

3 Paradigmenwechsel in der Architektur – Die Postmoderne als Voraussetzung für die Neugestaltung der Stadt Frankfurt in den 1980er Jahren

Im vorigen Kapitel wurden die desolate städtebauliche Situation im Frankfurt der siebziger Jahre sowie die daraus resultierende weitgehend negative Wahrnehmung der Stadt geschildert. Außerdem wurde anhand der vor allem ab dem Ende der siebziger Jahre ergriffenen stadtplanerischen Maßnahmen gezeigt, dass die Stadt insbesondere unter dem Stichwort Kultur und einer an der Postmoderne orientierten Architektur einen Wandel der städtischen Identität herbeizuführen beabsichtigte. Da die Postmoderne als Maßstab für die weitere städtebauliche Planung in Frankfurt anzusehen ist, soll in diesem ersten Hauptteil die Beschreibung der Durchsetzung der Postmoderne in Deutschland erfolgen.

3.1 Zum Kontext der Entstehung der Postmoderne

3.1.1 Die Vielfalt des Bauens in der frühen Moderne und die Abkehr von der historischen und semantischen Dimension der Architektur in den 1930er Jahren

Zum Verständnis der Postmoderne ist es notwendig, einen kurzen Überblick über die Ursprünge zu geben, die auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg zurückgehen und deren Wurzeln im amerikanischen Raum liegen, wo sie sich in Abgrenzung zur zunehmend als nüchtern empfundenen modernen Architektur und Formensprache entwickelte.

Der Begriff der Postmoderne tauchte verhältnismäßig früh auf und wurde durch Charles Jencks, der ihn ab 1975 explizit einsetzte, recht früh auf die Architektur übertragen. Ein gewandeltes Architekturverständnis, für das später der Begriff »Postmoderne Architektur« prägend werden sollte, trat jedoch bereits in den frühen sechziger Jahren zu Tage, als Kritik am Funktionalismus und am modernen

Städtebau in Anbetracht eines rein zweckmäßigen Bauens laut wurde. Ins Visier geriet, insbesondere in Europa, eine als geschichtslos empfundene und funktionalistisch ausgerichtete Nachkriegsmoderne, die sowohl in städtebaulicher als auch architektonischer Hinsicht als scheinbar aussichtslos galt. Die Postmoderne reagierte in diesem Sinne auf eine Moderne, die nach Ansicht der Postmoderne-Vertreter gescheitert bzw. an ihr Ende gekommen war. Die Moderne wurde dabei mit einem Funktionalismus gleichgesetzt, der vielerorts monotone, den historisch-städtischen Kontext missachtende Siedlungsbauten hervorgebracht hatte und – entsprechend der Forderung »form follows function« – keine anderen gestalterischen Dimensionen in der Architektur als diejenige der Funktion mehr zuzulassen schien. Zum Feindbild der postmodernen Bewegung wurde demnach eine auf bestimmte Qualitäten verengte Moderne nach 1945.¹ Die Postmoderne versuchte, jene funktionalistischen Deformationen der Moderne zu überwinden, indem sie der Architektur jenseits ihres Nützlichkeitswerts wieder unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten zugestand und einen Geschichtsbezug herstellte. Man griff bewusst auf Geschichte als ein überliefertes Repertoire an Formideen, das variiert oder völlig neu zusammengesetzt wurde, zurück. Die Postmoderne schöpfte dabei aus dem Formenvorrat verschiedener Epochen wie der Antike und der Renaissance, aber auch der frühen Moderne der 1920er Jahre, um historische Verbindungen herzustellen, die nach dem Zweiten Weltkrieg verloren gegangen waren. Die Postmoderne ist damit einerseits ein Aufbegehren gegen die moderne Architektur, andererseits eine durchaus versöhnliche Architektur, die sich insbesondere gegen eine sogenannte Container-Architektur wandte, wie sie in der Nachkriegszeit allenthalben vor Augen stand.²

Zu einer funktionalistischen Verengung der ursprünglich heterogenen Bewegungen der frühen Moderne sollte es erst in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts kommen, als die Vielfalt des Bauens sowie dessen historische und semantische Dimension zunehmend aus dem Blickfeld gerieten. Insbesondere die um 1910 einsetzende avantgardistische Frühphase war noch von einer pluralistischen Ausrichtung gekennzeichnet, die in der Architektur etwa als Konstruktivismus, Rationalismus oder als Organisches Bauen in Erscheinung trat.³ Daneben existierte eine weiterhin traditionalistische Architektur, die sich als sogenannter Heimatschutzstil

1 Die Moderne lässt sich – ähnlich der Postmoderne – ebenfalls in unterschiedliche Einzelphasen und Richtungen einteilen und darf nicht als einheitliche Bewegung betrachtet werden. Vgl. Listl 2014, S. 24, sowie Welsch 1991, S. 46 ff.

2 Dabei ist zu bedenken, dass der weitgehende Bruch mit der Tradition, den die moderne Architektur und der moderne Städtebau vollzogen, ebenfalls eine Antwort auf die bestehenden Verhältnisse darstellte. Die Moderne reagierte nicht nur auf den überladenen Dekor des Historismus und auf den bürgerlichen Ästhetizismus um 1900, in dem man eine Flucht aus der Wirklichkeit sah, sondern vor allem auf die Krise der Städte im 19. Jahrhundert. Die funktionale Trennung in Bereiche für Wohnen, Arbeiten, Freizeit und Verkehr schien der einzige Ausweg, um die Probleme, welche die Industrialisierung mit sich gebracht hatte, zu bewältigen. Vgl. Müller 1987, S. 31, sowie Will 2000, S. 119.

3 Vgl. Pahl 1999, S. 54–95; vgl. auch Klotz 1994, S. 22.

bis in die Nachkriegszeit findet. Den verschiedenen Richtungen der Frühen Moderne lag eine gemeinsame Vorstellung zugrunde, die sich in der Annahme äußerte, dass durch Architektur ein Beitrag zur positiven Veränderung der Gesellschaft geleistet werden könne.⁴ Man verzichtete dementsprechend auf jegliche repräsentative Posen wie die Betonung der Fassade als an die Öffentlichkeit gerichtete Schaufassade, indem man die Trennung von Innen und Außen eines Gebäudes aufhob und jegliches schmückendes Ornament ablehnte. Neben dieser wichtigen gesellschaftlichen Perspektive spielten in der Frühen Moderne durchaus auch noch die historische Dimension und der Aspekt der Erinnerung eine Rolle. Der meist selektive Traditionsbezug, der sich in erster Linie an der rationalen Architektursprache der Antike und der Renaissance sowie des Klassizismus statt an den komplexen Formen der Gotik und des Barock orientierte, wurde zwar offiziell verleugnet, indem man jede Erinnerung an das »akademisch Überlieferte« vermied, dennoch war der Bezug zur Geschichte faktisch vorhanden.⁵ So gab es auch bei Mies van der Rohe und Le Corbusier trotz des offiziell geforderten Bruchs mit der historischen Vergangenheit noch immer eine ungebrochene Verbundenheit mit den architektonischen Vorfahren.⁶ Die Meister der Moderne zeigten sich insbesondere vom griechischen Parthenon beeindruckt, dessen klare einfache Formen und harmonische Proportionen über die Jahrhunderte hinweg immer wieder zum Vorbild genommen wurden.⁷

Die Symbolhaftigkeit der Architektur – die ebenfalls nicht von den Vertretern der Avantgarde beabsichtigt bzw. bewusst verfolgt wurde – spielte in der frühen Moderne eine gleichermaßen bedeutende Rolle. Zwar hat die Klassische Moderne mit ihrem Streben nach einem universellen und zeitlosen Ausdruck den symbolischen Gehalt von Architektur mit ihren zahlreichen Anspielungen weitgehend unterdrückt, doch einige Bauten der zwanziger Jahre bezeugen, dass sie zum Teil noch eine Fülle von Assoziationen besaßen. Dabei wurde mit originellen, oft aber auch architekturfernen Metaphern gearbeitet, die als überwiegend ahistorische Verweisebezüge in Erscheinung treten,⁸ sei es in Form der Reduktion auf primäre Elemen-

4 Vgl. Pahl 1999, S. 41 f.

5 Will 2000, S. 121; vgl. auch Welsch 1991, S. 100 f.

6 William J. R. Curtis hat in seinem Buch *Modern architecture since 1900* herausgearbeitet, dass die Architekten der Moderne zum Teil stark traditionalistisch geprägt waren. Vgl. Curtis 1989, hier insbes. S. 104–131.

7 Nicht nur bei Le Corbusier erinnern Gesimse, Symmetrie und Proportionen seiner 1916 errichteten Villa Schwob an klassische Vorbilder, auch Walter Gropius' Fagus-Werk in Alfeld von 1911 lässt aufgrund der ausgewogenen Proportionen eine Ähnlichkeit zum klassischen griechischen Tempel erkennen. Im Barcelona-Pavillon von 1929 hingegen, der heute nur mehr als jüngere Rekonstruktion existiert, kommt Mies van der Rohes Verehrung für Karl Friedrich Schinkel zum Ausdruck. Der auf einem schweren Travertinsockel ruhende Pavillon kombiniert filigrane Stahlstützen mit Glaswänden sowie Wandscheiben aus Travertin und Marmor. Vgl. Lampugnani 1992, S. 11. Zur Rezeption der Schinkelschen Architektur bei Mies van der Rohe vgl. auch Stemshorn 2002.

8 Laut Klotz spielte die Moderne im Prinzip »geschichtsfreie Bezugsfolien« durch. Klotz 1994, S. 25.

tarformen und -farben oder in Form von ästhetischen Metaphern neuer Technologien. Das Darstellen von Geschwindigkeit mit Verweis auf das Flugzeug als neues Verkehrsmittel und insbesondere das Motiv des Ozeandampfers gehörten zu den signifikanten Mitteln einer solchen der Frühen Moderne verpflichteten Architektursprache.⁹ 1922 hatte Le Corbusier in seinem Buch *Vers une architecture* die Formen von Ozeandampfern, Flugzeugen und Automobilen als Vorbilder für die Architektur angeführt,¹⁰ und sie selbst auch in seinen Bauten umgesetzt. In seiner *Villa Savoye* von 1931 (**Abb. 16**) wird etwa die zentrale Rampe mit einer weißen Reling als Brüstung versehen und der Dachgarten wird zum Sonnendeck, während der zylindrische Baukörper der Dachaufbauten die Assoziation eines Schiffsbuchs weckt.¹¹

Der pluralistischen Ausrichtung des Neuen Bauens wirkte jedoch spätestens seit den dreißiger Jahren eine von funktionalen Gesichtspunkten dominierte Tendenz entgegen, die 1932 in der Proklamierung des *International Style* und in der 1933 verfassten Charta von Athen einen ersten Höhepunkt erreichte.¹² Bereits ab Mitte der zwanziger Jahre war die Vorstellung von Architektur und Städtebau durch die CIAM geprägt, in deren Folge es in den USA und in Europa zu einer Verengung des Moderne-Begriffes auf eine rein funktionalistische Architektur im Sinne eines einheitlichen *International Style* kam. Die CIAM propagierten die seit dem späten 19. Jahrhundert als etabliertes Konzept der Stadtplanung kursierende Idee der städtischen Funktionstrennung, die Le Corbusier im Anschluss an den vierten Kongress von 1933 in der von ihm veröffentlichten Charta von Athen als idealtypisches Stadtbauprogramm präsentieren sollte. Die Reduzierung des Städtebaus auf wenige Grundfunktionen – Arbeit, Wohnen, Erholung und Verkehr –, die auf dem negativen Urteil über die Stadt des 19. Jahrhunderts gründete, hatte nicht nur Vorrang vor gestalterischen Fragen, auch topografische Charakteristika der Stadträume sowie die Bedeutung von öffentlichen Bauwerken wurden weitgehend ausgeblendet. Obwohl die Charta auch die Rolle der Stadt in ihrer regionalen Einbindung für die Stadtplanung hervorhob,¹³ fand die Frage nach dem Bauen im Kontext kaum Berücksichtigung. Um die Jahrhundertwende hatte diese bei Camillo Sitte und auch noch Anfang des 20. Jahrhunderts beispielsweise bei Theodor Fischer eine wichtige Rolle gespielt, indem sie sowohl der Einbindung der Architektur in die Umgebung als auch dem *Genius loci* einen bedeutenden Stellenwert einräumten.¹⁴

-
- 9 Vgl. Listl 2014, S. 30. Das Kaufhaus Schocken in Chemnitz von Erich Mendelsohn etwa stellt mit der dynamischen Form seiner Fassade das Motiv der Geschwindigkeit in den Mittelpunkt der architektonischen Gestaltung. Zur technischen Symbolsprache und dem Dampfermotiv in der Architektur der Moderne vgl. auch Kähler 1981, hier insbes. S. 113–130.
- 10 Vgl. Le Corbusier 1969, S. 75–115.
- 11 Das Haus Schminke von Hans Scharoun ist ein weiteres Beispiel für die Übernahme von Schiffselementen in der Architektur.
- 12 Vgl. Listl 2014, S. 24.
- 13 Vgl. Hilpert 1988, S. 117.
- 14 Vgl. Kemp 2009, S. 374, 382.



Abbildung 16. Le Corbusier, Villa Savoye in Poissy, 1928–1931

Wegweisend für die Vorstellung einer einheitlichen modernen Architektur wurde insbesondere das rigide Programm, das mit der von Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson kuratierten Ausstellung im *Museum of Modern Art* unter dem Titel »International Style« im Jahre 1932 durchgesetzt wurde. Die strikte Festlegung auf eine einheitliche und weltumfassende moderne Architektur, die vor allem eine Architektur der *white cubes* – abgeleitet von den Bauten von Mies van der Rohe, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright und Louis Sullivan – umfasste, verhinderte eine Ausbreitung und Entwicklung einer vielfältigen Architektur und hatte zur Folge, dass Neben- und Seitenwege der frühen klassischen modernen Architektur ausgeklammert wurden.¹⁵ In der Ausstellung fand weder die organische Architektur eines Alvar Aalto Beachtung noch die künstlerische, skulpturale Architektur von Le

15 »[T]he organizers were ruthlessly selective. Only those modern buildings whose clean lines seemed intended to exemplify the esthetic of sleek, light form were welcome. Not only was anything that even hinted at ornament banished, so were modern buildings of what might be called a merely functionalist bent«. Goldberger 1983, S. 26.

Corbusier.¹⁶ Die weitgehende Negation dieser Tradition der Frühen Moderne und die Verdrängung von ungewollten Nebenlinien mündeten letztlich im Funktionalismus, der alle darüber hinausgehenden künstlerischen Intentionen weitgehend vermied.¹⁷ Doch erst nach dem Zweiten Weltkrieg konnten sich die Prinzipien der modernen Architektur, die zuvor durch die politischen Entwicklungen vor 1945 unterdrückt worden waren, vollständig in der westlichen Welt durchsetzen. Dazu trugen unter anderem auch die wirtschaftlichen Verhältnisse der Nachkriegsjahre bei, die durch finanzielle Ressourcenknappheit und Materialarmut geprägt waren. Insbesondere im Nachkriegsdeutschland wurden die modernen Bauformen und ihre strikte Abkehr von historischen Stilformen als demokratische Antwort auf die Monumentalarchitektur des Nationalsozialismus und deren klassizierenden Tendenzen gesehen. Doch gab es neben der vor allem aus ökonomischer Sicht vorgenommenen Normierung der Architektur auch eine Vielzahl einzelner Bauprojekte in Deutschland, in denen noch die zwanziger Jahre und die Ideen des Bauhaus nachwirkten und die zumeist durch Stilvielfalt sowie Reichtum an unterschiedlichen Formen und Details geprägt waren.¹⁸ Neben dieser demonstrativ leichten und transparenten Architektur, die den eigenen Zukunftshoffnungen Ausdruck verleihen sollte, existierte weiterhin ein traditionsgebundenes Bauen, das den Heimatschutzstil der dreißiger Jahre in die Nachkriegszeit übertrug. Dies legt Zeugnis ab für die Vielfalt architektonischer Konzepte, die das Bauen noch in den frühen fünfziger Jahren auszeichnet.¹⁹

Die Neuerungen, welche die moderne Architektur auf dem Gebiet der Konstruktion und des Raumbegriffes mit sich gebracht hatte – insbesondere was die neuen Grundrisse und Wohnqualitäten sowie die neuen Baustoffe Stahl, Glas und Beton anbelangt –, kehrten sich zunehmend jedoch in ihre negativen Erscheinungsformen um. Mit der Reduzierung auf die Norm der Wirtschaftlichkeit und der alleinigen Erfüllung der primären Bedürfnisse wurden nicht nur die Formen notgedrungen vereinfacht zugunsten einer einfachen Container-Architektur, die oftmals den menschlichen Maßstab außer Acht ließ, auch die traditionellen handwerklichen Konstruktionsformen und Baumaterialien gerieten immer stärker in den Hintergrund. Dies führte zu einer Architektur, die kaum noch architektonische Ausdrucksmittel aufzuweisen hatte und eine sinnliche Wahrnehmung der Architektur erschwerte.²⁰

16 Es wurden zwar für die Moderne wegweisende Bauten von ihm gezeigt, jedoch waren in den fotografischen Aufnahmen seiner Bauten nie die expressiven Dachaufbauten oder die charakteristischen Skulpturenaufsätze zu sehen, wie man sie etwa von der *Villa Savoye* kennt. Vgl. Hitchcock/Johnson 1985.

17 Vgl. Welsch 1991, S. 93.

18 Die Experimentierfreudigkeit und das Streben nach Leichtigkeit und Transparenz in der Baukunst drückte sich sowohl in den Materialien aus als auch in den schlanken Konstruktionen, ausschwingenden Dächern, freischwingenden Betontreppen und filigranen Fensterprofilen.

19 Vgl. hierzu Durth 1992.

20 Vgl. Jonak 1995, S. 9, sowie Joedicke 1979, S. 67.

Insbesondere in den USA, wo die Vielfalt der Moderne mit ihren unterschiedlichen Ansätzen nur wenigen vertraut war, waren in den sechziger Jahren die Thesen von Mies van der Rohe bestimmend, die lediglich einen sehr verengten Blickwinkel auf die Moderne zuließen. Erst im Zuge der Postmoderne sollte es zu einer Wiederentdeckung dieser Vielfalt der Möglichkeiten des modernen Bauens kommen, die in den dreißiger Jahren im Zuge der Vorrangstellung des *International Style* und der Charta von Athen verloren gegangen war.

3.1.2 Erste Kritik am Funktionalismus und am modernen Städtebau in den 1960er Jahren und die Wiederentdeckung von Urbanität

Die Postmoderne in der Architektur und im Städtebau war in dieser Hinsicht eine direkte Reaktion auf die Planungsstrategien der Moderne im Sinne der Charta von Athen und auf die Vorrangstellung einer vereinheitlichten und funktionalistischen Architektur, die in den europäischen Städten insbesondere in der Nachkriegszeit in ihrem vollem Umfang in Erscheinung trat und die sich vor allem im sozialen Wohnungsbau manifestierte. Die Trennung der verschiedenen Stadtfunktionen, der Primat des Verkehrs sowie die Verwirklichung von Großstrukturen und eines reinen Zeilenbaus und die damit einhergehende Addition von nahezu identischen Einzelbauten und Straßenräumen führten zu einer allmählichen Auflösung und zum Verlust des städtischen Raumes.²¹ Kritik an der Vernichtung der bestehenden Stadt wie der Charakterlosigkeit der neuen Stadt ließ vor diesem Hintergrund nicht lange auf sich warten.²² Diese Kritik äußerte sich zunächst in der architektonischen Praxis in Form einer Abkehr von einem rein funktionalistischen Denken. Später erhoben sich auch in der Stadtplanung und der Theorie zunehmend kritische Stimmen, die sich gegen die herrschenden Leitlinien der Moderne wandten.

Während in Amerika etwa die Entwürfe von Philip Johnson, Louis Kahn oder Frank Lloyd Wright ab dem Ende der fünfziger Jahre von einem allmählichen Wandel in der Architekturauffassung und einer sichtbaren Hinwendung zur Geschichte zeugen,²³ werden in Europa bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit moder-

21 Vgl. Krier 1979, S. 62–65. Rob Krier hat in seiner Publikation *Stadtraum in Theorie und Praxis* unterschiedliche Stadtraumbeispiele des 20. Jahrhunderts auf ihre städtebaulichen Qualitäten hin untersucht.

22 Vgl. Hoffmann/Klotz 1987, S. 139.

23 Exemplarische Bauten US-amerikanischer Architekten, die diese Entwicklung dokumentieren, sind etwa das Verwaltungsinstitut in Ahmedabad (1962–1974) von Louis Kahn, die griechisch-orthodoxe Kirche in Milwaukee (1962) von Wright oder das 1962 gebaute Forschungsinstitut für die *Yale University* von Philipp Johnson. Vom Wandel Johnsons zeugt ebenso sein bereits 1954 formulierter Angriff gegen »[d]ie sieben Krücken der modernen Architektur«. Vgl. Johnson 1982, S. 70–73. Zur Orientierung Louis Kahns und Frank Lloyd Wrights am architektonischen Erbe vgl. Listl 2014, S. 189–193.

ne Gestaltungsparadigma infrage gestellt. So erfolgten bereits früh Rückgriffe auf historisches Formenrepertoire unter italienischen Architekten, etwa durch Mario Ridolfi oder Ignazio Gardella.²⁴ Nach 1947 kam die Forderung nach historischen und kontextuellen Bezügen in der Architektur, deren Qualitäten von den Vertretern des Internationalen Stils so strikt abgelehnt worden waren, dann vereinzelt innerhalb von CIAM auf und nahm mit der 1950 erfolgten Gründung des »Team X« unter Peter und Alison Smithson sowie Aldo van Eyck und der letzten Zusammenkunft des CIAM im Jahre 1959 schließlich konkretere Formen an.²⁵ Auf der im holländischen Otterlo veranstalteten Konferenz stellte der italienische Architekt Ernesto Rogers sein an einen mittelalterlichen Wehrturm erinnerndes Mailänder Wohn- und Bürohochhaus *Torre Velasca* (1957) vor, das als gebautes Manifest der Kritik an den Dogmen der Moderne gelten kann.²⁶ Bereits 1955 war der Italiener durch seinen Beitrag über die *preesistenza ambientale*, in dem er für einen Rekurs der Architektur auf die Geschichte und den Kontext eines Ortes plädiert, aufgefallen.²⁷ Rogers gehörte wie Alison und Peter Smithson zum »Team X«, das sich bewusst gegen die Charta von Athen aussprach, insbesondere gegen die geforderte strikte Funktionstrennung im Städtebau. Doch trotz der vorhandenen Sensibilität gegenüber den örtlichen Begebenheiten und ihres Bruches mit den Protagonisten der Frühen Moderne, hielten sie im Wesentlichen am modernen Formenrepertoire fest.

