# Geschichte und Theorie der modernen Architektur

05. 02. 2015

apl. Prof. Dr. Jörg Stabenow (Vertr.-Prof.)
Professur Theorie und Geschichte der modernen Architektur

# Robert Venturi (geb. 1925)

Robert Venturi,
Complexity and Contradiction in Architecture,
New York 1966.

Deutsche Ausgabe:
Komplexität und Widerspruch in der Architektur, Braunschweig 1978.

# Robert Venturi, Complexity and Contradiction: Für eine beziehungsreiche Architektur!

(1978, S. 23f.) „Architektur ist [...] schon durch die Beachtung der alten Vitruv'schen Forderungen nach Zweckdienlichkeit, solider Bauweise und Anmut notwendig vielfältig und widerspruchsreich. Heute kommt aber noch hinzu, daß die Anforderungen des Bauprogramms wie der Konstruktionsweise, der technischen Ausstattung und der Gestaltung sogar bei einfachen Bauwerken unter einfachen Bedingungen in die verschiedensten Richtungen auseinanderlaufen und so in einem Ausmaß miteinander in Konflikt geraten können, wie man es sich früher kaum vorstellen konnte. [...] Ich will mich hier diesen Problemen stellen und versuchen, das beste aus dieser Situation allgemeiner Verunsicherung herauszuholen. Weil ich das Widersprüchliche dabei ebenso akzeptiere wie das Komplexe, liegt mir die Lebendigkeit der Architektur genauso am Herzen wie ihre Gediegenheit.

Die Architekten können es sich nicht mehr leisten, durch die puritanisch-moralische Geste der orthodoxen modernen Architektur eingeschüchtert zu werden. [...] ich mag eine teilweise kompromißlerische Architektur mehr als eine ‚puristische', eine verzerrte mehr als eine ‚stocksteife', eine vieldeutige mehr als eine ‚artikulierte', eine verrückte genauso wie eine unpersönliche, eine lästig-aufdringliche genauso wie eine ‚interessante', eine konventionelle noch mehr als eine angestrengt ‚neue', die angepaßte mehr als die exklusiv abgegrenzte, eine redundante mehr als eine simple [...], eine in sich zweideutige mehr als eine direkte und klare. [...] Dementsprechend befürworte ich den Widerspruch, vertrete den Vorrang des ‚Sowohl-als-auch'. [...]

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

# Robert Venturi, Complexity and Contradiction: Ordnung

(1978, S. 61f.) „Mies beruft sich auf die Notwendigkeit, ‚gegen die verzweifelte Verwirrung unserer Zeit eine Ordnung zu schaffen'. [...] Sollten wir uns nicht eher darum bemühen, in den komplizierten Verhältnissen, in all den Widersprüchlichkeiten unserer Zeit einen sinnstiftenden Zusammenhang aufzuspüren und im übrigen die Begrenztheit von Ordnungssystemen realistisch einzuschätzen? Dies sind auch, wie ich glaube, die beiden Rechtfertigungen für den Ausbruch aus Ordnungen: zunächst die Anerkennung der Vielfalt, ja des Durcheinanders, ob innen oder außen, im Zufälligen oder im Geplanten, auf allen Ebenen der Erfahrung; dann die Tatsache der Begrenztheit aller von Menschenhand geschaffenen Ordnungen. Wenn die Umstände der Ordnung trotzen, sollte diese Ordnung genügend flexibel sein oder aber zerbrechen: Anomalien und Unwägbarkeiten hauchen der Architektur erst Leben ein."

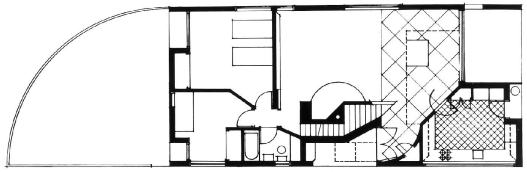
# Robert Venturi, Complexity and Contradiction: konventionelle Elemente

