

1. Robert Venturi, North Penn Visiting Nurses Association Headquarters Building, Ambler, Pennsylvania, 1960

Steffen Krämer

»Der entwürdigende Durst nach einer frevelhaften Stimulanz«¹

Als der Präsident des Royal Institute of British Architecture 1989 seine Zuhörerschaft aufforderte, für das nächste Jahrtausend die schäbigen Lumpen der Postmoderne abzulegen, schwang eine Prophezeiung latent in seinen Worten mit, die nur ein Jahr später die New York Times in sarkastischer Weise auszusprechen wagte: Der Tod der Postmoderne².

Damit ist eine Architekturbewegung verstorben, deren kurzes intensives Leben, rechnet man die frühesten theoretischen Manifestationen hinzu, nur knapp 30 Jahre dauerte; sehr wenig für eine mannigfaltige Strömung, der man noch zehn Jahre zuvor solch subversive Fähigkeit wie die Beendigung der modernen Prohibition zugetraut hatte³. Dabei fing alles so prächtig und voller positiver Erwartungen für die Zukunft an: Nur zwei Jahre nach der zugegebenerma-

ßen verfrühten Ankündigung Philip Johnsons im Jahre 1958, der das Ende der modernen Architektur proklamierte, entstand ein Bauwerk, das von Charles

¹ Dieser Ausspruch stammt von dem englischen Dichter William Wordsworth und wurde von Nikolaus Pevsner in seinem berühmten Artikel »Modern Architecture and the Historian or the Return of Historicism«, in: *Riba-Journal*, April, 1961, S. 236, für das von ihm erstmals wieder beobachtete Phänomen eines Historismus in der Architektur verwendet.

² Die einzelnen Behauptungen sind zu finden bei Charles Jencks »Death for Rebirth«, in: *Architectural Design*, Vol. 11/12, 1990, S. 6, und David Harvey »Looking backwards on Postmodernism«, in: *Architectural Design*, Vol. 11/12, 1992, S. 10.

³ Die Aufhebung eines modernen Verbotes bezieht sich auf die Einführung im Katalog zur Biennale in Venedig, 1980, die von Paolo Portoghesi mit dem »Ende der Prohibitionszeit« titulierte wurde.

Jencks als das erste »Antimonument der Postmoderne« bezeichnet wurde⁴. In Robert Venturis Schwesternhaus in Ambler, Pennsylvania (Abb. 1), schienen sich Gestaltungsmerkmale zu manifestieren, die den Schritt weg von einer traditionellen modernen Anordnung hin zu einer seltsamen und ungewohnten Gesamtdisponierung explizit bekundeten. Der endgültige Tod sollte die Moderne aber erst 1972 in St. Louis, Missouri, ereilen. Mit der Sprengung eines Teiles der berüchtigten Pruitt-Igoe Siedlung, die nach den Idealen der CIAM gebaut und 1951 mit einem Preis des American Institute of Architects ausgezeichnet worden war, vollzog sich ein heftiges Begräbnisritual. Noch im gleichen Jahr wurde wiederum durch Robert Venturi ein Projekt begonnen, das durch dieses jähe Ableben der Moderne von Charles Jencks nun zu dem ersten offiziellen »Monument der Postmoderne« erhoben werden konnte⁵. Venturis Franklin Court in Philadelphia repräsentierte durch seine Anbindung an den urbanen Kontext und durch eine Ansammlung heterogener Zeichen und Symbole, die sowohl dem öffentlichen als auch einem elitären Anspruchsniveau entsprechen konnten, grundlegende Entwurfsprinzipien der Postmoderne. Mit seiner Fertigstellung im Jahre 1976 war der architektonische Boden geebnet, die Postmoderne als legitimes und von einem nicht geringen Teil der Kritik anerkanntes Architekturphänomen auszurufen⁶.

Seine innovative Schlüsselfunktion wurde dem Franklin-Court allerdings durch ein Bauwerk jenes Architekten streitig gemacht, dessen frühe kritische Stellungnahmen gegenüber der modernen Architektur den Umdenkprozeß erst initiiert hatten. Genau zwanzig Jahre nach seinem provokanten Ausruf entwarf Philip Johnson in New York das Hauptgebäude der amerikanischen Telephon- und Telegraphengesellschaft, kurz »AT and T« genannt (Abb. 2), das mit seiner zentralen Rundbogenarkade im Eingangsgeschoß und seinem berühmten Chippendale-Aufsatz den avantgardistischen Monumentcharakter des neuen Architekturtrends in Reinform zu verkörpern schien. Diese offenkundige Benutzung historischer Bauformen, die zudem für den traditionell der klassischen Domäne der modernen Architektur angehörenden Typus des Hochhauses wiederverwendet wurden,

stellte eine zwar auf den ersten Blick befremdliche Attraktion in der New Yorker Stadtsilhouette dar, vermochte aber in ihrem doch eher verhaltenen und geschmackvollen Dekor die Kritiker vollends zu überzeugen⁷.

Der Höhepunkt der Entwicklung war nur zwei Jahre später 1980 bei der Biennale in Venedig erreicht. Als erste internationale Architekturausstellung der Biennale unter der Leitung von Paolo Portoghesi stellte sie insgesamt 75 Teilnehmer vor, wobei ein Kern von zwanzig bekannten Architekten eine Kreation ganz besonderer Art zusammengestellt hatte: »La Strada Novissima«⁸. In einer Abfolge zwanzig verschiedener Fassadenentwürfe war eine fiktive Hauptstraße kreiert worden, die mit Ausnahme weniger Einzelprojekte, wie den Frontgestaltungen von Rem Koolhaas, Frank Gehry und Constantino Dardi, das Thema der Ausstellung in einer fast erschreckend direkten Weise umgesetzt hatte: »La Presenza del Passato«. Das unumstößlich Neue dieser Straße war nicht die eigentliche Adaption architekturgeschichtlicher Elemente oder Aufbauprinzipien, sondern das Phänomen, daß der überwiegende Teil dieser international renommierten Architekten zu einer historisierenden Fassadenkonzeption tendierte. Ungemein facettenreich präsentierte sich die neue Architektursprache, die da-

⁴ Vgl. Jürgen Joedicke »Architektur im Umbruch«, Stuttgart, 1980, S. 21; Charles Jencks »Die Sprache der postmodernen Architektur«, Stuttgart, 1978, S. 87 (Englische Originalausgabe, London, 1977).

⁵ Charles Jencks, 1978, S. 88.

⁶ Der Begriff »Postmodern« ist von Jencks ab 1976 für den neuen Architekturtrend angewendet worden, vgl. Ch. Jencks, 1978, S. 6, Anm. S. 8. Ein Beispiel für die Benutzung dieses Begriffs seitens der Architekturkritik ist der Beitrag von Paul Goldberger »Post-Modernism. An Introduction«, in: *Architectural Design*, Vol. 4, 1977, S. 256ff.

⁷ Reyner Banham demgegenüber sah in diesem monolithen Hochhausentwurf schon wieder den »Grabstein« der postmodernen Bewegung; vgl. Jürgen Joedicke, 1980, S. 172. Eine kritische Analyse des AT&T-Building, siehe Reyner Banham »AT&T. The Post Post-Déco Skyscraper«, in: *Architectural Review*, August, 1984, S. 22ff.

⁸ »La Strada Novissima« ist abgebildet und mit einem Kurzkommentar versehen in dem Katalog zur Biennale »La Presenza del Passato. Prima mostra internazionale di architettura«, Venedig, 1980, S. 38ff.

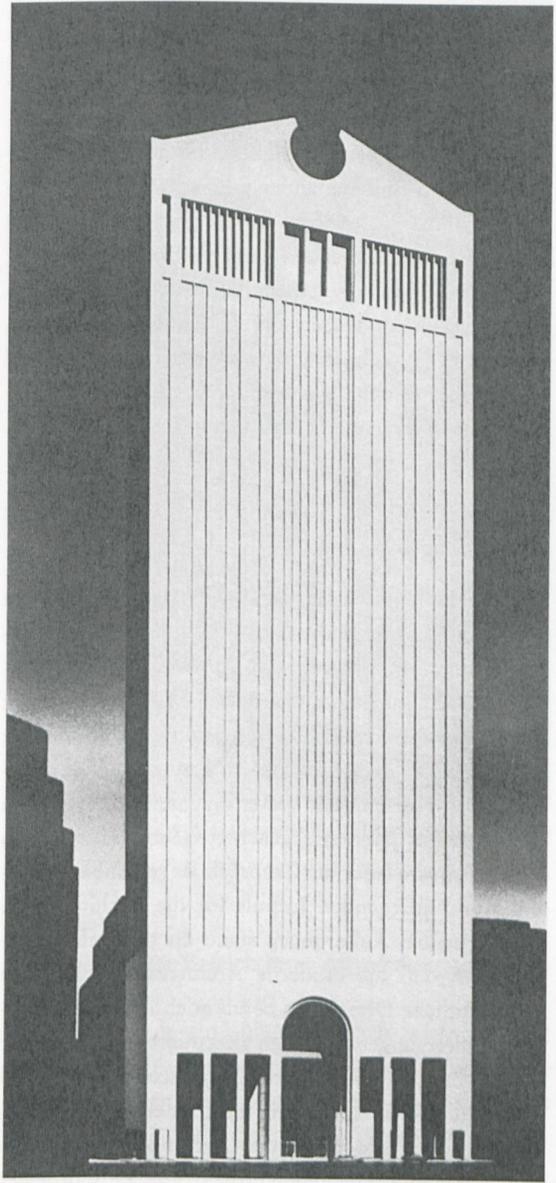
durch einen heterogenen Tenor anzuklingen versprach und gleichzeitig den Sieg der Postmoderne an allen »Fronten« klar dokumentierte.

