

4.0. Die Jahre vor 1947: Konditionen eines möglichen Neuanfangs Architektonischer und filmischer Neorealismus

Die Zeit der italienischen *Ricostruzione*, der ersten Wiederaufbauphase bis 1950, lässt sich zunächst in den Zeitraum bis 1947¹ eingrenzen, da bis dahin der wirtschaftliche Aufschwung Italiens lediglich eingeleitet wird - noch 1947 steigen die Lebenshaltungskosten im Mittel um rund 20% gegenüber dem Vorjahr, während die Reallöhne weiter zurückgehen.² Jene Zeit, zwischen der Befreiung Italiens im April 1945 und den darauffolgenden zwei Jahren, ist gekennzeichnet durch die aus den Nachwirkungen des Krieges resultierende schwierige wirtschaftliche Lage, durch eine daraus folgernde sehr geringe Bautätigkeit, die zudem durch die inneren politischen Unruhen in Italien verstärkt wird: Zwei Jahre zuvor hatten Bombardements und Kriegsniederlagen die Industrieproduktion weitestgehend lahmgelegt, hatten die Proteste gegen die Diktatur und die großen Arbeiterstreiks von Turin und Mailand das Land zerrüttet und innere Spaltungen hervorgerufen. „Erst am 25. April 1945 wurde deutlich, daß die Tage des faschistischen Regimes endgültig gezählt waren.“³ Der daraufhin einsetzende Kampf der Parteien um die politische Macht, die diffizile Klärung der Eigentumsverhältnisse nach Kriegsende (vor allem in Süditalien), die Abdankung von König Vittorio Emanuele III. (am 9. Mai 1946) und das Referendum zur Frage der Staatsform (am 2. Juni 1946) prägen die prekäre Phase der Nachkriegszeit in Italien und bilden in ihrem Zusammenspiel die Basis für die beginnende Paralyse, die sich flächenartig über das ganze Land legt. Erschüttert zeigt sich die italienische Gesellschaft nach Kriegsende aber auch durch das mit Hilfe der militärischen Technologie ermöglichte Ausmaß des Grauens. Der Glaube an die moderne Technologie als endgültige Antwort auf die gesellschaftlichen Probleme wird mehr und mehr in Frage gestellt.

4.0.1. Die unmittelbare Nachkriegszeit: Il Manuale dell'Architetto 1946

Die Ausgangsbedingungen, die möglichen Potentiale für einen 'Neubeginn' im kriegszerstörten Mailand beschreibt Vittorio Gregotti wie folgt: „Im November 1945 schrieb ich mich an der Fakultät für Architektur ein. Der Krieg war seit wenigen Tagen zu Ende und Mailand ein Trümmerfeld. Straßenbahnen gab es kaum und so fuhr jeder mit dem Fahrrad. Meine Vorstellung von der modernen italienischen Architektur beschränkte sich fast ausschließlich auf die zahllosen, vom faschistischen Regime errichteten Gebäude - einfache, etwas seltsame Konstruktionen, deren Rhetorik sich in schweren Steinmauern und einem irgendwo angebrachten niedrigem Turm erschöpfte.“⁴ Und Ernesto Nathan Rogers, neuer Chefredakteur der Zeitschrift '*domus*' fügt in der Januarausgabe von 1946 hinzu: „Das Haus des Menschen ist auf allen Seiten rissig.“⁵ „Sein Bild von einem dem Wind ausgesetzten Haus, das einzig vom Wehgeschrei der Frauen und Kinder erfüllt ist, beschwört ein von dem Krieg moralisch wie physisch zerstörtes Italien. Wie in den nächsten Jahrzehnten noch so oft sprach Rogers für eine ganze Generation italienischer Architekten, als er vorschlug, das „Haus des Menschen“ in einer Form wiederaufzubauen die eine Neugestaltung der italienischen Gesellschaft beinhalten würde⁶: „Es ist eine Frage der Entwicklung eines Stils, einer Technik, einer Moral als Glieder ein und derselben Funktion. Es ist eine Frage des Aufbaus einer Gesellschaft.“⁷

¹ Dieser Unterteilung wird bei der nachfolgenden Untersuchung trotz der bedeutenden Landeswahlen, die im April 1948 stattfinden werden, Priorität eingeräumt.

² Vgl. Daneo, Camillo: a.a.O., S.200

³ Eco, Umberto: *Damals...*, in: *Die italienische Metamorphose, 1943-1968*, Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Wolfsburg, Bern 1995, S.xi

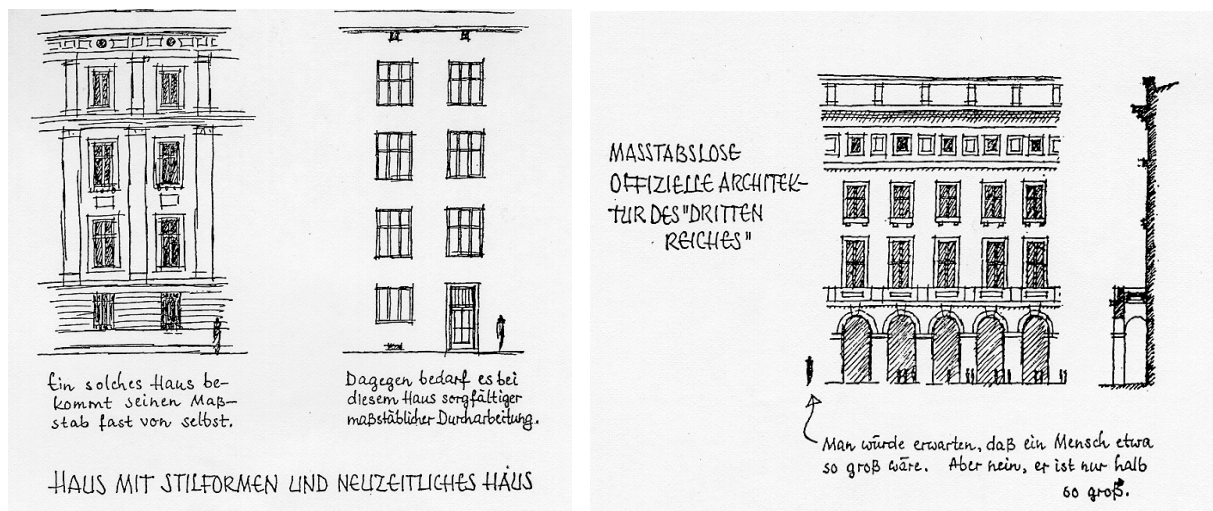
⁴ Gregotti, Vittorio: *Rekonstruktion einer Geschichte*, in: *Die italienische Metamorphose, 1943-1968*, Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Wolfsburg, Bern 1995, S.552

⁵ Rogers, Ernesto Nathan: *Programma: Domus, la casa dell'uomo*, in: *domus*, Heft 205, Januar 1946

⁶ Doordan, Dennis: „Das Haus des Menschen“ wird wiederaufgebaut in: *Die italienische Metamorphose, 1943-1968*, Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Wolfsburg, Bern 1995, S.582

⁷ Rogers, Ernesto Nathan: a.a.O.

Einheit zusammenführen?“¹² Vergleichende Darstellungen in Form von Federzeichnungen des Verfassers illustrieren in direkten Gegenüberstellungen die Situation der Vergangenheit und versuchen ein Regelwerk für eine zukünftige Architektur: „Wie der Landmann nach dem Hagelschlag über Feld geht, den Stand der Fluren zu besehen, so ist es hier der „Flurgang“ eines Architekten über das weite Feld der Architektur.[...] - beweglich, unsystematisch in der Form, aber auf ein ernstes Ziel gerichtet.“¹³ Während das ‘Manuale’ eine Standortbestimmung der Architekten durch exakt vermaßte, mit dem neuesten Stand der Technik einhergehende, Konstruktionszeichnungen intendiert, versucht Walther Schmidt durch Freihandzeichnungen, durch baufibelhafte Kontrapositionen von guter und schlechter Architektur, allgemeingültige Grundlagen der Gestaltung zu vermitteln und dadurch Anknüpfungspunkte für „werdende und junge Architekten“ zu schaffen. Schmidts Gestaltungsgrundlagen zeichnen sich dabei in einer strikten Ablehnung der nationalsozialistischen Repräsentationsbauten aus, deren Überdimension und verzerter Maßstab in die Reihe der schlechten Architektur gestellt werden.



Walther Schmidt: Ein Architekt geht über Feld, Ravensburg 1947

Etwa zeitgleich mit den vorbereitenden Arbeiten für das ‘Manuale dell’Architetto’, das seine Prägung unzweifelhaft von der ‘römischen Schule’ der unmittelbaren Nachkriegszeit erhält, beginnen in Mailand die Planungen für die erste Triennale nach Kriegsende, Triennale XIII., die 1947 stattfinden wird. Auch wenn im Rahmen dieser achten Triennale das Thema Wohnungsbau eine zentrale Stellung erhält, Piero Bottoni das Projekt des experimentellen Wohnquartiers QT8 vorstellen wird, kann dabei nicht von einem entscheidenden Eingriff gegen die sich zuspitzende Situation auf dem Wohnungsmarkt gesprochen werden. Das Mailänder ‘Gegenmodell’ bleibt in diesem Sinne ebenso theoretisches Experimentierfeld, fernab der Intention, der Wohnungsnot durch rasch eingeleitete Baumaßnahmen wirksam gegenzusteuern. Das QT8 „verschiebt die Diskussion und verlagert das Problem des Wiederaufbaus in die Stadterweiterungsgebiete, indem es dem Begriff des Wiederaufbaus, (...) die gesellschaftliche Bedeutung des sozialen Wohnungsbaus unterlegt. Es handelt sich eher um eine späte Übernahme von Erfahrungen im sozialen Wohnungsbau der übrigen europäischen Länder in den 20er und 30er Jahren als um einen Wiederaufbau. Das Problem der Beziehung zur Stadtstruktur von Mailand wurde durch einen Standort in einem halb-ländlichen Stadterweiterungsgebiet, einem Neubauviertel, einfach ausgeklammert.“¹⁴

¹² Schmidt, Walther: Ein Architekt geht über Feld, Betrachtungen zur Baugestaltung, Ravensburg 1947, Frontispiz

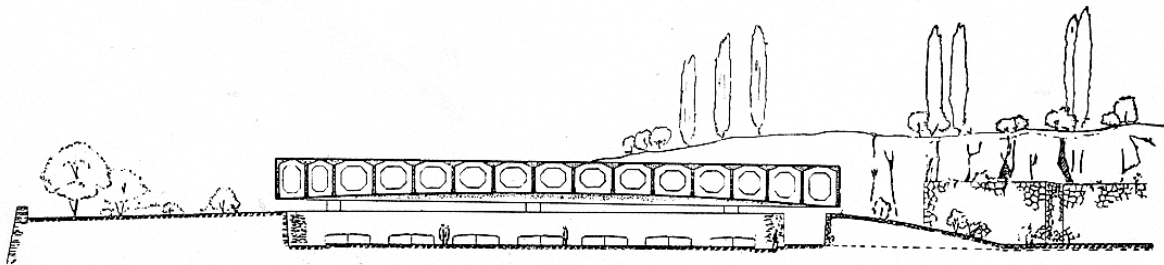
¹³ ibidem.

Walther Schmidt resümiert auf der letzten Seite wie folgt: „So sehen wir, am Ende unseres Flurgangs, vor uns eine Aufgabe, die weit über die Gebote reiner Zweckerfüllung, aber auch über die Gesetze des Nur-Ästhetischen hinausgeht, eine Aufgabe, die uns Architekten einen Teil des seelischen Schicksals der Menschen kommender Zeiten in die Hand gibt - jenen Teil, der durch die gebaute Umwelt bestimmt wird. Nicht mit vereinzelt architektonischen Absichten werden wir einer solchen Aufgabe gerecht werden können.“

¹⁴ Scarpa, Ludovica: a.a.O., S.171

4.1.0. Das Sichtbarmachen der Kontraste: Monumente in Rom und Mailand

Noch 1945, ein Jahr vor dem Erscheinen des *'Manuale dell' Architetto'*, publiziert Zevi sein Essay *'Verso un'Architettura organica'*, verstanden als eine Art Gründungsmanifest und augenfällige Polemisierung von Le Corbusiers *'Vers une architecture'* aus dem Jahre 1923. Die Polaritäten der Mailänder und römischen Schule offenlegend, wird, ebenfalls 1945, das aus der rationalistischen Bewegung hervorgehende *Movimento di Studi per l'Architettura* (MSA) in Mailand gegründet: „Die MSA versammelte die Überlebenden der rationalistischen Bewegung der Vorkriegszeit und eine neue Generation von Planern, die ihr Hochschulstudium in den Kriegsjahren abgeschlossen hatten. Der Charakter des neubelebten Rationalismus läßt sich an der von Luigi Figini und Gino Pollini entworfenen Wohnanlage an der Via Dessié in Mailand ablesen. Das nach außen verlegte Gerüst, das flache Dach und der gitterartige Aufriß der Wohnblocks an der Via Dessié bilden einen dramatischen Kontrast zum zeitgleich entstandenen Tiburtino-Viertel in Rom.“¹⁵ Dieser die architektonischen Grundsätze der beiden Metropolen hervorhebende Vergleich steht allerdings bereits für die um 1950 einsetzenden Entwicklungen, doch lassen sich die stark kontrastierenden Architekturauffassungen in Mailand und Rom ebenso an einem noch früheren Gegensatzpaar verdeutlichen. Denn, eine der wenigen herausragenden Bauaufgaben der unmittelbaren Nachkriegszeit war die Errichtung von Denkmälern für die Partisanen, die Opfer des Krieges, des Widerstandes und der nationalsozialistische respektive faschistische Greuelthaten. Und besonders hierbei lassen sich distinktive Merkmale ausmachen: auf der einen Seite das Mailänder Beispiel, das Denkmal für die Opfer der nationalsozialistischen Konzentrationslager von 1946, auf der anderen Seite das römische Beispiel, die Gedenkstätte für das Massaker in den Ardeatinischen Höhlen, erbaut 1945-48.¹⁶



