

Analoge Architektur: Venturi europäisiert

Wahlfacharbeit Architekturtheorie

Betreuer: PD Dr. Michael Gnehm

Verfasser: Yannick Charpié

ETH Zürich

2017

Inhaltsverzeichnis

1 Kontext

| | |
|---------------------------------------|---|
| <i>Einleitung</i> | 2 |
| <i>Der Pate</i> | 3 |
| <i>Darstellung der Wirklichkeit</i> | 4 |
| <i>Formenvokabular der Geschichte</i> | 4 |
| <i>Alltagssprache</i> | 6 |

2 Anwendungen in Sprache und Entwurf

| | |
|--------------------------------------|---|
| <i>Form und Inhalt des Manifests</i> | 7 |
| <i>Die Analoge Entwurfsmethode</i> | 9 |

3 Inhaltliche und gestalterische Unterschiede

| | |
|---|----|
| <i>Fragmentierte Einheit oder harmonisierte Collage</i> | 14 |
| <i>Verständlichkeit und Kommunikation</i> | 15 |
| <i>Die Suche nach Allgemeingültigkeit</i> | 17 |
| <i>Fazit</i> | 19 |

| | |
|----------------------|----|
| Literaturverzeichnis | 21 |
|----------------------|----|

| | |
|-----------------------|----|
| Abbildungsverzeichnis | 22 |
|-----------------------|----|

1 Kontext

Einleitung

Die *Analoge Architektur* trat 1987 mit einer Ausstellung im Architekturforum Zürich erstmals vor ein breites Publikum und erhielt mit ihrer Niederschrift „so etwas wie eine offizielle Kontur“¹. Die Hauptfiguren Fabio Reinhart und Miroslav Šik gaben ein Interview zum Thema. Das Interview wurde unter dem Titel „‘Analoge Architektur‘-Venturi europäisiert?“ publiziert.² Der Ursprung dieses Vergleichs liegt im gemeinsamen Anliegen, „die Architektur mit den Realitäten des Alltages zu verbinden“.³ Im Gespräch wird der Verweis auf Venturi⁴ aber weder dementiert, noch bestätigt. Dieser Vergleich ist interessant, da er im Rahmen der Diskussion der Analogen Architektur untypisch ist. Aldo Rossi ist darin der offensichtliche Orientierungspunkt und gilt als geistiger Vater der Analogen Architektur. Verbindungen zwischen Venturi und den „Analogen“ lassen sich kaum finden. Generell ist der Einfluss Venturis auf das Schweizer Architekturschaffen noch wenig erforscht.⁵ Dennoch kann man davon ausgehen, dass seine Ideen zur Zeit der Entstehung der Analogen Architektur in der Schweiz präsent waren.⁶

Die Analoge Architektur ist schwierig definierbar, da sie sich seit ihrem Entstehen in der Theorie gewandelt hat und durch die unterschiedliche Praxis ihrer Protagonisten schwierig einzuordnen ist. Der Begriff bezeichnet keinen Stil, sondern eine Entwurfsmethode. Zeitlich lässt sich die Analoge Architektur auf die Jahre 1983-1991 festmachen, als sie vom Lehrstuhl Prof. Fabio Reinhart an der ETH Zürich entwickelt und gelehrt wurde. Doch ihr Einfluss hält bis heute an: In abgewandelter Form ist die Analoge Architektur an den Schweizer Architekturschulen immer noch präsent.⁷ Die Einordnung der Analogen Architektur bleibt bis heute schwierig und von Interesse. Die Fachzeitschrift *TEC21* hat neulich diesem Versuch zwei Themenhefte gewidmet.⁸ Die Analoge Architektur lässt sich aber weder in die Erzählung eines „Neuen Schweizer Realismus“ integrieren⁹, noch kann man sie anhand formaler Merkmale, wie beispielsweise dem Walmdach, identifizieren.¹⁰ Šik hat im Rahmen seiner Lehre neue Begriffe, wie *Midcomfort*, *Ensemble* oder *Altneu*, geprägt. Diese bauen zwar auf den Ideen der Analogen Architektur auf, sind aber nicht mit ihr gleichzusetzen. Im Folgenden bezieht sich der Begriff *Analoge Architektur* auf die Texte und Arbeiten zum Zeitpunkt des ersten „öffentlichen Auftritts“ im Jahr 1987.

¹ ŠIK, 1987, S. [1].

² ŠIK, REINHART, 1988, S. 21.

³ ŠIK, REINHART, 1988, S. 21.

⁴ Der Leserlichkeit zuliebe wird in der Person Robert Venturis die Haltung von ihm, sowie auch von den Co-Autoren und Büropartner wie Denise Scott Brown, Steven Izenour und John Rauch, zusammengefasst. Dasselbe gilt für die Gruppe der Analogen Architekten (u.a. Luca Ortelli, Fabio Reinhart), deren Haltung in der Person von deren Wortführer Miroslav Šik vereint wird.

⁵ MORAVANSZKY, 2015, S. 33.

⁶ Beispielsweise *archithese* Heft 3, 1975 mit dem Titel „Las Vegas etc. oder: Realismus in der Architektur“ und die Ausstellung „Venturi and Rauch. Architektur im Alltag Amerikas“ im Kunstgewerbemuseum Zürich, 1979 (kuratiert von Stanislaus von Moos).

⁷ Professur Miroslav Šik an der ETHZ, Professur Luca Ortelli an der EPFL, Dozentur Alberto Dell'Antonio an der ZHAW.

⁸ *TEC21*, Heft 37 und 38, 2015.

⁹ JOANELLI, „Play it right. Neue Deutschschweizer Realismen“, in: *werk, bauen + wohnen*, 6 – 2015, S. 68-75.

¹⁰ TSCHANZ, 2015.

Der Pate

Zum Zeitpunkt ihrer Entstehung behaupteten die „Analogen“, der Zeitgeist habe sich gewandelt, denn die Alten - dazu zählten sie die *Postmodernen* - seien zuvor adäquat gewesen, aber nun wolle die Analoge Architektur beweisen, dass sie die wahre Wirklichkeit erkannt habe.¹¹ Obwohl man sich gegen die Postmoderne auflehnte, bezeichnete der Wortführer der Analogen, Miroslav Šik, die Analoge Architektur rund drei Jahrzehnte später als Enkelin der Postmoderne.¹² Im Sinn von Charles Jencks' Definition, *postmodern* seien Architekten, die Architektur wie eine Sprache verwenden, trifft das zu.¹³ Die Analogie zwischen *Sprache* und *Architektur* ist ein übergeordnetes Merkmal des *linguistic turn*. Sowohl in Venturis Theorie, als auch bei den „Analogen“ ist das Verständnis der Architektur als Sprache ein Leitgedanke. Die Einordnung als *Enkelin* der Postmoderne ist zudem zutreffend, weil die Vertreter der Analogen Architektur eine Generation jünger sind als Rossi und Venturi. Deren erste Bücher *L'architettura della città*, beziehungsweise *Complexity and Contradiction in Architecture* erschienen beide 1966, rund zwei Jahrzehnte vor der ersten Ausstellung der Analogen Architektur. Venturi wie Rossi gehören zu den prominentesten Vertretern der Postmoderne. Während Venturi in den USA aktiv war, führten Rossis Schriften und Zeichnungen die europäische Bewegung der Postmoderne an.

Aldo Rossi leitete anfangs siebziger Jahre einen Umschwung an der ETH Zürich ein. In seiner Lehre vertrat er eine für die Postmoderne typische Abkehr vom Bild des Architekten als Techniker, zurück zum Künstler. Rossis Postulat, die Architektur wieder als eine autonome Praxis zu betrachten, sollte den Fokus wieder auf die Architektur selbst lenken, weg vom Produzieren soziologischer Studien und funktioneller Nutzungsschemata.¹⁴ Rossis neue Entwurfsmethode legitimierte wieder, sich mit der Form zu beschäftigen. Die Wichtigkeit Rossis für die Analogen lag in seiner Rolle als Wegbereiter für diese Wende in der Schweizer Architekturszene – nicht in der Theorie. So schreibt etwa Moravanszky, Šik und Reinhart hätten Rossis Idee der Analogie weiter umgewandelt, aber aus ihrem wissenschaftstheoretischen Rahmen losgelöst.¹⁵ Oechslin hält fest, dass es Rossis Studenten und Assistenten schwer fiel, aus Rossis Unterricht greifbare theoretische Erklärungen zum Umgang mit der Analogie zu gewinnen. Bei der Entwicklung der Entwurfstheorie der Analogen Architektur ist Rossis Schaffen allerdings Pate gestanden. Der Begriff *Analogie* entstammt Rossis Bild der „*città analoga*“. Nach Oechslin wurde der Begriff aber in einer zu vereinfachten Auffassung verwendet.¹⁶ Der Begriff wurde wohl genauso intuitiv aufgegriffen, wie Rossi selbst Referenzen als Analogien verarbeitet. Die Absenz einer greifbaren Theorie Rossis bekräftigt aufs Erste die Idee, die Analoge Architektur hätte in Venturi einen weiteren Paten haben können.

