

Peter Anselm Riedl

Nostalgie und Postmoderne

Nicht nur unter Architekten und Architekturhistorikern hat es sich herumgesprochen, daß wir im Zeitalter der *Postmoderne* leben. Verwirrt, respektvoll oder angenehm überrascht nimmt das Publikum das Ende der Moderne zur Kenntnis, ein Ende, welches ja nur Historisierung einer sich als modern verstehenden Epoche bedeuten kann. Aber was mag der Moderne gefolgt sein? Wenn man den paradoxen Begriff ernst nimmt, doch wohl nur etwas, was moderner ist als die Moderne und sich zugleich von dieser absetzt. Oder etwas, was weniger modern ist als die Moderne und plötzlich in den Status des Aktuellen aufgerückt ist. Postmodern sein könnte dann heißen, in einer fiktiven Vergangenheit zu leben, die freilich temporal *nach* der Moderne angesiedelt ist. Statt das begriffliche Verwirrspiel fortzusetzen, sei nach den Phänomenen gefragt, um die es geht.

Postmoderne ist zunächst eine Angelegenheit der Architektur, also jener Kunstgattung, die den höchsten sozialen Stellenwert hat und der man sozusagen am wenigsten entrinnen kann. Die Architektur einer bestimmten Observanz hat Kritik herausgefordert und zu Alternativen ermuntert, die sich landläufigen Vorstellungen von Modernität energisch widersetzen. Wenn ein Beispiel hier an den Anfang gestellt wird, das gleichzeitig einen Grenzfall repräsentiert, dann geschieht das um eben dieses Umstands willen. Das Extreme taugt am ehesten zur Verdeutlichung, und es hat in diesem Fall im Bewußtsein der Fachkritik und der Öffentlichkeit längst paradigmatischen Charakter angenommen. Gemeint ist die »Piazza d'Italia«, die Charles Moore mit der Urban Innovation Group in den Jahren 1976-79 in einem hauptsächlich von italienischen Einwanderern bewohnten Sanierungsviertel von New Orleans angelegt hat (vgl. dazu Klotz 1984a, 136-140; V. Fischer in: Klotz 1984b, 180 f.). Der Blick auf das Modell macht besonders klar, wie hier einem Neubaukomplex ein Erinnerungsszenarium eingepflanzt wurde (Abb. 1). Der Block hat einen von Kreissegmenten begrenzten und durch ein Kreisbandmuster zentrierten Binnenhof mit einem Wasserbecken, das



Abb. 1

durch den reliefhaft gestuften Italienstiefel zu einem Mini-Mittelmeer uminterpretiert wird. Kulissenhaft staffeln sich um die Penisola, deren sizilianisches Anhängsel die Platzmitte besetzt, fünf Stützenfolgen der Ordnungen dorisch, ionisch, korinthisch, tuskisch und komposit. Aber das Ensemble stiftet nicht den Eindruck eines Zusammenhangs, vielmehr den einer Kolonie von Fragmenten. Und das diesen Fragmenten anhaftende Geschichtsträchtige bricht für den Kenner in dem Augenblick zusammen, da er sich auf Einzelheiten einläßt. Da erweisen sich manche der Basen als so etwas wie Abschnitte von Strangprofilen, etliche Säulen als Blech- oder Kunststoffattrappen mit Neonkragen unter den Kapitellen; Neonröhren säumen die Gliederungselemente der serlianabestückten Hauptnische, und Wasserstrahlen sprudeln aus so unvermuteten Quellen wie den Säulensockeln und der

Portraitmaske Charles Moores im edelstahlbeplankten Zwickel eines Bogens der tuskischen Zeile. Die Erdfarbigkeit der Fassung wird durch die Rosa- und Blautöne des Neonlichts und die Glanzeffekte des Stahls aufs eigenartigste in Richtung des Trivialen umgelenkt.

Es liegt auf der Hand, daß hier Geschichte nicht im Sinne eines in sich schlüssigen Anschauungsmaterials aufgerufen ist. Sie wird vielmehr durch eine Collage herbeizitiert, die als solche ohne weiteres durchschaubar ist. Sie vermittelt Erinnerungswerte und hält, bei aller Distanz zur spezifischen urbanen Umgebung, zugleich das Gefühl des Integriertseins in diese wach: durch ihre Künstlichkeit, durch das Leuchtstoff- und Stahlgeflimmer, kurz durch das, was ich in Anlehnung an Charles Jencks als Reklame-Code bezeichnen möchte (der hier freilich fröhlich mit dem Geschichts-Code zusammenspielt).

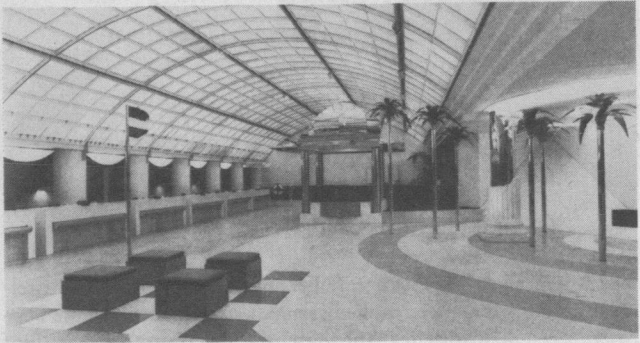


Abb. 2

Codiert im Zeichen der Werbung, und dieses Mal weniger im nostalgisch-identitätssuggestierenden als im lustweckend-kommerziellen Sinn, ist Hans Holleins Österreichisches Verkehrsbüro am Wiener Opernringhof (Abb. 2. Vgl. dazu Klotz 1984a, 140-145; 1984b, 101). Das 1976-78 entstandene, vornehme Ambiente weist durch souverän plazierte Versatzstücke auf mögliche Reiseziele hin: Metallene Palmen, ein exotisches Tempelchen, ein Pyramidenabschnitt, ein Bühnenmodell von Serlio, ein Säulentorso, der die untere Zone einer glattschaftigen Edelstahlstütze

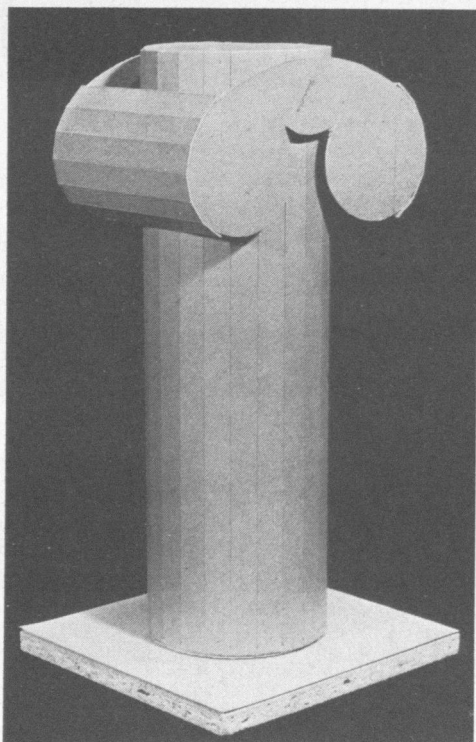


Abb. 3

ummantelt, und anderes mehr bilden Signale für räumliche und für zeitliche Ferne, die dank dem modernen Bildungstourismus überbrückbar erscheint. Die Funktionalität üblicher Reisebüros ist verdrängt, was zu funktionieren verspricht, ist die Organisation der – als solche kaum wahrnehmbaren – Überbrückungsmaschinerie.

