

Nicht unbedingt modern

"Aspekte der Modernität" war der Titel eines von Hans Steffen 1965 herausgegebenen Sammelbandes, in welchen u.a. die auf den Begriff selbst bezogenen "wortgeschichtlichen Betrachtungen" von Hans-Robert Jauss aufgenommen wurden. Der im letzten Jahr verstorbene Romanist deckte in seinem Aufsatz auf, dass der Begriff eine erstaunlich lange literarische Verwendungstradition besaß, welche bis ins 5. Jahrhundert zurückreichte, d.h. in die Zeit des Übergangs vom alten Rom zur neuen christlichen Welt. Jauss erzählte die Geschichte der multiplen Bedeutungsverschiebungen, die das Wort von da an bis zum 19. Jahrhundert erfuhr, um zum Resultat zu gelangen: Unabhängig davon, dass die substantivische Form des Wortes – *La Modernité* im Französischen (1849), *die Moderne* im Deutschen (1887) – jüngeren Datums ist, ist dieses "weder für unsere Zeit geprägt worden, noch scheint es überhaupt geeignet, das Einmalige einer Epoche unverwechselbar zu kennzeichnen."

Trotz der Unschärfe des Begriffs als epochenanzeigendes Attribut ist das hartnäckige Beharren "unserer Zeit" unverkennbar, ihn als Selbstkennzeichnung und sogar mit Ausschließlichkeitsanspruch zu verwenden. Was in diesem Zusammenhang auf dem Gebiet der Architektur passiert, ist keine Ausnahme, sondern Symptom dafür. Die "Moderne Architektur" gilt seit Otto Wagners Publikation des Jahres 1896, die diesen Titel trug, (samt Präfixen) in beständiger Weise als die Architektur "unserer Zeit". Angesichts solcher Beliebtheit des Wortes – selbst bei seiner festgestellten Unschärfe – könnte man in der Tat die "Moderne" als Epochenbezeichnung der Architektur "unserer Zeit" im Sinne einer der allgemeinen Verständigung dienende Sprachregelung akzeptieren. Eine solche Konvention wäre aber nur dann möglich und hätte nur dann einen Sinn, wenn man sich halbwegs auf eine zeitliche Lokalisierung "der Moderne" und andererseits auf eine ausschließlich die Zeit indizierende Verwendung des Begriffs einigen könnte. Keineswegs ist dies aber der Fall. Schon die Frage nämlich nach dem Beginn "der Moderne", lässt eine Vielfalt von Antworten zu.

Über den Beginn der Moderne

Wenn es nach dem 1994 verstorbenen Architekturhistoriker, Manfredo Tafuri, ginge, so wäre dieser Zeitpunkt im italienischen Quattrocento anzusiedeln. Filippo Brunelleschi war

derjenige, der seine Praxis auf einem über-historischen Vergleich der eigenen Zeit mit dem großen Vorbild der Antike begründete, die historische Kontinuität der Formerfahrung dadurch abbrach ("die Eklipse der Geschichte") und diesen Abbruch zum Anlass des Aufbaus der neuen Geschichte einer im Grunde autonomen Architektur nutzte. Anders beantwortete die Frage nach dem Anfang der englische Historiker Joseph Rykwert. In seinem Buch "The First Moderns - The Architects of the Eighteenth Century" (1980) entdeckte er die moderne Initialzündung in jener vom französischen Arzt und Architekten Claude Perrault im ausgehenden 17. Jahrhundert erfolgten historischen Denunzierung der Regeln der Proportion als Elemente einer lediglich "willkürlichen Schönheit". Emil Kaufmann gelangte wiederum bereits 1933 mittels eines Darstellungsversuchs der Architektur Claude-Nicolas Ledoux' zu einer anderen Traditionslinie: Zu einer "autonomen Architektur", die beim französischen Revolutionsarchitekten begann und bis zu Le Corbusier reichte. Die Ära Ledoux, das ausgehende 18. Jahrhundert, bemerkte Kaufmann, ähnelte "unserer Zeit" nicht nur hinsichtlich des "Formalen und Thematischen" sondern auch aufgrund eines in ihr spürbar werdenden Idealismus. Wenn man nun des weiteren die beiden Hauptapologeten einer Modernen Architektur zur Klärung der gestellten Frage zu Rate zieht, erkennt man schon am Titel von Nikolaus Pevsners klassischer Studie von 1936, "Pioneers of the Modern Movement – From William Morris to Walter Gropius", eine ungebrochene, die englische Kunstreformbewegung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem neuen Bauen der Zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts verbindende Kontinuitätslinie. Sigfried Giedion andererseits situierte den "Beginn des neuen Bauens" um 1830, in der "Zeit der Industriebildung". Dies in seinem 1928 verfassten Buch "Bauen in Frankreich – Bauen in Eisen – Bauen in Eisenbeton", denn 1941 fügte er in seinem Klassiker, "Space, Time and Architecture", den der technisch-industriellen Entwicklung zu verdankenden neuen Materialien und konstruktiven Verfahren zwei weitere Determinanten der Moderne hinzu: die (moralische) Auflehnung gegen den Eklektizismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts und, allen anderen Faktoren voran, die "optische Revolution", welche die Malerei des Kubismus im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts herbeiführte und die später auf die Architektur übergeschwappt ist. Der jüngere Reyner Banham schien in seinem Buch "Theory and Design in the First Machine Age (1960) zunächst zwischen Pevsner und Giedion vermitteln zu wollen. Sowohl das auf die englische Arts-and-Crafts-Bewegung zurückgehende soziale Interesse als auch das auf die französische rationalistische Tradition zurückgehende konstruktive seien für die Moderne konstitutiv. Doch Banham brachte eine dritte, angesichts des Antiakademismus der Avantgarde recht seltsame Komponente ins Spiel: die vorab von

