

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 67 (1987)
Heft: 10

Artikel: Am Beispiel der Architektur : Postmoderne, ein Definitionsvorschlag
Autor: Lübbe, Hermann
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164459>

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: 05.02.2026

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

Hermann Lübbe

Am Beispiel der Architektur

Postmoderne — ein Definitionsvorschlag

Der Begriffsname «Postmoderne» setzt trivialerweise voraus, dass es eine Moderne gibt, die wir inzwischen hinter uns haben. Welchen Sinn diese Voraussetzung haben könnte, bleibt freilich unklar. Wo gäbe es denn eine Moderne, auf die wir inzwischen, wie auf eine historisch abgeschlossene Epoche, zurückzublicken vermöchten? Modernisierungsprozesse laufen in wesentlichen Bereichen unserer Zivilisation noch immer unbremst ab, und in einigen Bereichen beschleunigen sie sich sogar noch. Für die Kunst- und Literaturszene gilt Analoges. Der Zwang, im Kampf um knappe Aufmerksamkeit sich durch avantgardistische Neuerungen unübersehbar zu machen, wirkt immer noch, und das Feuilleton ist unverändert vor allem der Ort der Berichterstattung über die jeweils neuesten kulturellen Entwicklungsstände.

Nichts steht entgegen, die Literatur zur Postmoderne, deren Flut immer noch ansteigt, ihrerseits der aktuellen Moderne zuzuordnen, und es fehlt nicht mehr an Diagnosen, die am Postmodernismus Alterungerscheinungen festgestellt haben. Wer sich mit der Erledigung seiner Lektüreprogramme nicht beeilt, läuft Gefahr, nach der Moderne nun auch noch der Postmoderne als einer inzwischen vergangenen Epoche zu begegnen, die uns zu archivieren und zu historisieren verbleibt.

Die Antwort der Architektur

So oder so: Was haben wir uns unter einer Moderne vorzustellen, die wir aus der Perspektive einer noch moderneren, nämlich postmodernen Epoche, als vergangene Epoche sollten identifizieren können? Eine wohlbestimmte, das heisst in Übereinstimmung mit etablierten Wortgebräuchen sich haltende Antwort auf diese Frage verstattet vor allem die jüngere Architekturgeschichte. Vergangen ist, was uns in der Brechung des historischen Bewusstseins erscheint und was sich somit einzig noch historisiert und musealisiert gegenwärtig halten lässt. Für Teile der architektonischen Moderne gilt das inzwischen. In Old Westbury, New York, gibt es ein Haus im Stil der sogenannten «Weissen Moderne»; im architekturhistorischen

Laienblick fühlt man sich für einen Augenblick ans Bauhaus erinnert. In Wahrheit handelt es sich um ein 1971 vollendetes Werk Richard Meiers. Hier hat sich somit die architektonische Moderne in der klassischen Gestalt ihres architektonischen Anti-Historismus ihrerseits vollendet historisiert. Die Moderne tritt selber als Inhalt dessen auf, wogegen sie einst sich gewendet hatte. Der historisierte architektonische Anti-Historismus — das ist die Kennzeichnung eines Bauwerks, in welchem die Moderne sich zu sich selber nostalgisch verhält und eben damit evident macht, dass sie aktuell nicht mehr verbindlich ist¹. Dieser Vorgang, die Gegenwärtigkeit eines kulturellen Bestandes durch einen Akt des historisierenden Festhaltens an ihm zu brechen, ist nicht neu. Er lässt sich seiner Struktur nach bis in die Anfänge des historischen Bewusstseins zurückverfolgen. Man erinnere sich, zum Beispiel, an Caspar David Friedrichs Abendbild mit dem Kruzifix im Gebirge vor der untergehenden Sonne. Auf den ersten Blick hält man das Bild ikonographisch für eine Kreuzigungsszene. Auf den zweiten Blick glaubt man zu sehen, dass es die romantische Darstellung einer Landschaft ist, in der frommer Sinn ein Kruzifix aufgestellt hat. Aus der Vergegenwärtigung des sich opfernden Gottes im Bild wird die bildnerische Vergegenwärtigung solcher Vergegenwärtigung. An wessen Adresse richtet sich nun das Bild — an die Frommen oder an die Verehrer der Frömmigkeit? Es erreicht beide, und wie man es sieht, hängt vom Reflexionsniveau des Rezipienten ab.

