

I. Architektur

Ein großes Zeitalter ist angebrochen.

Ein neuer Geist ist in der Welt.

Die Industrie, ungestüm wie ein Fluß, der seiner Bestimmung zustrebt, bringt uns die neuen Hilfsmittel, die unserer von dem neuen Geist erfüllten Epoche entsprechen. (...)

Die Großindustrie muß sich des Bauens annehmen und die einzelnen Bauelemente serienmäßig herstellen.

Es gilt, die geistigen Voraussetzungen für den Serienbau zu schaffen.

Die geistige Voraussetzung für die Herstellung von Häusern im Serienbau.

Die geistige Voraussetzung für das Bewohnen von Serienhäusern.

Die geistige Voraussetzung für den Entwurf von Serienhäusern.

Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*, 1922.

Gropiusstadt, das sind Hochhäuser für 45000 Menschen, dazwischen Rasen und Einkaufszentren. Von weitem sah alles neu und sehr gepflegt aus. Doch wenn man zwischen den Hochhäusern war, stank es überall nach Pisse und Kacke. Das kam von den vielen Hunden und den vielen Kindern, die in Gropiusstadt leben. Am meisten stank es im Treppenhaus. Meine Eltern schimpften auf die Proleten Kinder, die das Treppenhaus verunreinigten. Aber die Proleten Kinder konnten meist nichts dafür. Das merkte ich schon, als ich das erste Mal draußen spielte und plötzlich mußte. Bis endlich der Fahrstuhl kam und ich im 11. Stockwerk war, hatte ich in die Hose gemacht. Mein Vater verprügelte mich. Als ich es ein paar mal nicht geschafft hatte, von unten rechtzeitig in unser Badezimmer zu kommen, und Prügel bekam, hockte ich mich auch irgendwo hin, wo mich niemand sah. Da man aus den Hochhäusern fast in jede Ecke sehen kann, war das Treppenhaus der sicherste Platz.

Christiane F., *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, 1978.

1. Die Krise der modernen Architektur

Der Begriff Postmoderne wird in Verbindung mit der Architektur zum ersten Mal von dem amerikanischen Architekten Joseph Hudnut in einem Aufsatz mit dem Titel *The Post-Modern House* (1945) verwendet.¹ In diesem Artikel kritisiert er die moderne Architektur als unmenschlich, denn nach Hudnut hat die Moderne zwar eine neue, durchaus ästhetische, architektonische Sprache entwickelt – den Funktionalismus –, aber diese Architektur hat den Menschen aus dem Blick verloren, weil sie zu sehr auf den Geist der Technik fixiert ist.² Dagegen fordert Hudnut, daß die technischen Möglichkeiten der modernen Architektur in den Dienst der Menschen gestellt werden müssen.³

Einer der frühesten und radikalsten Kritiker der modernen Architektur, der Soziologe und Architekturhistoriker Lewis Mumford, setzt die Kritik Hudnuts fort, wenn er der modernen Architektur vorwirft, daß sie die Funktionalität eines Bauwerkes über die menschlichen Bedürfnisse stellt: Statt die moderne Technik als Hilfsmittel für menschliches Bauen einzusetzen, ist sie selbst zum Selbst- und Endzweck der Architektur geworden.⁴ Mumford fordert –

1 J. HUDNUT: *The Post-Modern House*, S. 74. Vgl. zur Genealogie der postmodernen Architektur: CH. JENCKS: *Genealogy of Post-Modern Architecture*, S. 270-271; P. GOLDBERGER: *Post-Modernism*, S. 256-260; L. HUTCHEON: *A Poetics of Postmodernism*, S. 22-36; G. KÄHLER: *Die Krypto-Postmoderne in ihren Anfängen*, S. 1068-1071; ST. VON MOOS: *Verwandlungen der modernen Architektur*, S. 117-149.

2 J. HUDNUT: *The Post-Modern House*, S. 73, 75.

3 »We have to defend our houses not only against the new techniques of construction but also against the aesthetic forms which they engender. We must remember that techniques have no inherent values as elements of expression; their competence lies in the way we use them«. A.a.O., S. 73.

4 L. MUMFORD: *The Case Against »Modern Architecture«*, S. 73-83.

wie Hudnut – eine menschlichere Form des Bauens, weil die modernen Architekten meinten, sie könnten die menschlichen Gefühle und Interessen einfach ignorieren.⁵ Vor allem aber gilt seine Kritik dem Trend zur »Megalopolis«, der zwecklosen Expansion der Städte, die sich von jeder menschlich erstrebenswerten Zielsetzung immer weiter entfernt.⁶

Ausgelöst durch diese Kritik findet am 11. Februar 1948 im New Yorker Museum für *Modern Art* ein Symposium zur Lage der modernen Architektur statt. Walter Gropius räumt in seinem Beitrag ein, daß der Funktionalismus oft zu materiell aufgefaßt worden ist, und plädiert für einen größeren Formenreichtum in der Architektur.⁷ Andere Stimmen gehen deutlich weiter: Um eine »Vermenschlichung« der Architektur zu erreichen, ist ein Rückgriff auf die Stilmittel der Tradition und eine Rücksichtnahme auf den regionalen Kontext eines Gebäudes notwendig.⁸

Am 4. Juli 1958 verliert der Wiener Maler Hundertwasser sein subversiv-ironisches Pamphlet gegen die moderne Architektur, das »Verschimmelungs-Manifest«, in der Abtei Seckau. Er wünscht der modernen Architektur eine »schöpferische Verschimmelung«, damit sie aus dem Gefängnis der geraden Linien befreit werden kann.⁹ Die funktionale Architektur hat sich danach als Irrweg erwiesen, weil sie die Menschen »wie die Hendl und die Kaninchen« in ihren Stall pfercht und darüber die Seele der Menschen zugrunde geht.¹⁰ Das Lineal und die daraus resultierenden geraden Linien sind unmoralisch, denn sie führen zu einer sterilen menschenfeindlichen Architektur: »In ihr wohnt weniger Gott und menschlicher Geist als vielmehr die bequemheitslüsterne, gehirnlose Massenameise.«¹¹ Hundertwasser fordert den Abriß der modernen Gebäude, so wie die Modernen einst die Jugendstilhäuser abgerissen haben, um »ihre leeren Gebilde hinzupflanzen.«¹² Stattdessen sollen die Menschen ihre Häuser selber bauen: »Jeder soll bauen können und bauen müssen und so die wirkliche Verantwortung tragen für die Wände, in denen er wohnt.«¹³

Komplexität und Widerspruch in der Architektur: Robert Venturi

Den Reichtum und die Vieldeutigkeit moderner Lebenserfahrung soll nach Robert Venturi eine in sich komplexe und widersprüchliche Architektur ausdrücken. Sein weithin beachtetes

5 »The rigorists placed the mechanical functions of a building above its human functions; they neglected the feelings, the sentiments, and the interests of the person who was to occupy. Instead of regarding engineering as a foundation for form, they treated it as an end«. Lewis Mumford in: *What is Happening to Modern Architecture*, S. 2.

6 L. MUMFORD: *Die Stadt*, S. 666. Vgl. auch: L. MUMFORD: *Megalopolis*, S. 29-32; L. MUMFORD: *The Urban Prospect*, S. 128-141.

7 Vgl. den Symposionsbeitrag von Walter Gropius, in: *What is Happening to Modern Architecture?*, S. 11.

8 Vgl. dazu die Symposionsbeiträge von Gerhard Kallmann, Talbot Hamlin und Lewis Mumford: A.a.O., S. 16-19.

9 U. CONRADS (Hrsg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, S. 152.

10 A.a.O., S. 149.

11 A.a.O., S. 151.

12 A.a.O., S. 152.

13 A.a.O., S. 149.

Buch *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966)¹⁴ ist ein Manifest für eine beziehungsreiche Architektur, die sich nicht mehr den puritanisch-moralischen Dogmen der modernen Architektur unterwirft: »Die orthodoxen unter den modernen Architekten neigten dazu, Vielfalt als etwas Unbefriedigendes bzw. in sich Widersprüchliches zu betrachten. In ihrem Versuch, mit allen Traditionen zu brechen und von Grund auf neu zu beginnen, idealisierten sie das Primitive und Elementare auf Kosten des Gestaltungsreichen und Intellektuellen. Sie verstanden sich als Teil einer revolutionären Bewegung und beriefen sich auf das absolut Neue der modernen funktionalen Notwendigkeiten; sie ignorierten dabei jedoch die darin eingeschlossenen Schwierigkeiten.«¹⁵

Dagegen vertritt Venturi eine komplexe, vielfältige, lebendige und widersprüchliche Architektur: »Gute Architektur spricht viele Bedeutungsebenen an und lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Vielzahl von Zusammenhängen: ihr Raum und ihre Elemente sind auf mehrere Weisen gleichzeitig erfahrbar und benutzbar. Eine Architektur der Komplexität und des Widerspruchs hat aber auch eine besondere Verpflichtung für das Ganze: ihre Wahrheit muß in ihrer Totalität – oder in ihrer Bezogenheit auf diese Totalität – liegen. Sie muß eher eine Verwirklichung der schwer erreichbaren Einheit im Mannigfachen sein als die leicht reproduzierbare Einheitlichkeit durch die Elimination des Mannigfachen«; und in Umkehrung des von Mies van der Rohe formulierten Dogmas »weniger ist mehr« fügt Venturi hinzu: »mehr ist nicht weniger!«¹⁶ Er plädiert für eine »mehrdeutige« und »spannungsreiche« Architektur, die »eher den Reichtum der Aussage als ihre Klarheit« fördert.¹⁷

Aus dem Spannungsreichtum und der Mehrdeutigkeit folgt eine Architektur des »Sowohl-als-auch«, die »ein paradoxes Gegeneinander verschiedener Formen des Gegensatzes zwischen Form und Funktion in der Architektur« signalisiert.¹⁸ Venturi grenzt sich aber von einer pittoresken, ornamentalen oder nur oberflächlich beziehungsreichen Architektur ab. Diese »falsche Vielfalt« ist bloßer Formalismus, »der mit der Erfahrung ebensowenig vermittelt ist wie der vorhergehende Kult der Einfachheit«.¹⁹ Vielheit und Einheit sind für Venturi keine absoluten Gegensätze. Gegen die moderne Einfachheit und gegen eine zu leichte, beliebige Vielheit sieht er die Möglichkeit einer »schwierigen Einheit«, die nicht um der Einfachheit willen die Komplexität eliminiert, sondern die widersprüchliche Vielheit im Sinne einer ganzheitlichen Einheit akzeptiert.²⁰ Auch wenn das Wort »postmodern« bei Venturi noch nicht

14 »Es ist ein Buch, das sich schnell in der ganzen angelsächsischen Welt verbreitete und oft mit ›Vers une architecture‹ von Le Corbusier verglichen wurde, weil es einer neuen Sensibilität den Weg bahnte und den Architekten – wie seiner Zeit Le Corbusier – ein Reservoir von zu entdeckenden und zu nützenden Erfahrungen und Werten aufzeigte«. P. PORTOGHESI: *Ausklang der modernen Architektur*, S. 78. Vgl. zur Bedeutung von Venturis Buch auch: H. KLOTZ: *Moderne und Postmoderne*, S. 147.

15 R. VENTURI: *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, S. 25. In den sechziger Jahren beginnt sich der Widerstand gegen die moderne Architektur massiv zu artikulieren. Vgl. z. B. Mitscherlichs »Pamphlet« von 1965: A. MITSCHERLICH: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*, oder: W. J. SIEDLER – E. NIGGEMEYER – G. ANGRESS: *Die gemordete Stadt* (1964). Vgl. auch W. J. SIEDLER: *Stuck an den Fassaden*, S. 54.

16 R. VENTURI: *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, S. 24. Vgl. dazu auch: F. JAMESON: *Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, S. 46.

17 R. VENTURI: *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, S. 34.

18 A.a.O., S. 35.

19 A.a.O., S. 28.

20 A.a.O., S. 27-28.

auftaucht – er kann als *der* Wegbereiter der postmodernen Architektur angesehen werden, da viele seiner Ideen später aufgenommen und fortgeführt werden.

Form Follows Fiasco: Peter Blake

Peter Blake, amerikanischer Architekturkritiker, veröffentlicht 1977 ein Buch mit dem provozierenden Titel *Form Follows Fiasco*, der das Louis Sullivan zugeschriebene²¹ erste Dogma der modernen Architektur – »form follows function« – karikiert. Blakes Pamphlet ist dann auch eine schonungslose Abrechnung mit der modernen Architektur: »Die moderne Bewegung – das Glaubensbekenntnis, mit dem wir groß geworden sind und dem wir uns in Untertanentreue verpflichtet fühlten – hat das Ende ihres Weges erreicht.«²²

Bevor Blake in einem feierlichen Moratorium am Ende seines Buches neue Wege für die Architektur aufzeigt, kritisiert er die »Phantastereien« der modernen Architektur. So bestreitet er, daß in der modernen Architektur wirklich die Form der Funktion *folgt*: Die Form wird schlichtweg ausgeblendet oder übergangen!²³ Auch der Funktionalismus bleibt von seiner Kritik nicht unberührt: Die moderne Architektur bezeichnet sich zwar selbst als funktionalistische Architektur, in den meisten Fällen ist ihre Architektur jedoch alles andere als wirklich funktionell.²⁴ Die modernen Büro- und Wohnkomplexe kritisiert er als menschenfeindlich, weil sie ein ungünstiges psychologisches Klima erzeugen (Anonymität, Entfremdung, Kriminalität etc.).²⁵ Die zunehmende Technisierung, Industrialisierung, Rationalisierung, Automatisierung und Uniformierung in der modernen Architektur führt zur Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt (vor allem in den Städten) und zur Zerstörung der gewachsenen Stadtstrukturen.²⁶ Die aus dem modernen technizistischen Geist entworfene Stadt ist in verschiedene Zonen (Wohnviertel, Produktionsstätten, Einkaufszentren, Freizeit- und Sportanlagen) zerstückelt, durch die die Menschenströme von der Bürokratie wie auf einem Schachbrett gelenkt werden. Wohnblöcke und Trabantenstädte für die Massen sind, so Blake, nur zum Wohle der Spekulanten, der Regierung und der Bürokratie geplant worden – nicht zum Wohle der betroffenen Menschen.²⁷

Auch die moderne Innenarchitektur hat sich nicht nach den Bedürfnissen der Menschen gerichtet. Polemisch schreibt Blake, daß man den »rot-blauen-Sessel« von Gerrit Rietveld nicht ohne die Hilfe eines Orthopäden verlassen kann.²⁸ Der Funktionalismus ist nicht funktionell, sondern Ausdruck eines menschenfeindlichen Technizismus: Das Problem, das die Mo-

21 Vgl. dazu: P. PORTOGHESI: *Ausklang der modernen Architektur*, S. 26.

22 P. BLAKE: *Form Follows Fiasco*, S. 163. Zitiert nach: CH. SCHÄDLICH: *Postmodernismus*, S. 340.

23 P. BLAKE: *Form Follows Fiasco*, S. 13-48, 133-144.

24 A.a.O., S. 28. Ähnlich auch Mark Wigley: »Die Modernisten legten dar, daß die Form der Funktion folgt (...) und daß funktional leistungsfähige Formen notwendigerweise eine reine Geometrie besitzen. Ihre rationale Ästhetik mißachtete die ungeordnete Realität tatsächlicher funktionaler Erfordernisse«. PH. JOHNSON – M. WIGLEY: *Dekonstruktivistische Architektur*, S. 19.

