

Stanislaus von Moos

»Bauhaus« oder »Our House«? Rückblick auf eine Polemik*

Venturi, »the man who slayed Mies«¹ gilt als einer der Väter der Postmoderne. In den Augen vieler seiner Bewunderer ist es sein bleibender Verdienst (respektive in den Augen seiner Gegner sein am wenigsten entschuldbares Vergehen), die moderne Architektur lächerlich gemacht zu haben. Bonmots wie der Satz »Less Is a Bore« - in Abwandlung von Mies van der Rohes Maxime »Less is more«² - scheinen die endgültige Abnabelung der Postmoderne von der Moderne zu signalisieren. Ähnliches gilt für folgende Feststellung, mit der Robert Venturi und Denise Scott Brown - seine Partnerin und Frau - um 1968 einen Aufsatz über ihre frühen Wohnhäuser einleiteten: »Housing is good but Houses are bad. This has been a maxim of modern architecture«.³ Der geneigte Leser merkt: die Maxime gehört zum alten Eisen.-

Anderswo stellen sie einen Vergleich zwischen »Vitruvius« und Gropius an: zwischen Vitruv, der gefordert hatte, daß Qualität in der Architektur aus der gleichzeitigen Berücksichtigung der Kriterien der Festigkeit, der Bequemlichkeit und der Schönheit hervorgehen müsse, während Gropius (oder, wie die Venturis später einschränkend präzisieren, »vielleicht auch nur seine Nachfolger«) geglaubt habe, durch die bloße Kombination von Festigkeit und Bequemlichkeit von selbst auch Schönheit zu schaffen (*Abb. 1*).⁴ Die Tendenz dieser fröhlichen Theorielektion ist klar: es gelte, zu den altvertrauten und von der Moderne mißachteten Kategorien Vitruvs zurückzukehren.

Man mag versucht sein, angesichts solcher, wenn auch augenzwinkernd aufgerufener »Maximen« der Moderne ein »Ja, aber« anzufügen: Wird hier nicht doch ein einigermaßen schiefes Bild der modernen Architektur skizziert? - Passenderweise benützte Venturi den Rahmen seiner prestigösen »Walter Gropius Lecture« an der Harvard University (1982), um zu präzisieren:

* Der vorliegende Aufsatz war ursprünglich als Kapitel meiner am Wissenschaftskolleg geschriebenen Venturi-Monographie gedacht; er schien mir dann aber - in der vorliegenden spekulativen Form - nicht mehr richtig zum Habitus einer Darstellung neuer Architektur zu passen. So bin ich glücklich, ihn in diesem Jahrbuch unterbringen zu dürfen.

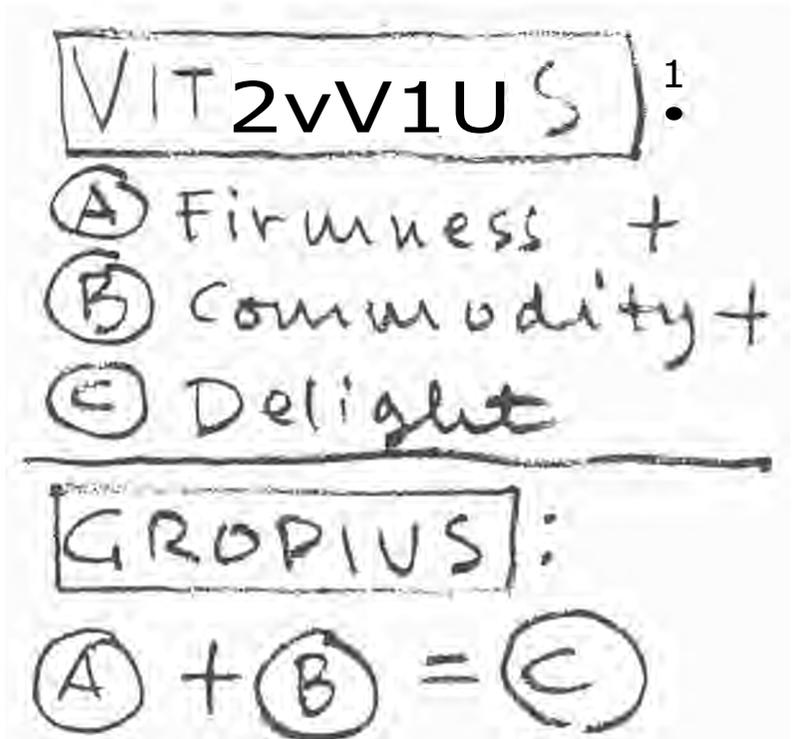


Abb. 1

»Da wir die Moderne Architektur kritisiert haben, ist es angebracht, in diesem Rahmen unsere Bewunderung für ihre frühe Periode festzuhalten, als ihre Gründer, mit einem präzisen Gespür für die Realität ihrer Zeit, die richtige Revolution verkündet haben«.

