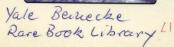
ARCH+ features

Sommer/Summer 2014







Nharina City Chicapo State Streets. Chicapo

190 JOHNSON

Goldbers

0



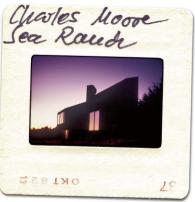


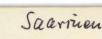










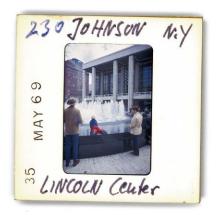


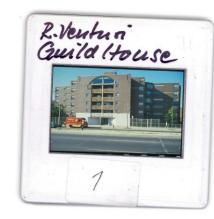


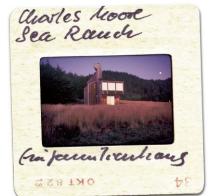
26











Yate Kline Biology Tower

QUERVERWEISE CROSS-REFERENCES Themen und Kontext The Themes and Context der Klotz-Tapes of The Klotz Tapes

Oliver Elser



Tonbänder und Dias im Nachlass von Heinrich Klotz bei Gertrud Klotz, Karlsruhe / Tapes and slides from the Heinrich Klotz estate, in the possession of Gertrud Klotz, Karlsruhe (Foto: DAM)

Aktennotiz, 6.8.1979: So beginnen die Klotz-Tapes, die hier als Ausgabe von ARCH+ zum ersten Mal publiziert werden. Sie werden unser Wissen über die Architekturdiskussion der Postmoderne entscheidend erweitern. An jenem Tag trifft sich Heinrich Klotz, der Gründungsdirektor des Deutschen Architekturmuseums (DAM), mit dem Frankfurter Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann. Sie entscheiden über wichtige Themen: Der Architekt Oswald Mathias Ungers soll den Umbau der Villa am Schaumainkai zum Architekturmuseum übernehmen. Für das benachbarte Filmmuseum schlägt Klotz den Architekten Helge Bofinger vor. Dann besprechen sie die politische Stimmungslage, verhandeln das Ankaufsbudget für den Aufbau der Museumssammlung und schließlich macht Klotz noch einen weiteren Vorschlag. Dieser könnte auch von einem Architekten stammen: Ob nicht eine "Scheinfassade" den neuen Museen am Mainufer einen "zeichenhaften Charakter" geben könne?

Heinrich Klotz ist zu diesem Zeitpunkt bereits seit gut zwei Jahren mit der Vorbereitung der DAM-Gründung beschäftigt. Auf dem Briefpapier der Universität Marburg, wo er seit 1972 als Professor für Kunstgeschichte lehrt, entstehen ab 1977 Konzeptpapiere. Der Öffentlichkeit wird der damals 43 jährige Klotz am 19. Januar 1979 vorgestellt. An diesem Tag beschließt der Magistrat der Stadt Frankfurt ein Doppelmuseum, das der Architektur und der zeitgenössischen Kunst gewidmet ist und in einer Doppelvilla am Schaumainkai 43 / 43a untergebracht werden soll. Klotz ist zunächst der Wunschkandidat der Stadt für die Leitung beider Häuser. In den folgenden Monaten wird jedoch entschieden, dass die Museen räumlich und organisatorisch getrennt werden. Den Aufbau des Kunstmuseums bekommt der Journalist Peter Iden übertragen, der mit Klotz befreundet ist. Er hatte wiederholt in der *Frankfurter Rundschau* darüber geschrieben, dass das etablierte Städelmuseum die zeitgenössische Kunst vernachlässige.²

File Report, 8/6/1979. Thus begin The Klotz Tapes, published for the first time in this issue of ARCH+. These documents will significantly expand our knowledge of the discussions and debates that took place during the apex of architectural postmodernism. On that first day of the Tapes, Heinrich Klotz, the founding director of the Deutsches Architekturmuseum (DAM), meets with Hilmar Hoffmann, Frankfurt's director of cultural affairs. They resolve some important issues-agreeing, for example, that the architect Oswald Mathias Ungers should be commissioned with the conversion of the mansion on the Schaumainkai (a street on the bank of the Main River in Frankfurt) into the Architekturmuseum. For the neighboring Filmmuseum, Klotz recommends the architect Helge Bofinger. The two then go on to discuss the prevailing political climate in Frankfurt and to negotiate the acquisitions budget for the development of the museum's collection. Klotz concludes the meeting with a further suggestion, which might just as well have come from an architect: might a "false front facade" perhaps be a way to lend the new museums on the bank of the Main River a "symbolic character?" 1

By the time of this meeting, Heinrich Klotz had already spent two full years preparing for the founding of the Deutsches Architekturmuseum. He began generating ideas for the institution in 1977, drafting concept papers on letterhead from the Universität Marburg, where he had taught art history since 1972. On January 19, 1979, Klotz, at the age of 43, was first presented to the public. On that day, the legislature of the City of Frankfurt approved the creation of a twin museum devoted to both architecture and contemporary art, to be housed in a duplex mansion at the address Schaumainkai 43/43a. Initially, Klotz was the City's top choice to direct both institutions. In the months to follow, however, the City decided to split up the two



Christo: Wrapped Reichstag, 1977. Erworben 1979 für 48.000 DM. / Acquired in 1979 for 48,000 DM.

Im Juni tritt Klotz mit einem ersten programmatischen Ankauf an die Öffentlichkeit. Die Zeichnung Wrapped Reichstag des Künstlers Christo muss im städtischen Kulturausschuss diskutiert und abgestimmt werden, da Beträge ab 40.000 DM nicht von einem Dezernenten allein genehmigt werden können. Der frustrierenden Begegnung mit Politikern, Gremien und Journalisten, der noch viele weitere dieser Art folgen werden, widmet Klotz eine lange Passage in seiner Autobiografie Weitergegeben.³ Auch die Presse notiert, er habe "vorübergehend höchst gereizt" die Diskussion verfolgt. Es lagen also bereits einige Konflikte auf dem steinigen Weg zum DAM hinter ihm, als der designierte Gründungsdirektor sich entschließt, ein Tagebuch in Form von Aktennotizen zu verfassen.

DIE ENTSTEHUNG DER KLOTZ-TAPES

Im Nachlass von Heinrich Klotz gibt es keine Hinweise darauf, dass er bereits vor 1979 ähnliche Aufzeichnungen angefertigt hat.⁵ Auch das vorläufige Ende der Notizen, ein weit ausholendes Resümee, das auf den 18. Juni 1987 datiert ist, muss mit einem Fragezeichen versehen werden. Bei der Recherche zur Edition der Klotz-Tapes sind zwar ähnliche Aktennotizen aus der Gründungszeit des Zentrums für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM) aus den 1990er Jahren aufgetaucht, der direkte Anschluss zum Juni 1987 fehlt aber ebenso wie Vergleichbares aus der Zeit vor 1979. Alle Notizen befinden sich in einem Aktenordner, der auch Abschriften von Interviews enthält, die Heinrich Klotz mit Architekten und Künstlern geführt hat.⁶ Die Aktennotizen aus dem Zeitraum 1979 bis 1987 sind offensichtlich ebenfalls nach Tonband-Diktaten erstellt worden. Einige Eigennamen sind falsch geschrieben. Auch steht beispielsweise in der Transkription das Wort "Reederei", obwohl die Umstände nahelegen, dass Klotz "Weberei" diktiert hat.⁷ Einigen Aufzeichnungen sind Bearbeitungskürzel vorangestellt, an denen erkennbar wird, wie sie entstanden sind: Die Aktennotiz mit der Überschrift "Eröffnung des Deutschen Architekturmuseums 02. Juni 1984" wurde von Klotz vermutlich am 2. Juni 1984 diktiert, denn das Ereignis selbst fand am 1. Juni statt.⁸ Die ebenfalls vorangestellte Angabe "hk/ar, Frankfurt, 09. Aug. 1984" ist das Datum der

museums, both spatially and organizationally. Instead of Klotz, the City tasked Peter Iden, a journalist and a friend of Klotz's, to develop the art museum. In columns written in the *Frankfurter Rundschau*, Iden had repeatedly argued that the Städelmuseum, Frankfurt's older, more established art museum, neglected contemporary art.²

In June of that year, Klotz presented his first acquisition for the museum's collection to the public: Christo's *Wrapped Reichstag* drawing. The acquisition had to be discussed and approved by Frankfurt's Cultural Affairs Committee, since expenses over 40,000 DM could not be approved by an individual municipal director alone. The press would remark that Klotz seemed "greatly annoyed at times" by the discussion surrounding *Wrapped Reichstag*. Indeed, such frustrating encounters with politicians, committees, and journalists would become a regular feature of Klotz's life, and a topic to which he devoted a long passage in *Weitergegeben*, the autobiography that he managed to dictate shortly before his death in 1999. No doubt, it was a rough road that led to the founding of DAM, and one that was not without conflict; Klotz already had a few serious scuffles behind him by the time he decided to keep an audio journal in the form of his File Reports.

THE ORIGINS OF THE KLOTZ TAPES

Nothing in Heinrich Klotz's estate suggests that he was producing records of this sort before 1979.⁵ Even the apparent conclusion of the notes—an entry that offers a broad survey of his career, dated to June 18, 1987—should be viewed as an open question. While preparing The Klotz Tapes for publication, we happened to uncover similar File Reports from the 1990s, when Klotz was in the process of founding the Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe [Center for Art and Media]. But nothing connects these notes to the final entries of *The Klotz Tapes* in June 1987, just as no manuscripts of the sort were found before the first entry in 1979. All of these notes were kept in a single binder, which also includes transcripts of interviews that Klotz conducted with architects and artists.6 It's clear that the File Reports from the period between 1979 and 1987 were also transcribed from Klotz's audiotape dictations. A few names were misspelled in the process; one section of the transcript includes the word "Reederei" [shipping company], while context suggests that Klotz actually said "Weberei" [textile factory]. Some of the entries are prefaced by shorthand abbreviations that reveal their circumstances of origin. For example, Klotz presumably recorded the File Report entitled "Opening of the Deutsches Architekturmuseum, 2 June, 1984" on June 2, considering that the opening actually took place the day prior, on June 1, 1984.8 That heading includes another line, "hk/ar, Frankfurt, 9 Aug. 1984," which represents the date on which Evelin Arnholz-Nott, Heinrich Klotz's secretary, transcribed the text. While Klotz's estate does include cassette tapes,

they are primarily filled with interviews. Once they'd been transcribed, the File Reports that make up *The Klotz Tapes* were probably taped over with other recordings.

Gertrud Klotz, Heinrich Klotz's widow, still lives in Karlsruhe. For the preparation of her husband's audio journal for publication, Mrs. Klotz generously lent DAM the binder that contains all of these manuscripts—a gesture for which she cannot be thanked enough. Mrs. Klotz contributed to our research with no small measure of joy and dedication, and she entrusted us with the





Eröffnungsausstellung / Opening exhibition Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980, 1.6.-10.10.1984 (Fotos: Waltraud Krase, Heinrich Klotz (r))

Verschriftlichung durch die Sekretärin Evelin Arnholz-Nott. Der Nachlass von Heinrich Klotz umfasst zwar auch Tonbandkassetten, doch darauf sind überwiegend Interviews festgehalten. Die Aktennotizen wurden vermutlich nach der Transkription mit anderen Aufnahmen überschrieben.

Der Aktenordner, der all das enthält, wurde dem DAM von Gertrud Klotz überlassen, der in Karlsruhe lebenden Witwe von Heinrich Klotz dafür kann ihr nicht oft genug gedankt werden. Sie hat mit Freude und riesigem Engagement die Recherche begleitet und uns das Vertrauen geschenkt, eine kommentierte Ausgabe der Aufzeichnungen ihres Mannes zu erstellen. Die gelernte Bibliothekarin hatte bereits mit der Vorbereitung für eine Publikation begonnen.9 Ihr war der Wert der Aufzeichnungen bewusst; als Erweiterung und Ergänzung zur Autobiografie Weitergegeben, die Heinrich Klotz in großer Eile noch kurz vor seinem Tod im Jahr 1999 diktieren konnte. Gertrud Klotz hatte dem Projekt bereits den Arbeitstitel "Streiflichter auf Gründungszeiten" gegeben. Um den Charakter der Notizen prägnanter zu beschreiben und die englischsprachigen Leser direkt anzusprechen, wurden aus den "Streiflichtern" nun die "Klotz-Tapes". 10 Nicht zuletzt auch als Hommage an die Charlottesville Tapes 11, die einen lebendigen Eindruck von einer Konferenz der wichtigsten Architekten der frühen 1980er Jahre vermitteln und jene Protagonisten zusammenbrachten, die auch für Klotz von großer Bedeutung waren.

KUNSTMARKT, INTERVIEWS, FOTOS UND WICHTIGE WEGGEFÄHRTEN

Was nun sind die Themen der Klotz-Tapes? Wozu mögen die Aktennotizen ihrem Autor gedient haben? Was macht sie zu einer erschließenswerten Quelle? Was erfahren wir neues über Klotz, was über den Aufbau des Frankfurter Museumsufers, was über die internationale Architektenszene der Postmoderne? Aus diesen Fragen sind die Essays von Jasper Cepl, Anke te Heesen und Julia Voss entstanden.

Julia Voss widmet sich Heinrich Klotz' ernüchternden Erfahrungen auf dem Kunstmarkt, die in lehrbuchhafter Weise schildern, wie ein Markt für Architekturzeichnungen entsteht, welche Hoffnungen dadurch beflügelt werden und wie Klotz schließlich an den überhitzten Preisen verzweifelt. Er muss sich daher, wie im Folgenden noch dargestellt wird, eine Alternativstrategie überlegen.

Anke te Heesen beschäftigt sich in ihrem Essay "I felt like Vasari – Heinrich Klotz und das Interview" mit seiner Methode, durch Gespräche mit Künstlern und Architekten Wissen aus erster Hand zu gewinnen.¹² Die Frage, warum Klotz die unzähligen Aktennotizen und Gespräche aufgezeichnet hat, steht im Zentrum ihres Texts.

In Ergänzung zu dem scheinbar andauernd mitlaufenden Tonband hat Klotz ein riesiges Bildarchiv selbst fotografierter Diapositive angelegt. Dass dieses bereits in vorbildlicher Weise digitalisiert und mit Schlagworten versehen war, bevor die Edition der Klotz-Tapes begonnen hatte, ist der Verdienst von Julia Brandes, die in ihrer Diplomarbeit "Postmoderne Projektion. Das Heinrich Klotz-Bildarchiv der HfG Karlsruhe" an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe den rund 10.000 Dias umfassenden Schatz gehoben und auch nach Abschluss ihres Studiums weiter aufbereitet hat. ¹³ So kann nun wieder zusammengefügt werden, was parallel zueinander entstanden ist: Notizen und Fotos. Die Klotz-Tapes werden daher fast ausschließlich mit Klotz' eigenen Aufnahmen bebildert, selbst dort, wo es bisweilen qualitativ bessere Bilder gegeben hätte. Franziska Stein weist in ihrem Einführungstext zu den Fotos auf die Besonderheiten von Klotz' Aufnahmen hin und geht auf deren Bedeutung für seine Publikationen ein.

