Zeitschrift: Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift

Herausgeber: Bauen + Wohnen

Band: 32 (1978)

Heft: 7-8: Moderne oder Post-Moderne-Architektur? = L'architecture moderne ou post-moderne? = Modern or post-modern architecture?

Artikel: Zur Entwicklung der heutigen Architektur = Pour l'évolution de l'architecture aujourd'hui = On current trends in architecture

Autor: Joedicke, Jürgen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-336090

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Jürgen Joedicke

Zur Entwicklung der heutigen Architektur

On current trends in architecture
Pour l'évolution de l'architecture d'aujourd'hui

Kritische Anmerkungen zu einigen Tendenzen

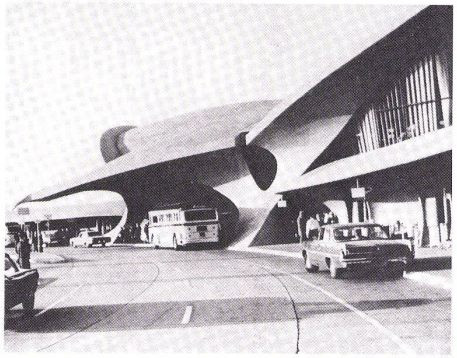
Critical observations on a number of trends
Observations critiques de quelques tendances

... die Problematik der heutigen Architekturdiskussion liegt nicht in der Kritik an den Grundpfeilern der heutigen Architektur, denn Kritik ist immer noch die unabdingbare Voraussetzung einer lebendigen Architektur; – bedenklich ist vielmehr, daß die vermeintliche Lösung sofort im anderen Extrem gesucht wird, einer artifiziellen, postmodernen Architektur ... Joe

... le problème du débat architectural actuel ne tient pas à la critique des fondements de l'architecture contemporaine, car cette critique reste la condition indispensable à toute architecture vivante; ce qui donne bien plus à penser est que la solution présumée soit tout de suite recherchée dans l'autre extrême, une architecture artificielle, postmoderne ... Joe

... the problems involved in the present-day architectural controversy do not constitute criticism of the fundamentals of contemporary architecture, for criticism is always the absolutely essential pre-condition for any living architecture. What is alarming, rather, is the tendency to seek solutions at the other extreme, in an artificial, post-modern architecture ... Joe

1
Eero Saarinen. TWA-Empfangsgebäude, New York, 1956–62. Architektur als ikonisches Zeichen.
Eero Saarinen. Hall d'accueil de la TWA, New York, 1956–62. Architecture en forme de signe iconographique.
Eero Saarinen. TWA Terminal, New York, 1956–62. Architecture as iconographic sign.



1

Vorbemerkung

Was heute weitgehend die architektonische Szene beherrscht, deutete sich wie ein erstes, noch fernes Donnergrollen bereits um 1960 an; – die Infragestellung der als verbindlich und gültig angesehenen Grundlagen. Philip Johnson, bis dahin in der Tradition Mies van der Rohes stehend, verwarf »die sieben Krücken der modernen Architektur«[1], zu denen er unter anderem Zweckmäßigkeit und Konstruktion zählte, und entwarf von da an symmetrische Baukörper mit vorgesetzten Bogenhallen (Sheldon Memorial Art Gallery, Lincoln, 1963, Abb. 2, 3) oder griff auf byzantinische Kuppelanordnungen zurück (Galerieanbau Dumbarton Oaks, Washington, 1962–64). Seine Argumentation kennzeichnet Teile der architektonischen Szene in den USA. »Der Gedanke eines Bogens steht natürlich im Widerspruch zum modernen Entwurfsprinzip der Nützlichkeit, weil es klar ist, daß diese Bogen nicht wirklich konstruktiv tragend, also ehrlich sind. Aber für mich sehen sie gut aus, und ich habe sie gern ... die großen 12-m-Bogen der Sheldon-Kunsthalle in Lincoln sind monumental und sollen einen erhebenden Eindruck machen, man soll dadurch für die schönen Künste in diesem Bau empfindsam gemacht werden«[2].

Parallel zu dieser als formalistisch zu kennzeichnenden Tendenz und sich teilweise damit überschneidend sind sich an der Tradition orientierende bis zu eklektischen Strömungen in den USA festzustellen. Sie reichen von der Verwendung klassizistischer Raumbildungen bei Johnsons Munson-Proctor Institut in Utica über die Anlehnung an pittoreske Bauformen mittelalterlicher Städte (Studentenhäuser in New Haven von Eero Saarinen, 1958–62) bis zur Verwendung gotisierender Einzelformen bei Minoru Yamasaki (Verwaltungsgebäude in Minneapolis, 1964–65).

Eero Saarinen baute zur gleichen Zeit das TWA-Flughafenempfangsgebäude in New York (Abb. 1), eine plastische Architektur mit dem Ausdruck eines zum Flug ansetzenden Vogels, »eine literarische Architektur, die Gefühle hervorruft und das Gemüt beeindruckt«[3].

Die europäische Reaktion auf die fünfziger Jahre war der Brutalismus. Dabei muß sehr sorgfältig zwischen dem englischen Brutalismus, wie er im Kreis der Smithsons theoretisch begründet wurde, dem sich später anschließenden internationalen Brutalismus und schließlich einem modischen Oberflächenbrutalismus unterschieden werden. Letzterer ist es ausschließlich, den die heutige Kritik betrifft, wenn sie von Brutalismus spricht.

Das theoretische Konzept der Smithsons stellte das bisher Erreichte nicht in Frage; – man könnte es eher als eine besondere, auf unsere Zeit und ihre Anforderungen bezogene Interpretation bisher in der Moderne verankerter Prinzipien bezeichnen. So spielt unter anderem der Begriff der Ehrlichkeit eine große Rolle, aus dem die Forderung abgeleitet wird, daß die räumliche Fügung, die Konstruktion und die Baustoffe ablesbar sein sollen. Damit dies erreicht wird, soll der Blick des Betrachters mit Aufdringlichkeit gereizt werden. So war theoretisch eine expressive Note von Anfang an mit dem Brutalismus verbunden, wenn sie auch bei den Smithsons infolge ihrer eher puritanischen Grundeinstellung noch nicht in Erscheinung trat. Auch der Begriff Image spielte eine große Rolle, der besagt, daß das Gebäude eine einprägsame Gestalt haben müsse.

Dieses kompromißlose Zurschaustellen der Baustoffe zeigt sich in der Schule von Hunstanton von A. und P. Smithson (1952–54), die aber noch stark von Mies van der Rohe beeinflußt ist. Ein anderer Aspekt war die Betonung der Topologie der Verkehrswege im Gebäude, der später noch eine große Rolle spielen sollte (Abb. 4).

Am Anfang des internationalen Brutalismus stehen die Jauol-Häuser in Neuilly von Le Corbusier (Abb. 5). Mit der Rauheit ihrer Materialien, der Geschlossenheit und Schwere des Baukörpers haben sie nachhaltig die spätere Entwicklung beeinflußt. Ähnliche Merkmale zeigen die Wohnhäuser in Ham Common von J. Stirling und J. Gowan (Abb. 6), unterschiedlich jedoch die Auffassung über die Gliederung des Baukörpers. Le Corbusier geht von einem geschlossenen, teilweise abgetreppten Baukörper aus; – Stirling und Gowan dagegen von einer Gliederung in einzelne Funktionselemente, in Treppen, Verbindungsgänge und Wohnbereiche.

