

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 86 (1999)
Heft: 4: Soft Space : informell, pragmatisch, organisch

Artikel: Visuelle Peristaltik
Autor: Moos, Stanislaus von
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-64571>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 07.07.2025

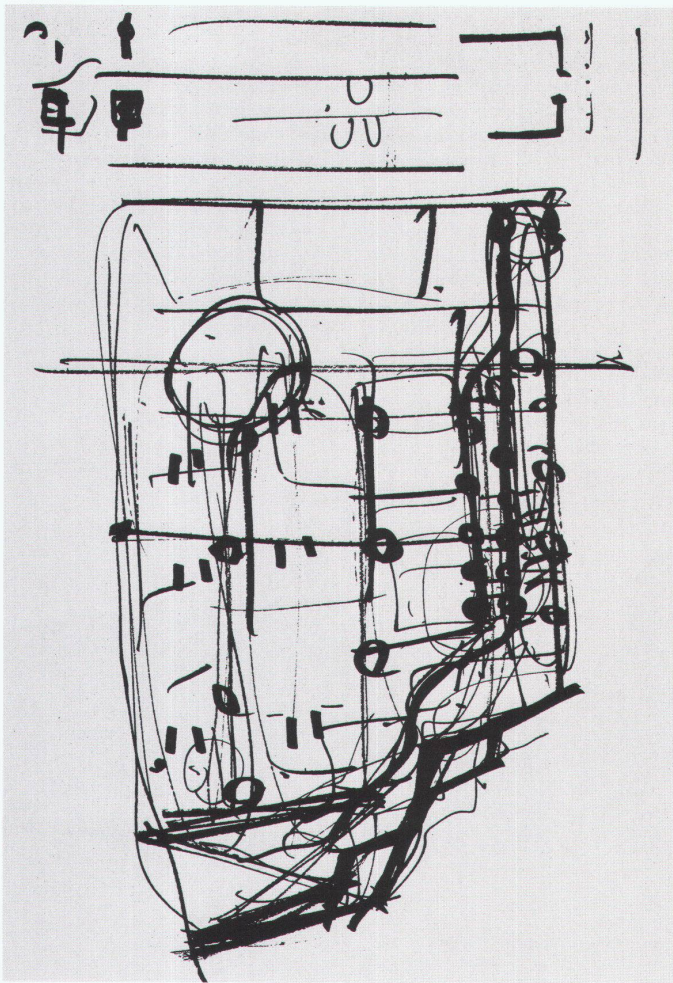
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

