

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 72 (1985)
Heft: 1/2: Positionen heute : Geschichte(n) für die Zukunft = Positions d'aujourd'hui : histoire(s) pour l'avenir = Positions today : tomorrow's (Hi)story

Artikel: Architektur auf der Suche nach dem "Zeitgeist" : ein Gespräch zwischen Peter Eisenmann und Robert Venturi
Autor: Eisenmann, Peter / Venturi, Robert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-54722>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.05.2025

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

Architektur auf der Suche nach dem «Zeitgeist»

Ein Gespräch zwischen Peter Eisenman und Robert Venturi

Ausgehend von der Frage, ob der «Zeitgeist» ein Argument für die Architektur war und ist, diskutieren die beiden amerikanischen Architekten mögliche historische, kulturelle und ideologische Bezugspunkte der Architektur der Gegenwart. Peter Eisenman konfrontiert dabei seinen Interviewpartner mit Fragen nach der Esoterik und dem Symbolismus einer Architektur, die die Heterogenität der Gesellschaft und des Alltagslebens zum Thema wählt. Seinem Zweifel an einer solchen «Architektursprache» entspricht seine Definition der Architektur als Disziplin: «It just is.»

Un entretien entre Peter Eisenman et Robert Venturi

Se posant la question de savoir si «l'esprit du siècle» était et reste un argument pour l'architecture, les deux architectes américains discutent sur des points de référence historiques, culturels et idéologiques susceptibles de se rapporter à l'architecture contemporaine. Pour ce faire, Peter Eisenman confronte son interlocuteur à des questions concernant l'ésotérisme et le symbolisme d'une architecture choisissant pour thème l'hétérogénéité de la société et de la vie quotidienne. Sa défiance vis-à-vis d'un tel «langage architectural» correspond à sa définition de l'architecture en tant que discipline: «It just is.»

An Interview with Robert Venturi by Peter Eisenman

On the basis of the question whether the “Zeitgeist” was and is an architectural argument, the two American architects are discussing the possible historical cultural and ideological points of reference of architecture today. Peter Eisenman then confronts Robert Venturi with questions relating to the esoteric and symbolical aspects of an architecture choosing the heterogeneity of our society and everyday life as a topic. His doubts as to such an architectural language compare to his definition of architecture as a subject matter: “It just is.”

P.E.: Sie sprechen oft von einer «Architektur unserer Zeit». Man könnte darin eine Parallele zu Mies van der Rohes Argument vom «Zeitgeist» sehen: «Architektur übersetzt den Willen einer Epoche in Stahl und Glas.» Wer aber definiert diesen Willen? Und falls diese Aufgabe dem Architekten zufällt, heisst dies dann auch, er sei zugleich deren Autor und Richter?

Pop Art und Minimalismus, so scheint es, waren beide anti-elitär. Sie wandten sich beide gegen einen bereits vorgezeichneten Inhalt und Symbolgehalt. Man könnte sagen; Pop Art sei positiv, Minimalismus jedoch negativ zu werten gewesen. Und doch scheinen Sie in neueren Diskussionen zum Thema Symbolik (und dies im Kontrast zu Ihrer mittleren Werkperiode, die von einem sehr ironischen Pop-Art-Einfluss geprägt war) den Standpunkt zu vertreten, die Symbolik sei durchaus ernst zu nehmen. Offensichtlich lehnen Sie die Idee der Symbolik nicht, wie es damals die Pop Art und der Minimalismus taten, völlig ab.

Meine Frage lautet nun: Glauben Sie, dass zu jeder Zeit die ihr eigene Architektur gehört? Ist dem Zeitgeist-Argument also Validität zuzusprechen? Handelte es sich bei der Tatsache, dass Sie die Pop Art dem Minimalismus vorzogen, um eine Ausklammerung des letzteren? Bedeutet die Tatsache, dass Sie heu-

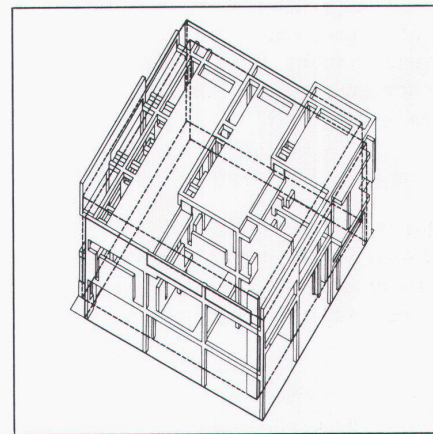
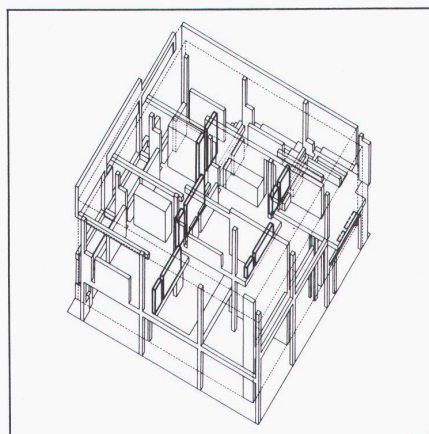
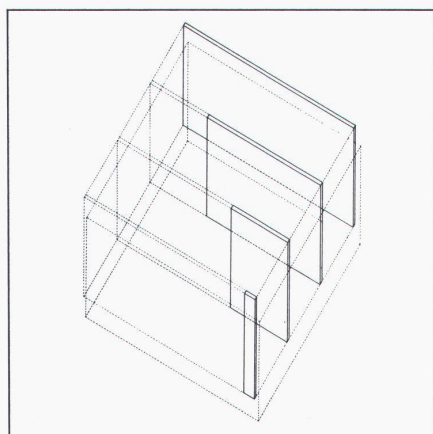
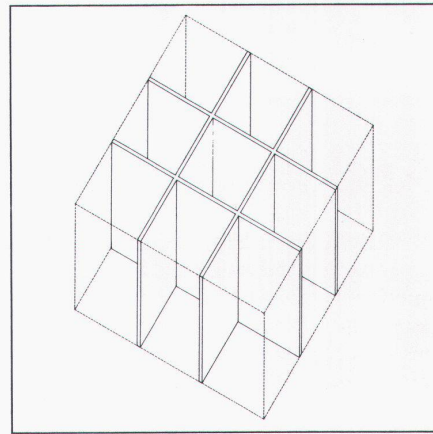
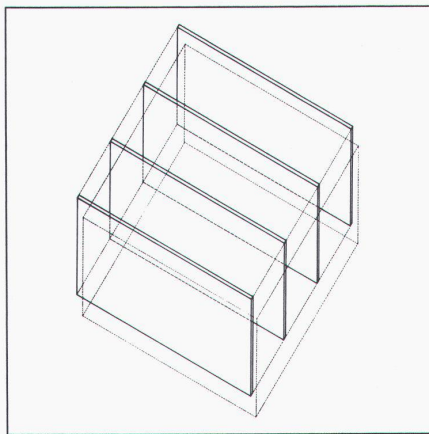
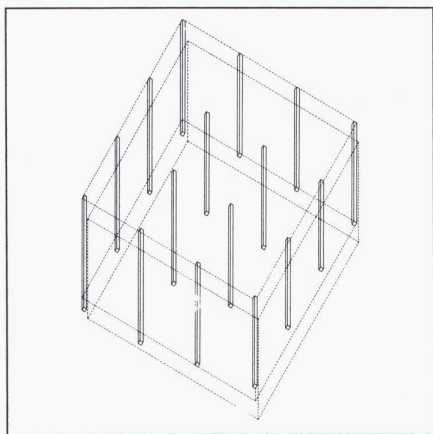
te von einer gültigeren, moralischeren oder auch ethischen Symbolik sprechen, dass Sie sich nun gegen die von der Pop Art propagierte Einstellung wenden?

