Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 74 (1987)

Heft: 7/8: Le Corbusiers Erbe : rot-weisse Fragmente = Fragments en rouge et blanc = Red and white fragments

Artikel: Postmoderne oder Gegenmoderne? : eine aktuelle Rezeption von Walter Benjamins Thesen zur Passage

Autor: Büchi, Georg

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-56233

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

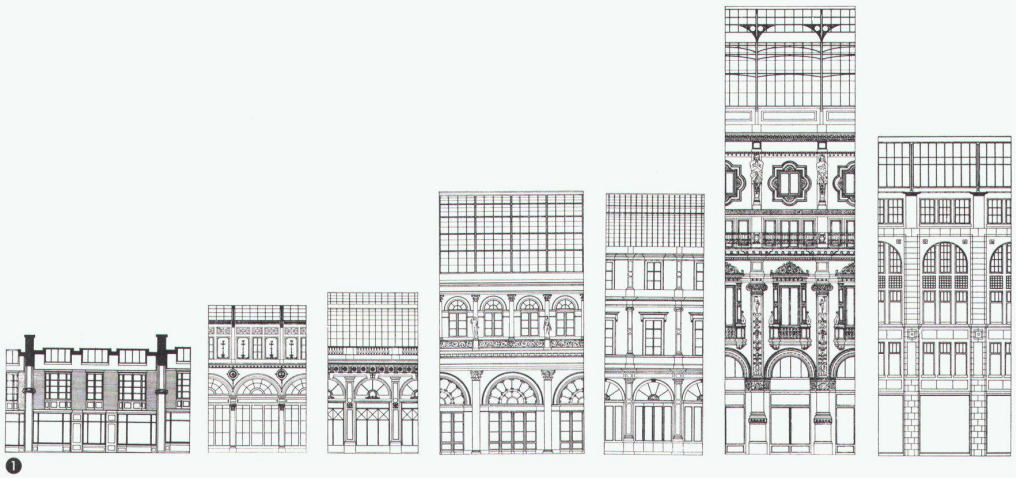
Download PDF: 12.07.2025

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

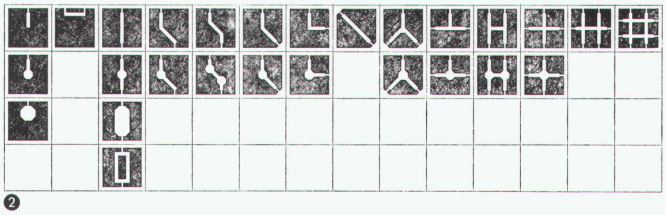
Postmoderne oder Gegenmoderne?

Eine aktuelle Rezeption von Walter Benjamins Thesen zur Passage

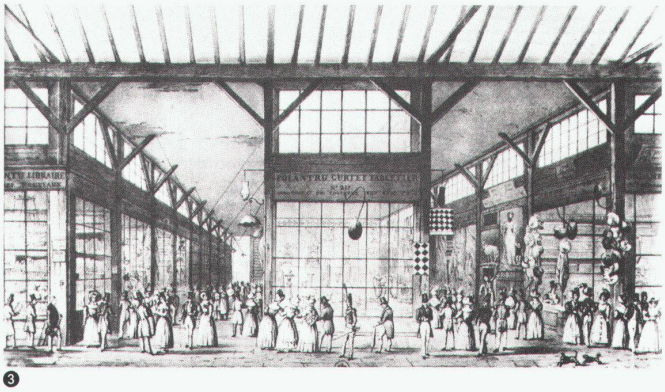
Georg Büchi



1



2



3

Die Geschichte der Passagen

Benjamins einziger Hinweis auf die Chronologie der Passage ist kurz. «Die Mehrzahl der Pariser Passagen entsteht in den anderthalb Jahrzehnten nach 1822.»[1]

Geist ordnet die Entwicklung der Passagen in sechs Abschnitte.[2] Der zweite, «Die Mode», reicht von 1820 bis 1840 und enthält sämtliche von Benjamin aufgeführten Beispiele. Das «Urbeispiel» ist laut Geist die Galerie de Bois. Diese primitive Passage wurde zwischen 1786 und 1788 gebaut, 1828 abgebrochen und war Teil des Palais Royal neben dem Louvre. Sie enthielt Läden, Cafés, Theater, Klubs, Freudenhäuser und Wohnungen, deren Mieten den aufwendigen Lebenswandel des Duc d'Orléans finanzierten. Sie war «der erste öffentliche und vom Verkehr ungestörte Stadtraum, Feld der Agitation, Promenade, Luxusmarkt und Ort der Information und des Amüsements zugleich, das Modell der Passage».[3]