Mit Oswald Mathias Ungers, den Klotz in Weitergegeben seinen "wichtigsten Lehrer"¹⁴ (neben Robert Venturi) nennt, verbindet Klotz ein besonderes Verhältnis. Ungers baut das DAM für Klotz, gleichzeitig aber auch gegen dessen Interessen als Museumsdirektor. Aus einem Briefwechsel des Jahres 1982 geht hervor, dass Klotz sich darüber im Klaren

publication of this annotated volume of her late husband's records. A retired librarian, Mrs. Klotz had already begun preparations to publish the texts herself.9 She recognized the value of these records, which represent a supplement to and an expansion of her husband's autobiography, *Weitergegeben*. Gertrud Klotz had even gone so far as to give the project the working title, "Streiflichter auf Gründungszeiten" [literally: Sidelights on the Founding Years]. To capture the character of Klotz's notes more concisely, and to address English-language readers more directly, we decided to rename "Streiflichter" as *The Klotz Tapes*. This title is also meant as an homage to *The Charlottes-ville Tapes*, a publication which offers colorful insights into a conference from the early 1980s that brought together some of the most important architects of the day—and many of the same architects who figure as protagonists in Klotz's life story.

ART MARKET, INTERVIEWS, PHOTOS, AND IMPORTANT COMPANIONS

What are the themes of *The Klotz Tapes*? What purpose might the File Reports have served for their author? What makes them a resource worth publishing? What new things do they reveal about Klotz, about the development of Frankfurt's Museumsufer [museum embankment], about the international postmodern architecture scene of the 1970s and 1980s? These are the questions that motivated the essays by Jasper Cepl, Anke te Heesen, and Julia Voss that appear in this volume.

In her text, Julia Voss looks at Heinrich Klotz's sobering experiences in the art market. The episodes recounted in the *Tapes* are almost textbook-like in their depiction of how a market for architectural drawings came to arise; what hopes this market engendered; and the desperation that Klotz came to feel as prices climbed higher and higher. As a consequence of these developments, Klotz was forced to come up with alternative strategies, which will be discussed later in this essay.

In her essay, "I felt like Vasari—Heinrich Klotz and the Interview," Anke te Heesen examines Klotz's method of securing first-hand knowledge through conversations with artists and architects. 12 Standing at the center of te Heesen's text is the question of why, exactly, Klotz recorded his countless File Reports and conversations.

In addition to his audiotapes, which seem to have run non-stop, Klotz also compiled a massive archive of images—slide photographs that he took himself. Thanks to Julia Brandes, who unearthed this treasure trove of roughly 10,000 slides in research for her thesis project, Postmoderne Projektion. Das Heinrich Klotz-Bildarchiv der HfG Karlsruhe [Postmodern Projection: The Heinrich Klotz Image Archive at the HfG Karlsruhe], this archive had already been carefully digitized and its contents indexed at the Hochschule für Gestaltung Karlsruhe [Karlsruhe University of Arts and Design] before we even began preparing The Klotz Tapes for publication. (Brandes even continued to refine the archive following the completion of her degree.¹³) This archive has made it possible to reunite two sides of Klotz's work that he developed in tandem: his notes and his photos. As such, the images that accompany The Klotz Tapes were drawn almost exclusively from Klotz's own pictures, even in instances where higherquality images were available. In her essay in this volume, Franziska Stein assesses the singularity of Klotz's photography, and discusses its significance to his publications.

Klotz had a unique relationship with Oswald Mathias Ungers, whom he describes as his "most important teacher" in *Weitergegeben*, alongside Robert Venturi. ¹⁴ Ungers built DAM *for* Klotz, but also *against* his interests as museum director. A correspondence from 1982 reveals that Klotz was perfectly aware of the limitations that Ungers'

ist, welche Einschränkungen die Architektur des DAM für die Benutzbarkeit als Ausstellungshaus nach sich ziehen wird. Auch die legendär unbequemen Möbel, die ihm Ungers entwirft, akzeptiert Klotz bereits im Vorhinein. Jasper Cepl würdigt in seinem Beitrag die neu erschlossenen Quellen und erzählt erstmals die Vorgeschichte des Bauvorhabens. Bevor das "Haus im Haus" in verschiedenen Stadien der Verschachtelung erprobt wurde, hat Ungers eine Minimalvariante entwickelt. Als er sie präsentiert, lässt Klotz einfach sein Diktafon mitlaufen. Auch dieses Band wurde transkribiert und konnte in Cepls Essay berücksichtigt werden.

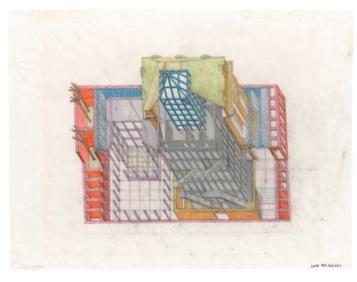
"Ich gestehe ein, dass ich immer ein wenig eifersüchtig war auf den Erfolg, den Charles Jencks mit seinem Begriff

"Postmoderne" weltweit hatte" ¹⁵, schreibt Klotz in Weitergegeben. Sein kurzer Abschnitt zu Jencks, kaum eine Druckseite lang, enthält nur spärliche Hinweise, unter welchen Umständen sich beider Wege gekreuzt und wie sie aufeinander Bezug genommen haben. Es hätte sehr viel mehr zu berichten gegeben. In den Klotz-Tapes nimmt Jencks breiteren Raum ein.

Doch wie sieht Jencks das Verhältnis zu Klotz und dessen Rolle im internationalen Diskurs über die Postmoderne in der Architektur? Ausgehend von dieser Frage hat Eva Branscome ein langes Gespräch mit Jencks führen können. Bei dieser Gelegenheit übergab er ihr einen handgeschriebenen Brief. In diesem kapituliert Klotz kurz vor Eröffnung des DAM scheinbar vor Jencks, indem er ihm mitteilt, dass die Ausstellung nun den Begriff "Postmoderne" im Titel trägt: "I gave up coining terms against you: No ,Zweite Moderne' any longer! [...] As you can see you are unbeatable." 16 Wenig später jedoch kehrt Klotz zu seinem Begriff der "Zweiten Moderne" zurück. Die Postmoderne, zumal in Deutschland, bringt gebaute Resultate hervor, die Klotz scharf kritisiert und ihn zu einer weiteren Kurskorrektur bewegen. Um einen weiteren Blick aus dem Ausland auf Klotz' Tätigkeit zu richten, lag es nahe, an Paolo Portoghesi heranzutreten. Portoghesi war einer der Kuratoren der ersten Architekturbiennale in Venedig, die 1980 stattfand. Klotz hat die Ausstellung aufmerksam studiert, nahm sie doch viele der Positionen vorweg, an denen er ebenfalls interessiert war. Er ließ sogar – man ist geneigt, an eine Art Spionagemission zu denken – die Ausstellung von Architekturfotografen des Bildarchivs Foto Marburg in etwa 300 Aufnahmen dokumentieren.¹⁷ Léa-Catherine Szacka hat Paolo Portoghesi in Rom getroffen. Seine Äußerungen zum politischen Programm der Postmoderne sind eine wichtige Ergänzung zu Jencks' dandyhaftem Jonglieren mit Begriffen.

KRITIK AM MUSEUM - MUSEUMSKRITIK

Bereits kurz nach Klotz' erstem öffentlichen Auftritt als künftiger Museumsdirektor erscheinen kritische Stellungnahmen in der lokalen, aber auch überregionalen Presse. ¹⁸ Er geht daraufhin in die Offensive und veröffentlicht in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 6. April 1979 einen Text, der den Charakter eines Manifests hat. ¹⁹ Darin beruhigt er einerseits all jene, die eine Konkurrenz zu den bestehenden Architektursammlungen in Museen oder an Universitäten befürchten. Schließlich ist allein schon die Chuzpe, mit der die Stadt Frankfurt ohne Rückendeckung von Landes- oder gar Bundesinstitutionen in einem Akt der Selbstermächtigung ein Deutsches Architekturmuseum ausruft, in der Szene auf einigen Unmut gestoßen. ²⁰ In Berlin etwa bemüht sich damals der Leiter der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Ekhart



Oswald Mathias Ungers: Deutsches Architekturmuseum, Entwurfsstadium entspricht dem Planungsstand zum Magistratsbeschluss am 19. Dezember 1980 / DAM, design stage corresponds to state of planning as of the municipal ordinance of December 19, 1980 (DAM)

design for the museum would place on the building as a usable exhibition space. Klotz even accepted the legendarily uncomfortable furniture that Ungers designed for him, sight unseen. In his essay, Jasper Cepl assesses the resources contained in The Klotz Tapes and recounts, for the first time, the history of the museum's preliminary design phase. Before trying out various iterations of his nested "house within a house" design, Ungers had also developed a minimalist version of the plan. When Ungers presented the design, Klotz let his Dictaphone run. This tape was also transcribed, and it served as a valuable reference point for Cepl's essay. "I must admit to having always

been a bit jealous at the international success that Charles Jencks found with his concept 'postmodernism,'" writes Klotz in *Weitergegeben*. His short passage on Jencks, hardly one page long, touches only briefly on their relationship and the circumstances under which the two met. There was much more to report. In *The Klotz Tapes*, however, Jencks takes up more space.

But how did Jencks view his relationship to Klotz and Klotz's role in the international discourse on postmodernism in architecture? This question served as the starting point for Eva Branscome's long conversation with Jencks, which is also included in this volume. At their meeting, Jencks gave Branscome a hand-written letter from Klotz, sent shortly before DAM's opening, in which Klotz seems to capitulate to Jencks. He admits that the exhibition would include the term "postmodernism" in its title: "I gave up coining terms against you: No 'Zweite Moderne' [second modernism] any longer! ... As you can see you are unbeatable." 16

Shortly thereafter, however, Klotz did return to his own concept of a "Zweite Moderne." Postmodernism, particularly in Germany, yielded architectural works that Klotz criticized sharply and that ultimately compelled this second change of course.

To evaluate Klotz's professional activities from another international vantage point, we approached Paolo Portoghesi, an Italian architect and one of the curators of the first Architecture Biennale in Venice, which took place in 1980. Klotz had studied this exhibition carefully; indeed, it anticipated many of the positions that interested him as well. He even commissioned several architectural photographers from the image archive Foto Marburg to document the exhibition. (One is almost tempted to see the three hundred photographs they took as a kind of espionage mission.)¹⁷ Léa-Catherine Szacka interviewed Paolo Portoghesi in Rome. His statements on the political program of postmodernism represent an important supplement to Jencks' playful conceptual juggling.

CRITICISM OF THE MUSEUM - MUSEUM CRITICISM

Shortly after Klotz's first public appearance as the future director of the museum, criticism of him and of the project began appearing in the local and national press. Klotz responded by going on the offensive, publishing a text in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (*FAZ*) on April 6,1979, that was almost manifesto-like in character. In it, Klotz attempts to allay the concerns of those who feared that the architecture museum would compete with existing architectural



New York Architektur 1970-1990, 2.6.-13.8.1989. Installation im Auditorium des DAM zu Rem Koolhaas' The City of the Captive Globe / Installation in the DAM auditorium of Rem Koolhaas' The City of the Captive Globe (Foto: Waltraud Krase)

Berckenhagen, seit langem darum, seine Architekturbestände zum Museum zu deklarieren 21 – doch ohne Erfolg. Andererseits hat Klotz in seinem FAZ-Beitrag ein paar spitze Bemerkungen gegen tradierte Konzepte parat und scheut sich nicht, die Institution Museum als unangemessen und antiquiert erscheinen zu lassen. Museum, das 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". Sein neues Haus soll keine "nur [...] antiquarisch-konservierende Anstalt [...] sein". Man dürfe "die Architektur nicht nur als Baukunst [...] verstehen, deren künstlerische Zeugnisse als eine Art 'graphische Sammlung' im Zwiegespräch mit Galeristen zusammengetragen" werde. Es ist die Ironie des Schicksals, dass Klotz sich wenig später in genau dieser Situation wiederfindet: Im Zwiegespräch mit Galeristen baut er eine grafische Sammlung auf. In seinem Artikel setzt er sich noch davon ab und kündigt an, aktuelle Entwicklungen zum Thema zu machen. Er wittert Streit. Gleich zweimal verwendet er geradezu kriegerische Begriffe, um deutlich zu machen, wo Konflikte liegen, denen er nicht ausweichen möchte: Die Architektur der Gegenwart sei in "gegnerische, ja verfeindete Lager gespalten". Er lässt keinen Zweifel, dass er auf der Seite jener "Neuerer" steht, die "Architektur wieder als Baukunst" begreifen, aber mit dem Vorwurf zu kämpfen haben, dass ihr ein Hang zum "rein Formalen" nachgesagt werde. Zudem präsentiert er Oswald Mathias Ungers mit den Worten, dass dieser ein "umkämpfter und umstrittener Architekt" sei, dem er gerne eine Ein-Mann-Ausstellung widmen wolle. "Verfeindet", "umkämpft": Angesichts der heftigen Auseinandersetzungen über die Ausrichtung des DAM, die in den darauffolgenden Jahren losbrechen werden, muss Klotz' Wortwahl und seine Parteinahme für Ungers wie eine Kampfansage gewirkt haben.