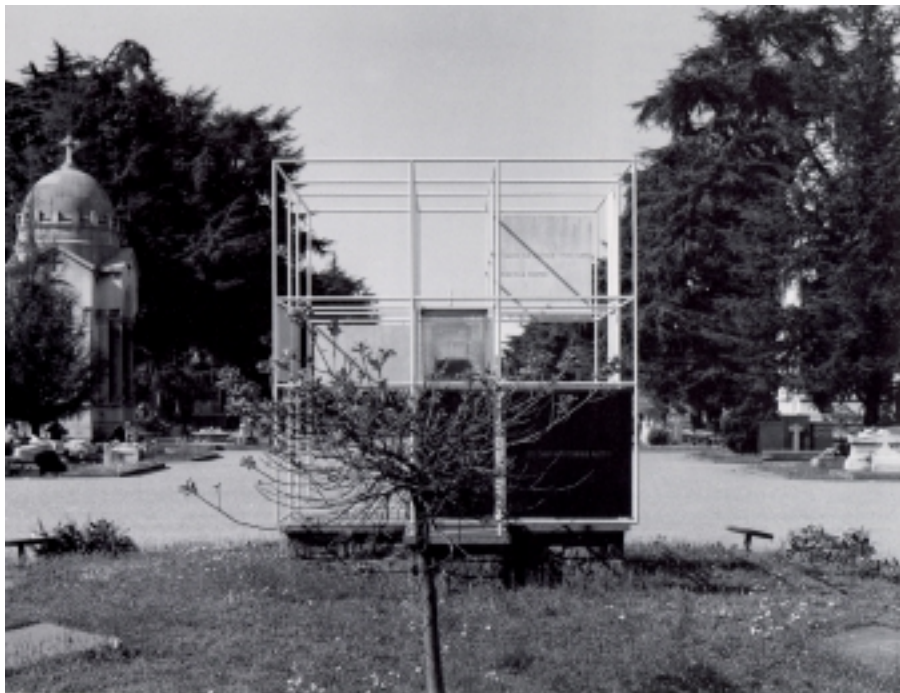
Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino und Giuseppe Perugini: Denkmal 'Fosse Ardeatine' in Rom, 1945-48, Längsschnitt

Während die Mailänder Architektengruppe BBPR in Form eines nach klaren, rationalistischen Prinzipien entworfenen feingliedrigen Kubus zum Erinnern gemahnt, versuchen Nello Aprile, Cino Calcaprina, Aldo Cardelli, Mario Fiorentino und Giuseppe Perugini Erinnerung in Größe und Schwere architektonisch umzusetzen: „Ihr Entwurf fordert den Besucher auf, noch einmal den Weg der Verdammten durch die Höhlen zurückzulegen, ehe sie in das *sacrario* (Heiligtum) mit den Grabstätten der Opfer gelangen. Das *sacrario* wird von einem riesigen Deckel aus Stein und Zement überdeckt, der 25 mal 50 Meter mißt und eine Stärke von mehr als 3,5 Meter aufweist. Sechs schlanke Betonpfeiler heben diese Platte ein wenig über den oberen Rand des umschlossenen Raums hinaus, so daß sich rundherum ein schmaler offener Lichtgaden ergibt. Das Halbdunkel im Innern des *sacrario*, das an den unterirdischen Raum der Höhle erinnert, und die massige Überdachung der Gedenkstätte beschwören die niederschmetternde

¹⁵ Doordan, Dennis: a.a.O., S.587

¹⁶ vgl.: La sistemazione delle Cave Ardeatine. Un concorso con la coda, in: *Metron*, Heft 18, 1947, S.3; sowie: Sistemazione delle Cave Ardeatine, in: *Metron*, Heft 45, 1952, S.2.

Unwiderruflichkeit des Todes. Der schmale Streifen Tageslicht jedoch, der um das sacrario herum verläuft, verhindert, daß der massive Deckel das Denkmal für immer versiegelt. Dieser zarte Lichtstreifen ist gewissermaßen ein Nachkriegsäquivalent für den Regenbogen, der nach der biblischen Sintflut erschien: ein Symbol der Hoffnung für die Überlebenden und ein Gelöbnis gegenüber jenen, die umgekommen sind, daß sie nicht der Vergessenheit anheimfallen werden.“¹⁷ Das römische Beispiel gerät zu einer Emphase des Räumlich-Atmosphärischen, dessen Gratwanderung zur Überhöhung des Sentimentalen in der feurigroten Innenbeleuchtung der Höhlen deutlich wird. Paolo Portoghesi¹⁸ sieht in diesem Projekt den eigentlichen Bezugspunkt organischer Architektur in Italien; die bewußte Inszenierung der räumlichen Abfolge, die spannungsreiche Beziehung zwischen Innen- und Außenraum, die Lichtführung und die erzeugte Raumatmosphäre sprechen weitaus klarer für die Potentiale organischen Bauens als die von Bruno Zevi benannten Beispiele - wie etwa eine von ihm selbst erbaute Palazzina in der Via Pisanelli in Rom.



BBPR: Denkmal für die Opfer der nationalsozialistischen Konzentrationslager, Cimitero Monumentale, Mailand 1946

Der undurchdringbaren Masse der römischen Fosse Ardeatine steht die transparente Leichtigkeit des nach dem Goldenen Schnitt proportionierten Metallgerüsts von BBPR auf dem *Cimitero Monumentale* in Mailand gegenüber¹⁹: Hier wird das kubische Volumen durch eine schlanke Stahlkonstruktion umspannt, in dem zentralen Raumfeld des Kubus befindet sich eine Urne, die mit der Asche aus verschiedenen Konzentrationslagern gefüllt wurde; es entsteht ein Gesamtbild, das klare Bezüge zu den Gestaltungsprinzipien der rationalistischen Bewegung offenbart. „Der Unterschied zwischen der intellektuell anspruchsvollen Abstraktion des Mailänder Denkmals und der unmittelbar unter die Haut gehenden Wirkung der römischen Gedenkstätte spiegelt die unterschiedliche gestalterische Sensibilität wider, die sich an der Baukultur dieser beiden italienischen Zentren ablesen läßt.“²⁰ Vielfalt, nicht Einheit, sollte sich als

¹⁷ Doordan, Dennis: a.a.O., S.584

¹⁸ Paolo Portoghesi in einem Gespräch mit dem Verfasser am 10.11.1995 in Rom.

¹⁹ vgl. hierzu: *Il segno della memoria, 1945-1995, BBPR Monumento ai caduti nei campi nazisti, Triennale di Milano, Mailand 1995*

²⁰ vgl. hierzu: Jehle-Schulte Strathaus, Ulrike / Reichlin, Bruno (Hrsg.): *Das Monumento ai caduti nei campi di Germania - Ein interpretiertes Denkmal*, in: *Das architektonische Urteil, Annäherungen und Interpretationen von Architektur und Kunst*, Schriftenreihe der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, Basel 1989, S.9

das zentrale Merkmal der italienischen Architektur der Nachkriegszeit erweisen. Diese Vielfalt trat ebenso im theoretischen Diskurs zutage.“²¹

4.2.0. Im Bewußtsein der historischen Situation: Entwicklungen nach 1945

Auf theoretischer Ebene kommen in der unmittelbaren Nachkriegszeit zunächst vor allem nur die technisch-konstruktiven Errungenschaften des im *'Manuale dell'Architetto'* verankerten Grundsatzvokabulars zum Tragen. Sicher ist hingegen, „zahlreiche italienische Architekten machten Mitte der vierziger Jahre eine ideologische und berufliche Krise durch.“²² Eine Neuorientierung wird durch die dargelegten Rahmenbedingungen - der schweren geistigen Zerrüttung, der In-Frage-Stellung der Technologie als endgültige Antwort auf die gesellschaftlichen Probleme, der schwierigen wirtschaftlichen Ausgangsbedingungen, der Orientierungslosigkeit der bis dahin vorherrschenden Architekturbewegungen, der fragilen politischen Situation - für viele Architekten zu einer äußerst diffizilen Angelegenheit. „In den dreißiger Jahren waren progressive Architekten im Zuge ihrer Bemühungen um eine Verschmelzung politischer und architektonischer Ideologien dazu gekommen, den Rationalismus in der Architektur und den Faschismus in der Politik als eng miteinander gekoppelte revolutionäre Bewegungen aufzufassen, die einen Wandel der Gesellschaft herbeiführen sollten. Der Zusammenbruch des Faschismus entlarvte diese Affinität als eine Illusion und zwang viele Architekten die Prinzipien, die sie ihre Arbeit zugrundelegten, neu zu überdenken.“²³ Zumal der Egalisierungsprozess in der Architektur, der mit den megalomanen Planungen für die E.U.R. 1942 in Rom weit vorangeschritten war, ein nach allen Seiten nivellierendes Bild hinterlassen hatte: rationalistische Grundprinzipien schienen endgültig in der regimetreuen Planungsstrategie Marcello Piacentinis unterzugehen, ihre Glaubwürdigkeit schien verloren und die politische Standortbestimmung der Bewegung in Frage gestellt. Insbesondere in jener ersten Phase nach Kriegsende impliziert die Frage des architektonischen Stils auch die Frage nach der politischen Zugehörigkeit, denn gerade dort schienen sich alle Kräfte in Richtung einer demokratischen Staatsform zu kanalisieren: „In jenen Jahren versuchte ganz Italien die Fundamente für ein neues 'demokratisches Leben zu schaffen.“²⁴ Die Frage nach einem gangbaren Weg in die Demokratie wird denn auch bei dem ersten nationalen Kongress für die Planung des Wiederaufbaus von Italien, der im Dezember 1945 stattfindet, auf dem Gebiet der Architektur kontrovers diskutiert: während Ernesto Nathan Rogers (BBPR) das Nichtvorhandensein eines nationalen Wiederaufbauplans beklagt, stellt Bruno Zevi den amerikanischen Plan für zerstörte Gebäude als ein mögliches Modell vor und unterstreicht damit sein Wohlwollen gegenüber der einsetzenden 'Amerikanisierung' Italiens. Alberto Galardi präzisiert das kritische Unbehagen von Rogers und stellt die Schwierigkeiten innerhalb der rationalistischen Bewegung deutlich heraus: „Dem riesigen Problem des Wiederaufbaues allerdings steht die Generation der Rationalisten völlig unvorbereitet gegenüber. Das Bauwesen sieht sich mit den drängenden Schwierigkeiten der Standardisierung und der Vorfertigung konfrontiert, die wegen der ungeeigneten Struktur der Industrie und wegen des Mangels an ausgebildeten Leuten nicht gelöst werden können. So geht der Wiederaufbau mit traditionellen Mitteln und ohne klares Programm vor sich; ganzen Vierteln historischer Städte wird eine stilistische „Umarbeitung“ zuteil.“²⁵ Es sind jedoch ohne Frage nicht nur die Rationalisten, die für jene 'Umarbeitungen' im innerstädtischen Kontext, das einsetzende Spekulantentum im Bauwesen, der geradezu sprunghaft anwachsenden Vormachtstellung privater Partikularinteressen gegenüber einer von der öffentlichen Hand geregelten Stadtplanung, Verantwortung tragen müssen, die Entwicklung in der ersten Phase nach Kriegsende ist vielmehr geprägt von einer in sämtliche gesellschaftlichen und kulturellen Bereiche vordringenden

²¹ Doordan, Dennis: a.a.O., S.584

²² Doordan, Dennis: a.a.O., S.584

²³ Doordan, Dennis: ibidem

²⁴ Rossin, Antonio: Tempi, in: Cinquanta anni di architettura italiana dal 1928-1978, Editoriale *domus*, Mailand 1979, S.12

²⁵ Galardi, Alberto: a.a.O., S.21

Grundsatzdebatte, die Italien rasch in heftig ausgetragene 'verbale' Grabenkämpfe verwickelt: "Das Jahrzehnt zwischen 1945 und 1955 ist die Zeit des Wiederaufbaus mit Hilfe des Marshallplans. Durch dessen finanzielle Unterstützung werden der wirtschaftliche Aufschwung und der soziale Friede gestützt, gleichzeitig sind diese Hilfen jedoch verbunden mit amerikafreundlicher Propaganda - die konservativen Parteien ziehen daraus Nutzen, die Linke wird geschwächt. Aus dieser Situation einer Frontstellung heraus entstehen in jener Zeit - verstärkt durch den Beginn des Kalten Krieges im Jahre 1947 - äußerst starke Polaritäten. „Man bekämpft sich untereinander: Katholizismus gegen Marxismus, sozialistischer Realismus gegen abstrakte Kunst, der neorealistiche Film gegen das Kino als Traumfabrik, die Volksarchitektur gegen die internationale Architektur, Idealismus gegen Materialismus, die Doktrin von Andrej Zdanov gegen den Existentialismus, der Kommunismus gegen den Kapitalismus.“²⁶ Italien gerät in dieser Nachkriegsphase zum „Schauplatz der Auseinandersetzungen zwischen dem sowjetischen und amerikanischen System“²⁷, eine zunächst sehr stark politisch geprägte Auseinandersetzung, die sich jedoch verstärkt auch auf die italienische Architektur überträgt: Bauen impliziert weiterhin - und perpetuiert somit die vorangegangenen scharfen Auseinandersetzungen unter dem Faschismus zu Beginn der vierziger Jahre - eine unmittelbare Koinzidenz mit politischen Leitbildern und ideologischen Grundsätzen. Von entscheidendem Einfluß für die einsetzenden Entwicklungen war dabei Italiens kulturelle Isoliertheit, die der Faschismus programmatisch herbeigeführt hatte: „Die Jahre unmittelbar nach dem Krieg waren von einem heftigen Ansturm auf neue kulturelle Inhalte gekennzeichnet: Marxismus, Gramsci, die Handlungspädagogik, die moderne Psychologie, die Psychoanalyse, die moderne Linguistik (...) und die Kulturanthropologie wurden nun bekannt und studiert.“²⁸

