



Winckelmann Akademie  
München

***Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für  
Kunstgeschichte München***

***Textbeitrag Nr. 13, Januar 2014***

**[www.winckelmann-akademie.de](http://www.winckelmann-akademie.de)**

# **Charles Jencks und das Prinzip der Doppel-, Mehr- und Überkodierung. Kommunikation und Interpretation der postmodernen Architektur**

**Prof. Dr. Steffen Krämer**

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Kunstgeschichte

## **Der Definitionsansatz zur postmoderne Architektur von Charles Jencks**

Ende des 19. Jahrhunderts formulierte der russische Schriftsteller Leo Nikolajewitsch Tolstoi in seiner Abhandlung *Was ist Kunst?* folgenden Satz: »Die Kunst ist ebenso wie die Sprache ein Kommunikationsmittel, [...].«<sup>1</sup> Diese kurze Sequenz erscheint wie die theoretische Grundlage für den Definitionsansatz zur postmodernen Architektur, den der amerikanische Architekturhistoriker und -kritiker Charles Jencks in seinem berühmten, 1977 erstmals veröffentlichten Buch *The Language of Post-Modern Architecture* vorgestellt hat.<sup>2</sup> Darin interpretiert Jencks die Architektur als ein der Sprache analoges Phänomen, wobei die Kommunikationsfähigkeit zur wesentlichen Eigenschaft eines postmodernen Gebäudes erklärt wird.

Um einen hohen Vermittlungsgrad zu erzielen, müssen verschiedene *Bedeutungskodes*, wie Jencks die Architektursprachen nennt, benutzt werden, die unterschiedliche Bevölkerungsschichten ansprechen. Ein postmodernes Gebäude muss sich seiner Vorstellung zufolge an zumindest zwei Zielgruppen wenden: zum einen an die breite Öffentlichkeit oder die Bewohner am Ort, die sich mit Fragen des Komforts, der traditionellen Bauweise und ihrer Art zu leben beschäftigen, und zum anderen an eine engagierte Minderheit, die sich vornehmlich mit architektonischen Aspekten und Problemen auseinandersetzt. Das Resultat ist die Kombination zweier verschiedener Architektursprachen, die Jencks mit dem Begriff der *Doppelkodierung* charakterisiert: folglich eine architektonische Dualität, die sich mit solchen Gegensatzpaaren, wie ›alt/neu‹, ›traditionell/modern‹, ›elitär/populär‹ oder ›international/lokal‹, veranschaulichen lässt. Die Doppelkodierung ist aber lediglich eine Minimalformel und kann durch eine Mehrkodierung ersetzt werden. Da sich die Geschmackskulturen permanent verändern und die Architektursprachen der Verwandlung durch kurzlebige Codes unterworfen sind, muss ein postmoderner Architekt sein Gebäudeprojekt überkodieren, damit es sich auch zukünftig weiter mitteilen kann. Anstelle von nur zwei Architektursprachen können in einem postmodernen Gebäude demnach vielzählige

Bedeutungskodes verarbeitet werden. Die Kommunikationsfähigkeit eines postmodernen Gebäudes beruht Jencks zufolge im Wesentlichen auf dem Grundprinzip der Doppel-, Mehr- oder Überkodierung.

Fast zwangsläufig wird der postmoderne Architekt dadurch zu einem Eklektiker, der aus dem riesigen Reservoir der Architekturgeschichte jeweils verschiedene Bedeutungskodes aktivieren und in seinem Entwurfskonzept verarbeiten kann. Was Jencks somit fordert, ist ein radikaler Eklektizismus, der die Vielfalt verschiedener Architektursprachen und deren freie Kombination erst zu garantieren vermag. Dabei wird die Moderne als mögliche Architektursprache bewusst miteingeschlossen, die dort zur Anwendung kommt, wo sie geeignet erscheint. Über das eklektische Prinzip verbindet Jencks die Postmoderne mit der Moderne. Es ist also kein Bruch mit dem unmittelbar Vergangenen, den er propagiert, sondern ein Pluralismus, der die Moderne als eine Wahlmöglichkeit weiter tradiert. Mit dem Prinzip der Doppel-, Mehr- oder Überkodierung wird der Anschluss an die historische Überlieferung, an den lokalen Kontext und die realen Bedürfnisse der Bewohner erreicht. In der Vorstellung von Charles Jencks ist die Postmoderne ein neuer Stil, der sich seit den 1960er Jahren allmählich entwickelt hat.

### **Der Definitionsansatz zur postmoderne Architektur von Heinrich Klotz**

Jencks' Definitionsansatz von 1977 blieb aber nicht der einzige Interpretationsversuch der postmodernen Architektur. In seiner Einleitung zum 1984 veröffentlichten Ausstellungskatalog *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980* hat Heinrich Klotz, der damalige Leiter des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt/Main, einen anderen Deutungsweg vorgeschlagen.<sup>3</sup> Für Klotz stellt sich die grundsätzliche Frage, ob die Postmoderne nicht dem ästhetischen Diskurs der Moderne noch angehört. Er möchte die Postmoderne als eine Korrektur oder kritische Fortsetzung der Moderne mit neuen, jedoch nicht gänzlich anderen Mitteln verstehen. Deshalb plädiert er für den Begriff einer *Revision der Moderne*, der anstelle des Postmoderne-Terminus nicht den Bruch, sondern eher den fließenden Übergang versinnbildlicht. Die Postmoderne ist für ihn demnach nur eine Kurskorrektur, in der Weiterführung und Neubeginn zugleich enthalten sind. Hebt Jencks die kommunikativen Werte hervor, so spielen für Klotz die semantischen Bedeutungsgelände die größte Rolle. Nicht mehr die reine Funktionserfüllung oder die größtmögliche Vereinfachung der Grundformen stehen im Vordergrund, sondern die

