

Wolfgang Voigt

„Lasst doch den ganzen Bau leer“

Heinrich Klotz und die Anfänge des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt am Main

Heinrich Klotz, dem das DAM seine Gründung verdankt, hinterließ mit seinen von 1979 bis 1987 reichenden Tonbandnotizen eine einzigartige Quelle. Sie erlaubt nicht nur einen neuen Blick auf die Geschichte des DAM und der Stadt Frankfurt; sie zeigt Klotz als stets unter Hochspannung stehenden Streiter und Sammler für sein Museum – immer auf Augenhöhe mit den großen Architekten seiner Zeit. Oliver Elser und sein Team im DAM haben diesen Schatz heben können, der seit kurzem als *Die Klotz Tapes. Das Making-of der Postmoderne* als Heft 216 der Zeitschrift *ARCH+* in voller Länge und angereichert durch weiterführende Essays gedruckt vorliegt.¹

Das Deutsche Architekturmuseum in Frankfurt am Main (Abb. 1) ist im Juni 2014 dreißig Jahre alt geworden. Daran erinnerte in diesem Sommer eine von Oliver Elser kuratierte Ausstellung, die den Blick auf die Gründung und die frühen Jahre des Hauses richtete. Die vor allem in den Anfangsjahren zusammenge-



Abbildung 1: Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main

brachte Sammlung wurde darin in Gestalt einer „Wunderkammer inszeniert. Dass es das DAM gibt, beruht in erster Linie auf der Leistung seines Gründers Heinrich Klotz (1935-1999)², der „großen Trompete in Deutschland“, wie ihn kürzlich Dietmar Steiner charakterisiert hat: „Eine mächtige Gestalt, imponierend im Auftritt und stets polemisierend, pflügte er wie ein Schneepflug vor allem durch die bundesdeutsche Architekturlandschaft“.³

Vasari der Moderne: Conversations with Architects

Der in Frankfurt, Freiburg, Heidelberg und Göttingen zum Kunsthistoriker ausgebildete Heinrich Klotz hatte sich schon früh mit Nachdruck der Architekturge-schichte gewidmet. Seine Habilitationsschrift entstand in den 1960er Jahren über Filippo Brunelleschi, den Architekten der in bahnbrechender neuer Technik errichteten Domkuppel von Florenz.⁴ Mit dieser Arbeit über einen Baumeister der Renaissance bewegte sich Klotz noch in gesicherten Gefilden der deutschsprachigen Kunstgeschichte, deren große Namen ihre Theorien gerne anhand italienischer Themen entwickelten.

Schon bald aber verließ er die gewohnten Bahnen der Disziplin und begab sich aus der Geschichte heraus in die Gegenwart, um sich der aktuellen US-amerikanischen Architektur und ihren lebenden Akteuren zuzuwenden. Klotz war 33 Jahre alt und Gastprofessor in Yale, als er 1969 seinen Aufenthalt in Nordamerika dafür nutzte, eine Serie von Architekteninterviews in Angriff zu nehmen. Am Anfang stand der Gedanke, die noch lebenden, aus Deutschland emigrierten He-

roen der Moderne zu treffen; Mies van der Rohe und Gropius. Genauso interessierte ihn die bei diesen in Chicago oder in Harvard in die Schule gegangene jüngere Generation, die sich von ihren Lehrern zu emanzipieren hatte.

Das Projekt gelang nur zum Teil. Die beiden großen Alten, Ludwig Mies van der Rohe und Walter Gropius, starben, kurz bevor Klotz sie besuchen konnte. Die den Klassikern zgedachte Heldenverehrung musste also ausfallen. Klotz war gezwungen, „eigene Helden“ zu suchen, deren Nachruhm nicht bereits festgestanden hatte. Am Ende waren es neun Architekten, darunter eine Frau, die sich seinen Fragen und denen seines Projektpartners John Wesley Cook stellten.

Das daraus entstandene Buch wurde ein großer Erfolg und machte den inzwischen auf einen Lehrstuhl in Göttingen berufenen Klotz international bekannt; die transkribierten Gespräche erschienen 1973 unter dem Titel *Conversations with Architects* (Abb. 2) in New

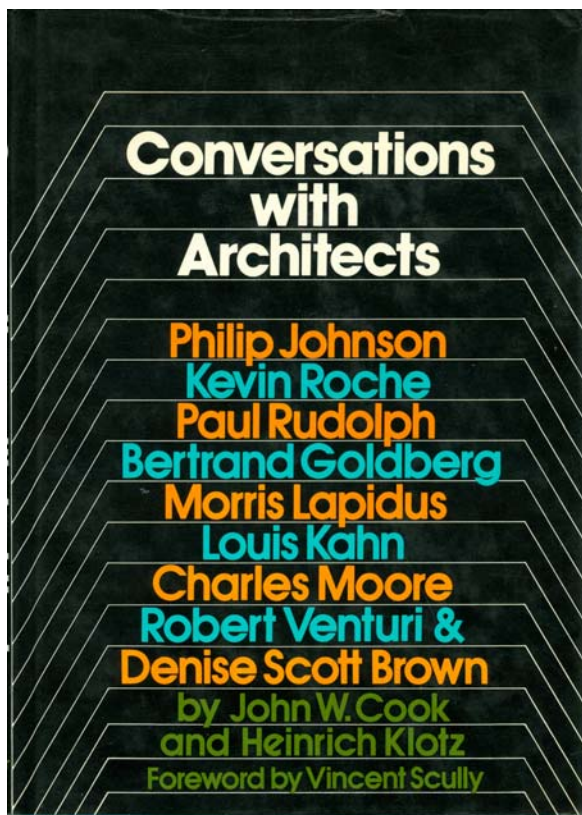


Abbildung 2: Heinrich Klotz, *Conversations with Architects*, 1973

York und wenig später auf Deutsch, Französisch und Japanisch.⁵ Im Vorwort der deutschen Ausgabe begründete Klotz, warum er die Architekten zu Gesprächen aufsuchte, anstatt wie gewohnt aus der sicheren Distanz der Wissenschaft ihre Bauwerke zu interpretieren. Von Architektenseite sei man als Kunsthistoriker oft genug mit dem Argument angegriffen worden, dass die eigenen Beobachtungen nicht dem Verständnis der Bauten, sondern der akademischen Selbstbefriedigung dienen würden, „was auch stimmen mag“, wie Klotz anmerkte. Deshalb habe er das Gespräch gesucht, jedoch nicht einfach mit braven Fragen und Antworten. Als Angegriffener habe er durchaus den Disput gesucht und gefunden.

Tatsächlich suchte Klotz bei aller Höflichkeit auch die Konfrontation, um die Architekten aus der Reserve zu locken. Der deutschen Ausgabe gab er den dazu passenden Titel *Architektur im Widerspruch*. Im deutschen Nachwort kommt nicht jeder glimpflich davon. In der Summe jedoch stellt er fest, dass die westdeutschen Architekten von den Amerikanern einiges lernen können: die größere Spontaneität, die viel geringere Ausrichtung an Doktrinen, der weniger ausgebildete „Seriosismus des eigenen Tuns“ und schließlich die jenseits des Atlantiks bereits gelungene Ablösung vom „zur Moral hypertrophierten Zweckstil“, der „jedes individualisierte Bekenntnis in Gleichform fast verstummen ließ“.⁶

Unter den interviewten Architekten stellte er keine Rangfolge her, wenn man davon absieht, dass er Louis Kahn als denjenigen hervorhob, durch dessen Werk die amerikanische Architektur eine Selbstsicherheit gewonnen habe, mit der sie aus der europäischen „Vormundschaft“ endgültig befreit worden sei.⁷ Ohne dass es dem Text anzumerken wäre, scheinen ihn unter den acht besuchten Architekten zwei mehr fasziniert zu haben als die anderen – Charles Moore und das Gespann aus Robert Venturi und Denise Scott Brown. Dazu nachher mehr.

Innerhalb der eigenen Disziplin Kunstgeschichte, die nach 1968 durch die Sezession der Linken in den vom traditionellen Kunsthistorikerverband abgetrennten Ulmer Verein gespalten war, stand Klotz auf der Seite

der Neuerer. Nicht zufällig schreibt er, mit einem Blick auf die eigene Disziplin, im Vorwort zu den Interviews: „Wir meinen, dass es keine bessere Geschichtsschreibung geben kann, als mit den Lebenden zu sprechen.“⁸ Dies entsprach der Methode der Oral History, die damals in den Geschichtswissenschaften an Boden gewann, nicht aber der Praxis der Kollegen, die überwiegend mit Künstlern entfernter Vergangenheiten beschäftigt waren. Auch bei bestem Willen blieb ihnen Klotz' von Arroganz nicht freies „besseres“ Tun verwehrt, waren ihre Protagonisten doch nicht mehr mit dem Aufnahmegerät befragbar.

Als ein Jahrzehnt später die Zeitschrift *Architectural Design* das gerade eröffnete DAM in einer Sondernummer vorstellte, ließ Klotz es zu, dass er selbst im Titel wie eine Wiedergeburt jenes Klassikers der Renaissance präsentiert wurde, der ein Buch mit Lebensbeschreibungen der wichtigsten Künstler seiner Zeit veröffentlicht hatte und von jeher als eigentlicher Begründer der Kunstgeschichte bezeichnet worden

ist: Giorgio Vasari. Das Stichwort hatte er selbst geliefert, als er von Charles Jencks im Interview nach seinen Wurzeln gefragt wurde.⁹ (Abb. 3) An Selbstunter-schätzung hat Heinrich Klotz nie gelitten. Inzwischen mit einem Lehrstuhl in Marburg ausgestattet, hatte er 1976 den Versuch unternommen, sich selbst an die Spitze des Verbandes deutscher Kunsthistoriker wählen zu lassen, aus dem heraus er als Linker beargwöhnt wurde. Das geschah auf dem Kunsthistoriker-tag 1976 in München; eine Mehrheit erreichte er nicht.

Nach dem Erfolg der *Conversations* wiederholte er das Verfahren der Interviews mit einer Auswahl westdeutscher Architekten, so dass 1977 das Buch *Architektur in der Bundesrepublik* erscheinen konnte.¹⁰ Für das, was später folgte, sind beide Gesprächsserien von Bedeutung: Schon hier war zu erkennen, dass Klotz Positionen bezog, Architekturkritik betrieb, Provokation nicht scheute und mit Erfolg als Sammler tätig wurde, wenn auch noch nicht von Zeichnungen und Plänen. Was Klotz sammelte, waren die Architekten selbst, die für ihn auch danach als Netzwerk verfügbar blieben; ein internationales Netzwerk, das er nach der amerikanischen Serie schrittweise auf andere Länder erweiterte und das in der Aufbauphase des DAM sein eigentliches Kapital sein sollte.

Complexity and Contradiction: Der Zirkusdirektor

Dies alles geschah in den unruhigen Jahren nach 1968 in einer Phase größter Verunsicherung in der Architektur. Die ungehemmte Umplanung der Städte für den Autoverkehr, die Entmischung der Funktionen und die Flächensanierungen, mit denen intakte Altbaugebiete anstatt sie zu sanieren eins nach dem anderen abgeräumt wurden, waren um 1970 in die Kritik geraten. Monofunktionale Großsiedlungen wie das Märkische Viertel in Berlin, von denen die Planer zehn Jahre vorher die Lösung aller urbanen Probleme erwartet hatten, galten nun als Inbegriff inhumaner Stadtplanung. Die Architekturkritik hatte begonnen, sich am Funktionalismus der Moderne abzarbeiten, die offenkundig in eine Sackgasse geraten war.

Heinrich Klotz hatte die Debatten mit zwei treffenden Begriffen bereichert, dem „Bauwirtschaftsfunktionalis-



Abbildung 3: Heinrich Klotz, In the Steps of Vasari, *Architectural Design* N° 55 / 1985

mus“ und den „Röhrenden Hirschen der Architektur“¹¹, mit denen er die am Geschmack von Laien orientierten Trivialformen der Ferienhausgebiete und Kleingärten charakterisierte. Sie waren „ohne architektonisches Credo“ jenseits der ästhetischen Reinheit der Werkbundmoderne entstanden. Klotz empfahl sie als „Resultat eines Ausdrucksverlangens“¹² der schweigenden Mehrheit, das er den Architekten als ernst zu nehmen empfahl.