DIE GEGNER²²

In seinen Aufzeichnungen beschäftigt sich Klotz an mehreren Stellen mit seinen Widersachern. Sie lassen sich in drei Gruppen unterteilen: Vertreter der etablierten Museumsszene, Journalisten und Architekten. Der Konflikt mit der etablierten Museumsszene beginnt drei Monate nach Beginn seiner Notizen bei einem "Herrenabend in der Dresdner Bank" auf Einladung von deren Vorstandssprecher Hans Friderichs.²³ Dort trifft Klotz auf Klaus Gallwitz, den Direktor des Städelmuseums. Gallwitz fordert, "mit deutlichem Seitenhieb auf die neu zu gründenden Museen, eine Konzentration der Finanzmittel auf die bestehenden Einrichtungen, sprich Städel"²⁴. Klotz spricht in der Folge vom "Frankfurter Kulturkampf"²⁵ und schimpft über "Frankfurter Neinsager, die das gesamte Museumsufer prinzipiell ablehnen".²⁶

collections at universities and other museums. But even the chutzpa with which Frankfurt announced the Deutsches Architekturmuseum— an act of self-empowerment, lacking the cover of state or federal institutions—was in itself enough to provoke resentment within the cultural scene.²⁰ In Berlin, for example, Ekhart Berckenhagen, the director of the Kunstbibliothek [Art Library] of the Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz [National Museums of the Prussian Cultural Heritage Foundation], had long been advocating for his architectural collection to be declared a museum, but to no avail.²¹

On the other hand, Klotz's pointed criticisms of traditional concepts in his FAZ piece didn't help the situation either. Klotz didn't hesitate to portray museums as inadequate and antiquated institutions. Even the word museum, Klotz writes, is "a placeholder of sorts that, in a certain way, only partially indicates what such a place is capable of: it should be a site of exchange for ideas, programs, critique, and acknowledgement." Klotz's new institution will not "merely... be...an antiquarian, conservational establishment"; architecture, Klotz continues, cannot "only be understood...as Baukunst [literally: building art], whose artistic credentials [are] assembled through a dialogue with gallerists as a sort of 'graphic collection."

It can only be chalked up to the irony of fate that Klotz soon found himself in precisely this very position—assembling the museum's graphic collection through dialogue with gallerists.

In his article in the FAZ, Klotz distances himself from this practice, announcing instead his intention to focus on contemporary developments in architecture. He could sense a fight brewing. Twice in the same article, he uses downright bellicose terms in specifying conflicts that he didn't intend to avoid. Contemporary architecture, Klotz writes, was "divided between antagonistic, irreconcilable positions." As for his own allegiances, Klotz leaves little room for doubt; he sides with those "innovators" who recognize "architecture as Baukunst again," but who struggle against allegations of a disposition toward "pure formalism." Accordingly, Klotz presents Oswald Mathias Ungers, a "contested and controversial architect," as someone to whom Klotz would gladly devote a solo exhibition. "Irreconcilable," "contested." Considering the fierce debates over DAM's curatorial focus that would erupt in the years to follow, his choice of words and his affiliation with Ungers must have come across as a pointed challenge.

THE OPPONENTS²²

Klotz's adversaries take up a great deal of space in his recordings. They can be divided into three groups: representatives of the established museum scene, journalists, and architects. The conflict with the established museum scene began three months after Klotz began making his reports, at a "gentleman's evening in the Dresdner Bank." Hans Friderichs, the bank's chairman, had invited Klotz.²³ There, Klotz encountered Klaus Gallwitz, the director of the Städelmuseum in Frankfurt, who "spoke, arguing (in a clear dig at the newly planned museums) that financial support should go to existing institutions, i.e. the Städel."²⁴ Klotz would go on to talk about the "Frankfurt culture war" that ensued,²⁵ and to complain about the "naysayers in Frankfurt that reject the entire Museumsufer out of principle."²⁶

A look at the press archives shows how fierce the debate over the Museumsufer really became. Today, this stretch of museums along the bank of the Main River is considered a great success, but it was criticized harshly in the papers at the time of its inception. The intensifying competition between the new and old museums even led two institutions—the newly established Museum für Moderne Kunst (MMK) and the Städel—to trade blows publically. In the *FAZ*, Eduard Beaucamp repeatedly expressed his skepticism of the MMK,²⁷ and by the 1990s, one of his concerns really did come to pass.

Ein Blick ins Pressearchiv zeigt, wie heftig tatsächlich um das Museumsufer gestritten wird. Was heute als großer Erfolg gilt, wird damals in den Zeitungen mit starker Kritik begleitet. Aus der Konkurrenzsituation zwischen dem neugegründeten Museum für Moderne Kunst (MMK) und dem Städel entwickelt sich ein öffentlicher Schlagabtausch. In der FAZ äußert sich Eduard Beaucamp wiederholt skeptisch über das MMK.²⁷ Unter anderem befürchtet er, was dann in den 1990er Jahren auch wirklich eintritt: Die Stadt Frankfurt hat sich mit dem Bau so vieler neuer Museen übernommen und muss, auch wegen wegbrechender Steuereinnahmen und durch die Kosten der deutschen Einheit, den Betrieb der neuen Häuser auf das Überlebensnotwendige herunterkürzen. Eine Besserung tritt erst um das Jahr 2000 herum ein. Als weiteren Gegner auf Seiten der etablierten Museumsszene identifiziert Klotz den ehemaligen Vorstandssprecher der Deutschen Bank und Leiter der Städel-Administration, Hermann Josef Abs.²⁸ Ihm widmet er in Weitergegeben die kuriose Anekdote, wie Abs ihn schließlich doch in die Türme der Deutschen Bank bittet und in seiner Gegenwart telefonisch die Parole "Also Klotz und ich haben das Kriegsbeil begraben. Wir haben uns verständigt" ausgibt – ohne dass Klotz erfährt, wer am anderen Ende der Leitung ist.²⁹

Die Gegner in der Presse sind noch weitaus zahlreicher. Auch in Weitergegeben werden einige genannt. In den Klotz-Tapes sind es Jürgen Schreiber von der Frankfurter Rundschau, Ulrich Conrads von der Bauwelt, Mathias Schreiber und der bereits erwähnte Eduard Beaucamp von der FAZ sowie Karl-Heinz Krüger vom Spiegel. Aus heutiger Perspektive ist die Häme und Gereiztheit irritierend, mit der die FAZ immer wieder den Konflikt mit Klotz sucht.³⁰ Doch auch dessen Auftreten gegenüber der Presse dürfte für Zündstoff gesorgt haben. Der Hickhack um den vermeintlichen Diebstahl von Zeichnungen Robert Venturis und Gottfried Böhms erstreckt sich im einflussreichen Lokalteil der FAZ über mehrere Tage und gipfelt darin, dass Klotz scharf zurechtgewiesen wird: "Nach der Methode von Primitivlingen aus der Provinz zu verfahren, die erst einmal alles auf Zeitungsleute abwälzen, das geht nun mal nicht."³¹

Auch mit dem Bund Deutscher Architekten (BDA) liegt Klotz lange über Kreuz. Namentlich erwähnt wird Ingeborg Flagge, damals Bundesgeschäftsführerin des Architektenverbands, die sehr viel später selbst DAM-Direktorin wird. 1981 kommt es zu einem Showdown beim BDA in Frankfurt. Klotz und Ungers treten gemeinsam an, um ihren Kurs zu verteidigen. Der Konflikt dürfte, in Klotz' Worten, darin bestanden haben, dass "einige der Architekten meinten, daß das Museum nicht Qualität berücksichtigen könne, sondern die Gesamtheit der Architekturszene" zu repräsentieren habe. Die Ausstellung Bauen heute im Jahr 1985 kann in diesem Sinne als Tribut an die bundesdeutsche Architektenszene gedeutet



Rem Koolhaas, Zoe Zenghelis (OMA): The City of the Captive Globe, 1972. Erworben 1982 von Rem Koolhaas für 5.000 DM / Acquired from Rem Koolhaas in 1982 for 5,000 DM

The City of Frankfurt had overextended itself by building so many new museums, and—because of sinking tax revenues and the costs of the German reunification, in part—it had to pare the budgets of the new museums down to what was necessary for their survival. Only around the turn of the millennium did the situation improve.

Another opponent of Klotz's on the side of the established museums was Hermann Josef Abs, the former chairman of Deutsche Bank and chairman of the Städelmuseum administration.²⁸ In *Weitergegeben*, Klotz recounts the curious anecdote of a visit to the towers of the Deutsche Bank headquarters in Frankfurt at the invitation of Abs, where, right in front of the museum director, Abs said on the phone: "So, Klotz and I have buried the hatchet. We've reached an understanding." Klotz never found out who was on the other end of the line.²⁹

The opponents in the press were far greater in number. Klotz names a few of them in *Weitergegeben*. Those listed in *The Klotz Tapes* include Jürgen Schreiber from the *Frankfurter Rundschau*, Ulrich Conrads from *Bauwelt*, Matthias Schreiber and the aforementioned Eduard Beaucamp from the *FAZ*, and Karl-Heinz Krüger from *Der Spiegel*. From today's perspective, the *FAZ*'s provocations of Klotz come across as spiteful and petulant.³⁰ But Klotz's own behavior toward the press was not exactly conciliatory. After drawings by Robert Venturi and Gottfried Böhm were apparently stolen from the museum, the influential local section of the *FAZ* printed a string of snippy pieces, dragging the story out across many days, and finally concluding with a sharp rebuke of Klotz: "To handle this like a little primitive from the provinces, and lay the blame on the newspaper men—that is simply unacceptable."³¹

Klotz had difficulties with the Bund Deutscher Architekten [Association of German Architects] (BDA) for a long time as well. Ingeborg Flagge is mentioned by name. At the time, she served as the executive director of the BDA, and would much later become the director of DAM. In 1981, the offices of the BDA in Frankfurt hosted a showdown of sorts. Klotz and Ungers were there to present their plans for the museum.³² According to Klotz, a conflict arose because "some of the architects argued that the museum shouldn't take quality into account"; that its task, instead, was to represent "the architectural scene as a whole." With this in mind, the exhibition Bauen heute [Building Today] from the year 1985 can be seen as a token to the West German architectural scene, which hadn't yet been exhibited at DAM in its full breadth.³³ That same year saw another effort at reconciliation: aboard Volkwin Marg's sailboat, Ingeborg Flagge, Werner Durth, and multiple architecture critics sailed around the Baltic Sea and drew closer over the course of the trip.34

Jürgen Habermas, while not a direct adversary, was nevertheless an intellectual opponent. Habermas leveled fundamental and oft-cited criticisms at postmodern architecture—criticisms that Klotz took far more seriously than any other critiques, considering how often he sought to rebut Habermas in his texts.³⁵ Habermas, however, makes no appearance in *The Klotz Tapes*; nor does Klotz, in *Weitergegeben*, acknowledge the significance that Habermas must have had for him. Yet Klotz repeatedly felt himself obliged to refute certain parts of Habermas' critique and to integrate others into his own views.³⁶

THE FEVERISH FOUNDING YEARS

When Heinrich Klotz began his recordings in August 1979, he had already demonstrated his desire, through a variety of undertakings in Marburg, to facilitate large projects. Together with Diethelm Fichtner, the director of the Department for Urban Planning, Klotz had advocated for the preservation of Marburg's *Altstadt* [historic district], where many traditional half-timbered buildings had fallen

werden, doch noch in der ganzen Breite ihres Schaffens im DAM ausgestellt zu werden.³³ Im selben Jahr wird ein weiterer Versuch der Annäherung unternommen: An Bord des Segelschiffs von Volkwin Marg fahren Ingeborg Flagge, Werner Durth und mehrere Architekturkritiker über die Ostsee und nähern sich an.³⁴

Nicht direkt ein Gegner, eher ein intellektueller Widerpart ist Jürgen Habermas. Er ist der einzige, dessen fundamentale und vielzitierte Kritik an der postmodernen Architektur ³⁵ Klotz so ernst nimmt, dass er sich immer wieder in seinen Texten mit Habermas beschäftigt. In den Klotz-Tapes jedoch kommt er nicht vor und auch in Weitergegeben räumt ihm Klotz nicht die Bedeutung ein, die Habermas für ihn gehabt haben muss: Klotz sah sich zu mehreren Anläufen herausgefordert, ihn teils zu wiederlegen, teils zu integrieren.³⁶

GRÜNDUNGSFIEBER

Als Heinrich Klotz im August 1979 seine Aufzeichnungen beginnt, hat er bereits in Marburg bewiesen, dass es ihn danach drängt, große Projekte anzuschieben. Gemeinsam mit Diethelm Fichtner, dem Leiter des Stadtplanungsamtes, setzt er sich für den Erhalt der Marburger Altstadt ein, deren Fachwerksubstanz an vielen Stellen marode ist.³⁷ Hier erwirbt er für seine Familie auch selbst ein Haus, das er von den Architekten Jourdan und Müller umbauen lässt. Zugleich belässt er es nicht bei einer

"antiquarisch-konservierenden" 38 Haltung, sondern versucht, zeitgenössische Architekten nach Marburg zu holen, damit sie dort Prototypen für das "Neue Bauen in der alten Stadt"³⁹ entwickeln. Oswald Mathias Ungers schlägt eine Typologie von Altstadthäusern vor, die er kurz darauf bei der ersten Architekturbiennale 1980 in Venedig ausstellt. James Stirling skizziert eine collagierte Bankfiliale an einer städtebaulich bis heute heiklen Stelle und Charles Moore entwirft eigenhändig 40 vor Ort in Marburg eine ganze Siedlung. Klotz muss wohl die Vorstellung entwickelt haben, dass sich Marburg in eine Art Freilicht-Architekturmuseum der

Eröffnungsausstellung *Revision der Moderne* zu Gast im Centre Pompidou Paris / Opening exhibition *Revision der Moderne* hosted at the Centre Pompidou Paris, 21.2.—22.4.1985 (Foto: Dahliette Sucheyre)

Postmoderne verwandeln möge – etwa in der Art vielleicht, in der ihm der Campus in Yale erschienen ist, wo mit Louis Kahns, Paul Rudolphs und Philip Johnsons Bauten architektonische Weltanschauungen aufeinandertreffen und Klotz sich zum ersten Mal mit der Architektur der unmittelbaren Gegenwart beschäftigt.⁴¹

Auch wenn die Marburger Planungen, zu denen sich in den 1980er Jahren noch ein Kunstmuseumsentwurf von Aldo Rossi hinzugesellt, allesamt Papier bleiben: Klotz hatte hier unter Beweis gestellt, dass er nicht bloß Theoretiker ist. Die Saat geht auf. Im Jahr 1979 bieten sich gleichzeitig vier Möglichkeiten, wieder ein großes Projekt anzustoßen: Parallel zu den Gesprächen über das DAM steht er in Verhandlungen über einen der Direktorenposten für die Internationale Bauausstellung in Berlin.⁴² Anfang September reist er nach Wien, wo er als aussichtsreicher Kandidat für die Leitung des Museums für Angewandte Kunst und eine Professur an der Hochschule für Angewandte Kunst gilt. Hans Hollein, schreibt Klotz in Weitergegeben, habe ihn dort protegiert.⁴³ Schließlich und viertens schildert Klotz die Gespräche mit Adolf Hüttl von der hessischen Landeszentralbank, den er für das Vorhaben begeistern kann, den Barcelona-Pavillon von Mies van der Rohe ausgerechnet in der Frankfurter Taunusanlage wiederaufzubauen. Diese Idee treibt Klotz auch im folgenden Jahr noch um, als er Philip Johnson um eine Einschätzung bittet.

