Zur Arbeit von Venturi & Rauch

Autor(en): **Scully, Vincent**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art**

Band (Jahr): **64 (1977)**

Heft 7-8: **Venturi & Rauch : 25 Öffentliche Bauten**

PDF erstellt am: **09.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-49444

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Vincent Scully

ZUR ARBEIT VON VENTURI & RAUCH

Robert Venturi ist es gelungen, ein abgenütztes Modell der Realität durch ein zwar nicht unbedingt neues, aber zeitgemässeres zu ersetzen. Er hat den Durchbruch durch einen Schleier idealistischer Vorstellungen zum Kern dessen gefunden, was in unserer Zeit *wirklich* ist. Und das ist ihm auf einem üblicherweise sehr kritischen Gebiet gelungen, auf einem Gebiet, wo man sich kaum jemals kampflos zu einem Wechsel bereitfindet: nämlich im Bereich der Symbole. Es ist ihm gelungen, in seinen Werken das zeitgenössische Amerika, so wie es ist, symbolhaft darzustellen. Und alle, die sich dem Schutz der Selbsttäuschung anvertraut hatten (wie wir alle es tun) können ihm das nicht verzeihen.

Folgendes ungefähr sind die historischen Grundlagen, von denen Venturi ausgeht: gegen Ende der fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts erneuerte Louis I. Kahn den eher abgewirtschafteten formalistischen Idealismus des «internationalen Stils» in Amerika, indem er auf zwei Arten von Realität zurückgriff, um neue architektonische Formen zu schaffen: die Realität der Konstruktion (etwa in den Richards Laboratories in Philadelphia) und die Realität der Funktion (z.B. in der Unitarian Church in Rochester, N.Y.). Das war eine hochwichtige Tat, aber Kahns Bauten tendierten eher dazu, abstrakt «expressiv» als «symbolisch» zu sein – d.h. sie begnügten sich damit, Konstruktion und Raum auszudrücken. «Das sieht nicht wie eine Kirche aus», bemerkte der Vizebürgermeister von Leningrad nicht zu Unrecht, als er an einer Ausstellung das Modell der Kirche von Rochester sah. Tatsächlich ist der Symbolgehalt der Kirche äusserst verhalten. Im Gegensatz etwa zum Feuerwehrgebäude in Columbus von Venturi & Rauch, bei dem die Symbolik offensichtlich ist. (Abb. 40)

Aber Venturis Werk hat seine Wurzeln im Schaffen von Kahn, und die gequälte menschliche Beziehung zwischen den beiden ist bezeichnend für das Verhältnis von zwei Talenten, die zwar an Alter verschieden, an Format jedoch verwandt sind. Man ist geneigt, in diesem Zusammenhang an Sullivan und Wright zu denken, wo ebenfalls ein grosser Erfinder einem anderen Flügel verlieh. Hier liegt das zweite grosse Verdienst Kahns – vielleicht der Höhepunkt seiner langen Karriere als Lehrer. Venturi vollzieht den letzten – freilich gigantischen – Schritt hinweg vom abstrakten Idealismus zu einem eigentlichen architektonischen Realismus: den Schritt zum Symbol. Und das Symbol ist das höchste, was der Mensch zu erreichen vermag. Michelangelo gelang dasselbe im Zusammenhang der Architektur der Renaissance. Humanismus statt Materialismus: hier bleibt die Konstruktion reines Hilfsmittel, wird nie zum Selbstzweck: sie bleibt auf den Menschen bezogen, und kommt als Funktion zu beredter Darstellung.

Venturis Bauten bringen diese Rhetorik überzeugend zum Ausdruck; aber seine Schriften haben gelegentlich dazu beigetragen, die öffentliche Anerkennung dieser Tatsache zu hintertreiben, denn in seinem Bestreben, sich bewusst unheroisch und pointiert ironisch auszudrücken, nennt er seine Bauten «stumpfsinnig» («dull»), «langweilig» («boring») und «hässlich» («ugly»). Selbstverständlich *sind* sie nichts von alledem, auch wenn sie – aufgrund ihrer Neuigkeit – so *aussehen* – in den Augen derer, die im Schatten des späten «internationalen Stils» aufgewachsen sind. Auch hat Venturi gelegentlich überreagiert, z.B. als er ins Loblied seiner Frau Denise Scott Brown über Coop City und andere vorstädtische Siedlungsformen einstimmte, mit dem Resultat, dass gewisse Kritiker, die sich nicht näher mit seinen Werken befassen, davon ausgehen zu können glauben, sie seien bewusst anti-architektonisch und anti-schön, was natürlich nicht stimmt.