Was bei diesen Beispielen auf Raumbildung, Konstruktion und Topographie bezogen ist, verselbständigt sich später immer mehr. Die Ausbreitung des Brutalismus führt zu klobigen Baukörpern mit brutalistisch erscheinenden, modischen Effekten.

Von Stirling und Gowan stammt der Entwurf für das Gebäude des Department of Engineering in Leicester (1959–63), das in der Betonung unterschiedlicher Funktionsinhalte durch unterschiedliche Formen und der Verkehrswege brutalistische Elemente zeigt, darüber hinaus in seiner Glasarchitektur Elemente der frühen Moderne in originaler Weise erneuert und weiterführt.

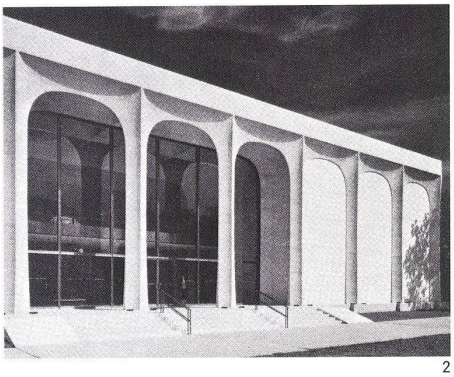
Das Bild der Zeit um 1960 wäre nicht vollständig, wenn nicht auf die utopischen Ansätze dieser Jahre verwiesen würde: auf die Metabolisten in Japan und Archigram in England. Die Metabolisten entwarfen Stadtutopien, in denen Architektur nicht als etwas Festgefügtes, sondern ständig der Wandlung unterworfenes betrachtet wurde; – Flexibilität, Austauschbarkeit der Elemente, Gliederung in Primär- und Sekundärstrukturen, Betonung der Kommunikationswege werden zum beherrschenden Thema. Der Plan für Tokyo von Kenzo Tange und seinem Team (1961) und Kikutakes Unabara-Projekt sind Beispiele dieser Architekturauffassung. Ähnlich die Ansätze von Archigram, aber weitaus technologischer orientiert.

Die Gedanken der Metabolisten, die auf Veränderung zielten, gingen in Japan mit dem Repertoire des Beton-Brutalismus eine ver-

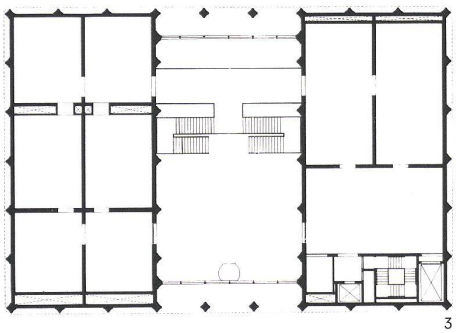
wirrende Mischung ein. Beispiel dafür ist Tanges Yamanashi- Gebäude in Kofu (Abb. 11, 12).

Diese Tendenzen machten jedoch nur einen kleinen, wenn auch wichtigen Teil der architektonischen Szene aus. Weite Teile der Architektur orientierten sich weiterhin an den frühen Strömungen der fünfziger Jahre.

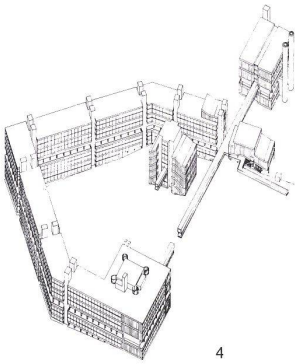
Kritisch wäre zu vermerken, daß nun die Kommerzialisierung der Moderne begann. Curtain-wall-Hochhäuser überfluteten die Städte und begannen selbst im Ostblock Mode zu werden. Ein unreflektierter Wachstumsglauben ließ riesige, betonierte Stadtrandsiedlungen entstehen; – mehrspurige Autobahnen begannen, die noch intakten Stadtkerne zu zerstören.



2



3



4

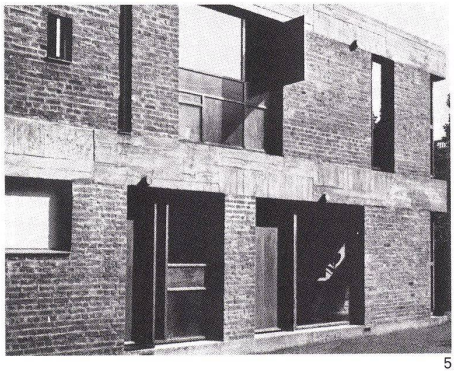
Tendenzen und Strömungen der Gegenwart

Louis Kahn

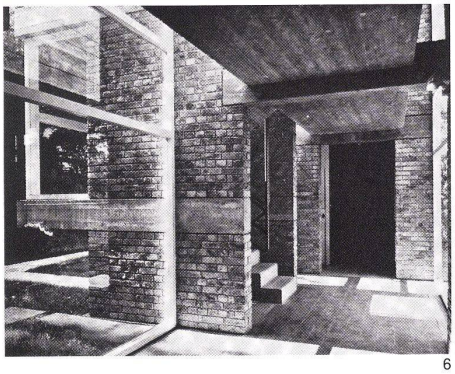
Obwohl die Zeit der großen Meister, der Pioniere, vorbei zu sein schien, ragt in den sechziger und siebziger Jahren das Werk eines Mannes heraus, der die scheinbar so widersprüchlichen Tendenzen der Zeit vereinte und ihnen unverwechselbaren Ausdruck gab: das Werk Louis Kahns. Und dies ist um so erstaunlicher, als seine internationale Anerkennung erst mit der Fertigstellung des Medical Research Center in Philadelphia einsetzte; – Kahn war damals sechzig Jahre alt geworden. Ohne in den Formen eklektisch zu sein, finden sich im Werk Kahns Analogien zu Prinzipien vergangener Epochen, zugleich weist sein Werk in die Zukunft.

Architektur bedeutet für Kahn das wohlüberlegte Schaffen von Räumen. Entscheidend ist der Begriff der Formfindung, die Sichtbarmachung des Wesens (existence will) einer Aufgabe im Gebauten. Mit dieser Feststellung befindet sich Kahn theoretisch in einer überraschenden Parallelität mit Wright, aber auch mit Aalto, Häring und Scharoun, Vertretern eines organischen oder organhaften Bauens.

