

jeden Plan. In aller Regel hat man nur auf Antrag der Eigentümer eingetragen, die sich davon Steuervorteile versprochen.

Obwohl die Denkmalschutzgesetze der Länder die Kategorie beweglicher Kulturdenkmale kennen, kann von einem wirksamen gesetzlichen Schutz nicht die Rede sein. Gesetztexte und die herrschende Auslegung legen die Hürden extrem hoch, wenn es um Mobilien in Privatbesitz geht. Liebevoll nimmt man sich des Kleindenkmals, etwa des Marterls am Wegesrand, an, und auch das Hätschelkind des Denkmalschutzes, die Archäologie, kann sich eigentlich nicht beklagen. Wenn es aber darum geht, historisch gewachsene Provenienzen, Ensembles und Sammlungen in Privat-hand zu schützen, nehmen die Denkmalämter aus wissenschaftlicher Sicht inakzeptable Kulturgutverluste in Kauf. Kein Gericht kann die skandalösen Versäumnisse der Denkmalschützer beanstanden, solange es im Denkmalschutzgesetz keine Verbandsklage gibt. Es fehlt, juristisch gesprochen, an einer soge-

nannten »Schutznorm«: Noch nicht einmal der Eigentümer kann sich vor Gericht dagegen wehren, wenn seinem Besitz die Denkmaleigenschaft verweigert wird.

Zur Hoffnung besteht kein Anlaß, zur völligen Resignation freilich ebensowenig. Die Wissenschaft sollte sich, meine ich, mehr als bisher einmischen und das in Bezug auf private Sammlungen allzu verschwiegene Geschäft des Kulturgut- und Denkmalschutzes mit kritischem Sachverstand kontrollieren und die Resultate dieser Bemühungen öffentlich machen. Es wird sich nichts ändern, wenn es nicht mehr öffentliche Diskussion – auch in den Verbänden – gibt, und wenn es die Forschung nicht lernt, ihre Erhaltungsinteressen unmißverständlich zu artikulieren. Einen *cum ira et studio* geschriebenen Beitrag zu dieser Diskussion wollten die vorstehenden Seiten liefern.

Literatur und weitere Informationen im Internet: <http://www.uni-koblenz.de/~graf>

Klaus Graf

Leipzig erhält einen neuen Museumsbau

Die mutige Entscheidung der Stadt Leipzig, trotz vielfältiger gleichzeitiger Herausforderungen und unzureichender Einkünfte ihrem seit 60 Jahren provisorisch behaustem Museum einen Neubau zu widmen, wird man einmal zu den großen kulturpolitischen Leistungen der 90er Jahre in Deutschland zählen. Die Kommune überläßt dem Museum nicht nur kostenfrei die attraktivste Baufläche im Innenstadtkern (Sachsenplatz), sondern stellt auch 60 Mio DM, die Hälfte der veranschlagten und inzwischen durch verbindliche Zusagen von zweimal 30 Mio DM des Bundes und des Freistaates Sachsen auf 120 Mio festgelegten Bausumme. Von dieser Summe bleiben nach Abzug der investiven Mittel für eine zwischenzeitliche Unterbringung des Museums im Handelshof für den Neubau 113,6 Mio DM übrig. Alle Vorentscheidungen bis hin zum

Baubeschluß vom 21.4.99 wurden von der Ratsversammlung mit überzeugender Mehrheit und mit einhelligem Zuspruch aller Fraktionen getragen, ebenso die internationale Ausschreibung des Architektenwettbewerbs in zwei Phasen 1997, der Planungsbeschluß vom 22.4.98 sowie die am 11.1.99 begonnene Baufeldvorbereitung.

Die Loyalität der Stadt bescheinigt dem Museum, daß es seine schweren Zeiten – Konfiszierung wichtiger expressionistischer Werke im Dritten Reich, Bombenzerstörung seines Gebäudes 1943, Isolation der Museumsarbeit in den folgenden Jahrzehnten – mit Ansehen überstanden hat. Es kann stolz darauf sein, durch Leistungen auf sich aufmerksam gemacht und die Öffentlichkeit von seiner Bedeutung und von der Notwendigkeit eines Neubaus überzeugt zu haben – zu einem Zeit-

