

**Zeitschrift:** Werk, Bauen + Wohnen  
**Herausgeber:** Bund Schweizer Architekten  
**Band:** 86 (1999)  
**Heft:** 5: Raum

**Artikel:** Raumbegriffe : avantgardistisch, postmodern...  
**Autor:** Syring, Eberhard  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-64578>

### **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:** 13.01.2026

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

# Raumbegriffe: avantgardistisch, postmodern...

Der avantgardistische Raum ist nicht allein mit Vorstellungen von Transparenz und Fluss, von Innen innen und Aussen aussen oder mit utopischen Transformationen zu verbinden; er versteht sich im Kontext eines Gesamtraumes, in erster Linie der Stadt. Angesichts der ständig wachsenden Schwierigkeiten, einen Stadtzusammenhang herzustellen, tendiert die Architektur zur Objektfixierung und entwirft anstelle von Raumstrukturen Oberflächen.

Der Raum ist Produktfaktor, kontrolliert, hierarchisiert, politisch und wirtschaftlich bestimmt – tendenziell reduziert auf ein «Medium, das darauf wartet, kolonisiert zu werden» (Henri Lefebvre).

Seit der Avantgarde drückt sich das Dilemma in der Unlesbarkeit der Räume aus wie in der stetigen Suche, den Raum neu zu begreifen (als Sprache, Ereignis, Instabilität und Heterotopie) oder einen Ersatz für den Stadtzusammenhang zu finden, den etwa Rem Koolhaas in Form von «Bigness» für sich gefunden hat. Der folgende Beitrag skizziert den Raumbegriff als Ideengeschichte von der Avantgarde bis heute.

L'espace avant-gardiste ne s'associe pas seulement à des conceptions de transparence et de flux, intérieurement de l'intérieur et extérieurement de l'extérieur ou à des transformations utopiques; il se comprend dans le contexte d'un espace global, celui de la ville en premier lieu. A mesure que les résistances à l'établissement d'une cohésion urbaine s'accroissent, l'architecture tend à se fixer sur des objets et projette des enveloppes extérieures au lieu de structures dans l'espace.

L'espace devenu facteur de production est contrôlé, hiérarchisé politiquement et économiquement et se réduit tendanciellement à un «médium en attente de colonisation» (Henri Lefebvre).

Depuis l'avant-garde, ce dilemme se manifeste par l'illisibilité des espaces et par la recherche incessante d'une nouvelle compréhension de ceux-ci (comme langage, événement, instabilité et hétérotopie) ou par la définition d'un équivalent à la cohésion urbaine que Rem Koolhaas a, pour sa part, trouvé avec «Bigness». Le présent article esquisse la notion d'espace sous la forme d'une histoire des idées depuis l'avant-garde jusqu'à nos jours.

Avant-garde space is not only associated with ideas of transparency and flow, of interior interiors and exterior exteriors or with utopian transformations; it also exists within the context of integral space, and primarily of the town. Creating urban connections in the face of constantly increasing resistance has generated a tendency for architecture to become object-defined, resulting in surface textures in place of spatial structures.

Space is a product factor, defined in controlled, hierarchical, political and economic terms, with a tendency towards reduction to a "medium that is waiting to be colonised" (Henri Lefebvre).

Ever since the avant-garde, the dilemma has been expressed by the illegibility of spaces and the constant attempt for a new understanding of space (as language, event, instability, and heterotopia), or as a surrogate for the urban unity which Rem Koolhaas discovered in the form of "bigness". The following article outlines the concept of space as a history of ideas from the avant-garde up till the present.

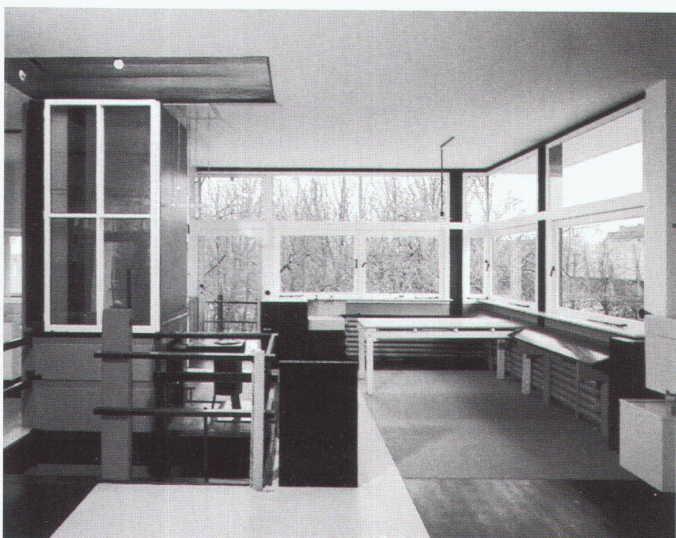








Gerrit Rietveld, Schröder-Haus,  
Utrecht, 1924



«Die Bestimmung des Raumes ist deshalb verwickelt, weil der Raum nicht nur Äusserlichkeit, sondern auch Schema der Äusserung, der Gestaltung ist» (Ernst Bloch, 117).

#### Raum als Medium der Wahrnehmungsaktivierung

Setzt man sich dem «Kraftfeld» (Raphael, 112) eines kubistischen Gemäldes aus, beispielsweise George Braques Bild «Tischchen» (Le Guéridon) von 1911, so gerät man rasch in den Sog einer Dynamik, die von der tektonischen Struktur der Formfragmente erzeugt wird. Man kann hier, um die bestimmende Mittelsenkrechte herum, ein Spiel des Gegensatzes von Steigkraft und Schwerkraft verfolgen. Während die hoch transparenten und leicht wirkenden Formenkompartimente sowie die geschwungenen und orthogonalen Lineaturen um die fragmentierte Violine herum zu schweben scheinen, verfestigt und verdichtet sich die Struktur in einem sich verengenden Kegel in der oberen Bildmitte. Die oben durch Kristallisation entstandene Schwere korrespondiert mit dem konvexen Halbrund des Tischchens unten, das in der kräftigen Statik der Unterkonstruktion aufgefangen wird. Dieses senkrecht in der Bildfläche stehende

Kreissegment löst aber andererseits, als statisch unausgewogene Trägerform, die sich jederzeit auf die eine oder andere Seite neigen könnte, grösste Verunsicherung aus. Der nicht entschiedene «Kampf» zwischen Schweben und Lasten, zwischen Verfestigung und Auflösung wird durch die leicht zur Seite hin ausbrechenden Formen verstärkt. Die Wahrnehmungszeit bekommt durch das Steigen und Fallen der Formelemente eine zyklische Struktur, was auch durch die runde Form (Kreislauf) unterstrichen wird. In anderen Gemälden dieser Periode verwenden Braque und Picasso von vornherein ovale Bildflächen, wodurch die potentielle Endlosigkeit, d.h. die programmatische Unabgeschlossenheit des Rezeptionsvorgangs, betont wird.