into disrepair.³⁷ Klotz also purchased a house for his family, which he commissioned the architects Jourdan und Müller to renovate. At the same time, Klotz refused to adopt an "antiquarian-conservationist" attitude,³⁸ and tried instead to bring contemporary architects to Marburg so that they could develop prototypes for "new architecture in the old city."39 As part of this effort, Oswald Mathias Ungers proposed a typology of Altstadt-buildings that he later exhibited at the first Architecture Biennale in Venice in 1980. James Stirling sketched a collage-like design for a bank and imagined it on a site in Marburg that even today remains problematic from an urban planning perspective. And Charles Moore, during his time in Marburg, personally drafted designs for an entire housing development.⁴⁰ Klotz must have gotten the idea that Marburg could become a sort of open-air postmodern architecture museum, similar, perhaps, to how Klotz had viewed the Yale University campus during his time there. It was at Yale—which hosts a convergence of various architectural Weltanschauungen [worldviews], with buildings by Louis Kahn, Paul Rudolph, and Philip Johnson—that Klotz first engaged with the most contemporary architecture of his day.41

Even though his plans for Marburg—which, by the 1980s, had come to include a design for an art museum by Aldo Rossi—never came to pass, they nevertheless proved that Klotz was more than

merely a theorist. The seed was planted. At one point in 1979, Klotz was juggling four different offers to initiate a large-scale project. In addition to the preliminary conversations about DAM, Klotz was in negotiations to assume one of the directorial positions for the Internationale Bauausstellung [International Architecture Exhibition] in Berlin.42 Then, at the beginning of September, he traveled to Vienna, where he was considered a promising candidate for both the directorship of the Museum für Angewandte Kunst [Museum of Applied Arts] and a professorship at the Hochschule für Angewandte Kunst [Uni-

versity of Applied Arts]. (In *Weitergegeben*, Klotz writes that Hans Hollein fought for him to receive the positions in Vienna.⁴³) Finally, Klotz pursued the possibility of reconstructing Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion on the Taunusanlage, a park in Frankfurt, of all places. In the *Tapes*, Klotz describes how he succeeded in getting Adolf Hüttl of the Hessische Landeszentralbank [Central Bank of the Federal State of Hesse] to embrace the idea. This potential project was still on Klotz's mind the following year, when he asked Philip Johnson for his opinion of it. Mies' Pavilion was, in fact, reconstructed six years later at its original location on the fairground in Barcelona—although Klotz was not involved in the project.

ARCHITECTURE POLITICS

Klotz never shied away from conveying his opinions, regardless of the context. Sometimes, he even seemed to position himself as an equal next to the architects and would take on the role of a designer—like when he gave Arata Isozaki detailed feedback on his competition design for the Museum für Völkerkunde [Museum of Ethnology] in Frankfurt.⁴⁴ On another occasion, he attempted to convince the painter Klaus Heider to make the sky of a particular work less drab; Klotz wanted to acquire the painting for DAM.⁴⁵

Die Rekonstruktion des Bauwerks am originalen Standort auf dem Messegelände in Barcelona wird erst sechs Jahre später abgeschlossen.

ARCHITEKTURPOLITIK

Wohin er auch kommt: Klotz macht Vorschläge. Bisweilen begibt er sich auf Augenhöhe mit den Architekten und nimmt die Rolle des Gestalters ein, etwa wenn er Arata Isozaki gegenüber detaillierte Vorschläge zu dessen Wettbewerbsentwurf für das Museum für Völkerkunde in Frankfurt macht.⁴⁴ Den Maler Klaus Heider versucht er davon zu überzeugen, auf einem Gemälde, das er für das DAM erwerben will, den Himmel nicht so düster anzulegen.⁴⁵ Sogar die Idee, das DAM mit einer Mauer zu umschließen, reklamiert Klotz für sich ⁴⁶ und macht, wie bereits erwähnt, gegenüber Hilmar Hoffmann den Vorschlag einer "Scheinfassade" vor dem Kunstmuseum am Schaumainkai. Wiederholt spricht er davon, eine Architektengruppe zu gründen: Entweder als neuen CIAM oder als eine Art Team 10.⁴⁸

Dazu kommt es nicht. Klotz findet einen anderen Weg, Architekten zu protegieren und auf die Architekturpolitik in Frankfurt, Bonn und Berlin Einfluss zu nehmen. In seinen Notizen berichtet er von zahlreichen Wettbewerbsjurys und anderen Gremiensitzungen. Es wirkt, als könne Klotz mit steigender Erfahrung immer erfolgreicher seine Favoriten durchsetzen. Zu Beginn scheitert er bei dem Versuch, Charles Moore oder Venturi, Rauch und Scott Brown in Frankfurt einen Auftrag zu verschaffen. Der Wettbewerb für den Bau des größten neuen Museums am Mainufer, des Museums für Kunsthandwerk mit einem Budget von 43 Millionen DM, fällt genau in die Zeit einer Amerikareise. Klotz scheint damit gerechnet zu haben, dass er bei Venturi, Rauch und Scott Brown oder bei Richard Meier die Pläne bereits im Vorfeld der Jurysitzung gezeigt bekommt, obwohl die Arbeiten anonym einzureichen waren. Doch die Architekten sind vorsichtig und fürchten eine Disqualifizierung. Venturi betont aber, so Klotz, "daß dieser Wettbewerb für ihn etwas ganz Besonderes bedeutet, er habe absolut jeden Schritt allein getan, habe alle Entscheidungen selbst getroffen und einen Berg von Zeichnungen eigenhändig gemacht"49. Dazu war Venturi allerdings erst nach intensiven Vorarbeiten bereit. Klotz erwähnt mehrfach, er habe Venturi regelrecht bekniet, am Wettbewerb teilzunehmen. 50 Venturi muss für Klotz eine Art Trophäe gewesen sein. Er notiert im Januar 1980: "Mir kommt es darauf an, auch Hollein und wenn möglich Richard Meier bauen zu lassen. In jedem Fall aber muß Venturi einen der beiden Aufträge bekommen."51 Wenn die von ihm geschätzten Amerikaner in Frankfurt tätig werden können, wäre dies der endgültige Beweis, dass er seit seinem Interview-Buch 1973 auf die richtigen Architekten gesetzt hat.⁵² Doch in der Sitzung findet Klotz für seinen Kandidaten keinen Rückhalt. Richard Meiers Entwurf erscheint selbst in Klotz' skeptischer Schilderung noch weitaus charaktervoller als der Beitrag Venturis, für den sogar sein Fürsprecher beim Rekapitulieren der Jurysitzung keine rechten Worte findet.

Wie schwer es die Postmoderne amerikanischer Prägung in Deutschland hat, wird durch den Wortwechsel mit der Direktorin des Museums für Kunsthandwerk, Annaliese Ohm, auf den Punkt gebracht: "Solche Säulen will ich nicht!" ruft sie, worauf Klotz antwortet, dass diese Säulen doch "wie Kulissen vor dem Eingang stünden, also einen ironischen Charakter hätten". Daraufhin, so Klotz, "rief sie ebenso empört: 'Ich will auch keine Ironie!""53

Klotz hat eine Niederlage zu verkraften: "Statt dessen baut man den "neomodernen Entwurf' von Richard Meier, mit dem so etwas wie ein Le Corbusier-Kult verbunden ist. Die wirkliche Kraft ist aus diesen Entwürfen heraus [...]".54 Im Vergleich zu Venturi "wirken die Projekte Richard Meiers ostentativ und in ihrer übertreibenden Le Corbusier-Attitüde geradezu geisterhaft."55

Ein halbes Jahr später feiert Klotz seinen ersten Sieg: In einem "besonders harte[n] Kampf, der auch moralisch Federn gekostet hat",⁵⁶ gelingt

Klotz even claimed that it was his idea to build a wall around DAM, ⁴⁶ and, as discussed above, he recommended to Hilmar Hoffmann that they build a "false front facade" in front of the Kunstmuseum on the Schaumainkai. ⁴⁷ What's more, Klotz repeatedly discussed establishing an architectural group with his contemporaries—either as a new CIAM, or as a sort of Team 10. ⁴⁸

These plans never materialized. But Klotz found different ways to support architects and to exert an influence on architectural politics in Frankfurt, Bonn, and Berlin. In his notes, he reports on countless competition juries and other committee meetings. It appears that, as Klotz gathered experience, he became increasingly effective at directing commissions to his favorite architects. Some of his early efforts, however, were less successful. He failed, for example, to secure commissions in Frankfurt for Charles Moore and for Venturi, Rauch and Scott Brown. The competition to design the Museum für Kunsthandwerk [Museum of Arts and Crafts]-the largest of the new museums on the Museumsufer, with a budget of 43 million DMhappened to take place while Klotz was visiting America. Klotz seemed to have expected to see the entries by Venturi, Rauch and Scott Brown and by Richard Meier before the jury met, even though the works were to be submitted anonymously. The architects, however, were more cautious, worrying that this would get them disqualified. As Klotz recalls in the Tapes, Venturi told him that "this competition meant something very special to him, that he completed every single step himself, made all the decisions himself, and drew a mountain of illustrations by hand."49

Venturi, however, was only willing to enter the competition after intense discussions with Klotz. In the *Tapes*, Klotz repeatedly mentions putting pressure on Venturi to even participate in the competition. Mklotz must have seen Venturi as a sort of personal trophy. In an entry from January 1980, he notes: "It's also important to me that Hollein and, if possible, Richard Meier, build something too. No matter what, Venturi has to get one of the two commissions." If Klotz's favorite American architects were able to work in Frankfurt, it would have served as conclusive proof that Klotz had aligned himself with the right architects when he published his book of interviews in 1973. In the jury meeting, however, Klotz found no support for his candidate. Even in Klotz's skeptical account of the meeting, Richard Meier's design sounds significantly more charismatic than Venturi's submission. In his own retelling of the arguments, Klotz has trouble finding the right words to describe Venturi's project.

At the meeting, Klotz had an exchange with Annaliese Ohm, the director of the Museum für Kunsthandwerk, that makes plain just how hard it was for the American iteration of architectural postmodernism to find acceptance in Germany. "I don't want pillars like that!" she cries out, to which Klotz responds that the columns "would stand like a backdrop before the entrance—that is, they would have an ironic character." At this, she shouts ("just as indignantly," according to Klotz): "I don't want irony either!"⁵³

Klotz was forced to accept defeat. "Instead, they'll build Richard Meier's 'neo-modern design,' which has ties to something like a Le Corbusier cult. The real power is gone from these designs." Compared to Venturi's work, Klotz would dictate, "Richard Meier's projects come across as ostentatious, almost ghostly in their exaggerated, Le Corbusian attitude." 55

Six months later, however, Klotz celebrated his first victory. In a "particularly difficult struggle, and one that took a moral toll," Klotz successfully advocated for Charles Moore to win a competition for an urban planning project for the *IBA* in Berlin. ⁵⁶ The jurors (Richard Meier, Kenneth Frampton, and Rem Koolhaas, no less) were against Moore and, by extension, Klotz. But the museum director succeeded

es ihm, Charles Moore bei einem städtebaulichen Projekt der Internationalen Bauausstellung in Berlin durchzusetzen. Die Juroren, immerhin Richard Meier, Kenneth Frampton und Rem Koolhaas, sind gegen Moore und Klotz, der sich mit Gustav Peichl, Harald Deilmann und sechs Bezirkspolitikern verbündet und schließlich durchsetzt.

Klotz' vielleicht größter Coup wird in seinen Aufzeichnungen nur gestreift: Es gelingt ihm, gegen das Votum eines Preisgerichts seinen Wunschkandidaten Helmut Jahn für den Bau des Frankfurter Messeturms durchzusetzen, den seinerzeit höchsten Wolkenkratzer Europas.⁵⁷ Welchen Anteil er daran hat, dass Hans Hollein im Jahr 1983 den Wettbewerb für das Museum für Moderne Kunst gewinnt, dazu liegt – leider – keine Aktennotiz vor. Über seine Tätigkeit als Berater für den Bau des Guggenheim-Museums in Bilbao berichtet Klotz in Weitergegeben: Die Entscheidung zwischen den Entwürfen von Coop Himmelb(I)au, Arata Isozaki und Frank Gehry fiel in Frankfurt, in einer Suite des Hotels "Frankfurter Hof".⁵⁸

SAMMELN UND AUSSTELLEN

In einem Interview für Architectural Design wird Klotz von Jencks die Frage gestellt, ob er sich eher als Historiker, als Sammler oder als Museumsdirektor sähe. Darauf Klotz: "I am still not so much a museum director as I am an historian and a critic."59 Seine Begegnungen mit Architekten, die Interviews, Zeichnungen und Modelle: Für Klotz sind es alles Informationen aus erster Hand, lebendiges Material, nahe an den Künstlern, noch nicht musealisiert. Trotz seiner Vorbehalte gegenüber der Institution Museum widmet er einen großen Teil seiner Aufzeichnungen dem Aufbau der Sammlung, nennt Preise, schildert Begegnungen mit Galeristen und die Schwierigkeiten, Architekten dazu zu bringen, sich von ihren Werken zu trennen. Nachdem er bereits im Jahr 1982 feststellen muss, dass er zumindest auf dem amerikanischen Kunstmarkt für Architekturzeichnungen nicht mehr mithalten kann, legt sich Klotz eine andere Strategie zurecht. Statt einzelne Zeichnungen von hoher grafischer Qualität zu erwerben, versucht er an den kompletten Planbestand eines Projekts mit allen Vorstufen zu gelangen:

"Ich selbst habe einen völlig neuen Weg eingeschlagen und mich nun an den Gedanken gewöhnt, daß auf dem Markte der Architekturzeichnungen in der nächsten Zeit mit Kunstmarktpreisen zu rechnen ist. Das hat zum Teil geradezu absurde Züge. 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."60

Klotz kann einerseits von der "Anziehungskraft" eines Plans von Aldo Rossi schwärmen, "die einen beinahe kleptomanisch werden läßt"⁶¹. Dann aber notiert er nüchtern, dass vieles "am Museum of Modern Art vorbeigehen [werde], da man hier immer noch der Meinung ist, nur Originales ausstellen zu können"⁶². Auch Philip Johnson rät er, "daß er ruhig guten Gewissens Zeichnungen seiner Werkstatt signieren könne"⁶³. In der Sammlung des DAM befinden sich daher große Bestände mit Lichtpausen und etliche Mappen mit Kopien von Konstruktionszeichnungen, etwa von der Piazza d'Italia Charles Moores oder der Villa dall'Ava von Rem Koolhaas/OMA. Nur ist in den ersten Katalogen wenig davon zu spüren, dass die Sammlung des DAM sehr viel breiter angelegt ist als es die ausgewählten Abbildungen vermuten lassen.