Vergegenständlichung im Sinne narrativer Inhalte und erzählerischer Darstellungsmuster. In der prägnanten Formel ›Nicht nur Funktion, sondern auch Fiktion‹ konkretisiert sich seine Vorstellung von postmoderner Architektur. In der ästhetischen Neusetzung der Fiktion erlangt die Architektur einen Kunstcharakter, in dem das Poetische und das Illusionäre – die »schöne Welt des Scheins«, wie Klotz es nennt – wieder manifestiert sind.<sup>4</sup> Mit der Postmoderne werden die Geschichte als wiedererlangte Perspektive oder Berufungsinstanz und die Erinnerung als menschliche Wertvorstellung zurückgewonnen.

Die architektonischen Mittel zur Veranschaulichung dieser Inhalte sind verschiedener Art: historisierende Stilmittel und Vokabularien, regionale, lokale oder vor Ort gefundene Materialien, seien sie nun historisch oder modern, sowie elementare Einsichten und Methoden der modernen Baupraxis. Was erzielt werden soll, ist die Vielfalt unterschiedlicher Sinngehalte, die sich gegen die Abstraktion und den damit zwangsläufig verbundenen Bedeutungsverlust der modernen Architektur richtet. Deren Autonomieanspruch wird ebenfalls hinterfragt und durch eine neue Kompromissfähigkeit ersetzt. Das postmoderne Gebäude muss sich demzufolge an den historischen, regionalen und topographischen Bedingungen eines Ortes wieder relativieren, wodurch der Ausgleich zwischen Alt und Neu und die Anerkennung einer vorgegebenen Umwelt erreicht werden können. Indem Klotz die Postmoderne als eine Revision der Moderne interpretiert, lässt er an deren wenn auch korrigierten und mit neuen Zielsetzungen bereicherten Geltungsanspruch keinen Zweifel. »Das Ende der Moderne«, wie er es nennt, »fand nicht statt.«<sup>5</sup> Seiner Vorstellung zufolge ist die Postmoderne eine Übergangsphase, aus der eine *Zweite Moderne* hervorgeht, die mit einem unerwarteten Impetus eine neue Abstraktion in der Architektur propagiert.<sup>6</sup>

### **Die Anwendung von Jencks' Definitionsansatz auf postmoderne Gebäude**

Die beiden Deutungsmuster von Charles Jencks und Heinrich Klotz sind individuelle Versuche, die sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern lediglich verschiedene Akzente der postmodernen Architektur thematisieren. Im Grunde reflektiert ihre Unterschiedlichkeit den Pluralismus ungleicher Ansichten und Standpunkte im Postmoderne-Diskurs. Dennoch hat sich Jencks' Interpretationsansatz in der Folgezeit international etabliert. Zweifellos liegt dies an dem überaus einfachen und damit verständlichen Ausdruck dieser Definition, schließlich hat er nur ein simples Kombinationsprinzip formuliert, mithin eine anspruchslose Formel, was die Inhalte

und selbst die Zielsetzungen betrifft. Zudem garantiert diese Simplifizierung, dass Jencks' Interpretationsansatz zwar nicht auf alle, aber auf eine außerordentlich große Anzahl postmoderner Gebäude weltweit angewendet werden kann. Drei bekannte Beispiele mögen dies illustrieren.



**Abb. 1 Portland/Oregon, Portland Public Service Building, Michael Graves, 1980-82**

Das Portland Public Service Building in Portland/Oregon, von dem amerikanischen Architekten Michael Graves entworfen und 1980-82 realisiert, ist ein vielgeschossiger Verwaltungsbau, dessen Konstruktionsweise auf einem für den Hochbau üblichen Stahlbetonskelett basiert und dessen architektonische Erscheinungsweise vom konventionellen Bautypus des Punkthochhauses beherrscht wird (Abb. 1). Typisch modern sind die allseits umlaufenden Lochfassaden, die auf die mittleren Achsen konzentrierten Fensterbänder in den obersten Stockwerken und die geschossübergreifende Verglasung der zentralen Fassadenbereiche. Auf die antike Tempelarchitektur verweist demgegenüber ein dreifach gestufter Unterbau, der ein schweres und räumlich weit ausgreifendes Postament darstellt und den Verwaltungsbau ähnlich einem Tempelpodium kraftvoll in die Höhe hebt. Dass der Architekt auch Elemente der neuzeitlichen Baukunst verarbeitet hat, belegen zunächst die über mehrere Geschosse führenden Vertikalbänder in den zentralen Achsen, die von mächtigen dreieckigen Kragsteinen bekrönt werden. Ohne Zweifel soll damit an die alte Würdeform des kannelierten Pilasters erinnert werden, folglich an ein traditionelles

