

Die Moderne der Moderne

Mit dem Ende des Jahrhunderts kündigen sich weitreichende Veränderungen an. Namen gibt es auch schon: Supermoderne (Augé), Hypermoderne (Ibelings). Hierzulande ist die Bezeichnung Zweite Moderne verbreiteter. Sie vereinigt so unterschiedliche Theoretiker wie Heinrich Klotz, Werner Hofmann, Ulrich Beck und Anthony Giddens. Heinrich Klotz spricht von der Zweiten Moderne, um sie von der heroischen Phase der Moderne der zwanziger Jahren abzugrenzen. Deshalb *Zweite Moderne*. Und von *Moderne* spricht er, weil er die Moderne wie die Neuzeit als zeitenübergreifend ansieht, Stilwechsel transzendierend. So wie Renaissance, Manierismus, Barock gehen "Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne" in einer Epoche auf – so auch der Titel seines jüngsten Buches, auf das wir uns im folgenden beziehen.

Er begründet diesen Blickwechsel mit dem Umstand, daß "wir Zeugen eines Prozesses sind, der die Moderne aus dem Ablaufschema von Innovation und Repetition heaushebt. Die Vorstellung einer Epochenfolge, die gradlinig das eindimensionale Nacheinander von Entwicklungspositionen aufzählt und nur die Ablösung des Alten durch das fortschreitende Neue kennt, wird von einem anderen Geschichtsmodell ersetzt, das die epochenübergreifenden Grundmotive von den darunter ablaufenden Stilwechseln unterscheidet." Für die Malerei erkennt er dieses epochenübergreifende Grundmotiv in der Abstraktion, deren Geschichte er vom Aufbrechen der Bildtradition des 19. Jahrhunderts durch die Fauves, über das erste abstrakte Bild Kandinskys bis zu ihren letzten Konsequenzen, der weißen Leinwand von Robert Rauschenberg oder des action painting von Jackson Pollock nachzeichnet: die Leinwand als Reflexionsfläche oder Aktionsraum.

Auch Sozialwissenschaftler setzen sich gegenwärtig vermehrt mit der Moderne auseinander: "Die weiterlaufende Moderne muß weitergeführt werden", unter diesem Titel resümiert Jürgen Habermas die Versuche, die Unterschiede zwischen Erster und Zweiter Moderne im Begriff der reflexiven Modernisierung zu fassen. Nach Ulrich Beck meint reflexive Modernisierung die Selbsttransformation der Industriegesellschaft. Gemeint ist damit, daß "moderne Gesellschaften in doppelter Hinsicht an ihre Grenzen stoßen und diesen Umstand 'reflexiv' oder selbstbezüglich wahrnehmen und bearbeiten. Zum einen können sie die Nebenfolgen der gesellschaftlichen Reproduktion, die in Gestalt von systemisch erzeugten Risiken anfallen, nicht länger externalisieren, also auf andere Länder und Gesellschaften, auf künftige Generationen oder ... (die) Natur abwälzen. Zum anderen können sie immer weniger auf externe Ressourcen wie Natur und Tradition zurückgreifen, sondern müssen ihre eigenen Bestandsvoraussetzungen zunehmend selber reproduzieren ... Dies gelingt nur auf 'reflexivem' Wege..." (Jürgen Habermas)

Reflexivität und Rhetorik von Planungsprozessen

Als Beispiel für reflexive Modernisierung läßt sich die neuere Planungskultur anführen, die sich in den 80er Jahren um die Büros von Norman Foster und Richard Rogers in England entwickelt hat und die sich neuerdings, angeregt durch OMA, weltweit zu verbreiten beginnt. Diese Planungskultur ist eine mediale Kultur.

Sie betont die konzeptuelle Skizze, aber beschränkt sich nicht darauf, sondern verwendet, wenn nötig, das gesamte Arsenal an neuen Medien – vom Comic strip bis zur Computersimulation. Auffällig ist ihr rhetorischer Charakter. Texte, Zeichnungen, Fotos, Filme, alles steht unter dem Primat der Rhetorik. Rhetorisch ist der Vortrag des Arguments, die Offenheit für Gegenargumente, das Gespür für Widerstände und die Fähigkeit, aus der schwächeren Position die stärkere zu machen.