4.3.0. Die regressive Utopie: Einsetzender architektonischer Neorealismus

Der aufkommende architektonische Neorealismus²⁹, der im folgenden näher untersucht werden wird, zeigt indes bereits 1945 erste Auswirkungen auf die Architekturdebatte: Pier Luigi Nervi stellt in seinem 1945 in Rom erschienenen Buch *'Scienza o arte del costruire?'*³⁰ die grundlegende Frage, ob Architektur eine wissenschaftliche Disziplin oder vielmehr Kunst sei, eine Fragestellung, die in direktem Zusammenhang mit den Debatten im Bereich der Bildenden Kunst zu betrachten ist, denn dort ging es nur scheinbar lediglich um die „Konfrontation zwischen 'abstrakten' und 'realistischen' Künstlern; [...] in Wirklichkeit bestimmte die Frage nach der politischen Zugehörigkeit die öffentliche Debatte.“³¹ Zu den literarischen Schlüsselwerken aus jener Zeit zählen die Anthologie *'Americana'* von Elio Vittorini, die bereits 1942, also noch unter dem faschistischen Regime, publiziert wurde und *'Cristo si è fermato ad Eboli'* (Christus kam nur bis Eboli) von Carlo Levi (aus 1945), die beide für den Aufbruch in ein neues demokratisches Kulturverständnis stehen, die sich dezidiert von der Hohlheit faschistischer Leitbilder distanzieren, in denen „die Trugbilder eines diktatorischen und nationalistischen Mythos verblassen.“³² Ein Konsens über die Demokratie als neues politisches Leitbild schien erreicht, doch bis zur Konstitution der Verfassung vom 1. Januar 1948, die Italien als parlamentarische demokratische Republik festschreibt, werden sich besonders auf dem Gebiet der Architektur keine einschneidenden Fortschritte im Sinne eines echten Weiterkommens oder gar einer den veränderten Rahmenbedingungen angemessenen Stilfindung einstellen.

²⁶ Celant, Germano: Die italienische Metamorphose, in: Die italienische Metamorphose, 1943-1968, Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Wolfsburg, Bern 1995, S.xvii

²⁷ Fagiolo dell'Arco, Maurizio: Literatur über die Kunst, in: Die italienische Metamorphose, 1943-1968, a.a.O., S.292

²⁸ Petronio, Giuseppe: Geschichte der italienischen Literatur, Band 3, Tübingen 1993, S.279

²⁹ Der Begriff des *architektonischen Neorealismus* wird zum ersten Mal von Paolo Portoghesi im Zusammenhang mit dem INA-Casa Viertel 'Il Tiburtino' (1949-54, Ridolfi, Quaroni u.a.) formuliert.

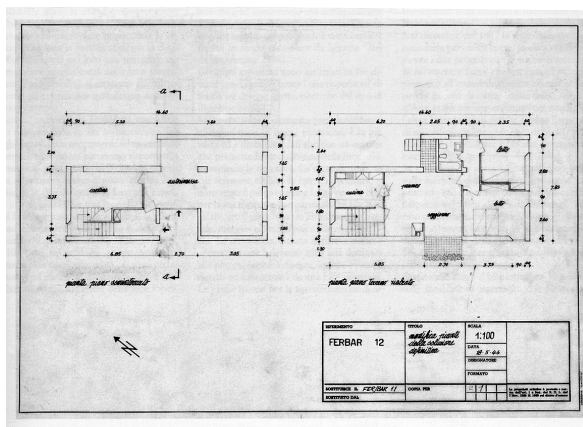
³⁰ vgl. Nervi, Pier Luigi: *Scienza o arte del costruire? Caratteristiche e possibilità del cemento armato*, Rom 1945

³¹ Fagiolo dell'Arco, Maurizio: a.a.O., S.294

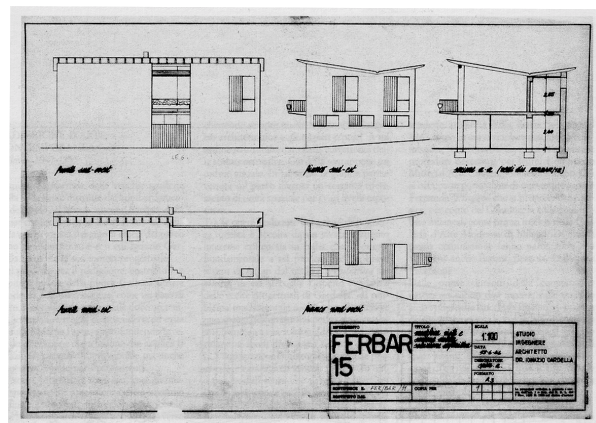
³² Celant, Germano: a.a.O., S.xvii

4.3.1. Erste neorealistische Projekte im ruralen Kontext: Casa del Viticoltore (1944-47) von Ignazio Gardella

Im Gegenteil, es scheint sich in jener Zeit eine interessante Kehrtwende abzuzeichnen: Gerade die fraglos der Avantgarde zugehörigen Architekten wie etwa Ignazio Gardella, Giovanni Michelucci oder auch Mario Ridolfi entdecken ein Interesse an der traditionellen, vorwiegend in ländlicher Umgebung auftauchenden, Architektur - ein Interesse, das ganz offensichtlich auf Giuseppe Paganos Wiederentdeckung der bäuerlichen Traditionen im Rahmen der Triennale von 1936 zurückgeht³³: Das Haus für einen Weinbauern, *Casa del Viticoltore*, von Ignazio Gardella, gebaut 1944-47, Ridolfis Entwürfe für Bauernhöfe aus 1946 oder Micheluccis *Chiesa di Collina* (Kirche auf dem Hügel), die 1946 in Pontelungo (Pistoia) begonnen wird³⁴, offenbaren jene direkte Annäherung an das bäuerliche Umfeld. „Die Übereinstimmung der drei so verschiedenen Persönlichkeiten bei der Rückbesinnung in den allerersten Nachkriegsjahren zeigt das Vorhandensein eines gut verständlichen kulturellen Ferments in einem Land, das gezwungen war, schnell und bis auf den Grund abzusteigen, das vom falschen Stolz und von den größtenwahnsinnigen Plänen eines provinziellen und verspäteten Imperialismus zum dramatischen Kampf ums Überleben getrieben wurde.“³⁵



Ignazio Gardella: *Casa del Viticoltore, Casa Barbieri*, in Càstana (Pavía), 1944-47
Grundrisse



Ignazio Gardella: *Casa del Viticoltore, Casa Barbieri*, in Càstana (Pavía), 1944-47
Ansichten

Jene Form der Auseinandersetzung progressiver italienischer Architekten mit einem von den Ballungszentren ausgelagerten ruralen Kontext bekundet sich nicht nur in der Wahl der Projektthemen sondern insbesondere auch in der Materialwahl, die sich sehr stark auf den regional-traditionellen Baustil bezieht. Eine beachtenswerte Veränderung, denn immerhin hatte Michelucci 1935 mit seinem Florentiner Bahnhof ein rationalistisches Schlüsselbauwerk geschaffen, immerhin war Ridolfi bereits auf der ersten Ausstellung der *Architettura Razionale* 1928 in Rom mit seinem *Torre dei Ristoranti* vertreten, war gerade Ridolfi stark von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe beeinflusst worden und hatte mit Adalberto Libera zusammengearbeitet und auch Ignazio Gardella hatte gleichwohl mit seinem *Dispensario*

³³ Bereits die VI. Triennale von Mailand 1936 thematisierte die *architettura rurale*: Giuseppe Pagano und Guarniero Daniel publizieren den Ausstellungskatalog: *Architettura Rurale Italiana*, Quaderni della Triennale, der 1936 in Mailand erscheint und Carlo Mollino zeichnet für diese Ausstellung die ländliche Architektur der Alpen, skizziert Details von Türbeschlägen, Möbeln und Gebrauchsgegenständen.

³⁴ vgl. Ricci, Leonardo: Michelucci attraverso un suo lavoro, in: *Architetti*, Heft 18-19, 1953

³⁵ Portoghesi, Paolo: a.a.O., S.46

Antitubercolare (Tuberkuloseklinik, 1933-38) in Alessandria ein herausragendes Gebäude des Rationalismus realisiert. In der Folgezeit sollte jedoch die Sprache jener Rückbesinnung auf traditionelle Werte, - konzipiert als implantiertes Dorf -, auch in der Peripherie der Ballungszentren ihre Umsetzung erfahren.

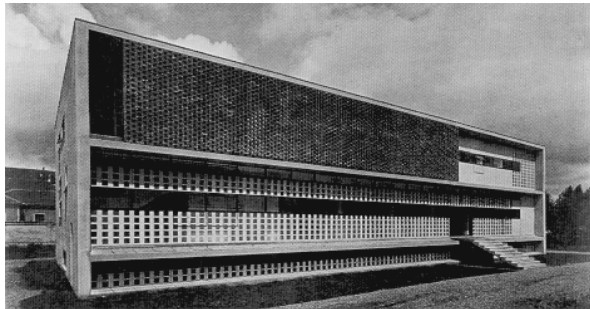


Gruppo toscano (Giovanni Michelucci, Nello Baroni u.a.):
Bahnhofsgebäude Santa Maria Novella in Florenz,
1932-35

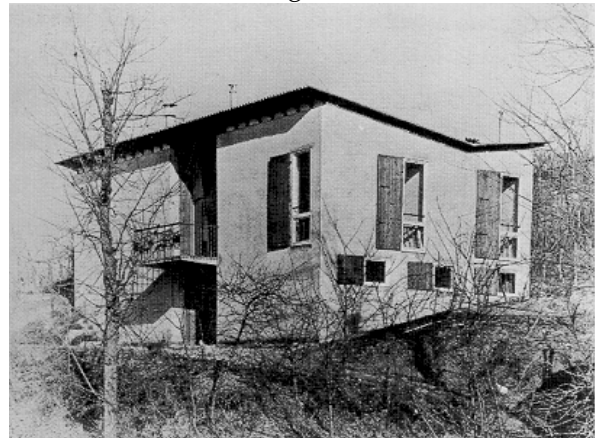
Giovanni Michelucci: Chiesa di Santi Piero e Gerolamo,
Collina di Pontelungo (Pistoia), 1946-53

Die Problematik der Unsicherheit bei der Suche nach einer neuen italienischen Architektur generiert so zu einer fragwürdigen Suche nach Sicherheit in der Beständigkeit der Tradition, jener regressive Mythos konterkariert die progressiven Potentiale der historischen Situation. Gardellas *Casa del Viticoltore* avanciert nicht zufällig zu den meistpublizierten Projekten aus der Zeit vor 1947. Das Haus des Weinbauern wird zur Metapher einer der ersten zaghaften Versuche des 'Neuen Bauens' der unmittelbaren Nachkriegszeit, wird zu einem wegweisenden Projekt des aufkommenden Neorealismus. Das beschauliche Haus, das Platz für drei Personen und landwirtschaftliches Gerät bietet, überrascht durch seine direkten Bezüge zu einer populären 'architettura minore': Sowohl die sich aus regionalen Mitteln konstituierende Materialpalette, als auch der Gesamtausdruck des Gebäudes - das verputzte tragende Mauerwerk, in das kleinere Wandöffnungen eingeschnitten werden - offenbaren die Emphase traditioneller Werte. Eine Emphase, die im Laufe der zweijährigen Planungszeit zwischen 1944 und 1946 interessanterweise graduell abnimmt. Während die zunächst erarbeitete Lösung (Juni 1944) von einem einfachen Pultdach und sehr reduzierten Wandöffnungen geprägt ist, das bekannte Formenvokabular im Sinne einer unverfälschten Nachahmung reproduziert, erscheint die ausgeführte Variante (Juni 1946) mit zwei gegeneinander geneigten Pultdächern und größeren hochstehenden Fensterformaten bereits als abgeschwächte Bezugnahme auf ländliche Bautraditionen, als richtungsweisend für die nachfolgenden Projekte Gardellas, etwa dem Ausstellungspavillon für zeitgenössische Kunst (Mailand 1947-53) oder auch der *Casa al Parco* (Mailand 1947-48). Nur im Sinne dieser sich von der historischen Schnittstelle der vermeintlichen Stunde Null allmählich entfernenden Entwicklung, bleibt die ausgeführte Variante der *Casa per un Viticoltore* in das Œuvre Gardellas einzuordnen: Von der reinen Adaption gelangt Gardella zu einer sich vorsichtig abzeichnenden eigenen Formensprache, die den wohlvertrauten Rahmen der tradierten ruralen Architektur nicht sprengt, sondern innerhalb seiner Grenzen zu modifizieren und variieren beginnt. Insbesondere durch die zwischen 1933 und 1938 entstandene Tuberkuloseklinik in Alessandria, die als eines der herausragenden Projekte des italienischen Rationalismus in die Architekturgeschichte eingegangen war, hatte Gardellas architektonisches Schaffen einen ersten wirklichen Höhepunkt erfahren. Gerade die Gegenüberstellung der Projekte in Alessandria und Càstana veranschaulicht dabei das Spannungsfeld zwischen der avantgardistischen Sprache des Rationalismus und den tradierten Direktiven des Regionalismus. So sind denn auch die vornehmlich kleineren Projekte jener Zeit keineswegs als Antworten auf die drängenden Fragen der immensen