¹¹ ŠIK, 1987, S. [1].

¹² ŠIK, 2015, S. 34.

¹³ JENCKS, 1990, S. 533.

¹⁴ CLAVUOT et al., 2015, S. 33.

¹⁵ MORAVANSZKY, 2015, S. 33.

¹⁶ OECHSLIN, 2014, S. 33.

Darstellung der Wirklichkeit

Venturi wehrte sich, ebenso wie Rossi, gegen das Bild des Architekten als Techniker und Problemlöser sozialer Missstände und forderte in *Complexity and Contradiction in Architecture* eine Neuorientierung in der Architektur. Er vertrat die Meinung, die Probleme müssten von den Architekten nicht gelöst, sondern in ihrer Komplexität künstlerisch sichtbar gemacht werden. Die Analogen Architekten plädierten ebenfalls für einen „neuen Realismus“ und wollten die „wahre Wirklichkeit“ architektonisch darstellen. Bei den „Analogen“ und bei Venturi rückt das „Genie“ des Architekten in den Hintergrund – der Architekt sollte die Welt nicht mehr verändern, sondern akzeptieren und stellt künstlerisch darstellen. Venturis Werk ist vom Aktualisieren der alltäglichen Realität gekennzeichnet. Über diese Gemeinsamkeit mit den „Analogen“ kam die These des „europäisierten Venturi“ im Interview 1988 zustande.¹⁷

Die Analogen Architekten verstanden ihre Architektur als Volkstümlichkeit oder Populärkunst und wollten damit nicht nur die Architekten, sondern auch die Mehrheit der Menschen ansprechen.¹⁸ Der Unterschied zu Venturi ist, dass er die Realität, mitsamt den Problemen, ungeschönt zeigen wollte, während die „Analogen“ eine „verborgene Schönheit“¹⁹ zugänglich machen wollten.

Das heisst nicht, dass sich Venturi nicht mit ästhetischen Aspekten beschäftigt hätte – im Gegenteil. Venturis Argumentation begann auf der Basis der literarischen Ästhetik. Erst später, dank seiner Partnerin Scott Brown, basierte sie auf soziologischen Aspekten. Die Forderung, Probleme darzustellen statt zu lösen, hat sowohl künstlerisches Potenzial versprochen, als auch zu den soziologisch motivierten Anforderungen gepasst.²⁰ Venturi widmet sich, statt der Schönheit, anderen ästhetischen Kriterien der architektonischen Form: Komplexität und Widerspruch. Er legitimiert diese Kategorien einerseits darüber, dass sie in anderen Künsten längst akzeptiert seien. Andererseits sei die Architektur in ihrem Wesen widersprüchlich und komplex. Schon seit ihren Anfängen, in der sich konkurrierenden vitruvianischen Triade von Zweckdienlichkeit, solider Bauweise und Anmut, sei diese Komplexität gegeben.²¹

Beide Positionen legitimieren ihren Realismus über den sozialen Aspekt und den Anspruch, der Wirklichkeit zu entsprechen. In der Verarbeitung der Realität sehen beide ein künstlerisches Potential, jedoch in unterschiedlichen ästhetischen Kategorien.

Formenvokabular der Geschichte

Die architektonische Wirklichkeit schliesst auch die historische und kulturelle Vielfalt mit ein. Sowohl die „Analogen“ als auch Venturi gehen pluralistisch und eklektizistisch vor, wenn sie Architekturen aller Zeiten und Kulturen in ihren Entwürfen zulassen. Dies ist ein gemeinsamer Unterschied zur klassischen Moderne, als die Bemühungen auf das Erschaffen einer zeitlosen und interkulturell

¹⁷ ŠIK, REINHART, 1988.

¹⁸ ŠIK, REINHART, 1988, S. 22.

¹⁹ ŠIK, 1988, S. [2].

²⁰ VON MOOS, 1987, S.11f.

²¹ VENTURI, 1966, S.16.

gültigen Architektur gerichtet waren. Die Architektur musste neu sein musste und möglichst frei von Zeichen, die auf die Geschichte verweisen.²² Die unterschiedlichen Ziele lassen sich in der Analogie zur Sprache so zusammenfassen: während die Moderne ein international verständliches Esperanto suchte, öffnete sich die Postmoderne wieder für die spezifischen Idiolekte und Mischformen. Die Öffnung zum Pluralismus begann u.a. mit Louis Kahn, und die jüngeren Architekten Venturi und Rossi trieben das weiter, zu hybriden Stilen aus Modernismus und anderen formalen Systemen, wie dem Klassizismus bei Rossi oder dem „Strassenrandvernakulären“ bei Venturi.²³

Der Bezug auf die Geschichte entspricht dem Prinzip einer kulturellen Entwicklung. Auch wenn die Vertreter der Moderne Geschichtsbezüge leugneten, war ihr Schaffen keineswegs „geschichtslos“. Somit war das postmoderne Interesse an der Geschichte weder eine Neu-, noch eine Wiederentdeckung.²⁴ Venturis Umgang mit der Architekturgeschichte ist aber von eigentümlicher Art. Die Referenzen wurden von ihm auf ihre Wahrnehmung hin analysiert. Lediglich die Formen waren von Interesse. In *Complexity and Contradiction in Architecture* werden zahlreiche Beispiele anhand der subjektiven Wahrnehmung besprochen. Das technisch-konstruktive Wissen oder anderweitige geschichtliche Hintergründe sind sekundär, es zählt primär die Form. Seine Fixierung auf die Form brachte Venturi selbst auf den Punkt, als er später meinte, der Titel „Komplexität und Widerspruch in der architektonischen Form“ hätte besser zu seinem Buch gepasst.²⁵ Venturi verwendete historische Referenzen zur Analyse, um daraus ästhetische Regeln für die eigene Entwurfstätigkeit abzuleiten. Die Vorbilder wurden aber auch direkt im eigenen Werk verarbeitet.

Die Analogen Architekten bezogen sich in ihrer Entwurfstheorie auch auf historische Referenzen, unter anderem in der Betrachtung der *Klassiker*. Mit *Klassiker* meinten sie Vorbilder aus dem „breiten Strom der Moderne“²⁶. Diese sollten ebenfalls auf einer ästhetischen Ebene verwendet werden, als stilistische Grundlage. Die gesamte Architekturgeschichte diene als mögliches Reservoir, dazu gehört auch das Repertoire der klassischen Moderne. Darin stimmen Venturi und die „Analogen“ überein: Im Rückgriff auf historische Vorbilder wurde die Moderne im gleichen Mass berücksichtigt wie die übrige Geschichte. Die Ablehnung der Moderne bezog sich nicht auf die frühen Werke, sondern auf die oberflächlichen Vereinfachungen der Spätmoderne.

Beide Theorien befürworteten also eine eklektische Entwurfsmethode, wobei sich beide auf die gestalterische Aussage fokussieren und die geschichtlichen, konstruktiven Aspekte der Referenzen zurückstellen. Darin liegt der Charakter der Analogie: die Unschärfe des Bezugs lässt Lösungen zu, „ohne alle Aspekte des Systems in Erwägung ziehen zu müssen.“²⁷ Doch mag dies zum Vorwurf

²² JENCKS, 1988, S.537.

²³ JENCKS, 2011, S. 28, 40 und 44.

²⁴ OECHSLIN, 2014, S. 19.

²⁵ VENTURI, 1966, S.14.

²⁶ Gemeint sind: Die Anfänge der Moderne, Protomodern, Wiener Sezession, modernen Klassizismus und moderne Reprisen in den 40er und 50er Jahren. ŠIK, 1987.