Die erste Ausstellung ist eher ein publizistisches als ein sinnliches Ereignis: Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960–1980 64 erreicht mit Stationen in Frankfurt, Paris, Tokio und mehreren Städten in den USA ein großes Publikum – und der Katalog verkauft sich glänzend. Die Präsentation aber, dass muss auch Klotz feststellen, als er seine Ausstellung in Paris ein zweites Mal aufgebaut sieht, war in Frankfurt eher spröde geraten:

in the end by teaming up with Gustav Peichl, Harald Deilmann, and six local politicians.

What was perhaps Klotz's greatest coup is only touched on briefly in the recordings. In a competition for the design of the Messeturm [Trade Fair Tower] in Frankfurt, Klotz pushed through his preferred candidate Helmut Jahn, overturning the vote of the rest of the jury. For a time, Jahn's tower was the tallest skyscraper in Europe.⁵⁷

Unfortunately, none of Klotz's File Reports shed light on what role Klotz might have played in Hans Hollein's successful entry to the competition for Frankfurt's Museum für Moderne Kunst in 1983. In *Weitergegeben*, Klotz describes the advisory role he played in the design of the Guggenheim Museum in Bilbao. The ultimate decision between the designs by Coop Himmelb(l)au, Arata Isozaki, and Frank Gehry, he writes, took place in Frankfurt, in a suite inside the Frankfurter Hof hotel.⁵⁸

COLLECTING AND EXHIBITING

In an interview in *Architectural Design* in 1985, Jencks asked Klotz whether he saw himself as a historian, a collector, or a museum director. "I am still not so much a museum director," Klotz answered, "as I am an historian and a critic." His encounters with architects, his interviews, the drawings, and the models—all of this supplied Klotz with first-hand knowledge of his subject, vivid material from the artists' immediate environs, material not yet stowed away in a museum collection. Despite his reservations about museums as institutions, Klotz devoted a significant portion of his recordings to describing the development of his collection. He names the prices of his acquisitions, depicts his encounters with gallerists, and recounts the difficulties of getting architects to part with their works.

Klotz adopted a new strategy after 1982, when he was forced to accept that he could no longer keep pace with the American market for architectural drawings. Instead of purchasing individual drawings of high graphic quality, Klotz sought to obtain the complete documentation of projects—models, drawings, and blueprints—from every stage of their development and execution:

I myself have charted an entirely new course and am accustoming myself to the idea of now having to pay art market prices for architectural drawings. This has some downright absurd aspects. The only persuasive argument I have left trades on the appeal of keeping an entire project together. I'm trying to keep projects together in their entirety—from the first sketches up to the construction plans—often hundreds of drawings.⁶⁰

In his *Tapes*, Klotz is just as likely to rhapsodize about the "force of attraction" of a plan by Aldo Rossi, which "almost turns you into a kleptomaniac," ⁶¹ as he is to soberly note that "the Museum of Modern Art will miss out on all this, as it's still of the opinion that only originals can be exhibited." ⁶² At another point, Klotz advises Philip Johnson that he can "sign drawings from his studio in good conscience." ⁶³ This is the reason that the DAM collection includes large collections of blueprints as well as numerous portfolios with copies of construction drawings, as is the case with Charles Moore's Piazza d'Italia and the Villa dall'Ava by Rem Koolhaas and OMA. The museum's earliest exhibition catalogs, however, provide little indication that the images selected for publication represent only a small fraction of DAM's entire collection.

The first show, *Revision of the Modern. Postmodern Architecture* 1960–1980, was more of a publishing event than it was an engaging visual experience.⁶⁴ With stops in Frankfurt, Paris, Tokyo, and multiple cities in the US, *Revision* reached a large audience, and its catalog sold very well. When Klotz saw the second installation of the exhibition in

"Jean [Dethier] hatte die Ausstellung postmodern inszeniert [...]. Ich war beeindruckt von der Verwandlung unserer Ausstellung, die in Frankfurt so ganz anders ausgesehen hat. Hier dominierte die ästhetische Inszenierung, der gute Geschmack. In Frankfurt hatten wir weit mehr eine didaktische Ausstellung mit allen Vorzeichnungen und Planvarianten hergerichtet; hier herrschte die Konzentration auf das Endprodukt. Die relativ geringe Zahl der Exponate ließ jedes einzelne Stück zu einer Kostbarkeit werden."65

Es darf nicht übersehen werden, dass die ersten Jahre im DAM nicht nur von den Ausstellungen, sondern auch von einem dichten Programm mit Vorträgen und Diskussionen geprägt waren. Auch wenn die meiste Energie des Museumsteams von den Ausstellungen absorbiert gewesen sein dürfte, hat sich Klotz' Vision eines "Umschlagplatzes für Bauideen" durchaus erfüllt.

ZWEITE MODERNE, POSTMODERNE UND WIEDER ZURÜCK

"The phrase ,post-modern' is not the most happy expression one can use concerning recent architecture."66 Mit diesem Satz beginnt Charles Jencks sein folgenreiches Buch The Language of Post-Modern Architecture aus dem Jahr 1977. Diesen Vorbehalt macht Jencks vielleicht nur aus Koketterie und um der rhetorischen Figur einer Selbstverneinung im aller-

ersten Satz willen geltend. Seine Übertragung des Begriffs "Postmoderne" aus den Geisteswissenschaften, wo er sich bereits seit den 1960er Jahren etabliert hat, auf die Architektur wird ein großer Erfolg. Heinrich Klotz hingegen ist zunächst wirklich und wahrhaftig skeptisch. In der ersten Ausgabe des vom DAM herausgegebenen Jahrbuchs für Architektur, die 1980 erscheint und das erste publizistische Lebenszeichen des noch jungen Architekturmuseums ist, bezieht Klotz in seinem Aufmachertext eine kritische Position zur "Post-Moderne", die er hier noch mit Bindestrich schreibt. Er beklagt die "Wellen der Nostalgie, die über dem Bauen der Gegenwart zusammenschlagen, [...] Symptome einer Hilflosigkeit, die Geschichtliches nicht als Orien-

tierung, sondern als Reizauslöser nutzt: eine Mode!"67 Adressiert ist sein Text an Charles Jencks, der "den großen Brei angerührt" habe, statt differenziert zu unterscheiden, was Mode ist und wo wirklich Neues entsteht. Einen Bruch mit der Moderne sieht Klotz nicht.68 Für Jencks hingegen starb die moderne Architektur am 15. Juli 1972 um 15.32 Uhr mit der Sprengung der Siedlung Pruitt-Igoe in St. Louis. Im Interview in dieser Ausgabe von ARCH+ ist Jencks der Meinung, dass Klotz sich, im Unterschied zu ihm, nie richtig von der Moderne losgesagt habe⁶⁹. Die Frage, ob die Postmoderne den Tod der Moderne voraussetzt, also einen endgültigen

Paris, however, he came to realize that its presentation in Frankfurt had in fact been rather uninspiring:

Jean's staging of the exhibition was very postmodern.... I was impressed by how our exhibition had been transformed; it had looked so different in Frankfurt. Here, the staging was defined by its aesthetics and its taste. In Frankfurt, we'd arranged an exhibition that was far more didactic, including all the preliminary drawings and variations of the plans. Here, the primary focus was the final product. The relatively small number of exhibits in the show allowed each individual piece to take on a certain distinction.65

It also bears mentioning that the first years at DAM were characterized not only by exhibitions, but also by a full program of lectures and discussions. While the exhibitions probably required the majority of the curatorial team's attention, DAM nevertheless completely fulfilled Klotz's vision of a "site of exchange for architectural ideas."

ZWEITE MODERNE, POSTMODERNISM, AND BACK AGAIN

"The phrase 'post-modern' is not the most happy expression one can use concerning recent architecture."66 So begins The Language

> of Post-Modern Architecture, Charles Jencks' consequential book from the year 1977. It was perhaps only out of coquettishness that Jencks offered this qualification—an expression of self-negation—at the very beginning of his book. "Postmodernism" was a concept that Jencks borrowed from the humanities (where it had already come into use in the 1960s) and successfully transplanted into architectural discourse.

> Klotz, in contrast, was deeply skeptical of the term at first. In his introduction to the first volume of the Jahrbuch für Architektur [Architecture Annual], a publication released by DAM in 1980 and the first sign of life from the young architecture museum, Klotz assumes a

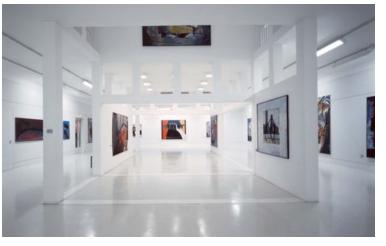
> > critical position toward "postmodernism" (which he still wrote with a hyphen). He complains about the "waves of nostalgia that batter the buildings of the present...symptoms of a helplessness that uses the historical not to orient itself, but to generate attraction-a fashion!"67 Klotz addresses his text to Charles Jencks, who, instead of differentiating between fashion and true innovation, "stirred up this great mush." In contrast to Jencks, Klotz saw no break with modernism.68

For Jencks, modern architecture died on July 15, 1972, at 3:32 p.m.—the moment at which the infamous Pruitt-Igoe housing

Bruch mit der Moderne mit sich bringt, ist für Klotz ein wichtiges Thema. project in St. Louis was demolished. Jencks believes, however, as he describes in an interview in this issue of ARCH+, that Klotz never entirely severed ties with modernism.⁶⁹ Throughout his career, Klotz struggled with the question of whether postmodernism presupposed the death of modernism and thus marked an irrevocable break with



The Modern House of Believing or Not von Martin Kippenberger wurde von Klotz 1986 für 15.000 DM erworben. / Martin Kippenberger's The Modern House of Believing or Not was acquired by Klotz in 1986 for 15,000 DM



Der Hang zur Architektur in der Malerei der Gegenwart, 3.9.-23.10.1988. Am "Haus im Haus" hängt Martin Kippenbergers The Modern House of Believing or Not / Martin Kippenberger's The Modern House of Believing or Not is hung outside the "house within the house," 1985 (Foto: Waltraud Krase)

Er zitiert zwar die Haltung zweier junger Amerikaner, die auf eine Weise Architektur entwerfen, "als habe es Gropius und Mies nicht gegeben"⁷⁰ oder, so Thomas Gordon Smith, "als sei das Bauhaus nicht gewesen"71 – doch wählt Klotz zunächst einen anderen Weg. Auch wenn nicht zu

erwarten sei, dass der "so spektakulär eingeführte Begriff" der "Post-Moderne" bald wieder verschwinde, macht er dennoch einen Gegenvorschlag: "Zweite Moderne" statt "Post-Moderne" lautet sein Credo und er schlägt eine Brücke: "Die 'Erste Moderne' der zwanziger Jahre ist immer noch im Bauen der Gegenwart, der 'Zweiten Moderne', enthalten, deutlicher denn je"72. Zuerst hatte er den Begriff "Zweite Moderne" 1975 verwendet, im gleichen Satz mit einer weiteren Begriffserfindung, dem "Bauwirtschaftsfunktionalismus"73. 1981 benutzt er bei einem Besuch bei Kevin Roche die Begriffe "Zweite Moderne" und "Post-Moderne" in einem Atemzug, so als bedeuteten sie dasselbe für ihn.⁷⁴

Noch in der Manuskriptfassung seiner 1984 zur DAM-Eröffnung erschienenen Monografie Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980⁷⁵ mündet Klotz' große Bestandsaufnahme zu den Tendenzen der Gegenwart in dem Resümee, dass, so der letzte Satz, die "Zweite Moderne [...] zunehmend das künstlerische Denken – nicht mehr nur der Architektur bestimmt." In der Druckfassung dagegen wird der Begriff "Zweite Moderne" ersetzt und es ist nur noch von der Postmoderne die Rede. 76 Auch der "Bruch" wird vollzogen: "Vielmehr war es mir um die Illustration der These zu tun, die Postmoderne als einen Bruch mit der Moderne zu begreifen"⁷⁷, schreibt Klotz gleich im ersten Absatz seines Vorworts. Etwa zur selben Zeit verfasst er den bereits zitierten Brief an Jencks: "No ,Zweite Moderne' any longer!"⁷⁸. Gegenüber Jencks' Haltung, auf die jeweils brandaktuellen Tendenzen mit immer neuen Begriffen zu antworten, versucht Klotz eine distanziertere Position zur Postmoderne aufzubauen. Sie habe "bereits ihre Inkubationszeit hinter sich", schreibt er 1984 und es sei Zeit, "eine erste Bilanz zu ziehen"⁷⁹. So grenzt er die Eröffnungsausstellung des DAM von der ersten Architekturbiennale in Venedig ab, die den "aktuellen Stand um 1980 illustriert" habe, wohingegen in Frankfurt "eine breit gefächerte Rückblende bis auf die Anfänge der Postmoderne"80 geboten werde.81

Doch es wird nicht dabei bleiben. Klotz kehrt nicht nur wenig später zum Konzept einer "Zweiten Moderne" zurück, die er nun als Ergänzung der Postmoderne sieht und ihr im Jahr 1986 die zweite große Ausstellung des DAM widmet: Vision der Moderne.⁸² Er stellt bereits im Jahrbuch für Architektur 1985 ernüchtert fest, dass auf eine Umfrage hin kaum ein



Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion, 7.6.-17.9.1986. Ausstellungsarchitektur von Peter Cook und Ron Herron / Exhibition design by Peter Cook and Ron Herron (Foto: Waltraud Krase)

its antecedent. At one point in the Tapes, he mentions the attitude of two young Americans who make architecture "as if Gropius or Mies had never existed,"70 and elsewhere mentions that the work of Thomas Gordon Smith "makes it seem like the Bauhaus had never existed."71 But Klotz initially charted a different course. While he admitted that one couldn't expect "such a spectacularly introduced concept" like "postmodernism" to simply disappear, Klotz nevertheless made a counterproposal: "Zweite Moderne" became his credo instead of "postmodernism." It served as a bridge between contemporary trends and historical precedents: "The architecture of today, the Zweite Moderne, still contains the Erste Moderne [first modernism] of the twenties—more so than ever before."72 Klotz first used the term Zweite Moderne in 1975, in the same sentence in which he invented another concept: Bauwirtschaftsfunktionalismus [construction industry functionalism].⁷³ In a *Tapes* entry from 1981, in which Klotz recounts a visit to Kevin Roche's studio, he uses the terms Zweite Moderne and postmodernism in one breath, as if the meanings of the two had become interchangeable to him.⁷⁴

