

Learning from Las Vegas?

Anmerkungen zu einem durchaus folgerichtigen Mißverständnis 1)

1.
Der amerikanische Architekt *Robert Venturi* in einem Gespräch, das der Redakteur der Zeitschrift „archithese“, Stani von Moos, im Oktober 1974 in Philadelphia mit *Denise Scott Brown* und Venturi geführt hat 2):

„Zunächst eine allgemeine Bemerkung: jeder Architekt, jeder Künstler lernt von zahlreichen verschiedenen Quellen und Vorbildern, bewußt oder unbewußt und in verschiedenen Phasen seines Schaffens, und ich glaube nicht, daß man sagen kann oder daß man davon ausgehen kann, daß gewisse Quellen ‚richtig‘ seien und andere nicht. Was mich betrifft, so glaube ich, daß eine Architektur umso reicher und vielfältiger sein wird, je mehr Quellen ein Architekt hat, und ich würde niemals zum vornherein festlegen, daß eine Quelle besser sei als eine andere. (...) Wir ließen uns anregen von so verschiedenen Bauten wie der Villa Barbaro in Maser (ich liebe ganz besonders die Rückwand des *giardino segreto*: ein geschwungener Giebel ohne Unterbau); von der Porta Pia und auch von der Villa Savoie, ... (..) Das Gewöhnliche und die Folklore sind immer stärker in unseren Gesichtskreis getreten, und heute gehört die anonyme kommerzielle Architektur zu unseren wichtigsten Quellen. (...) Ich glaube ..., daß die Einflüsse verschiedenartiger und weniger direkt sein müssen, um wirkliche und intensive Kunstwerke hervorzubringen“ 3).

Wüßte man nicht genau, daß die Äußerungen von einem der wohl meist diskutierten Architekten unserer Gegenwart stammen, so könnte man durchaus annehmen, hier ließe sich ein Architekt des 19. Jahrhunderts über sein Verhältnis zur Architektur und ihrer Geschichte aus. Da dem nun aber nicht so ist, überrascht als nächstes, daß hier Architekten — angesichts des heute herrschenden Bildverbots in der zweckrationalen Architektur und der schon traditionsgemäß zum „better understatement“ gehörenden Abkehr von der Architekturbehandlung im ästhetischen Historismus im Verlauf des vorigen Jahrhunderts — sich nicht scheuen, im Jahr 1974 offen zuzugeben, daß sie in ihrer Entwurfsarbeit und



Abb. 1: Las Vegas, der Strip (Blick nach Norden)

Gestaltung „auf zahlreiche Vorbilder verschiedenster Herkunft zurückgreifen, historisch ebensogut wie volkstümliche oder kommerzielle Vorbilder“ 4). Und daß dieses Spektrum sogar und insbesondere bis hin zu jener verrufenen Gestalt der warenästhetischen Bildwelt des Kapitals reicht, zu deren Prototyp die amerikanische Spieler- und Vergnügungsstadt *Las Vegas* geworden ist.

Diese Suche nach ästhetischen Formvorbildern, von der Venturi sagt, es sei alles noch ein Tasten „im Dunkeln“ 5), ist es denn auch, was die zuvor angenommene Verbindung zum 19. Jahrhundert, oder besser: Zu einem gewordenen und somit nicht neuen Problem in der Geschichte der bürgerlichen Architektur berechtigt erscheinen läßt. Ein Problem nämlich, das der Badische Regierungsbaumeister *Heinrich Hübsch* in seiner 1828 veröffentlichten Schrift „In welchem Style sollen wir bauen?“ bereits damals formuliert hatte und wofür auch Venturi immer noch oder wieder eine schlüssige Antwort sucht. Dabei nimmt er für sich in Anspruch, das Problem der Form in der architektonischen Gestaltung wieder als eine völlig offene Fragestellung zu behandeln. Dem „Tabula rasa“ der Architekten-Avantgarde der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts (und der Folgezeit) setzt er provokant ein „Open house“ an Form- und Stilbildern aller Art entgegen. Und ganz folgerichtig sind Venturi „die Quellen selbst und die Werte, die sie verkörpern, ... weit weniger wichtig als die Verarbeitung dieser Quellen zu etwas Neuem“ 6).

Gottfried Semper hätte sich diesbezüglich gewiß abwartender verhalten. Immerhin teilte er 1851 — die auch an historischer Formvielfalt so universelle, bürgerliche Warenschau der ersten Weltausstellung in London vor Augen — die Hoffnung, daß gerade die bereits zu seiner Zeit schon durch das Kapital (Semper nennt es die Kunstindustrie) betriebene „Zersetzung traditioneller Typen durch ihre ornamentale Behandlung“ 7) der erforderliche Schritt dafür sei, damit zukünftig „etwas Gutes und Neues erfolgen“ 8) könne. Semper hatte ganz richtig gesehen, daß die nicht aufzuhaltende, unvermeidliche warenästhetische Verwendung die tradierten Kunstformen (auch in der Architektur) notwendig entzaubern mußte; daß sie ihnen ihren mythologischen Schleier, ihre eigentliche Aura nehmen und durch die ornamentale Behandlung die Ornamentik selbst zersetzen und zerstören mußte. Dieser in der Entwicklung des Kapitals im 19. Jahrhundert begründete Zusammenhang hat die zu Beginn des 20. Jahrhunderts manifest werdende Verdrängung des Ornaments aus der Architektur 8a) eingeleitet. Und da es im Grunde in der Folgezeit bis zum heutigen Tag dabei geblieben sei, bezweifelt Venturi, daß daraus überhaupt zwangsläufig etwas Gutes und Neues hätte hervorgehen können. Stattdessen habe der Funktionalismus dadurch, daß er, dem Selbstbekenntnis des tschechischen Konstruktivisten *Karel Teige* folgend, „die Architektur aus der Kategorie der Kunst in die Kategorie der Wissenschaft versetzte“ 9), zu einer an den

wahren menschlichen Bedürfnissen vorbeigehenden, rigiden Verwissenschaftlichung der Architektur als Prozeß geführt und nicht zu einer neuen humanen Bestimmung des Ästhetischen in der Architektur. Denn Venturi teilt die Überzeugung, daß es einmal ein „unmöglicher Zustand“ sei, „in einer Umwelt zu leben, die keine Bezüge zu vergangenen Erfahrungen aufweist“ 10). Zum anderen hätten die Menschen grundsätzlich „ein großes Verlangen nach der Sicherheit, dem Vergnügen und der Annehmlichkeit . . . die von Dingen ausgehen, die nicht absolut wesentlich sind. Das ist es doch“, so Venturi, „was zu einem Teil den Sinn von Kunst ausmacht, und was das Leben erträglicher macht“ 11). Deshalb ist bei Venturi von *Zersetzung* im Semper'schen Sinn auch nicht mehr die Rede. Eher scheint es, als habe die Vereinahmung der ästhetischen Bilder durchs Kapital in einem Maße universelle Gestalt angenommen, daß die weiterhin voranschreitende Zersetzung – gegenwärtig gleichsam an ihrem tiefsten Punkt angelangt – nur noch selbst die Bildgestalten hervorzubringen fähig ist, die dem Architekten zum eigentlichen Ausgangspunkt für eine Festschreibung ästhetischer Werte und Normvorstellungen werden bzw. von ihm zu Rate gezogen werden.

2.

Es ist exakt diese Einsicht in den gegenwärtigen Verlauf der Architektur unter kapitalistischem Verwertungszwang, der Robert Venturi und Denise Scott Brown in ihrer Architekturtheorie und -praxis folgen. Sie haben den Anspruch einer mit immanent architektonischen Mitteln geformten Symbolbildung 12) aufgegeben und wenden sich verstärkt den bislang mißachteten Triviazonen der Massenkultur, der waren-ästhetischen Subkultur, der Reklame 13) usw. zu 14). Die Angleichung der Architektur im Funktionalismus an zweckrationale Ordnungs- und Handlungsmuster hatte zu einem *Verlust ästhetischer Ausdruckskraft* und keineswegs zu einer *Veränderung der Lebenspraxis* 15) geführt. Nun soll die Architektur verständlicher und den Sinnbedürfnissen im praktischen Sinn angemessener werden vermittels ihrer Angleichung an eine ästhetische Zeichenwelt, die der „Allgemeinheit“ aus ihrer Alltagspraxis geläufig sei 16).