Und er fügte bittersüß hinzu, an die Adresse eines Teils seiner Zuhörerschaft:

»Unser Streit betrifft lediglich die heutige irrelevante und verdrehte Verlängerung dieser alten Revolution«.⁵

La Découverte du Refoulé

Es ist kein Zufall, daß Venturi in seiner Gropius-Lecture dem einstmaligen »revolutionären« Charakter der klassischen Moderne seinen Tribut zollt. Und in der Tat: versteht man die Moderne als Aufeinanderfolge von

»Revolutionen«, die die Kunst mit der gewandelten Realität ihrer jeweiligen Epoche in Einklang bringen, dann ist es die anti-moderne »Revolution« der Venturis, die sich als eigentlich modern erweist, und nicht die verknöcherte Doktrin, gegen die sie sich wendet. Insofern ist es gerade die provozierende Extravaganz ihrer verbalen Pointen, mit denen die vordergründig anti-moderne Polemik der Venturis in hintergründiger Weise eine spezifisch moderne Tradition weiterführt.

Als Verfasser von Texten, die in oft abenteuerlicher Weise systematischen Diskurs und Polemik mischen, muß Venturi zusammen mit Scott Brown zweifellos in eine Tradition der modernen Architekturliteratur gereiht werden, die über Le Corbusier, die ABC-Gruppe, Frank Lloyd Wright und Adolf Loos letztlich bis zu Algarotti und Milizia zurückführt. Ein Kennzeichen dieser Tradition ist die Strategie des gezielten Widerspruchs, und diese ist im Kalauer »Less Is a Bore« genauso authentisch dokumentiert wie in den rituellen Durchstreichungen der »Monumentik« vergangener Architektur in der Polemik der Avantgardezeitschrift *ABC* um 1925.

Die Moderne und »das Volk«

Die Moderne - wieder in engerem Sinne der »Modernen Architektur« verstanden - ist aber nicht allein eine Kette von kulturellen »Schocks«. Und Venturi läßt sich am Ende auch nicht bloß als ein Jongleur charakterisieren, der weiß, wie man Tabus verletzt, um sie *de facto* zu bekräftigen. Eine der impliziten Programmpunkte der modernen Architektur war die Vorstellung, das Bauen müsse sich an den Bedürfnissen des »Volkes« orientieren. Das kam lange Zeit der Forderung gleich, es habe sich am revolutionären Gedanken zu inspirieren. Robert Hughes, von dem bekanntlich die Formel vom »Schock der Moderne« stammt, hatte nicht unrecht, als er - in einer Architekturnummer des *TIME-Magazine*, die einige Wellen warf - schrieb:

»Die Idee, daß Kunst gesellschaftlichen Veränderungen zur Seite stehen könnte, war der Grundgedanke der Moderne. Er bestimmte den revolutionären Idealismus der russischen Konstruktivisten, der Bauhausentwerfer, der Dadaisten und Surrealisten, sogar der abstrakten Expressionisten«,

um dann zu präzisieren:

»Das ist jetzt vorbei«.<

Es lohnt sich, etwas zu nuancieren. Spätestens seit dem Ersten Weltkrieg sah sich die progressive Architektur in Europa unter einem sozialen

Rechtfertigungszwang. Ihr Gedeihen hing - etwa in der Weimarer Republik oder in der UdSSR - von der sozialdemokratischen oder kommunistischen Trägerschaft von Wohnbaugenossenschaften, Stadträten und Volkskommisariaten ab. Amerika jedoch hat den »Internationalen Stil« weitgehend ohne sozial-revolutionäre und utopische Perspektive rezipiert: eben als »Stil«. In einem Aufsatz »On Architectural Formalism and Social Concern: A Discourse for Social Planners and Radical Chic Architects«⁷ will nun Denise Scott Brown den Spieß sozusagen umdrehen, und eine Lanze für architektonischen Formalismus brechen - allerdings nicht jenen des »International Style«, sondern einen, der den sozialen Idealismus der frühen Moderne wieder aufgreift. Denn es sei - so argumentiert sie, wobei sie sich u. a. auf Überlegungen A. Colquhouns stützt⁸ - ein funktionalistisches Mißverständnis, Form und architektonische Formstudien für sozial irrelevant zu halten. Irrelevant sei nicht architektonische Form als solche, sondern eine architektonische Form, die sich auf abstrakte und ideale formale Regeln berufe, statt auf die volkstümliche Erfahrung.

Diese volkstümliche Erfahrung - den volkstümlichen Geschmack - gelte es erst einmal für Amerika zu dokumentieren und zu studieren. Erst wenn sich die Architekten mit den ästhetischen Realitäten der pluralistischen Gesellschaft vertraut gemacht haben, werde die architektonische »Form« wieder zum volkstümlichen Publikum sprechen. (Scott Brown spielt hier natürlich auf die Analyse der Bildersprache von Las Vegas und Levittown an, die sie zusammen mit Robert Venturi und Steven Izenour in den späten sechziger Jahren in Yale unternommen hatte.)