²⁷ MORAVANSZKY, 2015, S.29.

führen, die Analogen Entwürfe seien „konstruktiv ‚umgesetzte‘, nicht aus einer zeitgemässen Konstruktion heraus entwickelte Bilder“.²⁸

Alltagssprache

Neben dem Reservoir der Geschichte rückten bei Venturi und bei den „Analogen“ auch die Populärkultur und das Gewöhnliche in den Fokus. Das Gewöhnliche wurde von Venturi im Buch *Learning from Las Vegas* analysiert. Die verpönte Vergnügungsstadt diente der Feldforschung, um Symbolik und kommunikative Bedeutung der Form zu untersuchen. Die Architektur wird darin von Venturi als „shelter with decoration on it“ definiert: Der *Schuppen* muss die Funktion erfüllen, während die zusätzliche *Dekoration* die Bedeutung schafft. Als Gegenstück definiert Venturi die „Ente“ und meint damit die Vereinigung von Form und Bedeutung, wobei die technischen Aspekte zu Gunsten der bedeutungstragenden Gesamtform vernachlässigt werden. Das Gebäude selbst wird zum Zeichen. Venturi meint, die „Ente“ sollte in der Architektur die Ausnahme bleiben (im Gegensatz zur Praxis der Moderne, wo die Ente die Regel sei). Venturi plädiert für das Trennen der Funktion und der Bedeutung der Form und widerspricht so direkt den Bestrebungen der Moderne.

Die „Analogen“ setzten sich auch mit kommunikativen Funktion der architektonischen Form auseinander. Sie forderten: „Eine Kirche ist eine Kirche, sie ist keine Fabrik und kein Silo, sie darf nicht nach einem technischen Gebilde aussehen. Sie soll die eigene Nutzungskultur visualisieren.“ Die Bedeutungen sollten nicht die Architekten selber festlegen, so dass sie nur für einen elitären Fachkreis verständlich sind, sondern sollten der Mehrheit der Betrachter auf Anhieb verständlich sein. Die bestehenden, konkreten Bedeutungen sollten akzeptiert und berücksichtigt werden und bilden die Ausgangslage. Šik drückte das so aus: „Die Definitionen machen die andern, wir spielen damit. Den Stoff liefert die breite Masse.“²⁹ Somit bezogen sich die Analogen Architekten auf eine existierende Sprache, die man lernen muss, um verständlich zu sein - anstatt eine Neue zu erfinden, die niemand versteht. Die Architektur sollte über diese alltäglichen Dinge sprechen: die Eigenart der städtischen Atmosphäre, der Geist der Bauaufgabe, die Kultur des Bauherrn.³⁰ Ob diese Sprache als „Ente“ oder als „dekoriertes Schuppen“ gesprochen werden soll, wird in der Theorie nicht explizit ausformuliert. Diese Frage greifen wir bei der Diskussion im zweiten Kapitel wieder auf.

Venturis Entdeckung der Populärkultur findet ihr Pendant bei den „Analogen“ in der Entdeckung der Vorstädte, die bis anhin als hässlich abgetan wurden. Šik singt im Kapitel *Glanz auf allem* ein Loblied auf die Alltäglichkeit: Die Wirklichkeit der Vorstädte, betrachtet durch die Brille des Künstlers, ist plötzlich schön. „Es gab keinen Ort mehr in der Stadt, dem man die pejorative Etikette Kitsch hätte anheften können“³¹, meinten die „Analogen“ und emanzipierten so den populären Geschmack. Das deckt sich mit Venturis Plädoyer für die Akzeptanz des „schlechten Geschmacks“ der Populärkultur.

²⁸ TSCHANZ, 2015, S. 25.

²⁹ ŠIK REINHART, 1988, S. 21.

³⁰ ŠIK, 1987, S. [1].

³¹ ŠIK, 1987, S. [2].

Während Venturi zwar selber darin keine verborgene Schönheit sah, stellte er sich trotzdem gegen die Haltung der Moderne, dem Kleinbürger einen elitären Geschmack anzuverleihen zu wollen.³² Die Analogon stellen dagegen fest, dass im Alltäglichen tatsächlich eine Schönheit vorhanden sei, die aber *noch nicht für alle* sichtbar wäre. Sie sahen deshalb ihre Aufgabe darin, diese Schönheit durch einen gestalterischen Akt für alle sichtbar zu machen.³³

Insgesamt erkennt man in beiden Theorien die Akzeptanz des Vorhandenen im Gegensatz zur „tabula rasa“-Haltung der Moderne. Die zentrale Entwurfsfrage war nicht mehr: „Welche neue Form kann ich aus dem Inhalt ableiten?“, sondern: „Welche existierenden Formen kann ich verwenden, um den Inhalt angemessen auszudrücken?“. Diese Veränderung der Fragestellung zeigt das Bild des postmodernen Architekten gegenüber dem des modernistischen Architekten. Der Architekt wurde vom erfinderischen Problemlöser zum künstlerischen Beobachter.³⁴ Die beiden Fragestellungen implizieren auch verschiedene Vorstellungen von der Beziehung zwischen Form und Inhalt. Erstere Frage suggeriert eine logische Verbindung zwischen Zeichen und Inhalt. Letztere Frage akzeptiert bestehende Verbindungen, die auf Konventionen basieren.

2 Anwendungen in Sprache und Entwurf

Form und Inhalt des Manifests

Die Analoge Architektur wurde nach vierjähriger, kollektiver Atelierarbeit mit einer Ausstellung und zugehöriger Kassette (Abb. 1 u. 2) der Öffentlichkeit gezeigt. Die Kassette enthält 56 gefaltete Blätter mit ausgewählten Studenten- und Diplomarbeiten, die im Atelier von Prof. Fabio Reinhart an der ETH Zürich entstanden sind. Ergänzt wurde diese Sammlung mit einem Vorwort von Fabio Reinhart und einem zweiten Einleitungstext von Miroslav Šik. Reinhart würdigte in seinem Text Aldo Rossis Wichtigkeit, da dieser „für die Autoren die Pforten der Architektur geöffnet“ habe. Auf sanfte Weise wird zur vertieften Wahrnehmung des Vorhandenen aufgefordert.³⁵ Šiks Text liest sich dagegen wie ein kämpferisches Manifest. Er schrieb, die postmoderne Ironie solle abgelöst werden und wandte sich damit direkt gegen jene Ironie, die typisch für Venturis Architektur ist – und für seinen Schreibstil. Die ironische Art Venturis lässt sich beispielsweise in seiner Projektbeschreibung eines Wettbewerbsbeitrags für ein Brunnen-Monument in der Stadt Philadelphia von 1964 zeigen: Venturi schlug eine grosse Beschriftung des Brunnens vor, „*HERE BEGINS FAIRMOUNT PARK*“, welche rund um den Brunnen laufen sollte. Er betonte, der Betrachter würde aus der Frontperspektive

³² VON MOOS, 1979, S. 13-16.

³³ ŠIK, 1987, S. [2].

³⁴ Vgl. VON MOOS, 1979, S.12ff.

³⁵ REINHART, 1987.

lediglich *PARK HERE* lesen, was angesichts der Tatsache, dass der Brunnen über einer unterirdischen Parkgarage stehe, nicht unangemessen sei.³⁶

Venturi schrieb fragmentarisch, deutliche Verallgemeinerungen und allzu ernste Regeln vermeidend. Laut dem Theoretiker Vincent Scully wollte er so vermeiden, dass seine Ideen durch Missverständnisse zu ähnlich vulgären Auswüchsen führen wie die starken Ideen Le Corbusiers.³⁷ Genau dies ist anscheinend doch passiert. In der Einleitung der zweiten Fassung von 1977 meint Venturi, dass viele seiner Ideen und Methoden in diesem Buch falsch angewendet und bis zur Parodie übertrieben worden seien. Eigentlich wäre das meiste nur als Anregung gemeint gewesen, nicht so dogmatisch.³⁸



Abb 1 und 2: Die „schwarze Kassette“ der Analogen Architektur, Zürich, 1987

Gegensätzlich zu Venturis Witz ist der „Kampfgeist der Analogen“ in ihrer „Schlacht gegen die Alten“.³⁹ Die Forderungen wurden ernst und deutlich formuliert. Der Text ist in poetischem Schreibstil abgefasst, was das kampflustige Auftreten der „Analogen“ entschärft. Štik's Schreibstil ist stimmungsvoll und bildhaft. Schon der Titel „An die Seelenmaler“ deutet darauf hin: eine metaphorische Wortkreation, deren Bedeutung sich erst während der Lektüre erschliesst. Der Text richtet sich an die Seelenmaler, gemeint sind die Architekten, welche in ihrer Tätigkeit wohl die Seele der Wirklichkeit malen, beziehungsweise baulich darstellen sollen. Mit unzähligen metaphorischen Verweisen in die Welt der Sprache und der Musik wird versucht, die neue architektonische Tendenz der „Analogen“ zu veranschaulichen, wenn beispielsweise von *neuen poetischen Stoffen* oder einer *neuen kompositorischen Tonart* die Rede ist. Die bildhafte Sprache Štik's findet ihre Entsprechung in der Art der Repräsentation der Entwürfe. Die Poesie und Atmosphäre wird, statt mit technischen Zeichnungen, mit grossformatigen Bildern transportiert. Perspektiven mit stürzenden Linien, platziert in Umgebungen in stimmungsvollem Licht, schaffen in den Bildern eine dramatische und melancholische Atmosphäre. Die Entwürfe werden filmisch inszeniert. Diese Darstellungsart macht

³⁶ VENTURI, 1966, S. 122.

