Zweierlei Realismus

Autor(en): **Moos, Stanislaus von**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art**

Band (Jahr): **64 (1977)**

Heft 7-8: **Venturi & Rauch : 25 Öffentliche Bauten**

PDF erstellt am: **20.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-49448

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Stanislaus von Moos

ZWEIERLEI REALISMUS

Was für den Soziologen oder den Anthropologen selbstverständliche Voraussetzung jeder Arbeit ist: die Neugier für den Alltag von Menschen, mit seinen sedimentierten Ritualen und seinem Szenario von Formen und Symbolen – das gehört nicht unbedingt zum methodischen Einmaleins von Architekten. Wie anders soll man sich die Tatsache erklären, dass von einzelnen Thesen von Robert Venturi und seiner Frau, Denise Scott Brown, nach wie vor so etwas wie ein sanfter Schrecken ausgeht? «Main Street» – Paradigma amerikanischen Tingeltangels – sei «almost all right», ja das Studium von Las Vegas oder Levittown sei für den heutigen Architekten nicht weniger wichtig als die Analyse mediterraner Hügelstädte und Plätze für die Architekten der vorausgegangenen Generation. Das ist mehr als intern-amerikanische Polemik (obwohl es in einem primären Sinn gerade das *auch* ist): das züngelt nach Europa herüber als eine Mixtur von Themen und Thesen, die in delikater Verschlüsselung Subversion und Affirmation in einem zu sein scheinen: Subversion der weitherum akzeptierten Berufsmoral moderner Architekten und Affirmation dessen, was diese Moral schon eh nicht leiden mochte – der Warenwelt und ihrer vulgären Pracht.

Zwischen Subversion und Affirmation

Wer sich bemüht, den Gedankengängen dieser Architekten zu folgen – was in deutscher Sprache nur bruchstückhaft möglich ist[1] – der wird bald feststellen, dass die Subversion nicht ganz so radikal und die Affirmation nicht ganz so naiv gemeint sind, wie es auf den ersten Blick scheinen mag; aber das ändert nicht viel an der Tatsache, dass die Mischung von Engagement, Ironie und kühler Beobachtung, welche diese Architekten an den Tag legen, in professionellen Zirkeln stört. Und die Polemik dieser Architekten ist auch, man muss es zugeben, durchaus als Störmanöver angelegt (ähnlich wie die Schriften von Loos oder Le Corbusier als Störmanöver angelegt waren). 1966, als das Miessche «Less is more» in den amerikanischen Stadtzentren – und nicht nur diesen – Triumphe feierte, meinte Venturi salopp «less is a bore» und fügte bei:

«Ich habe Dinge gern, die hybrid sind statt ‚rein', kompromissbereit statt ‚sauber', verschoben und verdreht statt ‚geradeheraus', zweideutig statt ‚klar artikuliert' (...), Dinge, die sich anpassen, statt andere Erscheinungen auszuschliessen, die redundant sind statt einfach, die zugleich Vergangenheit enthalten als auch neu sind, inkonsistent und missverständlich statt direkt und klar. Ich habe ein vitales Durcheinander lieber als oberflächliche Einheitlichkeit.»[2]