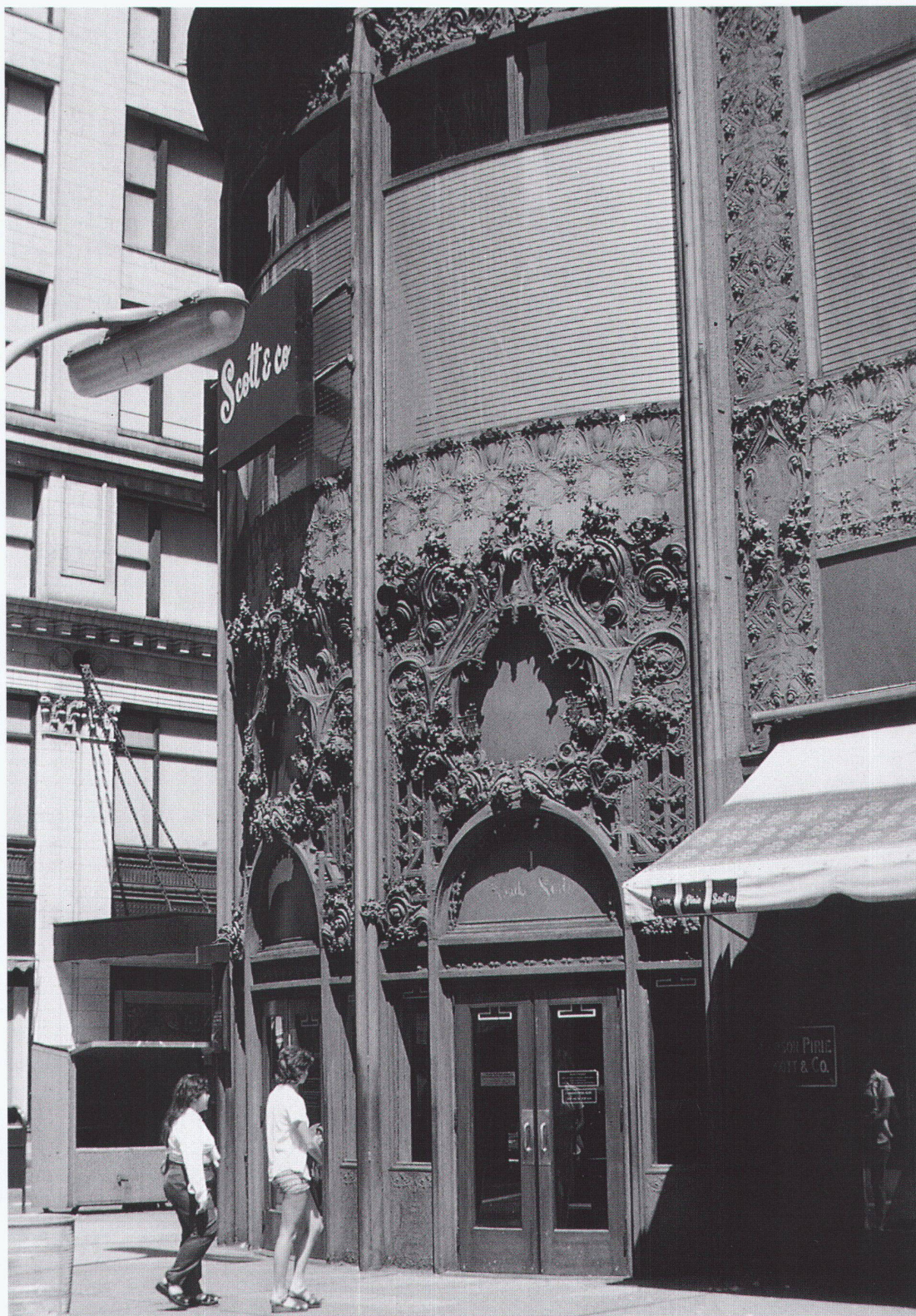
Visuelle Peristaltik

Robert Venturi und Denise Scott Brown bewundern Alvar Aalto, in dessen Anti-Purismus sie eine im Alltäglichen verankerte, dennoch komplexe Moderne sehen. Der folgende Beitrag untersucht die «organischen» Spuren im Werk von Venturi Scott Brown: eine bemerkenswerte Orientierung, zumal sie wie ein Subtext im berühmten *decorated shed* versteckt ist. Dabei wird Organik nicht als ein formales Vokabular verstanden, sondern als ein Arbeitsmittel, das einen weichen, situativen Umgang mit Raum, Programm und Kontext erlaubt.

Robert Venturi et Denise Scott Brown admirent Alvar Aalto pour son antipurisme dans lequel ils voient un moderne ancré dans le quotidien mais en même temps complexe. Le présent article étudie les traces «organiques» dans l'œuvre de Venturi Scott Brown: une orientation remarquable d'autant plus qu'elle se dissimule comme un subtexte dans le célèbre *decorated shed*. Ce faisant, organique n'est pas compris comme un vocabulaire formel, mais comme un moyen de travail autorisant une approche douce, situative, de l'espace, du programme et du contexte.

Robert Venturi and Denise Scott Brown admire Alvar Aalto, in whose antipurism they recognise a modernism rooted in everyday life and complexity. The following article examines the "organic" traces in the work of Venturi Scott Brown: a remarkable orientation, particularly in view of the fact that it is concealed in the famous *decorated shed* like a subtext. In this, organics are regarded not as a formal vocabulary but rather as a working method permitting a soft, situational way of dealing with space, programme and context.





National Gallery – Sainsbury
Wing, London, Robert Venturi
Skizze ▷ Esquisse ▷ Scetch

Louis Sullivan: Carson,
Pirie Scott & Company, Chicago

Funktionalismus gehorcht, so heisst es, der Logik des Grundrisses. Ein Funktionsdiagramm gibt Aufschluss über die Verteilung der Räume. Auf diese Weise entsteht – funktionalistischer Doktrin zufolge – architektonische Gestalt. Sogar Le Corbusier, der Rationalist, spricht vom *plan dictateur*, wobei seine vielsagende Blasen-Metapher allerdings die dritte Dimension mit einschliesst: «Ein Gebäude ist wie eine Seifenblase. Sie ist vollkommen und harmonisch, wenn die Luft gleichmässig in sie hineingepustet worden ist. Das Aussen ergibt sich aus dem Innen.»¹

Mit der Wiederentdeckung von «Kontext» im architektonischen Entwurf hat die Fassade erneut an Bedeutung gewonnen. Und als Folge davon äussern sich Architekten heute nur selten über Grundrisse. Auch die Venturis beschäftigen sich kaum mehr mit diesem Thema². Doch hat ihre diesbezügliche theoretische Abstinenz sie nicht davon abgehalten, ebenso viel Geschick und Energie in den Entwurf dieser Fussspuren zu legen wie in ihre kunstvoll ausgearbeiteten Fassaden und *Renderings*. Und so scheint den Grundrissen vieler ihrer Projekte etwas gemeinsam zu sein, das, auch wenn es sich nicht auf dem Umweg über stilistische Referenzen umschreiben lässt, charakteristisch ist für *ihren* Stil.

Mehr als andere «kontextualistische» Architekten von heute haben Venturi, Scott Brown & Associates (VSBA) Erweiterungen bestehender Bauten zum Mittelpunkt ihres Schaffens gemacht. Weil «wir in Amerika nur noch selten die ersten sind, die an einem Häuserblock bauen»³, werden solche Paarungen von Gebäuden – von Alt und Neu – in der Form von Dialogen artikuliert, in denen sich Angleichung und Gegensatz, Mimikry und Inversion die Waage halten bis beinahe zu dem Punkt, wo sie sich gegenseitig neutralisieren. Das Projekt für die Erweiterung des Yale Mathematics Building in New Haven (1969, nicht ausgeführt) ist ein gutes Beispiel dafür. Im Grundriss sieht es aus wie der im Verhältnis zum Rumpf «zu grosse» Kopf eines Embryos – oder wie das tadellos geformte Futteral für die *private parts* des Instituts. In der Diskussion über dieses Projekt führt Colin Rowe die kunstvoll unbeholfene Nebeneinanderstellung von Alt und Neu darauf zurück, dass Venturi mit dem um-

fänglichen Programm nicht zurecht kommt. Meines Erachtens kann man dieses «Unvermögen» auch als Teil einer ästhetischen Absicht deuten.⁴