Die *Säule* – in New Orleans wie in Wien spielt sie nicht zufällig eine wichtige Rolle. Sie ist geschichtsträchtig wie wenige andere Bauglieder, ordnungsverheißend und seit der Renaissance gleichsam anthropologisch aufgeladen. In der Phantasie von Robert

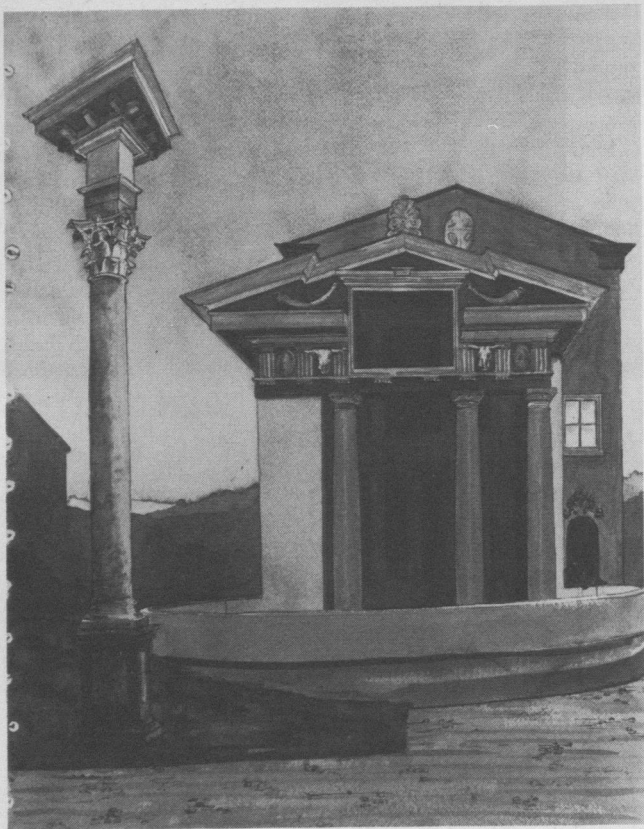


Abb. 4

Venturi, also einer der Vaterfiguren der Postmoderne, kommt ihr eine wesentliche Bedeutung zu. Ob es sich um die Holzsäule am 1973-76 von Venturi und John Rauch erbauten Museum in Oberlin handelt (Abb. 3), um die Säulen der Fassadenentwürfe für ein Bankgebäude in Stratford/Connecticut (1977) oder andere Beispiele: Niemals ist die Säule in einer geschichtlich vertrauten Form anwesend, sondern als eine Paraphrase, die mehr das Aus-

sehen einer Pop-Karikatur im Sinne der Übersetzungen Claes Oldenburgs oder einer freien Variation auf klassische Vorbilder haben kann (vgl. dazu H.-P. Schwarz in: Klotz 1984b, 340-343). Thomas Gordon Smith schwelgt in seinem Entwurf für sein »Matthews Street House« in San Francisco (1978; Abb. 4) oder seinem »Tuscan House« in Livermore/Kalifornien (1979) in Säulen-Beschwörungen; wo Säulen in regelgemäßer Form begegnen, sind sie denkmalartig isoliert oder einem fremden Kontext einverleibt (vgl. dazu A. Gleininger-Neumann in: Klotz 1984b, 263-278). Auch der Umgang mit der Farbe klärt den Betrachter darüber auf, daß, statt dem Willen zur Rekonstruktion geschichtlicher Gefüge, die – Geschichtlichkeit spielerisch implizierende – Freude am Herstellen eines interessanten Scheins am Werke ist oder gar die Lust am Persiflieren. So kann der Berliner Bernhard Schneider auf einer Photocollage die Säule als Transportgut dem Dachträger eines Autos anvertrauen, gleichsam als Statusgepäck des Bildungsreisenden oder als 1:1-Muster des geschichtsbeflissenen Architekten (Abb. 5); oder als Gegenstand wunderlicher Metamorphosen vorführen, denen keine, aber auch gar keine Grenzen gesetzt sind (vgl. V. Fischer in: Klotz 1984b, 250 f.).

In würdigerem Zusammenhang, aber, gleich anderen Gliedern, auffallend genug verfremdet, begegnen Säulen in jenem Gebäude, das in den letzten Jahren wie kaum ein anderes in Deutschland für Aufsehen gesorgt hat. Gemeint ist James Stirlings Stuttgarter Neue Staatsgalerie, die mit ihrer eigentümlichen Mischung von Geschichtshaltigkeit und provokativer Modernität, archaischer Massigkeit und elegantem Schwung, Gestaltreichtum und Strenge mehr der Selbstdarstellung als der Präsentation ihres Inhalts zu dienen scheint. »I like contrasts«, hat Stirling bemerkt, und er hat, um dem Urteil Jürgen Pauls zu folgen, solche Vorliebe in einen »palace of aesthetics« (im deutschen Urtext: »ein Schloß der Ästhetik«) aus synkretistisch genutzten Traditionselementen, einen »true intellectual pleasure palace« (»ein intellektuelles Lustschloß«) umgesetzt; damit stelle sich der Bau in einen bestimmten kulturgeschichtlichen Überlieferungszusammenhang und in Gegensatz zum Anspruch der in ihm bewahrten Werke zeitgenössischer Kunst (»It is surprising and interesting that – apart from a few architects critical of Stirling – no one has felt this museum, which so decisively derives from the museum of the 19th century, very much a place of societal representation«).¹

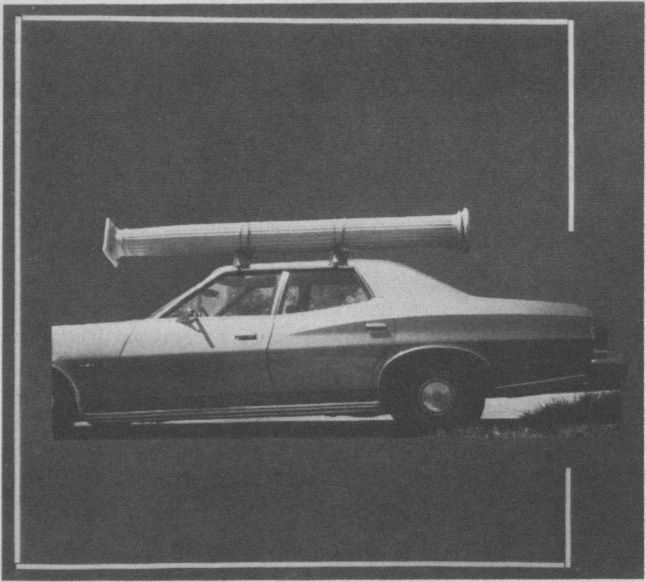


Abb. 5

So unterschiedlich die bislang vorgestellten Beispiele sind: Jedes verkörpert eine Lösung, die durch Reaktivierung historischer Formen geprägt ist; und immer sind diese Formen als signalhafte Rückverweise auf Geschichte eingesetzt, nicht im Sinne der Stiftung einer historisierenden Einheit. Man käme also nicht auf den Gedanken, den jeweiligen Bau als Ganzes in einer zurückliegenden Epoche anzusiedeln, sondern sieht sich zu einem Nachdenken über Form- und Bedeutungstraditionen aufgefordert, die offenkundig das Neue mitkonstituieren. Aber was ist damit letztlich gemeint? Und von welchen historischen Bedingungen aus ist solche Art der Vergangenheitsaufarbeitung zu verstehen?

Ich möchte hier weder den – vor allem von Charles Jencks apologetisch benutzten – Begriff der Postmoderne diskutieren noch die unterschiedlichen Strömungen erläutern, die sich innerhalb der Postmoderne ausmachen lassen.² Wichtig sind mir die Bestimmung der geschichtlichen Ursachen des Phänomens und die Deu-

tung im Rahmen der für diese Vortragsreihe maßgeblichen Bewandniszusammenhänge. Was meint Postmoderne im Hinblick auf die dem Menschen gegebene Kunst der Erinnerung, welche sozialen Probleme und Möglichkeiten werden in ihr und durch sie manifest? Um die folgende Argumentation durchsichtiger zu machen, seien thesenhaft einige Antworten formuliert:

1. Die Postmoderne ist ein Produkt aus Akzeptanzüberschuß und Normendefizit, das als Kritik auf eine bestimmte Entwicklung zu begreifen ist. *Akzeptanz* bezieht sich dabei auf die Bereitschaft, unterschiedliches historisches Material aufzugreifen. *Normendefizit* auf das unübersehbare Fehlen eines dominanten Zeitstils, der von sich aus als Regulativ für die Anverwandlung historischen Formen- und Bedeutungsgutes wirksam werden könnte.

2. Die Postmoderne ist keine unvermittelte Reaktion, sondern eine historisch vorbereitete Erscheinung. Sie hat ihre eigene Geschichte, hat besondere Merkmale, die sie in den großen Traditionszyklus einbinden.

3. Die Postmoderne löst das, von dem sie sich lossagt, historisch nicht einfach ab. Sie bietet sich vielmehr als eine Alternative mit unbestreitbaren Vorzügen, aber auch unverkennbaren Schwächen an. Sie ist gewiß keine Neuedition des Historismus des neunzehnten Jahrhunderts.