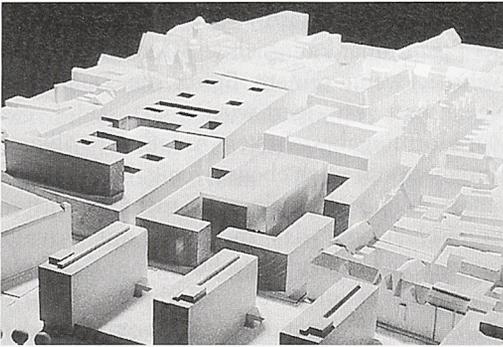


Abb. 1 Leipzig, Sachsenplatz, von der Brühlstraße aus: straßenbegleitende Randumbauung des Museums im Kern. Entwurf von Hufnagel, Pütz, Rafaelian (Foto: Architekten)

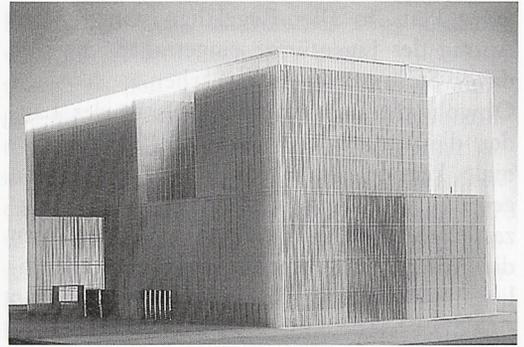


Abb. 2 Modell im Ausstellungspavillon Sachsenplatz: Die gleichberechtigten Eingangshöfe bilden eine Erweiterung des Platzes um das Museum und korrespondieren mit den Öffnungen der Blockrandbebauung. Entwurf von Hufnagel, Pütz, Rafaelian (Foto: Architekten)

punkt, da die Kulturetats überall beschnitten werden.

Der Entscheidung zum Neubau waren mitunter mühevoll Verhandlungen vorausgegangen. Eine Vielzahl unterschiedlicher älterer Besitzverhältnisse am Sachsenplatz mit den daraus resultierenden berechtigten und unberechtigten Ansprüchen war zu klären. Unnötige Sorgen bereitete die Oberfinanzbehörde Chemnitz, als sie im Auftrag des Bundes den Auszug des Museums aus dem ehem. Reichsgericht bis zum 31.12.97 forderte; ein kühler Dank dafür, daß das Museum 45 Jahre lang den Bau in gutem Zustand bewahrt hatte.

Für die Sanierung des Staatshochbauamtes mit dem Ziel, das Bundesverwaltungsgericht aus Berlin nach Leipzig zu holen, veranschlagt man fünf Jahre und eine mögliche Investitionssumme von 200 Mio DM. Eine stringendere Planung hätte es ermöglicht, die Sanierungszeit zu verkürzen; so wären bei guter Abstimmung etwa 11 Mio Steuergeld für einen neuen Interimsort des Museums einzusparen gewesen. Doch nicht die geringste Verschiebung des Auszugstermins wurde eingeräumt, ein konservatorisch bedenklicher Winterumzug der Sammlungen – 3000 Ölbilder, 55.000 Zeichnungen und druckgraphische Werke, 888 Plastiken, 70.000 Bücher – und Werkstätten erzwungen. Sechs Monate Jahr danach sah man dann das Gelände des Reichsgerichtes noch wie verwaist; keine Spitzhacke, kein Gerüst, keine Spur einer Sanierungstätigkeit kündete von der eben noch so unaufschließbaren Baumaßnahme.

532 Architekten hatten sich um die Bauaufgabe beworben, darunter Rossi, Hollein, Kleihues, Kollhoff, Mateo, Krier, Schweger & Partner und Braunfels. Die siebenköpfige Fachpreisjury (darunter Vittorio M. Lampugnani, Peter Kulka, Axel Schultes und Peter Zlonicki) und die sechs Sachpreisrichter (darunter Oberbürgermeister, Kulturbeigeordneter und Museumsdirektor) entschieden sich einstimmig für den Entwurf des jungen Architektentrios Hufnagel, Pütz, Rafaelian aus Berlin. »Das Museum zieht sich in den Block zurück, der mit neuen Wohn- und Geschäftshäusern auf den alten Fluchtlinien von Brühl, Katharinen- und Reichsstraße neu gebildet wird. Es überläßt die Präsenz an den Straßenkanten der normalen innerstädtischen Nutzung, beansprucht dafür mit einer Höhe von 34 Metern die nur dem Museum zustehende Dominanz im neugeschaffenen Gefüge dieses Stadtbereiches.« Die so von den Preisrichtern gelobte Diskretion, mit der das Gebäude sich in die Umgebung einfügt, entspricht Forderungen der Stadt. Dennoch erscheint der Außenbau als »öffentliches eigenständiges Gebäude«, »präsent, ohne sich aufzudrängen« (Abb. 1 und 2).