Aber Venturi hat noch einen anderen Akt der Zerstörung zu verantworten, einen, den ihm seine Berufskollegen besonders ungern verzeihen. Er hat den kostbaren, quasi-romantischen Mythos der «Erfindung» zerstört, dem gerade die Phantasielosen unter uns mit pathetischem Eifer anhingen. In der Tat war es für zahlreiche amerikanische Architekten noch vor wenigen Jahren so, dass sie einem ungefähr zwei Generationen alten Verständnis von Architektur anhingen und zugleich davon überzeugt waren, im Grunde erfinderisch und originell zu sein. Genau diese sterile Traumwelt wischte Venturi unter den Tisch. Er flüchtet sich niemals in einen «Stil» und müht sich nicht damit ab, etwas zu «erfinden». Er verwendet noch heute immer wieder jene einfachen Bauformen, die auch seine früheren Arbeiten kennzeichnen – oft von historischer Architektur, oft aus anonymer Überlieferung übernommen. So lässt sich in seinem Werk ein echtes Wachstum verfolgen, aber niemals folgt es dem blossen Drang nach Abwechslung, oder dem Bedürfnis nach einer Darstellung der eigenen Entwicklung. Es stellt sich immer der gegebenen Situation. Deshalb ist jedes Bauprojekt gleichzeitig absolut einmalig und dennoch verwurzelt in einer übergreifenden Tradition menschlicher Zwecke und Bedeutungen. Das ist es, was der Grossteil der Jury in Brighton Beach (Abb. 66 ff.) nicht zur Kenntnis nahm oder jedenfalls nicht in einem positiven Sinne zur Kenntnis nahm; aber die zum Teil heftigen Äusserungen einiger Juroren zeigen, wie direkt Venturis Bauformen der amerikanischen Tradition entspringen und wie schmerzlich seine Symbole ins Fleisch der sozialen und psychologischen Struktur Amerikas einschneiden können. (vgl. S. 32)

Diese Symbole befreien die Architektur aus dem Zustand der Pose und geben ihr Gehalt. Damit wird die anonyme Architektur für uns zu einer brauchbaren Wirklichkeit, und die ganze Vergangenheit kann wieder ihre angemessene Rolle übernehmen, auch für unsere Gegenwart. Aber auch all die zahlreichen neuen Gegebenheiten lassen sich integrieren, sobald die Realität Ziel des Bemühens ist. So macht der «Strip» mit seinen Hinweistafeln das Feuerwehrgebäude in Columbus möglich (Funktion: Jede Öffnung hat die notwendige Grösse: Symbol: die weisse Backsteinwand, welche die Öffnungen überschneidet und die Fassade mit der Feuerglocke Nummer 4 koordiniert.) Le Corbusier hat den Ausdruck «façade libre» geprägt – freie Fassade – und ist in seinen Spätwerken dazu gekommen, diese Freiheit so walten zu lassen, dass seine Fassaden als skulpturale Inszenierungen wirken konnten. Venturi klappt sie zurück in die Fläche, um sie wieder als Zeichen sprechen zu lassen. Der Bau sagt uns, was seine Zweckbestimmung ist: ein Vorgang, der eigentlich genügen sollte, die wirren semantischen Analogien der heutigen Clique von Architektur-Semiologen in eine einfache und völlig architektonische Problematik zurückzuführen.

Auch hier sollte uns die Polemik der Venturis nicht davon abhalten, die Bedeutung ihres Werkes zu erkennen. Der «Strip» übrigens, ist nicht ihre einzige Inspirationsquelle, wie er ja auch nur einen Teil der heutigen amerikanischen Realität ausmacht. Diese Architekten benützen Formen und Symbole je nach Massgabe des Programms, und es gelingt ihnen in der Tat, ein enorm breites Spektrum amerikanischer Realität miteinzuschliessen – von den ganz *à la* Bronx aussehenden Wohnblöcken vor Brighton Beach in (Abb. 66) bis zum Glaswürfel von California City, der sich im heissen Wüstendunst spiegelt vom zivilisierten, tragisch missverstandenen Transportation Square Office Building in Washington (Abb. 69) bis zum Gewinn des Wettbewerbes für das Mathematik-Gebäude in Yale (das nun, wie seinerzeit Le Corbusiers Projekt für den Sitz des Völkerbundes im Jahre 1927, das Gezeter aller Unzufriedenen provoziert; Abb. 81) und schliesslich zu den beeindruckenden Trubek und Wislocki Houses, in denen sich die amerikanische Tradition der hölzernen Ferienhäuschen am Meeresstrand zur mythischen Vision dieser Insel und dieses sich über dem Atlantik wölbenden Himmels fand.