Wie gesehen, vermuten Venturi und Scott Brown diese „allgemein verständliche“ Sprache dort, wo sie gemeinhin von Warenproduzenten im Sinne der waren-ästhetischen Überredung im Stadtbild eingesetzt wird. *Learning from Las Vegas* 17) meint die Aufbauten des *Strip* (vgl. Abb. 4), die von Architekten *nicht* gestaltete Reklame- und Schilderwelt von „Main Street“. Sie, so sagt man, besitzen für die Menschen ohne Zweifel einen weitaus höheren Be-

kanntheits- und Informationsgrad als herkömmlich interpretierte Architektur. In einer kapitalistisch organisierten Gesellschaft, wie sie die USA heute repräsentieren, könnten die Massen ihre Erfahrungen eher an der Erscheinungsweise der Warenzusammenhänge orientieren als an einer ästhetisch durchgestalteten Architektursprache, von der sie nur wenig begreifen, da sie ohne ihre Mitwirkung zustande kommt. In diesem Sinn forderte Robert Venturi in einem Interview die Architekten auf, mit ästhetisch hochwertiger Architektur nicht länger etwas zu versuchen, das diese „nicht mehr zu leisten vermag“ 18): nämlich durch ihre *Form*, Wirklichkeit abzubilden oder gar eine Veränderung derselben anzudeuten. Venturi führt im *Las Vegas-Buch* das Beispiel der 1963 fertiggestellten *Boston City Hall* an (vgl. Abb. 5). Von ihr schreibt er:

„Total design is the opposite of the incremental city that grows through the decisions of many; total design promotes the messianic role for the architect as corrector of the mess of urban sprawl, that is, for the city dominated by pure architecture and maintained through 'designed review', for the architecture of urban renewal and of the fine arts commissions. The Boston City Hall and its urban complex are the archetype of enlightened urban renewal. Its profusion of symbolic forms that recall the extravagances of the General Rant period and the revival of the medieval piazza and its *palazzo pubblico* is in the end, a bore. It is too architectural. A conventional loft would accommodate a bureaucracy better, perhaps with a blinking sign on top saying I AM A MONUMENT“ 19) (vgl. Abb. 6).

Venturi wendet sich gegen eine wiederbelebte Architektursprache, die die Zerstörung der ästhetischen Form, wie sie die Avantgarde der zwanziger Jahre betrieben hatte, mit traditionellen Mitteln ästhetisch immanenter Formgebung rückgängig zu machen sucht. Statt dessen führt er in gemeinsamer Arbeit mit Denise Scott Brown die im Mangel an eigenständigen ästhetischen Ausdrucksmitteln erlebte *Sprachlosigkeit* in der architektonischen Gestaltung gegen die disqualifizierten bürgerlichen Ansprüche seiner Kollegen zunächst einmal zu Ende. Er bedient sich solcher ästhetischen Versprechungen, die gleichsam *ohne* Zutun der Architekten und Architektur entstanden sind. Eine von der Architektur und ihrer werkimmanenten Logik aus in Gang gesetzte Veränderung der Wirklichkeit wird hier nicht beansprucht. Es ist vielmehr die Veränderung des sich im Spätkapitalismus immer stärker reduzierenden Anspruchs von Architektur durch die Wirklichkeit, die hier – von den Architekten durchaus auch ironisch gemeint 20) – vor Augen gestellt wird. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür ist

die Architektur einer nationalen Football-„Ruhmeshalle“ (*Football Hall of Fame*, vgl. Abb. 7). Im herkömmlich architektonischen Sinn ist sie nicht viel mehr als eine Scheune. Erst eine mit der neonlichtdurchfluteten Zeichenwelt des *Strip* durchaus vergleichbare Fassadenwand, die den Bau um das Doppelte überragt, macht deutlich, worum es sich hier eigentlich handelt. Die elektronisch gesteuerte Bewegung von Football-Spielern auf der Fassadentafel weist auf die Funktion des Gebäudes hin.

Gewiß ist eine Architektur, die es aufzugeben scheint, mit der Wirklichkeit ästhetisch versöhnen, gar auf diese mit architektonischen Gestaltungsmitteln verändernd einwirken zu wollen, „realistisch“ im Rahmen der bürgerlichen Lebenspraxis. Man darf darüber hinaus annehmen, daß diese Architektur das Bestehende *bewußt affirmativ* aufzugreifen sucht. Doch wie soll und will sie praktisch Ausdrucksarmut und Sprachlosigkeit kritisch verdeutlichen? Die Forderung nach einer Architektur, die in ihrer ästhetischen Gestalt wieder zu einem Zeichen- und Informationsträger wird, fragt nicht nach den Gründen für die bisherige gestalterische Armut; vielmehr denken Venturi und Scott Brown an den von den Architekten bisher „arrogant“ übersehenen vielfältigen Gestaltungsreichtum der von Reklameflächen beherrschten Straßenbilder. Es verwundert deshalb nicht, wenn der „bilderstürmerische“ Slogan: „Las Vegas ist für die Autostraße, was Rom für die Piazza“ eine ganz andere Wirkung erzielt hat, als sie Venturi und Scott Brown beabsichtigten. Alexander Tzonis und Liane Lefaivre haben diese Verkehrung beschrieben: „Anstatt die theoretischen Grundlagen der traditionellen modernen Architektur herauszufordern, stärkten sie sie, indem sie ihr Repertoire an Baustilen verbreiterten. Ihr Slogan verschob lediglich den Brennpunkt von einer architektonischen Vorlage zu einer anderen (. . .). Weil Venturi und Scott Brown darauf bestanden, das architektonische Objekt als ein rein visuelles oder stilistisches Phänomen zu betrachten, gelang ihnen weder eine tiefere Analyse der Bedeutung von Normen in der Architektur noch irgendein Einblick in das, was eine neue Theorie sein müßte. Indem sie die architektonischen Ketzereien von Las Vegas priesen, nahmen sie diese einfach in die Grenzen der nunmehr erlaubten architektonischen Ausdrucksweise mit hinein.“ 21)

Tzonis/Lefaivre ist in ihrer Kritik an dieser Variante *populistischer Architektur* 22) und an dem, was sie an tatsächlich Neuem für das Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis mit sich führt, grundsätzlich zuzustimmen. Findung und Entwicklung einer Architektur, die sich der Lebenswirklichkeit der Menschen angleicht, beruhen maßgeblich auf der Verwendung

einer Bildsprache, von der man annimmt, daß sie die „Allgemeinheit“ besser versteht. Weit weniger „verständlich“ sei, wie zu hören war, ein wie immer gestaltetes ikonographisches Architekturprogramm, das einer immanenten Formenlogik entstammt. Venturi fragt allerdings nicht danach, inwieweit sich diese „Allgemeinheit“ mit all ihren doch differenzierten sozialen Bedürfnissen und Interessen in einer Gestalt von Sinnlichkeit, wie sie die Warenästhetik der amerikanischen Reklamekultur produziert, als *Subjekt* wiedererkennt. Daß „die ‚gewöhnlichen‘ Symbole und Zeichen der Umwelt der Geschäfts- und Wohnviertel bedeutsam sind für das tägliche Leben“ (23), mag man angesichts ihrer beherrschenden Stellung im Straßenbild nicht bestreiten. Wie sie aber bedeutsam sind, ist doch das eigentlich Entscheidende. Und daß alle in einer Straße lebenden Menschen sich an diese oder jene ästhetische Zeichensprache der Werbung gewöhnt haben, sagt ja noch nichts darüber, ob sie in einer daran ästhetisch orientierten Architektur tatsächlich „Gemeinsamkeit“ begründen werden usw.