Wenn ich mich zunächst zum zweiten Punkte äußere, dann deswegen, weil die Begründungschancen stärker von einer persönlichen Überzeugung abhängen als im Falle der beiden anderen, besser objektivierbaren Punkte. Ich halte es für sicher, daß die Postmoderne ein Glied in der langen Folge von Überwindungs- und Erneuerungstendenzen darstellt, die nur durch einige Stichworte bezeichnet werden soll: Renaissance als Bewegung gegen die Gotik, Klassizismus als Bewegung gegen den Barock, Jugendstil und Funktionalismus als Bewegung gegen den Historismus. Auch die Postmoderne läßt sich unter der Metapher eines Pendelausschlags begreifen; welche Folgen der Pendelschwung morgen und übermorgen haben wird, ist allenfalls spekulativ beantwortbar. Aber worauf würde die Postmoderne kritisch reagieren? Die Antwort ist insoweit klar, als sie lautet: auf den Funktionalismus. Nur wird man weiterfragen müssen, ob damit der Funktionalismus als Prinzip gemeint ist, oder ob es eher um einige seiner Äußerungsformen und Auswirkungen geht.

Historisch läßt sich jedenfalls ein Umbesinnungsprozeß diagnostizieren, der in die fünfziger Jahre zurückreicht. Damals, mitten in der hemmungslosen Aufbaueuphorie der Nachkriegszeit, die zugleich eine erste Zeit des industriellen Bauens in allergrößtem Maßstab war, wurde der zuvor als gestrig verschriene Jugendstil wiederentdeckt. Während in Paris noch einige der Metrostationen Hector Guimards demontiert wurden, um modernen Konstruktionen Platz zu machen, fing das Verworfene an, über Schrott- und Antiquitätenhändler den Weg in die Zimmer der Sammler und die Säle der Museen zu finden. Und während der Einwegbehälter seinen glanzlosen Siegeszug in der Konsumgesellschaft antrat, wurden die ästhetischen Qualitäten von Serienprodukten des Fin-de-siècle offenbar.

Damals bereits spielte sich eine Szene ab, die Heinrich Klotz in seinem Buch über »Moderne und Postmoderne« ausführlich schildert.³ Anlässlich der zehnten Tagung des Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) in Otterlo entzündete sich 1959 an einem kurz davor fertiggestellten Mailänder Hochhaus der Architekten Belgiojoso, Peressuti und Rogers eine heftige Kontroverse (Abb. 6). Die Mehrheit der versammelten Architekten sah in der wuchtigen, mit den Obergeschossen über schrägen Konsolstützen auskragenden und oben mit einem Walmdach schließenden »Torre Velasca« nicht nur einen Verstoß gegen die Regeln der modernen Architektur, sondern geradezu gegen die guten Sitten, wie sie etwa Mies van der Rohes New Yorker »Seagram Building« aus denselben Jahren repräsentiert. Ernesto Rogers verteidigte sich mit dem Hinweis, daß er, wenn er von Vergangenheit und Tradition rede, »damit nicht die Imitation der Vergangenheit im Sinne formaler Nachahmung meine«. Er mußte sich inquisitorisch entgeghalten lassen: »Ihr Turm ist in dreierlei Hinsicht bemerkenswert: Zunächst im Hinblick auf seinen Umriss, seine Silhouette, sie zeigt enge Verwandtschaft mit der mittelalterlichen Festungsarchitektur Norditaliens – eine sehr in die Augen springende Verwandtschaft übrigens ... Die allgemeine und außerordentlich starke Profilierung und Differenzierung der Stützen und Wände bereichern allenfalls die äußere Erscheinung des Gebäudes ... Über sich selbst hinaus ist das Gebäude sinnlos, es ist ein Ultimatum, eine Lösung im Sinne der begrenzten Ästhetik«; weiter: »In Ihrem Gebäude glaube ich einen Anflug von Verantwortungslosigkeit zu sehen ... Sie hätten



Abb. 6

grundsätzlich über das Wesen der Geschichte und über das Wesen der Gegenwart nachdenken müssen . . . , denn ihre Werke sind ganz und gar eigenständig . . . Ihr Turm aber erscheint eigentlich nicht als Modell einer Methode, aus der er als Gebäude entstanden ist, sondern vielmehr als Repräsentant einer formalen Vorstellung. In dieser Vorstellung klingen Obertöne einer überholten Vorstellung durch, und darum meine ich, sei es kein Modell moralischer, sondern unmoralischer Art«. Kern der orthodoxen Kritik waren also zu starke Abhängigkeit von regionaler historischer Architektur, Ausdifferenzierung von angeblichen Äußerlichkeiten und vor allem der behauptete Verstoß gegen ein *Prinzip*, das sich im Einzelwerk zu manifestieren habe, statt einer individuellen Formvorstellung geopfert zu werden.

Wenig später verging sich der Amerikaner Robert Venturi in seinem zusammen mit John Rauch erbauten »Guild House« in Philadelphia (1960-63; Abb. 7) auf seine Weise an der herrschenden funktionalistischen Moral (vgl. dazu Klotz 1984a, 152-156; H. P. Schwarz in: Klotz 1984b, 322-324). Er gab dem Seniorenheim der Quäkergemeinde einen Mittelrisalit mit einer Sockelzone, einer Mittelsäule aus schwarzem Granit und oben einer vom Thermen-



Abb. 7

motiv abgeleiteten Fensterlünette. Daß damit nicht Einforderung von historisch verjährten Hoheitsansprüchen gemeint war, bewies nicht zuletzt die vergoldete Fernsehantenne über der Risalitmittle, welche die offenbar indignierten Hausbewohner schon bald entfernen ließen. Mit seiner ersten Programmschrift »Komplexität und Widerspruch« etablierte sich Venturi 1966 auch als Theoretiker: Er sucht in der Geschichte – nicht systematisch, sondern eher intuitiv – alles das auf, was ihm als Instrument in der kritischen Auseinandersetzung mit einer rein funktionsgebundenen Architektur nützlich erscheint. In der jüngeren Schrift »Lernen von Las Vegas« wendet er den Blick von der zumeist repräsentativen historischen Baukunst weg zur banalen Glamourwelt, deren Ikonographie und Architektursymbolik er als potentielle Inspirationsquellen erkundet. Ein zweiter Erfahrungshorizont – eng verbunden mit der Sphäre der gleichzeitig florierenden Pop-Art – tut sich auf.

Warum aber war der Funktionalismus zur Herausforderung geworden? Einst war er gegen den Historismus und auch gegen den Jugendstil (dem er gleichwohl vieles zu danken hatte) nicht nur mit neuen formalen, sondern auch mit sozialreformerischen Forderungen angetreten. Auf der Basis der Vorarbeit vieler Baukünstler und Ingenieure – genannt seien nur die Chicagoer Schule, Frank Lloyd Wright, Peter Behrens und Adolf Loos (die-

ser hatte 1908 die Devise ausgegeben, Ornament sei ein Verbrechen!) – hatte die Generation eines Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe und Le Corbusier die Reduktion des Bauwerks auf ein kubisches, schmuckloses und konstruktiv schlüssiges Gebilde vollzogen. Aus dem schon vorformulierten Prinzip der Funktionsgerechtigkeit wurde Ernst gemacht, die ästhetischen Qualitäten wurden direkt an die Funktion zurückgekoppelt: Technische Perfektion bürgte für Schönheit der Erscheinung, wobei dazugesagt werden muß, daß es in Wahrheit letztlich die Kunst der Proportionierung und der wirkungsvollen Materialkombination war, die für ästhetische Überzeugungskraft sorgte. Gropius' Alfelder Faguswerk von 1911 oder Dessauer Bauhaus von 1925/26 sind exemplarische Zeugnisse der neuen Baugesinnung. Die kühnen Glashochhäuser, die Mies van der Rohe in den Jahren um 1920 entwarf, blieben zunächst zukunftsweisende Konzepte. Die sozialutopische Komponente des Stils, der bald zum »Internationalen Stil« avancieren sollte, scheint in Gropius' Bauhaus-Manifest von 1919 auf: »*Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück!* Denn es gibt keine ›Kunst von Beruf‹ ... Bilden wir also eine *neue Zunft der Handwerker* ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles *in einer Gestalt* sein wird: *Architektur und Plastik und Malerei*, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.«