Formen, die wie Pilze seitwärts aus den Kernbauten herauswachsen, sind seither zum Hauptthema von VSBA's Museumserweiterungen geworden. Beim Entwurf für das Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt von 1979 (später nach Plänen von Richard Meier errichtet) ist der «Fungus» so mächtig geraten, dass er das alte Museumsgebäude – die Villa Metzler – wie den Kokon eines früheren Stadiums der Museologie mit sich schleppt. Der Altbau überlebt hier gerade noch wie das zu klein gewordene Schneckenhaus auf dem Rücken der schnell wachsenden Museumsschnecke. Vor allem aber ist der Sainsbury Wing der National Gallery in London zu nennen. Mit seinen Umrissen folgt er passiv der vorgegebenen Traufhöhe und dem bestehenden Strassenzug, allerdings nicht ohne gleichzeitig mit beträchtlichem Aufwand an Inszenierung die widersprüchlichen Erfordernisse des Programmes zu erfüllen. Man kann den neuen Flügel am ehesten als Wurmfortsatz vom William Wilkins' klassizistischem Museum beschreiben. Der Neubau greift zwar einige von dessen formalen Elementen auf, macht daraus aber ein «weiches» Gebilde, einen Körper ohne Knochen – Claes Oldenburgs Soft Plugs vergleichbar oder anderen Schöpfungen dieses Plastikers aus den frühen Sechzigerjahren.

Ob ein wenig zu dick wie eine Person, die ihr Gewichtsproblem mit einer Überdosis an Haltung zu kompensieren sucht (Museum für Kunsthandwerk) oder runzlig wie ein durch langen Gebrauch abgenutztes Organ (Sainsbury Wing): Immer sind diese Zubauten ihren Kerngehäusen in kunstvoll ungelenker Art angefügt. Oder soll man von «pädomorphen Inversionen» der architektonischen Form in Richtung eines uneingestanden archetypischen Primitivismus reden?⁵ Müssen diese Ei- und Embryo-Formen in einem Freud'schen Sinne als Metaphern des kreativen Aktes gelesen werden, dem jedes Kunstwerk entspringt? – Immerhin Fragen, die in der Geschichte der Modernen Kunst einen gewissen Stellenwert besitzen; man denke an Brancusi.

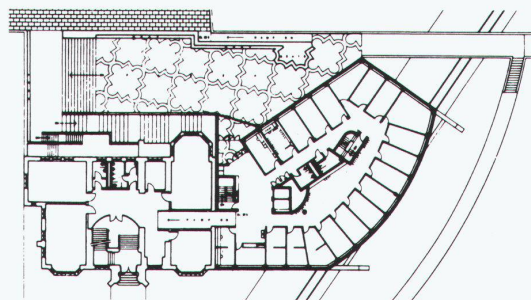
1 Le Corbusier, «Vers une architecture», Paris (Vincent Fréal), 1923, S.146.

2 Dies war nicht immer der Fall; vgl. dazu Venturis Bemerkungen zu den Grundrissen des Guild House und des Mother's House in: «Complexity and Contradiction in Architecture», S.116f, S.120f – In «Learning from Las Vegas» (Cambridge, Mass., MIT Press 1972; Neuausg. 1977, S.90ff) schreiben Venturi, Scott Brown und Izzou: «Nehmen Sie bitte keinen Anstoss daran, dass wir uns in erster Linie mit dem Bild beschäftigen (...). Wie die meisten Architekten verbringen wir wohl 90 Prozent unserer Arbeitszeit mit den anderen wichtigen Themen (gemeint sind: Bauablauf, Programm, Konstruktion, soziale Belange usw. – S.v.M.) und weniger als zehn Prozent mit den hier angeschnittenen Fragen; erstere sind einfach nicht Gegenstand dieser Untersuchung.»

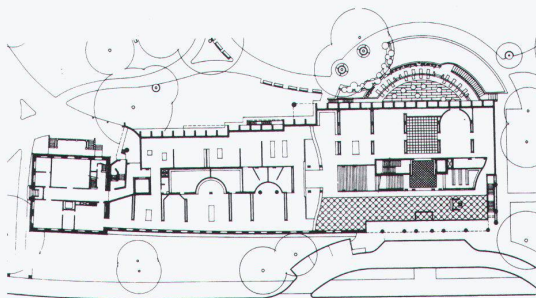
3 Diese programmatische Bemerkung von VSBA ist in der ICA-Ausstellung von 1994 unter dem Titel «Context and History» zu finden.

4 Colin Rowe, «Robert Venturi and the Yale Mathematics Building». In: «Oppositions» (1976), S.11–19.

5 Der Begriff «paedomorphic inversions» stammt aus Thomas A.P.van Leeuwens Interpretation der Amerikanischen Architektur, in: «The Skyward Trend of Thought», s'Gravenhage (AHA Books), 1986, S.63.



Venturi and Rauch: Yale Mathematics Building, New Haven (1969)



Venturi, Rauch & Scott Brown:
Museum für Kunsthandwerk,
Frankfurt (1979)

Constantin Brancusi:
La Nègresse blanche (1923)
Bild: ©ProLitteris, 1999, Zürich

Diese «verborgene Physiologie», unmittelbar den grundlegenden Problemen von Raum und Bewegungsführung verpflichtet, scheint die architektonische «Körpersprache» dieses Büros auszumachen – im Gegensatz zu den ikonographisch verschlüsselten Formen einer mit Symbolen arbeitenden Kommunikation via Fassadendesign und Ornamentik. Auf eine Venturi'sche Formel Bezug nehmend, müsste man in diesem Zusammenhang wohl von einer weiteren «vergesenen Symbolik der architektonischen Form» sprechen, einer Symbolik, die nicht auf einer expliziten, eben durch «Symbole» und «Zeichen» vermittelten Übereinkunft gründet, sondern auf einer persönlichen Haltung gegenüber der Form, die natürlich auch ihrerseits Teil einer ästhetischen Tradition ist.⁶ Tatsächlich scheint das Formprinzip, das der Physiologie dieser Erweiterungsbauten zugrunde liegt, ein «organisches» zu sein. Immer wieder ist der Betrachter aufgefordert, die Gesamtform als Ergebnis eines Wachstumsprozesses zu begreifen, der im «historischen» Kern des jeweiligen Komplexes seinen Anfang nimmt.⁷ Sei dem, wie ihm wolle: Die Fussspuren dieser öffentlichen Bauten sind jedenfalls ein nicht zu übersehender Aspekt der durch VSBA praktizierten Rhetorik visueller Verführung, und in dem Ausmasse, in dem dies zutrifft, unterwandern sie das von den Architekten selbst so einseitig auf Ikonographie und Dekoration abzielende Programm des «dekorierten Schuppens».