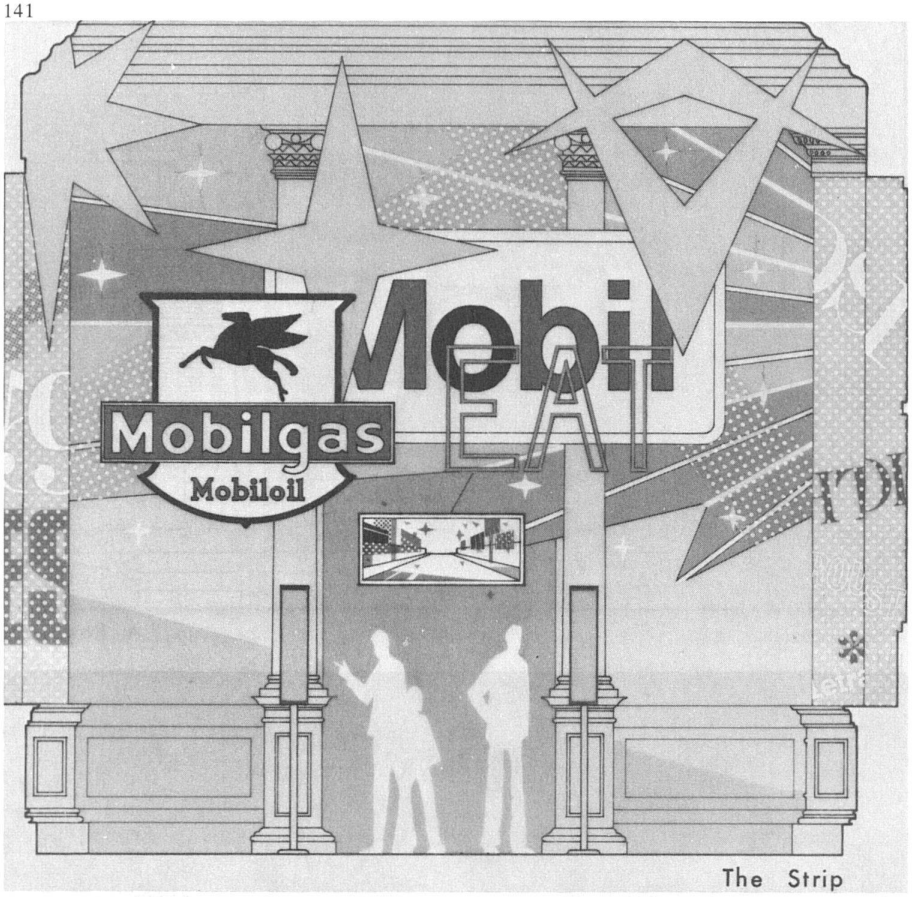
Obwohl das Buch, aus dem diese Sätze stammen, Probleme der Form abhandelt (mit Recht soll Donald Drew Egbert gemeint haben, der Titel hätte eigentlich *Complexity and Contradiction in Architectural Form* heissen müssen[3]), sind doch die Interessen, die später zu *Learning from Las Vegas* führen sollten, bereits deutlich signalisiert – etwa im Schlussatz des Hauptteils:

«Einige der anschaulichen Lektionen der Pop Art, etwa ihr widersprüchlicher Gebrauch von Massstab und Kontext, sollten die Architekten längst aufgeweckt haben von ihren keuschen Träumen einer reinen Ordnung, wie sie unglücklicherweise den Stadtsanierungsprojekten der etablierten modernen Architektur in Form von simplistischen Gestalt-Einheiten aufgezwungen worden sind, obwohl sie, glücklicherweise, dann doch niemals in wirklich grossem Umfange realisiert werden können. Und so können wir vielleicht gerade von der alltäglichen Umwelt, so vulgär und verschmäht sie ist, die komplexe und widersprüchliche Ordnung ableiten, welche für unsere Architektur im städtebaulichen Massstab entscheidend ist.»[4]

Ein Amerika der kleinen Leute

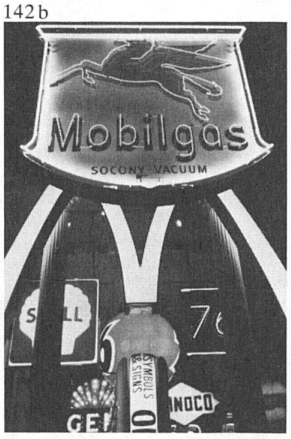
War Venturis erstes Buch ein «gentle manifesto» im Namen einer pluralistischen Ästhetik und ironisch-eklektischen Poetik gewesen, so geriet dann *Learning from Las Vegas* zur Streitschrift gegen die verknöcherte Moral und die visuelle Hygiene des Architektur-Establishments[5]. Ohne Zweifel wäre das Buch nicht geschrieben worden ohne Venturis Arbeitsgemeinschaft mit Denise Scott Brown; ihre scharfe soziologische Beobachtungsgabe und ihre Lust am Einmaleins einer klar aufgebauten Demonstration gab der Darlegung einen Schwung, den *Complexity and Contradiction* nicht besitzt – wobei man anmerken darf, dass der Begriff von moderner Architektur, gegen den hier losgezogen wird, wie auch die Vorstellung von Symbolik, mit dessen Hilfe die Attacke geführt wird, nicht jeder Kritik standhal-