In a draft of his monograph Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980,75 Klotz offers a thorough inventory of contemporary tendencies, leading up to the conclusion, in the final sentence, that the "Zweite Moderne...increasingly defines artistic thought, and not just artistic thought in the realm of architecture." In the final, printed version, however, the term Zweite Moderne is not to be found, having been replaced by the term postmodernism.⁷⁶ With this, he confirmed the "break" with modernism: "It was far more important for me to illustrate the thesis that postmodernism must be seen as a break with modernism," he writes, in the very first paragraph of the preface.⁷⁷ Around the same time, he sent the aforementioned letter to Jencks, in which he wrote, "No 'Zweite Moderne' any longer!"⁷⁸ In contrast to Jencks, who always had a new neologism at the ready to describe the latest tendencies in architecture, Klotz attempted to assume a distanced position toward postmodernism. The concept was "past its gestation period," wrote Klotz in 1984, and now it was time for "a first review." This is how he distinguished the opening exhibition at DAM from the first Architecture Biennale in Venice; the Biennale exhibition "indicated the state of postmodernism at the time," whereas, in Frankfurt, "a wider-ranging survey of the movement from its very beginning"80 would be on display.81

Klotz's newfound allegiance to the term postmodernism was shortlived. He soon returned to his concept of a Zweite Moderne, which he came to see as an extension of postmodernism, and organized DAM's second major exhibition, 1986's Vision der Moderne [Vision of the Modern], around the concept. 82 One year earlier, in the Jahrbuch für Architektur of 1985, Klotz had soberly acknowledged that, according to a survey of architects and theorists, very few of them want to be associated with the concept of postmodernism. Then in 1989, in the introduction to the final edition of the Jahrbuch that he published as director of DAM, Klotz pithily tore apart the new buildings for the Gesamthochschule Kassel [University of Kassel]: "That empty-headed disposition, derived from modernist thinking, toward handling every kind of form in an abstract and 'pure' manner, has now been merged with Kassel's postmodernism, which mixes historical forms in an equally empty and 'interesting' manner: conceptual diarrhea."83 For Klotz, postmodernism had already passed its expiration date after only a few short years. The breadth of the Zweite Moderne concept, however, became apparent in Klotz's unrealized plans for one final architecture exhibition at the ZKM in 1998. With the working title Architektur und Design der Zweiten Moderne [The Architecture and Design of Second Modernism], Klotz conceived a large show with four thematic sections: architecture, 3-D animation, design, and

Architekt oder Theoretiker sich noch auf das Konzept Postmoderne beziehen möchte. In dem letzten Jahrbuch für Architektur, das er als Direktor herausgibt, zerfetzt er 1989 mit markigen Worten im Aufmachertext die Neubauten der Gesamthochschule Kassel: "Jene hohlköpfige Interessantheit, die aus der modernen Meinung entstanden ist, jegliche Form abstrakt und "rein' zu belassen, ist nun auf die Kasseler Postmoderne übergegangen, die historische Formen ebenso leer und interessant mischt: FAREWELL AND NEW BEGINNINGS Durchfall der Einfälle."83 Die Postmoderne hat für Klotz nach wenigen Jahren ihr Haltbarkeitsdatum überschritten. Was hingegen die "Zweite Moderne" für ihn noch umfasst, lässt sich dem Konzept einer letzten Architekturausstellung entnehmen, die Klotz noch im Jahr 1998 am ZKM auf den Weg bringen möchte. Unter dem Arbeitstitel "Architektur und Design der zweiten Moderne" wird eine Großausstellung mit den vier Themen Architektur, 3D-Animationen, Design und Grafik geplant.84 Einige Architekten, so etwa das Büro Behnisch & Partner, werden bereits angefragt.85 Von seinen "Helden", wie Klotz die ihm nahestehenden Künstler und Architekten in Weitergegeben nennt, wäre kein einziger in der Ausstellung über die "Zweite Moderne" vertreten gewesen. Nicht einmal Oswald Mathias Ungers.

ABSCHIED UND NEUBEGINN

Bereits 1986 erwägt Klotz seinen Rücktritt als Direktor des DAM. Eine Zeit der Neuorientierung bricht an. Er lernt Thomas Krens kennen, den späteren Direktor des Guggenheim-Museums in New York, der ihn zu einer Gastprofessur nach Williamstown einlädt. Dort plant Krens ein gro-Bes Museum, und Klotz soll die Architekturabteilung übernehmen. Gleichzeitig erhält Klotz einen Ruf nach Dortmund, tritt darauf aber in Bleibeverhandlungen mit der Universität Marburg. 1987 trifft er in New York den Direktor des MoMA, der nach dem Tod von Arthur Drexler einen Architekturkurator sucht. Schließlich entsteht der Plan zur Gründung des Zentrums für Kunst und Medientechnologie und der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe, auf die Klotz nun all seine Energie richtet. Der 31. März 1989 ist Heinrich Klotz' letzter Tag am Deutschen Architekturmuseum. Die Klotz-Tapes enden bereits 1987 – wohl nicht zufällig mit der Verleihung des großen BDA-Preises an Oswald Mathias Ungers, dem Klotz durch alle Widrigkeiten hindurch die Treue gehalten hat. Klotz notiert: "Für mich ist damit eine 18jährige Phase des Kampfes und des Überzeugenmüssens zum Abschluß gekommen."

Mit der Veröffentlichung der Klotz-Tapes kann diese Phase nun in einem neuen Licht betrachtet werden. Das 30-jährige Jubiläum der Eröffnung des Deutschen Architekturmuseums kommt, wie es scheint, zur richtigen Zeit. Der Postmoderne werden erste zurückblickend-bilanzierende Ausstellungen gewidmet und eine junge Architekten- und Historikergeneration entdeckt neue Qualitäten an einer Bewegung, der allzu schnell der Vorwurf gemacht wurde, nur an formalen Spielereien interessiert gewesen zu sein.

Anmerkungen

- Klotz-Tapes, S. 53
- Vgl. Peter Iden: "Ein Haus für heute. Frankfurt plant ein "Museum für zeitgenössische Kunst'", in: Frankfurter Rundschau vom 20.1.1979
- 3 Heinrich Klotz: Weitergegeben. Erinnerungen, Köln 1999, S. 87f.
- 4 "Verpackter Reichstag für Frankfurt. Christo-Collage im künftigen Museum für moderne Kunst", in: FAZ vom 22.6.1979
- Gesichtet wurden der Teilnachlass im Deutschen Kunstarchiv (DKA) in Nürnberg sowie die noch bei Frau Gertrud Klotz in Karlsruhe verbliebenen Dokumente.
- Gesprächspartner sind unter anderem Helmut Jahn, Aldo Rossi, Adolfo Natalini, Heinz Mohl, Ante Josip von Kostelac.
- Klotz-Tapes, S. 237, 239. Nach welchen Prinzipien die Urschrift in die vorliegende Fassung übertragen wurde, ist auf Seite 242 dargestellt.
- In den meisten Fällen allerdings, das ergab ein Abgleich mit den Kalenderheften von Heinrich Klotz, ist das Datum der Aktennotiz nicht das Datum des Diktats sondern des Ereignisses.
- Gemeinsam mit Gertrud Klotz wurden Streichungen festgelegt (im Text markiert als einfache eckige Klammern: [...]), danach erfolgte aus Platzgründen eine Kürzung um etwa ein Drittel. Diese Stellen wurden mit doppelten eckigen Klammern markiert $([[\ldots]]).$

graphic design.84 He already asked a few architects to participate, like the office Behnisch & Partner.85 But not a single one of Klotz's "heroes"—as he describes his favored artists and architects in Weitergegeben—was to be represented in this exhibition on the Zweite Moderne. Not even Oswald Mathias Ungers.

As early as 1986, Klotz had already begun reorienting his focus, and he considered leaving his post as the director of DAM. He met Thomas Krens, later the director of the Guggenheim Museum in New York, who offered Klotz a guest professorship at Williams College in Massachusetts. Krens was planning to found a large museum there, and Klotz was to lead the architecture department. At the same time, Klotz was offered a professorship in Dortmund, which he used as leverage in renegotiating his contract at the Universität Marburg. In 1987, he met the director of MoMA in New York, who was looking for a new curator for the department of architecture after the passing of Arthur Drexler. But the project that would ultimately come to claim all of Klotz's attention was the plan to found the Zentrum für Kunst und Medientechnologie and the Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe.

Heinrich Klotz's final day at the Deutsches Architekturmuseum was March 31, 1989. The Klotz Tapes, however, come to an end in 1987, and it's probably no coincidence that this ending followed Oswald Mathias Ungers receiving the BDA's Grand Prize. Klotz had always stuck with Ungers, through all of their setbacks. In this final entry, Klotz notes: "With this, an 18-year period of struggle in my life—filled with the constant need to persuade others—has come to an end."

The publication of The Klotz Tapes will shed new light on this phase. And it seems that the thirtieth anniversary of the Deutsches Architekturmuseum couldn't come at a better moment. DAM's exhibition on postmodernism that coincides with the release of The Klotz Tapes is one of the first shows to look back and take account of this movement. These reflections will offer a young generation of architects and historians the opportunity to discover new qualities in this chapter of architectural history, one that is all too quickly dismissed as a mere preoccupation with formal gimmicks.

Endnotes

- The Klotz Tapes, 53.
- See Peter Iden, "Ein Haus für heute. Frankfurt plant ein 'Museum für zeitgenössische Kunst," Frankfurter Rundschau, January 20, 1979.
- Heinrich Klotz, Weitergegeben. Erinnerungen (Cologne: 1999), 87-88
- "Verpackter Reichstag für Frankfurt. Christo-Collage im künftigen Museum für moderne Kunst," Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ), June 22, 1979.
- Klotz's estate is divided between the Deutsches Kunstarchiv (DKA) in Nuremberg and the documents that remain in Karlsruhe with Mrs. Gertrud Klotz, his widow
- Interviewees included Helmut Jahn, Aldo Rossi, Adolfo Natalini, Heinz Mohl, and Ante Josip von Kostelac, among others. Klotz Tapes, 236-237, 239. Page 242 of
- this volume explains the principles we applied when editing the original manuscripts for publication.
- 8 By comparing the manuscript to Klotz's calendars, we were able to determine that, in most cases, the date listed above the File Report corresponds to the date of the event being described, not the date of Klotz's dictation.
- Omissions from the manuscripts were decided upon together with Gertrud Klotz, and are represented in the Tapes with single brackets: [...]. A subsequent round of

omissions, which abridged roughly one third of the remaining manuscript content, was carried out to reduce the length of this volume. These omissions are represented here with double brackets: [[...]]. 10 References to passages from Klotz's original manuscript that are omitted in our publication of the Tapes are cited as follows: "Original Manuscript: Streiflichter." See, for example, footnote 8 of Jasper Cepl's essay, in which he cites the transcription of a meeting in Frankfurt's Buildings Depart ment. This transcription was also located in the collection of journal recordings. File Report "Frankfurt 5 October 1979 UNGERS. Draft of his pre-design for DAM in the Buildings Department with Kirchberg, Burgard, Klotz." Original manuscript: Streiflichter, vol. I, 51-58, unpublished. Heinrich Klotz's partial estate in the possession of Gertrud Klotz and (as a photocopy) DAM. 11 The Charlottesville Tapes: Transcripts of the Conference Held at the University of Virginia School of Architecture, Charlottesville, Virginia, November 12 and 13, 1982 (New York: Rizzoli, 1985). Participants included: Philip Johnson, Léon Krier, Rob Krier, Arata Isozaki, Oswald Mathias Ungers, Tadao Ando, Paul Rudolph, Hans Hollein, Peter Eisenman, Kevin Roche, Richard Meier, Stanley Tigerman, Rem Koolhaas, and Frank Gehry.

10 Nur wenn auf die ungekürzte Urfassung, also den Inhalt des ursprünglichen Aktenordners verwiesen wird, ist vom "Originalmanuskript "Streiflichter" die Rede. Vgl. Essay von Jasper Cepl, S. 37, Anm. 8, wo aus einem Wortprotokoll einer Besprechung im Hochbauamt der Stadt Frankfurt zitiert wird, das sich ebenfalls in dem Konvolut der Tagebuchaufzeichnungen befand: Aktennotiz "Frankfurt, 05. Oktober 1979. UNGERS. Vorlage seines Vorentwurfs für das DAM im Bauamt mit Kirchberg, Burgard, Klotz", Originalmanuskript "Streiflichter" Bd. I, S. 51-58, unpubliziert, Teilnachlass Heinrich Klotz bei Gertrud Klotz und (als Kopie) im DAM. 11 The Charlottesville Tapes. Transcript of a Conference Held at the University of Virginia School of Architecture, Charlottesville, Virginia, November 12 and 13, 1982, New York 1985. Unter anderem nahmen teil: Philip Johnson, Léon Krier, Rob Krier, Arata Isozaki, Oswald Mathias Ungers, Tadao Ando, Paul Rudolph, Hans Hollein, Peter Eisenman, Kevin Roche, Richard Meier, Stanley Tigerman, Rem Koolhaas, Frank Gehry.

12 Vgl. S. 8-13, in dieser Ausgabe 13 Wir danken Julia Brandes und Prof. Wolfgang Ullrich vom Institut für Kunstwissenschaft und Medientheorie der HfG Karlsruhe

für die großzügige Überlassung des digitalisierten Bildarchivs von Heinrich Klotz. Ohne diese Vorleistung wäre die vorliegende Publikation nicht möglich gewesen.

