

**Bauwelt Fundamente 50**

**Herausgegeben von  
Ulrich Conrads und Peter Neitzke**

**Beirat:  
Gerd Albers  
Hildegard Barz-Malfatti  
Elisabeth Blum  
Eduard Führ  
Thomas Sieverts  
Jörn Walter**



**Robert Venturi**

**Komplexität  
und Widerspruch  
in der Architektur**

**Herausgegeben  
von Heinrich Klotz**

**Bauverlag  
Gütersloh · Berlin**

**Birkhäuser  
Basel**

Erstausgabe durch das Museum of Modern Art, New York  
Titel der amerikanischen Originalausgabe:  
Complexity and Contradiction in Architecture  
© The Museum of Modern Art, 1966  
11 West 53 Street, New York, New York 10019  
All rights reserved

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechts.

Deutsche Originalausgabe 1978  
Unveränderter Nachdruck 2003  
2., unveränderter Nachdruck 2013

Der Vertrieb über den Buchhandel erfolgt ausschließlich über den Birkhäuser Verlag.

© 2000 Birkhäuser Verlag GmbH  
Ein Unternehmen von De Gruyter  
Postfach 44, CH-4009 Basel, Schweiz  
und  
Bauverlag BV GmbH, Gütersloh, Berlin

**bau | | verlag**

Gedruckt auf säurefreiem Papier, hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff. TCF ∞

Printed in Germany  
ISBN: 978-3-7643-6359-8

9 8 7 6 5 4 3 2

[www.birkhauser.com](http://www.birkhauser.com)

*Für meine Mutter und dem Gedenken meines Vaters*

## Danksagung

Der größte Teil dieses Buches entstand 1962 und wurde durch die Unterstützung der Graham Foundation ermöglicht. Dank schulde ich auch der Amerikanischen Akademie in Rom für ein Stipendium, das mir vor zehn Jahren ermöglichte, in Italien zu leben.

Die folgenden Personen halfen mir: Vincent Scully, durch rege Anteilnahme und Kritik, die deshalb so hilfreich war, weil sie immer zur rechten Zeit kam; Marion Scully, durch ihre Kompetenz, durch Geduld und Verständnis bei ihrer Hilfe zur Präzisierung des Manuskripts; Philip Finkelpearl, der über Jahre hinweg in Meinungs-austausch mit mir stand; Denise Scott Brown, die mir ihre Kenntnisse über Architektur und Stadtplanung zu Verfügung stellte; Robert Stern, der an so manchen Stellen zu einer Bereicherung der Argumentation beitrug; Henry Ottmann und Ellen Marsh, Mitarbeiter des 'Museum of Modern Art', durch ihre Hilfe bei der Zusammenstellung des Bildmaterials.

R. V.

# Inhalt

Danksagung	6
Zum Geleit (Athur Drexler)	8
Einführung (Vincent Scully, 1966)	9
Vorwort (Robert Venturi, 1966)	15
Anmerkungen zur zweiten Auflage (Vincent Scully, 1977)	19
Anmerkungen zur zweiten Auflage (Robert Venturi, 1977)	21
1. Für eine beziehungsreiche Architektur! Ein behutsames Manifest	23
2. Komplexität und Widerspruch versus Simplifizierung und Flucht in das Pittoreske	25
3. Mehrdeutigkeit	31
4. Formen der Gegensätzlichkeit: Das Phänomen eines ‚Sowohl-als-auch‘ in der Architektur	35
5. Fortsetzung über Formen der Gegensätzlichkeit: Elemente mit doppelter Funktion	49
6. Wechselweise Angleichung und die begrenzte Ordnungsleistung von Strukturen: das konventionelle Element	61
7. Die Vermittlung der Gegensätze	70
8. Das unvermittelte Nebeneinander der Gegensätze	84
9. Innen und Außen	105
10. Die Verpflichtung auf das schwierige Ganze	136
11. Eigene Werke	162
Anmerkungen	213
Nachwort des Herausgebers (Heinrich Klotz)	215
Nachweis der Abbildungen	223

## Zum Geleit

Diese bemerkenswerte Studie ist die erste in einer Reihe von Arbeiten, die sich mit dem geistigen Hintergrund der modernen Architektur auseinandersetzen, und hier in unregelmäßigen Abständen erscheinen sollen. Im Gegensatz zur Publikationspraxis anderer Museen im Bereich Architektur und Design, soll diese Reihe unabhängig von den Ausstellungen des Museums fortgeführt werden. Sie soll Gedanken nachzeichnen, die zu vielschichtig sind, um in Form einer Ausstellung vorgeführt werden zu können, und auch die Autoren sollen nicht einer einzigen Fachrichtung angehören.

Das Buch von Herrn Venturi wird von uns in Zusammenarbeit mit der ‚Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts‘ herausgebracht. Es ist ein besonders geeignetes Werk, um diese Reihe zu eröffnen. Dem Autor war damals die Möglichkeit der Arbeit daran durch die Unterstützung der Graham Foundation ermöglicht worden.

Wie seine Bauten, wendet sich auch das Buch von Robert Venturi gegen das, was viele als Establishment oder zumindest als etablierte Meinung bezeichnen würden. Er spricht mit ungewohnter Offenheit und er bezieht sich dabei auf höchst wirksame Rahmenbedingungen: die zwiespältigen und manchmal unerfreulichen ‚Tatsachen‘, von denen sich jeder Architekt zu jedem Zeitpunkt umstellt sieht und deren verwirrende Tücken Venturi gerade zum Bezugsrahmen architektonischer Gestaltung machen möchte. Dies ist ein neuer Ausgangspunkt, den Vincent Scully von der Yale Universität mit Leidenschaft verteidigt. Seine Einleitung kontrastiert den Überdruß an einem abstrakten, den Dingen übergestülpten Architekten-Design mit dem Vergnügen Venturis an der Wirklichkeit – besonders dort, wo die meisten Architekten versucht sein dürften, ihre widerspenstige Eigenheit auszulöschen oder zu verstecken. Venturis Empfehlungen können hier und heute schon überprüft werden: man muß dazu nicht auf neue Gesetze oder neue Technologien warten. Die Probleme in der Architektur, denen er zuleibe rücken will, sind von einer Lösung so weit entfernt, daß wir aufgerufen sind, ihm gut zuzuhören, ob wir seinen Ergebnissen nun zustimmen oder nicht.