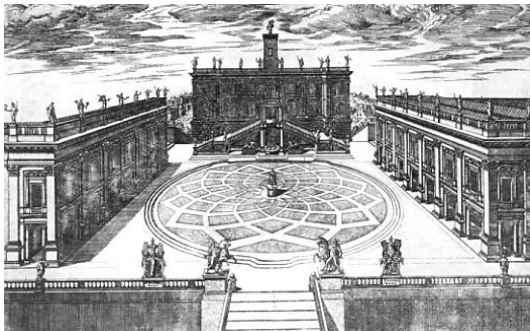
Element der klassischen Säulenordnungen, mit dem man ein Bauwerk schon seit dem Altertum zu nobilitieren suchte. Eine ähnliche Funktion hat auch die allseits umlaufende Steinverkleidung. Mit ihrer feinkörnigen weißen Oberfläche und ihrer deutlich hervorgehobenen rhythmisierten Nutung erinnert sie an die äußere Erscheinungsweise großer travertinverkleideter Repräsentationsbauten des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein berühmtes Architekturmotiv des europäischen Barock ist dagegen das mittlere Aussichtsbelvedere im obersten Geschoss, dessen Öffnung durch zwei schwere Pfeiler flankiert wird. Im oberen zentralen Bereich des Hochhauses positioniert, erscheint es wie eine traditionelle Benediktionsloggia, welche diejenigen Personen, die sich dort dem Betrachter zeigen, in die Sphäre der öffentlichen Repräsentation zu erheben sucht. Und letztlich ist das geometrische, aus einem Mäander, konzentrischen Kreisen und spitzen Winkeln zusammengesetzte Metallband an der Seitenfassade ein direktes Zitat der amerikanischen Art-Deco-Architektur der 1930er und 40er Jahre.

Antike, neuzeitliche und moderne Architekturformen sind demnach jene von Charles Jencks geforderten *Bedeutungskodes*, die Michael Graves in seinem Entwurf zum Portland Public Service Building verarbeitet hat. Dieser Verwaltungsbau ist somit ein Musterbeispiel postmoderner Architektur, weist er doch die Kombination unterschiedlicher Architektursprachen im architektonischen Gesamtkonzept auf, eben jenes Prinzip der Mehrkodierung, das Jencks zufolge die Fähigkeit eines Gebäudes zur Kommunikation mit verschiedenen Bevölkerungsschichten, seien es nun die Benutzer oder die Fachexperten, erst ermöglicht.



**Abb. 2 Tsukuba/Japan, Bürgerzentrum**  
Arata Isozaki, 1979-83

Ein zweites Beispiel ist das Projekt für ein Bürgerzentrum in Tsukuba/Japan, das von dem japanischen Architekten Arata Isozaki entworfen und 1979-83 realisiert wurde (Abb. 2). Man hat dieses Bürgerzentrum als einen urbanen Fokus für die sogenannte *Tsukuba Science City* geplant, eine Stadtneugründung, die seit den 1960er Jahren in der Nähe von Tokyo sukzessive errichtet wurde. Der Entwurf umfasst ein Informations- und Gemeinschaftszentrum, ein Hotel und einen Konzertsaal, wobei diese Baufunktionen in mehreren Gebäudevolumina als eine L-förmige Randbebauung um einen erhöhten öffentlichen Platz angeordnet sind. Mit seinem netzartigen Bodenmuster, das konzentrisch auf einen Mittelpunkt zuläuft, stellt der ovalförmige Mittelpunkt des Platzes ein vereinfachtes, in den Boden vertieftes Zitat des römischen Kapitolsplatzes – auch *Campidoglio* genannt – von Michelangelo aus der Mitte des 16. Jahrhunderts dar (Abb. 3).



**Abb. 3 Rom, Kapitolsplatz**, Michelangelo  
Mitte des 16. Jahrhunderts

In römisch-antiker Zeit war das Kapitol der religiöse und politische Mittelpunkt der Stadt Rom und später des römischen Imperiums. Kaum bedeutungsvoller hätte Isozaki sein Platzzentrum interpretieren können. Seitlich davon befinden sich bogenförmige Stufensegmente, die ebenfalls im Boden vertieft sind und durch scheinbar natürlich entstandene Gesteinsformationen mit dem Ovalbereich verbunden werden (Abb. 2). An dieser Stelle entsteht der Eindruck, als seien diese Stufensegmente Teil eines alten Amphitheaters, das man durch eine archäologische Ausgrabung – versinnbildlicht durch die schichtenförmigen Gesteinssedimente – nachträglich wieder freigelegt hätte. Was der Architekt damit suggerieren will, ist die angebliche historische Authentizität des vertieften Mittelpunktes, der schon Jahrhunderte oder sogar Jahrtausende älter zu sein scheint als die moderne Stadtgründung von Tsukuba. Die übrige Platzanlage wird hingegen durch eine quadratische Rasterung gegliedert, die

einem kartesischen Koordinatensystem ähnelt, wodurch das Zentrum des Platzes nochmals optisch fokussiert wird.



