dort werden für Frankfurt lediglich die (ebenfalls nicht realisierten) Entwürfe für das Stadtbad Mitte (1993) und das UEC-Hochhaus (1999) aufgeführt.

³⁷ Von Arx: Der Keuschheitsgürtel.

Jean Nouvel, KKL,
Luzern, 1992/98
(*El Croquis*,
No. 65/66: Jean
Nouvel (1987–1998),
Madrid 2000, S. 301)



haut auf. Es wird stattdessen versucht, die Steinfassaden auf eher konventionelle Weise in den Neubau zu integrieren, indem dieser sich über das alte Gebäudefragment hinzieht. Zudem weisen die verglasten Elemente des Neubaus nicht den von Nouvel vorgesehenen Siebdruck auf, und auch auf die Anbringung der Leuchtschriften und Logos wurde verzichtet. Neben der anders vorgenommenen Stockwerkverteilung – aus Nouvels oberster Stockwerkzeile (Abb. S. 114 u., 116) ist nun ein einzelner, in die Mitte versetzter Würfel geworden (Abb. S. 119) – fällt schließlich auf, dass der Entwurf Nouvels die einzelnen Stockwerke eher zu verschleifen und miteinander zu verbinden trachtete (Abb. S. 114 u.), während deren Trennung nun sehr auffällig durch Gitterflächen betont wird (Abb. S. 119, 121). Die einzige weitergeführte Parallele zu Nouvels Entwurf stellt die starke Verglasung des Neubaus dar. Er wurde in der ausgeführten Version allerdings mit getöntem Glas versehen, weshalb er auch an sonnigen, hellen Tagen eher dunkel wirkt (Abb. S. 119).

Wie aber kam es nun dazu, dass man den Bau immer wieder als ‚Nouvel-Bau‘ bezeichnen konnte, selbst, nachdem der Rückzug des Architekten Jahre zurücklag und der Bau schließlich – stark abweichend von seinen Plänen – gebaut worden war?

Der Grund liegt darin, dass man im für die Ausführung gewählten Erscheinungsbild einerseits in einzelnen Details an Nouvels letz-

ten und revidierten Entwurf anschloss: Dieser (Abb. S. 118) hatte ja auch bereits keine Verglasung des Steinbaus mehr vorgesehen und die beiden Gebäude ebenfalls durch ein markantes, vorkragendes Dach miteinander einen wollen. Darüber hinaus kommen in der letztendlichen Ausführung Elemente zur Anwendung, die als ‚typisch‘ für Nouvels Architektursprache gelten können – auch wenn sie bei ihm in jeweils anderen Kontexten und Funktionszusammenhängen zum Einsatz kommen.

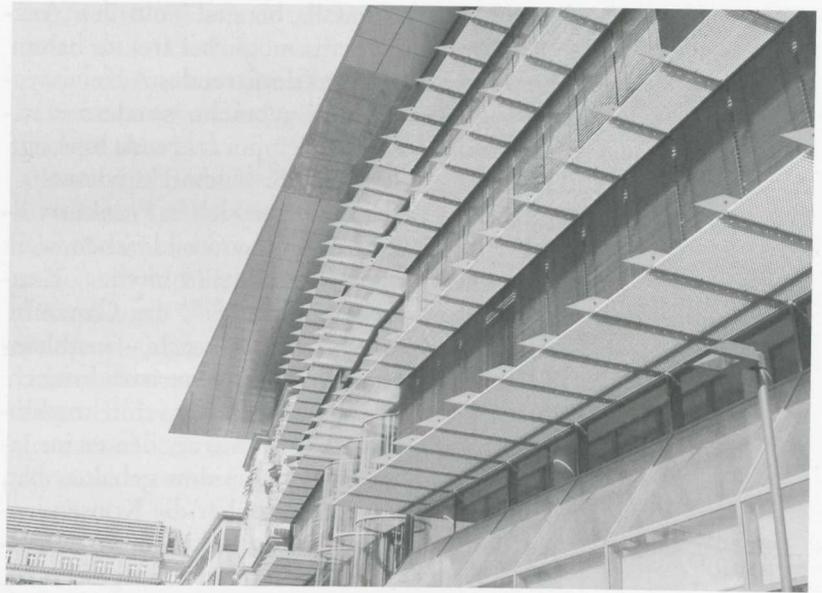
Das große, vorkragende und sich an der Ecke weit über das Gebäude vorschiebbende Dach z. B. (Abb. S. 119) ist eindeutig in der Wirkung der Bedachung verpflichtet, die Nouvel für das zwischen 1992 und 1998 errichtete Kunst- und Kongresszentrum in Luzern entworfen hatte (Abb. S. 120).³⁹ Allerdings erfüllt das Dach dort weitestgehend eine ganz andere Funktion: Zwar überfängt und vereint es auch hier drei unterschiedliche gestaltete Gebäude, verbindet darüber hinaus jedoch zum einen Land und Vierwaldstätter See miteinander und fungiert zum anderen als Spiegel für das Wasser, dessen Lichtspiele es tagsüber und nachts aufgreift und reflektiert. In Frankfurt ist das Dach hingegen auf die Aufgabe reduziert, einerseits die alten und neuen Gebäudeteile zusammenzufassen, andererseits jedoch einen scharfen Schnitt zwischen dem Attikageschoss und den Dachaufbauten vorzunehmen (Abb. S. 119), die durch die vorkragende Dachfläche von unten verdeckt werden. Die mit dem Schnitt bereits deutliche Trennwirkung des Daches wird zusätzlich durch den Umstand verstärkt, dass dieses besonders spitz vorstößt, wenn man in der Hauptblickachse steht. Dieses Element zeigt, dass man sich an dem auf gleiche Weise hervorstoßenden Dach des 1993 bis 1997 für Daimler-Benz erbauten Debis-Hauses von Renzo Piano am Potsdamer Platz orientiert hat.⁴⁰ Schließlich wirkt Nouvels Luzerner Dach leicht und elegant, während die Frankfurter Konstruktion eher schwer und lastend erscheint. Zwar kann man auch hier