³⁷ SCULLY, 1966, S. 9.

³⁸ VENTURI, 1977, S.14-15.

³⁹ ŠTIK, 1987, S. [1].

die Gebäude für jedermann verständlich, womit schon in der Darstellung dem Anspruch von Allgemeinverständlichkeit Rechnung getragen wird.⁴⁰

Venturi und Šik lassen beide, wenn auch auf verschiedene Arten, einigen Interpretationsspielraum in ihren Texten, so wie auch beide in der Architektur nicht Eindeutigkeit, sondern Mehrdeutigkeit suchen. Beide Autoren beziehen sich in ihrer Theorie auf die Analogien zwischen Architektur und Sprache. Die Entsprechung von Form und Inhalt, die beide für die Architektur fordern, führen sie im Medium der Sprache vor. Ein Text hat in erster Linie die Funktion, Inhalte weiterzugeben. Grammatikalisch und orthographisch korrekt abgefasst, erfüllt der Text seine Funktion. Sowohl Šik als auch Venturi verleihen ihren Texten, durch die jeweiligen sprachlichen Formen, zusätzliche Bedeutung. Die rhetorischen Stilmittel, wie die Ironie oder die bildhafte Figur, sind die Gestaltungsmittel, mit welchen die beiden Autoren den Inhalt unterstreichen.

Die Analoge Entwurfsmethode

Šiks Forderungen für den architektonischen Entwurf werden vor allem in den Zeichnungen veranschaulicht. Im Begleittext *An die Seelenmaler* wird die Entwurfsmethode zusammengefasst. Die drei Hauptpunkte „Entwerft Klassiker, Regionalismus und konkrete Kunst“⁴¹ werden relativ offen formuliert und im Folgenden, anhand einiger konkreter Beispiele, wiedergegeben.

Die *Klassiker-Verfremdung* meint die Improvisation auf der Basis von Vorbildern. Die Abstraktion der Formen soll aber die Spuren zum Vorbild verwischen und eine einfache stilistische Benennbarkeit verhindern. Das Ziel ist die zeitlose Poesie, nicht das klare Stilistische. Die Eindeutigkeit des Stils wäre der Vergänglichkeit ausgesetzt.⁴² Zur Veranschaulichung wird ein Entwurf aus der Sammlung der schwarzen Kassette genau betrachtet. Im Projekt für eine Feuerwehrrstation (Abb. 3) erkennt man formal die Handschriften von Antoni Gaudí (Abb. 4) und Pier Luigi Nervi (Abb. 5). In Bezug auf den Ort und die Bauaufgabe ist die Analogie nicht nachvollziehbar, aber ein gemeinsamer Nenner liegt im Abbilden des Kräfteverlaufs. Die schrägen Stützen und die überspannenden Rippen sind allgemeinverständliche Tragelemente, die einen Kräfteverlauf nachzeichnen. In den mutmasslichen Vorbildern werden diese zum gestalterischen Thema gemacht und ästhetisiert. Im Entwurf für die Feuerwehrrstation wird die Architektur durch das offensichtliche Banalisieren der Konstruktion und die Abstraktion der Form verfremdet. Das Kreuzrippengewölbe scheint nur noch als formale Anspielung in vorfabrizierten Betonfertigteilen nachzuklingen. Die Stützen wirken wie aus groben Blöcken lose geschichtet, während sie bei Gaudís Arkade organische Formen bilden und scheinbar aufwendig, mosaikartig gefügt sind. Die Rippen des Klostergewölbes sind das Ergebnis aufwendiger Steinmetzarbeit und bei Nervis Struktur erforderte mühsame Schalungsarbeit. Die günstigere Vereinfachung im Entwurfsprojekt entspricht der Bauaufgabe und dem Bauherren besser, denn das Feuerwehrgebäude ist ein zweckorientiertes Haus einer öffentlichen Institution. Doch eine der

⁴⁰ SMOLENICKY, SMOLENICKY, 1989, S. 9.

⁴¹ ŠIK, 1987, S. [3].

⁴² ŠIK, 1987, S. [2].

Nutzung fremde, kirchlich-religiöse Atmosphäre haftet dem Entwurf durch seine Assoziationen mit einem Kreuzgang und einem gotischen Kreuzrippengewölbe (Abb. 6) an.

Die „Meister“, welche die vermuteten Referenzen bauten, reizten die technischen Mittel aus. Diese *Klassiker* werden im analogen Entwurf aber nicht aufgrund des bautechnischen Wissens angeschaut. Die Analogien betreffen die Form und das Material, nicht die Konstruktion. Sie werden als Bilder vermischt und neu konstruiert. Die Analogien sind lediglich auf einer intuitiven und wahrnehmungsästhetischen Ebene zu verstehen.

Die reichen Assoziationen machen den Entwurf vieldeutig und widersprüchlich. Die daraus entstehende Poesie ist der subjektiven Betrachtungsweise überlassen. Die Forderung nach schneller Verständlichkeit wird in einigen Punkten eingelöst: der Betrachter versteht ohne viel Vorwissen, wie das Gebäude gefügt ist, wie die Lasten abgetragen werden, wie das Verhältnis zum menschlichen Massstab ist. Die Nutzung wird aber in diesem Beispiel meiner Meinung nach nicht visualisiert. In einem anderen Entwurf der „Analogen“, für dieselbe Bauaufgabe, wird die Nutzung mit expliziten Zeichen symbolisiert. Mit überdimensionierten Sirenen auf dem Dach und der Inszenierung der typischen Rutschstangen im Inneren, wird die Nutzung *Feuerwehrstation* im Entwurf von Andreas Hild offensichtlich kommuniziert. Die Sirenen können mit der Fernsehantenne auf Venturis Guild House (vgl. Abb. 13) verglichen werden. Im Vergleich dazu wird aber die kommunikative und skulpturale Funktion der Fernsehantenne, durch ihre Funktionslosigkeit als bloße Replik, noch überhöht.

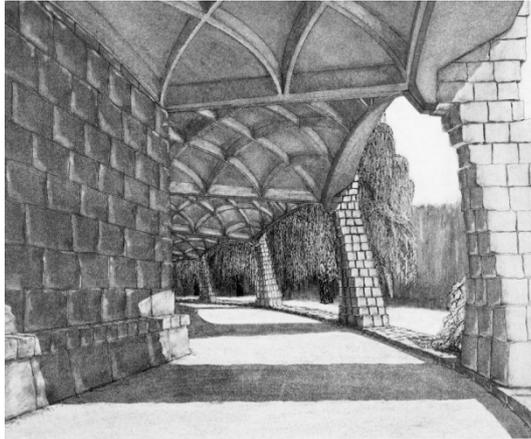


Abb. 3: Feuerwehrstation in Zürich (Bühler, 1986)



Abb. 4: Arkade im Park Güell in Barcelona (Gaudí, 1900-1914)



Abb. 5: Flugzeughangar in Orvieto, (Nervi, 1935-1938)



Abb. 6: Kreuzrippengewölbe des Klosters Maulbronn, Deutschland (13. Jahrhundert)

Die zweite Entwurfsstrategie ist die *Regionalismus-Verfremdung*. Sie fasst die Arbeit mit dem Lokalen und „Zweitklassigen“ zusammen. Das Alltägliche soll zu einem komponierten Stil entwickelt werden, welcher örtlich verankert ist und der globalen Vereinheitlichung entgegenwirkt.⁴³

In Šiks Entwurf für das Wohngebäude (Abb. 7) in Zürich-Selnau wurden Elemente des typischen Schweizer Bauernhauses (Abb. 8) mit einer industriellen Erscheinung vermischt. Das prägnante Dach, das sich in Schürzen über die Fassade zieht, verweist auf traditionelle Landhäuser. Es wird in einem anderen Grössenmassstab als in den Vorbildern verwendet und dadurch verfremdet. Zusätzlich werden die Dachstreifen um das ganze Gebäude gezogen. Dieses Element verweist auf das ländliche Leben ausserhalb der Stadt und prallt auf ein, aus dem Lokalen geschöpftes, Industrievokabular: In den Backsteinmauern mit den grossen Sprossenfenstern erkennt man Anspielungen an Zürcher Industriebauten. Die mächtigen Schornsteine und die Gliederung des langen Baukörpers könnten auf die Architektur englischer Reihenhäuser verweisen (Abb. 9). Das Dach und das Volumen des Entwurfs beziehen sich unmittelbar auf den örtlichen Kontext Zürich-Selnau mit seinem grossen Elektrizitätswerk (heute: *Haus Konstruktiv*) direkt an der Sihl (Abb. 10). All diese Elemente werden zu einem neuen Ausdruck vermengt, während Anspielungen erkennbar bleiben. Das Lokale wird thematisiert mit seiner industriellen Umgebung, wie auch das Schweizerische, das seine Identität unter anderem über die ländliche Kultur definiert. Trotzdem wird auch in diesem Entwurf nach meiner Ansicht die Nutzung *Wohnhaus* nicht ausgedrückt.

