

Der Parkplatz von Atlantic & Pacific oder : was lehrt und Las Vegas?

Autor(en): **Venturi, Robert / Scott-Brown, Denise**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **56 (1969)**

Heft 4: **Bauen in den Alpen - ein Panorama**

PDF erstellt am: **24.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-87316>

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.

Der Parkplatz von Atlantic & Pacific oder: Was lehrt uns Las Vegas?

von Robert Venturi und Denise Scott-Brown

Robert Venturi, Professor für Architektur in Yale, hat mit seinem Buch «Complexity and Contradiction in Architecture» (1966, The Museum of Modern Art Papers on Architecture 7) das Einerlei der orthodoxen Architekturkritik durchbrochen und neue Probleme gestellt.

Sein hier veröffentlichter Aufsatz «A significance of A & P Parking lots or: Learning from Las Vegas» erschien erstmals in «The Architectural Forum» März 1968 und wird in weiteren Sprachen im Verlag Alfieri, Venedig, publiziert, der uns freundlicherweise das deutsche Übersetzungsrecht einräumte.



Das Lernen aus der bestehenden Landschaft ist ein revolutionärer Weg für einen Architekten. Es ist nicht der übliche Weg; der übliche Weg ist, Paris abzureißen und neu aufzubauen, wie es 1920 Le Corbusier vorschlug; es ist ein anderer, ein toleranterer Weg: zu fragen, wie wir die Dinge anschauen.

Ein Geschäftsviertel, das von Las Vegas im besonderen, ist dafür ein gutes Beispiel; es fordert den Architekten dazu heraus, einen positiven, keinen schulterklopfenden Blick darauf zu werfen. Architekten haben es verlernt, ihre Umgebung ohne Urteil anzuschauen, denn die moderne Architektur ist progressiv, ja revolutionär, utopisch und puristisch; deshalb ist sie unzufrieden mit dem, was ist. Moderne Architektur ist alles andere als nachsichtig: die Architekten ziehen es vor, die bestehende Umgebung zu ändern, statt zu loben, was da ist.

Plakatwände sind meistens gut

Manchmal führt auch ein Gemeinplatz zu Erkenntnissen: die schönen Künste folgen oft der Volkskunst. Die romantischen Architekten des 18. Jahrhunderts entdeckten die bestehende konventionelle bäuerliche Architektur. Die frühen modernen Architekten eigneten sich die bestehende konventionelle industrielle Formsprache mit wenig Änderungen an. Le Corbusier liebte Getreideaufzüge und Dampfschiffe; das Bauhaus sah aus wie eine Fabrik; Mies verfeinerte die Details amerikanischer Fabriken aus Stahl für die Betonbauweise. Moderne Architekten arbeiten mit der Analogie, dem Symbol und dem Image, obwohl sie des langen und breiten alle Determinanten der Form ablehnen mit Ausnahme der strukturellen Notwendigkeit und des Programms – und doch verdanken sie ihre Einblicke, Analogien und Anregungen unerwarteten Bildern. Der Lernprozeß

ist pervertiert: Wir schauen auf Geschichte und Tradition zurück, um vorwärtszuschreiten; wir könnten auch abwärtsschauen, um aufwärtszugehen.

Aber alle diese Architekten, welche die Lektion der primitiven Volksarchitektur, wie sie in Ausstellungen nach der Art von «Architektur ohne Architekten» gezeigt wird, so leicht aufnehmen, und die der industriellen Formsprache, die sich ebenso leicht zu einem Formjargon der Elektronik und der Raumschiffahrt adaptieren läßt wie zu neobrutalistischen und neokonstruktivistischen Megastrukturen, sie haben Mühe, den Wert der kommerziellen Ausdrucksweise zu entdecken. Für den Künstler kann das Schöpfen auch ein Wählen des Alten oder des Bestehenden bedeuten. Die Pop-Künstler haben das gelernt. Unsere Betrachtung der bestehenden kommerziellen Architektur entlang der Autobahn ist in dieser Tradition.

Die moderne Architektur hat die kommerzielle Formsprache nicht so sehr ausgeschieden als vielmehr versucht, sie durch die Erfindung einer eigenen, bewährten und universellen Sprache zu übernehmen. Sie verschloß sich der Kombination von schöner und niedriger Kunst. Die italienische Landschaft hat immer das Vulgäre und das Vitruvische harmonisiert: in der Umgebung eines Domes, in der Portiersloge am Hauptportal des Palastes, im Supercortemaggiore an der romanischen Apsis. Aber in unseren Brunnen haben nie nackte Kinder gespielt, und I. M. Pei wird auf der Autobahn Nr. 66 nie glücklich werden.

Architektur als Raum

Die Architekten wurden von einem einzelnen Element der italienischen Landschaft betört: von der Piazza. Dieser traditionelle, eng umschlossene und dem Fußgängermaß gewidmete Raum

**Les places de stationnement «Atlantic & Pacific» ou:
Quelle leçon tirer de Las Vegas?**

par Robert Venturi et Denise Scott-Brown

Dans son ouvrage «Complexity and Contradiction in Architecture» (1966, The Museum of Modern Art Papers on Architecture), Robert Venturi, professeur d'architecture à Yale, a rompu avec la monotonie de la critique architecturale orthodoxe et soulevé des problèmes nouveaux.

L'article ici reproduit et intitulé «A significance of A & P Parking lots or: Learning from Las Vegas» a paru pour la première fois dans «The Architectural Forum» de mars 1968. Il est publié en différentes langues aux Editions Alfieri, Venise, qui nous ont aimablement accordé le droit de traduction en langue allemande.

**A significance of A & P Parking lots or:
Learning from Las Vegas**

by Robert Venturi and Denise Scott-Brown

Robert Venturi, Professor of Architecture at Yale, has in his book 'Complexity and Contradiction in Architecture' (1966, The Museum of Modern Art Papers on Architecture 1) broken away from the monotony of orthodox architectural criticism and has thrown open the door to new problems.

Published here is his article 'A significance of A & P Parking lots or: Learning from Las Vegas', which first appeared in the March 1968 edition of 'The Architectural Forum'. Editions in other languages will be published by Alfieri, Venice, who kindly have granted us the rights for a German translation.

Here is Venturi:

Blue eyed, undoubtedly elegant, Californian tied, almost rigorous, almost perverse, always flamboyant, when out of a certain natural reserve (or is it shyness?). A peculiar mixture of Anglo-Saxon coolness and Italian fragrance.

Here he is, focusing his sharp and acute look on Las Vegas, enquiring as if he were a scholar invited in a Roman orgy.

Nobody knows how far the ambiguity of his apparent cruelty and love might go.

Does he show the future with a prophetic rage? His intense analysis already stimulates and inspires everyone who has no fear of vertigo.

**Jean-Marc Lamunière, Philadelphia,
December 1968**

ist leichter zu übernehmen als die räumliche Ausdehnung der Autobahn Nr. 66 oder von Los Angeles. Die Architekten sind auf das Räumliche hin erzogen, und umschlossener Raum ist am leichtesten zu behandeln. Während der letzten vierzig Jahre haben die Theoretiker der modernen Architektur (Wright und Le Corbusier in gewissem Sinne ausgenommen) die Aufmerksamkeit auf den Raum als das wesentliche Merkmal gerichtet, das die Architektur von der Malerei, der Skulptur und der Literatur trennt. Ihre Definitionen rühmen die Einzigartigkeit des Mediums, und obwohl Skulptur und Malerei manchmal räumliche Eigenschaften haben, ist bildhauerische oder malerische Architektur unannehmbar. Denn der Raum ist heilig.