II.

Form und Bedeutung kann man nicht trennen; die eine existiert nicht ohne die andere. Man kann höchstens die wichtigsten Wege, auf welchen dem Betrachter Bedeutung mitgeteilt wird, in verschiedener Art kritisch bewerten. Im neunzehnten Jahrhundert sagte man, es komme auf die Einfühlung an, denn darin verkörpere sich die Bedeutung; die Linguistik dagegen sagt, es gehe darum, die Zeichen zu verstehen, denn sie seien es, die Bedeutung übermitteln. Beide Möglichkeiten der Interpretation gehen jedoch davon aus, dass in diesem Prozess im menschlichen Gehirn das Gedächtnis die entscheidende Rolle spielt: Einfühlung und Identifizierung von Zeichen sind beides angelernte Reaktionen und also das Resultat spezifisch kultureller Erfahrungen. Es liegt auf der Hand, dass sowohl das spontane Erfühlen und das Erkennen aufgrund äusserer Realitäten sich gegenseitig ergänzen und so wechselseitig dazu beitragen, dass ein Kunstwerk überhaupt verstanden wird.

In diesem Sinne ist die Schaffung und die Erkenntnis von Architektur – wie irgendwelcher Kunstwerke überhaupt – ein kritisch-historischer Vorgang, der von den beeinflusst wird, was einerseits der Architekt und andererseits der Betrachter aus ihrer eigenen Lebenserfahrung und ihrer Erfahrung mit den Dingen gelernt haben. Daraus lässt sich die Folgerung ableiten, dass die Kraft und der Wert unserer künstlerischen Erfahrung von der Qualität unserer historischen Kenntnisse abhängt. Es liegt deshalb auf der Hand, dass man in diesem Zusammenhang besser von Wissen als von Lernen spricht.

Die beiden wichtigsten Bücher Venturis können das illustrieren. Beide sind sowohl kritisch als auch historisch. Das erste mit dem Titel *Complexity and Contradiction in Architecture* (Komplexität und Widerspruch in der Architektur – 1966) beschäftigt sich trotz seines bedeutsamen Versuches, verschiedene wichtige Begriffe der Lite

raturkritik in die Terminologie der Architektur einzuführen, im wesentlichen mit der physischen Reaktion auf die Form: also mit Einfühlung. Das zweite trägt den Titel *Learning from Las Vegas* (Von Las Vegas lernen) und wurde mit Denise Scott Brown und Steven Izenour zusammen verfasst (1972). Hier steht die Funktion der Zeichen im Bereich der Kunst im Mittelpunkt: also eine linguistische Problematik. Zusammen stellen die beiden Bücher, durch und durch auf visuelle Argumentation angelegt, die Grundlage zu einer brauchbaren Ästhetik für heutige Architekten dar. Nachdem nun einige Zeit verstrichen ist, fühle ich mich doppelt geehrt, damals eingeladen worden zu sein, die Einleitung zur Erstausgabe von *Complexity and Contradiction* zu verfassen, obschon sie leider nicht so gut geschrieben ist, wie das von Marian Scully herausgegebene Werk selbst; aber ihre Schlussfolgerungen scheinen mir heute geradezu beschämend richtig gewesen zu sein. Ganz besonders freut mich mein Einfall, *Complexity and Contradiction* sei das wichtigste Buch über das Machen von Architektur seit Le Corbusiers *Vers une Architecture* aus dem Jahr 1923. Inzwischen hat sich diese anspruchsvolle Behauptung als unabstreitbare Tatsache erwiesen. Und jene Kritiker, welche diese Bemerkung seinerzeit als lächerlich oder als empörend ablehnten, verwenden heute viel Eifer darauf, Venturi zu zitieren, ohne jedoch seinen Namen zu nennen, oder ihn zu tadeln, er sei nicht weit genug gegangen, oder gar zu behaupten, sie hätten das alles längst vorher gesagt. Aber das spielt alles weiter keine Rolle. Das einzig Entscheidende ist der Umstand, dass dieses brillante, befreiende Buch damals publiziert wurde. Es gab sowohl den Architekten als auch den Kritikern realistischere und wirkungsvollere Waffen in die Hand, und die Breite und die Relevanz des heutigen Dialoges im Bereich der Architektur ist ohne die Zündung durch dieses Buch gar nicht denkbar. Von grösstem Interesse ist natürlich die neue Beredtheit der Bauten, welche durch diese Methoden angeregt wurden, und es ist durchaus nicht erstaunlich, dass die Arbeiten von Venturi und Rauch die neuen Konzepte nach wie vor am klügsten und distinguiertesten verwirklichen: sie sind von fast archetypischer Wirkung. Das Museum of Modern Art, welches bereits eine Ausstellung finanziert hatte, die zu Hitchcocks und Johnsons *The International Style* führte (1932), hat durch die Herausgabe dieses Werkes neuerdings ein wichtiges Startzeichen gesetzt.