Arthur Drexler  
Department of Architecture and Design  
Museum of Modern Art, New York

## Einführung

von Vincent Scully (1966)

Dies ist ein unbequemes Buch. Es verlangt eingehendes Studium und aufmerksame Betrachtung. Es taugt nicht für solche Architekten, die lieber ihre Augen herausreißen, als ihnen etwas zuzumuten. Ja, die Darlegungen dieses Buches wirken auf uns, als ob ein Vorhang vor unseren Augen langsam weggezogen werden würde. Schicht für Schicht, in einer Folge eindringlicher und konzentrierter Betrachtungen, gewinnt das gesamte Bild festere Konturen. Und dieses Bild ist neu – es kostet Überwindung, es anzusehen und Mut darüber zu schreiben, es bricht mit allen überkommenen Anschauungen und ist doch, wie alles Neue, selbst noch nicht in allen Details ausgeführt.

Es ist auch ein sehr amerikanisches Buch, es wurzelt in einer kompromißlos pluralistischen Grundhaltung und bedient sich einer Methode, die immer auf das konkrete Phänomen zielt; man erinnere sich an Dreiser, der ebenso unbeirrt seinen Weg ging. Wahrscheinlich ist dies die bedeutendste Schrift über das Bauen seit Le Corbusiers ‚Vers une Architecture‘ von 1923. Auf den ersten Blick scheint Venturis Standpunkt dem Le Corbusiers genau entgegengesetzt zu sein; aber auch eine erste und zwingende Ergänzung über die Zeiten hinweg.\* Damit soll nicht behauptet werden, daß Venturi in Anspruch und Überzeugungskraft an Le Corbusier heranreicht, bzw. es tun wird. Nur wenige werden je wieder diese Höhe erreichen. Die Begegnung mit den Bauten Le Corbusiers hatte sicherlich keinen geringen Einfluß auf die Ausbildung der Gedanken Venturis. Dennoch aber sind seine Thesen das notwendige Gegengewicht zu denen Le Corbusiers, wie sie in dessen frühen Schriften ausgeführt sind und seither zwei Generationen von Architekten geprägt haben. Das vorangegangene der beiden Bücher forderte einen vornehmen Purismus in der Architektur, für den einzelnen Bau genauso wie für die ganze Stadt; das neuere bejaht die Komplexität und die Gegensätzlichkeit urbaner Formen in allen Bereichen. Es kennzeichnet eine völlige Verlagerung der Akzente und wird dadurch einige von denen, die meinen,

\* Ich vergesse dabei nicht Bruno Zevis Buch ‚Towards an Organic Architecture‘ von 1950, das sich auch selbst als eine Replik auf Le Corbusier verstand. Es kann aber deshalb nicht als Ergänzung zu Le Corbusiers Buch, bez. als ein Fortschritt über dieses hinaus betrachtet werden, da es kaum mehr war als ein Protest darauf, im Namen ‚organischer‘ Grundsätze, die von anderen Architekten als Zevi formuliert worden waren und die damals den Höhepunkt ihrer Wirksamkeit denn auch schon längst hinter sich gelassen hatten. Ihre gelungenste Verwirklichung war das Werk von Frank Lloyd Wright vor 1914, und dieser hatte sie in seinen Schriften aus dieser Zeit auch am klarsten propagiert.

heute noch Le Corbusier zu folgen, genauso in Rage bringen wie damals Le Corbusier selbst diejenigen, die noch der Bewegung der ‚Beaux-Arts‘ anhängen. So betrachtet, ergänzen die beiden Bücher einander; in einer entscheidenden Hinsicht entsprechen sie sich sogar; beide sind von Architekten geschrieben, die wirklich etwas aus dem architektonischen Erbe bewahrt haben. Nur wenige der zeitgenössischen Architekten haben dies vermocht. Stattdessen neigten sie dazu, sich in verschiedener Weise in eine Haltung zu flüchten, die nur als Beschwörung des Vergangenen bezeichnet werden kann. Für Le Corbusier und Venturi war die Begegnung mit der Vergangenheit eine direkte und ganz persönliche Erfahrung gewesen. Beide waren sie deshalb fähig, sich von starren Schablonen des Denkens und den Moden der Zeitgenossen zu lösen; sie folgten so dem Gebot Camus', „unsere Zeit und ihre unreifen Kräfte“ hinter sich zu lassen.

Beide lernten sie von sehr verschiedenen Dingen. Le Corbusiers größter Lehrmeister war der griechische Tempel, in seiner plastischen, weißen Körperlichkeit, freistehend in der weiten Landschaft und in all seiner Kargheit von der Sonne erleuchtet. In seinen frühen Streitschriften war dieser sein Vorbild für seine Bauten und seine Städte, und auch seine reife Architektur wurde mehr und mehr zu einer neuen Verkörperung des plastischen, nach außen wirkenden und heroischen Gestus des griechischen Tempels. Venturis erster prägender Eindruck kam gerade vom historischen und archetypischen Gegenteil des griechischen Tempels, den urbanen Fassaden Italiens mit ihren vielfältigen Anpassungen an die gegensätzlichen Erfordernisse des Drinnen und des Draußen, ihrem Verhaftetsein mit den Aktivitäten des Alltags: sie sind keine plastischen Male in einer weiten Landschaft, sondern komplexe räumliche Gehäuse, die zugleich Straßen und Plätze zwischen sich eingrenzen. Derartige ‚Anpassung‘ wird denn auch für Venturi zu einem allgemeingültigen Gestaltungsprinzip des Urbanen. Darin ähnelt er wiederum Le Corbusier, weil sie beide zutiefst Augenmenschen, plastisch gestaltende Künstler sind, deren eindringliche Konzentration auf das einzelne Gebäude eine neuartige optische und symbolische Einstellung dem urbanen Ganzen gegenüber bewirkt – nichts von der schematischen bzw. auf zwei Dimensionen eingeschrumpften Sicht, der viele Planer zuneigen, sondern eine Folge echter Gestaltungen, Architektur in des Wortes ganzer Bedeutung.