141



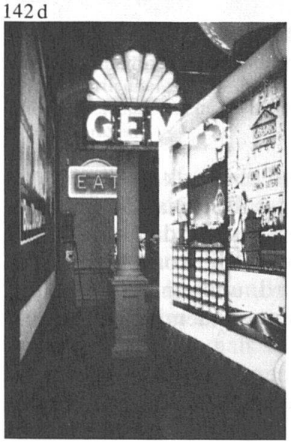
142a

142b



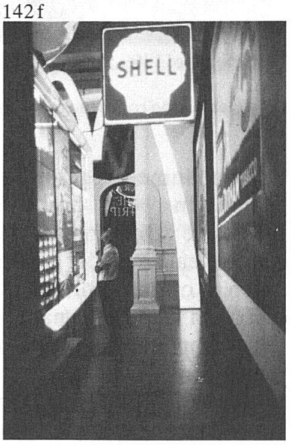
142c

142d



142e

142f



ten. Aber das Buch hat die Kohärenz eines Traktats: mit schiefergrauem Leinendeckel und Goldlettern wie ein Firmengeschenk von Chevrolet aufgemacht (oder wie die Getränkekarte im Cesar's Palace von Las Vegas selbst), ist es schon äusserlich ein Unding – ganz abgesehen vom Bildmaterial im Innern, das einem wie ein heisser Luftstoss entgegenschlägt: eine Fata Morgana von Vergnügen und Lustgewinn versprechenden Signalen und Tafeln, die in der Sprache der Trivialmythen von Wildwest-Heroismus, Südsee-Exotik und spätantiker Palastherrlichkeit zu Luxus und Ausschweifung verlocken. In der Ausstellung *Signs of Life. Symbols in the American City* (Washington, 1976)[6] haben diese Architekten schliesslich ihre Füllhörner vor den Augen eines grösseren Publikums ausgeschüttet: drei Säle, randvoll gefüllt mit Kram aus den Stuben der kleinen Leute Amerikas; dazu, unter dem goldenen Bogen des McDonald-Hamburger-Signets versammelt, ein ganzes Arsenal von schaurig-schönen «Billboards», Zeichen und elektrischen Leuchtschriften aller Art. So präsentierte sich, mitten in der Feierstimmung des Bicentennial, ein Amerika in Pantoffeln, ein Alltag, dessen Bildzeichen mit Wagenrädern, Gitterchen, amerikanischen Adlern usw. nur so drauflosplaudern von patriotischen Erinnerungen an die Frühzeit der Nation, von Träumen eines besseren Lebens in noch grösseren Villen und prächtigeren Gartenstädten. Bildzeichen, in denen Amerika seine eigene Geschichte und seine abgestandenen und von der Elite teils längst verworfenen Ideale fortpflanzt in einem unabsehbaren Prozess kommerzieller Fossilbildung.

Realismus?

Die amerikanische Kritik hat es sich angewöhnt, die Position, die von den Venturis besonders deutlich, aber keinswegs im Alleingang markiert worden ist, als «realistisch» zu beurteilen, im Gegensatz zum «Idealismus» etwa der «Five Architects»[7]. Wie anders sollte man denn auch einen Standpunkt kennzeichnen, der

141 *Venturi & Rauch,* Vorstudie zur Ausstellung «Signs of Life. Symbols in the American City», in der Renwick Gallery, Washington, D.C. (1976) / étude préliminaire pour l'exposition «Signs of Life», Washington, D.C. (1976). Schnitt durch den Saal mit den Symbolen des «Strip» / coupe de la salle comportant les symboles du «strip» (vgl. S. 3/voir p. 3).