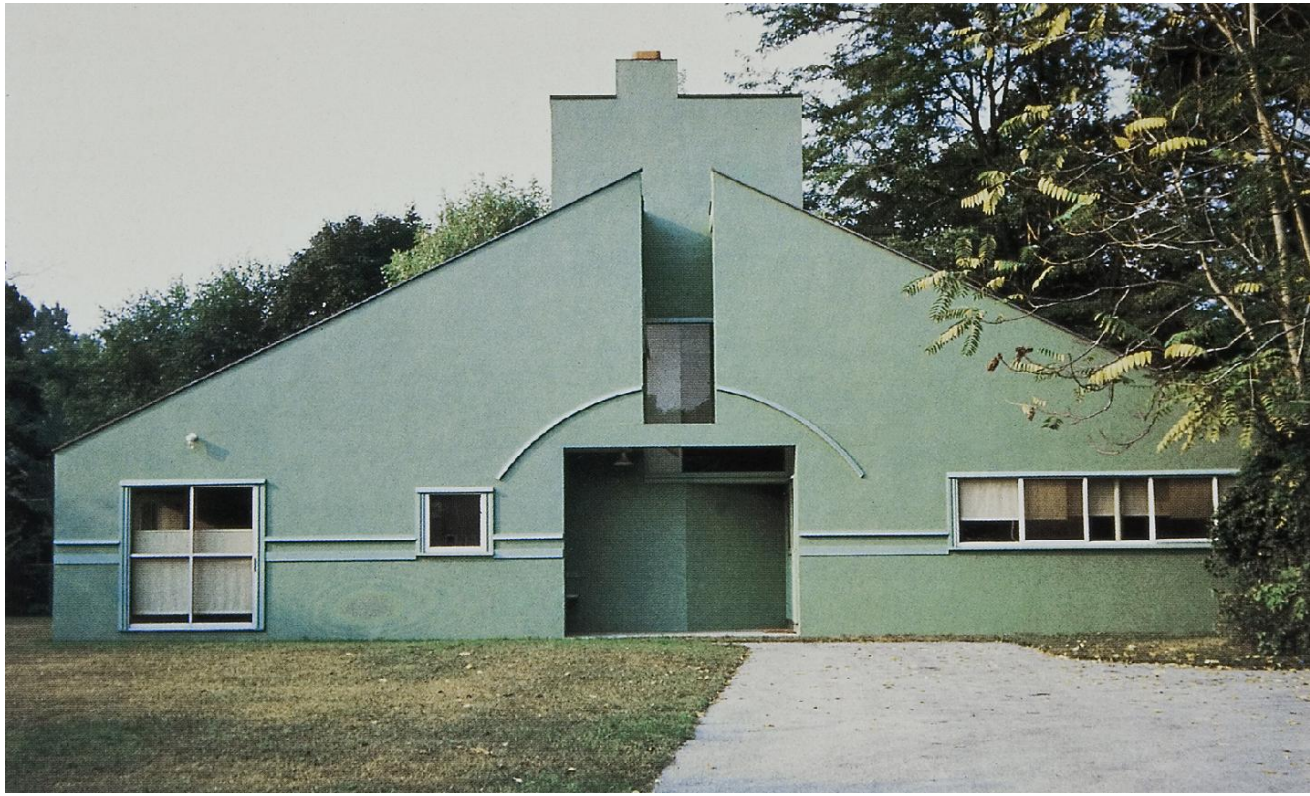
(1978, S. 64) „Ich habe mich bisher auf eine bestimmte Art der Regelhaftigkeit in der Architektur bezogen – auf eine individuelle Ordnung als Moment des jeweiligen Gebäudes. Aber auch die Architektur kennt über-individuelle, gewohnheitsmäßige Lösungen, und derartige Konventionen können ebenfalls zu starren und dabei noch allgemeinverbindlichen Normen gerinnen. Ein Architekt sollte sich der Konventionen bedienen, sie aber mit neuem Leben versehen. Ich meine damit, daß er sich die Konventionen unkonventionell zunutze machen sollte. [...] Konventionelle Ausdrucksmittel sind solche, die in der Art ihrer Herstellung, in ihrer Form und in der Weise ihres Gebrauchs die üblichen sind. Ich meine dabei nicht die anspruchsvollen Design-Produkte. Gemeint ist vielmehr die ungeheure Fülle der durchschnittlichen, ‚anonymen' Massenprodukte, die als Teil der Architektur, bzw. des Gebäudes selbst auftreten; auch jene durchaus positiv ‚vulgären' und banalen Elemente, wie sie als Mittel kommerzieller Warendarbietung Gebrauch finden und dann nur ausnahmsweise mit Architektur assoziiert werden."

