

Problemfall Moderne: Auf der Suche nach einem neuen Selbstverständnis

Das sich dem Ende zuneigende 20. Jahrhundert steht in einem zweifelhaften Ruf. Wenige Jahre vor der magischen Marke 2000, die zur Zeitalterbesichtigung vor großem Horizont einlädt, scheint kaum mehr etwas übrig von dem enthusiastischen Gründerglauben der Moderne. Das geschichtsphilosophische Modell von der Linearität des Fortschritts, das auf der hegelianischen Geschichtskonstruktion der Moderne beruhte, ist stark beschädigt. Die Moderne als Rolltreppe ist ins Stocken geraten. Das Modell des Selbstläufers scheint zum Auslaufmodell geworden zu sein.

Wir können nicht mehr davon ausgehen, der Gezeitenstrom der Moderne fließe ungehemmt weiter und werde uns in eine neue, bessere Welt hinübertragen. Wir sind auf Grund gelaufen. In alle Bereiche modernen Lebens und Denkens ist Skepsis eingezogen. Der eschatologische Messianismus des frühen 20. Jahrhunderts, man denke nur an die aktivistischen, prophetisch-strahlenden Bilder des Futurismus und Expressionismus, scheint weit hinter uns zu liegen. Fortgeschrittene Illusions- und Ratlosigkeit hat sich als Grundstimmung in unserem spätmodernen Medienzeitalter breitgemacht, worüber auch der Hochglanzoptimismus der wuchernden bunten Bilderwelten nicht hinwegzutäuschen vermag. Nach konstruktivistischen Höhenflügen steht konstruktive Desillusionierung auf dem Programm. Nach all den Modernitätsrüschen, die dieses Jahrhundert der Extreme zu bieten hatte, finden wir uns am Ende doch ziemlich ernüchtert wieder, umgeben von den Ruinen der Moderne, von verwelkten Utopien auf eine schöne neue Welt, deren Erlösungsversprechen angesichts der von ihnen erzeugten Realität – man denke nur an unsere modernen Städte – auf tragische Art lächerlich geworden sind.

Uns dämmert allmählich die Ahnung, daß wir die Moderne, wie sie dieses Jahrhundert definiert und praktiziert hat, grundlegend modernisieren müssen, daß wir also über sie hinausgehen müssen. Diese Ahnung schwingt auch in dem Begriff der »Postmoderne« mit, in dem sich seit den siebziger Jahren auf allen gesellschaftlichen Bereichen das Unbehagen an der Moderne zu einer Art Epochenbezeichnung verdichtet hat. Doch die Vorsilbe »Post« ist höchst trügerisch: Sie suggeriert die Vorstellung, als hätten wir diese Moderne schon hinter uns, als wären wir schon durch das Größte hindurchgegangen, als wäre die Moderne als Problemfall schon gelöst, erledigt und ginge uns nichts mehr an; als könnten wir das Blatt der Geschichte wenden und ein Kapitel zuschlagen und zur Tagesordnung übergehen. Mit der Vorsilbe »Post« läßt sich bequem Geschichte verabschieden. Und man versteht es gut, daß eine zukunftshungrige Gesellschaft wie die unsrige, die sich nicht erst seit heute – wie uns die

Debatten um die der Sparpolitik deutlich vor Augen halten – in der Hoffnung auf künftiges Wachstum bei zukünftigen Generationen verschuldet, gerne davon Gebrauch macht, auf diesem Weg eigene Geschichte zu entsorgen.

Noch leben wir allerdings nicht in der Nach-, sondern in der Noch-Moderne: Einer Moderne, die im Laufe dieses Jahrhunderts ihre Aura der Normativität verloren hat, die aber immer noch unsere Lebensgrundlage bestimmt. Wir sind also aufgerufen, diese Moderne zu überdenken, ihre Glaubenssätze kritisch auf das hin zu überprüfen, was unserem Bewußtsein unakzeptabel geworden zu sein scheint. Und das ist nicht gerade wenig, denn das Ganze scheint bedenklich geworden zu sein.

Wir erleben nicht nur eine Relativierung des modernistischen Wahrheitspathos und Absolutheitsanspruches durch den postmodernen Wertpluralismus, sondern wir befinden uns in einem Diskurs, der mittlerweile auf eine grundsätzliche Kritik an den Ordnungsvorstellungen technischer Rationalität und logozentrischer Vernunft zielt – und damit Eckwerte des europäischen Modernitätsverständnisses in Frage stellt. Das europäische Zeitalter neigt sich nicht nur in bezug auf die politische Vormachtstellung, sondern auch in bezug auf die Hegemonie der Ideen seinem Ende zu.

Wie hat nun die Architektur auf den geistigen Lauf dieses Jahrhunderts der Auflösung aller Formen und der Aufkündigung der Übereinkünfte reagiert? In der selbstgewählten Rolle als Hebamme des Zeitgeistes hetzte sie das ganze Jahrhundert hindurch voran. Aus Angst zurückzubleiben, hat sie sich dabei im Wettlauf mit dem technischen Fortschritt, dem Maßstab für Modernität in der Industriegesellschaft, mit einem Erfindungsreichtum ohnegleichen bis zur totalen Erschöpfung verausgabt. Zur Kehrseite dieser Medaille in bezug auf die Architektur gehört die Tatsache, daß wir zwar eine hochentwickelte Bauindustrie haben, deren Produkte aber mittlerweile mit architektonischen Ansprüchen nur noch bedingt zur Deckung zu bringen sind.