Das »Ende der Prohibitionszeit« war nach den Vorstellungen Paolo Portoghesis jetzt gekommen, und die Architekten hatten endlich im Sinne einer sumptuösen »Gegenreformation« auf die keusche und purifizierte Tradition der Moderne geantwortet⁹.

Doch nur drei Jahre später sollte die für tot erklärte Moderne in einem neuen Gewand wiederauferstehen. Um das Jahr 1983 wurde in amerikanischen Kritikerkreisen eine architektonische Neigung erstmals bewußt wahrgenommen, die als eine gebaute posthume Verehrung gegenüber den toten Helden der Moderne verstanden werden konnte. Mitten im Triumph der Postmoderne etablierte sich eine Gegenströmung, die, als Neo-, Spät- oder Supermoderne bezeichnet, eine ungebrochene Kontinuität oder eine bewußte Wiederentdeckung der modernen Tradition reflektierte. Daß sie nicht erst jetzt, sondern vielmehr schon lange unter der Oberfläche einer postmodernen Architekturszene existiert hatte, illustriert das berühmte Manifest von Peter Eisenman aus dem Jahre 1976, das einen Postfunktionalismus rigoros propagierte und das kurioserweise zu dem Zeitpunkt abgefaßt wurde, als Charles Jencks erstmals die Postmoderne deklarierte¹⁰.

Auf den ersten Blick eine zäsurlose Weiterentwicklung konventioneller moderner Gestaltungsprinzipien hatte die Neo-Moderne doch viel von ihrer architekturtheoretischen Hinterlassenschaft verloren. Waren die Formen und Gestaltungsprinzipien jedenfalls in der Poinierzeit der Moderne zumeist mit einem ethischen Gehalt angefüllt, so verzichteten die Neo-Modernen von Anfang an auf solche Implikationen und benutzten die Elemente rein formal in einem reinen ästhetischen Sinne. Darin schienen sie sich methodisch der Postmoderne wieder anzunähern, die ebenfalls die Formen ohne ihre tradierte historische Bedeutung gleich einem neutralen Formenbehälter verwendete.

Das »respektlose Spiel mit historischen Versatzstücken und Fragmenten«, das zumindest über einen Zeitraum von 15 Jahren die Gemüter offiziell bewegt hatte und das einen der Hauptstränge postmoderner Gestaltung definierte, war damit zugunsten einer neuen,



2. Philip Johnson, *American Telephone and Telegraph Corporate Headquarters, New York, 1978–1983, Modell*

⁹ Der Begriff der Gegenreformation bezieht sich auf den Titel eines Artikels von Charles Jencks über die Biennale in Venedig, »Counter-Reformation. Reflections on the 1980 Venice Biennale«, in: *Architectural Design*, Vol. 1/2, 1982, S. 4 ff.

¹⁰ Peter Eisenman »Post-Functionalism«, in: *Oppositions*, Vol. 6, 1976, ohne Seitenangabe.

scheinbar ebenso spielerischen und willkürlichen Entwurfsmethode aufgegeben worden¹¹.

Vergegenwärtigt man sich die einzelnen Etappen der postmodernen Entwicklung und insbesondere die außerordentliche Geschwindigkeit, mit der Beginn, Höhepunkt und Ende einander folgten, so ist nach dem Grund für diese scheinbar »frevelhafte Stimulanz« und dem daraus resultierenden frühen Ableben zu fragen. Ob die Neo-Moderne einem ähnlichen Schicksal entgegengeht, kann wegen der fehlenden historischen Distanz noch nicht beantwortet werden. Glanz und Elend einer Epoche lagen in der Postmoderne jedenfalls erstaunlich nahe beieinander.

Die Forderung nach einer neuen Geschichtlichkeit und Zeichenhaftigkeit

Als eine frühe Kritik an den damaligen Verhältnissen forderten Oswald Mathias Ungers und Reinhard Gieselmann in ihrem Manifest von 1960 die geistige Auseinandersetzung der zeitgenössischen Architektur mit ihrer Tradition und kritisierten damit die Eintönigkeit und Uniformität der »technisch-funktionellen Architektur«¹². Nur ein Jahr später brachte Philip Johnson den von der Moderne geächteten und tabuisierten Historismus wieder ins Gespräch als scheinbar neuartigen und anregenden Impuls für die Architektur¹³. Hinter beiden Äußerungen stand die persönliche Erkenntnis, daß die moderne Architektur weder eine geschichtliche Dimension besaß noch formale Lösungen der Vergangenheit offen akzeptieren wollte. Zwar waren gar nicht mal so selten historische Aufbau- und Anordnungsprinzipien oder traditionelle Typen in berühmte Entwürfe moderner Architekten eingeflossen, wie das Mundaneum-Projekt von Le Corbusier von 1929 (Abb. 3) oder das Indische Verwaltungsinstitut in Ahmedabad von Louis Kahn aus dem Jahre 1963 beweisen. Doch blieben diese hinter der »Befreiung der Baukunst vom Wust des Dekorativen« meist verborgen und galten als »rückgewandte Ausschachtung verehrungswürdiger Kadaver«¹⁴. Auch waren historische Einzelzitate wie die berühmten Karyatiden an Berthold Lubetkins Highpoint II in London aus den Jahren 1936–38 eher die Ausnahme.

Hinter dem Postulat einer neuen Geschichtlichkeit der Architektur steckten allerdings gleichermaßen ein grundlegender Zweifel an der Unanfechtbarkeit und Integrität der Moderne sowie die viel tiefer gehende Kritik an ihrer Zeichenlosigkeit und Reduktion auf technische oder konstruktive Aspekte.

Schon Pietro Belluschi hatte 1953 eine Architektur der »dauerhaften Signifikanz« gefordert und damit auf den Funktionalismus reagiert, der die Gestaltung eines Bauwerks nur in der direkten Umsetzung seiner Funktion oder in der baukünstlerischen Interpretation seiner Struktur und Konstruktion sah¹⁵. Doch wie sollte die Moderne auf all die mannigfaltigen Funktionsbereiche, die die Architektur im Laufe ihres Bestehens entwickelt hatte, mit einer jeweils spezifischen Baugestalt eingehen, wenn ihr eine komplexe Bautypologie im Durand'schen Sinne als mögliche Antwort verwehrt geblieben war¹⁶?

¹¹ Gerade die Respektlosigkeit und Ironie gegenüber den traditionellen Formen wurden der Postmoderne immer wieder vorgehalten und bestimmten auch heute nach ihrem vermeintlichen Ende die Architekturkritik. Vgl. dazu Marshall Berman »Where are the New-Moderns«, in: *Architectural Design*, Vol. 7/8, 1990, S. 9. Daß die Wiederentdeckung der Geschichte als Inspirationsquelle einen elementaren methodischen Ansatz der postmodernen Architektur repräsentiert, hat Charles Jencks »Free Style Classicism. The Wider Tradition«, in: *Architectural Design Profile*, Vol. 39, 1982, S. 5ff, herausgestellt.

¹² O. M. Ungers, R. Gieselmann »Zu einer neuen Architektur«, in: Ulrich Conrads »Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jhrh.«, Braunschweig, Wiesbaden, 1981, S. 158f.