Keine andere Kunstrichtung hat so anregend auf die Raumbildungen des Neuen Bauens gewirkt wie der Kubismus. Kennzeichen wie Unabgeschlossenheit, Vielschichtigkeit, Transparenz, Überlagerung, Durchdringung usw., die für den kubistischen Bildraum galten, treffen auch in modifizierter Form auf den avantgardistischen Architekturraum zu. Die tektonische Grundstruktur des Ersten scheint ihn für eine Transformation besonders geeignet zu machen. Und auch die für das kubistische Verfahren charakteristische Aktivierung der Wahrnehmung (im Sinne eines virtuellen Umkreisens der Gegenstände, eines Umherschweifens im Bildraum) tritt in der Architektur (hier nicht zuletzt im Sinne der Aufforderung zur Benutzung, Aneignung des Raumes) an eine zentrale Stelle. Man kann diese Momente des Unabgeschlossenen, Prozessualen des Raumerlebens am Beispiel des Schröder-Hauses von Gerrit Rietveld aus dem Jahr 1924 skizzieren. Hier tritt besonders das Prinzip der Montage, das ja auch für den kubistischen Bildaufbau prägend ist, in den Vordergrund. In einem von Rietveld mitunterzeichneten Stil-Manifest heisst es: «Wir haben die Gesetze des Raums und ihre unendlichen Variationen (d.h. Raumkontraste, Raumdissonanzen, Raumergänzungen) geprüft und festgestellt, dass alle diese Variationen zu einer ausgewogenen Einheit zusammengefügt werden können» (Conrads, 62).

Dieses Zusammenfügen demonstriert das Schröder-Haus. Während Gropius und May das Montageprinzip im Neuen Bauen in die Richtung einer tayloristisch rationalisierten Architekturproduktion vorangetrieben haben, wird es hier von Rietveld in überzeugender Weise als ein spielerisch-experimentelles Verfahren vorgestellt. Rietveld «montiert» sein Gebäude aus deutlich (auch farblich) voneinander abgesetzten Flächen. Körperhafte Erscheinungsformen, etwa konvexe Winkel, werden vermieden. Wie beim analogen kubistischen Verfahren wird mit «planparallelen Ebenen» (Raphael, 117ff.) operiert – mit dem Unterschied, dass sie hier auf die drei Raumdimensionen übertragen sind. Das montierte Flächengefüge erinnert an ein Möbel mit ausziehbaren Laden – was bei dem gelernten Tischler Rietveld nicht weiter verwundert. Im Inneren verschmelzen Möb-

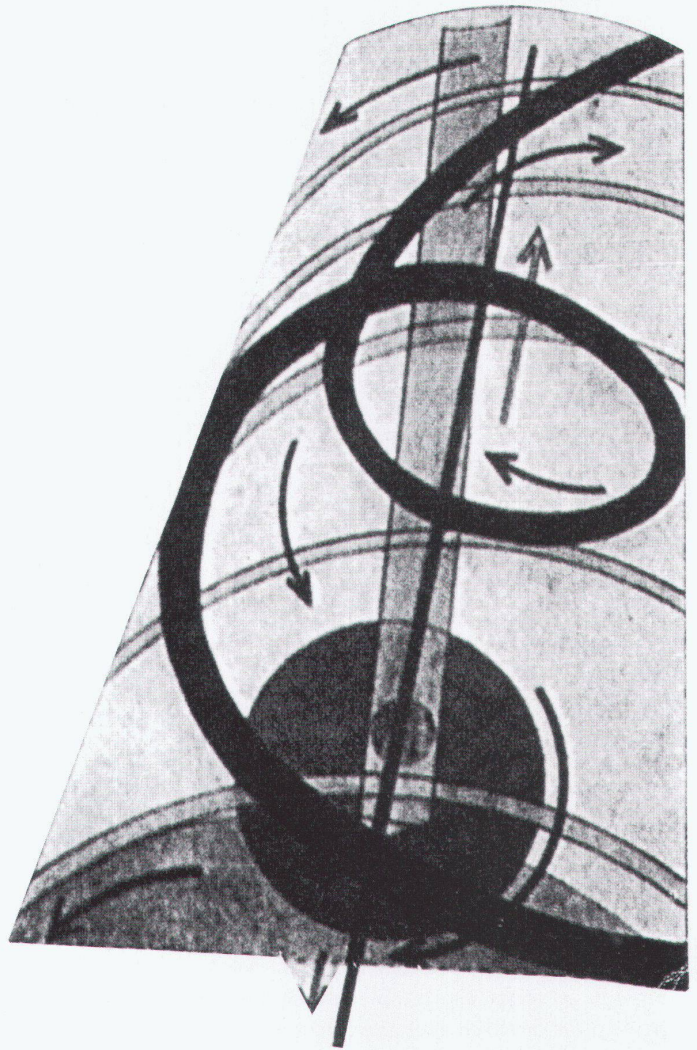


lierung und Architektur zu einer Einheit. Mit flexiblen Wandelementen (Schiebewände) lässt sich der Raum materiell durch Bewegung verändern, ohne dass er seine Konsistenz verliert. Aber auch die Wahrnehmungsweise, die diesem Bauwerk angemessen ist, rechnet mit dem sich bewegenden Subjekt. Das Haus ist auf keinen kompositorischen Höhepunkt, auf keinen idealen Standpunkt hin angelegt, sondern auf Parallaxe: auf die Wahrnehmungsveränderung der Konstellation im Verhältnis zum sich bewegenden Betrachter. Dessen «kognitive Endarbeit an der Fertigstellung des Hauses» (Führ, 22) lässt sich auch wiederum als «Montage» verstehen.

Es ist kaum zu übersehen, dass es der Avantgarde in der Architektur um eine Neubestimmung des Raumes ging – und zwar nicht im Sinne eines formalistischen Spiels, sondern in Bezug auf eine gesellschaftliche Wirklichkeit, die es einerseits anzunehmen, andererseits zu transformieren galt. Dieser Raumbezug spiegelt sich auch in den theoretischen Definitionsversuchen der Bewegung wider, etwa in Behnes «Der moderne Zweckbau», verfasst 1923, in Moholy-Nagys «Von Material zu Architektur» von 1929 oder in Giedions «Raum, Zeit, Architektur», jenem vor allem in den Nachkriegsjahrzehnten prägenden Standardwerk, das auf in den Vierzigerjahren gehaltene Vorlesungen zurückging. Bei Giedion wird schon im Titel der Raumbezug deutlich, doch scheinen im Hinblick auf die gesellschaftspolitischen Konnotationen der Avantgardeästhetik die beiden anderen Quellen aufschlussreicher.