Die Innendistribution (Abb. 3 und 4) ist von der schwierigen Aufgabe bestimmt, die vorge-

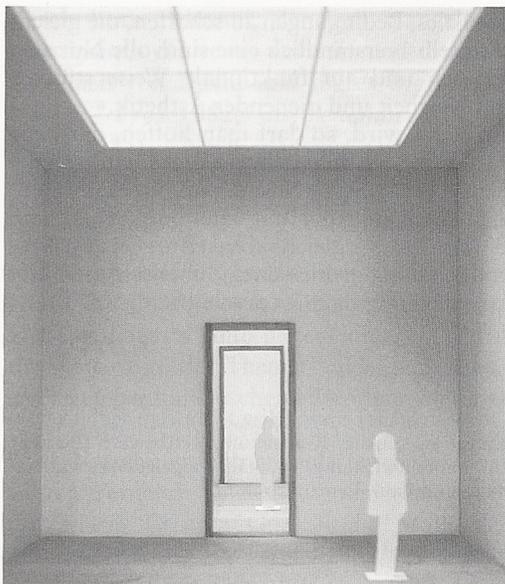


Abb. 3 Gestaltung der Ausstellungsräume: Licht fällt als Kunst- oder Tageslicht durch die in ein Sprossenraster gefaßte Glasdecke ein. Hellgestrichene Gipswände, Parkett und Rahmung der Durchgänge Eiche. Entwurf von Hufnagel, Pütz, Rafaelian (Foto: Architekten)

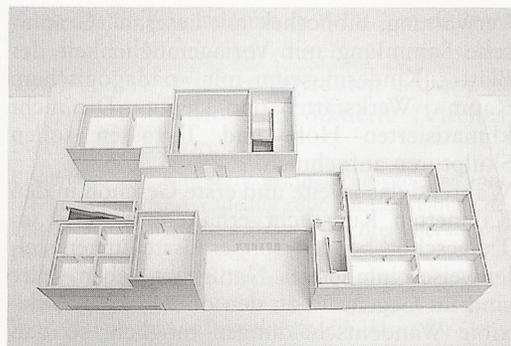


Abb. 4 Schichtenmodell mit Eindruck von der ersten Etage des Museums. Die drei Ausstellungskomplexe sind durch drei Höfe voneinander getrennt. Ein großer Zugangsraum über dem Foyer verbindet sie untereinander. Raumhöhe zwischen 8 und 4 Metern. Entwurf von Hufnagel, Pütz, Rafaelian (Foto: Architekten)

gebenen Sammlungsbestände auf enger Grundfläche angemessen und übersichtlich unterzubringen. Auch in dieser Hinsicht hat das Berliner Trio die Gutachter überzeugt.

Guratzsch skizziert die Planung wie folgt: »Aus allen vier Himmelsrichtungen erreicht man das Foyer im Erdgeschoß, von dort mittels Treppe oder Fahrstuhl die ständige Ausstellung mit ihren insgesamt 3440 qm in 60 Kabinetten oder, im Tiefgeschoß, temporäre Ausstellungen (1340 qm in sechs Raumfolgen) und einen kleinen Veranstaltungsraum. Durch die drei Höfe und drei Terrassen entstehen auf jeder Etage dazwischenliegende Raumkomplexe, die gemäß den Schwerpunkten der Sammlung Sinnabschnitte bilden lassen. Den größten Bestand bildet die Kunst des 19. Jh.s in Deutschland. In der dritten Etage mit durchgängigem Oberlicht werden die einzelnen Malschulen und Epochen von der Goethezeit bis zum Beginn des Expressionismus gebo-

ten. Eine besondere Abteilung darin bildet die französische Kunst des 19. Jh.s. In der zweiten Etage betritt man ähnlich der dritten von jeweils einem großen Kabinett aus drei Raumkomplexe, die über die Terrassen erreichbar werden: darin die altdeutsche und altniederländische Kunst des 15. und 16. Jh.s, die holländische und flämische Kunst des 17. Jh.s und die italienische, französische sowie spanische Kunst. Im ersten Obergeschoß (Abb. 4) begegnen Impressionismus und Expressionismus mit Werken u. a. von Liebermann, Corinth, Slevogt, Mueller, Kokoschka, Hofer und Beckmann sowie die deutsche Kunst nach 1945, die in der DDR entstanden ist und hier nun längst nicht mehr in defensiver Weise zur Geltung gebracht werden soll, sondern in ihrer Vitalität und hintergründigen Symbolik. Dominiert wird der Eindruck dieser Etage von Max Klinger und der Kunst um 1900. Der Raum, in dem der Besucher Klingers »Beethoven« von 1902 begegnen wird, bietet von seinen Dimensionen (7,50 m Höhe und 200 qm Fläche mit künstlichem Licht) die Chance, Klingers Monumentalität in Geschosformaten zu erleben. Für Kunstpositionen der Gegenwart und Zukunft sind Raumreserven freigehalten. In Zwischengeschossen befinden sich

Verwaltung, Bibliothek mit Lesesaal, Graphische Sammlung mit Vorlagemöglichkeit der Blätter, Kindermuseum mit »pädagogischem Raum«, Werkstätten und Depots. Die nicht klimatisierten Höfe und Terrassen sollen Skulpturen aufnehmen.