25 P. BLAKE: *Form Follows Fiasco*, S. 67-96.

26 A.a.O., S. 49-66.

27 A.a.O., S. 107-132.

28 A.a.O., S. 139. Rietvelds rot-blauer-Sessel von 1917 scheint ein beliebtes Spottobjekt für die »Funktionalität« des modernen Designs zu sein. Vgl. dazu auch: G. BROADBENT: *Functionalism VS Post-Modernism*, S. 73, 75.

derne wirklich lösen wollte, ist nach dem, was sie bis heute geleistet hat, die störende Anatomie des Menschen. Nichts kann wirklich funktionieren – gemäß Bauhaus –, solange die Männer nicht kubusförmig und die Frauen kugelförmig neu entworfen werden.²⁹

Seit etwa 1960 – so Blake – befindet sich diese moderne Architektur in der Krise. Sie hat ihre Glaubwürdigkeit und Kompetenz verloren und die Welt der Postmoderne liegt nun vor uns: Sie ist nicht von den revisionistischen Kritikern erfunden worden. Sie ist von denselben Meistern der Moderne geschaffen worden und viel auch durch ihr Scheitern. Und jetzt, welche Alternativen gibt es?³⁰ In seinem Moratorium fordert er von den Architekten, daß sie das sinnlose Abreißen von Gebäuden aufgeben, daß sie umweltverträgliche Baumaterialien verwenden, daß sie die Städte nicht mehr in monofunktionale Zonen aufteilen sollen. Er schlägt vor, einen Katalog menschlicher Bedürfnisse an die gebaute Umgebung aufzustellen und die Nutzer der Häuser mit in die Planungen einzubeziehen. Für die Ausbildung der Architekten fordert er, daß nicht mehr die Spezialisierung im Vordergrund steht, sondern mehr Wert auf Allround-Fähigkeiten der Architekturstudenten gelegt werden soll. Die Architektur soll insgesamt darauf verzichten, sich selbst in Meisterwerken verewigen zu wollen. Sie soll den Wünschen, Bedürfnissen und Hoffnungen der Menschen dienen.³¹

2. Die Anfänge der postmodernen Architektur: Charles Jencks

Von 1959-1963 baut der englische Architekt James Sterling das *Engineering Building* der Universität von Leicester, das aus dem architektonischen Rahmen der Moderne herausfällt, weil Sterling einen für die Moderne ungewöhnlichen Formenreichtum verwendet. Der englische Architekturkritiker und engagierter Vertreter der Moderne Nikolaus Pevsner, kritisiert dann unter anderen auch Sterlings Gebäude als Abfall von der reinen Lehre der modernen Architektur. Polemisch bezeichnet er Sterling und andere Architekten als »Anti-Pioniere« und »Neo-Expressionisten« und ihre Architektur als »post-modern«, weil sie in seinen Augen hinter den durch die Moderne gewonnenen Fortschritt in der Architektur zurückfallen.³² »Post-Modern« wird von Pevsner ausschließlich als Schimpfwort gebraucht. Für *ihn* ist die moderne Architektur noch genauso aktuell wie 1930.³³ Dennoch kann er als Historiker die Existenz einer neuen Architektur nicht leugnen und muß die Legitimität dieser Architektur für die fünfziger und sechziger Jahre anerkennen.³⁴

29 P. BLAKE: *Form Follows Fiasco*, S. 144.

30 A.a.O., S. 150.

31 A.a.O., S. 150-161.

32 N. PEVSNER: *Architecture in our time*, S. 953, 955. Vgl. auch: W. WELSCH: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 18, 102; H. KLOTZ: *Moderne und Postmoderne*, S. 332-333.

33 »Are we in the end entitled altogether to accept the existence of a historical contrast between 1930 and 1960 such as I have so far all the time presupposed? Can we say, as the young tend to say, 1930 was 1930 and belongs to the past? Surely we cannot; 1930 is very much alive and kicking«. N. PEVSNER: *Architecture in our time*, S. 9.

34 »But I am a historian, and the fact that my enthusiasms cannot be roused by Ronchamp or Chandigarh, by Churchill College and the Physicians, does not blind me to the existence today of a new style, successor to my International Modern of the nineteen-thirties, a post-modern style, I would be tempted to call it, but the legitimate style of the nineteen-fifties and nineteen-sixties«. A.a.O., S. 955.

Die Postmoderne als neue Epoche in der Architekturgeschichte

Im gleichen Jahr wie Blakes *Form Follows Fiasco* (1977) erscheint auch das Buch des englischen Architekten und Architekturhistorikers Charles Jencks *The Language of Post-Modern Architecture*, das schnell zum Standardwerk über postmoderne Architektur wird und in wenigen Jahren mehrere Auflagen erreicht.³⁵ »Dieses Buch und sein langatmiger Titel haben eine ungewöhnliche Geschichte, die einer Erklärung bedarf. Die Architektur ist in den vergangenen zwanzig Jahren in eine Situation geraten, aus der sich jetzt sehr schnell ein neuer Stil und eine neue Auffassung entwickeln (...) Diese Entwicklung wird heute allgemein als Postmoderne bezeichnet. Der Begriff ist weit genug, um die Vielfalt der Ausgangspunkte zu erfassen, und weist dennoch auf seine Herkunft von der Moderne hin. Wie diese (...) ist die Postmoderne dem Engagement für zeitgemäße Erscheinungen, der Veränderung der Gegenwart verpflichtet, aber im Gegensatz zur Avantgarde verzichtet sie auf die Vorstellung von der ständigen Innovation oder der unaufhörlichen Revolution.«³⁶

Die Postmoderne, so Jencks, muß als eine neue Epoche nach der Moderne verstanden werden, weil sie eben nicht mehr wie die avangardistische, sich selbst überholende Moderne etwas völlig Neues bringt, sondern eine Gleichzeitigkeit schafft, in der alle architektonischen Traditionen – einschließlich der Modernen – verfügbar und miteinander kombinierbar sind.³⁷ Dies führt zu einem Eklektizismus bezüglich der verwendeten Stilformen und zu einer pluralistischen Architektur, in der es nicht mehr *einen* vorherrschenden Stil gibt. Jencks Analyse zahlreicher Gebäude der sechziger und siebziger Jahre läßt ihn zu dem Schluß kommen, daß der Eklektizismus »das natürliche Ergebnis einer Kultur der Wahlmöglichkeiten ist.«³⁸ Jencks will jedoch keinen »schwachen Eklektizismus« wie er in der Zeit von 1870-1910 vorherrschte, sondern einen »radikalen Eklektizismus«, der »die semantischen Hintergründe eines jeden Stils in ihrer engsten funktionalen Bedeutung darstellt.«³⁹

35 Schon 1975 hatte sich Jencks mit dem Beginn eines postmodernen Paradigmas von Architektur in einem Aufsatz beschäftigt: »There are many historical movements countering the trend toward an abstract and supposedly universal architecture. Each one is relatively minor, but taken as a whole they amount to a strong movement awaiting formulation as a new paradigm. It would be premature to name this paradigm; perhaps because of its inherent pluralism it can never be named or reduced to a synthesis«. CH. JENCKS: *The Rise of Post Modern Architecture*, S. 6.

36 CH. JENCKS: *Die Sprache der postmodernen Architektur*, S. 6. Vgl. zur Innovationsproblematik der modernen Kunst: F. MEYER: *Postmoderne, Innovation und der Nutzen der Kunst*, S. 163-169.

37 CH. JENCKS: *Die Sprache der postmodernen Architektur*, S. 8. Den Tod der modernen Architektur weiß Jencks genau zu datieren: »Die moderne Architektur starb in St. Louis/Missouri am 15. Juli 1972 um 15.32 Uhr, als die berüchtigte Siedlung Pruitt-Igoe oder vielmehr einige ihrer Hochhäuser den Endgültigen Gnadenstoß durch Dynamit erhielten. Vorher waren sie durch ihre farbigen Bewohner verschandelt, beschädigt und entstellt worden. Und obgleich Millionen Dollar hineingepumpt worden waren bei dem Versuch, sie am Leben zu erhalten (für Reparatur der Aufzüge, Ersatz zerbrochener Fenster, Anstriche), wurde sie schließlich von ihrem traurigen Dasein erlöst«. A.a.O., S. 9.

38 A.a.O., S. 127. Ganz ähnlich argumentiert auch: H. LÜBBE: *Die Aufdringlichkeit der Geschichte*, S. 61-63. Vgl. auch den Überblick über die architektonischen Stilrichtungen in den siebziger Jahren von: V. M. LAMPUGNANI: *Architektonische Avantgarden*, S. 2027-2045.

39 CH. JENCKS: *Die Sprache der postmodernen Architektur*, S. 129.

Die Sprache als Paradigma postmoderner Architektur

Architektur soll nun vielmehr als Sprache verstanden werden: Mit dem semiotischen Mittel der Kombination von verschiedenen Stilen und Formen sollen neue Bedeutungszusammenhänge in der Architektur erschlossen werden. »Der Fehler der modernen Architektur war es«, so Jencks, »daß sie sich an eine ästhetische Elite richtete. Die Postmoderne versucht, den Anspruch des Elitären zu überwinden, nicht durch aufgeben desselben, sondern durch eine Erweiterung der Sprache der Architektur in verschiedene Richtungen – zum Bodenständigen, zur Überlieferung und zum kommerziellen Jargon der Straße. Daher die Doppelkodierung der Architektur, welche die Elite und den Mann auf der Straße anspricht«.40 Die postmoderne Architektur soll viele Sprachen sprechen und sich so den verschiedenen Betrachtern und Nutzern auf verschiedene Weisen verständlich machen. Deswegen wendet sie sich auch nicht prinzipiell gegen die moderne Architektur, sondern schließt deren formale und bautechnische Lösungen ebenso ein wie die der anderen architekturgeschichtlichen Epochen: »Während die Moderne so exklusiv ist wie die Architektur Mies van der Rohes, ist die Postmoderne so total inklusiv, daß sie sogar ihrem Gegensatz einen Platz einräumt, wo es sich rechtfertigen läßt«.41

Die Auswahl aus dem vielfältigen Formenreichtum der Architekturgeschichte soll nun aber nicht beliebig erfolgen und auch nicht vom Architekten allein getroffen werden, sondern in einem Prozeß geschehen, bei dem Architekt und Nutzer gemeinsam durch ein komplexes Wechselverhältnis von Form, Funktion, Metaphorik, Symbolik und regionalem Kontext eine dem Menschen und der Umgebung entsprechende Architektur entwickeln, die kommunikative Prozesse zwischen dem Objekt und dem Betrachter ermöglicht. Architektur – als Ausdruck einer Lebensweise – soll für die Menschen gemacht werden und nicht über deren Köpfe hinweg. Postmoderne Architektur ist nach Jencks im Kern humane Architektur.

3. Die Stuttgarter Neue Staatsgalerie als Beispiel postmoderner Architektur

Diese von Charles Jencks entwickelte Definition postmoderner Architektur soll nun an einem konkreten Beispiel veranschaulicht werden, denn die *Stuttgarter Neue Staatsgalerie* des englischen Architekten James Sterling, die 1984 fertiggestellt wurde, gilt übereinstimmend als Beispiel der postmodernen Architektur, weil hier eine komplexe, transformative Vielsprachigkeit in einem Bauwerk verwirklicht worden ist.42

40 A.a.O., S. 8. Vgl. auch S. 131-132. Hier spürt man deutlich den Einfluß von Leslie Fiedlers »Versöhnung von elitären und populären Elementen«. Vgl. Erster Hauptteil, II. 2.

41 A.a.O., S. 7-8. Vgl. auch: CH. JENCKS: *Was ist Postmoderne?*, S. 50-57.

42 Vgl. zu Sterling und der Staatsgalerie: ST. BARTHELMESS: *Das postmoderne Museum als Erscheinungsform der Architektur*, S. 61-85; CH. JENCKS: *Post-Modern und Spät-Modern*, S. 211-213; W. WELSCH: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 117-118; O. K. WERCKMEISTER: *Zitadellenkultur*, S. 64-71; M. MÜLLER: *Schöner Schein*, S. 11-13. Eine umfassenden Überblick über die Werke postmoderner Architektur bieten folgende Bildbände: CH. JENCKS: *Die Sprache der postmodernen Architektur*; CH. JENCKS: *Die Postmoderne*; CH. JENCKS: *Architektur heute*; H. KLOTZ: *Moderne und Postmoderne*. Ausführliche (internationale) Literaturhinweise zur postmodernen Architektur finden sich in folgenden Bibliographien: T. N. DAHLE: *Post-Moderne*; U. STARK: *Post-Moderne – Theorie, Grundlagen*; U. STARK: *Post-Moderne – Beispiele im Ausland*; U. STARK: *Postmoderne – Beispiele in der Bundesrepublik Deutschland*. Einen Überblick über die Postmoderne-Diskussion im Spiegel maßgeblicher Architekturzeitschriften bietet: D. DANNER: *Spiegelungen der Postmoderne*, S. 62-188.