Die pädagogische Forderung von Moholy-Nagy, Architektur solle die «Tatsache des Raumes» *erlebbar* machen, trifft einen ganz spezifischen Aspekt eines *avantgardistischen Raumbegriffs*, und zwar die Herausstreichung des «Erlebnisses» als Indikator einer aktiven Raumrezeption und einer dieser Rezeptionsform gemässen Architektur, die – implizit und im Falle des Bauhauslehrers auch explizit – als pädagogisches Modell im Hinblick auf einen gewandelten und neu zu gestaltenden gesellschaftlichen Raum gedacht ist. Das Erlebnis eines (architektur- und stadt-)räumlichen Zusammenhangs wird zur Einübung in die Erkenntnis des gesellschaftlichen Zusammenhangs. Hier wird die Vorstellung, wonach der architektonische Raum den gesellschaftlichen Raum abbilde, modifiziert: vom Abbild zum Vorbild.

Behne wiederum zeigt in einer dargestellten Entwicklungsreihe der modernen Architektur über die *Fassade zum Haus*, über das *Haus zum geformten Raum* und schliesslich über den *geformten Raum zur gestalteten Wirklichkeit* schon früh deren Verlauf als eine aufs Gesellschaftliche zielende Verräumlichung. Im Endstadium wird Architektur («bauen») definiert als Raum gewordene Zweckform. Behnes entscheidende Erkenntnis liegt darin, dass jeder Zweckzusammenhang auch eine ästhetische Dimension beinhaltet, die er als eine aktive Wahrnehmungs-



funktion definiert. Sie verhindert, dass sich Zweckform rein utilitaristisch beschränkt.

#### Bedeutungsverlust des Raumes in der Postmoderne

Mit einigem Recht lässt sich sagen, dass die historische Avantgarde und die Postmoderne die wohl bedeutsamsten epochalen Kennzeichnungen dieses Jahrhunderts im Bereich der Kultur sind. Das spiegelt sich auch in der Architektur. Wenn sich, wie oben skizziert, so etwas wie ein avantgardistischer Raumbegriff rekonstruieren liess, scheint es von einigem Interesse, Vergleichbares für den postmodernen Raum zu versuchen. Betrachtet man die wichtigsten theoretischen Publikationen zur postmodernen Architektur, scheint es auf den ersten Blick, als ob die bei Behne ausgebreitete Genealogie der modernen Architektur hier geradezu auf den Kopf gestellt würde – und zwar aufgrund eines Kurzschlusses zur Fassade eines Bauwerkes als entscheidendem Element architektonischer Invention. Das hängt zusammen mit dem *linguistic turn*, auf den sich die gegenmoderne Richtung der Sechziger- und Siebzigerjahre beruft. Statt Funktion, Konstruktion, Rationalität und Raum – die Leitbegriffe der avantgardistischen Architektur – rücken nun Sprache, Bild und Kommunikation in den Mittelpunkt architektoni-





Venturi and Rauch, BASCO-Markthalle, Bristol Township, 1979

Quelle: Venturi and Rauch, Architektur im Alltag Amerikas, Ausstellungskatalog; Kunstgewerbemuseum Zürich, 1979, S. 41

schen Interesses. Das äussert sich nicht zuletzt in Buchtiteln oder -untertiteln wie «Die Sprache der postmodernen Architektur» oder «Zur Ikonologie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt».

Hier sind bereits zwei der bekanntesten theoretischen Bestimmungen der Bewegung angeführt. Der letztgenannte Untertitel gehört zu Robert Venturis einflussreicher Untersuchung «Learning from Las Vegas», die er – zusammen mit Denise Scott Brown und Steven Izenour – 1978 veröffentlichte. Venturis theoretisches Werk ist primär aus dem Kontext seiner Entstehungszeit zu verstehen. Es spiegelt die Situation der amerikanischen Kultur der Sechzigerjahre, die geprägt ist von Befreiungsversuchen gegenüber einer eurozentrierten Kulturhoheit. Venturis Konfrontation der Pole Las Vegas und Rom zeigt, dass mit seinem Aufbegehren nicht nur die moderne europäische Kultur gemeint ist. Jencks' Ansatz ist dagegen umfassender. Er internationalisiert gewissermassen die Bewegung der Postmoderne, indem er die leitende Erfahrung der amerikanischen Popkultur (das Akzeptieren einer konsumorientierten «Volkskultur») mit spezifisch europäischen Erfahrungen vereinigt, etwa der strukturalistisch oder linguistisch ummantelten Konfliktbeschreibung zwischen Tradition und Modernisierung (Kontextualismus, Rationalismus...) oder der Rückbesinnung auf Nebenlinien im architektonischen Modernisierungsprozess (C. Sitte, Gartenstadtbewegung, Expressionismus, Regionalismus...). Auch die japanische Erfahrung spielt bei Jencks eine Rolle.

Wenn von Venturi und Jencks, den beiden wichtigen Autoren der postmodernen Architektur, gesagt wurde, dass sie von der primären Bedeutung der Architektur als Zeichenträger ausgehen, so ist damit impliziert, dass der Raum, wie er oben am Beispiel eines «avantgardistischen Raumbegriffs» skizziert wurde, an Bedeutung verliert. Dies ist bei beiden Autoren der Fall, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung und Schwerpunktsetzung. Die Differenz in der Wertschätzung des Raumes ist in den Theorien von Venturi und Jencks wiederum sehr charakte-

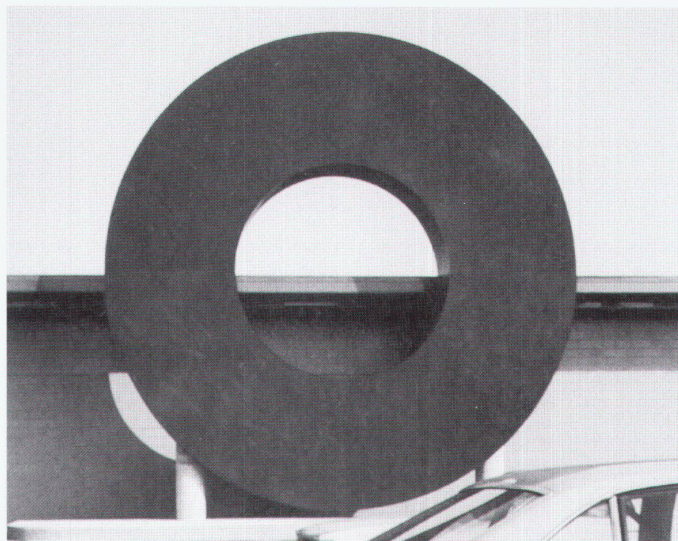
ristisch und für die hier erörterte Frage nach einem postmodernen Raumbegriff äusserst aufschlussreich.