Nach diesen Vorläufern beginnt sich in den sechziger Jahren der Widerstand gegen die eindimensionale Ästhetik der modernen Architektur massiver zu artikulieren. Radikale Lösungsvorschläge in Architektur und Stadtplanung bieten zunächst Entwürfe innovativer Architektengruppen, die von der Technikbegeisterung der sechziger Jahre zeugen und die eine neue Architektur aus den technologischen Erkenntnissen entwickeln wollten. Die avantgardistischen Ideen zu mobiler Architektur von Yona Friedmann oder die wandernden Maschinen-Städte von Archigram

24 Paolo Portoghesi hat sich in seinem Buch *Dopo l'architettura moderna* ausführlich der Entwicklung der Architektur in Italien und ihrer erneuten Hinwendung zur Geschichte gewidmet. Vgl. Portoghesi 1982, S. 43 ff. Architekten wie Gardella, Ridolfi oder auch Michelucci entdecken nach 1945 ein zunehmendes Interesse an der traditionellen, vorwiegend ländlichen Architektur. Portoghesi verweist etwa auf Gardellas *Casa del Viticulture* in Căstana (1946), das sich wieder an regionalen Architekturen orientiert. Im Anschluss an Portoghesi hat Mathias Listl versucht, zu zeigen, dass bereits kurz nach 1945 in Italien »postmoderne« Ansätze in der Architektur verwirklicht werden. Vgl. Listl 2014, S. 126–142.

25 Vgl. Newman 1961. Zum 20. CIAM 1959 vgl. auch Krämer 1998, S. 310 ff.

26 Siehe Abb. in Klotz 1984a, S. 105. Ernesto Rogers führte in den 1950er Jahren die Mailänder Gruppe um die Zeitschrift *Casabella* an, deren Herausgeber er von 1953 bis 1965 war und zu dessen Redaktionsteam Aldo Rossi und Vittorio Gregotti gehörten. Ein ähnlich einflussreiches Redaktionsumfeld dieser Zeit bildete jenes der niederländischen Architekturzeitschrift *Forum*, das sich unter anderem aus Aldo van Eyck, Jacob Bakema und Herman Hertzberger zusammensetzte. Vgl. Kemp 2009, S. 393 f.

27 Vgl. Ernesto Rogers, *Le preesistenza ambientali e i temi pratici contemporanei*, 1955, zit. in: Neumeier 2002, S. 473–479.

sind Beispiele für die Suche nach einer Überwindung der traditionellen Stadt sowie den ungebrochenen Technik- und Maschinenglauben, der sich bereits in den zwanziger Jahren als Leitbild erwies und den technischen Fortschritt nun auch in der Stadtplanung abzubilden versuchte.

Ab 1960 kommt es schließlich zu einer zunehmenden Skepsis aus der ganzen Gesellschaft, die sich zunächst vor allem gegen den modernen Städtebau richtet. Da gerade in den USA angesichts von Flächensanierungen und Zersiedelung an den Stadträndern infolge des *Housing Act* von 1949 das Bewusstsein über eine zunehmend bedrohte städtische Kultur zunimmt, verwundert es nicht, dass die früheste Kritik an modernen Planungsstrategien auf dem amerikanischen Kontinent entsteht.²⁸ Man richtete sein Augenmerk dabei bewusst auf Europa, da die vermeintlich »historisch gewachsene« Stadt²⁹ eine bessere Alternative zu bieten schien als die funktionelle Stadt der Moderne. Vor diesem Hintergrund präsentierte die amerikanische Stadtsoziologin Jane Jacobs 1961 erstmals in *The Death and Life of Great American Cities*³⁰ eine umfassende kritische Analyse der städtebaulichen Modernisierung der Stadt New York in den fünfziger Jahren. Im Gegensatz zur angeprangerten Monotonie neu errichteter Stadtteile plädiert sie hier für traditionelle, verdichtete Stadtviertel mit einer Mischung unterschiedlichster Nutzungen und unter Berücksichtigung alten Gebäudebestandes.³¹ Zugleich betont sie die Bedeutung von Straßen als konkrete Orte sozialer Beziehungen, die in ihrer vielfältigen Nutzbarkeit in der Lage seien, spontane Begegnungen und Erlebnisse zu ermöglichen.³² Auch Kevin Lynch kommt in seiner Untersuchung *The Image of the City*³³ von 1960, die auch von Architekten und Stadtplanern in Deutschland breit rezipiert wurde, zu dem Ergebnis, dass die Gleichförmigkeit der modernen Stadt mit der »Ablesbarkeit« individueller Städte und der gefühlsmäßigen Verbindung des Menschen mit seiner Umgebung nicht zu vereinbaren sei. Eine geordnete und mit Symbolgehalten erfüllte Umwelt sollte Lynch zufolge der neue Maßstab sein.³⁴ Da mit einer ausgeprägten Vorstellung der Umgebung und einer guten Orientierung auch ein Sicherheitsgefühl des Stadtbewohners einhergehe, seien gerade die vertrauten und charakteristischen

28 Vgl. Will 1988, S. 46, sowie Prigge 1988, S. 260–261.

29 Die europäische Stadt ist weniger das Ergebnis eines zufälligen Prozesses denn einer Überlagerung von über die Jahrhunderte erfolgten Versuchen, die Stadt einer geeigneten Ordnung zu unterziehen. Vgl. Will 1988, S. 46.

30 Jacobs 1969 (Originalausgabe 1961).

31 Vgl. ebd., S. 96 ff.

32 Vgl. ebd., S. 46–57.

33 Lynch 1965 (Originalausgabe 1960). In seiner Publikation untersuchte Lynch die visuellen Qualitäten von drei ausgewählten Städten, Los Angeles, Boston und Jersey.

34 Die für die Gestaltung einer Stadt ausschlaggebende Ablesbarkeit bzw. Einprägsamkeit sei Lynch zufolge durch fünf wesentliche Elemente bestimmt. Demnach bilden sowohl Wege und Grenzlinien als auch Bereiche, Brennpunkte und Merkzeichen unverwechselbar geprägte Objekte bzw. Räume, die als Ankerpunkte die Stadtvorstellung kennzeichnen. Diese Elemente seien »die Bausteine, aus denen eine ablesbare, klar differenzierte Struktur [...] entstehen« könne. Vgl. Lynch 1965, S. 114, 141.

Bereiche, die sich durch prägnante Form ausweisen, in einer Stadt unabdingbar. Besondere Bedeutung misst Lynch auch den sogenannten Merkzeichen bei, deren wesentliche Eigenschaften darin bestünden, einmalige sowie kontrastreiche Situationen zu schaffen. Ihre bildhafte Wirkung könne durch historische Erinnerungen außerdem zusätzlich gestärkt werden.³⁵ Verbunden ist mit der Ablesbarkeit von Städten demnach auch immer eine zeitliche Komponente, da unterschiedliche einprägsame Objekte Erinnerungen an vergangene Erlebnisse hervorrufen.

In Deutschland erhoben sich die ersten kritischen Stimmen an den Folgen einer funktionalistischen Stadtplanung ab Mitte der sechziger Jahre. Neben dem bereits 1961 publizierten Buch *Die moderne Großstadt* von Hans-Paul Bahrtdt, das wie Jacobs auf das Problem der menschengerechten Dimensionierung von öffentlichen Räumen hinwies, kann Wolf Jobst Siedlers Buch *Die gemordete Stadt* von 1964 als eine der einflussreichsten Architekturpublikationen der deutschen Nachkriegszeit gelten. Hier zeigten sich die ersten Vorboten einer Rückbesinnung auf die baulichen Leistungen der Vergangenheit. Seine These, dass die Individualität der deutschen Städte nach den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg beim Wiederaufbau »endgültig planiert« worden sei,³⁶ spitzt er anhand zahlreicher Abbildungen zu, die den Historismus des 19. Jahrhunderts publikumswirksam mit der Monotonie der seit den fünfziger Jahren entstehenden Großsiedlungen konfrontiert. Alexander Mitscherlich stellte der ästhetisch geprägten Wahrnehmung von Siedler im Jahr 1965 einen psychologischen und soziologischen Blickwinkel zur Seite.³⁷ Obgleich der Schwerpunkt seiner Kritik in *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* vor allem auf der »Profitgier« der Grundstücksbesitzer liegt, die eine vernünftige Planung verhindern würden,³⁸ verweist auch er auf die Monotonie der Städte und die fehlende identitätsstiftende Kraft einer nach modernen Prinzipien gebauten Architektur.³⁹

Die Kritik am Erscheinungsbild der Stadt und an der Monotonie der Neubausiedlungen, der seit den sechziger Jahren zahlreiche Versuche eines kritischen Umgangs mit vorgefundenen, historischen Strukturen vorausgegangen waren, führte letztlich dazu, dass die bisher geltende Idee der »gegliederten und aufgelockerten Stadt« einem neuen städtebaulichen Leitbild wich, das die Stadt wieder als komplexes Gebilde akzeptierte und von der Vorstellung einer baulich gemischten und verdichteten Urbanität der Stadt geprägt war.⁴⁰ Obwohl den theoretischen Auseinandersetzungen von Lynch und Jacobs in der architektonischen Praxis eine verstärkte

35 Vgl. ebd., S. 99.

36 Siedler 1978, S. 10.

37 Sozialwissenschaftliche Studien wie jene von Heide Berndt und Klaus Horn griffen die Kritik von Mitscherlich auf. Auch ihre Architekturkritik richtete sich gegen einen modernen Funktionalismus, der »die Vielschichtigkeit der gesellschaftlichen Beziehungen außer acht« lasse. Berndt 1968, S. 18–19; vgl. auch Horn 1968, S. 134.

38 Vgl. Mitscherlich 1965, S. 26.

39 Erst die *gestaltete Stadt* könne demnach durch »Markierungen der Identität eines Ortes« zur Heimat werden. Ebd., S. 15.

40 Vgl. Müller-Raemisch 1998, S. 171.

Suche nach Auswegen folgte, fand der völlige Bruch mit dem *International Style* doch erst Jahre später mit Robert Venturis 1966 verfassten, polemischen Manifest gegen den Dogmatismus in der modernen Architektur, *Complexity and Contradiction*, statt. Mit Venturi nahm eine genuin auf die Architektur zielende Kritik in den USA ihren Ausgangspunkt, die einen bedeutenden Wandel in der Architekturauffassung – auch in Europa – nach sich ziehen sollte. Einen Venturis Buch vergleichbaren Bruch in Europa führte erst das Jahr 1975 herbei, als das Europäische Denkmalschutzjahr ausgerufen wurde, das insbesondere in Deutschland ein Umdenken in Bezug auf den Umgang mit historischer Bausubstanz forcierte.

3.2 Wiedergewinnung von Stadtraum und Wiedererkennbarkeit von Architektur: Postmoderne Theorien und Strategien zur Identitätsstiftung

Nachdem bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit moderne Gestaltungsparadigma vereinzelt infrage gestellt und Rückbezüge zur architektonischen Tradition hergestellt worden waren, konnten schließlich ab dem Ende der sechziger Jahre nicht nur theoretische, sondern vielerorts auch praktische Reformansätze verwirklicht werden, die weitreichende Wirkung auf den Wandel in Architektur und Städtebau hatten und im Laufe der siebziger Jahre zu einem anhaltenden und umfassenden gestalterischen Paradigmenwechsel sowohl in Europa als auch den USA führen sollten.

Diese später so folgenreich gewordenen Reformansätze gingen entsprechend den ersten kritischen Stimmen, die sich gegen den Funktionalismus und den modernen Städtebau gewandt hatten, von Amerika aus. Wegweisend waren hier in den sechziger Jahren die später vielfach als Wegbereiter der postmodernen Architektur bezeichneten Architekten Robert Venturi und Charles Moore. Für den Paradigmenwechsel im Städtebau waren hingegen vor allem europäische Architekten wie Aldo Rossi und Rob Krier verantwortlich, nicht zuletzt, weil gerade hier die Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs besonders deutlich zu spüren waren und im Gegensatz zu Nordamerika die historische und kulturelle Tradition der europäischen Städte tief im Gedächtnis der Menschen verwurzelt war.⁴¹ Die grundlegenden Theorien dieser Bewegung, die später unter dem Schlagwort »Postmoderne« Eingang in den architektonischen Diskurs fanden, zeichnen sich zwar durch unterschiedliche Ansätze aus, hatten jedoch alle ähnliche Auswirkungen auf die Architektur und die Entwicklung der Stadtplanung.⁴² Indem sie sich bewusst mit dem bestehenden

41 Vgl. Ellin 1999, S. 23.

42 Vgl. ebd., S. 155.

Stadtbild und vorhandener Bausubstanz auseinandersetzen, fanden erneut Dimensionen und Werte Eingang in Architektur und Städtebau, die Jahrzehnte lang vergessen schienen.

3.2.1 Reformansätze im Städtebau: Die Wiederentdeckung von geschichtlichen und gestalterischen Werten für Stadtraum und Architektur bei Aldo Rossi und Rob Krier

Als Reaktion auf die strikten Leitlinien des modernen Städtebaus, die seit dem Krieg für die städtische Planung vereinnahmt worden waren und die einen radikalen Bruch mit der Vergangenheit gefordert hatten, begannen europäische Architekten und Stadtplaner sich ab den sechziger Jahren unter Rückgriff auf die Vergangenheit intensiv mit der vorindustriellen Stadt als Wegweiser für eine neue Stadtplanung zu beschäftigen. Vor diesem Hintergrund fanden auch Bauformen unterschiedlicher Epochen wieder Verwendung. Der entscheidende Aspekt war jedoch die Wiederentdeckung des öffentlichen Raumes und in diesem Zusammenhang ein neues Interesse an architektonisch gefassten und definierten Platzräumen, die jene Orientierung bieten sollten, welche durch den fließenden Raum der Moderne abhanden gekommen war. Insbesondere Aldo Rossi und Rob Krier, die ihre jeweilige Konzeption dezidiert am Beispiel der europäischen Stadt entwickelt haben,⁴³ stehen exemplarisch für Reformansätze im Städtebau und konstruktive Denkansätze einer postmodernen Stadtplanung.

In der wegweisenden Publikation *L'Architettura della Città* von 1966⁴⁴ fordert Aldo Rossi einen Städtebau, der die überkommenen Stadtstrukturen mit einem historisch-kritischen Blick weiterentwickelt. Rossi sieht die Stadt bewusst nicht als ein politisch, gesellschaftlich geprägtes System an, sondern als ein architektonisch-geografisches und demnach als gestalteten Raum, in dessen Zentrum das architektonische Objekt steht. Deutlich wird hier der Einfluss von Kevin Lynch, der ebenso wie Rossi der visuellen Qualität von Stadtformen eine wichtige Bedeutung beimisst. Im Unterschied zu Lynch bezieht sich Rossi jedoch weniger auf die alltägliche Architektur, sondern hauptsächlich auf die Monumente einer Stadt.

Grundlegend für seine Theorie ist der Begriff der *Architettura Razionale*, der nicht nur für die Gruppe der italienischen Neorationalisten, sondern auch für andere

43 Im Unterschied dazu stehen die Projekte von Colin Rowe und Rem Koolhaas von OMA sowie Bernhard Tschumi, deren auf Manhattan fokussierten Planansätze Müller-Raemisch in Abgrenzung zu den »konstruktiven«, stadtreparierenden Ansätzen von Rossi und Krier als »dekonstruktiv« bezeichnet. Vgl. Müller-Raemisch 1990, S. 170–180.

44 Vgl. Rossi 1973 (Originalausgabe 1966). Aufgrund der erst sieben Jahre später erscheinenden deutschen Ausgabe entfaltete seine Theorie erst ab der Mitte der siebziger Jahre Wirkung in Deutschland.

europäische Vertreter einer rationalen Architektur wie etwa Oswald Mathias Ungers prägend werden sollte. Die Rationalisten forderten einerseits ein Festhalten an der modernen Formensprache, wie sie die Vertreter des Neuen Bauens in den zwanziger Jahren unter Verwendung vereinfachter, geometrischer Formen entwickelt hatten,⁴⁵ und andererseits durch die Betonung von Symmetrie die Schaffung möglichst prägnanter und bedeutsamer architektonischer Formen, die einen über die Moderne hinausweisenden Ausdruck aufweisen sollten. Um dieses Konzept, das einer funktionalistisch ausgerichteten Planung diametral entgegenstand, zu verwirklichen, wurde auf vorhandene architektonische Bautypen und Grundformen zurückgegriffen, die sich bereits über Jahrhunderte bewährt hatten. Damit geht auch Rossis Methode der *Città Analoga* einher, die er in seinem Buch am Beispiel Venedig exemplifiziert. Eine analoge Stadtplanung bedient sich demzufolge vergangener Stadtformen (Morphologie) und Bautypen (Typologie) insbesondere bestimmter für die Architekturgeschichte charakteristischer Bauwerke – und entwickelt diese in Beziehung zur vorhandenen Stadt, um die städtische Identität analog ihrer Historie und ihrer Tradition weiterzuführen. In Anlehnung an den vom Soziologen Maurice Halbwachs eingeführten Begriff des »kollektiven Gedächtnisses«⁴⁶ misst Rossi sowohl den Strukturen und Baumonumenten einer Stadt als auch den durch sie hervorgerufenen Erinnerungen ihrer Bewohner entscheidende Bedeutung für das Wesen einer Stadt bei. Rossi bezeichnet solche Gebäude, in denen sich das Wesen des Ortes manifestiere, als »Primäre Elemente« der Stadt.⁴⁷ Er nimmt in diesem Zusammenhang eine deutliche Hierarchisierung der Bautypen vor, indem er der öffentlichen Architektur und dem architektonisch herausgehobenen Einzelobjekt ein eindeutiges Primat vor der Alltagsarchitektur einräumt.⁴⁸

Insbesondere seine Hervorhebung der Bedeutung von Geschichte und Erinnerung, die sich in Architektur manifestieren könne, sowie sein expliziter Rückgriff auf vergangene architektonische Typen und Grundformen sollten für die Schaffung einer identitätsstiftenden Architektur Bedeutung erlangen. Mit seinen Forschungen zur Typologie von historischen Städten und seinem Konzept der analogen Stadt hatte Aldo Rossi etwa großen Einfluss auf Josef Paul Kleihues und die Konzeption der Internationalen Bauausstellung 1987 (IBA) in Berlin, die eine Hinwendung zum

45 Ähnlich wie die Gruppe der *New York Five* ab Mitte der 1960er Jahre, die die Bauten Le Corbusiers und der De Stijl-Gruppe aus den 1920er Jahren zum Vorbild nahm. Mit der Gestaltung des Friedhofes San Cataldo und dem Quartier Gallatarese (1969–1973) knüpfte Aldo Rossi wieder an die Tradition des *razionalismo* an.

46 Halbwachs geht von einer psychischen Dimension der Stadt aus, die auch Auswirkung auf die Beziehungen der Menschen zu den sie umgebenden Bauwerken habe. Vgl. Halbwachs 1967, S. 130–134.

47 Vgl. Rossi 1973, S. 72.

48 Die Idee des Kontexts als bestimmend für die Stadtgestaltung weist Rossi allerdings zurück, da der Stadtorganismus steten Veränderungen und Wandlungen – insbesondere hinsichtlich seiner verschiedenen Funktionen – unterworfen sei, ganz im Gegensatz zu dem auf Dauerhaftigkeit angelegten Baudenkmal, in dem die Erinnerungen der Stadt zum Ausdruck gelangen. Vgl. Rossi 1973, S. 74.

innerstädtischen Bauen auf historischem Stadtgrundriss darstellte.⁴⁹ Die IBA hatte seinerzeit eine Wende in der Stadtentwicklung Berlins gebracht. Statt Flächenabrissen und Neubau von Großstrukturen sollte die bestehende Stadt nun unter dem Stichwort der »Kritischen Rekonstruktion« in Anlehnung an die traditionelle Blockrandbebauung repariert und ergänzt werden. Gleichzeitig brachte sie aber auch eine ganze Vielfalt zeitgenössischer Architektur hervor. Kleihues war als Direktor für die Abteilung »Stadtneubau« verantwortlich, in dessen Rahmen er international bekannte Architekten einlud, die ihre Lösungen zur Stadtsanierung anhand von Wohnbauten innerhalb der Südlichen Friedrichstadt vorstellen sollten. Zu den Teilnehmern gehörte auch Aldo Rossi, der für Berlin zwei Beiträge konzipierte, darunter seine viel beachtete Blockrandbebauung an der Kochstraße (**Abb. 17**). Zeitlich parallel zur IBA in Berlin betrieb man in Frankfurt das Projekt des »Museumsufers«, das ebenso mit großem Ehrgeiz und durchaus in Konkurrenz zur IBA verfolgt wurde.

Für die konkrete Umsetzung der Vorstellungen von Rossi war der aus Luxemburg stammende Architekt Rob Krier besonders folgenreich. In seinem 1975 veröffentlichten Buch *Stadttraum in Theorie und Praxis*, das Stadtplanern als eine Art Anleitung dienen sollte, hat Rob Krier die wesentlichen Grundsätze seiner Anschauung zur Wiederherstellung des Stadtraumes dargelegt. Laut Krier beeinträchtigte die heutige, lückenhafte Stadtstruktur sowohl die Orientierung als auch den Erlebniswert. Erst durch »die klare Ablesbarkeit seiner geometrischen Grundmerkmale und ästhetischen Qualitäten«⁵⁰ sei Stadtraum wieder bewusst zu erleben. Hierzu legt Krier eine morphologische Sammlung von unterschiedlichen Stadtraumtypen an, die der gesamten Stadtbaugeschichte entlehnt sind und für ihn die Basis komplexer Stadtstrukturen bilden. Hinsichtlich der Stadtarchitektur, die in ihrer Komplexität Krier zufolge bedeutender Identitätsträger sei, plädiert er nicht nur für »mehr Gestalt«⁵¹, sondern auch für eine harmonische Einbindung der Architektur in das Gesamtgefüge der Stadt, die durch den Bezug zur vorhandenen Bausubstanz in Maßstab, Bautypus und architektonischer Formensprache erreicht werde, die jedoch den jeweiligen Bedingungen des Ortes entsprechend gleichermaßen regelmäßige wie unregelmäßige Stadtstrukturen hervorbringen dürfe.⁵²

Am Beispiel der Stuttgarter Innenstadt, die erheblich unter den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs und dem anschließenden verkehrsgerechten Wiederaufbau gelitten hatte, versuchte Rob Krier seine Theorie in die stadtplanerische Praxis zu überführen. Beim Stuttgarter Rotebühlplatz schlägt er beispielsweise vor, die

49 Im Rahmen der Interbau 1957 hingegen wurde das im Krieg zerstörte Berliner Hansaviertel, ursprünglich ein geschlossenes Gründerzeitviertel, als Demonstration der damaligen stadtplanerischen Ideen mit modernen Hochhäusern und Zeilenbauten wieder aufgebaut.

50 Krier 1979, S. 2.

51 Ebd., S. 148.

52 Vgl. ebd., S. 53.



Abbildung 17. Aldo Rossi, Wohnhaus Kochstraße/Wilhelmstraße, Berlin, 1987

vorhandene Bausubstanz zu erhalten und den Platz unter Rückgriff auf historische Vorbilder zu einem quadratischen Stadtraum zu schließen, um »die gestörten räumlichen Zusammenhänge wiederherzustellen.«⁵³ In den Entwürfen von Krier finden sich vor allem städtebauliche Elemente des 19. Jahrhunderts wie etwa Passagen und Boulevards. Aber auch die klassischen Achsen und kreisrunden Plätze schätzte er als bewährte Raumtypen. Anregungen für seine Ideen zur Stadtraumgestaltung erfuhr Krier unter anderem von Oswald Mathias Ungers, bei dem er Mitte der sechziger Jahre gearbeitet und wichtige Eindrücke gesammelt hatte.⁵⁴ Ungers beschäftigte sich angesichts des ungehemmten Wachstums der Städte früh mit der Frage, inwieweit Architektur stärker in einen gegebenen städtebaulichen Kontext eingebunden werden könne.⁵⁵ Statt des modernen Zeilenbaus fanden bei ihm wieder Achsensymmetrie und Blockrandbebauung Verwendung.

