

Seichter Plauderton oder Gebet? : Kommunikation der Postmoderne

Autor(en): **Hartmann, Rahel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Heimatschutz = Patrimoine**

Band (Jahr): **89 (1994)**

Heft 2

PDF erstellt am: **19.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-175633>

Nutzungsbedingungen

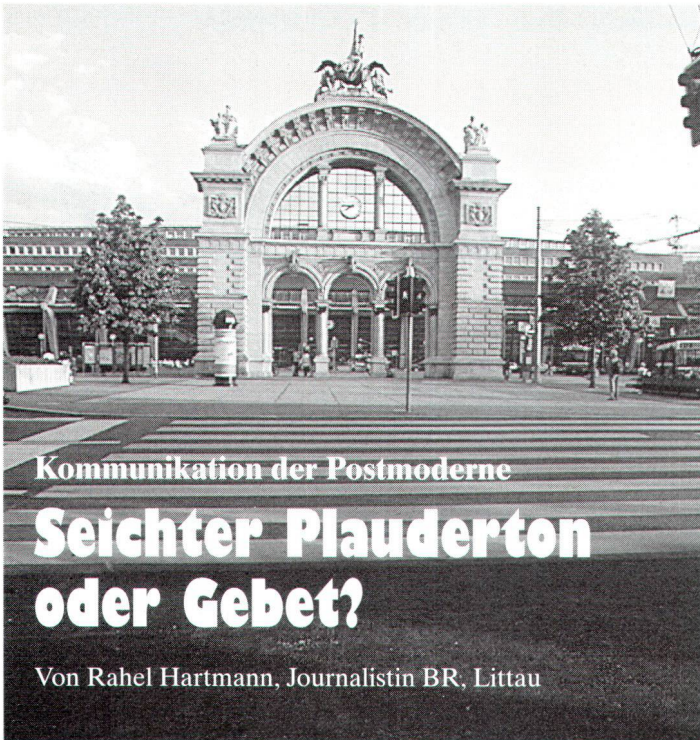
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Kommunikation der Postmoderne

Seichter Plauderton oder Gebet?

Von Rahel Hartmann, Journalistin BR, Littau

Die Sprengung der Pruitt-Igoe-Wohnhäuser in St. Louis (Missouri) 1972, die nach den 1933 am Kongress der Internationalen Architektenvereinigung CIAM wesentlich von Le Corbusier geprägten Regeln errichtet worden waren, habe der Moderne den Gnadestoss versetzt, analysierte Charles Jencks in «Die Sprache der postmodernen Architektur», 1977. Franz Füg widersprach dieser Ansicht in «Werk, Bauen & Wohnen», 1982: Philip Johnson datiere sie 20 Jahre früher. Ob es nun dieses spektakuläre Ereignis war, mit dem sich der Niedergang der Moderne inszenierte, oder nicht – in Staub getreten wurde sie fortan.

Um die Jahrhundertwende und vor allem nach dem Ersten Weltkrieg wollten Künstler wie Architekten zu neuen Ufern aufbrechen, den Historismus abwerfen, der sich zum Material, das er für seine Bauten benötigte, ebensowenig bekennen mochte wie zu deren Funktion und beides hinter gefälligen Fassaden versteckte. Wahrheit, Ehrlichkeit, Logik waren etwa für Le Corbusier Schlüsselworte.

Was hatte die Moderne verbrochen?

Ausserdem entdeckten sie die Errungenschaften der Tech-

nik, der Maschine und der Bauindustrie – Beton, Stahl, Glas; Materialien, die es ermöglichten, klare, einfache, reine Formen zu gestalten, in denen die Funktion der jeweiligen Bauten sichtbar würden. Auf die Erfüllung der Funktion nämlich sollten sie reduziert werden. Etwas überspitzt formuliert: ein Wohnhaus sollte nicht vortäuschen, eine griechische Villa zu sein, eine Kirche nicht den religiösen Geist versprühen, der zur Zeit der Inquisition herrschte, ein öffentliches Gebäude nicht feudale Herrschaftsstrukturen präsentieren.

Le Corbusier prägte den Begriff der «Wohn-Maschine», die präzise auf die Bedürfnisse des Menschen ausgerichtet sein sollte, war beeindruckt von der Entwicklung des Flugzeugs, in dem es nicht «einen Vogel oder eine Libelle» zu sehen gelte, sondern eine «Maschine zum Fliegen», und sah im Ozeandampfer gleichsam das Idealbild der Stadt verkörpert... (Von dieser Assoziation scheint nichts mehr übriggeblieben zu sein, als das Vokabular: Der Postmodernismus habe «die Geschwindigkeit des Kreuzfahrtschiffes erreicht», konstatierte Roger Perrinjaquet in «Werk, Bauen & Wohnen 1985.)

