

7.2.0. Conclusio der neun Fallbeispiele:

Die dargelegten Fallbeispiele verdeutlichen in ihrer Gesamtheit die komplexen Zusammenhänge, die sehr differenzierten Überlagerungen und Überschneidungen sowie die vielfältigen Entwicklungslinien der wesentlichen Strömungen und Tendenzen auf dem Gebiet der italienischen Architektur der fünfziger Jahre: So lassen sich trotz der den Stilpluralismus sezierenden Unterteilung in die beschriebenen neun Hauptrichtungen keinesfalls durchweg eindeutige stilistische Zuordnungen anstellen oder klar definierte - de facto isolierte - Richtungen abgrenzen, die nicht von Sekundärstrukturen überlagert werden. Einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Entstehung der beschriebenen Gemengelage der Stile leisten dabei insbesondere die sehr unterschiedlich motivierten Attributionen der Entwicklungen in der italienischen Architektur: Auf die sich deutlich abzeichnenden veränderten politischen, sozialen und ökonomischen Rahmenbedingungen antwortet die Architektur mit einer Vielzahl unterschiedlichster Ansätze, deren Ausgangspunkt von der Situation der zwanziger Jahre bestimmt wird. Dabei wird durch die Fallbeispiele evident, dass sich das gesamte Tableau der Architektur der fünfziger Jahre aus mehreren Fragmenten, aus singulären Aspekten zusammensetzt, die eine interne Vernetzung durch Überschneidungen mit vermeintlich anderen Entwurfshaltungen erfahren. Keinesfalls geht demnach die augenfällige Vielzahl der Stile mit einer Vielzahl genuin differenzierter Ansätze einher, die sich dezidiert voneinander abgrenzen. Gemein ist allen Ansätzen - mit Ausnahme der Kontinuitätslinie des *Accademismo* - die zugrundeliegende Auseinandersetzung einer Umsetzung der *Pluralisierung und Individualisierung der Lebensform in gebaute Architektur*, die sich offenkundig als Gegenmodell zu der zuvor durchlebten Gleichschaltung versteht und ihren Ausdruck auch in der einsetzenden Favorisierung des Individualverkehrs findet, der nun auf großen breiten Verkehrsadern die rhythmisierenden, in das innerstädtische Grün locker eingestellten Hochhausscheiben umfließt. So zum Beispiel in dem Entwurf für das *Centro direzionale di Milano*, entworfen von den Mitgliedern der italienischen CIAM-Gruppe, der sich in direkter Form an die von Le Corbusier 1943 publizierte Charta von Athen bezieht und das Zentrum Mailands mit rhythmisierenden Hochhausscheiben völlig neu strukturiert. Aus dem eigentlichen Anspruch nach Individuation als Gegenbewegung zur Egalisierung der von den *Accademici* propagierten Staatsarchitektur folgt als Ergebnis einer immanenten Logik die von den Protagonisten, wie Albini, Gardella, BBPR, Michelucci, Ridolfi oder auch Scarpa, erhobene wachsende Bedeutung des erlesenen Einzelwerkes, - die Suche nach dem qualitätvollen architektonischen Unikat. Auf die politische Übermacht eines totalitären Regimes erfolgt mit demselben Impetus eine zunehmende Konversion in die - möglichst individualisierte - private Idylle. Das Bestreben nach jener Individualisierung der Lebensform artikuliert sich nicht zuletzt auch in den zahlreichen phantasievoll-geschwungenen Produkt- und Möbelentwürfen, bei denen allein schon die Programmatik einer formalen Eigenständigkeit der Objekte jeglicher Vereinheitlichung oder Gleichschaltung entgegenzutreten scheint.

Parallel zu diesen Entwicklungen setzt jedoch ab 1948, nach den ersten Unruhen und Turbulenzen der unmittelbaren Nachkriegszeit, alsbald die politisch stabile Phase der *Democrazia Cristiana* ein, die die Suche nach einer neuen architektonischen Kultur entscheidend mitbestimmen wird. „Der Sieg der DC (*Democrazia Cristiana*) - die während des Wahlkampfes von den Vereinigten Staaten offensiv unterstützt worden war - schien den drastischen Umbau der politischen und wirtschaftlichen Ordnung auszuschließen, die in den Überlegungen von Architektengruppen wie der APAO und der MSA im Vordergrund stand. Die DC machte sich niemals das Planungsethos zu eigen, das in den späten vierziger Jahren im Denken der Architekten im Mittelpunkt stand. Anstelle der im AR-Plan skizzierten umfassenden Industrie- und Stadtplanung bot die von der DC angeführte Regierungskoalition den Italienern ein nationales Wohnungsbauprogramm.“¹ Gerade auf die Programmatik der APAO, die strukturelle Reformen im Bereich des Bodeneigentumsrechts und der Stadtplanung gefordert hatte, nimmt das neue Regierungsbündnis keinerlei Bezug. Eingebettet in jenes konservative,

¹ Doordan, Dennis: a.a.O., S.587

nach (innen)politischer Stabilität trachtende Rahmenprogramm entstehen die zahlreichen Ansätze der Architekten nach einer der neuen Situation angemessenen Formensprache. „Unter den wenigen ernstzunehmenden Neuerungen hinsichtlich der Formensprache seitens der italienischen Architekten haben einige Entwürfe, die auf einer höchst persönlichen Interpretation der architektonischen Sprache beruhen, Bedeutung: von Giuseppe Samonà das Traumatologische Krankenhaus von Rom, eine Villa in Mondello, die meisterhaften Neudeutungen der Wrightschen Poetik von Carlo Scarpa und einige Untersuchungen von Luigi Pellegrin.“² Darüberhinaus gerät die Suche nach einer neuen Formensprache an dieser Schnittstelle für viele jedoch zu einer Frage des Umgangs mit der eigenen Vergangenheit und wird auch zu einer Frage von Glaubwürdigkeit und Plausibilität, von Brüchen innerhalb der eigenen Entwicklungslinien.

So entstehen etwa durch die neue politische Situation für die ehemaligen Vertreter des *Razionalismo* nicht selten unübersehbare Probleme bei der eigenen Vergangenheitsbewältigung, bei dem Versuch einer definitiven Lossagung vom Faschismus: Beispielsweise auch für Mario Ridolfi, der jedoch durch seine engen Kontakte zu Bruno Zevi seinem in der unmittelbaren Nachkriegszeit vollzogenen Kurswechsel eine konkrete Motivation verleihen kann. Ridolfi hatte rasch die Notwendigkeit jener Absage an seine rationalistische Architektur aus der Ära des Faschismus erkannt und fortan versucht, sich möglichst glaubhaft von seiner eigenen architektonischen Vergangenheit abzusetzen, um mit einer „Veränderung der Formensprache gleichsam Buße zu tun für seine Anpassung an das Regime.“³

7.2.1. Die Auflösung der Architektengruppen als Produkt einer immanenten Logik:

Die für die fünfziger Jahre charakteristische Auflösung der Architektengruppen ergibt sich allein aus der Konstellation des *dopoguerra*, bedingt durch die unerlässliche Auseinandersetzung mit der Tradition einer vorhandenen Bausubstanz statt einer radikalen Stadterneuerung, die sich rasch als nicht realisierbar erweist. Paolo Portoghesi beschreibt jenen übergeordneten Ausgangspunkt wie folgt: „Die erneute kritische Untersuchung der Tradition ist das große und riskante Thema der Debatte und des Planens, von dem aus die gesamte italienische Produktion der Nachkriegszeit ihren Antrieb fand.“⁴

Durch die spezifischen Gegebenheiten des Ortes und deren individueller Interpretation ergeben sich dabei einmalige Situationen, die folglich zu jenen erlesenen Einzelwerken führen. So spricht Leonardo Benevolo im Zusammenhang mit dem Torre Velasca von einer „Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit.“⁵ Der traditionelle Wert des *Einmaligen* kann jedoch nach Rudolf Schwarz gleichsam mit dem Begriff des *Organischen* qualifiziert werden: „Einmaligkeit gehört ins Gebiet des Lebendigen, ist organisch. Serie ist aber nicht Organismus, es fehlt ihr einfach jede Organisation, es fehlen ihr funktionell unterschiedene Glieder, Wachstum und Wuchs. In ihrer Form schon am Anfang fertig, kann sie endlos länger werden, aber nicht mehr wachsen. Sie hat nicht das Ineinander und Durcheinander des Organischen, sondern nur ein Nebeneinander oder vielmehr Nacheinander: Ihre Glieder verknüpfen sich durch ihre Reproduktion.“⁶ Da aber das Organische in Italien im Grunde kaum über eine paradigmatische Umsetzung verfügt, also ein Rekurs auf eine organische Tradition nicht möglich ist (bereits 1952 hatte sich die Vereinigung der *Architettura Organica* APAO offiziell wieder aufgelöst), zeitgleich aber das Prinzip der großen flächendeckenden Serie und Reihung auch von den Vertretern der *Architettura Razionale* als obsoletes inkompatibles Leitbild abgelegt werden muss, ergibt sich zwangsweise - unabhängig von der ohnehin durch Krisen gezeichneten Situation - die Individuation der Architektur und damit auch die Auflösung der zunächst eng verbundenen Gruppen.

² Tafuri, Manfredo / Dal Co, Francesco: Weltgeschichte der Architektur; Gegenwart, a.a.O., S.131

³ Hoffmann-Axthelm, Dieter / Scarpa, Ludovica: a.a.O., S.4

⁴ Portoghesi, Paolo: Dal neorealismo al neoliberty, in: *Comunità*, Heft 65, 1958, S.74

⁵ vgl. Benevolo, Leonardo: a.a.O., S.424

⁶ Schwarz, Rudolf: Wegweisung der Technik und andere Schriften zum Neuen Bauen: 1926-1961, Braunschweig 1979, S.32

Affirmative Beispiele hierfür sind die bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit einsetzenden 'Versöhnungsprozesse': So arbeitet Luigi Figini als Gründungsmitglied der rationalistischen *Gruppo 7* in einer ersten Phase des *dopoguerra* als Mitglied des Direktionskomitees in der Redaktion von *Metron*, also mit Bruno Zevi und der APAO zusammen. Andererseits lobt in den späten fünfziger Jahren Giuseppe Samonà, als ein der organischen Bewegung nahestehender Protagonist, den Torre Velasca von BBPR - und dies in der von Zevi herausgegebenen Zeitschrift *L'Architettura, cronache e storia*.⁷ Das Umdenken innerhalb der Modernen Bewegung, weg von einer antihistorischen Haltung und hin zu einer fruchtbaren und sensiblen Synthese mit der Tradition, die angestrebte Versöhnung von Tradition und Moderne wird offensichtlich von der Versöhnung - oder zumindest dem Kurs einer gegenseitigen Annäherung - von *Architettura Razionale* und *Architettura Organica* begleitet. So werden bei *Casabella-Continuità* mit der Nummer 215 (Ausgabe April 1957) auch Ludovico Quaroni und Giuseppe Samonà in das neue Redaktionskomitee aufgenommen.⁸ Ernesto N. Rogers bedankt sich in seiner Eigenschaft als Direktor der Zeitschrift für die Kooperation und Unterstützung durch diese *illustren Freunde*, die in ihrer Verschiedenartigkeit durch ihre durchweg hohe Qualifikation den Erfolg des Blattes garantieren sollen.⁹ Fortan vereinigt damit *Casabella-Continuità* die Protagonisten unterschiedlichster Strömungen, wie etwa des *Regionalismo* (Rogers), der *Architettura Strutturale* (Nervi), der *Architettura Organica* (Samonà / Quaroni) und des *Neoliberty* (Gregotti). Gerade für Vittorio Gregotti war die über die erste Bürotätigkeit geknüpfte Verbindung zu BBPR durch dessen Aufnahme in die Redaktion von Ernesto N. Rogers' *Casabella-Continuità* weiter ausgebaut worden: Von 1952, dem Jahr der Gründung seiner Bürogemeinschaft mit Meneghetti und Stoppino, bis zunächst 1960 arbeitet Gregotti¹⁰ als Redakteur (*capo redattore*) bei *Casabella-Continuità*. Als sich der illustre Kreis von Freunden 1957 bei *Casabella-Continuità* wiederfindet, befand sich jedoch der Prozess der erneuten kritischen Prüfung des Verhältnisses zur Tradition, der Überprüfung der Sinnfälligkeit der von der Moderne lancierten, - und nun als dogmatisch bewerteten -, Programme bereits in vollem Gange: „Um die Mitte der fünfziger Jahre ist die italienische architektonische Kultur also zu einer radikalen Sinnesänderung und Selbstkritik gezwungen, während sich die an die Fermente des vergangenen Jahrzehnts gebundenen Mythen und Hoffnungen als immer unrealisierbarer erweisen.“¹¹ Exakt aus diesem Kontext heraus sind insbesondere die zeitgleich einsetzenden Strömungen und Tendenzen zu evaluieren, die sich vornehmlich mit dem Thema der *preesistenza ambientali* und mit der Frage nach einer Abkehr von einer rein antihistorischen Haltung auseinandersetzen, oder aber die Frage nach einer neuen Ethik oder einer genuin ästhetischen Erneuerung aufwerfen.

7.2.2. Der Neoliberty als Fanal der Absage an die Moderne:

Obgleich der Neoliberty in seinem originären Ansatz keineswegs historisierend war, obwohl jener „subtile Flirt mit der „goldenen Zeit“ des europäischen Bürgertums“¹² nie zu einem simplen Historizismus generierte, wurde er in der polemisch geführten Debatte als definitiver Rückzug der gesamten italienischen Architektur aus der Modernen Bewegung betrachtet.¹³ Der von Banham angesetzte überharte verbale Rundumschlag beinhaltete Beispiele mehrerer Architekten, die mit der Etikette des Neoliberty versehen wurden und als Gruppe verstanden die Dimension des Rückzugs, des Rückfalls in längst vergangene Zeiten, offenbaren sollten:

⁷ vgl. Samonà, Giuseppe: Il grattacielo più discusso in Europa: La Torre Velasca a Milano, in: *L'Architettura, cronache e storia*, Heft 40, 1959

⁸ Weitere neue Mitglieder von *Casabella-Continuità* sind: Giulio Carlo Argan, Pier Luigi Nervi, Enzo Paci, Filippo Sacchi und Marco Zanuso.

⁹ vgl. Rogers, Ernesto Nathan: Il Comitato di Redazione, in: *Casabella-Continuità*, Heft 214, Februar-März 1957, S.1

¹⁰ In den darauffolgenden Jahren arbeitet Gregotti als Redakteur bei *Edilizia Moderna* (1962-64) und bei *Il Verri* (1963-65). Ab 1980 wird er Direktor bei *Rassegna* und ab 1982 auch wieder Direktor bei *Casabella*.

¹¹ Tafuri, Manfredo / Dal Co, Francesco: Weltgeschichte der Architektur; Gegenwart; a.a.O., S.131

¹² a.a.O., S.148

¹³ Die chronologische Abfolge der Publikationen in Architekturzeitschriften über den *Neoliberty* findet sich in *Controspazio*, Heft 4-5, Oktober-November 1977, S.53 unter „Elenco cronologico degli scritti relativi alla polemica sul Neoliberty“.

Angefangen von den Vertretern der zweiten Generation, dem Wohngebäude in der via Circo in Mailand (1954-57) von Figini / Pollini, der Einrichtung des italienischen Pavillons bei der Expo 1958 in Brüssel von BBPR, Gardella und Quaroni, bis hin zu den Arbeiten der jungen Generation, dem Wohngebäude in San Siro (Mailand, 1955-57) von Gae Aulenti, den Apartmenthäusern bei Novara von Gregotti, Meneghetti und Stoppino und insbesondere der Bottega d'Erasmus in Turin von Gabetti und Isola fällt Banham ein vernichtendes Urteil. Bei der Frage nach einem *revival* einer Strömung, also einem rein eklektizistischen Verhalten, übersieht Banham jedoch den Rekurs des *Neoliberty* auf die Moderne als Ausgangspunkt einer kritischen Revision. So betrachten Gabetti & Isola - und ebenso Gregotti - ihre Werke, die in der Nummer 215 von *Casabella* besprochen werden keineswegs als Manifest einer Bewegung, das sich als Gegenprogramm zur Moderne oder als eindeutige Richtungswahl versteht. Die Gebäude des *Neoliberty* implizieren vielmehr die „Rückkehr zur Architektur als Mittel zum Verständnis und zur Selbstbefragung, zu einer aus innerer Reflexion entstandenen Wahl. [...] Der *Neoliberty*, der ein Phänomen war, das sich auf die Poebene beschränkte (wenn es auch in Neapel, Florenz und Palermo einen bedeutenden Widerhall fand), hatte nie die Charakteristiken einer Stilrichtung und hatte nie über eine Zeitschrift als Sprachrohr verfügt.“¹⁴ Auch die von Ernesto Nathan Rogers vorgetragene Reaktion in *Casabella* auf die scharfe Kritik Banhams fällt eher ausweichend und eingeschüchtert denn dezidiert und offensiv aus; den von Banham heftig kritisierten Protagonisten des *Neoliberty* wird auch nicht die Möglichkeit eingeräumt, zu den Anschuldigungen selbst Stellung zu nehmen. „Als die jungen Mailänder und Turiner 1960 eine Möbelausstellung organisierten, die man noch in die Poetik des *Neoliberty* einordnen konnte, war der Ton ihrer Stellungnahmen schon defensiv und rechtfertigend; bezeichnend war auch der Sprung von der Architektur zur Inneneinrichtung. Deutlich kam der Verzicht zum Ausdruck, sich als Stilrichtung zu etablieren, und die Angst, auf „Abwege“ geraten zu sein.“¹⁵ Diese betont defensiv und fragil-ängstliche Haltung besiegelte jedoch das historische Schicksal des Schlüsselwerkes Bottega d'Erasmus, für das fortan als Symbol einer sowohl zeitlich wie auch geografisch limitierten Tendenz jegliche Relevanz für die Entwicklungslinie der italienischen Architektur in Frage zu stellen war. Aus dem herausragenden Frühwerk der jungen Turiner Architekten generierte alsbald nur mehr ein Symbol des kurzen Zwischenspiels einer möglichen kritischen Auseinandersetzung mit der Orthodoxie der Moderne und Paolo Zermani bleibt nur noch zu konstatieren: „Jedenfalls blieb die Bottega d'Erasmus für einige Jahrzehnte ein unerwünschtes Schlüsselbauwerk.“¹⁶

Bei der Frage nach einer Bewertung des Neo-Liberty muss aber vor allem auch jener explizite Rekurs auf den italienischen Jugendstil (*Stile Liberty* oder auch *Stile floreale*) und die Zeit zwischen 1900 und 1906 untersucht werden. Denn, Ausgangspunkt des italienischen Jugendstils war nicht etwa eine durch die in Italien verspätet einsetzende Industrialisierung und Technisierung in der Architektur motivierte Gegenbewegung, sondern vielmehr die formale Übernahme von architektonischen Bildern, die insbesondere von der Wiener Schule geprägt wurden. Der vornehmlich aus Turin kommende *Stile Liberty*, so Paolo Nestler, „ergibt sich aber im Grunde nicht aus einem starken kulturellen Anliegen wie etwa bei den Engländern der „Arts and Crafts“. Das Ganze bleibt an der Oberfläche und wird mit den fertigen Formen aus den Reservoirs der europäischen Bewegungen umkleidet.“¹⁷ Als Zwischenspiel und vorübergehende Modeerscheinung bleibt der Jugendstil ohne großen Einfluss auf die Entwicklung der italienischen Architektur, die Protagonisten des Jugendstils sind „so eng mit dem, das kulturelle Leben beherrschenden Archaismus verbunden, daß sie es sich nur für kurze Zeit leisten können und noch dazu nur an zweitrangigen Bauaufgaben, sich in Liberty zu produzieren. Darüber hinaus - und das im Gegensatz zu den Ländern Mitteleuropas - gibt es keinerlei Verbindungslinie zwischen dem Liberty und der Neuen Sachlichkeit oder dem italienischen

¹⁴ Portoghesi, Paolo: a.a.O., S.49

¹⁵ Portoghesi, Paolo: a.a.O., S.50

¹⁶ Zermani, Paolo (Hrsg.): Gabetti e Isola: Del progetto e del mestiere, Bologna 1989, S.7

¹⁷ Nestler, Paolo: Neues Bauen in Italien, a.a.O., S.8

Rationalismus der späteren Jahre.“¹⁸ Gerade die Jugendstilarchitekten Raimondo D’Aronco und Ernesto Basile¹⁹ verfallen alsbald wieder einer traditionalistisch-klassizistischen Haltung und entwickeln eine scharfe Aversion gegenüber dem Razionalismo der zwanziger Jahre. So generiert auch der Liberty zu einem temporären Leitbild, das weder Anstoss zu neuen Entwicklungen geben kann, noch die Linie des traditionalistischen Klassizismus ernsthaft zu durchbrechen vermag.

7.2.3. Reich an Polemik: Die Neoliberty-Debatte in der *Architectural Review*²⁰

Begleitet von heftigen Reaktionen auf Banhams Artikel ‘*Neoliberty. The Italian retreat from Modern Architecture*’ wird eine international geführte Debatte ausgelöst und durch die vorrangige Bedeutung der Bottega d’Erasmus die Stadt Turin in das Zentrum des Interesses gerückt. „Turin war kulturell immer etwas isoliert und trotz der Propaganda Pontis, des Nachfolgers von Rogers als Herausgeber von *Domus*, wurden die genialen Entwürfe und Werke Carlo Mollinos, wie das Lifthotel am Lago Nero (1946-47) in Mailand kaum beachtet.“²¹ Nun aber, gegen Ende der fünfziger Jahre, schien Turin durch die couragierte Arbeit von Gabetti und Isola aus jenem langen Schatten Mailands treten zu können.

In der Ausgabe vom Dezember 1959, acht Monate nach der Veröffentlichung von Banhams Angriff auf die italienische Architektur, publiziert die *Architectural Review*²² eine Zusammenstellung der durch die Debatte ausgelösten Artikel, die jeweils im Anschluss von Reyner Banham kommentiert werden. Mit seiner scharfen Kritik an den Entwicklungen der italienischen Architektur während der fünfziger Jahre provoziert Banham eine Zweiteilung der westlichen Welt; die an Polemiken reiche Debatte reduziert sich schnell auf die alles entscheidende Frage einer Favorisierung des *Neoliberty* oder des *Bauhaus-Stiles*: „Bruno Zevi von *L’architettura* bedankt sich bei Reyner Banham. Seine Zeitschrift bringe zwar ausführliche Serien über die Meister des Jugendstils und schätze sie auch, sei aber immer gegen deren Wiedererweckung in natura gewesen.“²³

Und Zevi verstärkt nicht nur seine ablehnende Haltung gegenüber dem *Neoliberty*: „Es steht außer Frage, dass der Rationalismus der dreissiger Jahre sich in einer Krise befindet, aber diese kann nicht dadurch abgewendet werden, indem man zu dem Art Nouveau zurückkehrt. Wenn es die Alternative gäbe zwischen Art Nouveau und Bauhaus, so würden wir definitiv das Bauhaus wählen. Jede Entwicklung der Modernen Architektur, einschliesslich der ‘Organischen’, für die wir eintreten, beginnt bei den Erfahrungen des Bauhauses.“²⁴ Mit der Herausstellung der Verbindungslinie zur klassischen Moderne und deren Favorisierung gegenüber dem *Neoliberty* bezieht Zevi auf die Grundsatzerklärung der APAO (Dichiarazione dei Principi, in: *Metron*, Heft 2, 1945, S.75-76): Hier formuliert er unter Punkt 1: „... wir sind davon überzeugt, dass im Funktionalismus der Ursprung der modernen Architektur liegt, und weder in den Strömungen der neoklassizistischen Stilisierungen noch in dem

¹⁸ Nestler, Paolo, a.a.O., S.8

¹⁹ Raimondo D’Aronco (1857-1932) und Ernesto Basile (1857-1932) zählen zu den Hauptvertretern des italienischen Jugendstils. D’Aronco entwirft das Hauptgebäude sowie einen Ausstellungspavillon für die Kunstgewerbeausstellung 1902 in Turin, Basile realisiert 1904 die Villino Basile in Palermo. Spätere Bauten Basiles, wie etwa sein *Istituto Provinciale Antitubercolare* (Palermo, 1920-25) oder das Hotelgebäude *Albergo Diurno* (Palermo, 1923-25), offenbaren seine oppositionelle Haltung gegenüber dem in den zwanziger Jahren aufkommenden Razionalismo.

²⁰ vgl. die ausführlich wiedergegebenen Wortbeiträge in der *Architectural Review* vom Dezember 1959.

²¹ Vittorio Gregotti, in: *Die italienische Metamorphose, 1943-1968*, a.a.O., S.555

²² Der Artikel ‘*Neoliberty: The Debate*’, - in: *The Architectural Review*, Heft 754, Dezember 1959, S.341 - beginnt mit der Anmerkung der Herausgeber, daß es sich bei Banhams scharfer Abrechnung mit der italienischen Architektur in erster Linie um die persönliche Meinung eines Redaktionsmitglieds (des Assistant Executive Editor) gehandelt habe. Auch wenn es sehr unwahrscheinlich wäre, dass die Herausgeberschaft Meinungen publizieren würde, die die feststehende Politik der Zeitschrift in Frage stellen oder aber keinen relevanten Diskussionsbeitrag zu einem betreffenden Thema leisten, könne nicht davon ausgegangen werden, dass jedes Detail und jede in einem Artikel vertretene Position die allgemeine Zustimmung findet, - dies wäre nur dann der Fall, wenn ein Artikel als *Editorial* ohne konkrete Namensnennung bliebe.