Wir alle wissen, daß der zugleich idealistische und demokratische Impetus dieser Aufbruchszeit in der Folge den äußeren Bedingungen nicht standzuhalten vermochte. Der von Gropius gefeierte Handwerker wurde mehr und mehr zum ohnmächtigen Vollzugsgehilfen der Industrie, die Vorstellung von einem Bau, der »alles in einer Gestalt« sein werde, erlebte insofern eine tragikomische Sinnverdrehung, als die unterschiedlichsten Funktionen in gleiche Uniformen gezwängt wurden. Jürgen Habermas hat sicherlich recht, wenn er zu bedenken gibt, daß die Krisenerscheinungen der funktionalistischen Architektur »weniger auf eine Krise der Architektur als darauf zurück(gehen), daß sie sich bereitwillig hat überfordern lassen« – überfordern nämlich von abstrakten Systemen, die selbst das altbewährte Koexistenzmo-

dell der Stadt überholt erscheinen lassen.⁴ Mit vielen Begriffen ist das beschrieben worden, was namentlich seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs in aller Welt aus dem Boden gestampft worden ist. Charles Jencks hat in seiner sarkastisch-mitleidslosen Abrechnung von der »Krankenhaus-« und der »Fabrikmetapher« moderner Bauten gesprochen und davon, daß mit Vorliebe in Gebäude investiert werde, »welche Konsumwerte repräsentieren«, Alexander Mitscherlich hat die »Unwirtlichkeit« unserer Städte beklagt, Jürgen Habermas die »seelenlose Behälterarchitektur« angeprangert, Erika Spiegel den »Symbolverfall« und die »Ortsvergessenheit« als kennzeichnende Negativsymptome benannt – die Reihe der Vorwürfe ließe sich mühelos fortsetzen.⁵ Gezielt wird hauptsächlich auf folgende Fakten: Unter dem Druck sozialer, kommerzieller und administrativer Zwänge ist ein anfänglich großer Gedanke zu einer leeren Formel verkümmert; industrielle Normierung und zur Ideologie gewordene Funktionalisierung haben den gestalterischen Spielraum dramatisch verengt; die Standardisierung hat dazu geführt, daß regionale Eigenarten vom Prinzip der Uniformität verdrängt wurden (ob eine moderne Trabantenstadt in Südtalien, Skandinavien oder den Vereinigten Staaten liegt, ist eher an den Ladenschildern abzulesen als an den Architekturformen); das Identifizierungsangebot für die Bewohner ist in dem Maße geschrumpft, in dem sich die morphologischen Unterschiede der Städte und der Einzelgebäude verringert haben – was einstmals als Chance für eine weltweite Gesellschaftsreform durch die Architektur und durch die Kunst ganz allgemein erschien, wurde zum Schicksal kollektiver Tiefnivellierung. Auch vor den Dörfern machte die Moderne nicht halt; die eloxalblitzende Bankfiliale wies den alten Häusern Aschenbrödelrollen zu, und nur die Kirche mit windschiefen Wänden und transparentem Glockenturm durfte – Alibi und Klischee zugleich – die Botschaft von der Freiheit der künstlerischen Phantasie verkünden.

Es hat Jahre gedauert, bis die Tragweite des hier skizzierten Prozesses erkannt wurde, Jahre, in denen ungeheurer Schaden entstand. Dann allerdings kam mit erstaunlicher Vehemenz und Breitenwirkung die Reaktion in Bewegung. Der Gedanke des Denkmalschutzes wurde unter dem Motto »Eine Zukunft für unsere Vergangenheit« regelrecht populär. Der Historismus, bis dahin weithin als eklektisch verpönt, erlebte seine Renaissance.

Man erkannte nicht nur die außerordentlichen handwerklichen Qualitäten historistischer Gebäude, die sich nicht zuletzt im Dekor bekunden, sondern mehr und mehr auch die innovativen Momente in der Anwendung des aus der Geschichte erborgten Vokabulars. Die Kunstgeschichte hatte sich seit den sechziger Jahren mit zuweilen bedenklicher Einseitigkeit des neunzehnten Jahrhunderts angenommen, das Publikum vollzog die wissenschaftlichen Explorationen seit den frühen siebziger Jahren in Form eines Geschmackswandels – oder besser: einer Geschmacksaufwertung – nach. Nachdem Jugendstil und Historismus rezipiert waren, war das Spektrum des als kunstgeschichtswürdig Erfahrenen sozusagen komplett. Nur: das *Gegenwärtige* war ins Zwielflicht geraten, sofern es im Zeichen eines lebenseinengenden Funktionsdenkens stand. Das riesige Museum der Vergangenheit war dem mehr und mehr als inhuman erkannten Gefüge der modernen Umwelt zur gefährlichen Konkurrenz geworden!

Was war es vor allem, was man an der historischen Architektur – und auf besondere Weise an der historistischen – im Vergleich mit der Architektur des Internationalen Stils als positiv empfand? Ganz allgemein gesagt: die Mannigfaltigkeit und die Sprachfähigkeit. Was mit Mannigfaltigkeit gemeint ist, bedarf kaum der Erläuterung. Sie muß sich nicht in verschwenderischer Fülle des Formenapparats äußern, sondern kann sich auch im verhaltenen Auf und Ab, in den sanften Brechungen und bescheidenen Variationen einer einfachen Häuserzeile bekunden. Gerade das Unscheinbare kann belebt und belebend wirken (und das Kolossale leblos und lähmend). Wenn ich *sprachfähig* sage, denke ich nicht so sehr an die »architecture parlante« eines Boullée oder Ledoux, sondern historisch unspezifischer an das Ausdruckspotential, das einem Gebäude durch die Massen- und Oberflächengliederung zuwächst. An einem berühmten Beispiel sei das Gemeinte erläutert. Als Leon Battista Alberti zwischen etwa 1456 und 1470 die sehr viel früher begonnene Inkrustationsfassade der Florentiner Dominikanerkirche S. Maria Novella (Abb. 8) umdeutend weiterführte, entstand ein Gebilde, das zum einen darüber informiert, daß die Schauwand eine Basilika mit hohem Mittelschiff und niedrigeren Seitenschiffen begrenzt, zum anderen durch die Gliederung historische Erinnerungen wachruft: Das breite Untergeschoß mit seiner Attika läßt an einen römischen Triumphbogen

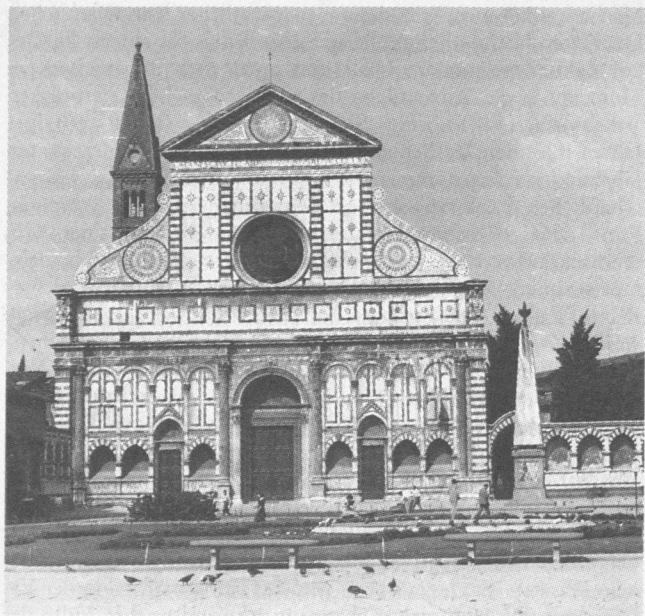


Abb. 8

denken, das schmalere Obergeschoß an eine antike Tempelfront; Voluten verständigen die beiden Zonen formal miteinander (diese Art der Überbrückung der kritischen Leerstelle sollte übrigens für die nächsten Jahrhunderte zu *der* Musterlösung werden). Die Fassade ist also, um die Sprache der Zeichentheorie zu benutzen, mehrfach codiert; ihre Großform bietet den Schlüssel zur Morphologie des Gesamtgebäudes, ihre Gliederung vermittelt Hoheitskonnotationen, die zwar einem entfernten Geschichtsbereich entlehnt sind, im neuen Zusammenhang indessen eine neue, nämlich christliche Bedeutung gewinnen. Selbstverständlich sind für die Dechiffrierung der Codes Vorkenntnisse nötig, die ihrerseits einem geschichtlichen Wandel unterliegen: Man muß wissen, wie eine Basilika, ein römischer Triumphbogen und ein antiker Tempel im Prinzip ausschauen, und man muß wissen, daß es mit diesen Formen unter den jeweiligen historischen Bedingungen

unterschiedliche Bewandtnis haben kann oder sogar muß. Die Renaissance hat den Formenschatz des klassischen Altertums selektierend und uminterpretierend für ihre Zwecke verwendbar gemacht, dabei aber bestimmte Grundmodi in Kraft gelassen. Manierismus und Barock haben auf ihre Weise den Fundus genutzt, vermehrt und differenziert. Es ist wie bei der Sprache: Vereinbarung schafft Tradition und bereitet zugleich der Veränderung den Boden.

