

8.0. Wechselbeziehungen: Die Situation der 90er Jahre in Italien

8.0.1. Spiegelungen der Architektur der 50er Jahre in der neuen italienischen Architektur:

Betrachtet man die aktuellen Entwicklungen auf dem Gebiet der Architektur in Italien, so muss fraglos konstatiert werden, dass die gegenwärtige Situation direkt mit der Situation der fünfziger Jahre in Beziehung steht, dass es auch gegen Ende der neunziger Jahre immer noch bedeutende Architekten jener *dritten Generation*¹ gibt, die einen entscheidenden Einfluss auf die Gegenwartsbauarchitektur ausüben - und dass es neben diesen biografischen Verflechtungen insbesondere auch architektonische Impulse gab, mit denen die zeitgenössische Architektur Italiens in direkter Verbindung steht. Dabei besitzt jene personenbezogene Kontinuitätslinie, die von Protagonisten wie Aldo Rossi (*1931 †1997) oder Vittorio Gregotti (*1927) bestimmt wird und gegen Mitte der fünfziger Jahre ihren Anfang nimmt, nunmehr ihre Gültigkeit seit nicht weniger als vier Jahrzehnten: Seit jener Zeit sind es die um 1930 geborenen Architekten, die als direkte Nachfolger der *Generation der Meister* eine scheinbar hegemoniale Position innerhalb der italienischen Architektenschaft einnehmen und als international renommierte Persönlichkeiten die Entwicklungen in Italien maßgeblich beeinflussen. Diese generationenübergreifende Kontinuitätslinie, die es bislang den jüngeren Architekten quasi unmöglich machte, in den Kreis jener *neuen Meister* einzutreten, hat mehrere Ursachen: Zum einen waren viele der späteren Absolventen an den Architekturfakultäten, die zwischen 1965 und 1970 ihr Studium abgeschlossen hatten, sehr stark in den damaligen politischen Kontext involviert und durch ihn geprägt worden, zum anderen setzte der eigentliche professionelle Erfolg der Meister tatsächlich mit beachtlicher Verzögerung, - erst in den späten siebziger und frühen achtziger Jahren -, ein, was zu nicht unwesentlichen Überschneidungen der Generationslinien führte.² Während also Architekten wie Rossi oder Gregotti noch in den fünfziger Jahren bei Ernesto N. Rogers' *Casabella-Continuità* als Redakteure arbeiteten und stets bemüht waren, - in der Tradition von Persico und Pagano -, die Entwicklungen der italienischen Architektur durch theoretische und praktische Arbeiten mitzubestimmen, hatten gerade die Exponenten der jüngeren Kollegen „viele Jahre hindurch ihre gesamten Kräfte auf politische Interessen konzentriert und mit großem Einsatz für die Hoffnungen auf eine radikale Umwandlung der Gesellschaft und der Institutionen gearbeitet - ein Wandel, der nie stattgefunden hat.“³ Damit hatte diese neue Architektengeneration jedoch eine doppelte Niederlage erlitten, die sich einerseits durch das Scheitern ihrer politischen Anstrengungen, andererseits aber auch durch das in der Auseinandersetzung mit Architektur entstandene Vakuum artikuliert. Der neuen Generation der Meister gelang es hingegen im gleichen Atemzug, sowohl durch wichtige theoretische Grundlagenwerke, - wie etwa Rossis *Architettura della città* (1966) oder Gregottis *Il territorio dell'architettura* (1966) -, als auch durch vielbeachtete Projekte (Rathausplatz in Segrate (1965) von Rossi / Universität in Palermo (1970ff) von Gregotti), ihre Position zu untermauern und dabei die architektonischen Themen, die sie mit der *zweiten Generation* (Rogers, Quaroni, Moretti, Albini ...) entwickelt hatten, weiterzuführen. Fortan konnten jene neuen Protagonisten ihre Führungsrolle kontinuierlich ausbauen: Es folgten Berufungen an die wichtigsten Architekturfakultäten Italiens, - nach Mailand, Rom und Venedig - und gleichzeitig auch die noch in den siebziger Jahren begonnenen internationalen Projekte, die ihnen zu großer Bekanntheit verhelfen und mit dazu beitragen, die Position jenes erlesenen Kreises weiter zu stärken und damit die Distanz zu den jüngeren Kollegen zu vergrößern. Aus dieser Konstellation heraus setzt eine Auseinanderbewegung im Sinne einer hierarchischen Ordnung ein, deren entscheidende Weichenstellung sich de facto bereits in den fünfziger Jahren entwickelt hatte und nun, - Ende der siebziger, Anfang der achtziger Jahre -, immer schärfere Konturen angenommen hatte. 1983 erläutert Vittorio Gregotti die Situation der jungen Architekten Italiens wie folgt: „Den jüngeren

¹ Gemäß der in Tafel 27 vorgenommenen Unterteilung in drei Generationen.

² vgl. De Michelis, Marco: *Alla fine di un ciclo*, in: *Lotus*, Heft 81, 1994, S.6

³ Gregotti, Vittorio: *Die kritische Kontinuität zwischen den Generationen*, zitiert in: Bofinger, Helge und Margret (Hrsg.): *Junge Architekten in Europa*, Stuttgart 1983, S.27

Generationen haben sich, hauptsächlich in diesen letzten zehn Jahren, bei der doch allgemein vorherrschenden Einschränkung der baulichen und städtebaulichen Produktion verschiedene Arbeitsgelegenheiten geboten. Die erste solche Gelegenheit besteht bei Wettbewerben, die Gelegenheiten zum Reflektieren über die Prinzipien bieten sowie zur Wiedereroberung solcher Gebiete wie Zeichnung und Darstellung, wenn nicht gar Entwurf beitragen. In der Tat sind nicht so sehr die Wettbewerbsveranstalter die idealen Auftraggeber solcher Gelegenheiten gewesen, sondern viel mehr, in ihrem Mißtrauen gegenüber der Realisierung oder gar gänzlich dagegen, die Zeitschriften, die dann die Entwürfe veröffentlicht haben sowie die Kritiker, die sie kommentiert haben. Jene beiden Gruppen sind es nämlich, die den jungen Architekten erlauben, nach und nach in einen internationalen Markt, wenn auch nicht der Architektur, so doch wenigstens der architektonischen Darstellung einzusteigen.⁴ Implizit waren damit aber genau die Unterschiede formuliert, die Gregotti's Generation von den jüngeren Architekten abheben: So konnte insgesamt betrachtet von entscheidenden Einschränkungen in der baulichen und städtebaulichen Produktion während der fünfziger und frühen sechziger Jahre keinesfalls gesprochen werden - im Gegenteil, es gab trotz der spezifischen politisch-ökonomischen Rahmenbedingungen vergleichsweise hervorragende Möglichkeiten für die Realisierung eigener Ideen, die eher selten lediglich als zweidimensional-architektonische Darstellungen oder gar als zeichnerische Fingerübungen verblieben: Signifikant für die *post-Rossi-Generation* sind hingegen die exklusiv gezeichneten Architekturen, die nicht selten das Ziel einer baulichen Umsetzung a priori negieren und sich als theoretische Studien verstehen. Und auch das von Gregotti erwähnte Wettbewerbswesen - insbesondere das nationale - erwies sich für viele Vertreter der jüngeren Generation immer mehr als wenig tragfähig. So kommt Paolo Portoghesi 1996 zu dem ernüchternden Schluss, der nicht nur für Rom seine Gültigkeit hat: „Der Senat verzichtet darauf, Wettbewerbe auszuschreiben und beauftragt statt dessen ein Unternehmen, das Architekten auswählt wie Handwerker. Einen Mitterrand aber haben wir leider nicht, wenn sich Rutelli auch redlich bemüht.“⁵ Wie also sollten junge Architekten entscheidenden Einfluss auf aktuelle Entwicklungen nehmen? Vittorio Gregotti verweist bei dieser Frage auf die Möglichkeit der jüngeren Generation, „das Personal der Ingenieurs- und Baugesellschaften, die an den Staat angeschlossen sind und von denen es wiederum sehr viele gibt“⁶ zu rekrutieren oder bei den „privaten Immobilien- und Bauunternehmen, die aus Überlebensgründen von der Partei abhängig sind,“⁷ zu arbeiten. Aber auch damit erfährt vielmehr die von ihm selbst so beschriebene „kritische Kontinuität zwischen den Generationen“⁸ eine Affirmation, denn die umrissenen Tätigkeitsfelder sind keineswegs mit denjenigen der Vorgängergeneration zu vergleichen. Kein Zufall also, wenn sich die in den vierziger und fünfziger Jahren geborenen Architekten mit deutlich anderen Rahmenbedingungen arrangieren müssen, wenn aus der „Generation der Erbauer“⁹ tatsächlich kaum gebaute Projekte hervorgehen und die „Generation der Namenlosen“¹⁰ mutiert: Portoghesi gelangt 1985 zu der Feststellung, dass, gemessen in Kubikmetern, die von ihm vorgestellten rund vierzig *nuovi architetti italiani* (neue italienische Architekten), allesamt Architekten jener Generation, insgesamt betrachtet sogar noch weniger umzusetzen vermochten als ein einziges professionelles Büro mit gewerblicher Ausrichtung. So generierten aus den eigentlichen Erbauern im Sinne einer praktischen Umsetzung nolens volens die Erbauer theoretischer Fundamente, die sich nun mit typologischen Untersuchungen oder historischen Erfahrungen auseinandersetzten. In dieses so definierte Arbeitsfeld gehört sicherlich auch das *Cœuvre* Adolfo Natalinis (*1941), dessen visionäre Arbeiten mit *Superstudio* (Il monumento continuo, 1969) im Laufe der späten sechziger und frühen siebziger Jahre und seine eher der Postmoderne zugehörigen Projekte - wie z.B. das Wohngebäude in der Saalgasse in Frankfurt am Main (1980-83) - das Spannungsfeld, in dem sich die Nachfolgeneration wiederfindet,

⁴ ibidem

⁵ Portoghesi, Paolo, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 04.März 1996, S.23

⁶ Gregotti, Vittorio: a.a.O.

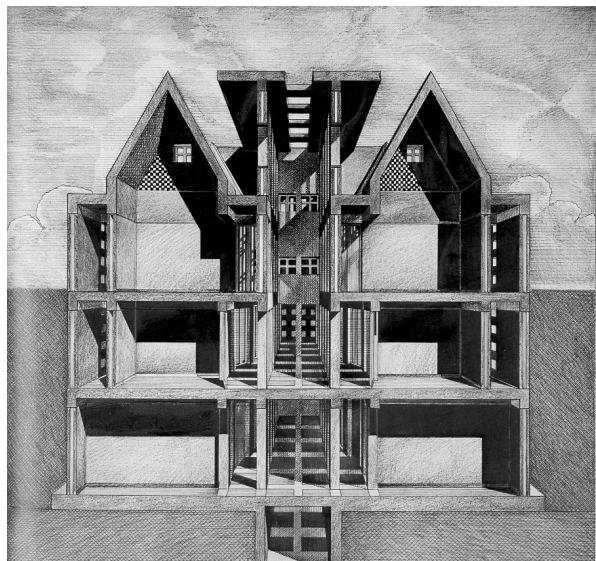
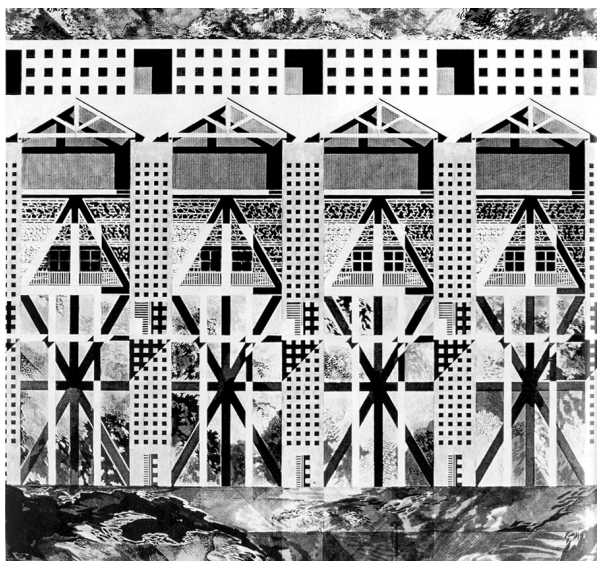
⁷ ibidem

⁸ ibidem

⁹ vgl. Portoghesi, Paolo: *I nuovi architetti italiani; Le luci del paradiso perduto*, Bari 1985

¹⁰ vgl. Scolari, Massimo: *Una generazione senza nomi*, in: *Casabella*, Heft 606, 1993, S.45

verdeutlichen: Von den nicht unwesentlich politisch-links motivierten und stark pessimistischen Utopien der Endzeitszenarien des *Superstudio*, die den positivistisch-technikgläubigen Visionen und Megastrukturen anderer Architekturgruppen (wie z.B. Archigram) antipodisch gegenübergestellt wurden¹¹, bis hin zur in Frankfurt demonstrierten Emphase der narrativen Qualitäten des Gebauten (Projekt der Casa con i rami), die sich einer rein funktionalistisch ausgerichteten Architektur entgegenstellten, offenbart sich das breite Spektrum dieser Generation. Doch fraglos haben nur die wenigsten dieser Architekten mit ähnlich vielbeachteten Projekten ihren beruflichen Weg über eine solchermaßen experimentelle Architektur gefunden. Viele der Jüngeren haben sich auf die Lehren der Generation von Rossi und Gregotti bezogen und dabei insbesondere die narrativen Qualitäten bei der Bearbeitung ihrer Projekte thematisiert. Betrachtet man beispielsweise die Arbeiten Franco Purinis (*1941), lässt sich jener Rekurs und auch der Einfluss Ludovico Quaronis - einem weiteren Exponenten der fünfziger Jahre - deutlich nachvollziehen: So zeigen sich bei Purinis Projekt für die Umstrukturierung der Insel Tiberina oder auch bei der Casa Patti in Gibellina (1982) eindeutige Analogien zur Architektur Aldo Rossis und insbesondere Vittorio Gregottis.¹²



Franco Purini: Projekt für die Umstrukturierung der Insel Tiberina

Franco Purini: Casa Patti in Gibellina, 1982

Dabei zählt Franco Purini gewiss zu den Protagonisten jener neuen Generation, - nur wenige italienische Architekten können wie er von sich selbst behaupten: „Meine Arbeit ist nun überall ein bißchen bekannt, auch wenn mich dies nicht sonderlich interessiert: ich erkenne mich in dem snobistischen Grundsatz wieder, sich nie auf den Lorbeeren auszuruhen.“¹³ Für den Großteil seiner Kollegen gab es hingegen wenig Gelegenheiten und Anlässe, sich auszuruhen, viele - insbesondere die in den fünfziger Jahren geborenen Architekten - haben im Unterschied zu Franco Purini nicht den erhofften Durchbruch erreichen können, häufig blieben die international kaum beachteten Projekte der achtziger Jahre einer allenthalben auszumachenden Mediokrität verhaftet, als betont narrative oder metaphysisch-schwermütige Bilder, die sich bei hoher darstellerischer Perfektion aus scheinbar immergleichen Fragmenten zusammensetzen:

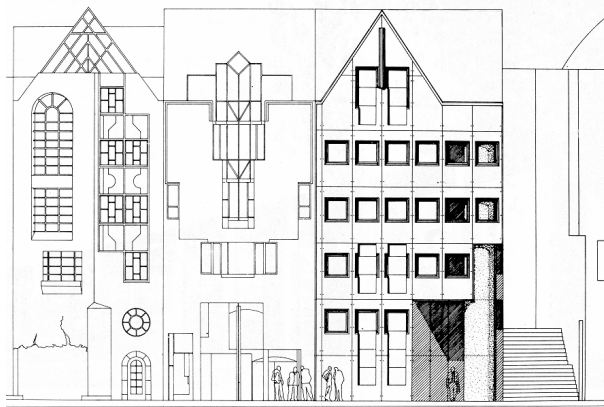
¹¹ Erwähnt seien in diesem Zusammenhang auch die Projekte von Superstudio zur Rettung der historischen Stadtzentren italienischer Metropolen: So sollte z.B. Florenz durch das Aufstauen des Arnos vollständig unter Wasser gesetzt werden, einzig die Domkuppel und die Spitze des Campanile sollten als touristische Anziehungspunkte verbleiben, aus Fiesole sollte endlich ein Ort mit eigenem Strandbad werden. Der große See, so Superstudio, beziehe sich dabei eindeutig auf die prähistorische Situation, als das gesamte Arnotal noch überflutet war. Der Schutz des historischen Stadtzentrums dürfe keineswegs bei der oft gewaltsam über bereits vorhandenen Gebäuden errichteten Renaissancearchitektur beginnen.

vgl. Superstudio: Restoration Studies, in: *Architectural Design*, Heft10, Oktober 1975, S.592

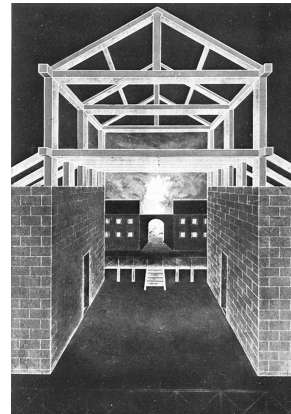
¹² Breits 1969 hatte der damals 28-jährige Purini die Projekte für die neuen Warenhäuser von *La Rinascenza* in Turin und Palermo sowie für das Wohnquartier IACP für 20.000 Einwohner in Palermo gemeinsam mit Vittorio Gregotti entwickelt.