Die Synthese von Form und Funktion

Das zentrale Dogma der modernen Architektur, »form follows function«, wird in der postmodernen Architektur durch eine Synthese von Form und Funktion ersetzt. Dies zeigt sich an den Eingängen der Staatsgalerie (Abb. 1, 2, 3)⁴³: Während die modernen Vordächer der bloßen Funktion wegen nur aus einem Beton-Flachdach bestanden, haben die Vordächer von James Sterling neben ihrem funktionalen Charakter – die schlangestehenden Besucher vor Regen zu schützen – auch einen narrativen Wert. Sie sprechen verschiedene Sprachen, oder in Jencks' Terminologie – sie sind doppel- oder mehrfachkodiert:

- Die *Giebelform* ist eine Anspielung auf die griechisch-römische Tempeldachform und die klassizistische Museumsarchitektur (»Schinkelarchitektur«, »Portikustempel«), die hier – verfremdet – zitiert werden.⁴⁴
- Die *Materialien* spielen auf die moderne Architektur an: die Stahl-T-Träger als Inbegriff der modernen Bauindustrie, die Stahl-Glas-Verbindung in den Dächern als Reminiszenz an die moderne Hochhausarchitektur, die roten Rohre und die mächtigen Schrauben (die als Verankerungspunkt des Vordaches dienen) symbolisieren den technischen Geist der Moderne.
- Die *Farbgebung* rot-blau-schwarz (und teilweise auch gelb, Abb. 3), die an die moderne niederländische Künstlerbewegung *de Stijl* anspielt, wiederholt sich an allen Eingängen. Die Farbgebung ist damit einheitsstiftendes Element innerhalb der verschiedenen, pluralen Architektur-Sprachen. Die hellblauen und rosafarbenen Geländer an den Aufgängen bilden einen Anklang an die Farben der Pop-Architektur und stehen in einem widersprüchlichen Kontrast zu der monumentalen, klassizistisch anmutenden Sandsteinarchitektur.⁴⁵ Einen ähnlichen Kontrast bilden die zwei monumentalen Luftansaugrohre (Abb. 4) am oberen Eingang der Staatsgalerie: Sie sind von Sterling als Hommage an das *Centre Pompidou* in Paris und das *Engineering Building* in Leicester gedacht.⁴⁶

Die Transformation historischer Architekturstile

Die postmoderne Architektur läßt die Verwendung historischer Architekturstile wieder zu. Doch im Gegensatz zu einem bloß imitativen Historismus soll die Tradition nicht einfach nur zitiert, sondern transformiert werden. Wenn die Postmoderne traditionelle Elemente wieder aufnimmt, dann in verfremdeter, komplexer, sperriger Form, um damit neue Architekturereferenzen zu provozieren.

Diese Transformation von Architektur-Traditionen wird an dem Rundbogenfenster neben dem Haupteingang (Abb. 5) besonders deutlich. Auf den ersten Blick erscheint es wie ein romanisches Fenster an romanischen Kirchen oder mittelalterlichen Burgen, doch die Symmetrie stimmt hier nicht: Das Fenster ist viel zu schmal und viel zu hoch für ein romanisches Fenster, der Rundbogen viel zu breit. Außerdem ist der Rundbogen nur angedeutet, denn er

43 Die Abbildungen finden sich im Anhang am Ende der Arbeit.

44 Vgl. W. WELSCH: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 117.

45 Vgl. CH. JENCKS: *Post-Modern und Spät-Modern*, S. 212.

46 Vgl. ST. BARTHELMESS: *Das postmoderne Museum als Erscheinungsform der Architektur*, S. 75.

wird offensichtlich nicht von den unteren Blöcken gestützt. Eine weitere Verfremdung wird durch das Spiegelglas erzeugt, das die äußere Realität widerspiegelt, aber keine Durchsicht in das Innere des Gebäudes zuläßt. Das »Voutengesims«, das die Staatsgalerie im Dachbereich abschließt, ist ebenso eine Reminiszenz an die ägyptische Architektur wie der Durchgang zum Parkhaus im Eingangsbereich der Staatsgalerie (Abb.1).⁴⁷

Der Erlebnischarakter postmoderner Architektur

Postmoderne Architektur soll Erlebnisarchitektur sein. Sie soll *auch* unterhaltsam, witzig und ironisch sein und sich über sich selbst lustig machen. Die Quader der unteren Mauer (Abb. 6), hinter denen sich ein großes Parkhaus verbirgt, sind nicht zufällig aus der Wand gefallen, sondern von Sterling bewußt so plaziert worden: Die Blöcke, die auf dem Boden liegen, sind aus massivem Sandstein. Sie suggerieren, daß die ganze Staatsgalerie aus massivem Sandstein gebaut ist. Die Staatsgalerie ist jedoch – ganz in der Tradition der modernen Architektur – eine Stahlbetonkonstruktion: Alle Mauern und Wände haben einen Betonkern, der nur mit Sandsteinplatten verkleidet ist (Abb. 7). Der Betrachter wird bewußt getäuscht. Sterling spielt hier mit Sein und Schein, Wirklichkeit und Täuschung, und doch sind die Löcher in der Mauer nicht nur Spielerei: Sie haben die Funktion, für die gesetzlich vorgeschriebene Entlüftung des Parkhauses zu sorgen.⁴⁸

Der Eklektizismus postmoderner Architektur

Im Zentrum der Staatsgalerie befindet sich eine Rotunde, die von außen unsichtbar ist, an der man aber nicht vorbeikommt, ob man nun die Staatsgalerie von außen begeht, oder im Inneren die Ausstellungsräume besichtigt: Durch einen leicht steigenden Aufgang gelangt man vom unteren Eingang der Staatsgalerie zum oberen (Abb. 8). Unter diesem Weg befindet sich im Inneren ein Arkadengang, der als Verbindungsgang zwischen den Ausstellungsräumen konzipiert ist (Abb. 9). Die Rotunde erinnert an die römischen Amphitheater-Ruinen in Arles und Nimes, aber auch an das Kolosseum in Rom. Diesen Eindruck unterstreichen auch die im Hof aufgestellten Skulpturen. Die Mauer der Rotunde wirkt mit ihren Durchbrüchen wie eine Kulisse für ein (antikes) Theater, oder zusammen mit dem Bewuchs auch wie eine (mittelalterliche) Ruine (Abb. 10+11). Postmoderne Architektur bedient sich historischer Vorbilder – ohne sie jedoch bloß zu imitieren oder zu kopieren – mit dem Ziel, den Betrachter mit der Architektur in Beziehung zu setzen und ihm verschiedene Assoziationen zu ermöglichen.

Die von Jencks entwickelte Definition der postmodernen Architektur, die hier am Beispiel der *Stuttgarter Neuen Staatsgalerie* veranschaulicht wurde, blieb nicht ohne Kritik. Heftig wurde diese Kritik nach der Biennale von Venedig (1980), der ersten Ausstellung, die der postmodernen Architektur gewidmet war, laut.

47 Vgl. a.a.O., S. 76.

48 Vgl. CH. JENCKS: *Post-Modern und Spät-Modern*, S. 212. Vgl. zur spielerischen Seite der postmodernen Architektur auch: H. RELLEKE: *Der Glaselefant*.

4. Die Biennale von Venedig 1980

In Venedig fand 1980 die erste Architektur-Biennale unter dem Titel *The Presence of the Past* statt, die ein breites Echo in der Öffentlichkeit und in der Fachpresse hervorgerufen hat.⁴⁹ Ursprünglich sollte der Titel schlicht *Post-Modernism* heißen, aber da man sich nicht auf diesen Titel verständigen konnte, wurde schließlich die Überschrift *Die Gegenwart der Vergangenheit* gewählt.⁵⁰ Dieses in den Augen moderner Architekten provozierende Motto weckt Assoziationen, die von Neo-Historismus bis Neo-Klassizismus reichen. Und in der Tat: Die meisten Ausstellungsfassaden der *Strada Novissima* sind dann auch an antiken oder klassizistischen Vorbildern orientierte Kulissen.⁵¹ Seither ist die postmoderne Architektur den Ruf eines reproduktiven Historismus und Klassizismus nicht mehr losgeworden.

In diesem Zusammenhang war es auch wenig glücklich, daß Charles Jencks in seinem Rückblick auf die Biennale von einer »Gegenreformation« spricht. Er vergleicht die Geschichte der Architektur in diesem Jahrhundert mit der Kirchengeschichte des 16. Jahrhunderts: Nach der Reformation durch Gropius, Le Corbusier und Mies van der Rohe im Jahre 1927 (Jencks spielt hier auf die gemeinsame Bautätigkeit der drei bei der Werkbundaustellung in Stuttgart an) ist nun mit der Ausstellung in Venedig die Zeit der Gegenreformation und des Konzils von Trient gekommen.⁵² Auch wenn Jencks die Postmoderne von einem billig reproduzierten Historismus abzugrenzen versucht und ihr primäres Anliegen in verstärkter Komplexität und Kommunikation sieht,⁵³ ist die Gegenreformations-Metapher für die Vertreter der Moderne eindeutig negativ besetzt. »Restauration statt Reformation« drängt sich als Programm der Postmoderne geradezu auf. Boris Podreccas Kritik an der Biennale fällt dann auch nicht besonders wohlwollend aus: Die »in der ganzen Ausstellung spärlich vorkommenden systematischen Direktiven einer zwar komplexen, doch ›modernen‹ Architekturealität, werden im allgemeinen durch Architekturposen, die vom glatten Post-Modern bis zum Prä-Antik reichen, abgedeckt«. ⁵⁴ Auch Kenneth Framptons Kritik fällt nicht besser aus: Für ihn ist die Postmoderne nichts anderes als »Populärrevisionismus«. ⁵⁵ Die Biennale von Venedig, die er als eine Art »Wasserscheide« versteht, hat gezeigt, »daß die Vergangenheit ohne weiteres als Simulation wieder vorgeführt (re-präsentiert) werden kann«. ⁵⁶

49 Vgl. K. FRAMPTON: *Kritischer Regionalismus*, S. 154; B. PODRECCA: *Modern – Post-Modern – Prä-Antik*, S. 22; W. PRIGGE – F. HERTERICH: *Skyline*, S. 304.

50 Vgl. zur Vorgeschichte der Architekturbiennale: CH. JENCKS: *Counter-Reformation*, S. 4-5; CH. JENCKS: *Towards Radical Eclecticism*, S. 30-37; P. PORTOGHESI: *The End of Prohibitionism*, S. 9; B. SCHMIDT: *Strategien des Vergessens*, S. 187-189; V. SCULLY: *How things got to be the way they are now*, S. 15-20.

51 Allerdings sind diese Kulissen keine bloßen Reproduktionen klassischer Vorbilder, sondern stark veränderte, transformierte Kulissen, die die Tradition zwar aufnehmen, aber verfremden und weiterentwickeln. Dies wurde von den meisten Kritikern übersehen. Einen guten Überblick über die Objekte der Ausstellung bietet der offizielle Ausstellungskatalog: P. PORTOGHESI – V. SCULLY – CH. JENCKS – CH. NORBERG-SCHULZ: *The Presence of the Past*.

52 CH. JENCKS: *Counter-Reformation*, S. 4.

53 A.a.O., S. 5.

54 B. PODRECCA: *Modern – Post-Modern – Prä-Antik*, S. 19.

55 K. FRAMPTON: *Kritischer Regionalismus*, S. 154.

56 A.a.O., S. 155. »Diese Gleichgültigkeit gegenüber der Realität hinter der Kulisse ist der Prüfstein der Postmoderne: ein Zeichen des desillusionierten westlichen Intellekts, der vor der Aussicht auf eine ideale Aufklärung, die unwiederbringlich verloren ist, in sardonischer Reflexion versteinert«. Ebd.

Infolgedessen ist das Jahrzehnt nach der Biennale von Venedig davon geprägt, daß die Verfechter der modernen Architektur versuchen, die Postmoderne in Mißkredit zu bringen und als antiaufklärerisches Unternehmen zu entlarven, während ihre Verteidiger einen veritablen und effizienten Begriff von Postmoderne zu entwickeln versuchen, der die puristische Moderne transformiert und erweitert, ohne dabei in einem bloßen Neo-Historismus aufzugehen.⁵⁷

5. Die Kritik an der postmodernen Architektur

Von den Kritikern wird die postmoderne Architektur nun mit den Schlagworten »Antimoderne«, »Prä-Moderne«, als ein »Zurück hinter die Aufklärung« gekennzeichnet. Der moderne Fortschrittsglaube – so der Vorwurf – wird durch einen Rückschritt in eine überholte Vergangenheit ersetzt: »Seitdem der Begriff Postmoderne um sich greift, scheint unsere jüngste geschichtliche Erfahrung aufgeteilt zu werden in eine soeben vergangene Moderne und in eine sogleich anschließende Postmoderne, in eine fortschrittliche Vergangenheit einerseits und in eine reaktionäre Gegenwart andererseits. Seitdem die Baumalleen wieder im Marschschritt wachsen, die Säulen als Kolonnen neu erstehen, die Häuser eine eingebaute Hierarchie in sich schließen und wie im Selbstversicherungsreflex auf der einen Seite symmetrisch wiederholen, was auf der anderen Seite auch schon ist, seitdem sich Kapitelle, Gesimse und Ornamente wieder dekorativ über die Flächen breiten und der horror vacui dort ausgebrochen scheint, wo eben noch die Nüchternheit der aufgeklärten Leere und Sparsamkeit herrschte, seitdem scheint der große Rückfall in ein historisch ausgestaffiertes und nostalgisch verklärtes Kulissendasein vollzogen. Mit der Heraufkunft der Postmoderne geht auch die Wahrheit dahin. Alles scheint mit einem Mal verloren: die Moderne, die Menschlichkeit, die Demokratie und die Moral.«⁵⁸

Postmoderne als neuer Historismus und Konservatismus

Jürgen Habermas setzt 1980 bei seiner Adorno-Preis-Rede die postmoderne Architektur mit Blick auf die Biennale von Venedig mit einem neuen Historismus und Konservatismus gleich und belegt sie mit den pauschalen Titeln »Antimoderne« und »Tendenzwende«.⁵⁹ Im postmodernen Stilpluralismus sieht er eine »vor sich selbst fliehende Gegenwart«, die sich mit »geliebten Identitäten« kostümiert.⁶⁰ Habermas kritisiert zwar auch die »seelenlose Behälterarchitektur« der Nachkriegszeit, aber diese Architektur stellt für ihn eine Verfälschung des »wahren Geistes« der modernen Architektur dar:⁶¹ »Während die moderne Bewegung die Herausfor-

57 Vgl. W. WELSCH: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 3.

58 H. KLOTZ: *Moderne und Postmoderne*, S. 13. Eine solche Kritik findet sich z. B. auch in dem Sammelband: G. FISCHER U.A.: *Abschied von der Postmoderne*.