der Pariser Ecole des Beaux-Arts, zumal unter ihrem Professor für Architekturtheorie, Julien Guadet, entwickelte Methode der elementaren Komposition. Zwanzig Jahre später begann Kenneth Frampton seine "kritische Geschichte" der modernen Architektur (1980) mit dem Jahr 1836, d.h. dem Erscheinungsjahr der Schrift A. W. N. Pugins, "Contrasts", in welcher der Verfasser eine Rückkehr der europäischen Zivilisation zu den geistigen Werten und der Architektur zu den Formen des Mittelalters propagierte. Neue "Geschichten" sind seitdem hinzugekommen, neue Ursprünge des Phänomens "Moderne" auch. Eines der jüngsten Beispiele: Sylvia Lavin hält in ihrer Monographie (1992) zum theoretischen Werk des Klassizisten A.-C. Quatremère de Quincy (1755-1849) keinen anderen als eben den ständigen Sekretär der Pariser Academie des Beaux-Arts für den Urheber der "modernen Architektursprache".

Die "Moderne" ist kein Stil

Wenn die eindeutige Beantwortung der Frage nach dem "erinnerbaren Horizont" "unserer Zeit" schwer fällt, so stößt man beim Versuch der Beschreibung und der inhaltlichen Bestimmung ihrer architektonischen Leistungen erst recht und unweigerlich auf die Erkenntnis, dass eine Charakterisierung der Moderne in Begriffen einer geschlossenen Epoche der Architektur, in der einheitliche Modi der Verwendung der architektonischen Sprache existierten, in der ein einheitliches Wirklichkeitsbild dieser Sprache ihre Bedeutung verliehe und in der ein allgemein geteiltes Verständnis unter den Architekten über ihr Metier die Architekturpraxis trüge, unmöglich ist. Die architektonischen Phänomene "unserer Zeit" entziehen sich eines einheitlichen stilgeschichtlichen Zugriffs, was allerdings keineswegs zu bedeuten hat, dass man um eben diesen einheitlichen "Stil" nicht gerungen hätte. Von Heinrich Hübsch' Pamphlet, "In welchem Style sollen wir bauen?" (1828), an hat die Stilsuche den architektonischen Diskurs im gesamten 19. Jahrhundert beherrscht. Hermann Muthesius unternahm in seiner Schrift "Stilarchitektur und Baukunst" (1902) nach Jahrzehnten erbitterter Auseinandersetzung zwar den Versuch, dieser Diskussion ein Ende zu setzen, sein Erfolg blieb jedoch nur kurzweilig. Die "Stilarchitektur", schrieb er, sei nichts als ein Wahngelbilde. "[D]ie eigentlichen Werte in der Baukunst [sind] von der Stilfrage gänzlich unabhängig", "eine echte Betrachtungsweise bei einem Architekturwerk [wird] gar nicht von Stil reden". Das Wahngelbilde meldete sich aber bald wieder zu Wort. Unbeirrt von der Stilfeindlichkeit der Avantgarde war es gerade einer ihrer Verfechter, der 1927 den "Sieg des neuen Baustils" stolz verkündete. Der Berliner Ministerialrat, Walter Curt Behrendt, setzte