¹³ *ibidem*, S.375

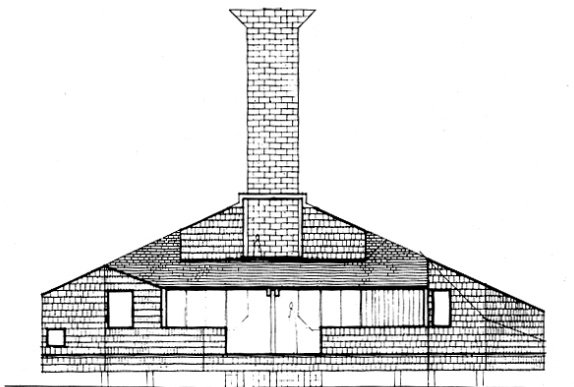
Immer wieder werden geometrische Grundformen (Rechteck, Kreis, Prisma), die variiert oder aufgelöst werden, in monumentalisierende Großformen eingeschnitten, immer wieder werden die sich überlagernden Einflüsse der Vorgängergeneration - und nicht zuletzt auch jene der Lehren von Louis I. Kahn oder Robert Venturi - deutlich: So bleiben häufig trotz der postmodern-dominierten Haltung unterschiedliche Ordnungsprinzipien, wie etwa die Symmetrie, die Reihung oder auch das Serielle von Bedeutung. Die so konzipierte Architektur wird demzufolge nicht nur als rein postmodernes Unikat verstanden, sie rekurriert vielmehr explizit auch auf die Gestaltungsprinzipien des *Razionalismo*.



Adolfo und Fabrizio Natalini: Wohngebäude in der Saalgasse 4 in Frankfurt a. M., 1980-83
Erstes Projekt: *Una casa con i rami*



Arduino Cantàfora: *Fuochi urbani (Urbane Feuer)*, 1974



Robert Venturi: Entwurf für ein Haus am Meer, 1959



Sergio Zanichelli: Zweifamilienwohnhaus in Luzzara, Reggio Emilia, 1990-92

Signifikant für die Relevanz der obengenannten Einflüsse sind auch Massimiliano Casavecchias Wohngebäude in Ravenna (1990-92), das Zweifamilienwohnhaus in Agra, Varese (1991-93) von Massimo Erba oder auch das Einfamilienwohnhaus in Torricella, Mantova (1990-93) von Antonio Medici.

Daneben gewinnt eine Kontinuitätslinie ganz anderer Art gerade in den neunziger Jahren wieder an Bedeutung: Ein direkter Rekurs auf die Architektur des *Razionalismo* der zwanziger und dreissiger Jahre, der den Bogen über die Erfahrungen der fünfziger Jahre hinwegspannt, lässt sich beispielsweise bei dem Wohngebäude in Lodi Vecchio, Mailand (1992-95) von Emanuele Fiano, Stefano Guidarini und Pierluigi Salvadeo konstatieren: Ein auf schlanken Stützen stehender weiß verputzter Kubus wird hier an seiner Längsseite von einem anthrazitfarbenen Baukörper, der die Laubengangerschliessung aufnimmt, ergänzt. Das Zusammenspiel der streng gegliederten Zugangsfassade mit den weit auskragenden Balkonen offenbart direkte formale Analogien an die frühen Bauten des *Razionalismo*.



Emanuele Fiano, Stefano Guidarini und Pierluigi Salvadeo: Wohngebäude in Lodi Vecchio bei Mailand, 1992-95



Emanuele Fiano, Stefano Guidarini und Pierluigi Salvadeo: Wohngebäude in Lodi Vecchio bei Mailand, 1992-95

Auch Giorgio Grassi hatte im übrigen mit seinen ersten Arbeiten zu Beginn der sechziger Jahre - so etwa bei seinem Einfamilienhaus am Lago d'Iseo in Vello di Marone aus 1962 - diese Kontinuitätslinie zunächst weitergeführt. In die Reihe der aktuellen Beispiele, die jenen direkten Rekurs auf die Architektur des *Razionalismo* vor Augen führen, gehören das Gebäude für eine Bar und Umkleideräume in Settimo Milanese (1989-91) von Giulio Barazzetta und Massimo Sacchi, das Wohngebäude in Olbia, Sardinien (1991-93) von Giovanni Maciocco, das Wohnhaus in Polistena, Reggio Calabria (1989-92) von Michele Cannatà und Fatima Fernandes oder auch das Ausstellungsgebäude in Saponara Marittima (Messina), das Vincenzo Melluso 1995-96 errichtete - alle diese Projekte belegen die Aussage Ignazio Gardellas zur aktuellen Situation in Italien: „Ich glaube, die Moderne Bewegung ist vorbei, aber sie ist immer noch ein Bezugspunkt.“¹⁴ Die herausragende Bedeutung dieses möglichen Bezugspunktes - insbesondere für die junge Generation -, darf jedoch nicht unterschätzt werden, denn - so Paolo Portoghesi: „Italien leidet noch immer am faschistischen Trauma, das die Architekten zu paralisieren scheint. Von den rund zwanzig valablen Architekten wagen nur etwa drei zu bauen: Renzo Piano, Aldo Rossi und Franco Purini. Die anderen fürchten sich vor der Kritik, die unter „monumentalem“ Verfolgungswahn leidet. Unter den Faschisten wurden mehr qualitätvolle öffentliche Bauten realisiert als in den fünfzig Jahren der Ersten Republik.“¹⁵ Damit pointiert Portoghesi eine weitere - wenngleich eher latente - Problematik der kontemporären italienischen Architektur, andererseits beklagt aber gerade er den zeitgenössischen Hang zum Monumentalismus in Italien: „Ich bin nur wenig mit dem monumentalistischen Resultat einverstanden, das man vielerorten bei der zeitgenössischen Architektur feststellen kann. Auch wenn uns diese Architektur heute - insbesondere im Bezug auf die Biografien der jeweiligen Architekten - vollkommen gerechtfertigt erscheint, hilft dieser Monumentalismus nicht, die Stadt der Zukunft zu erbauen, denn im Grunde ist es ein Bestandteil, der aus der Stadt der Vergangenheit entnommen wurde.“¹⁶ Somit kann gewiss nicht allein das faschistische Trauma an der desastreusen Lage der Gegenwartsarchitektur Schuld tragen, vielmehr wird gerade diese Ausgangssituation von der verkrusteten Struktur der kritischen biografischen Kontinuitäten

¹⁴ Gardella, Ignazio: Osservazioni sull'architettura italiana oggi, in: *domus*, Heft 777, Dezember 1995, S.89

¹⁵ Portoghesi, Paolo, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 04.März 1996, S.23

¹⁶ Paolo Portoghesi in einem Gespräch mit dem Verfasser am 10.11.1995 in Rom.

überlagert und nur deren Gemengelage ist ursächlich dafür, dass sich „zwar die verbauten Kubikmeter in der Zeit der Ersten Republik verdoppelt haben, die Quantität jedoch in keinem Verhältnis zur Qualität steht. Im Vergleich zum heutigen Europa kippt die Bilanz gänzlich. In der Zeit, da wir einen Wettlauf um den Bau von Sportstätten absolvierten und Hallen für einmalige Manifestationen aus dem Boden stampften, entstanden in Frankreich, England und Deutschland Museen, Theater, Kulturzentren - Monumente, die in der Geschichte Schlüsselwerke für das Verständnis der Epoche sein werden. In Italien trägt kaum ein Gebäude die Unterschrift italienischer Meister.“¹ Damit hat sich die Situation, die noch während der fünfziger Jahre Bestand hatte, tatsächlich ins Gegenteil verkehrt. Damals war der Schwerpunkt der Realisierungen im Bereich der Architektur eindeutig auf nationaler Ebene auszumachen. Die damaligen Protagonisten arbeiteten neben ihrer praktischen Tätigkeit auch sehr viel stärker noch in den Redaktionen nationaler Architekturzeitschriften mit: Bei Ernesto N. Rogers *Casabella-Continuità* hatten Aldo Rossi und Vittorio Gregotti als Redakteure noch in den fünfziger Jahren zu publizieren begonnen, hinzu kamen Guido Canella, Gae Aulenti und später (1961-64) auch Giorgio Grassi, bei *domus* hatte in jener Zeit wieder Giò Ponti die Leitung übernommen, unterstützt von Mario Tedeschi und seiner Tochter Lisa Licitra Ponti, bei *Metron* arbeiteten Protagonisten wie Luigi Piccinato, Mario Ridolfi und Bruno Zevi, die Zeitschrift *Spazio* stand unter der Leitung von Luigi Moretti und Giovanni Michelucci gab bis 1954 *La Nuova Città* heraus. Diese Reihe ließe sich noch weiter fortsetzen, sie würde jedoch das Gesamtbild nicht mehr wesentlich modifizieren: Wenngleich die Generation nach Gregotti und Rossi versucht hat, die Kontinuität der redaktionellen Mitarbeit bei Zeitschriften zu wahren, sind es heute längst nicht mehr die praktizierenden Protagonisten, die in ähnlich umfassender Weise wie noch in den fünfziger Jahren auch die Redaktionen der Zeitschriften dominieren. So arbeitete zwar beispielsweise Massimo Scolari als Redakteur bei *Controspazio* und *Casabella*, andererseits auch Emilio Battisti bei Gregottis *Edilizia Moderna* und Pierluigi Nicolini ist derzeit Direktor von *Lotus*², doch der „natürliche Ort des Zusammentreffens zwischen den Generationen“³ hat insgesamt betrachtet in seiner Bedeutung im Sinne einer direkten Verschränkung von theoretischer und praktischer Arbeit im Vergleich zu den fünfziger Jahren verloren. Dennoch offenbart sich auch hier bei zwei der bedeutendsten Architekturzeitschriften eine bis in die frühen fünfziger Jahre zurückreichende Kontinuitätslinie jener dritten Generation: So wird seit dem Gründungsjahr 1954 bis heute *Architettura, cronache e storia* von Bruno Zevi herausgegeben und bei *Casabella* reicht der Einfluss Gregottis bis 1953 zurück - bezeichnenderweise hat nun, seit März 1996, mit Francesco Dal Co ein ausgewiesener Architekturhistoriker die Direktion bei *Casabella* übernommen.

8.0.2. Junge Architekten in Italien: Die neue *Generation der Namenlosen*⁴

Blickt man ferner auf die in den neunziger Jahren in *Casabella* publizierten kritischen Stellungnahmen zur Situation der italienischen Architektur, so ergibt sich ein ernüchterndes Gesamtbild: 1991 spricht Vittorio Gregotti von einem „Niedergang der italienischen Architektur“⁵, den er an dem schwindenden Einfluss im Ausland und der Unverbindlichkeit der offerierten Architekturprojekte festmacht. Nur wenig später muss sich Pierre-Alain Croset⁶ mühen, unter der neuen Architektengeneration sechs herausragende Vertreter herauszugreifen - von denen die Mehrheit wiederum bei Gregotti gearbeitet hat. „Der einführende Artikel“, so Marco De Michelis, „schrieb ihnen Qualitäten und Tugenden zu, die wahrlich unerwartet, wenn nicht gar vollständig kontradiktorisch, für junge Architekten waren: der Realismus und die

¹ Portoghesi, Paolo, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 04.März 1996, S.23

² Im Redaktionskomitee von *Lotus* sind u.a. auch Franco Purini, Adolfo Natalini und Mario Botta vertreten.

³ vgl. Gregotti, Vittorio: Die kritische Kontinuität zwischen den Generationen, a.a.O.

⁴ vgl. Scolari, Massimo: Una generazione senza nomi, in: *Casabella*, Heft 606, 1993, S.45

⁵ vgl. Gregotti, Vittorio: Decadenza dell'architettura italiana, in: *Casabella*, Heft 580, 1991, S.2

⁶ vgl. Croset, Pierre-Alain: Architetti italiani della giovane generazione, in: *Casabella*, Heft 588, 1992, S.4

Konkretion ihrer Arbeit, deren Kontinuität mit der Lehre der 'Meister', das Fehlen von jugendlicher oder avantgardistischer Haltungen.⁷ Als Gregotti 1993 die Fortdauer der Atmosphäre einer weitverbreiteten gedrückten Stimmung konstatiert und auf eine ungerechtfertigte Resignation verweist⁸ - gleichzeitig aber nur in bescheidener Weise jene vermeintlich hoffnungsvollen Projekte präsentiert, scheint die Glaubwürdigkeit seines Optimismus gänzlich in Frage gestellt. Noch im Winter 1993 findet dann eine Ausstellung in Mailand statt, die den Titel trägt „Architettura italiana contemporanea. Esperienze e ricerche della nuova generazione“⁹ und Arbeiten von dreissig Architekten unter vierzig Jahren zeigt: Doch der Versuch der Ausstellung, eine konventionelle berufliche Ausbildung vorzustellen, die aus kleinen realisierten Arbeiten und kleinen nicht ausgeführten Projekten besteht, war entmutigend und verwirrend.¹⁰ In einer späteren Ausgabe von *Casabella* bezieht sich Gregotti selbstkritisch auf die Desavouierung der jungen Generation. Die Schuld läge bei ihm und seinen Zeitgenossen in der Unfähigkeit der Wiederaufnahme eines organischen Systems zur Transmission von architektonischem Wissen, das in der Lage ist, sich mit den neuen Aufgaben, denen sich spätere Generationen gegenübersehen, auseinanderzusetzen.¹¹ Den entscheidenden Wendepunkt in der Haltung gegenüber der jüngeren Generation sieht Massimo Scolari in der retardierten professionellen Reputation der Star-Architekten: Von dem Zeitpunkt jenes Aufstiegs der Protagonisten auf die internationale Architekturbühne wurde der Austausch mit der Nachfolgeneration vernachlässigt, bis dahin aufkeimende Tendenzen, die sich in dem spezifischen kulturpolitischen Kontext der siebziger Jahre entwickelt hatten, wurden in der Folgezeit hintangestellt.

8.0.3. Ein Projekt der drei Generationen: Das Teatro Carlo Felice in Genua (1982-1990)

Eine veritable Verflechtung jener drei Generationen, die im wesentlichen die Entwicklungen der italienischen Architektur des 20. Jahrhunderts bestimmen, ergibt sich bei dem Projekt des Teatro Carlo Felice in Genua¹², das Ignazio Gardella (*1905 †1999), Aldo Rossi (*1931 †1997) und Fabio Reinhart (*1942) zusammenführt. Wenngleich diese generationenübergreifende Kooperation einen Ausnahmefall bildet, besitzt sie doch eine hohe Relevanz und Signifikanz für die Situation der zeitgenössischen Architektur Italiens. Nicht nur, dass die Baugeschichte des Theaters bis in das Jahr 1828 zurückreicht, als Carlo Barbarino sein klassizistisches Gebäude nach heftigen politischen Auseinandersetzungen schliesslich doch noch realisieren konnte, sondern auch der Umstand, dass sich an diesem Ort die wechselvolle Geschichte dieses Jahrhunderts nachzeichnen lässt, hat daran entscheidenden Anteil: Von mehreren Bomben getroffen, die in den Kriegsjahren 1942 und 1943 auf das Theater niedergegangen waren, wurden hier noch während der vierziger Jahre unterschiedliche Versuche eines Wiederaufbaus unternommen. 1949 war es schliesslich Paolo Chessa, der als Sieger eines Wettbewerbs für den Wiederaufbau des Opernhauses hervorging. Aufgrund einer ablehnenden Haltung des Ministeriums für öffentliche Bauten, das die vor Ort geltenden Bauvorschriften nicht eingehalten sah, gelangte dieser Entwurf jedoch nie zur Ausführung. Es dauerte bis 1963, ehe die Stadt Genua Carlo Scarpa für ein neues Projekt gewinnen konnte - doch auch dessen erster Entwurf, der 1969 vorgelegt wurde, war sehr umstritten.¹³ Es folgte eine weitere Überarbeitungsphase, während derer Scarpa die Modifikationen des Raumprogramms und die neuen Planungsvorschriften vornahm, um endlich, im Jahre 1978, seinen zweiten Entwurf einreichen

⁷ De Michelis, Marco: Alla fine di un ciclo, in: *Lotus*, Heft 81, 1994, S.6

⁸ vgl. Gregotti, Vittorio: Opere costruite di giovani architetti italiani, in: *Casabella*, Heft 607, 1993, S.4

⁹ Organisiert wurde diese Ausstellung von Giampiero Bosoni. Sie fand vom 27. November bis 18. Dezember 1993 im „Spazio Opos“ in Mailand statt. Bezeichnenderweise wurde der Ausstellungskatalog der gezeigten Projekte nicht publiziert.

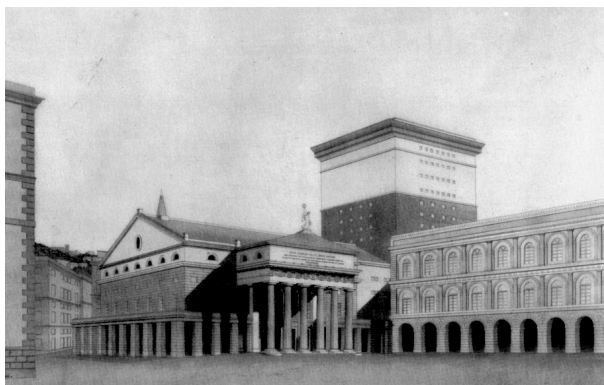
¹⁰ vgl. De Michelis, Marco: a.a.O., S.7

¹¹ vgl. Gregotti, Vittorio: Ritratto di una generazione, in: *Casabella*, Heft 603, 1993, S.2

¹² vgl. Croset, Pierre-Alain und Polin, Giacomo: Ignazio Gardella, Aldo Rossi, Fabio Reinhart. Progetto per la ricostruzione del teatro Carlo Felice a Genova, sowie Aulenti, Gae: Un punto di vista sull'architettura del teatro, in: *Casabella*, Heft 102, 1984

¹³ vgl. Adjmi, Morris (Hrsg.): Aldo Rossi. Bauten und Projekte 1981-1991, Zürich - München 1991

zu können. Dabei war das Spannungsfeld - der ungelöste Konflikt zwischen Modernität und Historizismus - deutlich geworden, das sich einerseits durch die mögliche Zerstörung der historischen Ruinen und andererseits durch den Versuch eines Erhaltens von Fragmenten des Theaters artikuliert.¹⁴ Der Entscheidungsprozess über diesen aktualisierten Entwurf wurde jedoch vom plötzlichen Ableben Scarpas im November 1978 jäh abgebrochen. Danach vergingen weitere drei Jahre bis die Stadt einen neuerlichen Versuch unternehmen und einen zwei-stufigen Wettbewerb ausschreiben konnte. Am Ende wurde die Arbeitsgemeinschaft Rossi-Gardella-Reinhart aus sieben Architektengruppen, die für eine zweite Stufe eingeladen wurden, als Wettbewerbssieger ausgewählt. Marco De Michelis sieht dieses herausragende Projekt als Endpunkt der Geschichte des italienischen Wiederaufbaus, als Schlusspunkt einer entscheidenden nationalen Architekturdebatte: Jene, die sich in endlosen Disputen mit dem Wesen des modernen Entwurfes und dessen Bezugspunkten mit der Geschichte und mit den Begriffen Monument und zivile Architektur auseinandersetzte.¹⁵ Tatsächlich wird gerade das Spannungsfeld zwischen vorhandener Bausubstanz und dem - insbesondere von den veränderten technischen Anforderungen geprägten - Neubau von Gardella, Rossi und Reinhart überzeugend umgesetzt.