14 Klotz 1999 (wie Anm. 3), S. 211

15 Ebd., S. 76

16 Brief von Heinrich Klotz an Charles Jencks, 3. Februar 1984. Archiv Charles Jencks

17 Für diesen Hinweis danken wir Jörg Probst vom Portal Ideengeschichte der Philipps-Universität Marburg.

18 vgl. Dieter Hoffmann: "Der Zwitter am Main. Ist das geplante Frankfurter Architekturmuseum lebensfähig?", in: Frankfurter Neue Presse vom 27.1.1979 und Hanno-Walter Kruft: "Ueberlegungen zu einem Architekturmuseum. Ein Projekt der Stadt Frankfurt", in: Neue Zürcher Zeitung vom 18.2.1979

19 Heinrich Klotz: "Ein Umschlagplatz für Bauideen. Das geplante Architekturmuseum für die Bundesrepublik in Frankfurt wird mehr sein müssen als Sammlungs- und Ausstellungshaus", in: FAZ vom 6.4.1979

20 "Wenn die Stadt Frankfurt in einer bereits angekauften Villa am Schaumainkai ein Architekturmuseum, kombiniert mit einer Galerie für zeitgenössische Kunst, eröffnen will, so kann das auf städtischer und regionaler Ebene befruchtend sein. Doch ist der implizierte Anspruch, damit ein nationales Desiderat zu erfüllen, nicht gerechtfertigt. Frankfurt kann weder auf eine Tradition noch auf einen Sammlungsbestand auf diesem Gebiet verweisen; die vorgesehenen Räumlichkeiten und die eingesetzten Geldmittel sind völlig unzulänglich. Auch wird befürchtet, dass die Frankfurter Institution mehr zu einem architekturpolitischen Steuerungsinstrument als zu einem Podium sachlicher Auseinandersetzung wird. Während die Berliner Sammlung [der Kunstbibliothek, OE.] von Anfang an international angelegt ist, ist in Frankfurt eine nationale Verengung zu befürchten, die gefährlich werden kann." Hanno-Walter Kruft: "Ueberlegungen zu einem Architekturmuseum. Ein Projekt der Stadt Frankfurt", wie Anm. 18 21 Vgl. Ekhart Berckenhagen: "Die Sammlung der Architekturmodelle in der Kunstbibliothek

1984, S. 61-90, hier S. 61 22 In seiner Autobiografie spricht Klotz an prominenter Stelle von "Gegnern", daher wurde dieser Begriff hier übernommen. Klotz 1999 (wie Anm. 3), S. 86

Berlin", in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 20,

23 Klotz-Tapes, S. 61

24 Ebd.

25 Ebd., S. 194

26 Ebd., S. 191

27 Vgl. beispielsweise die folgenden vier Artikel von Eduard Beaucamp: "Ein Ufer voll Museen. Frankfurter Pläne kritisch gesehen.

Erwerb der Sammlung Ströher?", in: FAZ vom 22.12.1979: "Belebt das Zerwürfnis die Kunst? Frankfurts Modernes Museum' nimmt Gestalt an, 1st es nötia?", in: FAZ vom 9, 2, 1984; "Bilder für Frankfurt. Das 'Moderne Museum'", in: FAZ vom 11.2.1985; "Wunderliches Frankfurt", in: FAZ vom 20.4.1985: "Am vergangenen Sonntag ging [...] die erste Präsentation des umstrittenen zeitgenössischen oder modernen Museums - noch schwanken die Titel - zu Ende. Das Debüt sollte die dringende Notwendigkeit eines von der Städtischen Galerie leiner Abteilung des Städelmuseums, OE.] getrennten neuen Hauses beweisen. Doch der Erfolg war so mäßig wie das ausgestellte Ergebnis eines achtjährigen laschen Sammelns, das den en bloc aekauften Teilen der Ströher-Sammluna [...] nichts Überzeugendes hinzufügte."

28 Klotz-Tapes, S. 194

29 Klotz 1999 (wie Anm. 3), S. 86

30 Vgl. Mathias Schreiber: "Was 'sagt' ein Gebäude? Anmerkungen zum Streit um die Deutsche Bibliothek", in: FAZ vom 23, 4, 1983: ders: "Klotziges. Frankfurt und die Architektur", in: FAZ vom 16.5.1984; ders.: "Das Haus im Haus im Haus. Zur Eröffnung des Frankfurter Architekturmuseums von Oswald Mathias Ungers. Moderner als die Postmoderne", in: FAZ vom 1.6.1984; Josef Oehrlein: "Aber das rufe ich Dir noch nach... Belebungen", in: FAZ vom 31.12.1984; Mathias Schreiber (m.s.): "Verweis für K.", in: FAZ vom 24.4.1985; ders.: "Die üppige Armut der Erfindung. 'Bauen heute'. Zu einer Ausstellung im Frankfurter Architekturmuseum", in: FAZ vom 25.7.1985; ders.: "Immer wieder: Kulturkehre. Am Beispiel des neuen 'Jahrbuchs für Architektur'", in: FAZ vom 9.1.1986

31 FAZ vom 25.5.1984. Vgl. Klotz-Tapes, S. 194, Fußnote 409

32 Klotz-Tapes, S. 130f. Nach der Sitzung empfiehlt der BDA dem Magistrat, "der Museumsleitung unter Professor Dr. Klotz einen ständigen Beirat aus Persönlichkeiten der Fachwelt und des kulturellen Lebens zur Seite zu stellen". Frankfurter Rundschau vom 27.2.1981. Mit anderen Worten: Klotz soll die Programmverantwortung für das DAM nicht alleine überlassen bleiben.

33 "Bauen heute. Architektur der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland", DAM, 21.6.-15.9.1985. Katalog hg. von Heinrich Klotz, Stuttaart 1985

34 Klotz-Tapes, S. 219

35 Jürgen Habermas: "Die Moderne - ein unvollendetes Projekt", in: Die Zeit vom 19.9.1980, ders: "Moderne und postmoderne Architektur. Rede zur Ausstellungseröffnung", in: Die andere Tradition. Architektur in München von 1800 bis heute, Ausstellungskatalog Bayerische Rückversicherung, München 1981, S. 8-17

36 Die ausführlichste Auseinandersetzung mit Habermas ist der Artikel von Heinrich Klotz: "Ästhetischer Eigensinn", in: ARCH+, H. 63/64, 1982, S. 92-93. Erwähnung findet Habermas auch in Klotz' Vorworten zu den folgenden Katalogen: Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960–1980, hg. von Heinrich Klotz, München 1984, S. 9, sowie mehrfach in: Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion, hg. von Heinrich Klotz, München 1986, S. 12, 18, 24f. Ebenso in Heinrich Klotz: "Revision of the modern. Vision of the modern", in: AD - Architectural Design, H. 6, 1986, S. 22-32, hier S. 23. 37 Val. Diethelm Fichtner: "Die Sanierung der Marburger Altstadt. Bauen im historischen Kontext", in: Judith Rottenburg und Henning Arnecke (Hg.): Re-Visionen der Moderne. Begegnungen mit Heinrich Klotz (Schriftenreihe der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Neue Folge, Bd. 6), München 2010, S. 44-48

38 Vgl. Anm. 19

39 "Neues Bauen in der alten Stadt. Ausstellung zu Projekten für die Marburger Altstadt. Handzeichnungen, Entwürfe und Modelle", Marburger Künstlerkreis / Kunstverein, 6.9.-30.10.1978, Katalog 1978

12 See pp. 8-13 of this volume.

13 Our sincere thanks to Julia Brandes and Professor Wolfgang Ullrich of the Institut für Kunstwissenschaft und Medientheorie [Institute for Art Studies and Media Theory] at the Hochschule für Gestaltung Karlsruhe for generously providing us access to their digital archive of Heinrich Klotz's photographs. Without this, the publication of The Klotz Tapes would not have been possible.

14 Klotz, Weitergegeben, 211 (see footnote 4).

15 Ibid 76

16 Letter from Heinrich Klotz to Charles Jencks, February 3, 1984, held in Charles Jencks' private archive.

17 We thank Jörg Probst of the Portal Ideengeschichte [History of Ideas] at the Philipps-Universität Marburg for drawing our attention to this.

18 See Dieter Hoffmann, "Der Zwitter am Main. Ist das geplante Frankfurter Architekturmuseum lebensfähig?," Frankfurter Neue Presse, January 27, 1979. See also Hanno-Walter Kruft, "Ueberlegungen zu einem Architekturmuseum. Ein Projekt der Stadt Frankfurt," Neue Zürcher Zeitung. February 18, 1979.

19 Heinrich Klotz, "Ein Umschlagplatz für Bauideen. Das geplante Architekturmuseum für die Bundesrepublik in Frankfurt wird mehr sein müssen als Sammlungs- und Ausstellungshaus," FAZ, April 6, 1979.

20 "If the City of Frankfurt wishes to open an architecture museum combined with a gallery for contemporary art in a mansion it has already purchased on the Schaumainkai, it could have beneficial effects on local and regional levels. But the implicit claim that such an institution would fulfill a national desideratum is unwarranted. Frankfurt can claim neither a tradition [of exhibiting architecture] nor an existing collection in this field; the proposed accommodations and the financial means set aside for the project are entirely inadequate. It is also feared that this Frankfurt institution will become more of a political instrument for influencing architecture rather than a podium for objective debate. While the Berlin collection [of the Kunstbibliothek (Art Library), OE] was conceived as an international institution from the outset, the situation in Frankfurt raises the concern of an excessively narrow focus on national topics, which could become dangerous." Hanno-Walter Kruft, "Ueberlegungen" (see footnote 18). 21 See Ekhart Berckenhagen, "Die Sammlung der Architekturmodell in der Kunstbibliothek Berlin," Jahrbuch

Preußischer Kulturbesitz 20 (1984): 61.

22 This choice of words derives from Klotz's autobiography, in which he writes about his "Gegner"—his "opponents"in prominent passages. See Klotz, Weitergegeben, 86 (see footnote 3).

23 Klotz Tapes, 61.

24 Ibid. 25 Ibid., 194.

26 Ibid., 191.

27 See the following four articles from Eduard Beaucamp: "Ein Ufer voll Museen. Frankfurter Pläne kritisch gesehen. Erwerb der Sammlung Ströher?," FAZ, December 22, 1979; "Belebt das Zerwürfnis die Kunst? Frankfurts 'Modernes Museum' nimmt Gestalt an. Ist es nötig?," FAZ, February 9, 1984; "Bilder für Frankfurt. Das 'Moderne Museum," FAZ, February 11, 1985; "Wunderliches Frankfurt," FAZ, April 20, 1985. In "Wunderliches Frankfurt," Beaucamp writes: "Last Sunday witnessed... the conclusion of the first presentation of the controversial 'contemporary' or 'modern' museum-the titles aren't yet fixed. This debut was meant to argue for the urgent necessity of a new institution that's

separate from the Städtische Galerie [a department of the Städelmuseum, OE]. But the event was just as unsuccessful as the work exhibited there-the results of eight careless years of collecting, which didn't add...anything particularly compelling to the parts of the Ströher collection that had been bought en bloc."

28 Klotz Tapes, 194.

29 Klotz, Weitergegeben, 86 (see footnote 3). 30 See Mathias Schreiber: "Was 'sagt' ein Gebäude? Anmerkungen zum Streit um die Deutsche Bibliothek," FAZ, April 23, 1983; Mathias Schreiber, "Klotziges. Frankfurt und die Architektur," FAZ, May 16, 1984; Mathias Schreiber, "Das Haus im Haus im Haus. Zur Eröffnung des Frankfurter Architekturmuseums von Oswald Mathias Ungers. Moderner als die Postmoderne," FAZ, June 1, 1984; Josef Oehrlein: "Aber das rufe ich Dir noch nach... Belebungen." FAZ, December 31, 1984; Mathias Schreiber: "Verweis für K.," FAZ, April 24, 1985; Mathias Schreiber, "Die üppige Armut der Erfindung. 'Bauen heute.' Zu einer Ausstellung im Frankfurter Architekturmuseum." FAZ, July 25, 1985; Mathias Schreiber, "Immer wieder: Kulturkehre. Am Beispiel des neuen 'Jahrbuchs für Architektur,'"

31 In the *FAZ*, May 25, 1984. Cf. *Klotz* Tapes, 194, footnote 409.

FAZ, January 9, 1986.

32 Klotz Tapes, 130-131. After the meeting, the BDA recommended that the City "install a permanent advisory committee alongside Professor Dr. Klotz, director of the museum. to be comprised of figures from the field and from cultural life." Frankfurter Rundschau, February 27, 1981. In other words: Klotz should not retain sole responsibility for museum programming.

33 Bauen heute. Architektur der Gegenwart in der Bundesrepublik Deutschland [Building Today. Contemporary Architecture in the Federal Republic of Germany]. The catalog of the same name was edited by Heinrich Klotz and published in Stuttgart in 1985.

34 Klotz Tapes, 219.

35 Jürgen Habermas, "Die Moderne – ein unvollendetes Projekt," Die Zeit, September 19, 1980. Habermas, "Moderne und postmoderne Architektur. Rede zur Ausstellungseröffnung,": in Die andere Tradition. Architektur in München von 1800 bis heute (Munich: 1981), 8-17.

36 Klotz engages with Habermas' critique most thoroughly in his article "Ästhetischer Eigensinn," ARCH+ 63/64 (1982): 92-93. Klotz also brings up Habermas in his (Klotz's) prefaces to the following catalogs: Heinrich Klotz, ed., Revsion der Moderne. Postmoderne Architektur 1960–1980 (Munich: 1984), 9; Klotz, ed., Vision der Moderne, Das Prinzip Konstruktion (Munich: 1986), 12, 18, 24-25. See also: Klotz, "Revision of the modern. Vision of the modern," AD - Architectural Design 6 (1986): 23.

37 See Diethelm Fichtner, "Die Sanierung der Marburger Altstadt. Bauen im historischen Kontext," in Re-Visionen der Moderne. Begegnungen mit Heinrich Klotz, ed. Judith Rottenburg and Henning Arnecke (Munich: 2010), 44-48.

38 Heinrich Klotz, "Ein Umschlagplatz für Bauideen" (see footnote 19).

39 This quote draws from the title of an exhibition organized by Klotz at the Marburger Künstlerkreis/Kunstverein: Neues Bauen in der alten Stadt. Ausstellung zu Projekten für die Marburgert Altstadt. Handzeichnungen, Entwürfe und Modelle. It ran from September 6 to October 30, 1978, with a catalog published in the same year. The title explicitly alludes to Neues Bauen, a term that denotes modern architecture in inter-war Germany.