Hier wird einmal mehr deutlich, wie rasch in der spätkapitalistischen Gesellschaft eine Avantgardebewegung scheitern muß, die — darin dem beständigen Innovationszwang folgend — das Verhältnis der Architektur zur Lebenspraxis erneut *primär über die Findung einer ästhetischen Zeichensprache* zu bestimmen sucht. Indem die „Las-Vegas-Architektur“ die ästhetischen Muster der Konsumsphäre der architektonischen Zeichensprache als allgemein verständliche und zugängliche zuordnet und dabei beiläufig die Erscheinungsformen der Produktionssphäre verdrängt, betreibt sie die Aussöhnung mit einer Lebenspraxis, die vorrangig von der Konsumtion her bestimmt ist. Die Benutzer dieser Architektur erkennen in ihr zwar ein Stück sinnlich erscheinender Alltagswelt wieder; was hingegen verlorengeht, ist die Fähigkeit, die Architektur im Alltag als eine gestaltete Organisationsform des Zusammenlebens zu begreifen, das ein nur an Konsum gebundenes kommunikatives Handeln partiell überwinden hilft. Damit scheint sich auch für die Architektur endgültig zu bestätigen, daß die einzig verständliche Sprache, die wir miteinander reden, allein „unsere Gegenstände in ihrer Beziehung aufeinander“ (24) sind.

Die Phantasieproduktion des Menschen, seine Triebphantasien, seine Bedürfnisse, Hoffnungen, Sehnsüchte und Wünsche können in einer Architektur, die dem warenästhetischen Formenvokabular des *Strip* nachgebildet wird, nur noch sehr schwer freigesetzt werden. Wenn die Architektur den warenästhetischen Gebrauchswertversprechen der Konsumgüterproduktion folgt, kann sie nicht das Vorstellungsvermögen des Menschen stützen helfen, sich

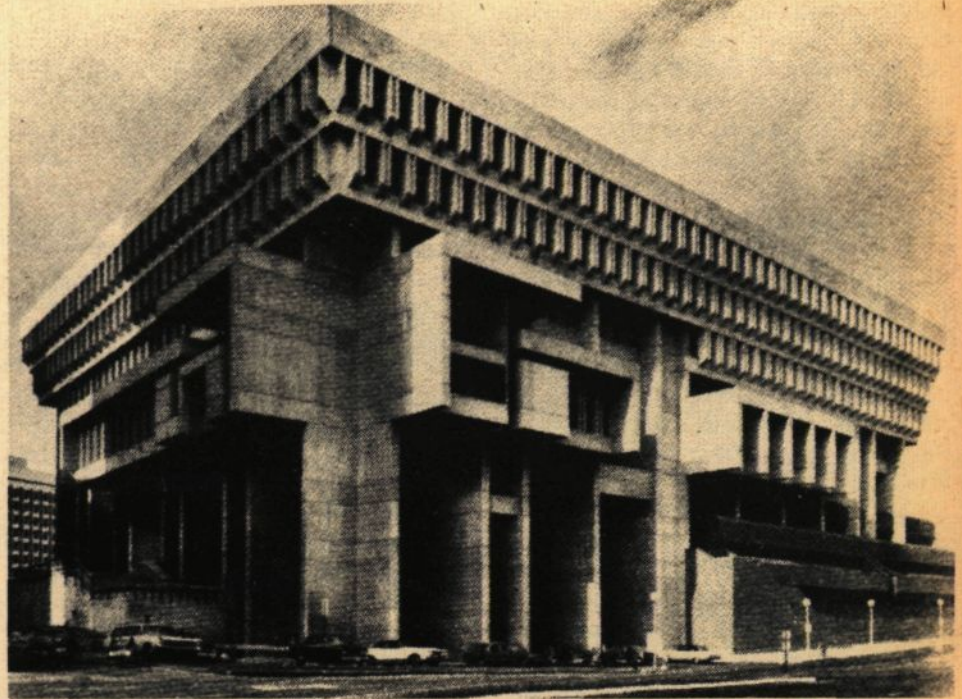


Abb. 2: Rathaus von Boston, 1963; Architekten: Kallmann, McKinnell, Knowles

mitunter und wesentlich nach solchen Interessen zu entfalten, die über die Konsumsphäre hinausweisen. Mißt man diese Architektur an den Bauten des Funktionalismus der zwanziger Jahre, die an bildhaft produzierter Phantasie *arm* waren, so ist die sinnliche Erscheinung städtischer Umwelt sicherlich „reicher“ geworden. Auch das Vorstellungsvermögen des Menschen wird in der „Las-Vegas-Architektur“ „angereichert“; doch wird es zugleich in hohem Maße abgelenkt.

In einem Punkt allerdings müßte die Kritik von Tzonis/Lefavre korrigiert werden: Wenn sie davon sprechen, daß Venturi und Scott Brown das Repertoire der traditionellen modernen Architektur an Baustilen bloß verbreitert hätten. Es ist wohl ein Unterschied, ob eine neue Architektur aus einer allgemeinen „Ratlosigkeit“ heraus die Geschichte als Feld ästhetisch differenzierter Formzitate begreift und dabei Formen aufnimmt, die in einem die Architektur erhöhenden Ausdrucksverhältnis standen; oder ob sie aufgrund einer nicht ganz unähnlichen Ratlosigkeit und aus einer Protesthaltung den tradierten Ansprüchen der Architektur gegenüber sich einer Formenwelt zuwendet, die den ästhetischen Ausdrucksgehalt der Architektur im Stadtbild längst untergraben hat. Hier nämlich werden tradierte, gesellschaftlich wertbildende Ansprüche der Architektur zurückgenommen. Ohne daß sich die reale Lebenssituation der Menschen in der Architektur verbessert hätte, zeigt eine solche Reduzierung der Architektur das Problem auf, daß sie, wie Heinrich Klotz in einem ähnlichen Zusammenhang unlängst vermerkte, als Teilbereich der bürgerlichen Kunst an „Durchschlagskraft“ verloren

hat (25). Noch bis ins späte 19. Jahrhundert vertraute das Bürgertum im Grunde dieser einheitsstiftenden Kraft von Architektur. Man hoffte, mit einer zur Kunst gewordenen Architektur nicht nur in der privaten Sphäre des Wohnens, sondern ebenso in dem Bereich der materiellen Produktion (dort insbesondere in der äußeren Gestalt der Fabrikbauten (26), es mit den im Zuge fortschreitender Produktivkraftentwicklung einhergehenden Rationalisierungsformen in der Lebenspraxis ästhetisch aufnehmen zu können. Die ästhetische Zurücknahme der Wirklichkeit erfolgte durch eine ästhetische Konstituierung vergangener Geschichte. Sie wurde für den Architekten und seinen Auftraggeber zum Handbuch einer ästhetisierenden Vergegenständlichung sinnhafter Bezüge von Individuum und Umwelt. Bitter darüber beklagt hat sich Semper: „Unsere Kunst ist eine gemischte, aus Elementen aller früheren Kulturen zusammengesetzt, also muß unser moderner Baustil konsequenterweise auch eine Mischung aller möglichen Baustile aller Zeiten und Völker sein. Die gesamte Kulturgeschichte soll sich in ihr abspiegeln“ (27). Was schließlich die Faszination angeht, die sich von der Architektur des Historismus auf Architekten wie Robert Venturi heute überträgt, so ist auch sie begründet in dem in dieser Architektur ästhetisch formulierten Beziehungsreichtum „zu vergangenen Erfahrungen“ (28). Tatsächlich ist es eine der bedeutsamen und zugleich widersprüchlichen Qualitäten der historischen Konzeption von Architektur, daß sie „den Blick für die Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit menschlicher Naturaneignung und Weltveränderung/öffnet/ und den kulturellen Reich-

tum überlieferten gesellschaftlichen Lebens dem Selbstverständnis der Gegenwart /vermittelt/. Andererseits verdrängt sie die Geschichte, die sich im sozialen Kontext des historisch Denkenden gegenwärtig wirklich ereignet" 29).