Die Architektur der Gegenwart wirkt gelähmt vom Überfluß vermeintlich innovativer Impulse, gesättigt vom Wiederkauen abgestandener Utopien, ermüdet vom ständigen Experimentieren mit der Extravaganz, für welches die Stadt in diesem Jahrhundert als Spielwiese der Architekten geduldig erhalten mußte. Die Substanz der urbanen Kultur der Stadt wurde der modernen Architektur geopfert. Die Qualität der städtischen Lebenswelt hat sich in diesem Jahrhundert verflüchtigt, dafür aber sind die Wunderkammern der Architektur mit innovativen »Projekten« der Menschheitsbeglückung, deren Wohltaten sich bald als blanke Katastrophen erweisen sollten, mehr als übervoll. Wunderbare Absichten und verheerende Ergebnisse, das

ist eine Bilanz der Architektur dieses Jahrhunderts, aus der wir eine Lehre ziehen müssen. Und nur zynische Naivität kann heute immer noch oder schon wieder mit Unschuldsmine einer neuen »visionären« Architektur das Wort reden. Aus ihrem Selbstverständnis als Quartiermacher der Zukunft oder Garant objektiver Zeitgenossenschaft hat die modernistische Moderne mit dem missionarischen Eifer eines Großinquisitors jede rückwärtsgewandte Energie als »reaktionäres« Denken verfolgt. Schon allein das heroische Abschneiden der Wurzeln beinhaltete als Glaubensbekenntnis seligmachende Heilserwartungen und Freiheitsverheißungen. Die moderne Architektur praktizierte »Theologie«. Sie verstand sich selbst als das in gebaute Form gekleidete Versprechen auf eine bessere Welt, als das moderne Haus Gottes auf Erden. Das Neue Bauen wollte nicht einer bestehenden bürgerlichen Gesellschaft ein neues, bequemes Zuhause schaffen, wie man ja überhaupt alle gesellschaftlichen und künstlerischen Konventionen des 19. Jahrhunderts grundsätzlich ablehnte. Das Neue Bauen verstand sich selbst als eine Demonstration bester Absichten (Colin Rowe); eine Demonstration nämlich, die eine in der Gegenwart noch verborgene, bessere, perfektere Ordnung antizipierte, die sich erst in der Zukunft entbergen würde. Die Architektur der Moderne war messianisch-utopisch, das offenbart allein schon der prophetische Ton ihrer Manifeste, sie war Antizipation von Zukunft, nämlich »vorausgebaute Heimat« (E. Bloch) für eine neue Gesellschaft, die es erst noch zu verwirklichen galt.

Darum blieb der Funktionalismus der Moderne, wie Julius Posener es früh und beharrlich kritisiert hat, eben ein symbolischer, man könnte auch weniger wohlmeinend sagen, ein polemischer: ein Versprechen, das konsequent rationalistisch kalkuliert, entsprechend ästhetisch inszeniert den gewünschten Modernitätsrausch erzeugte, ohne den es der moderne Mensch nicht mehr bei sich selbst aushält; ein Versprechen, das als didaktisches Instrument im ideologischen Kampf als Polemik effektiv eingesetzt werden konnte, das aber über die Schlagworte hinaus viel schwieriger lebenspraktisch einzulösen und umzusetzen war.

Wenn man irgendwo behaupten kann, mit der Moderne sei es aus und vorbei, dann in der Architektur des Denkens, in der Philosophie. Nach der Zerstörungsarbeit eines Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein und Rorty hat die Philosophie zur Beantwortung der Frage, welche Haltung, geistige Einstellung wir gegenüber der Zukunft, dem werdenden einnehmen sollen, nur noch begrenzte Möglichkeiten. Die kommunikationsbesessenen postmodernen Diskurswelten des späten zwanzigsten Jahrhunderts, die Befreiung von der Last der Aporien und trügerischen Hoffnungen der Moderne und den Wiederanschluß an die Tradition versprochen, hat rasch das Schicksal des Stillstands ereilt. Die Komplexitäts- und Widerspruchs-Euphorie des radikalen Pluralismus der siebziger Jahre stürzte ab in die Beliebigkeit des »anything goes« und versandete in einem kryptischen Spiel mit Interpretationen auf Interpretationen als der vermeintlich adäquaten Wirklichkeit zu unserer diskontinuierlichen Welt.

Die letzte philosophische Modeströmung, der Dekonstruktivismus, hat ihr Scherflein dazu beigetragen, alle übergeordneten Wahrheiten als Altlasten des Humanismus zu

einem bunten Konfetti von Millionen Einzelstandpunkten und gleichwertigen Interpretationen zu zerkleinern. Mit Kopfzerbrechen betrachten wir das rätselhafte Mosaik der Behauptungsschnipsel und widersprüchlichen Surrogate und versuchen, darin Sinnmuster auszumachen.

Der Diskurs der Gegenwart scheint Nietzsche recht zu geben, wenn er der Moderne eine Art grundsätzlicher Unfähigkeit zur Architektur, nämlich einen anti-architektonischen Geist attestierte. Der moderne Mensch verstand es nicht mehr, eine neue Ordnung zu bauen, sondern er klammerte sich nur noch das ungeheure Gebäck und Bretterwerk der eingestürzten Begriffe, um sich über die Runden zu retten. Und den neuen Bauten, die aus dieser Lebenshaltung hervorgingen, sah man es an, daß sie nicht mehr »gebaut«, sondern nur noch »zusammengekarrt« waren.¹

In der Architektur der Moderne läßt sich dieser anti-architektonische Geist, jene grundsätzliche Unfähigkeit zum Bauen, nicht verleugnen. Aus Begeisterung für die Moderne und aus Verzweiflung an der Moderne haben wir uns in diesem Jahrhundert durch die Architektur hindurchgearbeitet, haben dabei den Gegenstand selbst verloren und befinden uns auf dem Wege zur postarchitektonischen Architektur.

War es schon erklärte Absicht der Avantgarde von 1922, nur noch Architektur am Rande der Architektur zu machen, so wie Kunst überhaupt nur als Anti-Kunst gedacht war, so sind wir heute mit dem Konzept der Gegenarchitektur noch ein Stück weiter vorangeschritten. Als Avantgarde werden heute diejenigen gefeiert, die im Namen von »Zeitgeist« und Chaos-Theorie eine Art negativer Theologie praktizieren und die Bekämpfung der Architektur mit den Mitteln der Architektur als die einzig legitime Architekturpraxis sanktionieren.