- 40 Klotz-Tapes, S. 241
- 41 Klotz spricht von Yale als dem "Architekturmuseum der Gegenwart", vgl. Klotz-Tapes, S. 155
- 42 Klotz-Tapes, S. 55, 241
- 43 Weitergegeben (wie Anm. 3), S. 209f., val. Klotz-Tapes S. 59
- 44 "Ich regte an, nicht auch das Gestänge der oberen Loggia mit ebensolchem Sandstein zu umkleiden, sondern einen Kontrast zwischen dem Block und dem Quadratskelett der Loggia herzustellen, vielleicht sogar die kleinformatigen, grün irisierenden Kacheln, zu verwenden, die er für Tsukuba eigens hatte anfertigen lassen." Vgl Klotz-Tapes, S. 235
- 45 "[...] ein Ölbild, dessen bleierner Himmel allzu bleiern geraten ist. Ich fragte ihn, ob eine Umarbeitung dieses Himmels möglich ist. Heider stimmt zögernd zu, doch verspricht, etwas zu tun." Vgl. ebd., S. 143
- 46 ...I told him that we had a very narrow site with a house already on it, so he should surround it all with a large wall and make an introverted museum. And he said, 'Well, it's not only going to be a wall, it's going to be a building because I'm going to cover the wall with a glass roof'. The 'house within the house' was completely Ungers' idea." Vgl. AD - Architectural Design, H. 3/4, 1985, S. 13
- 47 Vgl. Anm. 1
- **48** Vgl. Klotz-Tapes, S. 95 und S. 177, sowie AD 1985 (wie Anm. 46), S. 6, dazu auch Jencks im Interview mit Eva Branscome, S. 19: "Also diskutierten wir über einen neuen CIAM - aber wir hätten es
- nicht so genannt, wir waren ja post-Team X." 49 Klotz-Tapes, S. 77
- 50 Ebd., S. 61
- 51 Ebd., S. 71
- 52 Heinrich Klotz und John W. Cook: Conversations with Architects, New York 1973. Dt. als: John W. Cook und Heinrich Klotz: Architektur im Widerspruch. Bauen in den USA von Mies van der Rohe bis Andy Warhol, Zürich 1974. Das Buch besteht aus Gesprächen mit Paul Rudolph, Bertrand Goldberg, Charles Moore, Robert Venturi und Denise Scott Brown, Louis Kahn, Morris Lapidus und Alan Lapidus, Kevin Roche und Philip Johnson.
- 53 Klotz-Tapes, S. 89
- 54 Ebd., S. 160
- 55 Ebd., S. 171
- 56 Ebd., S. 121
- 57 Ebd., S. 191, 193, 211
- 58 Klotz 1999 (wie Anm. 3), S. 119-121
- **59** AD 1985 (wie Anm. 46), S. 9
- **60** Klotz-Tapes, S. 161 61 Ebd., S. 129
- 62 Ebd., S. 83
- 63 Ebd.
- 64 Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980, hg. von Heinrich Klotz, Ausstellungskatalog Deutsches Architekturmuseum, München 1984
- 65 Klotz-Tapes, S. 207
- 66 Charles Jencks: The Language of Post-Modern Architecture, London 1978, S. 7
- 67 Heinrich Klotz: "Post-Moderne'?", in: Deutsches Architekturmuseum und Heinrich Klotz (Ha.): Jahrbuch für Architektur, Neues Bauen 1980/1982, Braunschweig und Wiesbaden 1980, S. 7
- 68 "Diese neue Architektur ist indessen nicht so neu, daß hinter ihr die Moderne, als sei sie eine eigene Epoche, zurückversinken müßte.", ebd., S. 8
- 69 "Er wollte, dass die Moderne okay war. Und das bedeutete, dass Heinrich und Mathias [Ungers] noch immer von der Moderne eingeengt wurden. Während sich ihr Geist voranbewegt hatte, war ihr Empfinden nach wie vor konservativ. Deshalb war Klotz als Autor nicht so erfolgreich [...]", vgl. S. 22 in dieser Ausgabe
- **70** So Richard Oliver, ein ehemaliger Mitarbeiter von Charles Moore, vgl. Klotz-Tapes, S. 93
- 71 Vgl. ebd., S. 119
- 72 Klotz 1980 (wie Anm. 67), S. 9

- 73 "Wie moderne Architektur auf die Altstadt reagiert, ohne sie weiterhin als abzuräumendes. bloßes Bebauunasareal zu werten, ist das neue. gegen den Bauwirtschaftsfunktionalismus gerichtete Thema einer Zweiten Moderne. Darin liegt ein Angriff auf die Kosten-Nutzen-Rechnung aeaenwärtiaen Bauens." Heinrich Klotz: "Berlin -Alt und Neu. Einleitung zum Symposion des Internationalen Design Zentrums Berlin, 29.9.1975", in: Heinrich Klotz: Gestaltung einer neuen Umwelt. Kritische Essays zur Architektur der Geaenwart, Luzern und Frankfurt am Main 1978, S. 103f., hier S. 104
- 74 "So hat er mit seinen jüngsten Projekten die Wende zur "Zweiten Moderne" genommen, und es will mir seltsam erscheinen, daß gerade er, der sich damals vor Jahren mit Händen und Füßen dagegen gewehrt hat, irgendeine formale Absicht mit in seine Bauten hineingebracht zu haben, daß gerade er die 'postmodernen' Stilabsichten mit aller Bewußtheit aufgreift.", Val. Klotz-Tapes, S. 155
- 75 Heinrich Klotz: Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980, Braunschweig 1984
- **76** "Hier und im europäischen Rationalismus der Mitt-Sechziger Jahre liegen die Wurzeln der Zweiten Moderne, die seitdem zunehmend das künstlerische Denken – nicht mehr nur der Architektur bestimmt." Nachlass Heinrich Klotz im DKA (Dokumentation "Moderne und Postmoderne"). Die Druckfassung lautet: "Die Pop Art und die amerikanische Postmoderne führten zusammen mit den neuen regionalistischen Tendenzen und dem europäischen Rationalismus der Mittsechziger-Jahre zu einer Wende, die als die Postmoderne das künstlerische Denken - nicht mehr nur der Architektur zu bestimmen beginnt." Klotz 1984 (wie Anm. 75), S. 423
- 77 Ebd., S. 9
- **78** Vgl. Anm. 16
- 79 Klotz 1984 (wie Anm. 64), S. 11
- 81 Val. dazu in den Klotz-Tapes, S. 207, die Abwägung, dass bei der zweiten Station der "Revision der Moderne" in Paris nun doch auch aktuelle Projekte gezeigt werden: "Da es sich hierbei meist um jüngere Projekte handelte, war unser Ausstellungskonzept, das ja die Klassiker der Postmoderne hervorhob, ein wenig verwässert. Doch sollte dies im Namen Frankreichs
- 82 "Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion", DAM, 7.6.-17.9.1986. Katalog vgl. Anm. 36
- 83 Heinrich Klotz: "Kompensation durch Kunst. Die Gesamthochschule Kassel", in: Deutsches Architekturmuseum und Heinrich Klotz (Hg.): Jahrbuch für Architektur 1989, Braunschweig 1989. S. 8
- 84 Eine Kopie der Konzeption wurde uns freundlicherweise überlassen durch Oliver Krätschmer, HfG Karlsruhe.
- 85 Nachlass Heinrich Klotz im DKA (Archiv Varia)

- 40 Klotz Tapes, 240.
- 41 Klotz describes Yale as "the architecture museum of the present." See Klotz Tapes, 155
- **42** Ibid., 55, 241.
- 43 Klotz, Weitergegeben, 209–210

(see footnote 4), Cf. Klotz Tapes, 59.

- 44 "I encouraged him, however, not to cover the piping of the upper loggia with the same sandstone, but instead to create a contrast between the block and the square framework of the loggia. I suggested that he could even use the small, iridescent green tiles that he'd had made especially for Tsukuba." Klotz Tapes, 235.
- **45** "...the oil painting *Dunkle Treppe* [Dark Stairway], whose heavy sky has become a little too heavy. I asked him if it would be possible to rework the sky. Heider agreed reluctantly, but promised he'd do something." Ibid., 143.
- 46 "I told him that we had a very narrow site with a house already on it, so he should surround it all with a large wall and make an introverted museum. And he said, 'Well, it's not only going to be a wall, it's going to be a building because I'm going to cover the wall with a glass roof'. The 'house within the house' was completely Ungers' idea." AD - Architectural Design 3/4 (1985): 13.
- **47** See footnote 1.
- 48 See Klotz Tapes, 95 and 177, as well as AD - Architectural Design 3/4 (1985): 6. In Eva Branscome's interview with Charles Jencks, on page 19 of this issue, Jencks says the following: "So we discussed a new CIAM - but we wouldn't have called it that, we were post Team X."
- 49 Klotz Tapes, 77.
- **50** Ibid., 61.
- **51** Ibid., 71.
- 52 Heinrich Klotz and John W. Cook, Conversations with Architects (New York: 1973). The book consists of conversations with Paul Rudolph, Bertrand Goldberg, Charles Moore, Robert Venturi and Denise Scott Brown, Louis Kahn, Morris Lapidus and Alan Lapidus, Kevin Roche, and Philip Johnson.
- 53 Klotz Tapes, 89.
- 54 Ibid., 160.
- 55 Ibid., 171.
- 56 Ibid., 121.
- **57** Ibid., 191, 193, 211.
- 58 Klotz, Weitergegeben, 119–121 (see footnote 3).
- 59 Architectural Design (1985): 9 (see footnote 46).
- 60 Klotz Tapes, 161.
- 61 Ibid., 129.
- 62 Ibid., 83.
- **63** Ibid.
- 64 The exhibition catalog was edited by Heinrich Klotz and published in Munich in 1984 under the same name as the exhibition. An English-language version followed: Heinrich Klotz, ed., Postmodern Visions. Drawings, Paintings and Models by Contemporary Architects, trans. Yehuda Shapiro (New York: 1985).
- 65 Klotz Tapes, 207.
- 66 Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture (London: 1978), 7. 67 Heinrich Klotz, "'Post-Moderne'?,' in Jahrbuch für Architektur. Neues Bauen 1980/1982, ed. Heinrich Klotz et. al. (Braunschweig: 1980), 7.
- 68 "This new architecture is not so new, however, that modernism, as if it were its own epoch, would have to sink back behind it." Ibid., 8.
- 69 "He wanted modernism to be ok. This meant that Heinrich and Mathias were still constrained by the modern movement. While their mind had moved on, their sensibility was still conservative. Thus Klotz was not so effective as a writer..." See Charles Jencks, on page 22 of this issue.

- 70 This is according to Richard Oliver, a former employee of Charles Moore's. Klotz Tapes, 93.
- 71 Ibid., 119.
- 72 Heinrich Klotz, "'Post-Moderne'?," 9 (see footnote 67).
- 73 "How modern architecture responds to the old city, without assessing it as a mere development site to be cleared-this is the new topic of a Zweite Moderne, which orients itself away from construction industry functionalism. Herein lies a line of attack for the cost-benefit-analysis of contemporary architecture." Heinrich Klotz, Gestaltung einer neuen Umwelt. Kritische Essays zur Architektur der Gegenwart (Frankfurt am Main: 1978), 104.
- 74 "He's taken a turn toward a 'Zweite Moderne' in his newest projects. Considering how he used to fight tooth and nail against the incorporation of any formal intentions into his buildings many years ago, it's strange to me that he's now consciously taking up 'postmodern' stylistic elements." Klotz Tapes, 155. 75 Heinrich Klotz, Moderne und Post-
- moderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980 (Braunschweig: 1984). Published in English as: Heinrich Klotz, The History of Postmodern Architecture, trans. Radka Donnell (Cambridge: MIT Press, 1988). 76 "The roots of the Zweite Moderne lie here and in the European rationalism of the mid-60s. Since then, the Zweite Moderne increasingly defines artistic thought, and not just artistic thought in the realm of architecture." Found in Heinrich Klotz's estate at the DKA (Documentation "Moderne und Postmoderne"). The printed version reads as follows: "Pop Art and American postmodernism, together with the new regionalist tendencies and the European rationalism of the mid-60s, led to a change that began to define artistic thought as postmodern, and not just artistic thought in the realm of architecture." Klotz, Moderne und Postmoderne, 423 (see footnote 75). A translation of this passage was not included in the book's English translation, The History of Postmodern
- 77 Ibid., 9. The History of Postmodern Architecture contains a weakened version of this quote: "My purpose is to illustrate the thesis that postmodern architecture needs to be seen as a revision of modernism." Klotz. The History of Postmodern Architecture, xiv (see footnote 75).
- 78 See footnote 16.

Architecture.

- 79 Heinrich Klotz, ed., Postmodern Visions, 10 (see footnote 64).
- 80 Ibid.
- **81** See page 207 of *The Klotz Tapes*: "As most of these projects were more recent, our original exhibition concept of emphasizing postmodern classics was a bit watered down. But this should be allowed on behalf of France."
- 82 Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion [Vision of the Modern. The Construction Principle]. Held at DAM from July 7 to September 17, 1986. For the catalog, see footnote 36.
- 83 Heinrich Klotz, "Kompensation durch Kunst. Die Gesamthochschule Kassel," in Jahrbuch für Architektur 1989, ed. Heinrich Klotz et. al. (Braunschweig: 1989), 8.
- 84 We are grateful to Oliver Krätschmer of the Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, who gave us access to a copy of Klotz's plans for this exhibition.
- 85 Heinrich Klotz's Estate in the DKA (Varia Archive).



Myriam Pflugmann, Oliver Elser und Franziska Stein. Ausstellungsteam am Schreibtisch von Heinrich Klotz, entworfen von O.M. Ungers, 1984. / Curatorial team at Heinrich Klotz' desk, designed by O.M. Ungers, 1984. (Foto: Lisa Farkas)

ARCH+ features

Diskursplattform von ARCH+ und Siedle

Cover Abb. von links nach rechts / Cover fig. from left to right: 1) Gordon Bunshaft (SOM): Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, 1963 Turnbull: Sea Ranch, 2) Venturi and Rauch; Cope and Lippincott: Guild House, Philadelphia, 1966 3) Venturi and Short: Vanna Venturi House ("Mother's House"), Philadelphia, 1964

4-6) Bertrand Goldberg: Marina City, Chicago, 1964 7) Philip Johnson: Kline Biology Tower, Yale University, New Haven, 1965 8) Charles Moore, William ca. 1966

9) Philip Johnson: New York State Theater, Lincoln Center, New York, 1964 10) Charles Moore, William Turnbull: Sea Ranch,

11) Eero Saarinen: TWA Flight Center, John F. Kennedy Airport, New York,

12) Venturi and Rauch; Cope and Lippincott: Guild House, Philadelphia, 1966

Impressum

Verlag: ARCH+ Verlag GmbH Redaktion: Nikolaus Kuhnert, Anh-Linh Ngo Art Direction: Mike Meiré Design: Charlotte Cassel, **Tobias Tschense** Druck: D + S Druck & Service GmbH, Neubrandenburg Lithografie: max-color, Berlin Titelbild: Fotos: Heinrich Klotz; Montage: Julia Brandes

Mit der Reihe ARCH+ features führt ARCH+ die Nachwuchsförderung in den Bereichen Theorie und Praxis in einem Programm zusammen. In regelmäßiger Folge stellt ARCH+ ausgewählte Büros oder einen Autor bzw. eine Autorin vor, die sich in besonderer Weise mit den gegenwärtigen Produktionsbedingungen von Architektur auseinandersetzen. ARCH+ features - Experimentierraum für junge Gegenwartsarchitektur und Architekturkritik - wird von Siedle als Initiativpartner und weiteren Förderern ermöglicht. Mit der Reihe setzen ARCH+ und Siedle zudem den im ARCH+ Schwellenatlas begonnenen Schwellendiskurs fort.

Initiativpartner

SSS **SIEDLE**