53 Ebd., S. 94.

54 Vgl. Klotz 1984a, S. 303.

55 Vgl. Müller-Raemisch 1990, S. 105.

Auch Aldo Rossi hatte sich bereits früh mit dem Werk des deutschen Architekten auseinandergesetzt.⁵⁶ Das Interesse am Ungerschen Werk lag vor allem in seinem Anspruch auf einen künstlerischen Charakter der Architektur begründet, wie Ungers ihn bereits 1959 in seinem zusammen mit Rainer Gieselmann veröffentlichten Manifest *Zu einer neuen Architektur* gefordert hatte. Hier spricht er sich jedoch nicht nur für den künstlerischen Rang und eine neue Mannigfaltigkeit von Architektur aus, sondern fordert auch eine Architektur, die aus dem *Genius loci* erwachsen und durch Interpretation der vorgefundenen Gegebenheiten in den Kontext der Umwelt eingeordnet werden solle.⁵⁷

Im Anschluss an die Theorien und Entwürfe von Aldo Rossi und Rob Krier, die für eine erneute Hinwendung zur Geschichte und den spezifischen Bedingungen des Ortes stehen, bemühte sich die Stadtplanung um die Erhaltung der bestehenden Stadt durch Anerkennung ihrer vielfältigen und historisch überlieferten Strukturen. Wie Rossis Forschungen zur Typologie von Städten ist auch Rob Kriers Konzept, für das er den Begriff der Stadtreparatur prägte, neben Frankfurt vor allem für Berlin bedeutsam geworden, wo die Überlegungen zu einer die Historie berücksichtigenden Stadterneuerung auf der Internationalen Bauausstellung unter Josef Paul Kleihues umgesetzt wurden. Im Rahmen der IBA Berlin verwirklichte auch Rob Krier mehrere Projekte wie die bereits in den Jahren 1977–80 realisierten Blockrandbebauungen der Ritterstraße in der Südlichen Friedrichstadt, darunter den Wiederaufbau des Feilnerhauses von Karl Friedrich Schinkel in modifizierten Formen sowie den Torbau Ritterstraße Nr. 9 an der südlichen Straßenfront, das dem Projekt ein signifikantes Entrée gab (**Abb. 18**).⁵⁸ Mit der Ritterstraße war in Berlin erstmals ein Beitrag zur behutsamen Stadterneuerung entstanden, der auch in Frankfurt von Bedeutung werden sollte.

⁵⁶ Vgl. Rossi 1960.

⁵⁷ Vgl. Gieselmann und Ungers (1960), zit n. Conrads 1984, S. 159; vgl. auch Klotz 1985a, S. 16. Mit dieser Vorstellung steht Ungers dem Kontextualismus nahe, ein Begriff, der von Colin Rowe Mitte der sechziger Jahre in den USA eingeführt wurde. Als Vertreter der kontextuellen Stadt betont Rowe in seinem Buch *Collage City* von 1975 die Bedeutung des Wechselspiels von Straßenachsen und Baumasse für den öffentlichen Raum. Im Unterschied zu Rossi und Krier begreift Rowe die baulichen Zeugnisse jedoch weniger als »architekturhistorische Idealformen, sondern als objets trouvés«, auf denen die Geschichte ihre Spuren hinterlassen hat. Der Kontextualismus reagierte damit auf die Fixierung der Moderne auf das objektive, einzelne Gebäude, das sich nicht auf seine Umgebung, sondern in erster Linie auf sich selbst bezieht. Vgl. Kemp 2009, S. 404, sowie Müller-Raemisch 1990, S. 175.

⁵⁸ Vgl. Kleefisch-Jobst/Flagge 2005, S. 124 f. Krier zeichnete auch für die städtebauliche Gesamtkonzeption der im Rahmen der IBA entstandenen Stadtvillen in der Rauchstraße verantwortlich.

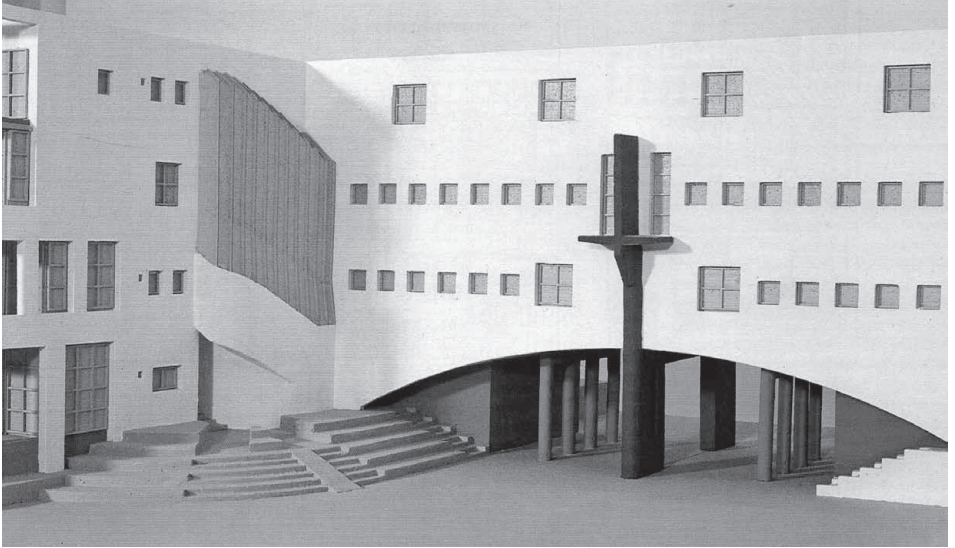


Abbildung 18. Rob Krier, Wohnhaus Ritterstraße, Berlin, 1977–1980, Modell

3.2.2 Reformansätze in der Architektur:

Ein gewandeltes Architekturverständnis bei Robert Venturi und Charles Moore

Als Wegbereiter für die später als »Postmoderne« bezeichnete Bewegung in der Architektur dürfen die US-amerikanischen Architekten Charles Moore und Robert Venturi gelten, welche die grundlegenden Ideen einer neuen Architektur etwa gleichzeitig als Ausweg aus der Eintönigkeit des reinen Funktionalismus in die Welt der Architektur einbrachten. Um die später einsetzende Architekturkritik der Postmoderne nachvollziehen zu können, sollen an dieser Stelle die einzelnen Positionen der jeweiligen Architekten vorgestellt und anschließend veranschaulicht werden, welche Gestaltungsprinzipien sich aus ihren Vorstellungen über Architektur ableiten lassen, die schließlich zum Gegenstand der Architekturkritik wurden.

Es war Robert Venturi, der sowohl mit seinen gebauten Entwürfen als auch mit seinen theoretischen Beiträgen zu einer neuen Architektur den wohl deutlichsten Angriff auf die Prinzipien der Moderne formulierte und als wegweisend für die Entstehung und Verbreitung der postmodernen Architektur gelten kann.⁵⁹ In den sech-

⁵⁹ Auch wenn Venturi und Denise Scott Brown immer wieder ihre Zugehörigkeit zur architektonischen Postmoderne bestritten haben. Vgl. Hein 2003 S. 68; vgl. auch Stierli 2003, S. 69. Denise Scott Brown gab 1990 unmissverständlich zu verstehen: »We are modernists, not postmodernists. No one is a postmodernist. Maybe postmodernism is dead«. Scott-Brown, zit. n. Ellin 1999, S. 74.

ziger Jahren entstanden seine ersten Bauten wie etwa das in Philadelphia errichtete Altenwohnheim *Guild House* oder das *Vanna Venturi House*, die in der Architekturwelt heftige Debatten auslösten und die sich heute als Anfänge der Postmoderne bewerten lassen. Noch wichtiger war jedoch die theoretische Untermauerung seiner architektonischen Grundsätze anhand der wegweisenden Schrift *Complexity and Contradiction in Architecture*⁶⁰ von 1966, mit der Venturi zeitlich parallel zu Aldo Rossi eine radikale Abkehr von der Moderne vollzog.

Die Forderung Venturis nach einer vielfältigen und beziehungsreichen Architektur steht am Anfang der architekturtheoretischen Auseinandersetzung um die Postmoderne, obwohl zu diesem Zeitpunkt der Begriff »Postmoderne« noch keineswegs etabliert war und auch in Venturis Schrift selbst nicht verwendet wird. Die Rezeption des Werkes im Diskurs um die Postmoderne, der in der Mitte der siebziger Jahre einsetzte, war jedoch beachtlich.⁶¹ In verschiedenen Kapiteln wendet sich der Amerikaner gegen die Formprinzipien moderner Architektur und stellt zugleich den neuen Monumentalismus in Frage, der sich in den USA mit dem sogenannten Brutalismus entwickelt habe.⁶² Vor allem in Italien fand Venturi Beispiele aus der gesamten Architekturgeschichte, insbesondere aus der Zeit des Manierismus und Barock, die seine These zur Zweckmäßigkeit einer komplexen und widersprüchlichen Architektur in Opposition zur funktionalistischen Gleichförmigkeit der Moderne unterstützte. Zugleich ließ sich Venturi von zeitgenössischen Kunstrichtungen wie der Pop Art beeinflussen, welche die Trivialitäten des Alltags zu ihrem wesentlichen Ausdrucksmittel erhob.

Zur Untermauerung seiner Thesen bezieht sich Venturi nicht nur auf die Architektur Italiens, sondern ergreift auch immer wieder Partei für zeitgenössische Architekten wie Le Corbusier, Alvar Aalto und Louis Kahn, deren Werke Beispiel dafür seien, dass auch sie die Komplexität des Ganzen im Auge hatten und die Einfachheit verwarfen.⁶³ Venturi fordert dabei eine Komplexität, die auf »Mehrdeutigkeit«

60 Vgl. Venturi 1978 (Originalausgabe 1966). Das Buch erscheint erst 1978 auf Deutsch. Auch Venturis *Learning from Las Vegas* von 1972 wird erst 1979 auf Deutsch publiziert. Die zwei berühmten Schriften wurden aufgrund der Initiative von Heinrich Klotz erstmals ins Deutsche übersetzt. Im Zuge dessen fanden die Theorien von Venturi auch in Deutschland weite Verbreitung.

61 Vgl. hierzu Krause 2007, S. 67–68.

62 Vgl. Venturi 1978, S. 219. Martino Stierli wies darauf hin, dass seine Kritik an der modernen Architektur jedoch nicht nur vor dem amerikanischen Hintergrund betrachtet werden dürfe, sondern auch im Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit der europäischen Architektur gesehen werden müsse. Die Schrift Venturis sei als Verarbeitung seiner Eindrücke zu verstehen, die er nach dem Abschluss seines Studiums in Rom bei einem zweijährigen Aufenthalt ab 1954 gesammelt habe. Stierli betont dabei vor allem die Bedeutung des Werks Luigi Morettis für Venturi. Sein Interesse am kontextuell sensiblen Bauen sah Venturi vermutlich durch Architekten wie Ernesto Rogers bestätigt. Vgl. Stierli 2003, S. 69.

63 Als Beispiel führt Venturi etwa Alvar Aaltos Vuoksenniska Kirche in Imatra (1958) an, die ein »Beispiel für eine gerechtfertigte Expressivität« sei. Venturi 1978, S. 28–29.

basiert. Wenn Strukturen und Formen unterschiedliche mögliche Sichtweisen erzeugen und Erwartungen umgedeutet bzw. aufgehoben werden, die der Betrachter eigentlich mit den bekannten architektonischen Formen assoziiert, dann lasse dies in der Architektur spannungsreiche Momente entstehen.⁶⁴ In deutlichem Bezug zur Pop Art rechtfertigt er außerdem die Verwendung von konventionellen, dem Betrachter vertrauten Elementen in der Architektur, die allerdings unkonventionell zur Anwendung kommen, also neue Zusammenhänge herstellen müssen, um »ausgedienten Klischees eine lebendige Wirkung« zu verleihen. Diese Vorgehensweise, mit der sich Venturi explizit gegen die allzu wörtliche Übernahme von historischen Zitaten wendet, sei ihm zufolge in der neuesten Architektur jedoch fast unbekannt.

Die Verwendung von Gegensätzen in der Architektur stellt Venturi zufolge den bedeutendsten Aspekt dar. Nur so könne Architektur das Vorhandene wieder in all seiner Vielfältigkeit berücksichtigen und die Umgebung ausdrücklich miteinbeziehen. Hier wird deutlich, dass auch Venturi sich ähnlich den italienischen Neorealisten an der real gebauten Umwelt orientiert. Diese Gegensätze dürfen sich aber nicht unversöhnlich gegenüberstehen, sondern müssen sich gegenseitig ausgleichen.⁶⁵ Dies gelte genauso im Städtebau, der ebenfalls vielfältige und widersprüchliche Städte hervorzubringen habe.⁶⁶ Venturi exemplifiziert den Einsatz konträrer Mittel an zahlreichen Objekten aus der Architekturgeschichte, aber auch an Bauten moderner Architekten wie etwa Le Corbusiers *Villa Savoye* (siehe **Abb. 16**, S. 79), die zwar ein schlichtes Äußeres habe, im Inneren jedoch äußerst komplex sei, oder an Bauten von Louis Kahn, die sich durch den Gegensatz der eingesetzten Materialien auszeichnen würden.⁶⁷ Insbesondere den Kontrast zwischen Innen und Außen, der durch die »Leitvorstellung vom fließenden Raum« in der modernen Architek-

64 Venturi bezeichnet eine solche mehrdeutige Architektur als eine Architektur des »Sowohl-als-auch«, die im Kontrast zu einer Architektur des »Entweder-oder« mit eindeutigen Festlegungen stehe. Auch erzählende Momente und vielseitige »doppelfunktionale Elemente«, welche die moderne Architektur vermieden habe, z. B. die Verwendung verschiedener Materialien für den gleichen Bau oder des gleichen Materials für verschiedene Zwecke, seien in der Architektur wichtig. Vgl. ebd., S. 51.

65 Venturi macht dies nicht nur an italienischen Palazzi fest, sondern auch an Bauten Le Corbusiers. In der *Villa Savoye* werde neben dem Schwung der Wendeltreppe auch »die außergewöhnliche Diagonale der Rampe« betont, die mit der restlichen Strenge des Gebäudes in starkem Kontrast stehe. Ebd., S. 78.

66 Als Beispiel führt er den Markusplatz in Venedig an, der »von spannungsreichen Gegensätzen« geprägt sei, sowie den Times Square, »auf dem krasse Gegensätze, Häuser und Reklametafeln, durch die Einheit des Platzraumes selbst zusammengehalten und ausgeglichen werden«. Ebd., S. 82.

67 Vgl. ebd., S. 35–36. Trotz der notwendigen Verwendung von gegensätzlichen Gestaltungselementen habe die Architektur jedoch eine »besondere Verpflichtung für das Ganze«, wobei es – wie Venturi selbst zugibt – schwierig sei, diesem immer gerecht zu werden. Ebd., S. 136.



Abbildung 19. Robert Venturi, Haus Vanna Venturi, Chestnuthill, 1960–1962

tur nicht zugelassen worden sei,⁶⁸ hält Venturi für bedeutsam. Zugleich plädiert Venturi für eine Architektur, deren Ordnung bzw. Regelmäßigkeit durch Besonderheiten in der Gestaltung oder in der Proportionierung »gesprengt« werden müsse: »Erst ein gekonnter Mißgriff verleiht einem Bauwerk Witz.«⁶⁹

In seiner Schrift versucht Venturi seine Vorstellungen auch anhand seiner eigenen Bauwerke und Projekte zu exemplifizieren. Das von 1960–1962 errichtete Haus für Vanna Venturi in Chestnuthill spiegelt Venturis Forderung nach einer komplexen und widerspruchsreichen Architektur am besten wider (**Abb. 19**).⁷⁰ Die angestrebte Gegensätzlichkeit in der Gestaltung erreicht er in erster Linie durch die bewusste Kontrastierung sich einander widersprechender Architekturelemente und -formen. So rückt er große und kleine Fenster sowie Türen, ohne Distanz zu wahren, eng zusammen, konterkariert eine auf den ersten Blick völlig symmetrische Anordnung der Fassade durch das »Verschieben dieser Öffnungen« an vollkommen unerwartete Positionen und stellt »dem verzerrten Innenraum« eine überwiegend

68 Die alte Tradition des umschlossenen, eigenständigen Innenraums sei aber z.B. von Wright, etwa in den von ihm 1936 entworfenen *Johnson Wax Headquarters*, gewahrt worden. Ebd., S. 105–106.

69 Ebd., S. 62.

70 Zum Haus vgl. insbes. Von Moos 1987, S. 244–248; Venturi 1978, S. 187–193, sowie Klotz 1984a, S. 150–152.

geschlossene äußere Form entgegen.⁷¹ Die Anspielung auf historische Bauformen wie die traditionelle Dachform, das palladianische Giebelfenster, Kreuzfenster und Rundbogen kombiniert Venturi dabei mit der modernen Sprache der glatten Wandflächen sowie dem irrationalen Moment der gespaltenen Spitzgiebelfront, die sich allen modernen Maßstäben widersetzt.⁷²

Die eigentlich banalen Alltagsmotive des Einfamilienhauses wie Giebelfassade und Kreuzfenster sind jedoch nicht nur aus der Architekturgeschichte entnommene Zitate, sondern in erster Linie populäre und zugleich identitätsstiftende Metaphern einer traditionellen Wohnkultur, deren repräsentative Bedeutungsgehalte von Venturi »ironisch gebrochen«⁷³ bzw. verfremdet werden, um neue Inhalte in die Architektur einzubringen und auch, um den Intellekt der Betrachter anzuregen. Die Fassade machte Venturi so zu einer Art visuellem Kommunikationssystem, womit er zugleich Entwicklungen vorwegnahm, die auf die heutige Informationsgesellschaft verweisen.

In der erstmals 1972 erschienenen Schrift *Learning from Las Vegas*, die er gemeinsam mit Denise Scott Brown verfasste, ging Venturi noch einen Schritt weiter als in seinem ersten theoretischen Beitrag zu einer neuen Architektur.⁷⁴ Wegweisend ist hier die Anerkennung der trivialen Alltagsarchitektur, welche die visuelle Umwelt der amerikanischen Städte mehr als alles andere Gebaute prägt. Venturi und Denise Scott Brown nehmen in ihrer Theorie die Bauten und Reklametafeln entlang des Strips von Las Vegas in den Blick, wobei sie den Autofahrer zum Ausgangspunkt für die Betrachtungsweise über die Stadt erheben. Aus den aus Las Vegas gezogenen Lehren formulierten sie eine Architekturtheorie, zu deren Kernstück das berühmte Konzept des »dekorierten Schuppens« wurde, das die Fassade eines Gebäudes zum expliziten Zeichenträger erhebt.⁷⁵ Damit übertrugen sie nicht nur die Trivialität des Reklamealltags auf die Architektur, sondern erkannten auch die Dekoration »als legitimes Mittel der Architektur« wieder an.⁷⁶ Anders als in Venturis früherer Schrift fehlte hier jedoch der Rückbezug auf die Geschichte völlig, wie auch die Kenntnis der traditionellen Stadt weitgehend negiert wurde. Erstgenannte hatte letztlich auch stärkere Wirksamkeit im Diskurs um die Postmoderne. Dennoch beeinflussten sowohl die gebauten als auch die theoretischen Beiträge Venturis, in denen er den

71 Vgl. hierzu Klotz 1984a, S. 151.

72 Bei all den architektonischen Anleihen, die er in der Geschichte findet, bleibt Venturi jedoch stets auch der Moderne verpflichtet. Dies zeigt etwa die 1974 errichtete Dixwell Fire Station. Trotz der deutlichen Betonung der Fassade, die modernen Prinzipien widerspricht, besticht das Gebäude durch die Verwendung moderner Baumaterialien sowie durch die Einfachheit seiner Formensprache.

73 Klotz 1994, S. 118.

74 Vgl. Venturi u. a. 1979 (Originalausgabe 1972).

75 Den Gegenpol bilden hingegen Gebäude mit symbolischer Gestalt, die sogenannten »Enten«, die den Autoren zufolge jedoch eine Ausnahme bleiben müssten, weil der dekorierte Schuppen viel eher das geeignete Mittel sei, um der nach dem Maßstab des Autofahrers gestalteten Stadt gerecht zu werden. Vgl. Venturi u. a. 1979, S. 105, 107.

76 Müller-Raemisch 1990, S. 154.

historischen Zusammenhang der Stadt in all seiner Komplexität und Widersprüchlichkeit einerseits und den kulturellen Bedingungen sowie Motiven des Alltags andererseits wieder Bedeutung zumaß, die zeitgenössische Architektur nachhaltig.⁷⁷

Wie sein Studienkollege Robert Venturi war Charles Moore neben seiner praktischen Arbeit als Architekt auch theoretisch tätig und gehörte damit zu den amerikanischen Vertretern einer neuen Architektur, welche die sogenannte »Postmoderne« in der Architektur erheblich beeinflussten. Nachdem er als Architekt bereits mit der *Sea Ranch* in Kalifornien (1964–1966) und der seit 1975 im Entstehen begriffenen *Piazza d'Italia* in New Orleans Bekanntheit erlangt hatte, legte er 1977 mit dem Buch *Body, Memory, Architecture* seine theoretischen Überlegungen zur Gestalt des »Einprägsamen Ortes« und ihrer Anwendung auf die Probleme der Architektur vor.⁷⁸ Zusammen mit seinem Kollegen Kent Bloomer hatte Charles Moore die Bedeutung des menschlichen Körpers für die Architektur untersucht und daraus ein spezifisches Vokabular architektonischer Formen und ihrer Beziehungen entwickelt.

Um Architektur wieder aussagekräftig zu machen, sollte sie sich in erster Linie an den elementaren Bedürfnissen der Bewohner und Benutzer orientieren. Menschliche Werte wie Orientierung, Geborgenheit und Identifikation seien nicht durch eine Architektur zu erreichen, die allein auf Abstraktion und der Wirkung rein geometrischer Formen beruhe, sondern ein Gebäude müsse sinnlich ansprechend sein und Erinnerungen hervorrufen, die durch Verbindungen zur Vergangenheit geschaffen werden.⁷⁹ Moore und Bloomer fassen Gebäude geradezu als Kommunikationspartner des menschlichen Körpers auf. So seien Bauten in der Lage, dynamische Beziehungen unter den Menschen anzuregen, etwa wenn Treppen diagonal im Raum verlaufen oder unterschiedliche architektonische Elemente im Innenraum aufeinandertreffen.⁸⁰ Während Moore kaum Interesse an harmonischen Proportionen besitzt, sind spannungsvolle und gegensätzliche Momente wie bei Robert Venturi von großer Bedeutung für die Schaffung »Einprägsamer Orte«, beispielsweise in der Stadtplanung durch betonte Kontrastierung räumlicher Situationen, wie

77 Stierli ist der Meinung, dass die Lehren aus Las Vegas »im Hinblick auf die generische Stadt der Zukunft nichts an Gültigkeit verloren« haben. Stierli 2005, S. 37.

78 Vgl. Moore/Bloomer 1980, S. 10–11.

79 Seine Theorie basiert dabei auf den Überlegungen der Wahrnehmungspsychologie. In seiner Schrift bezieht sich Charles Moore insbesondere auf die Theorie des Körperschemas, das im psychoanalytischen Denken wurzelt und das die Autoren zum wichtigsten Wahrnehmungsmodell hinsichtlich einer neuen Architektur erheben. Vgl. ebd., S. 12.