Unter Berufung auf die poststrukturalistische Philosophie wird die Institution der abendländischen Architektur und ihre Axiomatik grundsätzlich in Frage gestellt, ganz im Sinne des postmodernen Zweifels an der Existenz eines objektiv Begründeten. Der Architektur wird vorgeworfen, so Jaques Derrida, sie folge einer Axiomatik, die durch fundamentale und immer wieder vorausgesetzte Wertbestimmungen als Grund organisiert ist, nämlich durch das Postulat, daß Architektur einen Sinn habe, ihn darstellen (repräsentieren) und dadurch deuten müsse, – einen Sinn, der Struktur, Symbol, Form und Funktion beherrschen müsse. Da es nun aber, nach dekonstruktivistischer Logik, keinen objektiven Wesensgrund geben kann und darf, beherrsche dieser Sinn die Architektur folglich von Außen, nämlich von einem Prinzip her, einer Fundierung, Transzendenz oder Zweckmäßigkeit, deren Orte selbst nicht unmittelbar zur Architektur gehören. Nur auf dieser Prämisse konnte, so Derrida, die Architektur zur »Architektur« werden: zum Symbol für zentrierte, hierarchisierte Organisation, die eine Art Archi-Hieratik materialisiert, eine »Kunst der Systeme« im Kant'schen Sinn, in der sich das religiöse oder politische Gedächtnis einer Gesellschaft darstellen kann. Dieser Darstellung habe der Architektonik Konsistenz und somit die »objektive« Substanz gegeben.²

Den Sinn dieses Sinns erzittern lassen, die signifikante Gesamtheit dieser mächtigen Architektonik zu erschüttern, die Architektur zu durchstoßen und hinter sich zu lassen, dazu fühlen sich die Architekten des Dekonstruktivismus als

Gefolgsleute von Derrida berufen. Mit der Neo-Aufbruchsstimmung einer Neo-Avantgarde tritt dieser Stoßtrupp des Fortschritts nun zum Sturm auf die Bastille Architektur an, mit der Absicht, diese »letzte Festung der Metaphysik« (Derrida) endlich zu schleifen. Buchtitel der jüngsten Zeit, wie »Against Architecture« oder »Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur«³ sind kennzeichnend für diesen Angriff auf den Geist der Architektur.

Diese potentielle Verweigerungshaltung, wenn nicht gar Feindschaft gegenüber der Architektur, verstanden als eine mehr oder minder grundsätzliche Kritik an der Institution der architektonischen Architektur, ist als geschichtliche Haltung aus unterschiedlichen Motiven heraus durchaus Bestandteil der Moderne und deren Verständnis von einer Gegenarchitektur.

Einen ersten solchen Angriff auf die architektonische Architektur hatten im 19. Jahrhundert schon die Ingenieure mit ihren weitgespannten Konstruktionen vorgetragen. Das Ideal dieser Bauwerke war, wie Semper es einmal treffend formulierte, letztendlich eine »unsichtbare Architektur«, denn sie entzog sich dem Auge um so stärker, je genauer sie berechnet wurde.

Die Moderne nach 1919 hat im Ingenieur, dem »Supermann« des 19. Jahrhunderts, der das Verschwinden der Architektur baute, ihr Vorbild gesehen. Voller Bewunderung betrachtete der moderne Architekt, der in der Auseinandersetzung mit den Kräften des industriellen und sozialen Fortschritts seine kulturelle Definitionsmacht verloren hatte, die Welt der Architektur jetzt durch die Brille des Ingenieurs: Er erschien als der eigentliche, der bessere Architekt, er war der neue Romantiker, Utopist und Visionär, kurz, eine Art Jules Verne der Baukunst.

Dem fortschrittlichen Architekten erschien die Architektur als ein tendenziell rückständiges, wenn nicht gar überholtes und somit überflüssiges Medium, das beständig von Außen, vorzüglich durch nicht zur Architektur gehörende Normen des wissenschaftlichen und technischen Fortschritts, unter Druck gesetzt und in seiner Trägheit bekämpft werden mußte, um es irgendwie auf der Höhe der Zeit zu halten.

Der Architekt war, so Le Corbusier 1923, träge und faul, der Ingenieur hingegen aktiv, gesund, fröhlich und männlich, und ähnlich lagen die Dinge im Vergleich zwischen Architektur und Maschine. In den Augen der Avantgarde galten die Maschinen als schön, weil sie arbeiteten, funktionierten, sich bewegten. Die alten Häuser hingegen waren häßlich, weil sie nichts taten, herumstanden, repräsentierten. Und so konsequent wie sich der Architekt selbst zum Ingenieur stilisierte, weil er sich nicht mehr zu den abbildenden Künstlern, sondern den bildenden, konstruktiven neuen Menschen zurechnete, war die Umwertung des trägen Hausapparats zur modernen Wohnmaschine.

Mit einer Art kunstlosen Kunst verabschiedete sich das neue Bauen von der Architektur. Architekturüberwindung, Architekturverweigerung im Namen des Zeitgeists war die Parole des radikalen Architekten von 1920. Mies van der Rohe's berühmtes Manifest »BAUEN«⁴ von 1923, in dem es hieß: »Wir kennen keine Form, sondern nur Bauprobleme... Es liegt uns gerade daran, die Bauerei von dem ästhetischen Spekulantentum zu befreien und Bauen wie-