sich zur Aufgabe, die vermeintlich übereinstimmenden Formmerkmale der Architektur "unserer Zeit" als "Elemente eines neuen Baustils" herauszudestillieren. Sicherlich half seine Studie einige Jahre später Henry-Russel Hitchcock und Philip Johnson bei ihrer Kodifizierung eines "International Style" anlässlich der gleichnamigen Ausstellung am Museum of Modern Art in New York im Jahr 1932. Auf insgesamt drei Grundprinzipien reduzierten die beiden Ausstellungsorganisatoren den neuen Stil, der mit streng selektionierten Beispielen der europäischen Architektur aus dem Jahrzehnt seit 1922 belegt werden sollte: der "International Style" betrachte die Architektur als Volumen, die Regelmäßigkeit als ordnendes Mittel, die Dekoration als unerlaubt. Hitchcock und Johnson galt ohne Zweifel Le Corbusier als Leitfigur ihres "International Style". Man bräuchte aber nur den drei Grundprinzipien des "International Style" die fünf Punkte, mit denen Le Corbusier selbst eine moderne (d.h. seine eigene) Architektur im Jahre 1926 zu kanonisieren versuchte (pilotis, toits-jardins, plan libre, fenêtre en longueur, façade libre), entgegenzustellen, um zu erkennen, dass es den beiden Amerikanern eher um die leichte Bekömmlichkeit ihres stilistischen Konstrukts ging als um eine akkurate Charakteristik des Phänomens, dessen sie sich angenommen hatten.

Ende oder Neubeginn?

Doch wäre es übertrieben, dem zuzustimmen, was Gianni Vattimo in ironisch-tautologischer Überspitzung vor einiger Zeit über die Kultur der Moderne formulierte: "Ich meine, dass man sich angesichts der vielen Definitionen auf eine einigen kann: Die Moderne ist jene Epoche, in der die Tatsache modern zu sein zu einem bestimmenden Wert wurde". Dass sie mehr war und auch schärfer, als es ihr schwammiger Begriff suggeriert, ist erst klar geworden, als den Folgeerscheinungen der Moderne der Spiegel ihrer eigenen Sinnhorizonte von der Postmoderne vorgehalten wurde. Letztere trug zwar in ihrem Namen noch die Insignien ihrer genealogischen Herkunft, setzte sich aber ansonsten mit einer derartigen Vehemenz von dieser ab, dass "das Ende der Moderne" (Vattimo) – mit ihr "das Ende der modernen Architektur" (Jencks, 1977) – für ausgemacht galt. Ihab Hassen beschrieb in einem in den frühen achtziger Jahren publizierten Aufsatz die Zäsur, die sich offenkundig vollzogen hatte, mit Hilfe von 32 Gegensatzpaaren; auf deren Grund schied sich die Postmoderne von der Moderne: Form/Antiform, Purpose/Play, Design/Chance, Hierarchy/Anarchy, Totalization/Deconstruction, Presence/Absence, Genre/Text, Semantics/Rhetoric, Grande histoire/petite histoire, Symptom/Desire, Type/Mutant, Phallic/Androgynous, Origin/Difference, Metaphysics/Irony, Determinacy/Indeterminacy,

Transcendence/Immanence usw. Nicht allein stürzte also die Moderne in den Abgrund; mit sich zog sie eine jahrhundertealte kulturelle Tradition des Euro-, Logo- und Phallogozentrismus, deren Kulminations- und Endpunkt sie gleichsam war – Posthistoire!