80 Als meisterhaft »in seiner gelungenen Verknüpfung verschiedener Bewegungsarten und -muster« (ebd., S. 84) beschreiben die Autoren die *Villa Savoye* von Le Corbusier, bei der eine Wendeltreppe und eine geradlinige Rampe miteinander konkurrieren und die bereits Venturi als Musterbeispiel des Einsatzes konträrer Mittel in der Architektur anführt. Das Haus, das Charles Moore 1966 für sich in New Haven errichtete, veranschaulicht ebenfalls den Aspekt der dynamischen Wechselbeziehungen, der hier in den verwirrenden Raumfolgen realisiert ist. Gleichzeitig bleibt Moore der Moderne verpflichtet, indem er den freien Grundriss zum Ausgangspunkt seiner Innenraumgestaltung macht.

er etwa am Beispiel San Francisco zeigt, wo der strenge Stadtgrundriss auf die von steilen Hängen definierte Topografie stößt, ohne diese jedoch außer Acht zu lassen.⁸¹

Die Autoren weisen zudem auf die Bedeutung der Erinnerung hin, welche die Grundlage dafür bilde, dass sich Menschen in ihrer Umwelt orientieren können. Der hohe Stellenwert, den Moore und Bloomer den Erinnerungen in der Architektur zuschreiben, führt in der Entwurfspraxis zwangsläufig zu einem Rückgriff auf traditionelle Formen. Unterstützung ihrer Thesen finden die Autoren vor allem in mediterranen Dörfern, traditionellen Holzbauten und im spanischen Kolonialstil, exemplifizieren sie aber auch an eigenen Bauten, wie dies bereits Robert Venturi getan hat. Entscheidend ist, dass sie dabei keinerlei spezifische Stilrichtung vorschreiben, sondern für eine Architektur eintreten, die jene Elemente wieder zum Einsatz bringt, welche die moderne Architektur einst verbannt hatte. Die Herstellung »Einpärgsamer Orte« erfolgt demnach stets aus einer kontextbezogenen und individuellen Situation heraus, die der Architekt »in eine komplexe und auf die Tradition bezogene, einfühlsame Form umzusetzen«⁸² habe, um dem jeweiligen Bewohner oder Benutzer einen emotionalen Bezug zu ermöglichen.

Spätestens bei seinen eigenen Bauten wird deutlich, dass für Moore dabei eine Architektur der Erinnerung, die mit historischen Anleihen operiert, genauso eine Rolle spielt wie ein sinnlicher Gebrauch von Farben und Materialien sowie ein gewisser Humor in der Architektur. In der Überzeugung, dass insbesondere gewöhnliche und vertraute Elemente in der Architektur zur Anwendung kommen sollen und dass Architektur gleichermaßen mit geringsten finanziellen Mitteln entstehen kann, indem man mit günstigen Materialien arbeitet, folgt er den Vorstellungen Venturis. Trotz dieser Gemeinsamkeit empfindet Moore es als wesentlichen Unterschied zu Venturi, dass er all seinen Bauten etwas Hübsches und Fröhliches verleihen.⁸³ Er befürworte dabei auch das »schmückende Beiwerk« in der Architektur, »um dem Ganzen eine Identität zu geben.«⁸⁴ Derartige Entwurfsprinzipien basieren in erster Linie auf Moores Absicht, dem Gebäude – in Abkehr zur Sprachlosigkeit der modernen Architektur im Sinne des internationalen Stils – erneut einen erzählerischen Charakter zu verleihen.⁸⁵

Moores Abkehr vom Rationalismus der modernen Architektur und seine Hinwendung zu einer individuelleren Architektur lassen sich anschaulich anhand seines eigenen Hauses in Orinda sowie dem gemeinsam mit seinen Partnern entwor-

81 Ebd., S. 121–122.

82 Ebd., S. 13.

83 Vgl. ebd., S. 297.

84 Ebd., S. 281. Anders als Venturi, der die Fassade in *Learning from Las Vegas* als eigenständiges Zeichen befürwortet, dürfe die Fassade Moore zufolge jedoch nicht einer Plakatwand ähneln, sondern müsse »die komplexe Andeutung von dem viel reicheren Inneren« sein. Vgl. Moore/Bloomer 1980, S. 18.

85 Gebäude sind laut Moore wie Theaterstücke, die nicht bloß »vom Spiel aus Formen und Licht« erzählen sollten, »sondern auch von Dingen, die etwas bedeuten. Moore zit. n. Klotz/Cook 1974, S. 277.



Abbildung 20. Charles Moore, Sea Ranch Condominium, Kalifornien, 1964

fenen *Sea Ranch Condominium* (**Abb. 20**) nördlich von San Francisco illustrieren, mit der er als Architekt bekannt geworden ist. Als ortsbezogenes Bauen, das bewusst auf die Geschichte und die Topografie des Ortes rekurriert, ist die 1964 in Holzbauweise errichtete Ferienhausanlage an der Pazifikküste ein frühes Beispiel postmoderner Architektur. Während sich die bewegte Dachlandschaft der natürlichen Umgebung anpasst, wecken die mit Zedernholz verkleideten Fassaden, die das traditionelle heimische Baumaterial verwenden, Assoziationen zu den ländlichen Bauten der Umgebung.⁸⁶ Neuartige Gestaltungsmotive wie angehängte Glaserker verwandeln die einfachen geometrischen Kuben der traditionellen Holzhütte in vielfältig gestaltete Haustypen.⁸⁷

Die Grundform seines 1962 realisierten Hauses in Orinda (**Abb. 21**) erinnert ebenfalls an die archetypische Form einfacher Hütten, dessen Anmutung durch die Verwendung der Holzbauweise noch gesteigert wird. Das Innere des Gebäudes besteht aus einem einzigen Raum, in dem sich durch je vier Säulen abgegrenzte, kleinere Räume befinden, die Moore als Ädikulen bezeichnet und die den Bereich des Wohnzimmers und des Duschraums als Mittelpunkt des Hauses kennzeichnen.⁸⁸ Moore greift hier auf das traditionelle Motiv des Baldachins zurück, um – mit leiser Ironie und in Bezug auf die ursprüngliche Bedeutung des Baldachins als Ort feierlicher Machtüberhöhung – dem eigentlich banalen Ort für das all-

86 Vgl. Allen 1981, S. 30.

87 Vgl. Klotz 1984a, S. 184.

88 Vgl. Moore/Bloomer 1980, S. 11.



Abbildung 21. Charles Moore, Wohnhaus in Orinda, Kalifornien, 1962

tägliche Leben des Bewohners Bedeutsamkeit zu verleihen.⁸⁹ Indem Moore die Balachine durch ihre eher unkonventionelle Funktionszuweisung als Duschkabine oder Wohnraum ihres repräsentativen Charakters beraubt und gleichzeitig konventionelle Elemente mit zeitgenössischen Elementen wie den raumhohen Verglasungen kombiniert, entzieht sich die Architektur dem Vorwurf eines rein historistischen Vorgehens⁹⁰ und verleiht dem Haus einen erzählerischen Charakter – wie dies auch Venturi mittels der ungewöhnlichen Fassadenbehandlung am Haus seiner Mutter praktiziert hat.

In den siebziger Jahren greift Moore verstärkt auf das Formenrepertoire der Architekturgeschichte zurück, wie er auch dem erzählerischen Aspekt in der Architektur mehr Platz einräumt. Dies wird sowohl am *Kresge College* in Santa Cruz (1972–74) als auch an der *Piazza d'Italia* (**Abb. 22**), die Charles Moore 1974 in New Orleans für die dortige italienische Gemeinde entwarf, verdeutlicht. Letztere zeigt, wie sehr der narrative Charakter im Laufe der siebziger Jahre zu dominieren beginnt. Die zentrale Brunnenanlage des Platzes, die der Landkarte Italiens nachempfunden ist, stellt eine Art Bühne für das Alltagsleben der Menschen und einen Ort ironisch verfremdeter Erinnerung an Italien dar. Hier kombiniert er nicht nur alltägliche Elemente

89 Vgl. Klotz 1984a, S. 182.

90 Vgl. Listl 2014, S. 331.



Abbildung 22. Charles Moore, Piazza d'Italia, New Orleans, 1974–1978

mit wertvollen Materialien, sondern bringt auch althergebrachte Elemente wie Säulen und Bogen in spielerischen Einklang mit einer nahe an Kitsch heranreichenden Architektur.⁹¹ Trotz heftiger Kritik an der extremen Symbolhaftigkeit einer solchen Architektur inspirierte Moore dennoch eine ganze Generation von Architekten mit seiner Vorstellung, dass Architektur nicht nur bloße Zweckerfüllung, sondern auch als Gesamtkunstwerk zu betrachten sei.⁹²

Insbesondere anhand der Betrachtung der Bauten und schriftlichen Äußerungen von Charles Moore und Robert Venturi wird deutlich, dass die Postmoderne ursprünglich eine kritisch-subversive Architektur war, die nur wenig gemein hatte mit einer nostalgischen Postmoderne wie sie in den achtziger Jahren nicht nur in den USA, sondern auch in Europa vielerorts in Erscheinung trat und später zum Angriffsziel der zeitgenössischen Architekturkritik werden sollte. Auch wenn Moore und Venturi äußerst individuelle Bauten hervorbrachten, sahen doch beide in der Abkehr von der Moderne den Ausgangspunkt ihrer Theorien und hatten dieselbe Absicht, nämlich den Problemen der zeitgenössischen Architektur eine kontextbezogene, erneut an Tradition und Geschichte, aber auch an den Trivialitäten

91 Mönninger zufolge seien solche Orte »reine Kulissenarchitekturen, die sich allenfalls in Disneyland bewähren« könnten. Mönninger 1987, S. 25.

92 Vgl. Stern 1987, S. 35.

des Alltags orientierte Architektur entgegenzustellen. Ihre Vorstellungen beruhen dabei vor allem auf der Alltagserfahrung der Menschen – sei es auf der Wahrnehmung des häuslichen Umfelds durch die Bewohner im Falle von Charles Moore, sei es auf den Erfahrungen, die der Autofahrer macht, wie sie Robert Venturi in *Learning from Las Vegas* zum Ausgangspunkt der Architektur erhebt.

Während Venturis Untersuchung über Komplexität und Widerspruch in der Architektur jedoch stark kunsthistorisch argumentiert und die Vorbilder einer neuen Architektur vor allem in der italienischen Renaissance, im Barock und im Manierismus suchte, orientierte sich Moore in erster Linie an den Grundbedürfnissen und Wünschen des Bewohners und zog zur Untermauerung seiner Thesen Beispiele aus der gesamten Architekturgeschichte heran.⁹³ Dennoch blieben beide im Grunde den Errungenschaften der Moderne verpflichtet. Architektonisch äußert sich dies in ihrer Beschäftigung mit historischen Detailformen und Architekturmotiven, die sie mit modernen Elementen und unter Einsatz von Verfremdungseffekten und eines hohen Abstraktionsgrades in einem neuen Kontext zur Darstellung bringen, so dass ein distanzierendes Verhältnis zur Vergangenheit gewahrt bleibt. In diesem Zusammenhang kommt oftmals auch eine gewisse Ironie zum Einsatz, welche die ursprünglichen Bedeutungen historischer Formen konterkariert. Dennoch darf der Aspekt der Ironie nicht als alleiniges Merkmal der postmodernen Architektur betrachtet werden. Während Venturi seine Bauten oftmals unter diesen Vorzeichen entwirft, ist die Verwendung von widersprüchlichen Elementen oder bunter Farbgebung bei Moore weniger ironisch gemeint. Sie unterliegt vielmehr der ernst gemeinten Absicht, eine gewisse Heiterkeit in die Architektur einzubringen.

Mit der positiven Neubewertung des historischen Gestaltungspotentials ging innerhalb der Architektur ein weiteres Merkmal der Postmoderne einher: Die Funktion der Architektur als Bedeutungsträger, die über die eigentliche Zweckmäßigkeit hinaus materielle Erinnerungsspuren zur Darstellung bringt und dadurch sowohl Erinnerungsfähigkeit als auch Identitätsbildung ermöglicht. Die Entwurfsprinzipien von Moore und Venturi zielten dabei nicht auf die Schaffung eines neuen Stils hin, sondern über ihre vielfältigen Ansätze sollte der Versuch gemacht werden, dem kollektiven Bedürfnis nach einer humanen Umwelt ebenfalls auf vielfältigste Weise zu entsprechen. Man rechnete dem Widersprüchlichen und dem spezifischen Ort wieder eine besondere Bedeutung zu, um wiederzugewinnen, was durch die Bautätigkeit der vorangegangenen Jahrzehnte unwiederbringlich verloren gegangen schien – eine gebaute und für den Menschen verständliche Umwelt, mit der er sich wieder zu identifizieren vermochte.

93 Dabei lässt Moore sich genauso von einem seiner wichtigsten Mentoren, Louis Kahn, wie von Orten in Italien oder ländlichen Gegenden in den USA inspirieren. Vgl. Bloomer 1987, S. 23.

Ausblick

Im Anschluss an die Konzepte von Venturi und Moore, die als die ursprünglichen Ideen der Postmoderne gelten können, entwickelten sich bald unterschiedliche Formen der Annäherung an das bauliche Erbe der Geschichte, die bis hin zu einer rein eklektischen Vorgehensweise reicht. Begünstigt durch das Fehlen einer ausgeprägten historischen Bausubstanz entwickelte sich gerade in den USA eine historisierende Form der Postmoderne.⁹⁴ Eine alternative Richtung, die sich parallel zu Konzepten von Venturi und Moore entwickelte, schlugen die sogenannten *New York Five* ein.⁹⁵ Als Reaktion auf die Einheitlichkeit des internationalen Stils, kehrten Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk und Richard Meier zu den Quellen der Moderne zurück und ließen sich vor allem vom frühen Le Corbusier inspirieren.⁹⁶

Im europäischen Raum haben die Ansätze von Venturi und Moore nur wenig Gefolgschaft gefunden. Hier waren es vor allem die Architekten Oswald Mathias Ungers sowie Hans Hollein, die in Opposition zur funktionalistischen Architektur der fünfziger und sechziger Jahre eine neue gestalterische Qualität der gebauten Umwelt einforderten. Ähnlich den amerikanischen Wegbereitern der Postmoderne betonten sie den künstlerischen Wert der Architektur. Während Ungers Forderungen nach der künstlerischen Bedeutung in der Schlichtheit seiner geometrischen Formen in der Architektur zum Ausdruck gelangten, stand Hollein in erster Linie den amerikanischen Vorreitern der Postmoderne nahe. Nicht zuletzt unter den Eindrücken eines USA-Aufenthalts, begann der Wiener bereits früh symbolhafte Elemente in die Architektur einzubringen, die in Abgrenzung zur abstrakten Moderne eine neue Bedeutungsaufladung und Inszenierung von Architektur zuließen. Aufsehen erregten insbesondere sein 1965 eröffnetes Kerzengeschäft Retti und das neun Jahre später geschaffene Juweliergeschäft Schullin in Wien, die er in Abkehr zur üblichen Ladenarchitektur und mit Betonung einer neuen gestalterischen Sorgfalt als Gesamtkunstwerk inszenierte.⁹⁷ Bereits 1962 hatten die beiden österreichischen Architekten Walter Pichler und Hans Hollein in ihrem Manifest *Absolute Architektur* die Zwecklosigkeit der Architektur verkündet und deren kreativen Cha-

94 Zu finden etwa bei Thomas Gordon Smith oder Robert Stern. Vgl. Goldberger 1983, S. 317.

95 Die Anfänge dieser Richtung liegen in der Ausstellung »Five Architects«, die 1969 im *Museum of Modern Art* in New York eröffnet wurde. Im Gegensatz zu den sogenannten »Grays«, zu denen man neben Venturi und Moore auch Robert Stern zählte und die für die Kritik an der Moderne stehen, wurden diese Architekten in Anspielung auf ihre Orientierung an der sogenannten »weißen Moderne« der 1920er Jahre »Whites« genannt. Damit standen sie dem Neorationalismus in Europa nahe, der ebenfalls die rationalistische Sprache eines Le Corbusier zum Bezugspunkt erhob. Vgl. hierzu Portoghesi 1982, S. 85. Zu Richard Meier und den New York Five vgl. auch Klotz 1984a, S. 315–319.

96 Die Architekten entwickelten sich später jedoch in unterschiedliche Richtungen weiter. Während Richard Meier der frühen Moderne treu blieb, wurde Michael Graves zu einem wichtigen Vertreter der historisierenden Postmoderne.

97 Vgl. Klotz 1984b, S. 97–101. Siehe Abb. in Klotz 1984a, S. 352.

rakter als »Verkörperung subtilster Emotionen« eingefordert.⁹⁸ Mit dem 1990 errichteten Museum für Moderne Kunst in Frankfurt sollte Hollein seine Strategie der Rückführung der Architektur zum Kunstwerk weiter zuspitzen.

Obwohl sie zum Teil aus unterschiedlichen Motivationen heraus handelten, verfolgten letztendlich sowohl die europäischen Architekten als auch die amerikanischen Vertreter einer postmodernen Architektur das Ziel, die Moderne einer umfassenden Revision zu unterziehen. Ab Mitte der siebziger Jahre beginnt schließlich die Rezeption der »postmodernen« Architektur, die vor allem auf Seiten der etablierten Vertreter einer modernen Architektur heftige Diskussionen auslöst. Dass man nun jedoch an einem Wendepunkt angelangt war, der die starre Orientierung an einer einheitlichen Moderne grundlegend erschütterte, erkannte selbst Philip Johnson, der einst die folgenreiche International-Style-Ausstellung organisiert und mit dem *Seagram Building* (Abb. 23) gemeinsam mit Mies van der Rohe eine Ikone der Moderne entworfen hatte. Bereits im Jahr 1968 verkündete er: »Modern architecture is a flop,⁹⁹ und zehn Jahre später brachte er auf einer Tagung am *American Institute of Architecture* (AIA) seine gewandelte Haltung bezüglich der Architektur deutlich zum Ausdruck:

»We are at a watershed, at the end of modernism as we have known it. We have new attitudes today, a new pluralism, a new belief in many streams flowing at once. There are no certitudes today. And we have a new willingness to use history, to use symbols – we don't want everything to look like a glass box anymore.¹⁰⁰



Abbildung 23. Philip Johnson/Mies van der Rohe, Seagram Building, New York City, 1958

98 Pichler und Hollein (1962), zit. n. Conrads 1984, S. 174.

99 Johnson, zit. n. Blake 1977, S. 10.

100 Johnson, zit. n. Goldberger 1983, S. 10.

3.3 Postmoderne als Ausgangspunkt für ein neues Bauen im städtischen Kontext

Die Debatte um die Postmoderne setzte ab Mitte der siebziger Jahre im Anschluss an die theoretischen und praktischen Reformansätze in den USA ein und entzündete sich insbesondere an den seit den sechziger Jahren formulierten Theorien und Projekten hinsichtlich einer neuen Gestaltung in Städtebau und Architektur, für die sowohl europäische Architekten wie Aldo Rossi und Rob Krier als auch die Wegbereiter der architektonischen Erneuerung in Nordamerika, allen voran Charles Moore und Robert Venturi, verantwortlich waren. Revolutionär neu waren ihre Ansätze Mitte der sechziger Jahre, da den internationalen Städtebau zu diesem Zeitpunkt noch immer die Dogmen der modernen Architektur beherrschten und ein Abrücken von diesen einen bis dato nicht gekannten Angriff auf die behauptete Fortschrittlichkeit der Moderne bedeuten musste. Die seit den ausgehenden sechziger Jahren zu beobachtenden neuen Erscheinungen in der Architektur blieben auch den Theoretikern nicht unbemerkt. Ihre Schriften und Debatten trugen – neben den einzelnen wegweisenden Gebäuden dieser Zeit – entscheidend dazu bei, dass die Postmoderne Verbreitung und im Bereich der Architektur weltweit Beachtung fand. Unter dem Begriff »Postmoderne« fasste man seit Mitte der siebziger Jahre unterschiedliche und vielfältige Architekturströmungen zusammen, die durch ihren radikalen Bruch mit einer funktionalistisch ausgerichteten Nachkriegsmoderne die gesamte Architekturauffassung verändern sollten.

Der irreführende Terminus und der entsprechende Diskurs um die Postmoderne sowie die zahlreichen seit den siebziger Jahren unternommenen Versuche, dieses Phänomen stilistisch einzuordnen, führten zu jenen differenten Stilzuweisungen und Deutungen, mit denen die Architekturkritik die Postmoderne zu charakterisieren versuchte. In den achtziger Jahren kursierte der Begriff in nahezu allen Bereichen der Wissenschaft und Kultur und fand auf all jenes Anwendung, das man als »postmodern« betrachtete.¹⁰¹ Die Postmoderne selbst geriet rasch in Verruf – insbesondere in der Architektur – und wurde zu einem Wort, dessen inflationärer Gebrauch oftmals eine ernsthafte Diskussion über die Bedeutung der Postmoderne für die Architektur der Gegenwart verhinderte. Problematisch ist insbesondere seine pauschalisierende Verwendung als Stil- oder Epochenbegriff, da diese zum einen

101 Zu den zentralen Autoren im Diskurs um die Postmoderne gehören neben den Architekturtheoretikern Charles Jencks und Heinrich Klotz auch Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas und Wolfgang Iser im Bereich der Philosophie sowie der US-amerikanische Literaturkritiker Fredric Jameson, der die Postmoderne als kulturelle Ausdrucksform und als Symptom eines grundlegenden gesellschaftlichen, kulturellen und ökonomischen Paradigmenwechsels versteht. Obwohl die genannten Autoren sich in erster Linie mit philosophischen und gesellschaftlichen Fragestellungen auseinandersetzen, spielt die postmoderne Architektur für ihre Konzeptionen eine wichtige Rolle. Denn sowohl Lyotard als auch Iser und Habermas exemplifizieren ihre Theorien anhand von postmodernen Gebäuden.

eine strenge zeitliche Einschränkung auf einen abgrenzbaren Zeitraum verlangt und zum anderen eine Einheitlichkeit suggeriert, die es meist aufgrund unterschiedlicher regionaler Entwicklungen und individueller Ausprägungen nie gegeben hat.¹⁰² Die Postmoderne in der Architektur lässt sich daher nur vor dem Hintergrund seiner Mehrdeutigkeit und seiner pluralen Ausrichtung auf unterschiedliche Phänomene begreifen. Insbesondere Jencks und Klotz haben sich bemüht, die vielfältigen Ansätze, die sich seit den sechziger Jahren hinsichtlich einer neuen Architekturvorstellung entwickelten, in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Die Reaktionen auf ihre Schriften geben ein anschauliches Bild ab über die damals heftig geführten Debatten um die neuen Bewegungen in der Architektur. Auf der anderen Seite wird auf der Basis des Dialogs zwischen Charles Jencks und Heinrich Klotz deutlich, welche divergente Meinungen auch unter den vermeintlichen Wortführern der Postmoderne über den Begriff sowie die Definition dieser Bewegung existierten.