Während die *Klassiker-Verfremdung* und die *Regionalismus-Verfremdung* den Umgang mit zwei unterschiedlichen Kategorien gestalterischer Quellen beschreiben, wird mit dem Aufruf „*Gestalte konkret*“ der dritte Aspekt des analogen Entwurfs erklärt. Die Gestaltungsmethode an sich wird thematisiert. Erstens wird der Horizont der Vorbilder noch mehr geöffnet: neben Lokalem und Klassikern können auch archaische und exotische Architekturen hinzugemischt werden, sogar organische oder anorganische Gegenstände. Zweitens steht die Frage im Zentrum, in welchem Mass ein Motiv oder Bild nachgeahmt werden darf: die Wirklichkeit soll nie ganzheitlich dargestellt werden. Gewarnt wird vor zu klarem Zitieren oder Kopieren, um die Wirkung der Collage zu vermeiden. Das Mischen und die Abstraktion homogenisieren die Erscheinung und verwischen die Spuren zu den Vorbildern.

Wichtig ist aber das Spezifische des Ortes, der Bauaufgabe und des Bauherren zu berücksichtigen. Es geht also nicht um ein bestimmtes Stilvokabular, sondern um eine Methode. Ausgedrückt in der Sprachanalogie: Es spielt keine Rolle, in welcher Sprache oder welchem Genre geschrieben wird. Die Hauptsache ist, dass daraus ein fliessender und zusammenhängender Text entsteht, die sprachlichen Gestaltungsmittel dem Inhalt angemessen sind und der Inhalt allgemeinverständlich ist. Auch eine vulgäre Sprache kann schön sein, wenn sie kunstvoll angewandt wird.

⁴³ ŠIK, 1987, S. [3].



Abb. 7: Wohngebäude Selnau, Zürich (Šik, 1986)



Abb. 8: Bauernhaus, Kanton Luzern (Architekt und Baujahr unbekannt)



Abb. 9: Städtische Reihenhäuser, England (Architekt und Baujahr unbekannt)

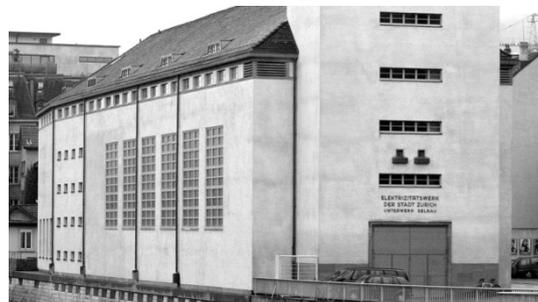


Abb. 10: Elektrizitätswerk der Stadt Zürich, Zürich-Selnau (1932)

3 Inhaltliche und gestalterische Unterschiede

Fragmentierte Einheit oder harmonisierte Collage

Die „Analoge“ fordern das Verschmelzen und Harmonisieren, während Venturi, geradezu entgegengesetzt, die Widersprüche und das Fragmentarische sucht. Dennoch soll das Haus nicht in seine Einzelteile „zerfallen“, sondern als Ganzes eine Einheit bilden. Beim Wohnhaus in Chestnut Hill (Abb. 11) spricht Venturi vom Versuch, eine „schwierige *Einheit* aus einer mittleren Anzahl verschiedener Elemente“ zu schaffen.⁴⁴ Die Widersprüche durch das Mischen verschiedener Referenzen werden auch von den Analogen thematisiert: „Wir gehen davon aus, dass Poesie durch das Aufeinanderprallen von Konflikten oder besser Kontrasten entsteht.“⁴⁵ Dieses Aufeinanderprallen wird jedoch nicht belassen, sondern zu etwas Neuem vermengt. Im Vergleich zu den regelmässigen Entwürfen der Analogen wirkt das Haus in Chestnut Hill wie eine Collage: durch die wilde Vielfalt der Fensterformate, die kulissenhafte Front- und Rückwand und die angeklebt wirkende „Dekoration“, beispielsweise die Leisten, der Sturz und der Bogen. Der Restaurantentwurf aus dem Atelier der „Analoge“ (Abb. 12) weist hingegen einen klaren Rhythmus auf, eine ablesbare Struktur, regelmässige Öffnungen und eine ungebrochenen Form des Volumens. Die Grundelemente der Komposition sind nicht zitiert, sondern verfremdet in ihrer Form und Anwendung. Die unzähligen verkleinerten Mansardenfensterchen belichten keine Zimmer, sondern perforieren ein riesiges, durch Rundungen verfremdetes Walmdach. Die einzelnen Elemente sind nicht wie angeklebt, sondern konstruktiv eingeflochten, so dass nichts überflüssig erscheint.



Abb. 11: Wohnhaus in Chestnut Hill, Pennsylvania (Venturi, Rauch, 1962)

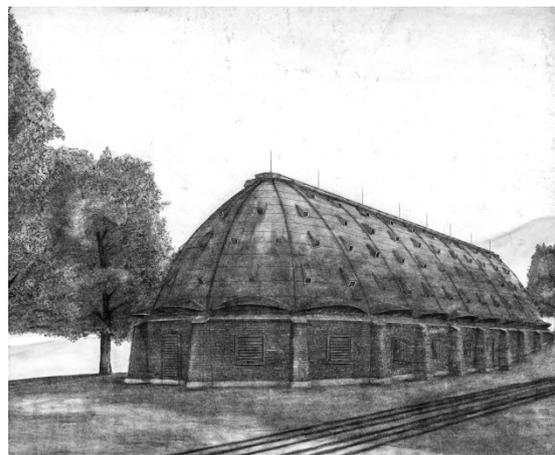


Abb. 12: Restaurant in Monte Generoso (Quintus Miller, 1987)

Im Entwurfsprozess ging Venturi von einem gewöhnlichen Volumen aus und verfremdete es. Die „fast palladianische Rigidität und Symmetrie“ wird durch Verzerrungen gebrochen. Innen und aussen

⁴⁴ VENTURI, 1966, S.118.

⁴⁵ ŠIK, REINHART, 1988, S. 21.

werden die Grossform und die inneren Regeln gestört. Venturi begründet das durch die Komplexität der Wohnbedürfnisse und durch die individuellen Besonderheiten, die dieser Bauaufgabe eigen sind.⁴⁶ Venturi geht von der Einheit aus und sucht die Widersprüche, während die „Analogen“ von Widersprüchen ausgehen und die Einheit suchen. Das Harmonisieren und das Fragmentieren sind zwei verschiedene Gestaltungspraktiken, aber beide sind Methoden zur künstlerischen Verarbeitung vorhandener Motive. Beide Verdrehen die konventionelle Grammatik. Nach Jencks ist dies „ein typisches Merkmal aller Zeichensysteme, die in ästhetischer Weise angewendet werden“.⁴⁷

Wie vor ihm schon Alvar Aalto, widerspricht Venturi mit seiner *Collage* dem Gestaltungsideal der organischen Einheit der Moderne.⁴⁸ Genau dieses Ideal der organischen Einheit suchen allerdings die „Analogen“ mit ihrer „organischen Eklektik“.⁴⁹ Die offene Frage, ob die Entwürfe der Analogan Architektur eher Venturis Konzept der „Ente“ oder des „dekorierte Schuppen“ entsprechen, wird so geklärt. Das organische Mischen, der Anspruch nach Einmaligkeit (durch das *aussergewöhnliche* Mischen des Gewöhnlichen), die Abstraktion und die konstruktive Integration der „Dekoration“, sind alles Eigenschaften, die auf die „analogen Entwürfe“ zutreffen und laut Venturi eine „Ente“ definieren.