Gelegenheit zur Funktionalismuskritik gab ein internationales Symposium, das Klotz im Sommer 1974 in Berlin unter der Überschrift *Das Pathos des Funktionalismus* veranstaltete.¹³ (Abb. 4) Gegenstand waren die Berliner Siedlungen der 1920er Jahre, die er den scharf kritisierten Wohnstädten der Gegenwart gegenüberstellte, die als Produkte einer degenerierten, dem Profit ausgelieferten Moderne erschienen.

An dieser Stelle kommt eigene Erinnerung ins Spiel. Ich war damals Student der Architektur in Hannover im vierten Semester und bereits stark an Theorie und Geschichte der Architektur interessiert. Zu den Bü-

chern, die ich damals schon besaß, gehörte *PROFITOPOLIS*⁴, ein wichtiger Ausstellungskatalog mit massiver Kritik der herrschenden Praxis; Alexander Mitscherlichs *Unwirtlichkeit der Städte*⁵ und Robert Venturis *Complexity and Contradiction in Architecture*⁶ im englischen Original, das ich auf der Durchreise in Zürich in einer Buchhandlung gefunden hatte.

Dass Venturi unerhört Neues von sich gab, hatte ich aus einem Kreis von Studenten aufgeschnappt, die Thomas Klumpp um sich gesammelt hatte, einer der Entwurfsassistenten an der Architekturabteilung und später freier Architekt in Bremen. Früher als andere steckten sie die Nase in den Wind und reisten auf Klotz' Spuren schon Mitte der 1970er Jahre in die USA, um sich die Dinge selbst anzusehen. Bei Venturi konnte man verstörende Sätze lesen: „I speak of a complex and contradictory architecture based on the richness and ambiguity of modern experience [...]. I like elements which are hybrid rather than pure, promising rather than clean, distorted rather than straightforward, ambiguous rather than articulated, perverse as well as impersonal, [...] conventional rat-



Abbildung 4: Symposium Pathos des Funktionalismus, Berlin 1974. Unter den Teilnehmern Julius Posener, Aldo Rossi und Heinrich Klotz

her than ‚designed‘ [...] redundant rather than simple [...]. I am for messy vitality over obvious unity“, und schließlich die sarkastische Antwort auf Mies: „Less is a bore“.¹⁷

Als ich zufällig von der Ankündigung des West-Berliner Symposiums hörte, fuhr ich voller Neugier hin, was damals mit dem Interzonenzug noch eine umständliche Sache war. An jedem Abend gab es große Vorträge in der Kongresshalle von Hugh Stubbins. Klotz nutzte die Tagung, um einige seiner Bekanntschaften, von denen er sich neue Impulse versprach, dem deutschen Publikum vorzuführen: Aus Italien beispielsweise Aldo Rossi, zu dem ich sträflicherweise nicht hin ging, weil mir der Name damals noch nichts sagte.

Aus den USA traten Robert Venturi und Denise Scott Brown, wegen denen ich nach Berlin gekommen war, in der Kongresshalle auf. Was sie mit Humor und in ungewohnt lockerer Diktion abwechselnd von sich gaben, war eine furiose Mischung der Thesen aus *Complexity and Contradiction* und dem noch viel mehr verstörenden *Learning from Las Vegas*.¹⁸ Obwohl ich nicht die Meinung mitnahm, dass der durch und durch kommerzielle Strip von Las Vegas ein Rezept für unsere Städte sei, empfand ich ihre Sentenzen wie ein Freiheitsversprechen. Die Zwecke mussten stimmen, aber sie waren nicht mehr heilig. Komplexität war ebenso erlaubt, wie Widerspruch und Ironie angebracht sein konnten. Die Architekturgeschichte durfte zu mehr nützlich sein als zu Bildung und Erbauung.

Die Sprengkraft ihrer Botschaft war daran zu erkennen, dass nichts auf dieser Tagung mit so viel Emotion diskutiert wurde wie Venturi und Brown. Damals tobte noch der Vietnamkrieg, gegen den zu Recht protestiert wurde. Hier kamen zwei Amerikaner, die sich erlaubten, nicht über Politik zu sprechen, sondern über die Architektur und ihre Potentiale, eine Stadt lebendig zu machen. Es gab Zuhörer, die ihnen das nicht durchgehen ließen. Ihr Witz und ihre leichte Sprache wurden als Subversion wahrgenommen. Mit Staunen hörte ich einen etwas älteren, schon im Beruf tätigen Kollegen und braven Modernen aus dem neu-linken West-Berliner Milieu, wie ich in Jeans, mit Bart

und langen Haaren, mit todernter Miene sagen: „Die haben uns gerade alles zerstört!“ Mich hat das nicht mehr berührt; ich sagte mir, wenn dadurch bereits alles weggebrochen sein soll, was euch wichtig war, dann muss es von innen hohl gewesen sein.

In Berlin hatte Klotz Rossi und die Venturis vorgeführt. 1976 bot sich ihm in Marburg, wo er inzwischen lehrte, zum ersten Mal die Gelegenheit, die Ebene der Theorie zu verlassen und mit Architekten seiner Wahl in eine konkrete Stadtplanung einzugreifen. Oswald Mathias Ungers, einer seiner Gesprächspartner aus der deutschen Interviewserie, durfte auf Betreiben von Klotz für eine Baulücke entwerfen, wo es darauf ankam, den kleinteiligen Maßstab der historischen Altstadt nicht zu verletzen. Ungers Projekt schlug auf der Basis einer typologischen Reihe entwickelte, kubische Stadthäuser vor, die in Breite und Höhe der Altbebauung entsprachen, ohne diese in Stil und Material nachzuahmen. Von den vielen vorgestellten Varianten in größtmöglicher Diversität sollten fünf Häuser ausgewählt und in der Nachbarschaft des mittelalterlichen „Steinernen Hauses“ errichtet werden. Ungers' Typen strotzten damals noch vor Buntheit; sie hatten noch nicht die formale und farbliche Strenge seines späteren Werks.¹⁹

Mit Ungers verband Klotz eine besondere Beziehung; er nannte ihn einmal, neben Venturi, seinen wichtigsten Lehrer.²⁰ Ungers lehrte, nachdem er in Berlin mit den rebellischen Studenten nicht zurechtgekommen war, seit 1967 in den USA und hatte seitdem nichts mehr gebaut. Es war Klotz, der ihm mit dem DAM zu seinem berühmtesten Bau verhalf und ihn dabei den anderen Favoriten, die es ebenfalls gab, vorzog.

Auch Charles Moore und James Stirling lieferten Entwürfe für Marburg. Nichts davon wurde gebaut, aber Klotz konnte sich im Umgang mit Kommunalpolitikern üben. Besonders Ungers' Stadthäuser erreichten breite Publizität. Im Hinblick auf die Vorgeschichte zum DAM könnte man sagen: Die Rolle des Zirkusdirektors hatte Klotz bereits übernommen, einige Artisten waren schon da; was fehlte, war das später in Frankfurt aufgestellte Zelt.

Frankfurt: „Mit der Kunst dem schlechten Ruf entrinnen“

Nur ein Jahr nach dem Marburger Projekt wurde Klotz in Frankfurt aktiv. Die Stadt hatte, obwohl sie mit dem Finanzsektor, dem Flughafen, der Messe und der Industrie wirtschaftlich prosperierte und auch geisteswissenschaftlich mit der nach 1945 wieder gegründeten Frankfurter Schule der Sozialwissenschaften glänzte, unter den deutschen Großstädten einen zwiespältigen Ruf. Sie galt als nach dem Krieg hastig und mitunter mangelhaft aufgebaut, die Kriminalität im Bahnhofsviertel war bundesweit ein Thema, und die Tatsache, dass hier neben West-Berlin die zweite Hochburg der 68er Bewegung existierte, war in den 1970er Jahren nur für ihre Anhänger ein prestigeträchtiges Merkmal.

Zwar gab es hier die erste echte Hochhaus-City in Deutschland, auf die man hätte stolz sein können.²¹ Allerdings wurde sie mit dem Segen der SPD-gelenkten Stadtplanung durch die Zerstörung der intakten Wohngebiete des Westend-Viertels entwickelt, was militanten Widerstand in der Bevölkerung und bei den Studenten hervorrief und den jahrelangen, manchmal gewalttätigen „Frankfurter Häuserkampf“ nach sich zog. Behutsame Stadtsanierung, wie sie damals in Marburg und in Wiesbaden bereits mit Erfolg betrieben wurde, blieb in „Bankfurt“, wie die Stadt auch genannt wurde, länger als anderswo ein Fremdwort. Was heute Skyline genannt wird und in der Stadtwerbung ganz oben rangiert, galt als Zeichen nicht von Baukultur, sondern eines rücksichtslosen Kapitalismus.

Neben dem Turm der Zürich-Versicherung, 1960 das erste der Frankfurter Hochhäuser, stand seit 1944 mit noch vollständig erhaltenen Fassaden die Ruine der Alten Oper aus dem späten 19. Jahrhundert, die auch als ausgebrannte Hülle noch als Prachtexemplar des Historismus zu erkennen war. Man kennt noch den Beinamen „Dynamit-Rudi“, den sich Rudi Arndt, der in den 1970er Jahren regierende Oberbürgermeister der Stadt, mit der Forderung nach der Sprengung der Oper eingehandelt hatte. Eine zweite Wunde des Bombenkriegs war in der Altstadt zwischen Römer und Dom übriggeblieben. Hier klappte eine weite Bra-

che, über deren Schließung jahrzehntelang keine Einigung zustande gekommen war.

Im Frühjahr 1977 gewann überraschend die CDU die Kommunalwahlen und konnte die seit 30 Jahren regierende SPD ablösen. Oberbürgermeister wurde Walter Wallmann, der seine Amtszeit damit begann, dass er ebenso überraschend Hilmar Hoffmann übernahm, den bisherigen sozialdemokratischen Kulturdezernenten, um mit ihm eine Politik einzuleiten, die man in der Rückschau als „Befriedung der Stadtgesellschaft durch Kultur“ bezeichnen kann. Als die Frankfurter Allgemeine Zeitung anderthalb Jahre später im Dezember 1978 einen Überblick über die ins Auge gefassten Maßnahmen gab, nannte der Untertitel des Berichts das zugrunde liegende Motiv: „Mit der Kunst dem schlechten Ruf entrinnen“. Von dringenden Korrekturen am Stadtgesicht war die Rede, für die „von dem vielen Geld, das in dieser Stadt verdient wird“, in naher Zukunft „etliches abgezweigt“ werde.²² Als zentrales Projekt schälte sich das „Museumsufer“ heraus.

Am Südufer des Mains im Stadtteil Sachsenhausen sollten zu den bereits vorhandenen Häusern (vor allem das Städel für die Alte Kunst sowie die frühe Moderne, und das bevorzugte Haus für die Skulpturen) neue Museen hinzugefügt werden. Für die Standorte geriet eine Reihe heruntergekommener Villen an der Uferstraße „Schaumainkai“ ins Visier, für deren Grundstücke sich jedoch längst das Immobilienkapital interessierte, um hier wie im Westend Bürohäuser hochzuziehen. Nachdem sie schließlich durch Ankauf seitens der Stadt der Spekulation entzogen waren, war der Weg offen für die Ansiedlung neuer Museen in der Trägerschaft der Stadt und für die Umsiedlung bestehender Institute, die in Provisorien untergebracht gewesen waren. Auch auf der Nordseite des Mains wurden neue Museen konzipiert. Insgesamt war es viel mehr als ein kultureller Aufbruch; es wirkte wie ein Signal weg von der Stadtzerstörung zum Stadtbau.