Auf diese Weise sollen also formales und soziales Engagement miteinander versöhnt werden. Nun könnte man erwarten, daß die Verfasserin an dieser Stelle auf die Theorien des »sozialistischen Realismus« zu sprechen kommt, der seit den dreißiger Jahren ähnliche und historisch ebenso berechtigte Ziele verfolgte - jedoch scheint es ihr eher darum zu gehen, durch die Betonung der sozialen Komponente ihrer eigenen Untersuchungen eine ideologische Analogie zur frühen Moderne aufzuzeigen. Mithin wäre die Postmoderne also (oder zumindest die postmoderne Position der Venturis) *sub specie* des sozialen Engagements doch wieder moderner als ihr Ruf?

Preisgabe der Utopie?

In dem Buch, das ich während meines Berliner Fellow-Jahres am Wissenschaftskolleg fertiggestellt habe, versuche ich zu zeigen, daß und inwiefern die Arbeit der Venturis und ihre theoretische Argumentation in der Tradition der Modernen Kunst verankert ist.⁹ Mir will sogar scheinen, als

sei es sowohl ein besonderer Reiz als auch in einem gewissen Sinn die Grenze des Werkes dieser Architekten, daß darin fast vergessene Themen der klassischen Moderne aufgegriffen werden: nicht nur die »Strategie des Widerspruchs« oder das »soziale Engagement«, sondern zum Beispiel die Obsession, historisch Gewachsenes und sozial Bedingtes durch die Brille einer (wenn auch mehr impliziten als expliziten) Theorie der Wahrnehmung zu rezipieren und in »Sprachspiele« zu übersetzen.

Nun, da meine Interpretation druckreif vorliegt, will ich nicht verschweigen, daß sie mir streckenweise wie ein etwas allzu angestrebter Versuch vorkommt, jene Kritik, die in der Arbeit der Venturis vor allem einen reaktionären Zynismus, wenn nicht gar einen Verrat an der Moderne zu erkennen scheint, zu entschärfen - oder doch zu relativieren. Oder: wie ein Versuch, mit meinem Fellow Kenneth Frampton freundschaftlich zu streiten.

Die »moderne Architektur«, sofern es sie noch gibt, lehnt Venturi bekanntlich weitgehend ab; und es lohnt sich, nach den Gründen dieser Ablehnung zu fragen. Tatsächlich ist der »Fall Venturi« so etwas wie ein Lackmuspapier, das, einmal in die Säure der Kritik getaucht, die Art ihrer methodologischen und ideologischen Voreingenommenheit schonungslos preisgibt. Bei Licht besehen sind es vor allem zwei Überzeugungen - oder Paradigmen - der Moderne, die in den Auseinandersetzungen mit den Theorien und Projekten der Venturis implizit oder explizit ins Feld geführt werden: Einerseits die Auffassung, es sei eine Aufgabe der Architektur, an einer besseren Gesellschaft zu arbeiten, Vorstellungen einer besseren Gesellschaft in architektonischen Bildern vorwegzunehmen. Andererseits, damit z. T. verbunden, die Überzeugung, architektonische Qualität sei eine Frage der Schaffung einfacher und kompletter formaler »Ganzheiten«.

Mit anderen Worten: was beim Schaffen der Venturis besonderes Unbehagen verursacht, ist ihre programmatische Preisgabe jedes vordergründig idealistischen oder utopischen Anspruchs, sowie ferner ihr erklärt manieristisches Stilwollen.

Die früheste und artikulierteste Kritik der anti-utopischen Tendenz des Venturischen »Realismus« stammt - eben - von Kenneth Frampton. In einem Aufsatz, der bereits 1971, also schon vor dem Erscheinen von *Learning from Las Vegas*, in der italienischen Zeitschrift *Casabella* veröffentlicht wurde¹⁰, befaßt sich der englische Kritiker insbesondere mit dem von Robert Venturi und Denise Scott Brown gemeinsam verfaßten Aufsatz »A Significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas« von 1968. Frampton tadelt den Anspruch der Venturis, bei der Analyse des »Strip« ausschließlich morphologische und typologische Gesichtspunkte ins Feld zu führen und auf eine Kritik der wirtschaftlichen Interessen, die bei der Entstehung des Strip im Spiel sind, zu