Die puristische Architektur war teilweise eine Reaktion gegen den Eklektizismus des 19. Jahrhunderts. Gotische Kirchen, Bankgebäude in Renaissance und Villen in Tudorgotik waren schlechthin malerisch. Das Mischen der Stile war die Vermischung der Medien. In historischen Stile gekleidet, riefen die Gebäude bestimmte Assoziationen und romantische Anspielungen auf die Vergangenheit hervor, um einen literarischen, kirchlichen, nationalen oder programmatischen Symbolismus weiterzugeben. Die Definition der Architektur als Raum und Form im Dienste des Bauprogrammes und der Konstruktion reichte nicht aus. Die Überschneidung der Disziplinen mag die Architektur verdünnt haben, aber sie bereicherte den Ausdruck.

Die moderne Architektur verließ eine ikonologische Tradition, in welcher die Malerei, Bildhauerei und Graphik mit der Architektur vereint waren. Die zarten Hieroglyphen auf einem kühnen Pfeiler, die archetypischen Inschriften auf einem römischen Architrav, die Prozessionen in den Mosaiken von Sant'Appolinare, die vielfältigen Ornamente einer Giottesken Kapelle, die eingebauten Hierarchien rund um ein gotisches Portal, sogar die illusionistischen Fresken einer venezianischen Villa, alle enthalten Botschaften, die über einen schmückenden Beitrag zum architektonischen Raum hinaus gehen. Die Integration der Künste in der modernen Architektur wurde immer als eine gute Sache gepriesen. Aber man malt nicht auf Mies. Die gemalte Leinwand wird unabhängig von der Struktur aufgehängt mittels verborgener Verbindungen; die Bildhauerei ist im oder beim, aber selten am Bau. Die Kunstwerke dienen der Verstärkung des architektonischen Raumes auf Kosten ihres Inhaltes. Der Kolbe im Barcelona-Pavillon war die Folie des gerichteten Raumes: die Botschaft war vorwiegend architektonischer Art. Die winzigen Zeichen in den meisten modernen Gebäuden enthalten nur Botschaften dringlichster Art, wie «Damen»; es sind kleine, mißmutig angebrachte Akzente.

Architektur als Symbol

Kritiker und Historiker, welche den Niedergang der populären Symbole in der Kunst nachwiesen, kamen den orthodoxen modernen Architekten zu Hilfe, die den Symbolismus der Form als Ausdruck oder Verstärkung des Inhaltes scheuten: die Botschaft sollte durch die inhärente physiognomische Charakteristik der Form mitgeteilt werden. Die Schöpfung architektonischer Form sollte ein logischer Prozeß sein, frei von Bildern vergangener Erfahrung, nur durch das Programm und die Konstruktion bestimmt, mit gelegentlicher Bei-

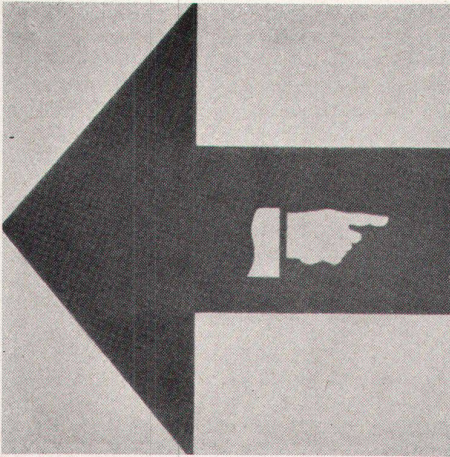
hilfe – wie Allen Colquhoun vorschlug – der Intuition.

Aber neuere Kritiker haben in Frage gestellt, ob Inhalt aus abstrakten Formen abgeleitet werden könne. Und andere haben gezeigt, daß die Funktionalisten, entgegen ihrer Beteuerungen, eine eigene Formsprache benützen, die sich aus der zeitgenössischen Kunst und der gängigen industriellen Bauweise ableiten läßt; späte Nachfolger, wie die Archigram-Gruppe, wandten sich, unter ähnlichen Beteuerungen, der Pop Art und der Raumschiffahrt zu. Wir sind in der Tat nicht nur «nicht frei von den Formen der Vergangenheit und von der Verwendbarkeit dieser Formen als typologische Vorbilder, sondern ... wenn wir uns einbilden, frei zu sein, so haben wir jede Kontrolle über einen sehr aktiven Sektor unseres Vorstellungsvermögens und unserer Möglichkeiten, mit anderen zu kommunizieren, verloren» (Allen Colquhoun). Jedoch haben die meisten Kritiker die Fortdauer der Ikonologie der populären Reklamekunst gering geachtet: die Heraldik der Werbung, welche unsere Umgebung von den Inseratenseiten des New Yorker bis zu den großen Plakatwänden von Houston durchdringt. Und ihre Theorie vom Niedergang der symbolischen Architektur des Eklektizismus des 19. Jahrhunderts hat sie für die Werte der redenden Architektur entlang der Autobahnen blind gemacht. Diejenigen, welche diesen Eklektizismus am Straßenrand bemerken, verunglimpfen ihn, weil er Clichés des vergangenen Jahrzehntes und den Stil vergangener Jahrhunderte zur Schau trägt. Aber warum nicht? – Die Zeit geht heute schnell.

Zeichen und Stile

Das Miami-Beach Modern Motel an einem öden Stück Autobahn im südlichen Delaware erinnert den gehetzten Fahrer an den üppigen Empfang an einem tropischen Rastort und überzeugt ihn vielleicht, auf die hübsche Anlage an der Virginschen Küste, genannt Motel Monticello, zu verzichten. Das wirkliche Hotel in Miami spielt an auf die internationale Stilisierung eines brasilianischen Kurortes, welche ihrerseits vom internationalen Stil des mittleren Corbu abstammt. Diese Evolution von der hohen Quelle durch die mittlere in die niedrigste brauchte nur dreißig Jahre. Heute ist die mittlere Quelle, die neu-eklektische Architektur der vierziger und fünfziger Jahre, weniger interessant als ihre kommerziellen Anwendungen. Kopien von Ed. Stone entlang der Straße sind interessanter als der wirkliche Ed. Stone.

Das Signet des Motels Monticello, die Silhouette eines enormen Chippendale-Buffets, ist sichtbar an der Autobahn vor dem Motel selbst. Diese Architektur der Formen und Zeichen ist unräumlich; es ist eine Architektur der Mitteilung über den Raum hin; die Kommunikation beherrscht den Raum als ein Element der Architektur und der Landschaft. Aber sie ist für einen neuen Maßstab der Landschaft gemacht. Die philosophischen Assoziationen des alten Eklektizismus riefen subtile und komplexe Bedeutungen hervor, welche die sanften Räume einer traditionellen Landschaft würzen. Die kommerzielle Werbung des Autobahn-Eklektizismus erzeugt kühne Einschläge in den großen und komplexen Zusammenhang einer neuen Landschaft von weiten Räumen, hohen Geschwindigkeiten und komplexen Programmen. Die Formen und Zeichen verbinden viele Elemente, die weit auseinander



1
Graphik von Allan D'Arcangelo

sind und kurz gesehen werden. Die Botschaft ist vor allem kommerziell, der Zusammenhang ist vor allem neu.