Das Museumsufer war das Hauptinstrument bei der Neuerfindung Frankfurts in diesen Jahren. Unter den Urhebern war unbestritten Hilmar Hoffmann die leitende Figur, die jedoch einen Loyalitätskonflikt zu meistern hatte.²³ Um sein Engagement nicht als Seiten-

wechsel oder gar Verrat an sozialdemokratischen Werten erscheinen zu lassen, achtete er darauf, bei der Jahre später stattfindenden Einweihung der ersten neuen Museen den Startschuss des Museumsufers in die Zeit der SPD-Administration vorzuverlegen. Denn schon in den frühen siebziger Jahren, so Hoffmann, seien in Frankfurt am Main die Konzepte zu einem Museumsufer gereift. Unter dem Motto „Öffnung der Museen für alle“ und im Namen der Chancengleichheit sei geplant gewesen, die in „feudalbürgerlicher Zeit“ geschaffene, abweisende Monumentalität der Traditionshäuser – gemeint ist vor allem das Städel – aufzubrechen. Die Vorzonen sollten einladend gestaltet werden, die abriegelnden Eisengitter sollten fallen. In die Neugestaltung sollte auch das Ufer vor den Häusern einbezogen sein; der Fluss sollte vom trennenden zum verbindenden Element der beiden Stadthälften werden.²⁴

Am Museumsufer ein Haus für die Architektur

Einer der in die Planung bereits früh einbezogenen Mitspieler war Heinrich Klotz, der im besagten Artikel als „Berater bei der Museumsplanung“ vorgestellt wurde, nachdem er bereits ein Jahr früher mit Wall-

mann und Hoffmann über die Möglichkeit verhandelte, innerhalb des Museumsufers ein Architekturmuseum zu gründen.²⁵ Gemeinsam hatten sich die drei in Wallmanns Amtszimmer im Römer (Rathaus) getroffen und daraufhin das Sachsenhäuser Ufer erkundet. Die leer stehende Villa Schaumainkai 43 und das benachbarte Eckhaus wurden als potentielle Orte für ein Architektur- und ein Filmmuseum in Augenschein genommen. Klotz und der neue Oberbürgermeister kannten sich aus Marburg, wo Wallmann als Fraktionsführer der CDU im Stadtrat gesessen hatte. Ihn und den SPD-Sympathisanten Klotz verband bis dahin nicht viel, aber ihre Bekanntschaft erwies sich für die folgenden Jahre als fruchtbar. Wenn es eine Geburtsstunde des DAM gegeben hat, dann war es dieser Spaziergang und das anschließende Gespräch im Römer im Oktober 1977.

In seinem daraufhin verfassten Konzept des geplanten Architekturmuseums operierte Klotz zwar mit dem damals als verstaubt geltenden Titel „Museum“, ging aber zugleich auf Distanz zu dessen traditioneller Konnotation. Eine „Zentrumsfunktion für die Architektur in der Bundesrepublik“²⁶ müsse geschaffen wer-

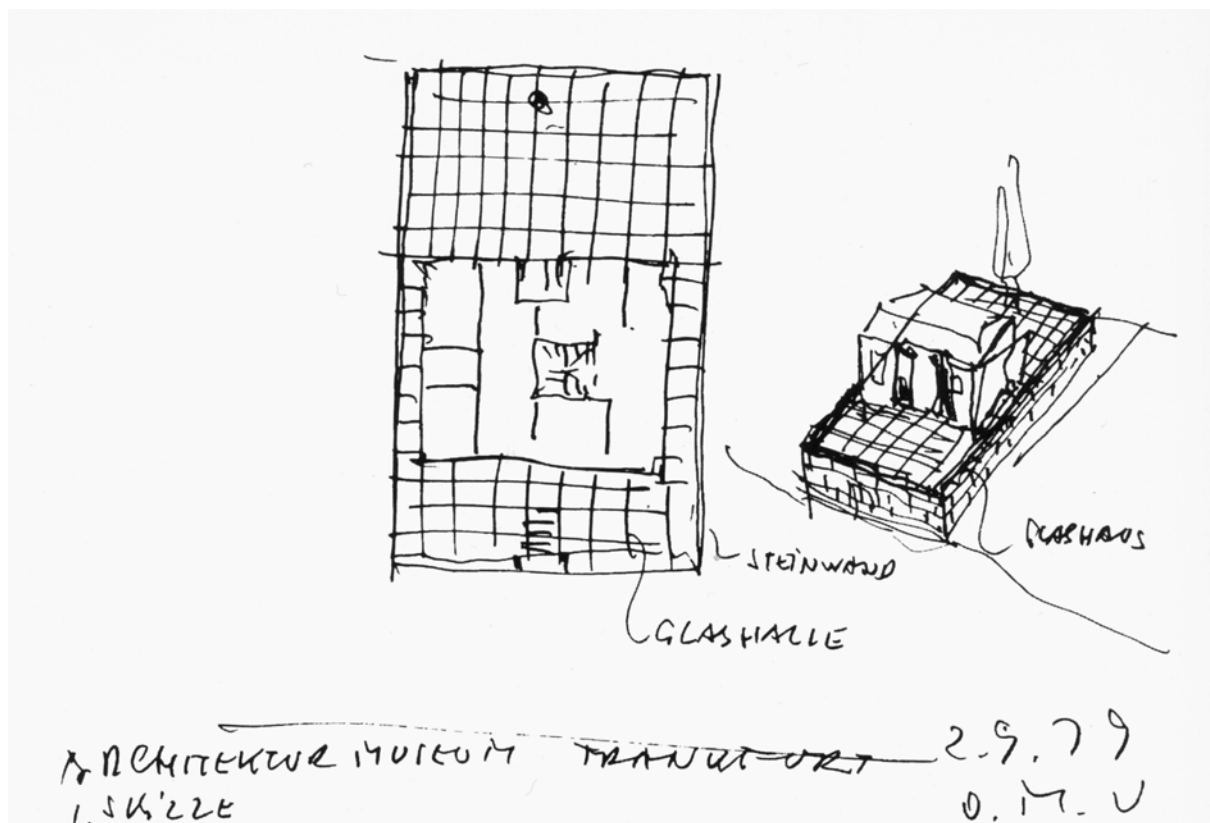


Abbildung 5: Oswald Mathias Ungers, DAM, erste Skizze, 1. September 1979

den, das Sammeln von Architekturzeichnungen und Modellen sei nur ein Arbeitsfeld unter vielen. Die neue Institution werde keine „nur [...] antiquarisch-konservierende Anstalt“ sein; die Bezeichnung „Museum“ sei eigentlich zu eng für die geplante Institution; sie sei „in gewisser Weise ein Hilfsbegriff, der nur zum Teil andeutet, was ein solcher Ort sein kann: Umschlagplatz von Ideen, von Programmen, von Kritik und Bestätigung“.²⁷

Als zukünftiger Direktor wurde Klotz der Öffentlichkeit im Januar 1979 vorgestellt. Am gleichen Tag beschloss der Magistrat den Ankauf der Villa am Schau-mainkai und im Herbst wurde Klotz schließlich als Museumsdirektor angestellt.²⁸ Oswald Mathias Ungers, den er vorgeschlagen hatte, erhielt den Auftrag für den Umbau zum Museum. Im September 1979 lieferte dieser seine erste Skizze.²⁹ (Abb. 5)

Um das Grundstück wird eine „Steinwand“ gelegt, die Klotz später als seine eigene, dem Architekten mitgegebene Idee reklamieren wird.³⁰ Den Raum zwischen Mauer und Haus füllt Ungers mit einer flachen „Glashalle“ auf der Basis eines auf den vollen Meter zugeschnittenen Quadratrasters, welches die gesamte Parzelle ausfüllt und wie ein Rahmen um die Villa gelegt ist. (Abb. 6) Die Eingangshalle an der Straße ist hinter dem Portikus platziert, von der zu beiden Seiten Gänge auf die Rückseite führen. Dort bedeckt die Ausstellungshalle den früheren Garten, von dem als Tribut an die Natur zwei Bäume übrig bleiben sollten, deren Stämme in kleinen gläsernen Höfen durch die Halle nach oben wachsen.

In der ersten Skizze zeigt sich das Museum den Passanten nur mit der „Steinwand“ und einem in der Mitte angeordneten Portal. Die fast vollständig geschlossene Mauer öffnet Ungers wenig später zu einem Portikus. Dessen Pfeiler und Öffnungen bilden das innen regierende Quadratraster nach außen hin ab und sind daher von gleicher Breite, so dass sich eine Front wie aus Rechenkaro-Papier mit ausgesparten Feldern zum Durchgehen ergibt; in den gegebenen Maßen eine beinahe labyrinthische, für ein Publikumsmuseum bizarr zu nennende Eingangssituation, die Ungers später schrittweise modifiziert. Aber es

dauert, bis er bereit sein wird, die Öffnungen breiter zu machen als die Pfeiler, so dass man bequem durchgehen kann. Der Portikus als solcher wird bis in den Ausführungsentwurf beibehalten; ebenso bleibt es bei der Disposition von Mauer und Haus, bei der Lage der Hallen und Gänge sowie der Idee mit den Bäumen.

Angesichts der massiven Mauer spürt man die Lust des Architekten am extremen Kontrast: nach außen eine beinahe hermetische Geschlossenheit, nach oben jedoch größtmögliche Offenheit, denn der obere Abschluss der Glashalle sollte vollständig transparent sein. Man fragt sich im Nachhinein, was Klotz und sein Architekt sich dabei gedacht haben, denn ungebremstes Tageslicht verträgt sich nur selten mit einer Museumsnutzung. Lichtempfindliche Architekturzeichnungen und Grafiken hätten hier kaum gezeigt werden können.

Das als Baudenkmal geführte Haus wollte man zunächst vollständig erhalten. Als im Verlauf der Planung die für die Museumsnutzung kaum ausreichende

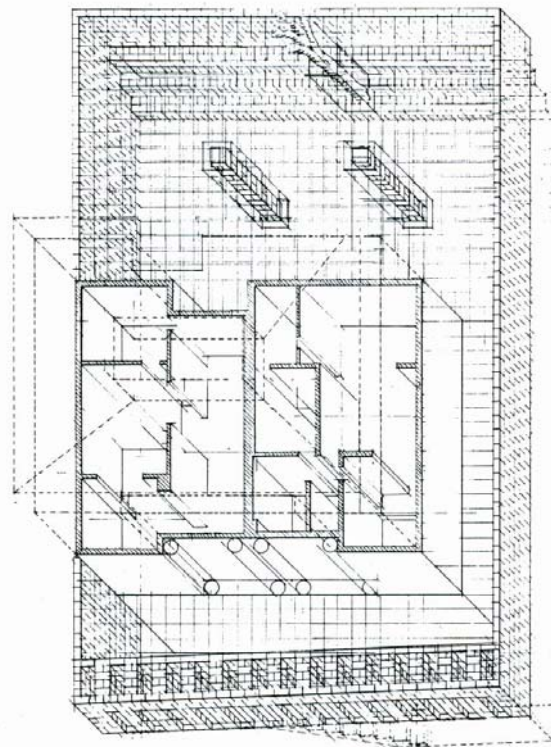


Abbildung 6: Oswald Mathias Ungers, DAM, Grundriss Erdgeschoss, 1979

Tragfähigkeit der für ein Wohnhaus ausgelegten Holzbalkendecken zur Sprache kam, fiel die Entscheidung zur völligen Entkernung. Eine erstaunliche Wendung, denn die Rettung und Pflege der Villen als Ensemble war einer der Eckpunkte des Museumsufer-Konzepts und bezog sich nicht nur auf die Fassaden. Für die bauliche Gestalt des DAM hatte der Beschluss ungeahnte Folgen, denn erst durch ihn bekam der Architekt freie Bahn für die nachher verwirklichte Inszenierung des Hauses im Haus.

Noch lautete der Auftrag, dass hier ein Doppelmuseum entstehen sollte, das sich der Architektur und der modernen Kunst widmen würde, die in Frankfurt noch keinen angemessenen Platz hatte. Diese Lösung versprach geringere Kosten für beide Projekte. Die Initiatoren glaubten daher an eine leichtere Durchsetzung auf der politischen Ebene. Die Verbindung mit der Kunst wurde zwar später wieder aufgegeben, so dass zwei getrennte Häuser entstanden, das DAM und das Museum für moderne Kunst (MMK). Sie schadete jedoch ganz erheblich, weil sie bei den bestehenden Kunstmuseen der Stadt Konkurrenzängste weckte. Die etablierten Häuser hatten eingespielte Verbindungen zu den lokalen Redaktionen, was dazu beitrug, dass über die ganze Gründerzeit des DAM hinweg das Projekt Architekturmuseum auf lokaler Ebene eine überwiegend schlechte Presse hatte.