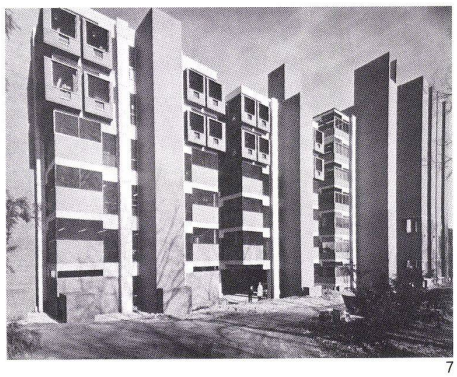
Was ihn davon im Praktischen unterscheidet, ist die Gliederung des Grundrisses in dienende und bediente Räume, geometrische Anordnungsprinzipien, die alte Traditionen zu reflektieren scheinen und seine Auffassung von der



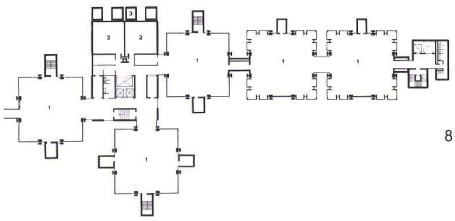
5



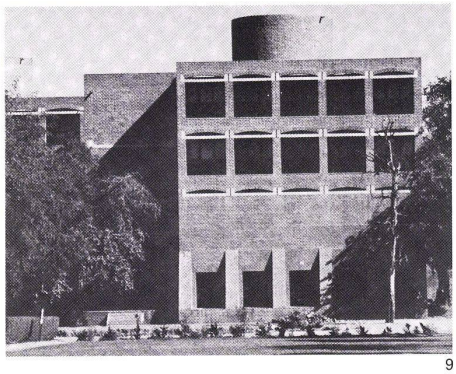
6



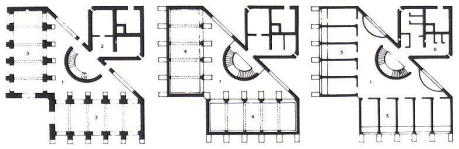
7



8



9



10

9, 10
Louis Kahn. Verwaltungsakademie. Ahmedabad, 1963–1972.
Louis Kahn. Haute Ecole d'Administration, Ahmedabad, 1963–1972.
Louis Kahn. School of Administration, Ahmedabad, 1963–1972.

Sichtbarmachung der Herstellung in der gebauten Form. Anstelle von »form follows function« setzt er, wie auch z. B. Bakema, »form evokes function«. Kahn ist kein Macher im herkömmlichen Sinn, für ihn ist Fühlen und Denken mindestens ebenso wichtig wie das Tun.

Das Medical Research Center in Philadelphia (Abb. 7, 8) nimmt gewisse Tendenzen des internationalen Brutalismus vorweg, die sich in der Anordnung der vertikalen Verkehrs- und Installationselemente, in der Art, wie sich die Herstellung, Konstruktion und Material in der äußeren Form und in der clusterartigen Anordnung des Grundrisses zeigen. Trotz der Expressivität der vertikalen Türme ist der Bau im

2, 3
Philip Johnson. Sheldon Memorial Art Gallery, Lincoln/Neb., 1960–63.

4
A. und P. Smithson. Entwurf Universität Sheffield, 1953.
A. et P. Smithson. Projet de l'université de Sheffield, 1953.
A. and P. Smithson. Design of the University of Sheffield, 1953.

5
Le Corbusier. Jaoul-Häuser, Neuilly/Paris, 1954–56.
Le Corbusier. Maisons Jaoul, Neuilly/Paris, 1954–56.
Le Corbusier. Jaoul Houses, Neuilly/Paris, 1954–56.

6
J. Stirling und J. Gowan. Wohnbauten in Ham Common/London, 1958.
J. Stirling et J. Gowan. Immeubles d'habitation à Ham Common/Londres, 1958.
J. Stirling and J. Gowan. Housing in Ham Common/London, 1958.

7, 8
Louis Kahn. Richards Medical Research Center, Philadelphia/Penn., 1957–61.
Louis Kahn. Centre de recherche médicale Richard, Philadelphie/Penn., 1957–61.
Louis Kahn. Richards Medical Research Center, Philadelphia/Penn., 1957–61.

Detail feingliedrig, ja akademisch in der Formensprache. In einer Zeit der Wiederholungen wirkte er wie eine Erneuerung der Prinzipien der Moderne. Die Grundrißgliederung in dienende und bediente Elemente findet sich auch in der Unitarierkirche in Rochester (1959–62); – ein Werk, das Kahns Prinzipien, die auf Ordnung und Disziplin beruhen, deutlich macht. Von seinen Bauten der letzten Jahre sei auf die Verwaltungsakademie in Ahmedabad verwiesen (Abb. 9, 10), das betont geometrische Anordnungsprinzipien und die Verdeutlichung des konstruktiven Aufbaues zeigt, wie auch die weltweite Ausstrahlung seines Spätwerkes.

Strukturalismus

Jede Kennzeichnung einer bestimmten Strömung innerhalb des letzten Jahrzehntes kann nicht mehr als eine Orientierungshilfe sein, da unterschiedliche Merkmale ebenso anzutreffen sind wie Übergänge und Verflechtungen mit anderen Strömungen.

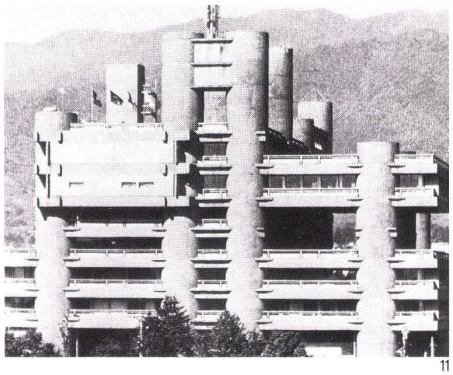
Der Begriff Struktur und Strukturalismus taucht z. B. bei Tange auf[4] und Lüchingeer versuchte erstmals eine zusammenfassende Darstellung[5]. Tange ging bei seiner Argumentation vom Funktionalismus aus, der spezifische Räume für spezifische Funktionen forderte. Er wies darauf hin, daß es »zum Funktionalen noch einen Prozeß der Gliederung« braucht, »der die funktionalen Einheiten verbindet«[6].

Was den Strukturalismus kennzeichnet, ist die Betonung bestimmter Anordnungsprinzipien. Tange bezeichnete das, was die Räume verbindet, was ihnen Struktur verleiht, als Kommunikation. Kommunikationselemente in diesem Sinn sind für Tange die Festpunkte, aber auch horizontale Verbindungswege im Gebäude und die Erschließungswege zwischen den Gebäuden. »Der Prozeß, diesen kommunikativen Tätigkeiten und Strömungen zwischen Räumen Form zu geben, heißt architektonischen und städtischen Räumen Struktur verleihen«[7].

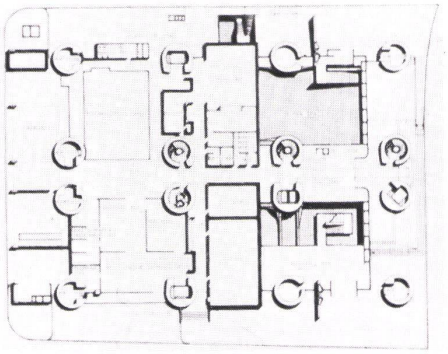
Dieser Gedanke ist nicht neu. Er taucht schon in den fünfziger Jahren bei den Smithsons auf, so z. B. beim Entwurf für die Universität Sheffield (Abb. 4), wo das Erschließungssystem (Straßendecks, Fußgängerbrücken und Aufzugsanlagen) zum Prinzip des Entwurfes wird und 1961 in der Siedlung Park Hill, Sheffield, von J. L. Womersley. J. Lynn, J. Smith und F. Nicklin.