Die frühen Nachfolger der Galerie de Bois waren ähnliche Konstruktionen ohne architektonische Ambitionen, schmale Durchgänge zwischen Häuserreihen, welche von einfachen Holzdächern mit wenigen eingelassenen Glasscheiben gedeckt waren. Eisen wurde für sie nicht verwendet. Die wichtigste Passage der frühen Etappe war die 1800 gebaute Passage des Panoramas, welche ihren Namen von den Städte- und Landschaftsansichten hatte, die in zwei zylindrischen Räumen ausgestellt wurden. Diese äusserst realistisch gemalten Panoramen figurieren in Benjamins Werk als eine weitere typische Ausdrucksform des 19. Jahrhunderts. Die Bedeutung dieser Passage liegt in der Tatsache begründet, dass hier der erste Versuch unternommen wurde, die inneren Fassaden durch in regelmässigen Abständen plazierte Pilaster zu vereinheitlichen. Auch wurden hier die ersten Experimente unternommen, einen öffentlichen Raum künstlich zu beleuchten.

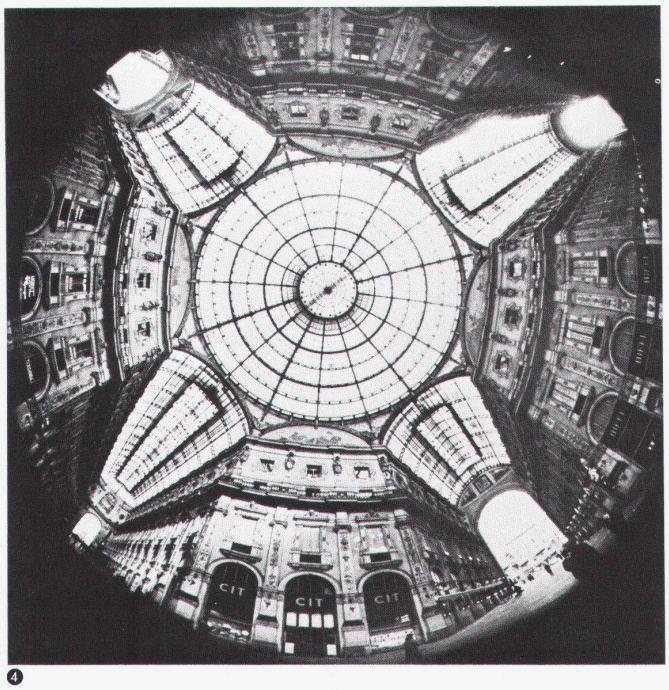
In der Phase des wirtschaftlichen Aufschwungs von 1820 bis 1840 wurden Passagen zu einem beliebten Spekulationsobjekt in Paris, London und andern europäischen Städten. Ihr Aussehen wird zunehmend reicher, ihre Räume artikulierter und mit aufwendigen Ornamenten verziert. Bekannte Architekten werden mit ihrem Entwurf beauftragt. In ihnen werden die neuen Materialien, Eisen und Glas, voll ausgenützt. Um 1830 ist die formale Entwicklung der Passage abgeschlossen. Alle ihre Elemente sind ausgebildet: der längliche Innenraum, die zentrale Halle, die Strassenfronten, die inneren Fassaden und die Glasgewölbe und -kuppeln. Dies sind die Passagen, deren Spuren Benjamin in der Pariser Bibliothèque Nationale nachspürt. Zahlreiche von ihnen haben überlebt und waren ihm zweifellos gut bekannt.

Die erste Passage der zweiten Generation wurde 1821 neben der Académie Royale de Musique gebaut. Die Passage de l'Opéra enthielt zwei parallele Durchgänge mit Läden und Wohnungen, war mit einem gläsernen Giebeldach gedeckt und mit Gaslampen beleuchtet. Unter ihren Cafés war die Bar Certa, welche zu Beginn unseres Jahrhunderts ein bekannter Treffpunkt der Dadaisten und Surrealisten war. Sie wird in Louis Aragons «Paysan de Paris» ausführlich beschrieben. Benjamin, der den Surrealisten zuschreibt, ihm den symbolischen Wert der objets perdus des 19. Jahrhunderts gezeigt zu haben, war selber Zeuge ihres Abbruchs im Jahr 1821, wie er im «Passagen-Werk» notiert.[4]

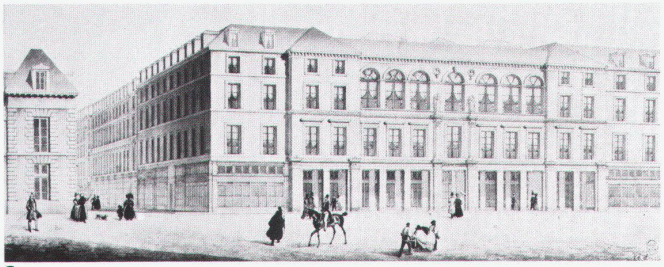
Bekannt müssen ihm auch die Galerie Vivienne und die Galerie Colbert gewesen sein, die heute noch existieren. Sie wurden 1826 von konkurrierenden Investoren nebeneinander gebaut. Die Entwerfer waren die Empire-Architekten François Delaunoy für die erste und Jacques Billaud für die zweite. Die Galerie Vivienne enthält denn auch Innenfassaden in reinstem Empire-Stil. Sie könnte als Modell für Benjamins stilistische Beschreibung der Passagen gedient haben. «Das Empire ist der Stil des revolutionären Terrorismus, dem der Staat Selbstzweck ist... Diese Baumeister bilden Träger der pompejanischen Säule, Fabriken den Wohnhäusern nach, wie später die ersten Bahnhöfe an Chalets anlehnen.»[5]