Analog muss man fragen: Ist der exemplarisch zitierte Bau Richard Meiers modern oder zitiert er eine zur Klassik gewordene Moderne? Der Witz des Baus ist die Einheit dieser unterscheidbaren Aspekte — postmoderne Moderne. Das Jargonwort für diesen Bestand heisst «Doppelkodierung»².

Die Postmoderne setzt die historisierende Brechung in der Gegenwart der Moderne voraus, und naive Moderne gibt es inzwischen kaum noch. Der Architekturstil, der über alle seine Varianten hin Einheit als architektonischer Anti-Historismus hat, ist also längst überall selber zum Objekt historischen Andenkens geworden. Der Denkmalschutz hat sich der Anti-Denkmalarchitektur angenommen, und die konstruktivistische Revolutionsarchitektur wird nach Belieben als Element westlicher Wohlstandsarchitektur zitabel — wie unübersehbar El Lissitzkys berühmte Rednertribüne für Lenin im Berliner DLRG-Haus Ludwig Leos³. Dem entspricht, dass es weit über die Architekturszene hinaus schon seit langem den Begriff der «klassischen Moderne» gibt, mit welchem sich unser Jahrzehnt analog wie das frühe 19. Jahrhundert zur weit mehr als zweitausend Jahre zurückliegenden Kunst der Antike verhält. Längst hat man «Inkunabeln» der Moderne entdeckt, ja «Leitfossilien» gibt es, über die wir Geschichte der Moderne paläontologisch zu rekonstruieren haben.

Weit gefehlt, dass die zitierte Kennzeichnung «klassische Moderne» «als Wortbildung ... ebenso unmöglich wie die ‹Postmoderne›» sei⁴. In Wahrheit ist die Verjüngung der Klassik ebenso wie die Schrumpfung der Zahl der Jahre, die in der Moderne die Errichtung eines Gebäudes von seiner Erhebung in den Rang eines Baudenkmals trennen, ein Effekt der realen Beschleunigung kultureller Evolution. Mit dem Tempo modernistischer Innovationen erhöht sich auch die Veraltensgeschwindigkeit, und was den harten Test dieses Vorgangs besteht, also in seiner Geltung überdauert, ist heute früher als einst «klassisch».

Kontrast der Inhalte

Der Name des Begriffs «Postmoderne» hat freilich das Anstössige, durch den semantischen Gehalt dieses Namens scheinbar zu dementieren, was doch jedem für die Bewegungen des Zeitgeistes gerade auch in seiner Zuwendung zur Postmoderne aufgeschlossenen Feuilleton-Konsumenten wichtig ist, auf der Höhe der Zeit und in eben diesem Sinne modern zu sein. Diese Anstössigkeit verliert sich, wenn man sich klar macht, dass im Begriffsnamen «Postmoderne» jene semantische Paradoxie lediglich wiederholt wird, die in der Selbstkennzeichnung einer Stilepoche als «Moderne» ihrerseits schon enthalten war. In einer Kultur, die uneingeschränkt im Bewusstsein ihrer eigenen Historizität lebt⁵, muss schliesslich die Kennzeichnung «modern» jede inhaltliche Bestimmtheit verlieren. Sie wird zur Kennzeichnung einer temporalen Position, nämlich der Position auf der Spitze des Zeitpfeils. Wenn alsdann diesem puren Temporalsinn des Wörtchens «modern» zuwider «Moderne» als Epochename in Anspruch genommen wird, so drängt sich nach dem Ende derjenigen Epoche, die das tat, der Name «Postmoderne» zur Kennzeichnung dessen, was sich inzwischen in der kulturellen Entwicklung vorn befindet, geradezu auf. Es lohnt sich somit nicht, ja es führt in die Irre, bei der Erörterung des Verhältnisses von Moderne und Postmoderne sich an den Paradoxien zu orientieren, die beim Nachdenken über die semantischen Gehalte des Begriffsnamens «Postmoderne» aufdringlich werden. Es kommt auf den Kontrast der Inhalte an, die die sogenannte Postmoderne der sogenannten Moderne entgegengesetzt hat. Welche Inhalte sind das und welche Erfahrungen machen ihre Aufbietungen plausibel?