³⁹ Dazu vgl.: Ausst.-Kat. Jean Nouvel. Luzern. Concert Hall/Konzertsaal/Salle de Concert (Luzern, Architekturgalerie, 26. September bis 25. Oktober 1998), hrsg. v. Luca Deon, Basel 1998.

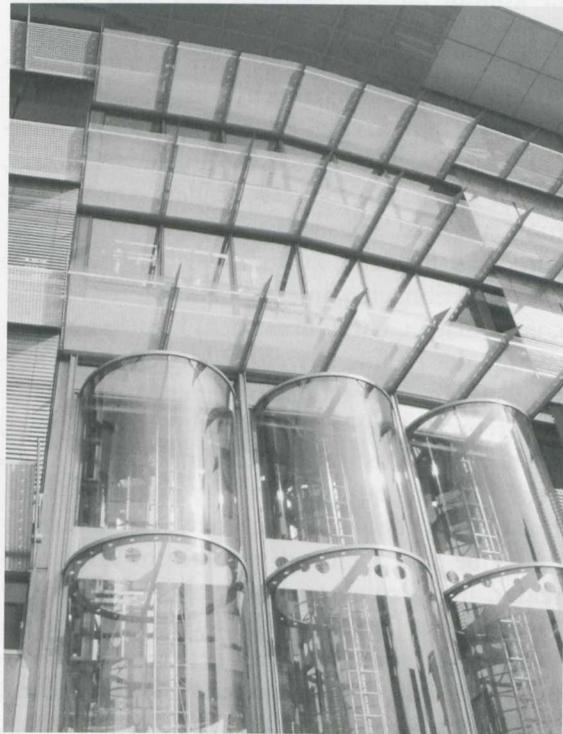
⁴⁰ Zu dem die Zentrale der Daimler-Benz Dienstleistungstochter ‚Debis‘ beherbergenden Gebäude: Piano, Renzo: On Tour with Renzo Piano, London/New York 2004, S. 235–251.

Spuren einer gewissen Sensibilität für Lichtwirkungen beobachten (so ist die mittlere, den verglasten Eingang überfangende Partie im Unterschied zu dem ansonsten stumpf schimmernden Dach mit reflektierendem Glas belegt (Abb. S. 121; das Dach wird zudem nachts angeleuchtet), doch bleiben diese auf der Stufe eines zaghaften Ansatzes stehen. Ebenfalls auf Bauten Nouvels zurück gehen die oben erwähnten, die Stockwerke klar voneinander abtrennenden Gitterflächen (Abb. S. 119, 121 o. u. u.). Sie finden bei dem französischen Architekten oft an Außen- und Innenbau Verwendung (man denke z. B. an Gebäude wie die ‚Nemausus‘-Häuser in Nîmes, sein Hotel ‚Les Thermes‘ in Dax oder die Cartier-Fabrik in Saint-Imier, Villeret): Die filigran gehaltenen, den Eindruck der Begehbarkeit und Kommunikation erweckenden Strukturen werden von Nouvel auch eingesetzt, um den ihm so wichtigen Effekt einer gewissen Dematerialisation zu erzielen. So wirken sie von weitem häufig wie durchgehende, stabile Stege, von denen erst im Nähertreten deutlich wird, dass es sich bei ihnen tatsächlich um ein luftiges Gitterwerk handelt. Im Fall der Realisierung des Victoria-Hauses jedoch werden diese sehr viel dichter gearbeiteten und daher kompakter wirkenden Flächen (die hier angeblich Bezug auf die Geschoßhöhen der historischen Fassade nehmen und die Stockwerkseinteilung markieren sollen)⁴¹ in regelmäßigen Abständen von Streben durchsetzt. Diese laufen nach vorne in teppichmesserartig wirkenden Formen aus, die dem Bau etwas Wehrhaftes, Abweisendes und sogar Gefährliches geben (Abb. S. 121). Und sie beherrschen leider sogar den spektakulären Blick aus den Fenstern des Gebäudes, in deren Panorama die messerartigen Streben immer wieder hineinragen.