Doch nur kurzzeitig. Denn je schwerer der "Zusammenbruch der alten Weltordnung" zu verkraften ist, desto unvorstellbarer erscheint es "unserer Zeit", sich vom Wunsch zu trennen, unbedingt modern zu sein, auch wenn "modern" nicht mehr "zeitgemäß" bedeutet. So nimmt unser "kurzes Jahrhundert" zwar von sich selbst Abschied, nicht aber "unsere Zeit" von der Moderne. "Wir lieben die Übergänge, die Brüche, den Wandel, die Innovationen – den permanenten Kreisel der Revolution," – schreibt der Münchner Kulturkritiker Florian Rötzer – "sofern wir noch einigermaßen mithalten und davon profitieren können. Oder wird uns die permanente Beschwörung, dass es demnächst ganz anders sein wird (...) nur von außen aufgedrängt? Die technischen 'Revolutionen' haben weitgehend die sozialen verdrängt. Gesellschaftliche Strukturen scheinen nur noch der Resonanzraum neuer Techniken zu sein. Durch sie ist die Wirtschaft geprägt, während die Politik versucht, die Gesellschaft dem Neuen anzupassen." Die Moderne – wer hätte das geglaubt? – bietet sich nun an als Ort der Sicherheit und Geborgenheit angesichts postmoderner Deterritorialisierung. Dem vermeintlich Bösen versucht man zu entkommen, indem man seine Existenz leugnet: Die Postmoderne sei "Schnee von gestern" verkündet lauthals eine kuriose links/rechts Allianz und der Ruf nach "Orientierung" wird zum beflügelten, ebenso von Wolfgang Gerhardt (= Parteichef der F.D.P.), wie vom marxistischen Oxforder Literaturprofessor Terry Eagleton benutzten Wort. Die Gesellschaft glaubt inzwischen zu ihrer verlorenen Mitte wiederfinden zu können, indem sie ihre Jugend, ihre Ränder, ihre Minderheiten oder generell abweichendes Verhalten mit dem Verdacht des Kriminellen belegt oder ihnen den Stempel des potentiell Straffälligen aufdrückt. Heuchlerisch entdeckt sie andererseits die klassischen modernen Themen wieder, so das Problem der Gerechtigkeit, als hätte dieses jemals aufgehört zu existieren. So wendet sich der amerikanische Philosoph Richard Rorty mahnend an die Intellektuellen, sie hätten sich im Zuge der Postmoderne zu sehr mit den Problemen der Minoritäten befasst und dabei die immer größer werdende Kluft zwischen Armen und Reichen vernachlässigt. Den Staat, den nationalen wohlgerichtet, beschwört er in Zeiten der Globalisierung als allein verbleibenden Garanten von Freiheit und Gerechtigkeit, findet damit großen Anklang und avanciert prompt zum Superguru des dauerhaft kulturpessimistisch befallenen, aber buß- und selbstgeißelungsbereiten deutschen Feuilletons, des linken, wie des rechten. An der Schwelle zum neuen Jahrhundert scheint sich ein restaurativ moderner Konservatismus kulturell durchzusetzen und zu etablieren.

Erfundene Tradition

Aber wie verhält es sich mit der Kunst, mit der Architektur im Besonderen? Ein prominenter Berliner Verlag kündigt vor Kurzem eine Publikation zum Thema "Moderne Architektur" mit den Worten an: "Auch heute noch ist es die Architektur der Moderne, die die aktuelle Diskussion mitbestimmt. Auf die Frage, wie man bauen soll, kann kaum anders als mit einem bewertenden Blick auf die Errungenschaften und Probleme der modernen Architektur beantwortet werden". Hier liegt der Nachdruck also auf Kontinuität, die natürlich die Ausblendung der postmodernen Kritik an der Moderne voraussetzt. Kontinuität ist auch das Thema des Buches, "Kunst im 20. Jahrhundert: Moderne - Postmoderne - Zweite Moderne" (München 1994), des ehemaligen Direktors des Deutschen Architekturmuseums Heinrich Klotz, der sich dabei die Aufgabe gesetzt hat, im Bereich der Kunst die restaurative Plattform umzusetzen. "Zweite Moderne" ist dabei die Signatur der aktuellen Kunst, der Kunst, die dem "Zeitalter der Zweiten Moderne" angehört. Um die Vaterschaft des Terminus gibt es seit einiger Zeit Streit mit dem Münchner Soziologen Ulrich Beck, der zusammen mit seinem englischen Kollegen Anthony Giddens ebenfalls die "Zweite Moderne" als aktuelle Epochenbezeichnung verwendet. Was immer man über die Urheberschaft denkt, entspricht bei Klotz der Begriff viel eher der Sache als bei Beck/Giddens. Denn Beck und Giddens strengen den Begriff "Moderne" lediglich an, während Klotz mit seiner "Zweiten Moderne" etwas entwirft, was der britische Historiker Eric Hobsbawm sicherlich "invented tradition" nennen würde. "Eine erfundene Tradition", schrieb Hobsbawm 1983, "ist ein Satz zusammengehöriger Praktiken, die in der Regel von offen oder stillschweigend anerkannten Regeln ritueller oder symbolischer Natur getragen werden, deren Ziel die Festigung bestimmter Verhaltenswerte und -normen durch Wiederholung ist, was automatisch auf eine Kontinuität mit der Vergangenheit hindeutet." Wo immer möglich, fuhr Hobsbawm fort, wird versucht, sich eine passende Epoche der Vergangenheit auszusuchen. Die Eigenart der "invented traditions" liegt darin, dass die dabei suggerierte Kontinuität im Wesentlichen eine künstliche ist. Zur Funktion erfundener Traditionen schrieb er schließlich, dass diese eingesetzt werden, um dem ständigen Wandel und der ständigen Innovation der modernen Welt entgegenzuhalten und wenigstens einigen Teilen des gesellschaftlichen Lebens Struktur zu verleihen, die dann als unveränderlich und beständig zu erscheinen hat. Schon der Name "Zweite Moderne" impliziert die Linearität einer Tradition, die so unausweichlich ist, wie das Versprechen des immerwährenden Erfolgs jener schachspielenden Puppe des Baron von