R.V.: Ich habe meine Ansicht darüber keineswegs geändert. Die Pop Art half uns, Denise und mir, die Symbolik ganz allgemein näherzubringen. Dies half uns besonders, unser Einfühlungsvermögen derart zu verbessern, dass wir kommerzielle Grafik und die das amerikanische Alltagsleben so weitgehend beherrschende kommerzielle Landschaft anzuerkennen vermochten. Wir sagten uns: «Es gibt diese Zeichen nun einmal! Auch von ihnen geht eine gewisse ästhetische Kraft aus; diese wie Enten aussehenden Gebäude strahlen etwas aus. Du lieber Gott, dies ist einfach Symbolik!» Natürlich war es nicht ganz so einfach, aber es war dennoch eine Möglichkeit, uns wieder dem Symbolismus anzunähern. Dies umschloss auch die dem Durchschnittlichen und Konventionellen innewohnenden Symbolik, die ich bereits in «Complexity and Contradiction» analysiert hatte; Konventionelles und Durchschnittliches kann durchaus gut sein; nicht alles muss einem hohen künstlerischen Standard entsprechen. Und dies führt uns auch wieder zu den verschiedenen Quellen des heutigen Symbolismus.

Beim Zeitgeist handelt es sich allerdings um etwas ganz anderes. Ich glaube

in dem Masse an den Zeitgeist, als ich überzeugt bin, dass, ganz gleich, wie authentisch ein Künstler auch sein mag, immer auch ein Teil «Zeit» mit einfließt. Ich kann einen Stuhl oder auch ein Kleid, das auf einem Frauenporträt von 1700 an bis heute etwa wiedergegeben ist, betrachten und es dann auf etwa 5–10 Jahre genau datieren – sogar noch präziser, wenn es sich um das 20. Jh. handelt. Und obwohl wirkliche Künstler danach trachten, zeitgemäss zu bleiben, stehen sie morgens nicht auf und sagen «Mein Gott, ich muss zeitgerecht bleiben» oder «Mein Gott, heute werde ich ein Meisterwerk schaffen.» Der Künstler sollte sich vielmehr sagen «Lieber Gott, ich arbeite an einem grossen Projekt und hoffe, heute mein Bestes zu geben.» Das Paradoxon besteht darin, dass der Künstler, der seiner Zeit voraus ist und nicht gleich auf Anerkennung stösst, später als typisch für seine Zeit gesehen wird.

Dann gibt es Künstler, die esoterisch, d.h. ihren eigenen Geheimnissen verhaftet, sind; und auch jene, die recht beliebt sind. Shakespeare und Verdi sind beispielsweise zur letzteren Kategorie zu zählen. Sie gehören zu den tiefgründigsten Künstlern unserer Zivilisation und erfreuten sich bereits zu Lebzeiten grosser Beliebtheit. Die Kunst der Architektur kann aber nicht zu esoterisch, also ihren eigenen Mysterien verhaftet, sein –



①

jedenfalls trifft dies auf öffentliche und kommerzielle Bauten gleichermassen zu – gerade weil diese Architektur für die Öffentlichkeit gedacht ist.

P.E.: In einer kürzlich erschienenen Nummer des «New Yorker» (26. April 1982) wurde ein von Susan Sontag geschriebener Artikel über Roland Barthes publiziert, in dem sie sagt: «Barthes versteht den «Nullpunkt aller Monumente», den Eiffelturm, als «ein reines – recht eigentlich leeres – Zeichen», das «alles beinhaltet.» Sie kommentiert: «Das Grundsätzliche an Barthes auf einem Paradoxon beruhenden Argument liegt in seinem Versuch, so Objekte, die von keiner Nutzenanwendung belastet werden, zu rechtfertigen: Es ist ja gerade die Nutzlosigkeit des Eiffelturms, die ihn zum durchaus nützlichen Symbol werden lässt, ebenso wie es die Nutzlosigkeit echter Literatur ist, die diese moralisch wichtig werden lässt. Barthes schrieb einmal über den Mythos: «Er ist eine Leerform, wenngleich sie durchaus vorhanden ist; die Bedeutung fehlt und ist doch vorhanden.» Objekte nun ihrer vorherigen Bedeutung zu entblößen, stellt eine der Möglichkeiten dar, ein Symbol zu schaffen, das umfassender ist als zuvor und zum

Nullpunkt eines neuen Symbolismus taugt, zu dessen Ausgangspunkt also. Es ist ihm kein Nutzen zuzuschreiben, und er war zuvor auch nicht öffentlich bekannt; trotzdem übt er einen Einfluss auf die Öffentlichkeit aus. Barthes spricht hier von einem leeren Zeichen, nicht aber (wie zu erwarten gewesen wäre) von einem bedeutungsvollen Zeichen.

R.V.: Ich bin nicht sicher, dass ich verstehe, was Sie und Barthes darunter verstehen – ich habe Susan Sontags Artikel nicht gelesen. Es ist interessant zu wissen, dass der grossartige Eiffelturm zunächst keineswegs Symbolcharakter aufwies: zu Anfang war er doch recht bedeutungslos, da es für ihn keinen Präzedenzfall gab. Jeglicher architektonische Symbolismus muss sich naturgemäss auf etwas bereits Bekanntes beziehen, also Assoziationen enthalten. Der Eiffelturm wurde erst äusserst symbolisch und projizierte so erst das Essentielle seiner Zeit in Form seiner industriell gefertigten Elemente und seiner Prä-Jugendstil-Formen. Interessanterweise wurde er auch von vielen der führenden progressiv orientierten Intellektuellen und Künstlern seiner Zeit völlig abgelehnt, die dann auch die berühmte, gegen ihn ge-

