

Mainstreet is almost alright.

Robert Venturi, Las Vegas und die Architektur des Pop

1972, sechs Jahre vor Rem Koolhaas' *Delirious New York*, erschien die erste Auflage der Schrift *Lernen von Las Vegas – Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*.

Gemeinsam verfasst von den amerikanischen Architekten Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour war das Buch zweifellos gerade auf Koolhaas' Manifest von Einfluss – auch wenn es dessen illusionslosem Modernismus die konstitutive Rolle, wenn nicht der Illusion, so doch eines Symbolismus, in der Architektur voraussetzt. Die im selben Jahr wie *Delirious New York* erschienene zweite Auflage von *Lernen von Las Vegas* wurde alsbald in 16 Sprachen übersetzt, im Herbst 1978 erschien die deutsche Ausgabe.

Fast genau 10 Jahre zuvor, im Frühjahr 1968, hatten die drei Architekten zusammen mit Studierenden der Yale University Las Vegas zu ihrem Forschungsgegenstand gemacht. Die Gruppe hatte zunächst drei Wochen in Bibliotheken verbracht, dort die Geschichte, die Stadtentwicklung und die Geschäftsstruktur der Wüstenstadt erkundet und sich dann für einige Zeit in Las Vegas einquartiert, um gemeinsam die Stadt zu durchstreifen – zu Fuß und mit Autos, auf deren Motorhauben sie abwechselnd Fotoapparate und Filmkameras montierten.

Was die Beteiligten auf ihren Erkundungstouren einfingen, wird in dem Buch mit kunsthistorisch präziser Methodik in zehn von Diagrammen und Tabellen unterlegten Kapiteln verarbeitet. Dabei stellen die Autoren die allegorischen Architekturen der Wüstenstadt stets den „verarmten Bauten“ der klassischen Moderne gegenüber – entwerfen sie doch ein buntes Tableau, in dem die von antiken Göttern und Tempeln gerahmte Aura des römischen Feldherrn Julius Caesar mühelos in Aladdins Wunderlampe passt. Von Märchengestalten aus *Tausendundeiner Nacht* führt der Weg dann, vorbei an einer Werbung für Sonnencreme, zu den opulenten Platzanlagen und reichgeschmückten Kirchen des italienischen Barock. Deren Wirkungsmacht wiederum erreicht in Las Vegas die Cowboys des Wilden Westens, wo schon Dean Martin und seine Freunde warten. Zweifellos ist den Architekten und Studierenden der Abschied von Las Vegas und die Rückkehr an den Schreibtisch nicht leicht gefallen. Im Rückblick aber hat sich beides gelohnt: die Exkursion durch die Stadt wie ihre architekturtheoretische Auswertung. Heute zählt die anspielungsreiche Schrift – als grundlegende Untersuchung zum Aufbau und zur

**Venturi / Scott Brown /
Izenour**

Lernen von Las Vegas

**Zur Ikonographie und
Architektursymbolik
der Geschäftsstadt**



Architekturtheorie

Wahrnehmung der modernen kommerziellen Stadt und ihrer Trivialsymbolik – noch immer zu den maßgeblichen Analysen der Architektur des 20. Jahrhunderts.

Vor der Folie von Las Vegas fördern die Autoren formale und typologische Ähnlichkeiten von Bauten ganz unterschiedlicher Epochen zutage. Bemerkenswert ist auch, dass und wie sich Venturi und seine Kollegen dabei traditioneller kunstakademischer Methodik bedienen und der überkommenen architekturgeschichtlichen Formanalyse durch Verlagerung der Akzente nachhaltig überraschende Einsichten abgewinnen: Wer käme schon auf die Idee, eine barocke Kirche mit einem Spielcasino zu vergleichen!



Die Unausweichlichkeit des Symbolischen

Wenn die Studie des Jahres 1968 noch heute für einen Paradigmenwechsel in der Architekturtheorie steht, dann deshalb, weil mit ihr das Formenrepertoire des Gewöhnlichen und des Hässlichen ausdrücklich und programmatisch in den Entwurfsprozess einzog. Unter der Hand verschmolzen Hochkultur und Soziokultur und stellten in ihrer Durchmischung die letztlich seit der Renaissance geltenden Lehrmeinungen über das Schöne und das Hässliche neu zur Diskussion. Damit legten die Autoren ihrer Zunft auch ein neues Selbstverständnis nahe: Wenn Architekten bis dahin in erster Linie den wohl proportionierten Volumen, deren baukonstruktiven Bedingungen und der Erfüllung eines Raumprogramms verpflichtet waren, sollten sie sich künftig

verstärkt als Teil-Akteure sozialräumlicher Praxis und kultureller Prozesse begreifen. Dabei war den Autoren ihre Nähe zur Pop-Kunst bewusst: „Künstlerische Neuschöpfung kann oft auch die geschickte Auswahl des schon Vorfindlichen sein. Die Pop-Künstler haben das wieder neu gelernt. Unsere Aufwertung der bestehenden kommerziellen Zwecken dienstbar gemachten Architektur entlang der Highways steht ebenfalls in dieser kurzen Tradition solchen Neu-Lernens.“¹



Richard Hamilton. Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?, 1956.

wikiart

Am Anfang ihrer gemeinsamen Projektarbeit standen die Ablehnung der mangelnden Bildhaftigkeit der Nachkriegsarchitektur und die dazugehörige These, dass Architektur immer schon mit Ausdrucksqualitäten belegt sei. Die Forschung bestimmend war dann auch die Einsicht in den uneingestandenen Symbolismus moderner Architektur, demgemäß gerade die von ihren Entwerfern stets als „neutral“ beschriebenen Bauten der klassischen Moderne als Bedeutungsträger wirksam wurden.