Kempelen, die erwiesenermaßen nicht nur Walter Benjamin aufgefallen war. Doch ist die "Erste" Moderne als ausgewählte Vergangenheit nicht ganz unproblematisch. Als man im neunzehnten Jahrhundert im Zuge der Wiedererweckung vergangener Stile sich etwa der Gotik annahm, fand man ein in seinen Grundzügen einheitliches Formvokabular vor und die Nuancen bei dessen Anwendung rührten von nicht mehr als 2-3 unterschiedlichen interpretatorischen Zugriffen, bei seiner historisch/theoretischen Untersuchung und Evaluation. Die Gotik sei Nachbildung der unendlichen Naturfülle, meinten beispielsweise die Deutschen, Produkt konstruktiver Logik die Franzosen, künstlerischer Ausdruck eines noch intakten Gemeinschaftslebens die Engländer. Bei der Moderne ist die Sache weit komplexer; als heikel erweist sich etwa die soeben skizzierte Unmöglichkeit ihrer stilgeschichtlichen Kodifizierung. So heikel, dass sie sich zunächst einem Gebrauch als "invented tradition", welche die Reduktion der Vergangenheit auf ein einfaches Regelwerk, analog den Regeln ritueller und symbolischer Natur, erfordert, zu entziehen scheint.

Fraktale Dimension

Darüber regt sich Heinrich Klotz selbstverständlich auf und es ist das Beispiel der Architektur an dem er sein Unbehagen über den, wie er betont, ungewollten "Pluralismus" der "Ersten Moderne" äußert. Dabei muss man sich vor Augen halten, dass er seine Betrachtung nur auf die Leistungen der Avantgarde der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts bezieht, alles andere also aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg ausblendet. Ausflucht aus der Verlegenheit des "Pluralismus" sucht Klotz in einen Gattungswechsel auf die Malerei, welcher zudem von der Idee des "Königswegs" begleitet ist: "Das zentrale Ereignis der Moderne ist die Geschichte der Abstraktion", schreibt er und glaubt eben darin die ersehnte stilistische Einheit der "Ersten Moderne" gefunden zu haben. Andere Kunsterscheinungen der Periode übernehmen folgerichtig die Rolle von Fußnoten der Geschichte, selbst wenn sie dem Kern der Avantgarde entspringen, etwa der Expressionismus oder der Surrealismus in der Malerei. Auf der Grundlage der Abstraktion, der "Quintessenz der Kunst der 20. Jahrhunderts", zeichnet dann Klotz seine Kontinuitätslinie: Sie beginnt bei Kandinsky und Malewitsch und endet bei Frank Stella und Kenneth Noland. Sie ist ungebrochen. Nur von Faschismus und Krieg wurde sie zeitweilig gestört, aber sie wurde "dann als Nachkriegsmoderne fortgeführt", als wäre nichts Wichtiges oder gar nur Erwähnenswertes passiert. Der Nachkriegsweg wiederum einer zu einem blutleeren Funktionalismus verkürzten Modernen Architektur der zwanziger und dreißiger Jahre wird als ihr Siegeszug dargestellt,