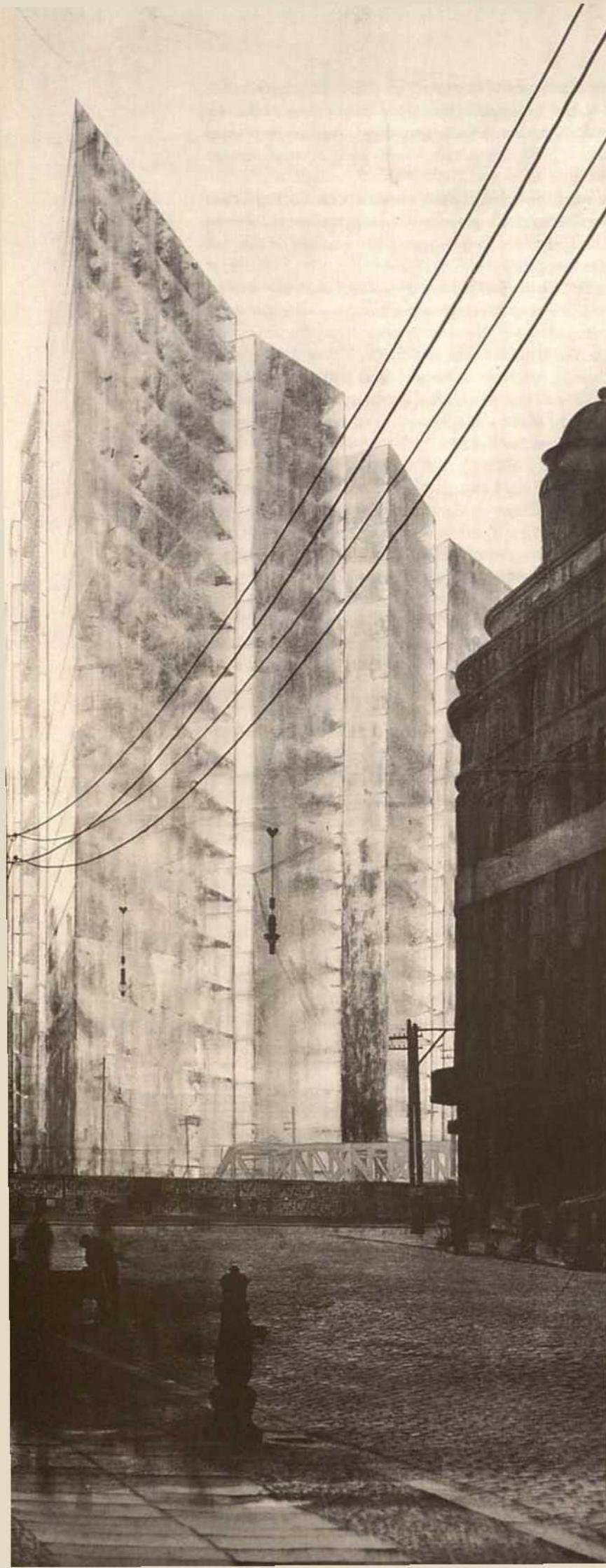
der zu dem zu machen, was es allein sein sollte, nämlich BAUEN« beschwor die Rückgewinnung eines Nullpunkts ewigen Bauens jenseits der architektonischen Architektur, der nur gefunden werden konnte, wenn man sich von der Architektur und ihrer Geschichte verabschiedete.

Geschichtsverabschiedung war auch für die utopischen Architekten des Expressionismus, denken wir an Finsterlin oder Scharoun, selbstverständlich, wengleich ihre auf das Biomorphe und Organische abgestellten Entwürfe, in denen die Architektur allen Zweck und alle tradierten Formen inklusive der Geometrie abstreifen wollte, nichts mit dem radikalen Objektivismus eines Mies zu schaffen hatten. Auch hier handelte es sich um eine Art von Gegenarchitektur, um nicht zu sagen, Anarchitektur, die mit dem Wort von den »Architekturphantasien ohne Architektur«, das Paul Westheim seinerzeit für die expressionistischen Architekturträume prägte, treffend gekennzeichnet war.⁵

Der Angriff des Neuen Bauens richtete sich vor allem aber gegen die Stadt als Ort der historischen Architektur. Radikale abstrakte Projekte, wie das legendäre Mies'sche Glashochhaus am Bahnhof Friedrichstraße, bezogen noch aus der polemischen Konfrontation mit dem Kontext der alten Stadt ihre Sprengkraft. Das Hochhaus von Mies stilisierte die heroische Einsamkeit des Neuen wirksam zu einer dramatischen Architekturaussage und zu einer städtebaulichen Haltung der Konfrontation mit dem Ort.

Solcherlei Transformation der Stadt durch moderne Architekturen ging dem Propheten der Glasarchitektur, Bruno Taut, nicht weit genug, denn für ihn war die »Auflösung der Städte« die eigentliche Parole. »Steinhäuser machen Steinerherzen«⁶ – mit dieser Faustformel einer materialistischen Architekturtheorie für schlichte Gemüter, die offenbar auch heute noch bei den Vertretern einer vermeintlich »demokratischen« Architektur ihre Anhänger hat – zog Bruno Taut gegen die »gebauten Gemeinheiten« zu Felde. Es galt, die Menschheit aus den dunklen Kerkern der steinernen Großstadt, den Klauen des Staates und der Geißel des rechten Winkels zu befreien und ans Licht zu führen. Von jetzt an wurde der Sturm auf die Bastille städtebauliches Programm.

In Tauts Utopie der Auflösung aller Grenzen mutierte das steinerne Berlin der Miethausblöcke und Geschäftshäuser zu einer gleichmäßig mit Bauten besiedelten, sich auf natürliche Weise organisch entfaltenden, freien Siedungslandschaft, in der man »überall hingestreut« wohnte. Wie Blumen auf der Wiese sprossen leichte, leuchtende, bunte Glasarchitekturen als Symbole neuer Kollektivität. Der urbanistische Paradiesgarten würde sich gleichmäßig und allmählich über die ganze Erdoberfläche ausbreiten und so ganz von selbst eine neue, nach sozialistischen Idealen lebende, friedliche Menschheit in die Welt setzen. Mit diesem Märchenglauben an die magischen Kräfte der Architektur, Herz und Seele des Menschen, ja die gesamte Gesellschaft zu revolutionieren, beginnt im 20. Jahrhundert die Geschichte der Überfrachtung der Architektur mit Erlösungsphantasien des Fortschritts. Jetzt geht es nicht mehr ums Bauen, sondern um das Schaffen von Symbolen; auch nicht mehr darum, zu erforschen, wie eine Stadt tatsächlich funktioniert, wie mit welcher Art von Architektur und Typologie welcher urbanistische Eingriff präzise



durchgeführt werden kann. Wichtiger wird, mit möglichst spektakulären Bildern der Gesellschaft Heilserwartungen eines freundlicheren und gefälligeren Lebens zu verkaufen. Die Folge war eine entsprechend dogmatisch verfaßte moderne Architektur, die sich auf die Normativität aller möglichen Ideologien, Theorien und wissenschaftliche Disziplinen berief, die selbst aber kaum mehr im Stand war, das Problem der architektonischen Form adäquat zu thematisieren. Rudolf Arnheim, der Kunstpsychologe, hat dieses Phänomen in der Einleitung zu seiner »Dynamik der architektonischen Form«, Köln 1980, als eine Art Furcht des modernen Architekten vor der Architektur gekennzeichnet. Es habe ihn stutzig gemacht, daß praktizierende Architekten, Fachleute, Lehrer und Studenten von einer aktiven Auseinandersetzung mit der künstlerischen Formgebung wenig hielten oder sie gar als eine nutzlose Ablenkung von den schwerwiegenden sozialen Verpflichtungen des Architekten herunterspielten. »Ich stellte fest, daß Architekten Bücher schreiben, in denen ausschließlich darüber berichtet wurde, was sie alles über Linguistik, Informationstheorie, Strukturalismus, experimentelle Psychologie und den Marxismus gelesen hatten. Manchmal schienen diese Ausflüge der Auseinandersetzung mit der Architektur selbst völlig aus dem Wege zu gehen.«