²³ Borngräber, Christian: *Stil Novo, Design in den 50er Jahren*, Frankfurt 1979, S.12

²⁴ Zevi, Bruno: *Neoliberty: the Deabte*, in: *The Architectural Review*, Heft 754, Dezember 1959, S.343

Provinzialismus der unbedeutenderen Stile.“ Damit offenbart sich jedoch erneut jener Antagonismus in der Programmatik der organischen Bewegung, der sich auf der einen Seite durch das Loslösen von den Prinzipien der *Architettura Razionale* und die damit verbundene Absage an den Faschismus - und andererseits durch den Rekurs auf die klassische Moderne artikuliert. Dem Neoliberty verschliesst sich Bruno Zevi ohne Zögern in aller Deutlichkeit: Jene neue aufbegehrende Generation der zwischen 1925 und 1932 geborenen Architekten, die den Neoliberty vertreten, wird von Zevi präjudiziert - wohl nicht zuletzt deshalb, weil auch sie nun für sich in Anspruch nimmt, die Moderne Bewegung umformen zu wollen und nach neuen architektonischen Antworten sucht. Die jungen Neoliberty-Architekten, „die in den Nachkriegswirren studiert hatten und für die die Schlacht um die moderne Architektur und ihre „politischen Schwierigkeiten“ vage Erinnerungen aus der Kindheit waren, Daten, die sie, nicht ohne Misstrauen, aus den Erzählungen ihrer großen Brüder erworben hatten. Eine Generation, die „mit der Feder in der Hand geboren“ wurde und begierig war, die Geschichte neu zu schreiben, die einheitliche und bequeme Perspektive der von den Historikern beglaubigten Modernen Bewegung wieder in Diskussion zu stellen und zu entheiligen, die ständig überholt wurde und aus definitiven und indiskutablen Errungenschaften bestand.“²⁵

Im Unterschied zu Zevi tritt Gillo Dorfles von *domus* für plastische und dynamische Formen ein, die jedoch nicht ins gänzlich Barocke abgleiten dürfen. „Er will fort von den eiskalten und starren Geboten des Bauhauses à la Gropius und proklamiert „Neobarocco, ma non neoliberty“.²⁶ „[...] ich bin immer noch überzeugt“ so Dorfles, „daß die Zukunft der Architektur, wie überhaupt des Designs, eher in der stilistischen Fortsetzung von Art Nouveau liegt als im Bauhaus Stil.“²⁷ Banham hingegen plädiert für einen direkten Rekurs auf die Wurzeln der klassischen Moderne und fordert: „Wenn Geschichtsbewußtsein, dann gestützt auf die funktionalistische Geschichtsschreibung, beginnend bei Adolf Loos und Ornament und Verbrechen. Für Banham ist Neoliberty die Suche eines erwachsenen Mannes nach den abgelegten Kleidungsstücken von vorgestern, ein infantiler Rückschritt.“²⁸

Ernesto Nathan Rogers verweist in einer polemischen Erwiderung darauf, dass es kein Zufall sei, dass Ridolfi, Gardella, BBPR, Albini, Samonà, Michelucci und Piccinato, die zu den eifrigsten Verfechtern einer Modernität zählen, nicht länger das machen, was sie gewöhnlich taten und aus diesem besonderen Grund eine kohärente Gruppe wären.[...] Nach Rogers gehe es darum, die Moderne Bewegung als eine kontinuierliche Revolution zu betrachten, die ihre kontinuierlichen Prinzipien nach dem Wandel der Lebensinhalte ausrichtet. Rogers fügt hinzu: „Fortschritt wird mit Irrtümern bezahlt, aber ich bin davon überzeugt, daß die paar Gefahren, die die italienische Architektur riskiert, für uns doch ganz offensichtlich sind. Und das sogar ohne das arrogante Gerede eines Mr. Banham, dem Hüter der Kühlschränke, der tatsächlich glaubt, daß 'die Revolutionierung des Haushalts ... mit elektrischen Kochern, Staubsaugern, mit Telefon, Grammophon und all den restlichen technischen Hilfsmitteln eines angenehmeren Lebens begann ..., die für immer das häusliche Leben und den Wohnungsbau verändert haben.' Wir können genausogut noch den Mixer hinzufügen, um aus all den anderen Revolutionen einen Cocktail zu mixen, den 'Meilensteinen', zu denen er das 'Manifest des Futurismo, die europäische Entdeckung von Frank Lloyd Wright, Adolf Loos' Ornament und Verbrechen [...] zählt...Alles, was diesem Cocktail noch fehlt ist ein wenig Würze.“²⁹

Die amerikanische Architekturkritikerin Sybil Moholy-Nagy, deren Mann 1937 die Leitung des New Bauhaus in Chicago übernommen hatte, wirft Banham das älteste britische Leiden, nämlich eine herablassende Haltung vor. Sie schreibt aus New York: „[...] eine Architekturbewegung sollte von aktuellen Idealen und Lehrmethoden getragen werden. Diese Verpflichtung hat die Architekten zum Schluß kommen lassen, und das nicht nur in Italien, daß man 'wieder ganz von vorn anfangen müsse.' Architektur und Maschinenkult gleichzusetzen, ist engstirnig und hat sich als romantisches Hirngespinnst entpuppt. Ist Mr. Banham zu jung, um sich

²⁵ Portoghesi, Paolo: Ausklang der modernen Architektur, a.a.O., S.49

²⁶ Borngräber, Christian: a.a.O., S.12

²⁷ Dorfles, Gillo: „Neobarocco“ ma non neoliberty, in: *domus*, Heft 358, 1959, S.19

²⁸ Borngräber, Christian: a.a.O., S.11

²⁹ Rogers, Ernesto Nathan: Neoliberty: the Debate, a.a.O., S.343

nicht an die straffen Zügel des Funktionalismus zu erinnern?“³⁰ Banham kommentiert diesen Text mit dem Vorwurf, dass die meisten von Sybil Moholy-Nagy vorgetragene Punkte am eigentlichen Thema vorbeigehen würden und verweist stattdessen auf die besondere Rolle, die der italienischen CIAM-Gruppe zukommt: „Es ist genau die CIAM-Gruppe italienischer Architekten, die mit ihrer eigenartigen historischen Sichtweise den Neoliberty ermöglichten [...] Italien war nie mein Held, was Mrs. Moholy beim Durchsehen früherer Ausgaben von AR herausfinden könnte, und ich persönlich bin weder überrascht noch plötzlich enttäuscht über das, was passiert ist.“³¹ Denn, vor allem Banham war es, der bereits im April 1959 auf die vielen und in ihrer Ausführlichkeit überzogenen Publikationen über *Art Nouveau* verwiesen hatte, die in den italienischen Architekturzeitschriften verbreitet wurden und der Neoliberty-Debatte vorausgegangen waren: „Für nun mehr als drei Jahre haben führende Architekturzeitschriften, sowohl in Mailand als auch in Rom, die noch vorhandenen Monumente des Art Nouveau untersucht, mit einem Detaillierungsgrad, der weit über ein rein historisches Interesse hinausgeht. Arbeiten von Gaudí, Sullivan, d’Aronco, Horta und insbesondere die Wiener Schule, wurden beschrieben und illustriert bis hin zu Originalzeichnungen und Farbtafeln ihrer Außenräume, unterstützt von Texten, die weit weniger darstellend oder erläuternd, als vielmehr lobrednerisch und rhetorisch waren.“³²

Der von Banham beschriebene neue thematische Schwerpunkt einer Hinwendung zur Architektur der Jahrhundertwende sowie einer Hervorhebung des Neoliberty kulminiert in *Casabella-Continuità*, Heft 215 vom April-Mai 1957: Hier treffen der Artikel von Aldo Rossi *A proposito di un recente studio sull’Art Nouveau* und auch die *Schule von Amsterdam*, - erläutert in einem sechzehnseitigen Bericht von Guido Canella - , mit der ausführlichen Publikation der Bottega d’Erasmus und weiterer Projekte von Gabetti und Isola zusammen.³³ Und Reyner Banham konstatiert: „Trotz der Arbeit ihrer Vorfahren, sind es die Jungen, die sich der Erschaffung des Neoliberty zuwandten, wie beispielhaft ihre Werke in Turin, Mailand und Novara zeigen. [...] in Turin eifert die am meisten diskutierte Bottega d’Erasmus mit der vorderen Fassade der harten lebhaften Plastizität von Mackintosh nach, und zeigt sich etwas weicher und mehr venezianischer in ihrer rückwärtigen Fassade. [...] In der Nähe von Novara zeigt der Wohnblock mit Duplex-Appartments von Gregotti, Meneghetti und Stoppino unverkennbare Ähnlichkeiten mit Arbeiten der Schule von Amsterdam, die zur Zeit der Fertigstellung in *Casabella* erscheinen.“³⁴ Die vernichtende Kritik und die pauschal angesetzte Verurteilung der italienischen Architektur durch Banham stellt Paolo Portoghesi historisch gesehen als wahrscheinlich einmaliges Phänomen heraus, die scharfe Ablehnung Banhams „bringt deutlich das intolerante und dogmatische Klima der militanten Kritik der Modernen Bewegung zum Ausdruck. Die Verurteilung, die hart wie von einem Inquisitionstribunal ausgesprochen wird, betrifft die kulturelle Ausrichtung einer ganzen Nation aufgrund einer einzigen Schuld, von der offenbarten Wahrheit der modernen Tradition abgewichen zu sein.“³⁵ Und auch wenn Reyner Banham in dem 1962 in London erschienenen *Guide to Modern Architecture* seine Kritik implizit zurücknimmt, wenn er festhält: „Italiens Beitrag zur Nachkriegsarchitektur war irreführend und die kritische Bewertung seiner neuen Gebäude eine ungeschickte Übung.“³⁶ - so bleiben doch der für Italien mehr als bittere Nachgeschmack seiner despektierlichen Äußerungen und ebenso Banhams Grundtenor einer Kondezdenz gegenüber der italienischen Architektur, - so zum Beispiel, wenn er über Giò Ponti schreibt: „Durch all die hervorgegangenen Verwirrungen und Missverständnisse hindurch hat Giò Ponti (jedermanns Lieblingsvorstellung eines italienischen Künstler-Architekten) seinen Weg mit der Geschicklichkeit eines Politikers herausgefunden, indem er einen zischenden Entwurf nach dem

³⁰ Moholy-Nagy, Sybil: *Neoliberty: the Debate*, a.a.O., S.341

³¹ Banham, Reyner: *Neoliberty: the Debate*, a.a.O., S.342

³² Banham, Reyner: *Neoliberty: The Italian retreat from Modern Architecture*, in: *The Architectural Review*, Heft 747, April 1959, S.232

³³ Bereits in der vorherigen Ausgabe hatten Vittorio Gregotti und Aldo Rossi *Den Einfluss des europäischen Romantizismus auf die Architektur von Alessandro Antonelli* beschrieben.

³⁴ Banham, Reyner: *Neoliberty: The Italian retreat from Modern Architecture*, a.a.O., S.234

³⁵ Portoghesi, Paolo: *Ausklang der modernen Architektur*, a.a.O., S.43

³⁶ Banham, Reyner: *Guide to Modern Architecture*, London 1962, S.100

anderen - darunter viele elegante Trivialitäten - auf das Papier zauberte, und damit seine eher festgelegten Zeitgenossen auf die Palme brachte.“³⁷

Trotz dieser bisweilen sehr herablassenden Haltung sollte jedoch nicht der positive Aspekt von Banhams Polemik unterschätzt werden: Denn, während sowohl die Neoliberty-Debatte³⁸ als auch später beispielsweise die Diskussionen um den Mailänder Torre Velasca an Deutschland vorübergehen und hier scheinbar nicht wahrgenommen werden oder gar verschämt darüber hinweggegangen wird,³⁹ werden durch das Auslösen einer internationalen Debatte die Entwicklungen der italienischen Architektur in eine zentrale Position erhoben. Gegen Ende der fünfziger Jahre entsteht somit nicht nur durch die herausragenden Planungen, insbesondere der mit internationalem Interesse verfolgten Sportbauten, für die anstehenden olympischen Sommerspiele 1960 in Rom, ein auf Italien gerichteter Fokus. Bezeichnend für jene bewegte Phase der Außenwahrnehmung italienischer Architektur sind aber auch die zeitgleich einsetzenden inneren Schwierigkeiten, die Erkenntnis des Scheiterns, die vom Bewußtsein getragen wurde, daß Architekten wie Gabetti & Isola zwar die Formensprache, nicht jedoch den reformerischen Eifer der Meister des frühen 20. Jahrhunderts wiederbeleben konnten. Aus der ursprünglichen Vision einer neuen moralischen und politischen Ordnung, die sich in einer neuen Architektur manifestieren sollte, wurde alsbald die ernüchternde Erkenntnis, in der Hauptsache nur für bürgerliche Auftraggeber bauen zu können und deren konservatives Verständnis von Privatbesitz und staatlichen Mitteln den eigenen Planungen voranstellen zu müssen. 1961, am Anfang der neuen Dekade, ist es Ignazio Gardella, der jenes Dilemma, dem sich die italienischen Architekten gegenübersehen, zum Ausdruck bringt: „Die besten italienischen Architekten kommen sich vor, wie jemand, der die Wände eines Zimmers streicht und sich darüber unterhält, welche Farbe zu verwenden sei, während das Haus in Flammen steht.“⁴⁰

7.2.4. Auf der diffizilen Suche nach Anerkennung: Die Architettura Organica von 1945 - 1952

Noch lange bevor sich die Debatte um den *Neoliberty* entfachen konnte, gehörte der ursprünglich starke Verbund der Organiker in der APAO bereits wieder der Vergangenheit an. Den Auflösungserscheinungen, hervorgerufen durch die verstärkten Bemühungen um eine Individuation der Lebensform und eine zunächst vorsichtige Annäherung innerhalb der Exponenten der Architektur, vermag die Vereinigung APAO nicht mehr zu begegnen. Dabei war die Rolle der organischen Bewegung und der APAO vor allem in den vierziger Jahren, noch vor Beginn der eigentlichen Phase des Wiederaufbaus, von großer Bedeutung. In Wirklichkeit hatte die APAO bereits mit dem Bau des neorealistischen Siedlungsprojektes *Tiburtino* in Rom längst nicht mehr den Stellenwert der ersten Jahre besessen und ihr Einfluss auf die aktuellen Entwicklungen befand sich schon beim Dekadenwechsel auf einem deutlich niedrigeren Niveau. Dennoch versuchte gerade in jener Zeit die Vereinigung der Organiker, auf die Entwicklungen der italienischen Architektur einen größtmöglichen Einfluß auszuüben: „Jetzt, um 1950, werden die Kämpfe um organische und funktionalistische Architektur, um Phantasie und Ratio in keinem Land offener und unverkrampfter ausgetragen als in Italien.“⁴¹ Doch schon 1952 kommt es zur Auflösung der APAO.

Zuvor, in den Jahren 1946 und 1947, verkörperte die APAO hingegen eine fundamentale Bezugsquelle für die architektonische Kultur, die sich bis in den universitären Bereich hinein bemerkbar machte. Die von Zevi lancierte - bewusst polemische - Kontrapolition von Wright

³⁷ a.a.O., S.102

³⁸ vgl. die Rezeption der Neoliberty-Debatte in Deutschland, in: Borngräber, Christian: a.a.O., S.12: „Diese heftige Debatte geht an dem Land vorüber, das ein geringes Geschichtsbewußtsein hat, politisch und architektonisch, an dem Land, dessen Wohnungsbau nur quantitativ weit über dem europäischen Durchschnitt liegt und das mehr Kühlschränke und Waschmaschinen als Frankreich und Italien produziert.“

³⁹ vgl. Stommer, Rainer: a.a.O., S.96

⁴⁰ Gardella, Ignazio: Risposta alle domande, in: *Casabella-Continuità*, Heft 251, Mai 1961, S.15

⁴¹ Borngräber, Christian: a.a.O., S.12

und Le Corbusier besaß in diesem Kontext jedoch merklich provinzielle Züge, da beide wie politische Parteien vergleichend nebeneinandergestellt wurden. „Die Argumente, die die APAO gegenüber dem Razionalismo herausstellte, waren qualitativ sehr bescheiden, das Ganze war wohl eher ein Gemütszusatz denn eine echte Kultur.“⁴² Von dem Moment an, als von Zevi eine präzise Definition der organischen Architektur in Italien eingefordert wurde, befand sich die APAO in einer ebenso evidenten wie unvermeidbaren Krise. Und auch die von Zevi in seiner „Storia dell’architettura moderna“ benannten Beispiele, zu denen im übrigen auch ein 1949 errichtetes Café-Restaurant von Claudio Dall’Olio und Marcello De Rossi in Sabaudia gehört, konnten keinesfalls als wegweisend oder gar schulebildend herangezogen werden. Wenn Paolo Portoghesi heute über die organische Architektur schreibt⁴³, dann hebt er noch einmal das fundamentale Missverständnis hervor, die organische Architektur im Sinne einer aus der Natur kommenden stilistischen Formel oder einer Handlungsanweisung zu begreifen. Portoghesi zitiert darin einen Anhänger der organischen Bewegung, der 1961 herausstellte, dass sich das Attribut organisch auf eine soziale und nicht etwa auf eine gestalterische Idee gründet. Nach der Ankunft der organischen Architektur in Europa waren viele ihrer ursprünglich vorhandenen Konnotationen verlorengegangen und nach dem Versuch einer Überwindung des Rationalismus verflachte sie alsbald zu einem vagen psychologischen Programm. Interessant erscheint jedoch das neuerliche Interesse an aus der Natur kommenden Morphologien, die allgemein zu beobachtende Suche nach einer Einheit in der Vielfalt - vergleichbar einem lebenden Organismus. Der Begriff des Organischen ist also keineswegs eine rein temporäre Erscheinung, die besonders in den fünfziger Jahren in Italien in die Architekturdebatte miteingeht, - nicht allein die Tatsache, dass viele Architekten immer wieder ihre Formfindung durch Analogien mit Formen und Gesetzmäßigkeiten der Natur zu legitimieren suchten, sondern gerade die wissenschaftlichen Errungenschaften der jüngsten Dekaden in der Biologie, Mathematik und Physik beeinflussten jenes aktuelle Interesse an der Natur: Die Entdeckung der Fraktale - so Portoghesi - enthüllte, dass es in der Natur eine flexible und unvorhersehbare Ordnung gibt, die sich aus dem Chaos ableitet.⁴⁴ Daraus könne sich ein für die Architektur nützliches Echo ergeben, um sie vor der Rigidität ihrer traditionellen Muster zu bewahren.

Die neue organische Architektur impliziert also mehr noch eine Suche nach den naturimmanenten Ordnungsprinzipien als jene vorausgegangene Suche einer mehr oder weniger direkten Übernahme respektive Ableitung von aus der Natur kommenden Formen. Als prominentes Beispiel jenes Ansatzes des Offenlegens von inneren Strukturen der Natur kann dabei die Fibonacci-Reihe⁴⁵ angeführt werden, die sich mit dem Phänomen der in der Pflanzenwelt auftretenden spiralförmigen Figurationen bei Wachstumsprozessen auseinandersetzt. Hierbei zeigt sich - so z.B. beim Aufbau der Distelblüte -, daß die Zahl der Knotenpunkte in einem bestimmten Satz von Spiralen dem Gesetz der Fibonacci-Reihe gehorcht, einer relativ einfachen Beziehung, in der das folgende Glied immer aus der Summe der beiden vorhergehenden gebildet wird - also $a_{n+2} = a_{n+1} + a_n$, wobei $a_0 = 0$ und $a_1 = 1$ ist - und damit folgende Verhältniszahlen festlegt: 1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89 usw. Dabei nähert sich der Quotient zwischen aufeinanderfolgenden Zahlengliedern dem aus dem Goldenen Schnitt⁴⁶ hervorgehenden Wert 1,618. Beim Aufbau dieser Zahlenreihe wird bei deren Verortung der sogenannte „Goldene Winkel“ von 137,5 Grad eingehalten.⁴⁷ Mit Hilfe dieser Reihe lassen sich Knospenbildungen, sowohl in einer Ebene (Korbblüte der Sonnenblume) wie auch im Falle eines helikalen Stengels (Wachstum entlang einer Längsachse) mathematisch bestimmen.

⁴² Paolo Portoghesi in einem Gespräch mit dem Verfasser am 10.11.1995 in Rom.

⁴³ vgl. Portoghesi, Paolo: Verso una nuova architettura organica, in: *domus*, Heft 780, März 1996

⁴⁴ Cramer, Friedrich: Chaos und Ordnung; Die komplexe Struktur des Lebendigen, Stuttgart 1989

⁴⁵ Benannt nach Leonardo Fibonacci (*um 1170 in Pisa † nach 1240 ebd.), der als der erste bedeutende Mathematiker des Abendlandes gilt.

⁴⁶ Die Zahlenverhältnisse des Goldenen Schnittes ergeben sich wie folgt: Der längere Teil (x) verhält sich zum Ganzen (1) wie der kürzere Teil (1-x) zum längeren. Daraus ergibt sich folgende Gleichung: $x/1 = (1-x)/x$

⁴⁷ a.a.O., S.195

Als Exponenten jener *neuen organischen Architektur*, die sich gerade mit den komplexen Strukturen der Natur auseinandersetzen, sieht Paolo Portoghesi zum einen Architekten wie Piano, Foster und Calatrava und andererseits auch Hollein, Kroll, Albers und Van Uut. Ihnen allen ist gemein, daß sie das Attribut des Organischen nicht a priori für sich beanspruchen, sondern vielmehr - über ihre sehr unterschiedlichen kulturellen Herkünfte hinweg - nach aus der Natur abgeleiteten strukturellen Konzeptionen vorgehen, dabei das fragile Verhältnis von Licht und Raum oder aber die Suche nach einer Assonanz mit der Landschaft als impulsgebende Ausgangspunkte ihrer Projekte betrachten.

So kann fraglos konstatiert werden, dass die *Architettura Organica* grundsätzlich auch für die aktuelle Situation der italienischen Architektur einen wesentlichen Beitrag als Referenzbild zu leisten vermag, der sich jedoch wesentlich impliziter und konzeptioneller als die vor rund fünfzig Jahren lancierte Programmatik der APAO ausnimmt: Es geht heute für die Fortschreibung einer organischen Architektur in Italien schon lange nicht mehr vordergründig um die Lossagung von jeglichen Traditionen, um den Bruch mit einer obskuren Vergangenheit oder um die Emphase eines demokratischen Bauens zu manifestieren und ebensowenig um deren nachweisbaren Einzug in Italien. Und auch jene von der *Architettura Organica* herausgestellten Korrelationen und Bezugssysteme mit der Natur werden nicht mehr a priori als die *eine Bibel* betrachtet, aus der die organischen Gestaltungsprinzipien direkt übernommen werden können. 1997 schreibt Renzo Piano über den Begriff der Natur: „Mein Gebrauch natürlicher Materialien und Formen hat oft zu Mißverständnissen Anlaß gegeben, zu der Meinung, ich würde in meinen Arbeiten der Natur nacheifern. Ich denke gar nicht daran. Es ist nur so, daß die Natur ihre Sache gut macht und man durch aufmerksame Beobachtung immer wieder eine Menge von ihr lernen kann. Schiere Nachahmung jedoch wäre naiv, um nicht zu sagen lächerlich. Allenfalls kann man von gemeinsamen Elementen sprechen, die sich aus der Anwendung physikalischer und mechanischer Gesetze ergeben. Die Abdeckung eines Gebäudes kann an eine Muschel erinnern, weil die Muschel eine phantastische Konstruktion ist, das Ergebnis von Millionen Jahren Evolution; doch Vorsicht, sie ist keine Metapher, es gibt da keine verborgene Bedeutung. Eine Kirche ist eine Kirche, und eine Muschel ist eine Muschel.“⁴⁸ Jener von Portoghesi mit neuer organischer Architektur bezeichnete Ansatz setzt sich also primär nicht mehr mit der Formensprache der Natur auseinander, sondern mehr noch mit deren immanenten Ordnungssystemen und inneren Zusammenhängen. Doch diese Art der Auseinandersetzung mit der Natur ist in ihren Grundzügen nichts wirklich Neues, sondern vielmehr die Fortschreibung einer vorausgegangenen Linie. Denn, gerade Pier Luigi Nervi hat stets in dieser Richtung gearbeitet und dabei versucht, Tragstrukturen aus Primärstrukturen und -formen der Natur herzuleiten, sie der jeweiligen Bauaufgabe anzupassen und sie gleichsam zu optimieren, um sie dann, in einer weiteren Bearbeitungsphase, mathematisch zu verifizieren.

