



**University of
Zurich** ^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2019

Charles Jencks und die postmoderne Architektur

Sarasin, Philipp

Abstract: Vor wenigen Tagen starb der Architekturtheoretiker Charles Jencks, der 1977 der modernen Architektur den offiziellen Totenschein ausgestellt und die Rede von der „postmodernen Architektur“ begründet hatte. Obwohl ihrerseits nun schon längst wieder totgesagt, hat Jencks’ „Postmoderne“ das Gesicht der Städte weltweit verändert.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-182291>
Scientific Publication in Electronic Form
Published Version

Originally published at:
Sarasin, Philipp (2019). Charles Jencks und die postmoderne Architektur. Berlin: Geschichte der Gegenwart.



Charles Jencks und die postmoderne Architektur

Vor wenigen Tagen starb der Architekturtheoretiker Charles Jencks, der 1977 der modernen Architektur den offiziellen Totenschein ausgestellt und die Rede von der „postmodernen Architektur“ begründet hatte. Obwohl ihrerseits nun schon längst wieder totgesagt, hat Jencks' „Postmoderne“ das Gesicht der Städte weltweit verändert.

Artikel URL: <https://geschichtedergegenwart.ch/charles-jencks-und-die-postmoderne-architektur/>

Runde Fenster, zentralsymmetrisch auf einer Fassade platziert, die wie Blendwerk wirkt und überdies mit verschiedenfarbigem Stein dekoriert ist, dazu Giebel, gar Säulen oder sonstige Elemente längst vergangener Baustile, die in technologisch modernste Gebäude integriert oder vielmehr auf ihre tragenden Strukturen aufgesetzt werden: Das Spektrum von gebauter Umwelt, die sich auf diese Weise von der Architektur der „klassischen“ Moderne distanziert oder zu distanzieren versucht, ist breit – und omnipräsent.

Es reicht von schäbigen Gewerbebauten mit türkisfarbigen, rombenartig auf den Spitz gestellten Fensterchen irgendwo in der Provinz bis hin zu architektonischen Meisterwerken wie dem „Sainsbury-Wing“ der National Gallery in London, erbaut von Robert Venturi und Denise Scott Brown 1991, wo korinthische Säulen als Zitat des klassizistischen Zitats auf dem Altbau der National Gallery oder auch ein paar wie zufällig hingestreute, nur im Beton als Relief angedeutete „traditionelle“ Fenster neben „modernen“, klar geschnittenen Öffnungen den Gebäudekörper strukturieren.

Obwohl die Theoretiker der postmodernen Architektur mit einem solchen Mix aus

Zeichen und Zitate den Anspruch verbanden, Architektur auf diese Weise wieder verständlich zu machen, stellt sich jetzt, mit doch schon einigen Jahren Abstand die Frage, wie sie verstanden werden kann.

Der Totenschein

Die „nach-moderne“ Architektur entsteht, wie der Begriff der Postmoderne überhaupt, in Auseinandersetzung mit und in Absetzung von der „klassischen“ Moderne, die im Feld der Architektur exemplarisch von Le Corbusier, Mies van der Rohe und Walter Gropius formuliert – und gebaut – wurde. Le Corbusier verstand sich als Erbe und Vollender des modernen Zeitalters strenger, auf Mathematik gestützter und an geometrischen Idealen ausgerichteter Rationalität. Mit Blick auf das für ihn allgemeingültige Modell der „Maschine“ und geprägt von deren zeitgenössischer Form als Fließband in den Automobilfabriken von Henry Ford, forderte er 1922 nicht nur „Häuser im Serienbau“, sondern auch die Entwicklung der „geistigen Voraussetzungen für das Bewohnen von Serienhäusern“. 15m² pro Person und die Einheitlichkeit der Baukörper als rein funktionale, kubische Formen, die an den Postulaten hygienischer Beleuchtung und Durchlüftung ausgerichtet waren: Mehr als dies sollte Architektur nicht mehr ins Auge fassen.