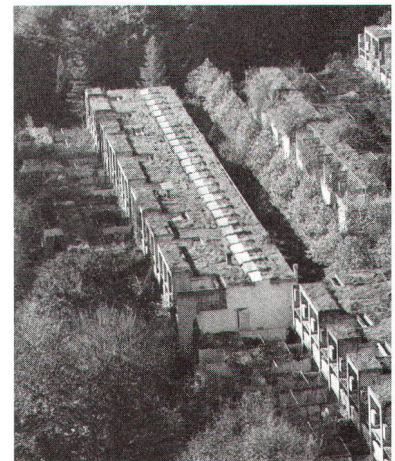
Profit geschlagen

«Den Leuten gefällt die moderne Architektur nicht», leiteten Howard Harris und Alan Lipman 1988 ein Essay unter dem Titel «Eine Kultur der Verzweiflung» in der Zeitschrift «archithese» ein. «Moderne Architektur» wird assoziiert mit anonymen Wohnvierteln, verwaisten Geschäftszentren, unwirtlichen Industriearealen. Nun, tatsächlich realisierten die Architekten zu spät, dass sie nicht mehr die Industrie und deren Erzeugnisse für ihre Zwecke einsetzen, sondern nachgerade deren Sklaven geworden waren. 1924 hatte Le Corbusier etwa Serienhäuser für Handwerker entwickelt, die keine hohen Baukosten verursachen durften, aber doch Raum und Licht bieten mussten. Er liess Zwischenwände und Türen weg, gab dem Haus einen einzigen Eisenbeton-Rundpfeiler als Stütze und verkleinerte Oberflächen und Zimmerhöhen. Die minimal nötigen Raummasse erhob die Industrie kurzerhand zur Norm, die bis heute überdauert hat: eine Zimmerhöhe von 2,24 Metern erlaubt es oft, bei Sanierungen von Altbauten ein zusätzliches Stockwerk und mehr Geld einzuziehen: Fazit: Aus Le Corbusiers Sparsamkeit/Puritanismus schlägt die Bauindustrie noch heute Profit.

Sie liess die Utopie Le Corbusiers, Walter Gropius', Mies van der Rohe's, durch rationales Denken und die Werkzeuge der Technik eine globale Architektursprache gefunden zu haben, welche die Welt sozialer machen würde, zur Prostituierten einer billigen, schnellen Standardbauweise verkommen. Es entstanden Betonklotz-Einöden. Philip Johnson bekannte sich zum Irrtum: «Wir glaubten wirklich in einem fast religiösen Sinn daran, dass sich die menschliche Natur vervollkommen liesse, wir glaubten an die Rolle der Architektur als einer Waffe der sozialen Reform...», das kommende Utopia, in dem jeder in einem billigen, vorgefabrizierten Flachdach-Reihenhaus leben würde – das Paradies auf Erden.»

Bekennnis und Diffamierung

Solche Eingeständnisse dürften Wasser auf die Mühlen der Kritiker der Moderne gewesen sein und rechtfertigten etwa Roger Scruton, auf den Harris & Lipman verwiesen: «...eine der grössten Katastrophen, die die Welt in Friedenszeiten erlebt hat: das Aufkommen der modernen Architektur..., das Bauhaus, Mies, Fry, Le Corbusier...» Leon Krier ging so weit, die Werke von Mies van der Rohe und Alvar Aalto als Symptome einer «geistigen Zerrüttung» zu bezeichnen, als «Kinder der gleichen Eltern» wie Auschwitz...