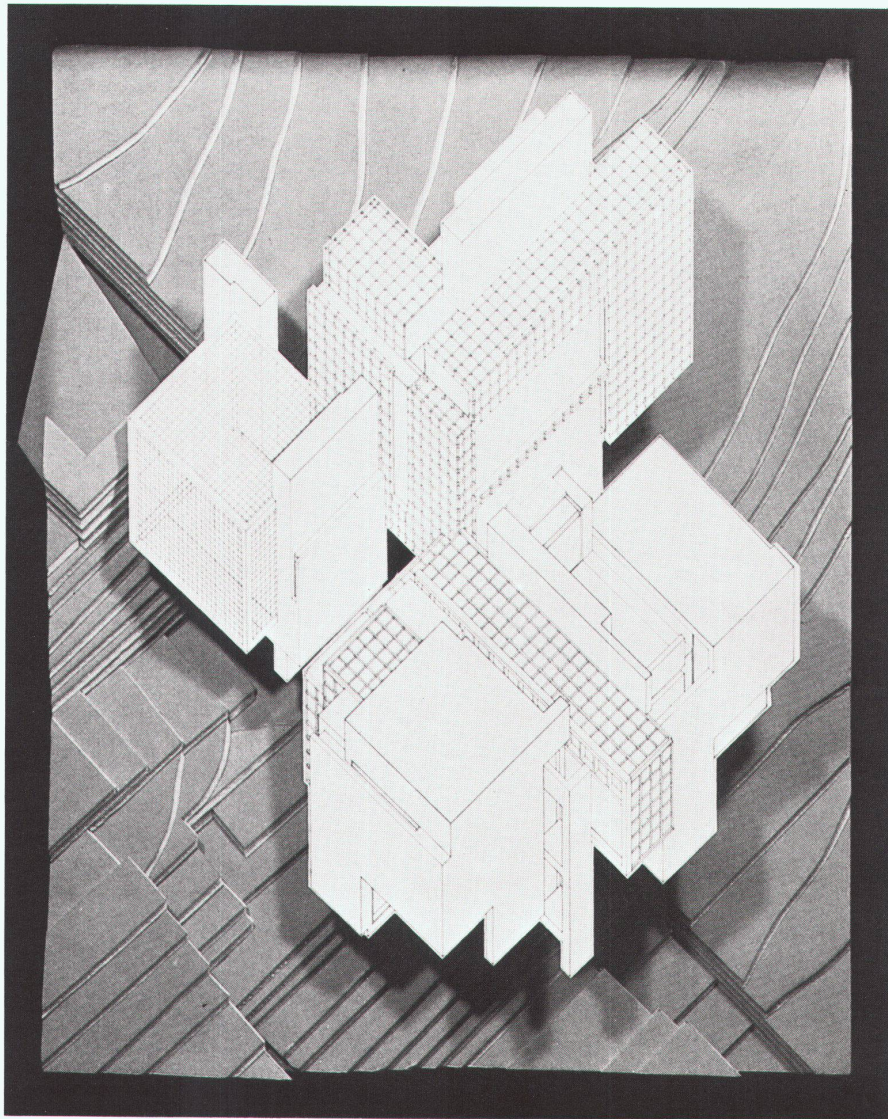
richtete Proklamation verfassten.

So gibt es denn Zeiten, in denen Teile des Zeitgeistes zu sein heisst, der Zeit voraus zu sein. Es gibt Zeiten und Gelegenheiten, in denen es einer neuen Architekturform gemäss sein kann, eher revolutionären denn evolutionären Charakters (oder auch umgekehrt) zu sein. Es ist dies eine Frage der Angemessenheit. Ich glaube, wir tendieren dazu, unseren Sinn für das Angemessene und für die Perspektive in der Architektur zu verlieren. Eines der Probleme in Bezug auf jede Ideologie besteht ja darin, dass sie einer einengenden Kategorienbildung Vorschub leistet.

Dies ist im Falle stark politisch-ideologisch engagierter Architekten der Fall, aber auch in dem ästhetisch-ideologisch orientierter Architekten. Letztere tendieren dazu, den kulturellen Pluralismus, der Teil unserer Epoche ist, auszuklammern, die Möglichkeiten der Geschmacksäusserung einzuengen, die Vielfalt verschiedener kulturell determinierter Geschmacksrichtungen zu ignorieren und so auch den Reichtum der Architek-

①

House Falk II, 1970, P. Eisenman



2

tur zu vermindern. Erstere – die spezifisch politisch orientierten Architekten, vor allem in Europa – tendieren dazu, den Leuten das zu geben, von dem sie (die Architekten) glauben, dass es für sie gut sei, nicht aber, was die Leute selbst wollen oder mögen. Ich bin der Überzeugung, dass Künstler sowohl folgen wie führen sollten und dass dies der Weg zu einer besseren Kunst sein wird.

P.E.: Da den Leuten das zu geben, was sie sich wünschen, keine Garantie für qualitative Güte darstellt, stellt sich hier das Problem, wie dies zu verwirklichen

wäre. Wiederum stellt sich hier die Frage, wer denn zum Richter berufen sei und was diese Qualität denn ausmache.

R.V.: Sicher, dies ist auch der Grund, wieso heute in der Kritik so wenig über Qualität gesprochen wird; es ist schwierig, dies zu tun. Viel schwieriger eigentlich, als sich mit einer Ideologie auseinanderzusetzen.

P.E.: Das Konzept der Qualität mahnt oft an das Elitäre.

R.V.: Wenn Sie sich nicht echt anstrengen, etwas gut zu tun, was tun Sie dann? Die Geschichte erst wird sagen

können, ob das, was wir getan haben, Zukunft hatte, ob wir alle überhaupt noch Zukunft haben.

P.E.: Es ist völlig klar, dass sowohl Sie wie auch Ihre Frau Denise von einer stark moralischen Position ausgehen, obwohl Sie sich nur selten über den Zustand des heutigen Menschen äussern. Seit der Zeit des Massenmordes und beim stetig wachsenden Potential einer nuklearen Katastrophe leben wir in einer Welt der Erinnerung und der Imminenz, zugleich in einer Welt des Vorher und des potentiellen Nachher. Und während Sie zwar eine Position in Bezug auf die Erinnerung einnehmen, so fehlt diese in Bezug auf die Imminenz und den neuen Menschen, der nicht mehr vermag, das System, das er einst schuf, zu kontrollieren. Mir scheint, die Architektur könnte diesen Zustand symbolisch ausdrücken – beispielsweise die Idee des Menschen als Überlebender im Kontrast zu der des Menschen als Held des Modernismus. So wie ihre Komplexität und ihr innerer Widerspruch sich dann äussert, handelt es sich dann aber mehr um ein Problem der Erinnerung als der Imminenz. Es geht hier um die Frage des Zustandes der Menschheit. Sie kommentieren nur selten das, was ich als den veränderten Seinszustand des heutigen Menschen betrachte.