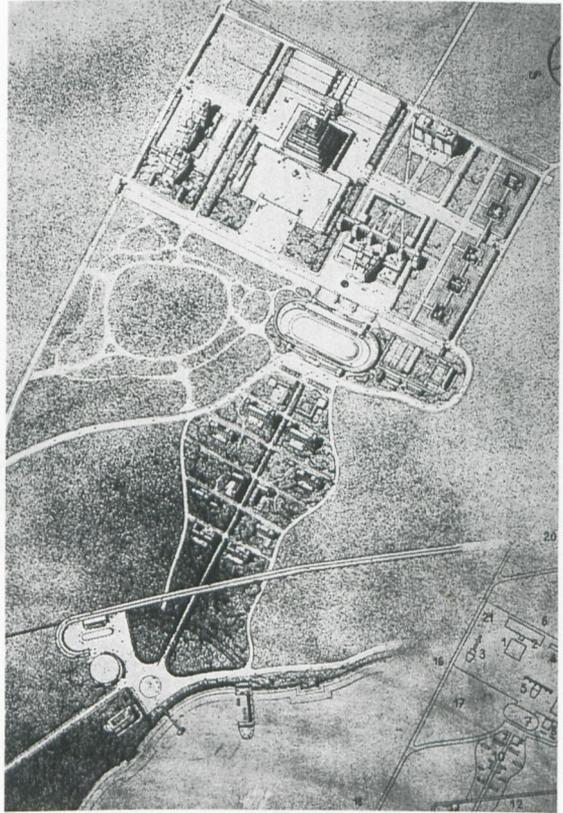
¹³ Ph. Johnson »Der Internationale Stil – Tod oder Metamorphose?«, in: Ph. Johnson »Texte zur Architektur«, Stuttgart, 1982, S. 61 (erstmal erschienen in: *Architectural Forum*, Juni, 1961, S. 87).

¹⁴ Das erste Zitat stammt von Walter Gropius »Bilanz des neuen Bauens«, in: Hartmut Probst, Christian Schädlich »Walter Gropius«, Bd. 3, »Ausgewählte Schriften«, Berlin, 1988, S. 153 (Vortrag von Gropius, gehalten 1934 in Budapest), das zweite interessanterweise von Le Corbusier »Städtebau«, Stuttgart, 1979, S. 57 (Französische Originalausgabe, Paris, 1925).

¹⁵ Pietro Belluschi »The spirit of the new architecture«, in: P. Belluschi »Buildings and plans. 1932–1973«, hrsg. von C. Gubitosi und A. Izzo, Rom, 1974, ohne Seitenangabe (erstmal veröffentlicht in: *Architectural Record*, Oktober, 1953).

¹⁶ Jean-Nicolas-Louis Durand »Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes«, Paris, 1800. Mit

Entweder griff man zu einer Universallösung, die mit einer allgemeingültigen Form das architektonische Einzelproblem objektiv zu lösen trachtete, oder man entwarf eine individuelle Baugestalt, die aber wegen der fehlenden oder zu eng begrenzten Zeichenhaftigkeit der Moderne meist in Bedeutungsirritationen endete. Ersteres war mustergültig durch die Universalgrammatik Ludwig Mies van der Rohes vorformuliert, hatte aber den großen Nachteil, daß solche prägnanten Typen wie Schulen, Geschäfts- und Bürogebäude oder Sakralbauten allesamt gleich aussahen. Letzteres wiederum führte wegen des anscheinend zwanghaften Versuchs, eine auch noch so geartete Bedeutungsebene in den Entwurf zu projizieren, in den meisten Fällen gerade zu einer Nichtbeachtung der bauspezifischen Funktion. Die stille Mitteilbarkeit der Moderne, die ohne Worte oder Töne allein durch den geometrischen Körper klar verstanden wird, wie es Le Corbusier 1923 einmal formuliert hatte¹⁷, war ein zu begrenztes Feld, um den inhaltlichen und semantischen Erfordernissen einer jeden Bauaufgabe gerecht zu werden. Daß die Ebene der Bedeutung allerdings eine fundamentale Basis im Entwurfsprozeß darstellen mußte, dessen waren sich schon Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson in ihrem frühen Werk über den »Internationalen Stil« von 1932 bewußt¹⁸.



3. Le Corbusier, Mundaneum-Projekt, 1929, Axonometrie

Semantische und symbolische Aspekte der modernen Architektur

Dabei war die moderne Architektur alles andere als frei von einem Ausdruck bestimmter Sinngehalte. Schon der weiße Quader aus der Pionierzeit galt den Zeitgenossen als das Symbol einer ganzen Epoche, und die Gerade als raumkonstituierendes Element fand bei Theo van Doesburg und Le Corbusier eine fast mystifizierende Verehrung¹⁹. Überhaupt wurden die typisch modernen Materialien wie Glas und Stahl von einer rein funktionalen oft auf eine symbolische Ebene transzendiert, und man kann es heute kaum mehr nachvollziehen, welch einen erregenden Eindruck eine Curtain-Wall der Frühzeit bei dem damaligen Betrachter hinterlassen haben muß. Die symbolische Überhöhung schien all die traditionellen Prinzipien architektonischer Bedeutsamkeit zu substitu-

ieren, wobei der Bereich ihrer Anwendung fast grenzenlos war:

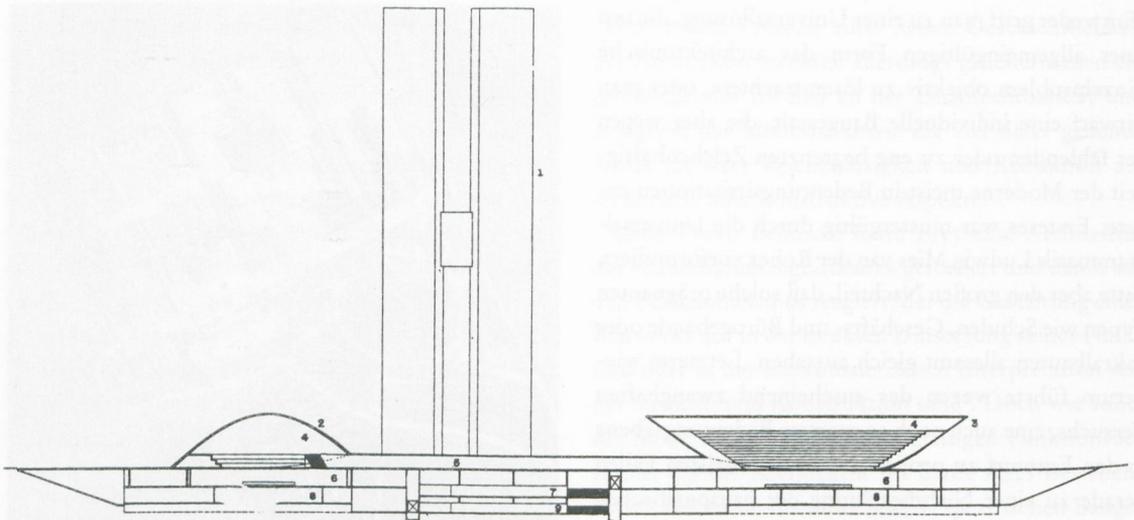
Die Fabrik als ein außerordentlich wichtiges und geradezu mythisches Sinnbild der Moderne wurde für ihren rationalen und ökonomischen Bauorganismus

diesem typologisch geordneten ArchitekturAtlas, in dem Durand die wichtigsten Monumente aller Zeiten und Völker zugänglich machen wollte, ist eine Art großer Phänomenologie der unterschiedlichsten Architekturtypen entstanden.

¹⁷ Le Corbusier »Ausblick auf eine Architektur«, Braunschweig, 1982, S. 119 (Französische Originalausgabe »Vers une Architecture«, Paris, 1923).

¹⁸ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson »Der Internationale Stil«, Braunschweig, 1985, S. 53 (Amerikanische Originalausgabe, New York, 1932).

¹⁹ Theo van Doesburg, vgl. Jürgen Joedicke, 1980, S. 66; Le Corbusier »Städtebau«, 1979, S. 7, 10; Le Corbusier »Ausblick auf eine Architektur«, 1982, S. 140f.



4. Oskar Niemeyer, Platz der drei Gewalten, Brasilia, 1957–1965, Querschnitt

gerühmt und fand selbst in vollkommen anders gearteten Bauaufgaben ihren Niederschlag: Die apostolische Kirche der Kiefhoek-Siedlung in Rotterdam, 1928/29 von J.J.P. Oud erbaut, und die Secondary School in Hunstanton, Norfolk, von Alison und Peter Smithson aus den Jahren 1949–54 legen in ihren Außenerscheinungen ein beredtes Zeugnis ab von dem glorifizierenden Respekt gegenüber diesem Prototyp moderner Formgebung. Oskar Niemeyers Entwurf für die öffentlichen Bauten in Brasilia 1957–65, dessen Höhepunkt der sog. »Platz der drei Gewalten« darstellt mit seinem zentralen Sekretariatshochhaus und den beiden als konkave oder konvexe Grundformen ausgebildeten Kammern des Kongresses (Abb. 4), dient demgegenüber der Versinnbildlichung staatlicher Macht, die durch die große Monumentalisierung der Einzelformen in die Sphäre eines Staatspathos erhoben wird.