### Zeichen in amorpher Landschaft

Venturi wendet sich sowohl gegen einen «perspektivischen» wie gegen einen «aperspektivischen» Raumbegriff – wenn man einmal diese moderne Terminologie gebrauchen will. D. h., er hält den geschlossenen und durch Blickachsen geordneten und hierarchisierten vormodernen Raum für obsolet in Bezug auf sein Gefüge – nicht in Bezug auf die ikonologische Komponente der Blickpunkte –, weil dieses Gefüge nicht mehr einer zeitgemässen Raumnutzung entspricht. Und auch der offene und fließende Raum der Moderne, der ideologisch auf Durchdringung und Vermittlung eines Gesamtzusammenhangs aus war, entspricht der zeitgemässen desorientierten und segmentierten Raumerfahrung und -nutzung nicht mehr.

Der postmoderne Raum, wie Venturi ihn beschreibt, ist weder hierarchisch – d. h. zentripetal – durch eine Struktur aus Elementen wie Strasse, Platz und Monument organisiert noch auf komplexe Weise egalitär wie der moderne Raum mit seiner tendenziellen Gleichbehandlung von Vorder- und Rückseite, mit seiner Durchdringung von Innen und Aussen: Er ist linear und in dieser Linearität egalitär. Die Linearität ergibt sich folgerichtig aus der von Venturi beschriebenen bevorzugten Raumnutzung, die man mit (Zwischen-)Raum-Überwindung umschreiben kann und die durch die Hegemonie der automobilen Fortbewegungsart bestimmt ist. Die Egalität ergibt sich aus der Gleichberechtigung konkurrierender Zeichenträger (in den kommerziellen Einrichtungen des Strip, der peripher gelegenen Geschäftsstrasse) bzw. aus den Befindlichkeiten und Bedingungen vorstädtischer Lebensformen. Die Linearität, d. h. das Band der Hauptverkehrsstrasse und der reibungsreduzierte Fluss des Verkehrs, wird von Venturi als aussengesteuert beschrieben, und zwar durch Zeichen der Regulierung (Ampeln, Verkehrszeichen) und durch Zeichen der Überredung (Reklame). Die Obsolenz der Moderne besteht in diesem Punkt darin,





dass sie die Bewegungskomplexität des Autos und die Wahrnehmungsoffenheit des Fahrers falsch einschätzte.

Wenn die Überwindung des Zwischenraumes, den Venturi als «amorphe Landschaft» beschreibt, in solch extremer Weise zum Mittelpunkt der Raumnutzung wird, führt das unwillkürlich zu einer *Temporalisierung des Raumes*. Der Raum als physisch konkrete Gegebenheit wird in der zu durchfahrenden suburbanen «Autolandschaft» gewissermassen aufgelöst. Entfernung wird als Fahrzeit definiert, und auch das Erlebnis des Fahrens ist durch ein Abgehobensein von der Physis des durchquerten Raumes gekennzeichnet, das durch diverse Medien (Musikkassetten, Radio, Handy und im Sekundenbruchteil zu erfassende Reklamebotschaften von Werbeträgern am Strassenrand) gestützt wird.

Indem er Architektur als dekorierten Schuppen, d. h. primär als Zeichenträger, definiert und diese Definition aus einer automobil geprägten Raumerfahrung ableitet, ist der Raumbegriff Venturis vor allem durch eine Temporalisierung des Raumes gekennzeichnet. Venturi ist von den kommerziellen Zeichen offensichtlich ästhetisch fasziniert. Dadurch vernachlässigt er die Orte, auf welche die Zeichen hinweisen. Gerade aber am Beispiel Las Vegas wird deutlich, dass die Einrichtung, für die das Zeichen wirbt, das Kasino, Motel, Restaurant usw., architektonisch nicht schon mit dem Werbezeichen erschöpft ist, sondern ebenfalls einen Raumtypus verkörpert, der im Sinne eines postmodernen Raumverständnisses von Interesse ist.

#### Das exklavische Raumsegment

Im Zusammenhang einer Suche nach einem allgemeinen postmodernen Raumbegriff trifft es sich gut, dass Jencks den von Venturi vorgelegten postmodernen Raumbegriff, der sich in einer Temporalisierung des Raumes verdichtet, in wichtigen Punkten zu erweitern scheint. Wie Jencks im Namen einer pluralistischen Haltung eine Übernahme modernistischer Motive in eine postmoderne Architektur toleriert – solange damit kein Alleinvertretungsanspruch verbunden ist –, so dethematisiert er

auch nicht gänzlich den Raum. Dieser bleibt unter mindestens drei Gesichtspunkten bedeutsam: a) als kontextuelle Grösse, etwa beim Bauen in einer historischen Umgebung (z. B. L. Kriers Rückgriff auf C. Sitte), b) als syntagmatische Grösse mit dem Tolerieren modernistischer Motive (z. B. Eisenmans Haus 111), c) als zentrales postmodernes Motiv einer architektonischen «Wiederverortung» (hier gilt für Jencks Charles Moores Werk als vorbildlich).

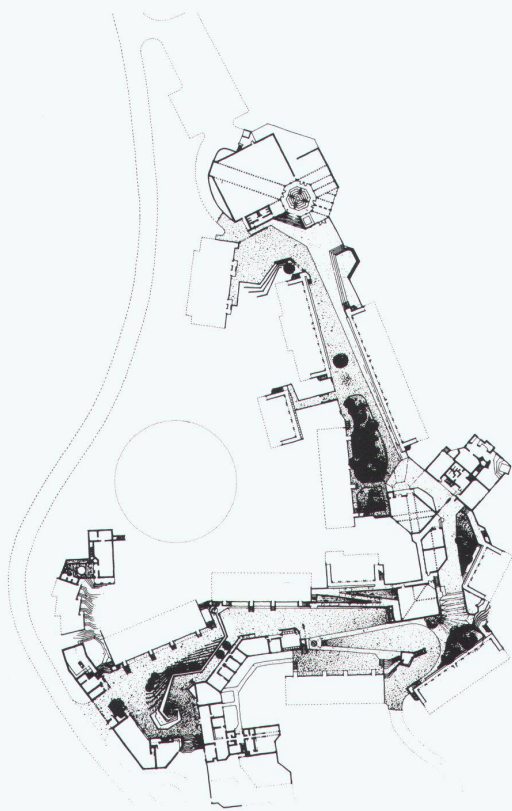
Im Gegensatz zur Position Venturis wird von Jencks keine Abgrenzung gegenüber traditionellen und avantgardistischen Raumkonzepten betrieben, sondern deren Integration befördert – als adäquater Raumaussdruck einer polyvalenten, sich pluralistisch gebenden Architektursprache. Das Kriterium für die gelungene Integration, die das Attribut «postmodern» verdient, ist nicht formimmanent, sondern resultiert aus der Haltung des Entwerfers gegenüber der Wirklichkeit als einer gegebenen – nicht als einer erst zu gestaltenden. Diese postmoderne Entwurfshaltung gibt sich – bezogen auf den Raum – reflektierend retrospektiv. Wenn sie sich auch meist um eine ironische Distanz bemüht, gelingt es ihr nicht immer, Pathosformeln zu vermeiden. Im Gegensatz zu der modernen Maxime, nach der die Form das Resultat der Funktion sei, präsentiert die Postmoderne den Versuch, durch Raumform (und/oder Zeichen im Raum) über Stimmungen Handlungen zu evozieren. Die reflektierende Retrospektive mündet in Raumformen, die historische Konstellationen mehr oder weniger genau zitieren – zwischen Imitat und Archetypus in vielfältigen Mischformen (nach dem Prinzip Collage radikal eklektisch = ich wähle aus).