142 «Signs of Life.» Aus der Ausstellung in Washington / l'exposition à Washington, 1976 (Fotos S.v.M.).

versucht, Architektur auf den Geschmack und die ästhetischen Aspirationen der kleinen Leute einzupendeln, statt von oben herab abstrakte, «ideale» Standards zu verordnen? – In der Tat ist auch in Europa viel von Realismus in der Architektur die Rede, aber die Realismusbegriffe, die heute in der europäischen Diskussion kursieren, sind schwer mit den pragmatischen und handgreiflichen Interessen der Angelsachsen in Deckung zu bringen[8]. Schon hinsichtlich der Frage, im Hinblick auf welche «Realität» Architektur «realistisch» sein müsste, bestehen grundsätzliche Divergenzen, ganz abgesehen von der Frage, ob sie es in ihren Funktionsprogrammen, in ihren Konstruktionsprinzipien oder in ihren Formen sein sollte. Die Recherchen und die Praxis der Venturis geben *eine* Antwort auf diese Fragen: als Realität wird hier zunächst einmal die populäre Bildersprache des Alltags mit ihrem Reichtum an Symbolen und Riten postuliert – also gerade ein Aspekt, den die moderne Bewegung, trotz ihres Interesses an quantitativen soziologischen Erhebungen, ignoriert hatte.

Demgegenüber scheint für viele europäische Architekten Realität nicht etwas zu sein, was gefunden, sondern etwas, was postuliert werden muss. Nicht soziologische und anthropologische Beobachtung, vielmehr die Fiktion eines «kollektiven Willens», der grosse Zeiträume «besetzt», dient einem Giorgio Grassi als Achse eines architektonischen Realismus: Utopie als antizipierte Realität[9]. Ein Aldo Rossi z. B. entscheidet von sich aus, welche Architektur für ihn «real» genug ist, um in seinen eigenen Wohnbauprojekten per analogiam evoziert zu werden: etwa der Kreuzgang der Certosa von Pavia, der Portico in Salvatierra und ein anonymer Heuschuppen[10]. Hier wird also namens der Architektur entschieden, welches die Bilder sind, in denen Kontinuität mit der Geschichte und «Volkstümlichkeit» adäquat zur Darstellung kommt – nichts erscheint in solcher Perspektive weniger relevant als etwa die Bilder und Symbole, in denen sich der Alltag italienischer Arbeiter *heute* und *realiter* abspielt.

«Realismus» wird, mit anderen Worten, von europäischen Architekten mit Vorzug in den Begriffen einer humanistischen Idealität definiert. Das ist an sich nicht neu: der sozialistische Realismus als kulturpolitisches Programm hatte schliesslich den Humanismus als Idee und den Klassizismus als Stil postuliert. Und bereits werden denn auch eifrig