In den beiden Museen, in denen in Frankfurt traditionell die alte, hohe Kunst zu Hause gewesen ist (Städel und Liebighaus), und bei den einflussreichen Freunden dieser Häuser fürchtete man die Vernachlässigung durch die Stadt, sobald die vorgesehenen Neugründungen den städtischen Haushalt belasten würden. Eine bezeichnende Rolle scheint dabei Hermann Josef Abs gespielt zu haben, eine veritable graue Eminenz in der alten Bundesrepublik, früherer Chef der Deutschen Bank und jahrzehntelang eine bestimmende Figur in der Leitung des Städel. In seinen Erinnerungen beschreibt Klotz eine denkwürdige Szene, in der Abs ihn seinen Einfluss spüren lässt: Als nach Jahren des Zwists das DAM glücklich eröffnet ist, lädt Abs ihn in die Vorstandsetage der Deutschen Bank ein – ganz oben in den Zwillingstürmen an der Taunusanlage – nur um ihm mitzuteilen, dass ab jetzt

Frieden herrsche. Und in Klotz' Gegenwart spricht er ins Telefon: „Also Klotz und ich haben das Kriegsbeil begraben. Wir haben uns verständigt.“ Wen Abs angerufen hat, erfährt er nicht.³¹

Als Gegner des Projekts Architekturmuseum erweist sich lange auch die organisierte Architektenschaft, die doch im Begriff ist, ihre Profession durch das DAM nobilitiert zu bekommen. Der aus ihren Kreisen genährte Vorwurf, Klotz sei der Wegbereiter der Postmoderne, dem jetzt mit öffentlichen Mitteln ein Propaganda-Institut gebaut würde, bleibt über Jahrzehnte an ihm hängen. Als Gegner erwähnt Klotz in den Erinnerungen auch Ulrich Conrads, den Chefredakteur der Bauwelt, und Ingeborg Flagge, damals Bundesgeschäftsführerin des BDA (Bund deutscher Architekten-ten), die – Ironie des Schicksals – zwei Jahrzehnte später selbst als Direktorin des DAM berufen wurde.³²

Beim BDA in Frankfurt kommt es 1981 zu einem Auftritt von Ungers und Klotz, bei dem sie für das noch nicht gebaute Museum werben. Bei dieser Gelegenheit wird von Klotz gefordert, bei den Ausstellungen nicht nach Qualität zu gehen, sondern „die Gesamtheit der Architekturszene“ darzustellen. Wenn schon ein DAM in Frankfurt, dann wollen auch die lokalen Mitglieder ihre Werke im Museum sehen, was Klotz ablehnte.³³ In Erinnerung dieses Ansinnens und als vorbeugende Maßnahme wurde später – wohl durch Klotz' Nachfolger Vittorio M. Lampugnani – eine erst von Ingeborg Flagge wieder aufgehobene Regel etabliert, der zufolge lebenden Architekten keine monografischen Ausstellungen ausgerichtet wurden.

Heinrich Klotz im Rausch des Sammelns

Wie ein richtiges Museum sollte auch das DAM mit einer Sammlung ausgestattet werden. Auf der Jagd nach geeigneten Objekten war Direktor Klotz in den ersten vier Jahren in den USA, England, in den Niederlanden, Italien und im eigenen Land unterwegs. Die Stadt hatte ihm hierfür eine Million Mark bewilligt, die er auf vier Jahre verteilt für Ankäufe ausgeben durfte – traumhafte Konditionen, von denen seine Nachfolger nur träumen durften.

In einer früheren Phase der Planung hatte Klotz in einem Zeitungsartikel darauf bestanden, „die Architektur als eine soziale und politische Sache zu verstehen und nicht als reine „Baukunst [...], deren künstlerische Zeugnisse als eine Art graphische Sammlung im Zwiegespräch mit Galeristen zusammengetragen“ werde.³⁴ So entbehrt es nicht der Ironie, dass Klotz nun wie ein klassischer Museumsdirektor im großen Maßstab Zeichnungen zusammenkaufte und Berührungen mit dem Kunsthandel nicht ausblieben.

Diese waren jedoch peripherer Natur, da Klotz auf den Markt kaum angewiesen war. Ende der 1970er Jahre waren Architekturzeichnungen und Modelle als Handelsware noch kaum präsent. Vor allem konnte Klotz das in der Phase der *Conversations* aufgebaute Kapital, nämlich die immer weiter ausgedehnten Kontakte zu den aktuell wichtigen Architekten in Europa und Übersee, souverän ausspielen. Die Türen standen ihm umso mehr offen, als er nun als Gründer eines Hauses der Baukunst auftreten und den Architekten musealen Glanz versprechen konnte, wie er bis dahin den Künstlern vorbehalten war.

In der Rückschau lässt sich sagen, dass die von Klotz wie im Rausch und dennoch mit Überlegung erworbene Sammlung innerhalb eines kurzen Zeitfensters zusammenkam, das sich für ihn auch bald wieder schloss. Nicht zuletzt lag es daran, dass sich seine Einkaufstouren in den USA herumgesprochen hatten. Der Kunstmarkt zog nach, und mit Max Protetch begann ein New Yorker Galerist nun ebenfalls dieselben Architekten abzugrasen. Im September 1981 besuchte Klotz dessen Galerie und notierte: „Die Preise sind geradezu ungeheuerlich. Die großen Zeichnungen von Léon Krier gehen bis zu 8.000 Dollar hoch, so dass ich gezwungen war, kleine Formate zu erwerben“.³⁵

Und er ahnt, dass seinen Akquisitionen von nun an Grenzen gesetzt sind: „Für einen Louis Kahn, eine Skizze, die den Lageplan des Salk Institute in San Diego vorwegnimmt, habe ich 3.000 Dollar bezahlen müssen. Das sind Preise, die im Grunde das Sammeln unmöglich machen.“³⁶ Noch am gleichen Tag geht er zu Paul Rudolph, einem seiner Architekten aus den *Conversations*. „Ich versuche, ihn davon zu über-

zeugen, dass er ein paar Zeichnungen an das Frankfurter Museum geben soll. Ich war zu ihm gegangen in der Absicht, Rücksicht zu üben, also einen [...] fast vergessenen Architekten, der einmal weltberühmt war [...], nicht links liegen zu lassen [...] ihm sogar Mut zu machen. Als ich jedoch damit herausrückte, für eine Zeichnung 1.000 DM zahlen zu wollen, merkte ich, dass ich völlig falsch lag. Später sprach Rudolph davon, dass eine Chicagoer Galerie 20.000 Dollar für eine seiner großen Zeichnungen angesetzt hat. Die Absurdität schlägt die höchsten Wellen.“³⁷

Klotz verstand, dass er auf dem amerikanischen Markt nicht mehr mithalten konnte und notierte: „Mein einziges Argument, das mir bleibt, ist die Überzeugungskraft, die im Zusammenhalten eines Gesamtprojektes liegt. Von der ersten Skizze bis zu den Ausführungsplänen, oft Hunderte von Zeichnungen, versuche ich die Gesamtheit eines Bauprojektes beisammenzuhalten.“³⁸ Damit begründete er eine charakteristische Stärke der Sammlung des DAM gegenüber anderen Häusern. So entsprach es dem schon im Konzept von 1978 geforderten Forschungscharakter der anzulegenden Sammlung, der das DAM vom Museum alter Art abheben sollte.

„Ganz oben auf einer herrlich hohen Welle“

Die Zeit der Vorbereitung des DAM wird Klotz nicht in guter Erinnerung behalten. Nicht nur die städtische Bürokratie, auch die Stadtverordneten, die ihn reich ausgestattet hatten, forderten ihren Tribut: So musste den Mitgliedern des Kulturausschusses jeder höherwertige Ankauf zur Zustimmung vorgelegt werden. Aber Klotz lernte schnell dazu und überredete die Verkäufer mehr als einmal zu Preisen knapp unter der zustimmungsbedürftigen Grenze von 40.000 DM.³⁹ In seinen Memoiren erinnert er die Jahre zwischen 1979 und 1984 als „eine im Nachhinein nicht mehr darstellbare Tortur des Begründens, Beantragens, Überzeugens, Überredens, Ersuchens, Erbittens“.⁴⁰ Ganz so schlimm wird es nicht immer gewesen sein, denn in einem Tagebucheintrag von 1982 lesen wir Gegenteiliges: „Ich habe manchmal das blitzlebendige Gefühl, in Frankfurt mitten in einer Strömung des Verwirklichens und des phantasievollen Experimentierens

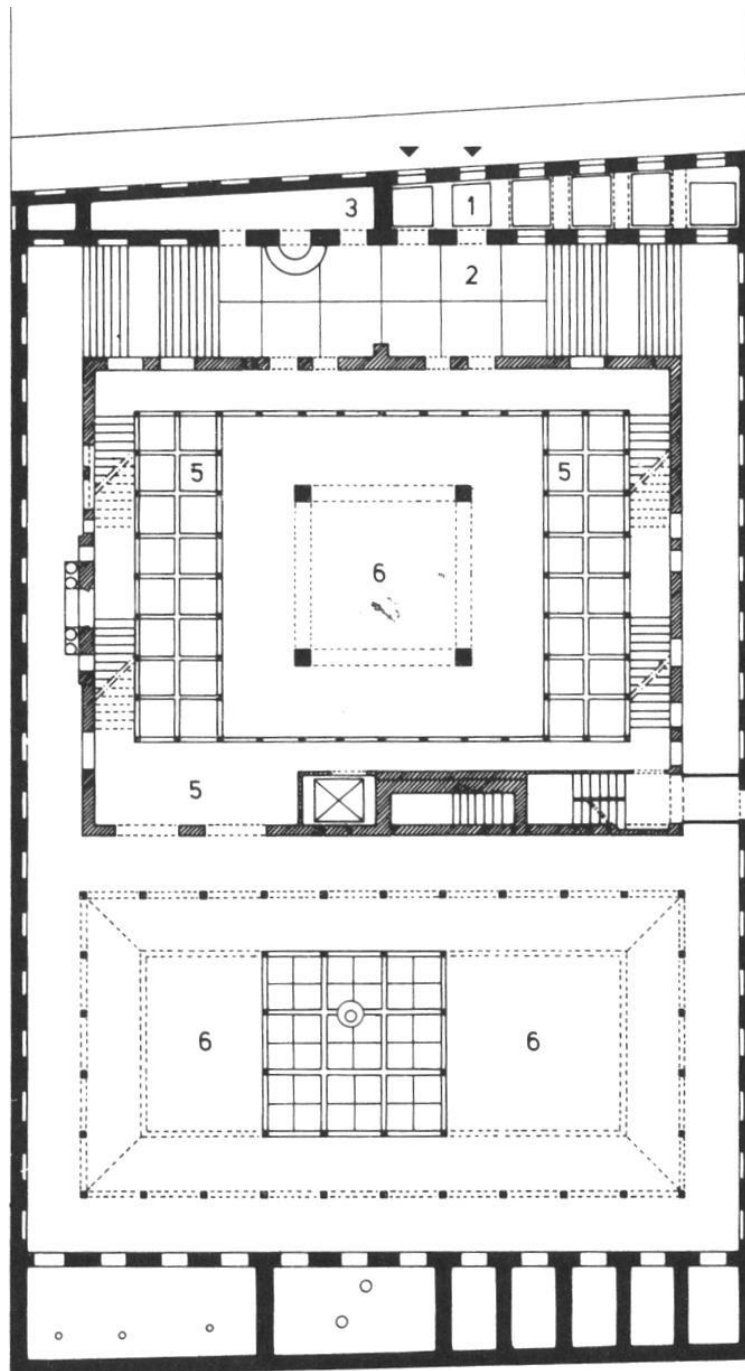


Abbildung 7: Oswald Mathias Ungers, DAM, Grundriss Erdgeschoss 1980

ganz oben auf einer herrlich hohen Welle zu schwimmen.“⁴¹

Kein Gegner, aber ein Konkurrent war Charles Jencks, der britische Kunsthistoriker, der als erster die postmoderne Architektur in die Debatte gebracht hatte und Klotz damit zuvorgekommen war. Schon 1977 präsentierte er das Buch *The Language of Post-modern Architecture*, das weltweit übersetzt und gelesen

wurde.⁴² Auf Jencks' Erfolg sei er immer ein wenig eifersüchtig gewesen, teilt Klotz in seinen Erinnerungen mit. Mit seinen lapidaren Zuordnungen und Definitionen war er selten einverstanden, die beiden stritten sich mehr als einmal. Klotz' Werk von 1984 über die Architektur der Gegenwart seit 1960 – *Moderne und Postmoderne* – darf unter anderem auch als sein Anti-Jencks gesehen werden, mit dem er dem manchmal