Wohnungsnot zu betrachten, die kleinmaßstäblichen Solitärgebäude werden mehr zu Versuchsfeldern, zu 'Experimentierbauten im regressiven Sinne', getragen von der Suche nach den politischen Wurzeln Italiens, als zu einer echten Architekturbewegung, zu einem 'movimento'. Die neorealistische Strömung jedoch, die sich in der Folgezeit als eine der ersten wesentlichen architektonischen Tendenzen der unmittelbaren Nachkriegszeit herausstellen



Ignazio Gardella: *Dispensario Antitubercolare in Alessandria*, 1933-38



Ignazio Gardella: *Casa del Viticoltore, Casa Barbieri, in Càstana (Pavía)*, 1944-47

wird, besitzt in diesen mit den regionalen Bautraditionen arbeitenden ersten Gebäudeentwürfen ihre eigentlichen Wegbereiter, die, - noch eng verflochten mit der historischen Nahtstelle und den frühen neorealistischen Entwicklungen in Literatur und Film -, die eigentlich direktere und ungefilterte Spontaneität der Reproduzierung ländlicher Architekturformen widerspiegeln. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang, daß die bekanntesten Solitärbauten jener Jahre überwiegend aus dem ländlichen Kontext Norditaliens stammen, wohingegen sich der architektonische Neorealismus im Ensemble einer *Wohnsiedlung* ohne Frage aus Rom und Süditalien entwickelt: Nicht zufällig entspringt dem ohnehin agrarischen Süden Italiens und dessen überschaubarer kleinmaßstäblicher Alltagsarchitektur das atmosphärisch-sentimentale Leitbild des Neorealismus, nicht zufällig wird diese architektonische Haltung im Norden Italiens - und hier vor allem in Mailand -, verstanden als rezipierte Form des Neorealismus, mit *Regionalismo*³⁶ bezeichnet. So ist es beispielsweise gerade Ignazio Gardella (in Kooperation mit BBPR), der, aufbauend auf das Projekt des Casa del Viticoltore, jene stark regionalen Traditionen in dem Projekt der INA-Casa Wohnsiedlung in Cesate bei Mailand (1951-53) wiederbelebt, der die anfänglichen Solitärbauten als Wegbereiter des norditalienischen *Regionalismo* begreift. Und auch bei der Wohnsiedlung in Cesate sind es etwa die Fassadengestaltung mit rhythmisierenden hochstehenden Fensterformaten oder die zurückhaltende Ausbildung der Details, die nicht durch schmiedeeiserne Brüstungen oder handbemalte Keramikplatten hervorstechen, die sich in diesen Modifikationen bereits vom genuinen Neorealismus entfernen. Die spontane Form des Neorealismus wird hier zudem bereits in der seriellen Anordnung von Gardellas Reihenhauszeilen diszipliniert, so wird aus der freien sukzessiv entwickelten Form die strenge Zeile, obgleich der zugrundeliegende architektonische Ansatz des Rückgriffs auf traditionelle Bauformen dem römischen Beispiel durchaus identisch ist.

Wie aber sollte unter den gegebenen ökonomischen Konditionen kurz nach Kriegsende eine Ankurbelung der Wirtschaft oder des Wohnungsbaues erreicht werden? Auch in Italien werden gut zwei Jahre vergehen, bis 1947 überhaupt von ansatzweise vorhandenen Grundlagen für die Realisierung größerer Bauvorhaben gesprochen werden kann.³⁷ Die desastreuse Situation im Deutschland der ersten Nachkriegsjahre stand dem in nichts nach: „Die deutsche Wirtschaft war nach dem endgültigen Zusammenbruch der NS-Zwangswirtschaftsstrukturen im Jahr 1946 auf

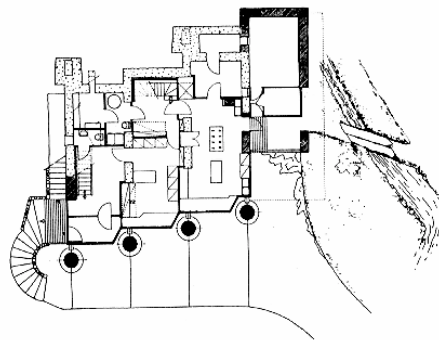
³⁶ Zu der Bezeichnung *Regionalismo* gelangt auch Lodovico B. di Belgiojoso bei dem Projekt von BBPR für die INA-Casa, dem Wohnquartier in Cesate (Mailand) aus 1951. (In einem Gespräch mit dem Verfasser am 12.06.1995)

³⁷ Insbesondere das erste Halbjahr 1947 ist immer noch von weiteren Streikwellen gezeichnet. Vgl.: Daneo, Camillo: *La politica economica della ricostruzione*, 1945-1949, Turin 1975, S.220

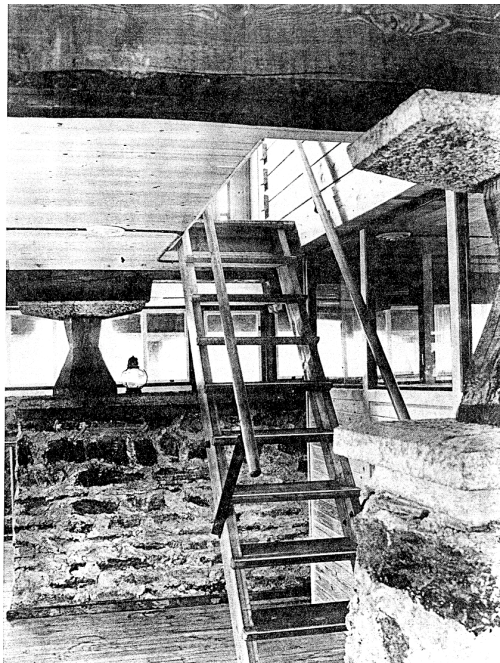
das Tausch- und Kompensationsniveau zurückgesunken. Wenn etwas über die Notdürftigkeit Hinausgehende gebaut wurde, so geschah dies in der illegalen Grauzone, da Baumaterial nur im Schwarzhandel zu erreichen war. Das eigentliche Bauen begann nach der Währungsreform.³⁸ Die Zeit nach 1947 wird in Italien zu einer ersten Phase eines sich vorsichtig abzeichnenden Aufschwunges, der - von größeren politischen Unruhen und Machtkämpfen begleitet - allmählich vorangetrieben wird. Noch 1949-1951 wird von Franco Albini und Luigi Colombini das Berghotel mit Jugendherberge *Pirovano* in Cervinia fertiggestellt werden - ein Projekt das auf die ersten solitären Kleinbauten des architektonischen Neorealismus rekurriert, jene Linie der *Casa del Viticoltore* fortschreibt, indem es sehr stark mit der kontextuellen Adaption der traditionellen alpinen Stein- und Holzarchitektur arbeitet.³⁹



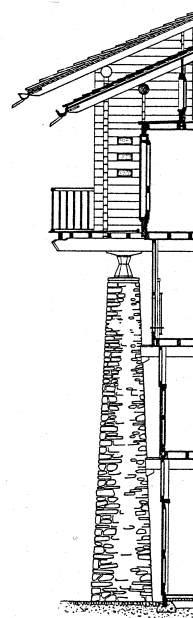
Franco Albini und Luigi Colombini: Berghotel / Jugendherberge in Cervinia, 1949-51
Ansicht Süd



Franco Albini und Luigi Colombini: Berghotel / Jugendherberge in Cervinia, 1949-51
Grundriss Zugangsebene



Franco Albini und Luigi Colombini: Berghotel / Jugendherberge in Cervinia, 1949-51
Innenraum



Franco Albini und Luigi Colombini: Berghotel / Jugendherberge in Cervinia, 1949-51
Fassadenschnitt

³⁸ Hackelsberger, Christoph: Die aufgeschobene Moderne; Ein Versuch zur Einordnung der Architektur der fünfziger Jahre, München 1985, S.47

³⁹ vgl. Albini, Franco: Albergo per ragazzi a Cervinia, in *Edilizia Moderna*, Heft 47, 1951, sowie: Albini in città, Albini in montagna, in: *domus*, Heft 271, 1952

4.4.0. Bedeutende Projekte zwischen 1944 und 1947:

Tafel 12

Gebäudeplanung:	Stadtplanung:
<p>Casa del Viticoltore (Casa Barbieri) in Càstana (Pavía), 1944-47 / Ignazio Gardella</p> <p>Denkmal für die Opfer der Konzentrationslager, Mailand, Cimitero Monumentale, 1946 / BBPR</p> <p>Bauernhäuser in Valera Fratta (Mailand), 1944 / Piero Bottoni¹</p> <p>Monumento al Partigiano, Turin, 1946 / Carlo Mollino</p> <p>Villa Baldassare in Francavilla a Mare, 1946 / Giovanni Michelucci</p> <p>Casa a Lariano, 1947-48 / Mario Fiorentino</p> <p>Entwürfe für Bauernhöfe, 1946 Mario Ridolfi</p>	<p><i>Piano Regolatore di Milano, 1945</i> AR (Architetti Riuniti): BBPR, Albini, Gardella, Bottoni u.a.</p> <p><i>Progetto per il centro direzionale di Milano, 1946 / BBPR, Albini, Pollini, Bottoni (Ideenwettbewerb)</i></p> <p><i>Progetto per la „Strada Lombarda“ a Milano, 1944-46 / Giuseppe de Finetti</i></p> <p><i>Wohnsiedlung in der Via Alcuino, Mailand 1945 / BBPR</i></p> <p><i>Progetto per la Piazza Fontana a Milano, 1944-46 / Giuseppe de Finetti</i></p> <p><i>Verkehrs- und Stadtplanung für den Großraum von Rom, 1946 / Piccinato, Ridolfi, De Renzi</i></p> <p><i>Regionalplan für das Piemont, 1947 Astengo, Bianco</i></p> <p><i>Studien für den Wiederaufbau des Gebietes von Ponte Vecchio in Florenz, 1945 Giovanni Michelucci</i></p>

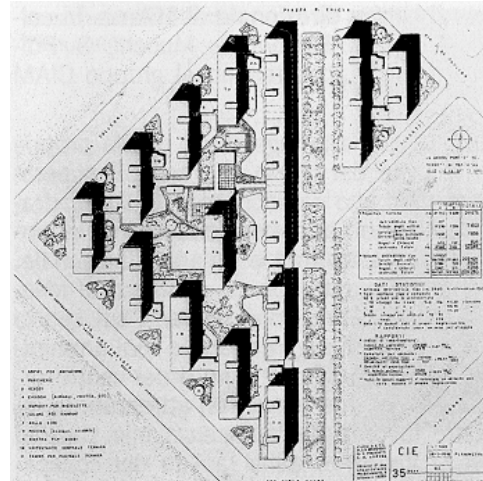
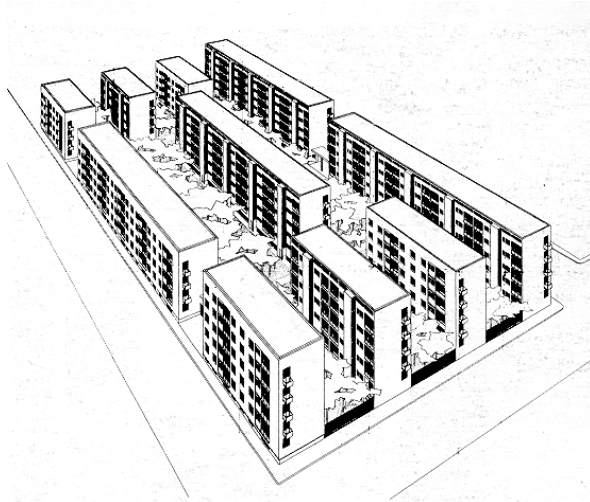
4.4.1. Der Weg in die Zukunft führt über die Vergangenheit? Stadtplanung bis 1947:

Die Projekte auf dem Gebiet der Stadtplanung, insbesondere der Wohnsiedlungen, zeichnen sich bei den Vertretern des *Dopo-Razionalismo* in der Phase bis 1947 anfangs durch eine moderate Wiederaufnahme der Gestaltungsprinzipien der Planungen der Moderne, des *Razionalismo* aus: klare Zeilenbauten, die nun vermehrt durch Grünzüge unterbrochen werden, folgen einer rigiden Einteilung des Gesamtgrundstückes. Der durchgehende Grünraum zwischen den Zeilen ist dabei jedoch noch deutlich geringer als etwa bei den 1946 vorgestellten französischen Planungen für Mainz², bei denen das neue städtebauliche Leitbild einer vertikalen Gartenstadt realisiert werden sollte: Auf einer Flußlandschaft mit grünem Teppich sollten sich die großen Scheibenhochhäuser locker gruppieren, sollte eine Optimierung

¹ Bottoni unternimmt mit seinen Bauernhäusern jedoch den Versuch - in klarer Abgrenzung zum Neorealismus -, die Universalität und architektonische Sprache des *Razionalismo* in eine dörfliche Struktur einzubinden.