Aldo Rossi, Ignazio Gardella und Fabio Reinhart: Teatro Carlo Felice in Genua, 1982-1990
Perspektivische Ansicht



Aldo Rossi, Ignazio Gardella und Fabio Reinhart: Teatro Carlo Felice in Genua, 1982-1990
Teilansicht des neuen Bühnenturms

So bezieht sich das neue Teatro Carlo Felice einerseits auf das alte Opernhaus, die beschädigten dorischen Säulen des Pronaos und des seitlichen Portikus werden restauriert, ein Teil des Theaters wird auf Grundlage von Barabinos Zeichnungen neu errichtet, andererseits wird der neue Eingang zur Piazza hin gedreht, um so ein neues Bezugssystem zwischen dem Neubau und der urbanen Morphologie einzuführen, das in einen neuen Dialog mit der präexistenten Ordnung tritt. Aus der technisch motivierten Forderung nach einem neuen hoch aufragenden Bühnenturm wird eine öffentliche Drehscheibe, die gleichzeitig zum Maßstab und Angebot für die angrenzende Stadt wird, der traditionelle Raum des Foyers wird von einem schlanken, das Dach durchdringenden Kegel neu interpretiert und Aldo Rossi hält fest: „Die Einzelteile mußten bei ihrer Restauration zu einem neuen Ganzen zusammengefügt werden. Es waren keine Fragmente, sondern große, abbröckelnde Stücke. Architektonische Wunden sind genauso faszinierend wie die Wunden des Menschen: Sie sind zugleich innerlich und äußerlich; sie sind Leben, das sich mit Tod vermischt; wenn wir sie schliessen, so tun wir es ungern und lassen

¹⁴ vgl. Grassi, Mirco: Teatro Carlo felice: due secoli di progetti, in *domus*, Heft 719, 1990, S.35

¹⁵ vgl. De Michelis, Marco: a.a.O.

Narben zurück ... So sah ich den verwundeten Körper von Genuas Theater, und es war vielleicht dies die Empfindung, die mich stets bei der Arbeit begleitet hat.¹⁶ Insgesamt betrachtet dominiert bei diesem einmaligen Gemeinschaftsprojekt ohne Frage die Architektursprache Aldo Rossis, dessen ehemaliger Assistent Reinhart (1972-74 an der ETH in Zürich) und dessen *Meister Gardella*¹⁷ sich hierbei jedoch sehr wohl mit ihr zu arrangieren wissen. Doch bei der Frage nach der Kompatibilität von Rossis Architektursprache für das wiederaufgebaute Teatro muss wie folgt differenziert werden: Einerseits reüssiert Rossi bei dem Neubau darin, mit seiner Architektursprache ein wirklich städtisches Monument zu schaffen, das sich mit der Geschichte des Ortes und mit der urbanen Morphologie auf sensible Weise verklammert; andererseits werden bei diesem Projekt aber auch die Grenzbereiche seines architektonischen Vokabulars deutlich, wenn die eigentliche Bauaufgabe eine direkte Anbindung an ein präexistentes urbanes Monument verlangt, das bereits als solches rezipiert wird und nun *neu* bespielt werden soll: „Egal ob Säulen, Pfeiler, Fensterlaibungen, Balustraden, Balkons oder auch ein ganzer Fassadenausschnitt - der Bruch besteht darin, daß hier identifizierbare, bekannte Elemente auftauchen, auf die man mit dem Finger zeigen kann, wirkliche Säulen, Bögen, Fassadenteile. Die träumerische Verrücktheit der Ikonen Rossis ist hier marginal geworden, das Zitierte ist ganz unmittelbar das, was es ist.“¹⁸ Summa summarum erfährt dieses Genueser Theaterprojekt jedoch nicht nur aufgrund der generationenübergreifenden Partnerschaft und als symbolischer Schlusspunkt der *Ricostruzione*, - die sich per se gerade auch aus den äußerst kritisch zu evaluierenden Teilen des Bauspekulantentums konstituiert -, eine hohe Bedeutung, sondern vielmehr auch als Antipode zur zunehmenden Ausklammerung von Theater- und Museumsbauten auf nationaler Ebene, die besonders in jener Zeit (etwa Mitte der achtziger Jahre) durch die zahlreichen Sport- und Veranstaltungsbauten ihre entscheidende Weichenstellung erfahren hatte.

8.0.4. Moderne Innenraumgestaltung in historischer Hülle: Korrelationen mit der aktuellen Situation?

Bei der Frage nach der Relevanz der Museumsbauten für die aktuelle Architekturdebatte muss konstatiert werden, dass seit den vielbeachteten Projekten der fünfziger Jahre ein veritabler Bruch stattgefunden hat: Dieser Bruch artikuliert sich in der erwähnten Ausklammerung der Bauaufgabe Museum aus dem italienischen Kontext und folglich in der Lokalisation der signifikanten Projekte. Denn, vermochten die Museumsinstallationen der fünfziger Jahre - wie etwa Albinis Galleria del Palazzo Bianco und dessen Museo del Tesoro di San Lorenzo in Genua, das Castello Sforzesco von BBPR in Mailand, Scarpas Museo di Castelvecchio in Verona oder auch Gardellas Padiglione d'arte contemporanea in Mailand - in ihrer Gesamtheit einen wesentlichen Beitrag für die Entwicklung einer italienischen Architektur - insbesondere auch hinsichtlich einer internationalen Rezeption - zu leisten, finden sich heute auf italienischem Terrain kaum mehr Beispiele, die in ihrer Bedeutung an die Signalbauten der fünfziger Jahre heranreichen könnten. Werden in den achtziger und neunziger Jahren vielbeachtete Museen von italienischen Architekten realisiert, dann fast ausschliesslich im Ausland: Aldo Rossis Museum für Gegenwartskunst in Vassivière (1988-91), dessen Bonnefanten-Museum in Maastricht (1990-1994) oder auch Giorgio Grassis Projekte für das Neue Museum in Berlin (1993-94) und das Wallraf-Richartz-Museum in Köln (1993-96) stehen beispielhaft für die Verlagerung herausragender Museumsbauten in das (europäische) Ausland. Dabei sind diese letztgenannten Projekte keineswegs mehr als genuin italienischer Beitrag zu begreifen, sondern vielmehr als Museumsarchitekturen, die sehr stark mit dem jeweiligen landestypischen kulturpolitischen Kontext korrelieren. Darüberhinaus besitzen die jüngst im Ausland realisierten Museen nicht mehr das pionierhafte und richtungsweisende Potential der italienischen Projekte

¹⁶ zitiert in: Adjmi, Morris (Hrsg.): a.a.O., S.45

¹⁷ Gardella vermerkt in einem Brief an den Verfasser vom 10. Juli 1995, daß ihm Aldo Rossi die Ehre zuteil werden liess, ihn als einen seiner Meister anzusehen.

¹⁸ Hoffmann-Axthelm, Dieter: Ein anderer Rossi?, in: *Bauwelt*, Heft 5, 02.02.1996, S.202

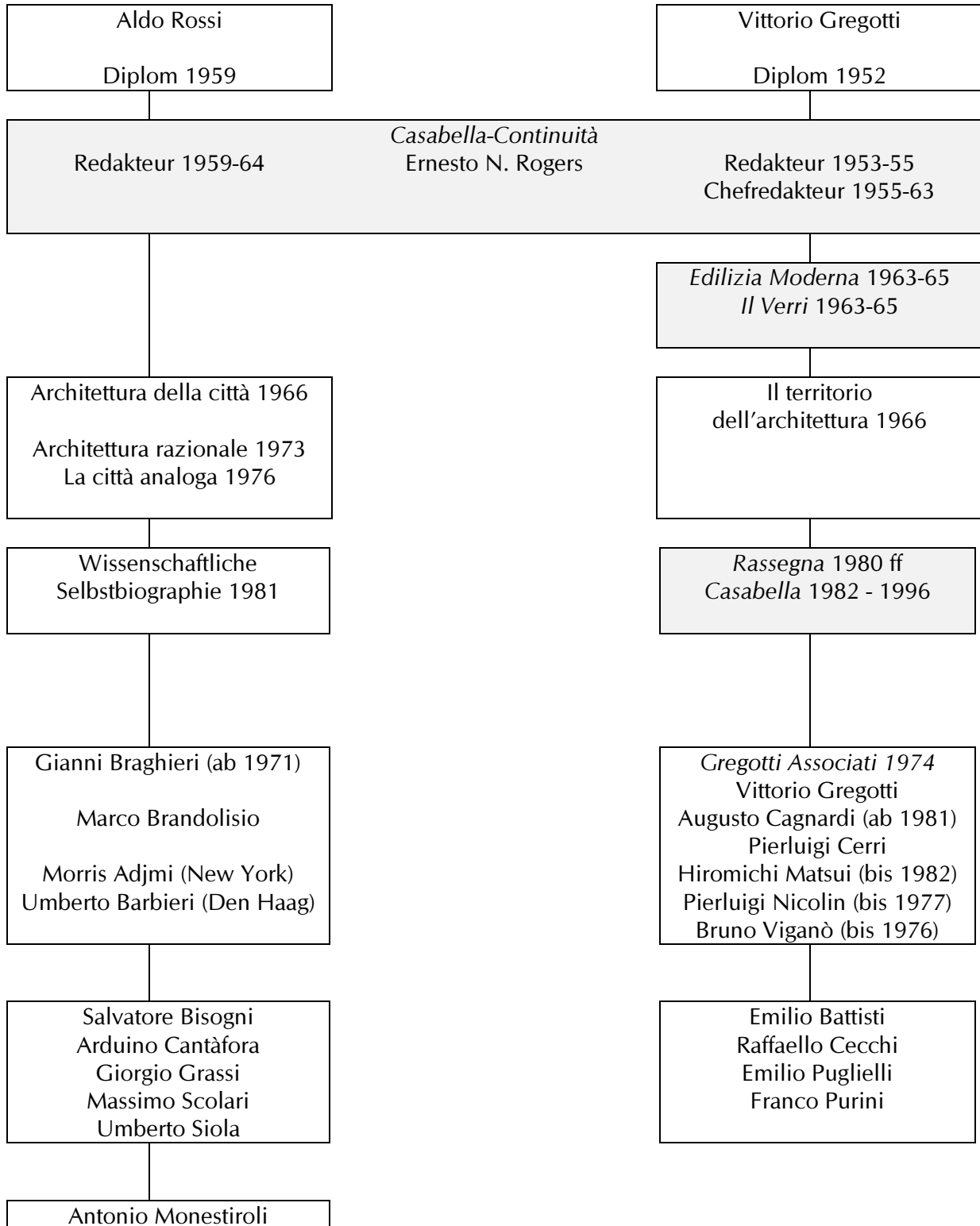
aus den fünfziger Jahren, wenngleich sie mit diesen frühen Bauten nicht nur über die biografischen Kontinuitäten in Verbindung stehen, sie erfahren von dort aus auch wesentliche Impulse: Hatte vor allem Franco Albini das Thema der Museumsgestaltung per se in eine zentrale Position innerhalb der Architekturdebatten der fünfziger Jahre erhoben und hatte zeitgleich Carlo Scarpa mit seiner Poetik beim Freilegen historischer Schichten großen Einfluss - auch auf internationaler Ebene - ausüben können und dabei eine hohe Wertschätzung erfahren, so konstituiert sich heute der Kreis der im Ausland bauenden italienischen Architekten aus einer anderen Motivation, längst nicht mehr derjenigen des Dopoguerra, heraus. Pierluigi Nicolin unterscheidet dabei zwei Phasen¹⁹, von denen sich die erste als Produkt einer immanenten Logik dadurch ergeben hatte, daß sich intellektuelle Planungsvisionen innerhalb eines dynamischen intellektuellen Kontextes in Italien aufgestaut hatten, dort jedoch keine Realisierungsmöglichkeiten vorfanden und folglich im Ausland die Chance einer baulichen Umsetzung der theoretisch formulierten Architekturen gesucht und wahrgenommen wurde. Die daran anschließende zweite Phase zeichnet sich dadurch aus, daß sich die wenigen Architekten, die darin reüssiert hatten, im Ausland zu bauen, sich eine Art unverwechselbares stilistisches Markenzeichen angeeignet hatten und in den internationalen Kreis der großen Namen aufgenommen und dort etabliert wurden. Dabei haben sich inzwischen die Ausgangsbedingungen für die Bearbeitung eines internationalen Projektes jedoch merklich verändert. Die Zeit, in der Gae Aulenti, die zuvor besonders durch Theater- und Inneneinrichtungen bekannt geworden war, die Neugestaltung des bedeutenden Musée d'Orsay in Paris übernehmen durfte und damit ihr bis dahin bekanntes Werk mit einem Mal in den Schatten stellte, scheint nun wirklich vorbei. Und noch schwieriger wäre die Ausgangssituation eines jungen unbekanntes italienischen Architekten, - wie es Renzo Piano war, als er zusammen mit Richard Rogers den Wettbewerb für das Centre Pompidou gewinnen konnte -, für eine realistische Chance bei der Vergabe großer internationaler Bauvorhaben. Hatte doch der junge Piano, als er sich gegen Ende der sechziger Jahre mit dem Centre Pompidou auseinandersetzte, lediglich ein „bißchen Erfahrung mit technologischen Experimenten gesammelt, die er hier und da durchgeführt hatte.“²⁰ In den neunziger Jahren scheint es für italienische Architekten ungleich schwieriger zu sein, - und hier insbesondere für die Generation der *Namenlosen* -, sich auf der internationalen Bühne zu etablieren. Was Nicolin mit dem „Pragmatismus des Bildes“ bezeichnet, trifft im wesentlichen die gegenwärtigen Koordinaten einer Auftragsvergabe: Nur diejenigen Architekten, die sich anhand von Bildern erfolgreich abgeschlossener Vorgängerprojekte nachweislich für eine Bauaufgabe empfehlen, dürfen auf eine bauliche Umsetzung im Ausland hoffen. Die Tatsache, daß seit Eintreten der *dritten Generation* um Rossi und Gregotti in den Wettlauf um internationale Projekte keine weiteren jüngeren Kollegen - und damit auch keine weiteren Bilder - hinzukamen, untermauert diese veränderte Ausgangslage.

¹⁹ vgl. Nicolin, Pierluigi: Contestualismo e internazionalismo nell'architettura italiana, in: *Lotus*, Heft 83, 1995, S.32

²⁰ ibidem

8.0.5. Signifikante Entwicklungslinien und Fortschreibungen der Lehre von Rossi und Gregotti:

Tafel 41



8.0.6. Die Verflechtung der theoretischen Ansätze der 50er Jahre mit aktuellen Architekturtendenzen:

Zunächst muss bei der Frage einer möglichen Verflechtung der theoretischen Ansätze der fünfziger Jahre mit aktuellen Architekturtendenzen konstatiert werden, dass gerade die vor rund vierzig Jahren geführten Diskussionen um *regionalistische Tendenzen* in der italienischen Architektur keineswegs an Relevanz verloren haben. So setzt sich eine Vielzahl aktueller Publikationen mit dem Spannungsfeld zwischen Regionalismus und Internationalismus auseinander, - Begriffe, die während der fünfziger Jahre insbesondere durch die von Ernesto Nathan Rogers propagierten *preesistenza ambientale* virulent geworden waren. Bei der aktuellen Beschäftigung mit der Frage nach einer regionalen oder internationalen Ausrichtung haben sich indes die Rahmenbedingungen stark verändert: Waren es in den fünfziger Jahren noch internationale Orientierungspunkte, die als wichtige Vorbilder der Protagonisten für die Entwicklung einer neuen italienischen Architektur herangezogen wurden, sind es umgekehrt in den neunziger Jahren vor allem jenseits der Landesgrenzen, auf internationalem Terrain errichtete Projekte, die, - zurückgebunden auf die italienische Situation -, lediglich noch personenbezogene Verflechtungen aufweisen. Dabei lässt sich die Entwicklungslinie einer Auslagerung der eigenen Projekte nun bereits über zwei Dekaden zurückverfolgen. Ausschlaggebend für diesen Richtungswechsel waren zweifellos mehrere Aspekte: „Viele Leute haben über die Gründe für das Scheitern italienischer Architekten im eigenen Land während der letzten zwanzig Jahre geschrieben. Es wurde gesagt, dass die kulturelle Elite, die seit dem Krieg emporgekommen war und dazu kam, den gesamten kulturellen Bereich italienischer Architektur zu dominieren, nun völlig von sich selbst in Anspruch genommen wurde und von der Realität eines Landes, das einmalige Niveaus an Korruption und territorialer Degradierung erfahren hatte, abgeschnitten wurde.“²¹ Darüberhinaus geriet die kritische Kontinuität zwischen den Generationen zu einem nicht unwesentlichen Aspekt: Insbesondere die in den siebziger Jahren sich abzeichnenden Krisen, die auf die Zeit der großen Visionen und zukunftsgläubigen Utopien gegen Ende der sechziger Jahre folgten, waren nicht nur aus ökonomischer Sicht eine denkbar schwierige Ausgangssituation für die Nachfolgegeneration von Gregotti und Rossi. Demgegenüber standen die ersten internationalen Erfahrungen der Protagonisten jener dritten Generation, die sich nun - etwa um 1980 - immer mehr etablieren konnte: Internationale Projekte galten von da an als Ausweis für Kompetenz und gleichzeitig als *conditio sine qua non* von nationaler Reputation. Dabei wurden bei den im Ausland realisierten Projekten die italienischen Architekten zunächst als Fachleute einer sensiblen Einbindung in einen vorhandenen innerstädtischen Kontext gehandelt, keinesfalls jedoch, konnten die so entstandenen Arbeiten direkt auf Italien assimiliert werden, vielmehr stehen diese Projekte in unmittelbarem Zusammenhang mit den politischen und kulturellen Rahmenbedingungen des jeweiligen Landes und sind damit im Sinne einer kontemporären italienischen Architektur in keiner Weise emblematisch. Vielmehr kann man, um die von italienischen Protagonisten entworfene Gegenwartsarchitektur zu betrachten, eher in Paris (mit Projekten von Piano, Aulenti, Valle, Rota, Rossi) als in Rom, der eigentlichen Kapitale, auf prominente gebaute Beispiele treffen.