Charles Jencks, der den Begriff der «Postmoderne» prägte, forderte eine Architektur, die ad hoc auf die Bedürfnisse der Menschen und der Umwelt eingeht, eine Architektur der Kommunikation, deren Vokabular sich aus Symbolen, Zeichen, Bildern zusammensetzt, die Erinnerungen wachrufen und daher von den Menschen verstanden werden. Dieser Ansatz ist den postmodernen Architekten zwar gemeinsam, die Ausgestaltung dagegen trieb die verschiedensten Blüten. Teilweise im wahrsten Sinne des Wortes, wurde doch das Ornament, das Adolf Loos in «Ornament und Verbrechen» 1908 verdammt hatte, geradezu zum Kommunikationsmittel schlechthin. Hans Hollein etwa füllte 1976–78 ein Reisebüro in Wien mit Anspielungen auf Reiseziele, Palmen, Ruinen, einen indischen Pavillon. Paolo Fumagalli brachte das gemeinsame der Postmoderne in «Werk, Bauen Wohnen» vom Januar/Februar 1985 auf den Punkt: «Wir hingegen versuchen den Manierismus, das Barock und den Neoklassizismus heute wieder zu retten und werfen dabei die moderne Kunst ins Meer.»

Die damals bahnbrechende Siedlung Halen, erbaut 1955–1961 durch das Atelier 5 in Bern. (Bild Burkhard) Le quartier de Halen, qui alors ouvrait la voie, a été construit de 1955 à 1961 par l'Atelier 5, à Berne.



L'expression du postmodernisme

Amusement ou austérité?

Par Rahel Hartmann, journaliste, Littau (résumé)

L'avant-garde de l'architecture contemporaine qui fut dominée par les maîtres modernes: Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Walter Gropius, est désormais à bout de course, expliquait le critique Charles Jencks en 1977 dans «La langue de l'architecture postmoderne». Pour Philip Johnson, ce déclin est même antérieur. Le mouvement de l'avant-garde est discrédité et l'architecture postmoderne qui s'affirme ensuite est influencée par plusieurs courants.

Au début de ce siècle et après la première guerre mondiale, les préoccupations qui animent les architectes du mouvement moderne d'avant-garde sont les suivantes: se dégager de toutes les références stylistiques du passé, se mettre en accord avec la civilisation industrielle et proposer une nouvelle manière de vivre. Elles guident leurs études sur la «maison minimum», les constructions standardisées, l'industrialisation des chantiers. Le Corbusier voulait prendre ses modèles dans le monde de la machine et de l'industrie. La maison est traitée comme un avion ou un paquebot avec des éléments préfabriqués en usine.

L'œuvre utopique de Le Corbusier, Walter Gropius et Mies van der Rohe qui croyaient sincèrement promouvoir un logement social est jugée sévèrement par la suite. Elle est associée à des quartiers anonymes, des centres commerciaux déserts et à un mode de construction standardisé dont seule l'industrie de la construction profite aujourd'hui encore.

Le postmodernisme, comme Charles Jencks caractérisa le mouvement qui fit suite à l'architecture moderne, s'éloigne des «machines à habiter» de l'avant-garde. Il postule une architecture répondant de façon ad hoc aux besoins des gens et de l'environnement,

une architecture de la communicabilité, dont les paradigmes comprennent des symboles, des dessins, des images évocatrices et par conséquent compréhensibles. Ce principe commun aux architectes postmodernes débouche néanmoins sur un pluralisme sans précédent des modes d'expression et des attitudes.

Howard Harris et Alan Lipman distinguent dans leurs écrits deux courants: le courant populiste de Robert Venturi ou Charles Moore et le courant aristocrate de Léon Krier ou Aldo Rossi. En 1984, le prince de Galles avait fait une déclaration dans le «Times» qui reflète parfaitement la réaction commune aux postmodernes: «De nombreux architectes ont toujours ignoré les sentiments et les souhaits de la majorité des gens dans notre pays... Pourquoi n'aurions-nous pas ces arrondis, ces courbures qui sont l'expression d'un sentiment? Qu'y a-t-il de faux à cela? Pourquoi faudrait-il que tout soit vertical, droit, austère, orthogonal et fonctionnel?»

Dans le cadre d'une exposition, Robert Venturi, l'une des figures de proue du populisme, présente ainsi des panneaux publicitaires, emblèmes de la vie quotidienne américaine, par exemple l'arche des restaurants MacDonald. Il sublime l'environnement

kitsch des Américains. Néanmoins, ce populisme est tout sauf populaire. Nombre de projets de ces architectes n'ont pas été réalisés parce qu'ils s'appuient sur les images de la vie quotidienne américaine. Il semble que les «petites gens» ne souhaitent pas être figés dans leur existence de petits-bourgeois.

La ligne aristocrate qui reprend des éléments architecturaux rappelant le classicisme est beaucoup moins vulgaire, selon Harris et Lipman. Michael Graves transcende ainsi dans ses constructions les formes classiques. En Suisse, le magasin Spengler de Lucerne est l'un des exemples les plus typiques de ce mode d'expression. Il s'agit de rappeler un passé idéalisé et le plus souvent mythique pour dissiper, dans un présent en déclin, les craintes face à l'avenir.