3.3.1 Die architekturtheoretischen Beiträge von Charles Jencks und Heinrich Klotz zur Postmoderne-Diskussion

Durch den britisch-amerikanischen Architekturtheoretiker Charles Jencks wird der Begriff der Postmoderne, der seinen eigentlichen Ursprung in der Literaturkritik der fünfziger Jahre hat, erstmals im positiven Sinne auf Architektur übertragen und ab 1975 systematisch angewendet, um die verschiedenen Bewegungen zu beschreiben, die sich von der Moderne abzusetzen versuchen.¹⁰³ Im Jahr 1977 erscheint Charles Jencks' bahnbrechende Publikation *The Language of Post-Modern Architecture*,¹⁰⁴ in der er die Mehrdeutigkeit und die Verwendung unterschiedlicher Stile zum Wesensmerkmal der postmodernen Architektur erhebt. Die Architekturkritik setzte vor allem mit dieser Publikation ein, die als eine der ersten das neue Phänomen in der

102 Vgl. Barz 2011, S. 1.

103 1959 hatte der US-amerikanische Literaturkritiker Irving Howe den Terminus als Negativ-Begriff in Bezug auf »postmoderne« Autoren eingeführt. Erst zehn Jahre später unterzog der amerikanische Literaturwissenschaftler Leslie Fiedler die postmoderne Literatur einer positiven Neubewertung, indem er ihre sozialen Qualitäten im Hinblick auf ihre Fähigkeit, sowohl den elitären als auch den populären Geschmack zu bedienen und damit alle sozialen Schichten gleichermaßen anzusprechen, besonders hervorhob. Auch in der Architektur tauchte Postmoderne zuerst als negativ konnotierter Terminus auf. In seinem Aufsatz *Architecture in our time* von 1966, in dem von einem neuen Eklektizismus in der Architektur die Rede ist, setzt der deutsch-britische Architekturkritiker Nikolaus Pevsner den Ausdruck polemisch gegen diejenigen Architekten ein, die sich seiner Meinung nach von der Moderne abgewandt hatten. Vgl. Pevsner 1966. Zur Begriffsgeschichte vgl. insbes. Rose 1991 und Welsch 1991.

104 Vgl. Jencks 1980 (Originalausgabe 1977).

Architektur in den Blick nahm und zugleich den Begriff der Postmoderne für die Beschreibung der neuen architektonischen Tendenzen etablierte.¹⁰⁵

In erster Linie begreift Jencks unter postmoderner Architektur die eklektischen Tendenzen der Architektur seit den siebziger Jahren, die von der Tradition der Moderne abgerückt sind. Die Definition von Jencks basiert auf einem architektur-semiotischen Ansatz, nach dem ein Gebäude auf seine architektonische Zeichensprache hin entschlüsselt werden kann.¹⁰⁶ Den Begriff »postmodern« möchte Jencks demnach nur auf diejenigen Architekten anwenden, »die sich der Architektur als einer Sprache bedienen«¹⁰⁷ und die auf diese Weise wieder architektonische Kommunikation zwischen Gebäude und Benutzer ermöglichen. Bei Jencks ist postmoderne Architektur demnach durch die Verwendung von kulturell determinierten Codes bzw. eine »Doppelkodierung« gekennzeichnet, welche die verschiedenen Geschmackskulturen einer durch Pluralität geprägten Gesellschaft abbilden sollen. Er versteht darunter eine Kombination von Elementen der modernen Architektursprache bzw. von elitären Codes mit populären, der Tradition entnommenen Elementen, die auf bereits vorhandene, funktionierende Codes zurückgreifen, um mindestens zwei Bevölkerungsschichten gleichzeitig anzusprechen – also sowohl die breite Öffentlichkeit als auch die Elite bzw. den gebildeten Betrachter, etwa den Architekten.¹⁰⁸ Diese Dualität der Architektursprache soll den unterschiedlichen Benutzern ermöglichen, mit der Architektur in Kommunikation zu treten. Er knüpft auf diese Weise, ähnlich wie Robert Venturi, an die Bedürfnisse der gegenwärtigen Informations- und Konsumgesellschaft an, um die unterschiedlichen Erwartungshaltungen der Menschen gegenüber ihrer gebauten Umwelt zu befriedigen.

Eine Architektur, die verschiedene Geschmackskulturen ansprechen soll, indem sie verschiedene Codes anwendet, ist nach Jencks zwangsläufig eine eklektische Architektur. Mit dem Begriff der Mehrfachkodierung werden im Prinzip der Eklektizismus und der Rückgriff auf unterschiedliche vergangene Stile – auch auf die Moderne – gerechtfertigt. In Ergänzung zur Doppel- bzw. Mehrkodierung eines Gebäudes mit diversen Elementen aus der modernen sowie traditionellen Architektur, fordert Charles Jencks zudem eine »metaphorische aufgeladene« Architektur,

105 Den Beginn der postmodernen Architektur setzt Jencks in einem Zeitraum von 1960 bis 1972 an, als die Zerstörung der historischen Stadt allmählich vor Augen trat und erste Reaktionen provozierte wie etwa Jane Jacobs *The Death and Life of American Cities* (1961). Das Jahr 1972 stellte nicht nur aufgrund der Veröffentlichung von Venturis *Learning from Las Vegas* einen Wendepunkt in der Architekturdebatte dar, sondern auch wegen der weltweit beachteten Sprengung von Pruitt-Igoe, eines einst als wegweisend für die Moderne geltenden Wohnhaus-Projektes in St. Louis, das für Charles Jencks den symbolischen »Tod der Moderne« bedeutete. Vgl. Jencks 1987, S. 27.

106 Die Arbeit von Jencks nimmt ihren Ausgang von Umberto Eco's Architektursemiotik und dem von ihm geprägten Begriff der »visuellen Codes«, die im Zentrum des Kommunikationsprozesses stehen. Vgl. Eco 1972, S. 295–356.

107 Jencks 1980, S. 6.

108 Vgl. ebd.

die auch eine essenzielle Rolle bei der architektonischen Kommunikation spiele.¹⁰⁹ Damit sich ein Gebäude seiner Umwelt mitteilen und den Menschen die Möglichkeit eines Vergleichs mit vertrauten Objekten bieten kann, müsse der Architekt Metaphern verwenden.¹¹⁰ Die »angedeutete Metapher«, die individuelle Assoziationen hervorrufen könne, sei dabei einer allzu offensichtlichen, expliziten Gestaltung deutlich vorzuziehen.¹¹¹

Um die Postmoderne als vermeintlich eigenständigen Stil zu erläutern, entwickelte Jencks eine Art Zeitschiene, mittels derer er versucht, die verschiedenen Gruppierungen und Strömungen in der Architektur in ein lesbares Muster zu bringen.¹¹² Doch die Kategorisierung der verschiedenen Ansätze gerät in seiner Schrift von 1977 und in den späteren überarbeiteten Versionen zu einer fast verwirrend zu nennenden unübersichtlichen Stilvielfalt.¹¹³ Die Entwicklung der anfangs äußerst pluralistisch ausgerichteten Postmoderne mündet bei Jencks letztlich in einen postmodernen Klassizismus, der ihm zufolge ab den späten Siebzigern in Europa vorherrschend sei.¹¹⁴ Jencks versteht unter dieser neuen Richtung, die laut ihm Architekten wie Leon Krier und Aldo Rossi am besten verkörpern, eine auf dem Klassizismus basierende Architektursprache, die mit modernen Elementen kombiniert werde und sich aus dem Kontextualismus wie der Semiotik speise.¹¹⁵

In Deutschland findet der Begriff Postmoderne erst Ende der siebziger Jahre, vor allem mit der einsetzenden Rezeption von Jencks Schriften, Eingang in die Architekturdiskussion. Der deutsche Kunsthistoriker Heinrich Klotz definierte die Postmoderne schließlich Anfang der achtziger Jahre aus deutscher Perspektive. Mit seiner wegweisenden Publikation *Moderne und Postmoderne* versuchte er einen umfassenden Überblick über die Ursprünge und die zahlreichen Bewegungen der Postmoderne zu geben. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung 1984 lief die Debatte um die

109 Krause hat darauf hingewiesen, dass auch wenn Jencks und Venturi hinsichtlich der Wertschätzung einer komplexen Architektur ähnliche Vorstellungen besitzen, ihre Deutungen der Postmoderne doch nicht miteinander zu vereinbaren sind, da Venturi anders als Jencks nicht so sehr den sprachlichen, metaphorischen Aspekt als wichtige Komponente für die Architektur hervorhebt. Vgl. Krause 2007, S. 70 f.

110 Vgl. ebd., S. 50.

111 »Die gelungenste Anwendung der angedeuteten Metapher« in der modernen Architektur, die über die visuelle Ästhetik hinausgehe, sieht Jencks in Le Corbusiers Kapelle in Ronchamp. Vgl. ebd., S. 48.

112 In seinem sogenannten *Evolutionary Tree* teilt er die postmoderne Architektur in sechs Haupttraditionen ein: »Historizismus«, »Direkte Stilreproduktion«, »Wiederbelebung bodenständiger Architektur«, »Ad-hoc-Planung«, »Metapher/Metaphysik« und »Postmoderner Raum«. Jencks 1980, S. 80.

113 Vgl. Fischer 1987, S. 9.

114 Vgl. Jencks 1987. Diesen postmodernen Klassizismus unterteilt Jencks erneut in fünf unterschiedliche Strömungen. Auch Heinrich Klotz sieht ab 1985 die immer deutlicher werdende Neigung zum Klassizismus bei den amerikanischen Architekten der Postmoderne. Vgl. Klotz-Tapes 2014, S. 217.

115 Vgl. Jencks 1980b.

postmoderne Architektur bereits seit mehreren Jahren, angefacht vor allem durch Charles Jencks' *Die Sprache der postmodernen Architektur* von 1977, sodass Klotz' Werk nicht mehr jene Sprengkraft besaß, welche einst die Publikation seines Kollegen aus England hatte.¹¹⁶ Doch auch wenn Jencks in der Deutung der Postmoderne prägend war, so ist Klotz' Beitrag vor allem für den deutschen Diskurs von großer Bedeutung. Sein Einfluss trug nachhaltig zur Veränderung der deutschen Architektur jenseits der Postmoderne bei.

Im Gegensatz zu den meisten Befürwortern einer Postmoderne in den Geistes- und Sozialwissenschaften verstand Heinrich Klotz die Postmoderne in der Architektur nicht als Bruch mit der Moderne. Klotz begreift sie vielmehr als integrativen Bestandteil der Moderne, lediglich in einer zeitgemäßen und fortgeschrittenen bzw. revidierten Form. Zur Beschreibung der seit den sechziger Jahren explizit in Erscheinung tretenden neuen Tendenzen in Architektur und Städtebau verwendet Klotz dementsprechend auch zunächst den Begriff »Zweite Moderne«, den er im Jahr 1975 auf dem dritten IDZ-Symposium eingeführt hatte.¹¹⁷ Er versucht ihn lange gegen die erstmals von Charles Jencks aus der Literaturwissenschaft auf die Architektur übertragene Bezeichnung »Postmoderne« zu behaupten, die nach Klotz zu sehr durch negative Assoziationen belastet sei und einen radikalen Bruch mit der Moderne suggeriere.¹¹⁸ Jedoch musste er bald anerkennen, dass sich der Begriff durch Jencks bereits international etabliert hatte, weshalb er »Postmoderne« bald selbst zum Schlagwort seiner Architekturtheorie macht, auch wenn er dies weiterhin mehr als Hilfsbegriff für eine höchst vielfältige Architekturbewegung ansieht.¹¹⁹

Seine Publikation *Moderne und Postmoderne* von 1984 kann vor diesem Hintergrund auch als bewusste Gegenposition zu Charles Jencks gesehen werden, auch wenn sich ihre Deutungen gegenseitig nicht ausschließen, sondern lediglich verschiedene Akzente der postmodernen Architektur thematisiert werden. Bezeichnenderweise führen sie meist dieselben Bauwerke als Beispiele an, um sie für die

116 Vgl. Branscome 2014, S. 23. Klotz schreibt in seinen *Erinnerungen*: »Ich gestehe ein, dass ich immer ein wenig eifersüchtig war auf den Erfolg, den Charles Jencks mit seinem Begriff »Postmoderne« weltweit hatte«. Klotz 1999, S. 76.

117 An dem von Heinrich Klotz initiierten Symposium unter dem Titel *Das Pathos des Funktionalismus* am Internationalen Design-Zentrum in Berlin nahmen internationale Vertreter der neuen Architektur Tendenzen wie Robert Venturi und Aldo Rossi teil. Vgl. Klotz 1999, S. 71.

118 Vgl. Klotz-Tapes 2014, S. 119.

119 Spätestens mit der Eröffnung des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt im Jahr 1984 jedoch, dessen erste Ausstellung sich unter dem Titel *Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960–1980* den neuen Tendenzen in der Architektur widmete, etabliert auch Klotz den Begriff der Postmoderne als legitime Bezeichnung der neuen Architektur. In einem Brief an Jencks teilt der Museumsdirektor mit: »I gave up coining terms against you: No »Zweite Moderne« any longer! [...] As you can see you are unbeatable.« Klotz, zit. n. Elser 2014, S. F05.

eigene Definition in Anspruch zu nehmen.¹²⁰ Die Absage an eine rein funktionalistische Architektur bildet dabei den Ausgangspunkt beider Theoretiker. Die eigentliche Postmoderne hat ihre Ursprünge laut Klotz insbesondere in der Pop Art und der amerikanischen Architektur mit Beginn um 1960, die gemeinsam mit den Tendenzen des Regionalismus und europäischen Rationalismus zu einer Wende in der Architektur geführt haben.¹²¹ Im Gegensatz zu Jencks sieht Klotz aber nicht den Stilpluralismus und die »Doppelkodierung« der Architektur mit ihrer oftmals für den Laien nur schwer zu entschlüsselnden Botschaft, sondern die Fiktion bzw. den Erzählcharakter der Architektur als wesentliches Kennzeichen der neuen Architektur an. Zwar betonte auch Jencks schon die metaphorische Qualität postmoderner Architektur, jedoch bildet diese – im Gegensatz zur kommunikativen Seite der Architektur – bei ihm nicht den eigentlichen Kern seiner Definition. Klotz hingegen möchte die Architektur nicht in erster Linie als Kommunikationsmittel betrachten, da dies den »Kunstcharakter der Architektur« verkenne.¹²²

Bei Klotz bildet die »gegenständliche Darstellungsabsicht« der Architektur, die sie vom modernen Prinzip der Abstraktion abgrenzt und die in unterschiedlichen Formen auftreten kann, den Mittelpunkt seiner Postmoderne-Theorie, während die Verwendung von historischen Elementen eher als Folge einer solchen Semantisierungsstrategie der Architektur angesehen wird.¹²³ Die verschiedenen Stile dienen Klotz zufolge also in erster Linie als Hilfsmittel, um wieder semantische Qualitäten in die Gestaltung einzubringen und Architektur mit Bedeutung aufzuladen. Da Klotz auch Gebäude, die gänzlich auf historisierende Formen verzichten, unter dem Schlagwort Postmoderne subsumiert, finden bei ihm folglich auch solche Architekten Erwähnung, die bei Jencks keinerlei Rolle spielen. So schaffen nach Klotz auch Architekten wie Richard Meier, Haus-Rucker-Co oder Frank Gehry »erzählerische Fiktionen«,¹²⁴ während diese Architekten bei Jencks eher der »Spätmoderne« zugeordnet werden.¹²⁵ Statt des historisierenden Rückgriffs sieht er demnach vielmehr in der »Rückgewinnung von Inhalten« das leitende Prinzip der gegenwärtigen Strömungen.¹²⁶ Architektur sollte wieder Bedeutungsträger sein und als Mittel der Veranschaulichung von Inhalten dienen, die auch »auf außerarchitektonische

120 Vgl. Åhlberg 2000, S. 299.

121 Vgl. Klotz 1984a, S. 423.

122 Klotz, zit. n. Welsch 1988, S. 108.

123 »Nicht der Stilpluralismus ist deshalb die treffende Kennzeichnung der Postmoderne. Vielmehr ist es der Anspruch auf den fiktiven Charakter der Architektur, frontal gegen die Abstraktion der Moderne gerichtet!« Klotz 1984a, S. 136.

124 Klotz 1984a, S. 133 ff.; vgl. auch ebd., S. 318.

125 Vgl. Jencks 1981, S. 38.

126 Dabei dürften jedoch nicht allein »applizierte Zeichen und Signale« zur Anwendung kommen, wie sie etwa Venturi in Anlehnung an Las Vegas fordert, sondern die Architektur müsse »erzählerische Verweise auf den kulturellen Gesamtcontext« bieten wie etwa Moores *Piazza d'Italia*. Klotz gibt zwar auch zu bedenken, dass Moores Entwürfe ab und an »in den Bereich des Jahrmarkthaften abzugleiten« drohen, sie zugleich aber auch dar-

Zusammenhänge¹²⁷ sowie Erfahrungen der Vergangenheit hinweisen sollten, um dem Bedürfnis nach einer wieder vertrauten, identitätsstiftenden Umwelt Rechnung zu tragen. Dennoch betonte Klotz, dass das Fiktive immer nur *ein* Aspekt des Ganzen und ein Bauwerk niemals reines Kunstwerk sein könne, da Architektur immer auch Nutzungsinteressen unterliege.¹²⁸ Er fand dafür die einprägsame Formel »Nicht nur Funktion, sondern auch Fiktion!«, mit der er die Postmoderne als ein neues, bildhaftes und auf die historischen Motive der Baugeschichte zurückgreifendes Bauen propagierte. Die »ironische Brechung«, etwa durch Verwendung von Kontrasten – wie sie schon Robert Venturi 1966 gefordert hatte – sah Klotz dabei als entscheidende Qualität der Postmoderne.¹²⁹ Bei fast allen Bauten von Venturi und Moore etwa liege eine Doppeldeutigkeit bzw. eine »ironische Brechung« von historisierenden Formen vor, sodass der Betrachter hier nicht auf die Idee kommen könne, diese wortwörtlich zu nehmen und den Architekten einen »Rückfall in die Geschichte« vorzuwerfen.¹³⁰

Wenn auch Klotz der Postmoderne weniger verschiedene Definitionsmerkmale zugeordnet hat¹³¹ als Jencks in seinen späteren Publikationen, so trugen beide Theorien doch gleichermaßen aufgrund der sehr breit angelegten Definitionen und des oftmals zu allgemeinen Charakters der Merkmale nicht dazu bei, den Begriff der postmodernen Architektur genauer gegen andere Strömungen abzugrenzen und ihn als eindeutige Architekturbezeichnung zu etablieren. Klotz unterscheidet zwar grundlegend zwischen zwei Hauptströmungen der postmodernen Architektur, einerseits die auf technischen und konstruktiven Qualitäten beruhende Architektur, eine High-Tech-Architektur wie sie etwa das *Centre Pompidou* in Paris darstelle, und andererseits die sich explizit auf die Baugeschichte beziehende »postmoderne« Architektur wie sie sich in Gebäuden wie der Staatsgalerie in Stuttgart (**Abb. 24**) oder Robert Venturis Haus für Vanna Venturi manifestiere.¹³² Zugleich erkennt er jedoch bereits 1984, dass diese beiden von ihm als »postmodern« gekennzeichneten Richtungen »unversöhnlich« nebeneinander stünden und dass es unter Umständen gar

an erinnern, »daß das sogenannte öffentliche Leben [...] eine witzige Durchdringung nötig hat, um wieder poetisch und menschlich werden zu können.« Klotz-Tapes 2014, S. 95; vgl. auch Klotz 1998, S. 789 und Klotz 1984a, S. 140.

127 Klotz 1984a, S. 14 f.

128 Vgl. ebd., S. 134.

129 »Ich plädiere dafür, daß die ironische Brechung, die Kontraste, [...] das gegen Vorherrschendes An kämpfende die entscheidenden Qualitäten der Postmoderne sind.« Klotz, zit. n. Bartetzko 1984, S. 15.

130 Vgl. Klotz 1994, S. 128.

131 Er präsentiert 8 Kriterien postmoderner Architektur, darunter Regionalismus statt Internationalismus, eine bildhafte, fiktionale Darstellung statt geometrischer Abstraktion, das »Nicht-Perfekte« in der Architektur als die Spuren des Lebens im Gegensatz zur »Sterilität des Perfektionismus«, Individualität und Berücksichtigung des historischen, regionalen und topografischen Kontextes statt »die allgemeine Geltung der Form« etc. Vgl. Klotz 1984a, S. 422–423.

132 Vgl. ebd., S. 134.



Abbildung 24. James Stirling, Staatsgalerie Stuttgart, 1984

nicht angebracht sei, »einen alles deckenden Begriff« über eine solch vielfältige Bewegung zu stützen, dessen grundlegendes Merkmal es nun einmal sei, »nach vielen Richtungen auseinanderzugehen«.¹³³

3.3.2 Kritik an der Postmoderne: Zur polemischen Debatte um die Postmoderne in Europa

Der Rückbezug auf die Geschichte in der Architektur und die Auseinandersetzung mit tradierten Bautypologien im Städtebau gehörten zu den Hauptangriffspunkten einer der Moderne verpflichteten Architekturszene, die in der Abstraktheit der glatten, geometrischen Formgestaltung ohne jegliches Ornament oder Erinnerung an Geschichte die einzige wahre Architektur sah. Der Vorwurf einer rückwärtsgewandten Architektur, die anstatt sich der Gegenwart mit ihren sozialen Bedürfnissen und dem Fortschritt verpflichtet zu fühlen, verklärend der Vergangenheit zuwende, kam insbesondere von Seiten der Vertreter einer vom Funktionalismus der Spätmoderne geprägten Architektenschaft, welche die Postmoderne auf rein historisieren-

133 Ebd., S. 133 f.

de Tendenzen beschränkte. Daraus resultierte schließlich auch ein grundlegendes Missverständnis der Postmoderne-Kritik, nämlich die Annahme, die neue Architektur sei eine retrospektive, die einen radikalen Bruch mit der Moderne darstellt, obwohl sie sich in erster Linie gegen eine allzu funktionalistische Nachkriegsarchitektur wandte und ihre Kontinuität mit den Ideen der frühen Moderne durchaus betonte.¹³⁴ Ohne sie einer näheren Differenzierung zu unterziehen, warf man all jenen, die sich an den wegbereitenden Ideen eines Charles Moore oder Robert Venturi orientierten, nostalgische Oberflächlichkeit vor, die einen Rückfall in die Geschichte bedeutete und die modernen Errungenschaften missachtete.

Den Beginn einer intensiven kritischen Auseinandersetzung mit postmoderner Architektur markierte neben Charles Jencks' wegweisender Publikation im Jahre 1977, die von den deutschen Fachmedien rasch verurteilt wurde,¹³⁵ die Ausstellung, die Paolo Portoghesi im Jahr 1980 anlässlich der Biennale in Venedig unter dem Titel *Die Gegenwart der Vergangenheit* organisiert hatte. Die *strada novissima*, eine Ausstellungsstraße in der Seilerei des Arsenal, stellte den Kern des Ausstellungskonzeptes dar. An ihr reihten sich lebensgroße Modelle von Fassaden auf, die von 20 verschiedenen Architekten individuell und in historischen Formen gestaltet worden waren. Hinter den Fassaden aus bemaltem Holz und Kunststoff konnte man Werkschauen der jeweiligen Architekten besichtigen, darunter der beiden Amerikaner Charles Moore und Thomas Gordon Smith sowie des Österreicher Hans Hollein.¹³⁶ In Anbetracht der teilnehmenden Architekten, die man der Postmoderne zuschrieb und unter denen lediglich zwei deutsche Architekten – nämlich Oswald Mathias Ungers und Joseph Paul Kleihues – waren, verdeutlicht die Biennale umso mehr, dass die Postmoderne eine Entwicklung war, die sich außerhalb Deutschlands entwickelt hatte und in die sich die deutschen Architekten kaum einbezogen gefühlt haben – zumal Ungers seine Hinwendung zu einer postmodernen Architektur ebenfalls in Amerika vollzogen hatte.¹³⁷

Das ungewöhnliche Konzept der *strada novissima* bildete den Ausgangspunkt für die rasch einsetzende Kritik an der in diesem Rahmen vorgeführten Architektur. Gerade in Deutschland gab es eine Vielzahl an Architekturkritikern, die das publizistische Umfeld bildeten, das versuchte, das Thema Postmoderne zu besetzen. Neben der expliziten Betonung auf der Historie entnommenen Formen und Elementen war es vor allem die bewusste Trennung der Fassaden von ihrem eigentlichen Inhalt und damit die Negierung eines der Moderne-Dogmen schlechthin, nämlich die Einheit von Form und Funktion, welche die Vertreter der Moderne zur Stellung-

134 Michael Müller behauptete etwa, das »Angriffsziel« der Postmoderne sei die Avantgarde-Architektur des Neuen Bauens gewesen. Vgl. Müller 1987, S. 17.