Robert Rauschenberg, Pilgrim, 1960, Hamburger Kunsthalle

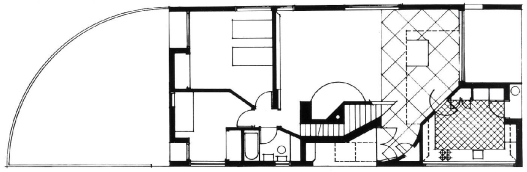
# Robert Venturi,
# Complexity and Contradiction:
# innen und außen

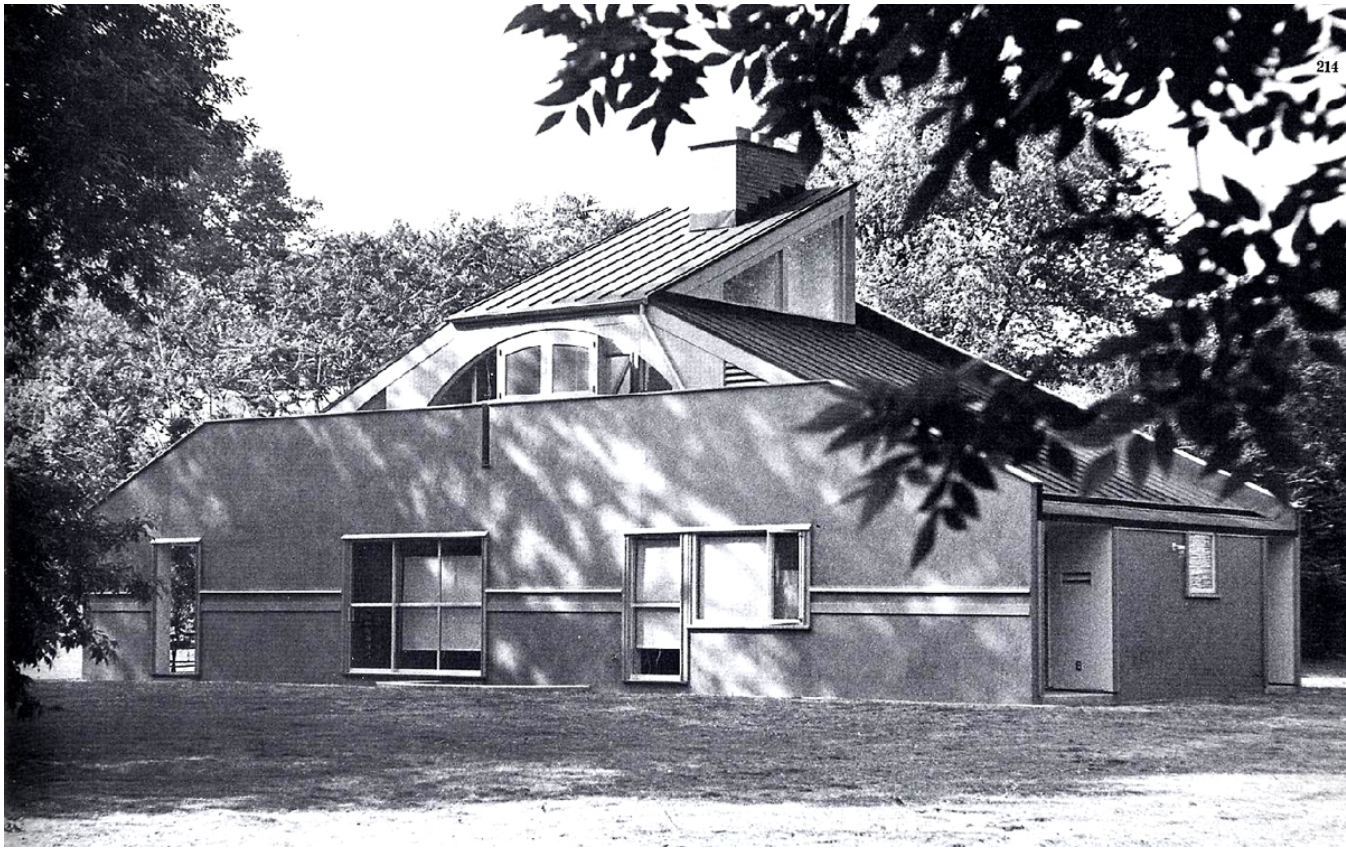
(1978, S. 135) „Wie die Gestaltung von innen nach außen, erzeugt auch die Gestaltung von außen nach innen spannungsreiche Bezüge, die dazu beitragen, Architektur entstehen zu lassen. Sobald sich das Innen vom Außen unterscheidet, wird die Wand – der Ort des Übergangs – zu einem architektonischen Ereignis. Architektur entsteht da, wo die internen und externen Wirkungsresultanten aus Nutzung und Raum sich treffen. Diese internen und die externen, aus der Umwelt herkommenden Kraftlinien entspringen sowohl allgemeinen als auch besonderen Interessen, notwendigen und zufälligen. Als Scheidewand zwischen Innen und Außen wird Architektur zum räumlichen Dokument ihres Ausgleichs, aber auch ihrer Kräfte selbst. Wenn die Architektur diesen Unterschied zwischen Innen und Außen ernst nimmt, kann sie schließlich auch wieder einer Sicht auf das urbane Ganze die Tore öffnen.“