Um die Tragweite der Kritik am angeblich ausdruckslosen Bauen der Architekturavantgarde, das der Persönlichkeit ihrer Nutzer Raum geben wollte, zu verstehen, bedarf es sowohl eines kurzen Moderne-Rückblicks als auch eines Exkurses zur Zeichentheorie. Die Beweggründe zur Ablehnung des International Style und seiner speziell amerikanischen Ausprägung in der Nachkriegszeit sind dann schnell erzählt. Klärungsbedürftig ist allerdings die Entwicklung des architekturtheoretischen Gegenentwurfs, den wir seither „Postmoderne“ nennen. In *Lernen von Las Vegas* wird dabei sichtbar und verständlich, „wie vital eine Architektur beziehungsreicher Anspielungen sein kann; sie öffnet uns die Augen dafür, wie tödlich andererseits die Befangenheit im Ghetto des guten Geschmacks, das angestrengte Mühen um die konsequente Gestaltung auch des letzten Details werden können. Das Beispiel des Strip (von Las Vegas) beweist, wie wertvoll die Verwendung des Symbolischen, die Zuflucht zu dosierten Irritationen für eine Architektur sind, die mit großen leeren Räumen und hohen Geschwindigkeiten zurechtkommen muss; es beweist, dass die Leute – unter ihnen auch die Architekten – ihre Freude an einer Architektur haben, die sie auch an etwas anderes als eben nur an Architektur erinnert, und seien es ein Harem oder der Wilde Westen, vielleicht auch die Ahnherren der Nation in New Jersey. Anspielungen und Kommentare, ob nun auf Vergangenes, Gegenwärtiges, auf die von allen geteilten Allgemeinplätze oder auf festverwurzelte Vorurteile bezogen, und die Einbeziehung des Alltäglichen aus unserer jeweiligen Umgebung, sei es profan oder geheiligt – dies alles fehlt unserer heutigen ‚modernen‘ Architektur. Über diesen Mangel können wir in Las Vegas vieles lernen; vor den Architekten haben das schon andere Künstler für ihren Bereich getan, für ihre spezifischen stilistischen Mittel. Die Pop-Künstler haben uns die Möglichkeiten gezeigt, die sich bieten, wenn alte Klischees in neue Zusammenhänge hinein montiert werden,

wie dabei nie gekannte Bedeutungen sich erschließen, wie das Vertraute fremd wird – die Suppenschüssel in der Kunstgalerie.“²

Die unterschiedlichen Impulse und Einflüsse, denen der junge Robert Venturi und seine Mitautoren ausgesetzt waren, möchte ich im Folgenden in zwei Teilen darstellen, um verständlich zu machen, dass und wie die Zeichen- und Symbolfrage von Architektur im Mittelpunkt ihrer Untersuchung stand und warum sie dabei ihr besonderes Augenmerk auf die konsumorientierte Massenkultur Amerikas lenkten.

Zwischen International Style und Pop Kultur: aufgewachsen in den Städten

Beginnen wir zunächst mit kurzen Biographien. Der 1925 im US-amerikanischen Philadelphia geborene Robert Venturi studierte Architektur und Kunstgeschichte an der Universität in Princeton, New Jersey, und erwarb dort 1950 sein Diplom (Master of Fine Arts). In der Jury seiner Abschlussprüfung saß zufällig auch Louis Kahn, der als Gastprofessor aus Yale einige Semester in Princeton lehrte. Kahn war von dem jungen Architekten beeindruckt und engagierte ihn für sein Büro in Philadelphia. Später sammelte der Berufsanfänger weitere Erfahrungen in den Büros von Oscar Stonorov (Corbusier-Schüler und Freund von Max Bill) und Eero Saarinen.

1954 gewann Venturi den Prix de Rome, ein Stipendium, das ihm einen zweijährigen Aufenthalt in Italien mit Schwerpunkt an der Amerikanischen Akademie in Rom erlaubte. Einige Wochen begleitete ihn der Freund und Mentor Louis Kahn auf seiner Reise. Gemeinsam erkundeten sie die antiken Bauten und barocken Kirchen der italienischen Hauptstadt und reisten nach Florenz und Mantua, um die Werke von Michelangelo und Giulio Romano zu besuchen. Im Hinterland von Venedig besichtigten sie die berühmten Villen von Andrea Palladio. Wieder allein reiste Venturi dann von Italien aus nach Griechenland und studierte vor Ort, was von den Bauten der Antike übriggeblieben war.

Vom ältesten Erbe europäischer Baugeschichte tief beeindruckt, entwickelte der Architekt und Kunsthistoriker ein besonderes Interesse für die Bauten des Manierismus und des Barock. Er begeisterte sich für deren künstlerisch freien Umgang mit den ehrwürdigen Baugliedern. Zurückgekehrt nach Philadelphia, arbeitete Venturi noch einige Zeit im Büro von Louis Kahn und gründete 1958 schließlich sein eigenes Architekturbüro. Nach den frühen Jahren der Selbstständigkeit entstanden ab 1960 die ersten bedeutsamen Bauten wie das Wohnhaus für

seine Mutter Vanna Venturi (1962) und das Guild House (1963). Von 1960 bis 1968 lehrte er an der Universität in Philadelphia, später in Yale und in Harvard.



Guild House. Philadelphia. 1964. Wikipedia.