Ebenfalls eng angelehnt an Bauten Nouvels ist schließlich die Gestaltung des Eingangsbereiches: Mit seinen Glas- und Metallröhren und seinen Verstrebungen (Abb. S. 121 u.) erinnert er zunächst eher an die Architektur von Richard Rogers wie z. B. sein 1986 für Lloyd's of London errichtetes Gebäude in der Lime Street.⁴² Im Inneren des Frankfurter Baus je-



*Hommel & Rodrian,
Victoria-Haus,
Frankfurt am Main,
1999, Details des
Daches und der
Gitter (Foto Henry
Keazor)*



*Hommel & Rodrian,
Victoria-Haus,
Frankfurt am Main,
1999, Eingangsbereich
(Foto Henry
Keazor)*

doch trifft man mit der starken Verspiegelung auf eines der gestalterischen Lieblingsmotive von Jean Nouvel, die er gerne zu Zwecken der simulierten Dematerialisierung einsetzt. Dieser Rekurs auf Nouvel setzt sich schließlich in der Gestaltung der Aufzugsschächte und verglasten Kabinen fort, die in ihrer Transparenz und dem Umstand, dass sie offenbar als Teile des Gesamterlebnisses der Architektur konzipiert sind, auf Nouvels zwischen 1981 und 1987 gebautes „Institut du Monde Arabe“ zurückgehen. Dort

⁴¹ So: Wentz: Die kompakte Stadt, S. 102. Dies trifft jedoch nur auf die oberen beiden Stockwerke zu.

⁴² Powell, Kenneth: Richard Rogers. Complete Works, Bd. 1, London 1999, S. 174–209.

hatte Nouvel ebenfalls bereits – um den Ausblick vom Aufzug aus möglichst frei zu halten – kein mit Kabeln funktionierendes Aufzugssystem zur Anwendung gebracht, sondern stattdessen auf an Schienen empor fahrende bzw. auf Hebebühnen getragene Kabinen rekurriert.⁴³

All diese Elemente fügen sich in Frankfurt allerdings nicht zu einem Gesamtbild – eben, weil sie unterschiedlichen architektonischen Kontexten entnommen sind, zerfällt das Ganze in seine Einzelteile. Nouvel hat sich – unabhängig vom Victoria-Haus – bereits früh kritisch zu solchen, wie er sie nennt, ‚Architekturklonen‘, geäußert. In einem Vortrag, den er im Januar 1992 im Centre Pompidou gehalten hat, machte er sich Gedanken über die Konsequenzen des zuvor erwähnten politisch-wirtschaftlichen Drucks, dem der Architekt ausgesetzt ist. Er kommt zu dem Schluss, dass diese ihn bedrängenden Faktoren „aus der Architektur der Stadt ein Spiel machen, an dem jedermann teilnimmt, ohne dass irgendjemand die Regeln oder den Wert der ‚Karten‘ kennt. Dem desorientierten Architekt bleibt indes nichts anderes übrig, als zu versuchen, den Gebäuden eine Bedeutung zu geben. Diesem verlorenen Architekten wird man Modelle, zunächst technischer Art – Konstruktionsprinzipien, Standardprogramme –, vorschlagen, dann, unter dem Druck der Politik und der Benutzer, weitere Modelle einer kulturellen Dimension in Form eines Musterbuchs von reproduzierbaren Architekturen – Typen, Archetypen. Das ist der Moment, wo die Kompromittierung beginnt. Auf diese Weise hat eine reaktionäre Ideologie, eine bewusste Strategie und eine von niemand geringerem als Architekten und Professoren verwaltete Politik die ‚Genüsse‘ der Kopie wieder zur Tagesmode gemacht. Der Architekt, auf der Suche nach Vorbildern, wird nach denjenigen Ausschau halten, die ihm am überzeugendsten in wirtschaftlicher, struktureller und kultureller Hinsicht erscheinen. Er wird sie – und der Wert des architektonischen Vorbilds steht hier nicht zur Debatte – finden bei den Rossi, Botta, Bofill, oder in Japan bei den Ando, Iso, Kuro, Ito, oder in Großbritannien bei Foster oder Rogers, sogar in Frankreich...und er wird so an ihnen herabwürdigen, was – vielleicht – gerade ihre Qualitäten und Tugenden ausmacht. Die kulturelle Nachbil-

dung ist eine Plage, das Symptom der Desintegration des architektonischen Denkens. Es ist das Lächerliche und die Schande eines Berufes, der offenbar aufgehört hat, nachzudenken.“⁴⁴