verzichten. Sich bei der Diskussion von Städtebau auf das »Erscheinungsbild« der Stadt zu konzentrieren, sei charakteristisch für eine ganz spezielle angelsächsische Tradition städtebaulichen Denkens. Er erwähnt insbesondere die Theorien der »Townscape«, wie sie, von Camillo Sittes Schriften aus der Zeit der Jahrhundertwende inspiriert, in den späten vierziger Jahren in der *Architectural Review* dargestellt und später in den USA in großem Umfang rezipiert worden seien. Auch Kevin Lynch's Buch *The Image of the City* (1960) gehöre in die Tradition eines städtebaulichen Denkens, das die Analyse soziopolitischer Aspekte der Stadt zugunsten bloßer Fragen der städtebaulichen »Bildersprache« vernachlässigt habe. An demselben Übel kranke auch der erwähnte Aufsatz von Venturi und Scott Brown - der Aufsatz, aus dem das Buch *Learning from Las Vegas* hervorgehen sollte. Es scheint ihm zu entgehen, daß dem an sich zutreffend abgeleiteten »Impressionismus« der Venturis durchaus soziale Motive zugrunde liegen: nämlich die Absicht, die ästhetische Kultur der »kleinen Leute« zu respektieren, statt sie dem vermeintlich universalen Diktat des »guten Geschmacks« zu unterwerfen.¹¹

Es ist interessant festzustellen, daß Frampton in seinem wichtigen Buch *Modern Architecture, A Critical History* (1980) einen Teil seiner frühen Kritik zurücknimmt. Er meint dort, daß nichts dagegen einzuwenden sei, wenn die postmoderne Kritik die Anerkennung des bestehenden urbanen Kontexts fordere, umso mehr, da die Moderne Bewegung tatsächlich »eine hervorragende Rolle beim Ausverkauf der städtischen Kultur« gespielt habe.

Eine anti-utopische, kontextualistische Kritik, so führt er weiter aus, sei jedoch schon vor mehr als einem Jahrzehnt geäußert worden, und zwar - man achte auf die subtile Präzisierung der historischen Reihenfolge -

»zuerst in Colin Rowe's von Sitte beeinflusster Annäherung an das Problem der städtischen Form (im Unterricht an der Cornell University und zusammengefaßt in dem Buch *Collage City* von 1979) und dann in Robert Venturis *Complexity and Contradiction in Architecture* von 1966«. ¹²

Als reute es ihn, der einstmals gegnerischen Position diesen - historisch nicht ganz lupenreinen - Tribut gezollt zu haben, gießt Frampton jetzt aber seinen Hohn über das inzwischen erschienene Buch *Learning from Las Vegas* aus. Mit diesem Buch sei der Verfasser von *Complexity and Contradiction in Architecture* von seiner

»sensiblen und vernünftigen Anerkennung der kulturellen Realitäten, der sich die tägliche Praxis (des Architekten) zu stellen hat (...), zu einer Glorifizierung des

Honkey-Tonk übergegangen.« Und weiter: »die Architektur von Las Vegas sei die pseudo-kommunikative Kulmination von mehr als einem halben Jahrhundert der maskierten manipulatorischen Gewalt.«¹³

Ideologiekritik

Nehmen wir wieder etwas Abstand. Es ist ein Gemeinplatz, zu sagen, daß die utopischen Perspektiven, in deren Zeichen die Moderne einstmals angetreten war, durch die Realität des multinationalen Big Business eingeholt und kompromittiert seien. Frampton selbst weiß zu berichten, daß Mies van der Rohe in den fünfziger Jahren »zunehmend für das Establishment der Grundstückshändler und der Bürokratie« arbeitete¹⁴, trotzdem denkt er natürlich nicht daran, die architektonische Gesinnung des einstmaligen Pioniers des »neuen bauens« als systemstabilisierend, »zutiefst konservativ« oder gar »zynisch« zu taxieren! - obwohl er, wäre seine Motivation tatsächlich eine politische (und wäre sein Diskurs nicht derjenige des politisch argumentierenden Ästheten) gerade das tun müßte. Man muß Scott Brown vermutlich Recht geben, wenn sie argumentiert, daß ein Kritiker, der es wirklich gegen die Konsumgesellschaft aufnehmen wolle, diese in den großen, modernen Verwaltungsbauten des Big Business aus den sechziger und siebziger Jahren authentischer repräsentiert fände als in Las Vegas oder Levittown.¹⁵

Einer der Architekturkritiker, die gerade das - nämlich eine Diagnose der Industriegesellschaft und ihrer ideologischen Mechanismen anhand ihrer Architektur - versucht haben, ist Manfredo Tafuri. Da es ihm darum geht, den ideologischen Gehalt und die gesellschaftliche Rolle der sozialen Utopien der modernen Architektur zu analysieren, hält er sich natürlich nicht bei einer bloßen Kritik der Konsumgesellschaft im Namen irgendeiner sozialen Utopie auf. Im Gegenteil: er hält die traditionelle Utopiefreundlichkeit gerade der linken ¹⁶Architekturkritik im Grunde für unvereinbar mit marxistischer Analyse.

