

7.0. Das Tableau der fünfziger Jahre: Pluralismus statt Gleichschaltung

7.0.1. Erläuterung der Fragestellung:

Im folgenden sollen anhand von Fallbeispielen die Implikationen des Stilpluralismus, der sich aus den ursprünglich klar ablesbaren Hauptströmungen (*Accademismo / Architettura Razionale / Architettura Organica*) heraus entwickelt, offengelegt werden. Dabei wird versucht, durch eine Differenzierung in mehrere singuläre Aspekte, einzelne Schichten der *Gemengelage* des Pluralismus abzulösen und auf eine gemeinsame Basis zu stellen, um ein Herausheben der Korrelationen sowie unterschiedlicher Beurteilungskriterien und Vergleichsmöglichkeiten zu erreichen.

Die Ausgangssituation wird dabei definiert durch das Phänomen der stilistischen Überschneidungs- bzw. Überlappungsfelder, die *weitaus charakteristischer* für den Stilpluralismus sind, als die Gliederung nach klar abzutrennenden Blöcken - die generelle Unterteilung in scharf umrissene festgefügte Blöcke wird den sehr unterschiedlichen und von mehreren Einflüssen geprägten Entwicklungen auf dem Gebiet der Architektur keinesfalls gerecht, sie dient lediglich als methodisches Gerüst, denn „die italienische Architekturszene besteht im wesentlichen aus einem Nebeneinander, kaum aus einem Miteinander; lediglich Analogien können hier und dort entdeckt werden, die jedoch durch erneute Stilwechsel rasch wieder anzweifelbar wären.“¹

Ferner liegt den nachfolgenden Betrachtungen der Fallbeispiele die These der Formulierung eines allenthalben auszumachenden stilistischen Schwerpunktes zugrunde: Trotz der Schichten von Überschneidungen und Überlappungen soll damit das Herausschälen des beispielhaft für eine Strömung oder ein Leitbild stehenden Projektes erreicht werden. Ausgegangen wird dabei ebenso von der Eigenschaft, dass sich unterschiedliche Grade der Eindeutigkeit einer stilistischen Zuordnung - je nach Anteil der Vernetzungen und Kongruenzen - ergeben werden.

Einführen der Betrachtungsebenen als longitudinaler Schnitt:

So wird der Stilpluralismus nachfolgend als ein Konglomerat unterschiedlicher Entwicklungsfäden und -schichten aufgefasst, aus deren Zusammenwirken er hervorgeht. Er konstituiert sich dabei aus architektonischen Leitbildern und Tendenzen als durchgängige lange Fäden oder als zeitlich begrenzte Erscheinung.² Innerhalb des Nebeneinanders oder der Vernetzungen der Leitbilder existieren bestimmte Hierarchien und Ableitungen aus Hauptströmungen - sie definieren die erste Betrachtungsebene.

Betrachtungsebene 1: *Bewegung / Leitbild*

Die Unterschiedlichkeit der Bewegungen und Leitbilder definiert sich dabei zu einem nicht unwesentlichen Teil lediglich aus einem unterschiedlichen Zusammenfügen des Mischungs- und Relevanzverhältnisses der Hauptströmungen. So verarbeitet beispielsweise der *Accademismo* ohne Frage Einflüsse des *Neoclassicismo*, des *Novecento* und ebenso der *Architettura Razionale* und intendiert eine Verschmelzung derselben. Und ebenso verarbeitet der *Brutalismo* direkte Einflüsse der *Architettura Razionale* und in seiner rezeptiven Haltung den aus England kommenden *New Brutalism*.

¹ Lampugnani, Vittorio Magnago: Zur Situation der zeitgenössischen Architektur in Italien, in: *Bauen + Wohnen*, Heft 6, Juni, Zürich 1977, S.237

Diese Feststellung lässt sich weitestgehend bereits auf die Situation während der fünfziger Jahre applizieren: Die Vielfalt der Stile definiert sich auch hier weit mehr in Form eines Nebeneinander unterschiedlicher Experimentierfelder, als durch ein kollektives Miteinander.

² vgl. hierzu auch Tafel 26

In einer zweiten Schicht konstituiert sich der Stilpluralismus der 50er Jahre aus den durch die biografischen Kontinuitäten resultierenden Vernetzungen, die das Nebeneinander der Leitbilder überlagern und zurückbinden.

Betrachtungsebene 2: *Projekt / Architekt*

Biografische Vernetzung des Architekten und seines Œuvres, zurückgeführt auf die Grundkonstellation während des faschistischen Regimes.

Das Charakteristische des Pluralismus sind die aus unterschiedlichen Einflüssen und subjektiven Interpretationen resultierenden *Überschneidungs- und Überlappungsflächen*, die die erste und zweite Betrachtungsebene überlagern und vernetzen.

Betrachtungsebene 3: *Überschneidungen / Überlappungen*

Die Betrachtungsebenen 1 bis 3 erfahren dabei als Teile eines Koordinatensystems eine weitere Anbindung durch die für eine sinnvolle Zuordnung relevanten *Referenzbilder*, die sich im wesentlichen aus Einflüssen, Vorbildern und Analogien - aber auch Antipoden - zusammensetzen.

Betrachtungsebene 4: *Referenzbilder*

7.0.2. Methodik:

Sezieren des durch den Stilpluralismus geprägten Tableaus anhand von vier wesentlichen Ebenen:

Durch das in Form eines Längsschnitts vorgenommene Zerlegen in einzelne Betrachtungsebenen sollen die Querbezüge und Wurzeln der Entwicklungen während der fünfziger Jahre sichtbar gemacht werden. Die Kriterien der Projektauswahl (Betrachtungsebene 2) für die Fallbeispiele ergeben sich dabei aus der für eine betrachtungsrelevante Strömung oder Tendenz (Betrachtungsebene 1) signifikante architektonische Umsetzung. Die Stellvertreterqualität der Fallbeispiele steht dabei in unmittelbarem Zusammenhang mit der Eindeutigkeit einer stilistischen Zuordnung respektive mit dem Grad an Überschneidungen unterschiedlicher Tendenzen oder Strömungen: Das heißt, je höher die Eindeutigkeit einer stilistischen Zuordnung, desto höher die Stellvertreterqualität.

Die neun Fallbeispiele formulieren in ihrer fächerförmigen Darstellung die Intention einer den Stilpluralismus sichtbar machenden repräsentativen Auswahl. Das im Sinne einer Matrix vorgenommene Herauslösen singulärer Aspekte aus einer durch deren Zusammenwirken bestimmten Gesamtheit muss dabei als fragmentarische Untersuchung eines übergeordneten Phänomens verstanden werden, - vorausgesetzt wird, dass sich auch der aus den Hauptströmungen heraus entwickelnde Stilpluralismus nicht allein durch das additive Nebeneinanderpositionieren der ihn konstituierenden Teile definiert, sondern vielmehr aus dem Verhältnis der die Gesamtheit bildenden Teile zueinander. Die untersuchungsrelevanten Eigenschaften des Stilpluralismus sind daher nicht an der isolierten Betrachtung der einzelnen Ebenen zu erfahren, sondern insbesondere aus der Frage, wie diese Ebenen zueinander in Beziehung treten und wie sie hernach das Gesamtgefüge ausbilden.

„Strömungen und Tendenzen, die sich in anderen Ländern nur zögernd voneinander abheben und nebeneinander bestehen, prallen in Italien mit Vehemenz aufeinander, entwickeln mit wettkampfmäßiger Akribie ihre charakteristischen Eigenschaften und Eigenheiten, prägen sich selbst in leidenschaftlicher Überhöhung.“³

³ Lampugnani, Vittorio Magnago: a.a.O., S.234

7.0.3. Einführung der Betrachtungsebenen

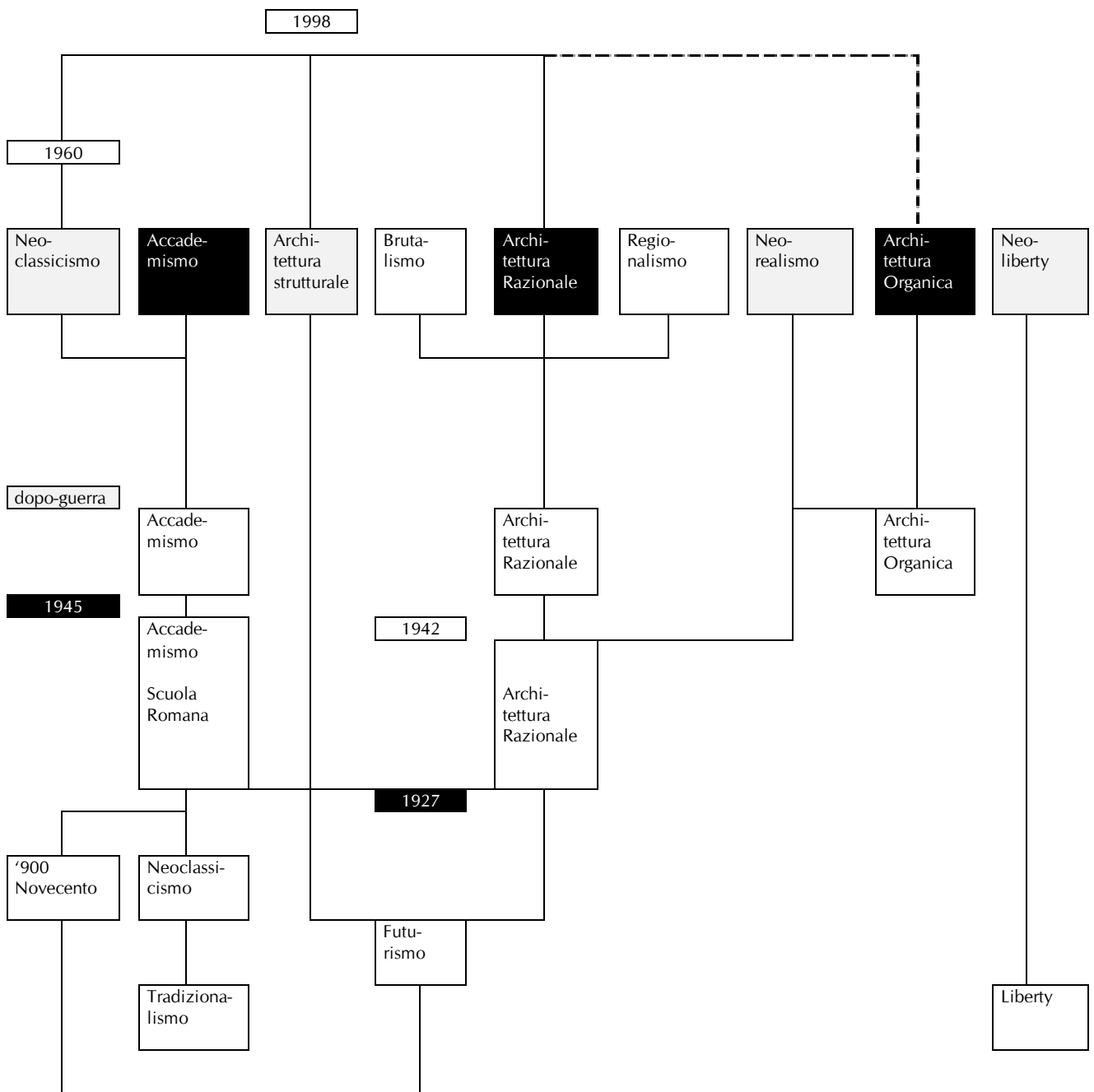
Tafel 29

Ebene 1	Strömungen und Tendenzen (Selbst- / Fremdattribution) Hauptströmungen / Bewegungen / Leitbilder / Ableitungen kontinuierliche / temporäre Erscheinungsform
Ebene 2	Protagonisten Projekt / Architekt Zuordnung in biografische Durchgängigkeit
Ebene 3	Überschneidungen Überlagerungen der Strömungen und Tendenzen Individuelle Interpretation und Umsetzung
Ebene 4	Referenzbilder Einflüsse / Vorbilder / Analogien Antipoden

Die Gliederung nach Strömungen und Tendenzen bedient sich im wesentlichen der in der italienischen Architekturdiskussion üblichen Begriffe. Sie formuliert als erste der vier angelegten Betrachtungsebenen ein Grundgerüst, aus dem heraus sich die jeweiligen Überschneidungen und Facettierungen ausdifferenzieren. Den betrachtungsrelevanten Projekten wurden zunächst die in den 50er Jahren wesentlichen ablesbaren Strömungen und Tendenzen zugrunde gelegt. Diese auszumachenden Strömungen und Tendenzen, denen in der Architekturdiskussion eine zentrale Rolle zukommt, determinieren das Tableau des Stilpluralismus.

Betrachtungsebene 1: Strömungen und Tendenzen

Tafel 30



Überlagerung der Betrachtungsebenen 1 und 2:

Zeitliche Schnittstelle der Betrachtungsebenen: *Dopoguerra* (Nachkriegszeit)

Tafel 31

Betrachtungsebene 1: Das Nebeneinander von *Bewegungen und Leitbildern*

Neoclassicismo	Accademismo	Architettura strutturale	Brutalismo	Architettura Razionale	Regionalismo	Neorealismo	Architettura Organica	Neoliberty
----------------	-------------	--------------------------	------------	------------------------	--------------	-------------	-----------------------	------------

Betrachtungsebene 2: *Projekt / Architekt*

Secondo Palazzo Montecatini	Via della Conciliazione	Centro Pirelli	Istituto Marchiondi	Casa ad appartamenti	Torre Velasca	Il Tiburtino	Castelvecchio	Bottega d'Erasmus
-----------------------------	-------------------------	----------------	---------------------	----------------------	---------------	--------------	---------------	-------------------

Bürogebäude

Neustrukturierung historischer Gebäude (Mischnutzung)

Bürogebäude

Erziehungsinstitut

Wohngebäude

Büro- / Wohngebäude

Wohnsiedlung mit Läden u. öffentl. Einrichtungen

Museum

Wohn- / Geschäftsgebäude

Giò Ponti	Marcello Piacentini	Giò Ponti P.L. Nervi	Vittoriano Viganò	Luigi Figini Gino Pollini	BBPR	Mario Ridolfi Ludovico Quaroni	Carlo Scarpa	Roberto Gabetti Aimaro d'Isola
-----------	---------------------	-------------------------	-------------------	------------------------------	------	-----------------------------------	--------------	-----------------------------------