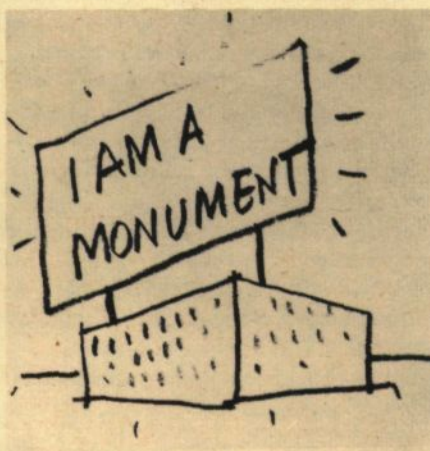
In der sich der „großen Allgemeinheit“ verpflichtenden „populären“ Architektur finden sich indes keinerlei Hinweise darauf, wie der Widerspruch zwischen ästhetischer Form und sozialer Praxis, zwischen vergangener Geschichte und sich gegenwärtig ereignender Geschichte, den die historische Architektur noch formuliert hat, gegebenenfalls durch die Veränderung der sozialen Praxis überwunden werden könnte. Vielmehr vertraut Venturi einer für die sinnliche Identität mit der Umwelt beziehungsreichen ästhetischen Form. Aufgrund ihrer formalen und inhaltlichen Herkunft aus den Bereichen der Massenkultur soll sie die in der ästhetischen Form gemeinhin enthaltene Auskunft über die soziale Praxis erst gar nicht zum Vorschein kommen lassen. Wirklichkeitsnähe besitzt diese Architektur nur darin (und sie bringt sie glaubhaft zum Ausdruck), daß sie die ästhetische Zeichensprache einer Warenwelt übernimmt, die nun ihrerseits als Wirklichkeit verkauft wird. Das bürgerliche Individuum hatte sich in dem mit geschichtlichen Formen bestückten Interieur die Identität innerhalb sozialer Bezüge ästhetisch vorübergehend immer wieder zurückholen können. Wohl waren die gegenständlichen Attribute der im Interieur erfahrenen Subjektivität der Warenproduktion entnommen; doch empfängt das Arrangement vielfach schon maschinell produzierter geschichtlicher Formen seine „Bedeutung nicht durch den Stoff, aus welchem /es/ gefertigt ist, sondern aus dem Interieur, das den Trug der Dinge als Stilleben vereint" 30). Das heißt, daß im Interieur die dem Warenverkehr entzogenen Gegenstände ihre zuvor in ihrem Warencharakter begründete Fremdheit verloren haben müssen. Im Interieur „verharren die Dinge nicht fremd. Es entlockt ihnen Bedeutung" (ibid.). Diese Bedeutung bemißt sich aber vorrangig an der *Privatheit* des Interieurs, das Öffentlichkeit ausschließt. Die Flucht vor dem bedrohlichen Draußen ins Private findet ihre sinnliche Entsprechung in den ästhetischen Gegenständen innerhalb des Interieurs.

Anders verhält es sich mit der „Las-Vegas-Architektur“. In ihr bleibt der in der spätbürgerlichen Gesellschaft sich verstärkende Wunsch, sich ins Private zurückziehen zu können, durch die entprivatisierte Lebenswelt von „Main Street“ weitgehend unberücksichtigt. Die dort vorherrschende Bildsprache suggeriert die *Aufhebung der Distanz* zwischen den Verheißungen der ästhetischen Form und der Lebenspraxis, die sich freilich als bürgerliche, zweckrational geordnete erhalten

hat. Folglich wird die behauptete Aufhebung zur *Ideologie*, zu deren Merkmalen es gehört, daß die noch im späten 19. Jahrhundert thematisierte und im Funktionalismus teilweise bewußt und kritisch wahrgenommene Distanz mittels populärer Zeichen- und Bildsprache optisch nivelliert wird. Die Bildwelt wird mit dem Alltagsleben verwechselt, weil sie die optische Erscheinung dieses Lebens auf den Straßen, Plätzen, Höfen und Läden weitgehend in Beschlag genommen hat.

3. Trotz der Kritik an den gesellschaftlichen Auswirkungen eines solchen Architekturverständnisses bleibt festzuhalten, daß diese avantgardistische Bewegung in der Architektur, gegenüber einer autoritativ verfügenden Baupraxis, der *ästhetischen Form* wieder eine zentrale Bedeutung hat zuteil werden lassen. Sie wird verstanden als der sinnhafte Träger sinnlicher Bindungen zwi-

Abb. 3: Der Gegenvorschlag Venturis



schen Mensch und Umwelt. Zweifellos liest sich die Bildsprache der populistischen Architektur leichter. Ein Grund dafür scheint zu sein, daß die gemeinhin gebräuchliche Transformation der Wirklichkeit in bürgerliche Kunstformen im Fall von „Main Street“ oder „South Street“ verhältnismäßig eindimensional verläuft. Zwischen der Realität alltäglicher Erfahrungen (im Umgang mit Architektur) und der ästhetischen Gestalt der Architektur bestehen nicht ähnlich offene Differenzen, wie sie zwischen der alltäglichen Wirklichkeit und einer Architektur herrschen, deren Gestalt nicht ausdrückt, *wie die Wirklichkeit ist, sondern wie sie sein sollte* (Venturi). Die populistische Architektur verzichtet auf die Benennung von gesellschaftlich Widersprüchlichem durch Transformation ‚zugunsten‘ einer „voll angenommenen“ Wirklichkeit.

Käme es grundsätzlich nur auf die bessere Verständlichkeit von Architektur an, so könnte man zu dem Schluß gelangen, daß die Architektur erst dann ästhetisch lebenspraktisch werden kann, wenn in ihr

auf die Art von Transformation verzichtet wird, wie sie für die bürgerliche Kunstform bezeichnend ist. Zugleich dürften sich die Aussagen über die Lebenspraxis, die in einer neu zu bestimmenden Form transformierter Wirklichkeit enthalten sind, vor den lebenspraktischen Notwendigkeiten weniger dicht verschließen. Verkürzt hieße das, daß die Architektur in ihrer ästhetischen Gestaltung die Wirklichkeit immer schon „lebenspraktisch“ transformiert haben müßte.

Darin liegt gegenüber bisherigen Formen der Einschätzung von Architektur und Lebenspraxis ein fortschrittliches Moment. Hier kann – über die zunächst einmal *angenommenen* sinnlichen Erscheinungen, wie sie ‚außerhalb‘ des von der ‚offiziellen‘ Architektur Angebotenen sich herausgebildet haben – für die Architektur immerhin eine Basis gefunden werden, *soziale Bedürfnisse* z.B. nicht allein an verbesserter Hygiene usw. zu messen, sondern an einer von den Bewohnern unter Umständen eigentätig gestalteten bzw. veränderten sinnlichen Erscheinung ihrer Lebenswelt. Worauf es in diesem Zusammenhang nämlich ankäme, wäre, in der Architektur *soziale* Probleme und Verhältnisse an *ästhetische* anzubinden. Wir hatten gesagt, die Architektur sei als ästhetisch gestalteter lebenspraktischer Raum zu begreifen; das heißt, daß die Bildwelt erfaßt und ernstgenommen wird, welche in einer (wenngleich von Vordergründigkeit immer erst noch freizumachenden) unmittelbaren Beziehung zu den sozialen Verkehrsformen steht. Das läßt es auch gerechtfertigt erscheinen, vom autoritären Formenkanon bürgerlichen Architekturverständnisses abzurücken. Venturi und Scott Brown haben diesen autoritären Anspruch in der Architekturpraxis zerstören wollen. Doch führen sie zugleich eine nicht minder autoritäre Formenrhetorik spätkapitalistischer Warenwelt als die sicherlich mobilere, abwechslungs- und spannungsreichere Ästhetik in die Architektur ein. Daher ist Venturi und Scott Brown in ihrer Absicht, angesichts sich verhärtender utilitärer Architektur die ästhetische Form zurückzugewinnen, nur insofern zuzustimmen, als sie diese aus den Sinnlichkeitsbereichen, Erfahrungs- und Handlungsräumen der Alltagspraxis ableiten. Die Bestimmung dieser Alltagspraxis bei Venturi läßt jedoch Zweifel aufkommen. Denn sie läuft darauf hinaus, die beziehungsreiche Gestaltung des Zusammenlebens in der Architektur erneut von der Findung *einer gültigen ästhetischen Form* abhängig zu machen. Die Notwendigkeit, eine die „Allgemeinheit“ einigende Bildsprache zu entwickeln, mündet dann in einer ähnlich überstrapazierten Vorstellung von der Totalität der Gesellschaft, wie sie schon die Avantgardisten der zwanziger Jahre verleitete, die Gesellschaft verkürzt

als etwas Abstraktes zu begreifen.