Wetterkarten und Städte «im Fluss»

Der «organische» Aspekt des Werks von VSBA dürfte etwas mit der Art zu tun haben, wie diese Architekten städtischen Raum definieren. Scott Brown und Venturi glauben, dass es in der Stadtplanung und Stadtgestaltung nicht so sehr darum geht, herauszufinden, wie die Stadt von morgen aussehen sollte, als vielmehr darum, genau zur Kenntnis zu nehmen, wie es um die Stadt von heute steht. Scott Browns und Venturis Politik des «Verstehens» der Stadt in ihrer umfassenden gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Komplexität und ihr Wille, diesen Befund als Ausgangspunkt eines Lernprozesses ernst zu nehmen, d.h. gegebenenfalls sogar Rezepte für das eigene Entwerfen daraus abzuleiten, haben mit dieser Überzeu-

gung zu tun. «Verstehen» – in ihrem Sinne – schliesst die Fähigkeit mit ein, nicht nur die Physik der gebauten Form zu begreifen, sondern auch die gemeinhin verborgenen oder zumindest nicht unmittelbar offenkundigen sozialen, wirtschaftlichen und technologischen Kräfte, die darin wirksam sind. Als Urbanisten haben sie gelernt, die Stadt als Gemisch von komplexen, zueinander in Beziehung stehenden Systemen zu verstehen. Planung impliziert, so verstanden, in erster Linie die Steuerung künftiger Nutzungen mit dem Mittel der Verdichtung resp. der Entflechtung.

Im Lichte dieses Programms besehen, wird Architektur zu einem Mittel, die Quintessenz einer vorgefundenen Situation zu entdecken beziehungsweise zu interpretieren, wobei «städtischer Kontext» nicht bloss materiell, als eine Frage der Bausubstanz zu verstehen ist. Der Sainsbury Wing der National Gallery in London ist besonders typisch für dieses Vorgehen. Sein Situationsplan hebt das Erschliessungsmuster des Grundstücks hervor: Die Zeichnungen unterstreichen den Charakter des neuen Flügels und seiner internen Bewegungsabläufe als eine Ergänzung des bestehenden Stadtgewebes und nicht bloss als eine Erweiterung des Museums. Die Fassaden des Neubaus können als eine vielfältig modifizierte Widerspiegelung dessen gelesen werden, was im städtischen Umfeld bereits vorhanden war.⁸

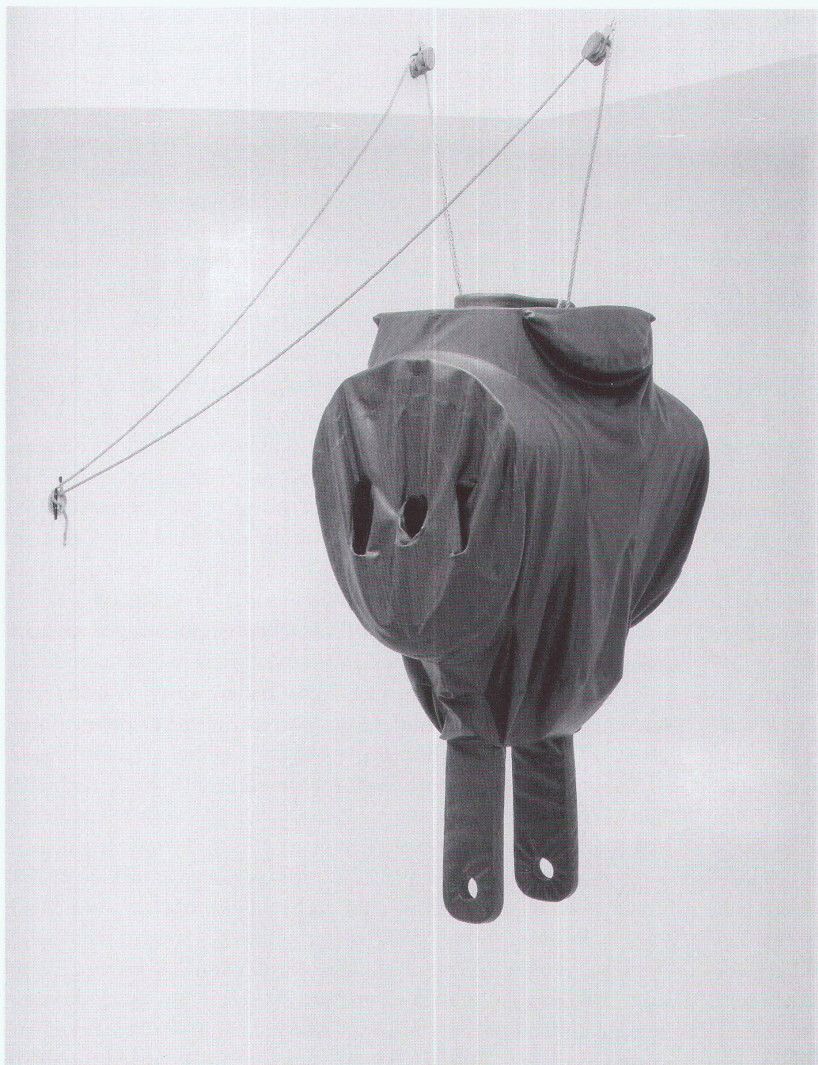
Auf diese Weise nimmt Architektur teil an der Hege und Pflege der Stadt, *wie sie ist*. Der Auffassung, Fortschritt und Ordnung müsse der Gesellschaft von oben verordnet werden, selbst wenn diese noch nicht reif dafür sein sollte – der Auffassung, mit anderen Worten, der klassischen Moderne – kehren diese Architekten den Rücken. Ihre Strategie ist programmatisch rezessiv. Sie stellt, im Normalfall, sanftes Reagieren über das rabiate Schaffen neuer *faits accomplis*. Ein Schlüsselbild dieser Haltung der Stadt gegenüber ist das Foto, das Alison und Peter Smithson zeigt, zusammen mit Nigel Henderson und Edoardo Paolozzi mitten auf einer Strasse im Londoner Viertel Bethnal Green kampierend – Medizinmänner der Stadtplanung, offenbar zutiefst bekümmert über die Unfähigkeit der Moderne, mit dem Phänomen «Stadt» zu Rande zu kommen. Von den Begriffen,