Verständlichkeit und Kommunikation

Charles Jencks meinte, ein Architekt müsse mindestens zwei Architektursprachen beherrschen, damit die Architektur kommunikationsfähig sei. Gemeint sind die elitäre und die populäre Sprache.⁵⁰ Sowohl Venturi, als auch die „Analogen“, bedienen sich beider Sprachen. Das Ziel ist die Verständlichkeit der architektonischen Aussagen, beziehungsweise das Schaffen vielfältiger Aussagen durch Mehrdeutigkeit, um der pluralistischen Gesellschaft gerecht zu werden. Die Frage ist, *was* soll kommuniziert werden, oder *wozu* soll kommuniziert werden? Forderungen nach Komplexität, Widersprüchen, Mehrdeutigkeit und das Vermeiden eindeutiger Aussagen führen zur Annahme, dass nicht das Gesprochene wichtig ist, sondern lediglich, *dass* etwas gesprochen wird. Zumindest auf stilistischer Ebene will Šik die Eindeutigkeit vermeiden. Was aber die Aussagen über die Nutzung und den Bauherren betreffen, so sind zutreffende Assoziationen gesucht. Venturi sucht diesbezüglich ebenfalls Angemessenheit für seinen „Schuppen“, wie am Beispiel des Guild House (Abb. 15) zu sehen: Materialität und Konstruktionsweise sind für den Ort, die Bauaufgabe und den Bauherren adäquat. Das Gewöhnliche ist für den Betrachter in diesem Kontext verständlich, aber nicht schön. Venturi selbst bezeichnet seine Architektur als das, „was gemeinhin als ‚hässlich und gewöhnlich‘ abgetan wird“.⁵¹

Die „Dekoration“ des Guild House andererseits, ist wohl meist nur dem interessierten Betrachter oder Fachmann verständlich. Beispielsweise die geschliffene Granitsäule vor dem Eingang oder die Lünette

⁴⁶ VENTURI, 1966, S.118.

⁴⁷ JENCKS, 1988, S.538.

⁴⁸ KUHLMANN, 2016, S. 62.

⁴⁹ ŠIK, REINHART, 1988, S. 21.

⁵⁰ VOLGGER, 2016, S. 45.

⁵¹ VENTURI, 1972, S. 112.

sind Zeichen, deren Bedeutung (jene, die von Venturi selber beschrieben wird) wohl die Wenigsten ohne Begleittext entschlüsseln könnten.

Ein Zeichen kann jedem Betrachter eine andere Bedeutung vermitteln und auf verschiedenen Ebenen kommunizieren. Beispielsweise das Thermenfenster kann als konstruktives Element gelesen werden: ein Bogen in einer Backsteinmauer kann eine Öffnung überspannen. Angesichts der übrigen Öffnungen und des sichtbaren Stahlbetonskeletts wird diese Annahme aber widerlegt: der Bogen ist nicht konstruktiv bedingt. Das Fenster, welches in der gesamten Fassade eine Ausnahme bildet, kann in seinem Kontext anzeigen, dass sich dahinter ein spezieller Raum befindet, in diesem Fall der Gemeinschaftsraum.

Das interessierte Auge entdeckt im halbkreisförmigen Fenster Verweise zu Werken von Andrea Palladio oder Louis I. Kahn, was wiederum eine Botschaft kommunizieren *könnte*. Das kann bis ins Absurde weitergesponnen werden. Was kann das Palladio-Zitat noch kommunizieren? War er Vorbild oder wird er ironisch, in diesem Kontext des „Hässlichen“, ins Lächerliche gezogen?



Abb 13: Altersheim „Guild House“, Philadelphia (Venturi, Rauch, 1960-1963)

Eine weitere Form der Kommunikation der Architektur ist die Orientierung. Sie wird hier durch das Hervorheben des Eingangs gewährleistet, mit der weissen Keramikverkleidung und dem grossen Schild darüber. Die Beschriftung „Guild House“ ist die Maximierung der expliziten Kommunikation, aber auch die anderen Dekorationen rufen laut Venturi explizite Assoziationen hervor.⁵² Venturi ist sich der Subjektivität der Assoziationen bewusst und kennt die Pluralität des Publikumsgeschmacks, sowie die wechselnden Bedeutungen von Zeichen in wechselndem Kontext. In *Learning from Las Vegas* bezieht sich Venturi auf J. C. Loudon, welcher sich bereits im 19. Jh. mit der „Funktion“ von Assoziationen beschäftigte. Loudon orientierte sich beim Bau an den ästhetischen Gewohnheiten der Bauherren und wählte einen passenden Baustil.⁵³ Ähnlich pragmatisch geht auch Venturi bei der Wahl der stilistischen Motive vor, wie am Beispiel des Guild House ersichtlich ist.

⁵² VENTURI, 1972, S. 111.

⁵³ VON MOOS, 1987, S. 19-21.

Im Gegensatz zu Venturi wollen die „Analogen“ keine Zeichen oder Symbole zitieren. Doch wären diese Zitate tatsächlich eindeutig, angesichts der Subjektivität der Assoziationen? Jeder Mensch hat unterschiedliche Konnotationen zu einem Wort. Die Denotationen sind bei Wörtern jeweils individuell variierend. Im Gegensatz zu den Konnotationen sind die Bedeutungen aber klarer definiert, z.B. im Wörterbuch. In der Architektursprache sind diese Zuordnungen viel individueller und unberechenbarer, da es eine Sprache ist, die meistens weder bewusst erlernt, noch bewusst „geschrieben“ oder „gelesen“ wird. Umberto Eco stellte fest, dass die Untersuchung der Architektur als Zeichensystem insofern schwierig sei, als dass „die Objekte der Architektur scheinbar *nichts mitteilen* (oder zumindest nicht für Kommunikation gedacht sind), sondern *funktionieren*.“⁵⁴ Zudem wird ein Gebäude meist unbeteiligt erlebt, nicht bewusst, eigentlich genau gegenteilig wie ein Kunstwerk genossen wird.⁵⁵

Eine Form, sei sie noch so eindeutig auf ihre Funktion zugeschnitten, kann ihre Funktion nicht ohne Vorwissen des Betrachters kommunizieren. Dazu braucht es die „Basis eines Systems von erworbenen Erwartungen und Gewohnheiten“. Diese Tatsache illustrierte Eco mit einem witzigen Beispiel: Als italienische Olivenbauern erstmals Häuser mit modernen Toiletten bewohnten, war ihnen die Funktion der Toilettenschüssel nicht klar und sie assoziierten die Form mit einem Waschbecken, worauf sie diese zum Waschen der Oliven verwendet haben.⁵⁶ Trotz der Unbekanntheit ist ein Zeichen nicht „stumm“. Zu jeder Form entstehen Assoziationen. Paul Watzlawicks erstes Axiom der menschlichen Kommunikationstheorie, „Man kann *nicht* nicht kommunizieren“, könnte man auch auf das architektonische Zeichen anwenden. Jencks meint, je ungewohnter ein Bauwerk für den Betrachter sei, umso mehr würde er es *metaphorisch* mit etwas Vertrautem vergleichen. Die meisten architektonischen *Wörter* sind symbolische Zeichen, die auf erlernten Konventionen basieren. Im Vernachlässigen dieser Tatsache liegt laut Jencks der theoretische Fehler der Moderne: die Zeichen können nicht für sich selber sprechen, sondern müssen erlernt werden, wie jede andere Sprache.⁵⁷ Somit ist eigentlich jedes Gebäude mehrdeutig und kommuniziert – auch jene, die mit dem Ziel entworfen wurden, sich jeglicher Symbolik zu entziehen.

Die Suche nach Allgemeingültigkeit

Je gewöhnlicher und spezifischer ein Zeichen ist, desto klarer kann der Architekt die allgemeinverstandene Bedeutung errahnen. Venturis Assoziationen, welchen er seinen „Dekorationen“ zuschreibt, wirken manchmal weit entfernt, als wolle er nur eine von vielen verschiedenen Interpretationen aufzeigen. Die „Analogen“ dagegen verfolgen die Absicht, einen allgemeinverständlichen Inhalt zu kommunizieren. Das setzt das Verwenden eines konventionelleren Vokabulars voraus. Porphyrios' Beschreibung Alvar Aaltos Architektur trifft erstaunlich gut auf die Entwurfsstrategie der Analog-Architekten zu: „Durch Zunuzemachung des assoziativen Reichtums

⁵⁴ ECO, 1972, S. 296f.

⁵⁵ JENCKS, 1988, S. 535.

⁵⁶ ECO, 1972, S. 308f.