Darin steckt indes insofern ein Stück Wahrheit, als sich im Fall Venturis einmal mehr offenbart, daß die ästhetische Form (oder deren programmatische Ausklammerung im Funktionalismus der zwanziger Jahre) nicht dauerhaft *der* vermittelnde Faktor zwischen der lebenspraktischen und der sinnlich-ästhetischen Seite der Architektur sein kann. Es wäre immerhin zu prüfen, ob es gegenwärtig nicht soziale Handlungsbereiche gibt, in denen die im Historizismus in der ästhetischen Form transformierte Sinnlichkeit neu organisiert werden kann, *ohne* daß die ästhetische Form wieder in den Mittelpunkt rückt (was die Findung 'neuer' ästhetischer Formen allerdings nicht ausschließen muß).

4.

Doch sind gegenwärtig entscheidende Veränderungen wohl eher im Umgang mit *gewordener Architektur* zu suchen. So werden auf ganz andere Weise als in der „Las Vegas-Architektur“ (wo die Hoffnung, eine für alle verständliche Architektursprache zu entwickeln, an die pseudokollektive Haltung der Individuen im Warenkauf gebunden ist) z.B. in der Arbeitersiedlung *Eisenheim* (Oberhausen) 31) soziale Verkehrsformen in einem die *gewordene Architektur* weiterführenden, sie gebrauchenden Sinn analysiert und praktiziert. Die „Verständlichkeit“ der architektonischen Formen rührt hier von gemeinsamen Handlungen und Erfahrungen und politisch enger gefaßten Interessen her. Das eigentümliche Einwirken auf die vorgegebene formale Struktur spielt dabei eine große Rolle. Es ist ein Wiedererkennen durch konkret-sinnliche Aneignung der Architektur, das sich hier vollzieht, weniger ein Wiedererkennen der phantasiebindenden ästheti-

schen Sprachmuster aus dem Bereich einer ganz anderen transformierten Wirklichkeit als der in der Architektur der Alltagspraxis.

Roland Günter weiß zu berichten, daß im Alltagsleben in der Siedlung die Zwischenräume wichtiger werden als die Bauten. An diesen Zwischenräumen könne man ablesen, „wie die Bewohner Besitz von ihrer Umwelt ergriffen und sie selbstverfügt gestalteten“ 32). Denn: „In der Arbeitersiedlung sind für die Bewohner weniger die Hauswände interessant, sondern weit mehr die Räume zwischen den Wänden und ihre Benutzbarkeit. Der Freiraum wird hier zur Bühne. Er hat eine Fülle von menschlich interessanten Situationen. Sie geben den Bewohnern Möglichkeiten, spezifische Verhaltensweisen zu entwickeln“ 33).

Allein diese Beobachtung wäre Grund genug, die Bedeutung der ästhetischen Einzelform für das kommunikative Verhalten im Alltagsleben näher zu untersuchen und die Rolle der Zwischenräume als Handlungsebenen ergänzend daneben zu stellen. Kurzum: es hat ganz den Anschein, daß wir mehr über die Möglichkeiten der Bedeutung der ästhetischen Form in der Architektur erfahren, wenn wir uns anschauen, welcher Stellenwert ihr in einer bereits bewohnten, mit Geschichte angeereicherten Architektur zukommt, und wenn dabei die soziale und kulturelle Geschichte der Bewohner erkannt wird. Hier sind wichtige Hinweise zu finden, auf welche Weise eine *Architektur als ästhetische Form* in eine *lebenspraktische Architektur* verwandelt wird, und zwar durch das gemeinsame Handeln der darin lebenden Menschen 34).

Abschließend sei noch auf folgenden, nicht gerade unbedeutenden Umstand hingewiesen. Die sich hier im thematischen

Zusammenhang mit der Arbeitersiedlung *Eisenheim* seit einigen Jahren herausbildenden Überlegungen zu einer (auch hinsichtlich der architektonischen Gestaltung) bedeutsamen Theorie und Praxis der Erfahrungen der Arbeiterfamilien im Umgang mit den Außen- und Innenräumen, ihrer Wohn-, Freizeit- und Versammlungsarchitektur, mögen sich in ihrem Ansatz insofern von ‚linker Wissenschaftspraxis‘ unterscheiden, als diese sich gemeinhin nicht der Gefahr entzieht, bei der Erfassung ihres Gegenstandes im „Horizont bürgerlicher Öffentlichkeit“ (Negt) zu verbleiben. Die Autoren von *Rettet Eisenheim* weisen ausdrücklich darauf hin, daß sich in Eisenheim gewisse Formen *proletarischer* Öffentlichkeit erhalten haben, zumindest solche, wie sie im Rahmen bürgerlicher Verkehrsformen nicht gebräuchlich sind 35). Es besteht das Interesse, auch in der wissenschaftlichen Arbeit (z.B. in Untersuchungen über die Genese der Arbeitersiedlung und ihrer heute veränderten sozialen Geltung) die hier vorliegenden praktischen Erfahrungen aufzugreifen und gemeinsam bewußt weiterzuführen. Insofern ist hier die Gefahr, ins politisch Unverbindliche abzugleiten, die bei Venturi unvermeidlich zu sein scheint, weitaus geringer. Denn die in Eisenheim tätigen Wissenschaftler (so weit sie z.B. wissenschaftliche Erkenntnis und Erfahrung beisteuern, für die durchaus spricht, daß die tradierte bürgerliche Wissenschaft sich ihnen gegenüber höchst zögernd, ja ablehnend verhält) haben sich vereinzelt um eine auch ihrerseits lebenspraktische Voraussetzung bemüht, die es ihnen – wenngleich bedingt und nicht immer ohne Schwierigkeiten – erlaubt, die Erfahrungen, Bedürfnisse, Erlebnisse und Alltäglichkeiten der Menschen in ihrer Alltagspraxis zu *begreifen* 36).

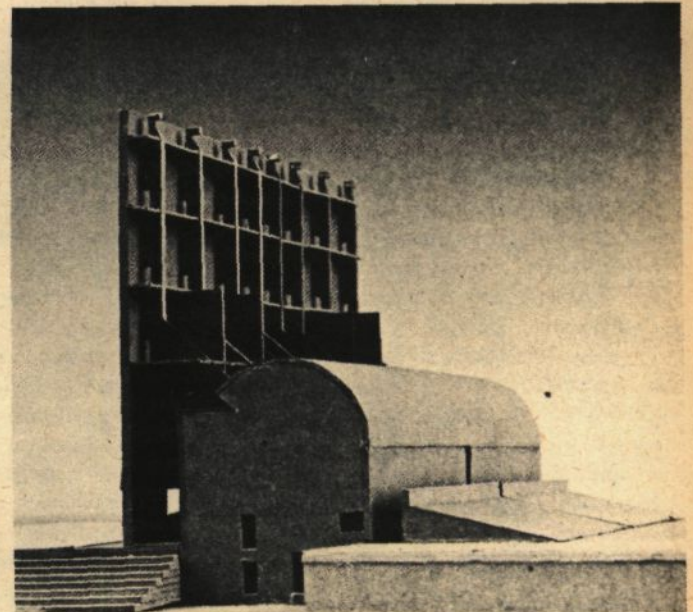
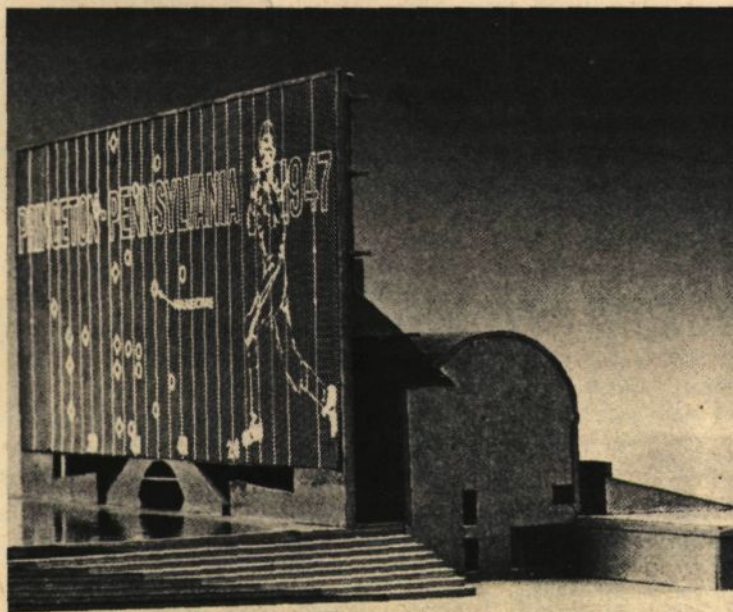