143

A Rowhouse

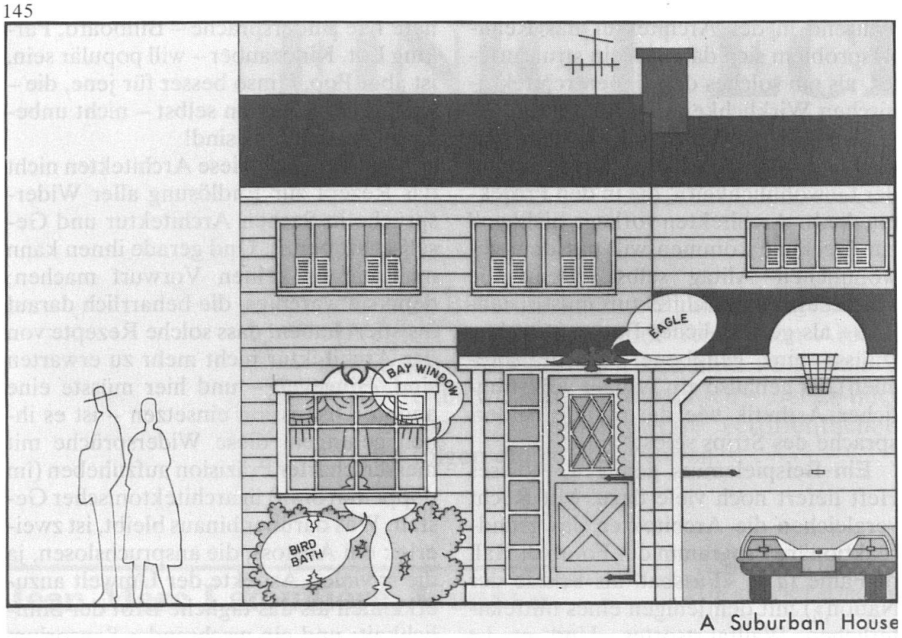
144

143 «Signs of Life»; «Symbolik» des amerikanischen Reihenhauses / «symbolisme» du row-house américain.
144 Der Living room in einem amerikanischen Reihenhaus / le living room dans un row-house américain.

Stammbäume ausgestellt, die den «Rationalisten» von heute eine (beinah) bruchlose Deszendenz vom sozialistischen Realismus der Stalin-Ära bescheinigen – offensichtlich nicht zuletzt deshalb, um den recht naheliegenden Verdacht von ihnen abzuwälzen, ihre Formen könnten irgend etwas mit der Architektur des Faschismus gemein haben[11]. Das alles mag als ein intellektueller Spuk erscheinen; und ein Spuk ist dieses «redressement» der Rationalität insofern, als er ein verlorenes Paradies zum Thema hat: eine Umwelt, die vom Architekten kontrolliert wird, und eine Architektur, die universalen akademischen Regeln gehorcht.

Wozu leugnen, dass die Handgreiflichkeit der Argumentation und die frivole Sinnlichkeit des Materials, mit dem

145



146

145 «Signs of Life»; «Symbolik» eines amerikanischen Eigenheims in der Vorstadt / «symbolisme» d'une maison particulière de banlieue américaine.
146 Der Living room eines amerikanischen Vorstadthäuschens / le living room dans une maison de banlieue américaine.

die Venturis aufrücken, etwas Befreiendes hat – vor dem Hintergrund der makabren Solemnität so vieler Versuche, die Architektur als «Disziplin» zu retten? – Etwas Befreiendes: ein Lachen; auch wenn es ein Lachen ist, um nicht zu heulen. Um nochmals *Complexity and Contradiction* zu zitieren:

«Der Architekt, der die Rolle als Kombinator bedeutungsvoller alter Klischees – wertvoller Banalitäten – in neuem Kontext als gegeben betrachtet in einer Gesellschaft, die ihre intensivsten Anstrengungen, ihr Geld, ihre eleganten Technologien in andere Richtung kanalisiert, der kann (...) gerade auf diese indirekte Weise seine echte Besorgnis über das verkehrte Wertsystem der Gesellschaft zum Ausdruck bringen.»[12]

Dass ein Architekt die Marginalität seiner Position als *fait accompli* betrachtet, das muss für viele Idealisten als Skandal erscheinen, als eine Art Verrat; für sie erweist sich «das verkehrte Wertsystem der Gesellschaft» zuallererst im Kontrast zur Idealität einer «anderen» Architektur – und so entwerfen sie Stadtvisionen und supponieren sie eine Rolle des Architekten in der Gestaltung der Umwelt, die heute niemand als möglich, ja ausser ihnen selbst kaum jemand überhaupt als wünschbar erachtet. Oder aber sie zelebrieren ein Glasperlenspiel aufgeklärter Rationalität als Nabelschau und Kommentar zum Niedergang der Disziplin – jedes Lachen, jeder Geruch von Trivialität, jeder Anflug von Theater ist da verpönt, denn es könnte Scherben geben. Auch Manfredo Tafuri, dem man dafür zu danken hat, die bürgerlichen Mythen der Avantgarde als solche entlarvt zu haben, stürzt sich in die Pose des Priesters einer hermetischen Idealität, wenn er im Hinblick auf die Ironie der Venturis fragt: «Pourquoi identifier le plaisir à un bal masqué?»[13]