⁶ «The Forgotten Symbolism of Architectural Form» ist der Untertitel der zweiten Taschenbuch-Ausgabe von Venturi, Scott Brown und Izenour, «Learning from Las Vegas», Cambridge, Mass., MIT Press, 1977.

⁷ Ich verwende den Begriff des «Organischen» in der Architektur empirisch, indem ich beispielsweise an die Bauten von Frank Lloyd Wright und Alvar Aalto denke – wenn auch nicht unbedingt in dem Sinne, wie sie von Autoren wie Sigfried Giedion oder Bruno Zevi interpretiert wurden (vgl. vor allem Bruno Zevi, «L'architettura organica», Torino [Einaudi], 1945). Die philosophische und die theoretische Bedeutung, die der Begriff in der vitruvianischen Tradition und später hatte, sind für mich hier nicht von Belang. Sie wurden eingehend von Caroline van Eck untersucht in:

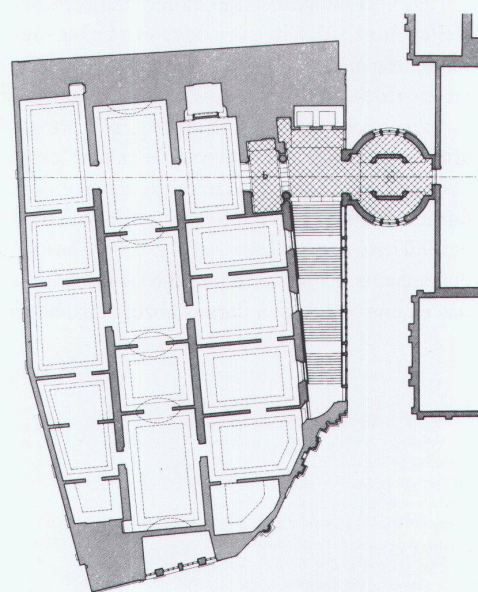
«Organicism in Nineteenth-Century Architecture. An Inquiry into its Theoretical and Philosophical Backgrounds», Amsterdam (Architecture & Natura Press), 1994.

⁸ Aus einem vom Autor geführten Gespräch (August 1997).



Claes Oldenburg: Three-Way-Plug,
Scale A, Soft, Brown (1975)

Venturi, Scott Brown & Associates: Sainsbury Wing (1987–1991)
Hauptgeschoss der Museums-
erweiterung ▷ Etage principal de
l'extension du musée ▷ Main floor
of museum extension



die Scott Brown, die in den frühen Fünfzigerjahren in London studierte, von den Smithsons übernommen hat, ist jener der «active socio-plastics» wohl der erhellendste.

Ab 1960, als sie an die Fakultät für Architektur und Stadtplanung der University of Pennsylvania berufen wurde, befasste sich Scott Brown systematisch mit diesen Dingen. Sie gründete die «FFF studios». Der Name «Form, forces and functions» verweist auf das, was andere später ein «ökologisches Modell des städtischen Umfeldes» nennen sollten: «Die These lautete, dass die sichtbare Form der Stadt ebenso sehr von den Kräften ihres Umfeldes, der Gesellschaft und ihrer Technologie abhängt wie von den «Funktionen», wie Architekten sie definieren.»⁹ Zu der Zeit, als Scott Brown in Penn lehrte, waren in Harvard ähnliche Gedanken im Umlauf. Fumihiko Maki schrieb zum Beispiel: «Wir müssen unsere heutige urbane Gesellschaft als ein dynamisches Kräftefeld verstehen. Sie ist nichts anderes als ein Set voneinander unabhängiger Variablen in einer sich rasch verlängernden unendlichen Reihe. Jedes Ordnungsprinzip, das in dieses Kräfteparadigma eingeführt wird, trägt zu einem dynamischen Gleichgewicht bei, einem Gleichgewicht, das im Verlaufe der Zeit seinen Charakter ändert.» Und allgemein: «Unsere Städte sind flüssig und in ständiger Bewegung.»¹⁰

Um verantwortungsvoll entwerfen zu können, muss der Architekt zuerst den Puls der jeweils gegebenen Situation fühlen. Deshalb enthalten die späteren Projektstudien des Büros so viele Pläne und Karten, oft wunderschön koloriert, versehen mit schwungvollen Pfeilen, tanzenden Kreisen oder sich beängstigend blähenden Blasen; sie deuten auf die Zwänge und Tendenzen hin, die den Ort über die Jahre geformt haben, und sie verweisen auf die zu erwartenden künftigen Verdichtungen und Expansionen. So werden die Orte des Eingriffes (sei es nun ein Campus oder eine ganze Stadt) mit Hilfe von «Wetterkarten» diagnostiziert. Mehr als um Architektur geht es dabei um Trends und um Kräfteverläufe – wie bei den «desire lines» auf den Plänen der *Chicago Area Transportation Study* von 1959, von denen Scott Brown sagt, dass sie sie nachhaltig angeregt hätten. Erst nach einer solchen Untersuchung beginnt die nächste Phase des

anvisierten soziokulturellen Eingriffs: der Entwurf. Und bei VSBA spiegeln sich diese diagnostizierten Erkenntnisse oft unmittelbar in der anschliessenden Formulierung der architektonischen Gestalt.