Die 1931 in Sambia geborene Architektin Denise Scott Brown studierte Architektur zunächst in Johannesburg, ab 1952 dann in London an der Architectural Association, an der sie drei Jahre später ihr Diplom erwarb. Danach studierte sie Stadtplanung an der Universität in Philadelphia und begegnete dort zum ersten Mal ihrem späteren Ehemann Robert Venturi. Dass sich Venturi und Scott Brown nach ihrer ersten Begegnung 1960 zunächst aus den Augen verloren, lag an ihrem beruflichen Werdegang. Während Venturi in Philadelphia blieb und sich dort der Lehre und seinem Architekturbüro widmete, übernahm Scott Brown nach ihrem Studium eine Dozentur an der University of California in Berkeley, von der sie erst nach Los Angeles und später an die Yale University in New Haven wechselte. Erst Ende der 1960er Jahre trafen sich die beiden wieder und heirateten am 23. Juli 1967. Aus der Ehe ging ein Sohn hervor, James Venturi, der seit einigen Jahren an seinem Filmprojekt „Learning from Bob and Denise“ arbeitet. Kurz darauf trat Scott Brown als Partnerin ihres Mannes dessen Architekturbüro bei, das alsbald in Venturi Scott Brown

Associates (VSBA) umbenannt wurde. Im gleichen Jahr gesellte sich ein weiterer Mitarbeiter hinzu: Steven Izenour, mit dem beide eine tiefe Freundschaft verbanden. Izenour, der 2001 im Alter von 61 Jahren an einem Herzinfarkt starb, hatte an den Universitäten in Philadelphia und Yale Architektur studiert. Über dreißig Jahre war er maßgeblich an den Projekten des Architekturbüros beteiligt. Zuletzt lehrte er an der Universität in Philadelphia.

Alle drei wurden mehrfach für ihre entwerferische wie für ihre architekturtheoretische Arbeit ausgezeichnet, 1991 erhielt Robert Venturi den Pritzker-Preis. Er starb am 18. September 2018 im Alter von 93 Jahren; Denise Scott Brown war zu dieser 87 Jahre alt. Das Büro Venturi Scott Brown Associates übernahmen nun jüngere Kollegen.

Will man verstehen, was die drei damals miteinander verbunden hat, muss man auf ihr Studium in der Nachkriegszeit zurückkommen, in der die klassische Moderne in den USA ihren Siegeszug angetreten hatte, während gleichzeitig der American Way of Life und die Pop-Kultur die Zeitstimmung prägten. Die Grundlagen des Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg in Europa wie auch des Neuanfangs in den USA hatten zunächst die Errungenschaften der Vorkriegsmoderne geliefert. Die emigrierten Bauhaus-Architekten und Avantgardenkünstler wie Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Marcel Breuer, Konrad Wachsmann, Laszlo und Sibyl Moholy-Nagy, aber auch Max Ernst, Marcel Duchamp, Georges Grosz und Josef Albers hatten durch ihre Werke und durch Professuren an den berühmtesten amerikanischen Hochschulen weltweit Einfluss gewonnen.

Ihre heroischen Stahlskelett- und Sichtbetonbauten priesen den technischen Fortschritt der Nachkriegsjahre. Gläserne Rasterfassaden, Fensterbänder und Flachdächer wurden zu Symbolen des „freien Westens“, der so seine Überlegenheit gegenüber dem autoritären und ökonomisch zurückbleibenden Osten demonstrierte. Die Entwicklung von neuen Werkstoffen, neben Metallen vor allem Kunststoffen, kam schnell voran. Mit ihrer Hilfe konnten viele Entwürfe der Bauhauszeit nun endlich als Massenprodukte hergestellt werden. Doch genau darin lag das Problem: Jetzt, wo man sie schnell und in Serie errichten konnte, entsprachen die Bauten des International Style nicht länger einer Stadtlandschaft, die von Supermärkten, Tankstellen und Schnellrestaurants geprägt war. In dieser neuen Umgebung wirkten die spätmodernen Solitäre oft wie Fremdkörper. Viele von ihnen waren entweder durch die Orientierung an rein technisch-ökonomischen Vorgaben zu einer Art Bauwirtschaftsfunktionalismus mutiert oder sie waren in einem elitären Formalismus erstarrt. Der Wohnungsbau wurde noch immer vom Konzept der

Trennung von Arbeit und Freizeit beherrscht, so dass an den Rändern der Industriezentren in kürzester Zeit Trabantenstädte aus dem Boden gestampft wurden. Als eine der Ersten protestierte die amerikanische Autorin Jane Jacobs 1961 mit ihrer Streitschrift *Tod und Leben großer amerikanischer Städte*³ gegen die Trabantensiedlungen und eine stadtplanerische Praxis der autogerechten Siedlungen. Sie setzte sich stattdessen für kleinteilig angelegte Quartiere mit gemischter Bebauung und Nutzung ein, in denen lebendige Nachbarschaften wachsen konnten. Damit traf Jacobs die Stimmung der späteren Nachkriegszeit, in der immer mehr Menschen die eingetretenen Verluste in den Blick nahmen. Doch rangen hier widerstreitende Kräfte miteinander, denn zur gleichen Zeit eroberten Kühlschränke, Einbauküchen und Transistorradios die Haushalte und ihre Bewohner. Wer etwas auf sich hielt, baute sich einen Bungalow am Rand der Stadt; ein Auto – das neueste Modell von Ford, Lincoln oder Chevrolet – gehörte dazu. In seinem 1951 veröffentlichten Buch *Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen*⁴ umriss der Philosoph Marshall McLuhan das Ausmaß, in dem die gesellschaftliche und kulturelle Entwicklung der Nachkriegszeit bereits durch elektronische Medien und damit durch die Massenreklame bestimmt wurde. Vermittelt über Radio, Film und Fernsehen bombardierte sie ihre Empfänger täglich mit Tausenden von Botschaften, formte ihre Träume, tauchte aber auch unvermittelt in ihren Landschaften auf und prägte das Gesicht ihrer Städte.