Chestnut Hill, Vanna Venturi House, Robert Venturi, 1962-64






Chestnut Hill, Vanna Venturi House, Robert Venturi, 1962-64

# Aldo Rossi (1931-1997)

Aldo Rossi,
L‘architettura della città,
Padua 1966.

Deutsche Ausgabe:
Die Architektur der Stadt. Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen, Düsseldorf 1973.

# Aldo Rossi, L‘architettura della città: Einleitung

(1973, S. 12) „Stadt wird in diesem Buch, dessen Gegenstand sie ist, als Architektur verstanden. Damit ist nicht nur das sichtbare Stadtbild mit der Gesamtheit seiner Bauten gemeint, sondern mehr noch Architektur als Bauvorgang, das Werden einer Stadt im Lauf der Zeit.“

(1973, S. 13) „Diese Methode beruht einerseits auf dem Verständnis der Stadt als eines kontinuierlichen Bauvorganges und damit als eines menschlichen Artefakts und andererseits auf der Unterscheidung zwischen primären Elementen und Wohngebieten.“

# Aldo Rossi, L‘architettura della città: Typus

(1973, S. 29) „Die Typologie ist also – bei der Stadt wie bei einzelnen Bauten – die Lehre von nicht weiter reduzierbaren elementaren Typen. Beispiele dafür sind die monozentrischen Städte oder die Zentralbauten. Dabei ist kein Typus mit einer Form identisch, auch wenn alle architektonischen Formen auf Typen zurückzuführen sind. [...]
Der Typus ist also eine Konstante, mit der wir es bei allen architektonischen Fakten zu tun haben. Trotz seiner Determiniertheit geht er eine dialektische Beziehung zur Technik, den Funktionen, dem Stil, dem Kollektivcharakter und dem individuellen Moment eines architektonischen Faktums ein. [...]
Ich neige der Auffassung zu, daß die Typen des Wohnbaus sich seit der Antike bis heute nicht verändert haben. Das heißt indessen nicht, daß sich die konkrete Lebensweise in diesem Zeitraum nicht verändert hat und daß nicht noch zahlreiche andere Lebensweisen möglich wären.“