8.0.7. Zur Aktualität der Diskussionen um den Mailänder Torre Velasca: Die *preesistenza ambientale* in den 90er Jahren

Pierluigi Nicolini stellt bei einer Kontraposition von Kontextualismus und Internationalismus heraus, dass der italienische Neorealismus bei Architekturhistorikern als die humanisierte Version des sozialistischen Realismus gilt, als Manifest eines genuinen Populismus, der aus politischen Gründen heraus entstanden war, - nachdem Rationalismus und die Schule des

²¹ ibidem

Novecento in enge Verbindung mit dem gerade kollabierten faschistischen Regime gebracht wurden.²² Wenngleich diese verallgemeinernde Einschätzung zunächst etwas oberflächlich erscheinen mag, - bringt sie doch den politisch-motivierten, staatlich verordneten Sozialistischen Realismus mit dem vom einfachen Volk getragenen Neorealismus zusammen -, trifft sie sehr wohl die elementare Motivation des temporären Leitbildes des Neorealismus, der als Gegenbild zur orthodoxen Moderne zu einer kritischen Revision der bis dahin lancierten Programmatiken führen sollte. Ohne Frage war der Neorealismus durchaus kein rein italienisches Phänomen - nicht nur der Sozialistische Realismus, sondern auch neorealistische Siedlungen in Spanien - so etwa das Pueblo de Esquivel, 1955 in Sevilla, von Alejandro de la Sota - sind hierfür beispielhaft. Interessant sind hierbei auch die internationalen personenbezogenen Verflechtungen im Zuge jener vielerorts auszumachenden *Wiederbelebung* regionaler Traditionen. Jenes Spannungsfeld zwischen Regionalismus und Internationalismus lässt sich aber sicherlich nicht nur auf den von Nicolini erwähnten Einfluss Wolfgang Frankls, - dem Partner von Mario Ridolfi -, auf Paul Schmitthenner zurückführen, vielmehr versuchte die gesamte Architektenschaft Italiens in der unmittelbaren Nachkriegszeit die neuen internationalen Einflüsse zu rezipieren und - nach dem endgültigen Zusammenbruch des Faschismus - die Orientierung an potentiellen Vorbildern jenseits der italienischen Landesgrenzen zu suchen, ohne jedoch bei der Rezeption der Arbeiten jener neuen Leitfiguren den veränderten nationalen Kontext auszuklammern. Just an diesem Punkt scheiterte im wesentlichen Bruno Zevi, als er versuchte, die Architektur Frank Lloyd Wrights auf den italienischen Kontext zu applizieren. Doch nicht nur Zevi und Wright stehen für das Adaptieren internationaler Leitfiguren nach Italien: Von großer Relevanz ist ferner der weitreichende Einfluss Wrights oder auch Kahns auf Carlo Scarpa, aber auch der Einfluss von Gropius und Perret auf Ernesto N. Rogers, von Asplund auf Ludovico Quaroni, von Mackintosh und Behrens auf Vittorio Gregotti, von Loos und Berlage auf Aldo Rossi, von Le Corbusier auf Giuseppe Samonà, von den russischen Konstruktivisten auf Carlo Aymonino und von Tessenow auf Giorgio Grassi.²³ Betrachtet man den Neorealismus als temporäres Phänomen im Zuge der *Wiederbelebung* regionaler Traditionen, findet er seine Fortschreibung in der durch den Torre Velasca entfachten Regionalismusdebatte - nun jedoch nicht mehr als Gegenprogramm motiviert, sondern als eine kritische Revision der Universalität der Moderne propagiert und geprägt vom spezifischen Kontext der Stadt Mailand. Auch hier wurde jedoch, ähnlich den Polemiken gegen den Neorealismus, die architektonische Sprache des Regionalismus als Rückzug aus der Moderne scharf verurteilt. François Burkhardt gelangt 1996 zu der Feststellung, dass man den Regionalismus für lange Zeit aus der Architekturgeschichte ausgeklammert hat, im Namen einer Form von Intoleranz, die von einer modernistischen Haltung getragen wurde. „Diese Einschätzung, die noch bis vor wenigen Jahren vorherrschte, hatte sich auf die Vorstellung versteift, die internationale Architektur als ein Ausdrucksmittel einer liberal-kapitalistischen Gesellschaft zu begreifen, die den ökonomischen Weltmarkt erobert. [...] Dem *Regionalismus* haftet historisch betrachtet immer das Temporäre an, das Emporkommen an die Oberfläche zu einer ganz bestimmten Zeit, motiviert durch klar bestimmte Rahmenbedingungen. Der Begriff des *Internationalismus* oder *Universalismus* hingegen wird als Kontinuum verstanden, als ununterbrochene Linie, die somit von unbegrenzter Dauer ist.“²⁴ Durch diese Haltung entstehen jedoch klare Wertzuweisungen, die per se nicht gegeben sind: Kenneth Frampton verweist demgegenüber auf die unvermeidbaren Interdependenzen von universaler Zivilisation und lokaler Kultur und sieht beide vielmehr als Polaritäten, die gezwungenermaßen in Opposition zueinander stehen - losgelöst von jeglicher positiver oder negativer Wertzuweisung.²⁵ Dabei hat die Diskussion um Regionalismus oder Internationalismus durch die grenzenlose Mobilität der Planer und die durchgreifenden technischen Neuerungen eine weitere Dimension bekommen: Universalismus im Sinne einer universellen Technologie, die regionalistische Eigenheiten zu nivellieren vermag, scheint längst

²² vgl. Nicolini, Pierluigi: a.a.O.

²³ ibidem

²⁴ vgl. Burkhardt, François: Editoriale, in: *domus*, Heft 782, Mai 1996, S.2

²⁵ vgl. Frampton, Kenneth: *Universalismo e/o regionalismo*, in: *domus*, Heft 782, Mai 1996, S.4

keine Utopie mehr zu sein. Renzo Piano spricht in diesem Zusammenhang von einer „technologischen Ubiquität, die zweifellos einen großen Fortschritt für die zeitgenössische Lebensqualität bedeutet.“²⁶ Dabei ergibt sich jedoch die Frage, welche Rolle überhaupt noch dem Regionalismus in dieser hochtechnisierten Architektur zukommen kann. Die flächendeckende und repetitive Anwendung einer bestimmten Technik vermag wohl kaum den *preesistenza ambientali* gerecht zu werden. Hinzu kommen - so Kenneth Frampton - die seit den fünfziger Jahren stark veränderten Rahmenbedingungen bezüglich der Möglichkeiten einer regionalen Autonomie: Die Geschwindigkeit, mit der das Kapital um die Welt wandert und die dem internationalen Finanzspekulantentum mögliche Offenlegung sämtlicher nationaler Ökonomien, untergräbt die Fähigkeit des souveränen Staates, sein eigenes Schicksal zu bestimmen. Daraus ergibt sich ein neues Beziehungssystem, denn was nun für die nationalen Gegebenheiten appliziert wird, betrifft mit Sicherheit auch die Gegebenheiten der Stadt. Die regionale Autonomie - sei es auf ökonomischer oder kultureller Ebene - wird mit einem übergeordneten System vernetzt, das es zunehmend schwierig macht, regionale Traditionen herauszustellen.²⁷ Tatsächlich findet sich damit der Regionalismus in einer zunehmend labileren Position und gerade für die Protagonisten der zeitgenössischen italienischen Architektur, die sich mit dem regionalen Kontext ihrer internationalen Projekte auseinandersetzen haben, jetzt also - im deutlichen Unterschied zur Situation in den fünfziger Jahren - nicht mehr auf regionale Traditionen nationaler Provenienz zurückgreifen, ergeben sich diffizile Überlagerungen, die Renzo Piano trefflich artikuliert: „Das Streben nach universeller Gültigkeit ist für die Architektur seit der Antike bezeugt. Aber die Universalität der Botschaft liegt paradoxerweise in der Anpassungsfähigkeit der Sprache. Die Architektur ist ein Kind ihrer Zeit und muß fähig sein, sie auszudrücken. Dazu braucht sie alle verfügbaren Instrumente, aber auch die Anerkennung des Vergangenen ebenso wie die Neugier auf die Zukunft.“²⁸ Dabei könnte sich die Zukunft eines kritischen Regionalismus durch eine kritische Auseinandersetzung mit den spezifischen Gegebenheiten des Ortes in einer weiterführenden Differenzierung zwischen den unterschiedlichen räumlich-situativen Qualitäten artikulieren, die Kenneth Frampton wie folgt zusammenführt: „Die hypothetischen Dichotomien des kritischen Regionalismus wurden jüngst durch die Schriften des französischen Anthropologen Marc Augé erweitert, insbesondere durch dessen glückliche Distinktion in *Ort* und *Nicht-Ort* und durch dessen Insistieren auf eine symbiotische Koexistenz zwischen den beiden *topoi* in absehbarer Zukunft: Der *Nicht-Ort* des Flughafens, der Shopping-Mall, der Autobahn und der Ausfallstrassen versus dem *Ort* der Konzerthalle, des Museums, der Universität. Wie die Polaritäten des kritischen Regionalismus, kann diese Dichotomie auch als indirektes Echo der ursprünglichen Opposition zwischen Zivilisation und Kultur betrachtet werden.“²⁹

²⁶ Piano, Renzo: Regionalismus und Universalismus, in: Renzo Piano: Out of the Blue, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Ostfildern 1997, S.249

²⁷ vgl. Frampton, Kenneth: Universalismo e/o regionalismo, in: *domus*, Heft 782, Mai 1996, S.4

²⁸ Piano, Renzo: Regionalismus und Universalismus, in: Renzo Piano: Out of the Blue, a.a.O., S.249

²⁹ vgl. Frampton, Kenneth: Universalismo e/o regionalismo, a.a.O., S.4

8.1.0. Schlussbetrachtung:

8.1.1. Kontinuitätslinien der Nachkriegsarchitektur:

| | Auswahl der Protagonisten der jeweiligen Dekade | Kontinuitätslinie der Protagonisten |
|------------|---|---|
| 90er Jahre | Ciorra / Drocco / ITACA Architetti Associati / Melluso / Val & Ricci | Gregotti / Grassi / Piano / Portoghesi / Purini / Rossi |
| 80er Jahre | Cantàfora / Carmassi / Fuksas / Monestirolì / Scolari / Venezia | Purini |
| 70er Jahre | Superstudio (Natalini) Archizoom / Sottsass | Grassi Piano |
| 60er Jahre | Michelucci / Ricci Sacripanti / Savioli | Rossi |
| 50er Jahre | Albini / BBPR / Gardella / Figini Mollino / Moretti / Nervi / Pollini Ponti / Quaroni / Ridolfi / Scarpa / Zevi | Gregotti Portoghesi |

8.1.2. Die dritte Generation italienischer Architekten des 20. Jahrhunderts und deren hegemoniale Position seit Ende der fünfziger Jahre am Beispiel Aldo Rossi:

Die zuvor erläuterte herausragende Bedeutung der bereits in den 50er und 60er Jahren renommierten Architekten für die aktuelle Situation manifestiert sich in jener betont starken Kontinuitätslinie, welche die neunziger Jahre mit den fünfziger Jahren verklammert und das Tableau der Gegenwartsarchitektur entscheidend mitbestimmt. Doch kann die Kontinuität der seit rund vier Jahrzehnten okkupierten Vormachtstellung nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Rezeptionskurve der Protagonisten - allesamt zwischen 60 und 70 Jahre alt¹ - in der Gesamtschau betrachtet - graduell in einer Abwärtsbewegung befindet, gleichzeitig aber deren Führungsanspruch durch die verkrusteten Strukturen aufrechterhalten wird und damit die Nachfolgegeneration nicht wirklich nachzurücken vermag. Während also die dritte Generation um Rossi und Gregotti nach wie vor ihre Position zu behaupten versteht, scheinen sich jüngere Architekten national - und vor allem international - kaum etablieren zu können. Aus dieser Konstellation heraus leitet sich die grundlegende Frage nach neuen Impulsen ab, die vor diesem Hintergrund von Italien noch ausgehen können und ebenso die Frage nach den Architekturen, mit denen die Exponenten versuchen, die italienische Architektur fortzuschreiben. Beispielfhaft

¹ Mit Ausnahme von Franco Purini (*1941), der jedoch hinsichtlich einer internationalen Reputation hinter den anderen Protagonisten etwas zurücksteht.

soll dies nachfolgend für die Architektur Aldo Rossis untersucht werden, nicht etwa weil sich dessen persönliche Entwicklung auf die anderen Kollegen seiner Generation paradigmatisch übertragen liesse, sondern vielmehr, weil sich an seinem international vielbeachteten Weg² die Situation der kontemporären Architektur in Italien pointiert veranschaulichen lässt.

Phase 1: Wegfindung und theoretische Auseinandersetzung: Von Ernesto N. Rogers bis zur *Architettura Razionale* 1955 - 1973

Für die Betrachtung von Aldo Rossis Œuvre sollen vor dem Hintergrund einer Entwicklungslinie daher weniger die Einzelaspekte seiner signifikanten Projekte herausgestellt werden, als vielmehr eine übergreifende chronologische Zuordnung, die im Sinne des Aufzeigens eines Weges vorangestellt wird: Rossis architektonischer Weg nimmt im Grunde 1956 seinen Anfang: In diesem Jahr beginnt er bei Ignazio Gardella und später bei Marco Zanuso zu arbeiten, nachdem er bereits 1955 von Ernesto N. Rogers dazu aufgefordert worden war, bei *Casabella* mitzuarbeiten - zunächst mit redaktionellen Beiträgen³, später, ab 1959, als festangestellter Redakteur. Hatte ihn in dieser ersten Phase also noch die *Generation der Meister* beeinflusst, gehört er gegen Ende der fünfziger Jahre - „wenn auch nur in den hinteren Reihen - zu der Gruppe der Schüler von Rogers, die das Experiment des „Neoliberty“ mitmachen.“⁴ - Und damit sind es Architekten wie Gabetti und Isola - oder auch Gregotti, die in dieser Zeit zu den Exponenten des Neoliberty zählen - allesamt annähernd gleichaltrige Kollegen, die mit ihren frühen Bauten rasch in das Zentrum der nationalen und internationalen Architekturdebatten rücken und nun Rossis Weg beeinflussen. Tatsächlich stellt sich Rossi gegen Ende der fünfziger auf die Seite derjenigen, die eine kritische Revision der dogmatischen Prinzipien der Moderne fordern, wenngleich er dabei für das Neoliberty-Experiment keineswegs eine zentrale Position bezieht. Zwar berichtet Rossi 1957 in *Casabella*⁵ über Themen, die mit dem *Stile Liberty* in Zusammenhang stehen, entzieht sich jedoch dem formalen Experiment des Neoliberty, das sich unter anderem durch die Auflösung einer streng orthogonalen Grundrissfiguration und einem freien Spiel von Linien und Auskragungen in einer neuen Plastizität der Fassade architektonisch artikulierte. - Und auch Giancarlo De Carlo, der sich gleichwohl wie Rossi auf die Seite jener kritischen Revision der Moderne stellt und diese Haltung insbesondere auch 1959 in Otterlo vertritt, beschreitet mit seinem Ansatz des partizipatorischen Bauens, der Miteinbeziehung künftiger Nutzer in den Planungsprozess, einen gänzlich anderen Weg.⁶ „[...] Mein Interesse war nicht in erster Linie architektonischer Natur“⁷ - beschreibt Rossi jene frühe Phase zwischen 1955 und 1960 - doch wie hätte er noch während seiner Studienzeit am Mailänder Polytechnikum (1949-59) als bauender Architekt Bedeutung erlangen können? Die historische Situation einer internationalen Verurteilung der italienischen Architektur, - eingebettet in die unterschiedlichen architektonischen Ansätze und Überlagerungen des Stilpluralismus und dem temporären Leitbild des *Neoliberty*, dessen Abklingen sich alsbald abzeichnete, formuliert in ihrer Komplexität eine denkbar schwierige Ausgangssituation eines potentiellen Einstiegs. Rossis erste Projekte folgen denn auch nur zögerlich mit Beginn der neuen Dekade der sechziger Jahre, zunächst noch eher in einer Suchbewegung (Sanierung des Stadtviertels um die via Farini in Mailand, 1960 / Villa ai Ronchi in Versilia, 1960) nach möglichen Bezugspunkten, die einen mehr oder weniger starken Rekurs auf den Razionalismo

² In *Lotus*, Heft 83, 1995 konstatiert Mirko Zardini auf S.103, dass Aldo Rossi, - der einzige italienische Gewinner des Pritzker Preises -, neben Renzo Piano zu den italienischen Architekten zählt, denen die meisten Publikationen im Ausland gewidmet wurden.