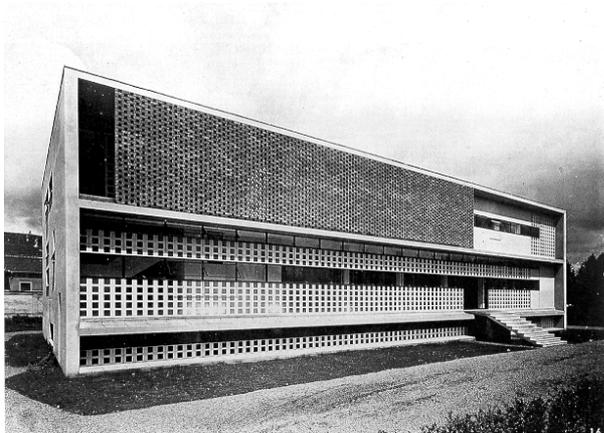
7.2.5. Analogien zum Torre Velasca: *Regionalismo* bei Ignazio Gardella

Während der von BBPR entworfene Torre Velasca eine weiterführende Betrachtung im nachfolgenden Kapitel - im Zusammenhang mit den Diskussionen bei CIAM XI 1959 in Otterlo - erfährt, soll an dieser Stelle auf die parallelen Entwicklungen zu dem Mailänder Signalbau eingegangen werden. Besondere Erwähnung verdient dabei die Arbeit von Ignazio Gardella, die ebenso wie BBPR in einer ersten Phase sehr stark von der *Architettura Razionale* beeinflusst wird. Gardellas markanter Weg zu dem von Paolo Portoghesi beschriebenen *praktischen Experimentieren*, das sich quasi als Architekturlabor in Überdimension nach der Auflösung der APAO und der Krise des M.S.A. an die unmittelbare Nachkriegszeit anschließt, führt in den fünfziger Jahren zu ähnlichen Ansätzen wie diejenigen von BBPR für den Torre Velasca. Beginnend mit der Tuberkuloseklinik in Alessandria (1933-38), - einem Schlüsselwerk der

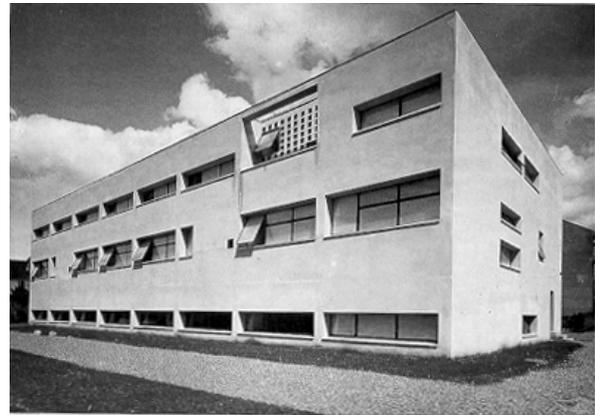
⁴⁸ Katalog der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn: Renzo Piano: Out of the Blue, Ostfildern 1997, S.254

Architettura Razionale -, über die Casa per un Viticoltore in Càstana (1944-47), - wegbereitend für den einsetzenden *Neorealismo* -, und dem Wohngebäude der Fa. Borsalino in Alessandria (1950-52), - das den *Neoliberty* antizipiert -, bis hin zur Casa alle Zattere in Venedig (1954-57), die Analogien zum *Regionalismo* des Torre Velasca aufweist, offenbart sich Gardellas oszillierend-bewegte stilistische Entwicklung. Doch trotz dieser von sehr heterogenen Einflüssen geprägten Chronologie seines Œuvres reüssiert Gardella darin, Entwicklungen auf dem Gebiet der Architektur durch qualitätvolle Bauten vorzuzeichnen oder mitzubestimmen. So wird aus dem signifikanten Projekt der Tuberkuloseklinik kein weißer aseptischer Kubus, sondern vielmehr der überzeugende Ansatz einer frühen Integration traditioneller Materialien in die Programmatik des *Razionalismo*: Die Südfassade wird im Obergeschoss der Klinik von einer Wand aus unverputzten geschichteten Ziegeln filterartig begrenzt und tritt so in einen bewußten Kontrast zur durchweg weißverputzten Nordfassade. Bei der Casa per un viticoltore versucht Gardella indes mit äußerster Vorsicht, die traditionelle Fassade des Winzerhauses durch hochstehende Fensterformate und eine über zwei Geschosse reichende Verglasung zu modifizieren, ohne dabei jedoch die originäre Formensprache völlig in Frage zu stellen. Die Auflösung der streng orthogonalen Grundrissfiguration setzt Gardella exemplarisch mit dem Wohngebäude für die Angestellten der Fa. Borsalino in Alessandria um. Hier wird das Gesamtbild der vor- und zurückschwingenden Fassade von den vorgeblendeten quadratischen Klinkersteinen und den horizontal verschiebbaren Fensterläden bestimmt, die mit ihren Bewegungen die recht strenge Symmetrie der Fassade konterkarieren. Neben der bewegten Form des Baukörpers tritt vor allem der weite Dachüberstand des auskragenden Flachdaches als augenfälliges Charakteristikum hervor - auch hier arbeitet Gardella auf sehr subtile Weise mit den wohlvertrauten Bildern eines Wohngebäudes in der Stadt. Während jedoch das Borsalino-Wohnhaus mehr noch als freistehender Solitär zu begreifen ist, gelingt Gardella mit der Realisierung der Casa alle Zattere in Venedig ein überzeugender Beitrag in der unmittelbaren Auseinandersetzung mit einem historischen Kontext. Und bei diesem Wohngebäude arbeitet Gardella mit ähnlichen Mitteln wie BBPR bei dem Projekt des Torre Velasca: Das fragile Gleichgewicht zwischen eigener „moderner“ Formensprache und der vorhandenen historischen Bausubstanz wird durch eine bewusste Vermischung von traditionellen und modernen Elementen zu erreichen versucht. Das Neue, so die Intention, soll nicht das Alte dominieren oder in Frage stellen, sondern mit ihm in einen Dialog treten. Wenn sich BBPR im Zusammenhang mit dem Torre Velasca mit der Atmosphäre des historischen Mailänder Stadtzentrums beschäftigen, wenn sie versuchen, das Fensterformat des traditionellen Mailänder Wohnhauses für den Neubau zu adaptieren und in der Materialästhetik des Torre Analogien zum Kontext aufbauen wollen, dann beschreitet Gardella mit seinem Wohngebäude am Canale della Giudecca einen durchaus vergleichbaren Weg: Auch er versucht eine Annäherung an die direkt angrenzende Renaissance Kirche Spirito Santo, indem er die wesentlichen Koordinaten des venezianischen Kontextes miteinbezieht und sie in gefiltert-gereinigter Form in einen neuen Zusammenhang stellt. So entsteht trotz der mit den Nachbargebäuden korrespondierenden Putzfassade und der deutlichen Hervorhebung einer vorderen Sockelzone, die er in weißem Vicenza-Stein ausführt, ein sehr eigenständiges modernes Gebäude: Gardella bricht mit der vorhandenen Symmetrie der Nachbarbauten, sowohl die deutlich hervortretenden Balkonbrüstungen als auch die Anordnung der Fenster in der Fassade heben sich in ihrer Asymmetrie deutlich vom Kontext ab. Und selbst bei den Fenstern an sich wiederholt sich dieses Prinzip des Vermischens von Adaption und Modifikation: Die typisch venezianische Umrahmung mit weißen Steinbändern wird nun als rein rektanguläres Modul verstanden und additiv nebeneinandergesetzt - das Gebäude öffnet sich unpräzise zum Wasser hin. Nach den signifikantesten Entwicklungen auf dem Gebiet der Architektur im Italien der fünfziger Jahre befragt, antwortet Ignazio Gardella: „Nach meinem Dafürhalten sind diejenigen Entwicklungen die signifikantesten, die von einer erneuten kritischen Prüfung der Modernen Bewegung ausgehen - insbesondere deren dogmatischste Ansätze hinterfragen und dabei versuchen, eine neue architektonische Sprache zu entwickeln. ... Auf diese Herangehensweise bezieht sich auch meine Arbeit bei der Casa alle Zattere in Venedig. ... Wenn die Casa alle Zattere ein wichtiges Gebäude für jene Zeit darstellt (aber es steht mir nicht zu, dies zu

beurteilen!), dann ist sie es jenseits ihrer architektonischen Bedeutung, weil sie der Geschichte und dem Ort, in den sie sich hineinstellt, Rechnung trägt.⁴⁹ Jenes subtile Einstellen eines *modernen Hauses*⁵⁰ in den venezianischen Kontext, der nicht zuletzt auch von der unmittelbaren Nähe des Canale della Giudecca geprägt wird, verdeutlicht aber auch



Ignazio Gardella: *Clinica Antitubercolare, Alessandria 1933-38, Südansicht (Zugangsseite) mit der Ziegelsteinwand im Obergeschoss vor dem Solarium*



Ignazio Gardella: *Clinica Antitubercolare, Alessandria 1933-38, Nordansicht der durchgängig weissverputzten Fassade*



Ignazio Gardella: *Wohngebäude in der via Marchiondi, Mailand 1949-54, Ansicht der grosszügig verglasten Südfassade*



Ignazio Gardella: *Wohngebäude der Fa. Borsalino, Alessandria 1950-52, Ansicht der leicht geschwungenen Nordfassade (Zugangsseite)*

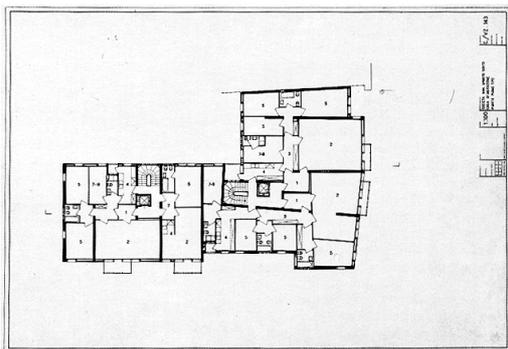


Ignazio Gardella: *Casa alle Zattere, Venedig 1954-57, Ansicht der asymmetrisch gegliederten Südfassade am Canale della Giudecca und der angrenzenden Chiesa dello Spirito Santo*

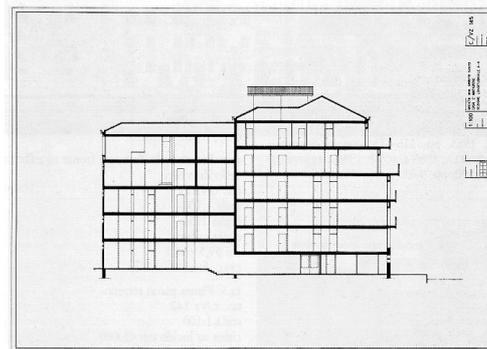
⁴⁹ In einem Brief an den Verfasser vom 10.07.1995.

⁵⁰ vgl. Una casa riflessa dalla laguna veneziana, in: *L'Architettura, Cronache e Storia*, Heft 37, 1958, S.475

die Einmaligkeit der Situation, die in keiner Weise als nachahmenswertes Vorbild im Sinne einer möglichen Imitation gelten kann. In Bruno Zevis *L'Architettura, Cronache e Storia* wird die Casa alle Zattere 1958 - nach dem gescheiterten Versuch von Frank Lloyd Wright, ein Gebäude der Fondazione Masieri am Canal Grande in Venedig zu realisieren - euphorisch publiziert und geradezu polemisch auf die Vorgeschichte verwiesen: „Habt ihr nicht verhindern wollen, dass Wright eine Palazzina bauen könnte? Sehr gut! Nun ist es einer der besten Architekten Europas, der eine Casa sulle Zattere errichtet: Lasst ihn sie realisieren so wie er sie will, versteht er doch viel davon, unendlich mehr als ihr! [...] Endlich hat Venedig ein modernes und wohleingefügtes Gebäude, das die plastischen und farbigen Aspekte der Lagunentradition wieder heraufbeschwört, jedoch ohne sie zu imitieren.“⁵¹ Während die besondere architektonische Qualität der Casa alle Zattere darüberhinaus auch in einem Beitrag von Giuseppe Samonà⁵² in *Casabella-Continuità* hervorgehoben wird, behält Reyner Banham seinen Grundton der Kondeszendenz bei, ohne dabei jedoch die Leistung Gardellas zu verkennen: „Sein Apartmentgebäude an der Zattere degli Incurabili ist ein außerordentlich geistreiches Kapriccio von modernen und vernakulären Themen, das einem neuen Gebäude hinzugefügt wird, das so sehr nach einer Konversionsarbeit aussieht, dass es in dem venezianischen Stadtbild verschwindet, sobald die eigene Aufmerksamkeit abschweift. Sicherlich, es ist Maskenkostüm-Architektur, aber gerade die Art ihres Verschwindens ist der Beweis dafür, dass die Verkleidung nicht aus den gewöhnlichen Gründen einer historischen Feigheit heraus motiviert ist. Sehr gewieft“⁵³



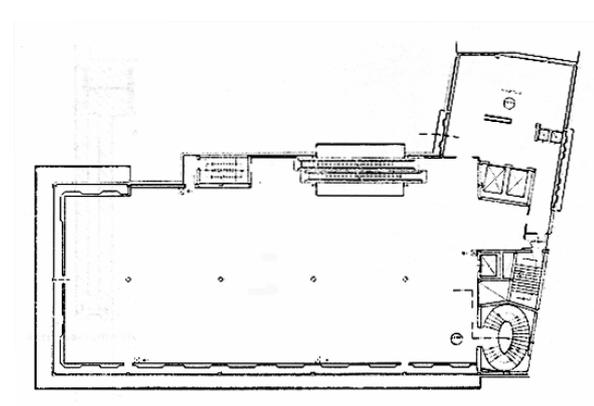
Ignazio Gardella: Casa alle Zattere, Venedig 1953-57, Grundriss Normalgeschoss



Ignazio Gardella: Casa alle Zattere, Venedig 1953-57, Längsschnitt



Franco Albini und Franca Helg: Kaufhaus La Rinascente, Rom 1957-61, Ansicht der Süd- und Ostfassade von der piazza Fiume



Franco Albini und Franca Helg: Kaufhaus La Rinascente, Rom 1957-61, Grundriss Normalgeschoss

⁵¹ ibidem

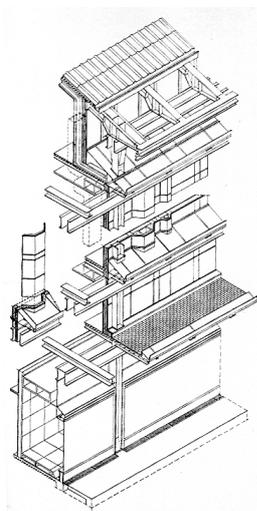
⁵² vgl. Samonà, Giuseppe: Una casa di Gardella a Venezia, in: *Casabella-Continuità*, Heft 220, 1958, S.231

⁵³ Banham, Reyner: *Guide to Modern Architecture*, London 1962, S.82

Tafel 33:
Stilistische Entwicklung Gardellas:

Projekt	Bauzeit	Strömung / Tendenz
Tuberkuloseklinik in Alessandria	1933-38	Architettura Razionale
Casa per un viticoltore in Càstana	1944-47	Neorealismo
Wohngebäude in Mailand	1949-54	ohne exakte Zuordnung
Wohngebäude der Fa. Borsalino in Alessandria	1950-52	Neoliberty
Casa alle Zattere in Venedig	1954-57	Regionalismo

Eine ähnliche Herangehensweise im Umgang mit einem historischen Kontext offenbart sich auch bei dem 1957-61 von Franco Albini und Franca Helg realisierten Kaufhaus *la Rinascente* in Rom: An der Piazza Fiume gelegen, direkt gegenüber der Aurelianischen Mauer, fügt sich das Warenhaus trotz des Verzichts auf die Stilelemente der umgebenden Bebauung, - das heißt, ohne den Versuch der Imitation einer antikisierenden Fassade - auf sehr subtile Weise in den stadträumlichen Kontext ein. Dabei ist die Fassade des neuen Warenhauses beinahe vollständig geschlossen, einzig die der Piazza zugewandte Seite besitzt hervortretende Fensteröffnungen in den Obergeschossen. Doch auch Albini und Helg gelingt mit der mattschwarzen Stahlkonstruktion, die sich auf die Gesimsmotive der römischen Renaissance-Palazzi bezieht, und deren Ausfachung in rötlichen Steinplatten, die in ihrer körnigen Materialität und den konvexen Vorsprüngen kontextuelle Bezüge aufbauen, eine ebenso überzeugende wie spannungsreiche Einbindung des Warenhauses in das bestehende Stadtbild.



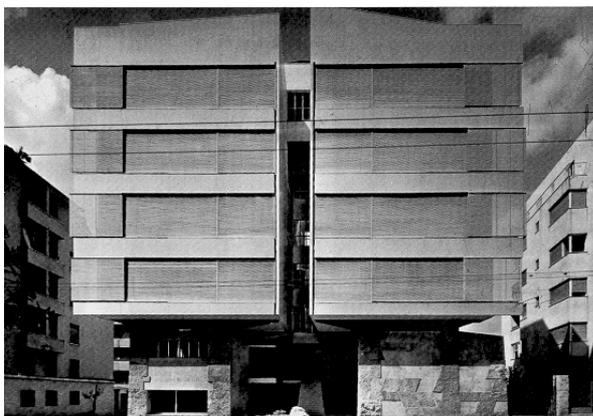
Franco Albini und Franca Helg: Kaufhaus *La Rinascente*, Rom 1957-61, Fassadenaufbau



Franco Albini und Franca Helg: Kaufhaus *La Rinascente*, Rom 1957-61, Treppenhaus

7.2.6. Die Liebe zu den Steinen: Zur *italianità* in den fünfziger Jahren

Auch bei der Frage nach der *italianità*, nach den genuin italienischen Attributen der Architektur in den fünfziger Jahren, kann das römische Kaufhaus *la Rinascente* als exemplarische Umsetzung herangezogen werden: Denn gerade das beinahe Wehrhafte der Fassade, die Betonung der Plastizität der gerippten Steinplatten verdeutlicht den hohen Stellenwert der Mauer als gestaltprägendes Element des Bauens. In der jahrtausendealten Tradition der Mauerarchitektur, die Italien besitzt, scheint dieser Rekurs jedoch wenig verwunderlich. So ist dieser Tradition auch Luigi Moretti verpflichtet, dem mit der *Casa del Girasole* 1950 in Rom eine eindrucksvolle Umsetzung der *italianità* als Bestandteil eines nach den Gestaltungsprinzipien der Moderne entworfenen Wohnhauses gelingt. Das seiner Meinung nach missverstandene Spannungsfeld zwischen massiver Mauerarchitektur auf der einen und transparent-leichter Glasarchitektur als Signum der Moderne auf der anderen Seite beschreibt Moretti 1951: „Bestimmte Meister des Rationalismus und deren unzählige Jünger glaubten, ihr Streben nach einer reinen kristallinen Welt eben mit dem Material des Kristalls selbst, also mit Glas, zu verwirklichen, zu erfüllen oder irgendwie zu stillen. Sie stolperten dabei ungewollt von den Zwängen einer gestalterischen Sprache in die, homonymiebedingten, Zwänge einer literarischen Diktion. Das Streben nach einer formalen Klarheit, die der Stolz des modernen Geistes ist, wurde in seiner Artikulation mit der konkreten Eleganz des Materials, mit der Klarheit und Transparenz der Oberflächen verwechselt.“¹ Moretti begreift die Materialität des Steines also keineswegs als Antipode zur Moderne, im Gegenteil, er intendiert, mit dem Bewusstmachen der schweren rauhen Materialästhetik des Steines die gestalterischen Potentiale der Mauerarchitektur im Unterschied zur transparenten Leichtigkeit hervorzuheben - so z.B. bei der Ausbildung der Sockelzone der *Casa del Girasole*, wo er mit schräg geschnittenen Steinplatten und unterschiedlichen Texturen die haptisch-gestalterischen Qualitäten der gemauerten Wand überzeugend umsetzt und das kompakt-gemauerte Erdgeschoss mit horizontalen Fensterbändern in den auskragenden Obergeschossen ergänzt. Der Stein in seiner vielfältigen Bearbeitung löst sich dabei dezidiert von der ortlosen anonymen Ästhetik des Glases und ermöglicht gleichsam das Miteinbeziehen einer regionalen oder landestypischen Materialästhetik. Die individuelle Behandlung der gemauerten Wand, steht darüberhinaus auch in Zusammenhang mit der handwerklichen Tradition, die nicht nur für das Werk Mario Ridolfis von entscheidender Bedeutung war - auch Marcello Piacentini wird von Paolo Nestler ein



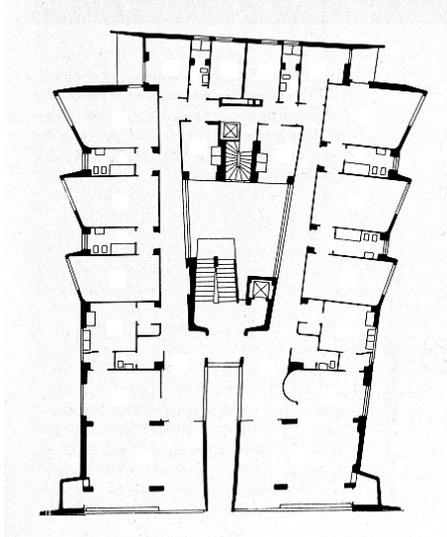
Luigi Moretti: Casa 'Il Girasole', Rom 1950, Ansicht zur
viale Bruno Buozzi mit dem horizontal verschiebbaren
Sonnenschutz



Luigi Moretti: Casa del Girasole, Rom 1950, Detail der
Steinplatten im Sockelbereich

¹ Moretti, Luigi: The Values of Profiles, in: *Oppositions*, Heft 4, Oktober 1974, S.118

„meisterhafter Umgang mit dem Stein“² attestiert. Jene Akkuratess des Handwerks ist jedoch keineswegs ein regionalistisches Phänomen, sie ist lediglich Impulsgeber, und die von den italienischen Architekten häufig demonstrierte „Liebe zu den Steinen“³ ist viel mehr noch eine gesamtmediterrane Eigenheit. Konterkariert wird diese bisweilen emphatische Auseinandersetzung mit der Architektur des Steines vom Anachronismus der gemauerten Wand, die gerade in den fünfziger Jahren immer seltener tragende Funktionen übernimmt und von neuen Tragkonstruktionen in Stahlbetonskelett und der einsetzenden Industrialisierung im Bauwesen überlagert wird.



Luigi Moretti: Casa 'Il Girasole', Rom 1950, Grundriss Normalgeschoss



Luigi Moretti: Casa 'Il Girasole', Rom 1950, Detailansicht der weit auskragenden Hauptfassade

7.2.7. Zu neuen einsetzenden Entwicklungen: Zwischen den *preesistenze ambientali* und der *standardizzazione edilizia*

Die Verwendung vorgefertigter standardisierter Elemente wird in der unmittelbaren Nachkriegszeit zunächst sehr stark von den schwierigen ökonomischen Rahmenbedingungen überlagert und gelangt deshalb erst gegen Ende der fünfziger Jahre zu einem entscheidenden Durchbruch. Es dauert bis 1962, ehe in Mailand die erste nationale Ausstellung des Fertigteilbaus (Prima mostra nazionale della Prefabbricazione) stattfinden kann. Paolo Portoghesi verweist in diesem Zusammenhang auf die Korrelationen zwischen der angestrebten Industrialisierung im Bauwesen und den schwierigen gesellschaftspolitischen Ausgangsbedingungen für die Entwicklung einer italienischen Nachkriegsarchitektur: „Pagano hatte eine seiner letzten Ausgaben von *Casabella* den Problemen des Wiederaufbaus gewidmet und alle die Architekturzeitschriften, die sofort nach der Befreiung erschienen, hatten den Untersuchungen der Vorfertigung und der Standardisierung von Elementen im Bauwesen großen Raum zugestanden. Man hat aber schnell erkannt, dass diese Methoden nicht für ein Land, das über wenig Industrie und dafür aber über eine unglaublich hohe Zahl von Arbeitslosen verfügt, nicht applizierbar waren. Der Wiederaufbau der Häuser musste auch dazu dienen, - zumindest für einige Zeit-, die hohe Zahl an unqualifizierten Arbeitskräften in die Pflicht zu nehmen, die in keiner Weise von der Industrie hätte aufgenommen werden können. Die damalige Realität drängte jeglichen Versuch zurück, sich von den handwerklich-konstruktiven Methoden zu lösen.“⁴ Anders dagegen die Situation gegen Ende der Dekade:

² Paolo Nestler in einem Gespräch mit dem Verfasser am 11.10.1994 in München.

³ Hoffmann-Axthelm, Dieter / Scarpa, Ludovica: a.a.O., S.4

⁴ Portoghesi, Paolo: Dal neorealismo al neoliberty, in: *Comunità*, Heft 65, 1958, S.75

Trotz dem veränderten Umgang mit der Geschichte, dem Herausstellen der Identität eines Ortes und der daraus abgeleiteten Einmaligkeit der Gebäude, gewinnt gerade gegen Ende der fünfziger Jahre die Industrialisierung im Bauwesen an Bedeutung: Diese sich stark kontrastierenden Entwicklungen laufen parallel nebeneinander her, ohne sich dabei gegenseitigen Polemiken zu unterwerfen oder auf Konfrontationskurs zu geraten. Vielmehr wird gerade in den Zeitschriften wie *Casabella* mit Beginn der sechziger Jahre der Industrialisierung im Bauwesen wieder ein fester Platz im Heft zugewiesen und dies, obwohl die verstärkte Mechanisierung und Maschinisierung der Fertigungstechniken bereits zu diesem Zeitpunkt längst zur Entstehung jener ungezählten trostlosen Wohnscheiben in den Peripherien italienischer Großstädte entscheidend beigetragen hatte. Vielerorts hatten die von Ernesto Nathan Rogers vorgebrachten *preesistenza ambientale* durch vordergründig spekulative Aspekte anachronistische Züge angenommen und wurden darüber hinaus in städtischen Randlagen gänzlich negiert, - hatte doch Rogers bereits 1957 konstatiert: „Architektur kann weder unter dem Gesichtspunkt rein ästhetischer Werte noch unter jenem eines praktischen Instrumentariums beurteilt werden, es ist vielmehr unabdingbar, daß man sie nach den sie prägenden, untrennbaren Beziehungen zwischen Gebrauchswert und Schönheit bewertet. [...] Man muss erkennen, daß es praktisch unmöglich ist, ein neues Bauwerk in einen vorhandenen Kontext einzufügen, das nicht die einmaligen *preesistenza ambientale* (kontextuellen Präexistenzen) - sei es der Natur oder der Kunst - berücksichtigen muß.“⁵ Diesem so formulierten Anspruch werden aber vornehmlich die erlesenen Werke der Protagonisten gerecht, von der breiten Masse der uniformen 'Alltagsarchitektur' hingegen, die nicht selten von privatem Bauspekulantentum dominiert wird, werden die kritischen Anmerkungen Rogers scheinbar ungehört übergegangen.

Aber nicht nur in der Architektur, auch im Bereich des Designs halten bereits gegen Ende der fünfziger Jahre industrielle Fertigungstechniken Einzug, so gewinnt zum Beispiel bei der XI.Triennale 1957 das Industriedesign zunehmend an Bedeutung: „Man wundert sich, wie sehr sich die Produkte der einzelnen Länder gleichen, International Style.“⁶ Und Luce Hochtin konstatiert: „Die Mailänder Triennale, die die besten Lösungen für das zeitgenössische Leben präsentiert, zeigt auch, daß der Stil unserer Epoche durch Uniformität bedroht ist.“⁷ Jene Uniformität hatte gegen Ende der fünfziger Jahre bereits tiefe Spuren im Weichbild der italienischen Metropolen hinterlassen und die Frage nach der Möglichkeit eines fruchtbaren Umgangs mit den neuen industriellen Fertigungstechniken hervorgerufen. Parallel zu diesen Entwicklungen in den Ballungsräumen hatte das 'italienische Wirtschaftswunder', das gesamte Land einschneidend verändert: so stieg beispielsweise die Zahl der privat genutzten Pkw in Italien von 342.000 (1950) binnen 14 Jahren auf 4.670.000 (1964) an, - im kurzen Zeitraum von 1958-1963 hatte sich die gesamte Industrieproduktion mehr als verdoppelt, „Italien kehrte seinen landwirtschaftlichen Wurzeln den Rücken und allen Protesten [...] seitens der Kirche und der PCI zum Trotz, hatte die immens gestiegene Nachfrage nach Konsumgütern und dem Fernsehen einen tiefgreifenden Wandel der Gesellschaft [...] zur Folge.“⁸

⁵ Rogers, Ernesto Nathan: Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenza ambientali, in: *Casabella-Continuità*, Heft 214, Februar-März 1957

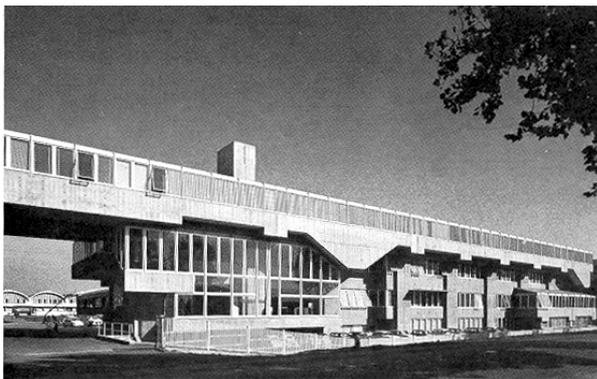
⁶ Borngräber, Christian: a.a.O., S.21

⁷ Hochtin, Luce: Ainsi peut-on vivre aujourd'hui, in: *L'oeil*, Heft 34, 1957, S.50

⁸ Branzi, Andrea: Italienisches Design und die Komplexität der Moderne, in: *Die italienische Metamorphose*, a.a.O., S.601

7.2.8. Zwischen industrieller Fertigung und erlesenem Einzelwerk: Zur Position des Razionalismo

Obleich die neuen technischen Möglichkeiten eine serielle Produktion, eine maschinelle Fertigung von Architektur im Sinne des Razionalismo eröffnen, obwohl der Begriff des International Style wieder virulent zu werden scheint, trifft der Aspekt einer Industrialisierung im Bauwesen bei den noch verbliebenen Vertretern der *Architettura Razionale* längst auf keinen fruchtbaren Boden mehr. Zu lange schon war in Italiens großen Agglomerationen die Erkenntnis gereift und gefestigt worden, unter den Rahmenbedingungen des Dopoguerra radikale Stadterneuerungen und großangelegte Serienproduktionen verwerfen zu müssen und stattdessen eine kritische Revision der Moderne als Ausgangspunkt eines adäquaten Umgangs mit der bestehenden Bausubstanz - insbesondere in den historischen Stadtzentren - anzustreben. Vornehmlich in ausgelagerten Situationen, die sich von einem solchermassen entwürfsrelevanten Kontext lossagen können, vermögen demnach Industrialisierung und *Architettura Razionale* tatsächlich eine veritable Synthese einzugehen. Vor allem aber auch beim Industriebau per se finden die neuen Produktionsverfahren ihre Anwendung, so zum Beispiel bei dem 1959-61 von Gino Valle (*1923) realisierten Verwaltungsgebäude der Firma Zanussi in Porcia (Pordenone), bei dem sich jedoch in seiner Formensprache und Materialästhetik bereits *Architettura Razionale* und *Brutalismo* überlagern.