Populismus und Popularität

Einigen Gralshütern moderner Orthodoxie mutet die Architektur von Venturi & Rauch wie ein gerissenes Marketing an, wie ein Versuch, sich beim Publikumsgeschmack einzuschmeicheln, um so die fetten Aufträge zu ernten. Träfe das zu, so wäre Venturi & Rauch ein Grossbüro und nicht ein kleines, in seinem Fortbestand stets von neuem gefährdetes Team von Exzentrikern und Idealisten. Tatsache ist, dass dieser «Populismus» alles andere als populär ist. Wie viele Projekte dieser Architekten sind nicht zu Fall gebracht worden, gerade *weil* sie sich an die Bilder des amerikanischen Alltags anlehnen – statt gegen sie Sturm zu laufen, wie es die Urban-Renewal-Projekte und die «interessanten» und «mutigen» Betonburgen der sechziger Jahre getan haben![14] Es ist, als möchten die «kleinen Leute» und vor allem ihre Interessenvertreter in Verwaltungen und Jurys vom Architekten nicht in der Schäbigkeit ihres kleinbürgerlichen Daseins ertappt werden. Als möchten sie eben, dass der Architekt nicht ihre soziale Realität, sondern ihre Ansprüche auf ein gehobenes Dasein artikuliert: und die Bilder gehobenen Daseins stammen heute *auch* aus der Traumfabrik der modernen Architektur. Nur so ist zu erklären, dass die «Pop»-Ästhetik der Arbeiten von Venturi und Rauch de facto nicht populär ist. Es ist das Paradox jeder «Volkstümlichkeit» in der Elite-Kunst – schon um Courbet war der Streit entbrannt, ob sein Realismus ein Rea-

lismus als Stil sei (und als solcher nicht populär, sondern elitär) oder aber ein Realismus der Moral (und als solcher künstlerisch nicht relevant). Mit anderen Worten: ob sein Gebrauch volkstümlicher Themen den Sinn hatte, die Museumskunst zu beleben oder, im Gegenteil, den volkstümlichen Alltag zu nobilitieren[15]. Die Venturis versuchen, beide Anliegen wahrzunehmen, und innerhalb der Firma wird die soziale Verantwortung ebenso präzis und systematisch wie engagiert durch Denise Scott Brown vertreten, während Robert Venturi immer wieder dezidiert eine relative Autonomie architektonischer Entscheidung für sich in Anspruch nimmt[16]. Denise Scott Brown kommt von der Planung her, Venturi selbst primär von der Architektur. Soviel haben die spektakulären Fehlplanungen der fünfziger und sechziger Jahre sowie die Erfahrungen der Advocacy Planners gezeigt: Planung muss sich, um relevant zu sein, vom «status quo» her definieren. Architektur andererseits, so könnte man beifügen, muss – um überhaupt in Angriff genommen zu werden – ein Element von Alternative verkörpern. So ist es vielleicht nicht unnatürlich, dass von der Planung her ein «inhaltistisches» und «populistisches» Realitätskonzept Priorität beansprucht, während in der Architektur das Realitätsproblem sich dann als ein strukturelles, als ein solches der «innerarchitektonischen Wirklichkeit»[17] artikuliert.

Mit dem Resultat freilich, dass das «Bild» der Alltäglichkeit, die «Symbolik der Gewöhnlichkeit», die in den Projekten dieser Architekten vorliegt, nicht voll zur Deckung kommen will mit dem gewöhnlichen Alltag selbst. Denn die Überzeugung, Architektur müsse «anders» als gewöhnliches Bauen aussehen (müsse eine gehobene Sprache sprechen), ist genauso ein Aspekt volkstümlicher Ästhetik wie die triviale Bildersprache des Strips selbst[18].