**Abb. 4 und 5 Tsukuba/Japan, Bürgerzentrum, Arata Isozaki**  
1979-83, L-förmige Randbebauung

Die L-förmige Randbebauung weist durch ihre Verkleidung mit Aluminiumplatten einen eher technoiden Charakter auf (Abb. 4, 5). Deutlich davon abgesetzt ist allerdings das Erdgeschoss, das man mit Granit und Sandstein verblendet hat. Die klare Betonung der Mauerwerksstruktur und die Verwendung von schweren, teilweise nur grob behauenen Bossenquadern lassen an eine Rustika denken, wie sie etwa bei neuzeitlichen Palästen des 15. und 16. Jahrhunderts verarbeitet wurde. Die Haupteingänge werden von rustizierten Rundpfeilern gerahmt. Der besondere Zuschnitt der Werksteine an diesen Rundpfeilern ist jedoch ungewöhnlich. Die einzelnen Steinquader weisen eine Kantigkeit und prismatische Schärfe auf, wie man sie nur bei der französischen Revolutionsarchitektur im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts vorfindet, vor allem bei Claude-Nicolas Ledoux und seiner Idealstadt von Chaux, die er als Salinenanlage in Arc-et-Senans 1775-79 errichtet hat (Abb. 6).



**Abb. 6 Arc-et-Senans, Salinenanlage, Claude-Nicolas Ledoux, 1775-79**



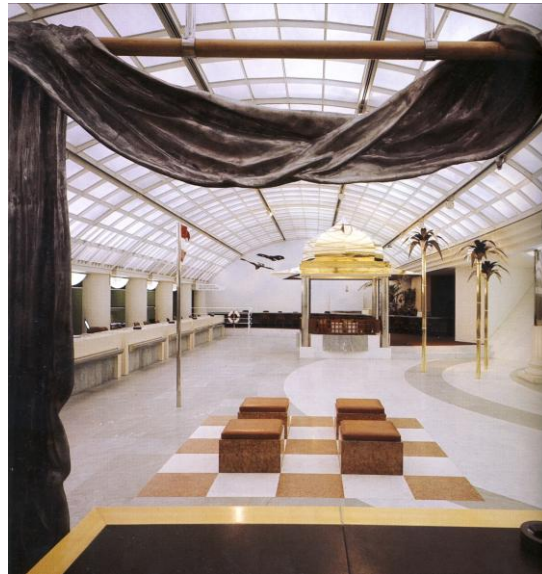
Die Intention von Isozaki, die sich hinter dieser Bezugnahme auf die Idealstadt von Chaux verbirgt, ist evident: Sowohl das japanische Tsukuba als auch das französische Chaux sind neu gegründete Städte – folglich *New Towns* im modernen Sprachgebrauch –, die ohne Vergangenheit und Geschichte lediglich einem von der urbanistischen Planung festgelegten Entwicklungsschema folgen. Indem der Architekt auf eine berühmte französische Idealstadt aus dem 18. Jahrhundert verweist, gibt er dieser japanischen Stadtneugründung, die binnen weniger Jahre regelrecht aus dem Boden gestampft wurde, einen architekturgeschichtlichen Traditionsbezug. Und noch ein letztes Detail soll bei der Gestaltung des Außenbaus hervorgehoben werden. Hierbei handelt es sich um die Binnenstruktur im großen Dreieckfenster, das den Haupteingang zum Konzertsaal bekrönt (Abb. 5). Diese strenge geometrische Figur aus einem vertikalen und horizontalen Liniengerüst erinnert in ihrer Grundform an ein sogenanntes *Torii*, also an ein symbolisches Tor als Eingang zu einem japanischen Shinto-Tempel.



**Abb. 7 Miyajima/Japan, Torii**  
letztes Viertel des 19. Jahrhunderts

Das Torii, wie etwa in Miyajima an der japanischen Westküste aus dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, markiert demnach den Übergang von der profanen Welt in die religiöse Sphäre des Shintoismus (Abb. 7). Am Eingang zum Konzertsaal verlassen die Besucher des Gebäudes die profane Alltagswelt und betreten die Sphäre der Kultur und Musik. Der Übergang von einer Welt zur anderen ist exakt der Symbolgehalt, den Isozaki mit der geometrischen Reduktionsform eines Torii im Fenster zu übermitteln versucht. Wie bereits beim Portland Public Service Building geht es auch beim Projekt für das Bürgerzentrum in Tsukuba um die Anwendung unterschiedlicher Architektursprachen im Sinne von Jencks' Mehrkodierung. Diese

werden aber insofern konkretisiert, als Isozaki historische Bautypen (das antike Amphitheater als Versammlungsplatz), direkte inhaltliche Bezüge (der Verweis auf Ledoux' Idealstadt) und selbst architektonische Zitate (Michelangelos Campidoglio) verarbeitet hat. Es kommen also narrative Bedeutungen zum Tragen, wie sie Heinrich Klotz in seinem Interpretationsansatz zur postmodernen Architektur gefordert hat. Dessen prägnanter Ausdruck ›Nicht nur Funktion, sondern auch Fiktion‹ entspricht somit den baukünstlerischen Intentionen des Architekten.



**Abb. 8 und 9** Wien, Österreichisches Verkehrsbüro, Hans Hollein, 1976-78 (abgetragen)

Das letzte Beispiel ist das heute schon nicht mehr existierende Österreichische Verkehrsbüro am Wiener Opernring, das von dem österreichischen Architekten Hans Hollein entworfen und 1976-78 realisiert wurde (Abb. 8, 9). Im Sinne einer architektonischen Collage hat Hollein verschiedene Elemente aus unterschiedlichen Epochen und Stilen zusammengetragen und im Innenraum locker verteilt. Neben antiken Säulenstümpfen, einem Baldachin mit orientalisch geschweiftem Dach und glänzenden Metallpalmen findet man das Fragment einer Theaterkulisse des italienischen Architekturtheoretikers Sebastiano Serlio aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sowie ein transparentes Segmentgewölbe, das von Otto Wagners gläserner Tonne im Schaltersaal seines Wiener Postsparkassenamtes von 1903-12 formal beeinflusst worden ist. All diese Zitate sollen auf die Primärfunktion des Gebäudes verweisen, in deren Mittelpunkt das Reisen in fremde Kulturen steht. Allerdings handelt es sich nicht um originale Fragmente, die aus unterschiedlichen Ländern im Innenraum zusammengeführt worden sind, sondern größtenteils um einfach produzierte Kopien.