# Aldo Rossi, L‘architettura della città: Permanenz

(1973, S. 42-45) „Dabei müssen wir uns vor Augen halten, daß vom erkenntnistheoretischen Standpunkt aus Vergangenheit – im Gegensatz zur Zukunft – zum Teil in der Gegenwart zu erfahren ist. Permanenz im Städtebau kann deshalb in diesem Sinn als Vergangenheit, die wir heute erfahren, gedeutet werden [...].
Feststellen läßt sich diese Permanenz an Baudenkmälern, den sichtbaren Zeichen der Vergangenheit, aber auch an Straßentrassen und am Stadtplan. [...] Denn der Stadtplan bleibt unter wechselnder Überbauung bestehen. Er differenziert sich zwar durch neue Aufgaben, die er zu erfüllen hat, und wird dadurch häufig deformiert, behält aber seinen ursprünglichen Standort bei. [...]
Ich neige deshalb der Auffassung zu, daß [...] die Permanenz ein Merkmal der auch faktisch überlebenden Baudenkmäler ist, die auf ihrer städtebaulichen und kunsthistorischen Bedeutung und ihrem Erinnerungswert beruht.
[...] es soll lediglich festgestellt werden, daß die Dynamik einer Stadt eher zur Weiterentwicklung als zur Erhaltung tendiert, daß die Baudenkmäler aber im Zuge dieser Entwicklung [...] erhalten bleiben und sich sogar stimulierend auf die Entwicklung auswirken.“

# Aldo Rossi, L‘architettura della città: primäre Elemente

(1973, S. 72-74) „Aber der Begriff des Areals und der des Wohngebiets reichen nicht aus, um die Entstehung und Weiterentwicklung einer Stadt zu erklären. Zu ihnen müssen weitere genau determinierte Elemente hinzukommen, die den Siedlungskern ausgemacht haben. Diese städtebaulichen Phänomene von hervorragender Bedeutung, die konstituierende Bestandteile einer Stadt darstellen und permanent an deren Entwicklung teilhaben, bezeichnen wir als primäre Elemente. In der Verbindung von natürlichen und baulichen Gegebenheiten, die sie durch ihre Errichtung an einem bestimmten Standort und die Permanenz ihrer Grundrisse und Baukörper eingehen, bilden sie die eigentliche Struktur einer Stadt. [...]
Insgesamt hat die Stadt drei Grundfunktionen: die Wohnfunktion, die Verkehrsfunktion und die fixed activities mit öffentlichen und Geschäftsbauten, Krankenhäusern, Schulen, Universitäten und ähnlichen Dienstleistungsbetrieben, die die städtische Infrastruktur darstellen. Dabei verhalten sich die fixed activities zu den primären Elementen wie die Wohnfunktion zu den Wohngebieten. [...]
In diesem Sinn kann ein historisches Gebäude ein primäres Element darstellen. Denn selbst wenn es seine ursprüngliche Funktion nicht mehr erfüllt [...], ändert sich seine Bedeutung als ein die Stadtgestalt konstituierender Faktor doch nicht. [...]
Insgesamt spielen diese Elemente also tatsächlich eine primäre Rolle für die Dynamik einer Stadt. Durch sie und durch ihre räumliche Anordnung erhalten eine Stadt oder ein Stadtteil ihren spezifischen Charakter, der auf ihrem Standort, ihrer Funktion und ihrer Individualität beruht.“

Mailand-Gallaratese, Wohnanlage, Aldo Rossi, 1969-73

# Colin Rowe (1920-1999)

Colin Rowe und Fred Koetter,
Collage City,
Cambridge/Mass. 1978.

Deutsche Ausgabe:
Collage City,
Basel/Boston/Berlin 1984.

# Rowe/Koetter, Collage City: Stadt der Moderne

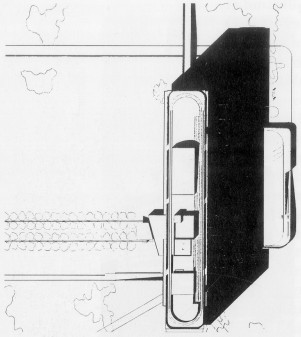
(1984, S. 8f.) „Die Stadt der Modernen Architektur (man darf sie auch die Moderne Stadt nennen) ist noch nicht gebaut worden. Trotz dem guten Willen und den guten Absichten ihrer Protagonisten ist sie entweder Entwurf geblieben oder eine Fehlgeburt; und, es scheint je länger je weniger irgendeinen überzeugenden Grund zu geben anzunehmen, dass es je anders sein werde. Denn die Konstellation der Haltungen und Emotionen, welche im allgemeinen Begriff der Modernen Architektur zusammengefasst sind [...], scheint letztlich doch zu widersprüchlich [...], um mehr als nur die allerbescheidensten Ergebnisse zuzulassen.