Die wohl wichtigste Zielperspektive des postmodernen Raumes heisst Urbanität. Dahinter steht die Motivation der Wiedergewinnung einer kommunikativen und erlebnisdichten Struktur. Dies führt häufig zu einer gewissen Überladenheit des postmodernen Raumarrangements, insofern aus einer Hand nachvollzogen wird, was Produkt langwieriger historischer Prozesse war. Eine solche Inszenierung vermeintlich historischer Prozesse liesse sich als *Verräumlichung* der Zeit bezeichnen.

Das postmoderne Bewusstsein ist von Erfahrungen der Simultaneität und Ubiquität geprägt, Erfahrungen, die durch die technische Weiterentwicklung und politisch-gesellschaftliche Durchsetzung von Verkehrs- und Kommunikationsmitteln bedingt sind. Daraus folgt u. a., dass der postmoderne Raum neben den retrospektiven auch kulturtransversale Anregungen erhält (Crossover). Durch massenmediale Verbreitung und touristische Vereinnahmung wird eine Globalisierung von Regionalismen betrieben.

Wider den verbreiteten Mythos, dass sich der Raum unter den gegenwärtigen Bedingungen auflöse (Temporalisierung und Virtualisierung), vergegenständlicht sich der postmoderne Raum in ganz bewusst gesetzten Sedimentierungen und ent-





Charles Moore, Kresge College, 1965–1974  
 Quelle: Jencks, Die Sprache der postmodernen  
 Architektur

spricht somit dem Bedürfnis nach physisch konkreten Orten. Das spiegelt sich am deutlichsten in den Bemühungen um die Konstruktion *exklavischer Raumsegmente*. Gleichwohl können solche synthetischen Ortsrekonstruktionen nicht den tatsächlichen Bedeutungsverlust des Ortes als Schauplatz von relevanten Handlungen anwesender Akteure kompensieren. Entgegen den Absichten seiner Propagandisten ist der postmoderne Ort doch von einer partiellen Virtualisierung und Temporalisierung gekennzeichnet. Ersteres zeigt sich darin, dass das visuelle System (prädestiniert für Distanzierung und Täuschung) nach wie vor und wider bessere Einsicht über das haptische System und das Grundorientierungssystem (nach J. J. Gibson, auf den sich Moore beruft) dominiert. Die tendenzielle Temporalisierung zeigt sich darin, dass der wiederverortete Raum häufig – aus zeitökonomischen Gründen – linear gegliedert ist (Shopping-Mall). Sie zeigt sich aber auch in seiner begrenzten Dauer, d. h. in der scheinbaren Notwendigkeit seiner häufigen Umdekoration.

Der postmoderne Raum stellt – insgesamt aus der Sicht eines apologetischen Postmodernismus betrachtet – eine Synthese dar zwischen der von Venturi beschriebenen amorphen Landschaft mit einigen eingestreuten Orientierungspunkten und (auch weil die amorphe Landschaft als solche wohl allein und auf Dauer nicht auszuhalten ist) dem Versuch der Rekonstruktion von Orten, wie ihn Moore exemplarisch vorführt. Der postmoderne Raumbegriff ist somit sowohl durch eine Temporalisierung des Raumes als auch durch eine Verräumlichung der Zeit gekennzeichnet. Dadurch, dass der Raum im heutigen Kontext gegensätzlichen Erfahrungen und Bedürfnissen (nämlich potentiell überall sein zu wollen, ohne Orientie-

rung und Anhalt zu verlieren) entsprechen soll, ist sein Wesen häufig paradox – wie die gegenwärtig vermehrt praktizierten Umstülpungen von Innen- und Aussenräumen, wo die Strasse zum Interieur umdekoriert und in klimatisierten Indoor-Welten Stadt gespielt wird.

### Desorientierung im Hyperraum und Reaktivierung der Wahrnehmung

Neben der beschriebenen Haltung einer apologetischen Postmoderne hat sich aber auch eine Position ausgebreitet, die man als «kritische Postmoderne» bezeichnen kann und die in Frederic Jamesons Aufsatz «Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus» ihre prägnanteste Manifestation fand. Jameson vertritt hier eine Sichtweise, die in der faktischen Wandlung des Raumes und des Raumgefühls eine Dialektik behauptet, dahingehend, dass die *Desorientierung* als zentrales Moment postmodernen Raumerlebens in eine Neuorientierung umschlagen könnte. Jameson führt als Beispiel für die Ausprägung des postmodernen Raumes das Bonaventure Hotel in Los Angeles von John Portman an, ein Bauwerk, das nicht nur ein verändertes Raumgefühl veranschauliche, sondern auch die anderen ausgemachten Kennzeichen der Postmoderne: Oberflächlichkeit und Geschichtslosigkeit (beides Indizien eines Verlustes der Tiefendimension) sowie Momente der Ambivalenz zwischen Faszination und Erschrecken (einer neuen Form von Erhabenheit) im Anblick neuer «radikal antianthropomorpher» technologischer Räume.

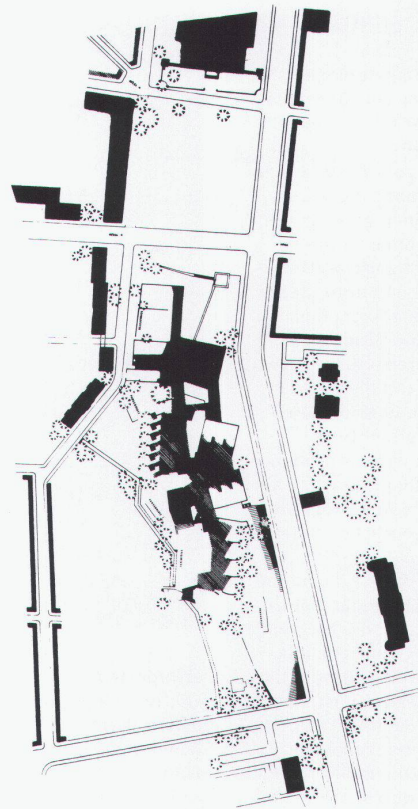
Der entscheidende Unterschied zwischen Venturi und Jencks einerseits und einem kritisch-reflexiven Postmodernen wie Jameson liegt bezeichnenderweise darin, dass Letzterer wieder auf den Raum als Leitkategorie zurückgreift. Jameson beschreibt den postmodernen Raum *nicht* aus der Perspektive eines Architekten. Das macht ihn von der unterschwellig pragmatischen Anforderung frei, nach Restfeldern für architektonisch-gestalterische Interventionen Ausschau zu halten. In der Tat sind die Theorien von Venturi und Jencks auch als Rückzugsgefechte eines Berufsstandes zu interpretieren. Während die Theoretiker der architektonischen Moderne bzw. Avantgarde die Rolle des Architekten überdehnten – ideell zum Gestalter der Wirklichkeit von der Briefmarke bis zur Stadt, pragmatisch als Verwalter oder Organisator des Stadtraums (May, Wagner) – laufen die postmodernen Architekten Gefahr, in Reduktionismen zu verfallen: ästhetische (autonome Architektur), gesellschaftliche (Dethematisierung von Konflikten durch Scheintoleranz), räumliche (Oberflächen und Exklaven statt Raum als Ganzes). Indem Jameson den Raum erneut zum entscheidenden wahrnehmungsästhetischen Kriterium macht, knüpft er implizit an avantgardistische Raumthematisierungen an, wie sie oben beschrieben wurden. Nur findet er keine Situation vor, in wel-