135 Zur Postmoderne-Rezeption in den deutschen Medien vgl. Danner 1992.

136 Vgl. Schmidt 1986, S. 187 ff.

137 Auf Empfehlung von Colin Rowe kam Ungers 1969 von der TU Berlin nach Ithaca an die Architekturfakultät der *Cornell University*, wo er zehn Jahre lang tätig sein sollte. Vgl. Cepl 2007.

nahme herausforderte.¹³⁸ Dass sich die Postmoderne im Anschluss an die Venedig-Biennale in Deutschland letztlich kaum etablieren konnte, ist im Wesentlichen den Aufsätzen von Wolfgang Pehnt und Jürgen Habermas geschuldet. Zuvor hatte ein erster Höhepunkt in der Rezeption der neuen Entwicklungen und erstmals auch die kritische Auseinandersetzung mit dem neuen Phänomen im Jahr 1978 eingesetzt, ausgelöst von dem Wettbewerb um die Stuttgarter Staatsgalerie und dem entsprechenden Entwurf von James Stirling.¹³⁹ Doch die nachhaltigste Kritik kam aus den Kreisen etablierter Architekturkritiker, die sich zugleich in der Rolle der Moderne-Verteidiger verantwortlich fühlten. In einem 1980 veröffentlichten Artikel kritisierte der Architekturhistoriker Wolfgang Pehnt scharf Portoghesis Programm der Architekturbiennele, deren vorgestellte Architektur einen »Geschichtsfetischismus« präsentiere, der »fröhliche Willkür im Umgang mit den Quellen« und »kunsthistorische Spekulation« an die Stelle der »grauen Moderne« setze.¹⁴⁰ Jürgen Habermas schloss sich kurze Zeit später diesem vernichtenden Urteil über die vermeintlichen »Anti-Modernisten« an. Der deutsche Philosoph und Soziologe hatte sich bereits 1980 mit seinem Vortrag *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* nachdrücklich »gegen postmoderne Tendenzen« ausgesprochen und wies stattdessen »auf uneingelöste Potentiale der Moderne« hin.¹⁴¹ Ein Jahr später wandte er sich gegen die aktuellen, seiner Meinung nach konservativen Bewegungen in der Architektur, die er als »provokative Absage an die moralischen Grundsätze der modernen Architektur« verstand.¹⁴² Statt sich in einen »traditionsbewußten Neohistorismus« oder in eine mit malerischen Effekten operierende »Kulissenarchitektur« zu flüchten, täte man besser daran, die Tradition der Moderne kritisch fortzusetzen.¹⁴³ Auch für den Architekturkritiker Dieter Bartzeko bedeutete die Postmoderne vor allem eine popularisierte, historisierende Architektur. Er sah die Gefahr eines unbefangenen Umgangs mit traditionellen Formen darin, dass sich statt der gesuchten Identität, die auf lokalen Bedingungen gründe, architektonische Beliebigkeit einstelle.¹⁴⁴ Der Vorwurf, postmoderne Architekten würden – hinsichtlich des Umgangs mit historischen Zitate – Geschichte lediglich willkürlich und beliebig zitieren, wurde rasch

138 Der italienische Architekt Vittorio Gregotti nahm etwa Anstoß an der »formalistische[n] Isolierung der Fassade vom Baukörper«, die wohl darauf verweisen solle, »daß die Regeln der ›Moderne‹ hier außer Kraft gesetzt« seien. Gregotti, zit. n. Schmidt 1986, S. 193. In der Zeit erschien ein polemischer Artikel von Manfred Sack, der über den »Zirkus der Baugeschichte« spottete: »Herrreinspaziert, Herrschaften! Staunen Sie, lernen Sie das Fürchten, lachen Sie sich kaputt! Hier sprengen Architekten die Ketten des Funktionalismus und lassen sich tollkühn von der Vergangenheit fesseln.« Vgl. auch Sack 1980.

139 Vgl. Danner 1992, S. 63.

140 Pehnt 1980, S. 17.

141 Welsch 1988, S. 6.

142 In einer Rede, die er 1981 anlässlich der Münchener Ausstellung »Die andere Tradition. Architektur in München von 1800 bis heute« hielt. Vgl. Habermas 1985, S. 12.

143 Vgl. ebd., S. 16.

144 Vgl. Bartzeko 1986a, S. 73.

zu einem Allgemeingut der Architekturkritik.¹⁴⁵ Ebenso war der Vorwurf, dass die Postmoderne primär an der Ästhetik interessiert sei und nicht an deren Inhalten, weit verbreitet.¹⁴⁶ Bereits 1977 hatte Heinrich Klotz die deutsche Architekturszene mit seiner radikalen Forderung »Zurück zur Form« provoziert.¹⁴⁷ Während seine Gegner eine solche Rückkehr als Formalismus deuteten, verstand Klotz darunter die Potenziale, die sich mit der Zeichenhaftigkeit der Architektur – etwa eines Robert Venturi – verbanden und mit der er bereits früh auf den Wandel zur heutigen Informationsgesellschaft verwies.

Auch wenn Klotz dem sehr freien Umgang mit Geschichte auf der Venedig-Biennale kritisch gegenüber stand,¹⁴⁸ wandte er sich doch vehement gegen die seiner Meinung nach eindimensionale Haltung von Habermas, die hinter jeder bewussten Bezugsherstellung zur Geschichte – »sei es in Form nostalgischer Wiederbelebungsversuche, sei es in Gestalt historisierender Anspielungen oder rücksichtsvoller Anpassung« – einen neuen Konservatismus vermute und das Konzept der Moderne verraten sehe.¹⁴⁹

Klotz wies auch darauf hin, dass eine solche Haltung insbesondere ein deutsches Phänomen darstelle, denn eine Infragestellung der Moderne bedeute gerade in Deutschland zugleich eine Kritik an deren Werten, die insbesondere nach 1945 mit Demokratie und Moral assoziiert wurden.¹⁵⁰ Derartige Vorstellungen brachten der Postmoderne in Deutschland oftmals den Vorwurf einer Annäherung an eine nationalsozialistische Architektursprache ein und die unter deutschen Architekten nicht selten geäußerte Annahme, Postmoderne greife auf sogenannte Machtarchitektur zurück. Insbesondere durch Großformen und die Betonung von Axialität und

145 Vgl. etwa Paetzold 1990, S. 161 f.

146 Michael Müller etwa war der Meinung, dass die Postmoderne, bei der es nur um die »Erzeugung von Fiktionen« gehe, die Absicht habe, die Architektur von der »Aufdringlichkeit sozialer Ansprüche und Vorgaben zu befreien.« Müller 1987, S. 25.

147 Vgl. Klotz 1977c.

148 Die Moderne erschien ihm hier »absolut konterkariert«. Positiv beurteilte er die Biennale allerdings in ihrer Funktion als »Tabuzerstörer« und in ihrem »Befreiungscharakter« für eine neue Architektur, die sich momentan lediglich in einer Phase der historisierenden Orientierungssuche befinde. Klotz 1981, S. 9.

149 Klotz 1982, S. 92. Auch Paolo Portoghesi kritisierte in einem Artikel Habermas' Bild der Moderne, die er »auf eine einzige, lineare Entwicklungslinie« reduziert habe, um seine Argumentation, Moderne sei gleichbedeutend mit Fortschritt und eine Absage an diesen könne lediglich »Konservatismus« hervorrufen, abzusichern. Vgl. Portoghesi 1982b, S. 89. Die Publikationen von Portoghesi haben neben den kritischen Untersuchungen von Klotz und Jencks die europäische Debatte um die Postmoderne maßgeblich vorangetrieben. Ausgangspunkt seiner Definition ist seine Anerkennung der Postmoderne als pluralistisches Phänomen, das aus der nachindustriellen Gesellschaft und dem aus den technologischen Errungenschaften hervorgehenden Informationszeitalter erwachsen sei. Die Postmoderne betrachtet er zwar ebenfalls als eine Bewegung, die aus der Unzufriedenheit mit der Moderne entstanden sei, versteht sie jedoch – anders als Jencks – als radikalen Bruch mit der Moderne. Vgl. Portoghesi 1982a.

150 Vgl. Klotz 1984a, S. 13, 425.

Symmetrie in der Architektur sowie die Verwendung von Materialien wie Naturstein wurden Assoziationen zur faschistischen Architektur ausgelöst.¹⁵¹

So war bereits vor Beginn der von Heinrich Klotz konzipierten Eröffnungsausstellung des Deutschen Architekturmuseums im Jahre 1984 vorauszusehen, dass auch diese mit ihrer ausschließlichen Konzentration auf postmoderne Architektur bei den orthodoxen Vertretern der Moderne auf wenig Verständnis stoßen würde. Unter dem Titel *Revision der Moderne* versammelte der Frankfurter Museumsdirektor all jene Architekten, die seiner Definition der neuen Tendenzen in der Architektur entsprachen. Die Ausstellung, welche die Postmoderne in Deutschland populär gemacht hat, gab einen gewagten Überblick über eine zu diesem Zeitpunkt höchst umstrittene Architekturentwicklung, die mit dekorativen Elementen und historischen Zitaten versuchte, die Baukunst neu zu beleben.¹⁵² Klotz stellte sowohl Ansätze von Charles Moore und Aldo Rossi als auch von Ungers und Robert Venturi nebeneinander – eine vielfältige Auswahl, die für einige der vermeintlichen Vertreter der als »Postmoderne« bezeichneten Bewegung kaum zu vereinbaren war. So hatte Oswald Mathias Ungers durchaus seine Vorbehalte gegen die an den US-amerikanischen Vertretern der Postmoderne orientierten Architekten und sah sich selbst auch nicht als Teil dieser Bewegung an.¹⁵³ Die Widersprüchlichkeit dieser Wahrnehmung zeigt sich auch in der Tatsache, dass der Neubau von Ungers von der deutschen Presse hoch gelobt, die Eröffnungsausstellung von Klotz hingegen regelrecht verrissen wurde.¹⁵⁴

Der deutsche Philosoph Wolfgang Iser, der die Postmoderne explizit als fortgesetzte Moderne verstand und der einer der wenigen Befürworter der Postmoderne war, kritisierte 1988 die undifferenzierte Auseinandersetzung, welche die Feuilletons seit Ende der siebziger Jahre bestimmte. Der vage Terminus »Postmoderne« sei zwar mittlerweile »nicht mehr auszutreiben«, jedoch müsse die Zeit der po-

151 1984 eröffnete James Stirlings Staatsgalerie in Stuttgart, deren Architektur von Beginn an kontrovers diskutiert wurde und über dessen Entwurf der Architekt Frei Otto bereits 1977 urteilte, dass ein solcher Bau zwanzig Jahre zuvor als »faschistisch« abgetan worden wäre. Otto 1977, S. 34.

152 Nach der aufsehenerregenden Biennale-Ausstellung von Portoghesi im Jahr 1980 war »der Effekt des Neuen«, wie Klotz anmerkte, zwar nicht mehr in der von ihm »eingepflanzten Weise wirksam, doch konnte die Öffentlichkeit hier zum ersten Mal einen Großteil der [...] heiß diskutierten Bauten und Projekte der Postmoderne am Originalmaterial kennenlernen.« Klotz 1999, S. 92.

153 Vgl. Cepl 2014, S. 35.

154 Vgl. etwa Bartetzko 1986a, S. 70, oder Schreiber 1984. Auch wenn die Ausstellung ein deutliches Plädoyer für die postmodernen Tendenzen in der Architektur darstellte, beinhaltete die Sammlung, die Heinrich Klotz für das DAM aufgebaut hatte, auch Werke der klassischen Moderne. Klotz sammelte z. B. Bauteile berühmter New Yorker Hochhäuser, einen Entwurf von Le Corbusier oder auch Modelle von Frei Otto. 1986 präsentierte Klotz die Ausstellung *Vision der Moderne*, die als Ergänzung der postmodernen Tendenzen, die zwei Jahre zuvor in der Schau *Revision der Moderne* gezeigt wurden, gesehen werden kann.

lemischen Diskussion nun endlich vorbei sein, um eine sachliche Auseinandersetzung mit der Postmoderne zu ermöglichen.¹⁵⁵ Welsch kann in Deutschland als Wortführer der postmodernen Philosophen gelten und trug insbesondere mit seinem Buch *Unsere Postmoderne Moderne* dazu bei, das Verhältnis von Postmoderne und Moderne näher zu erläutern.¹⁵⁶

Vor dem Hintergrund der rasch einsetzenden Kritik an der postmodernen Architektur – vor allem in Europa – wurde meist übersehen, dass die Postmoderne in erster Linie als eine grundlegende Kritik am Funktionalismus zu begreifen war und die vermeintliche Flucht in ein »nostalgisch verklärtes Kulissendasein«¹⁵⁷ durch dezidierte Brüche in der Architektur verhindert werden sollte. Verfremdung und Verformung als formale Gestaltungsprinzipien sowie ironische Distanzierung von altergebrachten Symbolen sollten darauf hinweisen, dass historische Zitate nicht einfach kopiert und eklektisch aneinandergefügt, sondern mit zeitgenössischen Mittel umgedeutet wurden. Doch längst war es im Laufe der achtziger Jahre mit der Verbreitung der postmodernen Ideen zu einer Inflation von historischen Bauformen gekommen, die in ihrer unreflektierten Verwendung nur wenig mit den pionierhaften Bauten und Entwürfen einer Postmoderne gemein hatten, die einst angetreten war, um eine Korrektur der dogmatischen Prinzipien der Moderne vorzunehmen. Mit dem kommerziellen Erfolg war die Engführung auf historisierende Tendenzen vollends vollzogen, und die Postmoderne degenerierte zum »Po-Mo-Kitsch«, wie sie Jencks im Jahr 2003 bezeichnete.¹⁵⁸ Von dem kritischen Potenzial der Anfangszeit, die Denise Scott Brown in Opposition zu der kommerziell ausgerichteten »PoMo« als »PM« bezeichnet hat,¹⁵⁹ war nicht mehr viel übrig geblieben. Erst als Folge dieser epigonenhaften Versuche, der gegenwärtigen Architektur wieder mehr Bedeutung zu verleihen, wurde der Begriff der Postmoderne in der Architektur zunehmend mit spielerischen oder ironischen Interpretationen klassischer Stilelemente sowie einer eklektizistischen Kulissenarchitektur in Verbindung gebracht, die weniger mit architektonischer Qualität als mit der Kommerzialisierung von postmoderner Architektur zu tun hatten. Selbst Klotz schrieb rückblickend auf diese Jahre, in der sich eine »Welle von historischem Verpackungsdekor, von Erkern, Gauben und Giebelchen« über die Architektur ergossen habe: »Die historisierende Postmoderne war zu dem geworden, wie sie sich ihre Ankläger zurechtgelegt haben. Sie war binnen we-

155 Vgl. Welsch 1988, S. 1–5.

156 Welsch unterscheidet zwischen einem »wahren« Postmodernismus, der sich statt beliebiger Vielfalt durch eine präzise, auf bestimmte Aspekte zugespitzte architektonische Gestaltung auszeichnet und auch Widersprüche zur Anschauung bringt, sowie einem »diffusen«, oberflächlich eklektischen Postmodernismus, der im Sinne eines »anything goes« (vgl. Feyerabend 1991, S. 381) historische Versatzstücke beliebig verwendet, der sich jedoch großer Beliebtheit erfreue und auf den sich die postmoderne Kritik ausschließlich beziehen würde. Vgl. Welsch 1991, S. 2–3.

157 Klotz 1984, S. 13.

158 Vgl. Jencks 2003, S. 36.

159 Vgl. Scott Brown 2011, S. 106–111.

niger Jahre erledigt.«¹⁶⁰ Ende der achtziger Jahre gab auch Charles Jencks das Ende der architektonischen Postmoderne bekannt, und Wolfgang Pehnt zeigte sich erleichtert angesichts dessen, dass die Fachwelt nun »aus dem Panoptikum entlassen« sei, »das sein Publikum [...] zunächst verblüfft und dann gelangweilt« habe.¹⁶¹ Der neue Trend hieße nun »Dekonstruktivismus«, der anders als die Postmoderne nicht ausschließlich der »Sensationslust« huldige. Daneben besann man sich Anfang der neunziger Jahre auch wieder auf die sogenannte Zweite Moderne, denn der »Überdruß an der extravaganten Formenvielfalt«¹⁶² hatte zur Forderung nach einer »neuen Einfachheit«¹⁶³ geführt und man griff erneut auf die Meister der modernen Architektur wie Le Corbusier und Mies van der Rohe zurück. Ein milderes Urteil sollte die postmoderne Architektur erst ab dem Ende der neunziger Jahre erfahren – wenn auch der Großteil der Architekten ihr gegenüber noch immer nicht positiv gestimmt war. Doch selbst einer der schärfsten Kritiker der Postmoderne, Dieter Bartetzko, revidierte sein Urteil 1998: »Die postmoderne Lust am bildhaften Bauen mochte oft fragwürdig sein. Ihre Abkehr vom Dogmatismus der Moderne und deren zerstörerischen Idealen der verkehrsgerechten, monofunktionell unterteilten Stadt war es nicht.«¹⁶⁴ Spätestens seit der Jahrtausendwende schlug man angesichts der bereits in den historischen Bestand aufgenommenen modernen Architektur sowie der ausufernden Großbauten der Gegenwart einen zunehmend gemäßigten Ton gegenüber dem Historischen in der zeitgenössischen Architektur an. Der Wiederkehr einer puristischen Moderne stellte sich nun ein Bauen entgegen, dass Architektur wieder zum Ausdrucksträger erheben sollte.

3.3.3 Die Rolle von Heinrich Klotz im Hinblick auf die Durchsetzung der Postmoderne in Frankfurt am Main

Heinrich Klotz spielt als Gründer des Architekturmuseums in Frankfurt am Main und als Autor einer Vielzahl von theoretischen Beiträgen zur Postmoderne gerade im Hinblick auf die Durchsetzung der von ihm definierten Postmoderne in Deutschland und insbesondere in Frankfurt eine Rolle. Mit dem DAM hatte Klotz Anfang der achtziger Jahre eine der wenigen Institutionen geschaffen, die der Postmoderne zum Zeitpunkt der am heftigsten um sie geführten Debatten in Deutschland ein

160 Klotz 1998, S. 792.

161 Pehnt 1987, S. 25.

162 Durth 2001, S. 589.

163 Vor dem Hintergrund eines Überdresses an der »geschwätzig« Postmoderne forderte Vittorio Magnago Lampugnani Anfang der Neunziger eine »neue Moderne« in der Architektur, die vor allem durch eine »neue Einfachheit« gekennzeichnet sei. Vgl. Lampugnani 1993.

164 Bartetzko 1998, S. 43.

Forum boten,¹⁶⁵ und mit seiner wegweisenden Publikation *Moderne und Postmoderne* hatte er erstmals aus deutscher Perspektive versucht, einen umfassenden Überblick über die zahlreichen Bewegungen der Postmoderne zu geben.

Während seiner Tätigkeit als Gastprofessor an der amerikanischen Universität in Yale in den Jahren 1969 bis 1971 hatte Klotz bereits früh den Umbruch in der Architektur beobachten können, der sich allmählich von der Einförmigkeit des *International Style* weg zu bewegen schien. Hier lernte der Kunstgeschichtsprofessor eine neue, junge Generation amerikanischer Architekten kennen, die später zu den wichtigsten Repräsentanten der Postmoderne gehören sollte, darunter Robert Venturi und Charles Moore.¹⁶⁶ Als er 1971 aus den USA zurückkehrte, machte es sich Klotz zum Ziel, die deutsche Architektur – die laut ihm zwar als »Bauwirtschaft« eine große Rolle spiele, aber als »Baukunst« fast vergessen schien – an internationale Trends, wie er sie in der amerikanischen Architektur ausgemacht zu haben meinte, anzuschließen.¹⁶⁷

Bevor Klotz im Jahr 1977 zum Aufbau eines Deutschen Architekturmuseums nach Frankfurt berufen wurde, lehrte er als Professor für Kunstgeschichte an der Universität Marburg. Bereits seit den sechziger Jahren im Denkmalschutz aktiv, setzte er sich in Marburg für den Erhalt der historischen Altstadt ein, deren Fachwerkhäuser lange vernachlässigt worden waren.¹⁶⁸ Hier trat er auch für neues Bauen in alten Strukturen ein. Gemeinsam mit dem Stadtplanungsamt beauftragte er 1976 zeitgenössische Architekten wie Oswald Mathias Ungers, James Stirling und Charles Moore damit, Entwürfe für das »Neue Bauen in der alten Stadt« anzufertigen.¹⁶⁹ Auch wenn die Pläne nicht realisiert wurden, haben sie doch über die Grenzen der Stadt hinaus die Architekturdebatte beeinflusst und Klotz selbst konnte mit dem Marburger Projekt merklich seine eigenen Vorstellungen über integrierendes Bauen in der öffentlichen Diskussion verankern.¹⁷⁰

Insbesondere mit Beginn seiner Tätigkeit als Museumsdirektor in Frankfurt hat Klotz schließlich dazu beigetragen, die Postmoderne, wie er sie in erster Linie in der amerikanischen Architektur verwirklicht sah, als Sprachrohr nach Deutschland zu vermitteln – trotz der Tatsache, dass dieses neue Leitbild in der Architektur viel Kritik auf sich zog und insbesondere bei ortsansässigen Architekten auf Ablehnung

165 Vgl. Branscome 2014, S. 26.

166 1973 veröffentlichte Klotz zusammen mit John Cook einen Interview-Band unter dem Titel *Conversations with architects*, der die aktuelle Architekturszene anhand der seiner Meinung nach wichtigsten Vertreter in den USA abbilden sollte. Interviews gaben u. a. Louis Kahn, Philip Johnson, Robert Venturi und Charles Moore – Architekten, die sich alle, wenn auch auf unterschiedliche Weise, vom Funktionalismus der Moderne distanzieren. Architekten, die später zu regelrechten Stars der Szene aufstiegen wie Peter Eisenman und Richard Meier, fehlten hingegen gänzlich im Buch. Vgl. Klotz/Cook 1974.