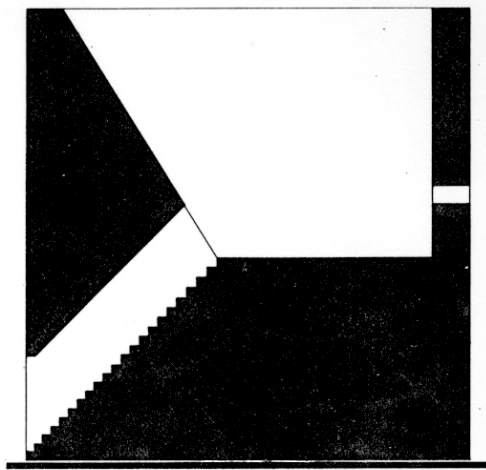
³ In seiner *Wissenschaftlichen Selbstbiographie* verweist Rossi auf seinen ersten dokumentierten Artikel aus 1954 mit dem Titel „Das Bewusstsein, die Natur lenken zu können.“, a.a.O., S.65

⁴ Portoghesi, Paolo: *Ausklang der modernen Architektur*, Zürich 1982, S.144

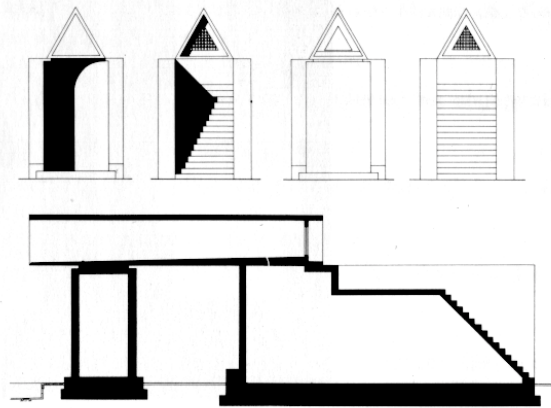
⁵ vgl. Rossi, Aldo: A proposito di un recente studio sull'Art Nouveau, in: *Casabella-Continuità*, Heft 215, Mai 1957, S.44 oder auch Gregotti, Vittorio und Rossi, Aldo: L'influenza del romanticismo europeo nell'architettura di Alessandro Antonelli, in: *Casabella-Continuità*, Heft 214, Februar-März 1957, S.62

⁶ Bereits 1953, zwei Jahre vor seiner Berufung als Professor an die Architekturhochschule in Venedig, unterbreitet De Carlo im Rahmen eines Wettbewerbs für einen Wohnkomplex in Cesate die Idee der Partizipation künftiger Nutzer am Entwurfsprozess.

⁷ Rossi, Aldo: *Wissenschaftliche Selbstbiographie*, Bern 1988, S.65



Aldo Rossi: Wettbewerbsentwurf für ein „Resistenza“-Denkmal in Cuneo, 1962



Aldo Rossi: Rathausplatz mit Partisanendenkmal in Segrate (MI), 1965

und dem Novecento offenbart. Doch bereits mit dem Wettbewerbsentwurf für das „Resistenza“-Denkmal in Cuneo, den Rossi 1962 erarbeitet, gelingt ihm ein richtungsweisendes Projekt, das die charakteristische Metaphysik des ersten Schlüsselwerkes Rathausplatz und Partisanendenkmal in Segrate (realisiert 1965) antizipiert. An diesem Entwurf beginnt im eigentlichen Sinne Rossis gebaute Architektur, die durch das zum Grundlagenwerk avancierte Traktat *L'Architettura della Città*, das er zeitgleich verfasst, ihr theoretisches Manifest erfährt, - an diesem Punkt beginnt Rossis eigentlicher Weg: Sämtliche elementaren Entwurfsmaxime, die Relevanz des typologischen, formalen und metaphysischen Aspekts in der Architektur Rossis⁸, lassen sich auf die Situation zu Beginn der sechziger Jahre und diese frühen Bauten zurückbinden. Interessant erscheint dabei nicht nur die Tatsache, dass Rossi während dieser Phase beinahe ausschliesslich als „kühler Wissenschaftler“⁹, denn als bauender Architekt auftritt, sondern auch der Kontext, aus dem heraus er seine Architektur entwickelt: So arbeitet Aldo Rossi in jener Zeit, zwischen 1963 und 1965, noch als Assistent bei Ludovico Quaroni an der Schule für Urbanistik in Arezzo und als Assistent bei Carlo Aymonino an der Architekturfakultät in Venedig. Eine Konstellation, die eine nicht unwesentliche Überlagerung von architektonischen Leitbildern impliziert: Denn die beiden römischen Architekten, sowohl Quaroni als auch Aymonino, waren maßgeblich am Manifest des Neorealismus, der Wohnsiedlung 'Il Tiburtino' in Rom, beteiligt, - etwa zeitgleich jedoch, ungefähr Mitte der sechziger Jahre, entwickelt Rossi bereits die Fundamente der *Rationalen Architektur*¹⁰, die in enger Verbindung mit den rationalistischen Architekturtheorien der Renaissance, des aufgeklärten Klassizismus und insbesondere dem *Razionalismo* zu betrachten ist. Diese *Rationale Architektur* versteht sich im Sinne Rossis bewusst als autonom, in dezidiertem Kontrast zu den bereits in den fünfziger Jahren initiierten partizipatorischen Ansätzen Giancarlo De Carlos, und formuliert damit einen deutlichen Bruch mit den bis dahin verfochtenen Entwurfshaltungen der Meister: „Die „Autonomie“ dieser Architektur bedeutete auch eine Verweigerung gegenüber den Kompromissen, die die älteren Architekten mit den ökonomisch und politisch Mächtigen eingegangen waren, zudem die Gleichgültigkeit gegenüber Fragen sozialer Natur, die aus der Tradition des *Movimento Moderno* stammten.“¹¹ Eine neue Phase,

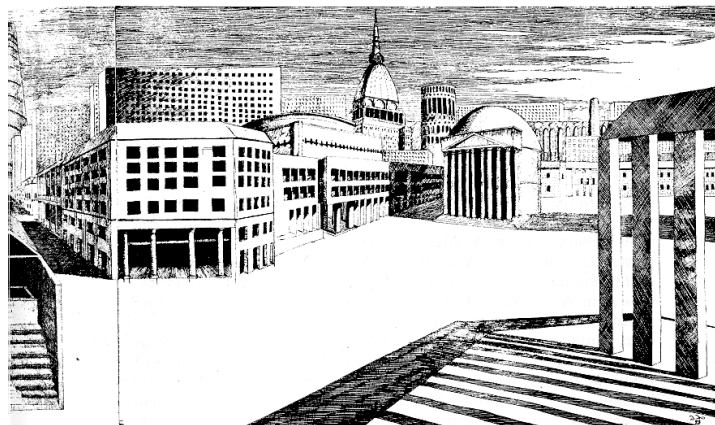
⁸ vgl. Bohning, Ingo: „Autonome Architektur“ und „partizipatorisches Bauen“. Zwei Architekturkonzepte. Basel 1981, S.62

⁹ vgl. Lampugnani, Vittorio Magnago: Aldo Rossi: Die poetische Wissenschaft der Architektur, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 270, 19.11.1996, S.34

¹⁰ Ingo Bohning verwendet bei seiner Untersuchung über die Architektur Aldo Rossis den klarer abzugrenzenden Terminus „Autonome Architektur“, „da von einer Architektur die Rede ist, die mit der Logik eines architektonischen Systems und nicht mit ausserarchitektonischen Bedingungen begründet wird.[...] Der Name „Rationale Architektur“ ist nicht sehr glücklich, denn im englischen und deutschen Sprachraum versteht man unter dem Rationalen in der Architektur zunächst das, was technisch-konstruktiv, ökonomisch oder funktional begründbar ist. Erst in zweiter Linie wird man an die ästhetische Rationalität denken.“ a.a.O., S.14

¹¹ Gallanti, Fabrizio: a.a.O., S.293

die sich an diejenige der von politisch-sozialen Vorbehalten beeinflussten Nachkriegszeit anschliesst, nimmt um 1967 ihren Anfang und prägt fortan das Bild der italienischen Architektur. Der Terminus *Architettura Razionale*, den Rossi 1973 bei der XV. Triennale in Mailand erstmalig explizit anführt, ist dabei nicht genuin neu, denn bereits 1928 hatte sich der Zusammenschluss M.A.R., das *Movimento Architettura Razionale* konstituiert und die Leitlinien einer *Rationalen Architektur* proklamiert. - Rossi setzt also seine *Architettura Razionale* aus 1973 direkt mit der Situation des *Razionalismo* der zwanziger Jahre in Bezug und zwar deshalb, weil für ihn „die Probleme, die sich damals stellten auch die Probleme von heute sind und wir sie mit größter Klarheit quer durch alle Widersprüche der Gesellschaft, in ihren Erfolgen wie Schiffbrüchen, sehen.“¹² Architektur wird damit von ihrer eigenen Geschichte separiert und Ueli Pfammatter gelangt zu dem trefflichen Schluss: „Mit diesem Akt der Ent-Geschichtlichung von Architektur, dem die Terragni-Bauanalyse Peter Eisenmans aus 1970/1971 vorausging, waren die Grundlagen dafür bereitgestellt, um das rationalistische Material der zwanziger und dreißiger Jahre für die als ‘postmodern’ begrifflich gefasste Strömung in der Architektur verfügbar zu machen.“¹³ Noch 1969, also vier Jahre vor der Mailänder Triennale, erscheint in Mailand das Buch *Orientamenti nuovi nell'architettura italiana*, in dem der Autor Vittorio Gregotti auf einen seit mehreren Jahren existenten rationalistischen Architekturunterricht an den Architekturfakultäten von Mailand und Venedig verweist: Als Rossi dann schliesslich 1973 die *Architettura Razionale* vorstellt, findet die erste Phase seines architektonischen Schaffens ihren Hochpunkt und gleichsam ihren Abschluss: Rossis architektonisches Vokabular hat sich bereits hier verfestigt, die charakteristische, auf wenige geometrische Grundformen reduzierte Formensprache, die daraus abgeleitete Entwicklung von archetypischen Elementen, eingebunden in die Untersuchungen der Typologie der Stadt haben bereits zu diesem Zeitpunkt eine emblematische Umsetzung in gebaute Architekturen erfahren. Signifikantestes Beispiel hierfür ist die 1969-73 realisierte Wohnzeile, im Quartiere Gallarate 2 in Mailand, - aber auch die Entwürfe für den Friedhof San Cataldo in Modena (1971 -), das Rathaus in Muggiò (1972) oder die Grundschule in Fagnano Olona, mit deren Bau noch 1972 begonnen wird, gelten dabei als herausragende Projekte, die Rossis architektonische Wegfindung dokumentieren. Und auch der für Rossis Entwurfstheorie wichtige Begriff der „Analogen Architektur“ (*La città analoga*, 1976), der vor allem durch die Interpretation der Venedig-Vedute *Canaletto* bekannt geworden war, geht bis auf das Jahr 1969 zurück und ist mit dieser ersten Phase verklammert¹⁴: So nimmt in dem von Arduino Cantàfora ausgeführten Ölgemälde der *città analoga* das Partisanendenkmal aus Segrate eine zentrale Position innerhalb des architektonischen Panoramas ein, welches sich aus den erdachten und realisierten Entwürfen der Architekturgeschichte konstituiert.



Arduino Cantàfora: *La città analoga*, 1973, Ölfarbe auf Papier. 200 x 700 cm. Civica Galleria d'Arte Moderna, Mailand.

¹² Rossi, Aldo, zitiert in: Pfammatter, Ueli: a.a.O., S.140

¹³ Pfammatter, Ueli: a.a.O., S.140

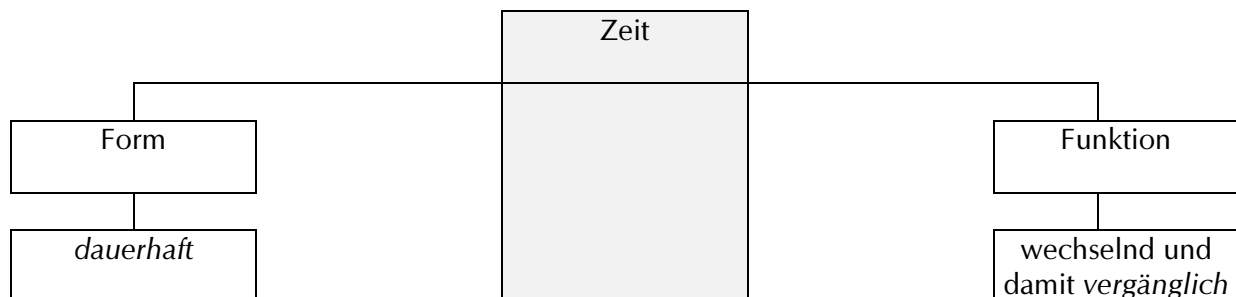
¹⁴ vgl. hierzu: Rossi, Aldo: *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*, in: *Illuminismo e architettura del '700 veneto*, Castelfranco Veneto 1969, S. 7-15

Phase 2: Verfestigung und Plateau: Von nationaler zu internationaler Reputation 1973 - 1980 - 1990

Zwischen 1973 und etwa 1980 vermag Rossi, sich vornehmlich auf nationaler Ebene mit den aus seinen theoretischen Untersuchungen abgeleiteten Entwurfsmaximen zu etablieren. Dabei nimmt das nachfolgende substantielle Bezugssystem für Aldo Rossi eine zentrale Rolle ein. Diesen Trias, der in seinen wesentlichen Grundzügen in der ersten Phase erarbeitet wird, stellt Rossi seinen theoretischen Auseinandersetzungen voran: „Vor allem die Beziehung zwischen Einmaligkeit der Form und Vielfältigkeit der Funktionen bildete das Hauptziel meiner Untersuchung. Ich glaube heute, dass diese Beziehung die eigentliche Bedeutung der Architektur darstellt. Nur wenn man diese Beziehung im Auge hat, ist eine engstirnige Betrachtung des Formalismus und Funktionalismus zu verhindern. Daher sind einige der von mir untersuchten Elemente im folgenden zu Elementen meiner Theorie des Entwerfens geworden, so etwa die städtische Topographie, die Untersuchung der Typologie und die Geschichte der Architektur als Material der Architektur. In dieser Theorie verschmelzen kontinuierlich Zeit und Raum miteinander. Topographie, Typologie und Geschichte werden zum Maßstab der Veränderung des Gegebenen. Sie bilden zusammen ein System der Architektur, in dem zufällige Erfindungen nicht möglich sind. Dadurch widersetzt sich diese Theorie der Unordnung zeitgenössischer Architektur. Sie ist eng verbunden mit der Analyse der Stadt. Ich versuchte zu zeigen, dass die Architekten beim Untersuchen der Topographie deren formale Werte erfassen müssen, um überhaupt eine Beziehung zum Entwurf herzustellen. In diesem Sinne möchte der Rationalist die größtmögliche Fähigkeit zur Anpassung des Gebäudes an eine Vielfalt von Bedürfnissen.“¹⁵

Trias der Korrelationen in der Architektur Aldo Rossis:

Tafel 42



In der zweiten Phase folgen - nun häufig in Zusammenarbeit mit Gianni Braghieri - parallel zu der Entwicklung seines Stadtableaus der *Analogen Architektur* mehrere herausragende Arbeiten, wie etwa der Wettbewerbsentwurf für den Sitz der Regionalverwaltung in Triest (1974), die Mittelschule in Broni (1979-80) und insbesondere auch das schwimmende „Teatro del Mondo“ für die Theater- und Architekturbiennale 1980 in Venedig¹⁶, für die Rossi ebenso das Eingangstor entwirft. Mit dem letztgenannten vielbeachteten Theaterprojekt findet die Phase des nationalen Schwerpunktes ihren eigentlichen Schlusspunkt, bereits 1981-88 folgt mit der Realisierung des Mehrfamilienhauses in Berlin - Friedrichstadt, ein erster Signalbau jenseits der Landesgrenzen.¹⁷ Nach dieser Wohnüberbauung gelingt es Rossi, sich international zu etablieren und seine Führungsposition innerhalb der italienischen Architektenschaft weiter zu festigen: Damit erfahren auch das Verwaltungsgebäude Fontivegge in Perugia (realisiert 1982-88) und das Teatro Carlo Felice in Genua (1983-1990) trotz ihrer nationalen Lokalisation eine

¹⁵ Rossi, Aldo: Voraussetzungen meiner Arbeit, in: *werk:archithese*, Heft 3, März 1977, S.39

¹⁶ vgl. Portoghesi, Paolo: Il Teatro del Mondo, in: *Controspazio*, Heft 5-6, September-Dezember 1979

¹⁷ Bereits 1961 war Rossi zum ersten Mal in den Ostteil Berlins gereist, 1976 projektierte er erstmals eine Wohnanlage in Berlin.

sehr viel stärkere Rezeption im Ausland. Sind es aber zunächst noch Projekte im europäischen Ausland (in der Schweiz, den Niederlanden und Deutschland), die den Beginn der Dekade charakterisieren, so ist jene zweite Hälfte der achtziger Jahre bereits geprägt von ersten außereuropäischen Realisierungen, so z.B. die Architekturschule der Universität Miami, 1986-92 oder das Hotelgebäude in Fukuoka (Japan), 1987-89. Rossis Popularität, die sich nun auf eine Vielzahl nationaler und internationaler Projekte gründet, erreicht damit ein absolutes Maximum. Diese *neue* Popularität ist jedoch völlig anders motiviert als diejenige der ersten Phase: Damals war Rossi in erster Linie als intellektueller Architekt, als theoretischer Bezugspunkt einer ganzen Generation in Erscheinung getreten, - besonders *L'architettura della città*, aber auch *La città analoga*¹⁸ hatten dafür als theoretische Impulsgeber einen entscheidenden Einfluss. Nun aber war Rossi in der Rezeption zum bauenden Architekten generiert, dessen theoretisch fundamentierte Architektur, universelle Kompatibilität zu erlangen schien: „Der intellektuelle Architekt, der nur schrieb und für die Schublade oder bestenfalls die Architekturgalerien zeichnete, wurde bald ein vielgefragter Star, der weltweit baute. Seine Architekturen, lange Zeit als anachronistisch apostrophiert oder gar als faschistisch diffamiert, sind heute fester Bestandteil der zeitgenössischen architektonischen Kultur, bewundert, geschmäht und vielfach nachgeahmt.“¹⁹ Bis gegen Ende der achtziger Jahre hatte jedoch auch die anfängliche Strenge und Kühle²⁰ der frühen Entwürfe Rossis, die sich noch im Entwurf der Wohnzeile im Gallaratese-Viertel sehr stark artikuliert hatte, deutlich nachgelassen - eine Entwicklung, die darin kulminierte, daß Rossi im Verlauf der Dekade der achtziger Jahre gar in die Nähe der Vertreter der *Postmoderne* gebracht wurde. Dieser Umstand hat sicherlich Rossis Popularität begünstigt, entsprang jedoch einer Fehleinschätzung jener wissenschaftlichen Poetik, die sich an seiner vordergründigen Collagierung historischer Zitate (Dreieck, Halbkugel, Zylinder, Kegel) festmachte, die aber weniger den bis dahin in ihren Grundzügen nach wie vor sehr rationalistisch-disziplinierten Entwürfen Rossis entsprach. So formulierte noch das Friedhofsprojekt San Cataldo in Modena, das bis zum heutigen Tag nicht zum Abschluss gebracht werden konnte, ein unmissverständliches *dauerhaftes* Gegenbild zur narrativen Architektur der *Postmoderne*. Nicht unwesentlich für diese Entwicklung scheint dabei im Besonderen der italienische Kontext zu sein: Denn, Italien ist bei den drei schwierigsten Namhaftmachungen der Ära der Moderne unvorbereitet und unsicher - und jedes Mal weit verspätet - in Erscheinung getreten. Und auch die kurzlebige italienische Debatte über die *Postmoderne* hatte alsbald die Form einer pathetischen Rückkehr zu vormodernen Visionen angenommen, was zu der ermüdenden Ansammlung von Arkaden und einem populistischen Regionalismus führte, der sich im Kopieren originär amerikanischer Vorbilder äußerte.²¹ Rossi hingegen hatte trotz der international geführten *Postmoderne*-Diskussionen bis dahin jedoch fraglos seine Kontinuität gewahrt, wenngleich „die wenigen realisierten frühen Entwürfe von einer Intensität sind, die von den späteren Werken des aufgrund seines Weltruhms von Aufträgen überschütteten Erfolgsarchitekten nicht mehr erreicht werden.“²² Eine metaphorische Gelenkfunktion kommt dabei dem venezianischen *Teatro del Mondo* zu: Einerseits formuliert es den Übergang von der nationalen zur internationalen Bautätigkeit, andererseits offenbaren sich hier am Gebauten noch einmal Rossis grundlegende Theorien in gereinigter Form: Das *Teatro* ist „sowohl Zentralbau wie Fassade bildender Kubus, zugleich aber auch Körper mit den hochgezogenen Schultern der seitlichen Treppenhäuser. Bei keinem Projekt sonst hat Rossi ein so hohes Maß an Verdichtung erreicht wie bei diesem an sich fast nutzlosen Gerät.“²³ Damit avanciert das *Teatro* für Rossi aber nicht nur zum Scharnier zwischen national und

¹⁸ Die Grundthese der *città analoga* besteht im wesentlichen darin, daß es eine gedachte Stadt von Gegenständen, von Bauten gibt, auf die sich der Architekt beim Entwerfen bezieht.