Ein Beispiel muss genügen – dieses Heft liefert noch viele dazu. Mit Recht vergleichen die Architekten das grundreaktionäre Programm der Football Hall of Fame (*à la* «Fussball als Schule der Nation») mit demjenigen eines mittelalterlichen Wallfahrtsortes. Und es ist durchaus denkbar, dass die Fussball-Fans das Projekt einer Ruhmeshalle als Quasi-Heiligtum akzeptiert hätten, wenn es sich wie eine Kirche, ein Museum oder z.B. wie die Bibliothek eines Mädchencollege (womöglich von Gordon Bunshaft) dargestellt hätte. In der vorliegenden Form (vgl. S. 31) musste ihnen das Projekt jedoch als Farce erscheinen. Die Bildersprache – Billboard, Parking Lot, Kinozauber – will populär sein, ist aber Pop. Umso besser für jene, die – wie die Architekten selbst – nicht unbedingt Fussballfans sind!

So haben auch diese Architekten nicht das Rezept zur Endlösung aller Widersprüche in Sachen Architektur und Gesellschaft bereit. Und gerade ihnen kann man daraus keinen Vorwurf machen; denn sie waren es, die beharrlich darauf insistiert haben, dass solche Rezepte von der Architektur nicht mehr zu erwarten sind. Hingegen – und hier müsste eine andere Diskussion einsetzen – ist es ihnen gelungen, diese Widersprüche mit messerscharfer Präzision aufzuheben (im doppelten Sinn) in architektonischer Gestalt. Was darüber hinaus bleibt, ist zweierlei: ein Anstoss, die anspruchslosen, ja die trivialen Aspekte der Umwelt anzuerkennen als das tägliche Brot der Sinnlichkeit; und ein wachsendes Sensorium dafür, wie hohl und irrelevant so viel von dem ist, was uns weiterhin selbstgerecht und arrogant als Alternative zur Banalität des Alltags angeboten wird – um dann beim ersten Kontakt mit der Wirklichkeit in sie aufzugehen als erstarrte Geste einer längst nicht mehr möglichen Zuversicht in die emanzipatorische Rolle des Kreativen.

Anmerkungen

[1] Vgl. R. Venturi und D. Scott Brown, «Der Parkplatz von Atlantic & Pacific oder: Was lehrt uns Las Vegas?», in *Werk,* April 1969, S. 257–266; Paul R. Kramer, «Wir lernen von Rom und Las Vegas, in *Werk/œuvre,* 2, Februar 1974, S. 202–212. – Besonders wichtig das Interview von Heinrich Klotz und John W. Cook in *Architektur im Widerspruch. Bauen in den USA von Mies van der Rohe bis Andy Warhol,* Zürich, 1973, pp. 252–254. – Vgl. auch *archithese 13: Las Vegas etc.* (1975) mit meinem Interview (pp. 17–32) sowie *werk•archithese* 3: Das Pathos des Funktionalismus, S. 33–35. Eine interessante kritische Würdigung gibt Michael Müller in «Architektur als ästhetische Form oder ästhetische Form als lebenspraktische Architektur», in W. Martin Lüdke (Hrsg.), *Theorie der Avantgarde,* Frankfurt a.M., 1976, pp. 301–319. – Mehr als zehn Jahre nach dem Erscheinen von *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) scheint jetzt eine deutsche Übertragung in Vorbereitung zu sein.

[2] *Complexity and Contradiction in Architecture* (fortan zitiert als *CCA*), New York, 1966, p. 22.

[3] Mitgeteilt von R. Venturi.

[4] *CCA,* p. 103.

[5] Cambridge, Mass., 1972; für eine ausführlichere Besprechung vgl. S. von Moos, «Las Vegas oder die Renaissance des Futurismus», in *NZZ,* 23. September 1973, sowie *archithese 13,* pp. 5–16. – Soeben ist *LLV* in überarbeiteter Form bei MIT-Press als Taschenbuch erschienen.

[6] Vgl. *archithese 19, Realismus in der Architektur* (1976), pp. 29–34; für eine Besprechung der Ausstellung *NZZ,* 17./18. Juli 1976.

[7] Vgl. etwa Mario Gandelsonas, «Neo-functionalism», in *Oppositions 5* (editorial); aber auch für Vincent Scully – vgl. seine Würdigung in diesem Heft – ist «Realismus» im Zusammenhang mit den Venturis ein Schlüsselbegriff.