Auch Historiographie und Theorie der modernen Architektur haben diese Art Verweigerungshaltung gegenüber der Architektur in entsprechende Leitbilder übersetzt. Die Befreiung von der Architektur, die man polemisch auf »das kerkermäßig verklemmte Haus« zuspitzte, um sie als Bedrohung für die moderne Menschheit an den Pranger stellen zu können, wurde zum Pflichtprogramm. So konnte man sich bequem der Zwangsjacke »Architektur« entledigen. Mit dem Hinweis auf das »neue praktische Tenniskostüm, dessen allgemeine Einführung in Amerika angestrebt wird«, propagierte Siegfried Giedion 1929 das luftig-leichte weiße Hauskleid als den neuen zeitgemäßen Typus für ein »befreites Wohnen«, das dem sportiven, sozialhygienischen Imperativ von »Licht, Luft und Öffnung« auch architektonisch folgte.⁷

Schon in »Bauen in Frankreich« hatte Giedion geschrieben: »Der Begriff Architektur ist zu eng geworden... Es gibt nur einen großen unteilbaren Raum, in dem Beziehungen und Durchdringungen herrschen, an Stelle von Abgrenzungen.«⁸ Der Eiffelturm lieferte das Paradigma für eine aufgelöste, befreit atmende Architektur, »die Luft in bisher unbekannter Weise als formendes Material ins Innere einzieht.« Diesem Ideal entsprachen die Häuser von Le Corbusier am besten, die gleichsam die von allen architektonischen Geistern befreiten Qualitäten eines Flugzeugs, nämlich Bodenlosigkeit, Substanzlosigkeit und Schwerelosigkeit als Erlebniswerte verkörperten. Giedion schwärmte über diese Häuser: »Luft weht durch sie! Luft wird konstituierender Faktor! Es gilt dafür weder Raum noch Plastik, nur Beziehung und Durchdringung! Es gibt nur einen einzigen unteilbaren Raum... Ja die Häuser Corbusiers erscheinen dünn wie Papier... schwebende Transparenz... Es entsteht – wie bei gewissem Licht in Schneelandschaften – jene Entmaterialisierung des Festumgrenzten, die weder Steigung noch Gefälle unterscheiden läßt und im Schreitenden das Gefühl erzeugt, als ginge er in Wolken.«⁹

Die unglaubliche Leichtigkeit modernen Seins richtete sich gegen den alten Geist der Schwere und beflügelte dazu, der Architektur wolkig aus dem Wege zu gehen. Einer barocken Heiligengestalt gleich entschwebt die weiße Architektur bei Giedion in himmlische Gefilde. Das völlige Aufgehen im Raumkontinuum war das neu-barocke Vorzugsmotiv der Moderne, das sich in vergleichsweise illusionären Darstellungen von Spiralen und schrägen Kragfeilern, luftigen Gitterwerken, Skeletten und Netzkonstruktionen konstruktivistischer Architekturphantasien offenbarte und romantische Traditionen der Himmelssehnsucht aktualisierte.

Erst durch die Befreiung von der Architektur, zu deren Schicksal es gehört, schwer und träg an einem Ort zu verharren, konnte das neue Zeitgefühl zu seinem eigenen Ausdruck kommen. Wie ein Malewitsch'scher »Architekton«, nämlich in quasi astronautischer Existenz ohne materiellen Halt frei im Raum zu schweben, außerhalb der physikalischen Wirklichkeit der Schwerkraft und der wahrnehmungspsychologischen und sozialen Realität auf dem Erdboden, einsam im unendlichen Raum, aber im Einklang mit den universalen Gesetzen der Wissenschaft und des Kosmos, – so stellte sich moderne Existenz par excellence in Reinheit dar.

Das modernistische Architekturobjekt präsentiert sich selbst als Ikone des Absoluten, als Demonstration absoluter Freiheit: als idealer Körper und einsames, universales, autonomes Objekt, das möglichst ohne jeden kontextuellen Bezug zu Ort und Geschichte und möglichst frei von irdischer Schwere bleiben wollte und sich – wie die modernen Zeilenbauten – lediglich nach dem Mittelpunkt unseres Universums, nämlich nach dem Lauf der Sonne richtete. Architektur wurde zum Propagandainstrument eines Modernismus, der, beseelt vom Glauben an eine neue Objektivität, mit dem grundlegenden Anspruch die geschichtliche Bühne betrat, ohne Rücksicht auf das rückständige Hiersein einer zentralen, einer universalen Rationalität fortschrittlichen Daseins Geltung zu verschaffen.

Der »International Style« von Henry R. Hitchcock und Philip Johnson, veröffentlicht 1932, ist ein Schlüsseldokument für dieses moderne Selbstverständnis und das Einschwören der Architektur auf einen solchen universalistischen Standpunkt, der, wie schon die Bezeichnung »International« sagt, alle regionalen Kulturunterschiede zugunsten einer zentral verbindlichen Rationalität ein ebnete. Der International Style formulierte den ästhetischen Kanon einer von der Beziehung zum Ort befreiten und von elementaren architektonischen Ausdruckswerten wie Struktur, Materialsprache oder der Darstellung von Tragen und Lasten gereinigten Architektur. Deren formalisierte Modernität sollte sich in dem obersten Prinzip des reinen, als immateriell und gewichtslos empfundenen Volumens mit kontinuierlicher, glatter Oberfläche ausdrücken. Der Darstellung der Reinheit dieser Rationalität des Volumens zuliebe mußte die reiche Kultur der architektonischen Sprache des gefügten Körpers weitestgehend geopfert werden. Das Ausblenden des Architektonischen, die Kodifizierung des Unarchitektonischen war das Programm.