III.

Wenn ich die vorangehenden kritischen Fragmente überfliege, will mir scheinen, dass mindestens noch ein Punkt erwähnt werden muss. Er hängt mit der Verpolitisierung der Architektur in den neunzehnhundertsiebziger Jahren zusammen und betrifft die heftige Reaktion einiger europäischer Kritiker marxistischer Couleur auf das Werk und das Schrifttum von Robert Venturi und Denise Scott Brown. Sie scheinen es als einen Affront zu betrachten in Anbetracht des Ernstes der sozialen Lage und als einen Verrat an den Zielen des Sozialismus. Stimmt das wirklich? – Es ist bestimmt ein «marxistisches» Anliegen, dort nach der Realität zu fragen, wo sie konkret zu finden ist, und seine Kritik und seine Art des Handelns auf Kriterien der Realität aufzubauen, die so objektiv sind, wie menschliches Denken nur objektiv sein kann. Das ist genau das, was die Venturis in ihren Bauten wie auch in ihren Publikationen zu tun versuchen. Sie wollen idealistische Modelle vermeiden und bemühen sich dafür, die latenten formalen und kommunikativen Kräfte freizulegen, welche der Komplexität des modernen Alltags inhärent sind. Ihnen geht es um die Klärung des Sehens und die Entmythologisierung der Methoden. Was könnte – im marxistischen Sinne – sozial nützlicher sein? Weshalb werden die Venturis denn angegriffen?

Von mir aus gesehen liegt der Hauptgrund darin, dass viele marxistische europäische Architekten und Kritiker den «internationalen Stil» (ich verwende den Begriff hier in seinem weitesten Sinne und meine damit alle abstrakte, anti-traditionelle, «moderne» Architektur) als die alleinige Ausdrucksform der «modernen Bewegung» und demnach auch als die einzig legitime Verkörperung sozialistischer Ideale betrachten. So muss eben jedermann, der, wie die Venturis, Zweifel an der Allgemeinverbindlichkeit des «internationalen Stiles» anmeldet und in traditionellen Bauformen und volkstümlichen Phänomenen des kapitalistischen Alltags brauchbare Elemente findet, als sozialer und architektonischer Reaktionär etikettiert werden. Das ist alles sehr verwirrend, denn der «internationale Stil» hat seinem Wesen nach nichts mit sozialistischen Zielen oder mit dem Bewusstsein der arbeitenden Klasse zu tun. Er war – und bleibt es in verwässerter Form – viel eher eine idealistische denn eine realistische Bewegung. Seine frühen Theorien und Formen, von Loos bis zu Le Corbusier, kombinieren puritanische und neoplatonische Elemente mit Tendenzen zu einem heftigen elitären Aktivismus, und zwar in einer Weise, die nicht so sehr eine sozialistische Utopie, sondern vielmehr den faschistischen Totalitarismus der zwanziger und dreissiger Jahre unseres Jahrhunderts vorwegnimmt. Aber der «internationale Stil» wurde auch zur Ausdrucksform des «Mittelstands-Sozialismus», des Wiederaufbaus seit 1945, und schliesslich leistet er dem Grossunternehmertum der siebziger Jahre nicht minder gute Dienste. Die wichtigste sozialistische Architektur unseres Jahrhunderts sind, historisch gesehen, die unvergleichlichen Arbeiterwohnbauten in Wien und Amsterdam der Jahre 1915 bis 1934 – zeitlich verbunden mit dem russischen Konstruktivismus und seinem formalen und sozialpolitischen Ethos, nicht aber mit seinen Formen selbst. Diese Architektur stellt den Höhepunkt einer anonymen Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts dar, welche so materialistisch und realistisch wie der Marxismus selber war; sie wurde denn auch zum schönsten architektonischen Ausdruck der Solidarität der Arbeiterklasse und der sozialen Gerechtigkeit, und sie fand ihr Ende nicht nur unter den Schüssen der Heimwehr, sondern auch durch die Entwicklung des «internationalen Stils». Ven-

turi gehört zu jenen, welche unter anderem die Methoden und Zielsetzungen dieser sozialistischen Architektur erneut zum Leben erwecken möchten, im Sinne von gegenwärtiger Realität. Seine Ironie, der man offenbar in Europa abgrundtief misstraut, stellt diese Absicht keinesfalls in Frage, sondern ist vielmehr eines unter vielen wirkungsvollen Hilfsmitteln auf dem Wege zu ihrer Verwirklichung. Ironie als ein Mechanismus der Objektivierung und der Entspannung.