der zu ihrer "bauwirtschaftlichen Korrumpierung" führte, einem Prozess, "der das Neue Bauen zuletzt in einen Bauwirtschaftsfunktionalismus verwandelte". Am Rande (als Abschnitt des Kapitels seines Buches über die Postmoderne!) erwähnt zwar Klotz unter der Überschrift "Utopien der Moderne" auch jene teils spielerischen, teils aber durchaus ernst gemeinten und die architektonischen Möglichkeiten fortgeschrittener Technologie thematisierenden Experimente der Sechziger Jahre, etwa die Arbeiten des englischen Archigram, Yona Friedmans Raumstadt oder die Megaprojekte der japanischen Metabolisten. Dargestellt werden diese "Utopien" jedoch als isolierte Ereignisse ohne großen Bezug zur Vergangenheit, aber vor allem ohne nennenswerte Zukunft. Denn fast zur gleichen Zeit meldete sich auf der architektonischen Szene die Postmoderne. Diese versteht nun Klotz wohl nicht als Ende, sondern als Korrektiv der Moderne. Das heißt: die Postmoderne springt nicht aus der einmal gezogenen Kontinuitätslinie heraus, sondern wird selbst Teil der modernen Tradition. Durch ihre sozusagen fraktale Dimension zwischen "Erster" und "Zweiter Moderne" erhält sie erst recht den Charakter des Übergangs. Hier verrät Klotz sogar Jürgen Habermas, den er übrigens oft in seinem Buch zitiert, und der die historische Chance der Durchsetzung und Fortsetzung seines "Unvollendeten Projekts" der Moderne nicht in der Versöhnung sondern im beinahe schicksalhaften Ringen gegen die Postmoderne erblickte.

Die Postmoderne sei - nach Klotz - keine Revolution, sondern lediglich die Revision, "eines hypertroph wuchernden Programmaspekts der Moderne": Der von ihr propagierten Überführung der Architektur in die Lebenspraxis, in "soziale, technische, ökonomische, psychische Organisation", nach einem Zitat von Hannes Meyer, ferner die Wiederherstellung einer Architektur, die auf die emotionalen Bedürfnisse der Menschen eingehe, mithin die Wiedergewinnung ihrer mimetisch-symbolischen Bezüge ("Resemantisierung") und ihrer ästhetischen Distanz zum Leben oder ihrer Fiktionalität. Beispiele, die hier erwähnt werden, sind Robert Venturi, Charles Moore, der reife Stirling, die Gruppe SITE usw. Eine fürwahr sehr merkwürdige Sicht der Postmoderne, zumal das Programm, das ihr verpasst wird, sich schon bei erster Durchsicht als identisch mit den Überlegungen der Avantgarde – auf die ja Klotz seine Ausführungen zur "Ersten Moderne" beschränkt – während des Krieges und in den ersten 1_ Jahrzehnten nach ihm erweist.

Revision der Moderne: Nachkriegsmoderne

Nach einer Unterbrechung von zehn Jahren trafen sich vom 7. bis zum 14. September 1947 die CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) zu ihrem sechsten Kongress im

englischen Bridgwater. Das 1928 gegründete Laboratorium einer funktionalistischen Architektur und eines funktionalistischen Städtebaus, das wirtschaftlichen und technischen Fragestellungen den eindeutigen Vorrang gab, während es die ästhetische Reflexion aus dem architektonischen Dispositiv bewusst ausklammerte und die Dynamik gewachsener und entstehender Lebenszusammenhänge als Determinanten seines städtebaulichen Programms gezielt ausschloss, formulierte nun in Bridgwater: "Die Ziele der CIAM werden vom sechsten Kongress folgendermaßen neu definiert:

'Es gilt für die Erzeugung einer Umwelt zu arbeiten, welche die emotionalen und materiellen Bedürfnisse des Menschen zu erfüllen und sein geistiges Vorwärtskommen anzuregen vermag.'

(...) [W]ir [müssen] sozialen Idealismus, wissenschaftliche Planung und die allseitige Nutzbarmachung der verfügbaren Bautechnik miteinander verbinden. Gleichzeitig müssen wir die ästhetische Sprache der Architektur ausweiten und bereichern, so daß jene zeitgenössische Mittel entstehen, durch welche die emotionalen Bedürfnisse des Volkes in der Gestaltung der Umwelt zum Ausdruck kommen können. Wir glauben, daß dadurch ein ausgeglicheneres Leben für das Individuum und die Gemeinschaft entstehen kann."