Kahns Gliederung des Grundrisses in dienende und bediente Elemente und die Betonung der dienenden Elemente zeigt einen verwandten Ansatz. Ähnliche Überlegungen folgen Candilis, Josic und Woods bei der Stadtplanung für Le Mirail/Toulouse (Abb. 14), bei der ein lineares, mehrfach abgeknicktes System, der Fußgängerbereich, das Grundprinzip der Anlage bildet.

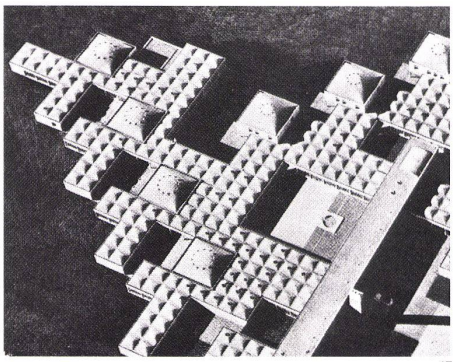
Neben der Betonung des Kommunikationsnetzes im Städtebau und in der Gebäudeplanung, der Gliederung in dienende und bediente Elemente findet sich noch ein drittes Anordungsprinzip: die Addition gleichgroßer Einheiten. Einen der ersten Ansätze in dieser Richtung zeigt Also van Eycks Waisenhaus in Amsterdam (Abb. 13).



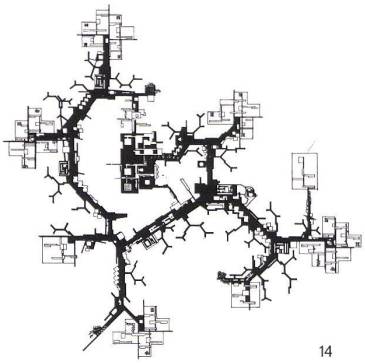
11



12



13



14

15

11, 12
Kenzo Tange. Kommunikationszentrum, Kofu, 1964–67.
Kenzo Tange. Centre de communication, Kofu, 1964–67.
Kenzo Tange. Communications Centre, Kofu, 1964–67.

13
Aldo van Eyck. Waisenhaus, Amsterdam, 1958–60.
Aldo van Eyck. Orphelinat, Amsterdam, 1958–60.
Aldo van Eyck. Orphanage, Amsterdam, 1958–60.

Das strukturbestimmende Prinzip sind quadratische, kuppelüberdeckte Elemente. Diesem Gedanken folgt auch Hertzberger beim Verwaltungsgebäude Central Beheer in Apeldoorn (Abb. 15). Dabei werden nicht mehr wie im Brutalismus spezifische Räume für spezifische Nutzungen geschaffen, sondern Raumbereiche, die für bestimmte, aber unterschiedliche Nutzungen geeignet sind. Hertzberger will mit einem vorgegebenen Rahmen, der unterschiedliche Interpretationen ermöglicht, die Nutzer dazu anregen, Veränderungen vorzunehmen und ihren Bereich nach eigenen Vorstellungen zu gestalten.

Das Prinzip, ein Gebäude in identische Elemente zu gliedern, findet sich auch im Krankenhausbau. Als Grundelement bietet sich aus funktionellen und organisatorischen Gründen die Pflegeeinheit als Station an. Mit diesem Element gliedert Eberhard Zeidler das McMaster Health Sciences Center in Hamilton (1967–72).

Was den Strukturalismus mit dem Brutalismus verbindet, sind verwandte theoretische Ansätze, was ihn insbesondere davon unterscheidet, ist eine völlig andere Auffassung von Material und Ausdruck. An die Stelle der Überbetonung der Rauheit des Materials und anstelle expressiver Übersteigerungen setzt er auf eine eher zurückhaltende Materialwirkung. Statt spezifische Raumformen für spezifische Funktionen zu gestalten, schafft er Gehäuse, die bestimmte, aber unterschiedliche Funktionen erlauben. Kennzeichnend ist vor allem die Betonung bestimmter Anordnungsprinzipien. Der Strukturalismus stellt keinen Bruch mit der Moderne dar, sondern ist eher als eine evolutionäre Bewegung zu bezeichnen.

Das Alltägliche als Vorbild

Davon unterscheidet sich völlig der Ansatz von Robert Venturi, der sich in seinem Buch »Complexity and Contradiction«, 1966 erschienen, kritisch mit den bisherigen Architekturauffassungen auseinandersetzt. Was er der modernen Architektur vorwirft, ist die Auffassung, daß Architektur »die Resultante aus Konstruktion, Raum und Programm« sei[8]. Er plädiert für eine »Architektur der Zeichen und Symbole«[9]; – Zeichen und Symbole aber nicht aus der Sphäre des Hohen, sondern ganz bewußt aus der Sphäre des Alltäglichen und Gewöhnlichen. So ist der Satz von Venturi zu verstehen, daß die mit Plakaten und Leuchtschriften dekorierten Häuser an den Hauptstraßen amerikanischer Städte fast in Ordnung seien, »Main Street is almost all right«.

Was er anstrebt, ist im Grunde das Prinzip der Pop-art: aus Elementen der banalen Alltagswelt eine neue Kunstwelt zu schaffen. Was ihn weiterhin an den Gebäuden des Strip (Abb. 16) fasziniert, ist die Trennung von Gebäude und Dekoration, das Haus als »dekorierter Schuppen.« Und er glaubt nachweisen zu können, daß auch der italienische Palazzo ein dekorierter Schuppen gewesen sei. »Während dreihundert Jahren hat sich die konstruktive und räumliche

14
G. Candilis, A. Josic, Sh. Woods. Entlastungsstadt Le Mirail/Toulouse, Entwurf 1961. Fußgängernetz.
G. Candilis, A. Josic, Sh. Woods. Ville satellite à Toulouse le Mirail, projet 1961. Réseau de voies piétonnes.
G. Candilis, A. Josic, Sh. Woods. Satellite town, Le Mirail/Toulouse, design 1961. Network of pathways.

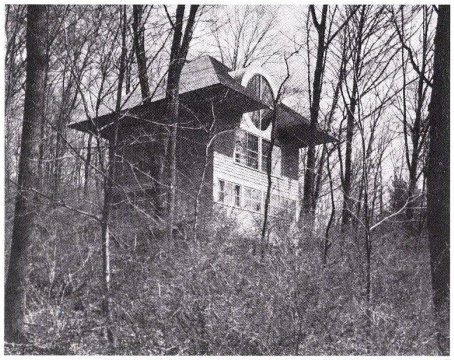
15
Herman Hertzberger. Verwaltungsgebäude Central Beheer, Apeldoorn, 1970–72.
Herman Hertzberger. Immeuble administratif Central Beheer, Apeldoorn, 1970–72.
Herman Hertzberger. Central Beheer office building, Apeldoorn, 1970–72.