Die Beantwortung dieser Frage setzt die Erfahrung eines Mangels der architektonischen Moderne voraus, deren Intensität ineins mit dem Erfolg dieser Moderne zunahm. Julius Posener hat diese Erfahrung durch Rekurs auf ein Wort Hans Poelzigs verdeutlicht. «Was nutzt es denn, dass einer sein Haus von jenem Ornament befreit, wenn er statt dessen das ganze

Haus in ein Ornament verwandelt?»⁶. Das bedeutet: In der architektonischen Moderne triumphiert die Ästhetik des Funktionalen über die Ästhetik historisch vermittelten Sinns. Die Ästhetik der modernen Architektur ist eine erinnerungssterile Ästhetik. Sie erzählt nichts mehr und sie kann daher auch der erinnernden historischen Vergewisserung des Sinns nicht dienen, dem ihre Bauten gewidmet sind.

Insoweit war ja die Sprache des nun allerdings unwiederholbaren architektonischen Historismus unüberbietbar deutlich gewesen. Die neogotische Kulturkampfkirche machte sich mit ihrem himmelhohen Turm unübersehbar; die Neorenaissance des Gymnasiums repräsentierte neu-humanistischen Bildungsstolz; die Banken der Gründerjahre brachten sich neobarock zur Geltung, und das Stadttheater demonstrierte neoklassizistisch Respekt vor der Klassik. Insoweit ist hier Beliebigkeit nicht einmal gegeben. Die Sinnzusammenhänge sind evident, und elementare historische Bildung genügte, um im Anblick solcher Architektur ihren kulturellen, politischen, ja ideologischen Sinn zu erkennen.

Friedrich Nietzsche hat sich durch solche Plausibilitäten bekanntlich nicht bestechen lassen, und er war einer der ersten unter denen, die als dekadent analysierten, was dem historischen Bewusstsein so einleuchtend schien: Sinnvergewisserung durch Vergangenheitsvergegenwärtigung. «Cultur ist vor allem die Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen», schrieb er und verwarf damit das «chaotische Durcheinander aller Stile», das zum Stilmerkmal einer Epoche wird, die, indem sie einen eigenen Stil nicht mehr hervorbringt, in historisierender Fülle jene Stile gleichzeitig macht, die einst im Nacheinander die kulturelle Einheit ihrer jeweiligen Epoche geprägt hatten⁷.

In der Tat: Der Anschein eines Sinnzusammenhangs, der Kulturkampf und historische Neogotik verbindet, hat sich beim neobacksteingotischen Postamt gänzlich verflüchtigt⁸, und die Architekturgeschichtszitate in den Stuckfassaden grossstädtischer Reihenmiethäuser symbolisieren ersichtlich keinen historischen Sinn mehr, der nicht architektonisch gegen Alternativen des Geschichtssinns beliebig austauschbar wäre.

Ästhetisierter Funktionalismus

Was immer auch die architektonische Moderne sonst sein mag — mit dieser Beliebigkeit im architektonischen Historisieren hat sie aufgeräumt. Zur Vergegenwärtigung einer komplizierten und langen Geschichte mag man sich vorstellen, dass der Funktionalismus moderner bautechnischer Konstruktionen, der sich hinter den historisierenden Fassaden längst ent-

wickelt hatte, eines Tages kräftig und selbstbewusst genug war, die Fassade wegzustossen und ästhetisch als solcher hervorzutreten. Das wäre, als Ultrakurzgeschichte erzählt, der Vorgang, dessen Resultat Hans Poelzig in das zitierte Diktum gefasst hat, in der Befreiung von Ornament habe der Bau sich als solcher zum Ornament verwandelt⁹. Unüberhörbar war bereits Poelzigs Charakteristik der architektonischen Moderne kritisch gemeint, und Julius Posener nimmt, indem er Poelzig zitiert, diese Kritik auf. Inhaltlich reicht das von der Kritik am Dogmatismus des flachen Daches, dessen Nachteile in regenreichen Breiten auch dem Laien wohlvertraut sind, bis hin zu den Konsequenzen der architektonischen Selbstverpflichtung auf die jeweils neuesten Offerten der Bautechnik und der Bauchemie, die bei der Dynamik der einschlägigen technischen Entwicklungen das Bauen in der Moderne zum unerprobten Bauen mit Unerprobtem machten. Aber diese Kritik betrifft, sozusagen, das Handwerk.