Die wichtigste Passage der zweiten Generation im Rahmen der Architekturgeschichte ist die 1829 entstandene Galerie d'Orléans. Pierre Fontaine, der Staatsarchitekt, war selber für ihren Entwurf verantwortlich. Sie ersetzte die alte Galerie de Bois und enthielt zwei äussere Kolonnaden, einen zentralen Durchgang und zwei Doppelreihen von Läden. Die Innenfassade war mit Kolossalpilastern römischer Inspiration gegliedert. Der architektonische Ruhm der Galerie d'Orléans stammt von ihrem Gewölbe aus Eisen und Glas, das das erste seiner Art war. Kurz nach ihrem Bau und ungeachtet ihrer prunkvollen Ausstattung wurde die Galerie von den Passanten zugunsten der neuen Boulevards und Warenhäuser verlassen. In der Galerie d'Orléans kreuzen sich Höhepunkt und Niedergang der ursprünglichen, spekulativen, aber auch eminent öffentlichen Passage. Sie wurde erst 1935 abgebrochen. Manche flânerie Benjamins wird wohl an ihr vorbeigeführt haben.

Die Entwicklung der Passagen nach 1840 interessiert Benjamin nicht mehr. Sie verschwinden von der Pariser Szene, um in zunehmend monumentalen Ausmassen und extravagantem Schmuck in Städten wie Brüssel, Berlin, Mailand, Moskau und Cleveland, USA, zu erscheinen. In den Welthauptstädten Paris und London hat sich das Interesse von In-



4



5

6

vestoren und Politikern neuen Projekten zugewendet, den Eisenbahnen, Boulevards, Weltausstellungen und Stadterweiterungen. Immer aufmerksam bleibend auf den revolutionären Gehalt der neuen Trends und Moden des 19. Jahrhunderts setzt denn auch Benjamin das Passagenkapitel seines Paris-Essays mit Besprechungen der Panoramen, der Weltausstellungen, der Pariser Strassen und Haussmanns Stadtkonzept fort.

Die Existenzbedingungen der Passagen

Benjamin führt zwei Gründe für die Entstehung der Passagen an: den Boom im Textilhandel und die Entwicklung der Eisenkonstruktion. Letzterer muss hier in Frage gestellt werden, da die frühesten Passagen ohne das Baumaterial Eisen gebaut waren. Erst die Passagen der zweiten Generation enthielten Eisenträger, welche zunehmend zu einem integrierten Bestandteil ihres strukturellen Gefüges und ihres visuellen Erscheinungsbildes wurden. Den für ihre Zeit revolutionären Eindruck der späteren Passage mit ihrem transparenten Dach, den schlanken Bögen und Stützen und den flackernden Gaslichtern kann man sich jedoch ohne die neuen Materialien Eisen und Glas nicht vorstellen.

Im Dienste des expandierenden Handels, Benjamins erster Grund, vergrösserten die Passagen die verfügbaren Verkaufsflächen, die vorher auf die öffentlichen Märkte und die Läden entlang der Strassen beschränkt waren. Sie offerierten darüber hinaus einen witterungsgeschützten, vom Verkehr getrennten Raum, in dem die Waren für eine zunehmend anonyme, städtische Kundschaft sichtbar ausgestellt werden konnten. Ihr Erfolg hing im wesentlichen von einer Lage zwischen intensiv begangenen Hauptstrassen ab, wobei zusätzliche Attraktionen wie Cafés, Bars, Theater und Ausstellungen aller Art die Passagen anziehend machten. Die Passagen bedeuteten dadurch nicht nur einen quantitativen, sondern einen wichtigen qualitativen Sprung in der Entwicklung des Detailhandels.

Zusätzlich müssen jedoch, laut Geist, noch weitere Faktoren als Existenzbedingungen der Passagen aufgezählt werden. Die Passage war nicht nur Einkaufszentrum, sondern auch bevorzugter Ort für die Vergnügungen und politischen Aktivitäten der Bürgerklasse. Vom rapide zunehmenden Verkehr an Pferdegespannen von den Strassen und Plätzen getrieben, nahm sie die Passagen, die ihre weltlichen Aspirationen so triumphal zum Ausdruck brachten, ohne Verzug in Besitz. Erst nach 1850 werden die Strassen in Paris mit Trottoirs versehen, was zum Niedergang der Passagen beiträgt.