59 J. HABERMAS: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, S. 444, 464. Habermas bezieht sich hier auf einen Artikel aus der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Vgl. W. PEHNT: *Die Postmoderne als Lunapark*.

60 J. HABERMAS: *Moderne und postmoderne Architektur*, S. 13. Ähnliche Kritik am Stilpluralismus übt auch: F. JAMESON: *Postmoderne*, S. 64. Gert Kähler spricht in bezug auf den *Art Tower Mito* des japanischen Architekten Arata Isozaki von einer postmodernen »babylonischen Stilverwirrung«. G. KÄHLER: *Ein Turm will hoch hinaus*, S. 104.

61 J. HABERMAS: *Moderne und postmoderne Architektur*, S. 14-15.

derungen des qualitativ neuen Bedarfs und der neuen technischen Gestaltungsmöglichkeiten erkennt und im Prinzip richtig beantwortet, begegnet sie den systemischen Abhängigkeiten von Imperativen des Marktes und der planenden Verwaltung eher hilflos.«⁶² Die postmoderne Architektur ist als Opposition zur Moderne eine Fluchtbewegung, die sich »kompensatorischen Bedürfnissen verdankt« und »die den architektonisch nicht mehr gestaltbaren Systemzusammenhängen immerhin in Chiffren Ausdruck zu verleihen sucht.«⁶³ Durch diese chiffrenhafte Architektur treten aber Form und Funktion wieder auseinander (indem z. B. Kaufhäuser in eine mittelalterliche Häuserzeile verwandelt werden), die ungelösten Probleme der Moderne werden zu Stilfragen erklärt, dadurch überspielt und letztlich verdrängt.⁶⁴

Postmoderne als Fluchtbewegung aus der Moderne

Die postmoderne Architektur wird auch als Fluchtbewegung aus der modernen Entfremdung und Fragmentierung in eine ästhetische Versöhnung der Widersprüche der Moderne interpretiert.⁶⁵ Für den Kunst- und Architekturhistoriker Michael Müller ist die postmoderne Architektur *nur* »schöner Schein«, denn ihre Ästhetik läuft »auf eine Entpolitisierung des kulturellen Modernisierungsprozesses hinaus«, und so verbindet sich dann »neokonservativer politischer Wendegeist« mit »voravantgardistischer« Kunst.⁶⁶ Am Beispiel von Hans Holleins *Museum Abteiberg* in Mönchengladbach (für das Hollein 1983 immerhin den deutschen Architekturpreis erhielt) exemplifiziert Müller seine These vom »schönen Schein« der Postmoderne: Weil die Konzeption dieses Museums sich von der aufklärerisch-reformatorischen Museumspolitik der frühen siebziger Jahre absetzt und weil man die Kunstwerke wieder als »absolute Unikate«, die »allein aus sich heraus wirken und sich vor allem über das Auge mitteilen«, versteht, kann diese Ästhetik nur als reaktionär und antiaufklärerisch bezeichnet werden.⁶⁷

Die Lösungen der Postmoderne, so Müller, sind keine: Der Schein ist nicht einmal mehr das, was er vorgaukelt zu sein, »nämlich die Versöhnung mit der Geschichte, der pauschale Ausweg aus den ungelösten Problemen des Verlustes urbaner Identität und die Rückgewinnung authentischer Erfahrung und konfliktfreier Kommunikation.«⁶⁸ Die postmoderne Architektur errichtet Inseln der »ästhetischen Bildung und Erhabenheit« – wie das Frankfurter Museumsufer –, statt sich mit den wirklichen sozialen Problemen der Stadtbebauung auseinanderzusetzen.⁶⁹ Die Postmoderne weigert sich, Programme für eine »zukünftige, vernünftige Welt zu entwerfen, wie es so nachhaltig die künstlerischen Avantgarden gewollt ha-

62 A.a.O., S. 22.

63 A.a.O., S. 26-27.

64 A.a.O., S. 26.

65 M. MÜLLER: *Schöner Schein*, S. 8-9, 19-20, 23, 53; Vgl. auch M. MÜLLER: *Die Architektur des schönen Scheins*, S. 6-7.

66 M. MÜLLER: *Schöner Schein*, S. 19-23.

67 A.a.O., S. 43. Ganz ähnlich auch die Kritik von Kenneth Frampton: Die Postmoderne paßt nicht nur genau in das neokonservative politische Klima, »sondern auch zu den breiten und zynischen Absichten des internationalen Monopolkapitals: Optimierung des Konsums und imperialistischer Triumph des Monetarismus«. K. FRAMPTON: *Kritischer Regionalismus*, S. 154.

68 M. MÜLLER: *Schöner Schein*, S. 53-54.

69 A.a.O., S. 73.

ben«.70 Eben damit gibt sie die Arbeit am Projekt der Moderne auf und flüchtet in einen fortschrittslosen Ästhetizismus.

Postmoderne als fauler Kulissenzauber

Postmoderne Architektur wird darüber hinaus auch als bloßer »Kulissenzauber« abqualifiziert: Sie ist das »Erinnern«, das »Indirekte«, das »Sich-nicht-Meinende«, ein »»Look-Charakter« (Aussehen wie), den wir in der Mode schon lange haben; dort trainiert, ist er auch im Bauen nicht aufzuhalten«, so Dieter Koll.⁷¹ Sie ist nur Schein, nur Verkleidung, weil ihr Bezug – der Zusammenhang von Form und Inhalt – verlorengegangen ist. Übriggeblieben ist allein die Form und manchmal auch die Trauer über den verlorengegangenen Inhalt. Damit sinkt die Architektur auf ein ornamentales Niveau zurück und »beschert uns nun die Restauration als Stil«.72 Koll gesteht der Postmoderne zwar als legitimes Anliegen zu, daß sie »von der Eintönigkeit des Nachkriegsbauens wegkommen will«, aber die Strukturlosigkeit des Bauens nach dem Zweiten Weltkrieg darf nicht den Vätern der Moderne angelastet werden.⁷³ Sein Fazit der postmodernen Architektur: Das Schlimme an der Postmoderne ist »der Riß zwischen Sein und Sein-Wollen, feststellbar an der zunehmenden Bereitschaft, Gegenwart hinter den Fassaden der Geschichte verschwinden zu lassen«.74

Postmoderne als Pseudourbanität

Sachlicher und kompetenter als Kolls Kritik ist die der Frankfurter Stadtsoziologen Walter Prigge und Frank Herterich, die sowohl die moderne als auch die postmoderne Architektur kritisch analysieren. Nach Prigge und Herterich wollte die moderne Architektur durch ihre Ästhetik die moderne Industriegesellschaft angemessen ausdrücken: Die »industrielle Serienproduktion als Basis des Bauens« sollte die »äußere Egalität der bürgerlichen Gesellschaft« zum Ausdruck bringen; allerdings war dabei »die Vorstellung von der Machbarkeit der Welt« eng mit der »Idee von der Gliederbarkeit des städtischen Raums« verknüpft.⁷⁵ Für Prigge und Herterich ist es deswegen eine noch offene Frage, ob die »Krämerseele der Ökonomie« die moderne Architektur »vulgarisiert oder auf den Punkt gebracht hat«.76

Die postmoderne Architektur setzt sich aber mit den Problemen, die die Moderne ungeklärt hinterlassen hat, nicht auseinander, sondern überspielt sie, indem sie einen »opulenten Formenkanon« als die »eigentliche Überwindung der Moderne« ansieht.⁷⁷ So gewinnt zwar

70 A.a.O., S. 8. Vgl. dazu auch: M. MÜLLER: *Architektur und Avantgarde*, S. 13-32.

71 D. KOLL: *Hochbetrieb im Leihhaus der Geschichte*, S. 62.

72 Ebd. Ähnlich auch Kenneth Frampton: Die Postmoderne bietet einen »szenographischen Eklektizismus für den (kleinen) Mann der Straße« und einen »Neo-Baux-Arts-Pastiche-Historismus für die Fassaden groß angelegter kommerzieller Projekte und für vereinzelte Häuser der Elite« an. K. FRAMPTON: *Kritischer Regionalismus*, S. 154.

73 D. KOLL: *Hochbetrieb im Leihhaus der Geschichte*, S. 62.

74 Ebd.

75 W. PRIGGE – F. HERTERICH: *Skyline*, S. 313.

76 Ebd.

77 A.a.O., S. 314. Ähnlich äußert sich auch: D. BARTETZKO: *Sehnsucht ohne Angst*, S. 520-523.

die Stadt ihre »sinnliche Sphäre« zurück, aber es fragt sich, ob »die Postmoderne wirklich von der Vielfalt der Kulturen und Geschichte« erzählt oder ob Kultur und Geschichte lediglich als Fundus dienen, der »zur beliebigen Aneignung« geplündert werden darf.⁷⁸ Die postmoderne Architektur schafft keine wirklich urbanen Räume, sondern Enklaven, Symbole der Urbanität: »Man ist nicht urban, aber man fühlt sich so.«⁷⁹ Über die zukünftigen Probleme der Stadtentwicklung und der Stadtbebauung (Verkehrschaos, Trennung der verschiedenen Lebenssphären, ökologische Probleme etc.) hat die Postmoderne bisher zu wenig nachgedacht: »Verliebt in ihre Bilder und Histörchen, hat sie keine substantielle Kritik der Moderne zu leisten vermocht, sondern nur deren Schein aufs Korn genommen.«⁸⁰

6. Nach der Kritik: Definitionen postmoderner Architektur

Gegenüber diesen kritischen Stimmen versuchen nun die Theoretiker der postmodernen Architektur diese so zu definieren, daß die Anklagen (Antimodernismus, Neo-Historismus, Beliebige-Eklektizismus, Kulissenarchitektur) gegenstandslos werden. Allen gemeinsam aber ist die Überzeugung, daß sich die Postmoderne längst in der Realität durchgesetzt hat: »Während der Streit andauert und die Modernisten und Postmodernisten sich konfrontieren, als gelte es, erst noch eine Entscheidung zu fällen, hat die Geschichte schon entschieden. Ein neues Bauen hat sich durchgesetzt, das sich vom Neuen Bauen der zwanziger Jahre von Grund auf unterscheidet. Wo immer während des vergangenen Jahrzehnts ein neuer Gedanke gedacht und eine schöpferische Architekturform gefunden wurde, geschah das zumeist gegen den Geltungsanspruch der Moderne.«⁸¹

Die Mehrfachkodierung der postmodernen Architektur: Charles Jencks

Charles Jencks sah sich nach der Veröffentlichung seines Buches *Die Sprache der postmodernen Architektur* zahlreichen Angriffen seiner Kollegen ausgesetzt.⁸² Anlässlich eines 1985 veranstalteten CIVITAS-Symposiums versucht er deshalb, den Begriff Postmoderne zu präzisieren und gegen Mißverständnisse abzugrenzen.

Im Rückblick auf die letzten zehn Jahre der Architektur stellt er fest, daß sich die Postmoderne in der Architektur deswegen durchgesetzt hat, weil die moderne Architektur ihre Glaubwürdigkeit verloren hat.⁸³ Weder war sie in der Lage, »eine echte Verständigung mit den Letztbenutzern zustande zu bringen«, noch »eine wirkliche Verbindung mit der bestehen-

78 W. PRIGGE – F. HERTERICH: *Skyline*, S. 315. »Während die Moderne mit dem hybriden Versuch scheiterte, der Stadt die Ordnung der Vernunft angedeihen zu lassen, hat sich die Postmoderne umstandslos auf die Verabreichung ihrer ästhetischen Psychopharmaka verlegt. Oder sollte heute nur mehr eine Scheinwelt die einzig erträgliche aller Welten sein?« Ebd.

79 A.a.O., S. 317.

80 A.a.O., S. 322-323.

81 H. KLOTZ: *Moderne und Postmoderne*, S. 13.

82 CH. JENCKS: *Post-Modern und Spät-Modern*, S. 205-208. Einige dieser Angriffe auf die postmoderne Architektur sind dort dokumentiert. Vgl. auch: CH. JENCKS: *Was ist Postmoderne?*, S. 12-14. Jencks spricht hier von der »protestantischen Inquisition«, womit er die Verteidiger der modernen Architektur meint.

83 CH. JENCKS: *Post-Modern und Spät-Modern*, S. 208.

den Stadt und ihrer Geschichte« herzustellen.⁸⁴ Die moderne Architektur hat vor allem sozial versagt: Die Probleme haben sich in den Wohnsilos der Trabantenstädte verschlimmert statt verbessert, weil die moderne Architektur soziale Probleme mit technischen Lösungen zu therapieren versuchte.⁸⁵ Die unterschiedlichen Interessen und Bedürfnisse der Bewohner wurden hingegen ignoriert. Die grundlegende Idee der Moderne, eine einheitliche Architektur für alle sozialen Schichten zu entwerfen, war wohl von ihrem demokratischen Ansatz her gut gemeint, kam jedoch einer Vergewaltigung der Bewohner gleich.