Mailand
1947-51

Rom
1948-50

Mailand
1955-59

Mailand
1953-57

Mailand
1951

Mailand
1951-58

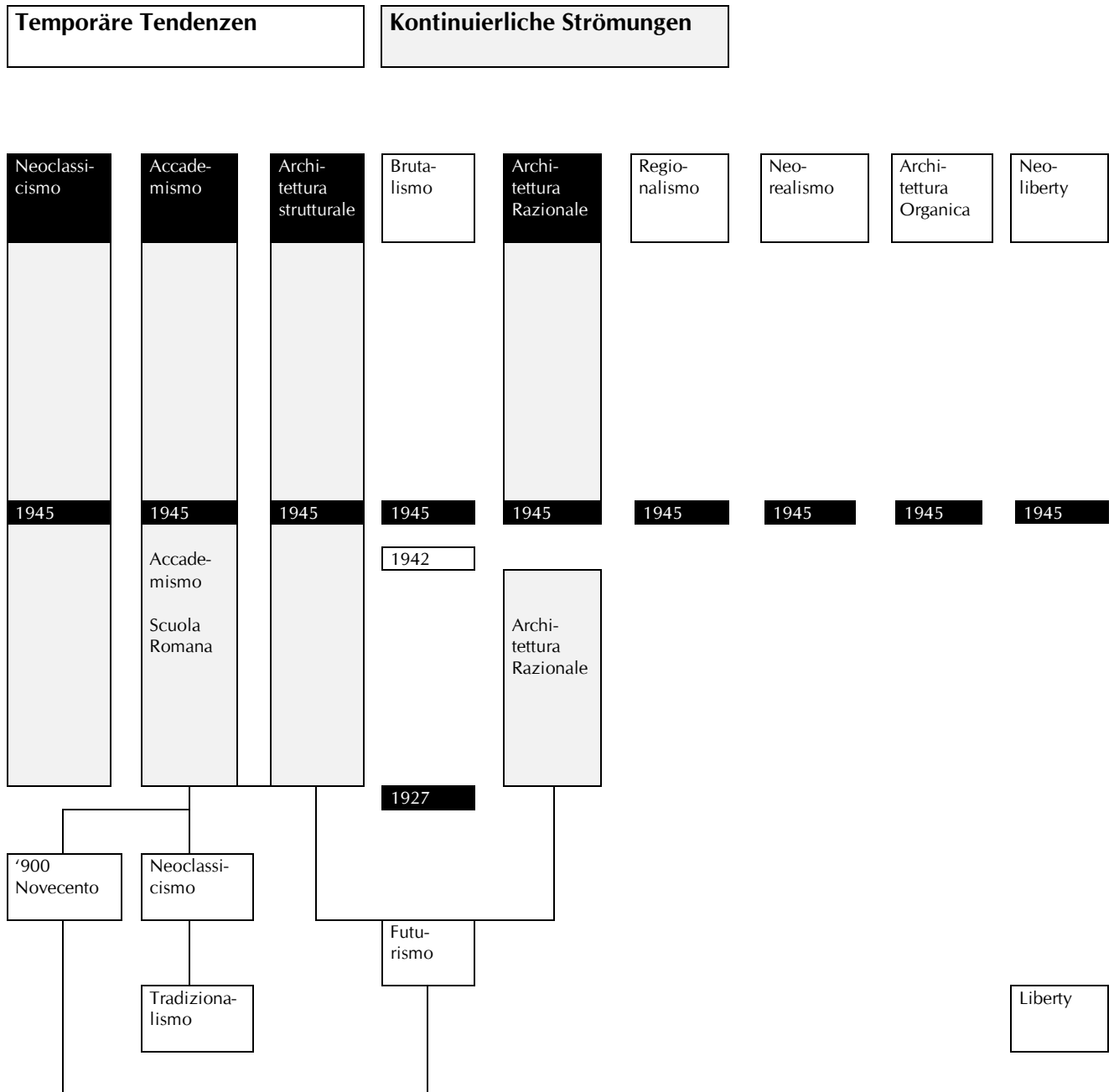
Rom
1949-54

Verona
1957-64

Turin
1953-56

7.0.4. Temporäre Tendenzen und kontinuierliche Strömungen der unmittelbaren Nachkriegszeit

Tafel 32



**7.1.0. Strömungen und Tendenzen der fünfziger Jahre:
Neun Fallbeispiele des Stilpluralismus**

**7.1.1. Fallbeispiel 1:
Die Kontinuität des Neoclassicismo
Der *Secondo Palazzo Montecatini* in Mailand**

<p>1</p>	<p>Betrachtungsebene</p> <p>Strömung / Tendenz:</p> <p><i>Charakteristika:</i></p> <p>Erläuterung der Projektauswahl / Stellvertreterqualität</p>	<p><i>Neoclassicismo</i></p> <p>Anlehnung an die Strömung eines strengen, nach Klarheit strebenden <i>Klassizismus</i>⁴: nicht historisierend, nicht repräsentativ, sondern eher sachlich-funktionell und zurückhaltend in der Wahl der Mittel. Zurücknahme der Ornamentik, Beschränkung auf klare Formen, Wiederbelebung des Interesses an der klassischen Antike Griechenlands, in ablehnender Haltung gegenüber den freien Formen und der Ornamentik des Jugendstils.⁵</p> <p>Das Gebäude des Secondo Palazzo Montecatini steht stellvertretend für jenen Neoclassicismo der Mailänder Schule, der sich in den fünfziger Jahren durch den an Bedeutung verlierenden Novecento und den krisengeschüttelten Razionalismo konstituiert. Giò Ponti durchlebt in persona den Einfluss dieser beiden unterschiedlichen Strömungen - noch in den dreissiger Jahren versucht er mit seinen Triennaleprogrammen Novecentisten und Rationalisten gleichermassen zu fördern. Während jedoch andere Protagonisten des Novecento - wie etwa Giovanni Muzio (*1893 †1982) oder auch Giuseppe De Finetti (*1892 †1952) - nach Kriegsende kaum noch herausragende Bauten im italienischen Kontext zu realisieren vermögen, bleibt es Ponti vorbehalten, jene Kontinuität des Neoclassicismo auf seine Weise fortzuschreiben: Einfluss und Bedeutung des reinen Neoclassicismo nehmen am Anfang der fünfziger Jahre jedoch tatsächlich ab, der Secondo Palazzo steht daher beispielhaft für eines der wenigen bemerkenswerten Gebäude des Neoclassicismo der unmittelbaren Nachkriegszeit. Nicht nur aufgrund der unterschiedlichen Einflüsse sind seine Stellvertreterqualitäten limitiert, seine Bedeutung innerhalb der gesamten Projektauswahl steht jedoch ausser Frage, da dieses Gebäude insbesondere das Phänomen einer stilistischen Überlagerung von Novecento und Razionalismo sowie die Kontinuität des Neoclassicismo im Kontext der Nachkriegszeit veranschaulicht.</p>
-----------------	--	--

⁴ Differenziert man in diesem Zusammenhang die beiden Richtungen eines archäologischen und repräsentativen Klassizismus und die des strengen nicht-historisierenden Klassizismus, so entsteht aus der Haltung des letzteren beispielsweise auch die Revolutionsarchitektur.

⁵ Gerade bei Giò Ponti bekommen jene freien Formen, die von den Erfahrungen des Neo-Liberty abgeleitet scheinen, im Laufe seiner Entwicklung eine zunehmende Bedeutung.

<p>1</p>	<p>Eindeutigkeit der stilistischen Zuordnung</p> <p>Selbst- / Fremdattribution</p> <p>kontinuierliche / temporäre Erscheinungsform⁶</p>	<p>keine eindeutige Zuordnung: Überlagerung von Elementen des <i>Novecento</i> und des <i>Razionalismo</i></p> <p>Fremdattribution, die ebenso in anderen Disziplinen Anwendung findet: <i>Musik</i> (Les Six, Kompositionen Igor Strawinskys der späten zwanziger und dreissiger dreißiger Jahre) <i>Kunst</i> (Pablo Picasso, Giorgio de Chirico) <i>Literatur</i> (Louis Aragon, Paul Valéry, T.S. Eliot, Jean Cocteau)</p> <p>Im Unterschied zur Selbstattribution des <i>Novecento Italiano</i></p> <p>Der <i>Neoclassicismo</i> steht als kontinuierliche Strömung eindeutig mit der Situation der zwanziger Jahre in Zusammenhang und kann fraglos dahin zurückgebunden werden.</p>
<p>2</p>	<p>Biografische Kontinuität</p> <p>Architekt</p> <p>Objekt</p> <p>Standort</p> <p>Bauzeit</p> <p>Zuordnung innerhalb des Gesamtwerks</p>	<p>Giò Ponti (mit Antonio Fornaroli)</p> <p>Secondo Palazzo Montecatini</p> <p>via Turati, 9</p> <p>Mailand</p> <p>1947-51</p> <p>Für Ponti (*1891 †1979), als ein Vertreter der ersten Generation, ist die Hinwendung zur neoklassizistischen Strömung der Ausdruck seiner frühen Suche nach Strenge und Klarheit einer sachlich-funktionellen Tendenz, die noch vor der Gründung des M.I.A.R. (1928) einsetzt.</p> <p>Ponti steht zunächst im Kreise der Mailänder Neoklassizisten, die sich in den zwanziger Jahren zum <i>Novecento Milanese</i> zusammenschliessen. Seine erste Schaffensphase ist geprägt durch die Einflüsse Otto Wagners, die er mit dem aufkommenden <i>Razionalismo</i> zu verbinden sucht. Noch 1928 gründet Ponti die bedeutende Architekturzeitschrift <i>domus</i>, die nach und nach mehr zum Forum des <i>Razionalismo</i> avanciert und Pontis graduellen Kurswechsel vorzeichnet, welcher bereits durch die drei Wohnhäuser <i>Domus Julia</i>, <i>Fausta</i> und <i>Carola</i> (1932-36) antizipiert wird. Der <i>Secondo Palazzo Montecatini</i> steht dabei als Fortsetzung der von Ponti Mitte der dreißiger Jahre begonnenen Beschäftigung mit öffentlichen Bauten, die jedoch vorwiegend nur nationale Anerkennung finden. Aus diesem, auch vom <i>Palazzo Montecatini</i> nicht veränderten Bedeutungskreis wird sich erst Pontis unbestrittenes architektonisches Hauptwerk, das <i>Pirelli-Hochhaus</i> in Mailand, hervorheben. Der <i>Secondo Palazzo Montecatini</i> hingegen gehört für Ponti eher zu den für ihn wichtigen Kontinuitätslinien des unmittelbaren <i>dopoguerra</i>.</p>

⁶ Im wesentlichen soll hierbei eine Differenzierung in temporäre Tendenzen, die ab 1945 ihren Anfang nehmen und in kontinuierliche Strömungen, deren Ursprünge bis in die zwanziger Jahre zurückgehen, erfolgen.

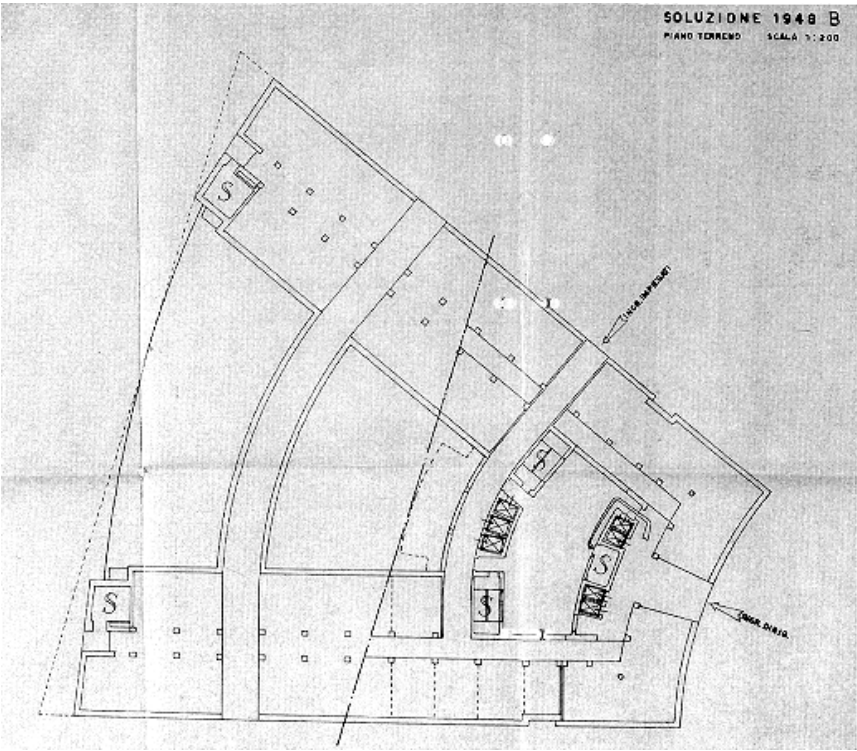
2	<p>vorangegangene Projekte</p> <p>spätere Projekte</p>	<p>-Gefallenendenkmal, Mailand 1928 (mit G. Muzio u.a.) -Institutsgebäude der Mathematikfakultät der Universität von Rom, 1933-35 -Palazzo Marmont, Mailand 1933-36⁷ -Primo Palazzo Montecatini, Mailand 1935-38</p> <p>-Bürohochhaus Centro Pirelli, Mailand 1956-59 (mit P.L. Nervi u.a.) -Chiesa per l'Ospedale di San Carlo, Mailand 1964-67 -La Concattedrale, Tarent 1964-71</p>
	Objektbeschreibung	<p>Der Secondo Palazzo Montecatini bezieht seine kontextuellen Rahmenbedingungen vor allem aus dem ebenfalls von Ponti errichteten ersten Verwaltungsgebäude Montecatini (Bauzeit 1935-38), das in seiner architektonischen Sprache noch weitaus klarere Referenzen an den <i>Novecento</i> aufweist: An der Via Moscova, nahe der Giardini Pubblici, in der Innenstadt Mailands⁸ gelegen, hatte Ponti in den dreißiger Jahren versucht, einen <i>palazzo del lavoro</i>⁹ (Palast der Arbeit) aus einheitlichen, in der Fassadenebene verlaufenden, Fensteröffnungen und vorgehängten Steinplatten zu entwickeln. Dieser dreiteilige, maximal 15 Geschosse umfassende Baukörper, der seine monumentale Wirkung durch die großzügig öffnende Geste der beiden tonnenbedeckten zehngeschossigen Seitenflügel erfährt, hatte sich mit dem Vorwurf der Mechanisierung der Arbeit und der Mechanisierung einer Kultur auseinanderzusetzen¹⁰: Seriell angeordnete Büroräume zu beiden Seiten eines inneren Erschließungsganges und symmetrisch angeordnete Treppen und Fahrstühle für die klare vertikale Erschließung verstärkten diesen Eindruck. Tatsächlich hatte Ponti mit Akribie die Größe der Fassadenplatten berechnet und ebenso die exakte Bestimmung des Moduls der Zweischeibenverglasung. Dieser Ansatz einer Mechanisierung im Bauwesen, beim Primo Palazzo Montecatini noch mit der Grundhaltung jenes strengen Klassizismus ausgestattet, findet seine Fortschreibung in Pontis zweitem Projekt für Montecatini, bei dem er einen ähnlichen Aufbau der Kubaturen wählt - nun aber sowohl mit unterschiedlichen Materialien, als auch mit den Fensterformaten und der Fassadenausbildung zu variieren beginnt. Dem rigiden <i>palazzo del lavoro</i> setzt Ponti einen Neubau gegenüber, der gerade mit den unterschiedlichen Einflüssen aus <i>Novecento</i> und <i>Architettura Razionale</i> arbeitet. Die dominante Fassade des konkav geschwungenen Hauptgebäudes, das sich vor die beiden flacheren Seitenflügel stellt, geht von der geschnittenen zweidimensionalen Fläche in die Tiefe. Ein den nach innen gerückten Verglasungen vorgestelltes feingliedriges Raster aus schmalen Aluminiumprofilen</p>

⁷ Besonders an diesem Projekt ist der Versuch Pontis einer Verbindung von *Novecento* und *Architettura Razionale* abzulesen.

⁸ In unmittelbarer Nachbarschaft zu Giovanni Muzios 'Ca'brutta'(1919-22) - dem Schlüsselwerk des Mailänder *Novecento*.

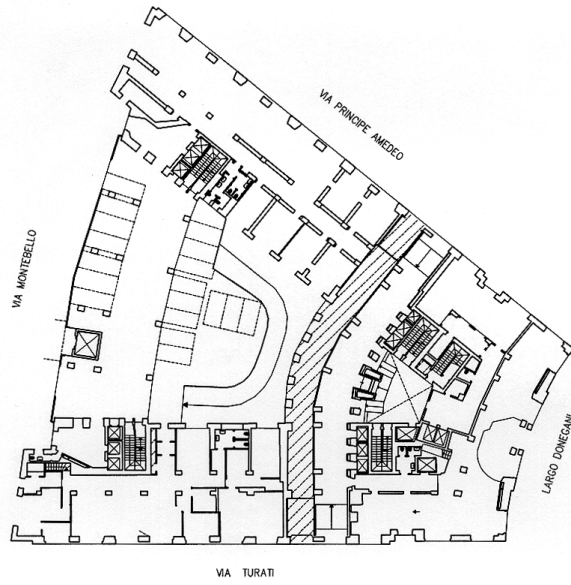
⁹ vgl. Malaparte, Curzio: Un palazzo del lavoro, in: *domus*, Heft 135, 1939

¹⁰ vgl. Pagano, Giuseppe; in: *Casabella*, Heft 138-140, 1939

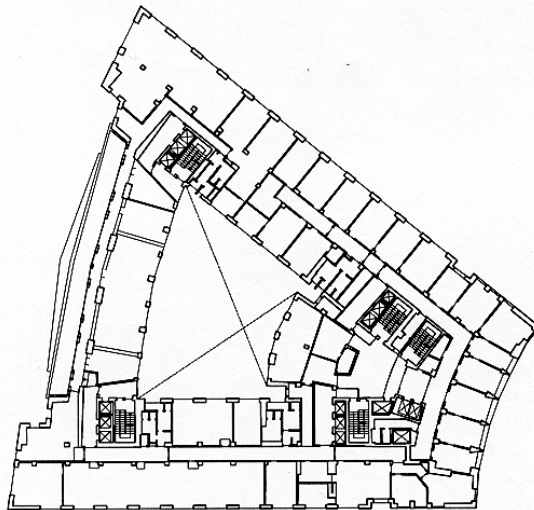
2	<p>Objektbeschreibung</p> <p>Stellung im Kontext:</p> <p>Solitär / Ensemble</p> <p>Skizzen / Vorentwurf:</p> <p>Grundriss Erdgeschoss mit separaten Zugängen für Angestellte und Direktion Entwurf aus 1948</p>	<p>betont dabei die Tendenz zur Dreidimensionalität der Fassade - eine Entwurfsmaxime, die im Besonderen bei den Projekten von Luigi Figini und Gino Pollini, den Vertretern der <i>Architettura Razionale</i> umgesetzt wurde. Die Fassadenplatten aus Naturstein treten dadurch im Unterschied zum Primo Palazzo eher zurück, das netzartige Raster der <i>Brise-Soleil-Fassade</i> dominiert den Gesamtausdruck des neuen Gebäudes. Obwohl Ponti die Materialien des Vorgängerbaus wiederaufnimmt, entsteht durch die unterschiedliche Behandlung der Fassade und durch das Hinzufügen neuer Elemente - wie etwa der hervorspringenden Fassade zur via Montebello - ein neues Gesamtbild. Insbesondere die Betonung der Sockelzone, die auch an den beiden Seitenflügeln des Gebäudes durch hochstehende große Verglasungen und eine Konstruktion aus Metallpaneelen, die um ca. 40 cm aus der Fassadenebene hervortritt, spielt für die Wahrnehmung des Gebäudes eine wesentliche Rolle. Aus der uniformen geschliffenen Fassade des Primo Palazzo entwickelt Ponti ein Spiel aus konvex-konkaven Versprünge und unterschiedlichen Materialien, indem er großflächige Steinplatten mit kleinteilig-mosaikhaften Steinen (etwa 2x4 cm) kontrastiert.</p> <p>Vernetzung im innerstädtischen Kontext, im historischen Stadzentrum Mailands via Moscova / via Turati</p> <p>Ergänzungsbau zum Primo Palazzo Montecatini, jedoch als Solitär konzipiert</p>  <p>SOLUZIONE 1948 B PIANO TERRENO SCALA 1:200</p>
---	---	---