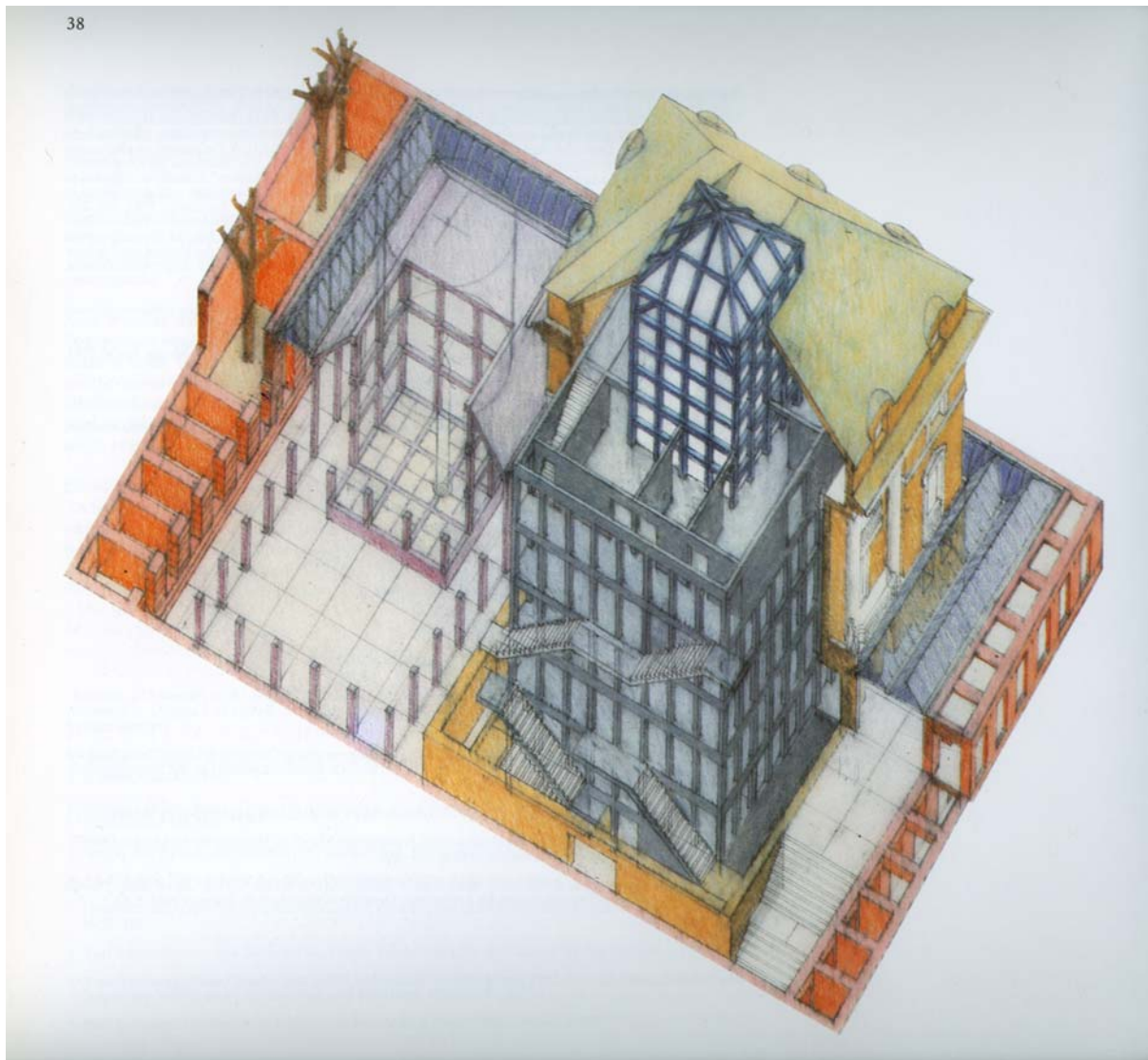


Abbildung 8: Oswald Mathias Ungers, DAM, farbige Isometrie 1980

effekthascherischen Blitzlicht von Jencks eine detaillierte Analyse gegenüberstellte.⁴³

Klotz haderte lange mit dem aus der Philosophie übernommenen Begriff der Postmoderne, der sich aber schnell durchsetzte. Anders als es Jencks' Definition suggerierte, sah Klotz die Architekturmoderne nicht als abgeschlossenen und beendeten, sondern als fortlaufenden, allerdings korrekturbedürftigen Prozess. So schwankt er zwischen den Begriffen Postfunktionalismus, ‚Revision der Moderne‘ und ‚Zweite Moderne‘, bevor er sich 1984 geschlagen gab.

Erst kurz vor der Eröffnung der ersten Ausstellung im DAM entschied sich Klotz, Jencks' Postmoderne zusammen mit seiner eigenen Wortschöpfung als Titel zu verwenden. „I gave up terms against you“, schreibt er Jencks: „No ‚Zweite Moderne‘ any longer! [...]‘ As you can see you are unbeatable.“⁴⁴ Jencks revanchierte sich, indem er in der dem DAM gewidmeten Sondernummer von *Architectural Design* das Klotzsche Museum zum „Vatikan der Postmoderne“ ausrief.⁴⁵ Klotz dürfte das Kompliment kaum goutiert haben, denn das DAM als kanonische Architekturstilzentrale und er selbst als regierender Papst, ein solches Bild war selbst als Scherz unter allen Umständen zu ver-

meiden, weil es den Argwohn der Gegner in den Redaktionen und bei den organisierten Architekten noch vermehrt hätte.

Das DAM nimmt Form an: Der Entwurf von Oswald Mathias Ungers

Während Klotz seine Schätze einsammelte, hatte sich Ungers' Entwurf für das Museum zu einem detaillierten Projekt entwickelt, das im Oktober 1980 dem Kulturausschuss der Stadt vorgelegt wurde.⁴⁶ „Lösung 1“ beruht auf dem nunmehr vollständig entkernten Altbau, für den Ungers die erste Version seiner charakteristischen Inszenierung im Innern des Museums entwarf. (Abb. 7)

Von der ursprünglichen Glashalle, die von vorn bis hinten das Haus umfließen sollte, bleiben in der Lösung 1 das Foyer und an den Seiten die Gänge erhalten. Hinter dem Altbau tritt an ihre Stelle eine hohe Halle mit abgeschrägtem geschlossenen Dach und einer quadratischen Aussparung in der Mitte, in der inzwischen nur noch ein einzelner Baum erhalten werden sollte. Um mehr Höhe zu gewinnen, ist ihr Boden ins Untergeschoss versenkt worden. Nachdem das vorhandene Haus nur noch äußerlich erhalten werden musste, präsentierte Ungers eine Abfolge von ineinander gestellten Raumschalen. (Abb. 8)

Von außen nach innen gesehen, stellt er hinter die Außenwand eine Erschließungsschicht, in der die Treppen Platz finden. Es folgt ein gerastertes Betongerüst, das die Ausstellungsflächen umschließt. In die Mitte des Hausvolumens stellt Ungers auf quadratischem Grundriss und nach innen abgerückt den innersten Raum, gebildet aus einem filigranen Stahlgitter mit Spitze in Zeltdachform. Letzteres geht durch alle Geschosse und ist eher ein Turm als ein Haus. Mit seiner Glaspyramide durchstößt er das vorhandene Dach und ist somit auch außen sichtbar. Was später zum Haus im Haus wird, lenkt hier noch als „Lichthaus“⁴⁷ Tageslicht in die Ausstellungsräume. Der schon erwähnte Hof in der Halle erhält die gleichen Abmessungen wie der Turm und wiederholt diesen als Negativform. Hinter der Rückwand der Halle erscheinen erstmals die nach oben offenen Skulpturenhöfchen.

Gegenüber der Lösung 1 gab es Bedenken im Kulturausschuss, erstens wegen zu hoher Kosten und zweitens wegen des von der Turmspitze durchbohrten Daches, das als Störung der Silhouette des südlichen Museumsufers angesehen wurde. Die Kulturpolitikerin Dr. Helga Budde von der CDU, so erinnert sich der damalige Leiter des Hochbauamts Roland Burgard, sei es gewesen, auf deren Betreiben der Entwurf zu einer sparsameren Lösung umgearbeitet werden musste.⁴⁸ Erst dann erfolgte die Zustimmung

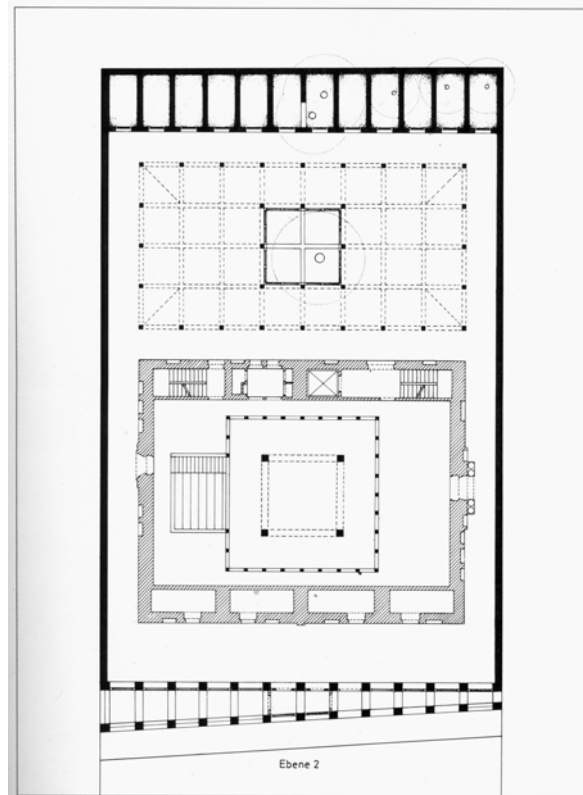


Abbildung 9: Oswald Mathias Ungers, DAM, Grundriss Erdgeschoss des ausgeführten Entwurfs, 1984

des Kulturausschusses und machte den Weg frei zum förmlichen Beschluss der städtischen Gremien zur Gründung des Museums, der im Februar 1981 getroffen wurde.

Die auffälligste Änderung der „Lösung 2“⁴⁹, die einige Zeit später der Öffentlichkeit präsentiert wurde, betrifft die innerste Raumschale: das „Lichthaus“ verwandelt sich in das „Haus im Haus“. (Abb. 9, 10) Ungers baut es von unten nach oben auf, ausgehend von einem Baldachin im Untergeschoss des Altbau,

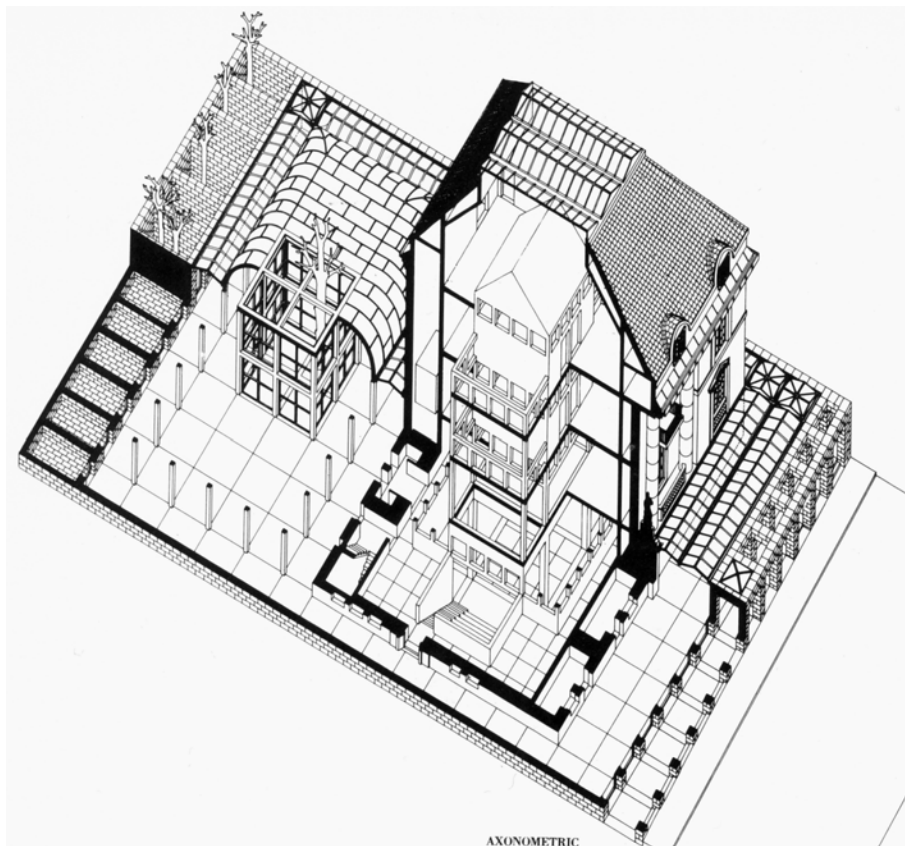


Abbildung 10: Oswald Mathias Ungers: DAM, Isometrie des ausgeführten Entwurfs, 1984

der aus vier im Quadrat aufgestellten Stützen gebildet wird. (Abb. 11) Nach wie vor handelt es sich um einen Turm, der jedoch das Dach nicht mehr durchstößt. Der Turm besteht nun aus massiven Betonstützen, die weiter oben zu geschlossenen Wänden verdichtet werden. Neu ist der obere Abschluss in Gestalt eines Satteldach-Hauses mit 45 Grad Neigung unter der Dachschaale, mit dem sich das heutige Bild des Hauses im Haus herstellt.