⁵⁷ JENCKS, 1988, S. 537f.

bereits funktionierender und gesellschaftlich anerkannter ikonographischer Typen, ohne diese jedoch komplett zu kopieren, erreicht Aalto ein Höchstmass an Poesie in der [architektonischen] Sprache [...].“⁵⁸

Für das Schaffen verständlicher Architektur muss der Architekt das Vorwissen der Betrachter errahnen können. Dafür muss sich der Fachmann in die Laien hineinversetzen, welche die grosse Mehrheit des Publikums ausmachen. Der Architektur-Kenner hat viel mehr und differenziertere Assoziationen, was dann zur bekannten Diskrepanz zwischen dem populären und dem elitären Geschmack führt. Ein aktuelles Beispiel ist der Sichtbeton. Viele Menschen diesen Baustoff beispielsweise mit veralteten Plattenbauten oder kalten, tristen Tiefgaragen assoziieren. In der zeitgenössischen Architektur ist Sichtbeton ein beliebtes Material, auch für Wohnbauten. Eben diese Tatsache wird wohl die Assoziationen zum Sichtbeton nach und nach verändern.

Die Variabilität der Assoziationen macht die Aussagen *jeder* Architektur mehrdeutig, *jede* Form erzeugt Assoziationen - mit oder ohne Absicht des Architekten. Ein Gebäude kann also *nicht* nicht kommunizieren. Die postmoderne Forderung, nach Mehrfach- oder Überkodierung der Architektur, geschieht ohnehin. Entscheidend ist der bewusste Umgang damit. Wenn der Bezug vom Inhalt zur Form nicht mehr nachvollziehbar ist, entsteht der Eindruck von Willkür. Der Architekt Georg Franck und die Linguistin Dorothea Franck versuchen in ihrem Buch *Architektonische Qualität* aus dem Vergleich zwischen Sprachwissenschaft und Architektur Kriterien für architektonische Qualität abzuleiten. Ihnen zufolge hebt sich die dichterische Sprache durch die „sinnlichen Resonanzen und Assoziationen zwischen Form und Bedeutung“ ab. Durch diese sinnlichen Assoziationen werde die Form *motiviert*. Damit ist das Vermeiden des Eindrucks von Arbitrarität, also Beliebigkeit, gemeint. Diese innere Notwendigkeit oder Verbindung zwischen Form und Inhalt schaffe poetische Qualität und sei ästhetisch ansprechend. Sie definieren architektonische Qualität als das Gegenteil der Beliebigkeit.⁵⁹ Genau gegen diese Willkür und Zusammenhangslosigkeit („arbitrariness and incoherence“) spricht sich Venturi am Anfang seines *behutsamen Manifests* aus.⁶⁰

Auf der Suche nach allgemeingültigen Regeln wollten Architekten immer wieder ein „zwingendes“ Verhältnis zwischen Form und Inhalt definieren. In der Moderne galt die Suche einer Architektur, welche objektiv hergeleitet und somit zeitlos gültig sein soll. Davor haben sich beispielsweise Semper oder Bötticher dieser Suche nach dem inneren Zusammenhang verschrieben.⁶¹ Venturi äussert sich explizit zu dieser Thematik: „Obwohl der Streit um den Vorrang von Form oder Inhalt (was bestimmt was?) nicht mehr aktuell ist, soll doch die Notwendigkeit ihrer wechselseitigen Interdependenz nicht vergessen werden.“⁶²

⁵⁸ PORIPHYRIOS, 1982, S. 2.

⁵⁹ FRANCK, FRANCK, 2008, S.8ff.

⁶⁰ VENTURI, 1966, S. 14.

⁶¹ OECHSLIN, 2014, S.21.

⁶² VENTURI, 1966, S. 29.

Bei der Entwurfsmethode der „Analogen“ konstatieren sowohl Oechslin⁶³, als auch Moravanszky⁶⁴, die Subjektivität in der Wahl der Analogien, sowie überhaupt den unpräzisen oder freien Umgang mit dem Begriff *Analogie*. Die bewusste Subjektivität der Analogie ist ein entscheidender Unterschied zu den vorhergehenden Versuchen, Allgemeingültigkeit zu erreichen. Auch Venturi führt in seinen Projektbeschreibungen nur *eine* von vielen Lesarten seiner Arbeiten vor, und ist sich der Mehrdeutigkeit bewusst.

Die Frage bleibt offen, inwiefern diese Subjektivität zum Eindruck von Beliebigkeit führt. In dieser Arbeit wurde nur der Aspekt der Kommunikation besprochen. Unzählige weitere Themen, wie die Konstruktion, die Beziehung zum Ort oder gesellschaftliche Bedingungen müssten für die Diskussion der inneren Kohärenz auch berücksichtigt werden. Dies würde den Umfang dieser Arbeit aber übersteigen.

Fazit

Der Bezug auf den Lyriker T.S. Eliot⁶⁵ ist nur eine von zahlreichen Überschneidungen in der Architekturtheorie von Venturi und Šik. Die anfangs gestellte These, die Analoge Architektur entspreche einem „europäisierten Venturi“, kann in Bezug auf den Umgang mit der Geschichte und dem Alltäglichen bestätigt werden – auch wenn die Komponente *Ironie* gewisse Bezüge in Frage stellt. Die Vorstellungen zur gestalterischen Umsetzung laufen jedoch deutlich auseinander und markieren den grössten Unterschied. Die „Analogen“ blieben bei der Methode des Integrierens und Harmonisierens, welche die „Ente“ ausmacht, während Venturi das Ornament nicht integriert, sondern addiert. Die gestalterische Methode der konzeptionellen Reduktion wurde in der Moderne und vom Wegbereiter Aldo Rossi gepflegt, und die Analogen Architekten greifen ebenfalls darauf zurück.⁶⁶ Die gestalterische Methode erhält aber ein neues ideologisches Fundament, das in seinen Inhalten der Haltung Venturis ähnelt. Im Gegensatz zum ironischen Venturi meinten die „Analogen“ ihre sozialen, populistischen Anliegen jedoch ernster.

Venturi und Šik gemeinsam sind der freie Umgang mit der Geschichte und das Spiel mit den formalen Assoziationen. Das künstlerische Ergebnis entsteht im bewussten Umgang mit Formen und assoziierten Inhalten. Die Kohärenz wird nicht primär in technisch-konstruktiver Stimmigkeit gesucht, sondern im Umgang mit formalen Assoziationen. Dass Kunst nicht gleich Schönheit ist, zeigt die *Moderne Kunst* im 20. Jahrhundert. Bei den „Analogen“ soll der künstlerische Akt Schönes erschaffen, doch bei Venturi kann das bewusst zu Hässlichkeit führen. Die Frage bleibt offen, ob der Laie die „Kunst“ verstehen kann, oder ob er nur die Hässlichkeit wahrnimmt. Venturi täuscht die Akzeptanz des Gewöhnlichen vor, aber die Ironie relativiert das wieder und das Verständnis beschränkt sich auf einen engen Kreis eingeweihter Professioneller.⁶⁷ Die Architektur Venturis wird,

⁶³ OECHSLIN, 2014, S. 33.

⁶⁴ MORAVANSZKY, 2015, S. 33.

⁶⁵ Vgl. ŠIK, 1988 und VENTURI, 1966.

⁶⁶ TSCHANZ, 2015, S. 25.

⁶⁷ MORAVANSZKY, 2015, S. 31.

obwohl oder gerade *weil* sie angeblich den populären Geschmack akzeptiert, oft nicht verstanden, und als hässlich und gewöhnlich abgestempelt. Die ästhetischen Ansprüche nach Komplexität und Widersprüchlichkeit scheinen dem Anspruch, populäre Architektur zu machen, im Weg zu stehen.⁶⁸ Moravanszky sieht in der Ironie den entscheidenden Unterschied. Während Venturi das Alltägliche und die „low culture“ in der Architektur vordergründig akzeptiert und sogar ästhetisiert, geschieht dies mit einer Ironie, die die „Grundlage einer analogen Beziehung unterminiert“.⁶⁹

Venturi hat sich rund zwanzig Jahre früher in den USA gegen den Status Quo der Spätmoderne gewendet. Seine Aktualisierung der Geschichte und des Alltäglichen, sowie die Rückkehr zum Architektenverständnis als Künstler sind Hauptmerkmale seiner Haltung. Für dieselben Anliegen standen Rossi und nach ihm die Analogen Architekten ein und versuchten ihrerseits die Schweizer Architekturszene dahingehend zu beeinflussen. Die entwerferische Umsetzung der Analogen Architekten ist aber zurückhaltender, ernster, poetischer, braver. Möglicherweise *europäischer*? Das bleibt den individuellen Konnotationen des Lesers überlassen.