Abb. 4: Bill-Ding-Board für die National Football Hall of Fame Competition, 1967; Architekten: Venturi u. Rauch (unter Mitarbeit von G. Clark)

- 1) Dieser Beitrag übernimmt wesentlich zwei Kapitel eines an anderer Stelle veröffentlichten längeren Aufsatzes. Vgl. dazu: Michael Müller, *Architektur als ästhetische Form oder ästhetische Form als lebenspraktische Architektur?* In: *Theorie der Avantgarde*. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Hrsg. v. W. Martin Lüdke, Frankfurt/M. 1976 (es 825), S. 268-319.
- 2) Vgl. Lachen, um nicht zu weinen (Interview mit Robert Venturi und Denise Scott Brown). In: *archithese 13*, 'Realismus in der Architektur - LAS VEGAS', 1975, S. 17 ff.
- 3) *Ibid.*, S. 17.
- 4) *Ibid.* (so formuliert in einer Frage von S. v. Moos)
- 5) *Ibid.*, S. 18.
- 5a) H. Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe 1828.
- 6) Lachen, um nicht zu weinen, op. cit., S. 17.
- 7) Vgl. G. Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung (London 1851)*; zitiert nach dem Neudruck, hrsg. v. H. M. Wingler (Reihe 'Neue Bauhausbücher'), Mainz/Berlin 1966, S. 42.
- 8) *Ibid.*, S. 44.
- 8a) Siehe dazu ausführlicher: Michael Müller, *Die Verdrängung des Ornaments. Zur Dialektik von Architektur und Lebenspraxis. Diese Arbeit erscheint demnächst als Band 829 der 'edition suhrkamp'*.
- 9) Vgl. die Aussagen Karel Teiges „Realismus und Formalismus“, in: *archithese 19*, 'Realismus', 1976, S. 49/50.
- 10) Lachen, um nicht zu weinen, op. cit., S. 18.
- 11) *Ibid.*, S. 19.
- 12) *Ibid.*: „Wissen Sie, wir sind gerade erst dabei, zur Symbolik in der Architektur zurückzukehren. Es ist sehr schwierig für uns, und neu. Wir wissen noch gar nicht, wie wir Symbolik in der Architektur handhaben sollen. Wir wurden als moderne Architekten im traditionellen Sinne ausgebildet: d.h. wir lernten, Symbolik und Ornament tunlichst zu vermeiden. So tasten wir im Dunkeln“. (Zitat Venturi)
- 13) Die Faszination, die sich von den neonlichtdurchfluteten Wandbildern, den mit Plakat- und Reklametafeln übersäten verdeckten Architekturfassaden der großstädtischen Metropolen auf Architekten überträgt, ist so neu nicht. Gordon Cullen kritisierte als einer der ersten in seinem Artikel 'Outdoor Publicity' im Mai 1949 in *Architectural Review* den Purismus des Funktionalismus und die Architekten, die die Bedeutung der Straßenreklame als Innovationsträger nicht begreifen wollen. Doch ist das Phänomen der Begeisterung für eine die eigentliche optische Erscheinung der Architektur verdrängende Bildwelt von Reklame- und Lichtbildtafeln nicht ursächlich ein Moment der Funktionalismuskritik gewesen. Um dies zu bekräftigen, möchte ich zwei Belege anführen, deren genauere Würdigung in diesem Zusammenhang jedoch ausbleibt.
Im Oktober 1924 reiste Erich Mendelsohn zu einer Vortragsreise in die USA. Im Anschluß an diese Reise veröffentlichte er eine Reihe dort gemachter Fotos mit einem Kommentar, in dem er seine Eindrücke zusammenfaßte. Das Buch erschien 1926 im R. Mosse Verlag (Berlin) unter dem Titel *Amerika*.
Einen Abschnitt dieses Buches überschrieb Mendelsohn „Das Groteske“ (S. 44 ff.). Ihm sind die beiden hier wiedergegebenen Aufnahmen des Broadway (N. Y.) bei Nacht und bei Tag ent-

nommen. Sie könnte man sich in ihrer bewußten Gegenüberstellung ebenso gut im „Learning from Las Vegas“ (vgl. die Angaben in Anmerkung 17) vorstellen, etwa als ein weiteres Beispiel neben dem „Golden Nugget“ in Las Vegas auf Seite 76 (op. cit., in Anm. 17).
Gewiß gründet sich die Faszination bei Mendelsohn noch in dem damals an Überraschungen so reichen, überwältigenden Eindruck (gleichsam die Folge von permanenten Schocks) dieser amerikanischen Pseudo-Architekturen, deren Formen Mendelsohn noch unorganisiert, nicht strukturiert – weil übertrieben – vorkamen. Gleichwohl teilt er die Überzeugung, daß man es hier immerhin mit einer „phantastischen Schönheit“ zu tun habe, die irgendwann einmal vollkommen sein werde. Mendelsohn ist von dem nächtlichen Lichterglanz, dem Übereinander- und Durcheinanderschießen von Linien und Flächen, deren Kontur nie exakt zu bestimmen sei, beeindruckt. Und deutlich hat er die Korrespondenz dieser „neuen Architektur“ zu dem nächtlichen Bewegungsfluß der vielen Wagen und der Bewegung der Massen betont. Entsprechend enttäuscht zeigt sich der Amerikabesucher Mendelsohn von der „grandiosen Tölperei des Weltjahresmarktes“ bei Tageslicht, da all das sein Geheimnisvolles, Rauschendes, das „Gleisende der Nacht“ verloren habe und deshalb um so brutaler zutage trete.
Das Phänomen gesehen und zu interpretieren versucht hat ein anderer Vertreter der damaligen Avantgarde, der Architekturkritiker und Sozialist Alexander Schwab. In seinem 1930 erschienenen *Buch vom Bauen* zitiert nach der Neuauflage Bauwelt Fundamente 42, Düsseldorf 1973) kommentiert Schwab den 1925 erfolgten Fassadenumbau eines Geschäftshauses an der Tauentzienstraße in Berlin durch Hans und Wassili Luckhardt und Alfons Anker mit der Feststellung: „Hinter den beleuchteten Schriftbändern verschwindet die übrige Architektur“ (*ibid.*, S. 66).
Schwab hat in solchen Bauten die „hochkapitalistische Tendenz“ (S. 70) gesehen. Doch ist er höchst unentschlossen, was die eigentliche Formveränderung in der Architektur angeht. Schwab kritisiert deshalb auch nicht, daß die Architektur hinter der Schrift verschwindet; er stößt sich an dem *Wie*, den Inhalten der die Architektur verdeckenden Reklamebänder. Das in der Architekturentwicklung lagernde prinzipiell Neue solch möglich werdender Integration der Schrift (von Schwab als eine Folge des Funktionalismus im 'Neuen Bauen' gesehen) verrät nämlich ebenso Anzeichen für eine Architektur, die bereits zur Darstellung sozialistischer Inhalte beansprucht werden kann. Schwab, der hier vom „Doppelgesicht der modernen Architektur“ (S. 67 ff.) spricht, zeigt ein seines Erachtens dafür positives Beispiel in Deutschland, daran man den Versuch „zu einem zukünftigen sozialistischen Bauen sehen könnte“ (S. 70): den Ausstellungspavillon der Arbeiterpresse im Rheinpark Köln, 1928, von Hans Schuhmacher.
Mit seiner „propagandistisch in die Höhe“ strebenden Inschrift mag dieses Gebäude unter die Kategorie der „decorated shed“ fallen, mit der Venturi und Denise Scott Brown Jahrzehnte später all die Bauten charakterisieren werden, die nicht durch formimmanente architektonische Symbolbildung ihre Funktion zu erkennen geben, sondern vermittels sprachlicher oder dergleichen Information (siehe dazu auch Abb. 4).