¹⁹ vgl. Lampugnani, Vittorio Magnago: Aldo Rossi: Die poetische Wissenschaft der Architektur, a.a.O., S.34

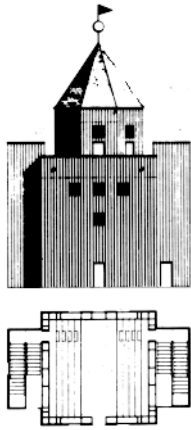
²⁰ vgl. Rossi, Aldo: Wissenschaftliche Selbstbiographie, a.a.O., S.76: „Meine Architektur steht sprachlos und kalt.“ In Anlehnung an die letzte Strophe des Gedichts von Friedrich Hölderlin „Hälfte des Lebens“.

²¹ vgl. De Michelis, Marco: a.a.O., S.10: Zu den drei wichtigen Referenzpunkten zählt De Michelis neben der *Postmoderne* die turbulente Situation der Nachkriegszeit und deren eskalierender spekulativer Städtebau sowie die Situation zu Beginn des Jahrhunderts, als die Fragen nach dem Wohnen für das Existenzminimum, der Gartenstadt oder auch nach den Großsiedlungen bereits unter faschistischer Prägung diskutiert und dirigiert wurden.

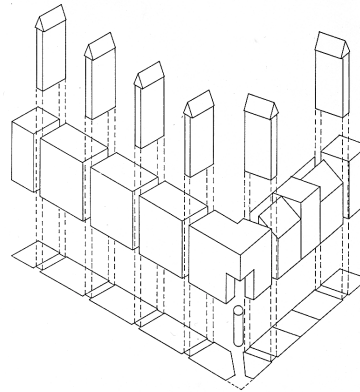
²² Hoffmann-Axthelm, Dieter: Ein anderer Rossi?, in: *Bauwelt*, Heft 5, 02.02.1996, S.202

²³ ibidem

internationaler orientierter Praxis, sondern ebenso zwischen vornehmlich theoretischer und vornehmlich praktischer Auseinandersetzung mit Architektur: Gewiss kann Rossis Arbeit nun keinesfalls auf seine realisierten Bauten und Projekte reduziert werden, doch gerade jene zweite Schicht, diejenige der theoretischen Untersuchungen, die sich in seinen zahlreichen Zeichnungen, Lithographien und Ölbildern wie in einer eigenen Welt erschliessen, verliert zunehmend an Bedeutung.



Aldo Rossi: 'Teatro del Mondo' für die Theater- und Architekturbieniale in Venedig, 1980



Aldo Rossi: Wohn- und Geschäftshaus in Berlin-Friedrichstadt, 1981-88. Gliederung des Gesamtbaukörpers entlang der Koch- und Wilhelmstrasse

Phase 3: Kontinuität, Bruch und Degression: Die Kommerzialisierung der Architektur Aldo Rossis 1990 - 1997

„Die Veränderungen gehören zum Schicksal der Dinge selbst, denn in der Evolution liegt eine eigenartige Unausweichlichkeit. Es liegt vielleicht am Stoff der Dinge und der Körper und also auch der Architektur. Die einzige Überlegenheit der gebauten Dinge und der Landschaft ist diese Beständigkeit über die Personen hinaus.“²⁴ Aldo Rossi

Ohne Frage weisen die Projekte der neunziger Jahre eine Fortschreibung der ersten beiden Phasen im Œuvre Rossis auf, jedoch verändern sich nun die Koordinaten, unter denen die Bauten realisiert werden, das heißt, im eigentlichen Sinne erfolgt kein veritabler Bruch in der Kontinuitätslinie Rossis, vielmehr wird jene Linie der autonomen Architektur im Sinne eines selbstreferenziellen Bildes in einen neuen Kontext gestellt: Scheinen in den Jahren zuvor die Dimensionen der Bauaufgaben mit der Programmatik der *Architettura Razionale* noch kompatibel (dies gilt auch noch für die Wohnüberbauung in Berlin-Friedrichstadt oder das Teatro Carlo Felice), wird dies bei den jüngsten Berliner Großprojekten zu einer elementaren Fragestellung²⁵: Wie kann sich der komplette städtische Block (Bsp. Schützenstrasse in Berlin²⁶) als Monument innerhalb der Stadt manifestieren? Wie weit würde sich das originäre Modell des kleinen „Resistenza“-Denkmals von Cuneo aus dem Jahr 1962 vergrößern lassen? Diese komplexe Ausgangsfrage erfährt eine zusätzliche Überlagerung durch die „harten Realitätsanforderungen in den Ländern, in denen viel gebaut wird und in denen Rossi Großprojekte realisiert.“²⁷ Ökonomischer und - im Unterschied zu seinen frühen Bauten - vor allem auch zeitlicher Druck werden zu neuen Dominanten, die im Zusammenspiel mit den neuen Dimensionen der Projekte zu Baukörpern führen, die jene wichtige theoretische Auseinandersetzung rasch exkludieren, und zu einer scheinbar willkürlichen Collagierung von

²⁴ vgl. Rossi, Aldo: Wissenschaftliche Selbstbiographie, a.a.O., S.96

²⁵ vgl. Rossi, Aldo: La diversità di Berlino, in: *Casabella*, Heft 632, März 1996, S.22

²⁶ vgl. Rossi, Aldo: Isolato in Schützenstrasse a Berlino, in: *Casabella*, Heft 632, März 1996, S.26

²⁷ Hoffmann-Axthelm, Dieter: a.a.O.

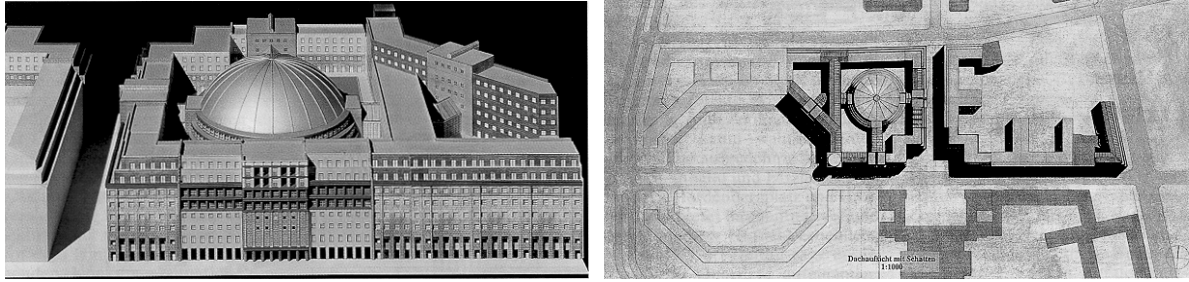
Architekturfragmenten führen. Während die Figur des kühlen Wissenschaftlers immer mehr in den Hintergrund gedrängt wird, drängt sich eine ausnehmend signalhafte Farbgebung, die sich längst von der reduzierten Farbigkeit seiner frühen Bauten - wie etwa der Wohnzeile in Gallarate - entfernt hat, in der Wahrnehmung seiner Projekte in Berlin, Orlando und Nagoya in den Vordergrund: „In den neuen Anwendungszusammenhängen, wo man nur die Handschrift Rossis kauft, steht die Nutzungskontinuität vorher fest und realisiert sich unweigerlich als Kubatur. Die Architekturikonen Rossis werden an den Rand gedrängt oder degenerieren gar, wie beim Walt-Disney-Komplex in Orlando, zu Vorgartenmöbeln.“²⁸ Am äußeren Ende des beschriebenen Weges angekommen, ist es Rossi einerseits gelungen, seine Typologie mit einer weltweiten Akzeptanz zusammenzuführen und dabei den Beweis anzutreten, dass seine Architekturen als Hülle für unterschiedlichste Nutzungen tatsächlich funktionieren können - andererseits zeichnen sich mit der fortschreitenden Kommerzialisierung seiner Bauten und der Frage nach einer großmaßstäblichen Einbindung in einen verdichteten urbanen Kontext eben jene Grenzlinien deutlich ab, die zu austauschbaren fremdbestimmten Hüllen führen; Hüllen, die immer mehr ohne jegliche theoretische Basis auszukommen haben und die in immer schnelleren Folgen als repetitive Bilder auf den jeweiligen Kontext appliziert werden. Und Rossi erkennt bereits gegen Ende der achtziger Jahre diese Ambivalenz zwischen einer zunehmenden Komplexität der Bauaufgaben und der immer rascheren Projektfolge, wenn er konstatiert: „Meine Arbeiten sind vielschichtiger geworden, weil ich meine architektonischen Erfahrungen komplexer umsetze. Wenn ich jetzt in Japan, in den USA oder auch in Deutschland arbeite, reagiere ich auf Einflüsse aus diesen Kulturen, sie gehen in die Projekte ein.“²⁹ Doch genau an diesem Punkt der spezifischen Auseinandersetzung mit einem von unterschiedlichen Koordinaten determinierten Kontext scheitern die merkantilen Architekturen Rossis der neunziger Jahre. Keineswegs hat dabei jedoch die originäre Theorie der *Architektur der Stadt* an sich versagt, Rossi bekennt sich explizit zu den kleinen Dingen in der Architektur, die aber bei den kommerzialisierten Großprojekten scheinbar zu Marginalien degradiert werden: „Ich fühlte, dass die Unordnung der Dinge, wenn eingeschränkt und irgendwie ehrlich, am besten unserem geistigen Zustand entsprechen könnte. Aber ich verabscheute die willkürliche Unordnung, die eine Gleichgültigkeit gegenüber der Ordnung ist, eine Art moralischer Stumpfheit, selbstzufriedenen Wohlstands, eine Art von Vergesslichkeit. Wonach hätte ich dann in meinem Handwerk streben können? Am ehesten noch nach den kleinen Dingen, nachdem ich gesehen hatte, dass die Möglichkeit zu großen Dingen historisch verwehrt war.“³⁰

Als einer der Protagonisten der italienischen Architektur steht Rossis Weg in seiner Entwicklung stellvertretend für jene dritte Generation, die im Grunde nur noch nach bekannten und sicherlich auch bewährten Bildern produziert, - von der aus jedoch keine neuen theoretischen Impulse mehr ausgehen. In ihrer Führungsrolle bestimmt diese Generation auch gerade das derzeitige Gesamtbild der italienischen Architektur: Die einsetzende Degression in der Außenwahrnehmung, nicht zuletzt begünstigt durch die schwierige innenpolitische Situation Italiens, beschreibt im wesentlichen die gleiche Kurve wie diejenige der gesamten Protagonisten. Aus der Situation der aufbegehrenden fünfziger und sechziger Jahre, die das Fundament der augenblicklichen Situation formulieren, generiert zunehmend ein neuerliches Vakuum in der italienischen Architektur, das von einer mehr oder weniger starken Stagnation als Folge der verkrusteten Strukturen innerhalb der gesamten Architektenschaft getragen wird.

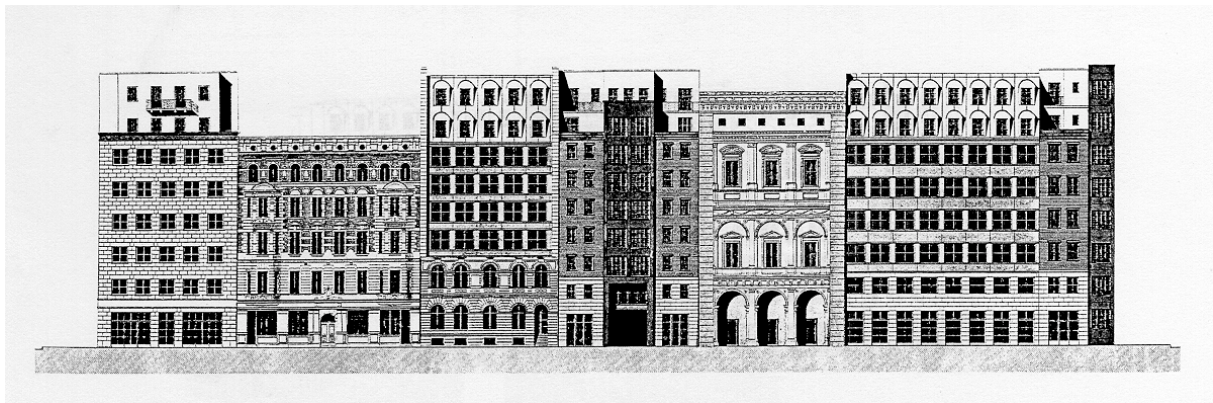
²⁸ ibidem

²⁹ Rossi, Aldo, in: Aldo Rossi. Deutsches Historisches Museum. Ausstellungskatalog der Galerie Aedes, Berlin 1989, S.51

³⁰ Rossi, Aldo: Wissenschaftliche Selbstbiographie, a.a.O.



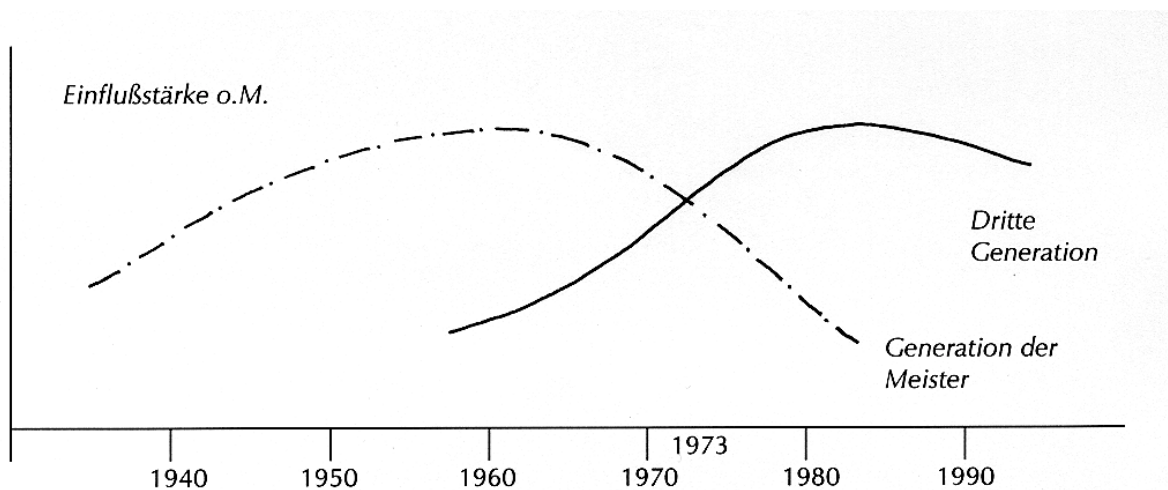
Aldo Rossi: Projekt für die Überbauung des Gebietes am Leipziger Platz (Terrain des ehemaligen Kaufhauses Wertheim) in Berlin, Planungsbeginn 1995



Aldo Rossi: Blockbebauung entlang der Schützenstrasse in Berlin-Mitte, 1995-99, Ansicht zur Schützenstrasse