Ästhetisch und kulturtheoretisch ist ein ganz anderer Aspekt der Sache wichtig. Er betrifft den Funktionalismus, der die Anmutungsqualität der architektonischen Moderne überwiegend bestimmt. Dieser Funktionalismus ist überwiegend gerade nicht der Funktionalismus der öffentlichen und privaten Zwecke, denen das Bauwerk gewidmet ist, vielmehr der seiner bautechnischen Konstruktion oder auch der seiner sonstigen technischen Infrastruktur. Es bedarf keiner Exemplifizierung, dass die architektonische Ästhetisierung des so charakterisierten Funktionalismus — Funktionalismus der Konstruktion — faszinierend wirken kann. Der Preis, der kulturell dafür zu zahlen war, ist der Schwund an ästhetischer Präsenz an Funktionen, die sich aus den Zwecken eines Bauwerks ergeben (pragmatischer Funktionalismus).

Man bemerkt den Unterschied, auf den es hier ankommt, wenn man die Frage stellt, wie es eigentlich ein Gebäude architektonisch macht, dass man ihm seine pragmatische Funktion ansieht. Wie macht es ein Rathaus, das es aussieht wie ein solches und analog eine Klinik oder ein universitäres Forschungsinstitut? Bezogen auf ein damaliges Ensemble von Hauptgebäuden im Zentrum einer Neustadt im Gründerzeitalter hatte der architektonische Historismus mit der Beantwortung dieser Frage, wie aus den angeführten Exemplen ersichtlich, keinerlei Schwierigkeiten. Die Architektur der Moderne hingegen verhält sich zu den Unterschieden zwischen einem Verwaltungsgebäude oder einer Klinik, zwischen einem Hotel oder einem Labor, ja, zwischen einer Produktionsstätte mit stapelbarer maschineller Einrichtung oder einem grossstädtischen Luxuswohnsilo grundsätzlich indifferent. Jedenfalls vermag der Tourist im Silhouettenanblick moderner Städte vom architektonischen Profil her pragmatische Funktionen nicht mehr zu identifizieren, so dass er fragen muss, was etwas sei oder wo er finde, was er sucht.

Die architektonische Moderne hat ästhetisch entdifferenzierend gewirkt – das ist insoweit das Fazit. Diese Wirkungen wurden durch die historisch beispiellose Baumassenproduktion, durch die sich die architektonische Moderne wie nie zuvor ein Baustil auszubreiten vermochte, potenziert. Wieso gerade die architektonische Moderne so erfolgreich war, ist leicht erklärt. Den ausserordentlichen ästhetischen Eindruck, den zu erzeugen die architektonische Moderne sich als fähig erwiesen hat, muss man dabei als Faktor gar nicht leugnen wollen. «Es musste schnell gehen, es durfte nicht viel kosten» – das ist nach Julius Posener der Hauptgrund für den modernistischen Wandel im Anblick zahlloser wiederaufgebauter oder auch neugebauter Städte¹⁰.

Der Vergangenheit zugewandt

Die kulturelle Reaktion auf diesen Vorgang bedarf hier kaum der Erläuterung: Ineins mit der Dynamik der Moderne wächst die Intensität unserer Vergangenheitszugewandtheit¹¹. Exemplarisch bedeutet das: Je mehr sich die Silhouette von Frankfurt der von Denver oder Dallas annäherte, um so unerträglicher musste den Frankfurtern der Gedanke werden, die historische Ruine ihres grossbürgerlichen Opernhauses zu sprengen und auch an seine Stelle etwas Modernes zu setzen. So haben sie also dieses Denkmal des architektonischen Historismus mit einem Aufwand von Dutzenden Millionen getreu rekonstruiert, gleich auch noch gegenüber dem Römer musealisierende Replikate eindrucksvoller Riegelhäuser errichtet, und so in allem: Je rascher die Moderne unsere zivilisatorischen Lebensambiente einander anverwandelt hat, um so interessanter sind wir, denkmalpflegerisch oder in analogen Leistungen aus historischem Bewusstsein hervorzukehren und gegenwärtig zu halten, was wir kraft kontingenter Herkunftsprägung sind und was uns darin von anderen unterscheidet. Wer wir sind, sagt uns unsere Geschichte, und die Nötigkeit, es uns ausdrücklich gesagt sein zu lassen, nimmt komplementär zum Ausbreitungserfolg zivilisatorischer Modernität zu, die wir alle teilen.