L'Allemagne des années trente recherchait, pour contrer la crise, la chaos et l'éclatement de la société, l'harmonie et l'ordre dans le domaine architectural par des constructions colossales en symétrie axiale. Les formes esthétiques symbolisaient la puissance.

Quelle est notre syntaxe architecturale contemporaine? Est-ce le parc Disney – qui correspond à l'idéologie de Venturis, poussée à l'extrême et qui nous procure de l'amusement – ou est-ce le monument – un Rossi méconnu – qui nous inspire le respect? Amusement ou austérité? En 1984, les Français ont, sous la pression de la menace d'un accident nucléaire, trouvé leur propre mode d'expression architectural: les propriétaires de maisons individuelles ont enterré dans leur jardin des casemates: une architecture cachée, puritaine dans les aménagements intérieurs et entièrement fonctionnelle. Jusqu'au jour J, ces casemates serviront de places de jeux: jardins Robinson pour les enfants, pistes de danse pour les adultes, tout en fournissant un créneau à l'industrie de la construction.

(Oder eben über Bord jenes Schiffes, das Le Corbusier beschwor.)

Die eingangs zitierten Harris & Lipman definieren zwei Strömungen: die populistische eines Robert Venturi oder Charles Moore und die aristokratische eines Leon Krier oder Aldo Rossi. Gemeinsam ist ihnen, so die Autoren, eine Architektursprache anzuwenden, die vom Volk verstanden wird, der Forderung etwa zu entsprechen, die «The Prince of Wales» in «The Times» 1984 postulierte: «Viele Architekten haben die Gefühle und Wünsche der meisten gewöhnlichen Menschen in unserem Lande ständig ignoriert... Warum können wir eigentlich nicht jene Rundungen und Wölbungen haben, die ein gestalterisches Gefühl ausdrücken? Was ist denn so falsch daran? Warum muss alles vertikal, gerade, resolut, rechtwinklig – und funktionell sein?» Dem Volk dieser Art nach dem Mund zu sprechen, entlarvte H. I. Meyer 1984, als «Brot und Zirkusspiele» verteilen zu wollen. Deren Bote sei etwa Robert Venturi gewesen, der die frühen Modernen bezichtigte, den Wert von Erinnerung und Symbol geringschätzt und Eklektizismus sowie «das gewollt Stilvolle» abgelehnt zu haben.

Venturi erarbeitete systematisch einen Katalog amerikanischer Alltagselemente, die er und Denise Scott Brown 1976 in einer Ausstellung ausbreiteten: «...unter dem goldenen Bogen des McDonald-Hamburger-Signets versammelt, ein ganzes Arsenal von schaurig-schönen «Billboards», Zeichen und elektrischen Leuchtschriften aller Art. So präsentierte sich, ..., ein Amerika in Pantoffeln, ein Alltag, dessen Bildzeichen mit Wagenrädern, Gitterchen, amerikanischen Adlern usw. nur so drauflosplaudernd von patriotischen Erinnerungen an die Frühzeit der Nation... Bildzeichen, in denen Amerika seine eigene Geschichte und seine abgestandenen...

Ideale fortplant in einem unabsehbaren Prozess kommerzieller Fossilbildung», beschrieb Stanislaus von Moos 1977 in einer den Bauten von Venturi & Rauch gewidmeten «archithese».

Zum Einsatz kamen solche Zeichen etwa beim berühmten «Guild House», einem Alterswohnheim in Philadelphia (1960–63); «Die Mittelachse der Eingangsfassade ist gekrönt durch die vergoldete Kopie einer Fernsehantenne: Symbol für die bevorzugte Mussebeschäftigung alter Leute und Variation zum Thema klassischer Giebel schmucks (diese Antenne wurde vor wenigen Jahren entfernt)», schrieben die Architekten in derselben Ausgabe der «archithese». Von Moos relativierte denn auch jene Kreise, die diesen Architekten vorwerfen, sich im Publikum einschmeicheln zu wollen und ein gerissenes Marketing zu verfolgen. Venturi & Rauch seien noch immer ein kleines, ständig existenziell bedrohtes Büro. «Tatsache ist, dass dieser Populismus alles andere als populär ist. Wie viele Projekte dieser Architekten sind nicht zu Fall gebracht worden, gerade weil sie sich an die Bilder des amerikanischen Alltags anlehnen... Es ist, als möchten die ‚kleinen Leute‘ vom Architekten nicht in der Schädlichkeit ihres kleinbürgerlichen Daseins ertappt werden.»