Allerdings wäre es voreilig, von Tafuris radikaler Skepsis gegenüber den modernistischen Utopien auf eine Sympathie für die im Grunde ähnliche, freilich in angelsächsischem Pragmatismus begründete Skepsis der Venturis zu schließen. Schon etwas früher, 1968, hatte Tafuri das Unterfangen des amerikanischen Architekten, »eine künstlerische Sprache auf einer Untersuchung aufzubauen, die dazu unternommen wurden, einige Techniken der Lektüre bereitzustellen«, als untauglich taxiert. Die Rede ist von *Complexity and Contradiction in Architecture* und von Venturis Versuch, seine Theorie des architektonischen Entwerfens von Kriterien abzuleiten, die zur Analyse literarischer Texte geschaffen wurden - namentlich von W. Empson und T. S. Eliot.¹⁷ Ein solches

Verfahren schien dem italienischen Kritiker um so fragwürdiger, als es - wie er sich ausdrückt - zu Resultaten von »großer Bescheidenheit« geführt habe.

Wieviel Geduld Tafuri für die Analyse des einen oder anderen Musters aus dieser tatsächlich in einem hintergründigen Sinne »bescheidenen« Produktion angewandt haben mag, bleibe dahingestellt: Er scheint jedenfalls in den Arbeiten der Venturis nur den oberflächlichen Reflex und eine ironische Manipulation der »Ikonen der Kommerzialisierung« wahrgenommen zu haben. In dem zusammen mit Francesco Dal Co verfaßten Handbuch zur *Architettura Contemporanea* heißt es:

»Auf Kahns Mythos antwortet Venturi mit der Feststellung: Die Wirklichkeit ist die einzige Institution, und >sie ist es, die spricht<. (...). Es ist scheinbar die Umkehrung von Kahns verfügbarem Rigorismus; in Wirklichkeit gehören beide derselben Selbstbetrachtungsideologie an. (...). Kahn und Venturi werfen die Architektur auf sich selbst zurück, und bei diesem Umsturz zählt es wenig, ob das Material ihrer neuen Vorstellungswelt aus Träumen inexistenter Institutionen besteht oder aus Alpträumen, die vom Drängen der vergänglichen Ikonen der weltweiten Kommerzialisierung beherrscht werden.¹⁸

Um die Schwerpunkte der linken Kritik an den Venturis noch einmal zu vergegenwärtigen, genügt es, den Beitrag von Eckehard Janofske zu einer Sondernummer der *Bauwelt* unter dem Titel »Mehr lernen von Las Vegas« zu zitieren. Auch dieser Kritiker scheint der architektonischen Tradition, die in den Bauten von VRSB verkörpert ist, bereits so weit entrückt zu sein, um darin - analog dem Urteil Tafuris - bloß noch den vordergründigen Abglanz der »Sprache der Konsumwelt« zu entdecken. »Solange Venturi die Sprache der Konsumwelt zur Grundlage seiner Architektur macht, solange bleibt die Lebenswirklichkeit, die seine Architektur verspricht, auf das Niveau der Konsumsphäre reduziert.«

Und er fährt fort, nun wieder ganz im Sinne der utopischen Tradition der Moderne, es gelte, der »miserablen Realität« des Alltags Gegenbilder einer »besseren Zukunft« entgegenzuhalten - koste es, was es wolle.

»Wenn die Realität nur noch mit Tränen in den Augen gesehen werden kann und Architektur gegen sie nichts mehr aufzubieten hat, sich nicht mehr an dem Wunschbild einer besseren Zukunft orientiert, dann bleibt sie an die bestehende miserable Realität gebunden. Architektur hat dann einen wesentlichen Teil ihrer selbst aufgegeben: ihre Mithilfe, die Gesellschaft so herzustellen, wie sie sein müßte.«¹⁹

»Bauhaus« oder »Our House«?

Ich habe weiter oben die Vermutung geäußert, daß die Anliegen der Venturis der von ihren Kritikern angerufenen utopischen Tradition wahrscheinlich näher sind als viele dieser Kritiker festzustellen meinen. Daß sich hinter der Vorstellung einer »gewöhnlichen« Architektur, die mit vertrauten Bildern operiert, um auf diese Weise von den »Leuten« auch verstanden zu werden, ein Wunschbild von »Volkstümlichkeit« verberge, das den sozialen Utopien der Modernen Bewegung gar nicht in jeder Hinsicht unähnlich ist.

Spätestens an dieser Stelle muß von Tom Wolfe die Rede sein. Sein Pamphlet *From Bauhaus to Our House* (1981), dem ich die Anregung zum Titel dieses Aufsatzes verdanke, will sich gegen die angeblich so ungeliebte moderne Architektur in den Vereinigten Staaten zur Wehr setzen und versucht zu beweisen, daß sie die Frucht eines von den akademischen Eliten in Cambridge, Chicago und New York verkündeten, der Herkunft nach jedoch europäischen Evangeliums war. Die Protagonisten des von Wolfe rekonstruierten »Plots« sind - unter anderen - »The Silver Prince« (= Walter Gropius) und »Utopia Limited« (= Das Museum of Modern Art in New York). Es folgen (in der Reihenfolge des Auftritts) »The Apostates« (E. Durrell Stone, Eero Saarinen, Philip Johnson und andere frühere Parteigänger des »Internationalen Stils«, die zum Historismus übergelaufen seien) sowie die »Scolastics«. Unter den Letzteren figuriert Venturi.