R.V.: Ich spreche nicht gerne über *den* Menschen schlechthin, wenn ich doch eigentlich Männer und Frauen sagen möchte. Dies entspricht einer Teilantwort. Als Sohn einer Mutter, die Quäkerin wurde, um die Idee des Pazifismus zu unterstützen und sich öffentlich damit zu solidarisieren, liegt es in meiner Natur, gegenüber den moralischen Fragen, die Sie erwähnten, empfänglich zu sein; oder vielmehr, als Kind einer amerikanischen ethnischen Minderheit ist es für mich vielleicht natürlich, an ein Überleben zu denken. Denises Erfahrungen entsprachen hierin den meinen. Dies kommt denn auch in unserem Konzept des Künstlers als eines primär nützlichen eher denn eines strategischen Wesens zum Ausdruck. Aber auch in unserem Glauben, man müsse mit realen und unmittelbar wichtigen Problemen hier und heute umgehen lernen und sich weniger



3

mit jenen ideellen Problemen, die noch in der Zukunft liegen, befassen. Ich glaube keineswegs visionär zu urteilen – oder bloss zufällig und absichtslos visionär oder unserer Zeit voraus zu sein. Wir sind der Überzeugung, Architekten sollten grundsätzlich «Macher» sein, professionelle und künstlerische Erschaffer, die sich um wichtige, sich unmittelbar aufdrängende Dinge kümmern. Die Vision, die dies unterstützt, kann tragen und Grösse ermöglichen, aber sie kann auch verleiten, zwingend und anmassend zu sein. Arroganz und Unrecht prägen unseren Versuch, unser Leben dem der Überlebenden des Zweiten Weltkrieges gleichzusetzen. Man sollte aber beachten, dass – obwohl jene, die überlebten, eine gute Vision aus der Vergangenheit mitbrachten und eine ebensolche für die Zukunft hatten – sie dennoch Taktiken zur Gegenwartsbewältigung ausdachten, um durchzuhalten. Ich glaube, dass unsere Beziehungen zu den wichtigen von Ihnen erwähnten philosophischen Fragestellungen gehören, die unser Leben als Individuen beeinflussen, jedoch nur von begrenzter Relevanz sind in bezug auf das, was wir im Bereich der Kunst schaffen. Als Architekt kann man bestimmte Projekte ablehnen oder unterstützen, aber man kann sich auch viele Probleme schaffen, wenn man spezifische Anliegen allzu wörtlich auffasst. Hinzu kommt, dass dadurch eine keineswegs gute Architektur zum Tragen kommt.

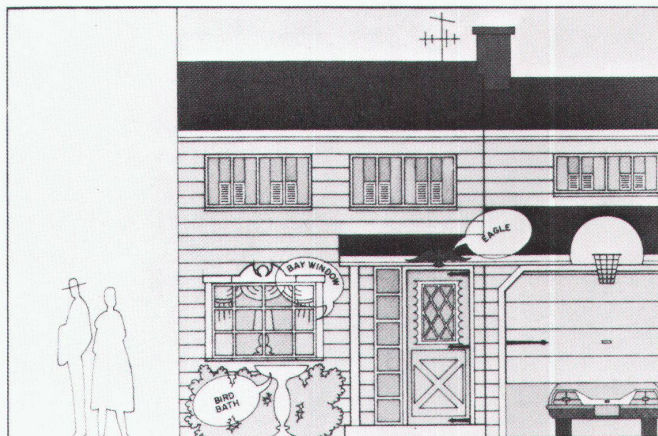
P.E.: Dies ist ja auch der Grund, wieso jeglicher Symbolismus zum Pro-

blem werden kann.

R.V.: Dies stellt die Gefahr, aber auch das notwendige Element des Problems dar.

P.E.: Man könnte die Meinung vertreten, dass die idealen Städte der Renaissance symbolisch für die Idee des anthropozentrischen und harmonischen Menschen gelten können; dass die Städte des 19. Jh. Symbol der neuen Idee des in Harmonie mit der Natur lebenden Menschen, des von den Bedingungen der zuvor existierenden Städte befreiten Menschen gelten möge. Heute, nach 1945, steht der Mensch wiederum neuen Seinsbedingungen gegenüber. Ich möchte behaupten, dass keine Architektur diese Veränderung der Situation zum Thema hat. Das Bedürfnis nach Symbolen, das Sie erwähnten, scheint besonders heutzutage von Leere geprägt zu sein, gerade weil es die veränderten Bedingungen nicht zur Kenntnis nimmt. Viele Leute sprechen, als ob die Welt von heute immer noch der vor 1945 gleichzustellen sei.

R.V.: Ich stimme Ihnen hier durchaus zu. Dennoch: Alles was wir geschrieben, gesagt und getan haben, dreht sich um das Jetzt. Wir beginnen auf einer grundsätzlich ästhetischen Basis – im weitesten Sinne dieses Begriffs, nicht im eng gefassten, formalistischen des Hübschseins und den eigenen Neigungen nachzugehen – und auch auf der Basis der sich stellenden Probleme. Dies ist unsere hauptsächliche Aufgabe. Unsere Arbeit ist es, uns mit der Ambivalenz, ja Agonie unserer Zeit im Hinblick auf die



4

Ästhetik und die Architektur auseinanderzusetzen. Wir versuchen eine Ästhetik zu schaffen, die der Veränderung und dem Pluralismus standhält, der Tatsache, dass es nicht nur eine Geschmacksrichtung, eine Kultur, sondern vielmehr eine Geschmacks- und Kulturvielfalt gibt. Es gibt heute keine elitäre Kultur mehr, die neben einer Handwerkskultur besteht.