Eindeutig wurde mithin die Forderung nach der Restauration des Ästhetischen in den Vordergrund gestellt. Eines Ästhetischen allerdings, welches in den Dienst des Menschen und seiner emotionalen Bedürfnisse zu treten hatte. Was darunter gemeint sein könnte, geht womöglich aus einem Dokument hervor, das noch während des Krieges, im Jahr 1943, vom Städtebauer und ab 1947 Präsidenten der CIAM, José Luis Sert, vom modernen Maler und langjährigen Mitstreiter der CIAM, Fernand Léger, und vom Generalsekretär der CIAM, dem Kunsthistoriker Sigfried Giedion in New York verfasst wurde. Dessen Titel: "Neun Punkte über: Monumentalität - Ein menschliches Bedürfnis." Schon dieser Titel war auf Schockwirkung bedacht, stand er doch für ein architektonisches Konzept - Monumentalität - das im Bewusstsein der Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre als wesentlicher Bestandteil des architektonischen Historismus und Eklektizismus eingeschrieben war, mithin der sündhaften Vergangenheit des 19. Jahrhunderts, deren Überwindung man sich damals als zentrale Aufgabe setzte.

"1. *Monumente bilden Marksteine*" - hieß es nun (1943) in den "Neuen Punkten" - "in denen die Menschen Symbole schufen für ihre Ideale, ihre Ziele und ihre Handlungen. Sie sind dazu bestimmt, die Epoche zu überdauern, in der sie entstanden, und stellen ein Vermächtnis an die zukünftigen Generationen dar. Sie formen ein Bindeglied zwischen Vergangenheit und Zukunft.

2. *Monumente sind Ausdruck der höchsten kulturellen Bedürfnisse des Menschen.*

Monumente haben das ewige Verlangen des Volkes zu befriedigen, seine kollektive Kraft in Symbole umzusetzen." Bei der Monumentalität ging es also den drei Verfassern des Manifests vor allen Dingen um die kollektive Kraft der Symbole, um die Wiederherstellung des Symbolischen.

In Bridgewater hatte sich vor allen Dingen eine jüngere Architektengeneration zu Wort gemeldet. Der Holländer Aldo van Eyck, einer ihrer entschiedensten Vertreter, startete einen Direktangriff gegen den Funktionalismus. Nicht quantifizierbare Antworten auf funktionelle Notwendigkeiten sollte die Architektur als ihre primäre Aufgabe ansehen, sondern die Befriedigung der emotionalen Bedürfnisse der Menschen. Ähnlich argumentierte sein Landsmann Jakob Bakema. Am nächsten, dem siebten CIAM-Kongreß in Bergamo (1949), rückte die Frage nach einer Synthese zwischen Architektur und den anderen Künsten in den Mittelpunkt. Vier Jahre später traten Alison und Peter Smithson zum erstenmal auf einem CIAM Kongress (CIAM IX, Aix en Provence 1953) auf mit einer Kritik der Vier-Funktionen-Teilung der Stadt, wie sie in der Charta von Athen (1933) festgelegt worden war, und nahmen das menschliche Individuum als Ausgangspunkt zur Organisation des städtischen Habitat.

Dass die erste Generation der Avantgarde von diesen Entwicklungen nicht unberührt blieb, ja diese zum Teil mitinitiierte und mittrug, geht aus dem Beispiel keines geringeren als Le Corbusiers hervor. Dessen "Modulor" ist gerade im Hinblick auf die "Neue Monumentalität" von besonderem Interesse. Der Neologismus, der eine Zusammenfügung des Wortes Modul und des Ausdrucks "section d'or" war, befand sich, trotz der Assoziationen, die er erweckte, weit weg von der klassischen Konzeption des Anthropomorphismus. Der Modulor war zwar ein anthropometrisches System (von Moos), das aber das Wachstum der architektonischer Gebilde über den menschlichen Maßstab hinaus ins Unermessliche erlaubte. In ihm eingekapselt befand sich der monumentale Impetus, bevor die monumentalen Aufgaben da waren. Als dann im Jahre 1951 Le Corbusier der Auftrag zu einem Projekt wirklich monumentalen Ausmaßes erreichte, die Planung und Errichtung von Chandigarh, der Hauptstadt von Pandschab, konnte er seinen Entwürfen nicht nur einen monumentalen Maßstab verleihen, sondern zog zugleich alle Register der Architektursymbolik, der europäischen, wie der indischen. Bei den Riesenportiken von Gerichtsgebäude und Parlament des Administrationskomplexes beispielsweise wurde – wie William Curtis bemerkte – ein Element der klassischen Architektur im Sinne des gegen Wasser und Sonne emporgekehrten indischen *parasol*, eines traditionellen Autoritätssymbols, umgedeutet. Eingemischt wurden