² Die Planungen für Mainz des französischen Architekten Marcel Lods gehen von der territorialen Expansion eines *neuen* Frankreichs aus: Nach den Vorgaben De Gaulles sollte Mainz als *Brückenkopf* jenes *neuen* Frankreichs verstanden werden.

von Licht, Luft und Sonne erreicht werden. Und auch der in den kleingehaltenen Gebäudeplanungen ablesbare Einfluss des aufkeimenden Neorealismus erfährt zunächst bei den Projekten der Stadtplanung keine Umsetzung: die Spontaneität der Formen, die Emphase ländlicher Bautradition wird sich erst Ende der vierziger, Anfang der fünfziger Jahre auf städtebaulicher Ebene durchsetzen können.

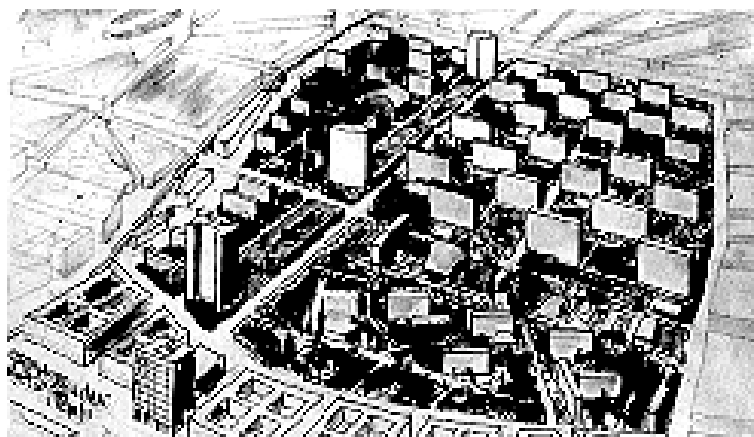


*Franco Albini, Renato Camus und Giancarlo Palanti:
Wohnsiedlung Ifacp „Fabio Filzi“ in Mailand, 1935-38*

BBPR: Wohnsiedlung in der via Alcuino in Mailand, 1945

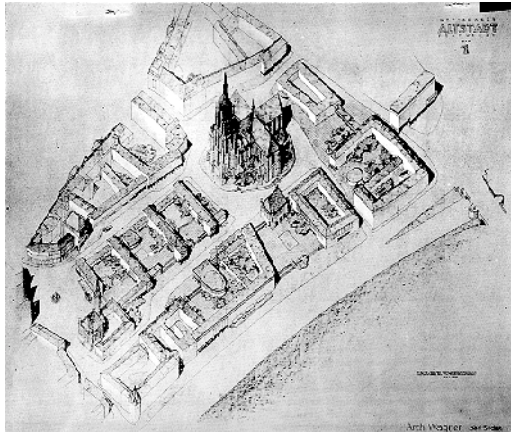
Paradigmatisch für diese erste Nachkriegsphase ist das streng geometrisch organisierte Wohnquartier in der Via Alcuino in Mailand (1945) von BBPR, bei dem sich die klar gegliederten neungeschossigen Zeilenbauten nur vorsichtig zu Gunsten der Grünräume entdichten. Anders dagegen die Planung der italienischen CIAM-Gruppe für das Geschäftszentrum von Mailand (1946): Hier zeigt sich bereits deutlich die Entdichtung der Stadt durch großzügige Grünräume vor den signifikanten Hochhausscheiben ganz im Sinne Le Corbusiers und dessen Charta von Athen, die 1946 publiziert wurde. Der Maxime nach Licht, Luft und Sonne für alle Bewohner wird nun durch einen stärkeren räumlichen Versatz der Scheibenhochhäuser zueinander Rechnung getragen.

Bei den Projekten der Stadtplanung aus jener Zeit stellt sich überdies ein interessanter Vergleich zwischen Giuseppe De Finettis Entwurf für die Strada Lombarda (1944-46) in Mailand und Ferdinand Wagners Bebauungsplanvorschlag für den Altstadt kern Frankfurts (1950) heraus: Beide Planungen setzen in die vormalige Stadtstruktur des historischen Zentrums vornehmlich

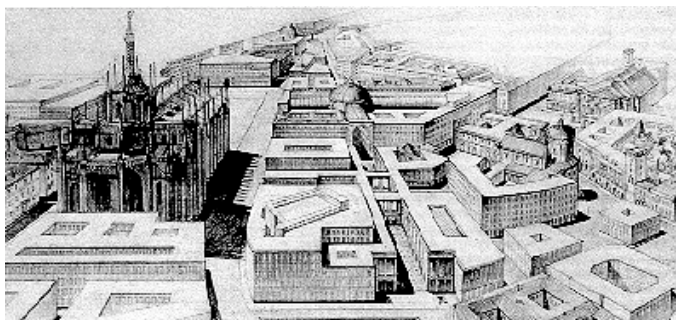


Architekten der italienischen CIAM-Gruppe: Projekt für das Geschäftszentrum von Mailand, 1946

geschlossene Blöcke, die sich als neue übergeordnete Struktur um den Dom - der im Frankfurter Beispiel, als *Traditionsinsel* und Erinnerungsoase, völlig losgelöst und gleichsam isoliert von der neugeschaffenen Kernstadt behandelt wird - arrondieren. Während der Novecentist De Finetti jedoch in der ebenso dichten wie scharfkantigen Blockbebauung die steinerne Urbanität des Stadtzentrums, - durchzogen von geschliffenen Geraden - nicht in Frage stellt, orientiert sich Wagner sehr stark an der bereits 1948-49 fertiggestellten Neubebauung des Gebietes um die Hannoversche Kreuzkirche: Grüne *Wohnoasen* hinter einer flachgehaltenen Blockrandbebauung formulieren hier die aufkommende Emphase der Stadt als Landschaft, der naturräumlichen Felder im Bereich der Stadtmitte, die die ehemaligen Stadträume und damit auch das *Kapital unter der Erde* negieren.



Ferdinand Wagner: *Bebauungsplanvorschlag für den Altstadt kern Frankfurts, 1950*



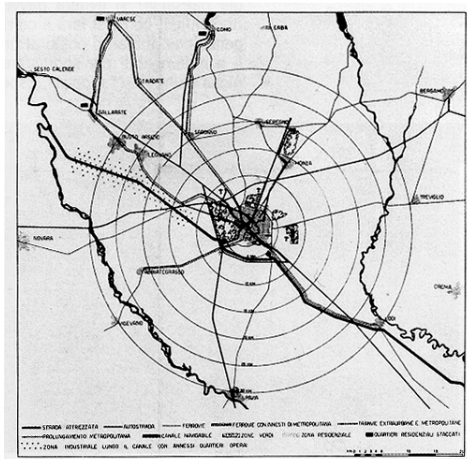
Giuseppe De Finetti: *Projekt für die „Strada Lombarda“ in Mailand, 1944-46*

Bei dem bereits 1944 entwickelten Piano regolatore, einem übergeordneten städtebaulichen Leitplan für Mailand³, der von den *Architetti Riuniti* im November 1945 der Stadt Mailand präsentiert wird, geht es im wesentlichen um eine überregionale Anbindung der lombardischen Metropole: „Der AR-Plan enthält verschiedene Großprojekte, von denen die meisten nie realisiert werden - darunter einen von modernen Arbeiterwohnungen gesäumten Kanal, der Locarno (Schweiz) mit Venedig verbinden und so den Export italienischer Waren ins restliche Südeuropa erleichtern soll, ein neues Geschäftszentrum in dem als Fiera Sempione bekannten Stadtgebiet, das die Umwandlung des historischen Zentrums in ein Wohngebiet erlauben und dadurch den Verkehr auf ein Mindestmaß beschränken und die Restaurierung sowie den Schutz historischer Bauten ermöglichen soll, einen neuen Flughafen, ein U-Bahn-Netz, Parks und Sportanlagen. Der Plan wird 1946 in *Costruzioni-Casabella* veröffentlicht werden.“⁴ Durch diese sehr früh erarbeitete städtebauliche Planung und die darin enthaltenen Direktiven, sollte nicht zuletzt der sich abzeichnenden Bauspekulation entgegengewirkt werden. Die Stadt, so die

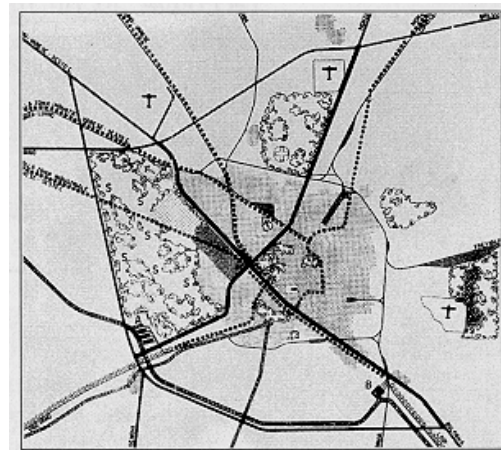
³ vgl. Erläuterungen zum AR-Plan, in: Grandi, Maurizio / Pracchi, Attilio: Milano: guida all'architettura moderna, Mailand 1980

⁴ Panzera, Lisa: a.a.O., S.653

Architektengruppe, dürfe nicht als in sich geschlossener Organismus betrachtet werden, der sich ohne Außenwirkungen nur innerhalb der Stadtgrenzen bewegt, sondern vielmehr als Teil einer überregionalen Planung, die vor allem die Beziehungen der Agglomerationen zueinander, die Anbindung der Stadt an ihre Region, mitberücksichtigt.⁵ Gleichzeitig sollte durch das Aufstellen neuer stadtplanerischer Regularien auch der historische Stadtkern Mailands erhalten bleiben - das Bewußtsein um die Gefahr einer nicht absehbaren Destruktion des Stadtzentrums war bei den Architetti Riuniti sehr schnell vorhanden - immerhin waren während des Krieges rund die Hälfte der Mailänder Wohnhäuser durch Bombenangriffe zerstört worden, der Bedarf an Neuplanungen also evident.



Architetti Riuniti: Städtebaulicher Leitplan für Mailand (AR-Plan), 1944
Überregionale Einbindung des Ballungsraumes



Architetti Riuniti: Städtebaulicher Leitplan für Mailand (AR-Plan), 1944
Binnengliederung des Ballungsraumes

Der Wiederaufbau Mailands, so die Intention der Architektengruppe, sollte jedoch nicht als Potential privater Bauspekulation oder als großes Experimentierfeld mißverstanden werden. Mit dem Ausweisen zukünftiger Wohngebiete und Grünflächen, in die Sportarenen eingebettet werden, und mit einer Erweiterung des Metro-Netzes sollte jene von Privatinteressen gelenkten Entwicklungen konterkariert werden. Dennoch ist die Stadt „Gegenstand zahlreicher stadtplanerischer Experimente verschiedener Architektengruppen“⁶ So versuchte der AR-Plan, sich im wesentlichen auf die bei CIAM 1933 verfassten Planungsmaxime, die in der Charta von Athen verankert wurden, zu stützen. Die regionale Planungsausrichtung sollte auch den explosionsartigen Entwicklungen in den Peripherien der Städte entgegentreten: „Mit seinem regionalen Ansatzpunkt und seiner Überzeugung, daß Planungsbüros in der Lage sein würden, die Grundstücksspekulation zu kontrollieren, war das AR-Plan über die Beschreibung eines urbanen Modells hinaus vor allem ein Entwurf für die Regionalverwaltung.“⁷ Nichtsdestotrotz kann auch in Mailand eine regulative Stadtplanung nicht wirksam werden, tritt besonders hier das öffentliche Interesse der Stadt weit hinter die Privatinteressen der Bauspekulanten, die auch das historische Stadtzentrum auf ihre Weise erneuern und einer neuen Gestalt zuführen, die alsbald *'le mani sulla città'*⁸ (die Hände über der Stadt) halten. Der 1946 von den Mitgliedern der italienischen CIAM-Gruppe entwickelte Plan für das Geschäftszentrum von Mailand generiert vor diesem Hintergrund zu einer bloßen Absichtserklärung, deren Chancen auf Realisierung bereits im Vorfeld als sehr gering einzustufen sind: Um der Verdrängung des Wohnens aus dem historischen Zentrum durch Büro- und Geschäftsbauten gegenzusteuern, sehen die Architekten ein sich entschieden von den angrenzenden Stadtbezirken separierendes Zentrum des tertiären Sektors im Norden der

⁵ vgl. Casabella-Continuità, Heft 194, 1946

⁶ ibidem

⁷ Doordan, Dennis: „Das Haus des Menschen“ wird wieder aufgebaut, a.a.O., S.587

⁸ Joedicke, Jürgen (Hrsg.): Reyner Banham, Brutalismus in der Architektur, Ethik oder Ästhetik? Stuttgart 1966, S.127

Innenstadt vor. Dieses zugewiesene Gebiet mit 'Sondernutzungen' sollte nach den Vorstellungen der Architektengruppe mit Hochhausscheiben und Punkthäusern (mit einer maximalen Höhe von 45 Metern) in klarer Anlehnung an das neue städtebauliche Leitbild der Entdichtung, der von Grünzügen gegliederten und aufgelockerten Stadt, bebaut werden. Die radial aufgebaute Stadtstruktur sollte von der durch geometrisch klare Straßenachsen zonierten, orthogonal gerasterten Neustadt abgelöst werden.