Der Historismus des neunzehnten Jahrhunderts sah sich in der Verlegenheit, mit Hilfe der tradierten Formen Bauaufgaben bewältigen zu müssen, die selbst noch keine Tradition hatten. Ein Bahnhof im neugotischen Gewande oder eine neubarocke Fabrik mögen der Semantik des Vokabulars Gewalt antun – am Reiz der Mannigfaltigkeit läßt sich kaum deuteln. Und eben hier liegt das Problem: Das funktionalistische Gebäude bleibt den Beweis der Sprachfähigkeit schuldig, und zwar nicht allein einer wirklich bedeutungshaltigen Sprachfähigkeit, sondern auch einer auf die Qualität des Mannigfaltigen reduzierten!

Das soll keineswegs heißen, daß einem Bauwerk von Gropius oder Mies van der Rohe die ästhetischen Reize fehlen würden, wohl aber, daß viele, *unendlich viele* der in den letzten Jahren entstandenen Verwaltungs-, Schul-, Fabrik-, Klinik-, Hotel- und Wohngebäude schale Repetitionen sind, denen man den Rastergrundriß und die Normbauweise auf den ersten Blick ansieht. Die gute Einzellösung – und sie ist gar nicht so selten – geht im Meer des Belanglosen und Verwechselbaren unter. Im Bereich des Wohnungsbaus wird die Monotonie geradezu zum sozialen Dilemma; der an sich gutgemeinte Verzicht auf Signa herkömmlicher Art führt zu einem Verlust an Individualität, der auf die Bewohner zurückschlagen muß. Andererseits wird, etwa bei Verwaltungs- oder Versicherungsgebäuden, repräsentative Erscheinung durch schiere Größe und stadtlächenzehrende Solitärstellung erkaufte; für Unterscheidbarkeit sorgt das an die Stelle früherer Hoheitssymbole getretene Firmenzeichen. Es erscheint symptomatisch, daß auch die Fahne weithin als Unterscheidungs- und Werbemedium erhalten muß; der festlich beflaggte Supermarkt oder die entsprechend herausgeputzte Tankstelle gehören zum Alltagsbild.

Daß in einem solchen Klima neue Mitteilungsformen gedeihen, ist nicht verwunderlich. Ein Trivialcode bildet sich heraus, wie er

für die nun nicht mehr »sprechende« Architektur, sondern »schreiende« Para-Architektur der Jahrmärkte und Vergnügungsviertel charakteristisch ist. Sprachfähigkeit, die sich auf so primitiver, aber zweifellos massenadäquater Ebene herstellt, hat Robert Venturi mit seinem Team in Las Vegas untersucht. Die Pop-Art hat von ihr profitiert und auf sie zurückgewirkt. Und es ist unübersehbar, daß die neuen Symbole vielfach zu Herrschaftszeichen aufgerückt sind: *Suppendose contra Säule* hieße etwa die neue Konstellation. Oder – und damit wäre eine mögliche Folgerung der Postmoderne benannt –: *Suppendose plus Säule!* Venturis »decorated sheds« (»dekorierte Schuppen«) zehren formal und semantisch in der Tat vom Bündnis (oder, wenn man so will, von der Mesalliance) des Banalen mit dem Gehobenen, des Aktuellen mit dem Traditionellen. Ein Anspruch auf geschichtliche Geltung wird nur insoweit erhoben, als sich das Werk, wie fragmentarisch und ironisch auch immer, in einen Überlieferungszusammenhang stellt.

Ich komme auf die erste These zurück, nach der die Postmoderne ein Produkt aus Akzeptanzüberschuß und Normendefizit ist. Das Angebot an historischem Wissen und die Bereitschaft, dieses Wissen wenigstens oberflächlich aufzunehmen, haben einen Grad erreicht, den man vor einem Menschenalter kaum für möglich gehalten hätte. Museen locken mehr Besucher als Sportgroßveranstaltungen an, gegensätzliche Stile wie Gotik und Renaissance oder Barock und Klassizismus werden mit gleicher Begeisterung rezipiert, das Alte wird nicht nur im Antiquitätenhandel angeboten, sondern als mehr oder minder geschickte Nachahmung auch in der Boutique. Die Denkmalpflege sieht sich in kuriose Situationen gebracht: Bürgerinitiativen und Gemeinderäte fordern eine Geschichtlichkeit ein, die eigentlich nicht wiederzubeschwören ist, und mit größtem Aufwand wird solches Begehren befriedigt. Die neu-altten Fassaden am Frankfurter Römerberg sind Zeugnisse dessen, was ich hier »Plusquamperfektionismus« taufen möchte. Protestierend stehen sie, selber nur Kulissen, inmitten der dräuenden Wolkenkratzerunde. Mit Postmoderne hat diese Art rekonstruktiver Architektur eigentlich nichts zu tun, aber sie wendet sich gewissermaßen gegen die gleichen Feinde. Soll man in alledem den Ausdruck eines kollektiven Eskapierens, einer bloßen Mode oder einer echten Rückbesinnung sehen? Eine Antwort wird erst die Zukunft geben können, doch sind Teilfol-

gerungen im Hinblick auf unsere Fragestellung erlaubt. Die Verlockungen sind für den Architekten, der die Fesseln des standardisierten Funktionalismus abstreifen möchte, groß: Auf der einen Seite drängt der Zeitgeschmack zum Historisieren, auf der anderen gibt er sich nur zu leicht mit Attrappen – einem Funktionalismus im Schlafrock sozusagen – zufrieden; auf der einen Seite bietet sich ein fast unerschöpfliches Reservoir historischer Ausdrucksformen an, auf der anderen ist das Wissen um die Bedeutung dieser Formen angesichts des Kontinuitätsbruchs nach dem Historismus drastisch geschrumpft. Postmodernes Gestalten, das mehr sein will als oberflächliche Reizerzeugung, kann mithin nur auf einer Ebene sinnvoll sein, die eine gewisse Distanz ermöglicht – Distanz zur Geschichte *und* Distanz zur Gegenwart. Von den verwendeten historischen Formen ist nicht zu erwarten, daß sie so sprechen, wie sie das im ursprünglichen Kontext tun; sie können und sollen vielmehr *als offene Verweise Geschichtszugehörigkeit dokumentieren und Mannigfaltigkeit verbürgen*. Ein zweiter Historismus will und kann die Postmoderne nicht sein, ebenso wenig kann sie sich als einheitlicher Stil etablieren und als solcher den Funktionalismus verdrängen.

Gefahr droht der Postmoderne aus zwei Richtungen: Beliebigkeit des Zitierens und Form- sowie Bedeutungsredundanz. Das erste bedarf wiederum kaum der Kommentierung; es liegt auf der Hand, daß nicht *irgendwelche* historischen Elemente aufgerufen werden dürfen, sondern daß ein *sinnvoller Bezug* gestiftet werden muß: zur Geschichte, zum Ort, zum Zweck, zum Bauherrn oder zum Architekten selber. Dies schließt eine ironische oder dialektische Auslegung der Verbindung durchaus ein. Das zweite ist schwieriger darzulegen. Charles Jencks hat an einem Bauwerk, das in der Tradition eines technisch-experimentierfreudigen Expressionismus steht, erläutert, wie eine Art Übercodierung zustande kommen kann (Jencks 1980, 42-45). Das 1957-1974 nach Plänen des dänischen Architekten Jørn Utzon erbaute Opernhaus in Sydney (Abb. 9) mit seinen verwegen gestaffelten, keramikbepflankten Betonschalen ermuntert zu den verschiedenartigsten Assoziationen. Weil es sich, so Jencks, um Formen handle, die von der Architektur her nicht vertraut sind, habe sich eine verwirrende Fülle metaphorischer Auslegungen ergeben. Um nur einige listenartig zu zitieren: »Orangenschnitze«, »Vogelschwingen«, »Schiffssegel«, »Seemussheln«; und, um respektloser zu