Reflektieren diese Beispiele die große Vielfältigkeit, mit der in der modernen Architektur mit dem Prinzip der Symbolisierung gearbeitet wurde, so dokumentieren sie aber auch die extrem individuelle und beinahe willkürliche Handhabe in der Anwendung dieses Prinzips. Die Ebene der Bedeutungen und Symbole wurde nicht durch eine Art architektonischer Nomenklatur, wie sie beispielsweise noch in der traditionellen Baukunst durch die Säulenordnungen artikuliert gewesen war, festgesetzt, sondern beruhte einzig auf dem ge-

stalterischen Kalkül des Architekten und seiner Fähigkeit, die von ihm in den Entwurf projizierten Inhalte auch nach außen dringen zu lassen. Erschwerend kam hinzu, daß ein Großteil dieser Sinngehalte abstrakter Natur war und somit von einer Architektur, die an einem angeborenen Mangel der Zeichenhaftigkeit und Ausdrucksmöglichkeit litt, kaum zu übermitteln war.

Das ikonische Zeichen

Eine Lösung aus diesem Dilemma versprach ein Verfahren, das signifikante Objekte und Formen, die aus allen möglichen Bereichen wahllos herausgegriffen wurden, in die Sphäre der Architektur transferierte und diese als Bedeutungsträger für einen Entwurf benutzte. Mit der Methode der Analogie ließ sich dann eine direkte Assoziation mit dem ehemals unarchitektonischen Vorbild erreichen, und der ursprünglich rein architektonische Entwurf war mit einem fremden und auf den ersten Blick ungewöhnlichen Ausdruck angefüllt. Das bauliche Resultat dieser eigentümlichen Vorgehensweise wurde von Jürgen Joedicke als ikonisches Zeichen, von Charles Jencks als architektonische Metapher bezeichnet²⁰. Die beliebtesten Abteilungen,

²⁰ Jürgen Joedicke, 1980, S. 189ff; Charles Jencks, 1978, S. 40ff.

aus denen sich die Vorbilder rekrutierten, waren die Bereiche der Technik und der Naturformen.

Eero Saarins Abfertigungsgebäude der Trans World Airways in New York von 1956–1962, das an einen riesigen Vogel mit ausgebreiteten Flügeln erinnert, und Jörn Utzons Opernhaus in Sydney aus den Jahren 1957–74 (Abb. 5), das auf ineinandergesteckte organische Schalen wie die Panzer von Schildkröten oder ähnliches verweist, stellen die berühmtesten Beispiele für die Adaption von Naturformen dar. Ungleich schwieriger zu erkennen sind zumeist die Modelle aus dem Gebiet der Technik. Das am häufigsten gebrauchte Sinnbild ist die Schiffsmetapher. Gerade wegen seiner stählernen Eleganz und seiner nahezu perfekten Organisation im Innern wurde der Ozeandampfer zu einer Inspirationsquelle ohnegleichen, von deren direkten Übertragung in den architektonischen Entwurf man sich nicht nur eine qualitative und innovative Aufwertung versprach, sondern auch eine Dynamisierung des Gesamtkonzeptes. Mit der Schiffsmetapher konnte das abstrakte Moment der Bewegung konkretisiert und solche symbolischen Anspielungen wie der Aufbruch zu den Ufern einer neuen modernen Kultur architektonisch materialisiert werden²¹. Ernst Mays Frankfurter Römerstadt-Siedlung von 1927/28 zeigt in der konvex vorwölbenden Stirn der leicht geschwungenen Hauptzeile explizite Anklänge an das Dampfermotiv. Mit der Schiffsmetapher sollte Jahre später die Moderne im wörtlichen Sinne in den Fluten der Geschichte untergehen, als Stanley Tigerman in einer Ausstellung in Verona 1981 eine Collage präsentierte, auf der Mies van der Rohes Crown Hall vom Campus des IIT in Chicago mit erhobenem Bug wie ein Ozeandampfer in den Meeresfluten versank. Die Collage trug den bezeichnenden Titel: »Untergang der Titanic«.

Mit dem Prinzip des ikonischen Zeichens wurde in einer erstaunlich direkten Weise ein Sinngehalt in die Architektur projiziert, der durch das assoziative Verständnis des Betrachters sofort aktiviert werden konnte. Als ein Gebäude, das über ein Analogieverfahren verschiedenartigste Inhalte und Ideen übermittelte, erhob sich die architektonische Metapher aus dem Sumpf der modernen Zeichenlosigkeit. Es stellt sich aber in vielen Einzelfällen die entscheidende



5. Jörn Utzon, Opernhaus, Sydney, 1957–1974, Luftbild

Frage, wie diese architektonischen Sinnbilder zur Funktion oder zur individuellen Bestimmung des Bauwerks passen. Bei allem Respekt vor den baukünstlerischen Leistungen dieser Architekten ist es letztlich doch kaum zu verstehen, warum eine Oper wie die ineinandergesteckten Schalen eines Tieres aussehen oder eine Siedlung mit einem riesigen Dampfer Front machen soll.

Insgesamt blieben die Versuche der Moderne, Zeichen, Bedeutungen und Symbole in die Architektur zu übertragen, im Verhältnis zur Gesamtbaumasse eher die Randerscheinung. Die einzelnen Gebäude liefen zudem Gefahr, nicht richtig verstanden zu werden oder nicht in gebührender Weise auszudrücken, für was sie bestimmt waren. Der kommunikative Aspekt war als eines der grundlegenden Gestaltungskriterien

²¹ Vgl. dazu Gert Kähler »Architektur als Symbolverfall. Das Dampfermotiv in der Baukunst«, Braunschweig, 1981, S. 100f. Die Faszination, die von diesem Motiv für die moderne Architektur ausging, läßt sich an dem Kapitel, »Ein großes Zeitalter ist angebrochen«, in Corbusiers »Vers une Architecture«, S. 75 ff, ablesen, in dem Le Corbusier mit einer Vielzahl von Abbildungen seine fast mythische Verehrung gegenüber den Ozeandampfern dokumentierte.

in der modernen Architektur im höchsten Maße gestört. Es ist deshalb auch nicht verwunderlich, daß die frühen Angriffe gegen die Moderne genau an diesem Punkt ansetzten.

Die Überwindung der modernen Zeichenlosigkeit

Der Mechanismus, wie Architektur in Annäherung an konventionelle sprachliche Prinzipien funktionierte, war Ende der 60er Jahre von Charles Jencks und George Baird untersucht worden, wobei die Wiedererlangung der syntaktischen Fähigkeiten in der Architektur in den Vordergrund rückte²².

Die Wiederbelebung semantischer Werte und insbesondere die Adaption historischer Elemente waren allerdings schon zu Beginn der Dekade ein bewußtes Gestaltungsziel. Charles Moore hatte in seinem eigenen frühen Wohnhaus von 1962 in Orinda, Kalifornien, jeweils vier säulenartige Rundstützen zu einem von oben beleuchteten Baldachin zusammengestellt und mit diesem Einzelmotiv praktisch die gesamte Raumdisposition festgelegt. Dieses Hauptelement des Innenraumes, das in verschiedenen Variationen in seinen späteren Hausprojekten immer wiederkehrte, wurde von ihm selbst als »Ädikula« in Anlehnung an dessen traditionelle Herleitung bezeichnet²³.

Das Interesse an der Vergangenheit und die Wiederentdeckung der Architekturgeschichte fanden ihren ersten architekturtheoretischen Höhepunkt in Robert Venturis »Komplexität und Widerspruch« von 1966²⁴. Mit einer Unzahl historischer Vergleichsbeispiele untermauerte das Manifest spezifische, von Venturi favorisierte Gestaltungsprinzipien und versuchte damit, sowohl die ungebrochene Tradition zu beweisen als auch die Gegenwärtigkeit und Relevanz vergangener Bauformen und -prinzipien zu reflektieren. Gerade die Herauslösung der vorgeführten Beispiele aus ihrem historischen Kontext und der ausdrückliche Verzicht auf eine Wiederholung oder Kopie derselben führten Venturi zu einer freien und vielseitigen Annäherung, die er im zweiten Teil des Buches mit seinen eigenen Bauten dokumentierte²⁵. Mit diesem frühen postmodernen Plädoyer waren die lange geschlossenen Grenzen zur architektonischen Vergangenheit offiziell aufgebrochen, und man konnte sich nunmehr

frei und in eklektischer Manier des gesamten Spektrums historischer Stile oder simpler Stilzitate bedienen. Gegen die reine Stilreproduktion hatte Venturi allerdings ein Gestaltungsprinzip gesetzt, das die »bedeutungsvollen alten Klischees«, wie er die historischen Motive nannte, in neue Zusammenhänge rückte und durch eine veränderte Zusammenstellung oder eine unkonventionelle Benutzung neue lebendige Sinngehalte evozierte²⁶: Mit dem Einsatz der Ironie versuchte Venturi, der Gefahr einer direkten Wiederholung des historischen Zitats zu entgehen und damit auch auf den traditionellen Inhalt dieser architektonischen Form zu verzichten. In der Möglichkeit einer Umwandlung der historischen Vorlage lag für ihn die einzig ernstzunehmende Alternative zur reinen Stilkopie.