Die Halle wird ins Erdgeschoss zurückgehoben und erhält ein nach vier Seiten abgerundetes Tonnendach; das reduziert den umbauten Raum und die Kosten. Von der anfangs vorhandenen Glashalle bleiben noch die Glasdächer über dem Foyer, über den Durchgängen zu beiden Seiten des Altbaus und über den Gängen, die die hintere Halle umrahmen.

Eine kleine, aber konsequente Änderung erfährt der quadratische Hof in der Halle, der aus seiner zunächst asymmetrischen Lage um wenige Meter in die Mitte

gerückt ist, so dass der – unverrückbare – Baum in dessen Ecke zu stehen kommt. So wird aus dem Hof nicht nur die Negativform der innersten Raumschale, sondern er bildet zusammen mit dem Umriss der Halle eine exakte Spiegelung des Grundrisses im neugestalteten Altbau. Es bleibt bei der „grünen“ Geste für den Baum, aber sie wird der Raumidee untergeordnet.

Der innere Turm wird auf zwei Seiten von Lufträumen umschlossen, die die drei oberen Geschosse miteinander verbinden: So werden Durchblicke möglich und das Haus im Haus wird als isolierter Kern des Gebäudes erfahrbar. Heinrich Klotz begleitete dies nicht ohne Bedenken, wie seine Notiz vom 26.4.1982 verriet: „Seit nunmehr zwei Jahren versuche ich, Ungers zu bewegen, die Deckendurchlässe zwischen den drei oberen Geschossen zu schließen, um die einzelnen Räume bzw. Geschosse nicht gänzlich in Abhängigkeit voneinander zu belassen. Schall, Licht und Klimatik sind damit im oberen Teil in eins zusammenge-



Abbildung 11: DAM, Auditorium mit Mobiliar

fasst.⁵⁰ Klotz sah ausstellungstechnische Nachteile voraus, die sich später auch einstellen, aber er gab Ungers nach, dessen Inszenierung ohne die Lufträume an Deutlichkeit verlieren würde.

Fiktionales „Haus im Haus“ zur Symbolisierung der Architektur

Während der Entwurfsarbeit am DAM verfasste Ungers einen zentralen Text zu seiner eigenen Architekturtheorie; dieser erschien 1983 unter dem Titel *Die Thematisierung der Architektur*.⁵¹ Ungers definierte fünf Hauptthemen der Architektur, von denen er das dritte Thema „Inkorporation oder ‚Puppe in der Puppe‘“ am Beispiel des DAM darstellte und bereits vom „Haus im Haus“ sprach. Vorgestellt wurde dabei die verworfene Lösung 1, die das Konzept in reinerer Form zum Inhalt hatte als die damals noch nicht realisierte finale Fassung. Von außen kommend von Raumschicht zu Raumschicht in den Kern vorzudringen, darin sah Ungers das zentrale Erlebnis des Besuchers im DAM.

Das Haus im Haus im DAM besitzt, wie sich gezeigt hat, ein immer wieder und von vielen Seiten belebtes narratives Potential.⁵² (Abb. 12 und 13) Es lädt zu Deutungen und Analogiebildungen ein, mit denen Ungers schon vor der Fertigstellung des Hauses bei den fünf Themen der Architektur den Anfang machte. Als das Museum eröffnet war, übernahmen Klotz und sein späterer Nachfolger Vittorio Magnago Lampugnani in der Festschrift die Beschreibung und Deutung des Gebäudes und beluden es mit weiteren Bezügen und Bedeutungen. Lampugnani entdeckte das Museumser als „Großes Museum“, das die einzelnen Museen als Exponate zum Inhalt habe – die Puppen in der Puppe im städtebaulichen Maßstab.⁵³

Klotz wies dem Gebäude die Aufgabe zu, darzustellen, was die Architektur an sich sein kann und führte aus, dass von Ungers' fünf Themen nicht nur die Puppe in der Puppe, sondern auch die transformatorische Morphologie erlebt werden könne: Indem nämlich das Haus im Haus auf der Ebene des Auditoriums unten



Abbildung 12: DAM, „Haus im Haus“ im dritten Obergeschoss

als Vier-Stützen-Baldachin beginne, um sich beim Aufstieg in die oberen Geschosse zunehmend zu materialisieren, bis es sich auf der fünften Ebene in ein von Wänden umstelltes Haus verwandelt habe: in ein nicht wirkliches, sondern fiktionales Haus als Symbolisierung der Architektur.⁵⁴

Ungers selbst nutzte nach der Eröffnung des DAM ein Interview zu einer noch weiter ausgreifenden Deutung seines Entwurfs. Drei Archetypen von Räumen habe er hier geschaffen: einen Vier-Säulen-Saal, den es in der Geschichte immer gegeben habe; in Gestalt der Halle einen Kuppelraum und oben „einen ganz einfachen Innenraum mit einem Dach, den Urtyp für den Tempel“. Gemeint war nicht weniger als der Anfang und die Krönung der abendländischen Architektur.

Die Sinngebung seiner eigenen Schöpfung beschäftigte Ungers auch noch Jahrzehnte später. Als ihm die Stadt Frankfurt 2002 ihre Goethe-Plakette verlieh, berief er sich in der Dankesrede auf Goethes Prinzip der Metamorphose der Pflanzen, dessen Gestaltungsprinzip er im eigenen Denken und konkret im DAM verwirklicht sah, wobei die Denkrichtung nicht mehr von außen nach innen, sondern umgekehrt verlief: „Im Inneren das Urhaus, die Primärform, das Haus im Haus, umgeben von einem Außen-Haus, einer aufwendigen dekorativen Hülle, als eine weiterentwickelte Verwandlungsstufe der Urform. Das Museum erklärt sich in den morphologischen Baugedanken.“⁵⁵

„Nicht besonders bequem, aber doch sehr schön“

Mit der Freude am fertigen Bau verschob sich die Interpretation ins Transzendente. Heinrich Kotz zeigte sich von Ungers' Raumschöpfung geradezu bezaubert und schrieb in sein Tagebuch: „Der alles deckende, weiße Anstrich verwandelt das gesamte Innere des Gebäudes in eine geradezu metaphysische Atmosphäre. Das Licht, das von oben herabfällt, legt sich wie ein heller Schleier über das ‚Haus im Haus‘“. Und er fährt fort: „Tatsächlich ist das Museum jetzt, nachdem die Wände geweißt sind und der weiße Fußboden ausgelegt ist, ohne dass die Zwecke und die Nutzung bereits Besitz von dem Bau ergriffen hätten, ein beinahe überirdisches Lichtgefäß, in dem die Formen im Weiß des von oben hereinfallenden Lichtes zu schimmern beginnen. Die Stützen lösen sich vor den weißen Wänden beinahe auf.“⁵⁶

Auch Ungers selbst zeigte sich in den Monaten zwischen Fertigstellung und Eröffnung vom eigenen Bau zunehmend ergriffen. Mit Unbehagen sah er den Tag

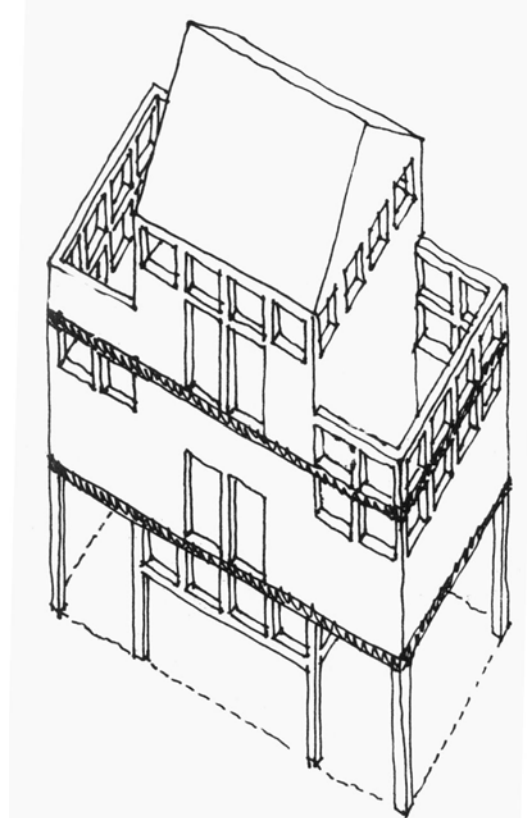


Abbildung 13: Oswald Mathias Ungers, Skizze zum „Haus im Haus“

kommen, an dem das vor Reinheit strahlende Haus durch die Ausstellungsnutzung entweiht werden würde. Noch kurz vor der Eröffnung wehrt er sich gegen das von Klotz erworbene *Abendmahl* von Ben Willikens, das an der Stirnseite des Auditoriums gehängt den Raum mit einer Scheinperspektive so kongenial nach hinten erweiterte, dass man glauben konnte, es sei für diesen Ort gemalt, was jedoch nicht der Fall war. Klotz wollte keinen Konflikt mit seinem Architekten und ließ es abhängen.

Klotz notierte: „Ungers [hatte mir] letztes Mal, als wir uns im Museum getroffen hatten, gesagt: ‚Lass doch den ganzen Bau leer und kauft Euch einen Schuppen nebenan, wo Ihr all Euer Zeug ausstellen könnt!‘“⁵⁷ Das war natürlich nicht durchführbar und so suchte Ungers nach anderen Wegen, das auratische Moment noch zu steigern. Das Haus war noch leer, die Möblierung war von ihm entworfen, jedoch noch nicht produziert. Klotz hält fest: „Als ich Ungers vor einigen Tagen traf, sprach er davon, dass alle Möbel weiß sein sollten und als weiße Formen in den weißen Räumen des Museum einen schemenhaften Charakter annehmen sollten.“⁵⁸



Abbildung 14: DAM, Direktorzimmer mit Mobiliar

Dazu kam es nicht, die Möbel behielten ihre schwarzen Holzteile. (Abb. 14) Am Tag, an dem Klotz die Prototypen der Stühle zu sehen bekam, begriff er, dass die das Museum von unten bis oben durchdringende geometrische Ordnung von Ungers nur auf Kosten der Funktionalität zu haben war. Und er schreibt für sich privat einen Satz, der ein Kommentar des Bauherrn zum ganzen Gebäude sein könnte: „Ungers fertigte [...] Entwürfe an und ließ sie von mir absegnen. Ich fuhr zusammen mit Gertrud vor einigen Wochen wieder einmal nach Köln und sah die ersten Modelle der Stühle. Wenn sie auch nicht besonders bequem sein werden, so sind sie doch sehr schön.“⁵⁹

Charles Jencks nannte es 1984 eine Schande, dass nur die verkleinerte Lösung 2 gebaut worden sei und nicht der filigrane Kernraum, der aus dem Dach herausragen sollte.⁶⁰ Darüber kann man geteilter Meinung sein. Der Reiz hätte darin bestanden, die innen ausgehöhlte Villa auch im Stadtbild als ein verändertes, nicht mehr originales Haus von 1912 zu zeigen. Andererseits ist es fraglich, ob die Deutung des als Stahlskelett ausgebildeten Kerns, wie von Ungers angeboten, als Haus im Haus sich hätte durchsetzen können. Bot er nicht eher das Bild eines Käfigs, der zu unwillkommenen Assoziationen geradezu einlud – zur Freude der dem DAM damals nicht Wohlgesonnenen? Das Museum nicht als Schatzhaus, Bühne und Forum der Architektur, sondern als deren postmodernes Gefängnis?