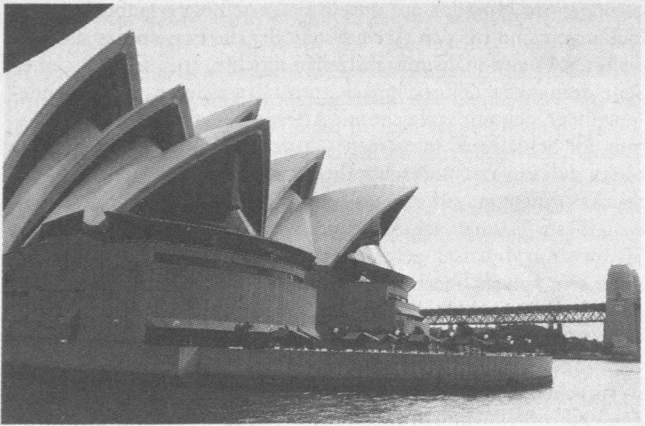


Abb. 9

werden: »Verkehrsunfall ohne Überlebende«, »Fische, die einander verschlingen«, »Schildkröten beim Liebesakt« oder – in Sydney besonders populär – »Rauferei der Nonnen«. Wir kennen solche volkstümlichen Code-Zuweisungen, wenngleich kaum in solcher Anzahl, von vielen Gebäuden (die kennzeichnenderweise alle eine expressionistische Auffassung spiegeln oder technisch-dynamistische Alternativen zum Funktionalismus darstellen). Die Lesart kann aber auch durch den Architekten festgelegt sein, wie im Falle der 1962 erbauten New Yorker Abfertigungshalle der Trans World Airlines von Eero Saarinen; zwingend assoziiert der Betrachter dieser völlig ohne historisierende Elemente auskommenden »architecture parlante« einen Riesenvogel mit ausgebreiteten Schwingen und vorgestrecktem Kopf. Die Codierung ist eindeutig zweckdiktiert. Spöttisch macht Jencks auf den Umstand aufmerksam, daß dem Durchschnittsprodukt des Internationalen Stils vom Publikum üblicherweise Minimalmetaphern, wie »Kasten«, »Schuhschachtel« oder »Aktenschrank«, zuerkannt würden, während die Urheber gerne auf die »wohlproportionierten, reinen Baumassen« verweisen würden (Jencks 1980, 40-42).

Die Behauptung, daß für die postmoderne Architektur die Gefahr einer Überladung mit Form- und Bedeutungskomponenten bestehe, geht von folgender Überlegung aus: Jedes historische

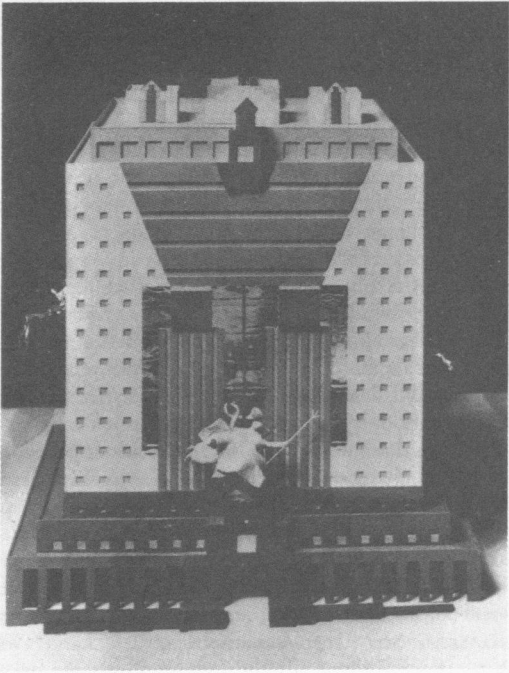


Abb. 10

Zitat, jede assoziationsfördernde Form und jede in das Werk als Belebung eingebrachte Farbe führt bereits Ausdruck und Bedeutung mit sich, eine Summierung kann deshalb leicht Tautologie oder gegenseitige Löschung bewirken. Michael Graves' Wettbewerbsentwurf für das multifunktionale »Portland-Building« in Portland/Oregon (Abb. 10)⁶ versammelt eine verwirrende Vielzahl architektonischer, plastischer und chromatischer Werte; einer gestuften Sockelzone entwächst ein mächtiger Würfel mit seitenweise unterschiedlicher Großgliederung und kleinen Quadratfenstern; über dem Portal und vor einer kolossalen Stützenkulisse schwebt eine plastische Allegorie der »Portlandia«, von den Kopfstücken der seitlichen Blendstützen flattern überdimensionale Bänder; auf der Dachplattform entfaltet sich »eine ›Stadt

in der Stadt«, vergleichbar der antiken »agora« oder auch dem »Forum Romanum«, als archetypischer »Kopf«. Eine genaue Analyse, die eine Fülle tatsächlicher und potentieller Beziehungen aufdecken könnte, würde hier zu weit führen; an ihrer Stelle sei das resümierende Urteil Volker Fischers bekanntgemacht: »In einer ähnlichen Intensität wie Charles Moores »Piazza d'Italia« sind hier humorvoll-klassische Verweise mit urbaner Lebensfreude verknüpft. Von südamerikanischen bis zu ägyptischen Architekturvokabularen reichen die Assoziationen und bewusst gesuchten Bezüge. Maßstabbrechend wie eine ägyptische Pyramide, würdevoll wie ein toltekischer oder aztekischer Tempel steht dieses Verwaltungs- und Wohngebäude in seiner urbanen Umgebung. Eine größere Nobilitierung demokratischer, mithin eigentlich antiheroischer kommunaler Selbstverwaltung ist schwerlich denkbar. Das »Portland-Building« ist der erste und wohl konsequenteste postmoderne »Skyscraper.« Man muß dazu sagen, daß das Gebäude in den Jahren 1980 bis 1983 in einer gegenüber dem Modell wesentlich vereinfachten, die Art-Deco-Züge der Gliederung stärker hervortreten lassenden Form erbaut wurde. Laut Heinrich Klotz »haben die Auftraggeber den reinen Ernst des Bauwerks reklamiert und auf die aufgesetzten Zeichen der Freundlichkeit verzichtet« (Klotz 1984a, 328). Es ist freilich nicht zu übersehen, daß dem Modell jene Überkomplexität eignet, die im erläuterten Sinne problematisch werden kann. Wie sehr Graves die Formfindung als Spiel verstanden hat, beweist die große Menge der Entwurfsideen.

Die Postmoderne hat nicht nur ihre in die fünfziger Jahre zurückreichende Geschichte, sondern auch ihre Vorgeschichte in der nachhistoristischen Architektur. Ausgerechnet Adolf Loos, der Anwalt ornamentloser kubischer Strenge, hat bekanntlich in seiner Spätzeit ein Stück »sprechende Architektur« entworfen, das wie eine Inkunabel der Postmoderne anmutet: Anfang der zwanziger Jahre (also zu der Zeit, da Mies van der Rohe seine transparenten Stahl-Glas-Hochhäuser zu Papier brachte) konzipierte Loos für die »Chicago Tribune« einen Wolkenkratzer in Gestalt einer gigantischen, vielfach durchfensterten dorischen Säule auf viereckprismatischem Sockel. Die Doppelbedeutung des englischen Worts »column«, nämlich »Säule« und »Zeitschriftenkolumne«, regte Loos zu der absonderlichen Lösung an, dazu der Umstand, daß die dorische Säule die fundamentale und damit

besonders denkmalwürdige Architekturordnung darstellt (Abbildung z. B. bei Jencks 1980, 38).