Robert Rauschenberg. *Oracle*. 1962ff. Robert Rauschenberg Foundation,

Die Künstler der Pop Art haben die Wirkungsmacht der riesigen Plakatwände, Leuchtreklamen und Werbespots schnell begriffen. Die neuen Ausdrucksformen machten sie für ihre Kunst nutzbar, sie bedienten sich der Werbebotschaften und parodierten deren optimistische Propaganda. Hatten die avantgardistischen Maler, Bildhauer und Architekten ihre Arbeit bislang als gemeinsame Unternehmung am Gesamtprojekt der Moderne verstanden, scherte nun erstmals eine Gruppe junger Künstler aus und lenkte ihren Blick auf die Alltagskultur, damit zugleich auf die Schattenseiten des Massenkonsums wie auf die hysterisierte Warenwelt eines überdrehten Fortschrittsglaubens. Mit ihrer warenförmigen Kunst stellten sie unbequeme Fragen, voran die gleichermaßen an alle sowie jede und jeden Einzelnen gerichtete Frage, ob nicht inzwischen alles um uns herum – einschließlich unserer selbst – zur Ware geworden sei. Die architektonische Moderne und mit ihr die abstrakten Künste – vor allem der in Amerika bestimmende Abstrakte Expressionismus – waren der Popkunst fragwürdig geworden: Erstmals gingen Bildende Kunst und Architektur in den 1960er Jahren getrennte Wege!

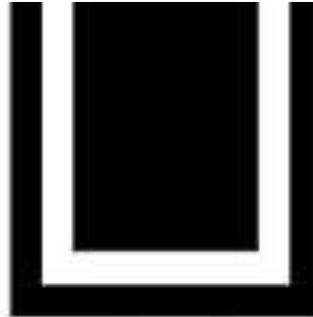
Tatsächlich war bereits 1956 in London die aufsehenerregende Ausstellung „THIS IS TOMORROW“ eröffnet worden, die zum Initial der Popkultur in Europa wurde und erstmals künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Massenkonsum und der schundfarbenen Ästhetik der urbanen Alltagswelt präsentierte. Dabei zierte das Kürzel POP, das der neuen Avantgarde ihren Namen gab, den riesigen Lutscher auf einer Collage von Richard Hamilton. Der Popkünstler Robert Rauschenberg schuf wiederum seine Kunst beim Durchstreifen der Stadt, in dem er die achtlos weggeworfenen Gegenstände, aber auch die meist kurzlebigen Botschaften sammelte, die er dann zu seinen Kunstwerken verarbeitete: Pappkartons, gestreifte Markierungspfähle, einen ausgestopften Vogel, einen zerbrochenen Regenschirm, zerschnittene Reifen, einen Rasierspiegel, alte Postkarten, Plakatfetzen, vom Wind verwehte Zeitungen. Solche Fundsachen und Wegwerfartikel collagierte er auf ganz unterschiedlichen Trägermaterialien zu sogenannten Combines, die er dann kübelweise mit Farbe versah: „Ich hatte eine Hausregel aufgestellt. Wenn ich einmal um den Block gegangen war und nicht genug Verwertbares gefunden hatte, dann ging ich um einen zweiten Block, die Richtung war egal – aber das war dann auch genug. Meine Arbeiten sollten wenigstens so interessant sein, wie das, was sich draußen vor meinem Fenster abspielte.“⁵

Robert Venturi und Denise Scott Brown gehörten damals mit anderen jüngeren Kollegen wie Michael Graves und Frank Gehry zu den Architekten und Architektur-Studierenden, bei denen die Impulse der Pop Art auf fruchtbaren Boden fielen. Wie den Popkünstlern ging es auch ihnen um genau jene Bezüge zur alltäglichen Lebenswelt und zur Massenkultur, die von der Architektur des International Style umgekehrt methodisch ausgeschlossen wurden.

Robert Venturi

**Komplexität
und Widerspruch
in der Architektur**

**Herausgegeben
von Heinrich Klotz**



Baugeschichte/Architekturtheorie

Venturi, Scott Brown und Izenour teilten die Ansicht Rauschenbergs und lenkten ihre Blicke auf die grelle amerikanische Lebenswelt: auf die Leuchtreklamen an den Tankstellen und die farbigen Kaufhaus-Schaufenster mit ihren Neuheiten: Trockenhauben, Kunststoffgeschirr, Transistorradios und Küchengeräte. Sollte sich die neue Architektur gegen die Übergriffe einer ungebundenen Massenkultur verteidigen? Oder sollte sie die gesetzten Impulse annehmen und dabei künstlerisch wenden? Diese Fragen griff Robert Venturi vor

Lernen von Las Vegas in seinem Erstlingswerk *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* auf, das er 1966 veröffentlichte.