Das Prinzip der Transformation

Transformation oder Reproduktion als Gegensatzpaar begrenzen das Spektrum der historischen Anwendung, wobei die Reproduktion im Sinne einer baukünstlerischen Restauration den direkten Ersatz für die wiederzuerlangende Stilperiode darstellt und oftmals nichts anderes ist als eine nostalgische Beschwörung vergangener Werte. Die Methode der Transformation geht demgegenüber von der Möglichkeit einer Neuinterpretation aus, die durch eine Verformung,

²² »Meaning in Architecture«, hrsg. von Charles Jencks und George Baird, London, 1969.

²³ Charles Moore, Kent Bloomer »Architektur für den Einprägsamen Ort«, hrsg. von Gerald Blomeyer und Barbara Tietze, Stuttgart, 1980, S. 11 (Amerikanische Originalausgabe »Body, Memory and Architecture«, New Haven, 1977).

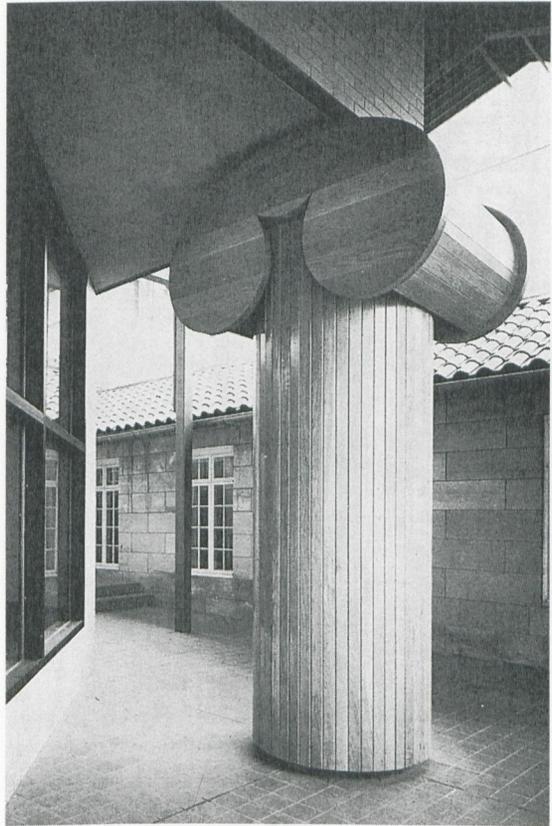
²⁴ Robert Venturi »Komplexität und Widerspruch in der Architektur«, hrsg. von Heinrich Klotz, Braunschweig, 1978 (Amerikanische Originalausgabe, New York, 1966).

²⁵ Bisweilen gab Venturi die historischen Inspirationsquellen für seine Entwürfe bekannt, so bei der Eingangsfront seines »Guild House« in Philadelphia von 1960–63, die er in ihrer Monumentalität mit dem Eingang des französischen Schlosses Anet verglich, vgl. S. 186; oder bspw. der Rathausentwurf für eine Stadt in Ohio aus dem Jahre 1965, der mit seinen Grundproportionen, seiner Frontansichtigkeit und seinen Aufrißelementen auf einen römischen Tempel verweist, vgl. S. 197.

²⁶ Robert Venturi, 1978, S. 67f.

Fragmentierung oder Neugruppierung des Originals eine vom Urzustand losgelöste Bedeutung provoziert. Die Grundbedingung für diesen Prozeß besteht in der Einsicht, daß die ursprünglichen Sinngehalte der historischen Architektur nicht mitradiert werden können. Gleich leeren Bedeutungshülsen, die mit neuen Inhalten gefüllt werden und damit in ein Spannungsverhältnis zu den noch teilweise erinnerten alten Inhalten treten, wie es Heinrich Klotz Anfang der 80er Jahre charakterisierte²⁷, bieten die historischen Stile ein fast »geläutertes« architektonisches Vokabularium, dessen sich der postmoderne Architekt bedienen kann, ohne gleich den alten Zopf der ehemals inwohnenden Sinngehalte mitzutransportieren. Unter diesem Aspekt ist die rhetorische Frage von Jürgen Joedicke, ob Konventionen, die längst ihre Bedeutung verloren haben, beliebig abrufbar sind, eigentlich vollkommen unnütz²⁸. Die Verbindung mit der Architekturgeschichte basierte spätestens seit Robert Venturis »Komplexität und Widerspruch« in der Postmoderne mit wenigen Ausnahmen mehr auf den formalen Qualitäten als den spezifischen Bedeutungsgehalten. Die bewußte Herauslösung aus dem ursprünglichen Kontext und der damit zwangsläufig verbundene unhistorische Zugriff sollten die Postmoderne vor dem Abgleiten in eine reine Stilreproduktion und den daraus resultierenden Traditionalismus schützen. Daß darin schon der Kern allen späteren Übels steckte, darüber waren sich die frühen Pioniere der Postmoderne allerdings nicht im klaren.

Ein Hauptgestaltungsprinzip der Transformation wurde durch Venturi explizit vorformuliert: Die Ironisierung stellte eine zwar respektlose, aber zugleich frische und direkte Umsetzung der historischen Zitate dar. Mit ihr ließen sich neue inhaltliche Aspekte auf eine humorvolle und fast spielerische Weise in den Entwurf einfügen, wobei gleichzeitig auch die Beherrschung und das Verständnis dieser alten Formen zum Ausdruck kommen sollten. Robert Venturis ionische Holzsäule als Kantenlösung des Allen Memorial Art Museums, Ohio, von 1973–76 (Abb. 6) war in solch grotesker Weise unproportioniert, daß Charles Jencks sie als »Mickey Mouse Ionica« charakterisierte²⁹. Hinter dieser spöttischen Verdrehung des historischen Archetyps stand der Versuch Venturis, einen Samm-



6. Robert Venturi, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio, 1973–1976, Holzsäule

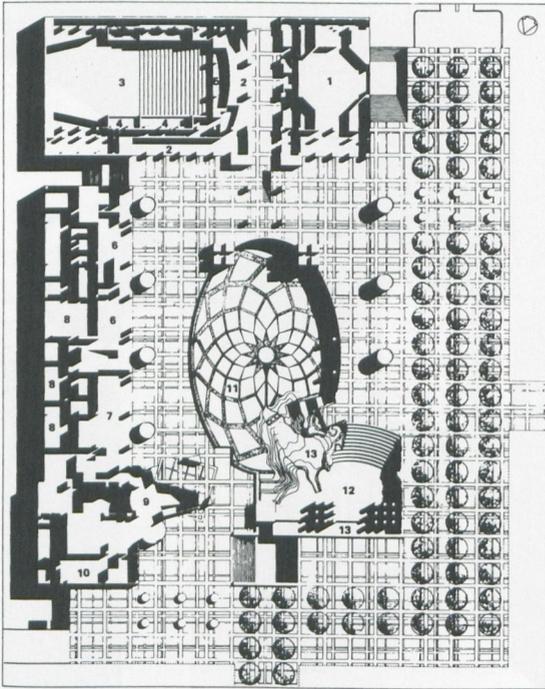
lungsschwerpunkt des Museums, die Pop Art, die mit vergleichbaren Instrumentarien arbeitet, auch am Außenbau durch architektonische Mittel wiederzugeben.

Mit der Ironie, die bisweilen eine karikierende oder groteske Übersteigerung erfährt, ist nur eines der Transformationsprinzipien genannt. Die Methoden, die vergangene Stilformen zugunsten neuer Sinngehalte verfremden, sind vielgestaltig und stellen ein Hauptkriterium postmoderner Gestaltungsgrundsätze dar:

²⁷ Heinrich Klotz »Moderne und Postmoderne Architektur der Gegenwart. 1960–1980«, Braunschweig, Wiesbaden, 1987, S. 422 (3. Auflage).

²⁸ Jürgen Joedicke, 1980, S. 190.

²⁹ Charles Jencks »Post Modern Classicism«, in: *Architectural Design Profile*, 1980, S. 6.



7. Arata Isozaki, Bürgerzentrum, Tsukuba, Japan, 1979–1983, axonometrischer Grundriß der Gesamtanlage

Das historische Zitat kann deformiert, fragmentiert oder mit einer bewußt falschen Proportion in den Entwurf eingepaßt werden. Ebenso ist sein konventioneller Aufbau häufig beeinträchtigt, indem wichtige Einzelelemente weggelassen oder die typischen Anordnungen in paradoxer Weise umgedreht werden. Die Reduktion eines ursprünglich komplexen Gebildes sowie die intendierte Asymmetrie einer ehemals harmonischen Form sind ein verwandtes Gestaltungsziel zu der ungewohnten und oftmals sinnwidrigen Neugruppierung alter Stilzitate. Entweder ist ihre Maßstäblichkeit empfindlich gestört, oder die Vereinigung disparater Elemente führt zu einem offenkundigen Kontrast, der die normalen Sehgewohnheiten zu unterminieren sucht. Mit dem Verweis auf die originale Vorlage, die nur mehr als eine Art Relikt zu erkennen bleibt, empfindet der Betrachter das transformierte Endprodukt als vertraut und fremd zugleich.