Vor dreißig Jahren konnte ein Fahrer das Gefühl der Orientierung im Raum behalten. An der einfachen Kreuzung bestätigte ihm ein kleiner Pfeil, was er schon wußte. Er wußte, wo er war. Die heutige Kreuzung ist ein Kleeblatt. Um nach links zu gelangen, muß er nach rechts abdrehen, ein Widerspruch, wie ihn eine Graphik von Allen D'Arcangelo zeigt. Aber der Fahrer hat keine Zeit, paradoxe Subtilitäten zu wägen mitten in einem gefährlichen, kurvenreichen Irrgarten. Er verläßt sich auf die Zeichen, die ihn führen, enorme Zeichen in riesigen Räumen bei hohen Geschwindigkeiten.

Die Herrschaft der Zeichen über den Raum zeigt sich im Fußgängermaßstab bei großen Flughäfen. Der Verkehr in einem großen Bahnhof verlangte wenig mehr als ein axiales System zwischen Taxi und Zug, vorbei am Fahrkartenschalter, an Läden, am Wartesaal, am Bahnsteig, fast ohne Zeichen. Die Architekten widersetzen sich Zeichen in Gebäuden: «Wenn der Grundriß klar ist, dann kann man sehen, wo man ist.» Aber komplexe Programme und Anlagen verlangen komplexe Kombinationen von Medien jenseits der reinen architektonischen Triade aus Konstruktion, Form und Licht im Dienste des Raumes. Sie verlangen eine Architektur kühner Mitteilung eher als subtilen Ausdruck.

Die Architektur der Werbung

Das Kleeblatt und der Flughafen kommunizieren mit sich bewegenden Massen in Autos oder zu Fuß über Zweckmäßigkeit und Sicherheit. Aber Worte und Symbole können im Raum auch für die kommerzielle Mitteilung benützt werden. Der Bazar im Vorderen Orient enthält keine Zeichen, die Ladenstraße selbst ist das Zeichen. Im Bazar funktioniert die Mitteilung durch Nähe. Entlang den engen Passagen fühlen und riechen die Käufer die Ware, und der Kaufmann fügt eine exakte mündliche Werbung bei. In den engen Straßen der mittelalterlichen Stadt kamen zwar Zeichen vor, die Werbung geschah aber vornehmlich durch den Anblick und den Geruch richtiger Kuchen durch die Türen und Fenster der Bäckerei. In der Hauptstraße beherrschen die Auslagen für die Fußgänger entlang dem Bürgersteig und die senkrecht dazu angebrachten Zeichen für die Autofahrer zu gleichen Teilen die Szene.

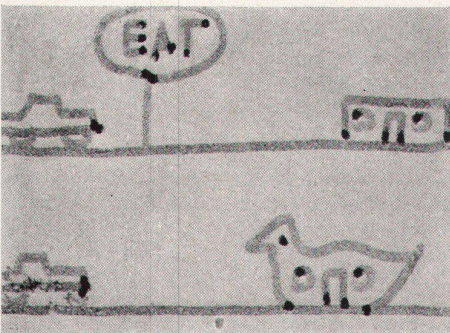
Die Fenster des Supermarket enthalten keine Ware an der Einkaufsstraße. Es können da Tafeln sein, welche die Tagesrabatte anzeigen, aber sie sollen nur von den Fußgängern gelesen werden, welche vom Parkplatz kommen. Das Gebäude selbst ist von der Autobahn abgerückt und halb verborgen – wie der größte Teil der städtischen Umgebung – hinter geparkten Wagen. Der große Parkplatz ist davor, nicht dahinter, denn er ist ein Symbol sowohl wie eine Bequemlichkeit. Das Gebäude ist niedrig, da die Klimatisierung niedrige Räume verlangt und die Verkaufstechnik Obergeschosse vermeidet; seine Architektur ist neutral, da sie von der Straße kaum gesehen werden kann. Sowohl die Ware wie die Architektur haben keine Verbindung zur Straße. Die großen Zeichen dienen dazu, den Fahrer mit dem Laden zu verbinden, und streckenweit werden die Backpulver und Waschmittel durch ihre nationalen Produzenten auf enormen Plakatwänden angezeigt,

welche zur Autobahn gerichtet sind. Das graphische Zeichen im Raum wurde zur Architektur dieser Landschaft. Im Innern ist die A & P wieder zum Bazar geworden, nur daß die graphische Verpackung die mündliche Werbung des Verkäufers ersetzt hat. In einem anderen Maßstab ist das Shopping-Center an der Autobahn mit seinen Fußgängerwegen wieder zum Vorbild der mittelalterlichen Stadt zurückgekehrt.

Tradition und Atlantic & Pacific

Der Parkplatz der A & P repräsentiert eine verbreitete Phase in der Entwicklung großer Räume seit Versailles. Der Raum, welcher die Autobahn von den niedrigen, kärglichen Gebäuden trennt, erzeugt keine Einschließung und gibt wenig Richtung. Sich durch einen Platz bewegen, heißt, zwischen einschließenden Formen wandeln. Sich durch diese Landschaft zu bewegen, bedeutet, durch eine weite, sich ausdehnende Textur zu gehen: durch die Megatextur der kommerziellen Landschaft. Der Parkplatz ist das «Parterre» der Asphaltlandschaft. Das Muster der Parkierstreifen erzeugt Richtungen wie die Kurven des Steinpflasters, die Beete und die Tapis verts in Versailles; die Reihen der Straßenlampen stehen für die Obelisken, Urnen und Statuen als Punkte der Identität und Kontinuität in der weiten Fläche. Aber es sind die Zeichen der Autobahn, welche durch ihre skulpturalen Formen, malerischen Silhouetten, ihre besonderen Stellungen in Raum, die Abwandlung ihrer Formen und durch die graphischen Aussagen die Megatextur vereinigen und kenntlich machen. Sie erzeugen verbale und symbolische Verbindungen durch den Raum, indem sie eine Komplexität von Bedeutungen durch Hunderte von Assoziationen in wenigen Sekunden und auf große Distanzen kommunizieren. Das Symbol beherrscht den Raum. Die Architektur reicht nicht aus. Da die räumlichen Beziehungen mehr aus Symbolen als aus Formen bestehen, wird die Architektur in dieser Landschaft mehr zum Symbol im Raum als zur Form im Raum. Die Architektur kennzeichnet sehr wenig: das große Zeichen und das kleine Bauwerk sind an der Autobahn Nr. 66 die Regel.