2

Aktualisierter
Erdgeschossgrundriss mit
eingestricheltem Wasserbassin
und Querverbindung von der via
Principe Amedeo zur via Turati



Grundriss Normalgeschoss mit
dem von Bürosparren
umschlossenen Innenhof



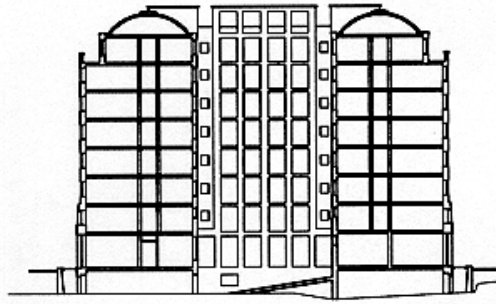
Schnitte



Längsschnitt

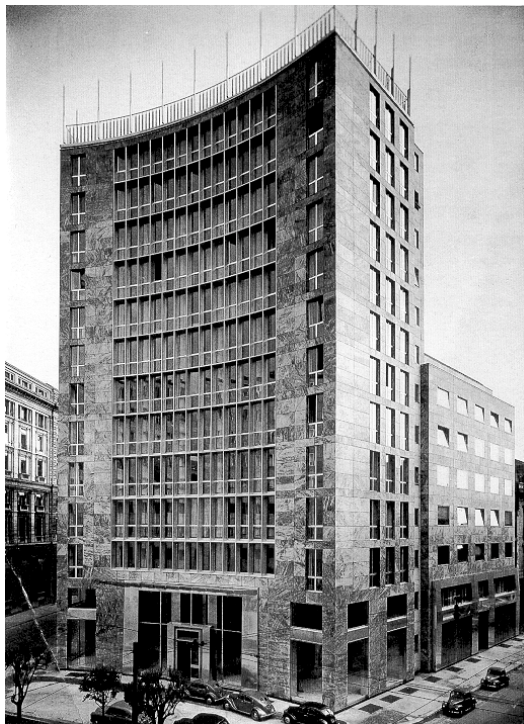
2

Querschnitt

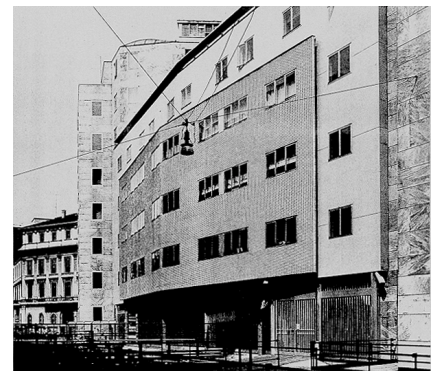


Ansichten

Ansicht des konkav
geschwungenen Hauptgebäudes



Ansicht der Bürosparren zur via
Turati (links) und zur via Monte-
bello mit den aus der bündig
verlaufenden Fassadenebene
hervortretenden Teilbereichen



Giò Ponti

Stilistische Entwicklung 1928-71

Neoclassi-
cismo

Archi-
tettura
Razionale

Archi-
tettura
strutturale

Neo-
liberty

Gefallenendenkmal
Mailand 1928

Institutsgebäude d.
Mathematikfakultät
Rom 1933-35

Casa Marmont
via G. Modena
Mailand 1933-36

Primo Palazzo
Montecatini
Mailand 1935-38

Secondo Palazzo
Montecatini
Mailand 1947-51

Bürohochhaus Pirelli
Mailand 1955-59

Chiesa per l'ospedale
di San Carlo
Mailand 1964-67

La Concattedrale
Tarent 1964-71

7.1.2. Fallbeispiel 2:
 Die fragwürdige Kontinuität des Accademismo
 Die *Via della Conciliazione* in Rom

1	<p>Betrachtungsebene</p> <p>Strömung / Tendenz:</p> <p><i>Charakteristika</i></p> <p>Erläuterung der Projektauswahl / Stellvertreterqualität</p>	<p><i>Accademismo</i></p> <p>Eklektizistisch monumentaler Baustil Verwendung geometrischer Grundkörper: Vierkantpfeiler ohne Basis und Kapitell anstelle von Säulen, scharfkantige profillose Kolonnaden statt Arkaden; Geometrisierung der Raumfigurationen im Bewußtsein der aufkommenden Bedeutung der <i>Architettura Razionale</i>; <i>pseudoantiker</i> Eklektizismus, Anlehnung an römische Monumentalbauten in Proportion, Dimension und Ausdruck</p> <p>aus dem römischen Kontext erwachsener reduzierter <i>Neoclassicismo</i> in Verbindung mit dem <i>Novecento Italiano</i></p> <p>Die <i>Via della Conciliazione</i> ist eines der wenigen Projekte des <i>Accademismo</i>, die in der Nachkriegszeit noch realisiert werden können. Als eine mit dem Faschismus eng verzahnte Strömung offenbart dieses Projekt die Unfähigkeit ihrer Protagonisten eines fruchtbaren Umgangs mit den veränderten Rahmenbedingungen eines befreiten Italiens. Die Auflösung und das endgültige Scheitern der 'Scuola Romana', deren Leitfigur Piacentini 1960 stirbt, zeichnen sich rasch in aller Deutlichkeit ab - ein Faktum, das keineswegs von dem letzten Projekt Piacentinis, dem für die olympischen Sommerspiele 1960 in Rom entwickelten Palazzo dello Sport, in Frage gestellt wird, vielmehr offenbart sich durch dieses Sportgebäude jene fragwürdige Kontinuität des <i>Accademismo</i> und ebenso dessen steter Einfluss auf die italienische Nachkriegsarchitektur. Ein Einfluss, der trotz den politisch motivierten Säuberungen präsent ist und dazu führt, dass Piacentini an den prominentesten Orten in Rom Projekte realisieren kann, und dies, obwohl die reine Adaption einer Formsprache, die sich als offizielle Staatsarchitektur des faschistischen Regimes begriffen hatte und als solche behaupten konnte, für den Neuanfang der fünfziger Jahre grundsätzlich keinerlei Ansatzpunkte zu bieten vermag.</p> <p>Die Stellvertreterqualität der <i>Via della Conciliazione</i> und deren Auswahl begründen sich daher weit mehr in dem Aufzeigen einer ins Leere laufenden Bewegung, denn als Paradigma, im Sinne eines für viele andere Projekte gültigen Musters.</p>
---	---	--

1	<p>Eindeutigkeit der stilistischen Zuordnung</p> <p>Selbst- / Fremdattribution</p> <p>kontinuierliche / temporäre Erscheinungsform</p>	<p>Eindeutige Zuordnung als Projekt des <i>Accademismo</i>, jedoch durch Überlagerungen mit dem <i>Neoclassicismo</i> und der <i>Architettura Razionale</i> ergibt sich keine klare Definition des stilistischen Begriffes per se.</p> <p>Fremdattribution, die sich aus der Bezeichnung <i>Accademici</i> ableitet.¹</p> <p>Insbesondere der <i>Accademismo</i> ist als kontinuierliche Strömung ebenso eindeutig wie fest mit der Situation der zwanziger Jahre vernetzt und bezieht aus dieser Zeit und den frühen dreissiger Jahren seine Gestaltungsprinzipien.</p>
2	<p>Biografische Kontinuität</p> <p>Architekt</p> <p>Objekt</p> <p>Standort</p> <p>Bauzeit</p> <p><i>Planungsbeginn</i></p> <p>Zuordnung innerhalb des Gesamtwerks</p>	<p>Marcello Piacentini²</p> <p>Via della Conciliazione</p> <p>via della Conciliazione</p> <p>Rom</p> <p>1948-50</p> <p>1934</p> <p>Piacentinis Entwicklung ist im wesentlichen durch die Ära Mussolini bestimmt: zwar kann sich Piacentini bereits ab etwa 1910 professionell etablieren (Palazzina Allegri in Rom, 1913-19), doch erst kurz nach der Machtergreifung der Faschisten realisiert der zunächst dem <i>Tradizionalismo</i> nahestehende Architekt seine ersten Hauptwerke (Palazzo di Giustizia in Messina, 1923-28) und kurz vor dem Sturz der faschistischen Führung erfährt die Entwicklungslinie Piacentinis mit den Planungen für die Weltausstellung E42 ihren letzten und absoluten Höhepunkt. Dazwischen liegt eine Fülle großangelegter Stadt- und Gebäudeplanungen³, die allesamt während dieser zwei Dekaden des Fascismo realisiert werden können. Als Projekt des <i>Dopoguerra</i> ist die Via della Conciliazione nurmehr ein ebenso fragwürdiger wie vergeblicher Versuch Piacentinis, die hegemoniale Stellung des <i>Accademismo</i> in die fünfziger Jahre zu projizieren. Bei Fertigstellung dieses Projektes ist der kontinuierliche <i>Declino</i> des <i>Accademismo</i> bereits unausweichlich.</p>

¹ Paolo Portoghesi beschreibt die *Accademici* als jene „Gruppe von Architekten, die sich während des faschistischen Regimes den politischen Komponenten des Geschmacks angepasst hatten und immer eine dominierende Position hatten, sowohl im Bereich der Universitäten wie auch der Macht.“ zitiert in: Portoghesi, Paolo: *Ausklang der modernen Architektur*, a.a.O., S.44

² Unabdingbare Voraussetzung für Piacentinis Nachkriegsprojekte war seine erfolgreiche Argumentation gegenüber der *Commissione Ministeriale*, die sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit der 'Säuberung' der Professorenschaft an Universitäten angenommen hatte. Den Vorwürfen von aktiver Teilnahme am politischen Leben des Faschismus und der Ernennung zum Universitätsprofessor ohne eine erforderliche Stellenausschreibung sowie der Ausführung zahlloser apologetischer Veranstaltungen des Faschismus kontert Piacentini damit, dass er bereits bei der Machtergreifung der Faschisten einen weithin bekannten Namen als Architekt besessen hätte, dass sich viele seiner Aktivitäten während der faschistischen Ära aus unvermeidlichen beruflichen Kontakten ergeben hätten. Am Ende der Anhörung wird Piacentini mangels Beweisen von der Mehrheit der erhobenen Anschuldigungen freigesprochen und mit geringsten Disziplinarmaßnahmen bestraft.

³ Der große Einfluss Piacentinis auf die Entwicklungen der italienischen Architektur wird dabei sicherlich durch seine Tätigkeiten als Hochschulprofessor und Chefredakteur der Zeitschrift *L'Architettura* (1922-43) verstärkt.

2	vorangegangene Projekte	<ul style="list-style-type: none"> -Albergo degli Ambasciatori, Rom 1925-27 -Piazza della Vittoria in Brescia, 1928-32 -Chiesa di Cristo Re, Rom 1920-29; 1931-34 -Rektoratsgebäude der Città Universitaria, Rom 1932-35 -Italienischer Pavillon auf der Weltausstellung in Paris, 1936-37 (mit G. Pagano und C. Valle) -Bebauungsplan der E42, Rom 1937-42 (mit G. Pagano, L. Piccinato, E. Rossi u.a.)
	spätere Projekte	-Palazzo dello Sport, EUR, Rom 1955-60 (mit P.L. Nervi)
	Objektbeschreibung	<p>Das heftig umstrittene Projekt der Via della Conciliazione⁴ wird als eines der wenigen Nachkriegsprojekte Piacentinis während eines Zeitraumes von 16 Jahren erarbeitet: Der bereits unter Mussolini einflussreichste Architekt des <i>Accademismo</i> entwirft einen neuen Zugang zu Petersplatz und Petersdom, der sich zunächst vor allem durch die Querstellung eines von doppelten Kolonnadenreihen getragenen Baukörpers, der die zuvor aufgebrochene Schneise wieder optisch schliessen sollte, auszeichnete. Die vormals scharfe Separation des öffentlichen Raumes der Vatikanstadt (Piazza San Pietro) von dem römischen Stadtgebiet (Piazza Pia XII), hervorgerufen durch die <i>Spina del Borgo</i>, wurde von Piacentini mit den quergestellten Kollonadenreihen aufzulösen versucht. Piacentini war jedoch von der räumlichen Wirkung der völligen Freilegung der zentralen Achse irritiert und Wolfgang Pehnt konstatiert rückblickend: „Über Piacentinis hilflose Experimente mit naturgroßen Kolonnaden-Modellen berichtete sogar die Fachpresse im Dritten Reich, dessen Umbaupläne wahrhaftig nicht bescheidener waren, mit einem Anflug von Ironie: Piacentini hatte die Kulissen im Maßstab 1:1 in der freigelegten Schneise vor dem Petersplatz hin und her fahren lassen, um zu ermitteln, wie die soeben verursachte Lücke mit Anstand wieder zu schliessen sei.“⁵ Dieser Kolonnaden - Entwurf wurde von Piacentini als „nobile interruzione“ (edle Unterbrechung), als dritter Arm der Kolonnadenreihen Berninis bezeichnet, er geht auf Planungen Berninis zurück.⁶ Die von Piacentini erarbeitete Lösung, mitsamt der teilweisen Neubebauung der flankierenden Straßenseiten⁷, wird im Juni 1936 durch Pläne und Modelle vorgestellt - gelangt jedoch nicht zu einer Realisierung. Im folgenden entwickelt Piacentini Varianten des <i>nobile interruzione</i>, die die Zäsur der Querstellung immer weiter auflösen (1937-39) und schliesslich nur noch als rudimentäre Vorsprünge in den Straßenraum realisiert werden. Zwischen 1936 und 1939 wird zunächst (1937) die bis</p>

⁴ Die Bezeichnung Via della Conciliazione, Straße der Versöhnung, soll an den Abschluss der Lateranverträge aus 1929 erinnern.

⁵ Pehnt, Wolfgang: Die korrumpierbare Moderne. Zu einer Ausstellung über Rationalismus und Faschismus in der italienischen Architektur. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.02.1978

⁶ Die aus dem Abriss der zwischen dem Borgo Vecchio und Borgo Nuovo gelegenen Spina del Borgo resultierende Überhöhung der Zufahrtsachse wurde bereits von Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) und später von Giuseppe Valadier (1762-1839) in Erwägung gezogen: Das Castel S. Angelo sollte durch diese großzügige Achsenplanung eine aufgeweitete Zufahrt zum Petersdom und eine visuelle Vernetzung zwischen Brückenkopf des Tibers und der Hauptfassade des Petersdoms erhalten.

⁷ Entlang der Via della Conciliazione befinden sich insbesondere auch herausragende historische Gebäude, wie etwa die Kirche S. Maria in Traspontina, der Palazzo Torlonia Giraud und der Palazzo dei Penitenzieri.