- Hier stellen sich sofort mehrere wichtige Fragen, die in diesem Zusammenhang aufgrund der gebotenen Kürze nicht weiter vertieft werden können. Wieweit ist es richtig zu behaupten, daß die Architektur zumindest gegen Ende der 20er Jahre in den westlichen kapitalistischen Ländern in ihrer avanciertesten Gestalt die – nicht allein technologische – Voraussetzung für ein sozialistisches Bauen gewesen ist? (Dies gleichsam die Prämisse Schwabs, um u.a. die Verdrängung der tradierten bürgerlichen Ornamentformen in der Architektur zugunsten einer neuerlichen Einbeziehung von Schrift und Bild zu rechtfertigen – nicht die verrufene Gestalt der „hochkapitalistischen“ Reklame, sondern die sozialistische Propagandaschrift!) Zu fragen wäre auch, ob der neuzeitliche Begriff der „decorated shed“ tatsächlich so weit gefaßt ist, daß darin eine Architektur wie der von Schwab gezeigte Arbeiterpavillon oder auch vergleichbare Beispiele und Entwürfe der damaligen sowjetrussischen Avantgarde inhaltlich (i. e. mit der entsprechenden politischen und sozialen, kritischen Implikation) noch einen Platz fände? (Bei Entwürfen der sowjetrussischen Avantgarde denke ich etwa an das Pravda-Gebäude der Gebrüder Vesnin, an den Sowjet-Pavillon von Melnikov auf der Ausstellung in Paris 1925, aber auch an die Propagandazüge während des Bürgerkriegs in Rußland 1919-1920 und „die eigentümliche Literarisierung des Straßenbildes“, von der Brecht angesichts von Photographien aus der Zeit der russischen Revolution spricht. Die Städte und selbst die Dörfer seien übersät gewesen „von Sprüchen wie von Symbolen. Die sich die Herrschaft erobernde Klasse schreibt mit breiten Pinseln ihre Meinungen und Lösungen auf die eroberten Gebäude. (...) In den Demonstrationen werden Schilder mit Beschriftungen getragen, nachts erscheinen Filme auf Hauswänden“. Vgl. Brecht, Über die Verbindung der Lyrik zur Architektur. In: *ders., Ges. Werke 19*, Frankfurt/M. 1973, S. 387/8. Siehe auch bei Anatol Kopp, Town and Revolution, N. Y. 1970, Abb. 19, 21-14. Aus der Sicht materialistischer Kunst- und Architekturtheorie sind die Ausführungen Walter Benjamins zu diesen Phänomenen sicherlich die interessantesten. Gegenwärtig arbeite ich an einem Beitrag, der diese Verbindung zu Benjamin herausstellen wird.)
- 14) Vgl. dazu auch den Aufsatz von Alexander Tzonis und Liane Lefaviere, *Im Namen des Volkes. Die Entwicklung der heutigen populistischen Bewegungen in der Architektur*, in: *Bauwelt 1/2*, 10. Jan. 1975, 66. Jg., S. 10-17.
 - 15) Mit diesem Anspruch der historischen Avantgardebewegung in der Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts, unter bewußtem Verzicht auf traditionelle ästhetische Werte eine Angleichung der Architektur an die lebenspraktischen Notwendigkeiten zu versuchen, habe ich mich ausführlich in dem bereits in Anmerkung 1) erwähnten Aufsatz „Architektur als ästhetische Form ...“ befaßt. Zu dem Problem des Praktisch-Werdens von Kunst als Kernpunkt der damaligen Avantgarde vgl. insbesondere auch den Beitrag von Burkhardt Lindner, *Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen*. Dieser Beitrag ist gleichfalls abgedruckt in: *Theorie der Avantgarde*. Antworten auf ... op. cit., S. 72-104.
 - 16) Heide Berndt hat, so glaube ich, in Deutschland als eine der ersten eine Architektur ge-

fordert, die auf diese Weise wieder „verständlich“ werden soll. Ausgehend von der Notwendigkeit der Entwicklung von Formen, die – gemäß der früheren Funktion des Ornaments – mehr Rücksicht auf die Entwicklung menschlicher Partialkräfte nehmen, beschließt sie ihre damals kritischen Ausführungen über den Funktionalismus in der Architektur mit der Forderung, „die Materialien, mit denen die Architektur heute arbeitet, „in satirischer Verwendung zum Leben zu bringen“ (H. Berndt, Ist der Funktionalismus eine funktionale Architektur? Soziologische Betrachtung einer architektonischen Kategorie, in: Architektur als Ideologie, Frankfurt/M. 1968, S. 42). In der dazugehörigen Anmerkung erfährt man, wo sich nach Meinung der Autorin so etwas bereits abgespielt habe bzw. derzeit andeute: „Die ersten Versuche dazu sind in der Malerei, in der Dada-Kunst, in der Pop-Art gemacht worden. Der Witz dieser Arbeiten liegt in der Montage von Alltagspartikeln, die aus ihrer gewöhnlichen Zweckbestimmung herausgenommen und in einem anderen, völlig ungewohnten Zusammenhang gestellt werden, um eine überraschende Fremdheit befreiend zu bewirken“ (ibid., S. 50). Sieben Jahre später schließt der Architekturhistoriker und Herausgeber der Zeitschrift „archithese“, Stani von Moos, seinen Bericht über die Las-Vegas-Architektur mit dem Hinweis ab, daß heute „bei uns nichts dringender vonnöten wäre als etwas von jenem Realismus, von jener bildnerischen Intelligenz, von jenem Witz im Umgang mit bestehenden Formenwelten“, wie man ihn in solchen Arbeiten (vgl. im folgenden) anträfe (S. von Moos, LAS VEGAS et cetera, in: archithese 13, 1975, S. 16).

- 17) Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour, Learning from Las Vegas, The Massachusetts Institute of Technology, 1972.
- 18) Es ist nicht zuletzt Heinrich Klotz zu verdanken, daß die Architektur Venturis in Deutschland bekannt geworden ist. Das Interview mit Venturi und Scott Brown, von dem hier die Rede ist, hat er gemeinsam mit John W. Cook geführt. Mit sieben weiteren Interviews amerikanischer Architekten erschien es in: Klotz/Cook, Architekten im Widerspruch, Zürich 1974. Venturi wird nach S. 254/5 von mir zitiert.
- 19) Venturi/Scott Brown/Izenour, Learning from Las Vegas, op. cit., S. 99.
- 20) Vgl. die Aussagen (vor allem die von Denise Scott Brown) in dem Interview, das Stani von Moos mit ihnen geführt hat: Lachen, um nicht zu weinen. Interview mit Robert Venturi und Denise Scott Brown, in: archithese 13, op. cit., S. 17-26. In einer früheren Studie hatte Venturi die Architekten dazu aufgerufen, ihre bescheidene Rolle zu akzeptieren, statt sie zu verdecken: „The architect who would accept his role as combiner of significant old clichés – valid banalities – in new contexts as his condition within a society that directs its best efforts, its big money, and its elegant technologies elsewhere, can ironically, express in this indirect way a true concern for society's inverted scale of values“ (R. Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture. The Museum of Modern Art (paperback), New York, 1966, S. 52).
- 21) Vgl. Tzonis/Lefavre, op. cit., S. 11. Siehe auch die Kritik von Robert Goodman, Stadtplanung als Geschäft oder Handlanger am Reißbrett, Reinbek bei Hamburg 1973, S. 94 ff.