Arata Isozakis Bürgerzentrum in Tsukuba, Japan, von 1979–83 (Abb. 7) ist mit mehreren unterschiedli-

chen Gebäudekörpern als eine L-förmige Randbebauung um einen öffentlichen Platz angeordnet. In ihrer rigiden, im Maßstab oft übersteigerten Formensprache erinnern die Einzelgebäude an vergleichbare Phänomene der Revolutionsarchitektur und stehen damit in einem deutlich kalkulierten Widerspruch zum Zentrum des Platzes, das von dem vereinfachten, in den Boden vertieften Zitat des römischen Kapitolsplatzes von Michelangelo gebildet wird. An der Schmalseite dieses ovalförmigen Zentrums scheint der Boden gleichsam zu erodieren und läuft mit abgetreppten undulierenden Schollen in das Fragment eines halbrunden antiken Amphitheaters aus. Die Kreissegmente als geometrische Grundrißformen wie auch die eigentümlich organhafte Verwandlung der Einzelfiguren formulieren ihrerseits wiederum einen Gegensatz zu dem kartesianisch anmutenden Quadratraster des Hauptplatzes, das fast aus einem jener berühmten utopischen Megaentwürfe der italienischen Superstudio-Gruppe um Adolfo Natalini Anfang der 70er Jahre stammen könnte.

Ungewohnt und doch bekannt will das historische Zitat neue Einblicke und Betrachtungsweisen hervorrufen, gleichzeitig jedoch auch eine Verbindung mit der Vergangenheit erzeugen und damit eine geschichtliche Kontinuität entwickeln. Die vergangene Form wird dadurch zu einem architektonischen Zeichen der persönlichen oder kollektiven Erinnerung, wie es Charles Moore hervorgehoben hat³⁰. Damit sie ihre spezifische historische Bedeutung allerdings nicht mittradiert, ist sie transformiert worden. Mit einem allgemeinen Erinnerungswert versucht das Stilelement, die Bezüge zum Altbekannten herzustellen und eine Assoziation beim Betrachter hervorzurufen. Wie eine Art architektonische »Choreographie aus Vertrautem und Überraschendem«³¹ bietet es eine in vielen Fällen spielerische Allusion auf die Architekturgeschichte. Mit dem historischen Zitat ist somit eine eigentümliche Signifikanz im Entwurf eingebettet, die permanent zwischen einem vertrauten und einem befremdlichen

³⁰ Charles Moore »Eine Persönliche Erklärung«, in: »In Opposition zur Moderne. Aktuelle Positionen in der Architektur«, hrsg. von G.R. Blomeyer und B. Tietze, Braunschweig, Wiesbaden, 1980, S. 66f.

³¹ Charles Moore, Kent Bloomer, 1980, S. 148.

Eindruck oszilliert. Die Forderung der Postmoderne, die Mitteilbarkeit und damit den kommunikativen Aspekt der Architektur wiederzuentdecken, schien damit erfüllt.

Um dem Kardinalproblem einer historischen Adaption aus dem Wege zu gehen, welches darin bestand, daß ein Großteil der Rezipienten das Zitat nicht verstehen oder gar identifizieren konnte, schlug Charles Jencks die Doppel- oder Mehrkodierung eines Bauwerks vor³². Hinter diesem Wunsch nach der Vieldeutigkeit eines Einzelbaus lag die doppelte Erkenntnis, daß die Architektursprache sowohl den permanenten Veränderungen durch kurzlebige »Codes« unterworfen ist als auch den Anspruchsniveaus verschiedenartigster »Geschmackskulturen« genügen muß. Um beide Problemstellungen zu koordinieren, konnte der Architekt seinen Entwurf überkodieren, indem er ein Übermaß an modernen und populären wie auch lokalen und historischen Zeichen verwendete. Diese Multivalenz eines postmodernen Bauwerks, die im direkten Gegensatz zur Univalenz der Moderne stand, hatte im Hinblick auf die formale Aneignung historischer Zitate die Konsequenz, daß zumeist mehrere Quellen für einen einzigen Entwurf angezapft wurden.

Hans Holleins Österreichisches Verkehrsbüro am Wiener Opernring von 1976–78 (Abb. 8) besitzt neben antikischen Säulenstümpfen einen Baldachin mit orientalisch geschweiftem Dach sowie ein ostentativ hervorgehobenes Fragment einer historischen Architekturkulisse von Sebastiano Serlio. Selbst die Palmsäulen, die im gesamten Innenraum verteilt sind, können als eine versteckte Anspielung auf die berühmten Metallpalmen in der Küche des Königlichen Pavillons in Brighton von John Nash aus den Jahren 1818–21 verstanden werden. In der assemblageartigen Kombination sind unterschiedliche historische Zitate verarbeitet, die gemäß der Bauaufgabe umgewandelt wurden. Auch stehen die Bedeutungsformen der Vergangenheit in einem spannungsreichen Kontrast zum modernen Gesamthabitus des Innenraumes. In Holleins Entwurf garantiert demnach die Heterogenität der Einzelformen, daß den unterschiedlichen Anspruchsniveaus der Rezipienten auf eine angemessene Weise entsprochen wird.



8. Hans Hollein, Österreichisches Verkehrsbüro am Wiener Opernring, Wien, 1976–1978, Innenraum

Die Willkür der historischen Adaption

In der rein subjektiven Auswahl der Zitate manifestiert sich bei allen genannten Beispielen die individuelle Freiheit des Architekten, seinen durch keinen Architekturstil gebundenen Gestaltungswillen ungehindert umzusetzen. Negativ ausgedrückt bedeutet dies einen Mangel an gemeinsamer Überzeugung und führt zu dem oft schon kritisierten Stilpluralismus der Postmoderne. Eine weitere Folge ist die Unmöglichkeit, auf jede nur in der Vorstellungswelt des Architekten existierende historische Spurensuche reagieren zu können, d. h. die Quellen für das Zitat ausfindig zu machen und damit das richtige Verständnis für die Benutzung der jeweiligen vergangenen Form aufzu-

³² Das Prinzip der Doppelkodierung, vgl. Ch. Jencks, 1978, S. 6, das Prinzip der Mehrkodierung, vgl. Ch. Jencks »Death for Rebirth«, in: *Architectural Design*, Vol. 11/12, 1990, S. 7.

bringen. Dieser Prozeß wird dadurch noch erschwert, daß die historische Form transformiert wurde, so daß der Originalzustand, der eine Identifikation ermöglicht hätte, in vielen Fällen nicht mehr zu erkennen ist.

Der Grad der Verfremdung erscheint oftmals zu hoch und zu komplex, als daß selbst der auf diesem Gebiet geschulte Betrachter die ursprüngliche Vorlage noch identifizieren könnte. Die Assoziation als intendiertes Resultat stellt sich nicht mehr ein, und ein Befremden gegenüber dieser nicht erkennbaren Form macht sich breit. Die naive Annahme, daß historische Allusionen immer verstanden und gewürdigt werden, dürfte kaum verschieden sein von dem ebenso naiven Vertrauen der Moderne in die sprechende Reinheit ihrer abstrakten Formen.

Isokakis Versuch, mit dem berühmten Campidoglio von Michelangelo ein wenig Urbanität in das eher identitätslose Tsukuba zu bringen, war von vornherein zum Scheitern verurteilt, da ein Großteil der japanischen Bevölkerung dieses kulturell fremde Versatzstück einfach nicht kannte. Auch die wenigen Architekturkundigen hatten immense Schwierigkeiten, den Kapitolsplatz als eines der bedeutendsten urbanen Zentren Roms und damit der europäischen Geschichte in das japanische Tsukuba zu transferieren.

Daß diese Beispiele keine Einzelfälle darstellen, beweist eine Untersuchung aus dem Jahre 1978, die von Linda Groat und David Canter durchgeführt wurde und die der Frage nachging, ob postmoderne Gebäude Bedeutungen erfolgreich übermitteln³³. Gegenüber ihren modernen Pendanten waren die postmodernen Bauten zwar erfolgreicher, was das Hervorrufen einer einheitlichen Reihe von Assoziationen betraf, doch stimmten diese zum größten Teil nicht mit jenen überein, die von den Architekten intendiert waren. Das überraschende Ergebnis bestand demnach in der anscheinend unüberbrückbaren Kluft zwischen der bewußten Konzeption des postmodernen Architekten und dem davon deutlich abgesetzten Verständnis des Rezipienten. Unter diesem Aspekt ist Jürgen Joedikes Forderung durchaus berechtigt, daß, wenn man eine zeichenhafte Architektur akzeptiert, das entscheidende Kriterium die Frage sein muß, ob sie von denen, für die sie gedacht ist, auch verstanden wird³⁴.