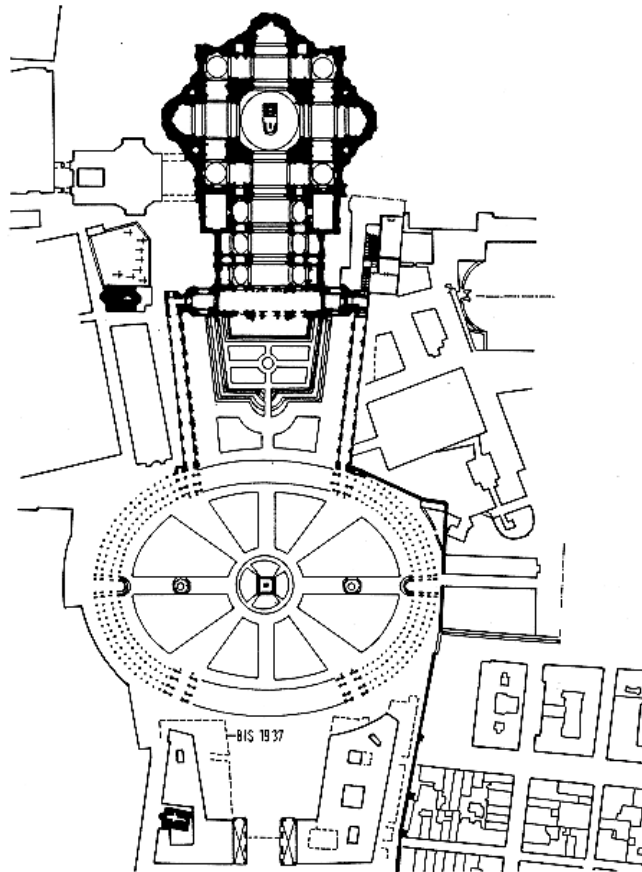
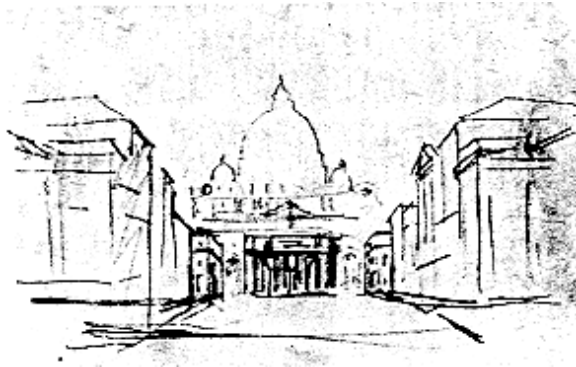
2	Objektbeschreibung	<p>dahin quer zur Zentralachse stehende <i>Spina del Borgo</i>, das trennende Rückgrat des Petersplatzes zur Via della Conciliazione, abgerissen, zwischen 1937 und 1950 folgen die dahinterliegenden Gebäude „Case della Spina“, deren <i>sventramento (Abriss)</i> den Aufbau der großen Achse erst ermöglicht.⁸ Das grundlegende Konzept einer Separation zweier öffentlicher Räume wird dadurch jedoch konterkariert, es entsteht vielmehr eine emphatische Verlängerung der Achse zum Petersdom, denn nur der Sakralbau <i>Chiesa della Traspontina</i> und der <i>Palazzo Giraud-Torlonia</i> bleiben vom Abriss verschont, der <i>Palazzo dei Penitenzieri</i> und der <i>Palazzo Serristori</i> werden radikal „restauriert“ und der <i>Palazzo dei Convertendi, Rusticucci, Alicorni</i> und das Haus von <i>Giacomo di Bartolomeo da Brescia</i> werden demontiert und anderswo mehr schlecht als recht wiederaufgebaut. Als Piacentini, nachdem er den Straßenraum der Via della Conciliazione durch Neubauten bereits großzügig umdefiniert hatte, 1948 die Arbeiten an diesem Projekt wiederaufnehmen kann, versucht er, den von ihm zu gross angelegten Straßenraum durch nach vorne gerückte laternenbekrönte Obeliskenspaliere optisch nachzubessern. Die Kopfbauten der Straßenachse zur Piazza Pia betonen dabei durch vorgestellte Portiken den Eingang in die verlängerte, nun durchgängige Zentralachse, deren perspektivische Wirkung durch die flankierenden vierkantigen Obeliske überhöht wird. Die beiden vorgesetzten Eingangsportale greifen in ihrer Formensprache wieder jene pseudoantiken Eklektizismen auf, die plastisch hervortretenden Säulen besitzen wieder Basis und Kapitell, stehen aber auf einem geschosshohen Sockel. Fragwürdig erscheint in diesem Kontext nicht zuletzt der bei den Gebäuden angewandte reduzierte <i>Neoclassicismo</i>, den Piacentini unbeirrt und kritiklos, in direkter Fortsetzung in die Zeit des <i>Dopoguerra</i> adaptiert. Nicht nur die negierten Potentiale der überaus prominenten städtebaulichen Situation, sondern gerade die äußerst fragwürdige Umsetzung im Stile einer in enger Koinzidenz mit dem faschistischen Regime entwickelten Architektursprache, die als hohler Gestus die Irrwege jenes Projektes und die große vergebene Chance offenbaren, tragen ihren Teil dazu bei, daß die Via della Conciliazione nach ihrer Fertigstellung im Jahr 1950 auf schärfste Kritik - auch auf jene primär politisch motivierte von Seiten des italienischen Parlaments - stößt.</p> <p>Trotz diesen denkbar ungünstigen Rahmenbedingungen gelang es Piacentini, mit der Fertigstellung der Via della Conciliazione den angeschlagenen <i>Accademismo</i> in die Nachkriegszeit zu transponieren und dessen - wenngleich fragwürdige - Kontinuität zu manifestieren: Analog zum längst nicht mehr vermeidbaren Dekrement einer der drei Hauptströmungen erfolgt denn auch zeitgleich der Niedergang ihrer alternden Leitfigur Piacentini.</p>
	Stellung im Kontext	Vernetzung im innerstädtischen Kontext, in Verlängerung der Zentralachse des Petersdoms: via della Conciliazione / piazza Pia

⁸ vgl.: Gli sventramenti e le borgate, in: Insolera, Italo: Roma moderna, un secolo di storia urbanistica, 1870-1970, Turin 1976, S.129

2

Skizzen / Vorentwurf

*via della Conciliazione, Rom:
Perspektivische Entwurfsstudien
des neuen Zugangs mit dem
quergestellten „nobile
interrompimento“, 1937-38 und
den schliesslich nur noch
rudimentär in den Strassenraum
ausgreifenden
Gebäudevorsprüngen, denen
hier eine Votivsäule vorangestellt
wird, 1939.*

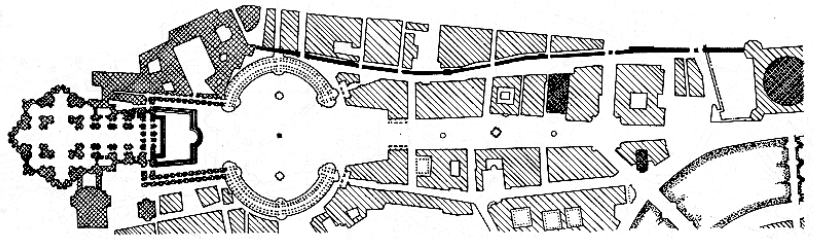


*Lageplan des Petersplatzes (G. L.
Bernini 1656-1667) mit der im
Ostteil des Platzes
eingestrichelten Spina del Borgo,
an die sich die via della
Conciliazione direkt
anschliesst“*

2

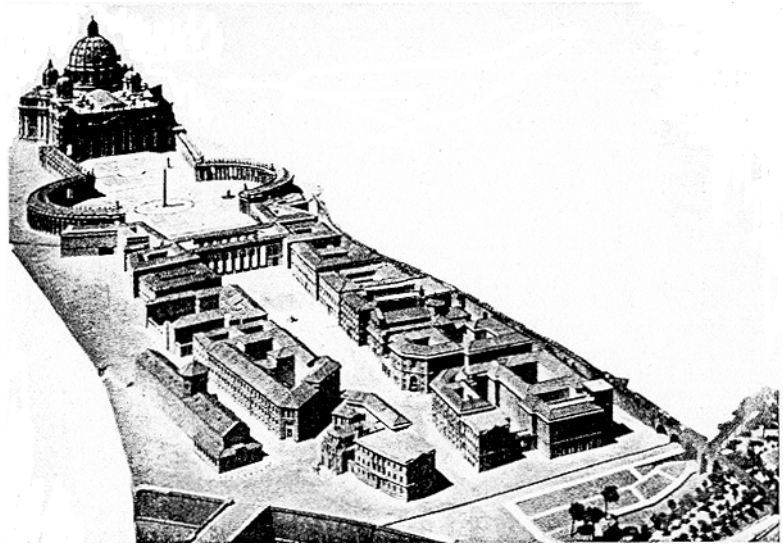
Lageplan

*via della Conciliazione, Rom:
Situationsplan der
aufgebrochenen Strassenachse
zwischen der Basilica di San
Pietro und Castel S. Angelo,
1939*



Ansichten

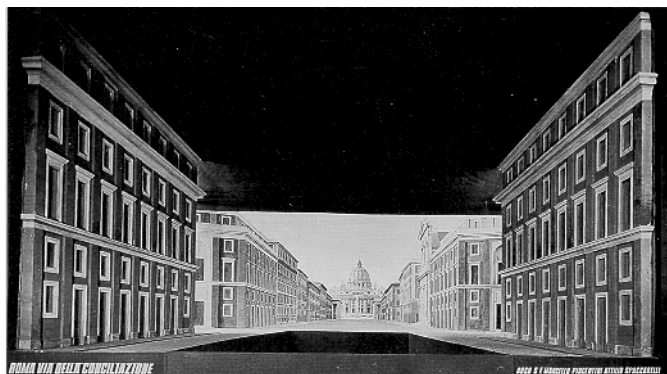
*via della Conciliazione, Rom:
Modellansicht mit dem „nobile
interrompimento“, 1936*



*via della Conciliazione, Rom:
Modellansicht mit dem „nobile
interrompimento“, 1936*



*via della Conciliazione, Rom:
perspektivische Ansicht der
geöffneten Strassenachse;
Fotomontage zur VII. Triennale
in Mailand, 1940*



2

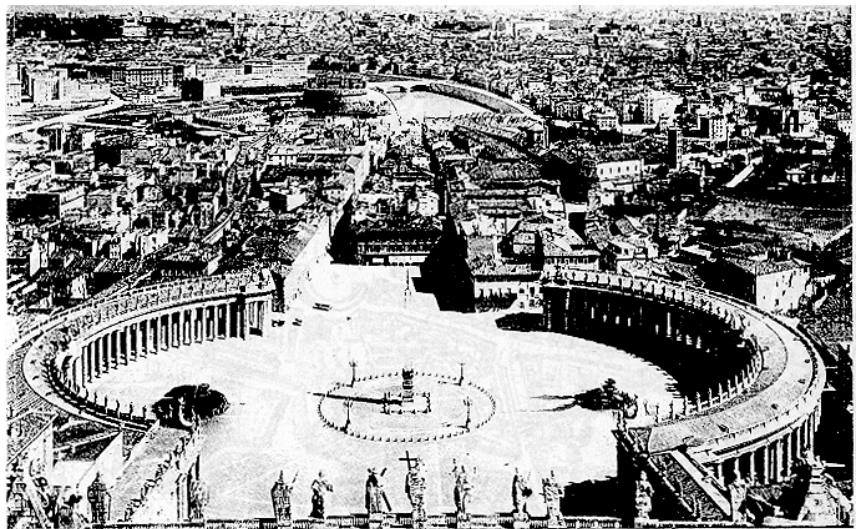
*via della Conciliazione, Rom:
realisierte Version mit der fast
vollständigen Öffnung der
Strassenachse und den
laternenbekrönten
Obeliskenspalieren, 1948-50*

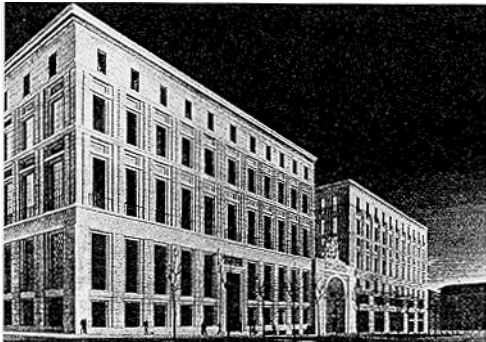


*via della Conciliazione, Rom:
realisierte Version, Ansicht der
Kopfbauten der geöffneten
Strassenachse, 1948-50*



*via della Conciliazione, Rom:
historische Aufnahme der Case
del Borgo in der Zentralachse
des Petersdoms (Zustand vor
dem Abriss)*



<p>3</p> <p>Überschneidungen / Überlappungen</p> <p>Einflüsse</p> <p>Ableitungen / Fortschreibungen</p>	<p>Überlagerung von <i>Novecento Italiano / Neoclassicismo</i> und einer filtrierten <i>Architettura Razionale</i>, die sich den Direktiven der 'Scuola Romana' unterordnet</p> <p>Der <i>Accademismo</i> der römischen Schule ist sehr stark mit der Leitfigur Piacentini in Zusammenhang zu sehen, nach dessen Tod im Mai 1960 ist er als eigenständige Strömung oder Tendenz für die italienische Architektur nicht mehr relevant, vielmehr sind es der ihn konstituierende reduzierte <i>Neoclassicismo</i> und die Einflüsse des <i>Novecento</i>, die Ableitungen und Fortschreibungen hervorbringen.</p>
<p>4</p> <p>Referenzbilder</p> <p>Vorbilder</p> <p>Analogien</p> <p>Arnaldo Foschini: <i>Banca d'Italia in Neapel 1949</i></p> <p>Antipoden</p>	<p>Justizpalast in Brüssel Joseph Poelart 1866-83</p> <p>Foro Mussolini in Rom Enrico Del Debbio 1927-32</p> <p>Banca d'Italia in Neapel ⁹ Arnaldo Foschini 1949</p>  <p>-</p>

⁹ Neben der Via della Conciliazione zählt das Bankgebäude in Neapel von Foschini zu den wenigen Projekten des *Accademismo*, die in der Nachkriegszeit noch realisiert werden können.

Marcello Piacentini

Stilistische Entwicklung 1919-60

Tradi-
ziona-
lismo

Neoclassi-
cismo

Accade-
mismo

Archi-
tettura
Razionale

Palazzina Allegri
Rom 1913-19

Albergo degli Ambasciatori
Rom 1925-27

Piazza della Vittoria
Brescia 1928-32

Chiesa di Cristo Re
Rom 1931-34

Rektoratsgebäude der
Città Universitaria
Rom 1932-35

Italienischer Pavillon
Paris 1936-37

Bebauungsplan der E42
Rom 1937-42

Via della Conciliazione
Rom 1948-51

Palazzo dello Sport
EUR
Rom 1955-60

7.1.3. Fallbeispiel 3:
Die Kontinuität der Architettura Strutturale:
 Die Entwicklung eines neuen Typus
Das Centro Pirelli in Mailand

<p>1</p>	<p>Betrachtungsebene</p> <p>Strömung / Tendenz:</p> <p><i>Charakteristika:</i></p>	<p><i>Architettura Strutturale</i></p> <p>Synthese von Form und Inhalt, das Streben nach der Einheit von Kunst und Technik: Umsetzung komplexer mathematischer Zusammenhänge in klare, möglichst einfache Formen, die als reduzierte und gleichsam optimierte Strukturen scheinbar aus Naturgesetzen hervorgehen; ausgehend von dem Leitsatz: <i>Eine gute Form impliziert eine gute Konstruktion</i>. Dadurch beinhaltet die <i>Architettura Strutturale</i> zum einen Maxime der <i>Architettura Organica</i> - das aus organischen Formen (Blütenkelche, Palmen oder Bäume) und organischen Zusammenhängen, etwa aus pflanzlichen Zellstrukturen abgeleitete Entwerfen -, als auch Maxime der <i>Architettura Razionale</i>, - das unter ökonomischen Aspekten, nach genau berechneten mathematischen Zusammenhängen seriell konzipierte Tragwerk, das mit neuesten technischen Möglichkeiten arbeitet und sich wie selbstverständlich als rationale Architektur darstellt.¹</p> <p>Die <i>Architettura Strutturale</i> erfindet in diesem Sinne keine grundlegend neue Architektur, sondern bedient sich vielmehr - durch das Herausdestillieren immanenter Potentiale - der bereits „vorhandenen Hilfsmittel“.</p> <p>„Frage ich mich nach der Grundeinstellung, mit der ich im Laufe meines Lebens an die mir gestellten Probleme herantrat, so erkenne ich immer deutlicher, je weiter ich zurückblicke, daß es ein einziges Ziel und eine einzige Methode waren, die mich gerade auf Grund meiner Eigenschaft als Konstrukteur bei der Arbeit bestimmten: der Anfang ist stets die Suche nach dem technisch und wirtschaftlich günstigsten <i>Strukturschema</i>, dann folgt ein mit Geduld und Hingabe betriebenes Ausarbeiten der verschiedenen <i>strukturellen Elemente</i>, das darauf abzielt, die Formen zu läutern und dabei dennoch die größtmögliche Rücksicht auf statische und konstruktive Erfordernisse walten zu lassen.[...] Die <i>strukturelle Architektur</i> führt uns notwendigerweise wieder zu jener Synthese aus statisch-ästhetischer Sensibilität, technischen Kenntnissen und Beherrschung der Ausführungsverfahren zurück, die auch in der Vergangenheit die technischen und künstlerischen Meisterwerke der Architektur hervorgebracht hat.“²</p>
-----------------	---	--

¹ Ein Aspekt, der sicherlich von Alberto Galardi überschätzt wird, wenn er Pier Luigi Nervi als einen der Hauptvertreter der *Architettura Razionale* herausstellt.

vgl. Galardi, Alberto: Neue italienische Architektur, Stuttgart 1967, Vorwort

² Nervi, Pier Luigi: Geleitwort, in: Pier Luigi Nervi - Bauten und Projekte, Stuttgart 1957, S.V

<p>1</p>	<p>Erläuterung der Projektauswahl / Stellvertreterqualität</p> <p>Eindeutigkeit der stilistischen Zuordnung</p> <p>Selbst- / Fremdattribution</p> <p>kontinuierliche / temporäre Erscheinungsform</p>	<p>Wie kaum ein anderes Projekt der ausgewählten Fallbeispiele erfährt das Centro Pirelli in Mailand einen international vielbeachteten Stellenwert³: Als eines der herausragendsten und signifikantesten Bauwerke der fünfziger Jahre veranschaulicht es eindrucksvoll die gelungene Fusion der formalen Maxime Giò Pontis mit den konstruktiv-technischen Maximen Pier Luigi Nervis. Das Centro Pirelli ist der vorläufige Höhepunkt der seit den dreissiger Jahren von Nervi umgesetzten innovativen Tragstrukturen, einer Auflösung der tragenden Teile in strukturelle Einheiten, die von ihm einen immer höheren Grad an Perfektion erlangt. Dabei ist die Zusammenarbeit der beiden Architekten keineswegs typisch, sondern vielmehr eine veritable Ausnahme. Seine hohe Stellvertreterqualität bezieht das Bürogebäude - trotz seiner Einstufung als erlesenes Einzelwerk, als vielzitiertes Referenzbild, dessen originäre Qualität jedoch von keinem anderen Nachfolger erreicht werden konnte. Das Centro Pirelli verdeutlicht die klare Kontinuitätslinie der <i>Architettura Strutturale</i>, die sich, fokussiert auf die Person Pier Luigi Nervi, - der sich trotz mehrerer Bauaufgaben faschistischer Provenienz -, als offensichtlich ideologisch <i>neutral</i> durch die italienische Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts spannt.</p> <p>Die Eindeutigkeit der stilistischen Zuordnung ist trotz des Zusammenwirkens zweier im Grunde sehr unterschiedlich arbeitenden Protagonisten gegeben: Pontis Maxime der endlichen Form⁴, des Kristalls, sowie sein Enthusiasmus für die neuen Möglichkeiten von nichttragenden Fassaden⁵ finden bei dem Pirelli-Hochhaus eine vortreffliche Ergänzung mit den Entwurfsmaximen der <i>Architettura Strutturale</i> eines Pier Luigi Nervi. So lassen sich trotz des Zusammentreffens unterschiedlicher Einflüsse die wesentlichen Kriterien einer stilistischen Zuordnung deutlich ablesen.</p> <p>Fremdattribution, die sich im wesentlichen aus den stark strukturellen Entwurfsansätzen Nervis ableitet.</p> <p>Kontinuierliche Erscheinungsform, die bereits mit Nervis Projekten Ende der zwanziger Jahre ihren Anfang nimmt und sich direkt in den Kontext der Nachkriegszeit fortschreiben lässt.</p>
<p>2</p>	<p>Biografische Kontinuität Architekt Objekt Standort Bauzeit</p>	<p>Giò Ponti / Pier Luigi Nervi⁶ Centro Pirelli piazza Duca d'Aosta, 3 in Mailand 1955-59</p>

³ vgl. hierzu: Ponti and the Pirelli building, in: *The Architectural Record*, Dezember 1956, S.155

⁴ vgl. Das „Centro Pirelli“ in Mailand, in: *baukunst und werkform*, Heft 12, 1960, S.698

⁵ vgl. Ponti, Giò: La professione dell'architetto, in: *domus*, Heft 282, 1953 und insbesondere Pontis Publikationen 'Espressione' dell'edificio Pirelli in costruzione a Milano, in: *domus*, März 1956, S.1 und „Si fa coi pensieri“. Prima e dopo la Pirelli, in: *domus*, Heft 379, 1961

⁶ Zusammen mit den Architekten Antonio Fornaroli und Alberto Rosselli sowie dem Ingenieur Arturo Danusso.