cher die Architektur in der Lage zu sein scheint, zu einem Wirklichkeitsbezogenen Leitmedium zu werden – oder, wie Jameson für die Kunst insgesamt feststellt: es falle ihr schwer, zu einem neuen Realismus zu finden, der nicht von der Wirklichkeit (!) ablenke.

Das Beispiel des Bonaventure Hotels in Los Angeles bestätigt die andere Lesart Jamesons. Weil er Postmoderne als die kulturelle Folgeerscheinung eines bestimmten politökonomischen Entwicklungsstandes (Spätkapitalismus) definiert, gehört das (stilistisch) spätmoderne Bauwerk trotzdem in diese Kategorie, insofern es als Vergegenständlichung eines postmodernen Hyperraums gelten kann. In welchem Zusammenhang stehen nun die an diesem Bauwerk dargestellten Kriterien des postmodernen Raums zu den anhand der Theorien Venturis und Jencks' aufgezeigten Definitionen? Die deutlichste Übereinstimmung zwischen beiden liegt in der Beschreibung einer Tendenz zur insularen bzw. exklavischen Ausgrenzung eines inszenierten Raumausschnittes aus dem städtischen Gesamtzusammenhang. Beide, historisches Stadtgefüge und inszenierter Ort, stehen einander in Jamesons Augen unvermittelt, beinahe «feindlich», gegenüber.

Neu wird von Jameson das Moment der Erhabenheit in die Betrachtung des postmodernen Raumes eingebracht. Das angesprochene Phänomen offenbart sich u. a. in der megalomanen Selbstbehauptung eines architektonischen Objekts im Stadtraum. Das Bonaventure Hotel ist – in den Kategorien Venturis gesprochen – weder «Ente» noch «dekorierter Schuppen», sondern pure, Staunen erregende Selbstbehauptung, ja Selbstgenügsamkeit – Jameson erwähnt den Abweisungsgehalt der Spiegelfassade, die Unterbetonung der Eingänge. Das Bauwerk macht keine Konzessionen an die Erwartungen des Publikums, etwa mit eklektizistischer Detaillierung oder anthropomorpher Massstäblichkeit. Gerade der Innenraum, die viele Geschosse hoch aufragende Halle, erzeugt den ambivalenten Schauer extremer desanthropomorpher Räumlichkeiten, wie sie z. B. im Hochgebirge zu finden sind und wie sie in Erlebnisparks rekonstruiert werden. Schwindel und Desorientierung sind die Folgen solch überwältigender Eindrücke. Als adäquate Rezeptionsform dieser Räumlichkeit propagiert der Architekt, Unternehmer und Projektentwickler Portman eine Erschließung mit «people-movers» (gläserne Lifte, Kabinenbahnen, Rolltreppen usw.), ein Begriff, der von Walt Disney stammt. Der am Beispiel von Venturis Theorie dargestellte Wandel vom richtungslosen Fußgängerraum zum linearen und geregelten automobilen Raum wird hier noch verstärkt, insofern die «people-movers» noch weniger eigeninitiatives Abweichen zulassen. Indem den Benutzern auf solche Weise der Raum «vorgeführt» wird, ist ihnen jene Möglichkeit der natürlichen Raumrezeption verwehrt, die in einem Zusammenspiel von leiblichen und kogni-



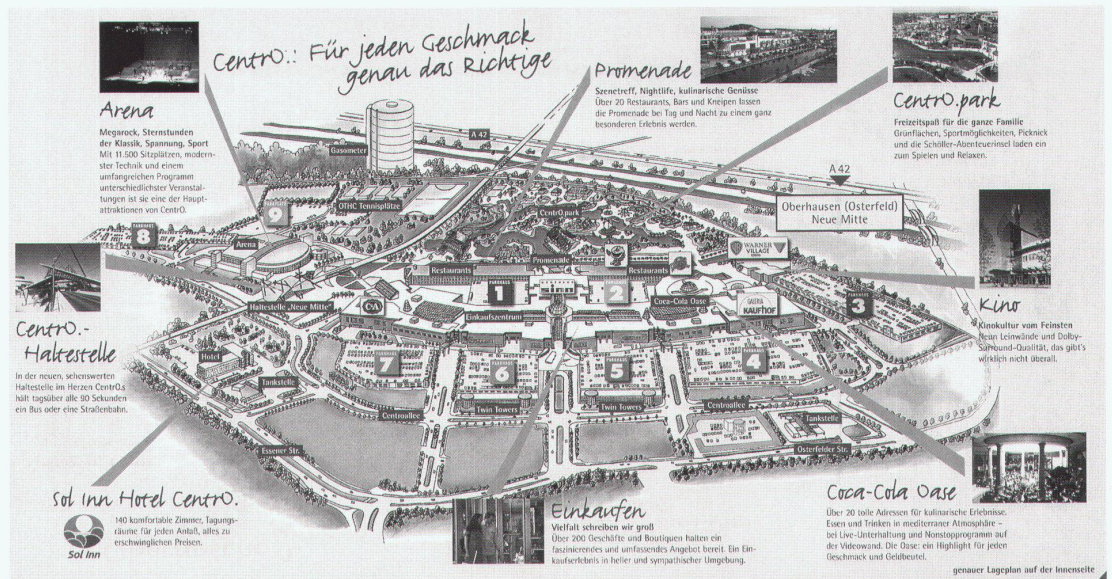
tiven «Bewegungen» besteht und die den Benutzer – wie noch im Schröder-Haus oder in der Villa Savoye – vor die Aufgabe einer «kognitiven Enderarbeit an der Fertigstellung» (s. o.) des Raumes stellt.