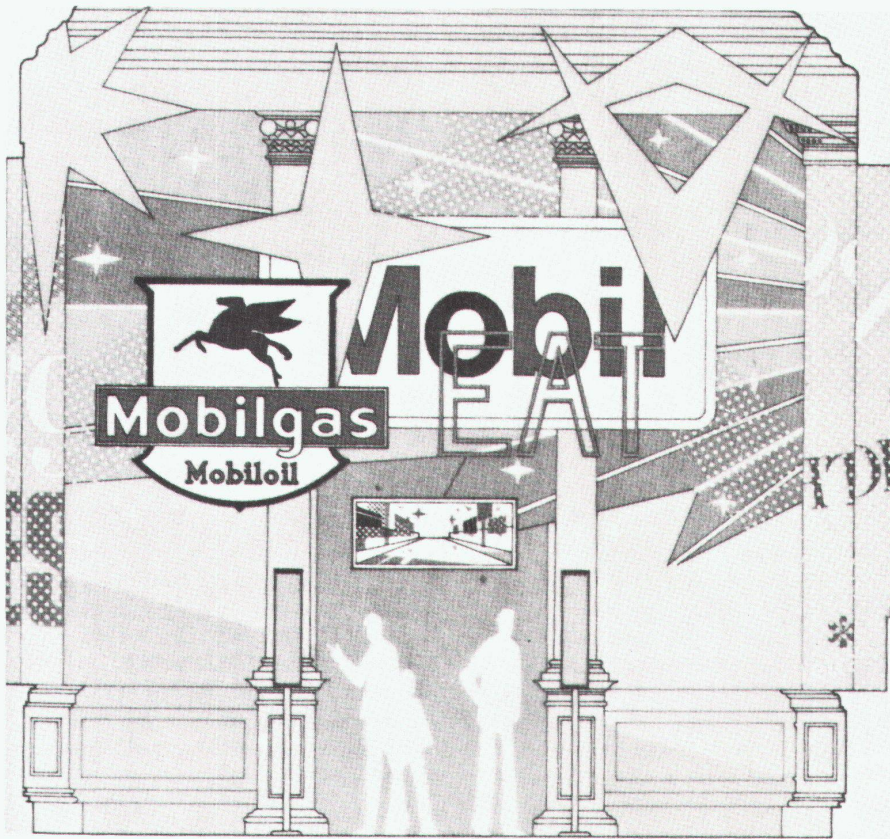
Vergessen Sie bitte nicht, dass vieles aus unserem Gedankengut auf dem der sozialen Bewegungen der 60er Jahre beruht, einer Ära, die der Postmodernismus zu vergessen scheint. Einige unserer Werke spiegeln die Agonie, von der unsere Welt geschüttelt wird. Sie sahen bereits vor der Wiederentdeckung des Massenmordes so aus, dennoch ist und bleibt die Realität des Bösen im Genozid Teil unseres Zeitgeistes. Unsere Position soll es nun sein, uns mit der Situation, wie sie sich uns darstellt, auseinanderzusetzen. Wir sind nur deshalb so verwirrt, weil es unserer Position entspricht, verwirrt zu sein. Wir verfassen keine grossartigen Proklamationen, weil wir keine politischen Ideologen sind: wir sind keine Philosophen, wir sind Architekten. Sie fragen uns, in welcher Weise wir dieser Zeit angehören, die sich von 1945 unterscheidet. Mir scheint, wir versuchen gerade das auszudrücken. Dies ist der Grund, wieso unsere Architektur sich weitgehend anders darbietet als jene vor

2

House X, 1975–1978, P. Eisenman

3 4

“Signs of Life”, 1976, Venturi & Rauch



1945. Wir versuchen relevant zu sein. Wir versuchen aber auch Angemessenes zu schaffen. In gewisser Weise ist dies genau das, was unsere zwei Bücher auszudrücken versuchten: lasst uns angemessen sein; lasst uns jegliche Esoterik vermeiden; lasst uns nicht abstrakt sein. Lasst uns aber auch mit dem beginnen, was wir bereits haben – lasst uns Las Vegas genauso einbeziehen wie Rom. Lasst uns von hier aus beginnen. In den 60er und 70er Jahren, als Architekten unserer Zeit und Epoche, führte uns dieses Konzept zu einer neuen Empfänglichkeit sozialer wie ästhetischer Art und auch zum Manierismus und Symbolismus.

P.E.: Ein Thema, das Sie zwar nie erwähnen, wenngleich Sie öfters darauf anspielen, ist die Sprache. Sprache und Textkonzept haben heute einen negativen Beigeschmack bekommen, und dennoch ist die Sprache alles, was wir haben, wann immer die Gesellschaft sich verändert und das Bauen als Text zur Quelle

von Historizismen wird.

Der Eklektizismus beispielsweise ist eine Sprache, die nicht auf gewusste, konventionelle, in sich übereinstimmende oder rational gegründete Symbole zurückgeht, sondern auf solche, die höchst undurchsichtig und teilweise vielleicht sogar auch elitär sind. Wer versteht denn schon das Konzept des Eklektizismus? Wer versteht letztlich auch den Symbolismus der Ornamentik ausserhalb der rein sinnlichen Objektebene – woher sie stammt und was sie bedeutet.?

R.V.: Wir haben viel über eine Bedeutung der Architektur geschrieben, statt über eine eher ausdrucksgerichtete – d.h. über eine Architektur, die mehr auf einer symbolischen Formgebung als einer abstrakten beruht. Wir sind auch in bezug auf das allzu wörtliche Anwenden von linguistischen Methoden auf die Architektur misstrauisch eingestellt. Wir möchten vielmehr Symbolismus wie Vokabular der Architektur als ein System

von Symbolen oder Ornamenten diskutieren.

In bezug auf das Verstehen einer bestimmten Symbolgruppierung glaube ich keineswegs, dass dieses Verstehen universalen Charakter aufweisen muss. Ich betrachte eine gotische Kathedrale und bin sehr davon beeindruckt; ich betrachte mir dabei auch ihre Symbolik und mag auch die. Ich verstehe zwar nur etwa ein Zehntel davon, weil ich kein Theologe bin und auch nicht aus dem Mittelalter stamme; ich bin nicht sehr gut informiert über religiöse Symbole, aber ich mag sie dennoch. Jedes Kunstwerk, speziell ein gutes, besteht aus verschiedenen Bedeutungsebenen, die verschieden interpretiert werden können – die von verschiedenen Leuten auch verschieden interpretiert werden. Ich mag es, wenn jemand in einem Gebäude etwas sieht, an das ich zuvor nie gedacht habe. Die Antwort auf Ihre Frage ist die, dass Architektur im allgemeinen lesbar, interpretierbar sein muss. Deshalb sage ich auch, dass sie nicht grundsätzlich elitär sein kann. Aber es gibt viele verschiedene Bedeutungsebenen und somit auch einige, die von manchen nicht erkannt werden können. Es gibt viele Arten, ein Kunstwerk zu betrachten – einige davon sind mehr oder weniger formaler oder symbolischer Art, sinnlich oder rational begründet und umfassen eine Vielfalt von Botschaften. Man muss gar nicht alle davon verstehen können. Es gibt ja auch die Gefahr, durch den Gebrauch einer allzu privaten Symbolik auch allzu esoterisch zu werden. Letztlich handelt es sich, wenn es allzu unverständlich wird, schliesslich auch gar nicht mehr um Symbolik, weil es darüber keine Kommunikation mehr geben kann.

P.E.: Da wir gerade über das Problem, nicht allzu abstrakt zu werden, sprechen, kommen wir auch zur Frage der Ornamentik, die sie in ihren Vorlesungen zur Sprache brachten. Eine der Eigenschaften der bisherigen Ornamentik lag in der Qualität einer Arbeit. Es war gar nicht so wichtig, was sie eigentlich symbolisierte; das, was uns gefiel und uns Vergnügen machte, war die reine Qualität eines Objektes. Wie kann man sich heute noch dieses Vergnügen ver-

schaffen, in einer Welt, die keine echten Handwerker mehr hat und Ornamente industriell fertigt.