Gino Valle: Verwaltungsgebäude der Firma Zanussi, Porcia (Pordenone) 1959-61



BBPR: Wohnsiedlung Gratosoglio, Mailand 1963-67, Ansicht der 56 Meter hohen Wohntürme aus vorgefertigten Konstruktionseinheiten

Nicht nur der zunehmende Einfluss der Industrialisierung im Bauwesen, sondern auch der Tod Adriano Olivettis, dem großen Mäzen und Anreger der *Architettura Razionale*, künden von einer neuerlichen Krise innerhalb der rationalistischen Bewegung und stellen deren Kontinuitätslinie am Dekadenwechsel auf eine weitere harte Probe.

Rund zehn Jahre nach dem von Giulio Carlo Argan publizierten Buch *Walter Gropius e la Bauhaus*, das 1951 in Turin erscheint und eben jene Kontinuitätslinie der rationalistischen Tradition festigen sollte, erscheint die Programmatik der Pioniere der Moderne in hohem Maße obsolet. Zu Beginn der Dekade hatte Argan noch das Bauhaus-Programm von Gropius gelobt: „Es ist auf einer theoretischen Ebene ein Plädoyer für die Industrie im Sinne der Stärkung des Talents gegen den ‘Fordismus’ und die Degradierung der Persönlichkeit durch den Produktionsmechanismus.“⁹ Argan hatte dafür plädiert, Italien nicht länger von den maßgeblichen Strömungen Europas zu isolieren und die Euphorie über den populistisch-volkstümlichen Neorealismus und die Wiederbelebung der regionalen Traditionen zu Gunsten einer internationalen Ausrichtung alsbald zu verwerfen. Nun aber, mit der aufkommenden industriellen Fertigung zeichnen sich die unübersehbaren Probleme der *Architettura Razionale* in aller Schärfe ab, Probleme die Paolo Portoghesi bis weit in die frühe Entwicklungsphase des

⁹ Argan, Giulio Carlo: *Walter Gropius e la Bauhaus*, Turin 1951, S.19

Razionalismo zurückführt, wenn er konstatiert: „So erreichte der Razionalismo seinen Epilog, ohne je eine Reife erlangt zu haben [...] Verglichen mit den Resultaten der dazu parallelen deutschen Erfahrungen kann er ruhig als eine provinzielle Bewegung eingestuft werden.“¹⁰ Doch diese Geringschätzung der Tradition der Moderne, - die im übrigen auch von Leonardo Benevolo herausgestellt wird, wenn er von der „Geringfügigkeit der modernen Tradition in Italien“¹¹ spricht -, sollte nicht als Ausgangspunkt der neuerlichen Krise betrachtet werden. Denn, trotz einiger interner Konfliktsituationen und den von außen forcierten Egalisierungsbemühungen in der Auseinandersetzung mit den *Accademici* und der schwierigen Phase der unmittelbaren Nachkriegszeit, gelingt es der rationalistischen Bewegung, auch auf die Zeit des *Dopoguerra*, über die sechziger und siebziger Jahre hinaus, bis hin zu aktuellen Entwicklungen, auf die italienische Architektur einen entscheidenden Einfluss auszuüben.

7.2.9. Soziale Ausrichtung und wesentliche internationale Anknüpfungspunkte der Strömungen und Tendenzen der fünfziger Jahre:

Tafel 34:

Strömung / Tendenz	geographische Ausrichtung	soziale Ausrichtung
<i>Neoclassicismo</i>	ohne konkrete Ausrichtung	Bourgeoisie
<i>Accademismo</i>	ohne konkrete Ausrichtung	Bourgeoisie
<i>Architettura Strutturale</i>	ohne konkrete Ausrichtung	ohne konkrete Ausrichtung
<i>Brutalismo</i>	England: <i>New Brutalism</i>	ohne konkrete Ausrichtung
<i>Architettura Razionale</i>	Mittel- und Nordeuropa USA	ohne konkrete Ausrichtung, scheinbare Tendenz zur Arbeiterklasse
<i>Regionalismo</i>	ohne konkrete Ausrichtung	Tendenz zur Arbeiterklasse
<i>Neorealismo</i>	Skandinavien: <i>Skandinavischer Neoempirismus</i> / England USA : <i>Bay Region Style</i>	einfache Arbeiterklasse
<i>Architettura Organica</i>	USA / Finnland (Deutschland) ¹²	ohne konkrete Ausrichtung, Tendenz zur Arbeiterklasse
<i>Neoliberty</i>	Holland / England / Österreich	Tendenz zur Bourgeoisie

¹⁰ Portoghesi, Paolo: Dal neorealismo al neoliberty, a.a.O., S.71

¹¹ Benevolo, Leonardo: a.a.O., S.417

¹² Auf den allgemein eher geringen Einfluss der organischen Architektur Deutschlands auf Italien wurde bereits verwiesen, doch gibt es hierbei auch Ausnahmen: Auch Paolo Nestler stellt den wichtigen Einfluss Hans Scharouns auf den römischen Architekten Ugo Luccichenti heraus.

Klassifizierung der näher beschriebenen Strömungen nach Relevanz und Einfluss (nationale / internationale Resonanz) auf die Architekturdebatte der fünfziger Jahre unter Berücksichtigung der Generationenzugehörigkeit:

Geringe Relevanz:

Neoclassicismo: Bleibt in der Architekturdebatte weitestgehend außen vor, verwässert zunehmend den Anspruch nach einer eigenständigen Strömung, taucht vornehmlich in Überlagerungen mit anderen Strömungen wieder auf.

*Erste Generation*¹³: Ponti (*1891 †1979), Muzio (*1893 †1982)

Eher geringe Relevanz:

Accademismo: Wird mit der via della Conciliazione noch einmal heftig diskutiert (auf nationaler Ebene), verliert dann aber zusehends an Bedeutung und Einfluss

Erste Generation: Piacentini (*1881 †1960)

Architettura Strutturale: Läuft als neutral verstandene Architektur mit Ursprung in den dreißiger Jahren weiter, findet mit dem Pirelli Hochhaus und den Sportbauten große internationale Beachtung, ohne dabei jedoch in aktuellen Architekturdebatten eine zentrale Rolle einzunehmen.

Erste Generation: Nervi (*1891 †1979)

Eher große Relevanz:

Architettura Organica: Wird zunächst als die entscheidende dritte Kraft in die nationale Architekturdebatte mitaufgenommen, erhebt dabei in großangelegten Veröffentlichungswellen den hohen Anspruch nach einer Überwindung des *Razionalismo*, scheitert letztendlich an einer praktischen Umsetzung der von Wright vorgezeichneten Theorien und verliert als eigenständige Gruppe (APAO 1945-52) nach und nach an Bedeutung.

Erste Generation: Samonà (*1898 †1983)

Zweite Generation: Scarpa (*1906 †1978), Zevi (*1918)

Architettura Razionale: Vermag in der unmittelbaren Nachkriegsphase einige Projekte zu realisieren und sich uneingeschränkt ihren internationalen Vorbildern zu widmen, die innere Krise kann jedoch durch eine wörtliche Übernahme der Gestaltungsprinzipien der zwanziger Jahre (vgl. QT8) nicht abgewendet werden, vielmehr führen die antihistorische Haltung der klassischen Moderne und die Maxime des International Style zu neuen kritischen Positionen, zur graduellen Auflösung der Gruppe und zu Überlagerungen mit anderen Strömungen.

Zweite Generation: Figini (*1903 †1984), Pollini (*1903 †1991)

¹³ vgl. die Unterteilung in drei Generationen nach Tafel 27

Tafel 35 (Fortsetzung)

Große Relevanz:

Neoliberty: Wird als Gegenbewegung zur Moderne und als Bibel der Jahrhundertmitte paraphrasiert, wird trotz seines eher bescheidenen und auf Norditalien zu begrenzenden Einflusses (und trotz der eher kleineren Projekte) international heftig diskutiert und mit dem Rückzug der gesamten italienischen Architektur aus der Bewegung der Moderne gleichgesetzt.

Dritte Generation: Gabetti (*1925), d'Isola (*1928), Gregotti (*1927)

Regionalismo: Gelangt vor allem durch das Projekt des Torre Velasca in das Zentrum der internationalen Architekturdebatte (im Rahmen der CIAM 1959 in Otterlo), signalisiert den Richtungswechsel der Vertreter der Moderne, veranschaulicht die neue Haltung zur Geschichte in der unmittelbaren Auseinandersetzung mit einem historischen Kontext

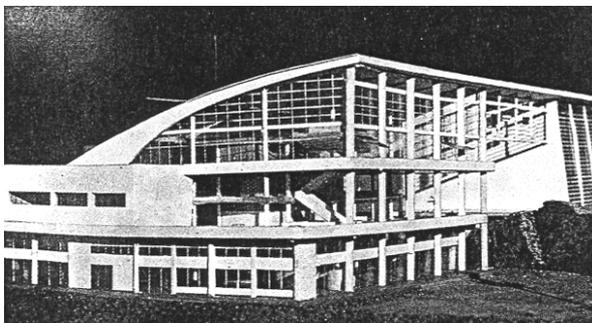
Zweite Generation: Rogers (*1909 +1969), Belgiojoso (*1909), Peressutti (*1908 +1976), Gardella (*1905 +1999)

Brutalismo: Wird als Leitbild einer neuen Ethik diskutiert, die im Zusammenspiel mit der Materialästhetik rauhen Sichtbetons entwickelt werden soll, erfährt als rezeptive Strömung des *New Brutalism* internationale Beachtung, obgleich sein Einfluss auf nationale Entwicklungen sehr limitiert ist.

Zweite Generation: Viganò (*1919 +1995)

Neorealismo: Rückt nicht zuletzt durch die Verflechtung mit dem filmischen und literarischen Neorealismus vorübergehend in den Mittelpunkt der Architekturdebatten des Dopoguerra, wird aufgrund der wörtlichen Übernahme regionaler Traditionen und handwerklicher Bautechniken als regressives Leitbild kritisiert, dessen Attribution (durch Paolo Portoghesi) und Realisierung verspätet erfolgen.

Zweite Generation: Ridolfi (*1904 +1984), Quaroni (*1911 +1987)



Luigi Cosenza u.a.: Wettbewerbsbeitrag für die Stazione Termini in Rom 1947 (2.Preis)
Ansichtsdetail der Eingangshalle



Leo Calini, Eugenio Montuori, Annibale Vitellozzi u.a.:
Stazione Termini in Rom, 1947-50
Innenraum des Empfangsgebäudes

Tafel 36

Bedeutende Wettbewerbe¹⁴ in Italien 1945-60:

1932: *Stazione Santa Maria Novella, Florenz*

1934: *Palazzo del Littorio, Rom*

1945: **Denkmal der Fosse Ardeatine, Rom**

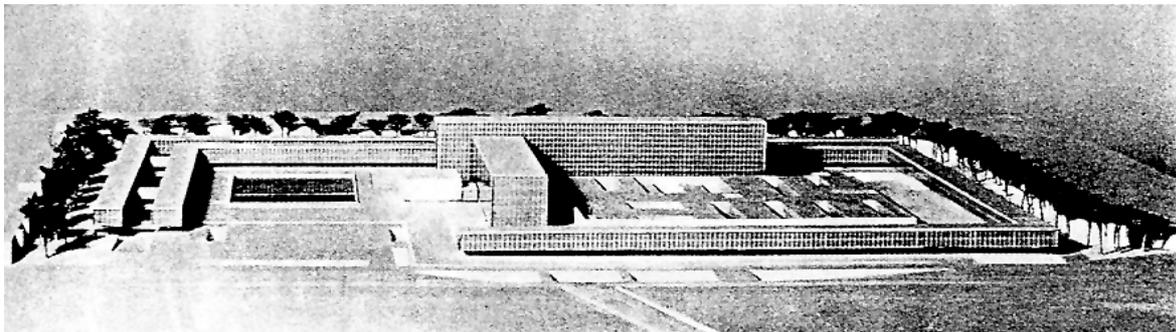
1947: **Stazione Termini, Rom**

1959: **CEP-Viertel, San Giuliano, Mestre (Venedig)**

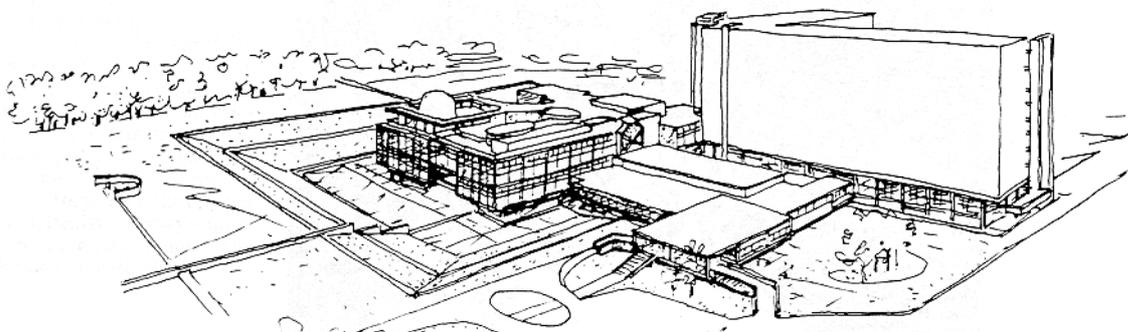
1959: **Biblioteca Nazionale di Roma**

1962: *Centro Direzionale (Geschäftszentrum) von Turin*

1967: *Camera dei Deputati (Abgeordnetenversammlung), Rom*

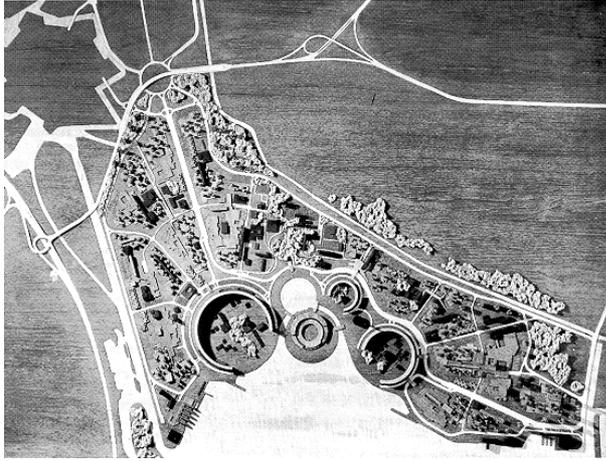


Massimo Castellazzi / Annibale Vitellozzi: Wettbewerbsbeitrag für die Biblioteca Nazionale di Roma 1959 (1.Preis)

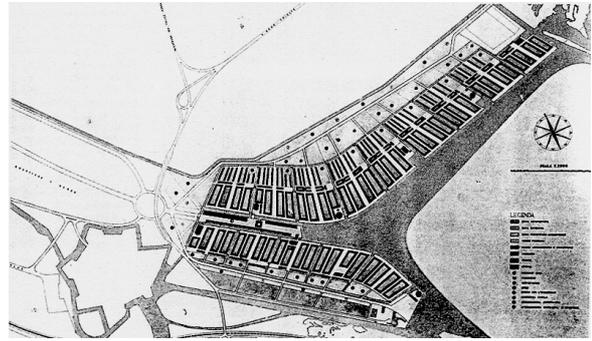


Giuseppe und Alberto Saroni / Carlo Aymonino u.a.: Wettbewerbsbeitrag für die Biblioteca Nazionale di Roma 1959 (2.Preis)

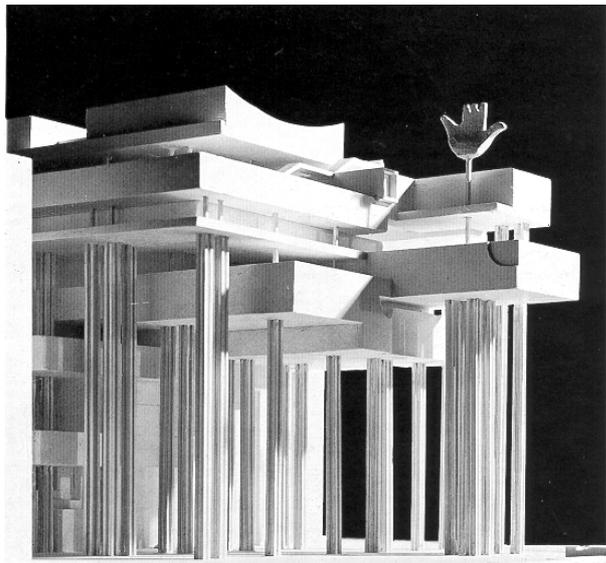
¹⁴ vgl. Rassegna, Heft 61, 1995: Wettbewerbe in Italien 1945 - 1986. Architecture Competitions After 1945. (History Methods Procedures).



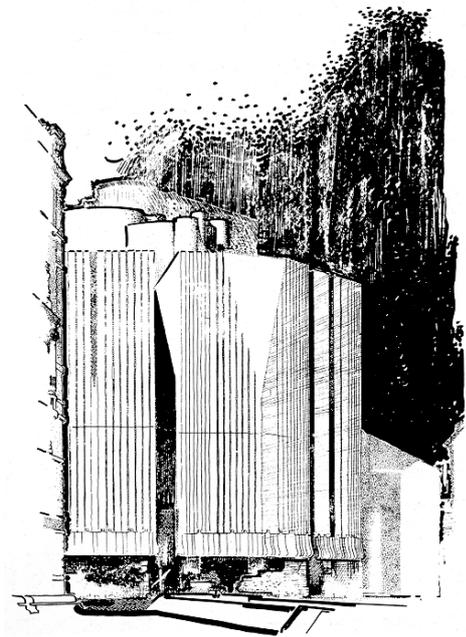
Ludovico Quaroni u.a.: Wettbewerbsbeitrag für das CEP-Viertel, San Giuliano, Mestre (Venedig) 1959 (2.Preis)



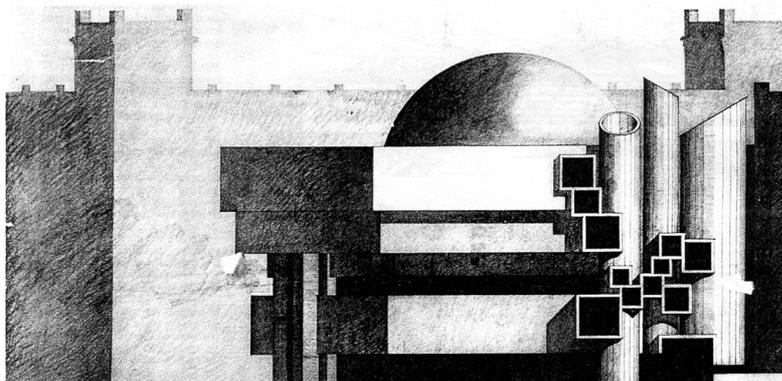
Saverio Muratori u.a.: Wettbewerbsbeitrag für das CEP-Viertel, San Giuliano, Mestre (Venedig) 1959 (1.Preis)



Giuseppe e Alberto Saroni: Wettbewerbsbeitrag für die Camera dei deputati in Rom, 1967 (Anerkennung)



Ludovico Quaroni u.a.: Wettbewerbsbeitrag für die Camera dei deputati in Rom, 1967 (Anerkennung)



Constantino Dardi u.a.: Wettbewerbsbeitrag für die Camera dei deputati in Rom, 1967 (Anerkennung)

7.3.0. Zurück in die Vergangenheit?

Die Diskussion in Otterlo (Holland) auf der CIAM XI vom 07.-14.09.1959:

Als sich im September 1959 etwa vierzig Architekten im Kröller-Müller Museum in Otterlo zusammengefunden hatten, wurden während der ersten sechs Tage des CIAM-Kongresses die Arbeiten der Teilnehmer dem Gremium präsentiert und anschliessend kritisch besprochen. Die letzten beiden Kongresstage waren für eine umfassende Analyse der vorgestellten Projekte sowie für einen Ausblick auf zukünftige Entwicklungen vorgesehen. Bereits am vierten Kongresstag jedoch, als die vier italienischen Vertreter ihre Projekte darboten, gab es zunächst einen moderaten verbalen Angriff auf die von Ignazio Gardella präsentierte Olivetti-Kantine. Die abweisende Haltung nahm zu, als Ludovico Magistretti sein Wohngebäude in Arenzano vorstellte und kulminierte dann in der Kritik an den Arbeiten von Giancarlo De Carlo (Wohn- und Geschäftsgebäude in den Sassi von Matera) und insbesondere jener von Ernesto Nathan Rogers, der sich in der Darstellung des von ihm präsentierten Torre Velasca bewußt nicht zurückgenommen hatte und auf Verbalattacken vorbereitet schien¹: „Ich habe beschlossen, Ihnen diese und keine andere Arbeit vorzustellen, gerade weil es die am meisten diskutierte Arbeit ist, die wir in den letzten Jahren gemacht haben. Es gibt viele andere Dinge, die, - wären sie hier gewesen -, von einigen von Ihnen viel leichter akzeptiert worden wären.“² Doch Rogers hatte die Polemik, die sein Projekt hervorrufen würde, ganz offensichtlich unterschätzt und Peter Smithson konstatierte in aller Härte: „Euer Gebäude gehört in meinen Augen einer anderen Welt an als die Artefakte unserer Zeit.“³ So wurde aus der grundlegenden Haltung des von Rogers propagierten veränderten Geschichtsbewußtseins der Moderne schnell eine Absage Italiens an die Moderne Architektur per se und Jacob B. Bakema polemisierte: „Ihr widersetzt euch dem Leben unserer Zeit.“⁴ Dabei hatte Rogers intendiert, mit dem Torre Velasca nicht zuletzt auch eine Art Gegenprogramm zum zwanghaften Modernismus, der Polarisierung des guten Neuen und des schlechten Alten, gegen Ende der fünfziger Jahre in die aktuellen Diskussionen miteinzubringen. Denn die Forderung gegen das Abrissdenken der Väter der Moderne - insbesondere von Le Corbusier - war bereits 1953 bei CIAM IX in Aix-en-Provence von den Mitgliedern des Team X formuliert worden. 1956 schrieb Le Corbusier einen Brief an CIAM X in Dubrovnik,⁵ in dem er resigniert den Abschied der älteren Architektengeneration aus dem CIAM konstatierte: Auf die neuen Forderungen des Städtebaues nach strukturell vernetzten Stadtgeweben statt funktionaler Trennung (im Sinne der Charta von Athen) vermochte die erste CIAM-Generation keine Antworten mehr zu geben. Trotz dieses expliziten Infragestellens bisheriger Leitbilder wurde dieser Aspekt des Torre Velasca bei den Diskussionen in Otterlo völlig vernachlässigt, im Gegenteil, „die Exponenten der Moderne warfen den Architekten Verantwortungslosigkeit vor. Die Torre Velasca erschien ihnen als Repräsentant einer überholten formalen Vorstellung, als reine Dekoration.“⁶ Damit war klar, dass Rogers Anstrengungen um eine möglichst fruchtbare und sachlich-geführte Auseinandersetzung mit dem umstrittenen Projekt scheitern mussten, eine Situation, die Oswald Matthias Ungers rückblickend wie folgt erläutert: „Es gab dann innerhalb der Team-Ten-Gruppe eigentlich so etwas wie eine zweite Spaltung oder zumindest eine Diskussion, die große intellektuelle Differenzen offenbarte. Sie fand 1959 in Otterlo statt, als Ernesto Nathan Rogers den Bau der Torre Velasca in Mailand zeigte. Rogers ging mit seinem Bau ja nicht allein auf die örtlichen Bedingungen in sozialer, verkehrsmäßiger und baulicher Hinsicht ein. Er ging noch einen Schritt weiter, indem er auch die historische Tradition der Stadt mit in die Architektur einbezog. Er suchte eine direkte Bezugnahme auf die Geschichte und übertrug das historisch vorgefundene in einen neuen Inhalt. Das führte zu einer scharfen Diskussion zwischen Rogers und Peter Smithson, der mit Zustimmung seiner Freunde diese Art des historischen Zitierens

¹ vgl. De Carlo, Giancarlo: *Questioni di architettura e urbanistica*, Urbino 1965, S.62-65 und 93-99

² Ernesto Nathan Rogers; zitiert in: Joedicke, Jürgen (Hrsg.): *Oscar Newman; CIAM '59 in Otterlo*, Stuttgart 1961, S.219

³ *ibidem*

⁴ Protasoni, Sara: *The Italian Group and the Modern Tradition*, in: *Rassegna*, Heft 14/52, Dezember 1992, S.28

⁵ vgl. Le Corbusier: *Letter to CIAM X, Dubrovnik*, zitiert in: Joedicke, Jürgen (Hrsg.): *Oscar Newman; CIAM '59 in Otterlo*, Stuttgart 1961, S.16

⁶ Stommer, Rainer: a.a.O., S.100

völlig ablehnte. Meines Erachtens war das falsch gesehen. [...] Mir wurde klar, daß man den Zusammenhang erkennen muß, die historische Kontinuität, die eine Identität des Ortes bestimmt und aus der heraus eine neue Architektur entsteht. Es wäre verfehlt, wieder nach einem universellen Stil zu suchen, der unabhängig von Ort und Zeit irgendwo im Abstrakten existiert.“⁷ Solcherlei Feststellungen entwickelten sich jedoch in erster Linie a posteriori, als die herausragende Bedeutung des Torre Velasca längst erkannt war und dessen antizipatorische Aspekte für spätere Entwicklungen - insbesondere das kritische Hinterfragen eines dogmatischen Universalismus - evident geworden waren. Zeitgenössische Betrachtungen hingegen zementierten die internationale Kritik an den Entwicklungen der italienischen Architektur gegen Ende der fünfziger Jahre: So liegt CIAM XI in Otterlo in chronologischer Folge eingebettet zwischen die beiden heftigen und ebenso polemisch vorgetragenen Ausgaben der *Architectural Review*, in denen Reyner Banham im April und Dezember 1959 den italienischen Neoliberty und den damit verbundenen Rückzug Italiens aus der modernen Architektur anprangerte.⁸ Dabei war die antihistorische Haltung der Moderne von Ernesto N. Rogers bereits 1955 als obsolet kritisiert worden: „Ein Gebäude in einem Kontext zu errichten, der schon durch Bauwerke anderer Baumeister charakterisiert ist, bedingt die Pflicht, deren Vorhandensein zu respektieren, in dem Sinne, die eigene Energie als neue Nahrung hineinzutragen und in deren Vitalität zu verewigen. [...] Während bei den ersten Meistern der Modernen Bewegung (verweigerten jene sogar nicht auch das Hineinstellen eines antiken Möbels in ihre vier Wände?) sich jeder fast als Pionier betrachtete, können wir heute lange Genealogien von Vorläufern zurückverfolgen und den Schritt, den wir machen, empfinden wir als jenen eines Bergsteigers innerhalb einer Seilschaft.“⁹ Ganz in diesem metaphorischen Sinne lässt sich auch Rogers' kritische Haltung gegenüber einer reinen Adaption der Leitlinien der Moderne als Wiederaufnahme und Fortführung begreifen: „Rogers knüpft an der Hervorhebung eines ethischen Ergebnisses in der Architektur an, wie sie von Pagano und Persico vertreten wurde.“¹⁰ Kontinuität wird von Rogers immer in einem Spannungsfeld mit Krisen gesehen: In seinem 1957 veröffentlichten Aufsatz „*Continuità o crisi*“ konstatiert er, „daß man - wenn man die Geschichte als Prozess begreift - sagen könnte, daß es immer Kontinuität und immer Krisen gibt; entscheidend sei nur, ob die Beständigkeiten oder die Veränderungen akzeptiert werden.“¹¹ Die Frage nach der Kontinuitätslinie des Torre Velasca blieb jedoch bei CIAM XI nicht nur für Jacob B. Bakema unbeantwortet. Keineswegs, so Bakema, könne dieses Projekt irgendeine Kontinuität mit dem Kopfgebäude der Stazione Termini in Rom aufweisen, das von Alfred Roth - der auch nach Otterlo gekommen war - als Beispiel guter italienischer Architektur angeführt wurde. So wurde der Torre Velasca de facto als Architektur eines Irrweges, als veritable Sackgasse evaluiert, seine einem mittelalterlichen Wehrturm entlehnte Formensprache war für die Mehrzahl der Teilnehmer in Otterlo Motivation genug für eine scharfe Verurteilung. Anders dagegen die italienische Sichtweise, die Enzo Paci im April 1959, also noch vor der vernichtenden internationalen Kritik in Otterlo, zum Ausdruck brachte: Der Torre Velasca versucht, „eine Tradition mit einer aktuellen Form wiederaufleben zu lassen (nicht zu wiederholen), ohne dabei auf eine methodologische Rigorosität zu verzichten. Es handelt sich sicherlich nicht um ein *Revival*, sondern um den Willen, eine technisch-künstlerisch-kulturelle Synthese zu verkörpern. [...] Die schlechteste Interpretation des Turmes wäre jene, ihn als Ende der Modernen Bewegung zu betrachten, als eine Rückkehr, oder sogar, als eine Kontinuität, die sich als Rückkehr herauskristallisieren könnte.“¹² Doch genau in diese Richtung geriet die Debatte in Otterlo, die darin kulminierte, dass die von den italienischen Architekten vorgestellten Arbeiten mit äußerster Vehemenz attackiert und als gefährliche Beispiele

⁷ zitiert in: Klotz, Heinrich: *Architektur in der Bundesrepublik*, Frankfurt 1977, S.282

⁸ Diese chronologische Kongruenz zeigt sich bisweilen auch darin, dass der Torre Velasca als Beispiel des Neoliberty angeführt wird.