Die Arbeit beginnt: Vision und Revision der Moderne

Die erste Ausstellung *Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980* im am 1. Juni 1984 eröffneten DAM wurde zum großen Erfolg.⁶¹ (Abb. 15) Die Ausstellung und der Bau erfuhren in den inländischen Rezensionen eine unterschiedliche Resonanz. Während die Ausstellung nicht selten mit ironischer, wenn nicht spöttischer Distanz behandelt wurde⁶², bekam die Raumin szenierung von Ungers überwiegend gute Noten.⁶³ Das Ausland, wo Klotz die meisten Stücke der Sammlung eingesammelt hatte, stand der Sache freundlicher gegenüber. Auf die erste Station im DAM folgten Paris, Tokio und mehrere Städte in den USA. Abgesehen von Albert Speers Ausstellung

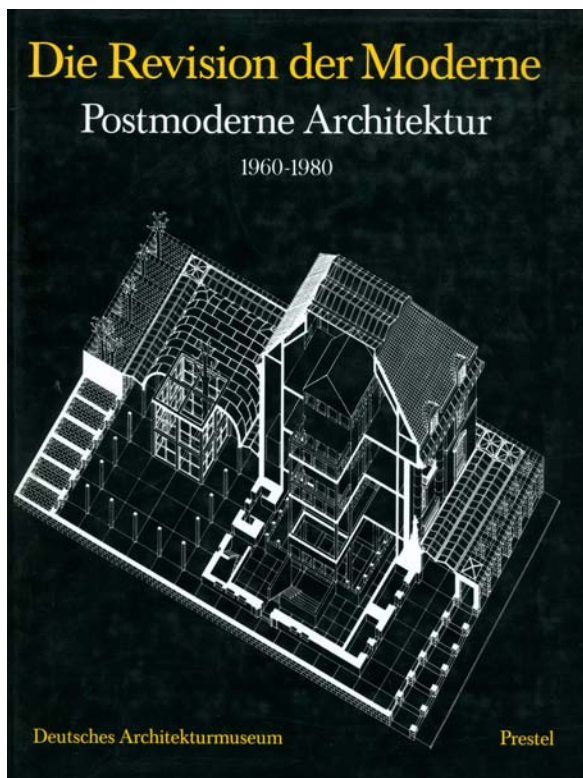


Abbildung 15: Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980. Katalog der ersten Ausstellung im DAM, 1984

Neue deutsche Architektur, die während des Zweiten Weltkriegs in neutralen und mit Deutschland verbündeten Staaten gezeigt wurde, war es ein halbes Jahrhundert nach der Schau des Deutschen Werkbunds in Paris 1930 das erste Mal, dass eine deutsche Architekturausstellung ins Ausland wandern durfte.

Aufnahmen aus der ersten Station der Revision im DAM lassen eine gediegen moderne Gestaltung erkennen, die didaktisch bemüht auf das einzelne Exponat gerichtet war. Mit strahlend weißen Wänden war die Szenographie darauf abgestellt, zum sphärischen Ambiente von Ungers keinen Gegensatz aufkommen zu lassen. Als die Schau 1985 im Centre Pompidou in Paris gezeigt wurde, verriet schon der Titel *Nouveaux plaisirs d'architectures* einen konträren Umgang mit dem Thema. Dieselben Exponate waren jetzt opulent und mit satten Farben inszeniert. Statt deutscher Ernsthaftigkeit regierte hier Lust an Pop und Ironie. Im Eingangsbereich wurde der Besucher von einem antitektonischen Säulenportikus begrüßt, geformt aus von

innen beleuchteten Stoffzylindern, die vom Architrav herunterhängen statt ihn zu tragen.

Auf die *Revision der Moderne* ließ Klotz 1986 als komplementäre Schau die *Vision der Moderne* folgen, nicht zuletzt als Widerlegung derer, die in ihm nur den Trommler für die Postmoderne sehen wollten. Sie war nicht weniger reich bestückt als die Eröffnungsausstellung und zeigte das im Untertitel angekündigte *Prinzip der Konstruktion* mit Exponaten von Buckminster Fuller über Konrad Wachsmann und Frei Otto bis zu Archigram und vielen anderen expliziten Vertretern der Moderne des 20. Jahrhunderts, die Klotz genauso systematisch für die Sammlung akquiriert hatte wie das postmoderne Material.⁶⁴ (Abb. 16)

Heimlicher Baudirektor Frankfurts

In Frankfurt war Klotz nach 1979 weit mehr als nur der Direktor eines Museums im Aufbau. Ein Jahrzehnt lang war sein Rat in Architekturdingen gefragt. Er machte bei Wettbewerben Vorschläge für die Besetzung der Jurys und die einzuladenden Architekten oder nahm selbst an den Preisgerichten teil. Ein Jahrzehnt später schon war sein Einfluss auf das Stadtbild mit Händen zu greifen. Vor allen anderen Architekten profitierte Oswald Mathias Ungers von der Förderung durch Klotz. Auf dem Gelände der in städtischer Regie geführten Frankfurter Messe erhielt er gigantische Bauaufträge, neben denen die Villa des DAM winzig erscheint. Hier baute Ungers mit der *Galleria* nicht nur einen großen Hallenkomplex, sondern auch das *Torhaus* genannte Hochhaus der Messe, dessen ineinan-

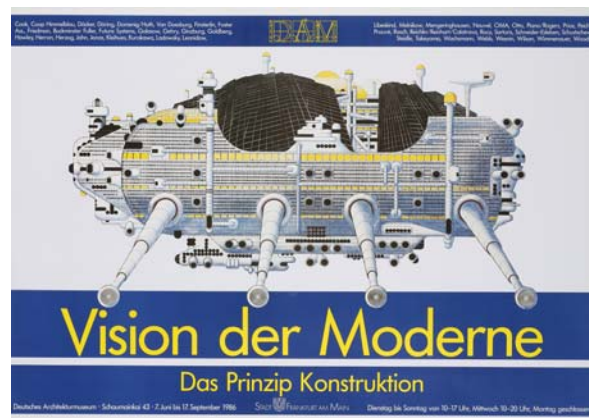


Abbildung 16: Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion, Plakat zur Ausstellung im DAM 1986

dergeschobene Volumen in der Frankfurter Hochhausgestaltung ein neues Kapitel aufmachten (1980-83).

Nachdem er Ungers nach mehr als einem Jahrzehnt zur Rückkehr in die Praxis verholfen hatte, legte es Klotz darauf an, dass mit Robert Venturi auch sein besonderer Favorit aus den *Conversations* in Frankfurt zum Bauen kommen sollte. Gleiches galt für Hans Hollein, der in einer frühen Phase der Museumsuferplanung für einen Museumsbau in Betracht gezogen worden war und sich übergeben fühlte, als Ungers den Auftrag für das DAM erhielt. Zwei Wettbewerbe für neue Museen gaben Klotz die Möglichkeit, „seine“ Pferde ins Rennen zu schicken, mit dem Ergebnis, dass Hollein mit dem Museum für Moderne Kunst sein prägnant postmodernes „Tortenstück“ in die Frankfurter Altstadt setzen durfte.

Beim Wettbewerb für das Museum für Handwerkskunst (heute: Museum für angewandte Kunst) war Robert Venturi von Heinrich Klotz zur Teilnahme förmlich überredet worden. Hier lief es anders als von Klotz geplant, denn Venturi scheiterte an der Aufgabe, die historische Villa mit ihrem Park zu erhalten und mit dem Neubau zu verbinden. Sein Vorschlag, das Volumen des Neubaus in einem fast 90 Meter langen hohen Riegel unterzubringen, der sich mit der Villa nicht vertrug und den Garten vom Mainufer abtrennte, fiel trotz zäher Verteidigung durch Klotz bei der Jury durch. Gegen den Entwurf von Richard Meier, der die Baumasse auf drei Volumen verteilte, dabei den Maßstab der Villa aufnahm und den Park zum Landschaftsraum des Flusses offen ließ, hatte er keine Chance.

Klotz' folgenreichste Intervention betraf das Hochhaus *Messeturm*, bei dem es Klotz gelang, einen von der Jury bereits benannten Preisträger (Helge Bofinger und Max Bächer) zugunsten des Projekts von Helmut Jahn aus dem Weg zu räumen. So kam es zum „Bleistift“ in der Silhouette Frankfurts mit der an New Yorker Wolkenkratzer der 1930er Jahre erinnernden Spitze. Als der Bau 1991 bezogen wurde, war er mit 256 Metern Höhe für einige Jahre das höchste Gebäude Europas.

Erwähnung verdient auch ein nicht zustande gekommenes Projekt: In Barcelona wurde zwischen 1983 und 1986 der 1929 aufgestellte und wenig später wieder abgerissene Pavillon von Ludwig Mies van der Rohe rekonstruiert. Aber schon einige Jahre vorher hatte Klotz angeregt, dieses Leitbauwerk der klassischen Moderne in Frankfurt neu zu errichten. Es gelang ihm 1979, den Direktor der hessischen Landeszentralbank Adolf Hüttl mit dem Vorschlag zu begeistern, Mies' Pavillon in der Taunusanlage zu rekonstruieren und als Skulpturenmuseum zu nutzen. „Der würdige konservative Herr“, selbst ein Skulpturensammler, so notiert Klotz, habe sich gefreut wie ein Kind und sofort angeboten, von der *Stehenden* von Georg Kolbe, die im Originalpavillon aufgestellt gewesen war, eine Kopie herstellen zu lassen.⁶⁵ Die Idee wurde aber nicht weiter verfolgt.

Für Frankfurt und das DAM ging die Ära Klotz 1988 zu Ende. Der Gründer war nach Karlsruhe weitergezogen, um dort mit dem Zentrum für Kunst und Medientechnologie ein zweites Mal eine Institution neuer Art auf die Beine zu stellen. (Abb. 17)

Frankfurt konnte in diesen Jahren, anders als West-Berlin, keine Internationale Bauausstellung vorzeigen. Dennoch war die Stadt neben Berlin und manchmal auch vor Berlin die in Deutschland wichtigste Stadt für neue Impulse in der Architektur mit internationaler Ausstrahlung⁶⁶ – nicht zuletzt durch Heinrich Klotz und die durch ihn bewirkte Gründung des DAM. Dietmar Steiner hat es so ausgedrückt: „Heinrich Klotz war der



Abbildung 17: Mission Postmodern. Heinrich Klotz und die Wunderkammer DAM, Ausstellung im Aufbau: Der Autor (Mitte) mit den Kuratoren Franziska Stein und Oliver Elser

wichtigste Player in Deutschland, und er war der einzige, der dieses Land an den transatlantischen Diskurs angeschlossen hat.“⁶⁷

Endnoten

¹ Der Beitrag beruht teils auf den *Tapes*, teils auf eigener Erinnerung und zum großen Teil auf Quellenmaterial, für das sich der Autor bei Oliver Elser, Franziska Stein und Myriam Pflugmann herzlich bedankt. Vgl. Oliver Elser, *Querverweise. Themen und Kontext der Klotz-Tapes / Cross References. The Themes and Context of the Klotz Tapes*, in: *ARCH+*, Heft 216, 2014, S. F02–F15.

² Um die Gründung und Etablierung des DAM haben sich neben Klotz und abgesehen von den in diesem Beitrag genannten Akteuren verdient gemacht: Peter Iden, Theaterkritiker der *Frankfurter Rundschau* als Anreger und Förderer der Museumsidee; Roland Burgard, Architekt und damals Leiter des Hochbauamts der Stadt Frankfurt, der alle Projekte des Museumsufers erfolgreich steuerte sowie Volker Fischer, Kunsthistoriker und zunächst Klotz' Assistent am Lehrstuhl in Marburg, 1981–94 stellvertretender Direktor des DAM und Klotz' Vertreter vor Ort in der Phase der Planung und Ausführung.

³ So Dietmar Steiner in seiner Rezension der Klotz-Tapes in: *Der Baumeister*, Heft 8, 2014.

⁴ Heinrich Klotz, *Filippo Brunelleschi und die mittelalterliche Tradition*, Stuttgart 1990.

⁵ Heinrich Klotz und John Wesley Cook, *Conversations with Architects*, New York 1973; dies., *Conversations with Architects*, London 1973; Heinrich Klotz, *Architektur im Widerspruch. Bauen in den USA von Mies van der Rohe bis Andy Warhol*, Zürich 1974; Heinrich Klotz und John W. Cook, *Questions aux architectes*, Paris 1974. Die Daten der japanischen Ausgabe konnten leider nicht ermittelt werden.

⁶ Heinrich Klotz, *Architektur im Widerspruch. Bauen in den USA von Mies van der Rohe bis Andy Warhol*, Zürich 1974, S. 312–313.

⁷ Klotz 1974, S. 313.

⁸ Ebd., S. 7.

⁹ Charles Jencks, *In the Steps of Vasari. Charles Jencks interviews Heinrich Klotz*, in: *Revision of the Modern. The Frankfurt Architecture Museum Collection*, hg. v. Heinrich Klotz (*A.D. Architectural Design Profile*, Heft 58), London 1985, S. 9–16.