In dieser Publikation, die aus den vielfältigen Notizen seiner in Italien und Griechenland gewonnenen Reise-Eindrücke entstanden ist, übt sich Venturi bereits in bis dahin so noch nie unternommenen Vergleichen prominenter Werke der Baugeschichte mit solchen der jüngsten Gegenwart. Schon hier gelingen ihm durch die Herauslösung formaler Kriterien aus dem historischen Zusammenhang überraschende Interpretationen dessen, was er später als „vielschichtige architektonische Ordnung“ bezeichnen wird. So vergleicht er den Markusplatz in Venedig, „seine spannungsreichen Gegensätze in Maßstab, Rhythmus und Gliederung“, mit dem Times Square in New York, „auf dem krasse Gegensätze, Häuser und Reklametafeln durch die Einheit des Platzraumes selbst zusammen gehalten werden.“⁶

Wie später in *Lernen von Las Vegas* löst Venturi schon in *Komplexität und Widerspruch* historische Bauten beziehungsweise einzelne ihrer Bauglieder aus ihrem zeitlichen Zusammenhang und gewinnt so die Möglichkeit, deren formale Eigenheiten epochenübergreifend zu beschreiben und zu kategorisieren. Dabei bezeichnet er seine Untersuchungen historischer Werke ausdrücklich als eine Forschung, die Erkenntnisse für Bauaufgaben der Gegenwart ermöglichen soll: „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.“⁷ Auf den Punkt gebracht, hält Venturi wenige Zeilen später fest, „von der Vergangenheit nur in Beziehung auf die Gegenwart“ handeln zu wollen.⁸

Das Buch schlug ein wie eine Bombe. Die Gegenüberstellung der römischen Porta Pia oder des Palazzo del Te mit den neuesten Bauten der 1950er Jahre wie etwa Mies' Lake Shore Drive Apartments gewann eine unerwartete Stoßkraft, zeigte sich in der Gegenüberstellung mit den rasterförmigen Schachteln der Moderne doch der Formen- und Bedeutungsreichtum historischer Baukunst. Erstmals nach dem Siegeszug des International Style, dessen Architekten ihre Bauten ausdrücklich ortlos planten, weil diese überall stehen sollten, erlangten nun das Umfeld eines Bauwerks, seine lebensweltliche Umgebung und regionale Verortung wie auch der Wunsch nach Rückbindung der Architektur an die Baugeschichte eine maßgebliche Bedeutung. Doch um welche Baugeschichte geht es hier? Um die europäische oder um die amerikanische? Von welchen ortstypischen Materialien und Werkstoffen lässt sich in Zeiten des Massenkonsums lernen? Von welchen Orten ist die Rede, wenn ortspezifische Einflüsse auf die

neue Architektur einwirken sollen: von Einkaufszentren mit Tankstellen und autogerechten Schnellrestaurants? Mit seiner Forderung nach einer beziehungsreichen Architektur, die sich den vielfältigen Bedingungen des Alltäglichen und Gewöhnlichen zuwendet, sich einem mehrdeutigen Formenreichtum verschreibt und sich dabei durch „Vermittlung der Gegensätze“ auf „das schwierige Ganze“ verpflichtet, richtet sich das Buch gegen das gesamte amerikanische Architektur-Establishment. Venturi avanciert zu einem Helden der Popkultur: Der alte Mies, in Berlin gerade mit dem Bau der Neuen Nationalgalerie beschäftigt, liest *Komplexität und Widerspruch* und realisiert, dass der Autor seine elegante Parole vom „Less is more!“ durch die Formel „Less is bore!“ parodiert.

Fast zeitgleich zum Erscheinen des Buches hat der junge Architekt auch erste Bauten fertiggestellt. Werfen wir nun einen kurzen Blick auf sie.

Maßlicher Zusammenhang der Bauglieder

Für seine Mutter entwirft Robert Venturi Ende der 1950er Jahre ein kleines Wohnhaus, dessen weitgespanntes und tiefgezogenes Satteldach wie ein Tempelgiebel wirkt. Doch wird das Giebeldreieck von einem großen Spalt geteilt – ein Sprenggiebel also: Der Einschnitt gibt ein Fenster im ersten Obergeschoss und den Blick auf den großen Schornstein frei. Der quadratische Eingangsbereich wird durch den sichtbar belassenen Unterzug und ein ebenfalls gesprengtes Segmentbogenprofil betont; die Proportionen der einzelnen Bauglieder sind ausdrucksvoll überhöht, die Eingangszone des Vorstadthauses ist wie bei einer Palladio-Villa inszeniert. Allerdings wird die symmetrische Komposition durch das große quadratische Schlafzimmerfenster gestört, das sich von links ins Bild drängt. Um auch vom Bett aus den Blick nach draußen zu gewährleisten, hat Venturi diese riesengroße, fast bis zum Boden reichende Quadratöffnung in die Fassade geschnitten. Der ungewöhnliche Maßstabssprung des Fensters lenkt den Blick auf seine geometrische Grundform, durch die das Bauelement – noch durch die malerische Wirkung des mittelaxialen Fensterkreuzes verstärkt – als ein typologisches Element präsentiert wird. Wir werden darauf zurückkommen!



Vanna Venturi House in Chestnut Hill, Philadelphia: "My Mother's House". Foto: Wikipedia. Carol M. Highsmith.

Wer genauer hinschaut, erkennt, dass das kleine quadratische Badezimmerfenster daneben im Größenverhältnis 1 : 4 in eines der Fensterkreuze der „Blow up-Öffnung“ passt. Obgleich ebenfalls in eine formale Beziehung gesetzt, gehorcht der Rest der Schaufassade den Notwendigkeiten des Inneren: So verweist das Fensterband rechts auf die Küche. Dennoch findet sich beim zweiten Hinsehen auch hier ein Maßverhältnis, nach dem der innere Rahmen eines der fünf Quadrate dem äußeren Rahmen des linken kleinen Fensters entspricht. In diesen Formenkanon fügt sich dann auch der maßlich ebenfalls genau eingepasste Kamin. Dabei macht das rund um das Haus verlaufende Gurtgesims seinem Namen alle Ehre, weil es die Einzelformen zusammenbindet, indem es sie je nach Größe unterstreicht oder durchschneidet und damit deren dekomponierte Einheit bezeugt. Die Gartenfassade zeigt wiederum unregelmäßig gesetzte Tür- und Fensteröffnungen, die von einem auf der Mittelachse sitzenden Thermenfenster bekrönt werden.