2	<p>Zuordnung innerhalb des Gesamtwerks</p> <p>vorangegangene Projekte</p> <p>spätere Projekte</p> <p>Objektbeschreibung</p>	<p>Giò Ponti und Pier Luigi Nervi sind beide bereits über sechzig Jahre alt, - gehören wie Michelucci oder Piacentini zur ersten Generation der Architekten des Dopoguerra -, als sie das Gebäude der Pirelli-Hauptverwaltung entwickeln. Während Pier Luigi Nervi schon in den dreißiger Jahren, etwa durch das Fußballstadion in Florenz oder die Flugzeughangars in Orvieto zu einem der bedeutendsten Baumeister Italiens avancierte, ist das Centro Pirelli für Giò Ponti im Grunde das erste Bauwerk, das weit über die Grenzen Italiens hinaus Beachtung findet und gleichsam sein Hauptwerk repräsentiert. Im Unterschied zu Nervi, der im Rahmen der olympischen Sommerspiele 1960 in Rom weitere Schlüsselprojekte realisieren kann,- damit eine wichtige Brückenfunktion zwischen den beiden polarisierten Metropolen einzunehmen vermag -, fokussiert sich das Wirken Pontis noch während der frühen fünfziger Jahre im wesentlichen auf Norditalien. Erst gegen Ende der fünfziger und vor allem in den sechziger und siebziger Jahren, nach Erlangung internationaler Anerkennung, gelingt es Ponti, Projekte in Tarent (La Concattedrale), Denver (Denver Art Museum) und Hongkong (Fassaden der Shui-Hing-Warenhäuser) zu errichten.</p> <p>Pier Luigi Nervi⁷:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Lichtspieltheater Augusteo, Neapel 1926-27 -Städtisches Stadion, Florenz 1930-32 -Flugzeughangar, Orvieto 1935-38 -Ausstellungshalle (Salone Principale), Turin 1948-49 -Lagerhaus einer Tabakmanufaktur, Bologna 1952 -Wollfabrik Gatti, Rom 1953 -Hauptbahnhof, Neapel 1954 -Palazzetto dello Sport, Rom 1956-57 -Palazzo dello Sport, Rom, EUR 1955-60 <p>-Palazzo del Lavoro, Turin 1960-61</p> <p>-Päpstliche Audienzhalle, Vatikanstadt 1964-70</p> <p>Das Pirelli-Gebäude zählt zu den ersten Hochhäusern, die sich von der Grundform eines Parallelepipedons, eines reinen hochstehenden Quaders, ablösen⁸: Ponti und Nervi versuchen durch eine von klaren Konturen gezeichnete, fest umrissene, endliche Form von einer beliebig fortsetzbaren Rasterkubatur der bis dahin bekannten Bürohochhäuser loszukommen⁹. Beim Centro Pirelli laufen die beiden Schmalseiten des insgesamt 124 Meter hohen Gebäudes - ähnlich einem Schiffsbug - spitz zusammen. Die beiden massiven Endstücke enthalten die Nebentreppen, Aufzüge und die vertikalen Versorgungsleitungen: „Die übliche Stützenteilung, die sich im äußeren Rasterbild nachgerade erschöpft hatte, ist hier verschwunden. Statt deren wird dieses Gebäude von zwei</p>
---	---	--

⁷ Für die Projektauswahl von Giò Ponti, siehe Fallbeispiel 1, Secondo Palazzo Montecatini.

⁸ Giò Ponti nennt als vergleichbare Beispiele, die die Zugrundelegung des Parallelepipedons für ein Hochhaus aufgeben, den Price-Tower von Frank Lloyd Wright, den Torre Velasca von BBPR und das Hochhaus der Phoenix-Rheinrohr AG in Düsseldorf von Hentrich, Petschnigg und Partner.

⁹ Ein Ansatz, den Ponti bereits mit den Bürogebäuden für Montecatini in Mailand umgesetzt hatte.

2	Objektbeschreibung	<p>leiterartigen Stahlbetongerippen und den dreiecksförmigen Kopfgliedern getragen. Jene „Stahlbetonleitern“ sind am Fuß 2 m dick und verjüngen sich bis auf 30 cm. Die Wände der Kopfglieder bleiben bis zum obersten Geschoss gleich und bilden die Versteifung der 124 m hohen Scheibe. Die Decken werden zum Teil als vorgespannte Plattenbalkendecken zwischen die vier Traggerüste gespannt, wobei Entfernungen von 24 und 13 m überbrückt werden.“¹⁰ Trotz der streng symmetrisch ausgelegten Grundform und Konstruktion des Gebäudes, beinhaltet die durch das einseitige Anordnen der Fahrstuhlschächte entlang der nördlichen Breitseite betont asymmetrische Grundrissgestaltung auch funktionale Schwierigkeiten, denn dieser Bereich „beansprucht zusammen mit den WC-Anlagen und Nebentreppen mehr als ein Drittel wertvoller Büroaußenwand.“¹¹ Dennoch steht außer Frage, daß die innovative Tragstruktur des Pirelli-Hochhauses - die in mehreren Modellversuchen verifiziert wurde - den großen Vorteil einer weitestgehend stützenfreien Bürozone ermöglicht und dadurch ein Höchstmaß an Varianz bezüglich der inneren Organisation zulässt. Bewegliche Wandelemente lassen sich in eingebauten Einstellrahmen mit einem Grundraster von 0.95 x 0.95 m nach allen Richtungen versetzen. Die Struktur des von Nervi entwickelten Tragwerkes weist dabei sicherlich Analogien zu einem aus der Natur übernommenen Konstruktionsprinzip auf: Form und Verlauf der im Querschnitt dargestellten Konstruktionsglieder erinnern nicht zufällig an einen Baum, dessen Äste sich mit zunehmender Höhe verjüngen und gleichsam graziler werden. Der Raum im obersten der insgesamt 31 Stockwerke des Gebäudes wird dadurch nurmehr von den recht filigranen Enden der Stahlbetonstützen bestimmt. Die in Aluminiumprofile eingebundene feine Glashaut, die sich zwischen den beiden dreiecksförmigen Kopfgliedern als Curtain-Wall-Fassade aufspannt, trägt einen wesentlichen Teil zu der - von Ponti als Täuschung bezeichneten - insgesamt wahrzunehmenden großen Leichtigkeit des Gebäudes bei.¹² Den Schwerpunkt der Entwurfsbearbeitung sehen Ponti und Nervi eher in der Suche nach jener kristallinen endlichen Form, in der kühnen strukturellen Erfindung und ihrer gestalterischen Umsetzung. Denn, die technische Seite wird für sie zur <i>conditio sine qua non</i> eines jeden Bürogebäudes, die Materialwahl ergibt sich dabei aus dem Schritthalten mit den neuesten Errungenschaften der Technik, das heißt auch sie besitzt im Grunde universell anwendbaren Charakter. Ponti und Nervi hingegen arbeiten mit einer innovativen Struktur, die die Rasterstruktur der üblichen Hochhausbauten als ehrliches Abbild der Gesellschaft zwar nicht in Frage stellt, jedoch versucht, sie aus der Beliebigkeit einer infiniten Form und Erscheinung herauszulösen.</p>
---	--------------------	--

¹⁰ Pfister, Rudolf: Entwurf der Hauptverwaltung der Gesellschaft Pirelli, in: *Der Baumeister*, Heft 2, 1956, S.106

¹¹ Joedicke, Jürgen: Das Centro Pirelli in Mailand, in: *baukunst und werkform*, Heft 4, 1957

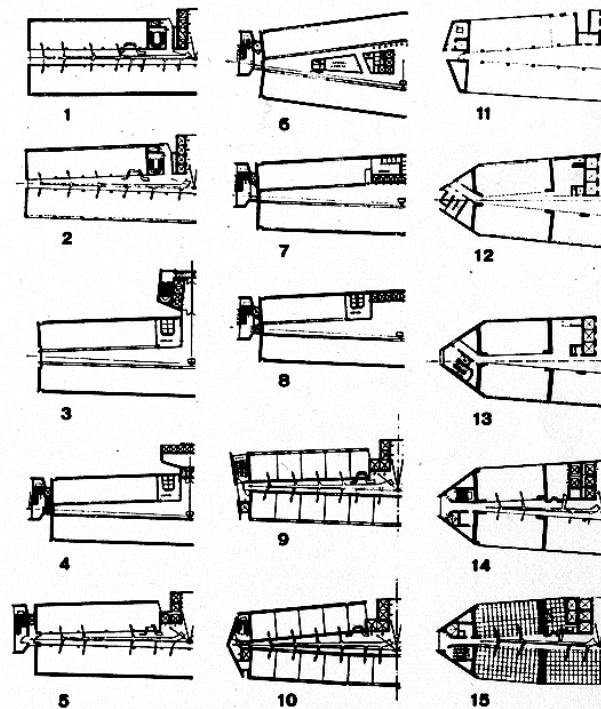
¹² Ein Gesamteindruck, der ebenso auf Nervis Palazzetto dello Sport (Rom, 1957) zutrifft: Tragen und Lasten scheinen bei diesem Rundbau ins Gegenteil verkehrt. Die Y-Stützen aus Stahlbeton halten scheinbar das leichte, durch eine gläserne Fuge abgetrennte Hallendach, ähnlich den Seilen eines Heißluftballons, vor dem Davonschweben.

2

Stellung im Kontext

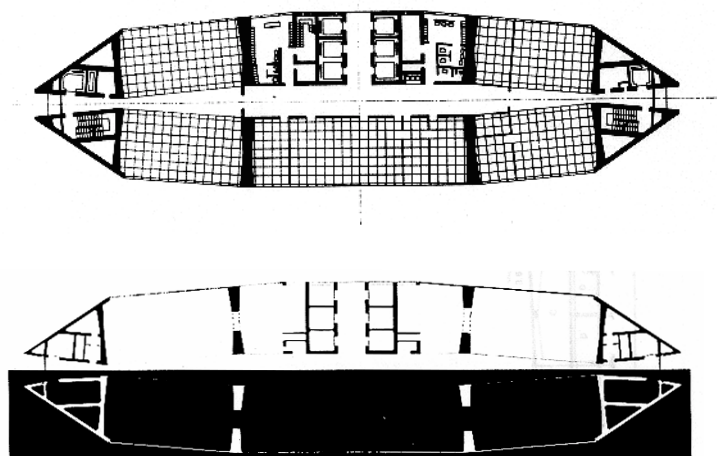
innerstädtischer Kontext, in unmittelbarer Nähe zum Mailänder Hauptbahnhof (Stazione Centrale):
 Das Centro Pirelli ist dabei als Firmenzeichen in Überdimension zu verstehen, das sich so verstanden bewußt von dem ihn umgebenden Kontext heraushebt. Analog zu dem Hochhaus der Phoenix-Rheinrohr AG in Düsseldorf¹³, werden jene gläsernen Büropaläste als die neuen Ikonen der Nachkriegszeit in Anlehnung an die amerikanischen Vorbilder aufgefasst.

Skizzen / Vorentwurf



*Centro Pirelli, Mailand:
 Entwicklungsstufen der
 Grundrissfiguration*

Grundrisse



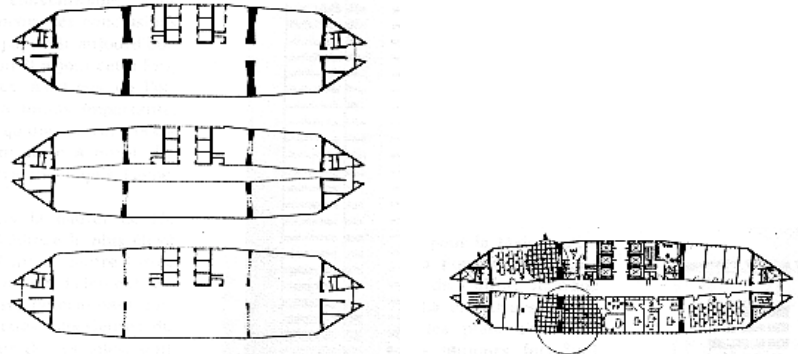
*Centro Pirelli, Mailand:
 Grundriss Normalgeschoss und
 das von Giò Ponti entworfene
 Gebäudesignet*

¹³ Das Ausstellungsplakat des Wettbewerbs für das Hochhaus der Phoenix-Rheinrohr AG stellt den Neubau als einen von oben kommenden, den gesamten Kontext dominierenden, übergroßen Holzkubus auf einem Sockel dar. vgl. *Der Baumeister*, Heft 1, 1956, S.45

2

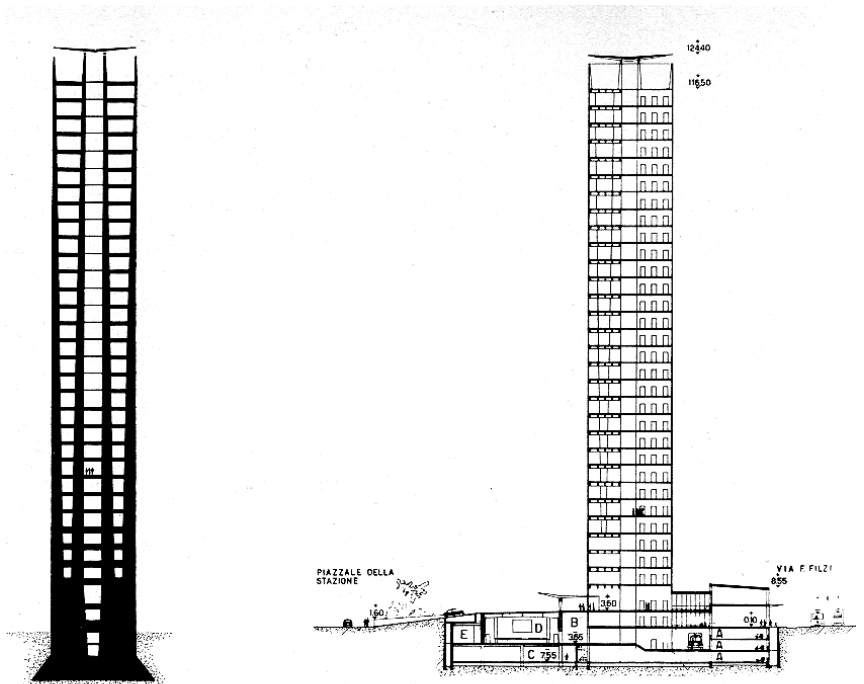
Grundrisse

*Grundriss EG, 15.OG, 30.OG,
Mögliche Innenraumgliederung
entsprechend eines modularen
Rasters*