Diese Formensprache ist aber bei Le Corbusier und Venturi in einer Hinsicht total verschieden. Le Corbusier, der hier der Seite seiner vielseitigen Natur folgte, die einer cartesianischen Klarheit verpflichtet ist, verallgemeinerte in ‚Vers une Architecture‘ sehr viel bereitwilliger als Venturi hier in diesem Buch, und er stellt klare, allgemeingültige Normen für alle Bereiche der Architektur auf. Venturi dagegen bietet nur einzelne Bausteine dafür an; er bewegt sich nur Schritt um Schritt und geht viele Kompromisse ein. Seine Schlußfolgerungen sind nur unter Berücksichtigung des konkreten Falls zu verallgemeinern. Aber es will mir scheinen, als ob sein Vorhaben, sein Wissen um die Komplexität und seine Achtung vor dem Existierenden zu einem notwendigen Damm gegen die verheerende

Sintflut des Purismus werden könnten, die heute so viele Städte im Maße ihres Umbaus an den Rand einer Katastrophe gespült hat. Le Corbusiers Ideen haben hier eine fürchterliche Verbreitung gefunden, sie sind Träume eines Giganten, die tausendfach wahrgemacht wurden – als ob ein Achill zum König gemacht würde. Dies ist wohl auch der Grund, warum Venturi so durch und durch anti-heroisch ist und seine Empfehlungen nach allen Seiten beinahe unwillkürlich ironisch relativiert. Auch Le Corbusier konnte ironisch werden; aber seine Ironie war beißend, ein Lächeln mit entblößten Reißzähnen. Venturi dagegen zuckt traurig mit den Schultern und wendet sich anderem zu. Es ist die Antwort seiner Generation auf die hochgestochenen Ansprüche, die sich in der Wirklichkeit nur als destruktiv oder kümmerlich erwiesen haben.

Wie alle eigenständigen Architekten lehrt uns Venturi, die Vergangenheit in neuem Licht zu sehen. Ich selbst war einmal auf bestimmte Traditionen des 'shingle-style' – vor dem Auftreten von Wright – eingeschworen gewesen, und Venturi brachte mich dazu, dessen gegensätzliche Eigenschaften wieder schätzen zu lernen: die komplizierte Vermittlung zwischen dem Inneren und dem Äußeren, womit diese Architekten sicherlich auch eigenen Neigungen folgten. In ähnlicher Weise hat er die Aufmerksamkeit wieder auf das Gestaltungsprinzip der Angleichung in den frühen Plänen Le Corbusiers gelenkt. So erwecken alle schöpferischen Architekten das Totgegläubte wieder zu neuem Leben. Es ist deshalb wahrscheinlich, daß Le Corbusier und Venturi sich in ihrer Beurteilung Michelangelos einig wären; in dessen Werk gehen der heroische Impuls und eine differenzierte Ausarbeitung eine ungewöhnliche Verbindung ein. Venturi bezieht sich weniger als Le Corbusier auf die integrierenden Aspekte von Michelangelos Entwurf für St. Peter, wie aber die Fensterordnung seines 'Friends housing for the Elderly' zeigt, kann er wie Le Corbusier etwas wahrnehmen und in eigene Werke umsetzen; den schmerzlichen und doch so gewaltigen Mißklang zwischen den Apsiden, diese traurige und doch so große Musik zu einer sterbenden Kultur, zum Schicksal der Menschheit auf einem erkaltenden Planeten.

In diesem Sinn ist Venturi, trotz seines ironischen Verzichts, einer der wenigen amerikanischen Architekten, deren Werk tragische Größe erreichen und so die Tradition der Furness, Louis Sullivan, Wright und Kahn fortsetzen können. Sein Wirken bezeugt die Kraft der einander ablösenden Generationen einer Kultur, einem bestimmten Inhalt eindringliche Formen zu geben. So viel davon entstand in Philadelphia: Frank Furness arbeitete dort und ebenso der junge Sullivan; dann kamen Wilson Eyre, George Howe und schließlich Louis Kahn. Ihm steht Venturi am nächsten; Kahn ist der Mentor fast aller der besten jungen amerikanischen Architekten und Architekturlehrer des letzten Jahrzehnts. Giurgola, Moore, Vreeland und Millard gehören z.B. in diese Reihe. Der Dialog, der sich so entspannt und in dem auch der Holländer Aldo van Eyck eine hervorragende Rolle spielte, hat sicherlich viel zu Venturis Entwicklung beigetragen. Kahns Theorie der 'Institutionen' wurde grundlegend für alle diese Architekten; aber Venturi vermeidet Kahns Voreingenommenheit für durchgehende strukturelle

Ordnungen zugunsten einer flexibleren, eher an der Funktion orientierten Auffassung, mit der er Alvar Aalto näher steht. Anders als seine Schriften sind Venturis Entwürfe ganz ohne Anspannung. In ihnen zeigt sich eine Leichtigkeit wie bei den barocken Architekten; und wie sie arbeitet Venturi an ihrem szenischen Gesamteindruck. (Sein Plan für das ‚Roosevelt Memorial‘, vielleicht die beste, sicherlich die originellste der eingegangenen Arbeiten, beweist die Gereiftheit und die Größe seines szenographischen Talents.) Bei ihm findet sich nichts von Kahns schrecklichem inneren Kampf, nichts von dem verbissenen Widerstreit zwischen strukturellen und funktionalen Tendenzen, die um Ausdruck ringen. Ihm geht es vor allem um die konkreten Einzelheiten, und er bietet damit die notwendige Alternative zu all den technokratischen Gleichmachern, die unsere Zukunft verbauen. Es gibt da sicherlich keine Meinungsverschiedenheit mit Le Corbusier, oder auch mit Mies, es sei denn, was die stereotype Regelhaftigkeit der Formensprache des letzteren betrifft. Viele verschiedene Talente können die gleiche Welt bewohnen; eine derartige Vielfalt ist tatsächlich das höchste Versprechen des modernen Zeitalters an die Menschheit; und solches entspricht weit eher deren Wesen als oberflächliche Gleichförmigkeit, oder auch andere gleichermaßen willkürliche Verpackungen, wie uns der vergangene erste Abschnitt dieser Moderne glauben machen will. Eine ganze Menge oberflächlicher Dekorateure ist allerdings auch heute noch dieser Meinung und will auch um keinen Preis davon lassen.

Festzuhalten bleibt, daß Venturi in seiner Philosophie und in seinem Werk ein wahrer Humanist ist. Sein Buch gleicht Geoffrey Scotts grundlegendem Werk ‚The Architecture of Humanism‘ von 1914. Wie dieses hält es sich vor allem an die Handlungen menschlicher Wesen, und es betrachtet eher ihre Hervorbringungen als ihre dahinterstehenden Gedanken. Venturi ist darin ein italienischer Architekt in einer großen Tradition. Seine Bekanntschaft mit dieser Tradition verdankt er dem Studium der Kunstgeschichte in Princeton und einem Stipendium für die Amerikanische Akademie in Rom. Wie sein ‚Friends-Housing of the Elderly‘ gleichermaßen zeigt, ist er aber auch einer der wenigen Architekten, deren Gedanken sich mit denen der Pop-Maler teilweise decken – und er ist sicherlich der erste Architekt, der die Aussage und die Verwendbarkeit ihrer Formen begriffen und genutzt hat. Offensichtlich hat er während der letzten Jahre viel von ihnen gelernt, doch lagen die wichtigsten Thesen dieses Buches schon in den späteren 50er Jahren vor, datieren also schon aus der Zeit vor der Kenntnis ihrer Werke. Sein Satz ‚Mainstreet ist almost allright‘ könnte direkt von ihnen stammen; bei ihm erklärt er sich aus seinem Gespür für Maßstabsveränderungen bei kleinen Bauten und für die unerwartete Lebendigkeit der gewöhnlichen Produkte der Massenkultur, wenn sie einmal ernst genommen und für sich allein betrachtet werden. Das ‚Pop‘-Element in Le Corbusiers ‚Purismus‘, wie übrigens auch in dem des jungen Léger soll hier nicht unterschlagen werden; es bekommt in dem Maße wieder historische Bedeutung, wie die Lektion der Pop-Kunst, extreme Maßstabsveränderung und Konzentration auf Ausschnitte,