Das Zeichen ist wichtiger als die Architektur. Das spiegelt sich im Budget des Unternehmers. Das Zeichen bei der Einfahrt ist eine gebräuchliche Extravaganz, das Gebäude im Hintergrund eine bescheidene Notwendigkeit. Die Architektur ist das billigste. Manchmal ist das Gebäude selbst das Zeichen: das Restaurant in Form eines Hamburger ist skulpturale Form und architektonische Hülle zugleich. Vor der modernen Bewegung war eine Widersprüchlichkeit zwischen der Außenseite und dem Gebäudeinneren nichts Ungewöhnliches, insbesondere bei städtischer und monumentaler Architektur. Barocke Kirchen waren sowohl Symbole wie räumliche Konstruktionen, und sie waren von außen größer im Maßstab und höher als innen, um die städtische Siedlung zu dominieren und ihre symbolische Botschaft zu verkünden. Ebenso die falschen Fassaden wildwestlicher Bars: sie waren größer und höher als das Innere, das sie deckten, um die Wichtigkeit der Bar zu bezeugen und um den Rang und die Einheit der Straße zu heben. Aber falsche Fassaden sind von der Art und dem Maß der «Hauptstraße». Von der Wüstenstadt an der Autobahn im heutigen Westen können wir eine neue und anschauliche Lektion lernen über die un-



2
Das Zeichen ist wichtiger als die Architektur

reine Architektur der Kommunikation. Die kleinen, niedrigen Gebäude, graubraun wie die Wüste, sind von der Straße, die heute die Autobahn ist, zurückgesetzt; ihre falschen Fassaden sind selbständig geworden und senkrecht zur Straße gedreht als große Zeichen. Wenn man die Zeichen wegnimmt, so ist dort kein Ort. Die Wüstenstadt ist ein Ort verstärkter Kommunikation längs der Autobahn.

Las Vegas ist die Apotheose der Wüstenstadt

Ein Besuch in Las Vegas in den 1960er Jahren ist wie ein Besuch Roms in den späten 1940er Jahren. Für die jungen Amerikaner aus den 1940er Jahren, die nur die maßstäblich am Auto orientierte Quadratrasterstadt und die antistädtischen Theorien der vorausgegangenen Architektengeneration kannten, waren die traditionellen städtischen Räume, der Maßstab des Fußgängers, die Mischung und dennoch vorhandene Kontinuität der Stile der italienischen Plätze eine bedeutende Revelation. Sie entdeckten die Piazza wieder.

Zwei Jahrzehnte später sind die Architekten vielleicht bereit, eine ähnliche Lektion über große offene Räume, große Maßstäbe und hohe Geschwindigkeit zu hören. Las Vegas ist für den Straßenrand was Rom für die Piazza.

Es gibt noch andere Parallelen zwischen Rom und Las Vegas: die ausgedehnten Siedlungen in der Campagna und in der Wüste Mojave beispielsweise, welche ihre Images zu stilisieren und her-

werke sind in grauer Schraffur dargestellt, die durch die öffentlichen Räume unterbrochen ist, seien sie nun äußere oder innere. Diese Räume, offen oder gedeckt, sind in dunklerer Tönung bis ins kleinste Detail gezeigt. Das Innere von Kirchen ist gleich wie Plätze und Höfe von Palästen, obwohl eine Vielzahl von Qualitäten und Maßstäben verwendet ist. Eine solche Karte würde auch für Las Vegas das Öffentliche und das Private, in einem anderen Maßstab, zeigen und darstellen, obwohl die Ikonologie der Zeichen im Raum andere graphische Methoden erfordern würde.

Die Hauptstraße und der Strip

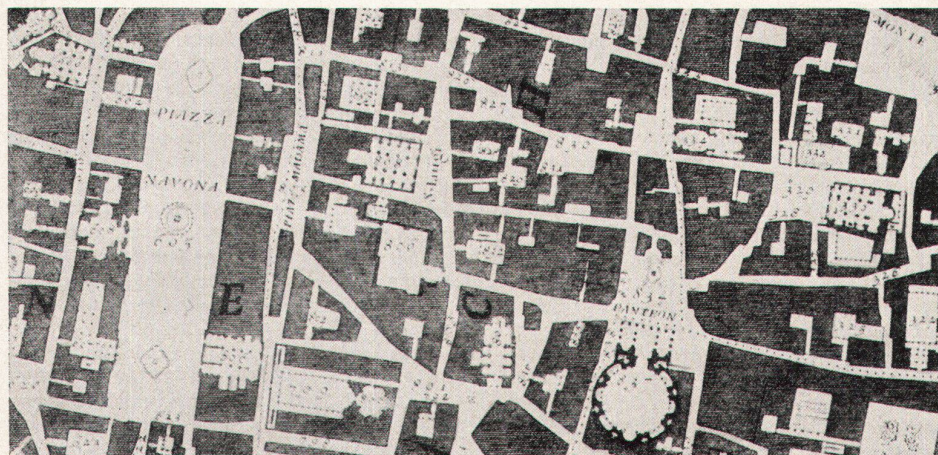
Ein gewöhnlicher Plan von Las Vegas läßt zwei Maßstäbe der Bewegung im Schachbrettplan erkennen: die der Hauptstraße und die des Strip. Die Hauptstraße von Las Vegas ist die Fremont Street, und die ältere der beiden Ansammlungen von Kasinos liegt entlang dreier oder vier Häuserblöcken dieser Straße. Die Kasinos hier gleichen dem Bazar in der Unmittelbarkeit, mit der die Spielmaschinen am Bürgersteig ticken und klingen. Die Kasinos und Hotels der Fremont Street sind nach dem Bahnhof am Ende der Straße ausgerichtet; hier verbinden sich die Maßstäbe der Eisenbahn und der Hauptstraße. Der Autobusbahnhof ist heute der lebhaftere Zugang zur Stadt, aber die axiale Ausrichtung der Fremont Street nach dem Bahnhof ist visuell, und vermutlich symbolisch. Das kontrastiert mit dem Strip, wo eine zweite Anlage von Kasinos südwärts zum Flughafen reicht – der Stadteingang im Jet-Maßstab.

Eine erste Einführung in die Architektur von Las Vegas ist eine Replik von Saarinens TWA-Terminal, welche den lokalen Flughafen enthält. Jenseits dieses architektonischen Schaustückes sind die Eindrücke auf den Maßstab des Wagens ausgerichtet, den man am Flughafen mietet. Hier öffnet sich der berühmte Strip selbst, welcher, als Autobahn Nr. 91, den Flughafen mit der Stadt verbindet.

System und Ordnung auf dem Strip

Das Bild des kommerziellen Straßenrandes ist das des Chaos. Die Ordnung dieser Landschaft ist nicht sogleich sichtbar. Die fortlaufende Autobahn selbst und ihre Kreuzungssysteme sind vollkommen in Einklang. Der mittlere Streifen ermöglicht die U-Kurven, die für den Spaziergang des Kasinobesuchers im Wagen ebenso notwendig sind wie das Linksabbiegen im örtlichen Straßensystem, das der Strip unterbricht. Die Kriechspur erlaubt häufiges Rechtsabbiegen zu den Kasinos und anderen Etablissements und erleichtert den schwierigen Übergang von der Autobahn zum Parkplatz. Die Straßenlichter funktionieren im Überfluß entlang manchen Teilen des Strips, die streckenweise, aber reichlich, durch Zeichen verbunden sind; ihre Einheitlichkeit in Gestaltung und Stellung und ihre gebogene Form bezeichnen schon bei Tag den kontinuierlichen Raum der Autobahn, und der regelmäßige Rhythmus sticht wirkungsvoll von dem unregelmäßigen der Reklametafeln ab.