⁹ Rogers, Ernesto Nathan: *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in: *Casabella-Continuità* Heft 204, Februar-März 1955

¹⁰ Gallanti, Fabrizio: a.a.O., S.286

¹¹ ibidem, vgl. Rogers, Ernesto Nathan: *Continuità o crisi*, in: *Casabella-Continuità*, Heft 215, April-Mai 1957

¹² Paci, Enzo: *Continuità e coerenza dei BBPR*, in: *Zodiac* Heft 4, April 1959, S.115

herausgestellt wurden, vor denen man sich in Acht nehmen müsse.¹³ Peter Smithson warf Ernesto N. Rogers gar Verantwortungslosigkeit vor, ein derart unglückliches Beispiel zu präsentieren: „Ich denke, dass dies ein schlechtes Vorbild abgibt, weil es viele Dinge gibt, die so leicht verzerrt werden können und nicht nur ethisch, sondern auch ästhetisch falsch werden.“¹⁴ Die eigentlichen architektonischen Qualitäten des Mailänder Hochhauses werden unter dieser vermeintlichen Einstimmung auf eine historische Situation von vielen erst Jahre später erkannt. Dabei spiegeln die ausländischen Anprangerungen rückblickend vor allem die sehr dogmatischen Auffassungen der Exponenten der Moderne wider: Der von ihnen konstatierte, aufkommende Eklektizismus innerhalb der italienischen Architektur impliziert aus heutiger Sicht weit weniger einen etwaigen Rückschritt, als vielmehr die erstickende Engstirnigkeit einer orthodoxen Moderne.¹⁵ Eine Engstirnigkeit, die Luciano Patetta wie folgt zusammenfasst: „Die Torre Velasca stand im Mittelpunkt der internationalen Architekturdebatte - sie galt als das herausforderndste Produkt der Poetik der kontextuellen Präexistenzen, als Ärgernis für die letzten Hüter der Orthodoxie der Moderne; und schliesslich machte sie all jene verlegen, die nur mit Mühe akzeptieren konnten, dass hohe architektonische Qualität sich mit einem extrem spekulativen Eingriff der *Società Generale Immobiliare* im Zentrum von Mailand verband. Ich möchte hier bloss daran erinnern, dass die Torre Velasca entgegen ihrem 'romantischen' Bild einer architektonischen Typologie folgt, die auf komplexe städtische Situationen zu beziehen ist. Sie ist ein Großstadtgebäude mit polyfunktionaler Schichtung: kommerzielle, tertiäre Nutzung, Wohnungen.“¹⁶ Auch heute noch, fast vierzig Jahre nach Fertigstellung des Gebäudes, ist diese polyfunktionale Schichtung intakt, auch heute noch überzeugt jene von Tafuri beschriebene „Huldigung an das durch die Spekulation zerstörte Mailand.“¹⁷ Auch der wichtige Ansatz einer Funktionsmischung des Torre Velasca fand jedoch in Otterlo keine Beachtung, vielmehr wurde deutlich, dass dieses Hochhaus sich den zeitgenössischen Vorstellungen zu dieser Bauaufgabe gänzlich widersetzte: So waren ohne Frage das Verwaltungsgebäude der Lever Brothers Co., das SOM 1951-52 in New York errichtet hatten oder aber das von Mies van der Rohe und Philipp Johnson konzipierte Seagram Verwaltungsgebäude, das 1955-58 in New York erbaut wurde die neuen Paradigmen des Hochhausbaues, die als reines Glasparallelepipedon eine Art Gegenbild zum Torre Velasca formulierten.¹⁸

Ein Blick zurück stellt den Torre Velasca als Fokus einer internationalen, sehr stark von ihrer Zeit gefangenen Architekturdebatte heraus, als mißverstandenen Signalbau, an dem sich auch die diffizile Situation der Moderne gegen Ende der fünfziger Jahre festmachen lässt: Noch 1959 erklärt Philipp Johnson die moderne Architektur für tot und „beginnt, vielgerühmte formale Masken zu entwerfen, die sich auf einen nüchternen Historizismus berufen.“¹⁹ Das Scheitern des Torre Velasca in Otterlo ging dabei nicht unwesentlich darauf zurück, dass von vielen durch die Schiefelage, die die Diskussion eingenommen hatte, überdies die Haltung der Architekten gegenüber der Tradition verkannt wurde, dass viele die Einbeziehung historischer Koordinaten in den Gebäudeentwurf als anti-modern interpretierten. Lodovico B. di Belgiojoso erläutert die Intentionen von BBPR wie folgt: „... Es war unsere Absicht, eine Verbindung mit den Traditionen regionalen Bauens durch Verwendung traditioneller Elemente herzustellen und zugleich ein Werk zu schaffen, das mit der Funktion und dem Material übereinstimmt, und dessen architektonische Sprache den Prinzipien moderner Architektur folgt...“²⁰ Für diese architektonische Haltung, für dieses veränderte Bewußtsein der modernen Architektur im Umgang mit einer vorhandenen Geschichte hatte sich insbesondere Ernesto N. Rogers - bereits lange Zeit vor Otterlo - in zahlreichen Veröffentlichungen und Vorträgen unter dem Thema

¹³ vgl. De Carlo, Giancarlo: a.a.O.

¹⁴ zitiert in: Jürgen Joedicke (Hrsg.): Oscar Newman; CIAM '59 in Otterlo, Stuttgart 1961, S.95

¹⁵ vgl. Doordan, Dennis: a.a.O., S.590

¹⁶ Patetta, Luciano: L'edilizia residenziale tra il 1933 e 1970, S.28; zitiert in: *Werk, Bauen + Wohnen*, Heft 4, April 1983, S.11

¹⁷ Tafuri, Manfredo / Dal Co, Francesco: Weltgeschichte der Architektur; Gegenwart, Stuttgart 1988, S.148

¹⁸ vgl. Fumagalli, Paolo: Sensibilität für die Geschichte und die Kultur des Ortes; Das architektonische Werk der Mailänder Gruppe BBPR, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, Heft 4, April 1983, S.10

¹⁹ Tafuri, Manfredo / Dal Co, Francesco: Weltgeschichte der Architektur; Gegenwart, a.a.O., S.151

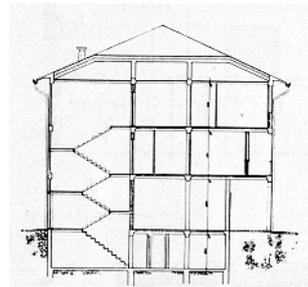
²⁰ di Belgiojoso, Lodovico Barbiano: Moderne Architektur in historischer Umgebung, in: *Bauen + Wohnen* Heft 6, Juni 1977, S.231

preesistenza ambientali stark gemacht und dabei jegliche antihistorische Auffassung im Sinne der orthodoxen Moderne längst preisgegeben. In Otterlo jedoch schienen jene extremen Frontstellungen tatsächlich keinerlei fruchtbaren Austausch zuzulassen, vielmehr hatte das definitive Scheitern von CIAM mit jenem Zusammentreffen im September 1959 eine letzte Affirmation erfahren. Und auch die Forderung Bruno Zevis nach einer neuen, „post-rationalistischen“ Phase in der Architektur und der Beendigung der Reihe der CIAM-Kongresse, die bereits 1949 in Bergamo als Gegenposition zu Sigfried Giedions „Entwicklung einer neuen Tradition“²¹ diskutiert worden war, hatte sich damit letztendlich noch erfüllt.

Die in Otterlo vorgestellten Projekte der italienischen CIAM-Gruppe in der Reihenfolge ihrer Polemisierung:



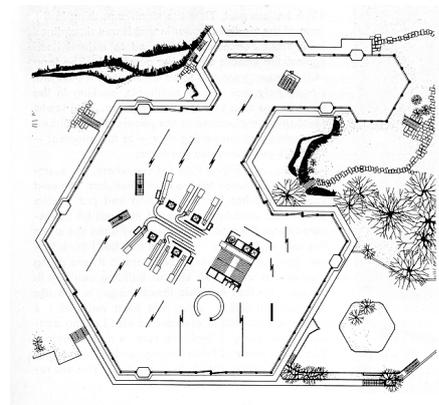
BBPR: Torre Velasca in Mailand, 1951-58



Giancarlo De Carlo: Wohn- und Geschäftsgebäude in der Siedlung Spine Bianche, Matera 1954-57, Ansicht Ost und Querschnitt



Ignazio Gardella: Kantine der Fa. Olivetti in Ivrea, 1953-59



Ignazio Gardella: Kantine der Fa. Olivetti in Ivrea, 1953-59, Grundriss Cafeteria

²¹ vgl. Giedion, Sigfried: Space, time and architecture; The growth of a new tradition, Cambridge 1941

7.3.1. Neoliberty und Otterlo: Die Verschiebung von einer politisch-sozialen zu einer disziplinären Diskussion

Entscheidend für die Situation der ausgehenden fünfziger Jahre in Italien ist eine deutliche Verschiebung der Schwerpunkte, unter denen Architektur diskutiert wird: Waren es bei den bedeutenden römischen Wohnsiedlungen der unmittelbaren Nachkriegszeit vor allem Aspekte des politisch-sozialen Kontextes, die in die Debatten miteingingen, sind es am Ende der Dekade insbesondere architekturimmanente Fragestellungen, die diskutiert werden.

Sowohl die Neoliberty-Debatte als auch die darauf folgenden Diskussionen in Otterlo konzentrieren sich im Wesentlichen auf gestalterische oder stilistische Charakteristika der Architektur - der politisch-soziale Kontext hingegen wird in beiden Fällen deutlich in den Hintergrund gedrängt. Dies gilt im besonderen für Otterlo, denn innerhalb der Neoliberty-Debatte impliziert die Kritik an einer dogmatischen Moderne gleichwohl eine Verschiebung der politischen Ausrichtung: Die immer noch als politisch eher links besetzte Moderne sollte von dem politisch eher rechts besetzten Neoliberty abgelöst werden. Doch wird diese politische Dimension trotz ihrer potentiellen Relevanz bereits beim Neoliberty nicht wirklich diskutiert, sie wird allenfalls implizit vermittelt, indem sich Banham mit seiner Kritik gegen den bourgeoisen Neoliberty auf die Seite der politischen Linken schlägt. Gleichwohl richtet sich Reyner Banhams Polemik in der *Architectural Review* apodiktisch und ebenso ausschließlich gegen die formale Sprache der italienischen Architektur. Eine weitere Stufe der Ausklammerung des politisch-sozialen Kontextes erreichen dann die Vorwürfe Peter Smithsons bei den Diskussionen in Otterlo, denn hier geht es offensichtlich nur noch um architekturimmanente Fragestellungen. Und selbst die von Ernesto N. Rogers propagierten *preesistenza ambientale* besitzen keinesfalls eine bestimmte politische Motivation, sondern begreifen den urbanen Kontext insbesondere als neutrales vielschichtiges Gebilde, aus dessen Koordinaten heraus sich eine neue Architektur konfigurieren sollte. Ganz im Unterschied zu den weiter zurückliegenden Diskussionen um die römischen Siedlungsprojekte Tiburtino und Tuscolano, bei denen die dezidierte Lossagung vom faschistischen Kontext hin zu einer Wiederbelebung regionaler Traditionen geradezu stilbildend wird: Im scheinbar ländlich-bäuerlichen Idyll sucht das Tiburtino die vom Faschismus unbefleckte und reine Architektursprache des Neorealismo politisch zu motivieren. Architektur wird, wie Ludovico Quaroni formuliert²², im Tiburtino zum Ergebnis eines Seelenzustandes. Ein Seelenzustand jedoch, der sich sehr stark mit der politischen Linken und der Resistenza-Bewegung in Zusammenhang sieht und daraus seine Architektur generiert. Denn ohne diesen stark politisch und sozial geprägten Kontext, ohne die emotional bestimmte Zusammenführung Italiens im großen Kollektiv der *Resistenza* sind Tiburtino und Tuscolano nicht denkbar. Fragestellungen, wie sich die postfaschistische Architektur als solche manifestieren kann, wie sich die in der neuen Freiheit geschaffene Architektur als deutlich andere artikulieren kann, sind mit den Bemühungen der politisch linksgerichteten Partei des *Partito Comunista Italiano* um eine Vormachtstellung in Italien aufs engste verklammert - auch die Programmatik der Kritik beim Tuscolano-Viertel richtet sich im Wesentlichen keineswegs allein auf gestalterische Aspekte der Wohnsiedlung. Mit dem aus der Piacentinischen Schule vorbelasteten Arnaldo Foschini, der die beiden Siedlungsgebiete als römischer Vorsitzender des INA-Casa zu vergeben hatte, waren ohnehin die Vorzeichen gestellt für eine Architektur, die sich primär aus einem politisch-sozialen Umfeld heraus zu entwickeln hat. Die einsetzende Neuorientierung Italiens an dem demokratischen Amerika und dem sozialdemokratischen Schweden verweist dabei explizit auf die Relevanz des Politischen für eine neue Architektur. Auch Bruno Zevi und die APAO verstehen sich keineswegs nur als Architekten, die primär gestalterische Ansprüche formulieren, vielmehr übernimmt gerade für die *Architettura Organica* die politische Dimension, der Anspruch nach einem demokratischen Italien, das mit seiner faschistischen Vergangenheit brechen möchte, eine Vorrangstellung für deren architektonische Haltung. Spätestens gegen Ende der Dekade der fünfziger Jahre, schienen innerhalb der

²² vgl.: Quaroni, Ludovico: Il paese dei barocchi, in: *Casabella-Continuità*, Heft 251, April 1957

Architekturdebatten gerade diese politischen Rahmenbedingungen als Determinanten weitestgehend ausgeklammert. Die Suche nach dem erlesenen Einzelwerk entpolitisierte die italienische Architektur nach und nach: Wenn nun mehr und mehr der Architekt als individueller Gestalter gefragt schien, der vor allem durch Solitärbauten in Erscheinung tritt, dann hatte sich auch hier ein deutlicher Wandel vollzogen: Aus der als großes Kollektiv empfundenen Gruppe der *Resistenza*, aus dem gemeinsamen Engagement für ein gemeinsames Ziel war die Favorisierung der Individuation der Lebensform und damit der Individuation der Architektur hervorgegangen. Am Dekadenwechsel werden diese neuen Einzelbauten in ihrer Vielfalt als leuchtende Beispiele architekturimmanent diskutiert, politische Fragestellungen werden dabei zurückgedrängt. Tatsächlich gewinnt die Planung und Realisierung von Einzelgebäuden im Verlauf der fünfziger Jahre immer mehr an Bedeutung - sowohl in der nationalen als auch der internationalen Rezeption. Erst als 1959 der städtebauliche Wettbewerb für die *Barene* von San Giuliano in Mestre (Venedig) ausgelobt wird und Ludovico Quaroni noch im selben Jahr sein bedeutendes Buch *L'urbanistica e l'avvenire della città* (Die Stadtplanung und die Zukunft der Stadt) publiziert, kündigt sich ein aufkommendes Interesse der Architekten und Planer an den virulenten Problemen der Stadt an. Übergeordnete städtebauliche Eingriffe, die in ihrer Größe die kleinen Siedlungseinheiten des Neorealismo bei weitem übertreffen, markieren den Wendepunkt zur Dekade der sechziger Jahre und bereiten den Weg zu einer vertieften Auseinandersetzung mit städtebaulichen Fragestellungen, aus der später auch Aldo Rossis Schlüsselwerk *L'architettura della città* (1966) hervorgehen wird.

Tafel 37

<i>chronologische Zuordnung</i>	<i>Ausrichtung und Schwerpunkte der Architekturdiskussion</i>	<i>Stadtplanung / Gebäudeplanung</i>
~ 1947		
unmittelbare Nachkriegszeit bis gegen Anfang der fünfziger Jahre	politisch-sozial kollektiv politisch links	Stadtplanung insbesondere INA-Casa Siedlungsprojekte Diskussionen um Tiburtino oder Tuscolano
~ 1955		
Mitte bis Ende der fünfziger Jahre	architekturimmanent individuell politisch unbestimmt	Gebäudeplanung erlesene Einzelwerke der Protagonisten Diskussion in Otterlo um den Torre Velasca

7.3.2. Die Antipoden des erlesenen Einzelwerks: Der gebaute Alltag in Italien

Neben den herausragenden und qualitätvollen Projekten der Exponenten der italienischen Architektur, die in jener Nachkriegsphase des *praktischen Experimentierens* realisiert werden, treten die Kontraste zur Masse der parallel laufenden architektonischen Alltagsproduktion immer deutlicher zu Tage. Paolo Nestler¹ spricht in diesem Zusammenhang von der völligen Ignoranz der Provinzarchitekten, von der „anderen Seite“ der guten Architektur der Protagonisten. Es gelte jedoch, eine genaue Unterscheidung zu treffen zwischen einerseits den eigentlichen Architekten, die tatsächlich an einer Hochschule Architektur studiert hatten und andererseits jenen Baumeistern, die an sogenannten *Istituti Industriali* eine Art Bauingenieurstudium absolviert hatten und ebenfalls zum Einreichen von Plänen berechtigt waren.²

Die desastreuse Situation der Vororte wird durch diese Ausgangssituation noch begünstigt, da dort kaum jene Architekten vertreten sind, die an den Hochschulen studiert haben und den Anspruch nach qualitätvoller Architektur erheben oder gar einlösen könnten. Die Ambivalenz zwischen der großen Masse der Alltagsarchitektur und den „Ausnahmen von hohem Niveau“³ erfährt eine extreme Zuspitzung, die starke Polarisierung der Projekte, - ein Bild von singulären Spitzen, die aus dem unübersichtlichen flächendeckenden Brei der Durchschnittsproduktion herausragen -, war längst schon unübersehbar geworden und Rudolf Pfister, der damalige Herausgeber der Zeitschrift *Baumeister*, gelangt 1957 zu der Feststellung: „Es dürfte nicht sein, daß am Rande von Rom in den allerletzten Jahren große Wohnquartiere entstanden sind, die in ihrer steinernen Trostlosigkeit sich von den berüchtigten Gründerzeitquartieren nur dadurch unterscheiden, daß sie zwar keine Hinterhöfe und Rückgebäude aufweisen, dafür aber eine weit höhere Wohndichte, und daß ihre Unternehmer alle Erkenntnisse und Errungenschaften des heutigen Städtebaus mißachten durften. Diese Massenquartiere sind für unsere Vorstellung von einer unmenschlichen Freudlosigkeit, trostlose Menschenregistraturen, die auch mit den bescheidenen Wohnansprüchen der Italiener nicht entschuldigt werden können.“⁴ Während sich jedoch die Haltung gegenüber den von Pfister benannten Gründerzeitquartieren in der aktuellen Planungsdebatte wieder deutlich verschoben hat, während beispielsweise die Struktur des urbanen Blocks in aktuellen Diskussionen eine nicht unwesentliche Rolle spielt, hat sich die Haltung gegenüber den Vorstadtquartieren im *Hinterland* der italienischen Metropolen keineswegs verändert. Verantwortlich dafür ist neben der geringen architektonischen Qualität, - die sich insbesondere durch die Ästhetik der vorgefertigten Plattenbauweise manifestiert -, den niederen Standards der Wohneinheiten an sich, - die nicht zuletzt auch auf den enormen Zeitdruck einer möglichst raschen Realisierung zurückzuführen sind -, insbesondere die katastrophale städtebauliche Situation der ausgelagerten Wohnsiedlungen, deren Uniformität sich nicht nur bei der Gestaltung der Gebäude abzeichnet, sondern ebenso in der Ausklammerung einer wirklichen Freiraumgestaltung, die dem an Anonymität nicht zu übertreffenden Schlafstädten der Siedlungseinheiten sinnvoll entgegentreten könnte. So wurde im Gegenteil die offenkundige Tristesse des rein utilitaristisch ausgerichteten, kruden Bauwirtschaftsfunktionalismus durch das gleichzeitige Ausbilden disparater Resträume, die sich bestenfalls am Mindestmaß des Abstandsgrüns festmachen, zusätzlich überhöht. Beispielhaft hierfür steht die Mailänder Peripherie, das *Hinterland Milanese*, in dem nicht selten riesige unmotiviert Restflächen das Bild der weitläufigen Siedlungseinheiten prägen. Doch nicht nur im Stadtrandgebiet Mailands, sondern flächendeckend auch in zahlreichen Vorstädten italienischer Ballungszentren (Rom, Neapel, Turin,...) wurde die Identität des Ortes zugunsten eines ubiquitären Bildes des stereotyp-gerasterten Wohnblocks vollständig preisgegeben.

¹ Paolo Nestler in einem Gespräch mit dem Verfasser am 11.10.1994 in München.

² So gilt bis heute die gesetzlich verankerte Regelung, dass anstelle der Architekten auch die „geometri“, die Vermessungsingenieure, kleinere Bauaufgaben (bis zu drei Vollgeschossen) übernehmen dürfen.

³ vgl. Benevolo, Leonardo: a.a.O., S.420

⁴ Pfister, Rudolf: Wie sieht der gebaute Alltag in Italien aus?, in: *Baumeister*, Heft 10, Oktober 1957, S.732



Wohngebäude im Hinterland Milanese



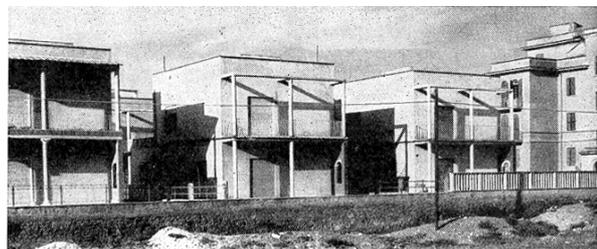
Wohngebäude im Hinterland Milanese

Auf die nach Kriegsende einsetzende zunehmende Landflucht der italienischen Bevölkerung, auf den stark ansteigenden Geburtenzuwachs⁵, findet jener unkoordinierte schnellwachsende Massenwohnungsbau somit keinerlei qualitative Antwort.

Jener Anonymität, jener universellen Grammatik hatten die Wohnsiedlungen des Neorealismus in ihren spontanen Formfindungen und Figurationen der Einzelgebäude noch vor 1955 eine deutliche Absage erteilt und stattdessen versucht, dem Individuellen einer Wohnsituation - bis hin zu handwerklich-gestalteten Details - eine eigene Sprache zu verleihen.



Der gebaute Alltag in Italien: „In den Wohnquartieren im neuen Ostia vor Rom hat man zwar den Versuch gemacht, so etwas wie eine städtebauliche Ordnung herzustellen, aber ohne Erfolg. Man hat dort veraltete städtebauliche Prinzipien mit modern sein wollender „Architektur“ durchzuführen versucht, die ihre Form aus sämtlichen „Ismen“ seit Ende des ersten Weltkrieges bezieht.“ (Rudolf Pfister)



Der gebaute Alltag in Italien: „Eine Reihe von Einfamilienhäusern im neuen Ostia. Dicht gedrängt, fast ohne jeden eigenen Freiraum oder Garten stehen sie wie die benachbarten Stockwerksblöcke ohne sinnvolle Ordnung an der Straße aufgereiht.“ (Rudolf Pfister)

Rudolf Pfister beschreibt in seinem Beitrag das vollständige Fehlen eines städtebaulichen Ansatzes als einen der Hauptgründe der Misere des städtischen *Hinterlandes*. Dabei kommt es in jenem Niemandsland zwischen Stadt und ausgelagerter Peripherie nicht selten zu ungeahntem stadtplanerischem Wildwuchs, den er am Beispiel Rom festmacht: „Was ist das doch für eine städtebauliche Fehlleistung, daß man an der Autostraße von Ostia nach Süden, der Küste entlang beiderseits Dutzende und Aberdutzende von Einfamilienhäusern naiv und phantasielos aufgereiht hat, ein modernes „Straßendorf“ der schrecklichsten Art.“⁶ Aus Mangel

⁵ ibidem.