Es wäre erstaunlich, wenn die Architektur, die als Architektur der Moderne wie wenig andere Kulturelemente das Interesse an kompensatorischer Vergangenheitsvergegenwärtigung¹² bis in die Stadtbildpflege hinein intensiviert hat, nicht ihrerseits wo immer möglich dem erläuterten, modernitätsspezifisch wachsenden Vergangenheitsbedarf neohistoristisch zu entsprechen gelernt hätte. Es bedarf keiner Erläuterung, dass dieser Neohistorismus der Postmoderne sich an historischen Stilreinheitsidealen nicht mehr orientieren kann. Auch in der Denkmalpflege sind solche Stilreinheitsideale, wie sie im 19. Jahrhundert noch massgebend waren, längst

als unhistorische Konstrukte erkannt. In Verbindung mit der Forderung Nietzsches nach Einheit des Stils müssten Stilreinheitsideale im Kontext moderner Kultur kulturrevolutionär wirken; die Stildiktatur in der Kunst- und Architekturpolitik totalitärer Mächte in unserem Jahrhundert beweist es. Je dynamischer eine Kultur sich entwickelt, um so grösser wird die Heterogenität simultan präsenter Kulturelemente ihres unterschiedlichen Alters wegen. Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen spiegelt nicht die Unfähigkeit einer Gegenwart, zur Einheit eines sie repräsentierenden Stils zu finden, vielmehr die Dynamik der Stilentwicklung. Gemengelage — das ist die geologische Metapher, die auf den Zustand einer Kultur passt, die, indem sie ihre Vergangenheit rascher als jemals zuvor eine Kultur hinter sich lässt, in der disparaten Fülle ihrer jeweiligen Gegenwart einzig historisch erklärbar ist.

Genau diesen durch ihre evolutionäre Dynamik bewirkten Gemengelagencharakter unserer Kultur ästhetisiert die Postmoderne, indem sie ihn architektonisch wiederholt und verdoppelt. Darin dokumentiert sich eine kulturelle Bewusstseinsverfassung, die aus der Überforderung unseres historischen Sinns resultiert. Das möchte ich abschliessend plausibel machen. Dazu vergegenwärtige man sich zunächst, was der nun schon des öfteren angesprochene Vorgang objektiver Beschleunigung kultureller Evolution exemplarisch bedeutet. In einem Kalendarium zur Verkürzung der Epochenbegriffe, mit deren Hilfe wir die Entwicklung der bildenden Kunst historiographisch beschreibbar zu machen suchen, verzeichnet Hans Robert Jauss für das Halbjahrhundert zwischen 1850 und 1900 sieben konventionelle Epochennamen vom Impressionismus bis zum Jugendstil. Demgegenüber ist allein für das Jahrzehnt zwischen 1960 und 1970 die doppelte Anzahl gebräuchlich gewordener Stilepochennamen zu notieren — vom Magischen Realismus bis zum Environment. Das bedeutet eine Steigerung der künstlerischen Innovationsrate um den Faktor zehn in einhundertundzwanzig Jahren.

Man erkennt leicht, dass, jenseits einer ungewissen Grenze, eine derartige Innovationsverdichtung unsere Innovationsverarbeitungskapazitäten erschöpfen muss. Die Logik des Avantgardismus hat uns eine Innovationsverdichtung beschert, die es unmöglich macht, selbst temporal eng begrenzte Kunstentwicklungen in repräsentativen Zeugnissen in herkömmlichen Ausstellungsräumen unterzubringen. Die exzellente Ausstellung «Westkunst» in Köln erforderte entsprechend zur Dokumentation eines knappen halben Jahrhunderts künstlerischer Entwicklungen zwischen dem Beginn der dreissiger und dem Beginn der achtziger Jahre statt herkömmlicher musealer Ausstellungsräume Messehallen¹³.