Demgegenüber betont Jencks noch einmal die »Doppelkodierung« der postmodernen Architektur: sie integriert elitäre *und* populäre, alte *und* neue Architektur, wendet zeitgemäße Techniken an *und* setzt sich mit der sozialen Realität auseinander, sie spricht verschiedene Sprachen, richtet sich nach den Bedürfnissen der verschiedenen Menschen in ihren kulturellen Kontexten und muß von daher eine prinzipiell pluralistische Architektur sein, um an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit ihrem Anliegen gerecht werden zu können.⁸⁶ Diese Ausdifferenzierung muß unweigerlich zu einem Eklektizismus führen, und folglich kann es auch nicht einen einzigen oder *den* postmodernen Stil geben.⁸⁷

Jencks versucht dann, über eine Differenzierung der Begriffe »modern«, »spätmodern« und »postmodern« sein Verständnis der postmodernen Architektur zu präzisieren. Im Blick auf die modernen Avantgarde-Bewegungen des 19. Jahrhunderts beschreibt Jencks die Moderne »als die erste große ideologische Antwort auf die Krise«, die durch den »Zusammenbruch einer allen gemeinsamen Religion« verursacht wurde.⁸⁸ Unter den Prämissen einer autonomen, post-christlichen Gesellschaft definieren nun die modernen Intellektuellen und die »schöpferische Elite« ihre Aufgabe neu: Sie wollen die »Spaltungen und Risse innerhalb der Gesellschaft wieder schließen«, indem sie eine neue, von der Religion unabhängige, ästhetisch-moralische und politische Grundordnung zu entwickeln versuchen.⁸⁹ In der Architektur kommt dieses Bewußtsein erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Durchbruch, nachdem die industrielle Revolution und die Fortschrittsideologie den Boden für die moderne Architektur bereitet haben: »Wir können also die moderne Architektur als den universalen internationalen Stil betrachten, der von neuen Konstruktionsmaterialien bestimmt und einer neuen industriellen Gesellschaft adäquat ist und der die Transformation der Gesellschaft zum Ziel hat, ihren Geschmack und ihren sozialen Aufbau.«⁹⁰

Seit den sechziger Jahren gibt es nach Jencks eine Abkehr von den Idealen der »klassischen« Moderne. Zum einen den »Spätmodernismus« und zum anderen den »Postmodernismus«: Während der Spätmodernismus die ästhetischen Ideale der Moderne jedoch ins Extreme steigert, bricht der Postmodernismus mit der Moderne, indem er die architektonische

84 A.a.O., S. 209-210.

85 A.a.O., S. 210.

86 A.a.O., S. 210-214.

87 A.a.O., S. 214. »There are new themes; populism and pluralism; not only one style, but many styles«. A. L. HUXTABLE: *The Troubled State of Modern Architecture*, S. 16.

88 CH. JENCKS: *Post-Modern und Spät-Modern*, S. 222.

89 A.a.O., S. 223.

90 A.a.O., S. 221.

Sprache durch einen transformatorischen Rückgriff auf die Geschichte erneuert.⁹¹ Die Aufgabe für die Zukunft muß es nach Jencks sein, »eine allen gemeinsame symbolische Ordnung von der Art, wie sie Religion stiftet« zu finden, »jedoch ohne Religion«.⁹² Allerdings gibt Jencks keine Auskunft darüber, wie diese symbolische Ersatzreligion gestaltet werden soll.⁹³

Die narrative Funktion der postmodernen Architektur: Heinrich Klotz

Heinrich Klotz, ehemaliger Direktor des *Deutschen Architekturmuseums* in Frankfurt und derzeitiger Leiter des *Zentrums für Kunst und Medientechnologie* in Karlsruhe, bemüht sich besonders darum, die von Jencks hervorgerufenen Mißverständnisse des Eklektizismus und Neo-Historismus auszuräumen.⁹⁴ Auch wenn sich die postmoderne Architektur mittlerweile längst durchgesetzt hat, bleibt es, so Klotz, dennoch Aufgabe der Architekturkritik, den Begriff präzise zu definieren und Kriterien zu entwickeln, um zwischen moderner und postmoderner Architektur unterscheiden zu können.⁹⁵ Den Wechsel von der modernen zur postmodernen Architektur setzt Klotz zu Beginn der sechziger Jahre an: »Als das entscheidende Stichjahr haben wir das Jahr 1960 herausgehoben, als bereits die ersten Bauten Venturis und Charles Moores im Entstehen begriffen und bald darauf die wichtigsten Projekte von Aldo Rossi und Oswald Mathias Ungers ausformuliert waren. Das Jahrzehnt zwischen 1960 und 1970 war das Jahrzehnt der ersten Setzungen der Postmoderne. In einer Zeit also, als die Moderne ihre allgemeinste Verbreitung gefunden hatte und mit dem ›Laborstil‹ und der internationalen Geltung Mies van der Rohe zu einer geradezu kanonischen Ausprägung moderner Sachlichkeit gelangt war, begann sich bereits eine völlig neue Auffassung von Kunst durchzusetzen, die mit vielen Voraussetzungen der Moderne brach«.⁹⁶

Postmoderne Architektur wird in erster Linie als Sprache verstanden, die bestimmte Bedeutungen vermittelt. Daß in der Architektur überhaupt wieder von Bedeutungen gesprochen wird, ist nach Klotz der tiefgreifendste Wandel in der Architekturdiskussion seit dem Zweiten Weltkrieg, denn jahrzehntelang spielten die Formen und ihre Bedeutungen keine Rolle.⁹⁷ Der Kontinuitätsbruch zur modernen Architektur zeigt sich gerade darin, daß die postmoderne Ar-

91 A.a.O., S. 226-227, 231. Für Jencks sind dann einige Bauwerke, die sich mit dem Etikett »postmodern« schmücken auch nur »spätmodern«. Ebenso sind für ihn die »relativistischen Bewegungen« (Foucault, Derrida, Lyotard), die sich vom modernitätskritischen Nihilismus Friedrich Nietzsches herleiten, nur »spätmodern«, weil es sich bei diesen Bewegungen um eine ins Extrem gesteigerte Moderne handelt, die im Rahmen der immanenten Logik der Moderne bleiben. A.a.O., S. 226-232, 235.

92 A.a.O., S. 235. Jencks bezieht sich hier auf den Kunstkritiker Peter Fuller. Vgl. P. FULLER: *Images of God*, S. XIII.

93 Es fragt sich allerdings, ob Jencks hier nicht ein längst gescheitertes Programm zu reanimieren versucht, denn: Ästhetik als Ersatz für die verlorengegangene, gemeinschaftsstiftende Religion war ja schon das Programm der *modernen* Kulturideologie. Vgl. zur Kritik an Jencks auch: H. STRIFFLER: *Über das Zeitgemäße in der Architektur*, S. 123-125.

94 Vgl. H. KLOTZ: »Post-Moderne«?, S. 7-9.

95 Vgl. H. KLOTZ: *Postmoderne*, S. 172-181. Schon 1979 hat Klotz in einem Gespräch mit Wolfgang Pehnt über Charles Jencks' Buch *Die Sprache der postmodernen Architektur* Unterscheidungskriterien gefordert. Vgl. H. KLOTZ – W. PEHNT: *Die Sprache der postmodernen Architektur*, S. 110, 112.

96 H. KLOTZ: *Moderne und Postmoderne*, S. 423.

97 Architektur ist nach Klotz immer Träger von Bedeutungen, auch wenn sie – wie der Vulgär-Funktionalismus der Nachkriegszeit – nichtssagend bleibt und eben damit nur »gleichförmige Monotonie« signalisiert. A.a.O., S. 14. Ähnlich auch: L. MUMFORD: *Symbol and Function in Architecture*, S. 95.

chitektur nicht mehr den Gesetzen »der größtmöglichen Vereinfachung der Grundformen« und der »Funktionserfüllung« gehorcht, sondern Inhalte zu veranschaulichen versucht.⁹⁸ Postmoderne Architektur kann daher auch als eine Architektur der »narrativen Inhalte« bezeichnet werden.⁹⁹ Aber natürlich – und hier zeigt sich auch die Kontinuität zur Moderne – soll die Architektur auch funktional bleiben. Klotz bringt den Umbruch von der modernen zur postmodernen Architektur auf die Formel »Nicht nur Funktion, sondern auch Fiktion!«¹⁰⁰ Eine erzählerische Architektur wird aber nicht durch einfache Stilkombinationen erreicht. Sie sind nur Mittel zum Zweck: »Der Stilpluralismus ist nicht die Erklärung in sich selbst, sondern er ist die Voraussetzung dafür, eine neue Sprachfähigkeit der Architektur zu entwickeln, um die ästhetische Fiktion zu ermöglichen. Die ›Stile‹ stellen das Vokabular zur Verfügung, durch das die erzählende Gestaltung möglich wird.«¹⁰¹

Sinn und Bedeutung der Architektur ergeben sich aber nicht allein aus dem Empfang der Zeichen, also aus der bloßen Rezeption, sondern aus dem Zusammenhang der Zeichen im Rahmen der Kunst. Das heißt, der Betrachter erlebt die Architektur als Kunst, indem er durch die Zeichen hindurch zu einem Gesamtverständnis eines bestimmten Gebäudes vordringt: »Es ist die Eigenart des Fiktiven im Unterschied zum bloß Symbolischen, daß es durch die Erzählung zugänglich macht und nicht starre Zeichen der Geltung setzt.«¹⁰² In Anlehnung an die dekonstruktive Sprachphilosophie spricht Klotz hier von einer »Verwicklung mit dem Text«.¹⁰³

Postmoderne erfüllt sich nach Klotz eben nicht in einer Wiederbelebung der Geschichte, also im Historismus, weil dieser nicht an den Inhalten interessiert ist, sondern allein an dem zitierbaren Formenmaterial.¹⁰⁴ Gegenüber dem gängigen (Miß-)Verständnis der Postmoderne als Eklektizismus, Stilpluralismus und Neo-Historismus stellt Klotz acht Kriterien für die postmoderne Architektur auf:¹⁰⁵

- an die Stelle des Internationalismus ist der Regionalismus getreten;
- an die Stelle der Abstraktion die Fiktion;¹⁰⁶
- Architektur wird nicht mehr ausschließlich unter funktionalen Gesichtspunkten betrachtet, sondern auch als Kunst;

98 H. KLOTZ: *Moderne und Postmoderne*, S. 16.

99 A.a.O., S. 134.

100 A.a.O., S. 423. Ähnlich auch Frederic Jameson: »Aus der neuesten Architekturtheorie ist bekannt, daß häufig Anleihen bei der Erzählfiktion gemacht werden (...) Als Besucher sind wir aufgefordert, diese Architektur der dynamischen Wege und narrativen Paradigmen mit unserem eigenen Körper und unseren Bewegungen zu erfüllen und sie zu vervollständigen«. F. JAMESON: *Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, S. 87.

101 H. KLOTZ: *Moderne und Postmoderne*, S. 136. Vgl. zum Problem des Pluralismus in der Postmoderne auch: H. KLOTZ: *Die Idee des Gesamtkunstwerks im Pluralismus der Medien*, S. 299.

102 H. KLOTZ: *Moderne und Postmoderne*, S. 422.

103 A.a.O., S. 421.

104 Ebd. Vgl. auch: H. KLOTZ: *Die Historie und das Bauen*, S. 7-11.

105 H. KLOTZ: *Moderne und Postmoderne*, S. 422-423. Die acht Punkte sind dort wesentlich ausführlicher behandelt.

106 Mittlerweile hat Klotz die »Fiktion« auch für andere Bereiche der Ästhetik fruchtbar gemacht. Vgl. dazu: H. KLOTZ: *Die Idee des Gesamtkunstwerks im Pluralismus der Medien*, S. 302.

- keine Maschinenmetapher-Architektur, sondern eine Architektur der Vielfalt von Bedeutungen in narrativer Gestalt;¹⁰⁷
- keine Architektur des technizistischen Fortschritts Glaubens, sondern eine Architektur der Phantasie;
- keine Architektur des sterilen Perfektionismus, sondern eine Architektur der Improvisation und Spontaneität;
- keine Befreiung von der Geschichte, sondern interessante und ironische Erinnerung der Geschichte;
- keine unantastbare, allgemeine Geltung der Form, sondern Kompromißbereitschaft und Ausgleich zwischen Altem und Neuem.

Die Radikalisierung der modernen Architektur: Albrecht Wellmer

Die Postmoderne soll dem Konstanzer Philosophieprofessor Albrecht Wellmer zufolge nicht als Abkehr von der Moderne verstanden werden, sondern als deren immanente Kritik. Die postmoderne Architektur partizipiert an der Zweideutigkeit verschiedener Bewegungen, die sich gegen die Moderne richten. Auf der einen Seite sind dies Bewegungen, die »gegenüber einer technokratisch pervertierten Moderne auf die Verteidigung kommunikativer Strukturen, semantischer Potentiale, ökologischer Gleichgewichte (...) ausgerichtet sind.«¹⁰⁸ Auf der anderen Seite ist die Abkehr von der technokratischen Moderne nur allzuoft mit einem Ausstieg aus der Moderne überhaupt, mit Irrationalismus, Partikularismus, dem »Kult des Bodenständigen« und der Regression verbunden. Jencks und die postmoderne Architektur müssen vielmehr im Sinne einer »radikalen Moderne« verstanden werden: als Moderne, die sich wieder auf ihre Wurzeln und positiven Potentiale rückbesinnt. Die Postmoderne soll keine Kritik an der Aufklärung sein, sondern »Teil einer ›Kritik der instrumentellen Vernunft‹.«¹⁰⁹

Die frühen Vertreter der modernen Architektur waren – so Wellmer – keineswegs unschuldig daran, daß sich die moderne Architektur mit den ökonomischen und technischen Interessen verbunden hat.¹¹⁰ Das Programm des Deutschen Werkbundes (der sich selbst als Spitze der industriellen Entwicklung verstand) zielte darauf ab, den »technologischen und ästhetischen Modernismus langfristig zu einer Art von Konvergenz zu bringen.«¹¹¹ Die beabsichtigte Versöhnung von Nützlichkeit und Schönheit fand aber nicht statt, so daß für die heu-

107 Vgl. zur »Architektur des Maschinenzeitalters«: R. BANHAM: *Die Revolution in der Architektur*, S. 280-284.

108 A. WELLMER: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, S. 127.

109 A.a.O., S. 128.

110 A.a.O., S. 117. Ganz ähnlich auch Hans Peter Schwarz: »Es ist nicht nur der immer wieder beschworene Zeitgeist, der die Degeneration der Architektur nach dem 2. Weltkrieg verschuldet hat. Korruptierbarkeit und Anfälligkeit gegenüber einer Instrumentalisierung durch die Bauwirtschaft sind grundsätzlich in der modernen Architektur selbst angelegt. In der unkritisch-euphemistischen Apologie von Industrie und Technik, in dem Verzicht auf historische Begründungszusammenhänge und vor allem in dem anmaßenden Anspruch des Architekten, als Demiurg der ›Neuen Gesellschaft‹ zu wirken«. H.-P. SCHWARZ: *Architektur als Zitat-Pop?*, S. 255-256. Vgl. zum Beleg dieser These: U. CONRADS (Hrsg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, S. 30-35, 56-59, 62-63, 70, 76-77, 103-106, 119-128, 146.