Visuelle Peristaltik und Einfühlung

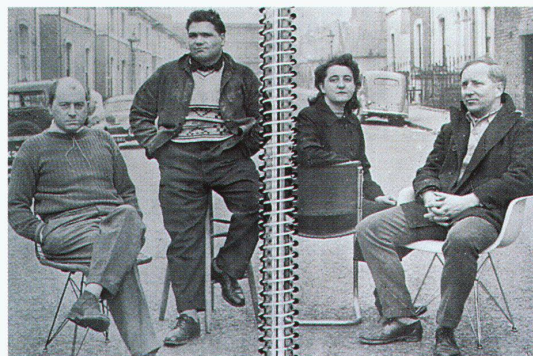
Während so die Fussspuren vieler der neueren Bauten von VSBA als Metaphern von Bewegungsabläufen gelesen werden können, wird die Bewegung im Innern dieser Bauten, oder besser die Zwangslösigkeit ihrer Abwicklung, zum Hauptthema ihrer Architektur. Ein Vergleich des Sainsbury Wing mit der Erweiterung der Staatsgalerie von Stirling und Wilford in Stuttgart (1977–1984) spricht für sich. Programm und Funktion der beiden Bauten sind im Prinzip analog. Hier wie dort betreten die Besucher das Gebäude auf Strassenniveau und müssen dann einen umständlichen Weg, vorbei an unzähligen Shops, an der Kasse, an Informationsständen und an der Cafeteria, zurücklegen, bevor sie zu den Ausstellungsräumen gelangen. Nirgends wird der Unterschied zwischen Stuttgart und London so augenfällig wie in der Umsetzung dieser an sich «banalen» Gegebenheiten. Stirling und Wilford führen den Weg von der Strasse zum Museumseingang und dann ins Innere durch Passagen um die Rotunde herum. Über ein Labyrinth von Rampen und engen Gängen geleiten sie den Besucher zu den Ausstellungsräumen. Die Inszenierung komplizierter Umwege im Sinne beinahe eines verwirrenden Hindernislaufs scheint geradezu das zentrale Stilmittel dieser Architektur zu sein. Venturi und Scott Brown dagegen versammeln die Menge in der Eingangshalle, von wo aus diese fast magnetisch zum «barocken» Treppenaufgang gezogen wird, der die Eingangshalle mit dem Ausstellungsgeschoss verbindet.

Im Grunde ist der Sainsbury Wing vor allem ein seitlich an den Altbau angefügter Durchlauf- und Verdauungsapparat. Seine physiologische Prägung steht in direkter Verbindung zu seiner Funktion als Eingangs- und Erschliessungsbereich für das ganze Museum. Die an Castel Drogo von Lutyens erinnernde Haupttreppe – leicht konisch ausgebildet, sodass sie von unten kürzer und von oben länger erscheint, als sie in Wirklichkeit ist – gleicht einem Darm, und ihre

9 Denise Scott Brown, «Between Three Stools. A Personal View of Urban Design Pedagogy», in: «Urban Concepts», London (Academy Editions), 1990, S. 9–20.

10 Fumihiko Maki, «Investigations in Collective Form», St. Louis, Missouri (Washington University School of Architecture), 1964. In Europa haben Lucius Burckhardt und Walter M. Förderer zur selben Zeit ihren einflussreichen Essay «Bauen – ein Prozess», Niederdeufen (Niggli), 1968, publiziert.

Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Alison Smithson, Nigel Henderson in Bethnal Green, London



beunruhigende optische Peristaltik wird durch den perspektivisch verkürzt gegebenen «Durchstich», der die Galerie im Obergeschoss gewissermassen von der Seite her «aufspiesst», um dann vor Cima da Coniglias «Ungläubigem Thomas» zum Stillstand zu kommen, noch unterstrichen.

Beim Sainsbury Wing hat diese «physiologische» Bewegungsführung einen direkten Bezug zur Tatsache, dass eine zentrale Aufgabe von Museen darin besteht, den Besucherandrang zu bewältigen. Das Volumen des erwarteten Zustroms prägt die Gestalt solcher Verbindungen in ähnlicher Weise, wie das auch auf die Gestalt von Strassen zutrifft. Andere Projekte zeigen das Vorgehen in einem kleineren Massstab. Bei der Erweiterung der Bard College Library (siehe «Werk, Bauen+Wohnen» 5/96) wird das vom Hügelkamm herabtröpfelnde Fussgänger-Rinnsal in einem blasenförmigen Vorhof aufgefangen, von wo es seitwärts ins Gebäudeinnere gepumpt wird. So wird der Bau, der auf den ersten Blick nur als farbenprächtige, gelb-weiss neben dem alten ionischen Peripteros aufragende Vorhangfassade erscheint, plötzlich zu einem Mund oder zur architektonischen Wiedergabe eines Schluckvorgangs.