erneut gelernt wird. Ich glaube, daß Le Corbusier, der doch auch Maler und Theoretiker war, Venturis Verbindung von visuell effektvollen Methoden und intellektuell kontrollierten Zielen am besten verstanden hätte.

In dieser Hinsicht ist es bezeichnend, daß die Ideen Venturis bittere Ressentiments unter den orthodoxen Vertretern der am Bauhaus orientierten Architektengeneration freigelegt haben. Diese Leute verfügen über keinen Funken an Ironie, ihre Ablehnung der Massenkultur und ihr zittriger Griff nach allem, was den Anschein von Exklusivität für sich hat, trägt altjüngferliche Züge, sie sind unfähig, die Dimension des Monumentalen zu ertragen, leisten dem technologischen Modernismus bereitwillig Lippendienste und sind befangen in einer dünnblütigen und puristischen Ästhetik. Der größte Teil des Bauhaus-Designs der 20er Jahre, bei Bauwerken und bei Möbeln gleichermaßen, kann durch genau solche Umschreibungen ausgeschieden werden gegenüber Le Corbusiers großzügigeren und reicheren Formen aus der gleichen Zeit. Zwei Stränge der modernen Architektur scheinen hier auseinander zu laufen; Le Corbusier und Venturi gehören dabei der gleichen Richtung an, sie arbeiten beide mit größerer Offenheit und einer humaneren Gesinnung, von der ganzen Anlage her sind sie Architekten, nicht ‚Gestalter‘.

Venturis Plan einer Stadthalle für North Canton in Ohio zeigt, daß seine Architektur auch in Verbindung mit dem Spätwerk von Sullivan steht und so mit der am tiefsten verwurzelten, unverbrauchten Kraft der ganzen eigenständigen amerikanischen Tradition. Für uns Amerikaner ist es sicherlich Venturis größtes Verdienst, daß er uns wieder die Augen dafür öffnet, wie die Dinge in Amerika beschaffen sind – in einer Kleinstadt nicht anders als in New York – und daß er aus unseren gewöhnlichen, planlos und in Massen produzierten Bauten wieder eine solide Architektur, ja Kunst zu machen vermag. Indem er dies tut, erweckt er volkstümliche Traditionen zu neuem Leben, belebt er in Nischen abgedrängte Baumethoden aus der Zeit vor der ‚Beaux-Arts‘-Bewegung, aus der Zeit vor dem Internationalen Stil. Er führt damit die Erneuerung und Anknüpfung an unsere gesamte vergangene Tradition fort, wie schon Kahn in seinem reifen Werk.

Es kann nicht verwundern, daß nur wenige aus der Bande unserer Baulöwen ihn ertragen können; sie haben zuviel Einfluß in unserem amerikanischen Land, und dabei gleichen sie doch Dorfjungen, die ihre Nase gegen die Schaufenster der Zuckerbäcker pressen und denen zum erstenmal das nötige Kleingeld zwischen den Fingern juckt. Sie kaufen jeden Schund, bunten Plunder, der von einer Armee von Unternehmern in Sache Architektur vorfabriziert wurde, von Leuten, die salbungsvoll und selbstgefällig falsche Schlichtheit und Grabeskälte liefern: dies ist die gegenwärtig gefragte Verpackung *par excellence*. Was sie bei Venturi zu sehen bekommen, ist solchen Leuten sowohl zu kompliziert als auch wiederum zu alltäglich; in ihren Vorstellungen von Architektur und in ihren Sozialplänen für die Sanierungsbetroffenen hat immer Vorrang, was weitergehende Aspekte und Bedürfnisse der sozialen Realität zu verkleistern geeignet ist. Gerade weil Venturi soziale Tatsachen respektiert und sie nimmt,

wie sie sind, ist er der letzte der ‚Stilisten‘ unter den Architekten, stößt er immer direkt zum Kern einer Sache vor und setzt er entschlossen seine Akzente, ohne Vorspiegelung netterer Tatsachen und ohne Verwendung verunklärerender Beiläufigkeiten. Obwohl er auch von der Architektur des Manierismus gelernt hat, sind seine Werke in keiner Weise ‚manieriert‘, sondern überraschend direkt. Ganz oben krönt eine Fernseh-Antenne von entsprechendem Ausmaß sein Altersheim in Philadelphia, genauso wie sie – man mag das nehmen wie man will, es ist eine Tatsache – im Zentrum des Lebens unserer alten Leute steht. Welche Art von Wahrheit das auch sein mag, Venturi gibt ihr Gestalt, aber er belügt uns nicht über die Fakten. In unmittelbarem Sinn interessieren ihn die Funktionen, und die starken Formen verdanken sich dem Ausdrucksgehalt des Funktionalen. Anders als viele Architekten seiner Generation gibt er sich nicht vornehm. Kein Wunder, daß Venturis Bauwerke nicht auf bereitwillige Anerkennung gestoßen sind; sie waren sowohl zu neu als auch wegen ihrer ‚Anpassung‘ an komplexe Rücksichten zu ehrlich, zu unpräntiös für den Geschmack der Überflußgesellschaft unseres Jahrzehnts. Venturi lehnte es ab, da viel herzumachen, wo nichts ist, in aufdringlichen Posen zu schwelgen oder kurzlebigen Moden Konzessionen zu machen. Seine Werke sind das Ergebnis einer gründlichen, systematischen Analyse über Nutzung und äußere Erscheinung, und sie fordern deshalb eine weitgehende Veränderung unserer Einstellungen als Vorbedingung ihres Verständnisses. Dennoch sind die Vorstellungen, die uns erst befähigen würden, den symbolischen Gehalt zu erkennen, noch kaum gefestigt. Dies Buch mag dabei eine Hilfe sein. Ich glaube, daß sich später zeigen wird, daß es zu den wichtigsten Werken unserer Zeit gehört – ein Buch, das trotz seines unheroischen Mangels an hoch gesteckten Ansprüchen, trotz des Blickwechsels von den Champs-Elysées zur Main-Street, dennoch einen Dialog aufgreift, der in den zwanziger Jahren eröffnet worden war und uns mit der heroischen Generation der modernen Architektur wieder in Zusammenhang bringt.