Ordnung nicht sonderlich verändert. Nur die Außenfläche erhielt wechselnde Symbole und Ornamente«[10].
Nicht klare, saubere und eindeutige Dinge liebt er, sondern kompromißbereite und verdrehte. Zitierfähig ist aber für ihn nicht nur die Architektur des Alltäglichen, sondern ebenso die Formen der Vergangenheit, wie der Shingle-style des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Zweifellos klingen in seiner Argumentation manieristische Tendenzen an, wie er sich überhaupt in seinem Buch über weite Strecken mit dem historischen Manierismus des 16. Jahrhunderts auseinandersetzt.
Bei der Feuerwehrstation in Columbus/Indiana (1965) ist die Vorderwand unabhängig von dem dahinter liegenden Baukörper nach oben gezogen und in besonderem Material ausgeführt. Das Tucker-Haus, Katonah/New York (Abb. 17, 18) zeigt außen alte Formelemente wie das überstehende Walmdach und das runde Lochfenster, während das Innere weiß gehalten ist und sich in der Kaminform die äußere Hausform im Querschnitt verkleinert wiederholt.
Charles Moore unterscheidet sich in manchem von Venturi. Er ist in seiner Argumentation nicht kunsthistorisch orientiert, sondern pragmatisch. Worin er aber mit Venturi übereinstimmt, ist die These, daß Gebäude sprechen sollen und können. »Ich finde, Gebäude sollten etwas erzählen – nicht einfach vom Spiel von Formen und Licht, sondern auch von Dingen, die etwas bedeuten. Und dazu braucht es ein bestimmtes Maß an Redefreiheit – selbst um etwas Leeres, Banales, Dummes oder bereits Gesagtes auszudrücken«[11]. Und er verweist dabei auf Kahns Formulierung, daß ein Gebäude so sein soll, wie es sein will. Durch diesen Hinweis auf Kahn setzt er sich von Venturis These des dekorierten Schuppen ab. Denn das, was ein Gebäude sein will, kann schwerlich eine aufgesetzte Dekoration sein, sondern nur etwas, das sich auf das Wesen (den existence will) der Aufgabe bezieht. Und stärker als Venturi betont er in seiner Argumentation den Menschen, der das Gebäude bewohnt, Körper und Geist dieses Menschen und die daraus ableitbaren Bedürfnisse und Wünsche.
Die Sea Ranch an der Küste von Kalifornien ist in diesem Sinn auf den Menschen bezogen und sie macht zugleich den Ort deutlich, an dem sie steht, die Stimmung der Landschaft, und gibt Schutz vor den Unbilden der Witterung. Im Faculty Club der Universität von Kalifornien wird in spielerischer Weise das Idiom der dortigen Architektur aufgenommen und verbunden mit einer fast manieristisch zu nennenden Grundrißgeometrie (Abb. 19).

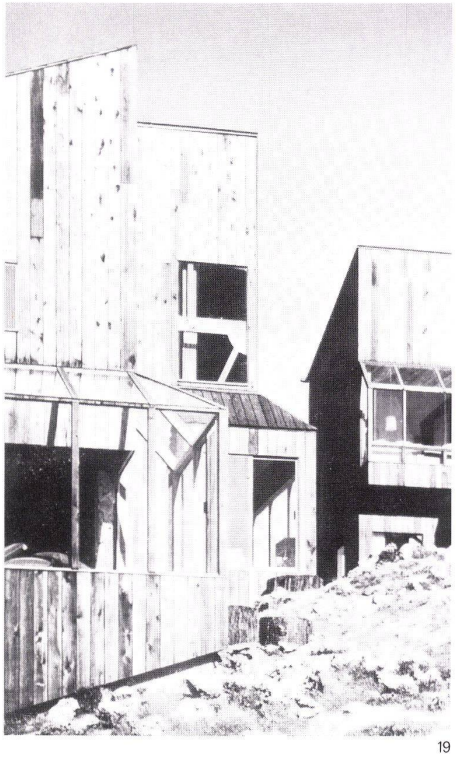
Architektur als ikonisches Zeichen

Zeichenhaftigkeit hatte schon Saarinen mit dem Flughafenempfangsgebäude in New York angestrebt; – nicht aber wie später Venturi als »dekorierter Schuppen«, sondern in Analogie zu Naturformen, als ikonisches Zeichen also, bei dem das Vorbild erkennbar ist. Während er am Entwurf dieses Gebäudes arbeitete, wurde er in die Jury des Wettbewerbes für das Opernhaus in Sydney berufen. Und so verwundert es nicht, daß er sich für den Entwurf von Utzon einsetzte, der den ersten Preis erhielt und nach langer Bauzeit und vielen Schwierigkeiten ausgeführt wurde; – ein Bau- überdeckt von einer Folge von schalenförmigen Gebilden, die Assoziationen an Segel hervorrufen. Dieser eigenwillige Bau, der lange umstritten war, ist heute zu einem Symbol für den Kulturwillen eines lange abseits liegenden Kontinents geworden (Abb. 21).
Ähnliches versuchte Karl Schwanzer beim österreichischen Pavillon auf der Weltausstellung in Montreal (Abb. 20). Er suchte nach einer Gestalt, die Assoziationen an kristalline Strukturen, an Berge, Edelsteine und Landschaft hervorrufen sollte, aber auch Vorstellungen an Geometrie, Präzision und Technik.
Auf der gleichen Linie wie Saarinens Bau liegt auch Herb Greens Präriehaus von 1962, im Ausdruck einem Vogel ähnelnd.

16


17

18


19

16
Strip von Las Vegas.
Les feux de Las Vegas.
The Strip in Las Vegas.

17, 18
Venturi und Rauch. Tucker-Haus, Katonah/New York, 1975.
Venturi et Rauch. Habitation Tucker, Katonah/New York, 1975.
Venturi and Rauch. Tucker house, Katonah/New York, 1975.

19
Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker. Sea Ranch, Calif., 1963.
Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker. Ranch marin, Calif., 1963.
Moore, Lyndon, Turnbull, Whitaker. Sea Ranch, Calif., 1963.

Zeichen und Bedeutung

Es ist sicher kein Zufall, daß die Zeichenhaftigkeit eines Gebäudes in einer Zeit wieder betont wird, in der die Semiotik als Wissenschaft begründet wurde. In der Semiotik oder Zeichentheorie werden nach Morris drei Aspekte eines Zeichens unterschieden, die Aspekte der Syntaktik, der Semantik und der Pragmatik. Vereinfacht dargestellt, betritt die Syntaktik den Mittelbezug des Zeichens, das heißt die Verkettung und Verknüpfung der Zeichen, die Anordnung also; – die Semantik umfaßt vor allem die Beziehung des Zeichens zum Objekt, also zu dem, was es bezeichnen soll; – die Pragmatik schließlich stellt speziell den Bezug zum Interpretanten her, also zu dem, der das Zeichen erkennen soll. Noch einen Schritt vereinfacht und auf die Architektur bezogen könnten die drei Aspekte eines Zeichens mit Form, Bedeutung und Wirkung bezeichnet werden.
Wenn man die Forderung nach einer zeichenhaften Architektur akzeptiert, so ist das entscheidende Kriterium die Frage, ob sie von denen, für die sie gedacht ist, verstanden wird. Kann man aber, so ist zu fragen, heute überhaupt noch eine derartige, allgemeine Verständlichkeit voraussetzen, wie sie z. B. in der sakralen Architektur des Mittelalters vorhanden war? Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, sich an die Architektur des 19. Jahrhunderts zu erinnern, wo die Zeichenhaftigkeit auf einer relativ einfachen, begreifbaren, assoziativen Ebene angelangt war; – die Bank im Stil der Renaissance erinnerte an die Solidität florentinischer Bankiers, die Kirche im Stil der Gotik an die Frömmigkeit des Mittelalters. Was damals noch entzifferbar war, hat heute längst seine Bedeutung verloren.
Wenn heute von den Kritikern der Moderne mangelhafte Zeichenhaftigkeit vorgeworfen wird, so ist dem entgegenzuhalten, daß eine sehr spezielle, eingeengte Zeichenhaftigkeit durchaus vorhanden war. Die Sachlichkeit, Klarheit, emotionale Unterkühltheit war, und wurde auch so verstanden, ein Synonym industrieller Arbeitswelt. Daß dies von den Architekten der zwanziger Jahre auch so gewollt war, zeigen theoretische Äußerungen aus dieser Zeit. Zu fragen ist jedoch, warum diese Ausdrucksformen auch auf Bauaufgaben übertragen wurden, die nicht zur industriellen Arbeitswelt gehören.