Schon an diesem frühen Bau wird Venturis Herangehensweise deutlich, bei der Elemente aus der Baugeschichte in abstrahierter und stark vergrößerter Form zum Einsatz kommen und auf diese Weise gegenläufige Wirkungen entfalten: Während die Großform des Hauses antikisch

anmutet, sind seine einzelnen Bauteile aus anderen Zusammenhängen entlehnt – wie dies in *Komplexität und Widerspruch* programmatisch eingeführt wurde: „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.“⁹

Dieses Verfahren eines Bauens mit zeichenhaften Elementen und mit Versatzstücken aus der Baugeschichte perfektioniert Venturi in den nächsten Jahren weiter. Auch beim Guildhouse, einem sechsgeschossigen Altenwohnheim in Philadelphia, werden die Bedeutungsebenen vermischt: Während der rote Backstein Bezug auf die umgebenden Arbeiterwohnhäuser nimmt, entstammen die Lochblechgeländer der ortsansässigen Stahlindustrie. Der Einsatz dieses industriellen Halbzeugs bezeugt den unsentimentalen Umgang mit dem Baugefüge. Mitten in den Eingang gestellt, trägt eine massive Granitsäule dick auf. Darüber schmückt ein großer Schriftzug den Eingangsbereich, der von der Tankstelle an der Ecke entlehnt zu sein scheint. Allerdings ist seine werbewirksame Größe deplatziert: Warum sollte ein Haus, in dem alte Leute ihren Ruhestand verbringen, eine solche Aufmerksamkeit auf sich lenken? Ausgerechnet dieser Schriftzug wird dann Teil eines klassisch achsensymmetrischen Baukörpers, den ein großes Thermenfenster bekrönt.

Innerhalb dieses delikat proportionierten Gefüges werden die Thermenfenster als historische Bauglieder ebenso als Großformen wirksam wie der Werbeschriftzug, obwohl beide zwei völlig unterschiedlichen Sinnzusammenhängen entstammen. Formale Ordnung und materielle Ausdrucksqualitäten entfalten also gegenläufige Wirkungen, sie sprechen unterschiedliche Bedeutungsebenen an. Diese erklärte Absicht bekräftigt Venturi dann noch durch die Montage einer goldenen Fernsehantenne auf dem Dach des Hauses, die er als Bauschmuck mit einem ironischen Bezug auf die Hauptbeschäftigung der Bewohner vorstellt – diese sorgen dann aber dafür, dass sie schon bald nach Einweihung des Altenheimes wieder entfernt wird.

Die Zugehörigkeit der Architektur Venturis, Scott Browns und Izenours zur Pop Art verstärkt sich noch in späteren Entwürfen des Büros wie den aus den 1970er Jahren stammenden Arbeiten für die Warenhausketten Basco und Best, deren konzeptionelle Nähe zur Massenkultur unverkennbar vom Vorgehen etwa Andy Warhols inspiriert ist. Geben wir dazu noch einmal Venturi selbst das Wort: „Der Architekt schafft also durch veränderte Zusammenstellung der Einzelteile stets neue, Bedeutungen prägende Zusammenhänge. Wenn er Konventionelles unkonventionell einsetzt, wenn er vertraute Dinge in befremdlicher Weise zusammenstellt,

verändert er ihren Kontext und kann so auch ausgedienten Klischees eine lebendige Wirkung geben. Gewöhnliche Dinge in einem ungewöhnlichen Zusammenhang scheinen deshalb neu und alt zugleich.“¹⁰



Best Products Showroom. Langhorne. Pennsylvania. 1978

Intellektualität und Widerspruch: die Macht der Zeichen

Mit ihrer Kritik an der Architektur der klassischen Moderne treffen Venturi, Scott Brown und Izenour eine Stimmung der Nachkriegszeit, sprechen aus, was viele denken: Dass die modernen Bürobauten ebenso wie moderne Rathäuser, Einkaufszentren, Universitäten und Trabantenstädte von den meisten Nichtarchitekten auch und gerade deshalb abgelehnt werden, weil ihnen jede Erzählqualität fehlt. Dieser Mangel an allegorischen Qualitäten war in der frühen Moderne allerdings Programm, ging es den Künstlern und Architekten der 1920er Jahre doch um die Überwindung des damals vorherrschenden historistischen Bauens mit all seinen Verweisen auf die griechische und römische Antike, auf mittelalterliche Burgen und Königsschlösser – „Weg damit!“, hieß zu dieser Zeit die berechtigte Devise! Die Protagonisten der Moderne überführten dabei ihre Ablehnung in architektonische Entwürfe geometrischer und transparenter Volumen, die man in standardisierter Bauweise zeitsparend errichten konnte. Diese Bauten hatten nichts zu erzählen, weil das die Bewohner selbst übernehmen sollten, die sich in den neutralen Raumgefügen frei entfalten würden: Nichts sollte sich in den Blick drängen und vom Handeln und Denken, vom Arbeiten und Leben ablenken. Ein guter Bau bot Licht, Luft und Sonne, hatte