¹⁰ Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik. Gespräche mit sechs Architekten...*, Berlin 1977.

¹¹ Heinrich Klotz, *Die röhrenden Hirsche der Architektur. Kitsch in der modernen Baukunst*, Luzern 1977.

¹² Heinrich Klotz, *Funktionalismus und Trivialarchitektur*, in: *ARCH+*, Heft 27, 1975, S. 19–23, Zitat S. 23.

¹³ *Das Pathos des Funktionalismus. Berliner Architektur 1920–1930. Eine Veranstaltung des Internationalen Design-Zentrums Berlin. Beitrag zu den Berliner Festwochen 1974*, Berlin 1974 (Broschüre).

¹⁴ *PROFITOPOLIS oder Der Mensch braucht eine andere Stadt. Eine Ausstellung über den miserablen Zustand unserer Städte und über die Notwendigkeit, diesen Zustand zu ändern, damit der Mensch wieder menschenwürdig in seiner Stadt leben kann*, hg. v. *Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für Angewandte Kunst*, München, Konzeption und Inhalt: Josef Lehmbruck, München 1974.

¹⁵ Alexander Mitscherlich, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, Frankfurt am Main 1965.

¹⁶ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (The Museum of Modern Art Papers on Architecture), New York 1966.

¹⁷ Venturi 1966, S. 16–17.

¹⁸ Robert Venturi und Denise Scott Brown, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass. 1972.

¹⁹ Oswald Mathias Ungers mit Hans Kollhoff und Thomas Will, *Un vocabulario/ A Vocabulary*, in: *Lotus International*, Heft 15, 1977, S. 88–97.

²⁰ Heinrich Klotz, *Weitergegeben. Erinnerungen*, Köln 1999, S. 211.

²¹ Hochhausstadt Frankfurt. Bauten und Visionen seit 1945 / High-rise City Frankfurt. Buildings and Visions since 1945, hg. v. Philipp Sturm und Peter Cachola Schmal, München 2014.

²² Gerhard Rohde, *Ein Museumsufer für Frankfurt - am Main. Von den Inkas bis zum Städtebau, von der Drehleiter bis zu Francis Bacon. Mit der Kunst dem schlechten Ruf entrinnen*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1.12.1978.

²³ Hilmar Hoffmann, *Ihr naht Euch wieder, schwankende Gestalten. Erinnerungen*, Hamburg 1999.

²⁴ Hilmar Hoffmann: *Erlebnisraum Museumsufer*, in: *Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main. Festschrift zur Eröffnung am 1. Juni 1984*, Frankfurt 1984, S. 13–18.

²⁵ Klotz 1999, S. 82–89.

²⁶ Rohde 1978.

²⁷ Heinrich Klotz, *Ein Umschlagplatz für Bauideen. Das geplante Architekturmuseum für die Bundesrepublik in Frankfurt wird mehr sein müssen als Sammlungs- und Ausstellungshaus*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.4.1979.

²⁸ Margot Felsch, *Kulturdezernent erwägt Einrichtung eines Museums für zeitgenössische Architektur. Bisher einmalig in der Bundesrepublik. Anmietung einer Doppelvilla am Schaumainkai?*, in: *Frankfurter Rundschau*, 20.1.1979; *Ein Platz für Architektur und zeitgenössische Kunst. Magistrat befürwortet einstimmig zwei neue Museen am Schaumainkai / Eröffnung Ende 1980*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.1.1979.

²⁹ Siehe die Abbildung bei Hans-Peter Schwarz, *Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main*, Frankfurt 1989, S. 58 oben rechts.

³⁰ Jencks 1985, S. 13.

³¹ Klotz 1999, S. 86.

³² Elser 2014, F07.

³³ *Die Klotz Tapes. Das Making-of der Postmoderne. The Klotz Tapes. The Making-of of Postmodernism (ARCH+ features, 26)*, Berlin 2014, S. 130–131.

³⁴ Klotz 1979.

³⁵ Klotz Tapes 2014, S. 147.

³⁶ Ebd.

³⁷ Klotz Tapes 2014, S. 149.

³⁸ Ebd., S. 161.

³⁹ Klotz 1999, S. 87.

⁴⁰ Ebd., S. 88.

⁴¹ Klotz Tapes 2014, S. 175.

⁴² Charles Jencks, *The Language of Post-modern Architecture*, New York 1977.

⁴³ Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980*, Braunschweig 1984.

⁴⁴ Heinrich Klotz, Brief an Charles Jencks, 3. 2.1984, im privaten Archiv von Charles Jencks. Zitiert nach: Elser 2014, S. F05, F14.

⁴⁵ Jencks 1985, S. 16.

⁴⁶ W. E.: *Entkernte Villa für das Architekturmuseum*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.12.1980; siehe die farbige isometrische Darstellung bei Schwarz 1989, S. 60.

⁴⁷ W. E. 1980.

⁴⁸ Gespräch mit Roland Burgard, Mai 2014.

⁴⁹ *Das ‚Haus im Haus‘ bleibt erhalten. Diskussion um das Architekturmuseum*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.02.1981; siehe die farbige isometrische Darstellung bei Schwarz 1989, S. 61.

⁵⁰ Klotz Tapes 2014, S. 173.

⁵¹ Oswald Mathias Ungers, *Die Thematisierung der Architektur*, Stuttgart 1983.

⁵² Weiterführende Literatur zu Ungers' Entwurf des DAM und zum *Haus im Haus* siehe: Heinrich Klotz, *Das Deutsche Architekturmuseum Frankfurt am Main*, in: ders., *Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960–1980*, München 1984, S. 318–319; Heinrich Klotz, *Das Deutsche Architekturmuseum Frankfurt am Main*, in: *Deutsches Architekturmuseum*

um Frankfurt am Main, hg. v. Hans-Peter Schwarz, Frankfurt 1989, S. 9–20; *Dokumentation: Ein Haus im Haus - Die Architektur des DAM*, in: Hans-Peter Schwarz 1989, S. 55–90; *Das Haus im Haus. Zur Wirkungsgeschichte einer Entwurfs-idee*, hg. v. Arne Winkelmann, Mannheim 2007; Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie*, Köln 2007, S. 374–76; ders.: *Das Haus im Haus, die Puppe in der Puppe - und die Entwurfs-idee in der Entwurfs-idee?*, in: Winkelmann 2007, S. 13–44; Carsten Ruhl, *Bild oder Bau? Oswald Mathias Ungers und die mediale Präsenz autonomer Architektur*, in: Winkelmann 2007, S. 45–58; André Bideau, *Architektur und symbolisches Kapital. Bilderzählungen und Identitätskonstruktion bei O. M. Ungers*, Gütersloh u. a. 2011, S. 103–113.

⁵³ Vittorio Magnago Lampugnani, *Die Geste und ihr Schatten*, in: *Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main. Festschrift zur Eröffnung am 1. Juni 1984*, Frankfurt 1984, S. 37.

⁵⁴ Heinrich Klotz, *Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960–1980*, München 1984, S. 318–319.

⁵⁵ Manuskript ohne Titel (Rede zur Verleihung der Goethe-Plakette durch die Stadt Frankfurt, 2002), Archiv des Deutschen Architekturmuseums.

⁵⁶ Klotz Tapes 2014, S. 187.

⁵⁷ Ebd., S. 188.

⁵⁸ Ebd., S. 187.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Jencks 1985, S. 13.

⁶¹ Klotz 1984.

⁶² Siehe z. B. Gottfried Knapp, *Wirre Wunderwelt der Postmoderne. Das Frankfurter Architekturmuseum versucht, eine Mode zu etablieren*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17. 9.1984.

⁶³ Siehe z. B. *Haus im Haus. Haus im Kopf*, in: *Bauwelt* 1984, Heft 25, S. 1078–1085.

⁶⁴ *Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion*, hg. v. Heinrich Klotz, München 1986.

⁶⁵ Klotz Tapes 2014, S. 57.

⁶⁶ Zum Wandlungsprozess Frankfurts in jenen Jahren und zu Ungers Entwurf des DAM vgl. Bideau 2011.

⁶⁷ Steiner 2014.

Abbildungen

Abb. 1: Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Aufnahme: Tomas Riehle

Abb. 2: Heinrich Klotz, *Conversations with Architects*, 1973

Abb. 3: Heinrich Klotz, *In the Steps of Vasari. Architectural Design*, N° 55 / 1985

Abb. 4: Symposium *Pathos des Funktionalismus*, Berlin 1974. Unter den Teilnehmern Julius Posener, Aldo Rossi und Heinrich Klotz, Aufnahme: Wolfgang Voigt

Abb. 5: Oswald Mathias Ungers: DAM, erste Skizze 1. September 1979, Quelle: Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main. Festschrift zur Eröffnung am 1. Juni 1984. Frankfurt 1984, S. 48

Abb. 6: Oswald Mathias Ungers: DAM, Grundriss Erdgeschoss, 1979, Quelle: Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main. Festschrift zur Eröffnung am 1. Juni 1984. Frankfurt 1984, S. 51

Abb. 7: Oswald Mathias Ungers: DAM, Grundriss Erdgeschoss 1980, Sammlung des DAM

Abb. 8: Oswald Mathias Ungers: DAM, farbige Isometrie 1980, Sammlung des DAM

Abb. 9: Oswald Mathias Ungers: DAM, Grundriss Erdgeschoss des ausgeführten Entwurfs, 1984, Sammlung des DAM

Abb. 10: Oswald Mathias Ungers: DAM, Isometrie des ausgeführten Entwurfs, 1984, Sammlung des DAM

Abb. 11: DAM, Auditorium mit Mobiliar, Aufnahme: Norbert Miguletz

Abb. 12: DAM, *Haus im Haus* im dritten Obergeschoss, Aufnahme: Norbert Miguletz

Abb. 13: Oswald Mathias Ungers: Skizze zum *Haus im Haus*, Sammlung des DAM

Abb. 14: DAM, Direktorzimmer mit Mobiliar, Pressefoto Rosenthal-Einrichtung, 1984

Abb. 15: *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980*, Katalog der ersten Ausstellung im DAM, 1984

Abb. 16: *Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion*, Plakat zur Ausstellung im DAM 1986, Sammlung des DAM

Abb. 17: *Mission Postmodern. Heinrich Klotz und die Wunderkammer DAM*, Ausstellung im Aufbau: Der Autor (Mitte) mit den Kuratoren Franziska Stein und Oliver Elser. Aufnahme: Wolfgang Voigt

Architektur (Ernst Neufert) und die Entstehung des Flughafens.

Titel

Wolfgang Voigt, „Lasst doch den ganzen Bau leer“. Heinrich Klotz und die Anfänge des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt am Main, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2014 (22 Seiten), www.kunsttexte.de.

Zusammenfassung

Das Deutsche Architekturmuseum in Frankfurt am Main ist im Juni 2014 dreißig Jahre alt geworden. Daran erinnerte in diesem Sommer eine von Oliver Elser kuratierte Ausstellung, die den Blick auf die Gründung und die frühen Jahre des Hauses richtete. Heinrich Klotz, der Gründungsdirektor des DAM, hinterließ mit seinen von 1979 bis 1987 reichenden Tonbandnotizen eine einzigartige Quelle, die einen neuen Blick auf die Geschichte des DAM und der Stadt Frankfurt erlaubt. Sie zeigt Klotz als stets unter Hochspannung stehenden Streiter und Sammler für sein Museum – immer auf Augenhöhe mit den großen Architekten seiner Zeit.

Autor

Wolfgang Voigt wurde 1950 geboren. Er studierte Architektur in Hannover, wo er 1986 promoviert und 1988 habilitiert wurde. Seine Dissertation schrieb er über das Thema *Vom Bremer Haus zur Staatswohnung. Massenwohnungsbau und Politik in Bremen 1900-1931*, die Habilitationsschrift handelt von den *Deutsch-französischen Beziehungen 1940-1950 und ihre Auswirkungen auf Architektur und Stadtgestalt*. Ab 1986 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, wo er 1993/94 auch eine Vertretungsprofessur inne hatte. Seit 1997 ist Voigt stellvertretender Direktor am Deutschen Architektur Museum in Frankfurt am Main. Dort kuratierte er Ausstellungen und schrieb Monographien über die Architekten Heinz Bienefeld, Helmut Jacoby und Paul Schmitthenner. Er forschte u.a. über traditionalistische Architektur, Makroprojekte der Moderne (Atlantropa, Weltbauen am Mittelmeer), Architektur und Exil (Hans und Oskar Gerson), Normung in der