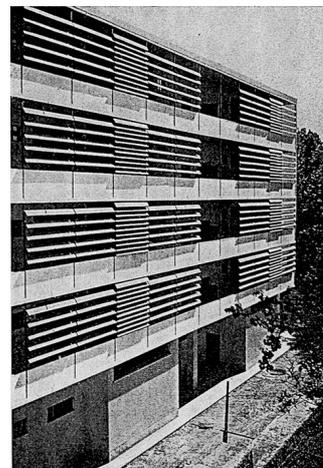
Pfister bezieht sich bei seiner Darstellung auf das Fallbeispiel Rom. Hier liegen, bezogen auf den Monat Juni des Jahres 1957, folgende Zahlenwerte vor: 2.500 Menschen, vor allem aus ländlichen Gegenden, haben sich allein im Juni 1957 in Rom niedergelassen, zudem standen in diesem Monat den 3.000 Geburten lediglich 1.200 Todesfälle gegenüber. Insgesamt, so Pfister, vermehre sich die Bevölkerung Roms durchschnittlich um rund 40.000 Einwohner pro Jahr.

⁶ ibidem

an jeglicher Planungskoordination kollidieren somit häufig die langen Reihen der Einfamilienhäuser - oder auch die vorhandenen kleineren landwirtschaftlich-genutzten Gebäude in peripherer Lage - unvermittelt mit dem Massenwohnungsbau in Form von großdimensionierten Wohnblöcken. Dabei besitzen auch die kleinen, zumeist zweigeschossigen, Einzelgebäude per se keinerlei architektonische Qualitäten, im besagten Beispiel hebt Pfister vielmehr deren groteske Häßlichkeit hervor: Auch im Alltag des Einfamilienhausbaus offenbart sich also die sehr ambivalente Gesamtsituation, die in Pfisters Bildunterschriften kulminiert: „Dieses Prachtstück von Haus gehorcht einem höheren Prinzip. Hier geht Bauhaus, antroposophische Architektur und eine spielerische Dekorationslust wild durcheinander, den Surrealismus nicht zu vergessen! - Bei solcher Harlekinade (aber ohne Geschmack) sind wir 1956 glücklich angekommen.“⁷ Demgegenüber stehen die Einfamilienhausprojekte der Protagonisten wie Bilder aus einer anderen Zeit: Luigi Morettis Casa 'La Saracena' in Santa Marinella (1954), Mario De Renzis Haus in Sperlonga (1956), die Casa 'La Scala' in Portese am Lago di Garda (1957-58) von Vittoriano Viganò oder auch Leonardo Riccis Wohngebäude in Monterinaldi (1954-55) sind beredte Zeugnisse für jene *andere*, weitaus qualitativere Seite der italienischen Architektur. Bezeichnend für diese Projekte ist jedoch deren überaus prominente topografische Situation, die ihrerseits einen überdeutlichen Kontrapunkt zu den an Ausfallstrassen gelegenen Grundstücken der Alltagsbauten formuliert. Und auch im Bereich des Geschosswohnungsbaus lassen sich die erlesenen Einzelwerke der Meister als Antipoden der Alltagsarchitektur leicht herausstellen: So etwa die Wohngebäude von Luigi Cosenza in Neapel (1953-54), die Wohnhochhäuser von Luigi Carlo Daneri im Quartiere della Foce in Genua (1951-53) oder der Wohnblock in Rom (1950-51) von Ugo Luccichenti. Eine beispielhafte Reihe, der ebenso die erwähnten Bauten von Ignazio Gardella (Wohngebäude der Firma Borsalino in Alessandria, 1951-53) oder Mario Ridolfis Wohnhochhäuser *Case a torre* (1951-54) in Rom zuzurechnen sind.



*Ugo Luccichenti: Wohnblock in Rom, 1950-51
Ansicht Südost*



*Luigi Cosenza: Wohngebäude in Neapel, 1953-54
Ansichtsdetail*

⁷ ibidem

7.3.3. Fordismus und Corporate Identity: Die *Comunità* und Adriano Olivetti

„Adriano Olivetti hat den 15 Jahren, die auf den Krieg folgten, seinen Stempel aufgedrückt: es war leicht, ihn zu lieben, sehr leicht, ihn zu hassen, unmöglich, ihn zu ignorieren.“¹

Ludovico Quaroni

Die besondere Bedeutung des Mäzens und Anregers Adriano Olivetti (*1901 †1960) für die italienische Architektur der Nachkriegszeit resultiert in erster Linie aus dessen originären Bemühungen, im piemontesischen Ivrea, - dem Sitz der Firmenzentrale von Olivetti -, eine Art privilegierte Kulturinsel zu schaffen und dort auserlesene Architekten, Stadtplaner, Designer, Künstler und Schriftsteller in den Dienst der großen Gemeinschaft seiner Firma zu stellen. Aus dem Ansatz Olivettis, die Korrelationen zwischen den verschiedenen Fachbereichen und den eigenen Firmenprodukten zu stärken und eine Corporate Identity zu schaffen, entwickeln sich zahlreiche Aufträge für die Protagonisten der italienischen Architektur der fünfziger Jahre. Die dabei bearbeiteten Projekte beschränken sich keineswegs auf die Errichtung neuer Firmengebäude, sondern schließen vielmehr auch Wohnsiedlungen für Firmenangestellte und unterschiedliche soziale Einrichtungen mit ein, die Olivetti im Sinne einer übergeordneten Gemeinschaft, der *Comunità*, in die Betriebsplanungen integriert, um eine bewußt enge Beziehung zwischen Wohnen und Arbeiten herzustellen: Auf dem Eiland von Ivrea sollte dadurch aus dem Arbeitsplatz auch eine Stätte der Begegnung und des kulturellen Austausches werden. „Gleichzeitig begründet Olivetti eine Philosophie des Designs seiner Produkte, um so die Auslandsmärkte zu erobern. Das Design wird zu einem Teil seiner Betriebspolitik.“² So wird aus den Anstrengungen Olivettis im wesentlichen eine neue kulturelle Philosophie, Adriano Olivetti, der ab 1935 den Firmenvorsitz inne hält, versteht sich keinesfalls nur als Großunternehmer oder Verkaufsstrategie, er löst sich rasch von der Vorstellung einer simplen Vermarktung des eigenen Produktes, um, - wie er selbst in *L'ordine politico delle Comunità* schreibt -, „die Fehler der Vergangenheit zu vermeiden.“³ Olivetti engagiert sich mit ungebrochener Intensität in anderen Fachbereichen und insbesondere im Bereich Stadtplanung und Architektur, die er als Träger eines einzigen Rationalisierungsprozesses versteht, „der vom Einzelobjekt bis zur Landesplanung reicht.“⁴ Schon in den dreißiger Jahren hatte er damit begonnen, sich mit Stadtplanung, Architektur und Design zu beschäftigen, schon Mitte der dreißiger Jahre hatten beispielsweise Figini und Pollini, die er auf der Triennale in Mailand 1933 kennengelernt hatte, für Olivetti geplant und dessen Idee einer gläsernen Fabrik, - der Quelle des neuen Reichtums⁵ -, umgesetzt. Adriano Olivetti war es auch, der damals durch seine Bemühungen nach einer architektonischen Kultur einige der reformerischen Ideologien der unmittelbaren Nachkriegszeit antizipiert hatte.⁶ Diese über zehn Jahre zurückgehenden Erfahrungen baute Olivetti nach Kriegsende kontinuierlich aus: Er war einer der Mitbegründer des Istituto Nazionale di Urbanistica (INU - Nationales Institut für Stadtplanung) gewesen und stand diesem seit 1950 vor. „Der INU war ein wirksames Einigungsinstrument im Bereich der italienischen Kultur: Stadtplaner aus dem Norden setzten sich dort mit Römern wie Luigi Piccinato und Ludovico Quaroni auseinander, die Generation der Fünfzigjährigen sah sich mit den Jüngeren wie Piero Moroni, Giuseppe Campos, Pierluigi Cervellati und Vittorini konfrontiert.“⁷ Doch nicht nur auf dem Gebiet der Urbanistik versuchte Olivetti seine „Republik der Literatur und des sozialen Friedens“⁸ umzusetzen, auch im Bereich der Publikationen avanciert er in eine zentrale Position: So wird er ab 1949 Direktor der Architekturzeitschrift

¹ zitiert in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, Heft 188, Dezember 1976, S.46

² Tafuri, Manfredo / Dal Co, Francesco: Weltgeschichte der Architektur; Gegenwart, a.a.O., S.50

³ vgl. Restucci, Amerigo: La dynastie Olivetti, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, Heft 188, Dezember 1976, S.2

⁴ ibidem

⁵ vgl. Olivetti, Adriano: La fabbrica e la comunità, Ivrea 1956, S.10

⁶ vgl. Ciucci, Giorgio / Dal Co, Francesco: La cultura architettonica in Italia, 1900-1990, in: *Architettura italiana del '900*, Mailand 1990, S.43

⁷ Gregotti, Vittorio: Rekonstruktion einer Geschichte; a.a.O., S.555

⁸ Tafuri, Manfredo / Dal Co, Francesco: Weltgeschichte der Architektur; Gegenwart, a.a.O., S.50

Urbanistica (Erscheinungsort: Turin) als Nachfolger von Armando Melis, der die Zeitschrift 1932-44 geleitet hatte - Chefredakteur von *Urbanistica* ist in jener Zeit Giovanni Astengo, der 1950-51 die Siedlung Falchera in Turin realisiert. Darüberhinaus ist Adriano Olivetti auch Mitherausgeber⁹ der Architekturzeitschrift *Zodiac* (Erscheinungsort: Mailand) und Herausgeber der Zeitschrift der Olivetti-Gruppe *Comunità*.¹⁰ In dieser prominenten Position reüssierte Olivetti nicht nur darin, einen entscheidenden Beitrag zum Entstehen des modernen Industriedesigns in Italien geleistet zu haben und grundlegende Impulse für die Debatten in Architektur und Stadtplanung zu geben, sondern mit dem Mythos Ivrea auch darin, einen neuen Anziehungspunkt für viele Architekten geschaffen zu haben - nicht zuletzt deshalb, weil sich deren großer Wunsch nach der langersehten Realisierung ihrer durch den Faschismus aufgeschobenen und theoretisch verbliebenen Projekte hier auf einmal verwirklichen konnte. Olivetti holte sich jedoch von Anfang an aus allen Bereichen nur die Exponenten: Marcello Nizzoli, der 1940 die Addiermaschine „Summa 40“ und 1950 die Reiseschreibmaschine „Lettera 22“ entwickelt, wird fester Mitarbeiter der Olivetti-Werke; der Dichter Sinisgalli wird zum Leiter der Werbeabteilung bei Olivetti ernannt und bereits 1938 verfasst Elio Vittorini das Vorwort des Olivetti-Bandes „La storia della scrittura“. Noch während der Zeit des Faschismus waren so in Ivrea Intellektuelle unterschiedlichster Provenienz und aus sehr unterschiedlichen Fachbereichen zusammengekommen, um aufbauend auf eine gemeinsame laizistische, radikale politische Überzeugung und der Verehrung Piero Gobettis, dem wichtigsten Theoretiker des liberalen Sozialismus der dreißiger Jahre, an einer antifaschistischen, antiideologischen Modernisierung ihres Landes zu arbeiten.¹¹ Nach 1945 war die Rolle Olivettis, der zuvor im Schweizer Exil gelebt hatte, noch bedeutsamer geworden: Den unübersehbaren Unsicherheiten der von der öffentlichen Hand geführten Interventionen versuchte er, - insbesondere im Zeitraum von 1946-1954 - in Ivrea ein soziales Bild der Stärke und unternehmerischer Sicherheit gegenüberzustellen. Er war der erste in Italien, - so Ernesto Nathan Rogers -, der die historische und instrumentelle Bedeutung der Zusammenhänge zwischen Stadt und Region erfasste.¹² Den großen sozialen Schwierigkeiten, den hohen Arbeitslosenzahlen im agrarischen Süden Italiens, versuchte er mit der Errichtung des Firmengebäudes in Pozzuoli bei Neapel (1951-54 von Luigi Cosenza) gegenzusteuern und hoffte dabei auf eine Art Kettenreaktion, die den Trend der Verarmung des Südens aufhalten sollte. Doch dieser Ansatz war - im Sinne eines politischen Gegenprogramms zur Regierung - von äußerst dürftigem Erfolg gekrönt und in seinen Grundsätzen alsbald zum Scheitern verurteilt.

Die von Olivetti in den fünfziger Jahren forcierte Zusammenführung der Architekten in Ivrea kann mit der etwa zeitgleich von Giuseppe Samonà vorangetriebenen Zusammenkunft einiger Protagonisten (Zevi, Gardella, Albini, Astengo, Belgiojoso und De Carlo) als Dozenten an der Hochschule von Venedig verglichen werden: Beides waren goldene Käfige, aus denen es nur schwerlich ein Entrinnen gab.¹³ Für viele der ambitionierten Architekten des Dopoguerra war die große Gemeinschaft Olivettis jedoch zunächst eine herausragende Gelegenheit, ihre architektonischen Vorstellungen zum ersten Mal in größerem Umfang baulich umsetzen zu können. In diesem Sinne hatte Adriano Olivetti einen entscheidenden Anteil an der Entwicklung einer italienischen Nachkriegsarchitektur und hier besonders an der Kontinuitätslinie der aus dem *Razionalismo* hervorgegangenen Architekten wie Gardella, Figini und Pollini. Jener direkte Rekurs auf das *Movimento Moderno* war für Olivetti kein Zufall: „Die Symbiose zwischen dem Nützlichen und dem Schönen ist nicht nur das Indiz einer charakteristischen intellektuellen Position, sondern der Ausdruck einer besonderen ethischen Auffassung, die das Schaffen von Adriano Olivetti auf die tiefsten Quellen der Modernen Bewegung, und insbesondere des Bauhauses, zurückführte.“¹⁴ Das Bild des goldenen Käfigs überschattet jedoch bei näherer Betrachtung die zahlreichen Aktivitäten der Architektenschaft Olivettis: Vor dem Hintergrund

⁹ In Zusammenarbeit mit Giulio Carlo Argan, Geno Pampaloni und Pierre Janlet.

¹⁰ Diese Zeitschrift erschien zum ersten Mal 1945 unter dem Titel *Rivista del Movimento di Comunità* und wurde 1956 in *Comunità* umbenannt.

¹¹ vgl. Gregotti, Vittorio: a.a.O., S.555

¹² vgl. Rogers, Ernesto Nathan: L'unità di Adriano Olivetti, in: *Casabella-Continuità*, Heft 270, Dezember 1962, S.1

¹³ vgl. Tafuri, Manfredo: *History of Italian architecture, 1944-85*, London 1988, S.38

¹⁴ Rogers, Ernesto Nathan: a.a.O., S.9

jenes goldenen Käfigs generierte die Architektur zum prestigeträchtigen Exponat, zum musealen Ereignis im Maßstab 1:1, bei dem neben der herausragenden Qualität der Architektur die Rolle der Protagonisten per se auch kritische Züge angenommen hatte. Denn, die Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre, jener aktive Pol, der einst die progressiven Kräfte zusammengeführt hatte und sich als eigentlicher Impulsgeber einer neuen architektonischen Kultur verstanden hatte, wurde nun, rund zwanzig Jahre später, von einem Großindustriellen ausgestellt und im Dienste eines firmeneigenen Produktes vermarktet. Doch andererseits konnte nur mit dem geistigen Impetus, der tatkräftigen Unterstützung Olivettis und dessen Engagement ein derartiger Fokus der neuen italienischen Architektur überhaupt erst entstehen. Wenn in den Olivetti-Show-Rooms der fünfziger Jahre, wie etwa von BBPR (New York 1954) oder Scarpa (Venedig 1957-58), also das Produkt per se entkommerzialisiert und mystifiziert wird und von der Architektur mit einer „unbegreiflich-surrealistischen Aura“¹⁵ umgeben wird, dann offenbaren sich just an diesem Punkt auch die inneren Widersprüche der *Comunità* von Ivrea: Einerseits wird die Intellektuelle politische Linke unter der Schirmherrschaft eines Mäzens domestizierend zusammengeführt und gleichzeitig stellen sich dem kulturellen, sozialen und politischen Anspruch nolens volens die Vermarktung und Verkaufspolitik eines aufstrebenden Unternehmens entgegen.

Wenngleich Olivettis Firmenphilosophie letzten Endes also darauf abzielte, die Objekte seines Unternehmens mehr als Ausdruck eines globalen kulturellen und politischen Projekts zu stärken, denn das reine Produkt als Verkaufsobjekt zu präsentieren, wenngleich er damit Architektur und Design zum Corporate Identity deklarierte, darf insgesamt betrachtet die Bedeutung Olivettis für die Entwicklung der Architektur und ebenso der Urbanistik keinesfalls unterschätzt werden: Nicht nur die Architekten Figini und Pollini erfahren den Tod Olivettis im Februar 1960 als schmerzlichen Bruch einer über Jahrzehnte währenden Kooperation, von der zahlreiche Protagonisten profitieren konnten. Nach 1960, im Zuge der wachsenden Unzufriedenheit über den eskalierenden Städtebau, hatten viele der progressivsten Kräfte der italienischen Architektur längst keine vergleichbaren Referenzen mehr, auf die sie sich ähnlich wie im Falle Adriano Olivetti hätten beziehen können und auch die nicht zu unterschätzende Position des Koordinators, der sich im Sinne Olivettis als dritte politische Kraft versteht, blieb fortan vakant. Dabei hatte sich zumindest das Ende der Kulturinsel Ivrea bereits am Ausgang der fünfziger Jahre abgezeichnet, als sich die Firma Olivetti in einer allgemeinen Finanz- und Führungskrise befand¹⁶, gleichzeitig aber an der entscheidenden Schwelle zum Einstieg in den elektronischen Markt stand. Noch 1958 hatte Adriano Olivetti selbst an politischen Wahlen teilgenommen und auf einen Erfolg der *Comunità* gehofft, damit aber vor allem den Anachronismus seiner *dritten* Kraft offenbart. Der Mythos Olivetti und das von Adriano vermittelte Bild der *Comunità* und der interdisziplinären Kooperation hatte zu Beginn der sechziger Jahre schon starke Transformationen erfahren, die vormals sehr starke Corporate Identity schien zunehmend vom Fordismus und den neuen elektronischen Medien konterkariert zu werden.

¹⁵ ibidem

¹⁶ Zu diesem Zeitpunkt, im Oktober 1958, hatte die Olivetti S.p.A. 14.200 Angestellte in den italienischen Niederlassungen (Ivrea, Agliè, Turin, Massa und Pozzuoli) beschäftigt, weitere 10.000 Angestellte arbeiteten in den Tochtergesellschaften im Ausland (Barcelona, Glasgow, Buenos Aires, Sao Paulo und Johannesburg).

Tafel 38

Herausragende Projekte für und mit Adriano Olivetti (Auswahl):

	Architektur	Design	Projektpartner
BBPR	Bebauungsplan für das Aosta Tal 1936 Olivetti - Showroom in New York 1954 Hispano Olivetti Gebäude Barcelona 1960-64		Adriano Olivetti, Piero Bottoni, Luigi Figini, Gino Pollini José Soteras Mauri, Raphael Casals
Gianantonio Bernasconi Annibale Fiocchi Marcello Nizzoli	Direktionsgebäude in Mailand 1952-55 Direktionsgebäude in Ivrea 1955-61		
Piero Bottoni	Werk 'Synthesis' bei Massa 1943 und 1953		
Luigi Cosenza	Fabrikgebäude in Pozzuoli Neapel 1951-54		Marcello Nizzoli (Farbgestaltung)
Luigi Figini Gino Pollini	Firmengebäude Ivrea 1934-35 Erweiterung 1939-40 Kinderhort Ivrea 1939-40 Casa Popolare Ivrea 1939-40 Wohnviertel für Betriebsangehörige via di Castellamonte Ivrea 1940-42 Olivetti - Servizi sociali Ivrea 1954-57	Schreibmaschine Lettera 42	Ottavio Luzzati

	Architektur	Design	Projektpartner
Annibale Fiocchi	Ferienkolonie für Kinder der Betriebsangehörigen Marina di Massa 1948-51		
Ignazio Gardella	Mensa Ivrea 1953-59 Projekt für ein Theater und Kino Olivetti Ivrea 1958-59 Olivetti - Ladengeschäft Düsseldorf 1960 Projekt für das Centro Studi Olivetti Ivrea 1961-62		
Marcello Nizzoli	Wohngebäude für Betriebsangehörige Quartiere Castellamonte 1948-54 Chiesa del Sacro Cuore 1958-61	Schreibmaschine Lettera 22 1950 Schreibmaschine Lexikon 80 1948	G.M. Oliveri Natale Capellaro
Luigi Piccinato	Master-Plan für die Stadt Ivrea 1938		
Ludovico Quaroni	Grundschule Canton Vesco		Adolfo De Carlo
Mario Ridolfi	Kindergarten Ivrea 1955-63		Domenico Malagrizzi
Wolfgang Frankl			
Carlo Scarpa	Ferienhaus für Schulkinder Brusson (Aosta) 1956-58 Verkaufsräume der Fa. Olivetti Venedig 1957-58		

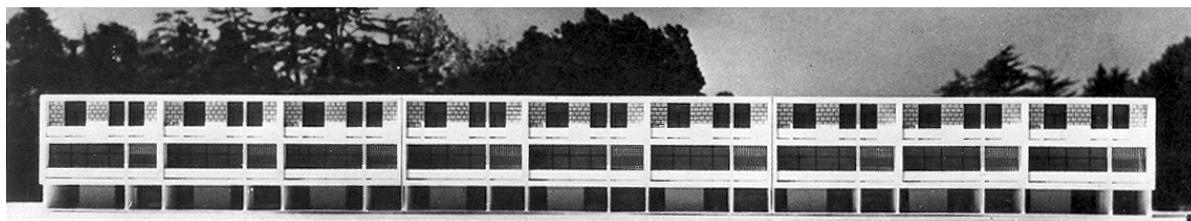
	Architektur	Design	Projektpartner
Ettore Sottsass, jr.		Schreibmaschine Praxis 48 1964	
Marco Zanuso	Olivetti - Fabrik in Buenos Aires 1954-62 Olivetti - Fabrik in Sao Paolo 1954-59	Reiseschreibmaschine Valentine 1969	



Lageplan des Olivetti-Geländes mit dem nördlichen Anschluss an die Stadt Ivrea; Im westlichen Teil des Firmengeländes befindet sich die halbkreisförmige Wohnbebauung (1969-74) von Gabetti und Isola, südwestlich davon die Wohnungen der Angestellten (Figini / Pollini / Oliveri / Nizzoli), weiter östlich die Reihe der Fabrikgebäude und die polygonale Mensa (Gardella).



Luigi Figini und Gino Pollini: Kinderhort auf dem Gelände der Fa. Olivetti in Ivrea, 1939-40
Konzipiert für 150 Kinder im Alter zwischen 0 und 6 Jahren



Luigi Figini und Gino Pollini: Wohnhäuser für Angestellte auf dem Gelände der Fa. Olivetti in Ivrea, 1940-42

7.3.4. La fantasia degli italiani: Die Freiheit der Form

„Ein lockerers Umgehen mit der Form, losgelöst von jeglicher großen oder übergeordneten Ideologie, kann bei allen italienischen Architekten der fünfziger Jahre konstatiert werden.“¹
Paolo Nestler

Die Intention, die Charakteristika der italienischen Architektur der fünfziger Jahre herauszustellen, stösst neben den beschriebenen Fallbeispielen und den damit verbundenen Strömungen und Tendenzen auch auf die aus den sehr unterschiedlichen architektonischen Ansätzen abgeleitete Gestaltungsvielfalt. „Der schöpferische Einfallsreichtum des Italieners enthebt ihn der Gefahr bloßen Kopierens [...]. Die Sphären der Schwesterkünste: Architektur, Bildhauerei und Malerei weiß er glücklich zu verbinden zu natürlicher Integration, die in anderen Ländern beinahe verschwunden ist.“² So finden die im Zeitraum der fünfziger Jahre in Italien entstandenen phantasievollen Formgestaltungen im Bereich des Produktdesigns (z.B. von Achille und Pier Giacomo Castiglioni, Ettore Sottsass, Carlo Mollino oder Giò Ponti) ihre direkten Entsprechungen in der architektonischen Gestaltung. Der von den Protagonisten formulierte Ansatz einer engen Verzahnung von Architektur und Design - dem vergleichsweise in Deutschland keineswegs eine solch zentrale Position zugesprochen wurde - äußert sich in der unübersehbaren Fähigkeit, jene phantasievolle Gestaltung eines Gebäudes mit dessen Konstruktion in Einklang zu bringen, also Form, Konstruktion und möglichst auch die Funktion als harmonische Trias zusammenzuführen. Neben den Bauten Pier Luigi Nervis, die sich stets durch dessen Bestreben nach einer harmonischen Übereinstimmung von Form, Funktion und Konstruktion auszeichnen, sollen nachfolgend auch einige andere charakteristische Projekte der italienischen Architektur erläutert werden, die durch einen individuellen Entwurfsansatz hervortreten, in dem sich die von den Architekten verwendeten freien Formen von jeglicher ideologischer Überbauung lossagen wollen und sich vielmehr als Metapher der Individuation der Lebensformen offenbaren. In diesem Sinne stellen die nachfolgenden Projekte den direkten Kontrapunkt zu den von den *Accademici* vorangetriebenen Egalisierungsbemühungen während der Zeit des Faschismus dar: Die freie Form als Spiegelbild der nun, in der neuen Freiheit konzipierten Architektur, die sich in ihrem expressiv-formalen Ansatz jeglicher Gleichschaltung oder architektonischen Uniformität entgegenstellt. Daß sich dabei die Trias aus Form, Konstruktion und Funktion nicht selten aus ihrer fragilen Gleichgewichtslage in Richtung einer formalen Überhöhung entfernt, daß die Funktion bisweilen deutlich hinter der signifikanten Form zurücktritt, begründet sich aus jener Haltung einer Gegenbewegung heraus, die sich zum einen auch emotional als Reaktion auf eine zuvor auferlegte Nivellierung motiviert und zum anderen gerade in der expressiven Formensprache ihre größte Signalwirkung besitzt. Dennoch dominiert insgesamt betrachtet im Italien der fünfziger Jahre keineswegs die gestalterische Willkür, die Form um der Form willen, sondern vielmehr die phantasievolle und gleichsam konstruktiv sinnfällige Gestaltung: So besitzt das Projekt für die Wallfahrtskirche Madonna delle Lacrime in Syrakus (1957) von Enrico Castiglioni zwar formale Analogien zu den Architekturstudien Hermann Finsterlins um 1920, doch nun haben „die entstehenden Gebilde [...] nicht mehr die spielerische Willkür von damals. Aber was ihnen an kraftvoller Naivität verlorengegangen ist, machen sie durch äußerste Ökonomie der Konstruktion wieder wett. Man hat gelernt, Phantasie materialgerecht zu entwickeln!“³ Dies gilt nicht nur für Castiglionis Sakralbau, sondern insbesondere auch für die Blumenmarkthalle in Pescia⁴, bei der eine große gewölbte Betonschale, deren Last über Segmentbögen auf dreiecksförmige Betonscheiben übertragen wird, die gesamte Verkaufsfläche des Marktes überspannt. Die Spannweite der Dachschaale beträgt dabei knapp 26.00 Meter, der Achsabstand der Stützscheiben 14.40 Meter.