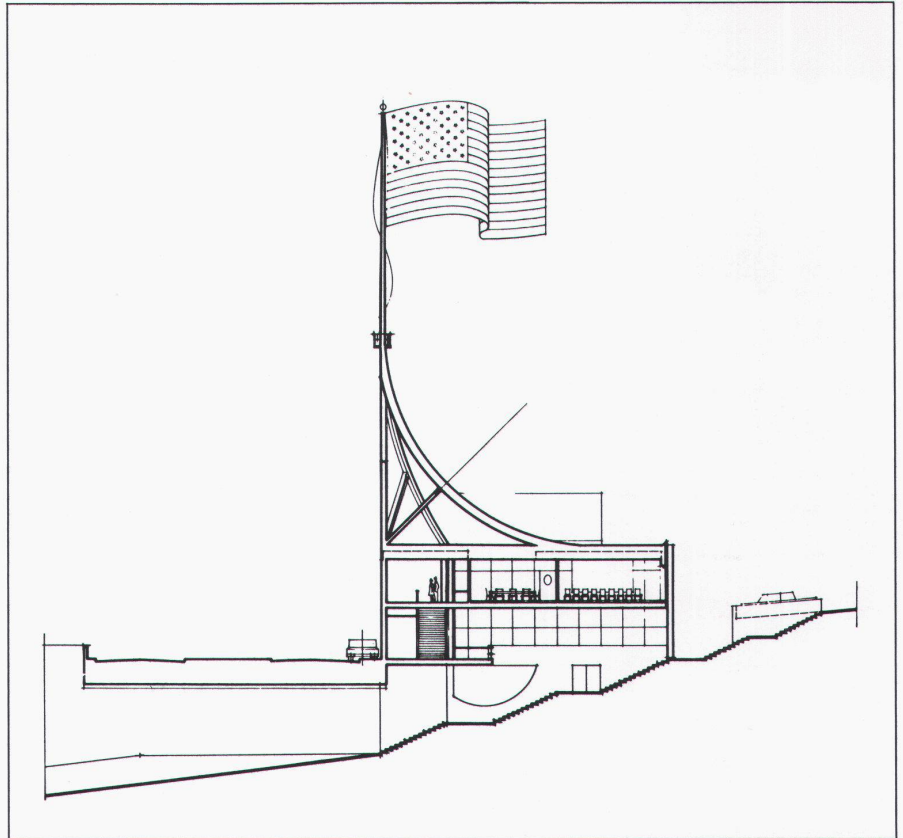
Leon Kriers Idee der Rückkehr zum Handwerk, dem Bauen von Häusern durch Steinmetze, scheint voller Nostalgie und ein Traum von vergangenen Zeiten.

R.V.: Wir alle lieben die alten Steingebäude und ihre Ornamente. Aber gerade weil wir sie lieben und respektieren, sollten wir nicht versuchen, sie nachzuahmen.

P.E.: Was aber ist dann noch wichtig an der Ornamentik, wenn sie jeglicher handwerklichen Qualität entbehrt, jener Qualität, die sie einst erschuf. Und wenn, wie Sie es im Falle der gotischen Kathedrale betonen, deren Symbolismus heute für uns jeglicher Symbolik entbehrt? Welche Art von Monument meinen Sie dann überhaupt noch?

R.V.: Ich spreche von zwei Arten der Ornamentik: eine findet sich in einer Wiederholung, die andere in der Repräsentation. Die Wiederholungsornamentik, jene eines Gesamtmusters, dem einer Tapete beispielsweise, basiert auf einer Standardisierung und einer minimalen Anwendungsgeschicklichkeit, die dazu noch nötig ist. Diese Art der Ornamentik ist in ihrer Herstellung leicht zu standardisieren und gänzlich unabhängig von jeder Handwerkstechnik, so dass man unter ihnen auswählen kann. Man kann sie kaufen und braucht sie nicht mehr selber zu entwerfen. Die Auswahl von für den Handel hergestellten, massenproduzierten und ausserordentlich repetitiven Mustern ist heutzutage ein rationeller Weg, sich Ornamente zu beschaffen. Das Muster selbst ist nicht auf Bestellung angefertigt worden. Die Blume wird, wenn sie an den Türrahmen anstösst, in zwei geteilt; das stört offensichtlich auch nicht. Das Ornament wurde zwar angebracht, aber seiner Natur nach bleibt es oberflächlich.

Die Verwendung repräsentativer Ornamentik ist *das* grosse Thema, das ich ja auch in den Gropius-Vorlesungen besprach. Ich glaube, dass unsere Anwendung von Repräsentativem uns von jenen anderen trennt, die heute historische Ornamente verwenden. Wir verwenden nur



historisch-ornamentale Elemente in der Architektur, die unzweifelhaft repräsentativen Charakters und weniger von Aktuellem geprägt sind. Sie sind normalerweise zweidimensional und zumeist appliziert. Die flachen dorischen Pfeiler an der Veranda von Haus Brant (1977) in Bermuda sind nur ein Beispiel davon.