111 A. WELLMER: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, S. 117. Vgl. dazu auch einige neuere Untersuchungen zur Werkbundgeschichte: J. CAMPBELL: *Der Deutsche Werkbund*; L. BURCKHARDT: *Der Deutsche Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz*; K. JUNGHANS: *Der Deutsche Werkbund*.

tige Avantgarde die technische Modernisierung »vielfach zu einem Synonym für Umwelt- und Traditionszerstörung geworden« ist.¹¹² Das Programm der architektonischen Avantgarde hat sich im Nachhinein als idealistische Illusion herausgestellt, weil der propagierte Funktionalismus nur allzugut mit den Gesetzen der Industrie und der kapitalistischen Marktwirtschaft harmonierte. Hatte der Funktionalismus zunächst eine ideologiekritische Legitimation (gegen den Historismus, den Industriekitsch, den Eklektizismus, die Fassadenarchitektur) so schlug der »Vulgärfunktionalismus« in die Hypostasierung der technologischen Entwicklung um.¹¹³ Auch wenn der Funktionalismus – und dies muß bei aller Kritik auch gesehen werden – eine Steigerung des Wohnkomforts mit sich gebracht hat (sanitäre Anlagen in jeder Wohnung, Zentralheizung, »Luft, Sonne, Licht«), so ging doch »die Stadt als öffentlicher Raum, als Durchdringung einer Mannigfaltigkeit von Funktionen und Kommunikationsformen« durch die »Geschichtslosigkeit moderner Nomadensiedlungen« verloren.¹¹⁴ Der Funktionalismus krankte von Anfang an daran, daß er sich mit dem technokratischen Zeitgeist der Moderne identifizierte.¹¹⁵

Die moderne Architektur ist durch den Verlust der Sprache kommunikationsunfähig geworden, und deswegen ist es für Wellmer die große Tat der postmodernen Architektur, daß sie die sprachliche Dimension der Architektur wiederentdeckt hat.¹¹⁶ Wellmer hält Jencks Kritik an der »Univalenz«, der »Eindimensionalität des Zeichensystems« der modernen Architektur, für völlig berechtigt, weil die Voraussetzung für eine stilistisch homogene Architektur nicht mehr gegeben ist, weil es eine solche »nur in Gesellschaften mit einem allgemeinverbindlichen ›Signifikationssystem‹ geben« kann, »also in traditionellen Gesellschaften«.¹¹⁷

Wellmer kritisiert aber den postmodernen Eklektizismus, der »es zu einer eigenen Sprache nicht mehr bringen kann« und der aus der »Not der eigenen Sprachlosigkeit« die Tugend eines willkürlichen Spiels mit Sprachformen der Vergangenheit macht.¹¹⁸ Jencks »authentischer« Eklektizismus ist für Wellmer zutiefst zweideutig: »Schaut man sich aber die Produkte der ›real existierenden‹ postmodernen Architektur an – so wie ja die Postmodernen auf die Produkte des real existierenden Funktionalismus verweisen – so kommt neben Avantgardisti-

112 A. WELLMER: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, S. 118. »In dem Maße, in dem der Prozeß der Modernisierung die tiefsten Schichten überkommener – städtischer wie ländlicher – Lebensformen anzugreifen beginnt, in dem Maße, in dem er die ökologischen Gleichgewichte und damit die Naturbasis des menschlichen Lebens bedroht, in dem Maße sind auch die zerstörerischen Folgen des industriellen Fortschritts allgemein sichtbar geworden. Heute liegt ein Bündnis zwischen Kunst und Ökologie näher als eines zwischen Kunst und Industrie«. Ebd.

113 A.a.O., S. 120.

114 A.a.O., S. 122. Nach Michael Dennis muß die Wiederbelebung der Stadt durch öffentliche Bereiche der Kommunikation und Begegnung die Aufgabe postmoderner Architektur sein: »Die Ferne der modernen Architektursprache von der traditionellen Stadt war Absicht. Und da dies in der Zerstörung der Stadt gipfelte, muss es unsere Aufgabe sein, eine architektonische Sprache zu entwickeln, die diese wieder aufbauen hilft. Das erneute Interesse am traditionellen Städtebau und die Suche nach einem entsprechend erweiterten Architekturvokabular sind Zeichen einer neuen Sensibilität, die sonst ungleiche Gruppierungen von Architekten und Städteplanern vereint«. M. DENNIS: *Architektur und die City der Postmoderne*, S. 56.

115 A. WELLMER: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, S. 121. Vgl. auch: U. CONRADS (Hrsg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, S. 30-35, 56-59, 62-63, 70, 76-77, 103-106, 119-128, 146.

116 A. WELLMER: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, S. 123.

117 A.a.O., S. 124.

118 Ebd.

schem auch viel Verschnuckeltes, Manieristisches, Pseudo-Bodenständiges und Neo-Gemütliches zum Vorschein«. ¹¹⁹ Die postmoderne Architektur muß demgegenüber zu einer Architektur werden, »die weder in funktionalen Relationen aufgeht noch in selbstherrlich ästhetischen Gesten sich verliert«. ¹²⁰ Sie muß eine Architektur der »kommunikativen Rationalität« sein, denn gegen die Uniformität auf Technik reduzierter Zeichensysteme läßt sich kein einheitliches Bedeutungssystem mehr aufbieten, sondern nur ein aus der Freisetzung kommunikativer Potentiale resultierender Pluralismus von Werten, Normen, Bedeutungen und Lebensformen. ¹²¹ Dieser Pluralismus beinhaltet keinen Eklektizismus der Beliebigkeit oder des bloßen Zitats, sondern einen »Eklektizismus der Vergegenwärtigung«, der »Vergangenheits Spuren zum Leben« erweckt. ¹²²

Die »offene Ganzheit« der postmodernen Architektur: Wolfgang Welsch

Die moderne Architektur vertritt nach Wolfgang Welsch, Philosophieprofessor in Bamberg und führender Theoretiker der Postmoderne in Deutschland, einen Ausschließlichkeits- und Absolutheitsanspruch, weil sie sich zwar vom Zwang traditioneller Vorgaben befreit, diesen aber gegen einen neuen Zwang eintauscht: »den der Ausschließlichkeit des jetzt geltenden Bodens«. ¹²³ Durchgesetzt hat sich in der modernen Architektur der *Internationale Stil*, der zum »Einheitsstil der modernen Weltzivilisation« geworden ist und der wirkliche Innovation ausschließt. ¹²⁴ Auch die »funktionalistische Doktrin« erweist sich nach Welsch beim näheren Hinsehen als hohle Phrase, denn der Funktionalismus ist kein wirklicher Funktionalismus, sondern ein verkappter Formalismus, »der sich nicht an Funktionen orientiert, sondern gänzlich funktions-indifferent bloß den Look von Funktionalität suggeriert«. ¹²⁵ Das Stahl-Glas-Raster der modernen Architektur z. B. war bloße Form ohne funktionalistische Legitimation. Ein totalitärer und reduktionistischer Funktionalismus stellt sich als uniformalistischer Technizismus heraus. ¹²⁶

119 A.a.O., S. 57

120 A.a.O., S. 125.

121 A.a.O., S. 126.

122 Ebd.

123 W. WELSCH: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 93.

124 Ebd. »Zwar stellt die Ausbildung eines neuen, funktionalen Paradigmas von Architektur einen gewaltigen Innovationsschritt dar; was aber danach folgt, ist gerade nicht mehr Innovation, sondern entfaltet und verfißt eben dieses eine grundlegende Paradigma. Von einer Innovationsdynamik oder einem Innovationsroulette kann nicht die Rede sein«. W. WELSCH: *Postmoderne: Tradition und Innovation*, S. 95.

125 W. WELSCH: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 96. Den gleichen Vorwurf macht auch Geoffrey Broadbent der modernen Architektur: Er vergleicht das als typisch modern geltende *Seagram Building* von Mies van der Rohe mit dem als postmodern geltenden *AT&T Building* von Philip Johnson (beide Gebäude stehen in New York) und kommt zu dem Ergebnis, daß das *AT&T Building* wesentlich funktioneller ist als das *Seagram Building*, obwohl dieses wesentlich funktioneller aussieht. Für ihn ist der Funktionalismus ein bloßer »look«. Vgl. G. BROADBENT: *Functionalism VS Post-Modernism*, S. 74. Ganz anders dagegen das Urteil von Ada Louise Huxtable über das *AT&T Building*: »But do eclectic designs like these really respond to the rich lessons to be found in other cultures and viewpoints, or do they simply divorce form from content for easy decorative effects?« A. L. HUXTABLE: *The Troubled State of Modern Architecture*, S. 14.

126 W. WELSCH: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 98. Vgl. dazu auch die vom technizistischen Geist geprägten Zitate von Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Bruno Taut und Willi Baumeister bei

Die Postmoderne zeichnet sich dagegen grundsätzlich durch ein anderes Verhältnis zur Tradition aus: »Sie läßt Tradition wieder undogmatisch zu«. ¹²⁷ Im Gegensatz zum Historismus aber geschieht dieser Rückgriff auf die Tradition nicht imitativ, sondern transformativ: »Mehr-Sprachigkeit, nicht Applikations-Unwesen und Zitate-Salat sind für ihren Begriff verbindlich. Wenn die Postmoderne Tradition aufnimmt, dann im Modus der Verwandlung und modernen Artikulation. Tradition bedeutet auch für die Postmoderne ›nicht bloße Konservierung, sondern Übertragung‹, und das ›schließt ein, daß man nichts unverändert und bloß konservierend beläßt, sondern daß man ein Älteres neu sagen und erfassen lernt«. ¹²⁸ Eine Säule macht eben noch keine Postmoderne. ¹²⁹ Die Postmoderne ist keine Antimoderne, sondern sie bereichert die Moderne, indem sie ihren Horizont durch die Elemente der Tradition erweitert. Außerdem hat sie ein anderes Geschichtsbewußtsein als die Moderne: kein traditionsfeindliches, das die Vergangenheit vergangen sein läßt, um der stets fortschreitenden Gegenwart nachzulaufen, sondern ein die Tradition transformierendes, das Traditionspotentiale erschließt, verschüttete Stränge der Moderne wieder aufnimmt und sich gegen eine durch »Selbstverkürzung verkommene Moderne« wendet. ¹³⁰

Die Moderne hatte mit ihrem *Internationalen Stil* versucht, eine »Einheitssprache« in der Architektur durchzusetzen. ¹³¹ Die Postmoderne hingegen läßt die »Vielheit« als Ausdrucksmöglichkeiten des Humanen zu: »Das Nebeneinander verschiedener Möglichkeiten ist nicht bloß zuzulassen, sondern – als Grundverfassung der Gegenwart – an öffentlichen Gebäuden bewußt zum Ausdruck zu bringen. An ihnen ist das Nebeneinander in ein Miteinander und Ineinander« zu überführen. ¹³² Allerdings stellt sich für die postmoderne Architektur das Problem, wie die verschiedenen realisierten Formen der Pluralität bewertet werden sollen, wenn nicht jede Art des Bauens *a priori* als gleichwertig gelten soll. Für Welsch ist die *Piazza d'Italia*, die von 1977-1978 von Charles Moore in New Orleans errichtet wurde und die als Beispiel postmoderner Architektur gern zitiert wird, ein schlechtes Beispiel für die Postmoderne, weil die Tradition (die klassische Architektur Italiens) hier nur kulissenartig zusammengesetzt wird, ohne daß sie wirklich etwas zu sagen hat. ¹³³ Dagegen erfüllt James Stirlings *Stuttgarter Neue Staatsgalerie* Welschs Vorstellungen von der Postmoderne, weil hier die Transformation der Tradition (inklusive der modernen) »verschiedene Sprachen wirklich als

Welsch auf den Seiten 97-101. Vgl. auch: U. CONRADS (Hrsg.): *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, S. 30-35, 56-59, 62-63, 70, 76-77, 103-106, 119-128, 146.

127 W. WELSCH: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 103.

128 A.a.O., S. 105. Welsch zitiert hier: H. G. GADAMER: *Die Aktualität des Schönen*, S. 64. Daß dieses transformative Verständnis der Tradition von Anfang an für den Begriff der Postmoderne verbindlich war, belegt eindrücklich der Architekt Robert Stern: »My attitude toward form, based on a love for, and a knowledge of history, is not concerned with accurate replication. It is eclectic and uses collage and juxtaposition as techniques to give a new meaning to familiar shapes and, in so doing, to cover a new ground. Mine is a confidence in the power of memory (history) combined with the action of people (function) to infuse design with richness and meaning«. R. STERN: *At the Edge of Post-Modernism*, S. 286.

129 W. WELSCH: *Nach welcher Moderne?*, S. 241.

130 W. WELSCH: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 106-107.

131 A.a.O., S. 114. »Der Einheitstraum ist die Anmaßung – weniger gegenüber einem Gott als vielmehr gegenüber der Vielheit des Humanen«. Ebd.