Mit Hilfe von Gestaltungs-, Farb- und Materialunterschieden hat der Architekt diese Fragmente eindeutig als architektonische Attrappen gekennzeichnet, die deshalb auch keinen Anspruch auf Authentizität erheben können. Und gerade aus dem Grunde steckt in diesen architektonischen Imitaten ein außerordentlich hohes suggestives Potential, das vor allem an die Personen und deren Emotionen wie Sehnsüchte appelliert, die in das Verkehrsbüro kommen, um eine Reise oder Kulturveranstaltung zu buchen. Holleins Entwurf zum Wiener Verkehrsbüro ist ein Paradigma postmoderner Architektur, mit dem die zwei Interpretationsansätze von Charles Jencks und Heinrich Klotz mustergültig illustriert werden können. Überkodierung und Fiktionalisierung sind demnach Grundmerkmale in der baukünstlerischen Vorgehensweise dieses österreichischen Architekten. Daneben kommt aber noch ein weiterer architekturtheoretischer Aspekt zum Vorschein, der bis dato noch nicht erörtert wurde und der für das Verständnis von postmoderner Architektur dennoch von größter Bedeutung ist.

### **Das Prinzip der architektonischen Transformation**

Die 1966 erstmals veröffentlichte Schrift *Complexity and Contradiction in Architecture* des amerikanischen Architekten und Theoretikers Robert Venturi gilt heute als eines der wichtigsten Manifeste zur postmodernen Architektur. Darin erläutert der Autor ein Gestaltungsprinzip, das bereits von Michelangelo angewendet und von den Künstlern der amerikanischen Pop Art wieder aufgegriffen wurde:<sup>7</sup> Überlieferte Motive oder Zitate können Venturi zufolge in einen neuen architektonischen Kontext übernommen werden, indem man sie modifiziert oder ihnen eine veränderte Bedeutung unterlegt. Hierbei steht die ironische Verwendung tradierter Stilelemente im Vordergrund, die als »bedeutungsvolle alte Klischees«, wie er diese nennt, in neuen Zusammenhängen ebenso unerwartete wie überraschende Wirkungen hervorrufen können.<sup>8</sup> Venturis Gestaltungsprinzip der Ironisierung stellt eine zwar respektlose, aber zugleich spielerische und humorvolle Transformation historischer Versatzstücke dar. Exemplarisch dargelegt hat er sie bei seinem Entwurf für das Allan Memorial Art Museum in Ohio, der 1973-76 realisiert wurde. Als Kantenlösung hat der Architekt eine ionische Holzsäule verwendet, die in derart grotesker Weise unproportioniert ist, dass Charles Jencks sie als »Mickey Mouse Ionica« bezeichnet hat (Abb. 10).<sup>9</sup> Hinter dieser karikierenden Verfremdung der klassischen Säulenordnung steht Venturis Versuch, einen Sammlungsschwerpunkt des Museums – die Pop Art, die

mit vergleichbaren Instrumentarien arbeitet – auch am Außenbau durch architektonische Mittel zu dokumentieren.



**Abb. 10 Ohio, Allan Memorial Art Museum**  
Robert Venturi, 1973-76, ionische Holzsäule

Verformung, Fragmentierung und Neugruppierung sind formale Gestaltungsprinzipien, durch die eine architektonische Vorlage eine ironische Bedeutung erhalten kann. Daraus resultiert ein zwar nicht vollständiger, aber zumindest partieller Verlust der historischen Sinngehalte, die mit dieser Vorlage traditionell verbunden sind. Das architektonische Zitat wird dadurch zu einer Art von Bedeutungshülse, die mit neuen Inhalten gefüllt und gleichermaßen in einen Zusammenhang mit den teilweise noch erinnerten alten Inhalten gesetzt werden kann. Es entsteht demnach ein Spannungsverhältnis, bei dem sich überlieferte und neue Bedeutungsgehalte oszillierend gegenüberstehen. Anstelle einer Imitation oder Nachbildung geht es bei der Transformation somit um eine Neuinterpretation des architektonischen Zitats. Venturi ist sich sehr wohl bewusst, dass wenn er die historischen Detailformen kopiert, er zugleich deren alte Symbol- und Bedeutungsgehalte mittradiert würde. Dies wäre dann nichts anderes als ein rückständiger Traditionalismus, durch den man mit Hilfe der Architektur die vergangenen Werte wieder heraufzubeschwören versucht. Von derart nostalgischer Verklärung der historischen Stilepochen ist Venturi indessen völlig frei,

und so setzt er an die Stelle der reinen Stilreproduktion das Prinzip der Transformation.