Die Frage der Rhetorik ist aber noch aus einem anderen Grund von Belang. Durch sie wird es möglich, die Folgen und Nebenfolgen der reflexiven Modernisierung, die Ulrich Beck unter der Frage der Risikogesellschaft thematisiert, in die Planung eingehen zu lassen. Der Planungsprozeß verliert dadurch den linearen Charakter von 'form follows function' und geht in einen Prozeß mehrfacher Rückkopplungen über, mit einem Wort: er wird reflexiv. Bart Lootsma beschreibt am Beispiel des Zweifamilienhauses in Utrecht von MVRDV einen solchen reflexiven Planungsprozeß, während Wouter Deen und Udo Garritzmann seine rhetorischen Elemente am Beispiel von OMA diskutieren.

Solche Planungsprozesse lassen sich eher kybernetisch beschreiben, eher strategisch verstehen, was die Beziehung zwischen Reflexivität und Rhetorik betrifft. Meint ersteres das Einholen der Planungsfolgen und -risiken in den Planungsprozess, den schrittweisen, rekursiven Prozeß der Programmfindung, so letzteres die Art der Bildbearbeitung. Die Bilder müssen sprechen lernen, jedenfalls so weit, daß sie fähig sind, Vorstellungen zu verdeutlichen und zu vertreten, und daß sie erlauben, diese auch gegen Einwände zu verteidigen – daher die Bedeutung der comicartigen Skizze, der Montage aus Skizze, Text und Foto. Als Beispiel sei auf eine Reihe neuer Bücher verwiesen: "SMLXL" von Rem Koolhaas und Bruce Mau, "Chairman Rolf Fehlbaum" von Tibor Kalman, "For Inspiration Only" von Future Systems. Bei Tibor Kalman läßt sich beispielsweise folgender Aufbau ablesen: Ein kurzer Text zur Einleitung, in der Regel ein oder zwei Sätze, eine Bilderfolge aus Zeichnungen und Fotos, wieder ein kurzer Text usw. Gemeinsam ist diesen Büchern eine Akzentverlagerung vom Text zum Bild. Sie erzählen Bildergeschichten, argumentieren mit Bildern, wie Bruno Schindler sagen würde. Die Texte treten dadurch in den Hintergrund, werden eher typographisch als semantisch behandelt und gliedern im besten Fall die Unmengen von Bildern. "SMLXL" ist dabei das große Vorbild, aber auch die große Ausnahme, was Textlastigkeit und Komplexität der Bild-Text-Bezüge betrifft.

Mit diesen Ansätzen einer rhetorischen Kultur, Büchern wie den oben besprochenen, Projektreadern wie "6 Projets" von OMA oder "Projekten" von MVRDV und Repräsentationsbrochüren wie denen von Richard Rogers oder Norman Foster, deutet sich ein Wandel der Rolle des Architekten und der Architektur an.

Allgemein gesprochen könnte man sagen, es findet eine Diversifikation der Architektenberufs und eine Entgrenzung der Medien statt. Zu den herkömmlichen Aufgaben des Architekten treten die Rolle des Rhetors und Mediators hinzu. Sie erweitern das traditionelle Spektrum um strategisch-rhetorische Funktionen. Dadurch werden die graphischen Künste unter einem Begriff von Architektur vereinigt, den kaum noch etwas mit dem Traum der europäischen Avantgarde von der Einheit der Künste als soziales Projekt verbindet (Bauhaus, WChUTEMA, new bauhaus, HfG). Richtiger wäre es, von computergestütztem architektonischen Design zu sprechen. Denn damit ließen sich auch die Entwicklungen fassen, die gegenwärtig die Architekturausbildung an den amerikanischen Universitäten umzuwälzen beginnen und die darauf hinauslaufen, die Architekturausbildung als solche abzuschaffen und in einer allgemeinen Designausbildung aufgehen zu lassen, abhängig nur noch vom Stand der Digitalisierung der Medien.

Ob man noch von Architektur spricht oder von CAAD, diese Entwicklungen werden sich mit der entsprechenden Radikalität durchsetzen. Schon heute greifen Fragen des Graphikdesigns zunehmend mehr in die Programmfindung ein, ebenso wie Fragen der virtuellen Simulation in den Entwurf. Brief und Projekttext, Programmskizzen und -graphiken, Entwurfsmodelle und Computersimulationen gehen in einer allgemeinen Medienkultur auf, die sich, je nach Planungsstand, mehr

auf graphische oder architektonische Fragen einzoomt. Auf Basis der durchgehenden Digitalisierung der Medien zeichnen sich damit auch für die Architektur Entwicklungen ab, die K. Michael Hays an Praktiken wie Zappen und Switchen diskutiert und als ideologische Glätte denunziert, nämlich die Vernichtung von Differenz zugunsten des bruchlosen Übergangs von einem Medium zum anderen – der amerikanische Traum von der Einheit der Künste als technisch operatives Projekt!