Der spekulative Handel mit Boden und Bauten bestimmte nicht weniger die Entwicklung der Passa-

---

1
Die inneren Fassaden, Chronologie: Burrlington Arcade, 1819; Galerie Colbert 1826; Galerie d'Orléans, 1829; Sillem's Bazar, 1845; Galerie St.Hubert, 1847; Galleria Vittorio Emanuele, 1867; Friedrichsstrassenpassage, 1908

2
Raumtypen

3
Palais Royal, Paris, Galerie de Bois, 1786–1788

4 5 6
Galleria Vittorio Emanuele II (1865–1867), Galerie Colbert (1826) und Galerie d'Orléans (1828–1830): Die Passage als öffentlicher Raum für die Stadt

ge. Das von reichen Bankiers und Handelsleuten dominierte nachrevolutionäre Frankreich kannte keine Einschränkungen der Bautätigkeit. Die grossen Ländereien der enteigneten Aristokratie und Kirche füllten sich rapide mit Gebäuden. Passagen waren ein wichtiger Teil dieser anarchischen Bauerei. Sie erschlossen Grundstücke, wo keine öffentlichen Strassen existierten, und erlaubten so, zusätzlich einträgliche Strassenfronten zu schaffen. Die Galerie de Bois war beispielsweise Bestandteil der spekulativen Überbauung des Palais Royal, und die Passage des Panoramas kam in die Gärten des Hôtel de Montmorency zu liegen. Die Passage Choiseul erschloss 1825 Ländereien, die in der Revolution enteignet wurden. Benjamins Satz, dass in den Passagen «Kunst in den Dienst des Kaufmanns»[6] tritt, gilt demnach nicht nur für den Händler in Luxusgütern, sondern auch für den Immobilienhändler.

Am vordergründigsten sichtbar war «Kunst im Dienste des Kaufmanns» in den zahlreichen Reklameschildern, welche aus dem ursprünglichen Bild eines Passagenraumes nicht wegzudenken sind. Modelle und Schilder, Pistolen, Handschuhe, Pfeifen, Schirme und anderes mehr darstellend, dazu Schaukästen, Plakate und Flugblätter füllten den Raum. Bilder waren die einzige Art und Weise, um mit der weitgehend des Lesens unkundigen Bevölkerung des 19. Jahrhunderts zu kommunizieren, wie Geist uns erinnert.

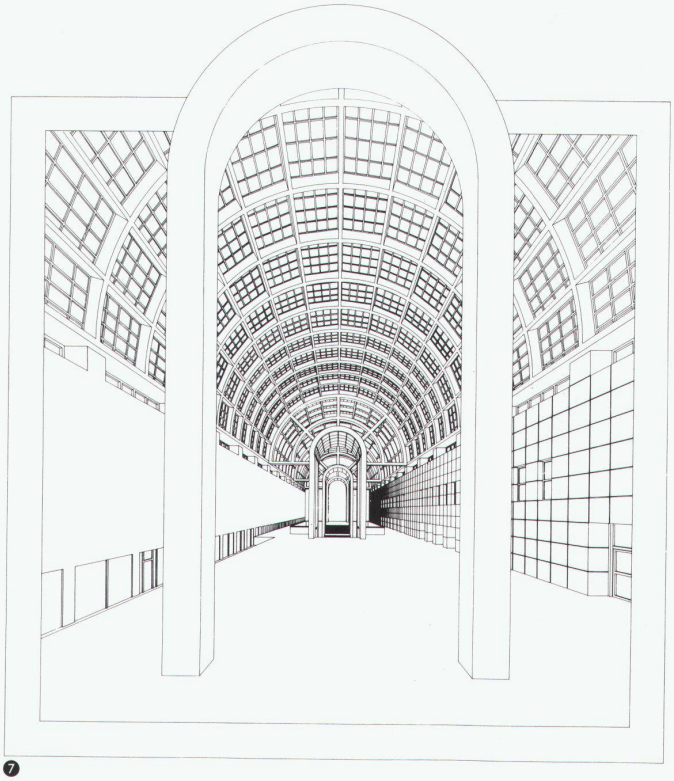
Die Passage und die Utopie

In der Passage wird die kommerzielle Kunst geboren. Benjamin schliesst sie in Balzacs «grand poème de l'étalage»[7] ein. Nicht nur kommerzielle Graphik, sondern auch kommerzielle Architektur tritt in der Passage in die Geschichte ein. Zum ersten Mal wird hier ernsthafte Architektur, vertreten von einigen der bestbekannten Vertreter der Zunft, bemüht, Gebäude mit ausschliesslich kommerzieller Nutzung zu gestalten. Die Architektur steigt von den Höhen religiöser Ideale und politischer Macht herunter und zelebriert das Ritual des privaten Kommerzes – ein Gesinnungswandel der Architektur, der bis heute gehalten hat.