Dieser Kontrapunkt verstärkt den Gegensatz der zwei Ordnungen am Strip: der offensichtlichen visuellen Ordnung des Straßenzubehörs



3
Der Nolli-Plan rechnet das Innere der öffentlichen Gebäude zu den Plätzen

auszuheben suchen. Beide Städte häufen Elemente von übernationalem Maßstab auf die örtliche Bauweise: die Kirchen in der Hauptstadt der Religion, die Kasinos und ihre Reklamen in der Hauptstadt der Unterhaltung. Das erzeugt heftige Gegenüberstellungen von Nutzung und Maßstab in beiden Städten. Die Kirchen von Rom, an den Straßen und Plätzen, sind dem Publikum geöffnet; der Pilger – der Religion oder der Architektur – kann von Kirche zu Kirche wandern. Der Spieler oder Architekt in Las Vegas kann in ähnlicher Weise eine Vielfalt von Kasinos längs dem Strip aufsuchen. Die Kasinos und die Foyers von Las Vegas sind, monumental und ornamental und offen für das spazierende Publikum, einzigartig in Amerika, mit Ausnahme einiger alten Banken und Bahnhöfe. Der Nolliplan aus der Mitte des 18. Jahrhunderts zeigt die empfindsamen und komplexen Verbindungen zwischen öffentlichen und privaten Räumen in Rom. Die privaten Bau-



4
4
Die Hauptstraße, Fremont Street



5
5
Die Autobahn, der Strip

und der schwierigen visuellen Ordnung der Gebäude und Zeichen. Die Zone der Autobahn ist eine gewollte Ordnung. Die Zone jenseits der Autobahn ist eine individuelle Ordnung. Die Elemente der Autobahn sind staatlich. Die Gebäude und Signete sind privat. Als Kombination umfassen sie Kontinuität und Diskontinuität, Fahren und Halten, Klarheit und Zwieltigkeit, Zusammenarbeit und Wettbewerb, Gemeinschaft und rohesten Individualismus. Das System der Autobahn bringt Ordnung für die schwierigen Funktionen der Einfahrt und Ausfahrt ebenso wie für das Bild des Strip als einer langgezogenen Einheit. Es schafft auch Orte, wo die individuellen Unternehmungen wachsen können, und kontrolliert die allgemeine Richtung dieses Wachstums. Es erlaubt auch Verschiedenheit und Wechsel entlang der Straße und ermöglicht die kontrapunktische, wettbewerbsmäßige Ordnung der individuellen Einrichtungen.

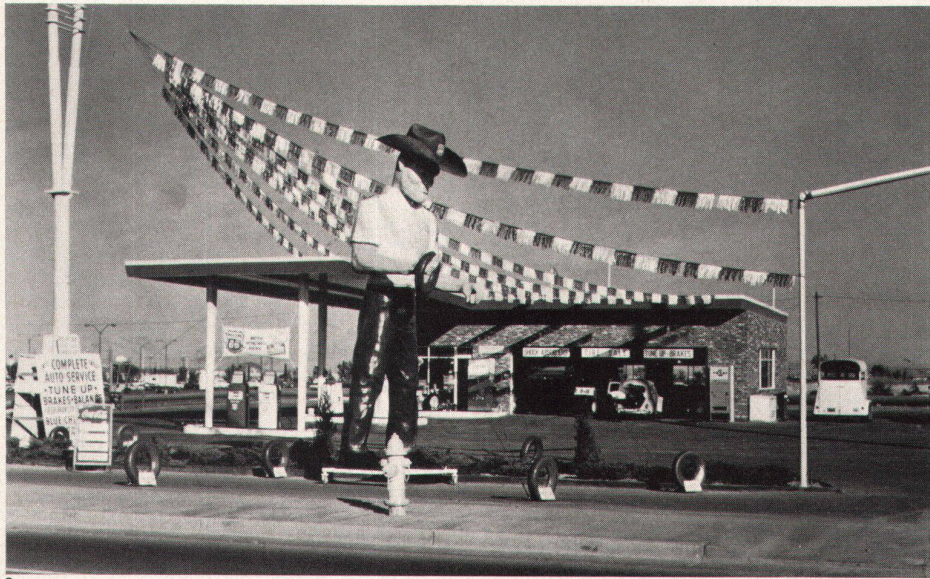
Ja, es gibt eine Ordnung entlang der Autobahn. Verschiedene Aktivitäten sind einander gegenübergestellt: Tankstellen, Autoraststätten und Kasinos mit Millionen Dollar. Heiratskapellen, die Kreditkarten akzeptieren, und die aus Bungalows mit angefügten Kirchtürmen aus Neonlicht entstanden sind, erscheinen überall an der Einfahrt zur Innenstadt. Die unmittelbare Nähe verwandter Nutzungen, wie in einer Fußgängerhauptstraße, in der man von Laden zu Laden geht, ist am Strip nicht nötig, da man im Wagen auf der Autobahn fährt. Man fährt von einem Kasino zum anderen sogar dann, wenn sie benachbart sind, denn die Distanz ist dennoch groß und eine Tankstelle dazwischen nicht unangenehm.

Die Architektur des Strip

Ein typischer Kasinokomplex enthält ein Gebäude, welches nahe genug der Autobahn ist, damit man es von der Straße, durch die parkierten Wagen hindurch, sieht, und doch genügend weit entfernt, um die Ausfahrt, Kehrplätze und Parking zu ermöglichen. Das Parking an der Vorderseite ist ein Zeichen: es beruhigt den Kunden, aber es verdeckt nicht das Gebäude. Es ist ein Prestige-Parking: der Kunde zahlt. Die Masse der Parkplätze längs den Seiten des Komplexes erlaubt den direkten Zugang zum Hotel und ist dennoch von der Autobahn sichtbar. Niemals wird hinter dem Gebäude geparkt. Die Skala der Bewegung und des Raumes der Autobahn bestimmen die Distanzen zwischen den Gebäuden: sie müssen so weit auseinander stehen, daß man sie bei hohen Geschwindigkeiten unterscheidet. Die Frontlänge am Strip hat nicht mehr den gleichen Wert wie früher in der Hauptstraße, und Parking ist immer ein geeignetes Füllsel. Die große Distanz zwischen den Gebäuden ist charakteristisch für den Strip. Es ist bedeutsam, daß die Fremont Street photogener ist als der Strip. Auf einer einzigen Postkarte kann man das Golden Horseshoe, das Mint Hotel, das Golden Nugget und das Lucky Casino sehen. Ein Schnappschuß vom Strip ist weniger spektakulär; seine enormen Räume müssen als bewegte Sequenzen gesehen werden.