132 A.a.O., S. 115. Vgl. dazu auch: G. BROADBENT: *Die Sprache der postmodernen Architektur*, S. 273.

133 W. WELSCH: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 115-117. Genau entgegengesetzt argumentiert Ada Louise Huxtable: »This eclecticism is symbolic and aesthetic on several levels of meaning«. A. L. HUXTABLE: *The Troubled State of Modern Architecture*, S. 14.

Sprachen erscheinen« läßt und »nicht bloß Wortfetzen und Versatzstücke beliebig appliziert werden«. ¹³⁴ Der Dialog der verschiedenen Sprachen, »die einander kommentieren, bestreiten, umdeuten, ergänzen, ohne daß eine einzige den Sieg davontrüge«, ist für Welsch das unaufgebbare Kennzeichen einer plural verfaßten postmodernen Architektur. ¹³⁵ Die Pluralität darf kein bloßes »Nebeneinander von Verschiedenem« sein, sondern muß eine anspruchsvolle, komplexe, spannungsreiche und irritierende Pluralität sein. ¹³⁶

Durch den beziehungsreichen Dialog der verschiedenen Sprachen ist das Problem der architektonischen Einheit aber noch nicht gelöst. Welsch verwirft die Vorstellung einer »substantiellen Einheit«, weil sie – wie die Moderne gezeigt hat – immer die »Erhebung eines Partikularen zum Universalen« und ein »Mechanismus der Tyrannei« ist. ¹³⁷ Er ersetzt den Begriff der Einheit durch den der Ganzheit. Eine »offene Ganzheit« tritt der Pluralität entgegen, um der Indifferenz eines Beliebigkeitspluralismus vorzubeugen: »Die gebotene Mittellage besteht darin, das Viele so aufeinander zu beziehen, daß Austauschprozesse und Dialoge in Gang kommen, aber so, daß dieser dialogische Charakter nicht in einer definitiven Ganzheitssetzung erstickt wird«. ¹³⁸ Ganzheit ist als Komplementärbegriff zur Pluralität zu verstehen: Ganzheit entsteht durch Pluralität, ohne daß sie von vornherein gesetzt werden kann, weil sie sich durch den dialogischen Prozeß erst entwickelt. Mit der »Befreiung der Vielheit« aber beginnt die Postmoderne – auch die postmoderne Architektur. ¹³⁹

Der Regionalismus der postmodernen Architektur: Hans-Peter Schwarz

Hans-Peter Schwarz, Kunsthistoriker und Kustos am Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt, stellt wie Klotz fest, daß es sich bei der postmodernen Architektur längst um »gebaute Realität« handelt, auch wenn die deutschsprachigen Kritiker den Begriff Postmoderne bekämpfen und ihn als »Häresie der reinen Lehre« verstehen. ¹⁴⁰ Der Paradigmenwechsel von der modernen zur postmodernen Architektur hat längst stattgefunden und zwar schon in der Mitte des Jahrhunderts. ¹⁴¹

134 W. WELSCH: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 118.

135 A.a.O., S. 119. Vgl. dazu auch: W. WELSCH: *Postmoderne. Zwischen Indifferenz und Pluralismus*, S. 27-28.

136 W. WELSCH: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 121. »Nicht das eklektische Puzzle und die willkürliche Deformation – mögen sie noch so weit verbreitet sein – repräsentieren den Kern der Postmodernität, sondern die reibungsvolle Kombination unterschiedlicher Modelle (...) Jeder Blick über den Architektur-Diskurs hinaus auf die Gesamtsituation der Postmoderne (...) lehrt, daß ein solch zugespitzter, mit irritierender Kombinatorik arbeitender Pluralismus für die Postmoderne verbindlich ist. Man kann diesen Typus als agonale Komplexität bezeichnen«. Ebd. Vgl. zum Begriff der »agonalen Komplexität« auch W. WELSCH: *Nach welcher Moderne?*, S. 248-249.

137 W. WELSCH: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 126.

138 Ebd.

139 A.a.O., S. 127.

140 H.-P. SCHWARZ: *Architektur als Zitat-Pop?*, S. 253.

141 A.a.O., S. 254. Der Paradigmenwechsel von der modernen zur postmodernen Architektur wird auch von Rosalind Krauss in den späten fünfziger Jahren angesetzt. Vgl. R. KRAUSS: *Death of a Hermeneutic Phantom*, S. 166. Ein Zeichen für diesen Paradigmenwechsel ist nach Ada Louise Huxtable auch darin zu sehen, daß die großen Werke der modernen Architektur jetzt unter Denkmalschutz gestellt werden, wie z. B. das Haus von Walter Gropius in Lincoln (Massachusetts), das von der »Society for the Preservation of New

Nachdem sich die moderne Architektur des *International Style* nach dem Zweiten Weltkrieg überall (inklusive der Entwicklungsländer) durchgesetzt und etabliert hat, setzt nach Schwarz Mitte der sechziger Jahre eine Gegenbewegung ein, die sich »gegen das modernistische Establishment« wendet und für eine »Grenzüberschreitung zwischen Trivialem und Elitärem« eintritt.¹⁴² Diese Bewegung bildet den Ausgangspunkt der Postmoderne.¹⁴³ Die Überführung der Kunst in Lebenspraxis wird nicht mehr – und hier sieht Schwarz den eigentlichen Paradigmenwechsel – als direkte gesamtgesellschaftliche Veränderung verstanden: Architekten wie Robert Venturi, Charles Moore, Robert Stern und Michael Graves sehen ihre Aufgabe vielmehr darin, durch den »Rekurs auf die Alltagserfahrung«, durch die »Akzeptanz des Trivialen« und durch die Planung im regionalen Kontext lebensnahes, humanes Bauen zu verwirklichen.¹⁴⁴

Die postmoderne Kritik an der Moderne geht aber noch weiter: Sie bricht mit den zwei Hauptdogmen der modernen Architektur, Mies van der Rohes »less is more« und Louis H. Sullivans »form follows function«, um der Architektur wieder zu einer differenzierten Sprache zu verhelfen.¹⁴⁵ Die moderne Architektur war zu Beginn des Jahrhunderts mit dem Programm angetreten, das »Unbehagen an der aus den Fugen geratenen Formsprache des Historismus« zu überwinden.¹⁴⁶ Für die moderne Avantgarde waren die Formen des Fin-de-siècle-Historismus nichts als Phrasen, bloße Ornamente ohne Inhalt und Funktion.¹⁴⁷ Die historisierende Formsprache sollte die gesellschaftlichen Zwänge und Widersprüche kaschieren und durch einen Rückgriff auf die Antike Bedeutungen suggerieren, die in Wirklichkeit gar nicht vorhanden waren.¹⁴⁸ Die Formsprache der Moderne mußte deshalb eine ganz neue sein, eine unverbrauchte und abstrakte, die der »komplexen Gesellschaftserfahrung des frühen 20. Jahrhunderts angemessen war«.¹⁴⁹ Die Tragik der modernen Architektur liegt darin, daß ihre Formsprache nicht verstanden wurde, ja letztlich bedeutungsleere Abstraktion war. Es ist das Verdienst von Venturi und Jencks, daß sie der Architektur zu einer Sprache verholfen haben, die wieder verstanden wird und die sich nicht in bloßen Phrasen erschöpft.

Die postmoderne Architektur sieht Schwarz vor allem durch zwei Motive bestimmt: zum einen durch das »Interesse am konkreten historischen Ort des Bauwerks« (Regionalismus) und zum anderen durch das Interesse, die zeitgenössische Architektur mittels architekturhistori-

England Antiquities« (!) nun geschützt wird. A. L. HUXTABLE: *The Troubled State of Modern Architecture*, S. 8.

142 H.-P. SCHWARZ: *Architektur als Zitat-Pop?*, S. 257. Schwarz bezieht sich hier auf Fiedler und Susan Sontag.

143 Ebd.

144 A.a.O., S. 258.

145 A.a.O., S. 263.

146 Ebd.

147 Vgl. dazu A. LOOS: *Ornament und Verbrechen*, S. 79-92. Loos wendet sich in seinem berühmten Vortrag (1908) gegen jegliche ornamentale Ausschmückung der menschlichen Umgebung. Vgl. zu Loos auch: R. BANHAM: *Die Revolution in der Architektur*, S. 69-79; B. SCHMIDT: *Die Wiederkehr des Ornaments?*, S. 241-248.

148 H.-P. SCHWARZ: *Architektur als Zitat-Pop?*, S. 264.

149 Ebd.

scher Erfahrungen beredsamer zu machen.¹⁵⁰ Die zentralen Motive der Postmoderne liegen eben gerade nicht im »nostalgischen Zitat-Pop«.¹⁵¹

7. Dekonstruktive Architektur als postmoderne Architektur

In der amerikanischen Architekturdiskussion der achtziger Jahre wird auch die dekonstruktive Architektur als postmodern bezeichnet. Die postmoderne Architektur, so der Architekturtheoretiker Christian Norberg-Schulz, hat damit ein janusköpfiges Gesicht: Zum einen blickt dieses Gesicht zurück und hofft, aus der architektonischen Tradition heraus eine neue Sprache bedeutungsvoller Formen zu finden, und zum anderen blickt es nach vorn, in ein »Nichts«, in dem alle Formen als Teil eines seduktiven Spieles kommen und gehen und sich das abendländische Konzept festgefügt, bedeutungsvoller Formen auflöst. Beide Gesichter – das erste durch die theoretischen Arbeiten von Charles Jencks und das zweite durch die Theorie der Dekonstruktion repräsentiert – können als Reaktionen auf die moderne Architektur verstanden werden und haben darum einen gemeinsamen Kopf.¹⁵²

Das theoretische Konzept der dekonstruktiven Architektur läßt sich von zwei unterschiedlichen Traditionen herleiten: einmal von der vorrevolutionären russischen Avantgarde, den Konstruktivisten (Kasimir Malewitsch, Wladimir Tatlin, Alexander Rodtschenko, Wladimir Krinski, Ivan Leonidow, Gregorij Jakulow),¹⁵³ und dann auch von der französisch-amerikanischen Dekonstruktionstheorie, die von Derrida selbst, vor allem aber von dem bekannten New Yorker Architekten Peter Eisenman aus der Sprachphilosophie in die Architektur übertragen wurde.¹⁵⁴

Die Dekonstruktion der modernen Architektur: Mark Wigley

Nach Mark Wigley, der die Beziehungen zwischen den russischen Konstruktivisten und den Architekten der Dekonstruktion anlässlich einer Ausstellung des *Museum of Modern Art* in New York (Juli 1988) untersucht hat, irritieren die dekonstruktiven Architekten die moderne Architektur von innen her, indem sie die streng geliederte Struktur der modernen Bauwerke – anders als die Konstruktivisten – destabilisieren.¹⁵⁵ Das de-konstruktive dieser Architektur be-

150 A.a.O., S. 268.

151 A.a.O., S. 267, 273.

152 CH. NORBERG-SCHULZ: *The Two Faces of Post-Modernism*, S. 11.

153 Vgl. dazu: I. BOHNING: *Behnisch und die Dekonstruktivisten*, S. 150-156; C. COOKE: *The Lessons of the Russian Avant-Garde*, S. 12-15; PH. JOHNSOHN – M. WIGLEY: *Dekonstruktivistische Architektur*, S. 10-20; G. KÄHLER: *Die Dekonstruktion des Dampfervotivs*, S. 144; B. RUSSELL: *Architecture and Design*, S. 91.

154 Vgl. J. DERRIDA – E. MEYER: *Labyrinth und Archi/Textur*, S. 95-106; J. DERRIDA: *Am Nullpunkt der Ver-rücktheit*, S. 215-232; A. BENJAMIN: *Derrida, Architecture and Philosophy*, S. 8-11; P. EISENMAN: *Mis-reading*, S. 167-186; CH. JENCKS: *Deconstruction*, S. 16-31; J. SHEEHAN: *Deconstruction*, S. 22-23. Vgl. zur Dekonstruktion auch: Erster Hauptteil, II. 4-5; Zweiter Hauptteil, II. 1-3.

155 PH. JOHNSOHN – M. WIGLEY: *Dekonstruktivistische Architektur*, S. 16. »Im frühen Schaffen [der Konstruktivisten] ging es nicht um eine Destabilisierung der Struktur. Es ging im Gegenteil um deren fundamentale Reinheit. Die unregelmäßige Geometrie wurde als eine dynamische Beziehung zwischen Formen aufgefaßt, die im Raum treiben, und nicht so sehr als ein instabiler struktureller Zustand dieser Form selbst«. A.a.O., S. 15.

steht für Wigley darin, daß die Dekonstruktivisten durch eine unregelmäßige, »schiefe« Geometrie die Formen und Strukturen traditioneller Architektur deformieren, verzerren und so die stabile, kohärente Identität der »reinen Form« moderner Architektur unterminieren: In den Entwürfen dekonstruktiver Architektur werden Türme auf die Seite umgelegt, Brücken werden so sehr schräg gestellt, daß sie zu Türmen werden, Wände zersplittern, der Boden bricht auf, Dächer bersten, regelmäßige Fensteröffnungen gibt es nicht mehr und die Fähigkeit zu umhüllen bricht ebenso zusammen wie die Trennung von innen und außen.¹⁵⁶

Im Unterschied zur modernen Avantgarde, die die Tradition nur »von außen« provozierte, indem sie die »reine Form« gegen das Ornamentale der klassizistischen Architektur setzte, problematisiert die dekonstruktive Architektur die Tradition von ihrer Wurzel her, indem sie das abendländische Konzept von »Struktur« und »Form« sprengt: durch De-formation, wie Treppen, die ins Nichts führen, sich nach unten verjüngende oder schräggestellte Wände oder Kuben, Säulen, die – ihrer tragenden Funktion beraubt – von der Decke hängen, aber nicht bis zum Boden reichen, Löcher im Fußboden und labyrinthartige Grundrisse.¹⁵⁷

Architektur zwischen An- und Abwesenheit: Peter Eisenman

Um eine Rezeption der sprachphilosophischen Dekonstruktionstheorie für die Architektur hat sich besonders der New Yorker Architekt Peter Eisenman bemüht. Ausgangspunkt seiner Architekturtheorie bilden Überlegungen zur Intertextualität der Architektur: Wie jeder Text, so besitzt auch die Architektur eine »physische Präsenz«. Diese Präsenz hat ihren Anfang und ihr Ende jenseits ihrer selbst und bringt aus sich selbst Dinge hervor, die etwas anderes als sie selbst sind.¹⁵⁸ Im Wechselspiel zwischen dem Anwesenden und dem Abwesenden entfalten sowohl Texte als auch die Architektur einen Reichtum an möglichen Bedeutungen: Das, was anwesend ist, verweist stets auf das, was abwesend ist.¹⁵⁹ Das Spiel von Anwesenheit (das, was physisch da ist) und Abwesenheit (alle in den Texten/Bauwerken enthaltenen Möglichkeiten) bildet das Zentrum von Eisenmans dekonstruktiver Architekturtheorie.¹⁶⁰

156 A.a.O., S. 17-18. Einen instruktiven Einblick in die Projekte dekonstruktiver Architektur bieten folgende Bildbände, in denen die dekonstruktive Theorie durch Photos und Skizzen veranschaulicht wird: PH. JOHN SOHN – M. WIGLEY: *Dekonstruktivistische Architektur*; A. PAPADAKIS (Hrsg.): *Dekonstruktion in Architecture*; CH. JENCKS: *Die Neuen Modernen*. Zu den denkonstruktiven Architekten werden hier Peter Eisenman, Bernhard Tschumi, Zaha Hadid, Frank O. Gehry, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind und das Wiener Architektenteam »Coop Himmelblau« gezählt.