Selbstverständlich stehen heute die Kennerschaften und fachwissenschaftlichen Kompetenzen zur Verfügung, die imstande sind, auch derar-

tige Mengen von Relikten künstlerischer Evolutionen genetisch zu ordnen und so historisch verständlich zu machen. Aber zugleich nimmt unvermeidlicherweise der Anteil des Publikums zu, das in seinen Fähigkeiten zur historischen Integration der Fülle, der es als Fülle in der Zeit sich ausgesetzt findet, hoffnungslos überfordert ist. In der Konsequenz dieser Überforderung gewinnt das Ausstellungsgut spontan eine Qualität zurück, die für Reliktsammlungen in vorhistorischer Zeit charakteristisch war — die Qualität des Kuriosen nämlich. Man wandert durch die Hallen, und indem die Fülle des temporal und regional höchst Differenten sich vor unserem Blick entwicklungslogisch nicht mehr ordnen will, finden wir uns in die Souveränität des Eklektizismus zurückversetzt. Uns bleibt nichts als die Freiheit, uns das Dargebotene gefallen zu lassen oder auch nicht, und das bedeutet zugleich, dass die künstlerische Avantgarde das Geltungsprivileg ihrer aufmerksamkeitsprämierten Spaltenstellung in einer Entwicklung, die noch als solche erkannt und verstanden werden könnte, verliert. Jede Vorliebe ist nun erlaubt; alles geht. Die Richtung des Fortschritts ist unerkennbar geworden, und mit ihrer Unerfüllbarkeit entfällt die intellektuelle Verpflichtung, kulturell «up to date» sein zu sollen.

Das Ende der Avantgarde

Eklektizismus als kulturelle Reaktion auf die Erfahrungen der Überforderung unseres historischen Sinns — das ist, weit über den exemplarisch zitierten modernen, der Moderne gewidmeten Ausstellungsbetrieb hinaus, die Essenz der sogenannten Postmoderne. Postmoderne Kultur ist Kultur in Reaktion auf die Überforderung durch die Moderne. Wer den Fortschritt nicht mehr zu verarbeiten vermag, kann auf seinen jeweils neuesten Stand, indem dieser in der Kulturgenossenschaft konsensuell gar nicht mehr feststellbar ist, auch nicht mehr verpflichtet werden. «Das Ende der Avantgarde»¹⁴ ist erreicht — nicht, weil niemandem noch etwas Neues einfiele, vielmehr genau umgekehrt deswegen, weil das Neue kraft seiner unausschöpflichen Fülle seine Verbindlichkeit eingebüßt hat. Der Eklektizismus erscheint als die rationale Art, sich zu eben diesem Bestand zu verhalten. In der Theorie der architektonischen Postmoderne ist daher «Eklektizismus» das zentrale Programmwort¹⁵.

Das Wort «Eklektizismus» ist, zumal im Deutschen, negativ besetzt. Man assoziiert Beliebigkeit. Vorstellungen einer Blütenlesekultur stellen sich ein, und in der Tat gibt es sowohl in der postmodernen Essayistik wie in der postmodernen Architektur Werke, die uns als Zitatenkunststücke erscheinen. Aufdringlich, ja gelegentlich peinlich wird das inbesondere

dann, wenn uns dabei dieselben Zitate immer wieder begegnen — in der neuesten Architektur zum Beispiel ad nauseam immer noch einmal dieselben funktionslosen Erkerchen oder Sprossenfensterchen.

Demgegenüber muss man sich erinnern, dass im Zeitalter der europäischen Aufklärung «Eklektizismus» der Name einer Zentraltugend aufgeklärter Intelligenz war. Kein Geringerer als Diderot hat in der grossen Enzyklopädie den Eklektiker als Selbstdenker definiert. «Prüfet alles und behaltet das Gute» zitierten deutsche Aufklärer zur biblischen Rechtfertigung ihres Eklektizismus den 1. Thessalonicher Brief, und es ist deutlich, wogegen sich das richtete. Es richtete sich gegen den Dogmatismus kanonisierter Texte, die innerhalb ihrer gar nichts und ausserhalb ihrer alles für disponibel erklären. Analog dazu ist der postmoderne Eklektizismus das intellektuelle Medium der Entkanonisierung des Fortschritts. Er rehabilitiert unsere unter der Geltung von Avantgarde-Normen bislang nur heimlich verstattete Neigung, Altes besser zu finden als Neues, und er macht zugleich geltend, dass solcher Eklektizismus in einer Lage kulturell überlebensnotwendig ist, in der uns weniger die Folgen des ausgebliebenen Fortschritts als die Nebenfolgen des stattfindenden Fortschritts zu schaffen machen.