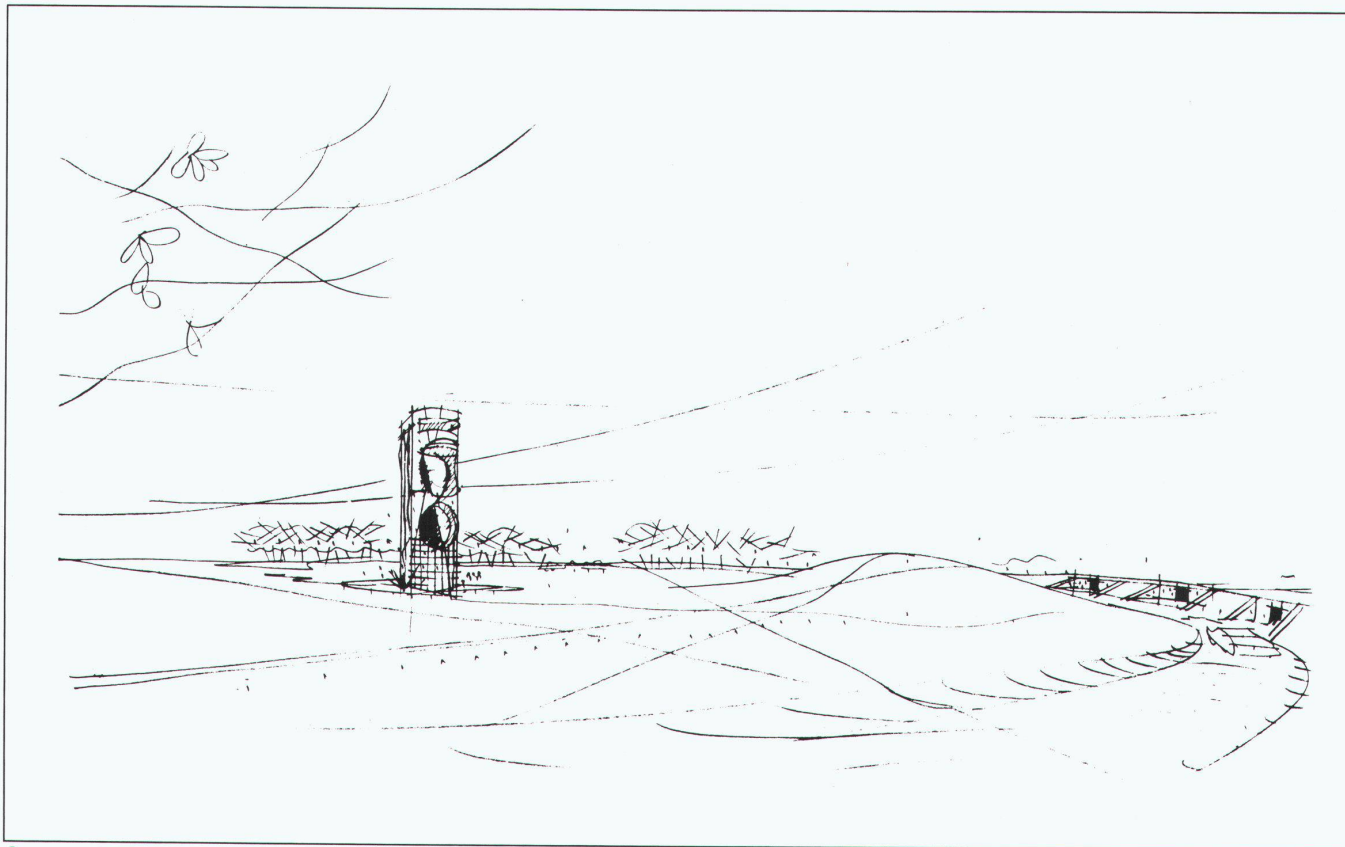
P.E.: Die Morgenzeitung ist ein gutes Beispiel für öffentliche Kommunikation. Wir lesen sie ihres Inhaltes wegen; wir kümmern uns aber wenig um ihre sinnliche Qualität, die Objektivität ihrer Aussagen oder die poetische Qualität ihrer Sprache. Das, was Poesie oder Literatur ausmacht – im Gegensatz zur Morgenzeitung also –, besteht in der Tatsache, dass wir solche Werke wieder und wieder lesen können. Aber wenn wir die Nachrichten einer Morgenzeitung einmal gelesen haben, werfen wir sie weg; Poesie und Literatur hingegen können wir des Tones ihrer Sprache und ihrer poetischen Qualität wegen, die nichts mit de-

ren Bedeutung zu tun haben, lesen. Paul Valéry sagt, dass Poesie das ist, was, nachdem die Bedeutung bekannt ist, noch übrigbleibt. Das gleiche gilt auch für die Architektur. Dass sie nämlich das ist, was bleibt, nachdem wir die Symbolik und die Botschaft eines Gebäudes verstanden haben, nachdem seine Funktion bekannt ist. Was übrig bleibt, ist die Sprache der Architektur selbst. Architektur handelt von ebendieser Qualität: der Schaffung von Kunst. So ist die Erschaffung von Architektur gleichsam auch die Qualität, die sich mit der dieser Disziplin innewohnenden Sprache befasst. Darin liegt nichts Esoterisches. Es ist einfach.

R.V.: Esoterisch ist gleichbedeutend mit «nur für wenige verständlich». Im allgemeinen ist es eine gefährliche Ar-

⁵ "Signs of Life", 1976, Venturi & Rauch

⁶ Thousand Oaks, Civic Center, 1969, Venturi & Rauch



7
chitekturpolitik, wenn man versucht, eine Architektur zu schaffen, die für eine Gemeinschaft funktional richtig und ihr angemessen sein soll. Die beste Kunst, könnte man sagen, verfügt innerhalb ihrer verschiedenen Kommunikationsebenen auch über eine esoterische, ist aber niemals ausschliesslich esoterisch. Dies stimmt auch im Falle jener Architektur, die die Leute im allgemeinen jeden Tag vor Augen haben.

P.E.: Die Eigenschaft der Kunst und die der Poesie, das, was nach Bekanntwerden der Bedeutung übrigbleibt, also nachdem deren Funktion bekannt geworden ist, kann durchaus «Gutes» bewirken. Ich bin fast überzeugt, dass das, was sie esoterisch nennen, diese poetische Eigenschaft, eigentlich gar nicht wirklich esoterisch ist. Wenn überhaupt, ist sie das wohl Verständlichste – auf einer emotionalen, instinktiven, sinnlichen Ebene nämlich – für die meisten Leute.