Auch Walter Gropius, 1919 Begründer des Bauhauses in Weimer, postulierte „die Befreiung der Baukunst vom Wust des Dekorativen“ und „die Besinnung auf die Funktion.“ Davon leitete sich die Forderung nach der „Standardisierung“ des Bauens und der gebauten Formen ab, da „die Wiederholung gleicher Formen für gleiche Zwecke einen beruhigenden, zivilisierenden Einfluss auf den Menschen“ ausübe. Die Hochhäuser, die Mies van der Rohe vor allem in den USA errichtete, verwirklichten mit der rechteckigen Form ihrer riesigen Baukörper und ihren scheinbar rein funktionalen „Fensterbändern“ eine, wie Le Corbusier postuliert hatte, ingenieurmässige Reduktion der architektonischen Gestaltung auf maximale Effizienz bei minimalen Kosten. Sie waren gebaute Manifestationen dieses Programms und Vorbild für unzählige Architekten oder auch einfach Generalplaner und Bauherren weltweit.

Diese Architektur realisierte sich nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die 1960er Jahre nicht nur in den Plattenbauten Osteuropas, sondern auch im durchaus glänzenderen „International Style“ unzähliger Bürogebäude, Hotels und privater Wohnhäuser des Westens, schliesslich aber auch im Serienbau von gesichtslosen Wohnsilos und „Projects“ (wie die Sozialbauten in den USA heissen). In den 1970er Jahren hatte diese Bau- und Denkform ihren Zenit überschritten. Es war die Sprengung einer ganzen Serie von solchen vielstöckigen, heruntergekommenen Wohnblocks des Pruitt Igoe Housing Project in St. Louis, Missouri, am 15. Juli 1972 um halb vier Uhr nachmittags, die Charles Jencks als „Todesstunde“ der modernen Architektur bezeichnete; den

entsprechenden Totenschein stellte er der Moderne 1977 in seinem Buch *The Language of Post-Modern Architecture* aus.

Architektur als Sprache

Schon dieser Titel war überaus signifikant: Architektur hat eine „Sprache“, sie „kommuniziert“, wie Jencks sagte, sie verwendet „Metaphern“, bildet mit ihren „Wörtern“ „Sätze“, folgt einer „Syntax“, besitzt eine „Semantik“ – ebenso, wie die Grammatik und die Bedeutungsregeln der gesprochenen oder geschriebenen Sprache. Jencks war nicht der erste, der auf diese Weise über Architektur sprach. Dass Architektur „zeichenhaft“ sein kann, dass sie Bedeutungen transportiert und einem bestimmten Stil (also Syntax und Semantik, *so to speak*) folgt, war im Grunde ein alter Hut. Die Pointe allerdings war, dass genau das von den Heroen der Modernen Architektur bestritten worden war. Das Ideal Le Corbusiers – verwirklicht bis in seinen eigenen Künstlernamen hinein – war die Konstruktion von Kuben, die streng „funktional“ sein sollten und eben keinem Stil mehr folgten. „Stile‘ sind Lüge“, hatte der Meister 1922 deklariert.

Die Kritik an dieser Sichtweise wurde wahrscheinlich zuerst 1967 vom britischen Architekturtheoretiker Alan Colquhoun formuliert. Er bezog sich auf den Strukturalismus von Claude Lévy-Strauss und argumentierte, dass alle menschliche Tätigkeit und damit eben auch Architektur immer schon von Zeichen und Bedeutungen bestimmt sei, die „immer schon“ da sind und die „Tradition“ einer *bestimmten* Bedeutung, einer *bestimmten* Art des Sprechens und Kommunizierens vorgeben (was nicht heisst, dass sie nicht auch verändert werden könnten). Colquhoun sah im „Funktionalismus“ der Moderne ein schlichtes Missverständnis: Er trete zwar als „bio-technischer Determinismus“ auf – was sich darauf bezog, dass Le Corbusier seine architektonischen Proportionen und Funktionen vom menschlichen Körper ableitete –, aber in Wahrheit sei eben keine Form je „rein funktional“, sondern immer schon Teil einer Tradition und insofern kulturell.