## Vorwort

*von Robert Venturi (1966)*

Dieses Buch ist ein Versuch in Architekturkritik und gleichzeitig eine Präsentation, indirekt auch eine Rechtfertigung, meiner eigenen Werke. Ich bin ein praktisch tätiger Architekt, und meine Gedanken über Architektur überhaupt sind ein Nebenprodukt der kritischen Überlegungen, wie sie notwendig die eigene Arbeit begleiten; T. S. Eliot meinte übrigens, daß solches „ein gewichtiger Teil ... bei der schöpferischen Arbeit ist. Der größere Teil dieser Arbeit, Sichten und Vorprüfen, Kombinieren, Konstruieren, Verwerfen, Verbessern und Überprüfen, diese belastende Plackerei, fördert die Kritikfähigkeit ebenso wie die Produktivität. Ich behaupte sogar, daß die kritische Betrachtung der eigenen Werke – Geschick und Übung beim Schreiben vorausgesetzt – die beste Art des Kritisierens ist ...“ [1]\* Ich schreibe also als ein Architekt, der sich des Mediums der Kritik bedient, nicht aber als Kritiker, der sich die Architektur zum Gegenstand seines Raisonnements gewählt hat. Das vorliegende Buch soll dabei eine besondere Gewichtung, eine besondere Betrachtungsweise der Architektur vorstellen, von der ich glaube, daß sie ihre gute Berechtigung hat.

In dem bereits zitierten Essay schreibt Eliot über die Zergliederung und den Vergleich als Werkzeug der literarischen Kritik. Diese kritischen Methoden sind auch auf die Architektur anwendbar. Wie jeder andere Bereich der Erfahrung ist auch die Architektur einer Analyse zugänglich und kann durch den Vergleich nur an Lebendigkeit gewinnen. Zu analysieren bedeutet hier, Architektur in ihre Einzelteile zu zerlegen, eine Vorgehensweise, der ich oft folge, obwohl sie zunächst das gerade Gegenteil von Integration ist, dem letzten Ziel der Kunst. So paradox dies auch anmuten mag und trotz allen Mißtrauens, das moderne Architekten diesbezüglich hegen, diese Zergliederung ist ein Prozeß, der mit aller schöpferischen Tätigkeit Hand in Hand geht; sie erleichtert dann auch das Verständnis des Geschaffenen. Selbstkontrolle ist ein unverzichtbarer Teil des kreativen Prozesses und der Kritik. Architekten werden heute so geprägt, daß sie entweder unsentimental routiniert oder bis zum Überschwang spontan sind; was die Kritik betrifft, so ist die Architektur eine viel zu ernste und komplexe Angelegenheit, als daß man ihr mit einer selbstgefällig gepflegten Ignoranz gerecht werden könnte.

Ich bin Architekt und versuche, mich nicht durch Gewohnheit, sondern durch einen wachen Sinn für das Vergangene – nach dessen vorgängiger und reiflicher

\* Ziffern in eckigen Klammern verweisen auf die Anmerkungen S. 213 ff.

Prüfung – leiten zu lassen. Die gewählten historischen Vergleichsobjekte sind Teil einer ununterbrochenen Tradition, die auch meine Problemstellungen prägen. Was Eliot über Tradition schreibt, ist auch für die Architektur bedeutsam, ungeachtet der objektiven Wandlungen in den Methoden der Architektur, wie sie den technologischen Neuerungen geschuldet werden. „In der englischen Literatur“, sagt Eliot, „ist nur selten von Tradition die Rede. Kaum je wird selbst der Begriff gebraucht, höchstens in herabsetzendem Sinn. Falls die Wertung doch anders ausfällt, meint der Begriff eine halbherzige Zustimmung, aber wiederum einschränkend nur bei einem bereits anerkannten Werk, bzw. kennzeichnet eine gefällige historisierende Nachschöpfung. Wenn die einzige Form des Umgangs mit Tradition, ihre Weitergabe, nur darin bestehen könnte, den Pfaden der unmittelbar vorangegangenen Generation zu folgen, ängstlich und für alles andere blind nur auf deren Leistung zu starren, dann sollte ‚Tradition‘ in der Tat klein geschrieben werden. ... Tradition bedeutet sehr viel mehr. Sie kann nicht einfach ererbt werden; wer sie besitzen will, muß sie unter großen Opfern sich erst erwerben. Dies verlangt, vor allem anderen, ein Gespür für das Besondere der jeweiligen Zeitströmung; wer über sein fünfundzwanzigste Jahr hinaus Schriftsteller bleiben will, kann dem schlechterdings nicht entraten. Dieses Gespür für die geschichtliche Dimension meint aber nicht nur ein Bewußtsein von der Vergangenheit des Vergangenen, sondern das seiner fortwirkenden Gegenwärtigkeit. Der Sinn für das Geschichtsmächtige zwingt den einzelnen in einer Weise zu schreiben, die nicht nur den Lebensbedingungen seiner eigenen Generation gehorcht, sondern einem Wissen davon folgt, daß die gesamte bisherige Literatur Europas in die Gegenwart hereinwirkt und damit gleichzeitig Elemente einer Struktur festlegt. Ein solches Geschichtsverständnis, das Wissen um das Zeitlose und das zeitbedingt Wandelbare, um das der Zeit gleichzeitig Unterworfenen und Entrückten, läßt einen Schriftsteller zum traditionsbewußten Schriftsteller werden; es läßt ihn mit schmerzlicher Deutlichkeit bewußt werden, an welchem geschichtlichen Ort er steht, welcher Zeit er Zeitgenosse ist. ... Kein Dichter, kein Künstler hat das Ganze seiner Auffassungen nur aus Eigenem.“ [2] Ich stimme Eliot zu; gleichzeitig wende ich mich gegen die unselbige Fixierung vieler moderner Architekten, die – um Aldo van Eyck zu zitieren – „stets immer nur auf dem herumreiten, was unsere Zeit von anderen unterscheidet und das in einem solchen Maße, daß sie die Verbindung mit dem, was sich nicht unterscheidet, was immer das Gleiche geblieben ist, völlig verloren haben.“ [3] Die Auswahl der Beispiele läßt meine Vorliebe für einige bestimmte Epochen der Kunstgeschichte erkennen: Manierismus, Barock und besonders das Rokoko. Henry-Russell Hitchcock hat sich so ausgedrückt: „Es besteht immer eine drängende Notwendigkeit, die Werke der Vergangenheit neu zu prüfen. Man kann wohl annehmen, daß unter Architekten fast immer ein genuines Interesse an Baugeschichte besteht, aber was an Aspekten oder Perioden dieser Geschichte zu einer bestimmten Zeit eine besondere Aufmerksamkeit lohnend macht, wird sicherlich auch mit der persönlichen Aufnahmebereitschaft variieren.“ [4]