[8] Vgl. *archithese 19, Realismus (op. cit.)* und neuerdings *Architecture d'Aujourd'hui,* April 1977, wo einige Beiträge aus *archithese 19* (teils ohne Quellenangabe) übernommen sind.

[9] Giorgio Grassi, «Architekturprobleme und Realismus», in *archithese 19,* pp. 18–24.

[10] Aldo Rossi, «An Analogical Architecture», in *architecture and urbanism* 5 1976. Es ist aber aufschlussreich – vor dem Hintergrund neuerer, krampfhafter Versuche einer dogmatischen Festlegung des Realismusbegriffs –, dass Rossi das Bemühen, den Realismus als architektonische Kategorie zu definieren, als «idiotisch» bezeichnet: vgl. «Une éducation réaliste», in *archithese 19,* pp. 25–28.

[11] Bernard Huet, «Formalisme, Réalisme», in *Architecture d'Aujourd'hui,* 190, April 1977, pp. 35f. – Eine analoge Nobilitierung lässt jetzt Vincent Scully den Venturis zuteil werden – vgl. hier S. 4. Zur Theorie des sozialistischen Realismus vgl. Otakar Mácels Beitrag in *archithese 19,* pp. 43–49.

[12] *CCA,* p. 52.

[13] Manfredo Tafuri, «Les cendres de Jefferson», in *Architecture d'Aujourd'hui,* 186, August/September 1976, pp. 53–58. – Es ist mir bewusst, dass sich hinter solchen Argumenten ein noch tiefer verankerter Missmut verbirgt: der Ärger darüber, dass Dekor, Inszenierung, dass Lachen und Weinen in der modernen Umwelt zur Domäne der Werbung, der Warenwelt, der Soap Operas geworden ist. Wer versucht, der Warenwelt das Monopol über die Inszenierung des populären Alltags streitig zu machen, der gerät fast automatisch in den Verdacht, die Architektur der Warenwelt unterordnen zu wollen. Dazu mehr in anderem Zusammenhang.

[14] Das vorliegende Heft liefert dazu eine gute Dokumentation; vgl. etwa die Kontroversen um folgende Projekte: Brighton Beach (S. 32), Football Hall of Fame (S. 31), Transportation Square (S. 33), Thousand Oaks (S. 35) usw.

[15] Vgl. Meyer Schapiro, «Courbet and Popular Imagery», in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 4, 1940/41, pp. 164–191.

[16] Vgl. v. a. Denise Scott Brown, «On Architectural Formalism and Social Concern: A Discourse for Social Planners and Radical Chic Architects», in *Oppositions 5,* pp. 99–112. – Venturi macht kein Geheimnis aus der Tatsache, dass es ihm beim Entwerfen nicht um die «Bedeutung» der Trivialsymbolik etwa des Strips ankomme, sondern um deren Verwandlung zu etwas Neuem (vgl. *archithese 13,* pp. 17f.) oder dass der Architekt niemandem Rechenschaft schulde bezüglich seines Gebrauchs von Symbolik; vgl. das Interview mit Hélène Lipstadt in *AMC* 39, Juni 1976, pp. 95–102.

[17] Dazu Martin Steinmann und Bruno Reichlin, «Zum Problem der innerarchitektonischen Wirklichkeit», in *archithese 19 (op. cit.),* pp. 3–10. – Für eine präzise Unterscheidung von «inneren» und «äusseren» Faktoren architektonischer «Wirklichkeit» vgl. Alan Colquhoun, «Regeln, Realismus und Geschichte», im gleichen Heft, pp. 12–17.

[18] Mit Recht kritisiert Charles Jencks den einseitigen Begriff von Symbolik (Symbolik als Dekoration), den die Venturis in *LLV* verwenden; aber er neigt m. E. selbst dazu, das symbolische Potential «moderner» Architektur zu unterschätzen – vgl. *The Language of Post-Modern Architecture,* London, 1977, pp. 45 und passim. ■