Eine der Hauptursachen für den Mangel an klarer Verständigung und das häufige Fehlen einer direkten Übermittelbarkeit des historischen Zitats inklusive seiner neuen Bedeutung besteht in der willkürlichen Verfügbarkeit des architektonischen Formenrepertoires. Dabei war die respekt- und bedenkenlose Anwendung des Zitats die einzige Möglichkeit gewesen, sich der Architekturgeschichte wieder zu öffnen. Schon Venturis »Komplexität und Widerspruch« benutzt die wahllose Aneignung der alten Formen, um diese im Sinne einer Parodierung mit einem neuen Inhalt zu füllen und den Gesamtentwurf damit in die Sphäre einer zeichenhaften Architektur zu heben. Ihren Höhepunkt fand diese leichtfertige und fast spielerische Auseinandersetzung allerdings erst in den berühmten, von Colin Rowe in die Diskussion eingebrachten Begriffen des »Bricoleurs« und der »Architekturcollage«³⁵. In der terminologischen Wahl wie auch in den argumentativen Schritten von Claude Lévi-Strauss beeinflusst, charakterisierte Rowe den Architekten als eine Art improvisierenden Bastler, der mit einer zwar begrenzten, aber dafür heterogenen Auswahl an Werkzeugen und Materialien arbeitet. Da deren Zusammensetzung in keiner Beziehung zu dem augenblicklichen Projekt steht und der Bricoleur sich mit spielerischen Regeln scheinbar planlos dem Entwurf nähert, ist das architektonische Endresultat ein kaum vorbestimmbares und zufälliges Gesamtgebilde. Die Inspirationsquellen für diese Bricolage bestehen aus einem überraschenden Sammelsurium von am Ort gefundenen Überresten, Fragmenten aus früheren Kon- und Destruktionen sowie Zitaten und spoliartigen Fundstücken. Die Komposition entwickelt sich aus einem spontanen und für den Betrachter unerwarteten Zusammensetzen ungleicher, sich oftmals widersprechender Versatzstücke.

³³ Linda Groat, David Canter »Does Post-Modernism communicate?«, in: *Progressive Architecture*, Vol. 12, 1979, S. 84 ff.

³⁴ J. Joedicke, 1980, S. 190.

³⁵ Colin Rowe, Fred Koetter »Collage City«, Basel, Boston, Berlin, 1992, S. 148 ff. bzw. S. 202 ff. (Englische Originalausgabe, London, 1978). Daß diese Begriffe schon vor der »Collage City« eine gewisse Rolle in der Architekturdiskussion spielten, beweist Charles Jencks' und Nathan Silvers Veröffentlichung »Adhocism. The Case for Improvisation«, London, 1972, S. 16.

Von der rein instrumentativen Ebene wird die architektonische Bastellei durch das Verfahren der Architekturcollage in das von Lévi-Strauss bezeichnete Gebiet der kontemplativen Ziele emporgehoben. Der veränderte Kontext und die Intention des Architekten wandeln die ursprünglichen Bedeutungen der Versatzstücke um, so daß von den früheren Zweckbestimmungen und Inhalten nur mehr eine vage Erinnerung übrigbleibt. Der Architekt jongliert gleichsam mit den historischen Bezügen und den alten normativen Werten, wobei dem Objekt, aus seinem gewohnten Sinnzusammenhang gerissen, der historische Gehalt wie ein altes Gewand abgestreift wird. Die Herkunft der vergangenen Formen wie ihre ursprüngliche Funktion sind zweitrangig und spielen nur insofern eine Rolle, als sie den Geschmack und die individuellen Neigungen des Architekten dokumentieren.

Die Vermarktung der Architekturgeschichte

Aus dieser leicht provozierenden Unbesonnenheit der Protagonisten in der Auswahl ihrer Formzitate entwickelten sich allerdings sehr bald eine reine Ausschlichtung und rigorose Vermarktung der Architekturgeschichte. Wolfgang Pehnts Kritik an der Biennale 1980 in Venedig zielte mit der abwertenden Darstellung einer neuen Libertinage auf eben jene Zügellosigkeit postmoderner Architekten im Umgang mit der Geschichte³⁶. Mit dem Titel seines Artikels »Die Postmoderne als Lunapark« traf er genau ins Zentrum der Problematik.

Extrem vereinfacht wurde dieser Prozeß durch ein traditionelles baukünstlerisches Reduktionsprinzip, das kurioserweise an der Architekturbiennale mit offener Zustimmung wiedereingesetzt worden war: Die Konzentration auf die Fassade. Mit der »Strada Novissima« wurde deutlich, daß die Postmoderne die Schauseite als ihr wichtigstes Hauptgestaltungselement entdeckt hatte. Überraschend kam diese Zuneigung allerdings nicht. In Robert Venturis Schlagwort des »Decorated Shed« waren bereits die Voraussetzungen angelegt, die architektonische Einheit eines Bauwerks zugunsten der Frontgestaltung aufzugeben³⁷. Mit dem Studium der Hauptgeschäftsstraße in Las Vegas, des sog. »Strip«, dessen Architektur eigentlich in den

monumentalen Reklamezeichen der Kasinos und nicht in den zugehörigen Gebäuden bestand, fand Venturi seine Bestätigung für die Trennung der symbolträchtigen Fassade vom Baukörper. Das übersteigerte Interesse an einer reinen Fassadenkonzeption unterlag allerdings der Gefahr, in eine triviale Kulissenarchitektur abzugleiten. Diese architektonische Maskerade trat bei der Biennale im Falle von Thomas Gordon Smith offen zutage, als Charles Jencks die von Smith entworfene Fassade mit ihrer flachen und unstofflichen Oberflächendekoration als puren »Pappklassizismus« bewertete³⁸. Die obsessive Hinwendung zur Schauseite im Entwurf eines Gebäudes hatte zwangsläufig auch eine Vernachlässigung und Verkümmern des Baukörpers zur Folge. In Venturis Begriffswahl des »dekorierten Schuppens« klang dies schon unmißverständlich an und wurde von vielen postmodernen Architekten, ohne aus der Trennung für den Entwurfsprozeß etwas Positives zu gewinnen, in skrupelloser Weise umgesetzt.

Gerade die postmoderne Alltagsarchitektur wußte aus der Bevorzugung der Fassade im Entwurf eines Gebäudes ihren eigenen Nutzen zu ziehen. Bereichert mit einem riesigen, nunmehr legalen Kapital architekturhistorischer Zitate, bestand ihre Aufgabe oft nur darin, eine geeignete Außendekoration aus vergangenen Versatzstücken und modernen Formelementen zu kreieren, die dem Anspruch des Auftraggebers adäquat entsprach und seine Vorstellungen über eine zeitgemäße niveauvolle Architektur befriedigte. Daß die Stilelemente ihrer alten Bedeutung nicht mehr beraubt, sondern im Gegenteil als Chiffren für die traditionellen Werte benutzt wurden, war eine gut kalkulierte Strategie, die einen plakativen Herrschaftsanspruch mit Mitteln umzusetzen wußte, die gemeinhin als en vogue galten und mit dem gewissen Touch erlesener Intellektualität verbunden waren. Der ur-

³⁶ Wolfgang Pehnt »Die Postmoderne als Lunapark«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. August, 1980.

³⁷ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour »Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt«, Braunschweig, 1979, S. 20, 104ff. (Amerikanische Originalausgabe, Cambridge, Mass., 1972).

³⁸ Ch. Jencks »Counter-Reformation«, in: Architectural Design, Vol. 1/2, 1982, S. 7.

sprüngliche Versuch der postmodernen Avantgarde, beliebig aus der Architekturgeschichte gewählte Zitate zu transformieren, um sie danach in einem neuen Kontext mit einem veränderten Inhalt anwenden zu können, war in sein Gegenteil verkehrt worden. Aus dem ehemals kritischen Potential wurde in der alltäglichen Trivialisierung der Postmoderne eine etablierte Gestaltungsweise, die ohne die frische Respektlosigkeit ihrer Vorkämpfer getreu einem neu aufkommenden Traditionalismus huldigte.

Möglicherweise war die Postmoderne, indem sie die beliebige Anwendung historischer Formzitate ohne ihren traditionellen Inhalt als eines der grundlegenden Gestaltungsziele deklarierte, schon zum Scheitern verurteilt. Die freie Verfügbarkeit der Architekturgeschichte mußte zwangsläufig zu einem Mechanismus führen, in dessen Ablauf die ursprünglichen Zielsetzungen mehr und mehr durch die negativen Folgeerscheinungen verdrängt wurden.