167 Klotz 1977a, S. 7.

168 Vgl. Klotz 1999, S. 57

169 Vgl. Magistrat der Stadt Marburg 1989.

170 Vgl. Klotz 1999, S. 62–64.

stieß. Die bundesdeutsche Architekturlandschaft war noch immer von dem Nachkriegskonsens einer der Moderne verhafteten Architektenschaft geprägt, welche die Vorliebe für Achsenbezüge und Symmetrie bei Aldo Rossi oder Ungers als demokratiefeindlich ansah und die Verwendung von Elementen der Konsumkultur bei Venturi und Moore als reine Kitsch- und Kulissenarchitektur brandmarkte. Heinrich Klotz betonte dementsprechend immer wieder, wie schwer es die »Postmoderne amerikanischer Prägung« in Deutschland habe.¹⁷¹

Die Konzepte der postmodernen Architektur, die Heinrich Klotz zu Beginn der achtziger Jahre in seinen theoretischen Beiträgen darlegte, schienen jedoch gerade für Frankfurt geeignet zu sein. Weil Frankfurt als kriegszerstörte Stadt große bauliche Verluste aufzuweisen hatte und mit seiner seit Kriegsende ausschließlichen Konzentration auf den Wirtschaftssektor zunehmend in den sechziger Jahren als trostlose Dienstleistungsstadt empfunden wurde, bot sich mit diesem neuen Denken, wie man mit Architektur gestalten kann, eine produktive Perspektive für Frankfurt. Hier erlebte man besonders stark den Mangel an Urbanität und an Identifikationsmöglichkeiten, welche die allein auf ihren Zweck ausgerichteten Büro- und Verwaltungsbauten der Innenstadt nicht bieten konnten. Aus diesem Unbehagen speiste sich schließlich auch sehr stark die Zustimmung zu den Konzepten einer postmodernen Architektur. In der Arbeit eines Venturi, Moore, Hollein und Ungers hatte Klotz, der sich bereits früh um die Erhaltung der Stadt bemüht hatte, eine geeignete Antwort auf die Stadtzerstörung erkannt.¹⁷² Als städtebauliche Kehrtwende, die anstelle moderner Anonymität eine traditionsgeladene und als Bedeutungsträger fungierende Architektur, die sowohl den historischen Bezug als auch das Architekturzitat wieder zuließ, wurde postmodernes Bauen zu einer Art »architektonischem Allheilmittel«¹⁷³. Ihr wurde die Fähigkeit zugeschrieben, der Stadt erneut eine Identität zu verleihen und sie zu einem lebenswerten Ort zu machen. So überrascht nicht, dass Frankfurt gerade in Zeiten der Diskussion um ihre identitätsstiftende Funktion besonders empfänglich war für die vielfältigen Architekturströmungen, die unter dem Begriff der Postmoderne zusammengefasst wurden. Mit ihrer erneuten Wertschätzung von Individualität und Wiedererkennbarkeit in der architektonischen Gestaltung bot die Postmoderne den entscheidenden Weg für eine Veränderung. Erst die Postmoderne ermöglichte wieder eine Auseinandersetzung mit den seit 1945 in Frankfurt ins Abseits geratenen geschichtlichen und traditionellen Werten sowie eine Neuaneignung der Geschichte, die als Korrektive zur

171 Mitte der achtziger Jahre gab es ihm zufolge nur wenige Architekten, die sich »in das Terrain der Postmoderne vorgewagt und die Reinheitsgebote der Moderne am ehesten in den Wind geschlagen« hätten. Hierzu zählte er etwa die Frankfurter Architekturbüros Jourdan und Müller oder auch Berghof, Landes und Rang, die ihre Ideen unter anderem bei der Frankfurter Saalgasse oder der Landeszentralbank verwirklichen konnten. Klotz 1985b, S. X.

172 Vgl. Klotz im Interview, in: Bartetzko 1984, S. 16.

173 Bartetzko 1988, S. 554.

anonymen, modernen Großstadt gedacht waren. Indem man der Architektur wieder eine über ihren Zweck hinausgehende semantische Bedeutung zuerkannte und in der architektonischen Gestaltung erneut Hinweise auf die Geschichtsspuren der Stadt, etwa die mittelalterliche Struktur oder auf bestehende historische Gebäude verarbeitete, sollte ein urbaner Raum geschaffen werden, der zu einer wiedererkennbaren Identität beitragen sollte.

In Frankfurt traf Klotz auf das geeignete Umfeld, das bereit war, eine neue Architektur in Frankfurt zu realisieren, und das sich aus einer besonders günstigen Konstellation von einflussreichen Personen zusammensetzte. Seit 1977 für die Abteilung »Kultur und Sport« im Hochbauamt verantwortlich, hatte Roland Burgard bereits früh die Idee entwickelt, eine Architektur zu realisieren, die von jungen, aufstrebenden Architekten der internationalen Szene ausgeführt werden sollte. Wie Klotz hatte Burgard seine Erfahrungen in den USA gesammelt, wo er während seiner jährlichen Reisen seit 1971 die Ikonen der gegenwärtigen Architektur besuchte und die Architektur eines Charles Moore oder Richard Meier kennen und schätzen lernte. Vor dem Hintergrund dieser aus der zeitgenössischen amerikanischen Architektur empfangenen Impulse entwickelte Burgard die Idee, eine solche Architektur auch in Frankfurt umzusetzen.¹⁷⁴

Aber auch durch den seit 1977 amtierenden Oberbürgermeister Walter Wallmann und den Frankfurter Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann erhielten Roland Burgard und Heinrich Klotz maßgebliche Unterstützung für die von ihnen vorgestellten Ideen. Dabei gingen die Verantwortlichen des Hochbauamts und die Entscheidungsträger der Frankfurter Kommunalpolitik in der Durchsetzung eines solchen Experimentes, das sich der Postmoderne verschrieben hatte und das insbesondere von einer der Moderne verhafteten Architektenschaft heftig angefeindet wurde, ein großes Wagnis ein. Wo in Marburg Mitte der siebziger Jahre noch der politische Wille gefehlt hatte, um ein Projekt zu realisieren, das altes und neues Bauen miteinander zu verbinden versuchte, da besaß Frankfurt nun die geeigneten politischen und vor allem wirtschaftlichen Voraussetzungen zur baulichen Erneuerung. Die Ideen der Postmoderne, die insbesondere durch die Schriften von Heinrich Klotz Eingang in die architektonische Debatte in Frankfurt fanden, wirkten bei all den Projekten seit Ende der siebziger Jahre unterstützend und förderten die Umsetzung der städtebaulichen und architektonischen Maßnahmen in Frankfurt. Einen Schwerpunkt bildete dabei die Wiederbebauung des Altstadtbereiches zwischen Dom und Römer, das Museumsufer sowie das Messegelände.

Um eine hohe Qualität an Architektur zu garantieren, wurde von der Stadt eine Vielzahl von Architektenwettbewerben für die neuen Museen und die anderen städtebaulichen Maßnahmen der Stadt ausgeschrieben. Die wesentlichen Vertre-

174 Ein wesentlicher Impuls aus den USA war das Konzept der ehemals kleinen Industriegemeinde Columbus, Indiana, wo seit den 1960er Jahren durch die Finanzierung durch einen Großunternehmer eine Ansammlung von hochrangiger Architektur von Robert Venturi, Richard Meier oder Kevin Roche verwirklicht worden war. Burgard, mdl. 2015.

ter zeitgenössischer Architekturströmungen sollten ihre Statements anhand ihres Frankfurter Projektes abgeben. Die Wettbewerbe mit internationalen Einladungen führten letztlich nicht nur zu einem gegenseitigen Leistungsmessen, sondern auch zu einer wechselseitigen Befruchtung von einheimischen und ausländischen Architekten, die in Frankfurt eine vielfältige Architekturlandschaft schufen. Heinrich Klotz war als Preisrichter an zahlreichen Wettbewerben in Frankfurt, aber auch in Berlin¹⁷⁵, beteiligt und versuchte stets durch seine Teilnahme Einfluss auf die Architekturpolitik und die Wahl der Kandidaten zu nehmen.¹⁷⁶ Dies geschah oftmals zum Leidwesen des Baudezernenten und der Verantwortlichen im Hochbauamt, die – anders als das Kulturdezernat, dem auch Klotz angehörte – tatsächlich zuständig waren für die Baupolitik der Stadt bzw. die kommunalen Einzelprojekte. Dennoch wirkte Klotz als Preisrichter unter anderem beim Dom-Römerberg-Wettbewerb, beim Wettbewerb für das Museum für Vor- und Frühgeschichte, das Museum für Moderne Kunst, für das Museum für Kunsthandwerk sowie bei den Wettbewerben für die Gestaltung des östlichen Messegeländes und für die hessische Landeszentralbank mit.¹⁷⁷

Um die amerikanischen Ideen der Postmoderne auch in Deutschland zu etablieren, setzte er sich immer wieder für die amerikanischen Architekten und ihre Entwürfe ein, aber auch für europäische Architekten, die sich mit ihren Arbeiten einer von ihm als postmodern definierten Architektursprache angenähert hatten. Aufgrund der Initiative von Klotz erhielt beispielsweise Oswald Mathias Ungers, der bereits seit dem Marburg-Projekt 1975 zu seinen begünstigten Architekten gehörte, den Direktauftrag für den Ausbau der Villa am Schaumainkai zum späteren Deutschen Architekturmuseum. Ungers, der zuvor ein Jahrzehnt lang in den USA an der *Cornell University* tätig gewesen war, wurde in Deutschland bis dato mit Argwohn betrachtet – vor allem, weil sein Entwurf für das Märkische Viertel in Berlin aus den Jahren 1962–1967 frühzeitig in Verruf geraten war. Der in London lebende Architekt Léon Krier verhalf Ungers zwar mit einer im Jahr 1975 organisierten Aus-

175 In Berlin beteiligte sich Klotz z. B. an den IBA-Wettbewerben für die Kochstraße und für den Tegeler Hafen. Vgl. Klotz 1999, S. 78.

176 Auch auf Wettbewerbe, an denen Klotz weder als Preisrichter noch als Berater beteiligt war, versuchte er Einfluss zu nehmen. Während seiner Reise nach Kyoto im Jahr 1986 und dem zeitgleich in Frankfurt stattfindenden Wettbewerb für das *Museum für Völkerkunde* besuchte Klotz unter anderem den japanischen Architekten Arata Isozaki, dem er detaillierte Vorschläge zur Gestaltung seines Gebäudes machte. Vgl. Klotz-Tapes 2014, S. 235. Als Gewinner ging aus dem Wettbewerb schließlich die weitgehend unbekannte Architektengruppe G. J. Meiler und Vural hervor – dessen prämierter Entwurf aus dem Jahre 1987 jedoch nie ausgeführt wurde –, während Isozaki nur den zweiten Preis erhielt. Vgl. Wettbewerb Museum für Völkerkunde 1987.

177 Lediglich beim Wettbewerb für das Museum für Vor- und Frühgeschichte und für das MMK liegen keine in den *Klotz-Tapes 2014* veröffentlichten Aktennotizen von Klotz vor. Den Wettbewerb für das MMK erwähnt Klotz jedoch in seinen *Erinnerungen 1999*. Klotz wirkte außerdem als Fachpreisrichter beim Ideen- und Realisierungswettbewerb für den Börneplatz in Frankfurt mit.

stellung zu neuer Anerkennung in Europa.¹⁷⁸ Als Architekt des DAM wäre er wohl jedoch nicht in den Blick genommen worden, wenn nicht Klotz sich persönlich für Ungers eingesetzt hätte.¹⁷⁹

Sobald ein Bau durch einen Architektenwettbewerb entschieden werden sollte, scheute der Museumsdirektor keinen Aufwand, um seine Ziele zu verwirklichen und seinen favorisierten Architekten einen Auftrag zu verschaffen. Er hat dabei oftmals versucht, bestimmte Entwicklungen manipulativ zu steuern, wie die in den *Klotz-Tapes* veröffentlichten Tonbandaufzeichnungen des Kunsthistorikers zeigen.¹⁸⁰ Sogar bei seiner ersten Teilnahme an einer großen Jury anlässlich des Dom-Römerberg-Wettbewerbs 1979/80 in Frankfurt, bei dem Klotz als Sachverständiger eigentlich kein Stimmrecht besaß, versuchte er die zuständigen Entscheidungsträger mit allen Mitteln zu beeinflussen. Zu diesem Zeitpunkt wird unter Architekten und Politikern noch kontrovers um die Frage diskutiert, ob im Wettbewerb lediglich eine historische Zeile oder auch eine moderne Variante zur Schließung der Ostseite des Römerbergs zugelassen werden soll.¹⁸¹ Klotz selbst nimmt dazu in seinen Aufzeichnungen keine Stellung, äußert sich später jedoch ausführlich zu dem im Wettbewerb eingereichten Entwurf des Amerikaners Charles Moore (**Abb. 25**), der eine Art »Gegenerklärung« sei gegen die in Frankfurt gewohnte Architektur¹⁸² und für den er sich explizit einsetzte. Heinrich Klotz hatte den amerikanischen Architekten im Vorfeld des Wettbewerbs als Teilnehmer ins Spiel gebracht, der als Amerikaner vielleicht nie nach Frankfurt gekommen wäre, wenn er keinen persönlichen Kontakt besessen hätte. Neben dem Niederländer Herman Hertzberger und dem Schweizer Bruno Reichlin gehörte Moore zu den drei ausländischen Architekten, die zu dem auf nationaler Ebene ausgeschriebenen Wettbewerb eingeladen und zugelassen wurden.¹⁸³ Klotz weist in seinen Aufzeichnungen darauf hin, dass er Moores Beitrag nicht nur vor dem frühzeitigen Ausscheiden gerettet, sondern auch versucht habe, seinen ebenfalls im Preisgericht sitzenden Kollegen Ungers zur positiven Stel-

178 Vgl. Cepl 2007, S. 300 f.

179 Klotz bezeichnete Ungers – neben Robert Venturi – als seinen »wichtigsten Lehrer«. Vgl. Klotz 1999, S. 211. Zunächst war es eigentlich der Wiener Architekt Hans Hollein, der auf Empfehlung von Klotz und Burgard den Umbau der Villa zum Architekturmuseum und auch des Nachbarhauses zum Filmmuseum übernehmen sollte, den Auftrag jedoch bald daraufhin ablehnen sollte. Vgl. Santifaller 2014, S. 2.

180 Dies geschieht jedoch nur andeutungsweise. Laut Burgard stellen die Aufzeichnungen von Klotz die damaligen Umstände nicht korrekt dar. Die Tapes sind zudem nicht vollständig abgedruckt und zum Teil zensiert worden. Eine Folge sei die »kultische Überhöhung« der Person Klotz. Burgard, mdl. 2015.

181 Der endgültige Auslobungstext des Wettbewerbs nennt die historische Ostzeile als verbindlichen Teil der Wettbewerbsaufgabe. Zusätzlich wird jedoch erlaubt, »eine Variante ohne die Berücksichtigung der vorgesehenen historischen Bauten vorzulegen.« Magistrat d. Stadt Frankfurt 1980a, S. 27. Zum Dom-Römerberg-Wettbewerb, aus dem die Schirn Kunsthalle hervorging, siehe auch Kap. 4.1.1.

182 Vgl. Protokollnotiz vom 25. 08. 1980, in: Klotz-Tapes 2014, S. 97.

183 Vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1980, S. 24.



Abbildung 25. Charles Moore, Modell für den Dom-Römerberg-Wettbewerb 1979/80, 6. Preis

lungnahme zu bewegen. Die amerikanisch-fröhliche Postmoderne von Moore traf bei den anderen Jurymitgliedern jedoch auf wenig Verständnis. Klotz zufolge besaßen sie eine »absolut« abwehrende Haltung gegenüber Moores Wettbewerbsbeitrag, vor allem aufgrund dessen, da er »das Pech [hatte], rosa angemalt zu sein, so daß er als furchtbares Bonbon unter all den weißen Modellen herausstach wie ein Exotikum.«¹⁸⁴

Der Wettbewerb unter dem Vorsitz von Max Bächer¹⁸⁵ ging schließlich zugunsten der Ungers-Schüler Bangert, Jansen, Scholz und Schultes aus, die Klotz zufolge zwar »einen sicherlich gelungenen Entwurf abgeliefert« hatten.¹⁸⁶ Doch in erster Linie sah er sich wohl in der Pflicht, seinen amerikanischen Schützling wenn nicht den Auftrag, so doch wenigstens einen Preis im Wettbewerb zu sichern. Klotz habe schließlich Oberbürgermeister »Wallmann dazu bekehrt, einen sechsten Preis bereitzuhalten, damit wir uns nicht international blamieren.«¹⁸⁷ Der Ein-

184 Protokollnotiz vom 25.08.1980, in: Klotz-Tapes 2014, S. 95.

185 Daneben waren u. a. Helge Bofinger, Gottfried Böhm sowie Oswald Mathias Ungers und Alexander von Branca als Fachpreisrichter beteiligt. Vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1980, S. 30.

186 Ebd., S. 97.

187 Ebd., S. 95.

satz für Charles Moore und die versuchte Manipulation der Entscheidungsträger zeigt, wie Klotz aktiv in die Baupolitik einzugreifen versuchte. Bei der anschließenden Vergabe der Häuser an der Saalgasse, für die eigens eine Projektgruppe gegründet wurde, verwehrten die Verantwortlichen ihm daraufhin bewusst das Mitspracherecht.¹⁸⁸ Mit dieser Tatsache bahnte sich beim Dom-Römerberg-Wettbewerb bereits ein Grundkonflikt an, der beim anschließenden Wettbewerb für das Museum für Kunsthandwerk dafür sorgte, dass sowohl Hochbauamt als auch Baudezernat den Einfluss von Klotz bei zukünftigen Wettbewerben eindämmen sollten. Auch hier versuchte Heinrich Klotz – nun in seiner Funktion als Preisrichter – aktiv in die Wettbewerbsentscheidung einzugreifen. So reiste er genau zu dem Zeitpunkt, als der Wettbewerb für das Museum für Kunsthandwerk bereits in vollem Gange war, nach Amerika, um bereits im Vorfeld der Jurysitzung die Entwürfe von Robert Venturi und Richard Meier zu begutachten – obwohl die Arbeiten anonym einzureichen waren. Auch Roland Burgard war zuvor in die USA zu den jeweiligen Architekturbüros gereist, um Meier und Venturi bei der Entwurfsplanung zu beraten – ohne jedoch die Arbeiten wie Klotz vor Ort direkt in Augenschein zu nehmen. Zu diesem Zeitpunkt sei allerdings bereits erkennbar gewesen, dass Venturi – anders als Meier – erhebliche Probleme bei der Durchsetzung seines Entwurfs haben werde.¹⁸⁹ Während Meier vom zuständigen Abteilungsleiter im Hochbauamt Roland Burgard für den Wettbewerb vorgeschlagen worden war – nicht ohne erhebliche Widerstände aus den eigenen Reihen –, hatte Klotz die beiden von ihm favorisierten Architekten Hans Hollein und Robert Venturi empfohlen. Der mit Klotz befreundete Hollein kam durch seine Vermittlung nach Deutschland. Hier plante er zwar seit 1972 das Abteibergmuseum in Mönchengladbach, das 1982 fertiggestellt war, große Bekanntheit hatte er mit seinen Entwürfen jedoch vor allem in Österreich erlangt.

Klotz erwähnt in seinen Aufzeichnungen, dass er Venturi geradezu überreden musste, um überhaupt am Wettbewerb teilzunehmen.¹⁹⁰ Für Klotz gehörte Venturi zu denjenigen Architekten, dessen Entwurf er unbedingt in Frankfurt verwirklicht sehen wollte: »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.«¹⁹¹ Robert Venturi gelang es jedoch nicht, einen Auftrag zu erhalten. Beim Wettbewerb für das Museum für Kunsthandwerk von 1980 erhielt er lediglich den zweiten Preis – ebenso wie der Österreicher Hans Hollein.¹⁹² Klotz versuchte zwar seinen Favoriten Venturi durchzusetzen, musste am Ende jedoch aufgeben,

188 Burgard, mdl. 2015.

189 Ebd.

190 Vgl. Aktennotiz vom 18./19. 09. 1979, in: Klotz-Tapes 2014, S. 61.

191 Aktennotiz vom 22. 01. 1980, in: Klotz-Tapes 2014, S. 71.

192 Zum Wettbewerb vgl. Magistrat der Stadt Frankfurt 1980b, S. 10–11; siehe auch Kap. 4.2.3. Den Wettbewerb für die Messehalle in Frankfurt (1980) konnte er ebenfalls nicht für sich entscheiden, vgl. Anmerkung, in: Klotz-Tapes 2014, S. 157.

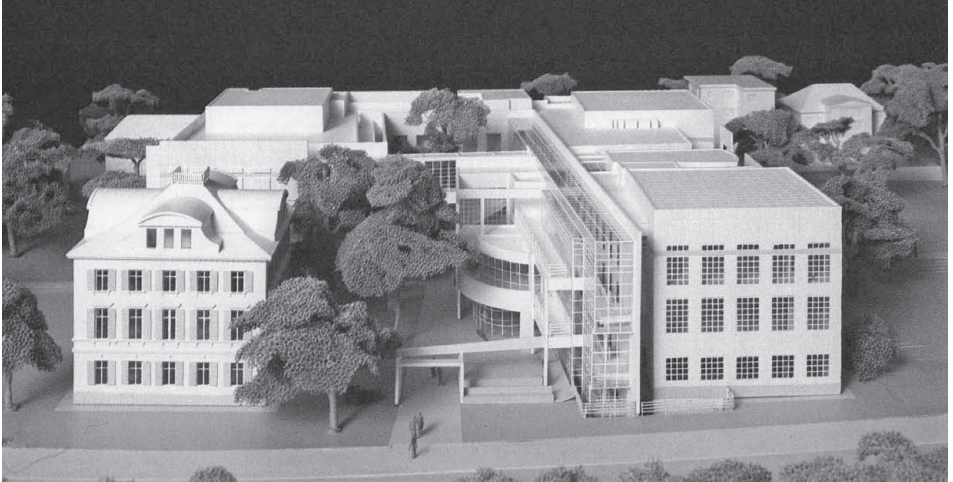


Abbildung 26. Richard Meier, Wettbewerbsmodell für das Museum für Kunsthandwerk, 1980, 1. Preis

da das Preisgericht regelrecht vernichtend über dessen Entwurf urteilte.¹⁹³ Vor allem die formale Gestaltung der Architektur stieß auf wenig Gegenliebe – laut Klotz vor allem deswegen, da sie schlichtweg nicht verstanden und in ihrem ironischen Charakter verkannt wurde.¹⁹⁴ Mit dem erstplatzierten, neomodernen Entwurf von Meier (**Abb. 26**) konnte sich Heinrich Klotz nie recht anfreunden. Bei seiner Fixierung auf Venturi unterschätzte er offenbar die Fähigkeiten und städtebauliche Qualitäten des Meierschen Entwurfes. Ihm erschien der Bau in seiner »übertreibenden Le Corbusier-Attitüde«¹⁹⁵ zu triumphal und in dem reinen Weiß fast schon »aseptisch«¹⁹⁶. Das »sichtbare Verhältnis zur Geschichte«, also zur vorhandenen, historischen Villa, mit dem der Neubau in einer Verbindung steht, konnte ihn am Ende jedoch mit Meier versöhnen, wie er später schreibt.¹⁹⁷

193 »Stahl und Humpert, ehrenwerte Leute, haben sich schließlich über die Enge der Treppenhäuser in Venturis Entwurf, über die Ausgedehtheit der Straßenrandbebauung und über die Parkanlage mokiert. [...] Vor allem aber Haverkampf hatte eine scharfe Philippika gegen Venturi geritten und zuvor schon von ›Bullshit‹ gesprochen. Der wortgewandte und einfallsreiche Haverkampf ließ an Venturis Entwurf kaum etwas Gutes.« Aktennotiz vom 17. 04. 1980, in: Klotz-Tapes 2014, S. 88.