Erzeugen beim Bonaventure Hotel sowohl der Innenraum als auch das architektonische Objekt im Stadtraum Gefühle der Erhabenheit, so besteht gleichwohl zwischen beiden Objektsichten keine Kongruenz. Dass zwischen Innen und Aussen keine sinnfällige Beziehung, d. h. keine ablesbare Wechselwirkung mehr besteht, ist für Jameson eine von mehreren Bestätigungen des Faktums der Desorientierung als vorherrschender postmoderner Raumerfahrung. Wie die unterschiedlichen kognitiven Tiefenmodelle an Bedeutung eingebüsst haben, so hat auch der physische Raum seine Lesbarkeit verloren, die postmodernen Gegenstände sind nicht mehr in der Lage, ihre Inhalte zu vermitteln. Was Jameson mit Begriffen wie Erhabenheit und Desorientierung an Portmans Anlage exemplifiziert, wird in der jüngsten Architekturtheorie am deutlichsten von Rem Koolhaas (42) mit dem Begriff «Bigness» als Phänomen bestätigt:

«Der humanistische Anspruch auf «Ehrlichkeit» ist praktisch tot: Innere und äussere Architektur entwickeln sich zu separaten Projekten; das eine widmet sich der Instabilität program-matischer und ikonographischer Bedürfnisse, das andere – Urheber von Desinformation – offeriert der Stadt die vermeintliche Stabilität eines unbelebten Objekts. Architektur legt offen. Bigness verwirrt. Bigness verwandelt die Stadt, indem sie aus einer Summe von Gewissheiten eine Anhäufung von Rätseln macht. Was man sieht, ist nicht mehr das, was man bekommt.

Fortsetzung Seite 48





Bigness ist nicht mehr Teil eines wie auch immer definierten urbanen Zusammenhangs. Sie existiert, bestenfalls koexistiert sie. Ihr Subtext lautet: Scheiss auf den Kontext! Die Äußerung von Koolhaas stellt eine der seltenen Ausnahmen dar, dass ein Architekt die Grenzen seines Mediums im postmodernen Kontext reflektiert. Venturi, Jencks und Moore haben, auch wenn sie die real existierenden Tatbestände des postmodernen Raums – Strip, Sprawl, Shopping-Mall, Vernügunpark und die Tatsache der Globalisierung der Architektur durch mediale Verbreitung und technologische Ausdifferenzierung – anerkannten, letztlich mit Rückzügen reagiert, um einen Rest architektonischen Eigensinns zu wahren: in der Fassade, in der Inszenierung historischer oder anthropologischer Muster oder im Anspruch einer unverwechselbaren «autonomen» Position. Koolhaas dagegen hofft durch die konsequente Anpassung an die Gesetze von Bigness deren inhärente Freiräume zu erobern: die bekannte avantgardistische Hoffnung auf ein dialektisches Umschlagen. Bigness sei nach dieser Vorstellung nicht nur die erdrückende Präsenz der Macht der Verhältnisse, sondern enthalte gerade aufgrund ihrer megalomanen Struktur Spielräume einer Gegenwelt. Ob die Hoffnung auf ein Umschlagen, gerade nach der mit der Postmoderne zugleich offenbar werdenden Erfahrung eines «Scheiterns der Avantgarde», berechtigt ist, kann an dieser Stelle nicht ausdiskutiert werden.

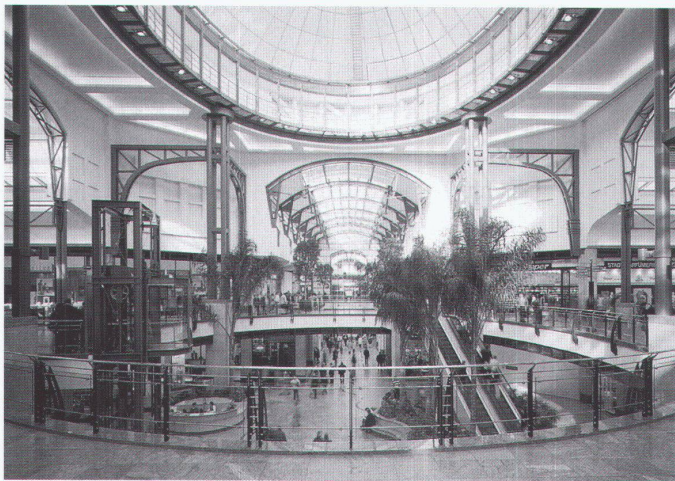
Ist hier «erhabene Flucht nach vorn» im Spiel, jene futuristische Auflösung des Subjektes, die in einer Art Identifikation mit dem Aggressor schliesslich zur hymnischen Verklärung der destruktiven Potentiale der Modernisierung führte und die sich noch als ein Erbe solcher Avantgarden etwa in Venturis Faszination an den anarchischen Erscheinungsformen des Stadtrandes wiederfindet? Andererseits zeigt sich im bewussten «Annehmen» der postmodernen Wirklichkeit auch etwas von dem dialektischen Verfahren, das Jameson empfiehlt: die Postmoderne als Katastrophe und Fortschritt zu denken. Jameson trägt mit seinem Ansatz einer kritisch-akzeptierenden Betrachtung der Postmoderne letztlich zur konstruktiven Erweiterung ihres Raumbegriffs bei.

### Raum: Vorbild oder Abbild?

An der Avantgardearchitektur wurde häufig ihre Utopiehaftigkeit kritisiert. Doch ganz im Hier und Jetzt befindet sich auch die Postmoderne keinesfalls. Vielleicht trifft für die postmoderne Architektur eher das Attribut der von Foucault so genannten «Heterotopie» zu. Die Diskussion, welche Vorteile oder Verluste ein Paradigmenwechsel von der Utopie zur Heterotopie bedeuten würde, wäre ein eigenes Thema und kann an dieser Stelle nicht erschöpfend aufgenommen werden. Zweifellos ist die Heterotopie die «pragmatischere» Version einer Raum gewordenen Übertragung unserer Wünsche und Sehnsüchte, doch haftet ihr in der vorherrschenden Erscheinungsform des postmodernen Raums, wie sie hier dargestellt wurde, ein dominierendes Moment der Verdrängung und der Ausgrenzung an: Der Typus der «Illusionsheterotopie» scheint zu überwiegen. Das tritt besonders beim Prinzip des «exklavischen Raumsegments» in Erscheinung. Als Exklaven bezeichnet man «heimische» Gebiete in einem «fremden» Gelände. Hier zeigt sich der wohl auffälligste Unterschied zwischen dem postmodernen und dem avantgardistischen Raum. Postmoderne Räume des vorherrschenden exklavischen Typs sind bestrebt, «das Aussen aussen und das Innen innen zu halten» (Moore in Klotz/Cook, 277) – die Nebenwirkungen der Modernisierung werden gewissermaßen ausgeblendet. Das Fiktive gewinnt in der Architektur die Oberhand über das Reale. Der avantgardistische Raum zeigt sich im Gegensatz dazu nicht nur utopisch-transformatorisch in Bezug auf einen gesellschaftlichen Raum, sondern versteht sich immer im Kontext eines zu gestaltenden Gesamtraums, z. B. der Stadt. Er gibt sich offen nach innen und nach aussen, Aussen und Innen durchdringen und ergänzen einander wechselseitig. Gerade dort, wo man Ähnlichkeiten zwischen dem modernen und dem postmodernen Raum festgestellt hat (Jencks, 118ff.), sticht diese Diskrepanz besonders ins Auge.