Ich möchte nicht in Frage stellen, dass der Karl-Marx-Hof grossartiger und ergreifender ist als das Guild House. Das liegt bereits am Programm und an den Umständen – beides Dinge, die ich in den Vereinigten Staaten gerne gefördert sähe. Aber noch sind zahlreiche, und keineswegs rechtsstehende, amerikanische Kritiker davon überzeugt, dass der städtische Wohnblock vom amerikanischen Arbeiter immer als eine Art Gefängnis empfunden werden wir, zumindest solange es statistisch erwiesen ist, dass die Bevölkerung das Leben im Einfamilienhaus dem Leben im Wohnblock vorzieht; und dass es demnach darum gehe, die Öde der Städte durch die Einführung eines vorstädtischen Massstabes zu humanisieren. Ich bin nicht unbedingt mit diesen Kritikern einverstanden. Aber ich weiss, dass sich Amerika und Europa in mancher Hinsicht auseinandergelebt haben, und so ist es für beide Seiten schwierig, die Formen der anderen zu verstehen, besonders dann, wenn sie – wie im Fall der Venturis – tief in kultureller Nuance eingetaucht sind.

Übers.: Fritz Oberli und S. von Moos

Anmerkung:

Abschnitt I erschien zum erstenmal 1971 im Katalog der Venturi-&-Rauch-Ausstellung im Whitney Museum of American Art, New York; Abschnitt II erscheint hier als Vorabdruck der Einleitung zur Neuausgabe von *Complexity and Contradiction in Architecture,* New York, 1977; Abschnitt III wurde für *werk•archithese* verfasst.

Vincent Scully

A PROPOS DE VENTURI & RAUCH

Robert Venturi a réussi a jeter par-dessus bord un modèle de la réalité trop usé et il en a trouvé un autre – ou du moins il l'a fait revivre – plus significatif dans le cadre actuel. En fait il a franchi les limites d'un idéalisme superficiel pour toucher au cœur de ce qui est aujourd'hui la réalité. Ceci, il l'a fait principalement dans un domaine qui se révèle toujours comme particulièrement critique, où l'on préfère généralement le combat à un simple changement – le domaine des symboles. Venturi a trouvé le moyen pour que son œuvre puisse symboliser la réalité des choses telles qu'elle est dans l'Amérique actuelle; et tous ceux qui ont vécu sous la protection de leur propre illusion (comme le font la plupart d'entre nous) ne peuvent lui pardonner ce geste.

Voici en quelques mots le processus historique duquel est parti Venturi: vers la fin des années 50, le formalisme plutôt fatigué de la phase finale du Style International aux Etats-Unis a été modifié par Louis I. Kahn, qui est parvenu à créer de nouvelles formes architecturales à partir de deux aspects de la réalité: d'une part de la structure (comme dans les Richards Laboratories), et d'autre part de la fonction (comme dans la Unitary Church de Rochester, N.Y.). C'était déjà un énorme accomplissement, mais les constructions de Kahn tendaient à rester abstraitement expressives – de la structure ou de l'espace – plutôt que symboliques. «Cela n'a pas l'air d'une église», remarqua – dans un sens à juste titre – l'adjoint au maire de Léningrad en voyant une exposition du bâtiment de Rochester. Cette œuvre est en réalité symboliquement inerte. On devrait la mettre en contraste par exemple avec la «Fire Station» de Venturi à Columbus (fig. 40) qui, elle, est symboliquement active.

Mais l'œuvre de Venturi découle de celle de Kahn, et la relation difficile entre les deux architectes est caractéristique des rapports que peuvent avoir deux êtres semblables d'un âge différent; cela rappelle les rapports entre Sullivan et Wright par exemple; en fait, c'est la première fois depuis Sullivan et Wright qu'un grand innovateur en déclenche un autre. Et ceci est le second accomplissement de Kahn, peut-être le point culminant d'une longue carrière d'enseignant. Venturi fait tout simplement le dernier