Überzeugt davon, daß die amerikanische Architektur zu lange unter dem Joch des modernistischen Purismus geschmachtet und einen Rebellen nötig habe, der sie endlich von der europäischen Vormundschaft befreie, zitiert Wolfe Venturis Bonmots - allen voran »Less is a Bore« sowie »Main Street Is Almost All Right« mit Vergnügen und Zustimmung.

Wer Wolfes frühere Streitschriften wider die Moderne kennt²⁰, den wird es nicht überraschen, daß ihn gerade das bei Venturi fasziniert, was den Gralshütern der modernen Architektur so unerträglich ist: sein respektloser Umgang mit den »Pionieren« der Moderne - wie es Venturis Verballhornung von Mies van der Rohe's »Less Is More« dokumentiert - und seine Sympathie für den amerikanischen Alltag. Also lobt Wolfe Venturis Theorie - aber nur, um sich anschließend über seine Architektur zu mokieren. Wie weit diese hinter den populistischen Ideen dieses Architekten nachhinke, soll etwa der Vergleich des Guild House mit der Hufeisensiedlung Britz in Berlin von Bruno Taut (1926) zeigen. Wolfe schreibt dazu:

»Siebenunddreißig Jahre liegen zwischen den beiden Bauten. So weit haben wir es also gebracht!«²¹

Mit anderen Worten: Venturi sei dem Elitismus der modernen Bewegung näher, als ihm aufgrund seiner populistischen Theorien lieb sein könne. Und das sei am Ende auch nicht überraschend, da ja sein erstes Buch - eben *Complexity and Contradiction in Architecture* - bei »Utopia Limited«, nämlich in einer Serie des Museum of Modern Art erschienen sei.

Mithin steht Wolfes Versuch, Venturi unter Zuhilfenahme von Bruno Taut als uneingestandenem Parteigänger der Moderne zu entlarven, Framptons Urteil gegenüber, wonach die Ironie Venturis in seinen Projekten zu einem »totalen Einverständnis mit der Konsumgesellschaft degeneriert« sei und der Insider-Kult des »Ugly and Ordinary« sich von den Konsequenzen der Marktwirtschaft auf die Umwelt gar nicht mehr unterscheiden lasse.²² Die Ironie von Wolfes »Entlarvung« dürfte darin bestehen, daß sie die Unhaltbarkeit von Framptons Urteil dokumentiert. Überdies unterstützt Wolfes Kritik - wenn auch unfreiwillig - den von den Venturis immer wieder formulierten Anspruch, eine Architektur zu schaffen, die die Moderne Bewegung weiterführt, statt sich ihr zu widersetzen. Ja man muß noch weitergehen und feststellen, daß die Idee, Venturi mit Bruno Taut zu vergleichen und das Guild House mit der Hufeisensiedlung Britz (statt etwa - um im Berlin der zwanziger Jahre zu bleiben - mit Bauten von Gropius, Häring oder Mies van der Rohe) mehr Architekturverständnis zeigt, als es viele Architekturtheoretiker an den Tag legen, wenn sie nicht müde werden, den amerikanischen Architekten auf seinen Generationenkonflikt mit Louis Kahn oder seine angeblich kritiklose Sympathie für Las Vegas festzulegen. Tatsächlich war es unter den modernen Berliner Architekten der zwanziger Jahre gerade Taut gewesen, der in seinen Schriften und Bauten die Grenzen eines bornierten architektonischen Funktionalismus aufzeigte und an die Geltung der traditionellen und allgemeinverständlichen architektonischen Bilder für Eingang, Fassade, Fassadenabschluß *auch* in der modernen Architektur erinnerte. Im Grunde hatte Taut jene architektonische Bildhaftigkeit, die die Venturis in den sechziger Jahren wiederentdecken mußten, gar nie vergessen, und insofern ist das Guild House von 1962 der Hufeisensiedlung von 1925 tatsächlich näher verwandt, als es auf den ersten Blick scheinen mag.