Diese Frage ist nur aus historischer Sicht zu beantworten. Die Ablehnung des Stilpluralismus des 19. Jahrhunderts führte zur Vision eines neuen, einheitlichen Stiles, der sich an geometrischen Grundformen und an Beispielen der industriellen Arbeitswelt und des Ingenieurbaues orientierte. Obwohl schon damals Gegenpositionen formuliert wurden, so von Hugo Häring in La Sarraz mit der Forderung, daß die Wesenheit eines Baues entscheidet, in welchem Gestaltbereich ein Bau steht, wirkte dieser Gedanke bis in unsere Zeit, obwohl er später, in den fünfziger Jahren, von den früheren Vertretern dieser Richtung längst überwunden war, so von Le Corbusier mit der Wallfahrtskirche von Ronchamp.

Postmoderne Architektur

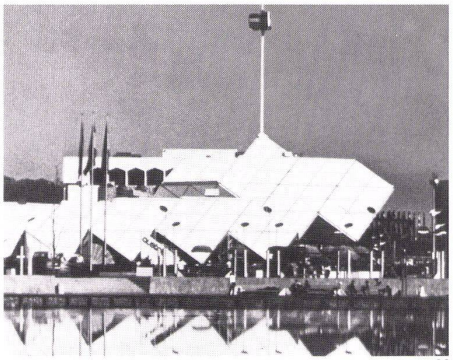
In den letzten Jahren entzündete sich vor allem in den USA und in England eine tiefgreifende Kritik an der modernen Architektur, die schließlich zur Proklamation einer postmodernen Architektur führte[12]. Sie zielte auf die Zeichenlosigkeit der modernen Architektur, auf ihre Anonymität und die Reduzierung des Ausdruckes auf technische Funktionalität als vermeintliche einzige Gestaltungsmittel. Die Zerstörung mehrerer Wohnblocks der Siedlung Pruitt-Igoe, St. Louis (1952–55, zerstört 1972) scheint ein Schlüsselerlebnis dieser Kritiker gewesen zu sein. Eine ähnliche Kritik findet sich auch bei dem Soziologen Mitscherlich mit seiner These von der Unwirtlichkeit der Städte[13].

Dabei wird offensichtlich übersehen, daß die moderne Architektur alles andere als eine Einbahnstraße in einer bestimmten Richtung war, sondern außerordentlich vielfältig in ihren Äußerungen. Moderne Architektur war nicht nur der Le Corbusier der Ville contemporaine, sondern auch der von Ronchamp und La Tourette, war nicht nur Mies van der Rohe, sondern auch Häring und Scharoun, war ebenso Aalto und Jacobsen, um nur einige wenige Namen zu nennen. Zur modernen Architektur gehören auch die vielfältigen, regionalen Differenzierungen, zum Beispiel in Finnland, Dänemark und der Schweiz.

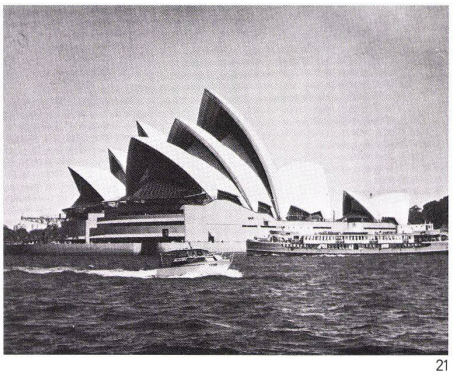
In der lapidaren Feststellung von Jencks im Bezug auf die Wohnhochhäuser am Lake Shore Drive in Chicago ist der zentrale Angriffspunkt zu sehen: »Das entscheidende Problem, daß Wohnhochhäuser wie Bürogebäude aussehen, stellte sich niemals«[14].

So bedenkenswert diese Feststellung auch sein mag, so bedenklich erscheint die daraus von Jencks abgeleitete Forderung nach einem regionalen, von Ort zu Ort verschiedenen Eklektizismus als Antwort auf die sich stellenden Probleme.

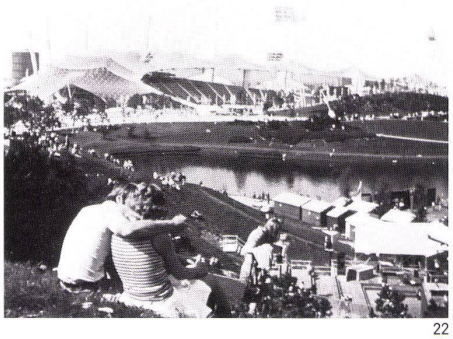
Architektur gedeiht nicht im luftleeren Raum, sie ist immer in der Vergangenheit verwurzelt. Selbst jene Architekten der zwanziger Jahre, die scheinbar so unmißverständlich den Bruch mit der Vergangenheit verkündigten, konnten in ihren Bauten die Tradition nicht verleugnen.



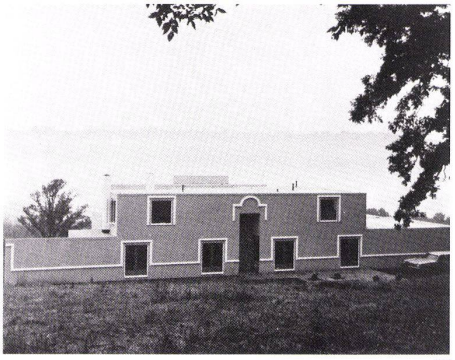
20



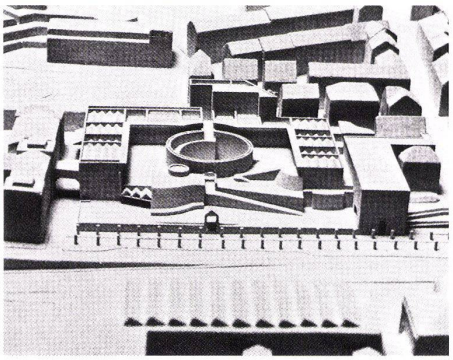
21



22



23



24

20
Karl Schwanzer. Österreichischer Pavillon, Montreal, 1967.
Karl Schwanzer. Pavillon autrichien, Montréal, 1967.
Karl Schwanzer. Austrian Pavilion, Montreal, 1967.