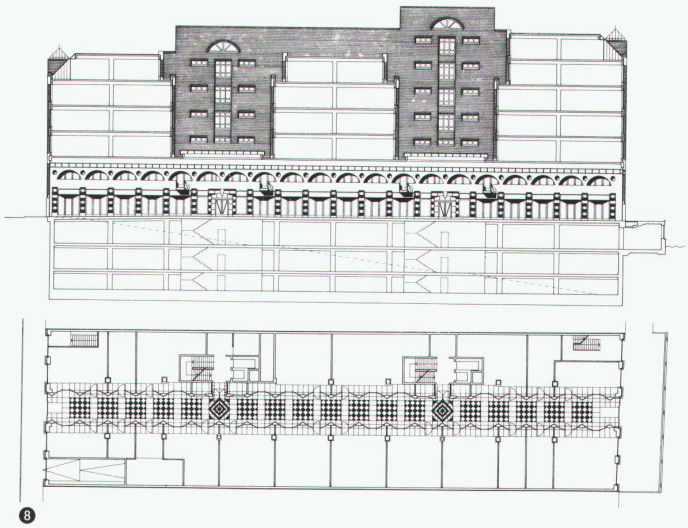
Eine weitere Neuentwicklung im Bauen wurzelt in der Passage. Es ist, was Benjamin «das konstruktive Prinzip» nennt, welches hier seine spätere Vorrangstellung begründet und mit der Trennung von Ingenieur und Architekt einhergeht. Die Passagen sind kaum die ersten Bauten, welche Eisen und Glas benützen. Das Gewölbe der Galerie d'Orléans kommt 18 Jahre nach dem Eisendom der Halle de Blé in Paris und Hoppers Carlton House Conservatory. Dessenungeachtet werden in den Passagen Eisen und Glas zum ersten Mal als Baumaterialien zelebriert und ihren Eigenschaften entsprechend eingesetzt. Alle berühmten Eisenkonstruktionen des 19. Jahrhunderts, die Weltausstellungen, Markthallen, Bahnhöfe, treten erst Jahrzehnte nach den Passagen auf die Szene. Benjamin bemerkt aber auch richtigerweise, dass die Bedingungen für die umfängliche Anwendung von Eisen und Glas erst zirka 100 Jahre später gegeben sein werden, nach der Ersetzung von Eisen durch Stahl.

Die Liste der in den Passagen begründeten neuen Trends muss noch um die Gaslampen erweitert werden, die die erste künstliche Beleuchtung öffentlicher Räume sicherstellten. Die ersten Gaslampen wurden um 1800 in der Passage des Panoramas und in der Galerie de Bois ausprobiert. Nach 1810 waren alle Passagen mit Gaslicht ausgerüstet. Dies ging wiederum Jahrzehnte vor den ersten Projekten für die künstliche Beleuchtung der Pariser Strassen vor sich. Die Gaslampen der Passagen kündeten die Zeit an, in der die Nacht dank der Elektrizität zum Tag und Innenräume dank künstlicher Belüftung vom Aussenklima unabhängig wurden. Buckminster Fullers geodesische Kuppeln und Raumstationen der Nasa sind die Nachfolger der Passagen.

Passagenräume können als Bestandteil vieler Bautypen des 19. Jahrhunderts gefunden werden. Benjamin führt Fouriers Phalanstère als Beispiel an, das dem «architektonischen Kanon» der Passage folgt. Die panoptischen Gefängnisbauten und -entwürfe, denen Michel Foucault in seinem Werk ausführlich Raum gibt, sind wohl die direktesten Anwendungen der Passage als Raumtyp. Arme in der Form von mehrstöckigen Passagen mit übereinanderliegenden Zellenreihen konvergieren in einem Kuppelraum, dessen Zentrum vom ominösen Kontrollturm eingenommen wird. In Victor Baltards Halles Centrales für Paris bilden Passagen das Erschliessungsskelett, und in Henri Labroustes Bibliothèque Ste-Geneviève bilden zwei parallele Gewölbekonstruktionen aus Eisen die Lesehalle. Es scheint in diesem Zu-



❼



❽

❼❽
In der typologischen Tradition der Passagen und Galerien: Messe-Galerie, Frankfurt (O. M. Ungers) und Galleria in Hamburg (T. und R. Haussmann)

9

10

9 10
Nach Laden- und Arbeitsschluss ausgestorben: die Privatisierung des Passagenraumes. Geschäfts- und Bürohaus in Chicago (Murphy/Jahn), BBC-Projekt (Foster Ass.)

Abb.1–6 aus: J. F. Geist, Passagen, Prestel Verlag, München, 1978

sammenhang unvermeidlich, dass das grösste Monument der Eisen-und-Glas-Konstruktion, Joseph Paxtons Kristallpalast, als ein monumentales dreiarmiges Passagenkreuz konzipiert war, das seine Konstruktion nicht nur im Innern zur Schau stellte, sondern auch nach aussen kehrte.