Die »gebrochene« Form

Es gehört sich, noch einmal auf spezifische Fragen architektonischer Form einzugehen, umso mehr, als auch in der Architekturkritik - selbst wenn sie von Frampton oder Tafuri stammt - ideologische »Beweisführungen« mitunter den Zweck haben, ästhetische Urteile zu legitimieren. In dem vor kurzem erschienenen Supplementband zu seiner imposanten Geschichte der modernen Architektur weist Leonardo Benevolo im Zusammenhang der frühen Arbeiten Venturis mit Recht auf den bedeutenden Einfluß von Louis Kahn hin. In seinen frühen Wohnhäusern und im Medical Center von North Canton benützte Venturi »Stileme« von Kahn, allerdings - so fügt Benevolo hinzu -

»in experimenteller Weise, wie um kaltblütig die zersetzende Wirkung dieses Experiments hinsichtlich dem gewohnten Repertoire der modernen Bewegung zu verifizieren. Später«, so fährt Benevolo fort, setzte Venturi »diese experimentelle Recherche in kohärenter Weise fort«.

Es kann kaum überraschen, daß Benevolo einem Architekten, der seine Energie darauf verschwendet, mit Hilfe bestimmter Elemente der Formensprache Louis Kahns das formale Repertoire der modernen Bewegung zu »zersetzen« - (wenn auch, wie er sich ausdrückt, »in kohärenter Weise«) - einen Rang unter den »Ferner liefen« der modernen Architektur zuweist, und so bleibt es denn auch bei dem knappen, (immerhin mit drei - von insgesamt 288 - Aufnahmen illustrierten) Kommentar.

Noch weniger scheint z. B. William Curtis, der Verfasser der jüngsten Gesamtdarstellung der modernen Architektur, der architektonischen »Maniera« der Venturis abgewinnen zu können. Im Namen der von ihm als verbindlich ponierten Kriterien der »formalen Integration«, der »stilistischen Ganzheit«, »persönlichen Authentizität«, ja, des als letzter Schiedsrichter architektonischer Integrität aufgerufenen »Instinkts«, der »great men« der modernen Architektur, fällt es ihm nicht schwer, die programmatisch vielschichtigen und widersprüchlichen architektonischen Aussagen der Venturis als intellektuell verschoben zu »entlarven«: »Seine Ideen«, so argumentiert Curtis »waren im allgemeinen überzeugender, solange sie in schriftliche Form gefaßt waren, statt in Architektur.« Und weiter: »Venturi wurde zum Anführer einer literarischen Auffassung von Architektur, in der mehr Nachdruck auf Bildersprache und Zitat gesetzt wird als auf formale Ganzheitlichkeit«.²⁴ -

Es mag tröstlich sein zu wissen, daß der amerikanische Architekt sein Dasein am Rande oder außerhalb der »großen« Architektur mit Figuren wie Viollet-le-Duc - dessen architektonische Entwürfe bekanntlich schon Giedion »hybrid« fand - Hector Guimard, Anatole de Baudot und J. J. P.

Oud teilen darf; ihnen allen bescheinigt Curtis fehlenden Instinkt für Form und stilistische Kohärenz.

Was das Postulat, Werke der Architektur seien als in sich geschlossene, formale Ganzheiten zu verstehen, anbelangt, so wurde es unlängst noch durch Rudolf Arnheim ausführlich theoretisch begründet. Es ist denn auch nicht überraschend, daß er sich in seinem schönen Buch über *Die Dynamik der architektonischen Form* mit Venturis Begriff des »Widerspruchs« in der Architektur kritisch auseinandersetzt. Er hält diesen Begriff für einen logischen Unsinn²

Arnheims Überlegungen - und diejenigen seiner erklärten oder nicht erklärten Schüler - sollten uns jedoch nicht davon dispensieren, der Frage nachzugehen, ob Kriterien künstlerischer Qualität, wie sie für Zentralbaukirchen der Renaissance, barocke Schloßanlagen des 17. Jahrhunderts oder für abstrakte Skulptur in den fünfziger Jahren verbindlich gewesen sein mögen, heute noch in dem Maße, wie das noch bis vor kurzem fast selbstverständlich schien, für Architektur verpflichtend sein können. Zumindest sofern man anerkennt, daß künstlerisches Gelingen auf diesem Gebiet *auch* eine Frage des Eingehens auf untereinander verschiedene Kategorien von Funktionen - materiellen und symbolisch-repräsentativen - innerhalb von ein und demselben Bauwerk ist, besonders dann, wenn sich dieses Bauwerk in einem gewachsenen historischen Kontext befindet. Solche Fragen haben sich die Wortführer der Modernen Bewegung und ihre späten Nachfahren allerdings kaum gestellt.

Anmerkungen

1 Richard Pommer, »Philip Johnson and History«, *Artforum*, Okt. 1978, S. 26-29.

2 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1966, S. 26.

3 R. Venturi und D. Scott Brown, »Some Houses of Ill-Repute«, *Perspecta*, o.J., 13/14, S. 258-267; S. 258.

4 *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass., 1972, S. 90 und 2. Aufl. 1977, S. 134.

5 »Diversity, Relevance and Representation in Historicism, or *plus ça change* ... Plus a Plea for Pattern all Over Architecture with a Postscript on My Mother's House« (The Walter Gropius Lecture, Graduate School of Design, 1982), in R. Venturi und D. Scott Brown, *A View from The Campidoglio*, New York, 1985, S. 108-119; der zitierte Satz stammt von Denise Scott Brown und findet sich bereits in der Einleitung zu *Learning from Las Vegas* (Anm. 4).