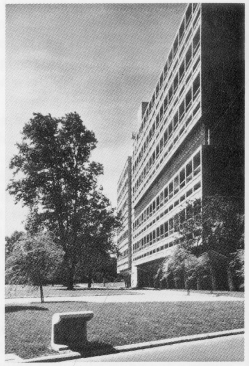
In der einen Interpretation ist die Moderne Architektur ein nüchternes und hartnäckiges Unternehmen. Eine Bauaufgabe [...] ist gegeben, und es besteht [...] die Verpflichtung der Wissenschaftlichkeit gegenüber, sie in all ihrer Besonderheit zu lösen. Und während man die Fakten unbefangen und vorurteilslos untersucht, [...] erlaubt man diesen harten und empirischen Fakten gleichzeitig, die Lösung zu diktieren. Aber wenn das eine wichtige und akademisch verwahrte These ist, muss daneben eine andere, nicht weniger angesehene anerkannt werden: die Auffassung der Modernen Architektur als Werkzeug der Philanthropie, des Liberalismus, der ‚grösseren Hoffnung' und des ‚grösseren Guten'."

# Rowe/Koetter, Collage City: Krise des Objekts

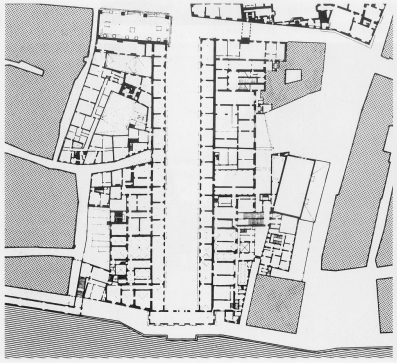
(1984, S. 94-97) „Aber sicherlich sind bedeutendere Opfer von zeitgenössischer Tradition erforderlich; es geht um die Bereitschaft, uns wieder mit dem Objekt zu befassen, das angeblich niemand will, und das Bauwerk weniger als Figur, sondern vielmehr als Grund zu werten.
Der Vorschlag verlangt nun praktisch die Bereitschaft, sich die heutige Ordnung der Dinge umgekehrt vorzustellen; was mit einer solchen Umkehrung gemeint ist, kann ganz unmittelbar und knapp erklärt werden, wenn man einen Raumkörper und einen Baukörper von fast identischen Abmessungen miteinander vergleicht. Und wenn zur Illustration des reinen Baukörpers nichts Besseres geeignet erscheint als Le Corbusiers Unité in Marseille, dann könnte als Beispiel für den entgegengesetzten und reziproken Zustand nichts angemessener sein als Vasaris Uffizien. [...] Denn wenn man die Uffizien als Unité, deren Äusseres nach innen gestülpt ist, auffassen oder als Gussform für den Marseille-Block sehen kann – sind sie zudem Figur gewordener, aktiver und positiv aufgeladener Raum. Und während durch die Unité in Marseille eine private und atomisierte Gesellschaft bestätigt wird, sind die Uffizien weit eher ein Gebilde, das völlig der Gemeinschaft dient.“

mit gewissen Vorbehalten miteinander in Beziehung gebracht werden dürfen, kann eine offensichtliche Beobachtung gemacht werden. Denn wenn man die Uffizien als Unité, deren Äusseres nach innen gestülpt ist, auffassen oder als Gussform für den Marseille-Block sehen kann – sind sie zudem Figur gewordener, aktiver und positiv aufgeladener Raum. Und





2



1

3

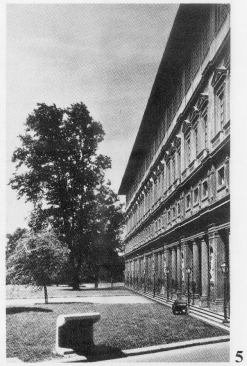
**1 Unité d'Habitation und Uffizien – Baukörper und Raumkörper**
**2 Unité d'Habitation: Baukörper im Raum**
**3 Uffizien: Raumkörper in der Baumasse**