Klassische Formen oder Kulissen

Geschickter ist da wohl die nach Harris & Lipman «aristokratische» Linie, die auf die klassische Formensprache zurückgreift und etwa Säulen verwendet, die an griechische Tempel erinnern, Giebel und Triumphbogen einflechtet. In England, so Harris & Lipman, werde die «viktorianische Erneuerung der Stadt» und die «Ästhetik des Bankenbaus des 19. Jahrhunderts» oder die «Rundungen und Wölbungen» der Renaissance gefeiert. Als eine Huldigung an klassi-

sche Formen kann das Portland Building von Michael Graves, 1979–83, betrachtet werden. Für Jürgen Habermas zeigt sich die «klassische» Spielart aber sehr viel öfter als trivialer Neohistorismus, der die Errungenschaften der Konsumgesellschaft wie etwa Warenhäuser mit mittelalterlichen Fassaden maskiert. Eines der «klassischsten» Beispiele in der Schweiz dürfte Mode Spengler in Luzern sein. Graves und Mode Spengler fast im selben Atemzug zu nennen, zeugt nun nicht eben von Sensibilität, macht aber deutlich, wie dehnbare der Begriff der Postmoderne ist: «vom Neoproduktivismus zum Ad-Hocismus, vom Neorationalismus zum kritischen Regionalismus, vom Free-Style-Classicism zum Antropomorphismus, vom Kontextualismus zum romantischen Pragmatismus, vom Metabolismus zum High-Tech, von Bricolage zu...» (Harris & Lipman).

Sie alle aber, so die Autoren, gipfeln darin, «eine idealisierte, meist mythische Vergangenheit» heraufzubeschwören, «die eine zerfallende Gegenwart vor einer Zukunft der Angst schützen soll». In ähnlicher Weise warnte Helga Fassbinder in «Werk, Bauen & Wohnen», 1983. Historische

Am Eingang zum Suva-Gebäude in Luzern: Architektur zum Flüstern oder Kuschen... (Bild Hartmann)

A l'entrée du bâtiment de la Caisse nationale suisse d'assurance en cas d'accidents, à Lucerne.



Zitate und axiale Harmonien entspringen einem Sicherheitsbedürfnis: «Auch Monumentalität, grosse Gebärde und klassische Harmonie haben ihre Vergangenheit als ästhetische Krisenerscheinung. Das Deutschland der dreissiger Jahre etwa beschwor Harmonie und Ordnung gegen Krise, Chaos und gesellschaftliche Zerrissenheit auch auf architektonischer Ebene mit kollossalen, axialsymmetrischen Bauwerken – ein ästhetischer Bezug übrigens, der durch heutige Postmoderne explizit hergestellt wird... hier werden ästhetische Formen empfohlen, die stets gleichzeitig als Embleme der Macht verwendet wurden.»

Die Rehabilitation von totalitärer, diktatorischer Architektur, die Peter Bundell Jones kaum gemeint hat, als er 1988 in der «archithese» banale Botschaften von Bauten ebenso kritisierte, wie obskure und authentische Architektur forderte, deren Aussagekraft «sozusagen eingebaut» ist: «Es ist wie beim Betreten einer Kirche: Wir beginnen ganz unbewusst zu flüstern». – oder vor dem Portal des Suva-Gebäudes in Luzern zu kuschen (siehe Abbildung).»

Babylonisches Gewirr?

Ist Disneyland – die auf die Spitze getriebene Symbolik Venturis –, das uns amüsiert, oder das Monument – ein missverständlicher Rossi –, das uns Ehrfurcht einflösst, unsere Sprache? «Drauflosplaudern» oder beten? Die Franzosen scheinen 1984 unter dem Eindruck der atomaren Bedrohung ihr Vokabular gefunden zu haben: Einfamilienhausbesitzer liessen in ihren Gärten Schutzbunker versenken, unsichtbar von aussen, getarnte Architektur, puritanisch eingerichtet, auf die Funktion beschränkt. Aber bis zum Tag X befriedigt der Bunker das Amüsement – als Robinson-Spielplatz für die Kinder, als Tanzlokal für die Erwachsenen – und hat der Bauindustrie eine Nische eröffnet.