Programm und Architektur

Bindeglied zur neuen Medienkultur und ihr erstes Exerzierfeld ist das Programm. Es ist eine dritte Kategorie, die sich zwischen die dualen Beziehungen von Form und Funktion schiebt, diese zersetzt und sich inkorporiert. Form und Funktion werden zu Programmteilen. Das meint, daß Programme nicht nur formgenerierend sind, sondern selbst zu Programmarchitekturen werden. Für den ersten Fall steht die gewachsene Bedeutung von Schlüsselwörtern oder Logos, wie 'programmatische Lava' und 'Plankton' oder die 'Raumplan'-Skizze von Winy Maas für das Doppelhaus in Utrecht, für den zweiten Fall eine Tradition der Moderne, an der sich nicht nur die Postmoderne entzündete, sondern die sie auch am härtesten bekämpfte: die amerikanischen Arbeiten von Mies van der Rohe.

Man denke nur an das 50:50 House, die Convention Hall und die Konzerthalle. Diese Entwürfe demonstrieren einen Bagedanken, den Le Corbusier mit den 'Fünf Punkten zur Architektur' entwickelte und der mit diesen Projekten seine ultimative Form gefunden hat: der Leerraum, offen für Projektionen jeder Art. Dieser Leerraum ist die Konsequenz einer Entwicklung, die mit dem freien Grundriß einsetzt und sich mit dem Spätwerk von Mies nach dem Zweiten Weltkrieg vollendet: die Befreiung des freien Grundrisses von allen noch verbliebenen architektonischen Bestimmungen durch Externalisierung von Konstruktion und Infrastruktur des Gebäudes. Louis Kahn wird diesen Gedanken aufgreifen und weiterführen mit dem Konzept der dienenden und bedienten Räume, Renzo Piano und Richard Rogers werden ihn mit dem Centre Pompidou eine erste eindrucksvolle Gestalt geben.

Mit Heinrich Klotz würde man im Spätwerk von Mies nur die 'letzten Konsequenzen' der Moderne sehen. Er diskutiert sie am Beispiel der Serie von weißen Bildern, die Robert Rauschenberg Anfang der 50er Jahre am Black Mountain College malte. Bei diesen weißen Bildern handelt es sich um "Leinwände, die, ohne jedes Image, nur gleichmäßig mit einfacher weißer Farbe bedeckt sind." Es sind weiße Oberflächen, wie Calvin Tomkins schreibt, auf denen sich die 'Schattenwürfe' der Menschen spiegeln, die sich vor ihnen aufhalten.

Wir dagegen würden die weiße Leinwand nicht als eine der letzten Konsequenzen der Moderne herausstreichen, neben action painting und Happening. Statt dessen würden wir die Leinwand als Reflexionsfläche akzentuieren, also die Beziehung Leinwand – Ereignis. Durch diese Akzentverschiebung gewinnen auch die späten Arbeiten von Mies eine andere Bedeutung. Sie wären dann nicht mehr die letzte, nicht mehr hintergehbare Konsequenz der Moderne, sondern Fanal eines erreichten Modernitätsniveaus. Als Leerraum sind sie die ultima ratio der Moderne – die weißen Leinwände von Rauschenberg. In diesem Sinne legen sie scheinbar die Klotzsche Argumentationsfigur vom Ende der Moderne nahe. Aber als Projektionsraum für Programme sind sie zugleich die Voraussetzung für Modernitätsmuster, die in den 50er Jahren zum ersten Mal spürbar wurden und die sich seitdem überall durchgesetzt haben. Die vielbeschworene Kommerzialisierung der Architektur ist nur ein schwaches Argument für die mit diesen Modernitätsmustern einhergehende Abstraktion von Architekturprogramm und von Architektur überhaupt, der Mies mit dem Entwurf einer wechselseitigen Beziehung von Leerraum und Programm verzweifelt zu begegnen suchte, um überhaupt noch Bewegungsformen für die neuen raumzeitlichen Ereignismuster zu finden. K. Michael Hays setzt sich gerade unter diesem Aspekt mit den amerikanischen Arbeiten von Mies auseinander.