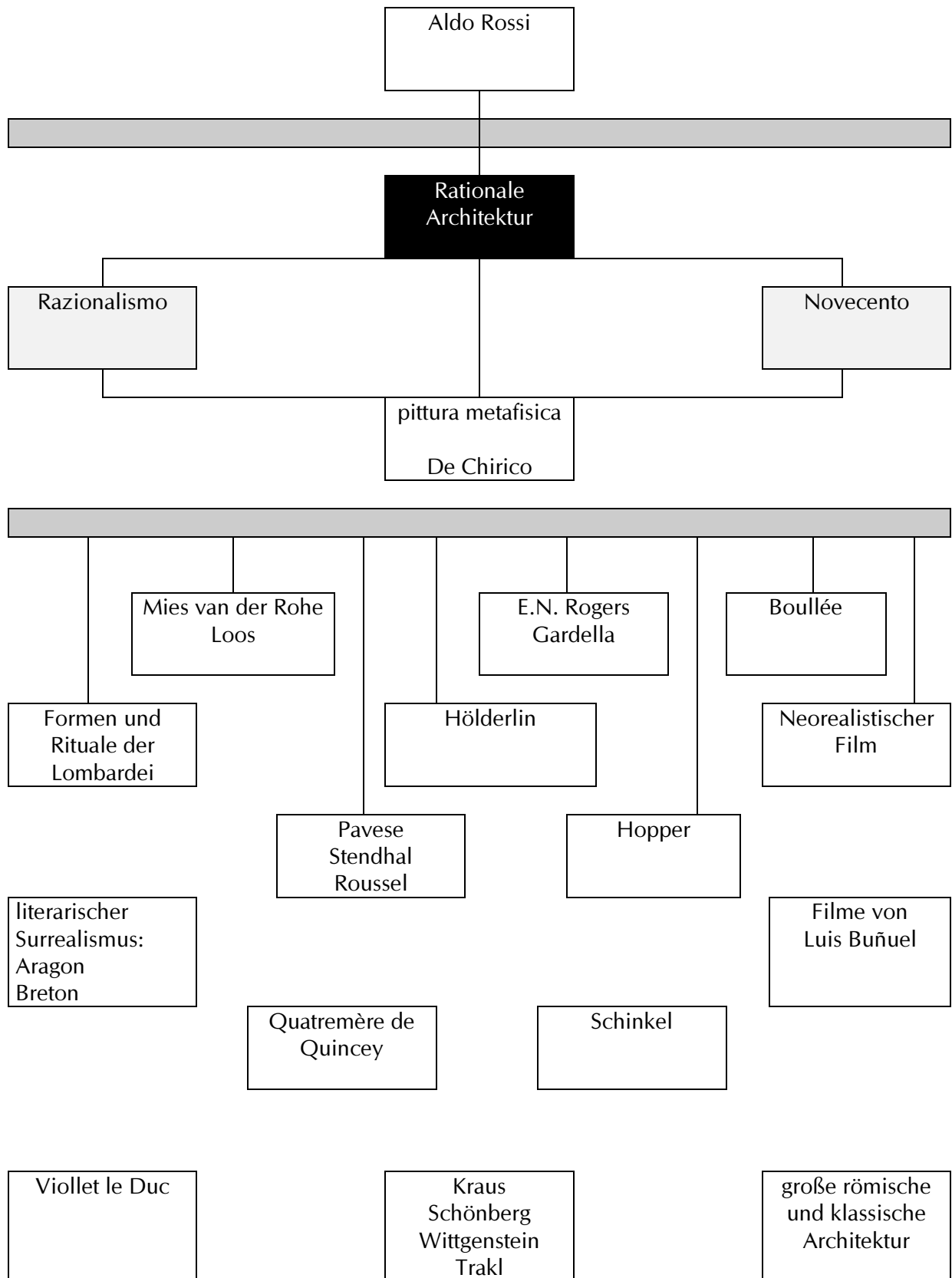
Überlagerung der Rezeptionskurven der Generation der Meister und der dritten Generation um Rossi und Gregotti:

Tafel 43:



8.1.3. Wesentliche Einflüsse auf die Architektur Aldo Rossis:

Tafel 44



8.1.4. Über den Aspekt der Zeit im Entwurf der Protagonisten:

Tafel 45

| | |
|-----------------------|---|
| <p>Aldo Rossi</p> | <p>Architektur als Verhältnis von Form und Funktion unter dem Aspekt der Zeit: Das dauerhafte architektonische Monument (Primärelement) versus der vergänglichen Alltagsarchitektur (Stadtareal):</p> <p>Das innerstädtische, Identität stiftende Monument (die großen öffentlichen Bauten) erfährt in seiner Form von Zeit zu Zeit aus unterschiedlichen Motivationen heraus eine neue Nutzung und wird anders interpretiert: Dadurch bleibt das Monument trotz seiner wechselnden Funktionen erhalten, es ist von großer zeitlicher Dauer³¹ - im Gegensatz zum Stadtareal, der Wohnstadt, die sich im Laufe der Zeit verändert: So besitzt zwar ein Wohngebiet per se eine Permanenz, nicht jedoch das einzelne Wohngebäude, das - materiell und formal anspruchsloser als das Monument - periodisch ersetzt wird, also vergänglich ist.³²</p> <p>Entscheidende Bedeutung für den Entwurfsprozess besitzen die Analogien des Ortes: „Wenn sie gut interpretiert werden, sind sie schon der Entwurf.“³³ Jene Analogien des Ortes nimmt Rossi auf, um auf Grundlage seiner <i>archaischen Bilder</i> neue <i>assoziative Bilder</i> zu generieren.</p> |
| <p>Renzo Piano</p> | <p>Das Dauerhafte des Ortes (historische Koordinaten des spezifischen Ortes als Ausgangspunkt für die Architektur) und das Vergängliche des Gebauten per se:</p> <p>„Das Bett eines Gebäudes drückt ebenso wie ein Flussbett eine steinerne Zugehörigkeit zum Ort aus: Masse, Undurchdringlichkeit, Dauer, etwas Ewiges. Umgekehrt ist das Bauwerk leicht, transparent, vergänglich - nicht, weil man es wieder abreißen kann, sondern weil es einer anderen Ordnung, einer anderen Wertigkeit angehört.“³⁴</p> |
| <p>Giorgio Grassi</p> | <p>Tradition und Vergangenheit formulieren Archetypen, die sowohl für die Architektur der Gegenwart als auch für die der Zukunft Gültigkeit besitzen:</p> <p>„Tradition lehrt uns, bietet Rat und zeigt uns wie unsere Arbeit sein sollte. So daß wir, ohne uns von unserer Epoche zu entfernen, mit Elementen der Gewissheit arbeiten können. [...] Ich beziehe mich auf die Vergangenheit als eine Vorbereitung für die Gegenwart. All dies, diese Art des Verstehens der Beziehung, die ganz natürlich die Gegenwart mit der Vergangenheit unseres Schaffens verbindet, findet mit großer Klarheit ihren Ausdruck in Tessenows Werk. [...] Für mich zählen die Projekte Tessenows zu den wenigen zeitgenössischen Dingen, die uns eine Spur der Zukunft vermitteln, einer Zukunft von gleicher Statur wie die Vergangenheit.“³⁵</p> |

³¹ Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf den Antagonismus zwischen dem Anspruch der Dauerhaftigkeit und der bisweilen mangelhaften Bauausführung, die dazu führt, dass Projekte wie etwa die Mailänder Wohnzeile *Gallaratese* oder aber auch die Grundschule in *Fagnano Olona* bereits nach zwei bis drei Jahrzehnten erhebliche Bauschäden aufweisen.

³² vgl. Lampugnani, Vittorio Magnago: Aldo Rossi: Die poetische Wissenschaft der Architektur, in: Neue Zürcher Zeitung, 19.11.1996, S.34

³³ zitiert in: Portoghesi, Paolo: *Ausklang der modernen Architektur*, Zürich 1980, S.146

³⁴ Piano, Renzo: *Mein Kurs*, in: Renzo Piano: *Out of the Blue*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Ostfildern 1997, S.251

³⁵ Grassi, Giorgio: *Ansprache anlässlich der Verleihung der Heinrich Tessenow Medaille in Gold in Hamburg, 1922*, zitiert in: Grassi, Giorgio: *Obras y proyectos 1962-1993*, IVAM Valencia 1994, S.71

| | |
|--------------------------|---|
| <i>Paolo Portoghesi</i> | <p>Fragmente der Architektur der Vergangenheit formulieren Bindeglieder zur Architektur der Gegenwart:</p> <p>„Bei meinen Entwürfen nehme ich fragmentarische Analogien des Ortes auf. So taucht beispielsweise bei den Wohngebäuden in der von der etruskischen Kultur geprägten Stadt Tarquinia das Motiv des etruskischen Stadtttores - wie etwa bei jenem großen, noch erhaltenen in Perugia - auf: Über einer großen Arkade befindet sich hier die offene Loggia.“³⁶</p> |
| <i>Vittorio Gregotti</i> | <p>Dauerhaftigkeit der Architektur der Gegenwart, die sich aus der kontextimmanenten Architektur der Vergangenheit ableitet:</p> <p>„Versucht nicht a priori originell und genausowenig „Künstler“ sein zu wollen: da unser Ziel von langer Dauer ist, müssen wir Dinge schaffen, die so aussehen als wären sie immer dagewesen. [...] Mein wichtigster Ratschlag ist: wenn ihr Architektur macht, dann macht so wenig Lärm wie möglich. Dies erreicht man mit Aufmerksamkeit und Geduld, ohne je zu vergessen, daß die Architektur eine Arbeit ist. Die wichtigste Regel für denjenigen, der sich an das Entwerfen macht, ist rundherum Ruhe zu halten, um aufmerksamer zu sein und fähig, das Kleine zu sehen: zwischen den Dingen.“³⁷</p> |

8.1.5. Jüngste Projekte der Protagonisten:

Tafel 46

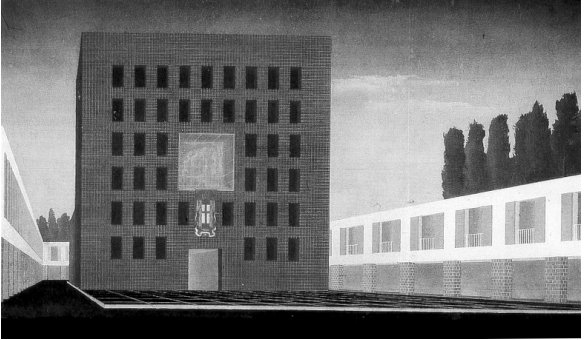
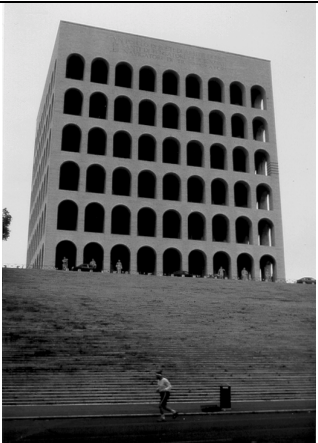

| | |
|---------------------------|---|
| Aldo Rossi: | <p>Wohnüberbauung in Berlin-Friedrichstadt Hotelgebäude in Fukuoka Bonniefonten-Museum in Maastricht</p> |
| Renzo Piano: | <p>Bürohochhaus und Wohnanlage in Sydney Auditorium in Rom Nationales Zentrum für Wissenschaft und Technologie in Amsterdam</p> |
| Giorgio Grassi: | <p>Neues Museum in Berlin Felix Nussbaum Haus in Osnabrück Wallraf-Richartz-Museum in Köln</p> |
| Paolo Portoghesi: | <p>Wohn- und Geschäftsgebäude in Tarquinia Moschee und Islamisches Kulturzentrum in Rom</p> |
| Vittorio Gregotti: | <p>Neue Zentrale der AMPS in Parma Centro Culturale di Belém in Lissabon Überbauung des Pirelli-Areals in Mailand-Bicocca</p> |

³⁶ Paolo Portoghesi in einem Gespräch mit dem Verfasser am 10.11.1995 in Rom.

³⁷ Crotti, Sergio (Hrsg.): Vittorio Gregotti, Bologna 1986, S.7

**8.1.6. Form und Funktion in Abhängigkeit von der Zeit:
Gegenüberstellung von drei historisch relevanten kubischen Primärelementen:**

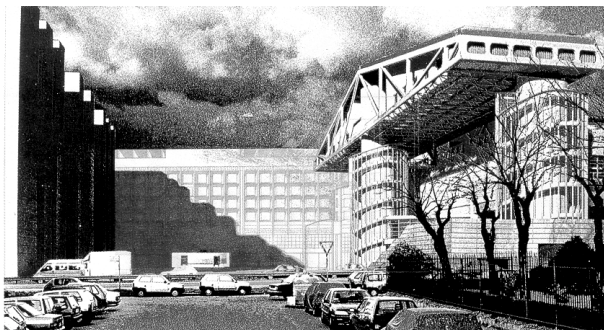
Tafel 47

| | |
|--|--|
| <p><i>Haus der Abgeordneten</i> Adalberto Libera: Rathaus der Planungen für die Stadt Aprilia Wettbewerbsentwurf 1936-37</p> |  |
| <p><i>Haus der Kultur</i> Ernesto La Padula / Giovanni Guerrini / Mario Romano: Palazzo della Civiltà Italiana für die E42 in Rom 1937-40</p> |  |
| <p><i>Haus der Toten</i> Aldo Rossi: Beinhaus des Friedhofes San Cataldo in Modena 1971 ff</p> |  |

**8.1.7. Die Zukunft der Architektur der Stadt:
Megazeichen als neue Primärelemente**

Betrachtet man ferner die aktuellen Großprojekte in Italien - wie etwa Mario Bellinis Messegebäude „Fiera di Milano“ in Mailand - werden neuerliche Monumentalisierungstendenzen evident, die - gerade auch im Sinne Portughesis - keinerlei wegweisenden Umgang mit der Stadt formulieren: In Fortführung der signalhaften Sportbauten, die für das Jahr 1990 vorangetrieben wurden, scheinen hier neue Megazeichen das Bild der Stadt beherrschen zu wollen - dies gilt im übrigen ebenso für die großangelegten Planungen für Rom 2000, die nicht zuletzt von Renzo Pianos gigantischem Auditorium in der Nähe von Nervis Palazzetto dello Sport geprägt werden. Waren jedoch die in Rossis *Architektur der Stadt*

herausgestellten *Primärelemente* stets im Kontext eines urbanen Gefüges zu lesen, die als Elemente der Stadt mit dieser in Beziehung stehen, negieren die gegenwärtigen Großbauten weitestgehend ihren meist heterogenen Kontext, - der sich ohnehin als Folge ihrer Überdimension durchweg in eher peripherer Lage ausmacht. So werden auch hier die Grenzlinien der *Architektur der Stadt* deutlich, denn jene neuen Stadtsymbole definieren sich längst nicht mehr - im Sinne Rossis - aus dem Kontext der Stadt heraus: „Ein Bauwerk wird durch seine Dauer zum Symbol der Geschichte einer Stadt. Die architektonische Qualität ist gar nicht entscheidend, obwohl eine Kathedrale meist Stadtsymbol und gute Architektur zugleich ist. Es gibt gewisse Gebäude, die im kollektiven Gedächtnis eine besondere Prägekraft entfalten.“³⁸ Für viele der neuen Grossprojekte rückt bei den Planungsvorgaben jedoch die infrastrukturelle Anbindung, die schnelle Erreichbarkeit eines dezentralen Ortes in den Vordergrund des Interesses. Dies gilt im Grunde bereits auch für Rossis riesige Supermärkte, die sich - wie etwa das *Centro Torri* in Parma - als Mikrokosmos *Stadt* in der Peripherie zelebrieren, dabei aber längst nicht mehr bestrebt sein können, sich mit der eigentlichen Stadt in irgendeiner Form zu verzahnen oder als genuines Primärelement in Erscheinung zu treten. Insbesondere das Mailänder Beispiel von Mario Bellini³⁹ arbeitet als solchermassen interpretierte *Stadt* mit riesenhaften Architekturfragmenten, die in postmodern-narrativer Haltung das Gesamtbild des Messegebäudes (mit einer 38 Meter hohen und 100 Meter breiten „repräsentativen“ Hauptfront) determinieren und dessen Bezug zur eigentlichen Stadt gänzlich aufsprengen. Auch hier scheint ein Negieren des Kontextes - ähnlich dem nahegelegenen riesenhaften Meazza-Stadion in San Siro, das sich hinter ein- und zweigeschossigen Stallungen surreal-bedrohlich erhebt - nur die erste, innere Konsequenz der Entwurfshaltung. - Und auch Rossis projektierte Kongresspalast (Entwurf 1988 / 1991) am nordöstlichen Ende der Fiera und sein ebenfalls projektierte Palazzo dello Sport aus 1988 - in unmittelbarer Nachbarschaft zum Meazza-Stadion - liessen sich mit ihren gewaltigen Dimensionen in diese Reihe stellen. Sicher gehen die betrachtungsrelevanten Großbauten allein in ihrer Typologie mit einem besonders großen Bauvolumen einher, doch wäre gerade hier ein sensiblerer Umgang mit dem jeweiligen Kontext dringend erforderlich: Renzo Piano offenbart zumindest im Freilegen der Fundamente einer antiken römischen Villa, die zum integrativen Bestandteil seiner Planungen avancieren, einen subtilen Umgang mit den spezifischen Gegebenheiten des Ortes, wengleich sich dieser nicht wirklich in weiteren kontextuellen Bezügen zu artikulieren vermag.



Mario Bellini: Messezentrum Fiera Milano, Mailand 1991-1998. Fotomontage der perspektivischen Ansicht des Tympanons am nördlichen Ende der Fiera



Giancarlo Ragazzi und Enrico Hoffer (mit Leo Finzi): Neubau und Erweiterung des Meazza Stadions in San Siro, Mailand, 1987-90

³⁸ Rossi, Aldo, in: Aldo Rossi. Deutsches Historisches Museum. Ausstellungskatalog der Galerie Aedes, Berlin 1989, S.50

³⁹ vgl. Bellini, Mario: Progetto per la Fiera di Milano al Portello Sud, in: *domus*, Heft 728, Juni 1991, S.25

8.2.0. Fazit und Ausblick:

„Nach dem Krieg war mehr als ein Jahrzehnt lang die zeitgenössische italienische Architektur europaweit am brilliantesten, am phantasievollsten und am anregendsten.“¹ G.E. Kidder Smith

8.2.1 Der lange Schatten der dritten Generation: Ausblick und Ausweg

Bei der Frage nach den Konditionen der Entwicklung einer neuen italienischen Architektur, die etwa durch innovative Ansätze aus dem übergroßen Schatten der dritten Generation heraustreten könnte, muss konstatiert werden, dass bislang vor allem die für Italien bedeutsame Lehrer - Schüler - Tradition einen nicht unwesentlichen Einfluss auf eine potentielle Neuorientierung ausübt: Nicht nur bei Arduino Cantàfora (*1945), einem Schüler Rossis, wird dabei jene große Relevanz der Kontinuität zwischen den im Grunde sehr unterschiedlichen Generationen evident, auch Antonio Monestiroli (*1940) führt die Linie der kritischen Kontinuität ohne Brüche weiter: Die Architektur der dritten Generation wird adaptiert und perpetuiert, aus den Schülern werden „Rossiani“, „Gregottiani“ oder allenfalls „Grassiani“, die jeglichen graduellen Umbruch oder Neuanfang konterkarieren: Aus Grassis Studentenwohnheim in Chieti² (Wettbewerb 1976, partielle Realisierung 1979), leiten sich die Architekturen Monestirolis der neunziger Jahre direkt ab - so etwa die Erweiterung des Friedhofes von Voghera (1996); von den Architekturen Rossis führt eine ungebrochene Linie nicht nur zu Cantàforas Projekt 'Quindici stanze per una casa' (1982).