21
Jörn Utzon. Opernhaus Sydney, 1957–73.
Jörn Utzon. Opéra de Sydney, 1957–73.
Jörn Utzon. Opera House, Sydney, 1957–73.

22
Behnisch & Partner. Olympiapark München, 1967–72.
Behnisch et Partner. Parc Olympia Munich, 1967–72.
Behnisch & Partner. Olympic Park, Munich, 1967–72.

Im Verhältnis zur Tradition lassen sich zwei unterschiedliche, polare Auffassungen erkennen. Die eine findet in der Vergangenheit die Bestätigung eigenen Tuns und erkennt bestimmte Prinzipien jenseits spezieller, zeitgebundener Formen, die auch heute noch gültig sind; – die andere dagegen bezieht sich auf Bautypen, auf Formen und Formanordnungen, von denen sie meint, daß sie auch jetzt noch Bedeutung haben. Das letztere meint Jencks, wenn er einem regionalen Eklektizismus das Wort redet. Anstelle des Primates verbindlicher Leitbilder sollen pluralistische Formen treten (Abb. 23).

Was damit gemeint ist, zeigte Stirlings Entwurf für die Erweiterung der Staatsgalerie in Stuttgart (Abb. 24). Ambivalente Formen wie eine Rotunde, die fern an den steinernen Sockel eines etruskischen Tumulusgrabes erinnert; – gotische Fensterfragmente, Rundbogen, schwer ausladende Gesimse, aber auch die horizontalen Fensterbänder der zwanziger Jahre werden wie Zitate im Rahmen einer Collagearchitektur verwendet. So entsteht eine gekünstelte Architektur von kunsthistorisch versierten Architekten, Eingeweihten verständlich, aber wohl kaum entschlüsselbar für den Laien, für den sie gedacht ist.

Die Problematik der heutigen Architekturdiskussion liegt nicht in der Kritik an den Grundpfeilern der heutigen Architektur, denn Kritik ist immer noch die unabdingbare Voraussetzung einer lebendigen Architektur (– und sicher konnten nur manche heutigen Bauten in dieser Form entstehen, weil die Reflektion über das Gemachte fehlte, weil das Vorhandene nie in Frage gestellt wurde); – bedenklich ist vielmehr, daß die vermeintliche Lösung sofort im anderen Extrem gesucht wird, einer artifiziellen, postmodernen Architektur. Architekten scheinen dazu prädestiniert zu sein, von einem Extrem in das andere zu fallen. Immer war alles falsch, immer beginnt nun eine neue, die wirkliche Architektur. Es ist nicht möglich, fünfzig Jahre moderne Architektur aus unserem Gedächtnis zu löschen und wieder dort zu beginnen, wo das 19. Jahrhundert ansetzte. Was jedoch möglich und notwendig ist, scheint die Überprüfung und Relativierung der Ansätze der Moderne zu sein; – das Aufgreifen der Frage, wo uns Dogmen und Doktrinen den Blick in die Realität verstellt haben (– anstatt neue Doktrinen und Dogmen aufzustellen). Die Vergangenheit ist keine beliebig zur Verfügung stehende Fundgrube für Formen und Symbole; – ihre Betrachtung mit neuen Augen kann uns aber dazu verhelfen, Prinzipien zu entdecken, die bisher übersehen oder vergessen wurden.

Die heutige Zeit – eine Epoche im Zeichen manieristischer Tendenzen?

Im Zusammenhang mit Venturis Argumentation tauchte der Begriff manieristisch auf. Was bedeutet er? Stellt er ein Denkmodell dar, das einige Aspekte der heutigen Architektur zu erklären vermag?

23
Robert Stern und John Hagmann. Wohnhaus, Washington/Conn., 1974.
Robert Stern et John Hagmann. Habitation, Washington/Conn., 1974.
Robert Stern and John Hagmann. Home, Washington/Conn., 1974.

24
J. Stirling. Erweiterung Staatsgalerie, Stuttgart, Entwurf 1977.
J. Stirling. Extension de la Galerie Nationale, projet 1977.
J. Stirling. Extension of the National Gallery, plan 1977.

Die ursprüngliche Bezeichnung begreift den Manierismus als europäische Stilstufe zwischen Hochrenaissance und Barock. Ausgangspunkt war das Spätwerk von Michelangelo. Die Nachahmer der »maniera di Michelangelo« wurden von ihren Gegnern Manieristen genannt. In der Folge verstand Vasari darunter die Übernahme und Verwendung vorgegebener Ausdrucksmittel. Heute wird dem Manierismus des 16. Jahrhunderts der Rang eines selbständigen Stiles zuerkannt.

E. R. Curtius erweitert den Begriff auf alle künstlerischen und literarischen Tendenzen, von der Antike bis zur Neuzeit, die einer Klassik entgegengesetzt sind, und G. R. Hocke[16] glaubt nachweisen zu können, daß eine manieristische Bewegung immer dann auftritt, wenn ein als klassisch empfundenes Weltbild zerbröckelt. Begriffspaare wie Einheit – Gespaltenheit, Integration – Desintegration, Gleichgewicht – Labilität, Erstarrung – Auflösung bezeichnen nach Hocke die Wertpolarität zwischen einer klassischen und einer manieristischen Epoche. Der Manierismus wird für ihn zum Ausdrucksmittel eines Menschen, der in einem problematischen Verhältnis zur Welt steht. So spiegelt der Manierismus des 16. Jahrhunderts das spezifisch-ästhetische Verhalten ausgesprochen intellektuell interessierter Künster, die sich an der spekulativ-theoretischen Seite des Kunstschaffens orientierten. Es ist interessant und kennzeichnend, daß der Manierismus in seinen theoretischen Selbstäußerungen ebenso stark vertreten ist wie in seinen künstlerischen Arbeiten.

Inwieweit ist dieses Denkmodell auf die heutige Architektur übertragbar?

Architektur umfaßt zwei verschiedene, sich aber stets überschneidende Aspekte: den mehr wissenschaftlich-technisch bedingten und den ästhetischen. Das, was hier als manieristisch bezeichnet wird, bezieht sich ausschließlich auf den ästhetischen Bereich. Tritt innerhalb dieses Bereiches ein manieristisches Element auf, so wird die Einheit, die jede Klassik kennzeichnet, zerstört. Ergebnis ist eine desintegrierte Architektur; – das heißt, einzelne, ästhetische Aspekte erhalten ein eindeutiges Übergewicht: manieristische Tendenzen äußern sich stets als Formalismen.