Was in Jencks' Definitionsansatz zur postmodernen Architektur beinahe völlig außer Acht gelassen wird, ist die entscheidende Frage, in welcher besonderen Weise man die Architektursprachen verwenden soll. Alleine die Tatsache, dass ein postmoderner Architekt den gesamten Fundus der Architekturgeschichte zur freien Verfügung hat, klärt noch nicht die spezielle Vorgehensweise in der Übernahme der historischen Vorlagen. Auch wenn hierzu kein grundsätzlicher Konsens im Verlauf der architektonischen Entwicklung gefunden werden konnte, so hat sich doch ein Großteil der postmodernen Architekten an dem orientiert, was Robert Venturi in seinem Manifest von 1966 formuliert hat. Erst durch das Prinzip der Transformation wird die Verarbeitung unterschiedlicher Architektursprachen in einem Entwurf im Sinne der Doppel-, Mehr- und Überkodierung sinnvoll. Man braucht diesbezüglich nur auf die schmalen Metallbänder mit den riesigen bekrönenden Kragsteinen an der Fassade des Portland Public Service Building (Abb. 1) zu verweisen, die an eine klassische Säulenordnung erinnern sollen, oder an die geometrische Fensterfigur am Eingang zum Konzertsaal im Bürgerzentrum von Tsukuba (Abb. 5), die eine abstrahierte Form des japanischen Torii darstellt. Ein Großteil der postmodernen Architekten hat Venturis Transformationsprinzip jedenfalls konsequent angewendet, um neue Konnotationen mit den überlieferten Sinngehalten in den von ihnen verarbeiteten historischen Versatzstücken zu kombinieren. Schließlich bietet die Architekturgeschichte einen fast grenzenlosen Fundus an architektonischem Rohmaterial, das man lediglich zu transformieren braucht, um sich nicht der Gefahr eines rückgewandten Traditionalismus auszusetzen. Mit der Entdeckung der historischen Baukunst als formales Repertoire der postmodernen Architektur hat man, ähnlich einer *Counter-Reformation* – ein Begriff von Charles Jencks –, auf die autonome, exklusive und letztlich purifizierte Tradition der modernen Architektur reagiert.<sup>10</sup> »The End of Prohibitionism«, wie es Paolo Portoghesi – der Leiter der ersten Architekturbiennale 1980 in Venedig – genannt hat, ist dadurch eingeleitet worden.<sup>11</sup>

### **Die Frage nach der Kommunikationsfähigkeit postmoderner Gebäude**

Die wesentliche Zielsetzung, die hinter all diesen Leitgedanken postmoderner Architekturtheorie steht, ist der Versuch, ein Gebäude kommunikationsfähig zu machen. Kodierung, Fiktionalisierung und Transformation sind hierbei die Grund-

prinzipien, mit denen diese Vermittelbarkeit den Rezipienten gegenüber erreicht werden soll. Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt nochmals Hans Holleins Wiener Verkehrsbüro (Abb. 8, 9), dann verweist ein Großteil der vom Architekten im Entwurf verarbeiteten Fragmente auf die mit Kultur und Reisen verbundenen Bedeutungsgehalte und damit auf die dem Projekt zugrunde liegende Bauaufgabe. Ob es sich nun um den orientalischen Baldachin, die Metallpalmen oder die Theaterkulisse von Sebastiano Serlio handelt; in dieser architektonischen Collage wird jedes Detail zum potentiellen Träger kommunikativer oder semantischer Inhalte, welche die Besucher in ihrem vom Architekten intendierten Ausdruckswert verstehen können.

Anders verhält es sich allerdings bei Isozakis Entwurf für das Bürgerzentrum in Tsukuba (Abb. 2-7). Sein Versuch, mit dem Zitat des berühmten Campidoglio von Michelangelo ein wenig Urbanität in diese eher identitätslose Stadtneugründung zu bringen, ist äußerst problematisch, da ein Großteil der japanischen Bevölkerung dieses kulturell fremde Versatzstück nicht kennt. Und selbst wenn ein sachkundiger Betrachter diesen historischen Verweis versteht, hat er doch immense Schwierigkeiten, den Kapitolsplatz als einen der bedeutendsten urbanen Zentren Roms und damit der europäischen Geschichte in das japanische Tsukuba zu transferieren. Ebenso unverständlich bleibt für viele Benutzer dieses Bürgerzentrums der Bezug auf Ledoux' Idealstadt von Chaux, den nun tatsächlich nur wenige Experten erkennen und auch interpretieren können.

Nicht jede Spurensuche ist bei einem postmodernen Entwurfskonzept demnach erfolgreich. Schließlich steht dem Architekten der fast schon grenzenlose Fundus der gesamten Architekturgeschichte zur Verfügung, aus dem er wahllos Zitate und Versatzstücke herauslösen und in seinem Entwurf verarbeiten kann. Zudem transformiert er in der Regel die historische Vorlage, wobei der teilweise hohe Grad der Verformung oder Verfremdung nicht selten die Möglichkeit zur Identifikation enorm erschwert. Aus der von Jencks geforderten Kommunikationsfähigkeit kann somit sehr schnell eine babylonische Sprachverwirrung werden, da es in der Architekturgeschichte eben auch eine Vielfalt historischer Architektursprachen gibt. Die Problematik im Verständnis von Isozakis postmodernem Entwurfskonzept ist jedoch kein Einzelfall. 1978 haben die Psychologen Linda Groat und David Canter eine empirische Studie durchgeführt und deren Resultate in einem Artikel mit dem Titel *Does Post-Modernism communicate?* vorgestellt.<sup>12</sup> Voraussetzung ihrer