Als Künstler nehme ich mir die Freiheit, über das zu schreiben, was mir in der Architektur gefällt: Komplexität und Widerspruch. Von dem, was uns positiv berührt – wovon wir leicht angezogen werden –, können wir viel über uns selbst lernen. Louis Kahn sprach oft von dem „was die Dinge sein wollen“, aber dieser Satz enthält auch sein Gegenteil: was der Architekt will, daß die Dinge sein sollen. In der Spannung und in der Balance zwischen diesen beiden Seiten liegt vieles, worüber der Architekt entscheiden muß.

Die angestellten Vergleiche beziehen sich in einigen Fällen auch auf Bauwerke, die weder schön noch beeindruckend sind; zusätzlich wurden die vorgeführten Beispiele auch noch aus ihrem historischen Kontext herausgelöst. Dieses Vorgehen halte ich für gerechtfertigt, weil ich mich weniger an der Idee eines Stiles orientiere, sondern auf Eigenheiten achte, die einem bestimmten Bauwerk zukommen. Ich schreibe als Architekt, nicht als Gelehrter. Ich schreibe in einer Art über Baugeschichte, wie sie von Hitchcock charakterisiert worden ist: „Einst galt fast alle Nachforschung über vergangene Architektur ihrer exakten Rekonstruktion – sie war ein Mittel zu ihrer Wiederbelebung. Das trifft heute nicht mehr zu, und es spricht auch nur wenig dafür, daß sich dies auf absehbare Zeit wieder ändern könnte. Architekten und Baugeschichtler, resp.-kritiker des frühen 20. Jahrhunderts lehrten uns – sofern sie sich nicht eh darauf beschränkten, sich aus dem Steinbruch der Baugeschichte das Passende als Munition für ihre ständigen polemischen Fehden herauszuberechen –, alle Architektur isoliert und abstrakt zu betrachten. Die Vielschichtigkeit produktiver Sensibilität, der wir das meiste der ganz großen Architektur der Vergangeheit zu verdanken haben, konnte eine derart beengte Sichtweise nicht gerecht werden. Wenn wir diesen oder jenen Aspekt früheren Bauens wieder neu einschätzen lernen, oder gar erst für uns entdecken, dann ganz ohne jeden Gedanken daran, diese Bauformen zu wiederholen, sondern vielmehr in der Erwartung, dadurch einer neuen, vielseitigeren Kreativität, die dennoch ganz dieser Gegenwart gehört, Anregungen zu geben. Für den reinen Historiker mag diese Einstellung bedauerlich erscheinen, weil dadurch subjektive Absichten an den Gegenstand herangetragen werden, und er mag glauben, daß kontrollierte Forschung angemessener wäre. Aber auch der reine Historiker wird sich zumeist irgendwann auf einem Weg wiederfinden, dessen Richtung durch andere vorgegeben wurde; durch Trendmacher mit einer feinen Witterung für das Zukünftige.“ [5]

Ich unternehme keinen besonderen Versuch, Architektur mit anderen Gegenstandsbereichen zu verknüpfen. Ich habe auch nicht versucht, „die Verbindungslinien zwischen Wissenschaft und Technologie einerseits, den Geistes- und Sozialwissenschaften andererseits nachzuzeichnen ... und aus der Architektur eine menschlichere, soziale Kunst zu machen.“ [6] Ich versuche über Architektur zu sprechen, nicht darum herum zu reden. Sir John Summerson sprach von der einseitigen Fixierung der Architekten „auf die Bedeutung nicht der Architektur, sondern der *Bezüge* der Architektur zu anderen Dingen.“ [7] Überspitzt formulierte er, daß die Architekten in diesem Jahrhundert den „boshaften Vergleich“,

eine eklektische Nachahmung des 19. Jahrhunderts zu versuchen, abwehren konnten, sich dafür aber nachsagen lassen müssen, daß sie zwar das Terrain für eine Architektur vorbereiten, aber keine Architektur mehr bauen.[8] Das Resultat war Planung nach vorgegebenem Raster. Der stets schwindende Einfluß des Architekten und seine wachsende Unfähigkeit, das Ganze der gebauten Umwelt zu gestalten, können vielleicht – das mag ironisch anmuten – durch eine Verkleinerung des zu verantwortenden Bereichs und durch eine Konzentration auf seine Teilaufgabe wieder rückgängig gemacht werden. Vielleicht erledigen sich dann die Probleme mit den weiterführenden Bezügen und die Sache mit dem schwindenden Einfluß ganz von selbst. Ich bin bereit anzuerkennen, was mir die immanenten Grenzen der Architektur zu sein scheinen und versuche, mich innerhalb dieser Grenzen auf die konkreten Schwierigkeiten zu konzentrieren. Ich lehne es jedoch ab, mich in sicherlich weniger beschwerlicher Abstraktion über Architektur überhaupt zu ergehen ... „weil die Künste (wie man in der Antike sagte) zu den praktischen, nicht aber zu den spekulativen Betätigungen zählen; es kann deshalb keinen Ersatz dafür geben, eine solche Sache auch wirklich anzupacken.“[9]

Dieses Buch handelt von der Gegenwart, von der Vergangenheit nur in Beziehung auf die Gegenwart. Es wird darin kein Versuch unternommen, Prophezeiungen abzugeben, es sei denn die Einsicht, daß die Zukunft schon heute gemacht wird. Es ist nur sehr beiläufig auch ein polemisches Buch. Alle Aussagen verstehen sich durch ihren Bezug auf die gängige Art von Architektur, woraus sich notwendig bestimmte Zielrichtungen der Kritik ergeben – allgemein gegen die Borniertheit der orthodoxen modernen Architektur und Stadtplanung, gezielter gegen schwachköpfige Architekten, die autarke Isoliertheit, Technologie bzw. elektronische Programmierung zu letzten Zwecken in der Architektur erheben, gegen gewissenlose Meinungsmacher, die „bezaubernde Märchen über unsere chaotische Wirklichkeit“[10] zusammenschmierern und die alle unübersehbare Vielfalt, alle Widersprüchlichkeiten, wie sie zum Wesen der Kunst und der realen Erfahrung gehören, unterschlagen. Dennoch ist dieses Buch eher eine Analyse dessen, was meiner Meinung nach für die moderne Architektur richtig ist, nicht aber ein Pamphlet gegen falsche Auffassungen.