6 »Doing Their Own Thing. US architects: good bye to glass boxes and all that« (cover story). *TIME-Magazine*, 8. Januar 1979.

7 *OPPOSITIONS* 5, Sommer 1976, S. 100-112.

8 »Typology and Design Method«, *Arena*, Juni 1967, S. 11-14; abgedruckt in Charles Jencks und George Baird (Hrsg.), *Meaning in Architecture*, London, 1969, S. 266-276. Abgesehen von diesem Aufsatz erwähnten die Verfasser von

Learning from Las Vegas (S. 131) vor allem die Beiträge von G. Baird und von C. Jencks als Inspirationsquellen ihrer eigenen Arbeit.

- 9 S. von Moos, *Venturi, Rauch and Scott Brown, 1960-1985*, Fribourg und New York, 1986.
- 10 Kenneth Frampton, »America 1960-1970. Notes on Urban Imagery and Theory« (in italienischer und englischer Sprache), *Casabella*, 389/390, Mai-Juni 1971, S. 24-38.
- 11 In ihrer »Reply to Frampton« setzt sich D. Scott Brown selbst ausführlich mit der Kritik ihres englischen Kollegen auseinander; *ibid.*, S. 36-46. Vgl. auch S. von Moos, *Venturi, Rauch and Scott Brown* (Anm. 9).
- 12 K. Frampton, *Modern Architecture. A Critical History*, London und New York, 1980, S. 289.
- 13 *Ibid.*, S. 290. Die Voraussetzungen von Framptons Verachtung – ja Kriminalisierung – der Massenkultur dürften bei Autoren wie H. Marcuse oder anderen Theoretikern der Frankfurter Schule liegen; doch darauf gehe ich nicht ein.
- 14 *Modern Architecture. A Critical History* (Anm 12), S. 237.
- 15 »On Architectural Formalism and Social Concern« (Anm. 7), S. 104.
- 16 »Warum«, so fragt er, »hat die marxistisch orientierte Kultur mit einer Borniertheit, die einer besseren Sache würdig gewesen wäre, die folgende simple Wahrheit negiert oder schuldbewußt unterdrückt: daß es, genausogut wie es keine politische Ökonomie der Arbeiterklasse geben kann, auch keine Ästhetik, keine Kunst und keine Architektur der Arbeiterklasse geben kann, sondern einzig und allein eine Kritik der Ästhetik, der Kunst, der Architektur, der Stadt im Namen der Arbeiterklasse«. Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia*, Bari, 1973, S. 168.
- 17 M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, 1970, S. 256f.
- 18 M. Tafuri und F. Dal Co, *L'architettura contemporanea*, Mailand, 1976, S. 413 f. Unter den verschiedenen Arbeiten Tafuris, die sich – wenn auch nebenbei – mit den Venturis befassen, ist »Le ceneri di Jefferson«, in *La sfera e labirinto*, S. 355-371, die aufschlußreichste; vgl. v.a. S. 358f.
- 19 Eckehard Janofske, »Robert Venturi oder der Versuch einer lebensnahen Architektur«, *Bauwelt* 16, 27. April 1979, S. 634-636; S. 636. Vgl. meine eigene Replik dazu: »Über Venturi and Rauch, die Konsumwelt und den doppelten Boden der Architektur«, *Bauwelt*, 20.23. Mai 1980, S. 842f.
- 20 Am wichtigsten: *The Painted Word*, New York, 1975.
- 21 Tom Wolfe, *From Bauhaus to Our House*, New York, 1981, S. 105.
- 22 *Modern Architecture. A Critical History* (Anm. 12), S. 290.
- 23 Leonardo Benevolo, *L'ultimo capitolo dell'architettura moderna*, Bari, 1985, S. 108.
- 24 William J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, Oxford, 1982, S. 351 ff.
- 25 Rudolf Amheim, *Die Dynamik der architektonischen Form*, Köln, 1980, S. 168 und passim. Interessant in unserem Zusammenhang ist Arnheims Unterscheidung des »Wechselspiels der Komponenten«, wie es in der freien Marktwirtschaft zutage trete, und jenem, das ein architektonisch gelungenes Bauwerk charakterisiere. Beim einen sei »das uns allen vertraute Chaos« die unausweichliche Folge, während ein architektonischer Organismus darin bestehe, diese »individuellen Beziehungen ins Gleichgewicht zu bringen« (*ibid.*, S. 200). Vermutlich würde der Entwerfer des »Guild House« in Philadelphia dieser These zustimmen, auch wenn seine Vorstellung eines »architektonischen Organismus« mehr »Chaos« (oder eben: formale Widersprüchlichkeit) zuläßt als jene Arnheims.