157 PH. JOHN SOHN – M. WIGLEY: *Dekonstruktivistische Architektur*, S. 18-19. Vgl. zu den angeführten Beispielen: P. EISENMAN: *An Architectural Design Interview by Charles Jencks*, S. 50; P. EISENMAN: *Wexner Center for the Visual Arts*, S. 62-63; CH. JENCKS: *Architektur heute*, S. 250-269; PH. JOHN SOHN – M. WIGLEY: *Dekonstruktivistische Architektur*, S. 30-33, 35, 37, 43, 79, 82-91; B. RUSSELL: *Architecture and Design*, S. 72-73, 78-80, 83; M. TAFURI: *Peter Eisenman*, S. 173-174.

158 P. EISENMAN: *Misreading*, S. 186. Die Verbindung von Text und Architektur macht Jacques Derrida folgendermaßen deutlich: »Von hier aus können wir zurückkommen auf das, was die Dekonstruktion mit der Schrift verbindet, und das ist ihre Verräumlichung (...) Diese Schrift ist in der Tat labyrinthisch, weil sie weder Anfang noch Ende hat. Man ist immer unterwegs (...) Man wohnt in der Schrift. *Schreiben ist eine Art Wohnen*«. J. DERRIDA – E. MEYER: *Labyrinth und Archi/Textur*, S. 101.

159 P. EISENMAN: *Misreading*, S. 186.

160 »Obviously, architecture is tied to fundamental conditions of shelter. However, shelter must be understood both physically and metaphysically. It exists in both the world of the real and the world of the idea. This means that architecture operates as both a condition of presence and a condition of absence«. P. EISENMAN: *Blue Line Text*, S. 7-8. Vgl. auch: P. EISENMAN: *Misreading*, S. 167, 182-183.

Eisenmans Interesse richtet sich dabei auf »das Andere«, das Abwesende, das Unterdrückte, das Marginalisierte in der modernen Architektur: In seinem Projekt »House III« dekonstruiert er die strukturelle und formale Architekturästhetik der Moderne, indem er dem realen Haus ein imaginäres, konzeptuelles, bloß kognitives Haus implementiert.¹⁶¹ Die klare, selbstreferentielle Syntax der modernen Architektur wird in einen neuen referentiellen Rahmen gestellt, der die »Anwesenheit des Abwesenden« zeigen soll.¹⁶² Das Bauwerk wird dadurch zu einem Vexierbild: Die Strukturen sind so aufgelöst, daß sich das Abwesende nicht mehr von dem Anwesenden unterscheiden läßt. Dekonstruktive Architektur ist nach Eisenman eine Architektur des »Dazwischen« (»betweeness«): *zwischen* dem Anwesenden und dem Abwesenden.¹⁶³

Peter Eisenman versteht seine Architektur selbst als postmodern.¹⁶⁴ Freilich nicht im Sinne einer Bereicherung der modernen Architekturästhetik durch einen transformativen Rückgriff auf vormoderne Architekturtraditionen,¹⁶⁵ sondern in Sinne einer Problematisierung, Deformation, De-konstruktion, De-zentralisierung der Strukturen moderner Architektur und einer Präsentation des unterdrückten »Anderen« der modernen Architektur.¹⁶⁶

Die moderne Architektur wurde nach Eisenman erst durch das veränderte Verständnis von Gott, Welt und Mensch ermöglicht: Bis zum 15. Jahrhundert repräsentierte die Architektur die Überlegenheit Gottes über den Menschen, der seine Identität aus Gott schöpfte und der sich als von Gott abhängig sah. Mit der wachsenden Selbst-Bewußtwerdung des Menschen begann er nun seine Identität in sich selbst zu suchen und selbst die zentrale Position in der Welt zu besetzen. Während in der theozentrischen Welt die Architektur die Ehre Gottes feier-

161 Vgl. P. EISENMAN: *An Architectural Design Interview by Charles Jencks*, S. 59; P. EISENMAN – R. KRAUSS – M. TAFURI: *PETEREISENMANHOUSESOFCARDS*, S. 60-61, 100-101, 204-213. Vgl. zum Einfluß der Sprachphilosophie auf Eisenman auch: CH. JENCKS: *Deconstruction*, S. 26-31.

162 »The referent of system II is, then, a conceptual house, conceptual on three counts. First, because it is a virtual object, one that is ›present‹ in conception rather than in fact. Second, because it is the indicator of a set of laws that generated it (...). Third, because along the way it presents aspects of architecture from within a set of normative statements«. R. KRAUSS: *Death of a Hermeneutic Phantom*, S. 176.

163 P. EISENMAN: *An Architectural Design Interview by Charles Jencks*, S. 54, 59; P. EISENMAN: *Misreading*, S. 185. Die für die Dekonstruktion typische Vorstellung der *betweeness* wird in der Theologie von Mark C. Taylor aufgenommen. Vgl. Zweiter Hauptteil, II. 3.

164 P. EISENMAN: *An Architectural Design Interview by Charles Jencks*, S. 54-55. Charles Jencks hält Peter Eisenmans Architektur jedoch nicht für postmodern, sondern für spät-modern, weil sie den Elitismus und die Abstraktion der modernen Architektur nur ins Extreme steigert. CH. JENCKS: *Deconstruction*, S. 17.

165 Eisenman wendet sich energisch gegen jede Form von Nostalgie. P. EISENMAN: *An Architectural Design Interview by Charles Jencks*, S. 54-55.

166 »That there is no origin, no ›architecture itself‹, that there is no autonomous, fully defined architecture, suggests the possibilities of architecture's open-ended capacity for displacement, for new possibilities of meaning. The attempt at autonomy was a dream of illusory presence, of the denial of absence, of the ›other«. P. EISENMAN: *Misreading*, S. 182.

Was Peter Eisenman unter der Präsentation des »Anderen« der modernen Architektur versteht, kommt sehr gut in einem Interview mit Charles Jencks zum Ausdruck:

»PE My work attacks the concept of occupation as given. It is against the traditional notion of how to occupy a house.

CJ Right, and the holes in the floor in the room attack the notion of how you occupy and how you step across the living room?

PE And having a column in the middle of the bedroom so you could not put a bed in it certainly attacked the notion of how you occupy a bedroom«. P. EISENMAN: *An Architectural Design Interview by Charles Jencks*, S. 50.

te, zelebriert in der anthropozentrischen Welt sich nun der Mensch selbst.¹⁶⁷ In der modernen Architektur spiegelt sich der Wunsch des modernen Menschen wider, die Natur und sich selbst zu beherrschen, Angst und Unsicherheit jedoch zu verdrängen. Nach Hiroshima aber sieht sich der Mensch mit einer unsicheren Zukunft konfrontiert, die das Projekt menschlicher Naturbeherrschung zutiefst in Frage stellt.¹⁶⁸ Die dekonstruktive Architektur versucht nun, diesen fragilen Zustand des modernen Bewußtseins, die Unsicherheit und Orientierungslosigkeit des modernen Subjektes mit architektonischen Mitteln darzustellen, indem sie die klare strukturelle und formale Ästhetik der modernen Architektur erst zerschlägt und dann zu einer »verunstalteten Perfektion« (»violated perfection«) wieder zusammensetzt.¹⁶⁹

8. Zusammenfassung

1. Zunächst einmal besteht ein breiter Konsens – und dies sowohl bei den Kritikern wie Befürwortern der postmodernen Architektur – darüber, daß der »Vulgär-Funktionalismus« (Klotz) der Nachkriegszeit mit seiner »seelenlosen Behälterarchitektur« (Habermas) als Fehlentwicklung der modernen Architektur anzusehen ist. Zwar wurde durch die »Trabantenstädte« und die Geschäftszentren schnell und billig Wohn- und Arbeitsraum geschaffen, aber diese Architektur und die moderne Stadtplanung verursachten letztlich mehr Probleme als sie zu lösen vermochten.
2. Der Dissens besteht darin, ob diese Entwicklung als Vulgarisierung, Degeneration und Verrat der modernen Architektur anzusehen ist (Habermas, Müller, Frampton, Koll) oder aber von Anfang an in der modernen Architekturtheorie schon angelegt war (Blake, Schwarz, Wellmer, Welsch, Jencks, Klotz). Aus der unterschiedlichen Bewertung des Vulgärfunktionalismus resultiert das jeweils verschiedene Verhältnis zur Moderne: Während die Verteidiger der modernen Architektur eine Rückbesinnung auf die ursprünglichen »wahren Ideale« der modernen Architektur fordern, favorisieren die Vertreter der Postmoderne einen Bruch mit den Idealen der modernen Architektur.
3. Daß der Paradigmenwechsel von der modernen zur postmodernen Architektur längst stattgefunden hat, ist Konsens bei den Theoretikern der Postmoderne. Der Bruch ist zu Beginn der sechziger Jahre geschehen (Blake, Klotz, Jencks, Schwarz), als die Architekten James Sterling, Aldo Rossi, Charles Moore, Paolo Portoghesi, Robert Venturi, Michael Graves, Robert Stern und andere sich von den formalen und technischen Idealen der modernen Architektur abzusetzen begannen. Endgültig durchgesetzt hat sich die postmoderne Architektur erst in den achtziger Jahren, in denen kaum noch Gebäude errichtet wurden, die als typisch modern angesehen werden können. Die technizistische »Maschinenmetapherarchitek-

167 »For the several centuries prior to the fifteenth century, God dominated as mediator between nature and man. Man looked to God for understanding and identity, and his architecture reflected God's supremacy. In the late fourteenth century, man, in his growing self-awareness, began looking to himself for his identity. He redirected his focus toward the power of his own mind. God was displaced, and man assumed a central position. Whereas the architecture of the theocentric world had been a celebration of God, the anthropocentric world now celebrated man«. P. EISENMAN: *Misreading*, S. 170.

168 A.a.O., S. 172.

169 P. EISENMAN: *An Architectural Design Interview by Charles Jencks*, S. 58.

tur« (Klotz) – als Sinnbild für den modernen technischen Fortschrittsglauben – hat endgültig ihre Legitimität und Plausibilität verloren.

4. Ob die postmoderne Architektur jedoch als neue Architekturepoche oder als Fortsetzung der modernen Architektur verstanden werden soll, ist bei den Befürwortern der postmodernen Architektur umstritten: Während Wellmer und – eingeschränkt – auch Welsch die Postmoderne als immanente Kritik und transformative Fortsetzung der Moderne verstehen, betonen Blake, Klotz, Schwarz und Jencks sehr deutlich die Diskontinuität und den Bruch mit der Moderne. Einig ist man sich jedoch darin, die Postmoderne – bei aller Diskontinuität – nicht als Anti-Moderne zu verstehen. Die Postmoderne bewahrt durchaus die Fortschritte der modernen Architektur: die technischen Baumethoden, den demokratischen Impuls, den »offenen Grundriß«, »Licht, Sonne, Luft«. Niemand sehnt die feuchte Kälte vormoderner Häuser wieder herbei.
5. Auch wenn sich eine einheitliche Definition der postmodernen Architektur noch nicht durchgesetzt hat, so lassen sich doch einige Kriterien für die Postmoderne benennen. Postmoderne Architektur ist demnach:
 - eine *humane Architektur*, die für diejenigen Menschen geplant wird, die darin leben sollen. Insofern sie sich nach den Bedürfnissen und Wünschen der Menschen richtet und für die verschiedenen Funktionen verschiedene formale und technische Lösungen anbietet, ist sie wirklich funktionale Architektur;
 - eine *regionale Architektur*, die den jeweiligen sozialen, kulturellen, ökologischen und geographischen Gegebenheiten Rechnung trägt und sich in die unterschiedlichen Kontexte auf verschiedene Art und Weise einfügt;
 - eine *doppelkodierte, mehrdeutige, grenzüberschreitende, kommunikative und inklusive Architektur*, die der pluralistischen gesellschaftlichen Wirklichkeit gerecht wird, die mehrere Sprachen zugleich spricht, für die verschiedenen Betrachter durchaus unterschiedliche »Geschichten« erzählt und die darum auch nicht einen einheitlichen, eindeutig identifizierbaren »Stil« entwickelt;
 - eine *die Geschichte transzendierende Architektur*, die die Geschichte nicht eklektizistisch reproduziert und einem bloßen Stilpluralismus huldigt, sondern die verschiedenen Stile der Architektur-Geschichte vergegenwärtigt, verfremdet, übersetzt und komplex und widersprüchlich aufeinander bezieht. Insofern sie die verschiedenen Möglichkeiten architektonischer Gestaltung und Sprache integriert, kann sie auch als »ganzheitliche«, umfassende Architektur verstanden werden.