Nimmt man das Buch heute in die Hand, so erschrickt man über die Tabus, die hier im Namen der Modernität, repräsentiert durch das oberste Prinzip des reinen, als immateriell und gewichtslos empfundenen abstrakten Volumens, ausgesprochen werden.

Alle sinnlich körperlichen Ereignisse galt es in der neuen Architektur systematisch zu vermeiden. Hierzu gehörte der Eindruck von Schwere und jedweder Wirkung von Masse. Selbst Anbauten an den Kubus waren störend, da durch sie eben der Eindruck von Masse und Gewicht erzeugt würde. Zum Raumabschluß eigneten sich nur glatte, ununterbrochene Flächen ohne oberflächliche Schwere. Deshalb war Struktur jeglicher Art, erst recht tektonische, auf der Oberfläche unerwünscht, denn dies widersprach »dem Erzielen eines möglichst reinen Körpers mit gleichartigen Oberflächen.«¹⁰

Jede architektonische Oberflächengliederung, Rahmen und Felder, waren damit tabu. Nach dem obersten Grundsatz: »Die Klarheit der Erscheinung des reinen Volumens wird durch jede Art Störung gemindert«¹¹ waren selbst sichtbare Laibungen verpönt und folglich »die Unterbrechung der Fassadenoberfläche durch innen angeordnete (statt außen bündig liegende) Fenster wirklich ein architektonischer Fehler.«¹²

Von der Moderne als »International Style« zu reden und sie auf eine einzige Linie zu verkürzen, war schon um 1932 unstatthaft. Seit Mitte der zwanziger Jahre gibt es Kritik aus den eigenen Reihen, die um 1930 an Schärfe und Deutlichkeit gewonnen hat.¹³ Schon 1926 stellte Oud die »kritiklose Bewunderung für alles Mechanische« an den Pranger und verteidigte die Selbständigkeit der Gesetze der Form gegenüber den Gesetzen der Konstruktion, ähnlich wie ein Peter Behrens von 1910.¹⁴ Andere Stimmen, wie die von Adolf Behne, Rudolf Schwarz und Heinrich de Fries attackierten den blinden industriellen Optimismus und die verhängnisvollen Konsequenzen für die Baukunst.

Mies van der Rohe, der Rufer industriellen Bauens von 1923, war 1926 zum Mahner geworden. In seinen Eröffnungsworten zur Stuttgarter Werkbundausstellung am Weißenhof, die ja als Demonstration moderner technischer Errungenschaften initiiert worden war, wandte Mies sich energisch gegen die »Schlagworte wie »Rationalisierung« und »Typisierung«, um darauf zu beharren, »daß das Problem der neuen Wohnung ein baukünstlerisches Problem sei, trotz seiner technischen und wirtschaftlichen Seite.«¹⁵ Mies begann zwischen »Zwecksetzung« und »Sinngabe«, zwischen »Organisation« und »Ordnung« zu unterscheiden. Die einseitige Orientierung auf die Industrialisierung des Bauprozesses und die technische Baurationalisierung trieb, wie Mies befürchtete, die Baukunst in die Hände der Bauwirtschaft und degradierte sie zu einer Angelegenheit von »Organisatoren«.¹⁶

Die Geschichtsschreibung zur Modernen Architektur hatte für solche differenzierten Töne noch lange kein Ohr. Sie verstand sich, wie das maßgebliche und unerhört einfluß- und aufgabenreiche Werk des CIAM-Sekretärs Siegfried Giedion, »Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition«, von 1941, noch allzusehr als Propaganda.

Schon mit seinem ›Bauen in Frankreich‹ hatte Giedion 1928 begonnen, die Moderne auf eine gemeinsame historische und theoretische Plattform einzuschwören. So, als habe es keine Arts and Crafts-Bewegung, keinen Deutschen Werkbund und keine Tradition neoklassizistischer Formläuterung gegeben, wurde hier der Mythos des französischen Rationalismus technischer Konstruktionen mit den ästhetischen Prinzipien des Kubismus zur Quelle der Moderne in der Architektur synthetisiert. Mit ›Space, Time and Architecture‹ praktizierte Giedion eine entsprechende Historiographie der Ausklammerung und Geschichtsverabschiedung zugunsten dieses stromlinienförmigen Fortschrittsmodells. So sucht man in der 1. Auflage von 1941 vergeblich die Namen von Mendelsohn, Poelzig, Tessenow, Häring oder Scharoun.

Die ›bewußte Kaltstellung des Ästhetischen‹, die Giedion als Hauptmerkmal der um 1928 eingeleiteten Phase bezeichnete,¹⁷ galt dem Bekämpfen aller subjektiven, künstlerischen Tendenzen. Nach dieser Maxime erfolgte offensichtlich auch das Ausblenden oder Kaltstellen der Ästheten der Moderne in der Geschichtsschreibung.

In den Auflagen ab Mitte der fünfziger Jahre bemüht sich Giedion dann schrittweise um eine Re-Integration. Als der stolze CIAM-Dampfer der Moderne in Turbulenzen geriet, weil der vom Maschinenoptimismus getragene Modernismus seine Aura der Normativität einzubüßen begann, schien es nur konsequent, sich stärker pluralistisch als puristisch zu orientieren. Von dieser Existenzkrise profitierten Alvar Aalto, Erich Mendelsohn und auch ein Mies. Jetzt, da es die Kräfte zu sammeln galt, fanden auch sie Einlaß in Giedions Olymp der Moderne und wurden in ›Space, Time and Architecture‹ mit eigenen Kapiteln gewürdigt.¹⁸ Gegen die paradigmatische Bedrohung durch einen ›Trend zur Playboy Architektur‹, wie Giedion die Entwicklung seit den fünfziger Jahre so herrlich brandmarkte, als sich plastische Gelüste ja gerade an dem fehlenden sex appeal der flachbrüstigen modernistischen Box des International Style erstmals entzündeten, galt es, ein Bollwerk der Disziplin aufzurichten. Und wer sonst aus den Reihen der alten Garde schien für diese Aufgabe besser geeignet als ein Mies van der Rohe; genauer gesagt, der späte, der amerikanische Mies van der Rohe: der Mies des Stahlträgers. Dessen Architektur konnte zwar nicht aus der 1928 mit ›Bauen in Frankreich‹ begründeten Giedion'schen Traditionslinie erklärt werden, weshalb Mies bis dahin bei Giedion praktisch nicht existierte, sie konnte ihr aber doch ohne auffällige Verrenkungen als naher Verwandter entwicklungsgeschichtlich scheinbar logisch angegliedert werden. Hierzu bedurfte es lediglich einer symbolischen Verlängerung der Achse über Paris hinaus nach Chicago, und ein plausibler Brückenschlag vom Eisenbinder der Ingenieure des 19. Jahrhunderts zur Mies'schen Ästhetik des Stahlskelett war getätigt.