Die Seitenfassaden des Komplexes sind wichtig, da sie von dem sich nähernden Verkehr auf weitere Distanzen gesehen werden und länger als die Fassade. Man sieht die rhythmischen, halb hölzernen Giebel entlang dem Motel des Aladdin Casino in englischer Gotik über den Parkplatz hinweg und durch die Zeichen und die große Statue der benachbarten Texaco Station; sie kontrastieren mit dem modern-orientalischen Parfüm des Kasinos selbst davor. Die Kasinofassaden am Strip richten oft ihre Gestalt und Dekoration nach rechts, um den Rechtsverkehr zu bewillkommen. Moderne Stile benützen Flügeltore, die im Plan diagonal erscheinen. Der brasilianische internationale Stil braucht freie Formen. Tankstellen, Motels und andere einfachere Gebäudetypen wiederholen im allgemeinen diese Neigung gegen die Autobahn durch die Stellung und Form ihrer Elemente. Ohne Rücksicht auf die Vorderseite ist die Rückseite der Gebäude ohne Stil, da alles gegen die Front gedreht ist und niemand die Rückseite sieht.

Jenseits der Stadt ist der einzige Übergang zwischen dem Strip und der Wüste von Mojave eine Zone mit rostigen Kanistern. In der Stadt ist dieser Übergang erbarmungslos plötzlich. Kasi-



6

zu werben und zu informieren. Dasselbe Zeichen ist eine vielfarbige Skulptur in der Sonne und eine schwarze Silhouette gegen die Sonne, nachts eine Quelle von Licht. Es dreht sich am Tag und bewegt sich durch das Spiel der Lichter bei Nacht. Es enthält Maßstäbe für die nahe und die entfernte Betrachtung. In Las Vegas ist das längste Signet der Welt der Thunderbird und das höchste, die Dunes. Einige Zeichen sind von weitem kaum von den Hochhäusern der Hotels entlang dem Strip zu unterscheiden. Das Signet des Pioneer Club an der Fremont Street redet. Sein Cowboy von dreißig Meter Höhe sagt alle dreißig Sekunden «Howdy Pardner». Das große Zeichen von Aladdin hat ein Junges von gleichem Aussehen bekommen, um die Einfahrt zum Parkplatz zu markieren. «Ach, diese Zeichen!» sagt Tom Wolfe. Sie «schwelgen in Gestalten, vor welchen der Wortschatz der Kunstgeschichte hilflos ist. Ich kann nur versuchen, Namen anzugeben: Boom-erang Modern, Palette Curvilinear, Flash Gordon Ming-Alert Spiral, McDonald's Hamburger Parabola, Mint Casino Elliptical, Miami Beach Kidney». Nachts in der Fremont Street sind ganze



7

nos, deren Vorderseite so bedeutsam der Autobahn zugewendet sind, kehren ihre schlecht unterhaltenen Rückseiten gegen die lokale Umgebung, der sie die nackten Formen der mechanischen Installationen und der Dienstgebäude zuwenden.

Die Zeichen von Las Vegas

Die Zeichen wenden sich der Autobahn fast noch mehr zu als die Gebäude. Das große Signet ist unabhängig vom Gebäude und mehr oder weniger skulptural oder bildhaft; es variiert durch seine Stellung am Rande der Autobahn und senkrecht zu ihr, durch seine Maße und manchmal durch seine Form. Das Zeichen des Aladdin Casino scheint sich gegen die Autobahn zu verbeugen mit einer Neigung in seiner Form. Es ist dreidimensional, und einige Teile davon sind beweglich. Das Signet der Dunes ist sparsamer: es ist nur zweidimensional, und seine Rückseite wiederholt die Vorderseite, aber es ist immerhin zweiundzwanzig Stockwerke hoch und pulsiert während der Nacht. Das Signet des Mint Casino an der Straße Nr. 91 / Fremont Street weist auf das Kasino, das mehrere Blocks weiter ist.

Die Zeichen von Las Vegas verwenden verschiedene Medien, Worte, Malerei, Skulptur, um

Gebäude beleuchtet, aber nicht durch Reflexion, sie sind selber Leuchtquellen durch die Anhäufung von Neonröhren.

Die Stile von Las Vegas

Die Kasinos von Las Vegas sind eine Kombination von Formen. Das komplexe Programm von Caesar's Palace – es ist das neueste – enthält Räume für Glücksspiele, Essen und Empfänge, Nachtclubs, Schauräume, Läden und ein vollständiges Hotel. Es ist auch eine Kombination von Stilen. Die Kolonnade davor sieht im Grundriß aus wie St. Peter von Bernini, aber im Vokabular und Maß wie Yamasaki; das blaue und goldene Mosaik ist frühchristlich, Grab der Galla Placidia. Natürlich erfährt die barocke Symmetrie seines Vorbildes eine Neigung nach rechts in der Fassade. Davor und darüber ist eine Platte im Pirelli-Barock von Gio Ponti und dahinter hinwiederum das klassizistische Modern Motel. Alle diese Stile sind integriert durch Abschränkungen à la Ed Stone. Die Landschaft ist ebenfalls eklektisch. In der Piazza San Pietro ist der repräsentative Parkplatz. Zwischen den geparkten Wagen sind fünf Springbrunnen anstelle der zwei von Carlo Maderno; die Zypressen der Villa d'Este akzentuieren die Umgebung des Parkplatzes. Der

6
Zwischen den großen Kasinos: die Texaco-Station
7
Hinter den Gebäuden: Niemandsland



8
Das Zeichen von Dunes – 22 Stockwerke hoch

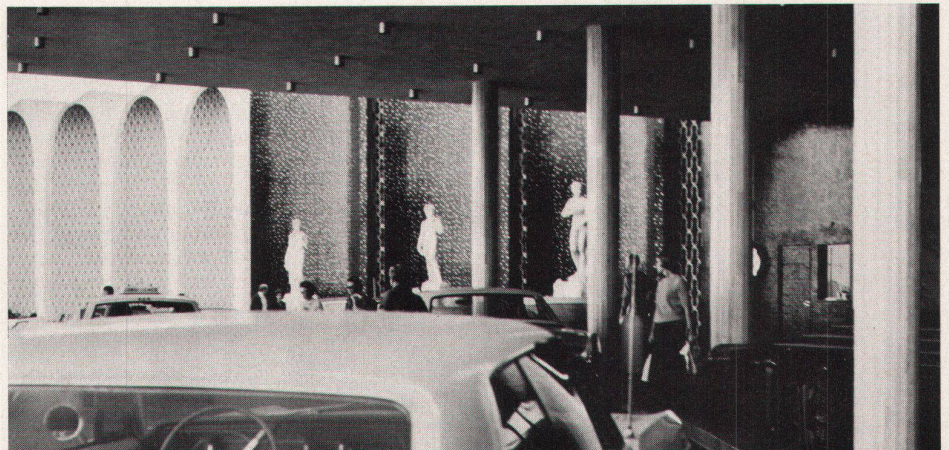
8



9

Raub der Sabinerinnen von Gian Bologna, Statuen der Venus und Davids, mit leichten anatomischen Übertreibungen, verschönern den Raum um die Flügeltüre. Eine Reklame für das Büro des Autoverleihs an Ort und Stelle schneidet fast eine Venus entzwei.