194 Die damalige Leiterin des Museums, Frau Ohm, habe »sich in ihrer gänzlichen Ratlosigkeit sogleich auf die idiosynkratischen Merkmale [des Baus gestürzt] und rief: ›Solche Säulen will ich nicht!‹ und als ich antwortete, daß sie wie Kulissen vor dem Eingang stünden, also einen ironischen Charakter hätten, rief sie ebenso empört: ›Ich will auch keine Ironie!‹« Ebd., S. 89.

195 Aktennotiz vom 06. 05. 1982, in: Klotz-Tapes 2014, S. 171.

196 Klotz 1999, S. 128.

197 Vgl. ebd.

Dem damaligen Baudezernenten, Hans Haverkamp, zufolge hatte Klotz seinem Favoriten bereits im Vorfeld den Auftrag für das Museum zugesichert. So habe er selbstverständlich versucht, mit allen Mitteln den Entwurf von Venturi durchzusetzen, um sein Gesicht nicht zu verlieren.¹⁹⁸ Klotz versuchte schließlich die für ihn zumindest weitgehend akzeptable Entscheidung zu erzwingen, Venturi und Hollein wenigstens mit dem zweiten Platz auszuzeichnen.¹⁹⁹ Der Wettbewerbssieg von Richard Meier war jedoch eine wichtige Initialzündung für Frankfurt und ist insofern bedeutsam, da er vor allem den amerikanischen Architekten vermittelte, dass man in Frankfurt nicht nur Pläne und Modelle ausstellen, sondern auch bauen konnte, was der amerikanischen Architektenelite vor dem Fall des Eisernen Vorhangs nicht gelang.²⁰⁰

Die Art und Weise, wie Klotz versuchte, auf die Entscheidung und damit auf das Architekturgeschehen in Frankfurt Einfluss zu nehmen, brachte ihm rasch den Unmut der Verantwortlichen im Hochbauamt und des Baudezernenten ein. Obwohl sich Klotz und Burgard gegenseitig schätzten und in der Beurteilung der Bedeutung der internationalen Architekturszene übereinstimmten, so tat sich doch mit dem Wettbewerb für das Museum für Kunsthandwerk ein unüberwindbarer Graben zwischen dem Hochbauamt und dem Kunstgeschichtsprofessor aus Marburg auf. Wie Klotz versuchte, sich in die Architekturpolitik einzumischen und folglich auch an dem anschließenden Erfolg der Bauvorhaben teilhaben wollte, stellte nach Ansicht der für die baulichen Projekte Verantwortlichen einen klaren »Verstoß gegen die Regel« dar.²⁰¹ In der Folge des Wettbewerbs für das Museum für Kunsthandwerk wurde Klotz zwar als Fachpreisrichter weiterhin zu Jurysitzungen eingeladen, agierte bei diesen Wettbewerben jedoch wesentlich zurückhaltender als zuvor. So überrascht es nicht, dass über seinen möglichen Einfluss auf die anschließenden Wettbewerbe für das Museum für Vor- und Frühgeschichte von 1980 sowie für das Museum für Moderne Kunst von 1982/83 keine Aufzeichnungen vorliegen, obwohl Klotz an diesen Wettbewerben als Fachpreisrichter beteiligt war.

Bezüglich des Wettbewerbs für das Museum für Moderne Kunst, den 1983 der Wiener Architekt Hans Hollein gewann, äußert sich Heinrich Klotz in seinen Aufzeichnungen lediglich über den Entwurf des amerikanischen Architekturbüros SITE, das bereits Anfang der siebziger Jahre mit spektakulären Bauten für die Supermarkt-Kette BEST auf sich aufmerksam gemacht hatte. Im Wettbewerb habe SITE laut Klotz – neben dem Spanier Oscar Tusquets – einen interessanten Vorschlag für den Entwurf des Museums geliefert, welcher zu seinem Bedauern jedoch »nicht

198 Haverkamp, mdl. 2015.

199 Vgl. Aktennotiz vom 17. 04. 1980, in: Klotz-Tapes 2014, S. 91.

200 Burgard zufolge standen die Amerikaner daraufhin regelrecht Schlange in Frankfurt. Unter den Bauherrenvertretern in Frankfurt gab es in den Neunzigern einen regelrechten Wettbewerb um die großen Namen der siebziger und achtziger Jahre, so erhielt Frank Gehry bspw. den Auftrag für die Wohnsiedlung Goldstein in Schwanheim, die 1996 fertiggestellt wurde. Burgard, schriftl. 2015.

201 Burgard, mdl. 2015.

für eine Erstprämierung« berücksichtigt werden konnte.²⁰² In seinen *Erinnerungen* von 1999 schreibt Klotz später jedoch: »Den Wettbewerb für das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt haben, so darf ich behaupten, Gustav Peichl und ich entschieden. Gemeinsam traten wir für Hans Hollein ein und hatten bald auch die gesamte Jury auf unserer Seite.«²⁰³ Der einstige Baudezernent Haverkamp betont dagegen, dass auch andere relevante Entscheidungsträger in der Jury saßen. Klotz war lediglich einer von 13 Juroren und auch nicht Vorsitzender des Preisgerichts. Gustav Peichl, der ebenfalls eng mit Hollein befreundet gewesen sei, habe als Wiener sicherlich auch eine wichtige Rolle gespielt. Jedoch habe der Entwurf von Hollein die Jury bereits von Anfang an sehr überzeugt, ohne dass man für ihn hätte kämpfen müssen.²⁰⁴

Die internationale Bandbreite der am Wettbewerb für das Museum für Vor- und Frühgeschichte teilnehmenden Architekten war letztendlich dem zuständigen Hochbauamt zu verdanken.²⁰⁵ Bereits bei dem 1978 von der Städelschule mit Unterstützung des Hochbauamtes veranstalteten Architekturkongress ARTE TEKTA in Frankfurt hatte Abteilungsleiter Roland Burgard die zeitgenössische Architekturavantgarde von Joseph Paul Kleihues über Hollein und Ungers bis hin zu Adolfo Natalini und Rem Koolhaas eingeladen.²⁰⁶ Mit der ARTE TEKTA waren gleichzeitig fast alle späteren Akteure des späteren Museumsufers in Frankfurt bereits eingeführt. Auf Initiative des Hochbauamts war 1978 zudem ein Studienseminar innerhalb der von Günter Bock geführten Architekturklasse an der Städelschule umgesetzt worden, das Testentwürfe für das Museum für Vor- und Frühgeschichte auf dem Grundstück des Karmeliterklosters in Frankfurt erbringen sollte, um die Vorbereitung des hierfür geplanten öffentlichen Architektenwettbewerbs zu erleichtern.²⁰⁷ Burgard zufolge war Klotz bei dem anschließenden offenen Realisierungswettbewerb bereits die »persona non grata«, die kein faktisches Mitspracherecht mehr hatte und sich dann weitgehend rausgehalten habe.

Heinrich Klotz beteiligte sich als Fachpreisrichter jedoch nicht nur an den wichtigen Wettbewerben für die neuen Bauten des Museumsufers. Es gelang ihm auch, wie er später behauptet, als Juror den Wettbewerb für die hessische Landeszentralbank²⁰⁸ zu beeinflussen und dem damals noch völlig unbekanntem Frankfurter Ar-

202 Klotz 1999, S. 99; vgl. auch Aktennotiz vom 17.–20.03.1980, in: Klotz-Tapes 2014, S. 87: »Falls es gelingen sollte, Venturi das Kunsthandwerkmuseum bauen zu lassen, wäre es sicherlich ein prächtiger Kontrast, SITE mit dem Bau des Museums für Moderne Kunst zu beauftragen. Zwei Amerikaner nebeneinander.«

203 Klotz 1999, S. 99.

204 Haverkamp, mdl. 2015. Zum Entwurf für das Museum für moderne Kunst siehe Kap. 4.1.2.

205 Zum Wettbewerb für das Museum für Vor- und Frühgeschichte siehe auch Kap. 4.2.2.

206 Burgard, mdl. 2015.

207 Vgl. Bock 1979, S. 665.

208 Vgl. hierzu Jourdan 1984. Zur Architektur der Landeszentralbank vgl. auch Landeszentralbank 1988; Rumpf 1988 sowie Rang 1989.

chitekturbüro Jourdan und Müller einen Auftrag zu verschaffen. Bereits in Marburg hatte Klotz sein eigenes, kurz zuvor von ihm erworbenes Haus von diesen Architekten umbauen lassen. Im Wettbewerb für die Landeszentralbank habe er verhindert, dass der Beitrag von Jourdan und Müller bereits zu Beginn ausjuriert wurde.²⁰⁹ und auch Architekt Jochem Jourdan erinnert sich rückblickend, dass Heinrich Klotz »in der zweiten Runde des Preisgerichts sehr überzeugend für uns aufgetreten« sei.²¹⁰ In ihrem Entwurf für die Landeszentralbank sahen die Architekten statt eines in Frankfurt üblichen Hochhausturms einen flachliegenden Gebäudekomplex vor, der viergeschossige, durch kleine Höfe voneinander getrennte Bürotrakte um eine zentrale, glasgedeckte Halle anordnet (**Abb. 27**). Der prämierte Entwurf wurde gemeinsam mit den Architekten Berghof, Landes, Rang ab 1984 auf dem historischen Grundstück nahe der Frankfurter Taunusanlage verwirklicht, auf dem bereits in den 1930er Jahren die Hauptstelle der Reichsbank residiert hatte und deren Fassade erhalten geblieben war. Den Vorgängerbau interpretierten die Architekten unter Verwendung einer neuartigen Bildsprache, die sich des Vokabulars der gesamten Architekturgeschichte bedient, gänzlich neu. Klotz fand, dass es sich hierbei um ein respektables Projekt handle, bei dem die Architekten ohne Scheu darstellungsreiche Details verwenden würden, »die historische Anklänge verrieten«. Rückblickend gab er allerdings zu: »Wären die ›modernen‹ Entwürfe unter den zehn Vorschlägen weniger trocken und ausgedörrt gewesen, hätte ich nicht unbedingt den Entwurf der beiden [...] Architekten befürwortet.«²¹¹ Gleichwohl gehört die Landeszentralbank heute zu den bedeutenden Bauten der Frankfurter Postmoderne.

Heinrich Klotz hatte seinen Aufzeichnungen zufolge außerdem erheblichen Anteil an der Gestaltung des Messegeländes. Laut Oliver Elser »versuchte Klotz [zunächst] vergeblich, beim Entwurf für die Messehalle 9 den US-Stararchitekten Robert Venturi ins Spiel zu bringen.«²¹² Den Auftrag hierfür erhielt jedoch Oswald Mathias Ungers, der dem Messegelände Anfang der achtziger Jahre sowohl mit der neuen Messehalle als auch mit seiner glasgedeckten *Galleria* und dem Torhaus ein neues Gesicht verlieh.²¹³ Bei der Gestaltung des östlichen Messegeländes hingegen, für das die Errichtung eines Hochhauses geplant war, wurde 1984 ein Gutachterverfahren durchgeführt, zu dem sechs Architekturbüros eingeladen waren, darunter Max Bächer und Helge Bofinger, Gottfried Böhm sowie das Büro Murphy/Jahn und Jourdan und Müller.²¹⁴ Wie die *Klotz-Tapes* berichten, habe es der Museumsdirektor geschafft, gegen das Votum des Preisgerichts seinen »Wunschkandidaten«, den deutsch-amerikanischen Architekten Helmut Jahn, für den Bau des Frankfur-

209 Vgl. Klotz 1999, S. 97.

210 Jourdan, zit. n. Göpfert 2014.

211 Klotz 1999, S. 97–98. Zu den anderen eingereichten Arbeiten vgl. Wettbewerb Landeszentralbank 1979.

212 Elser, zit. n. Göpfert 2014.

213 Zu den Entwürfen für das Frankfurter Messegelände siehe Kap. 4.3.

214 Vgl. Sturm/Schmal 2014, S. 214.

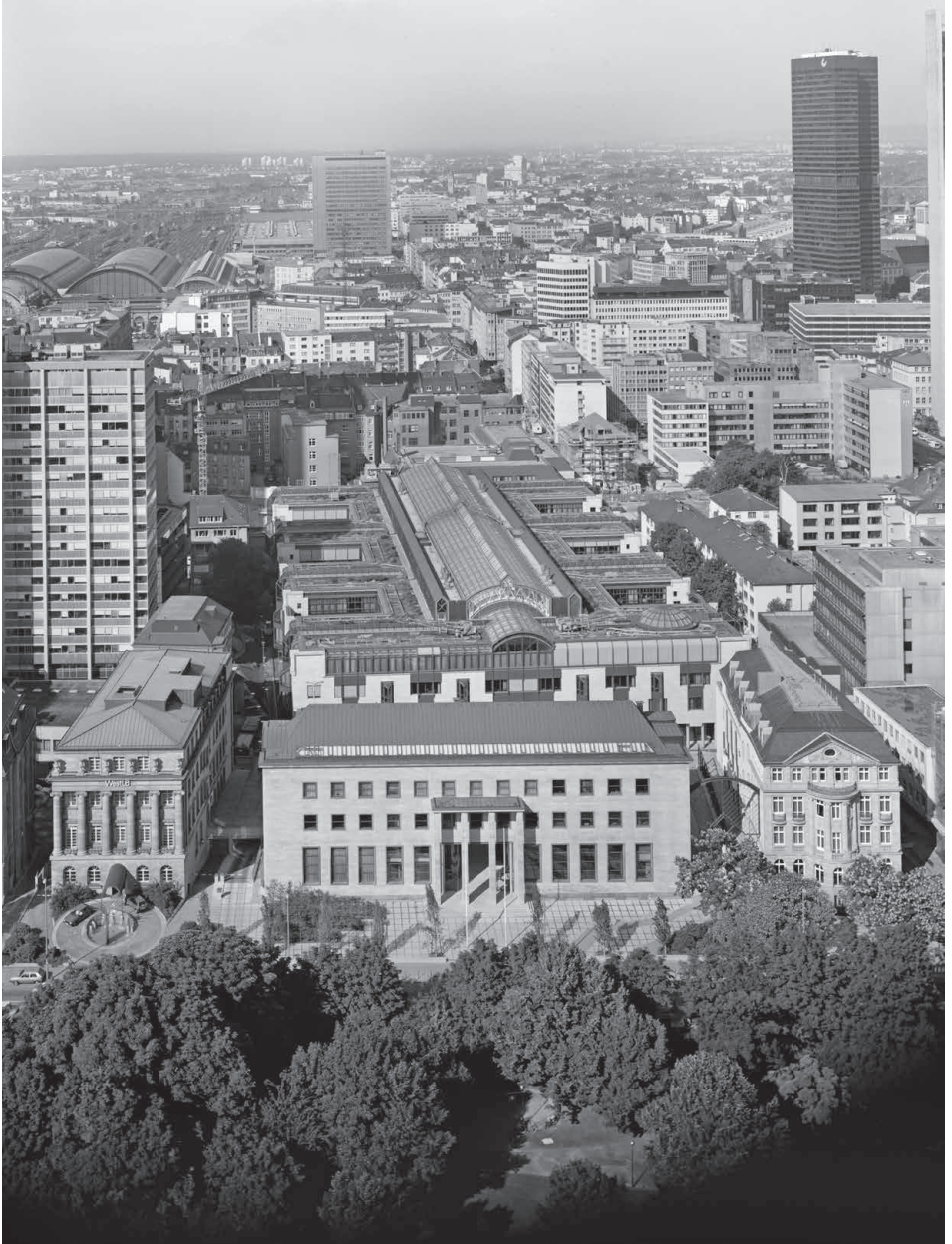


Abbildung 27. Landeszentralbank Frankfurt, 1984–1987



Abbildung 28. Helge Bofinger, Wettbewerbsentwurf, Neugestaltung Messe Ost, 1984

ter Messeturms durchzusetzen (siehe **Abb. 14**, S. 73).²¹⁵ Das Preisgericht, dem unter anderem Oswald Mathias Ungers angehörte, hatte sich ursprünglich für einen Entwurf von Bächer und Bofinger entschieden (**Abb. 28**), der vor allem durch die städtebauliche Positionierung des Turms überzeugte und dem damaligen Baudezernenten zufolge weitaus eleganter war als der Entwurf von Jahn.²¹⁶ Klotz wandte sich als einer der wenigen gegen das seiner Meinung nach zwar gelungene, jedoch konventionelle Projekt der Architekten Bächer und Bofinger »mit der Begründung, daß eine Messelandschaft eine variantenreiche Architektur benötige und daß neben das glasklare, bereits aufrechtstehende Torhaus von Ungers nun ein etwas spielerischer Entwurf gehöre«.²¹⁷ Es sollten seiner Meinung nach also Kontraste innerhalb der Architektur des Messengeländes hervorgebracht werden, die der Entwurf von Bofinger nicht versprach. Obwohl Klotz zugab, dass Jahns Entwurf ihm teilweise etwas zu überladen war,²¹⁸ schien er ihm als Zeichen der Messe durchaus gelungen. Dass der Vorschlag von Helmut Jahn letztlich trotz der Widerstände gebaut wurde, lag Klotz zufolge daran, dass sich der damalige Messechef, Horstmar Stauber, von seinen Argumenten hinsichtlich der Qualitäten des Entwurfes überzeugen ließ²¹⁹ und sich anschließend überraschend für das Projekt eingesetzt habe.²²⁰ Laut dem

gleichfalls als Preisrichter beteiligten Haverkampf seien jedoch in erster Linie messepolitische Gründe ausschlaggebend gewesen, die von Anfang an vorsahen, dass Jahn den renommiertesten Auftrag bekommen sollte.²²¹ Auch dem im Wett-

²¹⁵ Vgl. Elser 2014, S. F10.

²¹⁶ Haverkampf, mdl. 2015.

²¹⁷ Klotz 1999, S. 98.

²¹⁸ Vgl. Aktennotiz vom 14. 04. 1984, in: Klotz-Tapes 2014, S. 191 f.

²¹⁹ »Ich hatte mit Stauber, dem Chef der Frankfurter Messe, ein ausführliches Gespräch und ihn davon überzeugt, daß nicht Bofinger/Bächer, auch nicht Jourdan, sondern eben Helmut Jahn das beste Projekt abgeliefert hat.« Aktennotiz vom 10. 04. 1985, in: Klotz-Tapes 2014, S. 211.

²²⁰ Vgl. Klotz 1999, S. 98.

²²¹ Haverkampf, mdl. 2015.

bewerb unterlegenen Architekten Bofinger zufolge hatte die Messe von Anfang an beabsichtigt, die Ausführung dem amerikanischen Architekten zu übertragen, da es sich bei der Messe jedoch um eine öffentliche Einrichtung handelt, musste man eine öffentliche Ausschreibung vornehmen. In diesem Zusammenhang führte man das Gutachterverfahren durch, das im Grunde genommen nur eine »Alibi-geschichte« darstellte.²²²

Fazit: Heinrich Klotz als PR-Agent der Postmoderne in Frankfurt?

Die Auswertung der Aufzeichnungen von Heinrich Klotz bezüglich der seit den achtziger Jahren zu realisierenden Frankfurter Projekte, auf denen die obigen Ausführungen im Wesentlichen basieren, veranschaulichen nicht nur seine enormen Anstrengungen und seinen Einsatz für die Förderung einer Architektur, die seiner Definition von Postmoderne entsprach. In ihrer Subjektivität geben die *Tapes* auch entscheidende Einblicke in die Persönlichkeit eines Kunst- und Architekturhistorikers, der bestimmte Entwicklungen der Architekturgeschichte selbst zu lenken versuchte, und sich damit aktiv auch in historische Prozesse hineinbegab. Seine Aufzeichnungen sind zwar nicht in hohem Maße manipuliert – wie man es etwa von seinem großen Vorbild Vasari weiß –, denn Klotz hat durchaus spontan in sein Aufnahmegerät diktiert,²²³ jedoch zeigen sie eine hoch subjektive Sichtweise, die mit Vorsicht zu reflektieren ist. Die Aussagen anderer an den damaligen Wettbewerben in Frankfurt beteiligten Zeitzeugen haben gezeigt, dass Klotz sich oftmals als ausschlaggebender Faktor in der Entscheidung eines Wettbewerbs darstellte, obwohl diese nicht auf seine alleinige Initiative zurückging. Er hat sich von Anfang an in die Baupolitik, für die in erster Linie das Hochbauamt und das Baudezernat verantwortlich zeichnete, eingemischt, nicht nur um seine favorisierten Kandidaten durchzusetzen, sondern auch, um sich in der deutschen Architekturszene durch die Beauftragung renommierter Architekten zu etablieren. Ohne die politische Unterstützung, die ihm das passende Umfeld aus Walter Wallmann und Hilmar Hoffmann bot, und ohne die gemeinsamen Vorstellungen über die neue für Frankfurt zu realisierende Architektur, die die Zuständigen im Hochbauamt, aber auch der Baudezernat teilten, wäre die Durchsetzung einer Architektur auf internationalem Niveau nicht zu realisieren gewesen. Die Verantwortung für die Architekturqualität trug im Wesentlichen das Hochbauamt der Stadt, das sowohl für die Wettbewerbsausführung, die Zusammensetzung des Preisgerichts sowie für die geladenen Architekten als auch für die gesamte Umsetzung der genannten öffentlichen Bauten zuständig war.

Der entscheidende Faktor jedoch, der dazu beitrug, dass Heinrich Klotz gerade in der öffentlichen Wahrnehmung mit der Umsetzung der neuen Architektur in Frankfurt identifiziert wurde, war eindeutig sein überzeugendes Auftreten und

²²² Bofinger, mdl. 2016.

²²³ Müller, mdl. 2015.

sein von einem starken Ego geprägtes Bemühen, auf das Architekturgeschehen Einfluss zu nehmen und sich in den Medien – oftmals durch seine polemisch vorgetragenen Ansichten – erhebliche Aufmerksamkeit zu verschaffen. Zugleich war er jemand, der seine persönlichen und beruflichen Kontakte in den USA exzellent zu nutzen wusste. Am Ende der siebziger Jahre war die Postmoderne am Main längst angekommen, aber Klotz als selbsternannter »Architekturpolitiker«²²⁴ verstand es, diese auch nach außen zu tragen. Das Verdienst von Heinrich Klotz liegt daher im Wesentlichen in seiner Fähigkeit als ambitionierter Mediator und Kommunikator, der die in diesen Jahren scharf kritisierte Postmoderne öffentlich propagiert²²⁵ und durch seine Fähigkeit des Überzeugens dazu beigetragen hat, vor allem die einflussreichen Kommunalpolitiker in Frankfurt für diese neuen und innovativen Gestaltungsprinzipien zu begeistern. Während er aufgrund seiner wegweisenden Schriften sicherlich als federführend im Zusammenhang mit der Etablierung postmodernen Gedankenguts in Deutschland bezeichnet werden kann, so verstand es Klotz in Frankfurt sehr gut, die glückliche politische Konstellation und die im Hochbauamt bereits vorherrschenden Ideen über eine neue Hocharchitektur zu nutzen, um seinen Einfluss auf die städtische Baupolitik geltend zu machen und seine eigenen Vorstellungen über postmoderne Architektur exemplarisch in dieser Stadt durchzusetzen.

²²⁴ Burgard 2014, S. 3.

²²⁵ Heinrich Klotz sei Burgard zufolge in der Architekturszene die »PR-Abteilung« des Hochbauamtes gewesen. Vgl. Wékel 2016, S. 45.