Nur im Kontext dieser **hohen Relevanz der Meister-Schüler-Beziehungen** stellt sich die entscheidende Frage nach neuen Ansätzen in der italienischen Architektur. So lässt sich etwa die **italienische Spielart der Postmoderne**, bei der das Moment des Seriellen in der Architektur stets einen hohen Stellenwert besitzt, auf den starken Einfluß und die Architektursprache der dritten Generation zurückführen. Aldo Rossis Umgang mit der Geschichte, sein **Verständnis von Historizität**, führt mit seinen frühen Bauten die Tradition des italienischen *Razionalismo* fort und macht dabei keineswegs im Credo der Postmoderne die Architektur zur spielerisch-ironisierenden Zitatensammlung. Für ihn geht es bis weit in die achtziger Jahre hinein gerade nicht um einen romantisch-nostalgischen Rückgriff auf historische Architekturen, seine Lehre basiert vielmehr auf den geometrisierten und mathematisierten Elementarformen der römischen Antike, die zunächst von Le Corbusier in der 'Lecon de Rome'³ und später von der Gruppo 7 in den *quattro note* herausgestellt werden.

Und auch das völlige **Ausbleiben einer dekonstruktivistischen Architektur** erscheint vor diesem Hintergrund sehr viel stärker als verkrusteter italienischer Bezugsrahmen, der genuin Neues kaum zuzulassen vermag. Das Bestreben der dekonstruktivistischen Architektur, mit den klassischen Geometrien und dem klassischen konstruktiven Regelwerk der Baukunst zu brechen findet in Italien keine spürbare Resonanz. Das Bewußtsein der Architekten um die große Tradition und die Kultur des nationalen Bauerbes, das bei der römischen Antike seinen Anfang nimmt, scheint einen Formenkanon des Dekonstruktiven, des provokant 'Anti-Klassischen' auszuschließen. Aber nicht nur die bisweilen emphatische Historizität Italiens, sondern auch die direkten Bezugslinien zu den Vertretern der dritten Generation, die in ihren zentralen Positionen die akademische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ihrem Tun voranstellen, sind ursächlich dafür, daß unter derlei Rahmenbedingungen sowohl das **ironisierende Spiel der Postmoderne** als auch im Besonderen der Dekonstruktivismus in Italien nicht auf fruchtbaren Boden treffen können - und daß somit von Italien innerhalb dieser Strömungen kaum Impulse ausgehen.

¹ Kidder Smith, G. E., zitiert in: Die italienische Metamorphose, a.a.O., S.588

² Antonio Monestiroli arbeitet ab 1974 mit Giorgio Grassi zusammen - und partizipiert ebenso an diesem Wettbewerb aus 1976 an der Seite Grassis.

³ vgl. Le Corbusier: Vers une architecture, Paris 1923

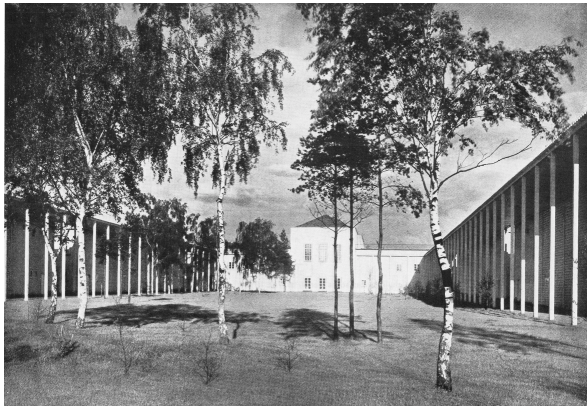
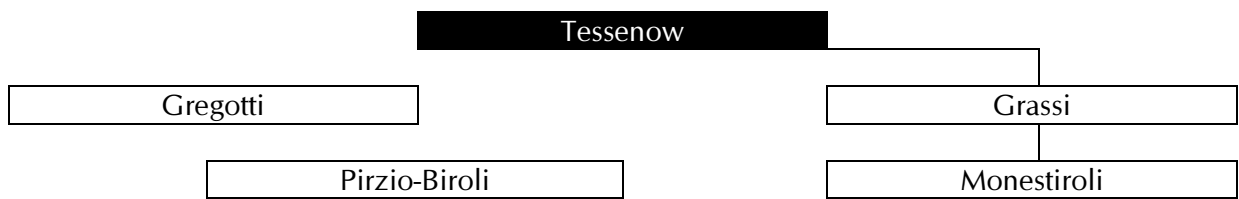
Die eingangs zitierte hohe Wertschätzung Kidder Smiths, die sich auf die Nachkriegszeit bezieht und das Schillernde der italienischen Architektur jener Zeit hervorhebt, macht sich jedoch gerade auch an dem damaligen **Pluralismus der Stile** fest, an dem eine Vielzahl von Architekten partizipierten. In der gegenwärtigen Situation scheint sich - neben der erläuterten Problematik einer Auslagerung prominenter Projekte ins Ausland - jenes aufbegehrende und pluralistische Moment der Nachkriegszeit vornehmlich durch diese scharfen Kontinuitätslinien zu exkludieren. Und während sich die jüngeren Architekten gegenwärtig sehr stark wieder an nationalen Meistern zu orientieren scheinen, waren es für die Generation von Rossi und Gregotti noch internationale Meister, die als Vorbilder explizite Erwähnung fanden: „Nur wenige moderne Architekten“ - so Aldo Rossi - „liebte ich wirklich so, dass ich mich als deren Schüler betrachten dürfte; zu diesen gehören Adolf Loos und Mies van der Rohe. Es sind Architekten, die die Kontinuität zu ihrer Geschichte und somit zur Geschichte des Menschen wahrten. [...] Hier zählt auch die Frage der Persönlichkeit; so ist sicher von Bedeutung, dass sich Adolf Loos nicht nur in seiner Architektur dargestellt hat, und dass *Ornament und Verbrechen* der schönste Titel eines Architekturtraktates bleibt, unter anderem deshalb, weil Loos darin lediglich beiläufig von Architektur spricht; auf der anderen Seite ist Mies van der Rohe der einzige, der Architekturen und Möbel zu entwerfen verstand, die unabhängig sind von Zeit und Funktion.“⁴ Ähnliches gilt für Grassi, der sich explizit auf Heinrich Tessenow bezieht und ebenso auf Vorbilder wie Schinkel, Loos und Mies van der Rohe sowie J.J.P. Oud und Hilberseimer verweist.⁵ Solange sich hingegen bei den jüngeren Architekten die Suche nach Leitfiguren und theoretischen Ansätzen häufig unter dem starken Einfluss der dritten Generation auf nationaler Ebene erschöpft - oder lediglich deren internationale Vorbilder wieder aufgegriffen werden - und insbesondere solange diese Meister eine ungebrochene Heroisierung erfahren, scheint ein veritabler Umbruch, der sich den gegenwärtigen verkrusteten Strukturen widersetzen könnte, kaum realisierbar - und nur schwerlich einzulösen bleibt vor diesem Hintergrund Aldo Rossis Hoffnung, daß seine Adepten einmal besser werden als er selbst.⁶

⁴ Rossi, Aldo: Wissenschaftliche Selbstbiographie, Bern 1988, S.131

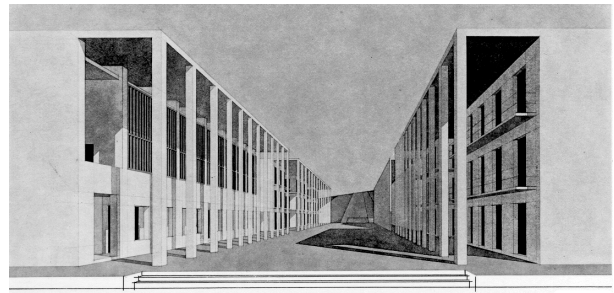
⁵ vgl. Grassi, Giorgio: Obras y proyectos 1962-1993, Valencia 1993, S.67 ff

⁶ vgl. Rossi, Aldo, in: Aldo Rossi. Deutsches Historisches Museum. Ausstellungskatalog der Galerie Aedes, Berlin 1989, S.53

Kontinuitätslinien der dritten Generation:



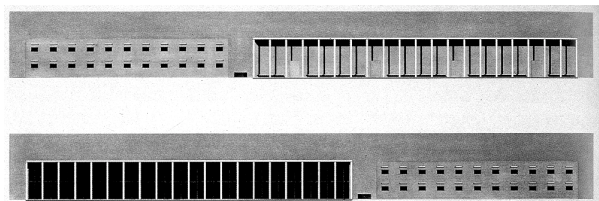
Heinrich Tessenow: Sächsische Landesschule in Klotzsche bei Dresden, 1925-27



Giorgio Grassi und Antonio Monestirolì: Studentenwohnheim in Chieti, 1976- (Baubeginn 1979, jedoch nur in Teilen realisiert).



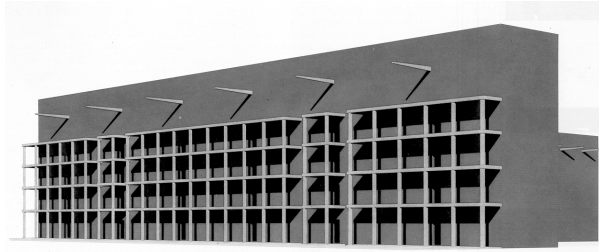
Roberto Pirzio-Biroli: Pavillon im Parco Cormor bei Udine, 1995-97



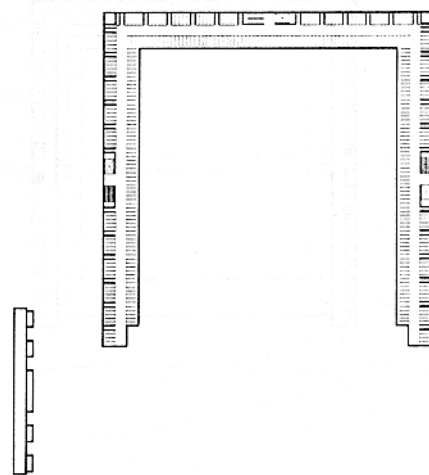
Antonio Monestirolì: Casa per gli anziani in Galliate, Novara, 1982-89

„In einem neu angelegten Park bei Udine kontrastiert eine dünne horizontale Platte auf Säulen die Vertikale der Pappeln. [...] Am Eingang zum Park realisierte der Architekt Roberto Pirzio-Biroli einen Pavillon als Ort für Begegnungen und festliche Anlässe. Pirzio-Biroli sieht sich einerseits in der Tradition von Peter Joseph Lennés Entwurf für Potsdam-Sanssouci und beruft sich andererseits auf Heinrich Tessenows Kurbad-Projekt auf Rügen.“⁷

⁷ Maniera di Tessenow, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, Heft 5, Mai 1997, S.62



Antonio Monestiroli: Entwurf für ein Stadtzentrum, San Donato Milanese, 1991.
Perspektivische Ansicht des Theaters



Antonio Monestiroli: Friedhof in Voghera, 1994-96
Grundrissfigur des Friedhofes, links das separate Ossarium



Heinrich Tessenow: Entwurf für die Schule Afrikanisches Viertel in Berlin, 1927



Vittorio Gregotti (Gregotti Associati): Wettbewerbsbeitrag für das Gebiet der Lützowstrasse in Berlin, 1980 / 82
Ansicht zur Lützowstrasse

Dennoch zeichnen sich in der augenblicklichen Situation mit der graduellen Abnahme des Einflusses der Generation um Rossi und Gregotti auch erste Ansätze und Potentiale einer möglichen Veränderung ab: Die Generation der nach 1950 geborenen Architekten wird sich mittelfristig ohne Frage neu orientieren müssen und dabei bisherige Leitbilder stärker hinterfragen müssen, zumal gerade von den heute über sechzigjährigen *Meistern* Italiens kaum neue Impulse - insbesondere eben auch auf theoretischer Ebene - zu erwarten sind. In dieser **Suche nach neuen Bezugspunkten** liegt die eigentliche Chance, das eigentliche Potential der jungen Architekten, die bestrebt sind, sich trotz der schwierigen ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen durchzusetzen, um ihren neuen Weg gehen zu können und Anschluss an internationale Entwicklungen zu finden.

Ein möglicher **neuer Weg** beginnt sich unter den jungen Architekten wie Stefano Boeri, Carmen Andriani, Mirko Zardini oder Cino Zucchi, vorsichtig abzuzeichnen: Ihre Arbeiten offenbaren den Versuch, ein **verändertes Bewußtsein für den urbanen Raum und die städtische Identität** zu etablieren. An Stelle der traditionellen Wertigkeiten wie Straßen, Plätze und Achsen rücken

bei ihnen **Netzwerke, Knotenpunkte und Enklaven innerhalb der Stadt** in das Zentrum ihrer Auseinandersetzungen: Bei Stefano Boeris großer Plattform vor dem Hafen in Neapel ist der leere Raum nicht mehr in jenem traditionellen Verständnis ein Raum, der auf gebaute Architektur wartet, sondern vielmehr **ein Ort mit einer eigenen Identität** und eigenen Potentialen.

Interessanterweise geht jene Suche nach neuen Wegen in ihren Grundzügen aber auch auf architektonische Themen zurück, die gerade auch für die Dekade der fünfziger Jahre von hoher Relevanz waren: So avancieren etwa der direkte **Rekurs auf die frühen Jahre des Razionalismo**, das **sensible Miteinbeziehen eines regionalen Kontextes**, die Frage eines **mediterranen Stils** und damit die Favorisierung des Steins bei der Materialästhetik oder auch **die Rolle des Architekten per se**, verstanden als Synthese von Kunstfertigkeit (Tradition der Handwerklichkeit) und technischem Wissen, zu zentralen Themen der jungen Architekten. Dabei gilt es nach Paolo Portoghesi, die Architektur keinesfalls neu zu erfinden, sondern vielmehr zu bedenken: „Der Anspruch der Architektur, die Welt aus dem Nichts erstehen zu lassen, sie neu zu erfinden und zu „dekonstruieren“, hat die Städte aus dem Gleichgewicht gebracht. Das Pendel zwischen Dauerhaftigkeit und Vergänglichkeit schlug zu einseitig aus. In ihrem Wahn, den urbanen Organismus zu vivisezieren, produzierten die Architekten Monster, geboren aus dem kranken Geist unseres Jahrhunderts. [...] die Stadt bedarf homöopathischer Dosen, um zu genesen.“⁸ Neben diesem sensiblen Umgang mit einem vorhandenen urbanen Kontext - dem zentralen architektonischen Thema der Nachkriegszeit - wird sicherlich auch die Tradition der engen Verbindung zwischen Architektur und Design, die in Italien signifikanterweise bereits im Verlauf des Architekturstudiums zusammengeführt werden, als ungebrochene Linie - die wesentliche Impulse aus den Entwicklungen der fünfziger Jahre bezieht - von der neuen Generation italienischer Architekten perpetuiert werden.

Unumstritten bleibt dabei die herausragende Rolle der Dekade der fünfziger Jahre als architekturhistorisch einmaliges Moment der **Weichenstellung für eine Vielzahl der nachfolgenden Entwicklungen**, als außerordentlich bewegte und aufstrebende Phase des praktischen Experimentierens in einem von den Epizentren Mailand und Rom dominierten Architekturlabor. Unumstritten bleibt aber auch die **Einmaligkeit der Rahmenbedingungen** für jene Entwicklungen auf dem Gebiet der Architektur, die sich zum einen in den zahlreichen individuellen Ansätzen der Architekten unter dem Vorzeichen des Sich - Loslösen von jeglichen Banden des untergegangenen Faschismus, sowie in der **langjährigen Kontinuität des von der Democrazia Cristiana geführten politischen Regierungsbündnisses** artikulieren und zum anderen in der bis dahin nie gekannten Welle des Bauspekulantentums, mit der insbesondere die italienischen Metropolen geradezu überrollt werden. Obgleich also wesentliche Impulse von der Zeit des *Dopoguerra* auf die aktuelle Situation ausgehen, wird es für die jüngeren Architekten Italiens der vierten oder fünften Generation durch die stagnierenden Entwicklungen der letzten Dekaden und die fragile politische Situation in Italien in jedem Fall ungleich schwieriger werden, eine ähnlich schillernde, aufbegehrende und international vielbeachtete Phase in der Architektur herbeizuführen - nicht zuletzt die allorts auszumachende finanzielle Malaise⁹ dürfte hierfür ein entscheidendes Obstakel sein.

⁸ Portoghesi, Paolo, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 04.03.1996, S.23

⁹ Gerade die virulenten Probleme der italienischen Metropolen und die allgemein angespannte finanzielle Situation sind im Hinblick von Roms erneuter Bewerbung für die olympischen Sommerspiele 2004,- die bekanntlich scheiterte -,wieder in das Zentrum der öffentlichen Diskussionen gerückt. So stellte unlängst Francesco Dal Co in einer Ausgabe von *Casabella* (Heft 640-641, Dezember-Januar 1996-97) die polemische Frage: Wenn das Geld für die Olympiade vorhanden ist, warum muss man dieses dann für die Durchführung der Olympiade einsetzen? (Se ci sono i soldi per fare le Olimpiadi, perché usarli per fare le Olimpiadi?).