Es wäre, was andere Stationen auf dem Weg zur Postmoderne angeht, auf expressionistische Gegen- und Unterströmungen des Funktionalismus hinzuweisen, auf bestimmte Äußerungen der Art Deco der zwanziger und dreißiger Jahre, auf die aus dem Funktionalismus selbst erwachsenen expressiv-antirationalistischen Alternativen, wie sie sich beispielhaft im Spätwerk Le Corbusiers zeigen (es sei an die Wallfahrtskirche in Ronchamps erinnert). Die Postmoderne hat allen diesen Tendenzen ohne Zweifel Anregungen zu danken, doch man muß eines sehen: *Ihre entscheidende Bedingung ist die Krise des Funktionalismus in einem bestimmten historischen Moment; als historisches Phänomen ist sie mithin unverwechselbar.*

Bevor ich versuche, thesehafte Antworten auf die Frage zu formulieren, was die Postmoderne unter den gegebenen architekturgeschichtlichen, urbanistischen, sozialen und technisch-industriellen Umständen zu leisten vermag, sei ein Problem wenigstens kurz berührt: Ist die Postmoderne allein eine Sache der Architektur oder hat sie in anderen Kunstgattungen ihre Entsprechung? Direkte Parallelen lassen sich meines Erachtens nicht ziehen, wohl aber Äußerungen beobachten, die auf ähnliche Anlässe und Absichten schließen lassen.⁷ Will sagen, es gibt keine postmoderne Plastik und keine postmoderne Malerei, die innerhalb des gegenwärtigen Stilpluralismus zulänglich genau umrissene Tendenzen konstituieren würden, doch es gibt Künstler, die einem Geist der Traditionsausdeutung und der Opposition etwa gegenüber Konstruktivismus und reiner Abstraktion verpflichtet sind, wie er für viele Vertreter postmoderner Architektur charakteristisch ist. Einige Beispiele mögen das Gemeinte belegen: zwei aus dem Bereich der Plastik, eines aus der Malerei und eine Zeichnung, mit der sich Literarisches und eine Installation verbinden.

Für Rastatt hat der Bildhauer Jürgen Goertz in den Jahren 1981 und 1985 zwei Bronzegruppen geschaffen, die sich zueinander wie eine bedeckte und eine unbedeckte Variante verhalten.⁸ Vor dem Bahnhof steht, unter einem wassertriefenden Schirm vereint, auf niedrigem Sockel ein eigenartiges Paar: ein stämmiger Mann mit gegürtetem Hemd und den Attributen Stierschädel, Regenschirm, Palette und Pinsel sowie ein mächtiger Frauentorso. Obgleich die Köpfe unter dem kuppeligen Schirm verschwinden,

lassen die besonderen Formen die Identität des Mannes ahnen. Die zweite Variante beim Rossi-Tor nahe dem Rastatter Schloß bringt insofern des Rätsels Lösung, als über dem formgetreu wiederkehrenden Paar auf einem ausladenden Zwischengestell die Halbfigur Pablo Picassos zu sehen ist; in der ausgestreckten Rechten hält der Meister den Pinsel wie einen kleinen Pfeil; hinter ihm ragt eine plastische Umsetzung des 1939 entstandenen Gemäldes »Frau in rotem Sessel« auf; die palettenhaltende Hand gehört einer monsterhaften Greisin, welche zusammen mit einem Stierschädel die Vanitaskehrseite der oberen Gruppe bildet. Der Schirm begegnet dieses Mal abgestellt in der Rolle einer Brunnen-schale. Virtuos modellierte realistische Partien wechseln mit mehr abstrakt-dekorativen, die patinierte Bronze erhält durch Gießharzaugen veristische Akzente. Goertz entwickelt aus der rätselhaften ersten Variante eine erzählfreudige zweite, die, ohne Denkmal zu sein, dem großen Neuerer der Kunst unseres Jahrhunderts Referenz erweist. Er huldigt zugleich dem Genius loci, nehmen die Kompositionen doch unübersehbar auf den Typus der barocken Gartenplastik Bezug. Solches Eingehen auf den Ort, Sicheinlassen auf Geschichte, Stiften von Bedeutungen (man kann die untere weibliche Figur nur als brüchig gewordene und gleichwohl übermächtige Muse verstehen), Spielen mit unterschiedlichen formalen und koloristischen Möglichkeiten bringt die Rastatter Komposition in die Nähe zur Postmoderne. So ist es kein Zufall, daß sich funktionalismuskümmerte Architekten in zahlreichen Fällen der Mitarbeit von Goertz versichert haben.

Das vier Meter hohe Bild »Mein Haus« von der Hand des Italieners Francesco Clemente (1982) sieht auf die der expressionistischen Transavantgarde eigene alogische Weise unterschiedliche Räumlichkeiten zusammen: unten ein reichlich plüschiges Bürgerzimmer, oben einen gruftartigen Raum, in dem antike Versatzstücke und magische Beleuchtung den Ton angeben.⁹ Das fiktive Haus des Künstlers umfaßt also eine kitschig-bombastische Diesseitigkeit und ein Gefäß, in welchem Geschichte halluzinatorisch wach wird. Eine Wendeltreppe verheißt Verbindung der disparaten Welten, macht in ihrer immateriellen Lichtheit Benutzbarkeit aber zugleich eher unwahrscheinlich. Vorzeit und Jetztzeit sind synchron gegenwärtig, ohne zur Deckung kommen zu können; die »Umspringzone« Zimmerdecke = Gruftboden steht optisch für diese gewollte Paradoxie ein.

Die Farbstiftzeichnung des in Rom lebenden Griechen Jannis Kounellis gehört zu einer Serie von Entwürfen für eine Installation auf der Berliner »Zeitgeist«-Ausstellung von 1982.¹⁰ In Bruchsteinmauerwerk sind Fragmente eingelagert: zwei Köpfe, ein Säulchen, ein Kelchglas, eine Trompete. Die Sinndimension des – mittels Steinen und Abformungen realisierten – Ensembles wird durch einen Text erschlossen, den ich hier stark abgekürzt zitiere: »Ich suchte gerade den Kopf von Sappho, der sich über dem Fensterrahmen befand; da entdeckte ich statt dessen unter dem entwurzelten Baum eine Hand, die noch die Haare der Victoria hielt ... Sich erinnern an das Bild, die Zeichnungen von Henri Moore 1940-41, / sich erinnern an die Radierungen von Piranesi, / sich erinnern an die kapriziösen Portraits von Arcimboldi, / sich erinnern an Delacroix. / Ich erinnere mich an die Harmonie der Kathedrale von Troyes, / ich erinnere mich an das Maß des Parthenon, / ich erinnere mich an die Erfindung der Perspektive durch Masaccio, / ich erinnere mich an David, / ich erinnere mich an Malewitsch ...« Was hier wie eine Litanei der Postmoderne klingt, holt in Wirklichkeit weiter aus und läßt in seiner Gesamtheit an surrealistische Texte denken. Doch die Insistenz, mit der *Erinnerung an künstlerisch Vorgeformtes* beschworen wird, spricht für die Nähe zu postmodernen Auffassungen. Es sei aber noch einmal betont: Eine Postmoderne in dem für die Architektur definierten Sinn kann man für andere Kunstgattungen meines Erachtens nicht diagnostizieren; es sind immer nur bestimmte Aspekte, die das eine mit dem anderen verbinden. Damit sei zur Frage zurückgelenkt, was postmoderne Architektur unter den gegebenen Bedingungen zu leisten vermag. In dreierlei Hinsicht, möchte ich meinen, Positives:

1. kann sie das – vom Funktionalismus ungestillt gelassene, anthropologisch offenbar tief verwurzelte – Verlangen nach Mannigfaltigkeit und Variationsfähigkeit befriedigen;
2. kann sie, indem sie sich Historisches anverwandelt, das Neue im kulturellen Gedächtnis vernetzen;
3. kann sie aufgrund dieser beiden Eigenschaften auch ganz konkret ein unvollständiges oder beschädigtes historisches Gefüge ergänzen, will sagen: stadtbildpflegerisch wirksam sein, ohne daß Zuflucht zu Potemkinschen Rekonstruktionen à la Frankfurter Römerberg genommen werden müßte.

Freilich, die postmoderne Architektur läuft Gefahr, so sehr zur

Applikationsangelegenheit zu werden, wie der Funktionalismus zur Standardisierungsangelegenheit geworden ist. Daß letztlich das künstlerische Gespür des Architekten über die Qualität eines Bauwerks entscheidet, steht wohl außer Frage (was bedeutet, daß es dereinst sehr viele postmoderne Gebäude geben wird, die besser nicht errichtet worden wären). Dem postmodern arbeitenden Baumeister wird, soll er sich nicht in leerem Kulissenzauber verlieren, einiges an Geschichtskennntnis, Einfühlungsvermögen und gestalterischem Witz abverlangt; mangelnde Distanz zur Geschichte muß zur Imitation, mangelnde Vertrautheit mit ihr zum Mißverständnis führen – der Grat ist schmal! Jedenfalls wäre es ein Unheil, wenn aus einer diffusen Nostalgie heraus Geschichtselemente so verfügbar würden wie T-Träger oder Einbaufenster. Nicht auszuschließen ist, daß, auf Dauer gesehen, die Postmoderne vor allem als eine den Funktionalismus heilsam modulierende Kraft wirksam wird; etliche Zeichen deuten darauf hin. Architektur, verstanden als Trägerin kulturellen Gedächtnisses, hat in der modernen Industriegesellschaft sicherlich nicht die Chance, wieder zu dem zu werden, was sie vor dem Historismus des neunzehnten Jahrhunderts einmal war. Aber sie scheint doch auch heute noch zu mehr Sprachkraft fähig, als uns die Technokraten an den Zeichentischen und in den Amtsstuben bis vor wenigen Jahren weismachen wollten.