Der Komplex von Caesar's Palace und der des Strip als eines Ganzen nähert sich im Geiste, wenn nicht im Stil, dem späten römischen Forum mit seinen eklektischen Ansammlungen. Aber das Zeichen von Caesar's Palace mit seinen klassischen, plastischen Säulen ist eher etruskisch als römisch im Effekt. Wenn es auch nicht so hoch ist wie das der Dunes oder die Shell-Reklame auf der anderen Seite, so ist doch seine Basis durch römische Zenturionen bereichert, die lackiert sind wie die Mahlzeiten von Oldenburg und die über die parkierten Wagen und das verlassene Reich bis hin zu den Hügeln herrschen. Ihre skulptierten Begleiterinnen, die Fruchtkörbe tragen, erinnern an die Festivitäten im Innern und sind ein Hintergrund für Familienfotos von Leuten aus Mittelwesten. Eine große Miesische Lichttafel zeigt Attraktionen an wie Jack Benny, und die Großbuchstaben in der Art von 1930 passen in der Tat zu Benny, wenn nicht auch zu dem römischen Architrav. Die Lichttafel ist nicht im Architrav, sie ist unsymmetrisch an den Säulen befestigt, um gegen die Autobahn auszubuchten.



10

9
Venus und Wagen zu vermieten
10
Bernini im Grundriß, Yamasaki im Aufriß, das Grab der Galla Placidia im Finish



11

Die Oase des Innern

Wenn die Rückseite der Casinos von der Fassade verschieden ist zugunsten der Sicht vom Wagen aus, so kontrastiert das Innere vom Äußern aus anderen Gründen. Die Sequenz des Innern vom Eingang an geht von den Spielsälen zum Eßsaal, zur Unterhaltung, zum Einkauf und zum Hotel. Wer auf der Seite parkiert und dort eintritt, kann die Folge unterbrechen, aber jeder Rundgang führt zu den Spielsälen. In den Hotels von Las Vegas ist der Empfangstisch immer hinter uns, wenn wir eintreten; vor uns sind die Spieltische und Automaten. Der Empfangsraum ist der Spielsaal. Der innere Raum und der Hof haben, in ihrer übertriebenen Abtrennung von der Umgebung, die Qualität einer Oase.



12

Die Lichter von Las Vegas

Der Spielsaal ist immer ziemlich dunkel; der Hof ist immer sehr hell. Aber beide sind eingeschlossen: der erste hat keine Fenster, der andere ist nur zum Himmel offen. Die Kombination der Dunkelheit und Eingeschlossenheit des Spielsaales und seiner Nebenräume bedeuten Privatheit, Geschütztheit, Konzentration und Kontrolle. Der verwirrende Irrgarten unter der niedrigen Decke ist nie mit dem Tageslicht unter dem Außenraum verbunden. Das entrückt den Benutzer von Raum und Zeit. Er verliert das Gefühl dafür, wo er ist und wie spät es ist. Die Zeit ist unbegrenzt, denn das Licht ist um Mittag und Mitternacht genau dasselbe. Der Raum ist unbegrenzt, denn das künstliche Licht verdunkelt die Begrenzung mehr, als daß es sie zeigt. Das Licht wird nicht dazu benutzt, die Räume zu umreißen. Die Wände und Decken dienen nicht als Reflektoren des Lichts, sondern sie sind dunkel und absorbierend. Der Raum ist eingeschlossen, aber grenzenlos, weil er im Dunkeln endet. Die Lichtquellen, Leuchten, und die glimmenden Spielmaschinen selbst sind unabhängig von den Wänden und Decken. Das Licht ist antiarchitektonisch. Beleuchtete Baldachine, mehr als in ganz Rom, hängen über den Tischen des grenzenlos schattigen Restaurants von Sahara Hotel.

Die künstlich erleuchteten, klimatisierten Innenräume bilden den Gegensatz zum Glast und zur Hitze der spielfeindlichen, dem Auto zugeordneten Wüste. Aber das Innere des Motelhofes hinter dem Kasino ist buchstäblich die Oase in einer feindlichen Umwelt. Ob organisch-modern oder neoklassisch-barock enthält er grundlegende Elemente einer wirklichen Oase: Innenhöfe, Wasser, Pflanzen, intimer Maßstab und geschlossener Raum. Manche haben Schwimmbäder, Palmen, Gras und andere Gartenpflanzen in einem gepflasterten Hof, der von den Hotelflügeln umgeben ist, die zum Hof hin Balkone oder Terrassen haben. Was den Strandschirmen und Liegestühlen ihre Bedeutung gibt, ist die nahe Erinnerung

11
Lackierte römische Zenturionen

12
Römerinnen mit Fruchtkörben als Hintergrund für Familien-
photos

an die feindlichen Wagen in ihrer Asphaltwüste jenseits der Hotels. Die Fußgängeroase in der Wüste von Las Vegas ist die fürstliche Umschließung der Alhambra, sie ist die Apotheose aller Hotelhöfe mit mehr symbolischen als brauchbaren Schwimmbädern, den flachen, niedrigen Restaurants mit ihren exotischen Innenräumen und den Ladenfronten der amerikanischen Einkaufsstraße.

Architektonische Monumentalität und großer, niedriger Raum

Das Kasino von Las Vegas ist ein großer, niedriger Raum. Es ist der Archetyp aller öffentlichen Innenräume, deren Höhen aus Gründen der Kosten und der Klimatisierung niedrig sind. Die niedrigen, einseitig spiegelnden Decken erlauben auch die Beobachtung des Spielbetriebes von außen. In der Vergangenheit waren die Räume durch die Spannweiten bestimmt: Höhe zu erreichen, war verhältnismäßig leicht. Für uns sind Spannweiten leicht zu erreichen, und der Raum ist begrenzt durch die mechanischen und ökonomischen Begrenzungen der Höhe. Aber die nur drei Meter hohen Eisenbahnstationen, Restaurants und Ladenfluchten bedeuten auch eine veränderte Haltung gegenüber der Monumentalität in unserer Umgebung. In der Vergangenheit waren große Spannweiten mit den damit verbundenen Höhen das Mittel der architektonischen Monumentalität. Aber unsere Monumente sind nicht die einmaligen Kraftanstrengungen eines Astrodroms, Lincoln Center oder eines subventionierten Flughafens. Diese beweisen nur, daß große, hohe Räume nicht automatisch architektonische Monumentalität erzeugen. Wir haben den monumentalen Raum der Pennsylvania Station durch