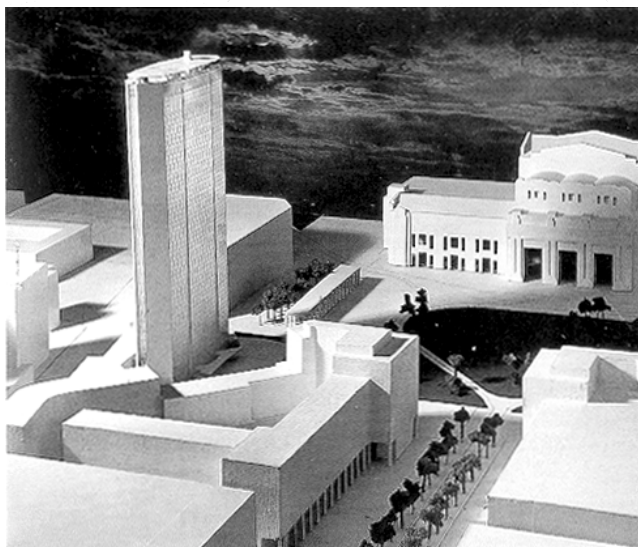
Schnitte

*Querschnitt durch die sich nach
oben hin deutlich verjüngende
Tragstruktur*



Ansichten

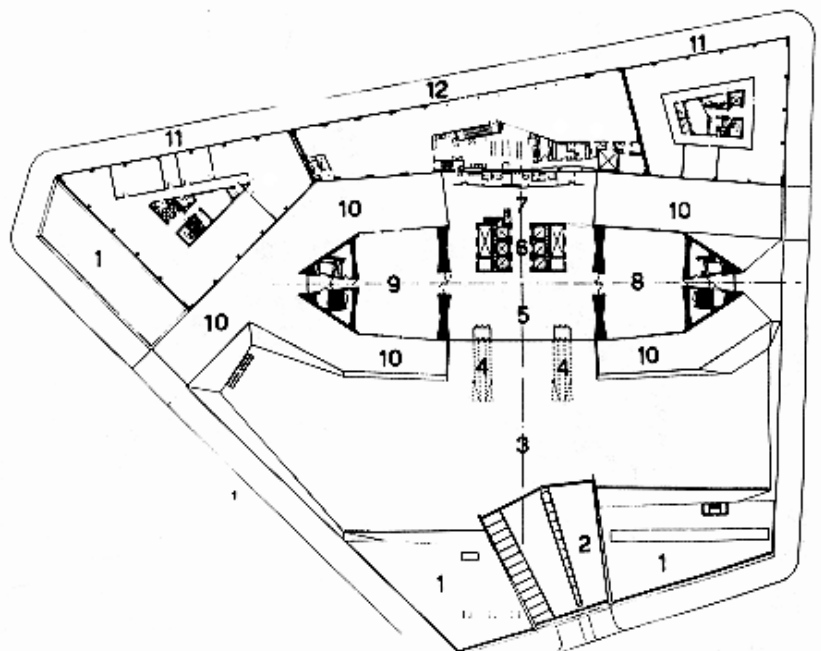
*Modellansicht mit den
vergrößerten Kubaturen des
Kontextes*



2



Ansicht von Nordosten



*Grundriss 1.OG:
1 = Grünbereich, 2 = Zugangsrampe, 3 = Parkfläche,
4 = Auskragende Eingangsdächer, 5 = Eingangshalle, 6 = Fahrstühle,
7 = Warteraum und Garderobe, 8 = Großer Konferenzraum und Sprechzimmer, 9 = Kassenraum,
10 = Privatstrasse, 11 = Seitengebäude mit Restaurant, Küche und Garderoben*

<p>3</p>	<p>Überschneidungen / Überlappungen</p> <p>Einflüsse</p> <p>Ableitungen / Fortanschreibungen</p>	<p>Überlagerung von <i>Architettura Razionale</i> und <i>Architettura Organica</i></p> <p>Kongruenzfelder aus dem <i>Futurismo</i>: Ablehnung eines rein dekorativen Eklektizismus; Ablehnung des Monumentalen, Massiven und Statischen; Rationales Bauen durch Entsprechung von Zweck und Form; hoher Stellenwert der Technik; Maschinisierung und Mechanisierung der Architektur; Großprojekte wie „Grand Hotels, Hauptbahnhöfe, riesige Häfen und überdachte Markthallen als Zeichen einer neuen Epoche“.</p> <p>Wettbewerbsbeitrag für das Hochhaus der Phoenix-Rheinrohr AG in Düsseldorf: Applikation des Centro-Pirelli auf den Düsseldorfer Kontext¹⁴</p> <p>Ausstellungshalle in Turin Riccardo Morandi 1958-60</p>
<p>4</p>	<p>Referenzbilder</p> <p>Vorbilder Analogien</p>	<p>Lagerhaus in Zürich-Giesshübel Robert Maillart 1910</p> <p>Luftschiffhalle in Orly Eugène Freyssinet 1916-24</p> <p>Projekt für eine Kirche aus Stahllamellen und Glas Peter Grund 1926-28</p> <p>Projekt für das kernphysikalische Institut der Universitätsstadt von Sao Paolo¹⁵ Giò Ponti 1953</p> <p>Villa Planchart in Caracas Giò Ponti 1953-56</p>

¹⁴ vgl. *Der Baumeister*, Heft 3, 1956, S.175: Wettbewerb Hochhaus Phoenix Rheinrohr AG, Düsseldorf

¹⁵ Dieses Projekt und die Villa Planchart in Caracas wurden von Ponti selbst als direkte Vorbilder für das Centro Pirelli bezeichnet.

4

Vorbilder
Analogien

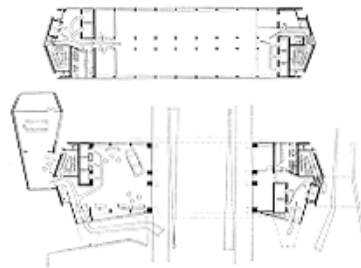
Projekt für das Lancia-Verwaltungsgebäude in Turin
Giò Ponti / Nino Rosani
1953

Lever House in New York
Gordon Bunshaft (SOM)
1951-52

Seagram Building in New York
Ludwig Mies van der Rohe
1954-58

Antipoden

Antipoden der Architekturauffassung Pontis sind in diesem Kontext alle infiniten, auf ein bestimmtes modulares System aufbauenden Gebäude, die beliebig erweiterbar und in ihren Proportionen veränderbar sind. Die obengenannten New Yorker Beispiele sind so verstanden mehr als typologische denn als gestalterische Vorbilder zu lesen.¹⁶



*Giò Ponti / Nino Rosani:
Projekt für das Lancia-
Verwaltungsgebäude in
Turin, 1953
Grundrisse Normalgeschoss und
Erdgeschoss / Modellansicht*

¹⁶ vgl. Joedicke, Jürgen: Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts; Von 1950 bis zur Gegenwart, Stuttgart 1990, S.73: „In Gliederung des Curtain Walls und in der Massengruppierung (schmale Hochhausscheibe über atriumförmigem, niedrigem Vorbau) wurde das Leverhaus zum Prototyp einer Anzahl von Bürogebäuden in der Welt.“

Pier Luigi Nervi

Stilistische Entwicklung 1927-70

Archi-
tettura
Razionale

Archi-
tettura
strutturale

Archi-
tettura
Organica

Lichtspieltheater
Augusteo
Neapel 1926-27

Städtisches Stadion
Florenz 1930-32

Flugzeughangar
Orvieto 1935-38

Ausstellungshalle Salone
Principale
Turin 1948-49

Lagerhaus einer
Tabakmanufaktur
Bologna 1952

Wollfabrik Gatti
Rom 1953

Hauptbahnhof
Neapel 1954

Palazzetto dello Sport
Rom 1956-57

Centro Pirelli
Mailand 1956-59

Palazzo dello Sport,
Rom EUR 1955-60

Palazzo del Lavoro
Turin 1960-61

Päpstliche Audienzhalle
Vatikanstadt 1964-70

Während Pier Luigi Nervi innerhalb seiner stilistischen Entwicklung eine sehr starke Kontinuität aufweist, scheint die mit seiner Person und gleichfalls mit seiner strukturellen Architektur in Verbindung gebrachte *Neutralität* von Interesse: Immerhin errichtete Nervi für das faschistische Regime mehrere Flugzeughangars, immerhin kooperierte Nervi auch in der Nachkriegszeit noch mit Marcello Piacentini, ohne daß diese kritiklose Haltung Vorwürfe gegen ihn evoziert hätte.

7.1.4. Fallbeispiel 4:

Der Sieg von Masse und Plastizität über die Pappschachtelästhetik¹:

Der Brutalismo in Italien

Das *Istituto Marchiondi-Spagliardi* in Baggio bei Mailand

1	Betrachtungsebene Strömung / Tendenz: <i>Charakteristika:</i>	<i>Brutalismo</i> Rezeptive Strömung, italienische Form des englischen <i>New Brutalism</i> ² : Ausgehend von einem Rekurs auf die Klassische Moderne, einer offenen und <i>ehrlichen</i> Darstellung von Material und Konstruktion - wie etwa bei Mies van der Rohe oder Le Corbusier -, sowie von der Strenge und formalen Klarheit der Bauten Andrea Palladios, der hohen Wertschätzung der englischen Barockarchitekten John Vanburgh und Nicholas Hawksmoor und den klargeschnittenen Ingenieurbauten aus dem frühen 19. Jahrhundert entwickelt sich ein Herausstellen der konstruktiven Elemente und der technischen Installationen ³ , die sich in bewußt überhöhter Darstellung nach außen zeigen. Diese Akzentuierung des konstruktiven Aufbaus, das Freilegen der Konstruktionsglieder wird im <i>New Brutalism</i> regelrecht inszeniert und als Durchdringung von Raum und Struktur bewußt pointiert: aus dem Herausstellen der Konstruktionsglieder zur Verdeutlichung des Kräfteflusses bei der Lastabtragung im Sinne der Miesschen Gestaltungsprinzipien generiert im <i>New Brutalism</i> ein formales Spiel mit konstruktiven Formen. ⁴ Im Gegensatz zur Miesschen Raumauffassung, eine sich als sinnvoll erweisend, zumeist rechtwinklige Grundfläche in einzelne Räume zu unterteilen, das heißt, einen Großraum in kleinere Teilräume zu zerlegen und dabei die räumliche Unterteilung jederzeit wieder reversibel zu machen, geht der <i>New Brutalism</i> von der einzelnen kleineren Raumgruppe aus, die gemäß der Funktion proportioniert und mit anderen Teilräumen verbunden wird. So werden autonome und als solche ästhetisch betonte Funktionselemente additiv aneinandergesetzt. ⁵ Der <i>New Brutalism</i> begreift das Bauwerk als ein von innen nach außen zu entwickelndes räumliches Gebilde, innenräumliche Zusammenhänge sollen sich auch außenräumlich klar darstellen. Um diese Korrelationen möglichst direkt wahrzunehmen, soll der Blick des Betrachters durch ein plastisches Zurschaustellen der konstruktiven Struktur affiziert werden. Hinzu kommt eine Emphase der Massivität, der Schwere und der lastenden Körperlichkeit - auch bei nichttragenden Wänden.
---	--	---

¹ vgl. Pedio, Renato, in: *L'Espresso*, Ausgabe vom 2.März 1958

² zu den Gestaltungsprinzipien des New Brutalism vgl.: Joedicke, Jürgen: Brutalismus, in: *Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, a.a.O., S.90

³ vgl. Pehnt, Wolfgang: Was ist Brutalismus? Zur Architekturgeschichte des letzten Jahrzehnts, in: *Das Kunstwerk*, Heft 3 / XIV, September, Baden-Baden 1960

⁴ Dieses formale Spiel negiert ebenso die Maxime eines möglichst geringen Trägerquerschnitts für die statische Bemessung zwischen zwei Auflagern.

⁵ vgl. Joedicke, Jürgen: New Brutalism - Brutalismus in der Architektur, in: *Bauen + Wohnen*, Heft 11, November 1964, S.421

1	Charakteristika	<p>Fensteröffnungen werden als Perforation massiver Wandscheiben interpretiert. Auf Eleganz und Leichtigkeit wird bewußt verzichtet.⁶ Der <i>New Brutalism</i>⁷ versteht sich als Reaktion auf die jedweder emotionalen Qualität enthobenen Glätte der international verbreiteten Curtain-Wall-Architektur und gegen den „Formalismus neoklassizistischer Pappschachtelarchitektur“.</p> <p>Favorisiert wird eine Materialästhetik, die eine rauhe, körnige und kontrastreiche, haptisch erlebbare Flächentextur bietet und dabei dem einzelnen Flächenausschnitt seinen eigenen ästhetischen Wert gibt: Ziegel und Sichtbeton, dessen französische Entsprechung <i>béton brut</i> eine Analogie zum <i>Brutalismo</i> impliziert, finden bevorzugte Anwendung.⁸ Die Verwendung haptischer Baustoffe, markiert dabei den klaren Unterschied zum reinen Funktionalismus: Rauheit und Natürlichkeit des Materials werden zu den gestaltprägenden expressiven Ausdrucksmitteln.⁹ Der Kontext des Wiederaufbaus, aus dem heraus sich der <i>Brutalismo</i> in Italien entwickelt, kann als Suche nach einem ‘natürlichen’ Umgang mit jenen <i>armen</i> Materialien, wie dem Stahlbeton gesehen werden - als eine von der Verpflichtung der sogenannten moralischen Kontinuitätslinie der Moderne geprägten Zeit, die sich durch einen Tribut an die strukturelle Strenge und Ehrlichkeit und einer absoluten Identifikation zwischen Form und Wahrheit kennzeichnen lässt.¹⁰ Die Maxime einer groben und ehrlichen Formensprache versteht sich dabei - im Unterschied etwa zum <i>Neorealismo</i>, bei dem <i>arme</i> Materialien zu einer regressiven Sprache führen - als dezidierte Absage an jedwede historisierende Rekonstruktion oder Bezugnahme auf bestehende traditionelle Bauformen.</p> <p>Die weiß getünchte Fläche, die sich aus brutalistischer Sicht allzu leicht zur geometrischen Gesamtform zusammenschliesst, wird als artifizielles und nivellierendes Element mit Entschiedenheit abgelehnt.</p> <p>Das Ephemere des <i>New Brutalism</i> offenbarte sich jedoch alsbald: „Die Betonung des Rauhen führte zur Verwendung handwerklicher Arbeitsmethoden, die Anwendung industrieller Techniken und Konstruktionen unterblieb; - aus einer Ethik wurde eine neue Ästhetik, die in den Händen von Epigonen rasch verflachte.“¹¹ Hinzu kommt eine schwer nachvollziehbare Hinwendung des <i>New Brutalism</i> auf Japan und das ländliche Bauen (1955 so von den Smithsons formuliert¹²): So entsteht die Faszination für Japan über Bruno Tauts Buch ‘Houses and People of Japan, Tokio 1937’ und</p>
---	-----------------	--

⁶ vgl. Nehls, Werner: „New Brutalism“ - Beginn einer neuen Epoche, in: *Baumeister*, Heft 1, 1967, S.75

⁷ Auf die Affinitäten des *New Brutalism* mit der *art brut* sei an dieser Stelle lediglich verwiesen: Eine direkte Analogie dieser beiden Begriffe, die etwa auf Dubuffet zurückgeht „L’art brut préféré aux arts culturels“ (1949) erscheint keineswegs gesichert.

⁸ Zur Frage der Materialästhetik des Brutalism vgl. auch: Conversation on Brutalism, in: *Zodiac* Heft 4, 1959, S.73

⁹ Das Bestreben nach materieller Rauheit führt mitunter zu manieristischen Bearbeitungsweisen: So wurde das Gebäude der Kunstabteilung der Yale University (1959-63) in New Haven von Paul M. Rudolph nachträglich aufgerauht, da der ursprünglich verwendete Beton nicht die gewünschte grobkörnige Textur besessen hatte.