große Öffnungen, um möglichst viel Tageslicht einzufangen, er basierte auf offenen Grundrissen, war hell und schlicht ausgestattet. Das Mobiliar war nützlich und wollte auch nicht mehr sein, es diente dem Sitzen, dem Liegen usw. und fügte sich leicht in die sachliche Raumatmosphäre. Diese Entwurfshaltung und der moralische Appell der schlichten Architektur standen auch in der Nachkriegsmoderne zunächst noch fraglos in Geltung. Doch hatte sich in den dazwischen liegenden 40 Jahren vieles geändert. Die befreiende Wirkung moderner Kuben und gläserner Fassaden der Vorkriegsjahre hatte sich in ihr Gegenteil verkehrt. Was als Verheißung auf eine bessere Welt begonnen hatte – auf eine Welt, die durch neue Technologien den demokratisierten Alltag für alle befördern sollte –, war in das Immer-und-überall-Gleiche eines technokratischen Rationalismus umgeschlagen: Heute gleichen sich die Bürogebäude der ganzen Welt, Trabantenstädte in Berlin sehen aus wie jene in New Delhi oder Melbourne, wie sich auch die Streusiedlungen rund um diese Städte ähneln.

Nachdem sich die Fertighausindustrie der weißen Kuben bemächtigt hatte, erkannten (nicht nur) Venturi, Scott Brown und Izenour, dass sich die gesellschaftliche Stellung der einstigen Avantgarde verändert hatte, ihre Formensprache einem Bedeutungswandel unterlegen ist. Um diesen näher zu bestimmen und von dort zu einer bildhaften Architektur auf der Höhe der Zeit zu gelangen – einer, die Erzählqualitäten birgt –, setzten sie sich mit Zeichentheorien auseinander, wie sie Charles Sander Peirce (1839–1914) wie auch Ferdinand Saussure (1857–1913) entwickelt hatten. Diese Theorien vermitteln ihnen die Einsicht, dass alle Dinge, ja die gesamte uns umgebende Welt uns immer schon als Träger von Bedeutungen entgegengetreten ist. Das sollte dann auch für die Architektur gelten: Auch sie ist Bedeutungsträgerin, ihre Bauglieder sind Zeichen, die gedeutet und verstanden werden wollen. Tatsächlich gibt es kein Ding, das im Moment, in dem wir uns ihm zuwenden, nicht zugleich als ein Zeichen funktioniert, das uns vermittelnd entgegentritt und darin auf andere Dinge oder auf andere Zeichen verweist. Hält man dies fest, erscheinen die Bauten der Moderne verarmt, weil ihre Bedeutung einzig durch die Charakteristik der geometrischen Strukturen selbst und durch die Eigenqualitäten der eingesetzten Werkstoffe vermittelt wird – eine Reduktion, durch die ihnen jeder symbolische Gehalt verloren gegangen ist, wobei sie dennoch, gleichsam unausweichlich, Zeichen und Bedeutungsträger geblieben sind – wenn auch nur noch solche ihrer selbst: Monumente der Moderne.

Warum aber muss sich auch die Architektur dafür interessieren, dass ein Ding – ein Bauwerk – nicht einfach ein Ding, sondern zugleich ein Zeichen ist, dass es als solches auf andere Dinge, mithin wieder auf Zeichen verweist – und so weiter, *ad infinitum*? Sie muss dies, weil die Bauwerke, die als Zeichen auf Dinge verweisen, und Dinge, die als Zeichen funktionieren, jeweils ortspezifischen, traditionsanrufenden und biographiegebundenen Interpretationen unterliegen und bei verschiedenen Betrachtern unterschiedliche Vorstellungen wecken, sofern sie als Bezeichnendes (Signifikant) notwendig auf ein divergierendes Bezeichnetes (Signifikat) verweisen. Dabei ist die Zusammengehörigkeit von Signifikant und Signifikat und mithin die Bezeichnungsfunktion eines sprachlichen, bildlichen oder dinglichen Zeichens, wie dies in der Kunst prominent vom Surrealisten René Magritte demonstriert wurde, niemals eindeutig, sondern immer multivalent, also uneinholbar mehrwertig und mehrdeutig.

Venturi erhebt diesen Grundbefund aller Zeichentheorie zum theoretischen Fundament seiner Kritik der Moderne. Sie erscheint ihm in der Folge ihrer Missachtung der Multivalenz der Bezeichnungsfunktion als Reduktion des Bauens auf eine „Univalenz“, nach der sie in Verkennung auch und gerade der eigenen Zeichenhaftigkeit stets nur noch auf das Gleiche verweisen kann: auf eine in den vertikalen und horizontalen Ordnungen der Rasterfassaden und den gereihten und gestapelten Sichtbetonkuben verdichtete Modernität – rein als solche. Der Schritt über diesen Reduktionismus hinaus führt dann im gelingenden Fall zu einer „komplexe[n] und widerspruchsreiche[n] Architektur, die vom Reichtum und der Vieldeutigkeit moderner Lebenserfahrung zehrt, einschließlich der Erfahrungen, die nur in der Kunst gemacht werden.“¹¹ Seine weiteren Untersuchungen zur Architektur als Zeichen- und Bedeutungsträger arbeitet er dann in dem mit Denise Scott Brown und Steven Izenour verfassten Las Vegas-Buch in originellen Vergleichen zwischen berühmten Bauten aus früheren Epochen mit solchen aus der amerikanischen Gegenwart aus. Und tatsächlich: Will man die These von der Architektur als Bedeutungsträgerin belegen, ist Las Vegas dazu der nachweisliche Ort, wird die Stadt doch als ein räumliches Kommunikationssystem wirksam und ihre Architektur zum Reflektor des Vergnügungsalltags. Begonnen als Analyse des Strip, vergleicht das Buch die dort katalogisierten Bauten mit solchen aus anderen Epochen und Zusammenhängen – wie etwa aus dem antiken oder barocken Rom. Dabei werden ebenso erstaunliche wie zeichentheoretisch schlüssige Übereinstimmungen kenntlich, zwischen denen sich die Benutzer und Besucher rückhaltlos „der

Führung durch Zeichen anvertrauen“ müssen: „Wenn man die Zeichen wegnimmt, gibt es keine Stadt mehr.“¹²

Die beiden wichtigsten zeichentheoretischen Kategorien, die Venturi und seine Kollegen durch ihre Las Vegas-Forschung gewinnen, sind die der „Ente“ und des „dekorierten Schuppens“. Der Begriff der „Ente“ geht auf einen Verkaufsstand für Enten und Enteneier am Rand eines Bauernhofs zurück.