- 22) Populistische Architektur gründet einmal auf „der Unzufriedenheit mit der traditionellen Rolle des Architekten und mit der Art des Entwurfsvorganges in der Architektur. Das von den Populisten selbst erklärte Ziel soll eine Veränderung im Architektenberuf im Hinblick auf die stets wachsenden sozialen Fragen bringen. Sie wollen die auf visuellen und funktionellen Regeln beruhende Architekturpraxis beiseitelegen zugunsten einer auf die Bedürfnisse des Benutzers konzentrierten Bemühung. Für die Populisten soll der Benutzer der Mentor, wenn nicht der Meister des Entwurfsvorganges werden. Gleichgültig, ob ein Exponent der populistischen Architektur die unintellektuelle und populäre Ausdrucksweise der Vergnügungsstraße befürwortet oder die Teilnahme des Benutzers und die Selbsthilfe in den Slums, in allen Fällen verlangt er, daß der Entwurfsvorgang „im Namen des Volkes“ verlaufen müsse“ (Tzonis/Lefavre, op. cit., S. 12/13). Die Vergnügungsstraße oder die Slums bezeichnen Tzonis und Lefavre als „Stolperdrähte für die Theorie der Wohlfahrtsarchitektur“ (S. 12), wie sie sich im Funktionalismus in den zwanziger Jahren herausgebildet hat. „Die Vergnügungsstraße und der Slum liefern Zweifel an der Hypothese, daß für das Wünschenswerte und sozial Gute eine Reihe von Regeln gültig sei. Trotz aller Anstrengungen der traditionellen Architektenprofession, Gebäude für die Wohlfahrt aller zu entwerfen, entstehen ständig überall diese hybriden Vergnügungsstraßen und diese problematischen Slums“ (ibid.). In diesem Sinn sind auch Heinrich Klotz' Bemerkungen zu der „Architektur der röhrenden Hirsche“, dem „kleinbürgerlich-spießigen Dekorationspomp“ usw. bedingt als Hinweise auf solche „Stolperdrähte“ zu verstehen. Sei seien in ihrer Trivialität allemal das „Ergebnis von Wünschen, Resultat eines Ausdrucksverlangens, das in der Seriosität des funktionalisierten Alltags keine Erfüllung findet.“ H. Klotz, Funktionalismus und Tivialarchitektur, in: Die neue Unsachlichkeit, hrsg. vom Deutschen Werkbund, Baden-Württemberg 1975, S. 7-13).
- 23) Vgl. Denise Scott Brown, Zeichen der Lebenssymbole in der amerikanischen Stadt. In: archithese 19, op. cit., S. 29-34, hier S. 30.
- 24) Vgl. Karl Marx, Excerpthefte, in: Marx/Engels, Studienausgabe II, S. 260.
- 25) Vgl. Heinrich Klotz, Nachwort zu: Klotz/Cook, op. cit., S. 311.
- 26) Vgl. u.a. Roland Günter, Der Fabrikbau in zwei Jahrhunderten, in: archithese 3/4, 1971, S. 34-51.
- 27) G. Semper, Kleine Schriften, Hrsg. von M. u. H. Semper, Berlin/Stuttgart 1884, S. 399. Zum Problem der Vergegenwärtigung von Geschichte im Ästhetischen, vgl. den Aufsatz von Heinz Schlaffer, Jacob Burckhardt oder das Asyl der Kulturgeschichte. In: Studien zum ästhetischen Historismus, Frankfurt/M. 1975 (es 756), S. 72-111; sowie Jörn Rüsen, Historismus und Ästhetik – Geschichtstheoretische Voraussetzungen der Kunstgeschichte. In: Kritische Berichte, Jg. 3, Heft 2/3, 1975, S. 5-11. Zu dem darin enthaltenen Problem der Entwicklung des Ornaments im 19. Jahrhundert vom Historismus zum Jugendstil, vgl. auch meinen Beitrag „Von der Ästhetisierung der Geschichte zur Ästhetisierung des Lebens“. In: Ein Dokument Deutscher Kunst 1901-1976, Bd. 1, Darmstadt 1976, S. 40-49.

- 28) Vgl. Venturis Aussagen in: archithese 13, op. cit., S. 18.
- 29) Jörn Rüsen, Historismus und Ästhetik, op. cit., S. 6.
- 30) Vgl. Adornos Ausführungen über die Konstruktion der Innerlichkeit durch das Interieur, in: Th. W. Adorno, Kierkegaard, Konstruktion des Ästhetischen, Frankfurt/M. 1974, S. 81.
- 31) Hinweisen möchte ich in diesem Zusammenhang u.a. auch auf die Arbeit von Halfmann/Wontroba/Zillich, HEIMAT KAPUTT. Kreative Formen der Selbsthilfe zur Verbesserung städtischen Wohnumfelds, Berlin 1975.
- 32) Vgl. Roland Günter, in: Keine Zukunft für unsere Vergangenheit? Denkmalschutz und Stadtzerstörung, Gießen 1975, S. 121. Vgl. auch: R. Günter u. M. Weisser, Eisenheim in Oberhausen, in: archithese 8, 1973, S. 45 ff. Grundsätzlich dazu aber: Rettet Eisenheim. Katalog der Projektgruppe Eisenheim. Fachhochschule Bielefeld, 1973, 1975.
- 33) Vgl. J. u. R. Günter, Architekturelemente und Verhaltensweisen der Bewohner. Denkmalschutz als Sozialschutz. In: Denkmärräume – Lebensräume (Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, Neue Folge, Band 2/3), Hrsg. v. Ina-Maria Greverus, Gießen 1976, S. 7-56, hier S. 13.
- 34) Siehe dazu auch LEHRBAUSPIELE in 30 Arch⁺, Juli 1976, S. 2-22. Hier finden sich u.a. wichtige und notwendige Hinweise auf den veränderten produktiven Anteil des Architekten im Rahmen eines Architekturprozesses, bei dem nicht allein (wie üblich) die Seite der Produktion, sondern verstärkt die Seite der Konsumtion in der Planung von vornherein berücksichtigt wird. Ausgehend von den Überlegungen Benjamins und Trethakovs zur Arbeit des Schriftstellers gehen die Autoren von „Lehrbauspieldenken“ neben den Phasen „Konzeptionsbildung (Entwurf)“ und „Materielle Realisation (Bauproduktion)“ von einer dritten Phase aus: „Gebrauch und Aneignung der Architekturen durch die Nutzer („konsumtive Produktion“)“ (S. 7). Im Falle der Arbeit mit gewordener Architektur rückt diese dritte Phase wieder an den Anfang der Entwicklung weiterführender Architekturen. D.h. der Architekt lernt neu durch das Befassen mit Gebrauch und Aneignung, denn sie sind die eigentliche Matrix des zu bestimmenden Verhältnisses von Architektur und Lebenspraxis und damit zwangsläufig auch Maßstab für die ästhetisch-räumliche Gestaltung.
- 35) In der 1975 in der 3. Auflage (Westberlin) erschienenen Studie „Rettet Eisenheim“ fassen die Autoren ihre Erfahrungen im Umgang mit der Arbeitersiedlung und ihren Bewohnern (zu denen Roland und Marianne Günter mittlerweile selbst gehören, vgl. auch ihre Aussagen in dieser Ausgabe von Arch⁺) in einem Beitrag „Die Funktion der Arbeitersiedlung im Ruhrgebiet“ (S. 129/42) zusammen. U. a. heißt es dort: „Eisenheim ist ein Dokument der Kultur des sozialen Zusammenlebens der Arbeiter und der Kreativität, die daraus hervorgeht – mit einer Fülle von Erscheinungen, die erst sichtbar und begreifbar werden, wenn nicht mehr die Maßstäbe bürgerlicher Herkunft das Suchraster der Wissenschaftler mit der derzeit noch weit verbreiteten Ausschließlichkeit beherrschen“ (S. 140/141).
- 36) Ein Beleg für das bisherige Gelingen dieses Prozesses ist die jetzt abgeschlossene vorzügliche Arbeit von M. Günter über die „Kommunikationsformen in der Arbeitersiedlung Eisenheim“.