Anderswo, insbesondere bei den Campus-Bauten, bei denen die Architekten mit normierten Typologien von Büro- und Laborräumen arbeiten, werden die entscheidenden Bewegungsabläufe an den Rand gedrängt, in das Niemandsland zwischen Innen und Aussen, zwischen «privatem» und «öffentlichem» Raum. Mit dem Resultat, dass diese Randzonen Teil des ausgeklügelten Systems von Arkaden, Fusswegen und Treppen werden, welche die Gebäude untereinander und mit der Hauptschlagader des Fussgängerverkehrs auf dem Campus verbinden. Mit dem Projekt für das North Canton Town Center von 1965 – ich denke vor allem an das Gemeinschaftszentrum mit seiner offenen, zur Kirche hin ausgerichteten Arkade – hat das Büro diesem Entwurfsthema ein erstes Mal Gestalt gegeben. Beim sehr viel später entstandenen Komplex der Fisher and Bendheim Halls in Princeton, wie auch beim George LaVie Shultz-Laboratory, hat man den Eindruck, als saugten die Gebäude die Fusswege des Campus in sich hinein. Ausserdem wird bei den Fisher and Bend-

heim Halls (wie übrigens auch bei der bereits zum Klassiker gewordenen Gordon Wu Hall) eine Bewegungsachse tangential, parallel zum Hauptbaukörper, geführt, wie um das architektonische Objekt ins Kräftefeld der Bewegungsabläufe auf dem Campus einzubinden.

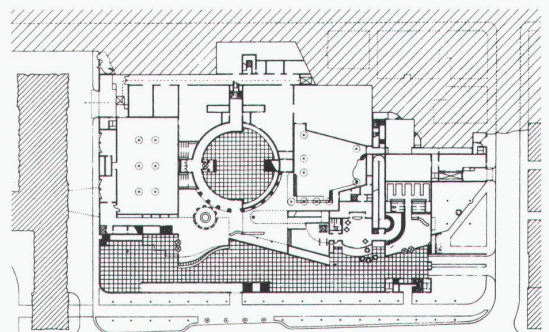
In all diesen Beispielen ist die Grenze zwischen Innen und Aussen buchstäblich in Fluss geraten, ganz unabhängig davon, ob sie jetzt als Gehsteig, als gedeckter Gang oder als Arkade zur Verbindung zweier Gebäude ausgebildet ist. Beim Bau für die George and Virginia MacDonald Medical Research Laboratories an der University of California in Los Angeles beispielsweise besteht der Grundriss des ersten Obergeschosses aus einem einfachen Rechteck mit abgerundeten Ecken, sodass sich ein Prisma ergibt, das innerhalb der Erschliessungskanäle schwimmt wie ein Fötus im Fruchtwasser. Hier mündet das kompliziert gewobene Netz der Fusswege, die teils in die Rasenflächen eingelassen sind, als wollte man ihre Schubrichtung unterstreichen, zur Strasse hin in einer breiten Freitreppe. Der «Torbogen» am oberen Ende der Treppe gibt durch seine Lage an der Ecke des Baus zu erkennen, dass die Treppe nicht nur das Gebäude selbst, sondern über einen Weg an ihm vorbei auch die benachbarten Institute erschliesst.

Körpermetaphern in der Geschichte

Die Pläne von VSBA lassen gelegentlich Bewegungen in Raum und Zeit zum flachen Ornament erstarren, wie in gewissen Werken des Jugendstils. Sullivan oder auch Van de Velde fallen einem dabei ein, oder bestimmte Farne auf Fotografien von Karl Blossfeldt. Erst durch den kombinierten Einsatz von Einfühlung und Entwurfsvermögen kann es gelingen, die banalen Gegebenheiten von Funktion und Bewegung mit künstlerischer Energie aufzuladen. Geoffrey Scott schreibt in *The Architecture of Humanism*, dass «die Absicht, die Vorstellung von unseren Funktionen in konkrete Formen zu übersetzen»¹¹, Voraussetzung für einen kreativen architektonischen Entwurf sei. Denn die Kunst, sagt Scott, spricht uns «viel eher über unmittelbare Eindrücke als über die Reflexion an, und die universelle Metapher des menschlichen Körpers als tief erfüllte und allgemein ver-

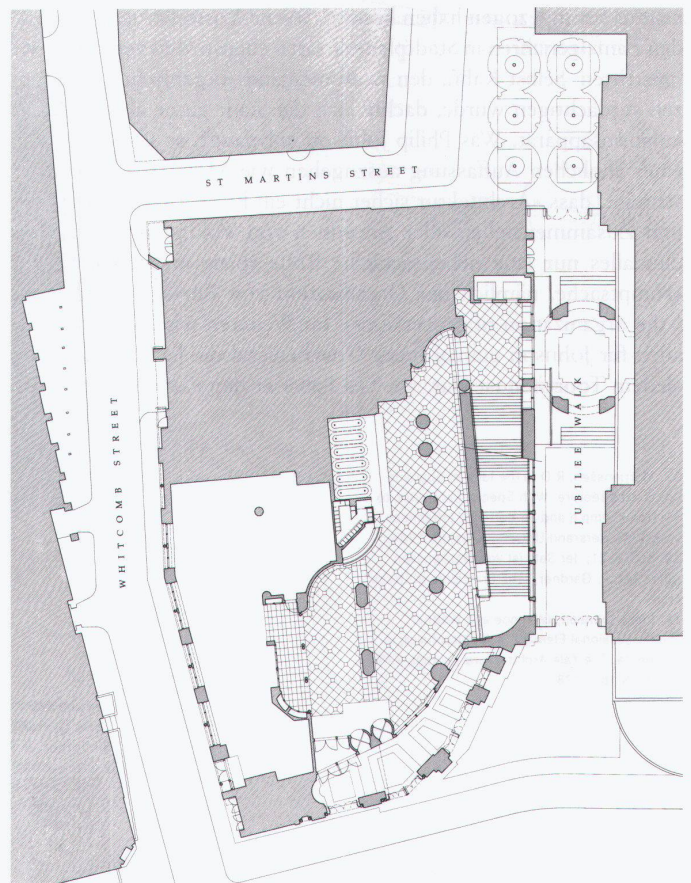
¹¹ Geoffrey Scott, «The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste» (1914), New York (The Norton Library), 1974, S.159.