⁶⁸ VON MOOS, 1987, S. 19.

⁶⁹ MORAVANSZKY, 2015, S. 31.

Literaturverzeichnis

- CLAVUOT Conradin, DELL'ANTONIO Alberto, JOOS Peter, MILLER Quintus, SMOLENICKY Josef: „Wir entdeckten die andere Hälfte der Welt.“ [Interview mit Marko Sauer], in: *TEC 21*, Heft 38 / 2015, S. 28-33.
- ECO Umberto: *Einführung in die Semiotik*, Deutsche Ausgabe, Willhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Paderborn, 1972.
- FRANCK Dorothea, FRANCK Georg: *Architektonische Qualität*, Edition Akzente Hanser, München 2008.
- JENCKS Charles: „Die Sprache der Postmodernen Architektur. Entstehung und Entwicklung einer alternativen Tradition“, 1988, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, nach: *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert*, Moravanszky Ákos (Hrsg.), 2003, Springer-Verlag Wien, S. 532-539.
- JENCKS Charles: „Was ist Postmoderne?“, 1990, Zürich: Artemis, nach: *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert*, Moravanszky Ákos (Hrsg.), 2003, Springer-Verlag Wien, S. 532-533.
- JENCKS Charles: *The Story of Post-Modernism*, John Wiley & Sons Ltd, West Sussex, 2001.
- KUHLMANN Dörte: „Aufstieg und Fall der Collage“, in: *archithese*, Heft 3/2016, S. 60-67.
- MORAVANSZKY Akós: *Analogien und Attitüden*, in: *TEC 21*, Heft 37 / 2015, S.28-33.
- OECHSLIN Werner: „Die Reise zum «Mont Analogue» – Erinnerungen an eine Architekturdiskussion, die nicht wirklich stattfand“, in: *L'opera sovrana – Studien über die Architektur des 20. Jh. für Bruno Reichlin*, Mendrisio 2014, S.18–49.
- PORPHYRIOS, Demetri: „Sources of Modern Eclecticism“, 1982, nach: KUHLMANN Dörte: „Aufstieg und Fall der Collage“, in: *archithese*, Heft 3/2016, S. 60-67.
- REINHART Fabio: „Dieses Vorwort richtet an den Leser einen zweifachen Wunsch. Nichts sonst“, in: *Analoge Architektur* (Hg. Miroslav Šik), Edition Boga, Zürich, 1987, S. [2]-[4].
- SCULLY Vincent: „Introduction“, in: *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966, S. 9-11.
- ŠIK Miroslav: „An die Seelenmaler“, in: *Analoge Architektur* (Hg. Miroslav Šik), Edition Boga, Zürich, 1987, S. [1]-[3].
- ŠIK Miroslav: „Ein anderer Fortschritt, eine andere Utopie – Die Ideale der Analogen“, in: *Der Bund* vom 14.Mai 1988.
- ŠIK Miroslav, REINHART Fabio: „„Analoge Architektur“ – Venturi europäisiert?“ [Interview mit Fumagalli Paolo, Hubeli Ernst], in: *Werk, Bauen und Wohnen*, Heft 5, 1988, S.21-25.
- ŠIK Miroslav: *Altneue Gedanken – Texte und Gespräche 1987-2001*, Quart Verlag Luzern, 2002.
- ŠIK Miroslav: „Wir antworten mit leisen Tönen.“ [Interview mit Marko Sauer], in: *TEC21*, Heft 37 / 2015.
- SMOLENICKY Jožo, SMOLENICKY „Michael: Smolenicky Jožo, Smolenicky Michael“ [Interview mit Grego Jasmin], in: *DU: die Zeitschrift der Kultur*, Band 49, 1989, S. 50-51.
- TSCHANZ, Martin: „Alles analog oder was?“, in: *TEC 21*, Heft 38 / 2015.
- VENTURI Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 2. Ausgabe, New York 1977¹⁴ (erste Originalausgabe: New York 1966) .
- VENTURI Robert, SCOTT BROWN Denise, IZENOUR Steven: *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, Mass. 1972.
- VENTURI Robert: „Note to the Second Edition“, in: ders., *Complexity and Contradiction in Architecture*, 2. Ausgabe, New York 1977¹⁴, S.14-15.
- VENTURI Robert: „Eine Definition von Architektur als Gehäuse mit Architektur darauf und ein weiteres Plädoyer für eine Symbolik des Gewöhnlichen in der Architektur“, in: *Venturi and Rauch. Architektur im Alltag Amerikas*, Kunstgewerbemuseum Zürich, 1979, S.20-35.
- VOLGGER Peter, „Barthes sticht, Žižek schlägt Baudrillard“, in: *archithese*, 3/2016, S. 40-49.
- VON MOOS Stanislaus: „Von den Mucken des Alltags – A propos von Venturi und Rauch“, in: *Venturi and Rauch. Architektur im Alltag Amerikas*, Kunstgewerbemuseum Zürich, 1979, S. 19.
- VON MOOS Stanislaus: *Venturi, Rauch & Scott Brown. Bauten und Projekte*, Fribourg, 1987.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 und 2: *Die „schwarze Kassette“ der Analogen Architektur, Zürich, 1987*: Eigene Photographie.

Abbildung 3: *Feuerwehrstation Zürich, Martin Bühler, 1986*: gescannt aus: *Analoge Architektur* (Hg. Miroslav Šik), Edition Boga, Zürich, 1987.

Abbildung 4: *Arkade im Park Güell in Barcelona (Gaudí, 1900-1914)*:

http://images.adsttc.com/media/images/510c/5348/b3fc/4b6d/cb00/0072/large_jpg/antoni-gaudi-spain-barcelona-Parc-Guell-03-samuel-ludwig.jpg?1414599909, am 16.01.17, Foto Samuel Ludwig.

Abbildung 5: *Flugzeughangar in Orvieto, (Nervi, 1935–1938)*: <http://www.artwort.com/wp-content/uploads/2015/09/Pier-Luigi-Nervi-7.jpg>, am 16.01.17.

Abbildung 6: *Kreuzrippengewölbe des Klosters Maulbronn, Deutschland, 13. Jahrhundert*: <http://www.stadtbild-deutschland.org/forum/gallery/userImages/da/9092-dab05e25-medium.jpg>, am 16.01.17.

Abbildung 7: *Entwurf Wohngebäude Selnau, Zürich (Šik, 1986)*: gescannt aus: *Analoge Architektur* (Hg. Miroslav Šik), Edition Boga, Zürich, 1987.

Abbildung 8: *Bauernhaus, Kanton Luzern (Architekt und Baujahr unbekannt)*:

http://www.neuenkirch.ch/images/intelli/bilder_gross/Bauernhaus_Moosschuer.jpg, am 16.01.17.

Abbildung 9: *Städtische Reihenhäuser, England*: http://s0.geograph.org.uk/geophotos/02/99/67/2996700_2fbe252f.jpg, am 16.01.17.

Abbildung 10: *Elektrizitätswerk Zürich, Selnau, 1932*: [http://static.a-z.ch/__ip/YwmGuonGT_TBirZeiaKgd-](http://static.a-z.ch/__ip/YwmGuonGT_TBirZeiaKgd-Fqf3E/f44a14f9dfe5f162278784aa4bb9c5f5b23abb93/remote.adjust.rotate=0&remote.size.w=1024&remote.size.h=807)

[Fqf3E/f44a14f9dfe5f162278784aa4bb9c5f5b23abb93/remote.adjust.rotate=0&remote.size.w=1024&remote.size.h=807](http://static.a-z.ch/__ip/YwmGuonGT_TBirZeiaKgd-Fqf3E/f44a14f9dfe5f162278784aa4bb9c5f5b23abb93/remote.adjust.rotate=0&remote.size.w=1024&remote.size.h=807)
&local.crop.h=585&local.crop.w=1024&local.crop.x=0&local.crop.y=217,n-wide-16x9, am 16.01.17.

Abbildung 11: *Wohnhaus in Chestnut Hill, Pennsylvania (Venturi, Rauch, 1962)*:

<http://cdn.loc.gov/service/pnp/highsm/13100/13142r.jpg>.

Abbildung 12: *Restaurant in Monte Generoso (Quintus Miller, 1987)*: gescannt aus: *Analoge Architektur* (Hg. Miroslav Šik), Edition Boga, Zürich, 1987.

Abbildung 13: *Altersheim „Guild House“, Philadelphia (Venturi, Rauch, 1960-1963)*:

<http://www.quondam.com/41/4102.htm>, am 16.01.17.