## Anmerkungen zur zweiten Auflage

von Vincent Scully (1977)

Es ist unmöglich, Form und Inhalt zu trennen; das eine ist undenkbar ohne das andere. Es kann dabei lediglich um unterschiedliche Einschätzungen der wichtigsten Vermittlungsformen gehen, mittels derer dem Betrachter ein Inhalt nahegebracht wird: durch Einfühlung, meinte man im 19. Jahrhundert, könne der Inhalt sinnlich erfahrbar werden; durch die Entschlüsselung von Zeichen, meinen die Linguisten, könne dieser Inhalt freigelegt werden. Jede der beiden Seiten würde wohl darin übereinstimmen, daß das entscheidende Moment in diesem Prozeß gedanklicher Verarbeitung die Gedächtnisleistung ist. Einfühlung und das Wiedererkennen von Zeichen sind beides erlernte Reaktionen, das Resultat einer besonderen kulturellen Prägung. Diese zwei Arten, Gewißheit zu erlangen bzw. aus der umgebenden Realität abzuleiten, ergänzen einander. Sie sind in wechselnder Zusammensetzung an den Prozessen der Formung und auch der Rezeption aller Kunstwerke beteiligt.

In dieser Hinsicht sind Produktion und Rezeption der Architektur, wie jeder Kunst, immer historisch-kritische Handlungen und als solche bestimmt durch das, was Architekt und Betrachter in ihrem Leben vermittels ihrer Erfahrung mit den Dingen gelernt haben, für bedeutsam zu halten und durch das Bild, das sie sich davon gemacht haben. Daraus folgt, daß die Intensität unserer Berührung mit der Kunst und der Gewinn daraus abhängig ist von der bestimmten Art unserer historischen Erfahrung; und es ist offensichtlich, daß es hier um Erfahrung, nicht um bloßes Wissen geht.

Die beiden Hauptwerke Venturis haben sich exakt an dieser Prämisse orientiert. Sie umfassen sowohl den kritischen als auch den historischen Aspekt. Das hier vorliegende erste Werk, das auch einige bedeutsame Formen der literarischen Kritik in die Architekturbetrachtung übernommen hat, hatte es sich zur Hauptaufgabe gemacht, die psychische Reaktion auf gebaute Formen zu untersuchen und ist demgemäß auch methodisch auf das Nachfühlbare abgestellt. Das zweite Buch Venturis (in Zusammenarbeit mit Denise Scott Brown und Steven Izenour) befaßt sich vor allem mit der Bedeutung von Zeichen in der Kunst und orientiert sich deshalb an einem linguistischen Ansatz. Diese beiden Bücher, die in ihrer Argumentation nie die optische Dimension aufgeben, umreißen für die Architekten der Gegenwart in beeindruckender Weise eine Ästhetik, mit der sich arbeiten läßt.

Aus der zeitlichen Distanz heraus empfinde ich es in doppelter Weise als Ehre, damals um ein Vorwort für die erste Auflage gebeten worden zu sein. Ich glaube heute, daß dieses Vorwort nicht an das Buch selbst (es war von Marion Scully

herausgegeben worden) heranreicht, in seinen Schlußfolgerungen war dieses Vorwort aber peinlich korrekt. Insbesondere bin ich heute darüber befriedigt, daß ich damals schon den Witz und den Mut hatte, ‚Complexity and Contradiction‘ als die bedeutendste Schrift über Architektur seit Le Corbusiers ‚Vers une Architecture‘ von 1923 vorzustellen. Die Zeit hat inzwischen erwiesen, daß diese kühne Feststellung nichts als die ungeschminkte Wahrheit ist. Die Kritiker, die damals meinten, eine solche Einschätzung könne nur erheitern oder sie sei unqualifiziert oder empörend, verwenden heute viel Mühe darauf, mit einem Venturi-Zitat operieren zu können, ohne jedoch seinen Namen zu nennen, oder sie schelten ihn, daß er auf halbem Wege stehen geblieben sei; manche versuchen sogar den Nachweis zu führen, daß sie das alles schon lange vorher auch gesagt hätten. Das hat nicht viel zu bedeuten. Was zählt, ist allein die Tatsache, daß dieses brillante und befreiende Buch zu dem Zeitpunkt erscheinen konnte, zu dem es tatsächlich erschienen ist. Es versah Kritiker und Architekten mit neuen, angemesseneren und wirksamen Argumenten; die Breite und Wichtigkeit der Diskussion, die inzwischen über Architektur in Gang gekommen ist, verdankt sich zu einem guten Teil diesem Buch. Vornehmlich interessieren aber auch die Bauten einer neuen beredten Ausdrucksweise, die durch diese Gedanken angeregt wurden. Die Werke von Rauch und Venturi bleiben dabei – und man ist davon sicher nicht überrascht – als die intelligentesten Beispiele, als wegweisend und doch von vornehmer Zurückhaltung, am ehesten im Gedächtnis. Wieder einmal hat das ‚Museum of Modern Art‘ etwas Bedeutendes ins Werk gesetzt, als man dieses Buch förderte, ähnlich wie mit der Übernahme der großen Ausstellung, die zu dem Werk ‚The International Style‘ (1932) von Hitchcock und Johnson führte.

## Anmerkungen zur zweiten Auflage

von Robert Venturi (1977)

Ich schrieb dieses Buch in den frühen 60er Jahren als praktisch tätiger Architekt und versuchte, zu einigen Aspekten der Theorien über Architektur und der Dogmen in der Architektur meinen eigenen Standort zu bestimmen. Heute gelten andere Notwendigkeiten. Ich bin deshalb der Meinung, daß dieses Buch heute wegen seiner allgemeineren Thesen über das Problem der Form in der Architektur aber auch als zeitgeschichtliches Dokument – vorwiegend mit einer historischen, nicht aber einer präskriptiven Absicht verfaßt – gelesen werden kann. Aus diesem Grund wurde auch der zweite Teil des Buches, eine Dokumentation der Arbeiten unseres Büros, in dieser zweiten Auflage nicht auf den aktuellen Stand erweitert\*.

Ich wollte, ich hätte das Buch damals mit ‚Vielfalt und Widerspruch der Form in der Architektur‘ betitelt, wie das auch von Donald Drew Egbert vorgeschlagen worden war. Denn damals in den frühen 60er Jahren drehte sich im architektonischen Denken alles um die Form, und ganz fraglos war auch die Architekturtheorie auf Formprobleme fixiert. Kaum ein Architekt dachte damals an das Symbolische in der Architektur, und auch die sozialen Anforderungen an die Architektur wurden erst in der zweiten Hälfte dieses Jahrzehnts dominierend. Im Rückblick aber ergänzt dieses Buch über Formprobleme unsere Betrachtung des Symbolischen in der Architektur, die wir einige Jahre später mit ‚Learning from Las Vegas‘ vorgelegt haben.