4.5.0. Architekturzeitschriften der unmittelbaren Nachkriegszeit:

Tafel 13

domus (1946/47) Leitung: Ernesto Nathan Rogers ⁹
Metron (ab August 1945) Leitung: Cino Calcaprina, Luigi Piccinato, Silvio Radiconcini, Mario Ridolfi, Enrico Tedeschi und Bruno Zevi
A-Attualità, Architettura, Abitazione, Arte (ab 1946) Leitung: Carlo Pagani, Lina Bò, Bruno Zevi
Costruzioni-Casabella (Neuaufnahme ab 1946) Leitung: Franco Albini und Giancarlo Palanti
La Nuova Città (1945-1954) Leitung: Giovanni Michelucci

4.5.1. Wegbereiter des architektonischen Neorealismus: Neorealistische Filme bis 1947

Tafel 14

Ossessione (Von Liebe besessen) von Luchino Visconti (1942) <i>Trilogia della guerra:</i> Roma città aperta (Rom offene Stadt) von Roberto Rossellini (1945) Paisà von Roberto Rossellini (1946) ¹⁰ Germania anno zero von Roberto Rossellini (1947)
Sciuscià von Vittorio de Sica (1946) Caccia tragica von Giuseppe de Santis (1947) ¹¹

⁹ Ernesto Nathan Rogers übernimmt mit der Januarausgabe von 1946 die Zeitschrift 'domus' von Giò Ponti.

¹⁰ vgl. Meder, Thomas: Vom Sichtbarmachen der Geschichte, Der italienische „Neorealismus“, Rossellinis PAISÀ und Klaus Mann, München 1993

¹¹ *La caccia tragica* erzählt die Geschichte der tragischen Jagd eines gesamten Dorfes nach einem ehemaligen Dorfbewohner, der, bedingt durch die aussichtslose Situation auf dem Arbeitsmarkt, sowie das unmittelbar erlebte Elend der Nachkriegszeit, einen Raubüberfall auf einen Geldtransport begeht. Die Dialektik zwischen kollektivem und singulärem Schicksal wird, umrahmt vom kärglichen Leben auf dem Lande, emotionalisiert.

4.5.2. Korrelationen: Filmischer und architektonischer Neorealismus

Gerade das Medium Film spielt bei der Entwicklung des architektonischen Neorealismus eine nicht unwesentliche Rolle: eine Schlüsselstellung nimmt in diesem Zusammenhang der bereits 1942 entstandene Film *Ossessione*¹² von Luchino Visconti ein. „Alle Hauptströmungen des italienischen Kinos, von den dreißiger Jahren bis in die sechziger Jahre, sind immer wieder von *Ossessione* beeinflusst. Auf diesen Film konzentrieren sich theoretische Arbeiten und Kritik, literarische, figurative und filmische Modelle und auch die Suche nach einer gemeinsamen Poetik sowie nach einer langfristigen Perspektive für den Film als Kunstform. Raum und Zeit scheinen sich stereoskopisch auszudehnen und einer neuen Rhythmik, einer neuen Metrik, einer neuen Syntax in Erzählung und Darstellung zu entsprechen.“¹³

Dieses erste bedeutende Werk des filmischen Neorealismus bringt eine bis dahin unbekannte Bildsprache hervor: das Liebesdrama der beiden Hauptdarsteller Giovanna und Gino wechselt sich ab mit betont ruhigen Sequenzen italienischer Landschaften. „Zum ersten Mal wird ein Italien gezeigt, das bis dahin nicht in den Genuß der filmischen Darstellung gekommen war. Mit seinen Landschaftsaufnahmen, die in manchen Augenblicken des Films ein Eigenleben zu führen scheinen, dann jedoch wieder eng mit dem Drama von Gino und Giovanna verknüpft sind, verstört der Film das Publikum.“¹⁴ *Ossessione* löst die Bildsprache des Faschismus noch vor dessen endgültigem Niedergang ab, nicht mehr die Kraft des Individuums inmitten der egalisierenden kollektiven Masse ist von Bedeutung, sondern vielmehr das Einzelschicksal, die individuelle Geschichte einfacher Menschen und die damit verbundene Identifikation des Publikums mit diesem neuen Habitus der einfachen Heroen. Die in der neuen Bildsprache dargelegten Einzelschicksale generieren in ihrer Eigenschaft der allgemeingültigen Kompatibilität für das Volk zu einer neuen Ideologie der Gemeinschaft - das neue Italien soll jener neugeschaffenen Gemeinschaft gehören, soll seine neue Identität durch sie erfahren. Zu Stein gewordene monumentale Größe wird im Film nun durch stimmungsvolle Landschaftsbilder¹⁵ substituiert. „So ist Italien noch nie gesehen worden.“¹⁶ In *Ossessione* kommt nicht zuletzt auch die Suche nach einer neuen Identität Italiens zum Ausdruck, eine Suche die 1946 beispielsweise durch *Paisà* von Roberto Rossellini durch das bewußt gemachte filmische Durchwandern und visuelle Zusammenbinden einer ganzen Nation, von Süd nach Nord, von Sizilien bis in die Poebene, eine Fortschreibung findet. Rossellini engagiert für diesen dokumentarischen Film bewußt Laiendarsteller, dreht vor Ort und setzt aktuelles Filmmaterial aus Wochenschauen ein, um seine Interpretation eines sozialen Realismus zu veranschaulichen.

¹² vgl. hierzu die Ausführungen in: Meder, Thomas: a.a.O., Der Realitätskult, S.54ff

¹³ Brunetta, Gian Piero: Der Film als führende Kunstform, in: Die italienische Metamorphose, 1943-1968, Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Wolfsburg, Bern 1995, S.442

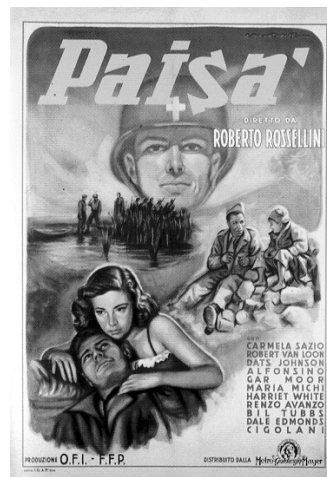
¹⁴ Brunetta, Gian Piero: a.a.O., S.444

¹⁵ Diese neuen Landschaftsbilder werden jedoch mehr additiv als integrativ umgesetzt: „Der Realismus von OSSESSIONE ist als Provokation gewollt, doch greifen etwa die Bildhintergründe kaum je in die Gestaltung des Dramas ein, ihre Expressivität bleibt auf den reinen Schauwert reduziert; bisweilen wirken sie pittoresk und herbeizitiert (.), ohne aber die Folie authentischer Zufälligkeiten bereitzustellen, die Rossellinis Filme auszeichnet. Besonders gegen Ende tritt die Bildgestaltung gegenüber der Geschichte zurück, nimmt der überlange Film einige dramatische, allzu 'geschriebene' Wendungen.“ in: Meder, Thomas: a.a.O., S.55

¹⁶ Barbaro, Umberto: Realismo e moralità, in: *Film* 6, Nr.31, 31.Juli 1943, S.4



Luchino Visconti: *Osessione* (Von Liebe besessen), 1942 (Filmplakat, 71 x 51 cm))



Roberto Rossellini: *Paissà*, 1946 (Filmplakat von Antonio Mancinelli, 140 x 100 cm)

Roberto Rossellini hatte bereits 1945 mit dem Film *Roma città aperta* in seiner individuellen Interpretation der von Visconti eingeführten neuen Bildsprache und des neuen Erzählstils die Entwicklung des filmischen Neorealismus auf entscheidende Weise vorangetrieben und ein Werk von internationalem Rang geschaffen, das nach *Osessione* eine zeitliche Unterbrechung von drei Jahren bedurfte, ehe es in die Kinos kommen konnte. Mit dieser direkten Auseinandersetzung mit den realen Problemen der Alltagswelt, mit der desastreusen Situation des einfachen Volkes, das unter den Kriegswirren am stärksten gelitten hatte, unterscheidet sich der italienische Film diametral vom deutschen Nachkriegskino. Denn, gerade in Deutschland wird das Kino sehr viel mehr als zweite Welt, als Traumfabrik verstanden, als Eiland inmitten der harten Wirklichkeit der unmittelbaren Nachkriegszeit, die durch Heimat- und Herz-Schmerz-Filme bewußt die Zerstreung und Verdrängung in einer Welt der Illusionen sucht, die die virulenten Probleme jener schwierigen Zeit außen vorzulassen gedenkt - das Kino als Traumfabrik und Realitätsflucht hatte Italien zuvor während der Zeit des faschistischen Regimes ebenso eindringlich durchlebt wie die zu Deutschland analoge offizielle propagandistische Wochenschau des Istituto Nazionale LUCE.¹⁷ „Im Unterschied zu Nazideutschland legte die faschistische Regierung in Italien mehr Wert auf den kommerziellen Erfolg der Filme als auf propagandistische Zweckmäßigkeit. [...] Dem Faschismus war an der Schaffung einer weitgehend unabhängigen Filmindustrie gelegen, die ohne staatliche Subventionen auskommen konnte.“¹⁸ Von dieser Grundsatzhaltung getragen, kann sich der kritische Diskurs, den der italienische Film auch während des Faschismus nie aufgegeben hatte, weiterentwickeln und die Linie des filmischen Neorealismus - der dann dieses bei den Regisseuren vorhandene Kritikpotential zum Ausdruck bringt - vorzeichnen.¹⁹ Auch wenn die kulturellen und ideologischen Leitbilder der italienischen Regisseure jener Zeit durchaus nicht identisch sind, lassen sich gerade beim filmischen Neorealismus einige grundsätzliche Gemeinsamkeiten ausmachen, die der Suche nach einem neuen Selbstbildnis zugrundeliegen. Daraus leiten sich direkte Affinitäten für die neorealistische Architektur ab: Die Emphase der einfachen Sprache des *popolo* im literarischen Neorealismus, die Emphase der Einzelschicksale des einfachen Volkes im filmischen Neorealismus erfahren ihre Entsprechung in der Rückbesinnung auf bäuerliche Traditionen, auf die kleinstrukturierte Baukultur des einfachen Volkes, im

¹⁷ Nach anfänglicher Skepsis hatte Mussolini durch die Revolution des Tonfilmes die Macht jenes neuen Mediums sehr schnell erkannt - im Unterschied zu Presse und Rundfunk erlaubte der Duce jedoch dem Film zunächst eine verhältnismäßig freie und politisch unabhängige Entwicklung.

¹⁸ Becker, Lutz: Schwarze Hemden und weiße Telefone; in: Art and Power. Europe under the dictators 1930-45, Ausstellungskatalog der Hayward Gallery London, London 1995, S.137

¹⁹ Bereits im Jahre 1935 hatte Luigi Freddi das Centro Sperimentale di Cinematografia in Rom gegründet. Dessen Leiter, der Regisseur Luigi Chiarini, führte ein Lehrprogramm ein, bei dem die Studierenden von erfahrenen Regisseuren, Ausstattern und Kritikern unterrichtet wurden. Zu den Studenten der ersten Generation des Centro Sperimentale gehören Vertreter des späteren Neorealismus wie Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini oder Giuseppe de Santis.

architektonischen Neorealismus. Gemein ist allen die Kontaktaufnahme mit der unmittelbaren alltäglichen Wirklichkeit, mit den kleinen Dingen der Alltagswelt, die bis dahin von der faschistischen Propaganda weit aus dem Blickfeld geraten waren oder nur verfälscht wiedergegeben wurden. Was Benevolo mit dem „neuen erregenden Gefühl“ beschreibt, ist eine die gesamte italienische Kultur involvierende Strömung, die sich fernab jedweder Exotismen und rational gefestigter Leitbilder entwickelt. In diesem Sinne gleicht der Neorealismus eher einem spontanen Gefühlszustand, aus dem heraus das architektonische Problem des Wiederaufbaus verdrängt wird. Der Neorealismus intendiert vornehmlich vielmehr eine Heroisierung des einfachen Mannes, des *‘uomo della strada’*, der als individualisierter Held metaphorisch die Auflösung der faschistischen Masseneuphorie in Form einer Hervorhebung des Einzelschicksals darlegt.