Nouvel, dem es demgegenüber darum zu tun ist, seinen Gebäuden eine Bedeutung zu geben, die spezifisch am jeweils konkreten baulichen Kontext orientiert ist, musste in Frankfurt jedoch nicht nur erleben, dass die Stadt, wie Serge von Arx es im Jahre 2000 formulierte, „am Boden eine andere Architekturpolitik verfolgt als in der Luft“⁴⁵ (will heißen, dass man bei der Bewilligung von die Skyline ergänzenden Projekten großzügiger verfährt als bei den urbanen Raum betreffenden Vorhaben). Er musste auch erfahren, dass dabei im wahrsten Sinne des Wortes eine gewisse Oberflächlichkeit an den Tag gelegt wurde: Während die zunächst als „selten“ und „erhaltenswert“ ins Feld geführte Treppenanlage im Inneren des Altbaus nach und nach aus der Argumentation gegen Nouvels Projekt verschwand (und bei der Realisierung des geänderten Entwurfs dann auch letztendlich abgebrochen wurde)⁴⁶, beharrte man zuletzt eigentlich nur noch auf der angeblichen ‚Würde‘ der Fassaden. Damit betrieb man das, was Nouvel gemeinsam mit anderen später als ‚Fassadismus‘ geißeln würde.⁴⁷ Oder wie es von Arx zusammenfasst: „Die Reduktion des architektonischen Erbes auf eine oberflächliche Erscheinung im Stadtbild wird zum hypokritischen Ausdruck unserer Epoche und hindert die Baukunst daran, als identitätsstiftender Pfeiler einer Kultur ihrer Aufgabe gerecht zu werden. Mit dem zurechtgestutzten ‚Nouvel-Bau‘ als kritischer Stellungnahme zu dieser Thematik hat Frankfurt die Chance verpasst, auch im Kleinmassstäblichen urbanistische Zeichen zu setzen.“⁴⁸

⁴⁴ Vortrag Nouvels von 1992.

⁴⁵ Von Arx: Der Keuschheitsgürtel.

⁴⁶ Nur die Fassade bleibt, in: FR, 18.1.1996: „Das städtische Planungsamt hat keine Einwände mehr gegen Entkernung und Umbau des ehemaligen ‚Modehaus Michels‘, Steinweg/Goetheplatz. Wieder einmal bleibt von einem Kulturdenkmal nur die Fassade.“

⁴⁷ Zu Tradition und Anwendung dieses Begriffes: Penini, Daniela: La Critique au quotidien, in: Agnès Deboulet u.a. (Hrsg.): La Critique architecturale, Paris 2008, S. 150–158.

⁴⁸ Von Arx: Der Keuschheitsgürtel.

⁴³ Zu dem Gebäude: Boissière: Jean Nouvel, S. 86–93.

Fast überflüssig vielleicht, zu erwähnen, dass sich die Victoria-Versicherung mit architektonischen Großprojekten nach den in Frankfurt gemachten Erfahrungen von dort zurückzog und sich stattdessen ganz auf das fast zeitgleich mit dem Frankfurter Vorhaben initiierte Projekt einer neuen Firmenzentrale in Düsseldorf konzentrierte: 1989 zu den Gewinnern des ausgeschriebenen Wettbewerbs gekürt, errichtete das Architektenbüro HPP (Hentrich, Petschnigg und Partner) zwischen 1993 und 1998 für die Hauptverwaltung der Victoria-Versicherung in Düsseldorf einen 29-geschossigen Büroturm sowie zwei siebengeschossige Flachbauten⁴⁹ – hier allerdings auf historisch unbelasteten Baugrund und damit problemlos. In gewisser Weise

ist dies bedenklich, da solche Beispiele dazu angetan sind, Schule zu machen und künftige Bauprojekte von vorneherein in städtische Außenbezirke zu verweisen, wo man dann auch wieder leichter dem Bau von Bürotürmen frönen kann, anstatt sich Gedanken über die Integration von Gebäuden in den bereits bestehenden urbanen Kontext zu machen: Die Victoria-Versicherung erhielt so in Düsseldorf zwar vielleicht nicht ‚das schönste Gebäude der Welt‘, doch der Bau wurde im März 1999 auf der „Internationalen Immobilienmesse“ in Cannes als eines der weltbesten Bürogebäude ausgezeichnet und der so genannte Victoriaturm gilt inzwischen als eines der markantesten Gebäude von Düsseldorf.

⁴⁹ <http://www.hpp.com/dt/hppD.html> (25. 10. 2009).