James Stirling, Michael Wilford:
Staatsgalerie, Stuttgart
(1977–1984)





VSBA: Sainsbury Wing, London
(1987–1991)
Erdgeschoss ▶ Rez-de-
chaussée ▶ Ground floor



Platzhalter

Platzhalter

im Werk dieser Architekten geworden, und das erwähnte Projekt ist lediglich das aufsehenerregendste in einer Reihe ähnlicher Vorschläge. Die Venturis scheinen zu glauben, dass das atavistische Symbol von Autorität und Ordnung – kurz: Kontrolle durch Wirtschaft und Staat – durch den blossen Austausch der realen Uhr durch ihr elektronisches Surrogat neutralisiert werden kann. Sie gehen davon aus, dass das postindustrielle Publikum dazu übergehen wird, «überholte» öffentliche Symbole losgelöst von ihrer früheren praktischen Funktion, als Unterhaltung zu konsumieren (und die Touristen, die sich heute um die kolossalen mechanischen Uhrwerke in Venedig, Strassburg oder Bern scharen, um deren astrologische Symbole zu entziffern und den Aufmarsch der heraldischen Figuren und Figürchen abzuwarten, geben ihnen Recht). Sei dem, wie ihm wolle: Das Projekt wurde zurückgewiesen mit der Begründung, den Leuten sei die Uhr ganz einfach ein Ärgernis.

Eine spätere Version mit wechselnden elektronischen Lightshows, die über die Hudson Bay geflackert hätten wie ein ans Wasser versetztes Stück Times Square, kam ebenfalls nicht an. Einmal mehr haben die Venturis die Schlacht verloren – und dies ausgerechnet auf einem Feld, auf dem die Verbrüderung von Avantgarde und Massenpublikum ihrem eigenen Programm zufolge eigentlich stattfinden müsste: demjenigen kommerzieller Symbolik oder, um Venturis Begriffe zu verwenden, von «Iconography and Electronics» (siehe Venturis letztes Buch, *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture. A View from the Drafting Room*, 1996). Ja, im Rückblick drängt sich sogar die Feststellung auf, dass das Projekt 1992 trotz und nicht wegen seiner auffallenden Symbolik den Wettbewerb gewonnen haben dürfte, d.h. in erster Linie aufgrund der präzisen Umsetzung des Programms und der ausserordentlich geschickten Entflechtung der verschiedenen Verkehrsebenen an dieser neuralgischen Stelle Manhattans (U-Bahn-, Auto-, Fussgänger- und Bootsverkehr) – Dinge, die naheliegenderweise einen zentralen Aspekt der Bauaufgabe ausmachten.

Die jüngste Geschichte des Projekts scheint diese Hypothese jedenfalls zu stützen. Denn trotz der endlosen Diskussionen darüber,

ob man die Fassade zur Bay hin nun besser mit einer Uhr, der amerikanischen Flagge oder einem Schwarm von Fischen dekorieren soll, wird das Projekt (resp. jene 95 Prozent davon, die mit der Umsetzung der sozusagen «physiologischen» oder «biologischen» Aspekte des Programms zu tun haben) nun auch tatsächlich ausgeführt. Allerdings nicht unter dem Namen VSBA, sondern unter jenem von Frederic Schwartz, der als Partner der Venturis schon das Wettbewerbsprojekt mit verantwortet hatte. Wie vielleicht nicht anders zu erwarten, unterscheidet sich Schwartz' Projekt von den vorangegangenen in erster Linie durch die Behandlung der Schauassade gegen die Hudson Bay. Geht man davon aus, dass der Haupteingang zum Terminal auf der Stadtseite liegt, so kann man zum Schluss kommen, dass sich das ganze Theater vor allem um die von der Stadt abgewandte Rückseite des Baus dreht. Diese hat Schwartz geschickt mit einer miesianischen Curtain Wall überzogen, ganz im Sinne des «ruling taste» der Neunzigerjahre, der bekanntlich die minimalistische Referenzstille einer symbolischen Exuberanz vorzieht. Den lähmenden Auseinandersetzungen zwischen Gegnern und Befürwortern des Projekts scheint damit fürs Erste der Boden entzogen.

Als Aussenstehendem bleibt einem in erster Linie das Bedauern ob des Debakels einer grossartigen stadtbaukünstlerischen Idee. Auch wenn dieses Bedauern gemildert wird durch den Respekt vor der Solidität und Unbestechlichkeit der «funktionalistischen», wenn nicht gar «organisistischen» Entwurfsarbeit, die sich in den Grundrissplänen offenbart – und von denen sich am Ende doch Etliches, wie zu hoffen bleibt, dem vollendeten Projekt mitteilen wird.¹⁵

(Übersetzung aus dem Englischen: Christa Zeller)

¹⁵ Zum Whitehall Ferry Terminal s. einstweilen «archithese» 6, 1995; eine ausführliche Präsentation des Projekts sowie dieses Beitrags erscheint in S. von Moos, «Venturi, Scott Brown & Associates, 1986–1998», Monacelli Press 1999.

Strassengeschoß ▸ Niveau
rue ▸ Street level