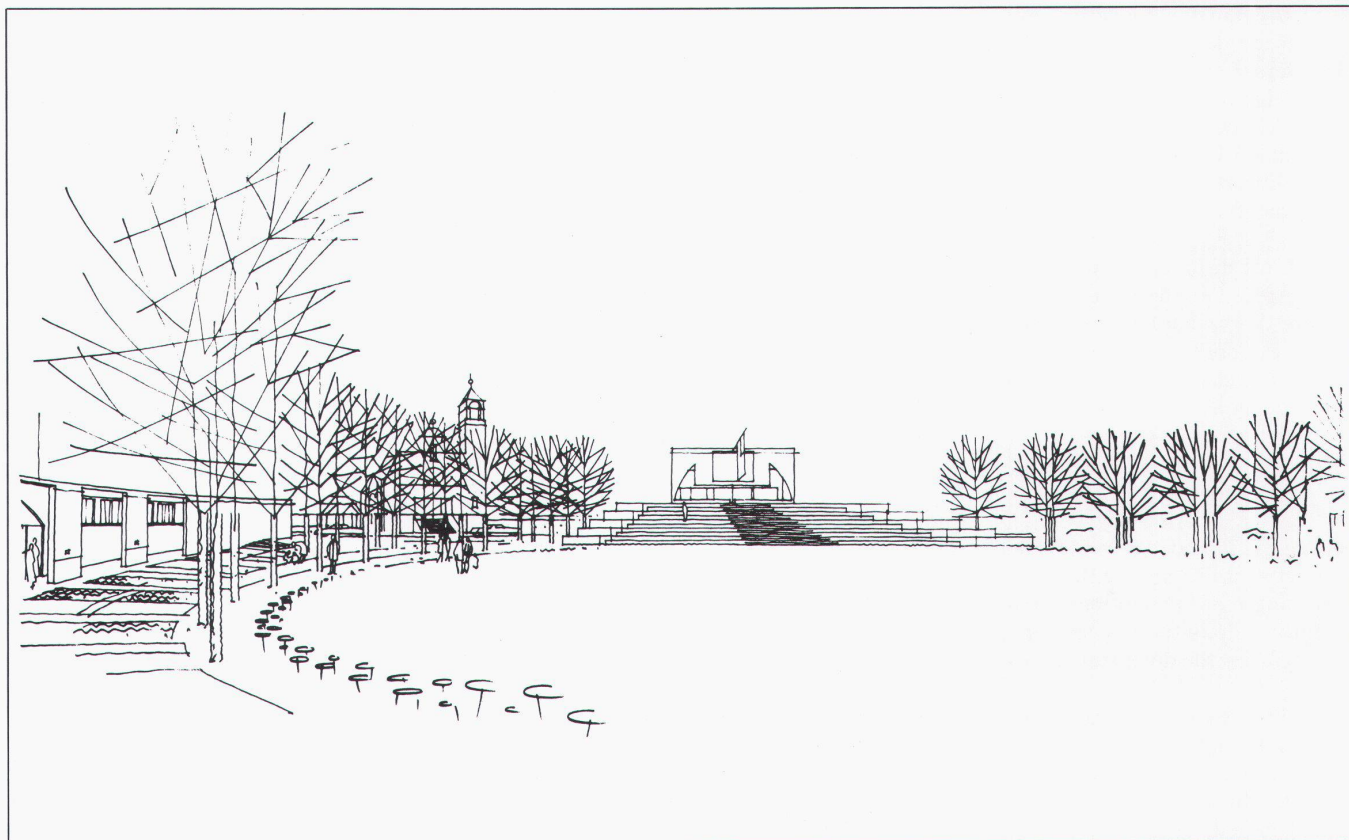
R.V.: Das ist nicht das, was ich da-

mit meinte. Die Architektur muss zu einer Vielfalt zeitgenössischer Gegebenheiten in ganz allgemeiner Art in Beziehung stehen, ebenso auch zu einem grossen Publikum; und in diesem Sinne kann sie keinen esoterischen Charakter aufweisen. Natürlich muss auch eine gewisse Qualität gewahrt werden, wie ich bereits betonte. Und es ist sicher die sinnliche Bedeutungsebene, die am leichtesten verstanden und vermittelt wird. Wenn Sie eine Kathedrale betreten, sind Sie natürlich von ihrer schönen formalen und räumlichen Ausdruckskraft beeindruckt und nicht notwendigerweise von ihrer Symbolik. Alles, was ich unter «esoterisch» verstehe, ist ein unangemessener, limitierter Bereich, der nur wenig mit wundervollen Realitäten zu tun hat. Unsere Kunst kann nicht zu leicht sein.

P.E.: Wenn Sie Leute in Architekturschulen zu Designern machen, so müssen sie die Disziplin, um die es sich dabei handelt, verstehen lernen. Das Verständ-

nis für das, was Architektur letztlich ausmacht, ist etwas, das man im allgemeinen nicht zu wissen braucht. Leute jedoch, die Architektur studieren wollen, müssen das eben. Jemand, der Luigi Moretti anhand des Hauses Ihrer Mutter zu verstehen sucht, muss das, was ich die Disziplin Architektur, das Fachgebiet Architektur nenne, verstehen lernen. Dies muss klar gestellt werden, bevor noch ein Architekt überhaupt dazu imstande ist, «hinauszu-gehen» und Leuten zu gefallen. Deshalb müssen Sie auch gestatten, dass ein Teil jeder architektonischen Diskussion – wie etwa die Komplexität oder das Haus Ihrer Mutter – mit dem zu tun hat, was mit einer gewissen esoterischen Natur verbunden ist und auch so verstanden wird.

R.V.: Ich würde das nicht esoterisch nennen, sondern bloss eine höhere Ebene architektonischer Verfahrensweise. Esoterisch ist etwas, was wir «wenigen, vom Glück Begünstigten» kennen, und es ist oft nicht einmal unmittelbar



relevant in bezug auf die Probleme unserer Zeit.

P.E.: Wie ist es dann aber möglich, die Banalität des Alltagslebens mit Hilfe von Bildern, Formen und Symbolen zu zelebrieren, wenn es doch gerade das Fehlen jeglichen Feierns ist, das der Banalität Qualität gibt? Einmal aus dem Kontext herausgerissen, wird die banale Alltagswelt erst verzerrt.

R.V.: Wir schaffen ja nicht bloss Banales. Wir benützen es und überhöhen es, um so Kunst daraus entstehen zu lassen. So kann unser Alltagsleben bereichert werden. Das, was wir tun, ist nicht mehr alltäglich. Es bedeutet, das Alltägliche aussergewöhnlich werden zu lassen, indem wir es in einen neuen Kontext hineinstellen – oft auch mit einer neuen Grössenordnung versehen und modifizierten Proportionen. Ja, es ist keineswegs mehr alltäglich, wenn wir damit fertig sind.

P.E.: Wenn Robert Venturi, Deni-

se Scott Brown und John Rauch einmal eine ganze Stadt zum Objekt hätten, würde daraus eine ganz und gar unübliche Stadt werden. Sie würde allerdings jene Qualität, aus der sie Ihre Einfälle beziehen, verloren haben.

R.V.: Man müsste eine Stadt so entwerfen, dass das Alltägliche in ihr seinen Platz hätte. Die Stadt würde zum Hintergrund, und man würde sie so entwerfen, dass darin verschiedene Dinge geschehen könnten und auch ganz verschiedene Leute darin ihr Glück zu finden vermöchten – Reiche wie Arme, Intellektuelle wie Nicht-Intellektuelle. Dies alles macht ja eine Stadt erst aus. Auch Leute, für die man nicht explizit plante, könnten dort glücklich werden oder zumindest funktionieren – genau wie das auch in den jetzt alt gewordenen italienischen Städten der Fall ist, die immer noch ihren Zweck erfüllen und doch auch für ihre Schönheit voller Inspirationen aufgesucht werden.

Was wir im Grunde tun, ist der Versuch, das Leben zu bereichern, nicht es bloss zu vereinfachen, zu klären. Es gibt Zeiten, wo man vor allem versucht, zu klären, andere, wo man wünscht, zu einer Bereicherung beizutragen. Man kann nicht genug klärend wirken, weil wir sehr unter Verwirrung zu leiden haben; es ist unsere Arbeit, die Umwelt zu bereichern und Schönes zu schaffen. Das ist das Beste, was wir tun können.

In: «Skyline», July 1982 (excerpts)
Translation: lic. phil. Suzanne Leu

7
Princeton Memorial Park, 1966, Venturi & Rauch

8
North Canton, Town Center, 1965, Venturi & Rauch