Robert Venturi und Denis Scott Brown, die Colquhoun in ihrem extrem einflussreichen Buch *Learning from Las Vegas* von 1977 ebenfalls zitierten, zeigten dann ausführlich – und durchaus genüsslich –, dass die Modernen nicht einfach die Funktion, sondern viel genauer noch den *Stil* von Fabrikbauten imitierten und damit genauso einer kulturellen Form folgten wie irgend ein Architekt des Klassizismus oder des Neo-Barock des 19. Jahrhunderts.

Die Negation dieser „symbolischen“ Zeichenfunktion der Architektur hat nach Venturi und Scott Brown den Effekt, dass der nur scheinbare Funktionalismus eben nicht „beruhigend“ wirke, wie Gropius meinte. Wie auch Charles Jencks immer wieder sagte,

wirke er vielmehr „elitär“: als Stil einer internationalen Elite, der von der breiten Bevölkerung nicht mehr „gelesen“ bzw. verstanden werden könne. Oder vielmehr: Er werde genau als das verstanden, was seine Glaspaläste und „brutalistischen“ Beton-Funktionsbauten in Wahrheit seien: eben schlicht „Metaphern“ für die kalte Macht der Banken und staatlichen Verwaltungen, die sich hinter ihren Fassaden verberge.

Im Zeichen der Postmoderne

Doch was sollte nun die Alternative sein, und woher sollte sie kommen? Ein wichtiges Stichwort ist schon gefallen: „Tradition“. Sowohl Venturi und Denis Scott Brown als mit grossem Nachdruck auch Charles Jencks haben betont, dass postmoderne Gebäude eine Vielzahl von Elementen aus der architektonischen Tradition seit der griechischen und römischen Antike bis zu den „Neo“-Stilen des 19. Jahrhunderts enthalten und zitieren sollen, um auf diese Weise, geradezu mit einem bewussten Überangebot von Zeichen, eine breite und vielfältige „Lesbarkeit“ gebauter Formen zu ermöglichen: „Der Architekt“, so Jencks, „muss sein Gebäude übercodieren [*overcode*] und dabei den Überfluss von populären Zeichen und Metaphern verwenden“.

Zur Erläuterung führte Jencks einen besonders sprechenden Vergleich vor: Auf der einen Seite des Vergleichs steht das „House III“ von Peter Eisenman aus dem Jahr 1971, das dieser aus einer streng geometrischen, von der Würfelform ausgehenden formalen Recherche heraus entwickelte. Auf der anderen Seite ein „handmade house“ von Hippies an der kalifornischen Westküste ebenfalls aus den frühen 1970er Jahren. Während der kalte, elitäre Bau Eisenmans nur „für ihn“, wie Jenck betonte, seinen eigenen, sehr intellektuellen Gestaltungsprozess reflektiere – „wie verlockend, wie banal“, höhnte Jencks –, basiere die Holzkonstruktion des *handmade house* auf einer traditionellen Technik, verwende traditionelle Materialien und kombiniere vorgefundene Elemente wie Fenster und Türen in einer *ready-made*-Weise. Dies gebe einem solchen Haus „a richer resonance of meaning“, eine reichere, vielfältiger Palette von Bedeutung und Sinn für seine Bewohner*innen und Betrachter*innen.