Anmerkungen

- 1 J. Paul, »The Art Museum as a Palace of Aesthetics«, in: *Tribute to Lotte Brand Philip*, hrsg. v. W. W. Clark. New York 1985, 131-142.
- 2 Zum Begriff vgl. besonders Jencks (1986). Jencks unterscheidet sehr bewußt zwischen »post-modern« und »spät-modern«: »Noch heute möchte ich die Definition, die ich 1978 für den Post-Modernismus formuliert habe, beibehalten: ich bezeichnete ihn *als doppeltkodiert, in einer Hälfte modern, der anderen etwas anderes (das in der Regel der traditionellen Bauweise entspricht), gekoppelt mit dem Versuch, eine Kommunikation sowohl mit einer breiten Öffentlichkeit als auch einer engagierten Minderheit, meistens anderer Architekten, herzustellen*«; »Doppelkodierung« bedeutet beides: elitär/populär und alt/neu ...« (S. 209 ff.); »Modernisten und Spätmodernisten neigen dazu, technische und ökonomische Lösungen von Problemen zu betonen, wäh-

rend Post-Modernisten in der Regel kontextuelle und kulturelle Ergänzungen zu ihren Entwürfen hervorheben« (S. 216); »... Tatsächlich bringt uns dies zu einer wesentlichen Definition des Spät-Modernismus: *in der Architektur ist er pragmatisch und technokratisch in seiner sozialen Ideologie, und von etwa 1960 an führt er viele stilistische Ideen und Werte des Modernismus zu einem Extrem, um dadurch eine hohle (oder sterbende) Sprache am Leben zu erhalten.* So ist spätmoderne Kunst einfach kodiert und tendiert ... dazu, selbstbezogen und in ihre kunstspezifische Sprache verwickelt, ja minimalistisch in dieser Konzentration zu sein ...« (S. 227). Für die Postmoderne entwirft Jencks eine »Genealogie«, welche etwa 1955 einsetzt und sechs Entwicklungsstränge bzw. Problemfelder umfaßt: Historismus, direkte Stilreproduktion, Wiederbelebung bodenständiger Architektur, Ad-hoc-Planung, Metapher und Metaphysik, postmoderner Raum (S. 217). Jenck's Argumentation leidet unter einem – bisweilen seltsame Blüten treibenden – Hang zur Polemik. Im übrigen informiert der Aufsatz, wenn auch sehr parteilich, über die Postmoderne-Diskussion der letzten Jahre.

Sehr anregend ist der Beitrag des Philosophen Wolfgang Iser »Nach welcher Moderne? Klärungsversuche im Feld von Architektur und Philosophie«, in: *Moderne oder Postmoderne?*, hrsg. v. P. Koslowski, R. Spaemann und R. Löw. (Civitas Resultate Bd. 10.) Weinheim 1986, S. 237-257. – Vgl. außerdem W. Iser, *Unsere postmoderne Moderne.* Weinheim 1987.

- 3 Klotz 1984a, 105-108; vgl. auch O. Newman, *CIAM '59 in Otterlo.* Stuttgart 1961.
- 4 J. Habermas, »Moderne und postmoderne Architektur«, in: *Der Architekt*, 1982, Heft 2, 55-58.
- 5 Jencks 1980, 22 u. 31; A. Mitscherlich, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte.* Frankfurt a. M. 1969; J. Habermas, wie in Anm. 4 zitiert; E. Spiegel, »Nachmoderne Architektur – Über die Umwandlung von Geschichte in Gegenwart«, in: *Die alte Stadt*, Band 4, 1985, 351-368.
- 6 Vgl. dazu V. Fischer in: Klotz (1984b), 65-75. Die folgenden Zitate stammen aus diesem Text.
- 7 Es fehlt keineswegs an Versuchen, den Begriff »postmodern« für verschiedene Manifestationen der zeitgenössischen bildenden Kunst in Anspruch zu nehmen; vgl. dazu Jencks (1986), 216-220 und 225 f. Ich sehe die beträchtliche Gefahr, daß eine großzügige Subsumtion unterschiedlicher künstlerischer Äußerungsformen unter eine ohnehin wenig glückliche Bezeichnung mehr Verwirrung stiftet als Klärung herbeiführt. Meine eigenen Interpretationen stelle ich ausdrücklich unter diesen Vorbehalt.
- 8 Zu Jürgen Goertz' Technik der Geschichts- und Mythencollage vgl. P. A. Riedl, *Jürgen Goertz: Der Einsteinbrunnen in Ulm.* Heidelberg

- 1984; ders., »Ein beziehungsreicher Kopfstand: zu einem Werk von Jürgen Goertz«, in: *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl*, München 1985, 209-218.
- 9 Vgl. den Katalog der Ausstellung *Zeitgeist*, Berlin 1982 (Farbabbildung ohne Seitenangabe).
- 10 Ebenda (Text und Abbildungen ohne Seitenangabe).

Literatur

- Jencks, Ch. (1980²), *Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition*. Stuttgart. (Originalausgabe: *The Language of Post-Modern Architecture*. London 1977.)
- Jencks, Ch. (1981), *Spätmoderne Architektur. Beiträge über die Transformation des Internationalen Stils*. Stuttgart. (Originalausgabe: *Late-Modern Architecture*. London 1980.)
- Jencks, Ch. (1985²), *Modern Movement in Architecture*. Harmondsworth.
- Jencks, Ch. (1986), »Post-Modern und Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen«, in: *Moderne oder Postmoderne?* (Hg.: Koslowski, P., Spaemann, R., und Löw, R.) (Civitas Resultate Bd. 10). Weinheim, 205-235.
- Klotz, H. (1984a), *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*. Braunschweig/Wiesbaden.
- Klotz, H. (Hg.) (1984b), *Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980*. München.
- Portoghesi, P. (1982), *Postmodern. L'Architettura nella società post-industriale*. Mailand.
- Venturi, R. (1978), *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* (Hg.: Klotz, H.). Braunschweig. (Originalausgabe: *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York 1966.)
- Venturi, R., Scott-Brown, D., und Izenour, St. (1979), *Lernen von Las Vegas*. Braunschweig. (Originalausgabe: *Learning from Las Vegas*. Cambridge 1972.)

Verzeichnis der Abbildungen

- 1 Modell der »Piazza d'Italia« in New Orleans von Charles Moore. Photo: Bildarchiv Foto Marburg, DAM 83/945.
- 2 Österreichisches Verkehrsbüro am Wiener Opernringhof von Hans Hollein. Photo: nach Klotz, H., *Moderne und Postmoderne*, Abb. 179 (S. 141).
- 3 Modell der Säule am Museum in Oberlin von Robert Venturi. Photo: Bildarchiv Foto Marburg, DAM 83/962.
- 4 Entwurf für das »Matthews Street House« in San Francisco von Thomas Gordon Smith. Photo: Bildarchiv Foto Marburg, DAM 83/616.
- 5 »Wiedereinführung der Säule« von Bernhard Schneider. Photo: Bildarchiv Foto Marburg, DAM 83/595.
- 6 »Torre Velasca« in Mailand von Belgiojoso, Peressuti und Rogers. Photo: nach Klotz, H., *Moderne und Postmoderne*, Abb. 136 (S. 105).
- 7 Entwurf für das »Guild House« in Philadelphia von Robert Venturi und John Rauch. Photo: Bildarchiv Foto Marburg, DAM 83/861.
- 8 Fassade von S. Maria Novella in Florenz von Leon Battista Alberti. Photo: Bildarchiv Foto Marburg.
- 9 Opernhaus in Sydney von Jörn Utzon. Photo: Hans Gercke, Heidelberg.
- 10 Entwurf für das »Portland-Building« in Portland/Oregon von Michael Graves. Photo: nach Klotz, H., *Moderne und Postmoderne*, Abb. 482 (S. 329).