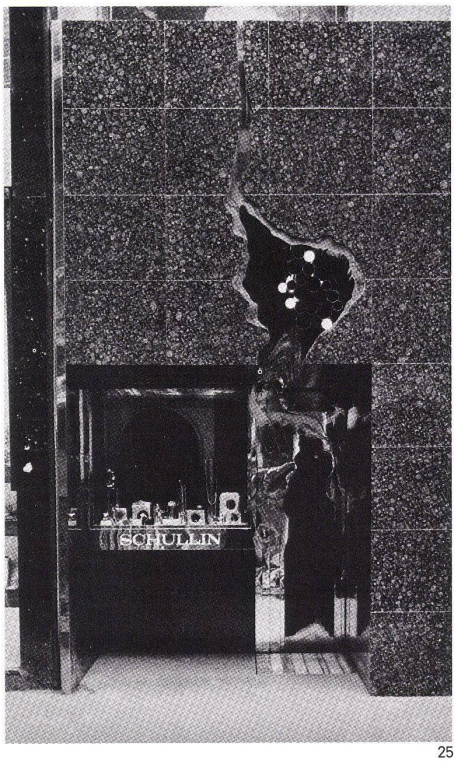
Dabei muß jedoch auf eine Wertpolarität innerhalb manieristischer Tendenzen verwiesen werden. Es kann sich dabei um einen schöpferischen Prozeß handeln, die Gewinnung neuer ästhetischer Gehalte, um einen Prozeß der Innovation, der zu einer neuen Einheit führen kann. Als Gegenpol ist aber ebenso Manieriertheit möglich, die Übernahme und Manipulation vorgegebener Ausdrucksmittel; – manipulierte Sensation, um es sehr deutlich zu sagen.

Eine Analyse des historischen Manierismus des 16. Jahrhunderts läßt charakteristische Aspekte erkennen, von denen einige hier zumindest in Andeutungen dargestellt werden sollen.

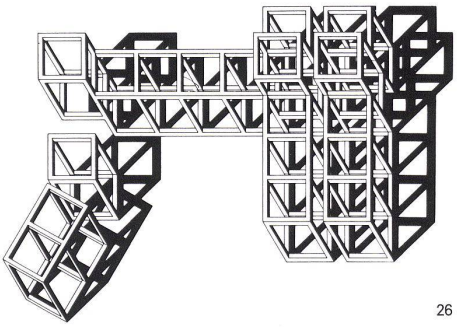
Da ist zunächst das Analogiestreben zu nennen, die Übertragung von Bedeutungsinhalten aus anderen Bereichen auf die Architektur. »Alles kann mit allen verglichen werden, alles kann sich in alles verwandeln«[17]. Eine Entsprechung in unserer Zeit wäre die Übertragung von Formen der belebten Natur auf die Architektur (z. B. Flughafenempfangsgebäude in New York von Saarinen).

Charakteristisch scheint auch die ästhetische Betonung sekundärer Gestaltelemente zu sein, wie sie sich z. B. in unserer Zeit in der Betonung vertikaler Verkehrselemente oder technischer Apparaturen zeigt.

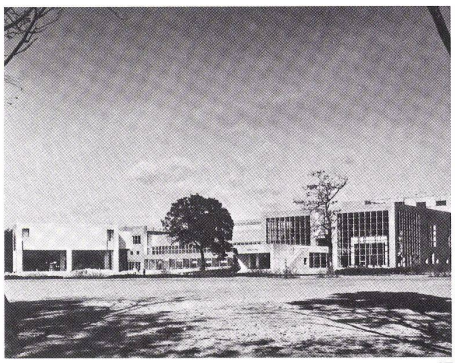
Auch die übersteigerte Behandlung und Betonung eines Aspektes der Architektur, des Grundrisses und seiner Geometrie in raffinierten Verschachtelungen scheint ein typisches Kennzeichen zu sein. Beispiele hierfür gibt es genügend in der heutigen Architektur.



25



26



27

25
Hans Hollein. Juweliergeschäft, Wien, 1975.
Hans Hollein. Bijouterie, Vienne, 1975.
Hans Hollein. Jeweller's shop, Vienna, 1975.

26, 27
Arata Isozaki. Museum, Takasaki, 1970–74.
Arata Isozaki. Musée, Takasaki, 1970–74.
Arata Isozaki. Museum, Takasaki, 1970–74.

Allgemeines Kennzeichen aber ist die Suche nach subjektiven, überraschenden Effekten, die Absage an eine relativ objektive Formensprache (– was auch erklärt, warum die Architekturauffassung Mies van der Rohes so häufig kritisiert wird), die bewußte Negierung der Tektonik eines Baues und das Bestreben, bestimmte psychische Wirkungen beim Menschen durch Form und Raumbildung zu erreichen.

Diese fragmentarischen Anmerkungen, die weiter ausgeführt und im einzelnen begründet werden müßten, lassen zumindest erkennen, daß die Kennzeichnung einzelner Tendenzen unserer Zeit als manieristisch, und zwar sowohl im positiven, schöpferischen Sinn wie auch als Hinwendung zur Manieriertheit, eine der möglichen Deutungen darstellt.

Daß es sich dabei um mehr als Spekulationen handelt, zeigen auch Äußerungen heutiger Architekten. Arata Isozaki bezieht sich in seinen Bauten (Abb. 26, 27) und seinen theoretischen Äußerungen bewußt auf den Manierismus[18], Venturis Buch »Complexity and Contradiction« ist in weiten Teilen eine Rechtfertigung des Manierismus. Seine Ausführungen in werkarchithese[19] zeigen in die gleiche Richtung und auch ein jüngerer Architekt wie Bruno Reichlin schließt sich dieser Deutung für sein Werk an. Wenn jedoch Manieriertheit der negative Aspekt des Manierismus ist und unter diesem Begriff die Verwendung und Manipulation vorgegebener Ausdrucksmittel verstanden wird, dann ist auch zu fragen, ob die Forderung nach einem regionalen Eklektizismus mit übernommenen Formelementen der Vergangenheit, wie sie von den Theoretikern der postmodernen Architektur erhoben wird, unter diesen Begriff fällt; – die Folge also nicht eine Erneuerung der Architektur, sondern Manieriertheit ist, eine gekünstelte, modische Erscheinung.

Literaturverzeichnis

[1] Philip Johnson. Die sieben Krücken der modernen Architektur, Perspekta III, 1955. In: John Jacobus. Philip Johnson, Ravensburg, 1962.

[2] Philip Johnson. Volle Größe, falscher Maßstab, Show, Juni 1963. In: John Jacobus. Philip Johnson, Ravensburg, 1962.

[3] John Jacobus. Die Architektur unserer Zeit, zwischen Revolution und Tradition. Stuttgart, 1966.

[4] Kenzo Tange. Funktion, Struktur und Symbol. In: Udo Kultermann (Hrsg.). Kenzo Tange, 1946–1969, Zürich 1970.

[5] Arnulf Lüchinger. Strukturalismus. Bauen+Wohnen 1976/1.

[6] Kenzo Tange a.a.O.

[7] Kenzo Tange a.a.O.

[8] Robert Venturi. Complexity and Contradiction in Architecture. New York, 1966.

[9] Robert Venturi a.a.O.

[10] Klotz und J. W. Cook. Architektur im Widerspruch. Zürich, 1974.

[11] H. Klotz a.a.O.

[12] Charles Jencks. The Language of post-modern Architecture. London, 1977.
Peter Blake. Form follows Fiasco, New York.
Bent Brolin. The Failure of modern Architecture.

[13] A. Mitscherlich. Die Unwirtlichkeit unserer Städte, 1976.

[14] Charles Kencks a.a.O.

[15] G. R. Hocke. Die Welt als Labyrinth. Hamburg, 1957.

[16] G. R. Hocke a.a.O.

[17] G. R. Hocke a.a.O.

[18] Jürgen Joedicke. Die Maniora des Arata Isozaki, B+W, 1975/3.

[19] werk-archithese, 1977 Heft 7/8.