Das zwangsläufige Scheitern postmoderner Gestaltungsprinzipien

Von Anfang an litt die Postmoderne an der Unfähigkeit, die verfremdeten historischen Zitate für den Rezipienten verständlich zu machen. Entweder waren diese zu komplex oder zu oberflächlich, so daß die Resonanz des Betrachters meist nicht mit der Intention des Entwerfenden übereinstimmte. In der individuellen Vorstellungswelt des kundigen Architekten war zudem eine Unzahl von Formen und Stilen eingebettet, die allesamt nach eigenem Belieben reaktiviert werden konnten. Die neuen Inhalte, die dem historischen Zitat einverleibt wurden, waren ebenso schwierig zu übermitteln, da die Wahl der Vorlage nicht aus ihrer traditionellen Bedeutung resultierte, sondern einzig in ihrer Form und somit in der individuellen Bevorzugung des Architekten begründet lag. Ein Nichterkennen des neuen Sinngehaltes war die unabwendbare Folge. Das spielerische und unbeschwertere Annähern an das Formenrepertoire der Vergangenheit, das die Frühzeit der postmodernen Entwicklung gekennzeichnet hatte, wich bald einer hemmungslosen und ausschweifenden Lust am reinen Spiel mit den Formen, das allerdings nur so lange

dauerte, wie die Teilnehmer es als neuartig und erfrischend empfanden. Neben der allgemeinen Konfusion machte sich denn auch eine Lethargie der Rezipienten breit, die in der unablässigen Vorstellung immer neuer Formzitate nur mehr etwas Stereotypes sahen.

Vor diesem Hintergrund ist es kaum vorstellbar, daß Charles Jencks noch Anfang der 80er Jahre die Hinwendung zu einer postmodernen öffentlichen Ordnung durch die Wiederbelebung der klassischen Sprachen proklamierte und das langersehnte »Schmieden eines neuen Stiles« endlich forderte³⁹. Wie sollten aber normative Werte, die für das Entstehen und Gedeihen eines Stiles unabdingbar die Voraussetzung darstellen, überhaupt entwickelt werden, wenn jeder Architekt die uneingeschränkte Freiheit in der Wahl und Interpretation des historischen Materials besaß und dieses nach eigener Manier in den Entwurf einbringen konnte? Unter dem Aspekt der bewußten Überkodierung eines postmodernen Gebäudes, die die gleichzeitige Benutzung aller bekannten Stilelemente erlaubte, war das Resultat nicht die Kreation eines neuen Stiles, sondern einzig eine babylonische Sprachverwirrung in der zeitgenössischen Architektur.

Die »wundersame Verwandlung« von Willkür, Spiel und individueller Aneignung in Ordnung, Kanon und Stil war selbst für Jencks als Initiator der Forderung äußerst fragwürdig und kaum zu realisieren⁴⁰. Hätte er in dieser Frage den von ihm oft strapazierten römischen Architekturtheoretiker Vitruv zu Rate gezogen, so wäre ein möglicher Weg aus diesem Dilemma wenn nicht gefunden, so doch wenigstens angedeutet worden:

Vitruvs Begriff des »decorum« als eine der sechs Unterkategorien der »venustas«, der Anmut, beinhaltet

³⁹ Charles Jencks »Post-Modern-Classicism«, in: *Architectural Design Profile*, 1980, S. 5. Ders. »Free Style Classicism. The Wider Tradition«, in: *Architectural Design Profile*, Vol. 39, 1982, S. 5 ff.

⁴⁰ Aufgrund der von Jencks beschriebenen Bedeutungsvielfalt erhob er die dringende Bitte an die Architekten, irgendein auch noch so geartetes oder unfertiges System semantischer Ordnungen anzuwenden, um der Verwirrung in den Fachkreisen und beim Publikum Herr zu werden, vgl. Ch. Jencks, 1978, S. 78.

⁴¹ Vgl. Hanno-Walter Kruft »Geschichte der Architekturtheorie«, München, 1991, S. 25 ff. Georg Germann »Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie«, Darmstadt, 1987, S. 22 ff.

tet die Zuweisung bestimmter Formen- und Stilelemente an eine spezifische Bauaufgabe⁴¹. Der Decor eines Bauwerks wird durch Befolgungen von Satzungen und Gewohnheiten oder eine Anpassung an natürliche Begebenheiten erreicht. Hinter dem auf Übereinkünften und Gesetzen beruhenden Terminus steht die Frage nach der Angemessenheit oder Schicklichkeit von Form und Inhalt. Er steuert damit die Bedeutungsgehalte und die daraus resultierende Ikonographie der Architektur.

Wurden in der postmodernen Architekturtheorie immer wieder die Probleme der reinen Anwendung eines historischen Zitats angesprochen, also die Fragen nach dem Was und Wie erörtert, so fand das Kriterium einer Angemessenheit oder Eignung der historischen Form, also die Frage, ob sie in dem spezifischen Kontext überhaupt benutzt werden kann, erstaunlicherweise kaum eine Erwähnung. In dem grenzenlosen und fröhlichen Spiel mit der architektonischen Vergangenheit blieben solche Warnungen wie der Hinweis von Barbara Tietze und Gerald Blomeyer, daß architektonische Traditionen nicht ohne weiteres übertragbar sind, doch eher die Ausnahme⁴². Die richtige und stimmige Wahl eines Zitats wurde von Anbeginn der Postmoderne weder explizit gefordert noch zu einer grundlegenden Bedingung für den Entwurfsprozeß gemacht. Die innere Logik, das folgerichtige und schlüssige Einfügen einer vergangenen Form, jenes Prinzip, das Vitruv mit dem Begriff des Decors umschrieben hatte, war für die Postmoderne kein baukünstlerisches Thema. Wie sollte auch ein bewußter Sinnzusammenhang entstehen, wenn das Zitat eine leere Hülse ist, die nur wegen ihrer formalen Qualitäten gewählt wurde? Wie konnte Leon Kriers Forderung nach der Wiedererlernung einer auf Reglements beruhenden Architektursprache erfolgreich umgesetzt werden, wenn die Wörter von jedem willkürlich und

beliebig benutzt wurden⁴³? Auf welchen Grundlagen sollte letztlich das Verständnis des Rezipienten beruhen, der permanent nur mit der persönlichen Imagination des Architekten konfrontiert wurde?

Dabei waren in bestimmten Fällen die historischen Zitate gerade unter dem Aspekt einer geeigneten Qualifikation im Kontext des Gesamtentwurfs ausgewählt worden. Was paßt besser für die Hintergrundsdekoration einer Theaterkasse als Serlios Bühnenprospekt im Wiener Verkehrsbüro von Hans Hollein? Ebenso zweckmäßig für das äußere Ambiente des Pop-Art Flügels im Allen Memorial Art Museum von Robert Venturi erscheint eine Ionische Holzsäule, deren Aussehen durch die Mißproportionierung geradezu lächerlich verzerrt ist: Eben eine »Mickey Mouse Ionica«, wie sie Charles Jencks treffend titulierte hat.

Im Gesamtspektrum postmoderner Zitatadaption stellen diese Beispiele eher eine Minderheit dar. Das Prinzip des Rückblickens als ein ernstzunehmender Lösungsvorschlag der Postmoderne, sich aus dem Dilemma einer Zeichen- und Bedeutungslosigkeit der zeitgenössischen Architektur zu befreien, wurde im Verlauf seiner Anwendung immer weiter vulgarisiert und letztlich trivialisiert. Verwirrung und Willkür beherrschten bald das Feld, und Willkür führt oft zu Frevel. Nikolaus Pevsners »entwürdigender Durst nach einer frevelhaften Stimulanz« als Kennzeichnung für den Überdruß gegenüber der damaligen modernen Architektur scheint sich nach knapp 30 Jahren nunmehr mit entgegengesetzten Vorzeichen zu wiederholen.

⁴² Gerald Blomeyer, Barbara Tietze (Hrsg.) »In Opposition zur Moderne. Aktuelle Positionen in der Architektur«, Braunschweig, Wiesbaden, 1980, S. 49. Die Autoren bezogen diese Warnung auf den willkürlichen Kulturtransfer zwischen den Kontinenten.

⁴³ Leon Krier »School at St. Quentin-en-Yvelines, France, 1978«, in: *Architectural Design Profile*, Vol. 41, 1982, S. 64.

Abbildungsnachweis: Abb. 1 »Venturi and Rauch. The Public Buildings«, hrsg. von David Dunster, London, 1978, S. 35, Abb. 5. – Abb. 2 Arthur Drexler »Transformations in Modern Architecture«, New York, 1979, S. 161, Abb. 342. – Abb. 3 Le Corbusier »Mein Werk«, Stuttgart, 1960, S. 87. – Abb. 4 »Oskar Niemeyer«, hrsg. von Arnaldo Mondadori, Mailand, 1975, S. 180. – Abb. 5 Arthur Drexler »Transformations in Modern Architecture«, New York, 1979, S. 29, Abb. 19. – Abb. 6 Amedeo Belluzzi »Venturi, Scott Brown e Associati«, Bari, 1992, Abb. 59. – Abb. 7 »Arata Isozaki, Architetture 1959-82«, hrsg. von Brunilde Barattucci und Bianca di Russo, Rom, 1983, S. 173, Abb. 4. – Abb. 8 »Hans Hollein«, Special Edition, hrsg. von: *Architecture and Urbanism*, 1985, S. 103.