Kaum kürzer wäre eine entsprechende Liste für das 20. Jahrhundert. Passagen, die die originalen Modelle mehr oder weniger genau kopieren, haben in den letzten 20 Jahren einen unwiderstehlichen Appeal auf Innenstadtrenovatoren ausgeübt. Als Symbole für die wiederentdeckten Werte urbanen Lebens werden sie, oft auf sich selbst angewiesen, für den Erfolg der Eingriffe von Politikern, Städtebauern und Investoren verantwortlich gemacht. Aber auch eine Vielzahl anderer Bauten, welche menschliche Interaktion kennzeichnen und fördern sollen (Universitäten, Bürogebäude, Verwaltungsgebäude) scheinen ohne eine Glaspassage nicht auszukommen.

Benjamins Satz von dem utopischen Gehalt der Passage ist mit dieser Liste von architektonischen Entwicklungen, die in der Passage ihren Anfang genommen haben, mehr als genügend belegt. Die frühe Passage muss zweifelsohne als «Traum, in dem jeder Epoche die ihr folgende in Bildern vor Augen tritt»,[8] angesehen werden.

Die Passage und die Nostalgie

Diese Träume werden von Benjamin in anderen Zusammenhängen «Wunschphantasien» und «Phantasmagorien» genannt. Sie enthalten neben dem utopischen Element ein weiteres, erscheinen immer «vermählt mit Elementen der Urgeschichte».[9]

Die utopischen Elemente der Passagen, ihre revolutionären Eisen-und-Glas-Konstruktionen, die experimentelle Gasbeleuchtung, die einzigartige Konzentration von Gütern, Käufern, Flaneuren und Attraktionen sind hinter traditionellen Steinfassaden zur Strasse hin versteckt. Zusätzlich sind sie im Innern überzogen mit einer Schicht von Ornamenten, die meistens der römischen oder griechischen Geschichte entstammen. «Diese Baumeister bilden Träger der pompejanischen Säule, ..., nach»[10], sagt Benjamin nicht ohne Verachtung, wozu die Galerie Vivienne als Beispiel dienen möge in der ausführlichen Beschreibung von Geist. «Die Architektur der Passagenräume zeigt Stilelemente des Empire der Architekten Percier und Fontaine: Addition, Schichtung, Komposition selbständiger Bauglieder wie Pilaster, Bogen, Gesimse, Rahmen, elegante Proportionierung und Profilierung durch streng eingepasste dekorative Teile wie Palmettenfries, Kassette, Lorbeerkranz, Embleme aus Äskulapstab, Anker, Palmenzweig, Füllhorn und Speer, symmetrisch als flaches Relief in den Bogenzwickeln angeordnet, ...»[11]

Der Empirestil der Galerie Vivienne ist vom spätrömischen Pompeji inspiriert, dessen Formensprache auf Griechenland zurückgreift. Dies sind die Ornamente, die von Benjamin «Elemente der Urgeschichte» genannt werden – nicht ohne im Dienste seiner Argumentation zu übertreiben. Ihre symbolische Rolle besteht darin, auf eine Vergangenheit zu verweisen, die im kollektiven Gedächtnis als eine ideale Zeit verankert ist. Diese Formen sollen die Vision einer klassenlosen Gesellschaft heraufbeschwören, welche in ausgeprägtem Gegensatz zur sozialen Realität steht, in der die Passagen entstehen.

Die kulturelle Rolle der Passagen, dadurch dass sie Utopie und Nostalgie verbinden, übersteigt ihre kommerziellen Funktionen. In ihren «Wunschphantasien» sucht, laut Benjamin, «das Kollektiv die Unfertigkeit des gesellschaftlichen Produktes sowie die Mängel der gesellschaftlichen Produktionsordnung sowohl aufzuheben wie zu verklären»[12]. Die Mängel der Stadt des 19. Jahrhunderts sind wohlbekannt: überfüllte Wohnungen, mangelnde Wasserversorgung und -entsorgung, Schutzlosigkeit der Arbeiter, Kinderarbeit. Dies ist der Hintergrund für das visuelle Feuerwerk der Passage, die Realität, die in ihrem illusionären Innenraum verherrlicht wird.

Benjamins Argumentation im «Passagen-Werk» ist nur teilweise dem orthodoxen Materialismus entnommen. Was in seinen Worten zu zeigen ist, «ist nicht die wirtschaftliche Grundlage von Kultur, sondern der Ausdruck der Wirtschaft in der Kultur».[13] Kulturelle Formen, darunter auch Gebäude, sind nicht die ausschliessliche Folge der Produktionsmittel. Sie spielen ihre eigene aktive Rolle, als Wunschphantasien und Traumbilder beispielsweise. Benjamins Ziel als Gesellschaftskritiker und Geschichtsforscher ist, die verborgene Wahrheit dieser gesellschaftlichen Träume aufzudecken. «Während Aragon im Reich der Träume

verblieb, soll hier die Konstellation des Erwachens gefunden werden.»[14]