¹⁰ vgl.: Dezzi Bardeschi, Marco: „Brutalismo“ e brutalisti: una lezione di stile dell’architetto al suo critico, in: *A come architettura*, Vittoriano Viganò, Ausstellungskatalog der Architekturfakultät des Politecnico di Milano, Mailand 1992, S.27

¹¹ Joedicke, Jürgen: *Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, a.a.O., S.95

¹² vgl. *Architectural Design*, Heft 1, Januar 1955

1	<p><i>Charakteristika:</i></p> <p>Erläuterung der Projektauswahl / Stellvertreterqualität</p>	<p>nicht etwa durch eine direkte Auseinandersetzung mit der japanischen Architektur. Und die Entdeckung der bäuerlichen Wohnformen, der anonymen und gleichsam dauerhaften Architektur des Dorfes gleicht eher einer Referenz an den vom <i>Neorealismo</i> getragenen Zeitgeist und einer bewußten Auslagerung der brutalistischen Architektur in ländliche Regionen. Für den X. CIAM Kongress 1956 in Dubrovnik entwerfen die Smithsons eine Studie für eine ländliche Siedlung, deren Reihenhäuser durch gestaffelte Baukörper und versetzte Dachflächen geprägt sind. Nicht etwa das serielle Hintereinanderschalten gleicher Module, sondern vielmehr das - ganz im Sinne des <i>Neorealismo</i> - individuell gestaltete Einzelgebäude¹³ ergibt hier im freien Ensemble das artifiziell geschaffene dörfliche Gefüge, das scheinbar gewachsene Dorf.¹⁴</p> <p>Das Institutsgebäude Marchiondi-Spagliardi steht stellvertretend für den <i>Brutalismo</i> in Italien: im Zeitraum der fünfziger Jahre ist es das einzige, über die Grenzen Italiens hinaus beachtete Bauwerk jener Stilrichtung. Viganò bleibt mit diesem Gebäude eher die Ausnahme und das, obgleich „die Anziehungskraft, die diese Architektur der Phantasie und der rüden Kraft ausübt, in Italien, England (weniger in Deutschland) beträchtlich“¹⁵ scheint. Doch lässt sich die englische keinesfalls mit der italienischen Situation gleichsetzen: Denn, im italienischen Kontext entstehen kaum Projekte, die sich in direkter Form auf Viganòs Istituto Marchiondi-Spagliardi beziehen und ebensowenig formiert sich in jener Dekade eine große Gruppe oder Anhängerschaft des <i>Brutalismo</i>. Vielmehr gibt es Überlappungsfelder mit dieser Stilrichtung, so etwa bei dem Torre Velasca von BBPR, dessen außenliegende Konstruktionsglieder das Lasten des oberen Wohnbereichs überzeichnen oder bei Figini-Pollinis Sakralbau Madonna dei Poveri, der besonders im Innenraum die Gestaltungsprinzipien Viganòs zu antizipieren scheint. Es wäre jedoch falsch, diese Projekte direkt und ebenso pauschal dem <i>Brutalismo</i> zuzuordnen¹⁶. Vielmehr offenbart sich gerade hier die Relevanz der Überlappungsfelder, die schon allein deshalb nicht zu vollendeten Kongruenzen führen, weil sich die Architekten weit mehr als individuelle Planer, denn als Mitglieder einer bestimmten Gruppe verstehen. So differieren trotz einiger Schnittstellen in der Umsetzung auch die Haltungen, die ethischen Positionen dieser drei Architektengruppen. Nicht nur die Person Viganò wird damit eher als Teil eines einsetzenden Individualisierungsprozesses zu begreifen sein, sondern gleichsam auch sein Werk. Mit der Auswahl des Istituto Marchiondi-Spagliardi wurde dasjenige Gebäude zum Gegenstand der Untersuchung erhoben, das die Gestaltungsprinzipien des <i>Brutalismo</i> und dessen</p>
---	--	--

¹³ Das Einzelgebäude, das sich im Unterschied zum Neorealismo in seiner Formensprache jedoch bewußt vom traditionellen Landhaus ablöst.

¹⁴ vgl. hierzu Banham, Reyner: Das Manifest, in: Joedicke, Jürgen (Hrsg.): Brutalismus in der Architektur; Ethik oder Ästhetik?, Stuttgart 1966, S.47

¹⁵ Peht, Wolfgang: a.a.O., S.20

¹⁶ Wie es Wolfgang Peht mit dem Torre Velasca in Mailand unter Bezugnahme auf das poetische Programm andeutet.

1	<p>Eindeutigkeit der stilistischen Zuordnung</p> <p>Selbst- / Fremdattribution</p> <p>kontinuierliche / temporäre Erscheinungsform</p>	<p>Versuch einer neuen ethischen Position am deutlichsten nachvollziehbar macht.</p> <p>Aufgrund der direkten Übernahme der räumlich-gestalterischen Mittel sowie der favorisierten Materialien des <i>New Brutalism</i> und nicht zuletzt aufgrund seiner unbestrittenen brutalistischen Klassifizierung auf internationaler Ebene muß von einer eindeutigen Zuordnung gesprochen werden.</p> <p><i>Brutalismo</i> als italienische Ausprägung des englischen <i>New Brutalism</i> entspringt einer Fremdattribution, die „im wesentlichen geprägt wurde, ehe eine damit zu bezeichnende Architekturströmung bestand.“¹⁷ Der Begriff des <i>New Brutalism</i> bezieht sich dabei vielmehr auf eine Ethik¹⁸, als auf eine Ästhetik im Sinne einer Stilbezeichnung. Die Bezeichnung ‘Neobrutalisten’ geht auf Hans Asplund, den Sohn von Gunnar Asplund zurück. Das Wort <i>Brutalismus</i> wurde geprägt von der Familie Smithson, die im Frühsommer 1954 als erste den Begriff <i>New Brutalism</i> verwendeten.¹⁹</p> <p>Temporäre Erscheinungsform: Lediglich im Zeitraum von etwa Mitte der fünfziger bis Mitte der sechziger Jahre ist der reine <i>Brutalismo</i> für Italien von Bedeutung. Trotz seiner Referenzen auf vorhergehende Bewegungen, ist der <i>Brutalismo</i> ohne Frage keine kontinuierliche aus dem Kontext der zwanziger Jahre erwachsende Strömung. Er muß in Italien vor dem Hintergrund der kritischen Situation der <i>Architettura Razionale</i> der Nachkriegszeit, vergleichbar dem aus Turin kommenden Neo-Liberty, als eine Art Gegenprogramm zur klassischen Moderne gelesen werden. Ein Gegenprogramm, das jedoch nicht nur seine Inkompatibilität mit der aufkommenden Industrialisierung im Bauwesen erkennen muss, sondern an den eigenen Ansprüchen scheitert und von einer Ethik zu einer Ästhetik generiert.</p>
2	<p>Biografische Kontinuität</p> <p>Architekt</p> <p>Objekt</p> <p>Standort</p> <p>Bauzeit</p>	<p>Vittoriano Viganò²⁰</p> <p>Istituto Marchiondi-Spagliardi</p> <p>via Noale, 1</p> <p>Baggio bei Mailand</p> <p>1953-57</p>

¹⁷ Banham, Reyner: Ein Wort auf der Suche nach seiner Bedeutung, in: Joedicke, Jürgen (Hrsg.): Brutalismus in der Architektur; Ethik oder Ästhetik? Stuttgart 1966, S.10

¹⁸ vgl. Nehls, Werner: a.a.O., S.80: „New Brutalism“ ist mehr als roher Beton und plastische Formen. Er kennzeichnet die erste Phase einer neuen Ethik, einer neuen Gesinnung, einer geistigen Einstellung zur Realität und einer Sehweise, die zwangsläufig zu neuen Formensystemen führt. Erst wenn Gebäude diesen neuen Geist ausstrahlen, liegen echte brutalistische Bauten vor.“

¹⁹ Zur genauen Herleitung des Begriffes ‘New Brutalism’ siehe: Banham, Reyner, a.a.O., S.10

²⁰ Vittoriano Viganò (*1919 †1995) war bereits in den Nachkriegsjahren Mitglied des Movimento Studi Architettura (M.S.A.), Architekt der INA-Casa, Assistent am Mailänder Politecnico und Korrespondent für Italien bei der Zeitschrift ‘Architecture d’Aujourd’hui’.

2	<p>Zuordnung innerhalb des Gesamtwerks</p> <p>vorangegangene Projekte</p> <p>spätere Projekte</p> <p>Objektbeschreibung</p>	<p>Hervorgegangen aus einem eingeladenen Wettbewerb²¹ 1954, verkörpert das Istituto Marchiondi-Spagliardi das Hauptwerk des damaligen Mittdreissigers Viganò. Obwohl in der Folgezeit weitere herausragende Projekte folgen, erreicht keines die internationalen Reaktionen und den Stellenwert des Marchiondi-Institutes. Vor allem mit der der Bauaufgabe immanenten Dialektik zwischen der harten Materialität des schalungsroh belassenen Betons als Raumbegrenzung für schwererziehbare, psychisch kranke und pädagogisch zu betreuende Kinder löst Viganò weit über die Grenzen Italiens hinaus heftige Diskussionen²² aus und leistet damit einen entscheidenden Beitrag zur internationalen Debatte über Brutalismus in der Architektur.</p> <p>-Mehrfamilienhaus, viale Piave, Mailand 1945-51 -Zweigeschossige Wohngebäude, QT8, Mailand 1947 -Sport- und Erholungszentrum, Salsomaggiore 1948-50</p> <p>-Wohnhaus 'La Scala' für André Bloc Pordenone del Garda 1957-58 -Werksgebäude Colorificio Attiva Pozzolo Formigaro (Alessandria) 1965-70 -Erweiterungsbau der Architekturfakultät des Politecnico, Mailand 1970-85</p> <p>Das gesamte Institut für schwererziehbare Kinder im Alter zwischen 8 und 18 Jahren repräsentiert in seiner baulichen Ausprägung die erneuerten edukativen Prinzipien, die sich deutlich von den traditionellen Strukturen großer monumentaler und geschlossener Gebäude abheben.²³ Das Baugrundstück (insgesamt rund 22.000 m²) ist nur zu einem Drittel bebaut: die großzügigen Grünflächen (bereits 1947 hatte Viganò die Freiflächenplanung des stark durchgrüntes Wohnquartiers QT8 konzipiert) stehen für den Unterricht im Freien zur Verfügung.²⁴ Dem Vorgängerbau des Institutes, dessen sternförmige Grundrissfiguration Gillo Dorfles mit einem Gefängnis vergleicht²⁵, stellt Viganò die in kleinere Einheiten aufgelöste und mit möglichst flachgehaltenen Einzelgebäuden operierende Gesamtanlage gegenüber. Erziehung wird von Viganò nicht mehr als große kompakte Einheit ohne jeglichen Bezug zum Aussenraum verstanden, sondern vielmehr als kleine, die Freiflächen miteinbeziehende Stadt interpretiert, die als selbständiges Gemeinwesen durchaus Analogien zu einer medioävalen Klosteranlage aufweist. Das Marchiondi Institut wird dabei in folgende Einzelgebäude unterteilt: Internat, Direktion,</p>
---	---	---

²¹ Die Jury des 1953/54 ausgelobten Wettbewerbs setzte sich wie folgt zusammen: F. Della Porta (Ing.), R. Gerla (Arch.), G. Muzio (Arch.), L. Moretti (Arch.) und D. Origlia (Psychologe).

²² vgl. hierzu den Kommentar von Alberto Galardi, in: Galardi, Alberto, a.a.O., S.66

²³ Trotz dieser für ein Institutsgebäude innovativen Entwurfsansätze ist das Istituto Marchiondi Spagliardi in seiner ausgelagerten Situation am Rande der Stadt Mailand inzwischen längst verlassen und seiner Nutzung enthoben worden.

²⁴ vgl. Un Istituto per trecento ragazzi, in: *domus*, Heft 318, Mai 1956 sowie die Veröffentlichungen von Renato Pedio: „Brutalismo“ in funzione di libertà. Il nuovo Istituto Marchiondi a Milano, in: *L'architettura, cronache e storia*, Heft 40, 1959 und Itinerario di V. Viganò, in: *L'architettura, cronache e storia*, Heft 166, 1969.

²⁵ Dorfles, Gillo: L'Istituto Marchiondi Spagliardi a Milano, in: *Edilizia Moderna*, Nr. 67, S.35 ff

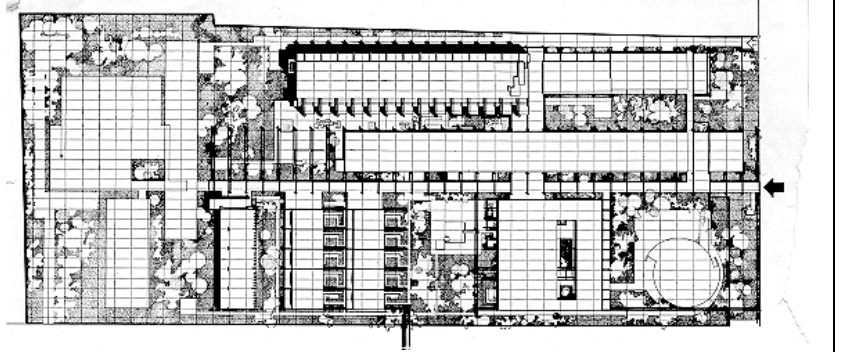
<p>2</p>	<p>Objektbeschreibung</p> <p>Stellung im Kontext</p> <p>Solitär / Ensemble</p> <p>Skizzen / Vorentwurf</p> <p><i>Präsentationsmodell mit projektierte Rundkirche, - die nicht zur Ausführung gelangte -, im Vordergrund</i></p>	<p>Verwaltung / Personal, Kirche, Mehrzwecksaal, psychotherapeutisches Zentrum, Schulzentrum (Grund- und Mittelschule), Werkstatt sowie Aufenthaltsbereich (Gemeinschaftsräume / Arbeitsräume) und Bibliothek. Das Zentrum der Gesamtanlage bildet ohne Frage das etwa 20 Meter hohe Internatsgebäude (convitto), in dessen Schlafsaal die 300 Kinder in kleineren Einheiten von je 12 Schlafplätzen untergebracht sind. Jeder Schlafrum wird auf halber Höhe von einem Steg unterteilt, „der den ebenfalls auf der höheren Ebene liegenden Waschräume mit einer Galerie am anderen Ende des Schlafrumes verbindet, welche die Kleiderschränke enthält.“²⁶ Durch diese Gliederung des Großraumes und auch durch die reduzierte Durchgangshöhe der Korridore, deren lichte Höhe oft nur 2.20 Meter beträgt, betont Viganò die für ihn wesentliche neue Maßstäblichkeit, das neue Verhältnis der Bewohner zum Gebäude, das er in enger Zusammenarbeit mit Pädagogen entwickelt. Der rauhen Materialität des Sichtbetons wird in den Innenräumen die Farbigkeit der Möbel, der Innenwände (Installations- und Trennwände) und Treppen als bewußter Kontrast gegenübergestellt, die Installationsleitungen wurden bewußt sichtbar verlegt.</p> <p>Insgesamt betrachtet formuliert damit das Istituto Marchiondi eine innovative Logik, die sich sowohl konstruktiv wie auch räumlich darstellt. Der gesamte Komplex beruht auf ein modulares System von 3 auf 5 Metern in der horizontalen und 2,5 - 3,5 - 5 Metern in der vertikalen Ausrichtung. Die vorwiegend quadratischen Fensterteilungen basieren auf ein 50x50 cm großes Teilungsraster.²⁷</p> <p>Der städtebauliche Kontext ist für das ausgelagerte Grundstück in der Peripherie Mailands nicht relevant. Eine Vernetzung mit der umgebenden Bebauung wurde nicht konzipiert, vielmehr scheint das Institutsgebäude mit seinem neuen Erziehungsprogramm nur in einer peripheren Situation mit einem hohen Anteil an Freiflächen realisierbar.</p> <p>Neubau, der als nach außen abgeschlossenes Ensemble in peripherer Lage konzipiert wurde.</p> 
----------	---	---

²⁶ Banham, Reyner: Das Institut Marchiondi in Mailand, in: Brutalismus in der Architektur: a.a.O., S.129

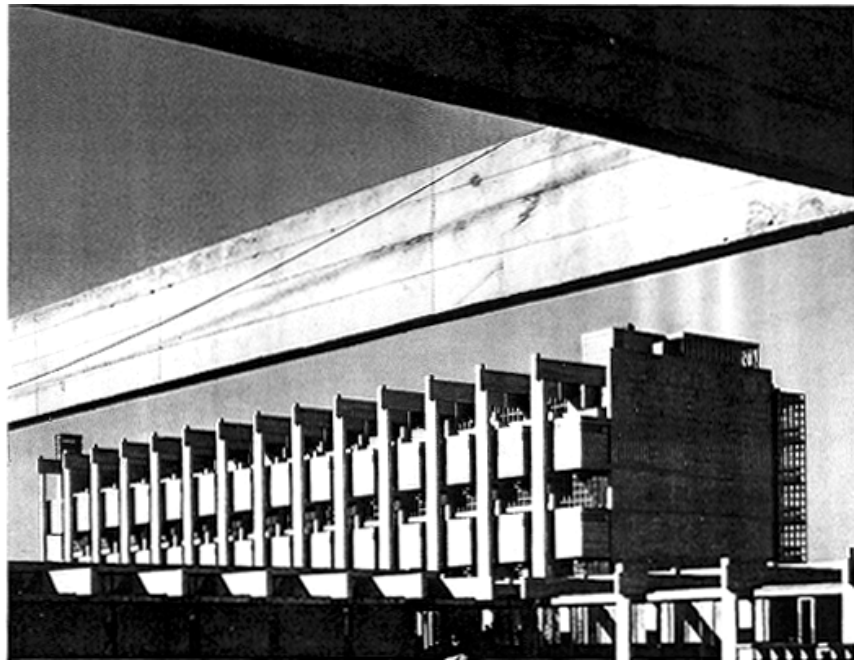
²⁷ vgl. Dezzi Bardschi, Marco: L'Istituto Marchiondi di Vittoriano Viganò: paradigma del Moderno, in: 'ANATKH, Heft 7, September 1994, S.50

2

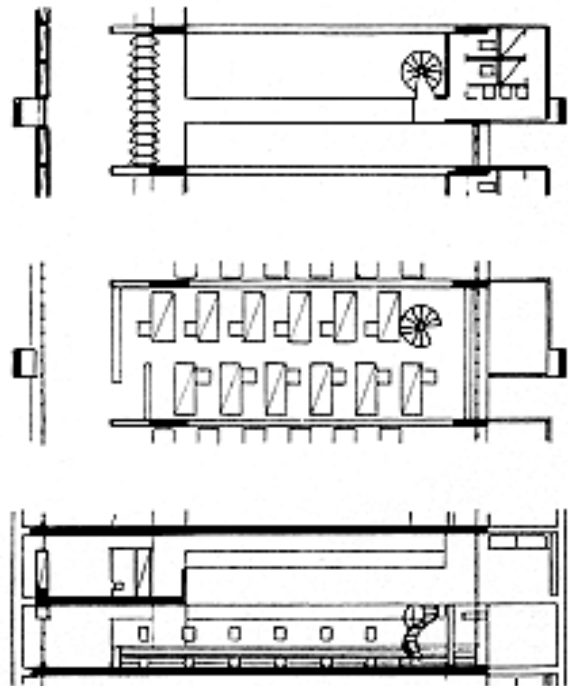
Situationsplan mit den realisierten Hauptgebäuden (starke Umrandung) und dem projektierten Werkstattgebäude und Mehrzwecksaal am westlichen Ende der Gesamtanlage, sowie der Rundkirche am Hauptzugang (dünne Umrandung) an der östlich gelegenen via Noale (Pfeil).