Es hätte doch auffallen müssen, daß diese Eigenschaften der "erscheinenden Abstraktion" des Miesschen Spätwerks, wie Hays es nennt, weder in 'less is more' aufgehen noch in kämpferischen Gegenbegriffen à la 'less is a bore'. Mies ist differenz. Mit dem Spätwerk von Mies liegen Entwürfe vor, die sich nicht mehr durch ästhetische Vereinseitigungen begreifen lassen, sondern nur noch durch die wechselseitige Beziehung von Infrastruktur und Leerraum, von Projektionsraum und Programm – von ästhetischem und sozialem Projekt also. Dieses Doppelverhältnis läßt sich nach zwei Seiten entwickeln, nach der Seite der Infrastruktur oder nach der des Programms. Über beide Seiten kann die gesellschaftliche Modernisierung in die Architektur eingreifen, wenn auch in unterschiedlicher Weise, durch technischen Fortschritt oder durch gesellschaftliche Entwicklung, über beide Seiten kann aber auch eine kritische Auseinandersetzung erfolgen. Das ist der Vorteil dieses Ansatzes, daß er eher einen methodischen Rahmen vorgibt, als bestimmte Lesarten vorzuschreiben. Er widerspricht damit auch aufs schärfste jenen Interpretationen der Moderne, die die Debatte beherrschen, seit Colin Rowe und Robert Slutzky sich aufmachten, der Moderne ihre ungebetenen sozialen Geister auszutreiben. Gewonnen werden sollte dadurch ein von allen sozialen Bezügen gereinigter Begriff von Moderne, der es erlaubte, sich "der utopischen Poesie zu erfreuen, ohne genötigt zu sein, die Peinlichkeiten utopischer Politik zu ertragen".

Mies als Programm

Eine kleine Handskizze für eine Konzerthalle aus den letzten Lebensjahren von Mies. Die Handskizze besteht aus einem Quadrat mit einem in das Quadrat eingezeichneten, leicht hingekritzten Kreis. Das Programm.

Unausgesprochen die Voraussetzung: Externalisierung der Infrastruktur. Das ist beinahe alles.

Um "beinahe nichts" geht es Mies, schreibt Manfredo Tafuri. Aber erst das Zusammenspiel von "beinahe nichts" an Architektur und beinahe alles an Programm läßt das Spätwerk von Mies zum singulären Ereignis werden. Indem es sich für Programmpotentiale öffnet, wird es selbst zum Programm.

Heinrich Klotz würde gegen diese programmatische Wendung des späten Mies auf der ästhetischen Vereinseitigung beharren, in seinen Begriffen, auf der Autonomie des ästhetischen Eigensinns gegenüber dem Leben. Und auf das grandiose Scheitern aller historischen Avantgarde- und sozialen Bewegungen verweisen, Kunst und Leben zu entgrenzen, sei es zugunsten der ästhetischen oder der Lebenspraxis. Wir können diesem Befund kaum widersprechen, außer, indem wir darauf verweisen, daß sich die Modernitätspotentiale der modernen Bewegungen weder im Bauwirtschaftsfunktionalismus der 50er Jahre erschöpften noch im schnellen Verschleiß ästhetischer Moden. Wir können höchstens anmerken, daß es Zeit ist, sich endlich der richtigen Fragen zu erinnern und eine Debatte zu eröffnen zur formalen *und* sozialen Bedeutung der Moderne, jenseits einer zu kurz greifenden Kunstgeschichte oder einer zu weit gehenden Sozialgeschichte.

Deshalb ist es so erfrischend, daß sich heute eine neue Generation von Architekten dieser programmatischen Vorgaben erinnert und in völlig neuer Weise mit ihnen umgeht. Sie werden nicht mehr als Stützargumente für das 'Verschwinden der Architektur' herangezogen, sondern für eine Befreiung der Architektur, die seit Koollhaas' Entwurf für die Bibliotheken in Jussieu auf die Architektonisierung des Ereignisses hinausläuft. Sie wird entweder durch Programmontage in der Ebene (Congrexpo) oder durch Programmmentfaltung im Raum (Jussieu) erreicht. Es werden dadurch neue Raumerkundungen möglich, ohne die programmatischen Vorgaben des Sandwich-Spaces zu verlassen.

Nikolaus Kuhnert, Angelika Schnell