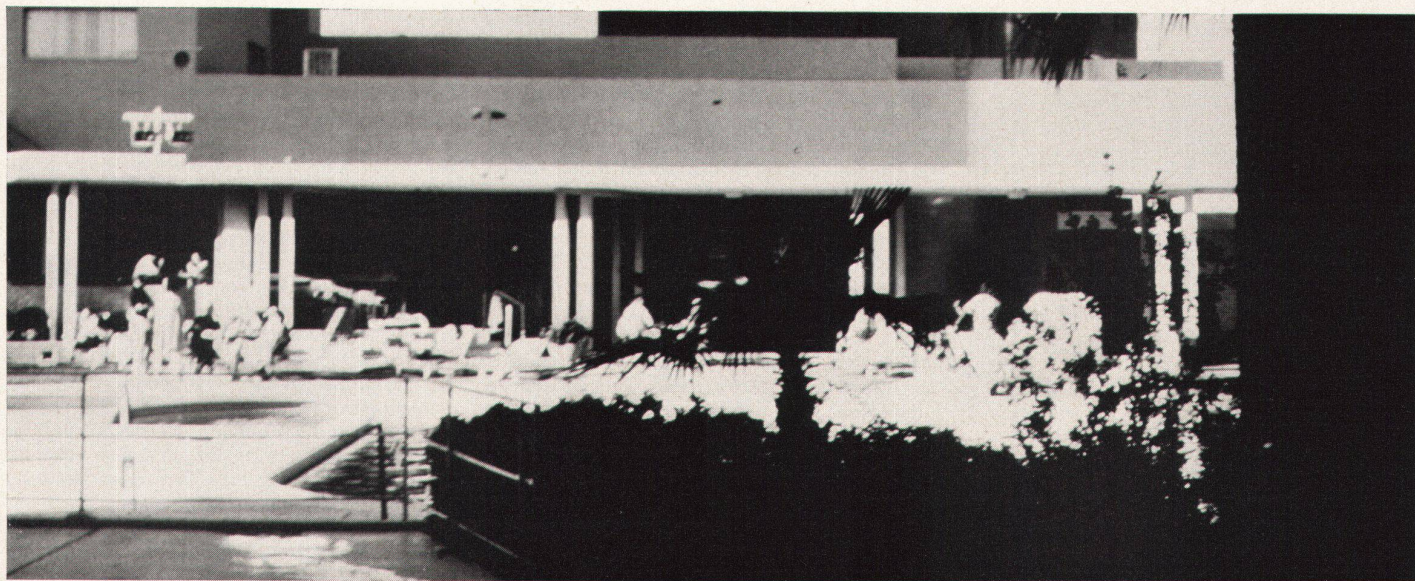
eine Hochbahn ersetzt, und der des Grand Central Terminal beruht hauptsächlich auf seiner großartigen Verwandlung in einen Reklameträger. So erreichen wir selten architektonische Monumentalität, wenn wir es versuchen; unser Geld und unsere Energie zielen nicht auf traditionelle Monumentalität mit ihrem Ausdruck der Zusammenfassung der Gemeinschaft durch große Massen und einheitliche, symbolische, architektonische Elemente. Vielleicht sollten wir zugeben, daß unsere Kathedralen die Kapellen ohne das Schiff sind; daß abseits von Theatern und Sportstadien der gelegentliche öffentliche Raum, wenn er groß ist, der Ort für Massen von anonymen Individuen ohne ausdrückliche Verbindung untereinander ist. Die großen, niedrigen Irrgärten der dunklen Restaurants mit Alkoven verbinden das Zusammensein und die Trennung wie das Kasino von Las Vegas. Die Beleuchtung im Kasino vollendet eine neue Monumentalität des niedrigen Raumes. Die kontrollierten Quellen von künstlicher und farbiger Beleuchtung in den dunklen Umschließungen erweitern und vereinheitlichen den Raum, indem sie seine physischen Grenzen verdunkeln. Man ist nicht mehr in der ummauerten Piazza, sondern in den blinkenden Lichtern einer nächtlichen Stadt.

Einschließung und die schwierige Ordnung

Henry Bergson nannte die Unordnung eine Ordnung, die wir nicht sehen. Die mangelnde Ordnung des Strip ist eine komplexe Ordnung. Es ist nicht die leichte, scharfe Ordnung eines Urban-Renewal-Projektes oder einer modischen Megastruktur – mittelalterliche Hügelstadt mit technischer Verbrämung. Es ist, im Gegenteil, eine Manifestation der entgegengesetzten architektoni-

13
Jack Benny asymmetrisch an der Kolonnade





14

14
Die Oase: der Motel-Hof

schen Theorie: Broadacre City – eine Travestie der Broadacre City vielleicht, aber eine Art Erfüllung von Frank Lloyd Wrights Voraussagen über die amerikanische Landschaft. Der Ladenstreifen in der städtischen Bebauung ist natürlich Broadacre City mit einem Unterschied. Die leichte, motivierte Ordnung von Broadacre City setzte ihre weiten Flächen und isolierten Bauwerke der Skala des allmächtigen Automobils gleich. Jedes Gebäude mußte ohne Zweifel vom Meister selbst oder seiner Taliesinischen Gefolgschaft gezeichnet werden, es gab keinen Raum für beliebige Improvisationen. Eine leichte Kontrolle würde über ähnliche Elemente innerhalb des Usonianischen Universums ausgeübt werden und sollte zweifellos kommerzielle Vulgaritäten ausschließen. Aber die Ordnung der Kasinostraße schließt alle Niveaus ein, von der Mischung der scheinbar unangemessenen Landnutzung zu jener der scheinbar sich widersprechenden Massenmedien, dazu ein System von neuorganischen oder neuwrightianischen Restaurantmotiven in Formica-Nußbaumimitationen. Es ist keine Ordnung, die der Fachmann schuf und faßlich machte für das Auge. Das sich bewegende Auge im bewegenden Körper muß arbeiten, um die Vielfalt der wechselnden, entgegengesetzten Ordnungen aufzunehmen und zu verstehen wie die fliehenden Konfigurationen einer Malerei von Victor Vasarely. Es ist eine Einheit, welche «eine Kontrolle über die verschiedenen Elemente, aus welchen sie besteht, aufrechterhält, aber gerade nur aufrechterhält. Das Chaos ist sehr nahe; seine Nähe, aber seine Vermeidung, gibt Kraft» (August Heckscher).

Las Vegas wurde hier nur als ein Phänomen architektonischer Kommunikation analysiert; seine Werte stehen nicht zur Debatte. Kommerzielle Werbung, das Glücksspiel und die Instinkte des Wettbewerbs stehen auf einem anderen Blatt. Die Analyse einer Drive-in-Kirche könnte in diesem Zusammenhang neben jener eines Drive-in-Restaurants stehen, denn dieses ist eine Studie der Methode, nicht des Inhaltes. Es gibt jedoch keinen Grund dafür, weshalb die Me-

thoden der kommerziellen Überzeugung und die Silhouette der Zeichen nicht einem Zweck der öffentlichen und kulturellen Bereicherung dienen sollten. Aber dieses ist nicht ganz die Sache des Architekten.

Kunst und das alte Cliché

Pop Art hat uns den Wert des alten Clichés gezeigt, wenn es in einem neuen Zusammenhang zum Zwecke einer neuen Bedeutung gebraucht wird: um das Gewöhnliche ungewöhnlich zu machen. Richard Poirier machte auf den «de-kreativen Impuls» in der Literatur aufmerksam: «Eliot und Joyce weisen eine außerordentliche Verwundbarkeit auf gegenüber den Idiomen, Rhythmen, Objekten, welche in bestimmten städtischen Umgebungen oder Situationen verbunden sind. Die Vielfalt der Stile des Ulysses sind davon so dominiert, daß von Joyce nur verbindende Laute im Roman vorkommen und keine langen Passagen, welche wirklich in ihrer besonderen Form erfaßt und von dem nachahmenden Stil unterschieden werden können.»

Eliot selbst spricht von Joyce, daß er das beste leistet «mit dem Material zur Hand». Ein treffliches Requiem für die irrelevanten Kunstwerke, welche die heutigen Ableitungen einer einst bedeutungsvollen modernen Architektur sind, sind Eliots Zeilen in «East Coker»:

«That was a way of putting it – not very satisfactory:
A periphrastic study in a wornout poetical fashion,
Leaving one still with the intolerable wrestle
With words and meanings. The poetry does not matter.»