Eine wichtige Frage stellt sich hier: Warum soll Benjamin, in den dreissiger Jahren des 20. Jahrhunderts schreibend, auf die Träume des vorangegangenen Jahrhunderts zurückgreifen? Wie viele andere vor und nach ihm geht er von der Annahme aus, dass unser Jahrhundert in seinen wesentlichen Zügen vom vorangegangenen geprägt ist. «(G)enau so, wie Giedion uns lehrt, aus den Bauten um 1850 die Grundzüge des heutigen Bauens abzulesen, wollen wir aus dem Leben und aus den scheinbar sekundären, verlorenen Formen jener Zeit heutiges Leben, heutige Formen ablesen.»[15] Benjamin folgt darin nicht nur dem Beispiel Giedions, sondern auch jenem der Surrealisten, wie er ausdrücklich festhält. Als Beispiel für die Ergiebigkeit dieses methodischen Ansatzes mag auch hier die Passage dienen.

Postmoderne und Gegenmoderne

Die Passagen spielen in Benjamins Denken die Rolle echter Prototypen modernen Bauens. Sie entstehen in spontaner Manier und verbreiten sich in kurzer Zeit über die sich industrialisierende Welt des 19. Jahrhunderts. In den Passagen und in ihren Nachfolgern, den Weltausstellungen, kristallisieren sich charakteristische Züge der sich formenden kapitalistischen Gesellschaft. Sie dienen als die ersten Tempel der neuen Gottheit, des Warenkapitals. Mit Benjamin kann man in der Passage das Urvokabular modernen Bauens finden, das ohne Eklektizismus, ohne die zwiespältige Mischung von utopischen Programmen und Konstruktionen und nostalgischen Referenzen an die Vergangenheit nicht auskommt. Dieses Vokabular bestimmt einen Grossteil späterer Entwicklungen, von den Bahnhöfen zu den Opernhäusern, von Gefängnissen zu Regierungsgebäuden, von der Chicago World's Columbian Exhibition (1893) zu den Wolkenkratzern.

Die Pioniere der Moderne wollten das 19. Jahrhundert anders verstanden wissen. Eklektizismus übertünchte ihrer Meinung nach die Wahrheit des neuen Bauens. «Merkantiler Klassizismus» war Giedions Urteil über die eklektischen Bauten. Adolf Looss' «Ornament als Verbrechen» wurde zum Schlagwort des Aufstandes der Moderne gegen Historizismen jeglicher Art. Giedion bemerkt in «Raum, Zeit und Architektur» nur das Gewölbe aus Eisen und Glas der Galerie d'Orléans und übergeht stillschweigend ihr historizistisches Gewand.

Funktionalismus und der International Style dominierten noch vor 25 Jahren fast unwidersprochen das architektonische Feld. Dann aber kam Kritik auf, Helden fielen, und die Postmoderne war geboren. Die Geschichte auferstand. Die Stadt, die Gasse und die Piazza wurden wiederentdeckt. Ornament war kein Verbrechen mehr. Die Resultate sind bekannt: Neo-Art-Deco-Wolkenkratzer, neoviktorianische Häuser, neoklassizistische Verwaltungsgebäude, neomoderne Museen und Wohnpaläste. Mit sichtbarer Absicht weisen die postmodernen Bauten in eine neue Zeit, indem sie zurückschauen. Unverhohlen tragen sie ihren dünnen Schleier historizistischer Ornamentation über Programme, die im Dienste der stetig vorwärtsschreitenden Konsumgesellschaft stehen. Kompromisslos bedienen sie sich der neuesten Technologien, dem Gesetze der Rationalität gehorchend. Sie sind die zeitgenössischen Varianten der Passagen des 19. Jahrhunderts. Benjamins Beschreibung passt auf viele Bauten der Postmoderne. Sie «weisen die Bildphantasie, die von dem Neuen ihren Anstoss erhielt, an das Urvergangene zurück».[16]

Wenn dem aber so ist, muss postmodernes Bauen als die Weiterführung einer Tradition angesehen werden, welche mit den Passagen im 19. Jahrhundert ihren Ursprung nimmt. Die Vorgänger der Postmoderne sind gleich alt, wenn nicht älter als die berühmten Vorbilder der Moderne. Postmodern ist demnach überhaupt nicht «post». Aber, wenn nicht «post», und auch nicht «modern», was dann?