Mit diesem „erfreulichen Spiel der Bedeutungsstiftung“, diesem Spiel mit verschiedenen, einander überlagernden Bedeutungen, sollte nicht nur der Funktionalismus der Moderne zurückgewiesen werden. Vielmehr ging es auch dezidiert darum, Hoch- und Popkultur, *high and low*, mit Lust zu mischen, und zwar explizit ohne Angst vor schlechtem Geschmack, ja gar vor dem „Hässlichen“. Es ist wohl kein Zufall, dass David Bowie zur gleichen Zeit bewusst zwischen Trash und Kunst schwankte oder, einige Jahre zuvor schon, Andy Warhol Suppendosen gemalt hatte – oder eben Denis Scott Brown und Robert Venturi die zeichenhafte, dabei aber überaus populäre *trash*-Architektur von Las Vegas feierten.

„Postmodern“ ist demnach dieses Pastiche, dieses Zitieren und Kombinieren von Zeichen und Stilen, aber auch, nicht zu übersehen, die Abkehr vom modernen Glauben an die nach dem Muster industrieller Rationalität gestaltbare Zukunft und markiert folglich die Rückwendung in die Requisitenkammer, zum Fundus der Vergangenheit. Was diese Haltung von einer konservativen, ja reaktionären Geste unterscheidet, ist genau dieses Kombinieren und Zitieren, das auf der Überzeugung basiert, dass es kein einheitliches, stabiles Ganzes mehr geben könne, an das jeder Konservative noch glaubt und zu dem jeder Reaktionär seit den Tagen der ersten Reaktion auf die Französische Revolution wieder zurückkehren möchte: eine stabile Ordnung der Herrschaft.

Die Gebäude, die Jencks feierte – und auch sein eigenes Wohnhaus in London – schwelgten zwar gewissermassen in den Zeichen des Vergangenen, aber nicht *in* der Vergangenheit, und sie beschworen schon gar keine stabile Ordnung. Vielmehr bezog Jencks sich zum Beispiel auf das hybride Bauwerk der Gebrüder Passarelli in Mailand, das drei verschiedene Stile und „Funktionen“ vereinigt, und nannte es in positiver Konnotation und programmatisch „schizophren“ (ich weiss nicht, ob in Anklang an den *Anti-Oedipus* von Deleuze und Guattari von 1973 oder nicht).

Maggie's Centers und der Garden of Speculation

Charles Jencks war nicht nur Architekturtheoretiker. In Erinnerung an seine jahrelang an Krebs erkrankte und an der Krankheit auch verstorbene zweite Frau Maggie Keswick, gründete er eine Stiftung zum Bau und Betrieb von Hospizen für Krebskranke – und lud seine berühmten Architektenfreunde wie Norman Foster, Frank Geery oder Rem Koolhaas und viele andere dazu ein, je ein solches „Centre“ zu bauen. Und in einer eigentlichen zweiten Karriere schliesslich wurde Jencks, der ursprünglich in Harvard englische Literatur studiert hatte, dann auch noch zum Landschaftsarchitekten, der eine Reihe von spektakulären Gartenanlagen in England und Schottland realisierte.

Es war wohl kein Zufall für einen Postmodernen, dass er sie unter das Thema der „kosmischen Spekulation“ stellte und mit der Frage nach der Stellung des Menschen im „Kosmos“ verband. Genauso wie Le Corbusier bei allem Funktionalismus recht unvermittelt auf den „Geist“ und die Freiheit des Künstlers beharrte (was so etwas wie ein Gegengewicht, einen Ausgleich gegen die Denkungsart des Ingenieurs bilden sollte), bildeten für Jencks als Theoretiker der Postmoderne, der die Ganzheits- und Funktionsphantasmen der Moderne attackierte, möglicherweise – ich spekuliere – der „Kosmos“ und die Einbettung des Menschen ins „Universum“ einen solchen Ausgleich, eine solche Kompensation. Er wäre damit jedenfalls nicht alleine gewesen. Und es wäre dies auch ein Hinweis darauf, wie schwer die Postmoderne es hatte und hat, ihre eigene Brüchigkeit und Nicht-Ganzheit aus- und durchzuhalten.