eigene kosmologische Themen, z.B. Symbole für den Lauf der Sonne zur Sonnenwende und der Tag- und Nachtgleiche, die auf dem Lichtturm des Parlamentsgebäudes platziert wurden. Die "Offene Hand", laut Le Corbusier das potentielle Symbol unseres Zeitalters, die "offen (ist,) um den Reichtum zu empfangen, den die Welt geschaffen hat, um ihn an die Völker der Welt zu verteilen", sollte als riesige Monumentalplastik einen wichtigen Bezugspunkt des Gesamtkomplexes bilden. Es ist hier nicht der Ort über die Implikationen nachzudenken, welche diese grundlegende noch während und im Anschluss des zweiten Krieges erfolgte Kehrtwendung auf das Selbstverständnis der Avantgarde oder generell auf ihr Schicksal gehabt hatte. Diese rasche Skizze sollte nur dazu dienen, zu vergegenwärtigen, erstens, dass es schlichtweg unangemessen ist, die Nachkriegsentwicklung mit dem Verdikt des Bauwirtschaftsfunktionalismus zu belegen, dass es, zweitens, genauso unstatthaft ist, ihre geschichtliche Bedeutung mit dem Etikett eines angeblich barockisierenden "Brutalismus" zu marginalisieren, wie Klotz an einer Stelle seines Buches tut, und drittens dass das von Klotz als postmodern präsentierte Programm, der Postmoderne gar nicht erst gehört. Doch eine programmatisch kastrierte, in die Moderne vollends aufgehende Postmoderne gehört zur Logik seiner Geschichtskonstruktion, zur Kontinuitätslogik der modernen Tradition, die bruchlos zur "Zweiten Moderne" führen soll. Als "invented tradition" muss sie den Eindruck von Invarianz, von Beständigkeit vermitteln!

Worthülse

Die "Zweite Moderne" fasst die "Erste" lediglich als "Stil" auf (wie Klotz in einem Interview mit dem Deutschlandfunk [Kultur am Sonntagmorgen, 06.07.1997] offen zugab). Sie steht im Zeichen der Malerei und der Fortsetzung des Kardinalweges der Kunst des 20. Jahrhunderts, der Abstraktion. Die Neue Abstraktion hat von der Postmoderne, so Klotz, die "fiktionale Distanz zum Leben beibehalten", deren figurative Elemente aber abgeschüttet. Insgesamt erscheint die Neue Abstraktion aber als Malerei im Zustand akuter Geistesschwäche. Sie ist nicht nur gekennzeichnet von kompositorischer Abgeklärtheit, sondern zugleich befreit "von jeglicher Rechtfertigungsprogrammatur", sie verzichtet auf jede "gedankliche Explikation" und beansprucht für sich die "Freiheit des Schönen". "Damit verändert sich auch unsere Erwartung von der Geltung der Moderne und von ihrer historischen Entfaltung", schreibt Klotz und fügt hinzu, dass dieser Prozess "die Moderne aus dem Ablaufschema von Innovation und Repetition heraushebt", im Vordergrund rücken "epochenübergreifende Grundmotive", mithin Invarianzen. Die Moderne kann so – ganz im Sinne einer "invented

tradition" – ritualisiert werden. Der Neuen Abstraktion in der Malerei entspricht nach Klotz der Dekonstruktivismus in der Architektur. Was dieser aber mit dem kompositorischen Ethos, mit der Theoriefeindlichkeit und mit der "Freiheit des Schönen" der Neuen Abstraktion zu tun hat, ist aufgrund der Ausführungen von Klotz, kaum auszumachen. Genauso wenig verständlich ist, wieso die Experimente der Video- und Medienkunst der "Zweiten Moderne" als ihr drittes Glied angehören sollen, wenn Klotz selbst anerkennt, dass sie "jenseits des Diskurses der Moderne" stehen. Die "Zweite Moderne" erweist sich letzten Endes als Worthülse, in welcher alles seinen Platz findet und nichts ausgeschlossen wird. So ist es mit den "invented traditions": sie sind künstlich und überdies nur dazu geeignet den Konservativismus, den sie jeweils bedienen, zu zelebrieren.