Große Ente. Verkaufsstand. Riverhead, NY. 1931, Wikipedia. Mike Peel.

Davon abgelöst fasst er ein architektonisches Gebilde, das ganz auf seine Nutzung verweist, weil seine gesamte Form aus ihr und für sie entwickelt wurde. Deshalb lässt sich sagen, dass eine Ente ein Bau ist, der als Ganzes Symbol ist. So verstanden sind dann aber nicht nur Häuser nach der Art des genannten Verkaufsstands Enten, sondern auch, zeichentheoretisch betrachtet, sofern sie letzten Endes nichts anderes als die Skulptur ihrer selbst sein sollen, auch die als Zeichen ihrer selbst angelegten Bauten der Moderne – wenn auch ganz und gar abstrakte Enten!

In derart übertragenem Sinn gebraucht, erfasst die Kategorie der Ente auch historisch weiter zurückliegende Bauten, wie etwa die der Idealstadt Chaux.

Im Begriff des „dekorierten Schuppens“ wird demgegenüber Architektur primär als ein neutraler und insoweit bedeutungsfreier Behälter verstanden, der als solcher zum Träger ihm äußerlich aufgesetzter Zeichen wird. Von „dekorierten Schuppen“ kann dem Las-Vegas-Buch zufolge überall dort gesprochen werden, wo ein Gebäude gleichsam nachträglich in den Dienst seiner Nutzung gestellt wird: ein Verfahren, das nicht nur, doch besonders in den frühen amerikanischen Städten vorherrschend war und in Las Vegas seine Apotheose gefunden hat. Deshalb wird der Begriff des dekorierten Schuppens auch vor allem in der Auseinandersetzung mit dem Symbolismus hässlicher und alltäglicher Architektur wirksam: überall dort, wo wir Häusern begegnen, bei denen eine rein zweckmäßige Kiste mit einer bedeutungsgeladenen, meist „geschwätzigen“ Schaufassade versehen wird. Ein dekoriertes Schuppen ist genau besehen dann nichts anderes als eine regendichte Behausung (*shelter*) mit appliziertem Dekor. So, wie der eigentliche Witz der Kategorie der Ente darin lag, auf entenförmige Verkaufsstände ebenso anwendbar zu sein wie auf die scheinbar bedeutungsfreien Gebäude der Moderne, kommt auch der Kategorie des dekorierten Schuppens eine besondere Pointe zu. Sie besteht darin, dass sie eben nicht nur auf Saloons amerikanischer Western- und Wüstenstädte oder auf Spielcasinos angewendet werden kann, sondern auch auf viele bedeutungsvolle Bauten der europäischen Geschichte – voran die Bauten des Barock, des Rokoko und des Manierismus, die Robert Venturi während seines Europa-Aufenthalts lieben gelernt hatte.

Im Licht der Kategorie des dekorierten Schuppens können das antike und das barocke Rom wie das Florenz der Renaissance in ihrer untergründigen Verwandtschaft mit dem Glitzern von Las Vegas entziffert werden: als Wiege einer – wie man sagen könnte – Postmoderne lange vor der Postmoderne – und lange vor der Moderne: „Um unseren Symbolismus finden zu können, müssen wir von den Mittelschichten geprägte Situationen an den Rändern bestehender Städte aufsuchen, die unser Interesse deshalb verdienen, weil sie symbolisch, nicht aber formal bemerkenswert sind und die Sehnsüchte fast aller Amerikaner repräsentieren, der armen Bewohner der Kernstädte ebenso wie der schweigenden weißen Mehrheit.“¹³ Guter Architektur käme dann wie der Kunst die Aufgabe zu, Möglichkeiten bereitzustellen, diese Sehnsüchte kritisch auf sich selbst zu beziehen und derart über sich hinauszutreiben.

¹ Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Lernen von Las Vegas*, Braunschweig 1979: 16.

² Ebd.: 86.

³ Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, New York 1961; deutsch: *Tod und Leben großer amerikanischer Städte*, Braunschweig 2005, 1. Aufl. Berlin 1963.

⁴ Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, New York 1951; deutsch: *Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen*, Frankfurt 1996.

⁵ Robert Rauschenberg, zit. nach:

https://www.mvhs.de/fileadmin/user_upload/PDFs/HW18/PDFs_Gesamtprogramm_HW18/hs18_kunstgeschichte.pdf).

⁶ Robert Venturi, *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, Basel 2000: 81f.

⁷ Ebd.: 17.

⁸ Ebd.: 18.

⁹ Ebd.: 24.

¹⁰ Robert Venturi, *Komplexität und Widerspruch in der Architektur. Ein behutsames Manifest*. In: *Arch +* 39, August 1978: 66.

¹¹ Ebd.: 60.

¹² Venturi, Scott Brown, Izenour, *Lernen von Las Vegas* (wie Anm. 1): 19 bzw. 25.

¹³ Ebd.: 190.