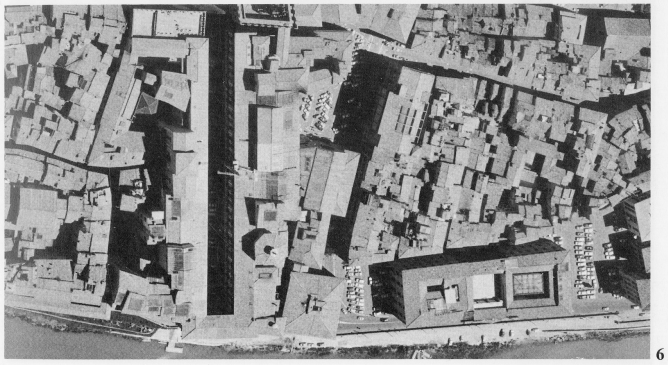
während durch die Unité in Marseille eine private und atomisierte Gesellschaft bestätigt wird, sind die Uffizien weit eher ein Gebilde, das völlig der Gemeinschaft dient.

Und um dem Vergleich mehr Gewicht zu geben: Während Le Corbusier ein privates und isoliertes Gebäude vorstellt, das ohne Zweifel einer beschränkten Clientèle dient, ist Vasa-

4



5

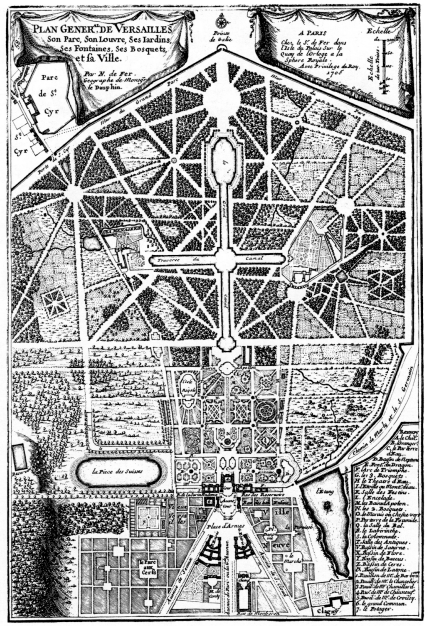


6

**4 Umraum der Unité umgestülpt wird zum Raumkörper der Uffizien**
**5 Fassade der Uffizien im Park der Unité**
**6 Der Raumkörper der Uffizien im Gefüge der Stadtmasse**

# Rowe/Koetter, Collage City:
# Collision City

(1984, S. 128-130) „Der Garten als Kritik an der Stadt – eine Kritik, welche die Stadt später in reichem Mass anerkannte – ist bis jetzt noch nicht genügend beachtet worden; und wenn auch dieses Thema zum Beispiel in der Umgebung von Florenz vielfach vertreten ist, können wir seine extremste Bestätigung doch nur in Versailles finden, jener Kritik des 17. Jahrhunderts am mittelalterlichen Paris, die Haussmann und Napoleon III. sich später so gründlich zu Herzen nahmen. [...]
Die Villa Hadriana in Tivoli ist das geeignete Gebilde, um für die Ausführungen hier nun neben Versailles gestellt zu werden. Das eine ist gewiss eine Zurschaustellung totaler Architektur und des totalen Entwurfs, das andere versucht, jeden Hinweis auf eine beherrschende Idee zu vermeiden, und wenn hier absolute Macht in zwei Verkörperungen erscheint, könnte man sich gezwungen fühlen, abzuschweifen und zu fragen, welches das brauchbarere Modell ist – für uns.
Wir haben das unzweideutige, unverfrorene Versailles. Die Moral wird der Welt verkündet, und die Bekanntmachung kann, wie so vieles Französische, kaum zurückgewiesen werden. Da ist totale Kontrolle und ihre grelle Beleuchtung. Es ist der Triumph des Allgemeinen, die Vorherrschaft einer überwältigenden Idee und die Verweigerung der Ausnahme. Und dann haben wir, verglichen mit dieser zielbewussten Leistung Louis‘ XIV, das merkwürdige Verhalten Hadrians – Hadrians, der scheinbar so planlos und nachlässig ist, der das Gegenteil jeder ‚Totalität‘ vorschlägt, der scheinbar nur einer Anhäufung unvereinbarer idealer Fragmente bedarf [...].“