Postmoderne Kultur, als Reaktion auf Erfahrungen der Überforderung unseres historischen Bewusstseins und somit der Überforderung unserer kulturellen Innovationsverarbeitungskapazitäten, ist selbstverständlich nicht allein in der Architektur der Gegenwart beobachtbar. Das Beispiel der Architektur hat insoweit lediglich den Vorzug, uns Postmoderne anschaulich zu machen. Wer daran seinen Blick geschärft hat, bemerkt Analoges überall: den Schwund kultureller Homogenität durch Eklektizismen, die durch einen historisch beispiellosen kulturellen Reichtum erzwungen sind, in welchem zugleich die Menge kultureller Auswahlkriterien, die jedermann als verbindlich gelten, abgenommen hat¹⁶.

¹ Cf. Richard Meier und die Neo-Moderne. In: Heinrich Klotz: Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960—1980. Braunschweig/Wiesbaden —³ 1987. S. 315—319. —² Cf. hierzu Charles Jencks: Post-Modern und Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen. In: Peter Koslowski, Robert Spaemann, Reinhard Löw (Hrsg.): Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters. Weinheim 1986. S. 205—235, unter Berufung auf Umberto Eco bes. S. 211 ff. —³ Cf. dazu Heinrich Klotz: Vision der Moderne. In: Heinrich Klotz (Hrsg.): Vision der Mo-

derne. Das Prinzip Konstruktion. München 1986. S. 9—26, bes. S. 12 ff. —⁴ So aber Norbert Knopp: Das Problem der Klassik als Norm. In: Rudolf Bockholdt (Hrsg.): Über das Klassische. Frankfurt a.M. 1987. S. 204—209, S. 209. —⁵ Zum Ursprung des historischen Bewusstseins aus der vorhistorischen Geltungskonkurrenz zwischen Altem und Modernem cf. Hans Robert Jauss: Ursprung und Bedeutung der Fortschrittsidee in der «Querelles des Anciens et des Modernes». In: Helmut Kuhn und Franz Widmann (Hrsg.): Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt. Mün-

chen 1964. S. 51—72. — Analog auch, bezogen auf die Zeit um die Wende des 18. zum 19. Jahrhunderts, Hannelore Schlaffer, Heinz Schlaffer: Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt am Main 1975. —
⁶ Cf. Julius Posener: Die moderne Architektur — eine lange Geschichte. In: Heinrich Klotz (Hrsg.): Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion. München 1986. S. 27—32, S. 30. —
⁷ Friedrich Nietzsche: David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller. Unzeitgemäße Betrachtungen. Erstes Stück. In: Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. III/1. Berlin/New York 1972. S. 153—238; S. 159. —
⁸ Cf. Schwatlo: Kaiserliches Generalpostamt in Berlin. In: Zeitschrift für Bauwesen. Berlin 1875. S. 143ff. —
⁹ Cf. Anm. 6. —
¹⁰ a.a.O. S. 31. —
¹¹ Zum Grundsätzlichen dieses Komplementaritätszusammenhangs

cf. mein Buch «Geschichtsbegriff und Geschichtsinteresse. Analytik und Pragmatik der Historie», Basel/Stuttgart 1977. —
¹² Zu diesem Kompensationsargument cf. Odo Marquard: Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften. In: Almanach. Ein Lesebuch. Band I. 1987. S. 107—118. —
¹³ Laszlo Glozer: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939. Köln 1981. —
¹⁴ Robert Hughes: Das Ende der Avantgarde, In: DU. Die Kunstzeitschrift 3 (1983) S. 6—11. —
¹⁵ Charles Janecks: Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition. Stuttgart 1980. S. 127ff.: «Schlussfolgerung — radikaler Eklektizismus?» —
¹⁶ Cf. dazu meinen Aufsatz «Historisierung und Ästhetisierung. Über Unverbindlichkeiten im Fortschritt. In: OIKEIOSIS. Festschrift für Robert Spaemann. Herausgegeben von Reinhard Löw. Weinheim 1987. pp. 149—166.