Literatur und Film sind im Unterschied zur Architektur zu einer direkteren Rezeption der neorealistischen Strömung fähig. „Schon wenn man die Daten betrachtet, sieht man, daß der architektonische Neorealismus einige Jahre später einsetzt, als beispielsweise der filmische Neorealismus bereits im Abnehmen begriffen ist. Die zeitliche Verspätung ist auch im Ton erkennbar: „Während der Film mit der ihm eigenen Unmittelbarkeit stürmisch den labilen, aber echten Akzent jener kurzen Zeit registriert, nimmt die Architektur ihn indirekt, bereits in reflektierter und konventioneller Form auf und gerät leichter vom Volkstümlichen ins Folkloristische, vom Spontanen ins Künstliche.“²⁰ Als Gefühlszustand verstanden, zeichnet der architektonische Neorealismus dabei in zeitlich retardierter Entwicklung den filmischen Neorealismus nach, so daß auch das Abflauen des architektonischen Neorealismus bereits zu dessen Anfängen - einer ersten baulichen Umsetzung - vorhersehbar bleibt. Das Ephemere des architektonischen Neorealismus, dessen Impulse weit mehr von einer emotional denn rational inspirierten Haltung ausgehen, erscheint daher programmatisch impliziert. Tatsächlich beschränkt sich der gebaute italienische Neorealismus auf die Zeit zwischen 1950 und 1954. Der eigentliche Ursprung des Neorealismus findet sich im Verismus respektive dem Realismo: bereits Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt sich in Italien mit der Stilrichtung des Verismo / Realismo, die sowohl in der Literatur, der Musik als auch in der bildenden Kunst ihre Ausprägung findet, eine Bewegung mit dem Ziel einer schonungslosen Darstellung der Wirklichkeit, einer unverfälschten Offenlegung der harten Konditionen der Realität. Diese Art der Darstellung wird alsdann im italienischen Neoverismo nach dem 2. Weltkrieg wieder aufgegriffen, wobei sich die im Neorealismus offenbarte Realität von der des Realismus des 19. Jahrhunderts entscheidend differenziert, „da sie auf einer fundamental gewandelten ökonomischen und sozialen Situation und auf einer inzwischen in ihrer Fortschritts- und Technikgläubigkeit verunsicherten Weltsicht beruhte.“ Besonders in Film und Literatur offenbart sich die dargelegte neuerliche Tendenz zu einer sachlichen und formal-realistischen Erneuerung der vom Realismo vorgezeichneten Gegebenheiten und Ausdrucksmöglichkeiten, eines neuen Blicks auf eine neue Wirklichkeit.

Aus der Begriffsterminologie des Neoverismus (italien. *vero* = wahr, richtig) wird der Begriff des Neorealismus (italien. *reale* = real, wirklich) abgeleitet, festzustellen bleibt jedoch, daß sich eine eindeutige Begriffsbestimmung als diffizil und eher vage gestaltet. „Wie schon der Realismus des späteren 19. Jahrhunderts ist nämlich auch der Neo-Realismus in erster Linie ein „moralischer Begriff [der] genau das als Wirklichkeit darstellt, was die bürgerliche Gesellschaft sich bemüht zu verbergen“ (Roland Barthes).²¹ Die Hinwendung des *Neorealismo* zur Überschaubarkeit der bäuerlichen Welt ist innerhalb dieser Koordinaten nur konsequent: ländliche Idylle im Sinne einer unverfälschten Natur, eines Refugiums des Unbürgerlichen, das scheinbar unberührt vom Faschismus ein wahres, ein in seiner Authentizität nicht zu überbietendes Bild widerspiegelt. „Der Neorealismo - der Begriff tauchte schon Anfang der vierziger Jahre im Zusammenhang mit Pavese und in der Filmkritik auf - war insofern genuin antifaschistisch, als er mit Hilfe einer neuen, die Künstlichkeit der seitherigen Ausdrucksmittel überwindenden Sprache und die Beobachtung seither verdrängter Wirklichkeitsbereiche hinter

²⁰ Benevolo, Leonardo: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, Band 2, München 1964, S.414

²¹ zitiert in: Kapp, Volker (Hrsg.): a.a.O., S.355

die offizielle Wirklichkeitsfassade blickt. Die faschistische Führung versuchte nämlich in ihrem Bestreben nach nationaler Einheit und imperialer Größe, möglichst alle Partikularismen und Gegensätze innerhalb Italiens zu unterdrücken und durch militärisches Engagement außerhalb des Landes vergessen zu machen. Die Klassengegensätze innerhalb der italienischen Gesellschaft, aber auch die gravierenden wirtschaftlichen und sozialen Probleme und Unterschiede zwischen dem inzwischen hochindustrialisierten Norden und dem agrarischen, weitgehend archaischen Süden wurden durch eine korporative, patriotische Ideologie übertüncht, Zerfallerscheinungen der bürgerlichen Gesellschaft, der wichtigsten Trägerschicht des Regimes, wurden verschwiegen, die regionalen kulturellen Differenzen durch ein Verbot der Dialekte in der Schule und die forcierte Propagierung des literarischen Einheitsitalienisch eingeebnet. Themen wie Armut und Verbrechen, soziales und psychisches Elend durften nicht behandelt werden, wie die Schwierigkeiten beweisen, die Alberto Moravia mit *Gli indifferenti* und Carlo Bernari mit *Tre operai* hatte.²² Dem antifaschistischen Habitus des Neorealismo kommt dabei zugute, daß sich einige der populären Neorealisten (wie etwa Calvino, Pavese oder Vittorini) in der Resistenza und später im PCI (Partito Comunista Italiano) engagiert haben. Für die Architektur des Neorealismo hat die politische Couleur ihre ganz eigenen Konsequenzen: Durch das regressive Moment der neuen Anschauung einer neuen Wirklichkeit im Kontext der immanenten Tradition und des Konservatismus ländlicher Architekturformen erwächst unumgänglich ein innerer Konflikt: Architekten der Resistenza und des PCI bauen 'neorealistisch' traditionell mit heimattümelnder Tendenz, aus dem ursprünglich sozialkritischen Gedankengut generiert eine Emphase des konformistischen Traditionalismus. Darin unterscheidet sich die Architektur von der Literatur. Während selbst dem heutigen Leser die Autoren „Vittorini und Pavese weniger traditionell 'realistisch' als 'modern'“²³ erscheinen, bleibt der architektonische Neorealismus ein Rückgriff auf ein wohlvertrautes Vokabular und avanciert keinesfalls zu einem modernen, progressiven architektonischen Leitbild. Die Ambivalenz zwischen politischer Linksorientierung bei gleichzeitig traditioneller und so besehen konservativer Formensprache wird evident.

Paolo Portoghesi²⁴ stellt diese Ambivalenz in folgenden übergeordneten Zusammenhang: In den vierziger Jahren befand sich der Razionalismo in ganz Europa in einer Krise. Einerseits durch die negativen Auswirkungen der totalitären Regime, andererseits durch die von einem Empirismus geprägte schwedische oder finnische Architektur - und hier in persona Alvar Aalto -, die einen nachhaltigen Einfluß auf die Entwicklung der Nachkriegsarchitektur ausübte. Bereits Ende der dreißiger Jahre, als man begann das Projekt Esposizione Universale di Roma zu planen, war der herausragendste Architekt für die junge aufstrebende Generation nicht mehr Walter Gropius oder Ludwig Mies van der Rohe, sondern Gunnar Asplund, für dessen Arbeiten sich eine unglaubliche Neugierde unter den italienischen Architekten einstellte. Um die Orientierungs- und Bezugspunkte der Architekten des Dopoguerra zu verstehen, gilt es jedoch, sich gleichfalls die politische Situation jener Epoche zu vergegenwärtigen: Mit dem endgültigen Zerfall des Faschismus waren in Italien nunmehr die stärksten politischen Wurzeln, die des Kommunismus und des Sozialismus, weshalb sich die italienische Kultur vornehmlich mit Phänomenen der sozialistischen Ideologie auseinanderzusetzen versuchte. So war es alles andere als Zufall, daß gerade gegen Ende der vierziger Jahre insbesondere der große marxistische Theoretiker Antonio Gramsci²⁵ wiederentdeckt wurde. Gramsci hatte seine Theorien bewußt in enger Anlehnung an die italienische Kultur entwickelt, hatte die Akzeptanz des Marxismus in seiner allgemeingültigen Form abgelehnt und nach einer italienischen Version

²² ibidem

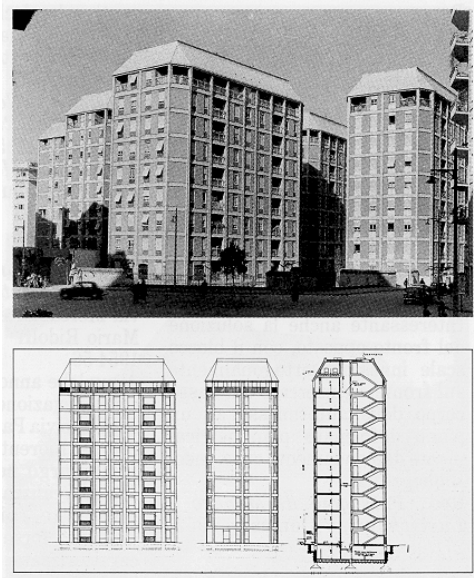
²³ zitiert in: Kapp, Volker (Hrsg.): a.a.O., S.356

²⁴ Paolo Portoghesi in einem Gespräch mit dem Verfasser am 10.11.1995 in Rom.

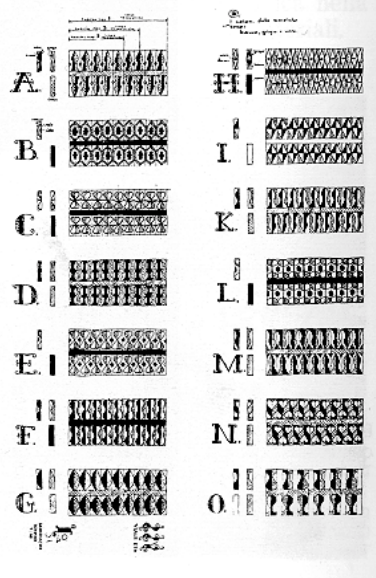
²⁵ Antonio Gramsci: Engagierter Sozialist und Kommunist, Philosoph; als Befürworter eines politischen Bündnisses der Industriearbeiter des Nordens mit den armen Bauern des Südens war er ein scharfer Polemiker gegen den offiziellen P.C.I. (Partito Comunista Italiano) und dessen Führer Bordiga und Togliatti; eine Woche nach einem Attentatsversuch auf Benito Mussolini fiel er am 8.November 1926 (da man ihn willkürlich verdächtigte, und trotz seiner parlamentarischen Immunität) einer Verhaftungswelle zum Opfer, und es begannen die Gefängnisjahre, die bis zum 21.April 1937 dauerten; sechs Tage später starb er, sechszwanzigjährig, an Erschöpfung und infolge mehrerer Krankheiten; vgl. Giuseppe Fiori 1979. zitiert in: Pfammatter, Ueli: a.a.O., S.153

des Kommunismus gestrebt. Vor diesem Hintergrund bestand die Aufgabe der Architekten der unmittelbaren Nachkriegszeit nun nicht mehr in einer politisch losgelösten illuministisch - rationalistischen Antwort, sondern vielmehr in einem Umgang mit diesem linksgerichteten ideologischen Terrain. Aus marxistischer Sicht wurde der *Razionalismo* als eine während des Faschismus gegründete Bewegung alsbald zum Gegenstand der Kritik. Andererseits konnte die drängende Frage nach einem marxistischen Stil in der Architektur nur heftig debattiert, aber nie gelöst werden. An kritischen Stimmen gegen den *Razionalismo* mangelte es dennoch nicht, so wurde beispielsweise auch die entschiedene Ablehnung von Ornamentik oder die Ausklammerung des Zusammenhangs Architektur als Kunst im Sinne einer Grundsatzhaltung der rationalistischen Architekten verurteilt. Die Debatte um eine dem Marxismus adäquate Architekturform war jedoch in weiten Teilen Italiens unbekannt. Dies ändert sich zu Beginn der fünfziger Jahre, als die Debatte sehr stark von dem sozialistischen Realismus aus der Sowjetunion geprägt wurde. Bekanntlich war in jenen ersten Jahren der neuen Dekade die sowjetische Architektur noch von Stalin diktiert und hatte dabei einen beachtlichen Schritt zurück - im Vergleich zu den rationalistischen Projekten der zwanziger Jahre - vollzogen. Die Sowjetunion befand sich in einer Phase der Wiederbelebung des Regionalismus, der Wertschätzung einer klassischen Formensprache als die geeignetste architektonische Entsprechung sozialistischer Werte. Die italienische Kultur hatte versucht, eine italienische Form des Sozialismus, des Marxismus zu entwickeln. Es war Antonio Gramsci, der bei dieser Suche eine führende und zentrale Position innehatte. Betrachtet man zum Beispiel einen Architekten wie Mario Ridolfi stellt man fest, daß seine Art, Architektur zu gestalten in perfekter Weise mit den national - populären Prinzipien von Gramsci korrespondiert. Ridolfis Architektur rekuriert in hohem Maße auf eine tiefverwurzelte, also sehr nationale Kulturauffassung, die jedoch den untergeordneten gesellschaftlichen Schichten, dem einfachen Volk, entstammt und sich deshalb auch nur anders auszudrücken vermag als jene der gehobenen Schichten. Wenn man als Beispiel einer daraus abgeleiteten Architektur das *Quartiere Tiburtino* in Rom betrachtet, wird offenkundig, daß die Formensprache dieser Architektur zwar in Teilbereichen in der traditionellen Stadtarchitektur ihre Wurzeln besitzt, daß es aber vor allem die Architektur der ländlichen Umgebung, der peripheren Dörfer ist, die die Formensprache des *Tiburtino* determiniert.²⁶ Ridolfi entwickelt Gebäude, die für viele römische Bürger nicht zuletzt aus der unmittelbaren Nachkriegszeit aufgrund der gerade überstandenen Kriegswirren und des starken Bevölkerungszuwachses als einfache Unterkünfte bekannt waren. Paolo Portoghesi war es, der diese Wohngebäude des Tiburtino oder auch Ridolfis Turmhäuser (*Case a torre*) in der Viale Etiopia als neorealistische Architektur definiert hat. Die italienische Kultur war zuvor vornehmlich durch den filmischen Neorealismus über die Landesgrenzen hinaus bekannt geworden und ohne Frage gibt es sehr starke Analogien zwischen dem filmischen und architektonischen Neorealismus. Diese Analogien sind beispielsweise in der Technik auszumachen: der neorealistische Film bedient sich einer sehr direkten und elementaren Technik, der architektonische Neorealismus verwendet eine traditionelle, leicht zugängliche Bautechnik, eine einfach lesbare Sprache. Und auch das Interesse an den unteren Gesellschaftsschichten formuliert eine gemeinsame Haltung, die auch in einer Heroisierung des Mannes auf der Straße und der Emphase des Einzelschicksals zum Ausdruck kommt. Der einfache Arbeiter wird so zum Protagonisten im Film und in gewisser Weise auch zu einem Wunschbild des Bewohners jener in der Nachkriegsphase realisierten Architektur. Der architektonische Neorealismus ist eine Interpretationsform der Realität jener historischen Zeitspanne, die sehr viele Elemente der alltäglichen Realität aufnimmt und versucht, sie auf poetische Weise zu verändern, sie in Architektur umzusetzen.