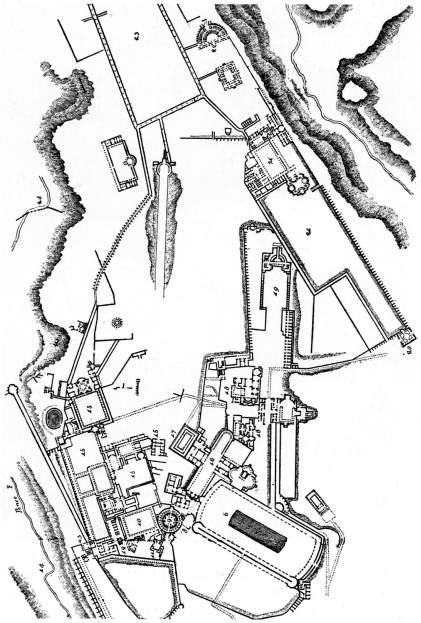



1

Der Garten als Kritik an der Stadt – eine Kritik, welche die Stadt später in reichem Mass anerkannte – ist bis jetzt noch nicht genügend beachtet worden; und wenn auch dieses Thema zum Beispiel in der Umgebung von Florenz vielfach vertreten ist, können wir seine extremste Bestätigung doch nur in Versailles finden, jener Kritik des 17. Jahrhunderts am mittelalterlichen Paris, die Haussmann und Napoleon III. sich später so gründlich zu Herzen nahmen.

Es ist klar, dass die Gärten von Versailles, auch wenn sie ein aristokratisches Disney World gewesen sein mögen, eigentlich als barocker Versuch gedeutet werden müssen, Ideen des Quattrocento durchzusetzen; und angesichts dieser





2

Szenerie – noch heute mitunter grossartig – sind wir genötigt, einzusehen, wie vollständig die eigenartigen Züge einer Utopie in der Art Filaretes mit Bäumen nachgebildet werden können. Aber wenn Versailles auch als eine Utopie des Rückschritts ausgelegt werden könnte, mögen wir doch erstaunt sein, dass die platonische, metaphorische Utopie – die in Italien durchaus so verstanden wurde – hier zur eigentlichen Übertreibung führen konnte.

Die Villa Hadriana in Tivoli ist das geeignete Gebilde, um für die Ausführungen hier nun neben Versailles gestellt zu werden. Das eine ist gewiss eine Zurschaustellung totaler Architektur und des totalen Entwurfs, das andere versucht, je-

**1 Versailles, Plan N. de Fer, 1705**
**2 Villa Hadriana, 1827 veröffentlichter Plan nach Piranesi, Ausschnitt**

# Rowe/Koetter, Collage City: Stadt als Collage

(1984, S. 211) „Wir möchten nahelegen, dass eine Collagemethode, eine Methode, bei der Gegenstände aus ihrem Kontext zwangsweise herausgehoben oder gelockt werden – gegenwärtig –, die einzige Art ist, sich mit den fundamentalen Problemen von Utopie und Tradition, mit den einen oder andern oder mit beiden, auseinander-zusetzen; und der Herkunft der architektonischen Objekte, die in die soziale Collage eingefügt werden, braucht man keine grosse Bedeutung zu geben. Das hat mit Geschmack und Überzeugung zu tun. Die Objekte können aristokratisch oder ‚volkstümlich' sein, akademisch oder populär. Ob sie aus Pergamon oder aus Dahomey stammen, aus Detroit oder Dubrovnik, ob sie Hinweise auf das 20. oder auf das 15. Jahrhundert enthalten, ist nicht sehr wichtig. Gesellschaften und Personen vereinigen sich entsprechend ihren Interpretationen von absoluten Bezugsgrössen und traditionellen Werten; und bis zu einem gewissen Grad nimmt Collage sowohl hybride Bildungen, als auch die Bedürfnisse der Selbstbestimmung in sich auf."