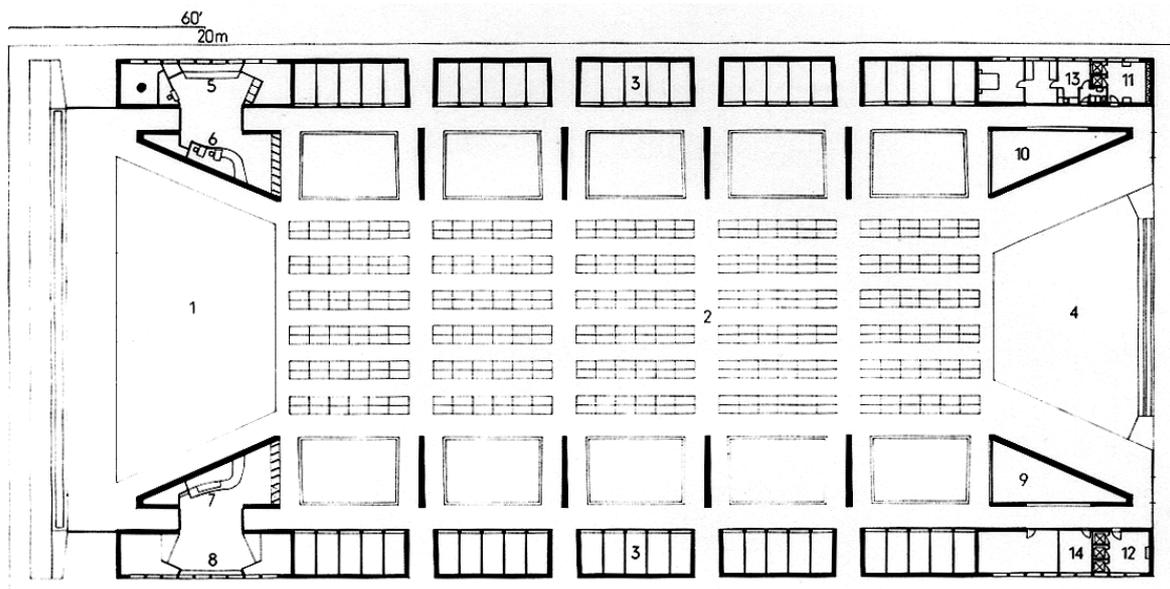
¹ Paolo Nestler in einem Gespräch mit dem Verfasser am 11.10.1994 in München.

² Bachmann-Ciselet, Jul: Das Recht auf Phantasie, in: *Baukunst und Werkform*, Heft 2-3, 1953, S.96

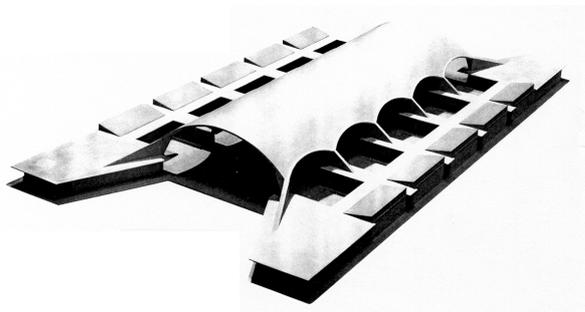
³ Conrads, Ulrich / Sperlich, Hans G.: *Phantastische Architektur*, Stuttgart 1960, S.39

⁴ vgl. Nestler, Paolo: a.a.O., S.164: „Die Ortschaft Pescia in der Toscana ist das Zentrum des mittelitalienischen Nelkenhandels. In der neuerbauten Markthalle wird die gesamte Erzeugung der ausgedehnten Nelkenplantagen umgeschlagen.“

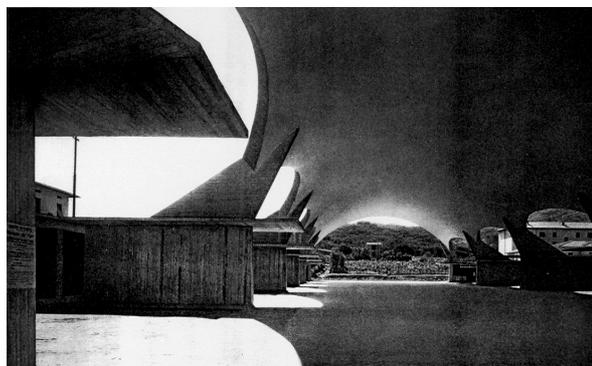
Die Konstruktion per se unterteilt mit diesen Stützscheiben aus Stahlbeton die Gesamtfläche des Marktes: fünf offene kleinere Höfe, die zwischen den Lagerräumen und den Stützscheiben entstehen, formulieren den Abschluss der Längsseiten und gliedern die Verkaufsfläche. An den beiden Schmalseiten des von Segmentbögen gestützten Daches ergeben sich der großzügige Eingang und die Fläche für Versteigerungen sowie die vorgelagerte Parkierung. Der Raum zwischen den Scheiben, die den Gewölbeschub in der Diagonalen ableiten, bleibt offen, so daß eine ständige Querlüftung möglich ist und die purifizierte Funktion der großen Dachschale als Witterungsschutz deutlich wird.⁵ Nicht nur bei Nervis Palazzetto dello Sport in Rom erfährt das Verhältnis von Tragen und Lasten eine äußerst spannungsvolle Umsetzung, auch die Blumenmarkthalle vermittelt insgesamt eher den Eindruck eines leichten Flächentragwerkes, sie erinnert vielmehr an ein großes Zeltdach, denn an eine tonnenschwer-lastende Betonschale - obgleich aus der Dachlast pro Betonscheibe ein Gewölbeschub von rund 100 Tonnen diagonal abgeleitet wird.



Leonardo Savioli, Leonardo Ricci mit Emilio Brizzi, Enzo und Giuseppe Gori: Blumenmarkthalle (Mercato dei fiori) in der via Amendola in Pescia, 1948-51; Grundriss: 1 Eingang, 2 Verkaufsfläche, 3 Lagerräume, 4 Versteigerungen, 5 Verwaltung, 6 Bank, 7 Bar, 8 Geschäft für Schädlingsbekämpfungsmittel, 9,10 Abstellplatz für Fahrräder, 11,12 Toiletten, 13 Aufsicht, 14 Erste Hilfe



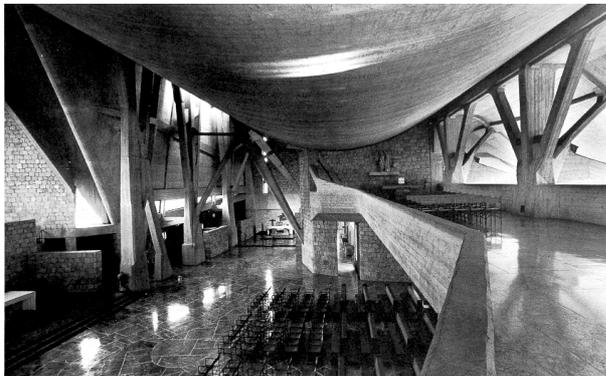
Modellansicht der Stahlbetondachschale des Blumenmarktes



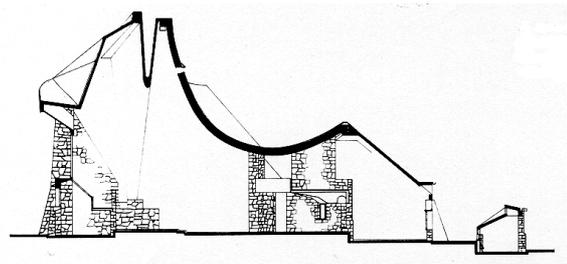
Innenraumansicht: Blick durch die Blumenmarkthalle entlang der seitlich angeordneten Höfe

⁵ vgl. Galardi, Alberto: a.a.O., S.132

Jene Dialektik zwischen Tragen und Lasten wird auch bei Giovanni Micheluccis Chiesa di S. Giovanni Battista thematisiert, die 1960-64 in Campi Bisenzio, nördlich von Florenz errichtet wird. Hier sind es jedoch die stark kontrastierenden Materialien des groben Natursteinmauerwerks und der gerippten Dachhaut aus Kupfer, die die expressiv-dynamische Form bestimmen und dem scheinbar leichten, weit heruntergezogenen Kupferdach, die Massivität der Steinmauer entgegenstellen. Dabei ist auch hier die Leichtigkeit des Daches keineswegs tatsächlich vorhanden: eine konkav geschwungene Stahlbetonkonstruktion, die auf mehreren eingestellten Strebepfeilern ruht, veranschaulicht im Innenraum der Kirche die eigentliche Last des Dachaufbaus. Nicht nur in der freien Grundrissform - der deutlichen Auflösung der basilikalen Figuration, sondern gleichsam auch in der signifikanten Schnittfigur, die die frei geschwungene skulpturale Form des Sakralbaus herausstellt, zeigt sich dabei die Nähe dieses Entwurfes zur *Architettura Organica*: Die knöchernen, V-förmigen Stützkonstruktionen des Daches mit polygonalem Querschnitt, die Inszenierung des Weges vom Außenraum in das Innere des Sakralbaus und das harmonische Zusammenfügen der sehr unterschiedlichen Materialien evozieren als Gesamtbild eine Raumwirkung, die sich mit den Gestaltungsprinzipien der APAO in hohem Maße deckt und damit auch räumlich-atmosphärisch als eines der herausragendsten Beispiele einer individuellen Interpretation der *Architettura Organica* gelten muss.

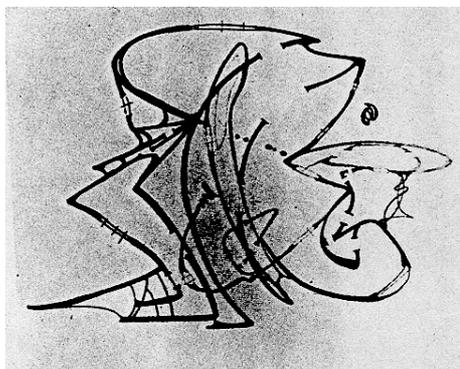


Giovanni Michelucci: Chiesa di San Giovanni Battista in Campi Bisenzio (Florenz), 1960-64
Innenraum unter dem geschwungenen Betondach

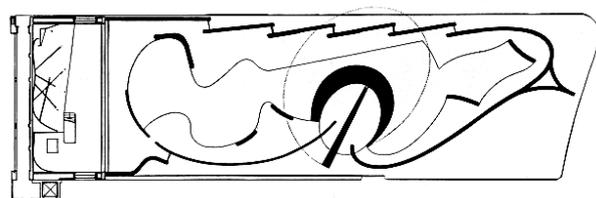


Giovanni Michelucci: Chiesa di San Giovanni Battista in Campi Bisenzio (Florenz), 1960-64
Querschnitt

Überdies verdeutlicht diese Kirche sehr eindrucksvoll auch das Spannungsfeld innerhalb des Gesamtwerkes von Michelucci: Vom bedeutendsten Großbau des Razionalismo, dem Bahnhof Santa Maria Novella (1932-35) in Florenz, über den *Neorealismo* seiner Chiesa in Collina (1946-53) in Pontelungo, bis hin zur *organischen* Architektur der beschriebenen Autobahnkirche spannt sich das weite Feld seines architektonischen Schaffens.



Hermann Finsterlin: Zweifarbige Grundrisszeichnung, 1921

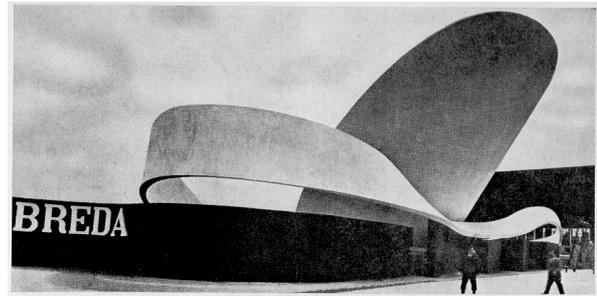


Luciano Baldessari: Pavillon der Società Ernesto Breda für die internationale Messe in Mailand, 1952
Grundriss

Ähnliches gilt für Luciano Baldessari (*1896 †1982), der 1952 den Breda-Pavillon auf der Mailänder Messe realisiert: Während Baldessari noch 1929-32 in Zusammenarbeit mit Luigi Figini und Gino Pollini das rationalistische Gebäude der Druckerei Angeli Frua in Mailand errichtet, während er 1933 im Bereich der Ausstellungsarchitektur vor allem durch seinen ebenfalls rationalistischen Entwurf für den Pressepavillon auf der V. Triennale in Mailand hervorgetreten war und in der gleichen Haltung zwischen 1932 und 1936 das Italcima-Werk in Mailand realisieren konnte, gelangt auch er in den fünfziger Jahren zu einer erstaunlichen Formensprache. Aus der strengen Geometrie seines Pressepavillons wird knapp zwanzig Jahre später, beim Pavillon der *Società Ernesto Breda*⁶, eine freigeschwungene expressive Betonplastik, deren Grundrissfigur ebenfalls sehr starke Analogien zu den Zeichnungen Hermann Finsterlins um 1920 aufweist.⁷ Dabei löst sich die dünne entmaterialisierte Betonmauer wie ein leichtes Textilband vom Boden ab, um als signalhafte Raumsulptur in großem Schwung aufzusteigen und zu erstarren. Gerade bei diesem Projekt dominiert zwar ohne Frage die signifikant-dynamische Form des Ausstellungsgebäudes als überdimensionales Werbezeichen die Beziehung zu Konstruktion und Funktion, doch korrespondiert jener formale Ausdruck auf sinnfällige Weise mit dem Sujet der Entwurfsaufgabe.



Luciano Baldessari: Pressepavillon auf der V. Triennale in Mailand, 1933



Luciano Baldessari: Pavillon der Società Ernesto Breda für die internationale Messe in Mailand, 1952
Ansicht der Zugangsseite

Luciano Baldessari und auch Giovanni Michelucci verdeutlichen mit diesen Projekten ihre kritische Haltung gegenüber einer reinen und zugleich unreflektierten Adaption der Gestaltungsprinzipien des *Razionalismo* in die Zeit des Dopoguerra. Anders dagegen die Entwicklungslinie bei Pier Luigi Nervi, der im Grunde seit seinem ersten Schlüsselwerk, dem Stadion von Florenz (1930-32), keinerlei Richtungswechsel in seiner Entwurfshaltung vorgenommen hatte und der - im Unterschied etwa zu Baldessari und Michelucci - stets mit dem Material Stahlbeton gearbeitet hatte. Aus jener langjährigen Erfahrung und intensiven Beschäftigung mit Konstruktionssystemen aus Stahlbeton heraus, konzipiert Nervi 1956-58 in Zusammenarbeit mit Annibale Vitellozzi den Palazzetto dello Sport⁸ in Rom, der in der Reihe der angeführten Beispiele die Synthese von Form, Funktion und Konstruktion in einer unübertroffenen Reife präsentiert. Nervis Palazzetto besticht dabei keineswegs durch eine expressiv-übersteigerte Formensprache, sondern vielmehr durch seine konstruktive Klarheit und seine grazile Eleganz: Eine kugelschalenförmige Kuppel aus Stahlbetonfertigteilen lastet auf 36 Y-förmigen Stützen aus Stahlbeton; die klare Geometrie des kreisrunden Gebäudes erfährt ihre funktionale Motivation durch die sinnfällige Kreisform der 5.000 Besucher fassenden Zuschauertribüne, die in der Ringzone unter den Sitzreihen die Funktions- und Servicräume aufnimmt. Überraschend auch hier die Interpretation Nervis bezüglich der Tektonik des Palazzetto: Tragen und Lasten scheinen hier - insbesondere bei der Nachtwahrnehmung - ins

⁶ vgl.: Il Padiglione Brera alla Fiera di Milano, in: *Spazio*, Heft 7, 1953, S.58

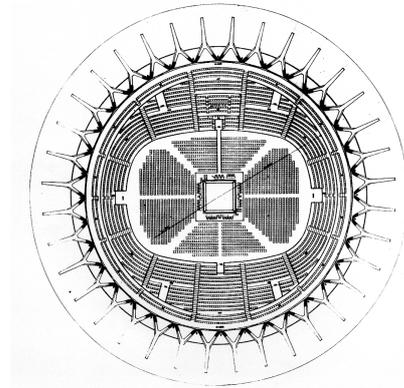
⁷ vgl. Borngräber, Christian: a.a.O., S.10

⁸ vgl. Vaccaro, Giuseppe: Il Palazzetto dello Sport a Roma, in: *L'architettura, cronache e storia*, Heft 27, 1958

Gegenteil verkehrt: Die diagonal nach oben greifenden Y-Stützen halten scheinbar das leichte, durch eine gläserne Fuge abgetrennte Hallendach - ähnlich den Seilen eines Heissluftballons - vor dem Davonschweben.



*Pier Luigi Nervi und Annibale Vitellozzi: Palazzetto dello Sport in Rom, 1956-58
Nachtansicht*



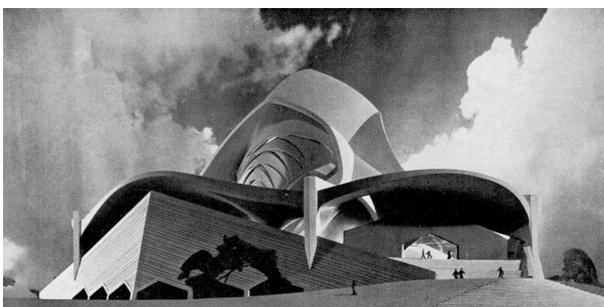
*Pier Luigi Nervi und Annibale Vitellozzi: Palazzetto dello Sport in Rom, 1956-58
Grundriss*



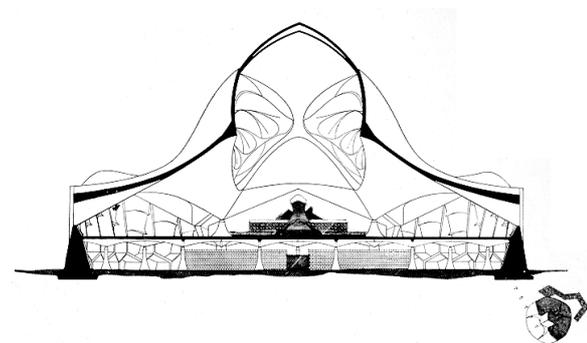
*Pier Luigi Nervi und Annibale Vitellozzi: Palazzetto dello Sport in Rom, 1956-58
Detail der Y-Stützen unter der Kuppelschale (Ø = 60 m)*



Enzo Venturini: Rettulario (Gebäude für Reptilien) im zoologischen Garten in Turin, 1958-60



*Enrico Castiglioni: Projekt für die Wallfahrtskirche 'Madonna delle Lacrime' in Syrakus, 1957
Modellansicht*



*Enrico Castiglioni: Projekt für die Wallfahrtskirche 'Madonna delle Lacrime' in Syrakus, 1957
Schnitt*

Tafel 39

Projektauswahl:
Blumenmarkthalle (Mercato dei fiori) in der via Amendola in Pescia Leonardo Savioli, Leonardo Ricci mit Emilio Brizzi, Enzo und Giuseppe Gori 1948-51
Palazzetto dello Sport an der piazza Apollodoro in Rom Pier Luigi Nervi, Annibale Vitellozzi 1956-58
Chiesa di S. Giovanni Battista in Campi Bisenzio (Florenz) Giovanni Michelucci 1960-64
Projekt für die Wallfahrtskirche 'Madonna delle Lacrime' in Syrakus Enrico Castiglioni 1957
Breda-Pavillon auf der Mailänder Messe Luciano Baldessari / Marcello Grisotti 1952
Rettilario (Gebäude für Reptilien) im zoologischen Garten in Turin Enzo Venturelli 1958-60

Wenn Sergio Polano die Blumenmarkthalle in Pescia als eines der herausragendsten Beispiele einer Wiedergeburt der italienischen Architektur in der Nachkriegszeit bezeichnet⁹, wenn Ernesto N. Rogers in Pescia die Klarheit der Konstruktion und deren Übereinstimmung mit der Nutzung hervorhebt,¹⁰ so kann aus heutiger Sicht ergänzt werden, dass jene phantasievolle Gestaltung in der Auseinandersetzung mit Architektur in Italien eher ein zeittypisches Phänomen war, das sich keinesfalls personenübergreifend bis in die Gegenwart hineinragen konnte. „Heute“, so Paolo Nestler¹¹, „kann als typisches Merkmal der italienischen Architekten konstatiert werden, daß sie im Gegensatz zu ihren deutschen Kollegen Einflüsse aus ganz unterschiedlichen Disziplinen - wie Theater, Bühnenbild oder Malerei - aufgenommen haben“ - und Architektur jetzt weniger als formales Experimentierfeld, denn als eingebundenes Arbeitsfeld betrachten, das in direkte Beziehungen zu anderen Fachbereichen tritt.

⁹ vgl. Polano, Sergio, a.a.O., S.372

¹⁰ vgl. Rogers, Ernesto Nathan: Il mercato dei fiori a Pescia, in: *Casabella*, Heft 209, Januar-Februar 1956, S.28

¹¹ Paolo Nestler in einem Gespräch mit dem Verfasser am 11.10.1994 in München.

7.4.0. Gesetze contra Bauspekulation: Über den Stellenwert des Städtebaus und der Gebäudeplanung:

Betrachtet man die Entwicklungen, die sich im Zeitraum der fünfziger Jahre auf dem Gebiet der Stadtplanung vollziehen, fällt zunächst auf, dass es zwar spätestens seit der Verabschiedung des Gesetzes über eine allgemeine Stadtplanung aus dem Jahr 1942 eine nicht zu unterschätzende Sensibilität seitens der Architekten für die virulenten Probleme der Nachkriegsstadt gibt, dass das Bewußtsein für die Dringlichkeit einer gelenkten und koordinierten Stadtplanung durchaus vorhanden ist, dass es aber andererseits nie zu einer veritablen Umsetzung der theoretisch verfassten Absichten kommt. Obwohl also bereits mit Kriegsende die Voraussetzungen für einen von übergeordneten Interessen getragenen Städtebau existieren, gelingt es den Planungsbehörden nicht, das private Bauspekulantentum durch konkrete Gesetzgebungen entscheidend zurückzudrängen. Einerseits gerät das 1942 verfasste Planwerk wegen seiner engen Verzahnung mit dem faschistischen Regime zunehmend in die Kritik und wird blockiert, andererseits bewirkt die ab 1947 einsetzende Ankurbelung der Bauwirtschaft ein starkes Anwachsen der Städte, das nun, als immer größer werdendes Konglomerat, ohne die erforderlichen stadtplanerischen Direktiven zum Kollaps führt. Ausgehend von den Bemühungen des INA-Casa-Programms, das seinen Teil zum Anwachsen der Städte in Form von meist ausgelagerten Siedlungszellen beisteuert, beschleunigt sich der Ausbau der Ballungszentren durch die überbordende Initiative der Privatindustrie in einem nicht vorhersehbaren Ausmaß: „Um möglichst billiges Bauland zu erwerben, werden die Viertel der INA-Casa in weit von den urbanisierten Zentren entfernt liegenden Gebieten angesiedelt. Sie werden ohne Bebauungspläne realisiert oder konditionieren solche. Die Politik der INA-Casa kurbelt die Bauspekulation an, von der sie allmählich in den Würgegriff genommen wird und die geschickt die von der öffentlichen Hand geschaffenen Infrastrukturen zu nutzen weiß.“¹ Darüberhinaus dauert es bis 1953, ehe ein erster Generalbebauungsplan, - derjenige von Mailand -, genehmigt werden kann.² Während sich also die Protagonisten der italienischen Architektur verstärkt der Gebäudeplanung widmen, während die Suche nach dem erlesenen Einzelwerk für viele Architekten zum zentralen Thema ihrer Auseinandersetzung erhoben wird, bewegt sich die von diesen Überlegungen nicht selten separierte Stadtplanung auf einem äußerst diffizilen Terrain und scheitert häufig schon in der theoretischen Verankerung von Bebauungsplänen. „In allen Städten stößt die Ausarbeitung der Pläne auf größere Hindernisse; Ende 1958 besitzen [...] in ganz Italien nur dreiundvierzig von etwa achttausend [Gemeinden]³ einen genehmigten Plan. Obgleich also in Italien zahlreiche herausragende Gebäudeplanungen während der fünfziger Jahre realisiert werden können, fehlt es diesen Einzelobjekten an einer übergreifenden städtebaulichen Koordination. Dies führt alsbald zu einem eskalierenden städtebaulichen Wildwuchs, der die Durchsetzung privater Interessen der Immobilienspekulanten zunehmend fördert und gleichzeitig die qualitätvollen Arbeiten der Protagonisten geradezu konterkariert. Vor allem die historischen Stadtzentren sind in ihrer Substanz von solcherlei Planungsfreiheiten bedroht, doch stehen zu ihrem Schutz kaum effiziente Mittel zur Disposition. Im Gegenteil, „die Gesetze und Behörden, denen der Schutz der historischen und künstlerischen Werte obliegt, gehören zu einer anderen Verwaltung als derjenigen, die für die Stadtplanung zuständig ist; daher lassen sich die Erfordernisse der Denkmalpflege nie rationell mit denen der Neugestaltung vereinigen [...].“⁴ Unter diesen Rahmenbedingungen scheint die desastreuse Situation gegen Ende der Dekade, die eklatante

¹ Gallanti, Fabrizio: a.a.O., S.74

² Zwei Jahre später, 1955, sollte mit dem Schema „Vanoni“, das von Ezio Vanoni vorgelegt wird, ein Zehnjahresschema für die Beschäftigungs- und Erwerbsentwicklung („Schema decennale per lo sviluppo dell’occupazione e del reddito“) ein neues Regulativ geschaffen werden, das die schwierige Lage auf dem Arbeitsmarkt lösen sollte. Gleichzeitig sollten dabei die wichtigsten Industriezweige angekurbelt werden und der agrarische Süden, der „Mezzogiorno“, der hohe Wanderungssalden zu verzeichnen hatte, eine planmäßige Unterstützung erfahren, um die territorialen Unausgewogenheiten zu nivellieren. Doch auch dieses Vorhaben scheitert in seinen wesentlichen Ansätzen.

vgl. Tafuri Manfredo / Dal Co, Francesco: Weltgeschichte der Architektur, a.a.O., S.198.