Untersuchung ist die grundsätzliche Frage, ob postmoderne Gebäude Bedeutungen erfolgreich übermitteln. Gegenüber modernen Bauten sind diese zwar erfolgreicher, was das Hervorrufen einer einheitlichen Reihe von Assoziationen betrifft. Doch stimmen diese größtenteils nicht mit jenen Assoziationen überein, die der Architekt persönlich zu übermitteln versucht. Folglich ist das Resultat der Untersuchung eine anscheinend nur schwer zu überbrückende Kluft zwischen der Intention eines postmodernen Architekten hinsichtlich seiner im Entwurf verarbeiteten Bedeutungsinhalte und dem davon deutlich abgesetzten Verständnis des Rezipienten. Unter diesem Aspekt ist die Forderung des deutschen Architekturhistorikers Jürgen Joedicke durchaus berechtigt, dass, wenn man eine zeichenhafte Architektur akzeptiert, das entscheidende Kriterium die Frage sein muss, ob sie von denen, für die sie gedacht ist, auch verstanden wird.<sup>13</sup> Alleine durch die Möglichkeit, in einem Gebäude unterschiedliche Architektursprachen im Sinne von Jencks' Doppel- oder Mehrkodierung zu verarbeiten, entsteht noch keine Kommunikation zwischen Gebäude, Benutzer oder Rezipienten. Zudem birgt das »Ende der Prohibition«, wie es Paolo Portoghesi genannt hat, die Gefahr einer rigorosen Ausschlichtung und Vermarktung der Architekturgeschichte, sind doch die in der Moderne fast hermetisch geschlossenen Grenzen nun in jeglicher Hinsicht offen.<sup>14</sup> Entstanden ist daraus ein teilweise übersteigter Stilpluralismus im Sinne des in der Postmoderne-Diskussion häufig verwendeten Slogans eines *Anything goes*.

Mustergültig lässt sich dies anhand der ersten Architekturbiennale 1980 in Venedig illustrieren, also gerade anhand jener Ausstellung, die Portoghesi zufolge das »Ende der Prohibition« eingeleitet hat.<sup>15</sup> Kernstück dieser Biennale ist die sogenannte *Strada Novissima*, eine fiktive Hauptstraße mit Fassadenprojekten von zwanzig international renommierten Architekten (Abb. 11, 12).



**Abb. 11 und 12** Venedig, Architekturbiennale 1980, sog. *Strada Novissima*

Bis auf wenige Ausnahmen haben die Architekten auf das Thema der Ausstellung *The Presence of the Past* mit ihren historisierenden Entwürfen unmittelbar reagiert. Durch die dichte Abfolge unterschiedlicher Schauseiten ist das erstaunlich weite Spektrum, das von allgemeinen geschichtlichen Verweisen bis zu einzelnen Formzitate[n] reicht, erstmals öffentlich vorgeführt worden. Kaum facettenreicher hätte man den Eklektizismus der postmodernen Architektur dokumentieren können. Negativ betrachtet deutet sich in der *Strada Novissima* aber bereits jene Willkür der einzelnen Architekten in ihrer individuellen Bevorzugung und Auswahl historischer Vorlagen an, die durch Jencks' Kodierungsprinzip erst ermöglicht wurde. Demzufolge ist es durchaus nachzuvollziehen, dass der deutsche Architekturkritiker Wolfgang Peht in einem im August 1980 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschienenen Artikel über die erste Architekturbiennale von einem neuen »Geschichtsfetischismus« in der postmodernen Architektur gesprochen hat.<sup>16</sup> Für ihn ist diese Architekturbiennale nichts anderes als ein »illuminierte[r] Lunapark« auf venezianischem Boden.

### **Moderne und postmoderne Architektur**

Jencks' Forderung nach der Kommunikationsfähigkeit eines Gebäudes war vor dem Hintergrund jenes autonomen und exklusiven Anspruchs der modernen Architektur, der sich in der realen Baupraxis nicht selten in einem eklatanten Bedeutungsverlust geäußert hat, durchaus gerechtfertigt. Zudem hat sich die Moderne nicht mehr an den Vorbildern anderer Epochen orientiert, sondern sich stets aus sich selbst heraus begründet, wie es Jürgen Habermas in seiner 1985 veröffentlichten Schrift *Der philosophische Diskurs der Moderne* erläutert hat.<sup>17</sup> »Die Moderne«, wie es Habermas formuliert, »sieht sich, ohne Möglichkeit der Ausflucht, an sich selbst verwiesen«. Die Maxime eines historischen Rückblickens auf die vergangenen Perioden und Stile der Architekturgeschichte, die durch Jencks' Prinzip der Doppel- und Mehrkodierung erst ermöglicht wurde, war zweifellos ein ernstzunehmender Lösungsvorschlag, zeitgenössische Architektur aus dem Dilemma einer Zeichen- und Bedeutungslosigkeit zu befreien. Die völlige Freiheit des postmodernen Architekten, aus dem riesigen Fundus der Architekturgeschichte jede nur erdenkliche formale Vorlage herauszulösen und in seinem Entwurfskonzept zu verarbeiten, hat das Verständnis für den Rezipienten hingegen enorm erschwert. Die Möglichkeit zur Assoziation hat sich in einem postmodernen Gebäude zwar eindeutig erhöht, fraglich bleibt allerdings, ob diese mit der spezifischen, vom Architekten intendierten Asso-



ziation überhaupt identisch ist. Kommunikation wie Interpretation der postmodernen Architektur sind durch diese Wahllosigkeit und vor allem Willkür in der Übernahme historischer Versatzstücke letztlich nicht vereinfacht worden. Im Gegenteil: Nicht selten ist das baukünstlerische Resultat nichts anderes als eine »neue Libertinage im Umgang mit der Geschichte«, wie es Wolfgang Pehnt bereits 1980 formuliert hat.<sup>18</sup>