Mies'sche Architektur konnte jetzt wegen ihrer prinzipiellen Integrität gegenüber den Anfeindungen eines sich wandelnden, launischen Zeitgeistes als eine Art moralische Instanz angerufen werden. Gegen den Playboy half kein Prediger mit dem Reißbrett, kein Organisator oder Dirigent des industriellen Orchesters, sondern allenfalls noch ein

sinnlich-disziplinierter klassischer Baukünstler vom Schlage eines Mies, der mit dem Stahlträger des Ingenieurbaus die Wonnen eines eleganten, wohlproportionierten, nackten Baukörpers als Ahnung subtil aufrechterhalten konnte. Wohl deshalb machte Mies Giedion Mut: ›When the creative architect knows how to play upon the stupendous keyboard of mechanization we need not feel trouble about the future of architecture.‹¹⁹

Doch ganz so optimistisch stellte sich die Situation inzwischen auch nicht mehr dar. Während Giedion Mies endlich auf das Podest hob, das er inzwischen auch ohne die Unterstützung des CIAM-Sekretärs längst bestiegen hatte, begann auf der anderen Seite die Mies-Gemeinde, angeführt von Philip Johnson, bereits mit der systematischen Demontage des Denkmals. Das berühmte Diktum ›Less is more‹ wurde zur Zielscheibe einer immer heftigeren Polemik (›More is not less‹, ›Rich is right‹, ›Less is a bore‹) und Mies mußte stellvertretend als eine Art Blitzableiter herhalten, an dem sich das ganze Unbehagen an der eindimensionalen, technokratisch orientierten modernen Architektur gewitterartig entlud, – jener Auffassung von moderner Architektur, der Giedion propagandistisch den Weg bereitet hatte. Es ist fast rührend komisch, wie treu Giedion in den späten sechziger Jahren zu dem einst verschmähten Mies steht und sich gleichsam wie ein Denkmalpfleger anbietet (jetzt sage ich vermutlich das einzige Mal etwas Direktes zum Thema der Tagung ›Konservierung der Moderne‹) und sich um die Konservierung des korrekten Erscheinungsbildes Mies'scher Architektur besorgt zeigt, deren formale Klarheit er durch Feinde, nämlich die Kletterpflanzen an der Ecke des Bacardi Baus, bedroht sieht.²⁰

Die postmoderne Revolution mit ihrem ›Spiel mir das Lied vom Tod der Moderne‹ markiert aber auch den Beginn einer kritischen Auseinandersetzung mit der Moderne auf neuem Niveau. Jenseits der Polemik ist eine neue differenzierende Geschichtsschreibung zur Moderne entstanden, die ihre Orthodoxien, Widersprüchlichkeiten und Aporien schonungslos vor Augen führt, sie aber zugleich gegen pauschalisierende Kritik verteidigt.

Seither liegen die Dinge nicht mehr so einfach. Wir können uns nicht mehr der Einsicht in die Ambivalenz der technischen Rationalität verschließen, daß die Moderne allen gehörte, nicht nur den Vertretern der sozialen Idee, sondern auch den Vertretern hemmungsloser Macht. Das Kapitel ›Moderne und Macht‹ ist nicht mit ›political correctness‹ in den Griff zu bekommen, sondern steckt voller Überraschungen. So kann man sich die italienische Moderne nicht ohne die direkte Beziehung zum Faschismus denken und das Bauhaus nicht ohne den Kommunismus. Transparenz ist eben nicht nur ein Markenzeichen der Demokratie, sondern sie diente, wie im Fall Terragni und Mussolini, ebenso als symbolischer Ausdruck der Diktatur.

Inzwischen hat ein gewisses ideologisches Reinemachen begonnen, eine Geschichtsschreibung unter der Perspektive der Vergangenheitsbewältigung, wie sie wohl nur in diesem Land erfolgen kann. Auch die deutsche Moderne hat ihre Leichen im Keller und das Kapitel ›Bauhaus-

Moderne im Nationalsozialismus²¹ verführt zum Verdacht einer kryptofaschistischen Moderne.²¹

Abgrenzungen und Inhalte verschieben sich. Eine Korrektur an der Historiographie der Architektur des 20. Jahrhunderts wird nötig. Die Avantgarde hat als Maß aller Dinge allzulange die Geschichtsschreibung dominiert. Jetzt stellen wir mit Interesse fest, daß es nicht nur eine modernistische, sondern durchaus auch eine konservative Moderne gegeben hat, in der Traditionalisten wie Ostendorf, Schmitthener, Schumacher ihren Platz haben. Wir müssen anerkennen, daß nicht nur das revolutionäre Konzept der Avantgarde und der Bruch mit der Geschichte den einzig möglichen Weg darstellte, der zur Moderne führte, sondern daß auch das evolutionäre Modell der Reform und Auseinandersetzung mit der Tradition zu den geschichtlichen Formen der Wegbereitung gehört.²²

Wenn wir heute in der Architekturgeschichte vom ›Ende der Moderne‹ (Gianni Vattimo, 1985) reden, so heißt dies zunächst nicht mehr, aber auch nicht weniger, als daß jenes eingeschränkte Bild, das die modernistische Moderne von sich selbst gezeichnet hat, nicht weiter aufrechtzuerhalten, nicht länger tragbar und folglich auch nicht zu konservieren ist. Es gilt vielmehr, die Moderne zu ›redigieren‹ (Lyotard), sie von ihrer eigenen Dogmatik zu befreien, mit anderen Worten, die Moderne vor dem Modernismus zu retten.