²⁶ Ludovico Quaroni publiziert im Zusammenhang mit der Veröffentlichung des römischen *Quartiere Tiburtino* den Aufsatz: *Il paese dei barocchi* (Das Land der Geschmacklosigkeit). Dieses *paese dei barocchi* ist seiner Auffassung nach „nicht das Ergebnis einer gefestigten Kultur, einer lebendigen Tradition: es ist das Ergebnis eines Seelenzustandes. [...] Ein Seelenzustand kann aber keine Architektur erschaffen. [...] Im Drang nach der Stadt ist man im Land stecken geblieben. Im Willen, der Praxis und der Lehren der schwedischen Urbanistik eine eigene, eine italienische Sprache zu geben, sind wir nun so weit gekommen, daß wir ihr einen römischen Dialekt verpaßt haben.“ In: *Casabella-Continuità*, Heft 251, April-Mai 1957.



Mario Ridolfi und Wolfgang Frankl: Case a torre in der Viale Etiopia in Rom, 1950-54
Ansicht und Schnitt

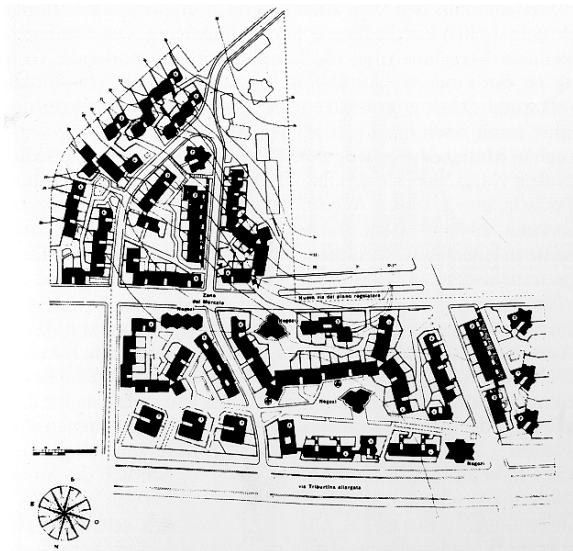


Mario Ridolfi und Wolfgang Frankl: Case a torre in der Viale Etiopia in Rom, 1950-54
Details der farbigen Keramikplatten im Bereich der Brüstungen

Betrachten wir die Case a torre in der Viale Etiopia von Mario Ridolfi: Das strukturelle Entwurfsprinzip dieser Turmhäuser ist zunächst ihr Aufbau in Skelettbauweise durch das räumliche Gitter aus Sichtbeton. Die Art und Weise aber, wie diese Grundstruktur nun behandelt wird, die Hervorhebung der Plastizität der Fassade erreicht wird und das Sichtbarmachen der Hell - Dunkel - Kontraste, gepaart mit dem starken Abbild einer Aufwertung der Fassadenornamentik, ergibt ohne Frage ein neorealistic Gesamtwerk. Und auch die Ornamentik wurde dabei von einem populären Thema inspiriert: Als Ridolfi seine Turmhäuser erläuterte, verwies er dabei auf die Ursprünge der farblich hervorgehobenen Keramikplatten der Fensterbrüstungen. Ridolfi war nach Marina, einem kleinen Dorf in der Nähe von Rom gegangen, dort beobachtete er, wie während einer Prozession die Dorfbewohner ihre bunten Teppiche aus den Fenstern gehängt hatten, um der Feierlichkeit einen schmuckvollen Rahmen zu verleihen. Es ist daher von fundamentaler Bedeutung, um die Motive, die Beweggründe dieser Architektur zu verstehen, sie als ein großes Solidaritätsgefühl der unteren Gesellschaftsschichten zu begreifen. Diese Architektur stellt tatsächlich ein neues Faktum in der italienischen Tradition dar. Es ist dies, die Politisierung, die ideologische Besetzung des architektonischen Ausdrucks in einem positiven Sinne: Wenn man das *Quartiere Tiburtino* als eine Frucht der politischen Linkskultur betrachtet, das sehr stark von diesem Solidaritätsgefühl der Arbeiterklasse beeinflusst wurde, so ist das *Quartiere Tuscolano* hingegen ein Ausdruck einer völlig anderen politischen Kultur. An der Spitze der Organisation des nationalen Versicherungsinstitutes, der INA-Casa, das sich in dieser Nachkriegsphase mit dem Wohnungsbau in Italien befasste, stand mit Arnaldo Foschini ein Architekt, der als einer der engsten Verbündeten von Marcello Piacentini galt. Als es für Foschini, den Leiter der INA-Casa, darum ging, die Aufträge für den Bau verschiedener Wohnsiedlungen in Rom, an Architekten zu vergeben, wählte er für die Gruppe der politischen Linken wie Ridolfi, Quaroni und Aymonino das schlechteste und schwierigste Grundstück aus. Aber der politisch eher rechtsgerichteten Gruppe vergab Foschini das prestigereichste und eindrucksvollste Baugrundstück in einer hervorragenden landschaftlichen Umgebung. Das Paradoxon an der Entstehung der Wohnquartiere *Tiburtino* und *Tuscolano* war jedoch, daß Foschini, als einer der Tradition nahestehender Architekt, gerade der für die architektonische Tradition weniger sensiblen Architektengruppe zugewiesen hatte. Diese rechtsorientierte Gruppe war tatsächlich weitaus weniger sensibel im Umgang mit der für Foschini wichtigen Tradition als es die Gruppe der von

Gramsci inspirierten, politischen Linken gewesen wäre. So ist das Tiburtino das Quartier, das auf die italienische Tradition zurückgeht, das sich auf die Wurzeln der italienischen Kultur bezieht. Das Tuscolano hingegen ist die Umsetzung einer skandinavischen Wohnsiedlung in den römischen Kontext, das sogar noch experimentell mit den Erfahrungen der algerischen Kasbah-Siedlung arbeitet. Ein beachtenswerter Wandel ist festzustellen: Während in den dreißiger Jahren der Traditionalismus ohne Frage der politischen Rechten zuzuordnen war, wird er in den fünfziger Jahren der Linken zugehörig. So wenig wie in den dreißiger Jahren ein rechtsgerichteter Traditionalismus besteht, existiert zwanzig Jahre danach ein linksgerichteter. Dies ist von grundlegender Bedeutung, um verstehen zu können, daß es falsch wäre, die kulturellen Ausdrucksformen politisch zu kategorisieren.

Das *Quartiere Tuscolano* besitzt insgesamt einen weitaus urbaneren Charakter als das *Tiburtino*, es erreicht dabei eine größere Autonomie im Sinne einer eigenständigen Siedlung innerhalb des städtischen Gefüges, was auch aus den größeren Dimensionen des bebauten Grundstücks resultiert. Der interessanteste Aspekt des Tuscolano aus architektonischer Sicht ist sicher die berühmte Kasbah (*Unità di abitazione orizzontale*) von Adalberto Libera. Dieser Teil der Tuscolano-Siedlung besteht aus einem Ensemble, einem Nebeneinander eingeschossiger Wohnbauten, die sich auf einen internen Hofbereich orientieren und somit keine Beziehungen zum angrenzenden Außenraum der Siedlung aufbauen. Liberas Wohngebäude thematisieren in ihrer horizontalen Ausrichtung die Gegenposition zu den sternförmigen Punkthäusern der unmittelbaren Nachbarschaft im *Quartiere Tuscolano* - eine Gegenüberstellung zweier Wohnungstypen, die sich als charakteristisch für den öffentlich subventionierten Wohnungsbau in Europa herausstellte.



Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi u.a.: Wohnsiedlung 'Il Tiburtino' in Rom, 1949-54, Lageplan: Im westlichen Bereich der Siedlung (rechter Bildrand) die sieben-geschossigen Sternhäuser als Kontrapunkt zu den eingeschossigen polygonalen Ladengebäuden (negozi); am Kreuzungspunkt der Hauptachsen der Bereich des Marktes, nördlich davon (untere Bildhälfte) die medizinische Erstversorgung.



Mario De Renzi, Saverio Muratori u.a.: Wohnsiedlung 'Tuscolano II' in Rom, 1952-55, Lageplan: Im Südwesten der Siedlung (oberer Bildrand) die 'unità di abitazione orizzontale' von Adalberto Libera, davor die zentrale Erschliessungsachse, die ihren Abschluss durch ein winkelförmiges Wohn- und Geschäftsgebäude findet, am linken Bildrand die Reihe der bis zu achtgeschossigen Sternhäuser.

Tafel 15: Ideologischer Überbau des Traditionalismus

Zeitintervall	ideologischer Überbau des Traditionalismus: politische Ausrichtung	Kodifizierung	Konfliktsituation
1920-40	rechts / faschistisch	nationalistischer Traditionalismus: große Repräsentationsbauten im Sinne einer Weiterführung großer nationaler Traditionen als Ausdruck von Solidität und Dauerhaftigkeit	
<u>Neubelegung nach 1945</u>		Rückbesinnung auf politische Wurzeln nach dem endgültigen Zusammenbruch des Faschismus Neuorientierung	
1945-55	links / kommunistisch	national-populärer Traditionalismus: Wiederaufnahme von Traditionen dörflichen Bauens als Ausdruck der einfachen Sprache der Arbeiterklasse	<i>konservative Architektursprache</i> trotz kommunistischer Architekten: <i>Quartiere Tiburtino</i> Ridolfi Implantation der <i>skandinavischen (sozialdemokratischen) Architektursprache</i> in den römischen Kontext trotz politisch rechtsorientierter Architekten: <i>Quartiere Tuscolano</i> De Renzi / Muratori / Libera

4.5.3. Analogien: Literarischer Neorealismus

Tafel 16

Vorläufer des literarischen Neorealismus:

Carlo Bernari: Tre operai 1934 (Von der Zensur verboten)
Cesare Pavese: Paesi tuoi 1941

Aufkommender literarischen Neorealismus:

Alberto Moravia: La romana 1948 / La noia 1954
Ignazio Silone: Fontamara 1930
Elio Vittorini: Il Sempione strizza l'occhio al Frejus (Im Schatten des Elefanten)
Leo Longanesi: Parliamo del Elefante 1947

Hauptwerke des literarischen Neorealismus:

Elio Vittorini: Conversazione in Sicilia 1941 / Uomini e no 1945
Carlo Levi: Cristo si è fermato a Eboli (Christus kam nur bis Eboli) 1945²⁷

Ausklingender literarischer Neorealismus:

Cesare Pavese: La luna e il falò 1950
Italo Calvino: I nostri antenati 1952/1959

Im Verständnis einer literarischen Umsetzung impliziert der Begriff 'Neorealismus' aber in entschiedener Gegenposition zum architektonischen Neorealismus vor allem ein *Bemühen um die Überwindung der Vergangenheit*: Neorealismus in Literatur und Kunst geht einher mit dem Wunsch, „die Kunst als Werkzeug gesellschaftlichen Engagements zu verwenden,[...] wobei es sich nicht so sehr um eine 'Schule' als vielmehr um gemeinsame Bestrebungen unterschiedlicher Menschen handelt.“²⁸ Überwindung der vom Faschismus geprägten Vergangenheit wird dabei verstanden als kollektiver „Versuch, der alten existenziellen Angst das Vertrauen in die Welt und die Menschheit gegenüberzustellen [...]“.²⁹ Analog zum architektonischen Neorealismus sind vielmehr die umgangssprachliche, leicht verständliche Ausdrucksweise in ihrer allgemeinverständlichen Einfachkodierung, sowie die thematischen Referenzen - wie etwa die Armut, die Kämpfe der Arbeiter, der Bauern und Partisanen -

²⁷ Wetzell, Hermann H.: „Obwohl er die Verhältnisse in seinem Bericht *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) nicht beschönigt, plädiert Levi dafür, die unabänderliche, unhistorische Welt der Bauern mit ihrer faszinierenden archaischen und magischen vorchristlichen Kultur in ihrer Andersartigkeit zu erhalten.“ in: Kapp, Volker (Hrsg.): a.a.O., S.374

²⁸ Petronio, Giuseppe: Geschichte der italienischen Literatur, Band 3: Vom Verismus bis zur Gegenwart, Tübingen 1993, S.278

²⁹ ibidem

hervorzuheben. Kunst (besonders die Bilder eines Renato Guttuso) und Literatur sollten auf diese Weise als Allgemeingut der breiten Masse, dem einfachen Volk zugänglich gemacht werden.



*Renato Guttuso: Occupazione delle terre incolte in Sicilia
(Besitzergreifung des Landes durch sizilianische Bauern)
1947-48*