So lässt sich, um ein Beispiel anzuführen, zwischen Moores Kresge College und Scharouns Entwurf einer Volksschule in Darmstadt aus dem Jahr 1951 durchaus eine strukturelle Ähnlichkeit feststellen. Beide sind nach dem Prinzip eines Strassen-





Wiederverortung im Hyperraum. CentroO,  
Europas grösste Shopping-Mall, Oberhau-  
sens Neue Mitte

dorfs organisiert, in beiden Fällen sind die Gebäude bzw. Funktionseinheiten locker um den inneren Weg angeordnet. Doch während der Moore'sche Weg von vornherein als Kulisse konzipiert ist, also primär eine ästhetische Wirkung erzeugen will, ist die Scharoun'sche Konzeption so stark von funktionalen Erwägungen getränkt – etwa von der Frage, welche Raumform, -gruppierung und -ausrichtung für welche Alters- bzw. Entwicklungsstufe die beste ist –, dass er sich von dem Traditionalisten Paul Bonatz den Vorwurf einhandelt, er plane hier den Homunkulus. Scharouns Form ist also funktional ermittelt, sie entspricht dem Gestaltungsprinzip des «Von-innen-nach-aussen». Trotzdem hat sie wenig mit dem gemein, was die postmoderne Kritik später als Funktionalismus darstellte und diskreditierte. Sich den «Luxus» grundlegender funktionalistischer Fragen zu leisten – im Sinne einer «Funktion fürs Subjekt» (Adorno) –, ist bereits für die Fünfzigerjahre ungewöhnlich und unterstreicht Scharouns Bestrebung, an den inhaltlichen Stand der Avantgardearchitektur nach dem Intermezzo des Faschismus wieder anzuschliessen – was sich nicht realisieren liess, wie wir heute wissen.

Gleichwohl werden in dem Projekt viele der avantgardistischen Grundsätze und Prämissen zur Raumgestaltung anschaulich. Natürlich hat der Darmstädter Entwurf, im Gegensatz zum Kresge College, auch eine Ausrichtung nach aussen, die hier sogar als Entwicklungsmodell architektonisch vergegenständ-

licht wird: Im schulischen Entwicklungsgang wird der Schüler mit zunehmendem Alter eine erweiterte Öffnung zur städtischen Umgebung erleben können. Die Schule insgesamt wird in dieser Arbeit als ein Raum aufgefasst, der zwischen Familie und Stadt (privater und öffentlicher Sphäre) vermitteln soll. Das Gebäude ist darum sehr subtil in das Stadtquartier eingebunden, nicht nur formal, sondern auch funktional: Es gibt einen Bereich, den so genannten Offenen Bezirk, in dem sich die beiden Sphären durchdringen sollen und der z. B. auch als quartiersbezogener Versammlungsort dienen kann.

Jencks' Anlage will nicht Vorbild, will nicht in einem didaktischen Sinn gesellschaftsbildend sein, vielmehr *hat* sie ein konkretes Vorbild: die Shopping-Mall. Das Kresge-College ist strukturiert nach dem «bei Einkaufszentren üblichen Prinzip: Anziehungspunkte (Supermarkt und Warenhaus und hier die Ess- und Versammlungsräume sowie die Collegeverwaltung) wurden an entgegengesetzten Enden platziert und Bereiche, die leicht zugänglich sein sollten (kleine Läden oder hier Studen-tenzimmer und -wohnungen) an dem dazwischen liegenden Weg» (Bloomer/Moore, 131).

Kurz, trotz gewisser äusserer Ähnlichkeiten ist rasch zu erkennen, dass beide Konzepte auf keinen gemeinsamen Nenner kommen. Hier, wie Jencks, eine Verwandtschaft zu sehen, zeugt von einer oberflächlichen Betrachtungsweise. Die Postmoderne bedient sich der avantgardistischen Formsprache, wo sie sie interessant findet. Die Gefahr dieser Adaption liegt darin, dass dadurch inhaltliche Differenzierungen verschliffen werden, die, will man sie überhaupt erkennen, immer mehr in den Randbereich der Fachwissenschaft führen.

E.S.

\* Der Aufsatz fasst zentrale Thesen meiner Dissertation («Raumerlebnis und Erlebnisraum – Untersuchungen zu einem avantgardistischen und zu einem postmodernen Raum-begriff in der Architektur», Universität Bremen 1999) zusammen.

#### Literatur:

**Adolf Behne**, Der moderne Zweckbau, Berlin, Frankfurt am Main und Wien 1964  
**Ernst Bloch**, Experimentum Mundi, Frankfurt am Main 1975  
**Ulrich Conrads** (Hrsg.), Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin, Frankfurt am Main und Wien 1964  
**Kent C. Bloomer und Charles W. Moore**, Architektur für den «Einpräg-

samen Ort» – Überlegungen zu Körper, Erinnerung und Bauen, Stuttgart 1980  
**Michel Foucault**, Andere Räume, in: Wentz (Hrsg.), Stadt-Räume, Frankfurt am Main, 1991  
**Eduard Führ**, Wieviel Engel passen auf die Spitze einer Nadel?, in: Eduard Führ (Hrsg.), Worin noch niemand war: Heimat, Wiesbaden und Berlin 1985  
**Sigfried Giedion**, Raum, Zeit, Archi-

tektur – Die Entstehung einer neuen Tradition, Zürich und München 1976  
**Fredric Jameson**, Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus, in: Huyssen und Scherpe (Hrsg.)  
**Charles Jencks**, Die Sprache der postmodernen Architektur – Entstehung und Entwicklung einer alternativen Tradition, Stuttgart 1987  
**Heinrich Klotz und John W. Cook**, Architektur im Widerspruch – Bauen

in den USA von Mies van der Rohe bis Andy Warhol, Zürich 1974  
**Rem Koolhaas**, Bigness oder das Problem der Grösse, in: Arch+ 132, 1996  
**László Moholy-Nagy**, Von Material zu Architektur, Mainz und Berlin 1968  
**Max Raphael**, Raumgestaltungen – Der Beginn der modernen Kunst im Kubismus und im Werk von George Braque, Frankfurt am Main, 1989

**Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour**, Lernen von Las Vegas – Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftstadt, Braunschweig 1979