Während das zweite und erste Geschoß in den Kabinetten Kunstlicht erhalten, wird es im Tiefgeschoß bei den Sonderausstellungen stellenweise einfallendes Naturlicht geben. Hier sind im Gegensatz zu den oberen Etagen flexible Wandentscheidungen möglich, so daß auf den jeweiligen Raumbedarf der Ausstellungen eingegangen werden kann. Café und Buchladen, die in Verbindung mit dem großen Foyer des Erdgeschosses stehen, werden über die Museumsöffnungszeiten hinaus der Öffentlichkeit zugänglich sein. Ziel der Architek-

ten ist es, Bedingungen zu schaffen, die gleichsam selbstverständlich eine sinnvolle Nutzung rahmen und auf funktionale Weise stützen, mit Klarheit und dienender Ästhetik.«

Ab 2002 wird, so darf man hoffen, das neue Museum der bildenden Künste eine anziehende Wirkung als Schatzhaus der Stadt Leipzig haben und der mit Hamburg, Köln und Frankfurt vergleichbaren Bürgersammlung endlich ein angemessenes Zuhause geben. Ein guter Anfang dazu ist geschafft.

Peter Diemer

Literatur: Stadt Leipzig (Hrsg.), Museum der bildenden Künste in Leipzig, Realisierungswettbewerb (Beiträge zur Stadtentwicklung, 19, Stadt Leipzig, Dezernat Planung und Bau), Leipzig 1998

Hayez — dal mito al bacio

Padua, Palazzo Zabarella, 20. September 1998-10. Januar 1999. Katalog von Fernando Mazzocca, 211 S., 50.000 Lire, Verlag: Marsilio Editore, Venedig

1812 beklagte Leopoldo Cicognara, der Präsident der Kunstakademie in Venedig, in einem Brief an seinen Freund Canova das Fehlen eines venezianischen Genies, dem die Kraft innewohne, die von Canova bereits für die Bildhauerei vollzogene Wiederbelebung der Malerei zu bewirken. Seine Hoffnungen galten dem 1791 in Venedig geborenen Francesco Hayez, der 1809 ein Stipendium an der Accademia Italiana in Rom gewonnen hatte, wo er bis 1817 unter der strengen Ägide Canovas arbeitete. Doch nicht in seiner Heimatstadt, wo Aufträge für Staffeleibilder rar waren, sondern in Mailand sollte der Künstler Karriere machen. 1850 wurde er von der Accademia di Brera zum Professor der Malerklasse ernannt, die er drei Jahrzehnte lang leitete.

Noch zu Lebzeiten des Malers erklärte Giuseppe Mazzini, der Führer des radikalen, republikanisch-unitarischen Flügels des Risorgimento, Hayez aufgrund seiner politisch engagierten Bilder zum »Schuloberhaupt der

Historienmalerei, die der Nationalgedanke in Italien forderte«. Seine Werke seien Vorbilder für die Gestaltung des gesellschaftlichen und politischen Handelns. Anhänger der verschiedensten politischen Lager wie Cesare Cantù, Giuseppe und Defendente Sacchi, Pietro Estense Selvatico, Giovanni Prati und Andrea Maffei vereinnahmten den Maler für den Mythos des Risorgimento. Doch läßt sich sein Schaffen durchaus nicht so einseitig interpretieren. Zwischen 1837 und 1838 malte er im Auftrag der Habsburger im Pal. Reale in Mailand das seinen Ruf als Patriot kompromittierende Deckenfresko mit der *Allegorie der politischen Ordnung Ferdinands I. von Österreich* und fuhr sogar eigens nach Wien, um dem Kaiser seine Pläne zu unterbreiten. (Das ambivalente Verhältnis des Malers zu den Habsburgern ist ein Aspekt, den die Ausstellung kaum berührte.)

Ein Jahr nach dem Tode Hayez' (1882) erschien der bekannte Verriß seines Werkes