Ein alternativer Begriff kann in einem wenig bekannten, nur in einer englischen Übersetzung existierenden Text unter dem Titel «What is Enlightenment?» von Michel Foucault gefunden werden, in dem er das lineare Geschichtsverständnis, das den Begriffen «Frühmoderne», «Moderne» und «Postmoderne» zugrunde liegt, kritisiert. Er schlägt vor, Modernität eher als eine Existenzform und Weltanschauung denn als Epoche zu verstehen, eine Existenzform, der nie der Vorrang eines Zeitgeistes zukam. «Ich denke, dass es nützlicher ist, versuchen, herauszufinden, wie die Attitüde von Modernität seit ihrer Entstehung im Kampf mit Attitüden der Gegenmodernität stand, als zu versuchen, zwischen dem modernen, dem frühmodernen und dem postmodernen Zeitalter zu unterscheiden.»[17] Zeitgenössische Kultur demzufolge als ein Kampf zweier Existenzformen, der modernen und der gegenmodernen. Modern ist, für Foucault, «die Attitüde, welche ermöglicht, den heroischen Aspekt der Gegenwart zu fassen».[18]

Können Foucaults Begriffe der «Moderne» und «Gegenmoderne» die allgemein gebrauchten Kategorien «moderner» und «postmoderner Architektur» ersetzen? Verträgt sich Foucaults «Moderne» mit der architektonischen «Moderne»? Diese Frage benötigt mehr Raum zur Beantwortung, als hier zur Verfügung steht. Was aber festgestellt werden kann, ist, dass mit Benjamins Beschreibung der Passagen die postmoderne Architektur kaum als ein neues, originales Phänomen aufgefasst werden kann. Der Begriff der «Gegenmoderne» anstelle der «Postmoderne» verleiht der Tatsache Ausdruck, dass hier ein Phänomen beschrieben wird, das sich im bewussten Gegensatz zur «Moderne» versteht, ohne einem eindimensionalen Geschichtsverständnis zu verfallen. Der Begriff der «Gegenmoderne» lässt zusätzlich die Möglichkeit offen, dass ein modernes Architekturverständnis immer noch möglich ist, das selber nicht als ein Stil oder ein vorgegebenes Programm, sondern vielmehr als eine auf die Gegenwart bezogene Einstellung verstanden werden will.

G. B.

Hinweise

1 W. Benjamin, Das Passagen-Werk, Frankfurt, 1982, S. 45
2 J. F. Geist, Passagen, Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts, München, 1978.
3 Geist, S. 88
4 Benjamin, S. 1041
5 Benjamin, S. 46
6 Benjamin, S. 45+86
7 Benjamin, S. 45+84
8 Benjamin, S. 47
9 Benjamin, S. 47
10 Benjamin, S. 46
11 Geist, S. 276
12 Benjamin, S. 46
13 Benjamin, S. 573–574
14 Benjamin, S. 571
15 Benjamin, S. 572
16 Benjamin, S. 47
17 M. Foucault, «What is Enlightenment?», in The Foucault Reader, New York, 1984, S. 39, Übersetzung durch den Autor.
18 Foucault, S. 40, Übersetzung durch den Autor.

Typologie und Moderne

Die Distributions- und Konstruktionstypologie als Mittel der Kritik

Texte français voir page 63

Heute sucht ein diffus-kritischer Journalismus – manchmal sogar im Rahmen eines umfassenderen Textes – die Aktualität der «Moderne» aufzuzeigen. Allerdings wäre es bei diesen Überlegungsformen angebrachter, von «Manifesten der Solidarität» zu sprechen. Sicher, diese Art banaler Ausdrucksweise wurde während der geradezu epischen Ära der modernen Bewegung oder vielmehr Bewegungen (des Rationalismus, des Funktionalismus, der organischen wie expressionistischen Bewegung) verwendet. Damals stützte sich ihr Wille zum Vulgären allerdings auf die jeweils gerade vorhandenen Gegebenheiten: die sozialen, wirtschaftlichen, kulturellen und oft auch politischen Aspekte. Ihre Zweckbestimmtheit implizierte rhetorische Formen in geschriebener wie gezeichneter Ausführung.

So erfolgte der Schritt von der Abhandlung zum Manifest. Diese Manifeste wiederum lieferten die theoretische Basis, die meine Generation nachhaltig beeinflussten, da sie präzise Darstellungen der Architektursprache ebenso wie Diskussionen jener neuen Elemente enthielten, die diese tiefgreifend verändern und zu neuen Horizonten führen konnten.

Diese, um Choay zu zitieren, «begründenden» Manifeste waren beispielsweise jene, die die neuen Raumkonzepte der Gesellschaftspraxis ausdachten; jene, die die Intervention der neuen Produktionskräfte definierten und jene, die die Beziehung Struktur/Licht/Verwendungszweck neu formulierten (u.a. die folgenden fünf Aspekte: das Stahlbetongerippe, der freie Grundriss, das horizontale Fenster, das Pfahlwerk, die Bedachungsterrasse). Diese Konzepte begründeten buchstäblich neue Grammatikregeln, ohne den Werken die ihnen zustehende, nicht bloss illustrierende, sondern auch zukunftsweisende und sozialisierende Rolle abzusprechen.

Folglich müssen, wenn die «neomoderne» Produktion und Kritik heute beabsichtigen, die Prinzipien der Bewegung oder der Bewegungen, deren Fortbestehen sie si-