## Bildnachweis

- Abb. 1, 2 Robert A. M. Stern: *Moderner Klassizismus. Entwicklung und Verbreitung der klassischen Tradition von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1990, S. 83, Abb. 28, S. 95, Abb. 42
- Abb. 3 Ludwig Goldscheider: *Michelangelo. Gemälde-Skulpturen-Architekturen*, Köln 1953, Abb. 252
- Abb. 4, 5 Arata Isozaki. *Architektur 1960-1990*, mit Vorwort von Richard Koshalek, Stuttgart 1991, S. 152f., Abb. 8, S. 156, Abb. 15
- Abb. 6, 7  
10 Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München, Bildarchiv
- Abb. 8, 9 Hans Hollein, in: *Architecture and Urbanism*, Vol. 2, 1985, S. 102f.
- Abb. 11 Charles Jencks: *The Language of Post-Modern Architecture*, London 1991, S. 121, Abb. 190
- Abb. 12 Charles Jencks: *Die Sprache der Postmodernen Architektur. Entstehung und Entwicklung einer alternativen Tradition*, Stuttgart 1988, S. 147, Abb. 281

---

<sup>1</sup> Leo Nikolajewitsch Tolstoi: *Was ist Kunst?*, München 1993, S. 223 (Russische Erstausgabe, 1898).

<sup>2</sup> Charles Jencks: *The Language of Post-Modern Architecture*, London 1977, S. 7-8, 87-101. Zu diesem Definitionsansatz siehe auch Charles Jencks: *Die Sprache der postmodernen Architektur*, in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hg. von Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, S. 85-98; ders.: *Death for Rebirth*, in: *Architectural Design* 11/12, 1990, S. 6-9.

<sup>3</sup> Heinrich Klotz: *Einleitung. Die Revision der Moderne*, in: *Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980*, Ausst. Kat., hg. von Heinrich Klotz, München 1984, S. 7-11. Zu dieser Begriffsdefinition siehe auch Heinrich Klotz: *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Braunschweig/Wiesbaden 1987, S. 13-17, 43-46, 133-136, 420-423; ders.: *Moderne und Postmoderne*, in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hg. von Wolfgang Welsch, Weinheim 1988, S. 99-109.

<sup>4</sup> Heinrich Klotz 1987 (wie Anm. 3), S. 134.

<sup>5</sup> Heinrich Klotz: *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne-Postmoderne-Zweite Moderne*, München 1994, S. 149.

---

<sup>6</sup> Zum Begriff der ›Zweiten Moderne‹ siehe Heinrich Klotz (Hg.): Die Zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart, München 1996, S. 9-22; ders.: Architektur der Zweiten Moderne. Ein Essay zur Ankündigung des Neuen, Stuttgart 1999.

<sup>7</sup> Robert Venturi: Komplexität und Widerspruch in der Architektur, hg. von Heinrich Klotz, Braunschweig/Wiesbaden 1978, S. 61-69 (Bauwelt Fundamente 50, Amerikanische Erstaussgabe, New York 1966).

<sup>8</sup> Robert Venturi 1978 (wie Anm. 7), S. 68.

<sup>9</sup> Charles Jencks (Hg.): Post-Modern Classicism. The new Synthesis, London 1980, S. 6 (Architectural Design Profile).

<sup>10</sup> Charles Jencks: Counter-Reformation. Reflections on the 1980 Venice Biennale, in: Architectural Design 52, Heft 1/2, 1982, S. 4-7.

<sup>11</sup> Paolo Portoghesi: The End of Prohibitionism, in: The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture. The Corderia of the Arsenale. La Biennale di Venezia 1980. Architectural Section, Ausst. Kat., hg. von Gabriella Borsano, Venedig 1980, S. 9.

<sup>12</sup> Linda Groat, David Canter: Does Post-Modernism communicate?, in: Progressive Architecture 12, 1979, S. 84-87.

<sup>13</sup> Jürgen Joedicke: Architektur im Umbruch. Geschichte-Entwicklung-Ausblick, Stuttgart 1980, S. 190.

<sup>14</sup> Paolo Portoghesi 1980 (wie Anm. 11), S. 9.

<sup>15</sup> The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture. The Corderia of the Arsenale. La Biennale di Venezia 1980. Architectural Section, Ausst. Kat., hg. von Gabriella Borsano, Venedig 1980.

<sup>16</sup> Wolfgang Pehnt: Die Postmoderne als Lunapark. Erste Architekturbiennale in Venedig / Erlaubt ist, was gefällt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18.08.1980, S. 17; siehe dazu auch das folgende Zitat.

<sup>17</sup> Jürgen Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt/M. 1985; zum folgenden Zitat siehe S. 16f.

<sup>18</sup> Wolfgang Pehnt 1980 (wie Anm. 16), S. 17.

**[www.winckelmann-akademie.de](http://www.winckelmann-akademie.de)**