Um ein Versäumnis bei der ersten Ausgabe gutzumachen, möchte ich meiner Dankbarkeit für Richard Krautheimer Ausdruck geben, der seine Einsichten in die Architektur des römischen Barocks uns Stipendiaten der Amerikanischen Akademie in Rom mitteilte. Ich danke auch meinem Freund Vincent Scully für seine stete Bereitschaft und die freundliche Art seiner Unterstützung für dieses Buch und für unsere Bauten. Auch freue ich mich darüber, daß das ‚Museum of Modern Art‘ mit dieser Auflage eine Vergrößerung des Formats ermöglichte; insbesondere die Illustrationen können nun mit größerem Gewinn studiert werden.

Vielleicht ist es ein Schicksal aller Theoretiker, daß sie die Kreise, die von ihren Werken ausgehen, mit sehr gemischten Gefühlen sich ausbreiten sehen. Manchmal war mir wohlher zumute, wenn ich angegriffen, als wenn mir Beifall gespen-

\* Vgl. hierzu die den letzten Stand wiedergebende Werk-Zusammenstellung in: *Werk/Archithese*, Nr. 7/8 1977.

det wurde. Nur zu oft kam der Applaus von Leuten, die die hier niedergelegten Ideen und Vorschläge zur Vorgehensweise entweder am falschen Objekt anzuwenden versuchten oder gar sie bis zur Karikatur ihrer selbst auf die Spitze trieben. Einige meinten auch, diese Ideen seien ja schön und gut, sie gingen aber nicht weit genug. Die meisten der hier niedergelegten Vorstellungen sollten dem Leser direkt einleuchten, sie sollten dabei keine Dogmen sein; die Methode des historischen Vergleichs könnte in der Architekturkritik anders auch gar nicht angewandt werden. Muß ein Künstler auch noch einstehen für alle falschen Verallgemeinerungen seiner Ideen?

# 1. Für eine beziehungsreiche Architektur!

## Ein behutsames Manifest

Ich freue mich über Vielfalt und Widerspruch in der Architektur. Die Zusammenhangslosigkeit und die Willkür nicht bewältigter Architektur aber lehne ich ab; ebensowenig mag ich die erkünstelten Raffinessen pittoresker oder expressiv übersteigerter Architektur. Im Gegensatz dazu will ich über eine komplexe und widerspruchsreiche Architektur sprechen, die von dem Reichtum und der Vieldeutigkeit moderner Lebenserfahrung zehrt, einschließlich der Erfahrungen, die nur in der Kunst gemacht werden. Überall wurde das Prinzip von Vielfalt und Widerspruch anerkannt, nur nicht in der Architektur: so durch Gödels Beweis letztendlicher Inkonsistenz in der Mathematik, durch T. S. Eliots Analyse ‚schwieriger‘ Dichtung und durch Joseph Albers' Bestimmung des paradoxen Charakters von Malerei.

Architektur ist aber auch schon durch die Beachtung der alten Vitruv'schen Forderungen nach Zweckdienlichkeit, solider Bauweise und Anmut\* notwendig vielfältig und widerspruchreich. Heute kommt aber noch hinzu, daß die Anforderungen des Bauprogramms wie der Konstruktionsweise, der technischen Ausstattung und der Gestaltung sogar bei einfachen Bauvorhaben unter einfachen Bedingungen in die verschiedensten Richtungen auseinanderlaufen und so in einem Ausmaß miteinander in Konflikt geraten können, wie man es sich früher kaum vorstellen konnte. Die zunehmenden Größendimensionen und der veränderte Stellenwert von Architektur im Rahmen der Stadt- und Regionalplanung kommen erschwerend hinzu. Ich will mich hier diesen Problemen stellen und versuchen, das beste aus dieser Situation allgemeiner Verunsicherung herauszuholen. Weil ich das Widersprüchliche dabei ebenso akzeptiere wie das Komplexe, liegt mir die Lebendigkeit der Architektur genauso am Herzen wie ihre Gediegenheit.

Die Architekten können es sich nicht länger mehr leisten, durch die puritanisch-moralische Geste der orthodoxen modernen Architektur eingeschüchtert zu werden. Ich ziehe eine Haltung, die sich auch vor dem Vermessenen nicht scheut, einem Kult des ‚Reinen‘ vor; ich mag eine teilweise kompromißlerische Architektur mehr als eine ‚puristische‘, eine verzerrte mehr als eine ‚stocksteife‘, eine vieldeutige mehr als eine ‚artikulierte‘, eine verrückte genauso wie eine unpersönliche, eine lästig-aufdringliche genauso wie eine ‚interessante‘, eine konventionelle noch mehr als eine angestrengt ‚neue‘, die angepaßte mehr als

\* Utilitas, firmitas, venustas.

die exklusiv abgegrenzte, eine redundante mehr als eine simple, die schon verkümmerte genauso wie die noch nie dagewesene, eine in sich widersprüchliche und zweideutige mehr als eine direkte und klare. Ich ziehe eine vermurkste Lebendigkeit einer langweiligen Einheitlichkeit vor. Dementsprechend befürworte ich den Widerspruch, vertrete den Vorrang des ‚Sowohl-als-auch‘.

Ich stelle die Vielfalt der Meinungen höher als die Klarheit der Meinungen; die latenten Bedeutungen halte ich für ebenso wichtig wie die manifesten. Ich bevorzuge das ‚Beide-zusammen‘ vor dem ‚Entweder-oder‘, das Schwarz und Weiß und manchmal auch Grau, vor dem ‚Schwarz-oder-Weiß‘. Gute Architektur spricht viele Bedeutungsebenen an und lenkt die Aufmerksamkeit auf eine Vielzahl von Zusammenhängen: ihr Raum und ihre Elemente sind auf mehrere Weisen gleichzeitig erfahrbar und benutzbar.

Eine Architektur der Komplexität und des Widerspruchs hat aber auch eine besondere Verpflichtung für das Ganze: ihre Wahrheit muß in ihrer Totalität – oder in ihrer Bezogenheit auf diese Totalität – liegen. Sie muß eher eine Verwirklichung der schwer erreichbaren Einheit im Mannigfachen sein als die leicht reproduzierbare Einheitlichkeit durch die Elimination des Mannigfachen. Mehr ist nicht weniger!