³ Benevolo, Leonardo: a.a.O., S.431

⁴ ibidem

Auseinanderbewegung von Städtebau und Gebäudeplanung schon lange vorhersehbar: Hatte Marcello Piacentini mit seinen Stadtplanungen, wie etwa dem Bebauungsplan für das Zentrum von Brescia (1928-32), noch das Gegenbild einer staatlich-verordneten Planung, - die in den *sventramenti* kulminierte -, in Form von geschliffenen Straßen- und Platzfigurationen demonstriert, so hatte fast dreissig Jahre später der Einfluss privaten Spekulantentums eine angemessene Stadtplanung unmöglich gemacht und die Vorzeichen gänzlich verkehrt: Aus der staatlich-verordneten Stadtplanung war nun die Privatisierung der Stadtplanung geworden. Das Weichbild der italienischen Städte war fortan nicht nur durch die - vornehmlich in den dreissiger Jahren vollzogenen - signifikanten Einschnitte der Urbanistik aus der faschistischen Ära gezeichnet, sondern gleichsam auch durch das Gegenbild jener unkoordinierten Auswüchse einer bauwirtschaftlichen Libertinage, die das Ende der fünfziger Jahre überschattete.

7.4.1. Blick zurück im Zorn: Ernüchternde Bilanz um 1960 durch die Aufgabe städtischer Identität

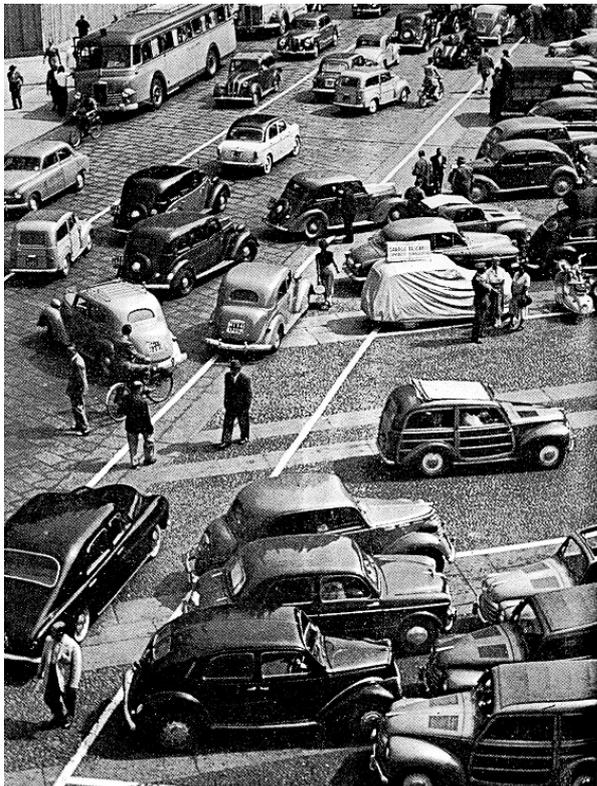
Für die Krise, die sich bei der italienischen Stadtplanung abzeichnete, waren zwar in erster Linie die Schwierigkeiten bei der Umsetzung der Bebauungspläne für die Ballungszentren ausschlaggebend, hinzu kamen aber, - neben dem Problem der großen Migrationsbewegungen in die Städte -, auch noch die schwierigen Brüche und Diskontinuitäten, die einerseits die Stadtplaner unter Mussolini hinterlassen hatten und die andererseits von der Suche nach einem neuen Bild der Stadt, bei der der private Individualverkehr eine nicht unwesentliche Rolle einnehmen würde, nun immer virulenter wurden. So gab es trotz des Engagements der bedeutenden Stadtplaner wie Luigi Piccinato, Giuseppe Samonà, Ludovico Quaroni und Giovanni Astengo für viele Architekten einen deutlichen Bruch in der Lehrer-Schüler-Beziehung, denn die Lehren der faschistischen Stadtplaner wurden nicht selten a priori verworfen. Diese diffizile Situation stellt auch Mario Ridolfi heraus: „[...] Es ist wahr, daß wir, um die moderne Sprache der Architektur verstehen zu können, unsere Meister (Giovannoni, Piacentini, Foschini), die uns den Weg gewiesen hatten, verlassen haben, und wir haben sie, wenn nicht verraten, dann sicherlich im Stich gelassen: und mit dem Vergessen ihrer Lehre, die wir über Jahre hinweg verfolgt hatten, verloren wir auch den Kontakt mit der Architektur der Vergangenheit, die sehr nützlich für unsere Entwicklung in den allerersten Jahren war.“⁵ Wie also sollte eine fruchtbare Auseinandersetzung mit der historischen Bausubstanz in den Stadtzentren stattfinden und auf welche städtebauliche Entwicklungslinie konnten sich die Planer des Dopoguerra stützen? Diese entscheidende Frage wurde überlagert von dem in den fünfziger Jahren aufkommenden neuen Bild der gegliederten und aufgelockerten Stadt⁶ und der damit einhergehenden Stärkung des Individualverkehrs. Damit hatte sich ein zusätzliches Konfliktpotential für die italienischen Städte eröffnet: Insbesondere die mittelalterlichen Stadtzentren, mit ihren oft nur sehr schmalen Strassenzügen schienen keineswegs kompatibel mit den nun entwickelten Vorstellungen der großen frei ausschwingenden Verkehrsadern. Auch unter diesem stadtplanerischen Aspekt wurde die historische Bausubstanz ernsthaft bedroht: „Italiens Städtebauer haben Sorgen“ konstatiert David Sante Anfang 1958 und verweist dabei auf die Schwierigkeiten, die Tradition der Metropolen zu wahren und gleichzeitig den modernen Erfordernissen der Stadt, wie etwa breit angelegten Strassen, gerecht werden zu können. Und wenn dieses Aufweiten des Strassenraumes zugunsten großer Verkehrsadern in Städten wie Florenz oder Neapel noch erhebliche Schwierigkeiten bereite, so stünden in dieser Hinsicht Mailand und Turin als zukunftsweisende Beispiele moderner Großstädte.⁷ Diese sehr positive Haltung gegenüber den Entwicklungen des Städtebaus in Mailand wird auch von Helmut von Werz geteilt, der bereits 1950, also noch lange vor Inkrafttreten des ersten

⁵ Ridolfi, Mario: L'architettura di fronte all'ambiente storico, in: *La Casa*, Heft 6, 1960, S.351

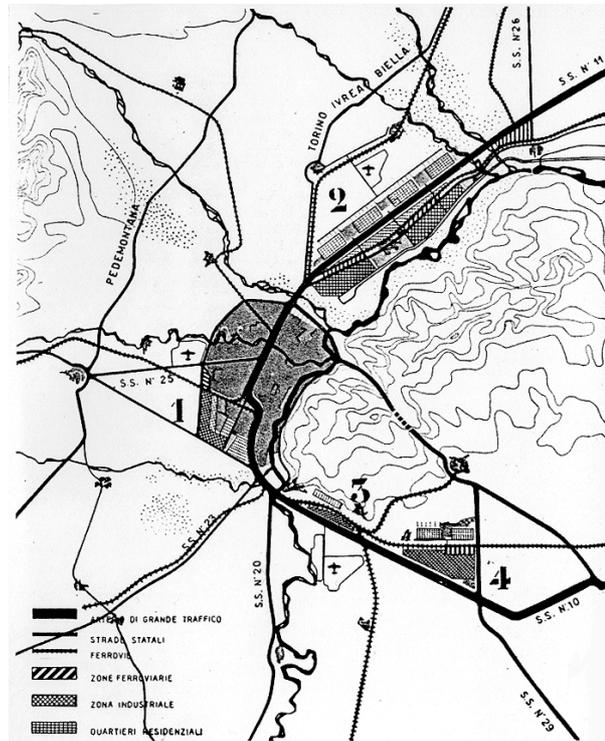
⁶ vgl. Göderitz, Johannes / Rainer, Roland / Hoffmann, Hubert: *Die gegliederte und aufgelockerte Stadt*, Tübingen 1957

⁷ vgl. Sante, David: Italiens Städtebauer haben Sorgen; Von den Schwierigkeiten, die Tradition zu wahren und modernen Erfordernissen zu genügen, in: *Stuttgarter Zeitung*, 18.01.1958

Generalbebauungsplanes, feststellt: „Besonders interessant ist auch die Lösung der Mailänder Innenstadt, bei der der Verkehr nicht mehr durch das gewinkelte, historische Zentrum durchgeleitet werden soll, sondern dieses umgeht und bei der ein neues, von beiden Hauptverkehrsrichtungen tangiertes Geschäftszentrum vorgesehen ist.“⁸ Tatsächlich scheint die Außenwahrnehmung der italienischen Urbanistik in diesen Stellungnahmen stark verzerrt, nicht nur dass das neue Geschäftszentrum in Form von monofunktionalen Verwaltungshochhäusern gefährlich nahe an das historische Zentrum heranrückt und das Wohnen kompromisslos in das städtische Hinterland verdrängt, selbst jener städtebauliche Wildwuchs, das unkoordinierte Aufeinandertreffen unterschiedlichster Nutzungen und Kubaturen erfährt bisweilen noch eine positive Interpretation: „Da gibt es Wohnhochhäuser neben Autofriedhöfen, Paläste neben Baracken; hinter den Sportplätzen, auf trostlosen Unkrautflächen, erheben sich vierzehnstöckige Wohnblöcke, und dazwischen steht ein schmuckloses kleines Landgasthaus aus dem 18. Jahrhundert mit einem schattigen Garten, in dem der Gast so unbehelligt tafeln kann wie in einem umbrischen Dorf. Mailand hat keine Vorstädte wie andere Großstädte Europas - und das ist das einzige, das es mit Madrid gemeinsam hat; es kennt keine eleganten oder proletarischen, vernachlässigten oder bevorzugten, historischen oder modernen Viertel. Es sieht an manchen Stellen wie eine Goldgräberstadt aus, anmaßend und primitiv, charakterlos und hybrid. Es ist das alles nicht; es ist unfertig: die Stadt von morgen.“⁹



Mailand 1956: Fliessender und ruhender Verkehr auf der piazza Duomo im historischen Zentrum (oben)



Giovanni Astengo, Nello Renacco u.a.: Regionalplan für das Piemont, 1945-47, Schemaplan der Stadt Turin: Eine der in der unmittelbaren Nachkriegszeit verfassten Planstudien (infrastrukturelle Anbindung und Flächennutzung) mit dem Ziel einer übergreifenden territorialen Einbindung der städtischen Agglomerationen

Gerade das hier gepriesene hybride Bild des großen städtischen Durcheinanders, durch das sich die zukünftige Stadt zu artikulieren weiss, gilt es jedoch kritisch zu hinterfragen, denn die ehemals vorhandene starke urbane Identität der italienischen Metropolen scheint am Ende der fünfziger Jahre längst verloren und allerorten der Gewinnmaximierung des Spekulantentums

⁸ von Werz, Helmut: Architektur und Städtebau in Norditalien, in: *Der Baumeister*, Heft 10, Oktober 1950, S.649

⁹ Kirchhoff, Herbert: Treffpunkt des Kontinents; Mailänder Rundgang; in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 09.08.1958

zum Opfer gefallen: In Rom „wütet die Grundstücksspekulation in einer Weise, die mit Pietät für das in Jahrtausenden gewordene nichts mehr zu tun hat. Die Via Appia Antica ist auf dem besten Wege, irgend eine Vorstadt von Rom zu werden, mit Tankstellen, Neonreklame, Kinos, Bars. Die letzten Grünflächen werden dem Moloch Zement ausgeliefert.“¹⁰ Als Konsequenz dieser Entwicklungen erscheint das neue Bild der italienischen Stadt in der Gesamtschau als ort- und charakterloses, austauschbares Konglomerat, das sich flächendeckend über die gesamte Halbinsel ausbreitet. Francesco Tentori zieht 1961 die ernüchternde Bilanz der Stadtplanung der fünfziger Jahre: „Wir haben die Bilder von sieben italienischen Städten ausgewählt: Bari, Genua, Livorno, Mailand, Neapel, Rom, Turin - welche diese Transformationen belegen. Es ist betäublich, festzustellen, das es sich um ein und dieselbe Stadt zu handeln scheint, so gewaltsam und unpersönlich war das Einfügen des „Neuen“. Wenn wir diese Gebäude, diese neue urbane Textur, gründlich analysieren würden, würden wir entdecken, dass häufig für den Verlust der traditionellen Werte keinerlei Gegengewicht vorhanden ist.“¹¹ Dabei hatten die Planer während der fünfziger Jahre sich dafür eingesetzt, den Städtebau zu koordinieren und sich zu Verbänden - wie dem *INU* (Istituto Nazionale di Urbanistica) oder *SAU* (Società di Architettura e Urbanistica) - zusammenzuschließen, doch trotz großer Anstrengungen konnten die Intentionen der Planer, was die Gesetzgebung betrifft, nie zu einer Einigung mit der Regierung gelangen.¹²



Luftbild des Zentrums von Mailand, um 1960



Luftbild des Zentrums von Turin, um 1960

So fanden zwar noch in den fünfziger Jahren bedeutende Kongresse statt, etwa der VII Congresso Nazionale dell'INU, in Lecce, im November 1959, der sich unter dem Thema *Il volto della città* (Der Anblick der Stadt) mit der Protektion der historischen Stadtzentren beschäftigte. Als ein knappes Jahr später, im September 1960, in Gubbio ein weiterer INU - Kongress abgehalten wurde, der sich nun explizit mit dem Schutz und der behutsamen Erneuerung der historischen Bausubstanz in den Ballungszentren befasste, hatten die verantwortlichen Planer die Ernsthaftigkeit der zerfahrenen Situation längst realisiert, doch dauerte es bis Ende der sechziger Jahre, ehe bei kleineren Sanierungsarbeiten im Zentrum Bolognas zum ersten Mal ein normatives und methodologisches System tatsächlich angewandt werden konnte. Dieses neue System, das in seinen Grundzügen auf die in den fünfziger Jahren erarbeiteten Studien von Saverio Muratori und dessen Architektengruppe rekurrierte, steht in engem Zusammenhang mit der seit Kriegsende in Bologna formierten sozialistisch-kommunistischen Verwaltung, die ab 1963 begonnen hatte, jenes komplexe System zu erstellen, um das historische Stadtzentrum vor den gefährlichen funktionellen und sozialen Umstrukturierungsprozessen zu bewahren. Das technische Planungsamt der Stadt Bologna hatte im Rahmen des Programms zur Erhaltung des historischen Stadtkerns 1972 ein Sanierungsprojekt vorgestellt, bei dem einige bebaute Parzellen des historischen Stadtzentrums in den allgemeinen Plan für den sozialen und ökonomischen Wohnungsbau eingegliedert

¹⁰ Sante, David: a.a.O.

¹¹ Tentori, Francesco: Quindici anni di architettura italiana, in: *Casabella-Continuità*, Heft 251, Mai 1961, S.58

¹² vgl. Gregotti, Vittorio: a.a.O., S.559

wurden. Besonders im Falle Bologna hatte sich damit auch die Tragweite der Korrelationen zwischen Stadtplanung, politischen Richtlinien und qualifizierten Verwaltungsstrukturen offenbart: Eine Transformation der von Ernesto N. Rogers propagierten *preesistenza ambientali*, des Zusammenhangs von Gebäude und Kontext, in das Stadtgefüge hatte nur unter bestimmten politischen Voraussetzungen Aussicht auf Erfolg. Das Sensorium der Architekten für die virulenten Probleme der Stadt war gegen Ende der fünfziger Jahre insbesondere durch das Buch *L'urbanistica e l'avvenire della città (Der Städtebau und die Zukunft der Stadt, Rom-Bari 1959)* von Giuseppe Samonà, dem Gründer der Architekturschule von Venedig, entscheidend geöffnet worden: Das Bewußtsein einer äußerst fragilen Beziehung zwischen Urbanistik und Gebäudeplanung indes hatte die Entwicklungen der gesamten Dekade begleitet, - bereits 1950 hatte Adriano Olivetti trefflich konstatiert: „Im Bewußtsein der Krise, einer doppelten Krise der Stadtplanung und der Architektur, werden wir versuchen, die Klarheit dort zu erreichen, wo heute Unübersichtlichkeit und Unordnung herrschen.“¹³ Dieser Anspruch konnte jedoch vornehmlich nur bei den kleineren Agglomerationen eingelöst werden. Stellvertretend hierfür stehen die Bebauungspläne für Ivrea (1951 von Ludovico Quaroni), Padua (1954 von Luigi Piccinato), Siena (1954 von Luigi Piccinato und Piero Bottoni), Assisi (1955 von Giovanni Astengo) und schliesslich Urbino (1958 von Giancarlo De Carlo). Insbesondere der Frage nach einer möglichen Integration vorhandener historischer Stadtzentren in die laufenden Veränderungsprozesse der Stadtbilder wurde bei diesen Bebauungsplänen ein hoher Stellenwert beigemessen.

7.4.2 . Ablesbare Entwicklungen / Fazit:

Auf die Dekade einer de facto unübersichtlichen Stadtplanung, an deren Beginn nicht nur Mailand ohne jegliche übergreifende stadtplanerische Idee aufgebaut und rekonstruiert wurde,¹⁴ folgten die Jahre einer Neuorientierung: Im Rahmen des 1959 ausgelobten Wettbewerbs für die Bebauung der Barene von San Giuliano (Mestre) in Venedig gelingt Ludovico Quaroni mit der Thematisierung des Problems der Hierarchien bei der Gestaltung einer Stadt ein zukunftsweisender Beitrag: „Die gesamte Thematik des „Viertels“, die sich in den fünfziger Jahren durch die Eingriffe der INA-Casa gestellt hatte, wird mit einem Schlag überwunden: Eine Reihe hoher halbzyklischer Baukörper, die so aneinandergesetzt sind, daß sie einen polyvalenten nach der Lagune ausgerichteten Raum formen, schafft einen Stadtkern in Alternative zu jenem auf der Insel: Hier läuft strahlenförmig ein reiches System von Wohnstrukturen zusammen, das feste Beziehungen zwischen Siedlungsmorphologie und typologischer Untersuchung ausschließt. Die Struktur löst sich so von kanonischen Standards: Die Kontrolle über das Gefüge fällt weder dem Zoning noch ein für allemal festgelegten Typen zu. Wie in Tanges Plänen, doch mit größerem Realismus, überträgt Quaroni einem mittleren Planungsmaßstab, dem „town design“, die Aufgabe, flexible und bei ihrer späteren Verwirklichung einem vitalen Eklektizismus offene Strukturen festzulegen.“¹⁵ Auch wenn dieser Beitrag nie umgesetzt werden konnte, wenn die Projektion Quaronis einer zukünftigen Stadt im damaligen Italien keinen Platz gefunden hatte, blieb dieser Umbruch auf dem Gebiet der Stadtplanung als neues Bild der Stadt im Bewußtsein der Planer¹⁶ - ähnlich dem Wettbewerbsbeitrag von 1947 von Quaroni und Ridolfi für die Stazione Termini in Rom, der zwar nie verwirklicht wurde, jedoch als neues Bild einer räumlich-organischen Struktur von großer Bedeutung war. Zwölf Jahre später hatte nun Quaroni mit dem Projekt für San Giuliano darin reüssiert, nicht nur eine rein formal neue Sprache zu entwickeln, sondern auch neue Inhalte und räumliche Zusammenhänge der kommenden Stadt aufzuzeigen. Das traditionelle Viertel, das sich sehr stark aus der Idee einer dörflichen Gemeinschaft heraus entwickelte und

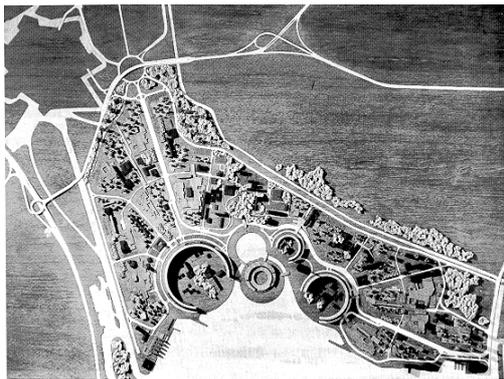
¹³ Olivetti, Adriano: Riprendendo il cammino, in: *Comunità*, Heft 2, 1950

¹⁴ vgl. Vercelloni, Virgilio: Milano 1861-1961: un secolo di occasioni mancate nello sviluppo della città, in: *Casabella-Continuità*, Heft 253, Juli 1961, S.28

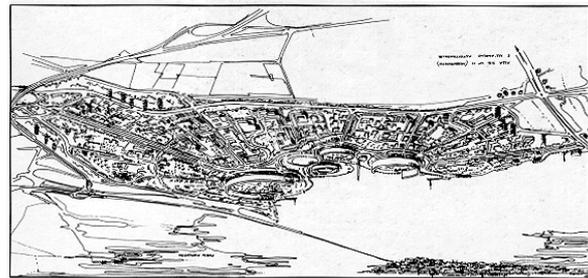
¹⁵ Tafuri, Manfredo / Dal Co Francesco: a.a.O., S.156

¹⁶ vgl. Fabbri, Marcello: Il concorso per un quartiere a Mestre, in: *L'Urbanistica italiana dal dopoguerra a oggi*, Bari 1983, S.169

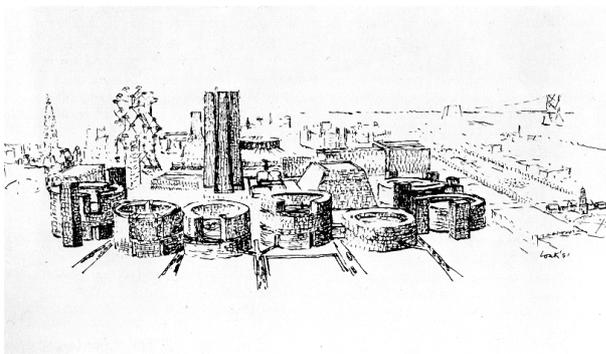
dabei vornehmlich als autarke isolierte Siedlungszelle in die Peripherie verbannt wurde, hatte in seiner Entwurfsprogrammatis nie eine ernsthafte Auseinandersetzung im Umgang mit den historischen Stadtzentren leisten können. Im November 1959, während des INU-Kongresses in Lecce, verwies Ludovico Quaroni auf die neuen Koordinaten der Stadtplanung: „Für jeden ist heute der Wandel des Handlungsmaßstabs in unserem Leben und auf stadtplanerischer Ebene offensichtlich. Der technologische und soziale Fortschritt hat tatsächlich die verschlossenen Grenzen der Welt, in der wir lebten, aufgebrochen: es existieren keine definierten und definierbaren Grenzen zwischen einer und der anderen Klasse mehr, genausowenig wie zwischen innen und außen eines Hauses, zwischen einem Gebäude und einem anderen, zwischen Stadt und Land.[...] Die zukünftige Stadt wird sich de facto nicht mehr vom Land - das immer mehr dazu tendieren wird, das Aussehen einer Parklandschaft einzunehmen - unterscheiden und wird praktisch keine Dimensionen mehr haben, einzig die Dimensionen administrativer Natur, jene bezüglich der Dienstleistungen und der unterschiedlichen Funktionen, die die vielfältigen Bereiche des gesamten Gebietes annehmen.“¹⁷ Damit war die Ideologie der überschaubaren dörflichen Siedlungszelle, die sich in ihrer spezifischen Dimensionierung der spontanen Formfindung verschrieben hatte, endgültig obsolet und für das neue Bild der Stadt in jeder Hinsicht inkompatibel geworden - und auch das Bestreben, in der unmittelbaren Nachkriegszeit, in erster Linie die Tradition des Handwerks zu stärken, individuelle Details zu entwickeln, um so auf das empfundene Trauma der Industrialisierung zu reagieren, hatte im Zeitalter der industriellen Vorfertigung eindeutig anachronistische Züge angenommen.



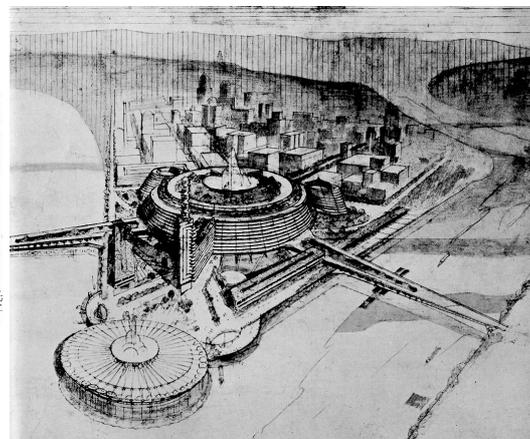
Ludovico Quaroni: Wettbewerbsentwurf für die Barena von San Giuliano in Venedig - Mestre, 1959
Modellaufsicht



Ludovico Quaroni: Wettbewerbsentwurf für die Barena von San Giuliano in Venedig - Mestre, 1959
Perspektivzeichnung



Louis I. Kahn: Entwurf für ein Stadtzentrum, 1957



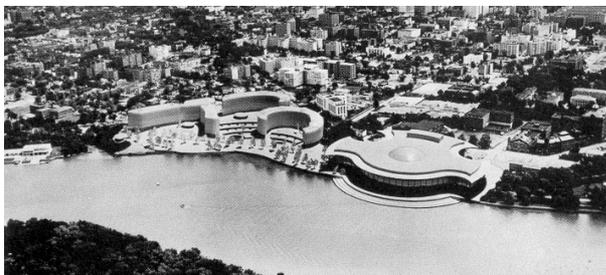
Frank Lloyd Wright: Projekt Point Park, 1947

¹⁷ Quaroni, Ludovico: Il volto della città, VII Congresso nazionale dell'INU, Lecce novembre 1959, in: *Urbanistica*, Heft 32, Dezember 1960

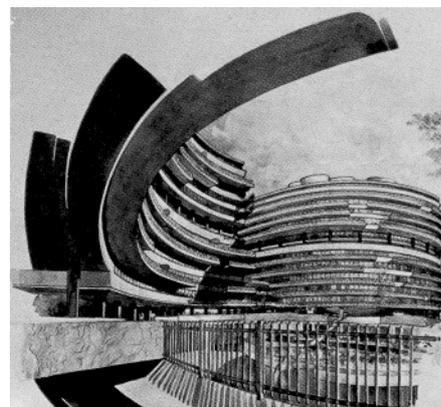
Tafel 40

Analogien:

Jahr	Projekt	Architekt	
1963	Wettbewerbsentwurf für das Geschäftszentrum von Tel Aviv-Jaffa	Jan Lubicz-Nycz / Donald P. Reay	halbkreisförmige Makrostruktur, die sich nach oben hin auflöst
1961	Wohnsiedlung Watergate, Washington	Luigi Moretti	frei geschwungene Großformen, die sich zum Wasser hin orientieren
1959	Wettbewerbsentwurf für die Barene von San Giuliano in Venedig - Mestre	Ludovico Quaroni	halbzylindrische Baukörper, die sich zum Wasser und dem gegenüberliegenden historischen Zentrum orientieren
1957	Entwurf für ein Stadtzentrum	Louis I. Kahn	massive zylinderförmige Baukörper, die ein monumentalisiertes Zentrum definieren
1947	Projekt Point Park, Pittsburgh, Pennsylvania	Frank Lloyd Wright	zylinderförmige Großformen, die sich zwischen die bestehende Stadt und die Uferkante stellen



Luigi Moretti: Wohnquartier Watergate, Washington, 1961. Fotomontage des Gesamtmodells



Luigi Moretti: Wohnquartier Watergate, Washington, 1961. Perspektivische Darstellung eines frei ausschwingenden Baukörpers