Die frühe Moderne opferte die Geschichte der Zukunftsgewißheit. Uns Noch-Modernen, die nicht mehr wissen, was morgen gilt, sollte das insofern eine Lehre sein, den alten Fehler der Innovationsdogmatik nicht unter anderen Vorzeichen zu wiederholen und etwa im Sinne eines ›no future‹ freiwillig auf Zukunft zu verzichten.

Das meint allerdings nicht, dem Modernitätsstreß zum nächsten utopischen Aufbruch zu huldigen, diesmal aus Nostalgie für die Avantgarde. Vielmehr wäre es an der Zeit, am Ende dieses Jahrhunderts, das sich wie kein anderes von der Geschichte distanziert hat, wieder den Zugang zur Erfahrung des ganzen geschichtlichen Reichtums freizuräumen und den Kontakt zum großen Raum der Überlieferung zu erneuern. In diesem geschichtlichen Raum, nicht außerhalb, ist auch die Moderne aufgehoben, oder sagen wir es dem Thema der Tagung besser entsprechend, konserviert. Und das Ende eines Jahrhunderts, welches das letzte eines Jahrtausends ist, fordert gerade dazu heraus, die eigene Epoche vor einen solchen Horizont zu rücken und sie und sich selbst in diesem Rahmen neu zu betrachten.

Im Grunde plädieren wir ja für etwas Ähnliches, wenn wir die Erhaltung und Konservierung von Bauten der Moderne zu unserem Anliegen machen. Der Wunsch der Konservierung baulicher Artefakte ist ja nicht dadurch motiviert, daß wir an die Aktualität ihrer Struktur der Wahrheit glauben, sondern daß wir ihre Ereignishaftigkeit als Bestandteil eines weiten historischen Raums in sinnlich begreifbarer Form über deren Gültigkeit hinaus vorgeführt sehen wollen. Und diese Ereignishaftigkeit möchten wir ohne Moralismus der Anschauung auch der Nachwelt, also der Zukunft, erhalten wissen.

Damit beantwortet sich wenigstens zum Teil auch die Frage nach dem Selbstverständnis der Moderne: ›Was modern war‹, so hat es einmal Gottfried Benn gesagt ›sieht man meistens...erst nach hundert Jahren – und dann ist es schon wieder unmodern.‹²³

Anmerkungen

- 1 Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, Sommer 1873; ›...man wird es euren Bauten ansehen, daß sie zusammengekartt, nicht zusammengebaut sind.‹ in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1980, Band 7, S. 653.
- 2 Siehe Jaques Derrida, *Am Nullpunkt der Verrücktheit – Jetzt die Architektur*, 1986, in: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 215-232.
- 3 Denis Hollier, *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, Cambridge/London 1989; Peter Eisenman, *Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur*, Wien 1995.
- 4 BAUEN, in: ›G‹ Nr. 2, September 1923, S. 1.
- 5 Paul Westheim, *Architektonische Phantasien*, in: ›Frankfurter Zeitung‹ vom 30. August 1919, abgedruckt in: *Arbeitsrat für Kunst, Berlin 1918-1921, Ausstellungskatalog*, Akademie der Künste Berlin, Berlin 1980, S. 93 f.
- 6 Bruno Taut, *Die Auflösung der Städte oder Die Erde, eine gute Wohnung*, Hagen 1920.
- 7 Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen*, Stuttgart 1929, Abb. 83.
- 8 Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich. Eisen, Eisenbeton*, Leipzig 1928, S. 9 ff.
- 9 Ebenda, S. 85.
- 10 Henry Russel Hitchcock/Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*, New York 1932. Deutsche Ausgabe, Braunschweig 1985, S. 44.
- 11 Ebenda, S. 44.
- 12 Ebenda, S. 45.
- 13 Peter Meyer, *Moderne Architektur und Tradition*, Zürich 1928; Herman Sörgel, *Verirrungen und Merkwürdigkeiten im Bauen und Wohnen*, Leipzig 1929; Josef Frank, *Architektur als Symbol. Elemente deutschen neuen Bauens*, Wien 1931.
- 14 J.J.P. Oud, *Ja und Nein: Bekenntnisse eines Architekten*, in: Carl Einstein, Paul Westheim, *Europa Almanach*, Potsdam 1925, S. 18-20; Nachdruck in: Hagen Bächler und Herbert Letsch, *De Stijl. Manifeste*, Leipzig und Weimar 1984, S. 252-255.
- 15 J.J.P. Oud, *Holländische Architektur*, Eschwege 1926, S. 22, 57: ›Nicht nur die Technik und nicht nur die Ästhetik, nicht allein der Verstand und nicht allein das Gefühl, sondern beider harmonische Einigung soll das Ziel baukünstlerischen Schaffens sein... Eine trübselige Zeit, welche nicht den materiellen Fortschritt auch geistig zu verwerten weiß!‹
- 15 Vorwort zum amtlichen Katalog der Stuttgarter Werkbundausstelung, Stuttgart 1927; – Auch in den Vorträgen, die Mies zwischen 1928 und 1933 hält, ist dieses Warnen vor einem eindimensionalen Rationalisierungsprozeß das beherrschende Thema.
- 16 Vortragsnotiz, in: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin 1986, S. 352.
- 17 Sokratis Georgiades, *Sigfried Giedion. Eine intellektuelle Biographie*, Zürich 1989, S. 93.
- 18 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Mass. 1941; *Aalto in der 2. Auflage von 1949*, Mies in der 3. Auflage von 1954.
- 19 Ebenda, 3. Auflage 1954, S. 561.
- 20 *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Ravensburg 1965; 5. Auflage: München/Zürich 1992, Bildunterschrift S. 373.
- 21 Winfried Nerdinger, Hrsg., *Bauhaus/Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, München 1993.
- 22 Hierzu: V.M. Lampugnani und Romana Schneider, (Hrsg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*, Frankfurt 1992.
- 23 Gottfried Benn, *Marginalien*, in: *Das Hauptwerk. Zweiter Band. Essays, Reden Vorträge*, München 1980, S. 262.