Ansicht des Dormitoriums mit plastischer Fassadengliederung: deutlich auskragende, annähernd geschlossene Betonkuben im Wechsel mit großzügig verglasten quadratisch unterteilten Flächen, die von der nach außen gestellten Konstruktion überlagert werden.

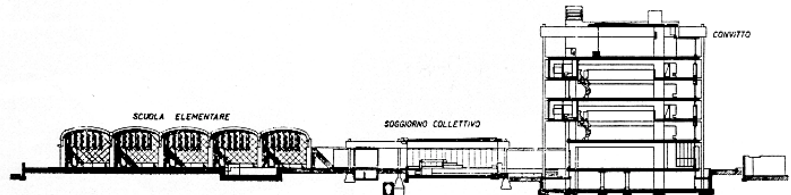
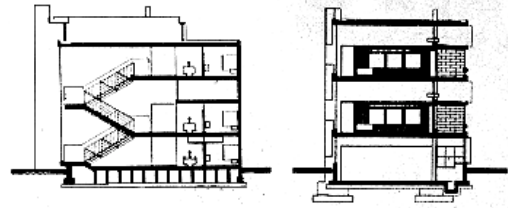


Grundrisse / Schnitte

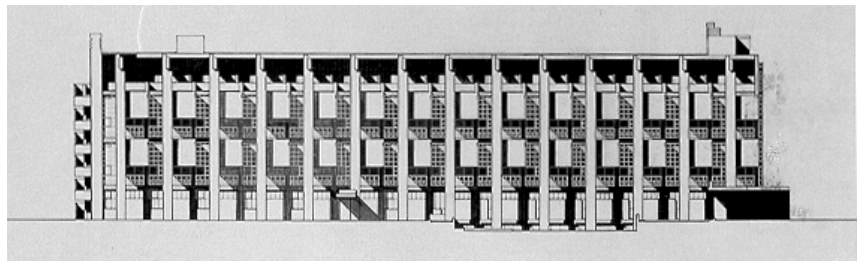


Grundriss und Schnitt eines Schlaftsaales mit zwölf Betten: Einbündige Anordnung bei jeweils zeigeschossiger räumlicher Disposition

Schnitte durch das Schulgebäude am westlichen Ende des Institutes und Schnittansicht des Klassenzimmerflügels der Grundschule und des Dormitoriums



Ansichten



Südansicht des Dormitoriums



Erschließungsflur vor den Schlafräumen entlang der Nordfassade



Westfassade des psychotherapeutischen Zentrums und Ansicht des Schulgebäudes (Zustand 1997)

3	Ableitungen / Fortschreibungen	Darüberhinaus formuliert Viganòs Entwurf einen weiteren Ansatz einer kritischen Revision der Prinzipien der Moderne.
4	<p>Referenzbilder</p> <p>Vorbilder</p> <p>Analogien</p> <p>Antipoden</p>	<p>Illinois Institute of Technology in Chicago Ludwig Mies van der Rohe³² 1945-47</p> <p>Unité d'habitation in Marseille Le Corbusier 1947-52</p> <p>Hunstanton School in Norfolk Alison und Peter Smithson³³ 1949-54</p> <p>Kirche Madonna dei Poveri in Baggio (Mailand)³⁴ Luigi Figini / Gino Pollini 1952-54</p> <p>Yale University Art Gallery in New Haven, Connecticut Louis I. Kahn 1951-53</p> <p>Wohnanlage Park Hill in Sheffield Jack Lynn und Ivor Smith 1955-61</p> <p>Erweiterungsbau des Old Vic Theaters in London Israel und Ellis Lyons 1958</p> <p>Wohngebäude im Quartiere Sorgane in Florenz Leonardo Ricci 1963-66</p> <p>leichte, aufgeständerte Bauten mit zweidimensional-flächiger Putzfassade</p>

³² vgl. Banham, Reyner: a.a.O., S.17: Banham betont im Zusammenhang mit dem Illinois Institute of Technology die von Mies demonstrierte Ehrlichkeit bei der Verwendung des Baustoffes Stahl, die ihre Entsprechung in Le Corbusiers Ehrlichkeit bei der Entmythologisierung des Betons bei der Unité d'habitation in Marseille findet: „Die Verschmelzung des Mies-Images mit dem Corbusier-Image war ein verständlicher, wenn auch vom Theoretischen abzulehnender Schritt, um eine unabhängige Sicht einer wahren und überzeugenden Architektur zu gewinnen, die diese Generation suchte.“

³³ Der Hunstanton School kommt zwar eine für den Brutalismus wegweisende Bedeutung zu, dennoch ist diese Schule noch der funktionalistischen Architektur zuzurechnen.

vgl. Nehls, Werner: a.a.O., S.80

³⁴ Dieser Sakralbau von Figini / Pollini befindet sich interessanterweise in unmittelbarer räumlicher Nähe zum Istituto Marchiondi Spagliardi: Beide Gebäude wurden in Baggio errichtet und liegen etwa 1,5 km voneinander entfernt.

Vittoriano Viganò

Stilistische Entwicklung 1945-85

Architettura
Razionale

Brutalismo

Architettura
Strutturale

Sport- und
Erholungszentrum
Salsomaggiore 1948-50

Zweigeschossige
Wohngebäude, QT8
Mailand 1947

Mehrfamilienhaus
viale Piave
Mailand 1945-51

Istituto Marchiondi
Spagliardi
Mailand 1953-57

Wohnhaus La Scala
Pordenone del Garda 1957-58

Colorificio Attiva
Pozzolo Formigaro,
Alessandria 1965-70

Erweiterungsbau des
Politecnico
Mailand 1970-85

1	Erläuterung der Projektauswahl / Stellvertreterqualität	<p>Baukörpern befinden, das Wohngebäude also nicht als völlig autarke Maschine interpretiert wird.</p> <p>Auch Giò Ponti, in jener Zeit Chefredakteur der Architekturzeitschrift <i>domus</i>, betont die hohe Wertschätzung und Nähe zum Vorbild Le Corbusier, in dem er dessen Œuvre in jeder Ausgabe fast ausnahmslos auf den ersten Hefseiten publiziert, damit den <i>Meister der Moderne</i> den Entwicklungen der italienischen Architektur voranstellt.²</p> <p>Nach Kriegsende beziehen sich Figini und Pollini, beide Gründungsmitglieder der Gruppo 7, mit dem Casa ad appartamenti in der Siedlungsfiguration wieder sehr stark auf die Vorkriegssituation, das Zusammenwirken des Gegensatzpaares der langen Wohnscheiben mit den punktförmigen, maximal zweigeschossigen Gebäuden der Siedlung gibt sich dabei als Fortführung der experimentellen Wohnquartiere der Moderne. Zwar scheint die Orientierung an internationalen Vorbildern in dem vom Faschismus befreiten Italien wesentlich problemloser, doch die grundsätzliche Haltung der Aufbruchstimmung und großen Visionen der <i>Architettura Razionale</i> der zwanziger und dreissiger Jahre besitzt im <i>dopoguerra</i> definitiv keinerlei Chancen auf eine architektonische Umsetzung. In der unabdingbaren Auseinandersetzung mit dem Kontext der vom Krieg gezeichneten Metropolen Italiens, erscheint deshalb eine Auslagerung des großen Projektes der <i>Architettura Razionale</i> in die grüne Peripherie geradezu signifikant.³ Dabei ist jene Auslagerung schon im Entwurfsansatz impliziert: Denn, keine italienische Stadt wäre in der Lage, in ihrem Zentrum Wohnscheiben von 145 Metern Länge aufzunehmen, respektive diese sinnvoll in ein städtisches Gefüge zu integrieren. Die Grenzen der Programmatik der <i>Architettura Razionale</i> zeigen sich in der Auseinandersetzung mit dem Kontext der Ricostruzione, dem Wiederaufbau Italiens, in aller Deutlichkeit: Denn, im Grunde geht es in dem vom Krieg gezeichneten Kontext längst nicht mehr um eine großangelegte serielle Produktion, um die Fertigstellung von Gebäuden in ausgelagerten Situationen, sondern vielmehr um den Umgang mit den Ruinen, der zerbombten Bausubstanz, den historischen Hinterlassenschaften des Krieges und damit um den Umgang mit den verbliebenen, historisch wichtigen Gebäuden. Das Leitbild einer radikalen Stadterneuerung (wie etwa <i>Milano Verde</i> aus 1938) wird vom Bauen in einem vorhandenen, historisch geprägten Kontext abgelöst⁴, die von Ernesto Nathan Rogers in Casabella propagierten <i>preesistenza ambientali</i> (umweltbedingten Präexistenzen) werden zum zentralen Thema erhoben.</p>
---	---	---

² Pontis hohe Wertschätzung gegenüber Le Corbusier manifestiert sich unter anderem in dem Beitrag: *Giovinetta d'oggi o splendida età di Le Corbusier?*, in: *domus*, Heft 320, Juli 1956, S.1

³ Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch die Assertion des Tübinger Architekten Albrecht Schmidt, der am 17. Februar 1959 notiert: „In Mailand wird an vielen Stellen gebaut, doch findet man kaum überzeugende Lösungen [...]. Vor allem hat man eigentlich nie den Eindruck, daß es sich um die Schaffung von geschlossenen Zellen handelt, sondern es sieht praktisch immer so aus, als ob gewisse Straßenblocks nun auf modernere Art als vorher bebaut würden. [...] Das Wohngebiet an der Via Harrar Dessié, das schon verschiedentlich besichtigt wurde, macht mit seinen großen Blocks und kleinen Schachtelhäuschen doch mehr den Eindruck von architektonischer Gewolltheit, als von der überzeugenden Befriedigung echter Bedürfnisse.“

⁴ Das Wohn- und Geschäftshaus in der via Broletto 1947-48 war für Figini und Pollini das erste realisierte Projekt, das sich mit dem Kontext des historischen Zentrums von Mailand auseinandersetzte.

<p>2</p>	<p>Biografische Kontinuität Architekt Objekt Standort</p> <p>Bauzeit</p> <p>Zuordnung innerhalb des Gesamtwerks</p>	<p>Luigi Figini / Gino Pollini Casa ad appartamenti duplex via Dessié Mailand 1951</p> <p>Die Mailänder Architekten Figini und Pollini, die zur Gründergeneration der <i>Architettura Razionale</i> gehören, beziehen sich bei ihren Projekten am deutlichsten auf die klassische Moderne und deren internationalem Anspruch: Beide Architekten negieren in ihrer Entwurfshaltung weitestgehend das Thema der regionalen Traditionen und Einflüsse, beide beziehen sich direkt auf die in den 4 <i>note</i> formulierten Gestaltungsprinzipien und müssen zu den strengsten Verfechtern des <i>Razionalismo</i>, - den sie über Jahrzehnte hinweg kritiklos als Leitbild anerkennen - gezählt werden. Die <i>Casa ad appartamenti</i> verkörpert als Projekt einer direkten Weiterführung der Theorien der zwanziger Jahre in die Nachkriegszeit jene für den Razionalismo entscheidende Verklammerung, die die ehemalige Leitfigur der Gruppe⁸, Giuseppe Terragni, nicht mehr zu vollziehen vermag. So entsteht das Wohngebäude in einer Situation, die eingebettet ist zwischen den Tod von zwei Persönlichkeiten, die maßgeblichen Einfluss auf die Architekten ausüben: Nach Terragnis Tod kommt Figini / Pollini im Dopoguerra fortan eine Führungsrolle im Kreise der Rationalisten zu.⁹ Aus diesem Kontext heraus entsteht dann 1951 das hier untersuchte Wohngebäude, das für beide Architekten ein wichtiges Auftaktprojekt der neuen Dekade darstellt, jedoch nicht die Stellung eines Hauptwerkes einnimmt. Während in den fünfziger Jahren noch weitere bedeutende Projekte realisiert werden können, erfährt die Situation mit dem Tode Adriano Olivettis, dem Mäzen und Anreger der rationalistischen Architektur, im Jahr 1960 einen zweiten dezidierten Bruch. Denn, nach 1960 fehlen Figini / Pollini zunehmend Auftraggeber, die wenigen, dann noch errichteten Gebäude, die sich graduell von der <i>Architettura Razionale</i> zu entfernen beginnen, können in ihrer Bedeutung für das Gesamtwerk längst nicht mehr an die emblematischen Beispiele der dreissiger und vierziger Jahre anknüpfen.</p>
----------	---	--

⁸ Giacomo Polin verweist in einem Gespräch mit dem Verfasser am 26.März 1996 in Mailand darauf, dass Giuseppe Terragni von Figini und Pollini als Leitfigur, als zentraler Ideengeber des Razionalismo betrachtet wurde.

⁹ 1935 hatten Figini / Pollini am Projekt für die Kunstschule Brera in Mailand gemeinsam mit Terragni und dessen Mitarbeiter Pietro Lingeri gearbeitet und damit ihre enge Verbundenheit mit der Leitfigur der *Architettura Razionale* untermauert.

<p>vorangegangene Projekte</p>	<p>-Casa elettrica, Monza 1930 -Wohnhaus mit Atelier für einen Künstler, Mailand 1933 -Wohnhaus im villaggio dei giornalisti¹⁰, Mailand 1933-34 -Erweiterungsbau der Olivetti Fabrikgebäude, Ivrea 1939-40 -Wohn- und Geschäftshaus in der via Broletto, Mailand 1947-48</p>
<p>spätere Projekte</p>	<p>-Kirche Madonna dei Poveri, Baggio bei Mailand 1952-54 -Casa in via Circo, Mailand 1956 -Sozialgebäude der Firma Olivetti, Ivrea 1954-57 -Keramikmanufaktur, Pozzi a Sparanise 1960-63 -Villa Guida, Guanzate 1971 -Universitätsgebäude, Palermo 1972-84</p>
<p>Objektbeschreibung</p>	<p>Der Baukörper besteht aus 84 Wohneinheiten, allesamt als Maisonetten ausgebildet, die über eine Nord-Süd-Orientierung verfügen. Das 145 Meter lange Gebäude ist in drei horizontale Einheiten unterteilt: Die 3 x zweigeschossigen Maisonetten ergeben mit dem lediglich 2.30 Meter hohen Erdgeschoss (mit Serviceeinheiten) die insgesamt 7 Vollgeschosse. Jede Wohnungseinheit besitzt eine Gesamthöhe von 5,35 Metern, die durch eine eingezogene Zwischenebene unterteilt wird: Eine interne Holzterasse verbindet die untenliegende Ebene des Wohn-Essbereichs mit den darüberliegenden Schlafräumen. Das Gebäude wurde in Stahlbetonskelettbauweise ausgeführt, die Fassaden wurden in Brauntönen verputzt.</p> <p>In der Erläuterung des Projektes von 1951 betonen die Architekten die Nutzung der Bereiche vor dem Erdgeschoss als große grüne Spielfläche für Kinder, die sich je nach Jahreszeit auf der warmen oder kühlen Gebäudeseite aufhalten können. Die beiden Außenräume sind dabei über großzügige Durchgänge in der Erdgeschosebene miteinander verbunden.¹¹</p> <p>Die Erschliessung der Wohnungen erfolgt über Laubengänge entlang der Nordseite, an denen ausschliesslich die Eingangstüren als Wandöffnungen hervortreten. Auf der gesamten Länge des Wohngebäudes wird die Laubengangseite nur an 3 Längsachsen zusätzlich perforiert. Durch die fensterlose Laubengangseite soll ein Höchstmaß an Privatheit erreicht werden.</p> <p>Die gesamte Wohnanlage ist Teil eines von Figini / Pollini in Zusammenarbeit mit Giò Ponti geplanten INA-Casa Wohnviertels im Gebiet von San Siro, in der Mailänder Peripherie. Trotz der ausgelagerten Situation sollen die großen Wohngebäude, die mit ein bis zweigeschossigen Einfamilienreihenhäusern ergänzt werden, von einer typisch städtischen Bewohnerstruktur genutzt werden. Im Unterschied zu den Ivrea-Projekten wird hier von Figini und Pollini eine bewußt heterogene Nutzergruppe intendiert, die sich nicht als einheitliche Arbeiterkolonie versteht, obgleich sie sich weitab des urbanen Zentrums befindet.¹²</p>

¹⁰ Dieses Projekt wurde nur von Luigi Figini realisiert.

¹¹ vgl. Savi, Vittorio: Figini e Pollini; Architetture 1927-1989; Mailand 1990, S.63

¹² vgl. *Urbanistica*, Heft 7, 1951

2

Stellung im Kontext

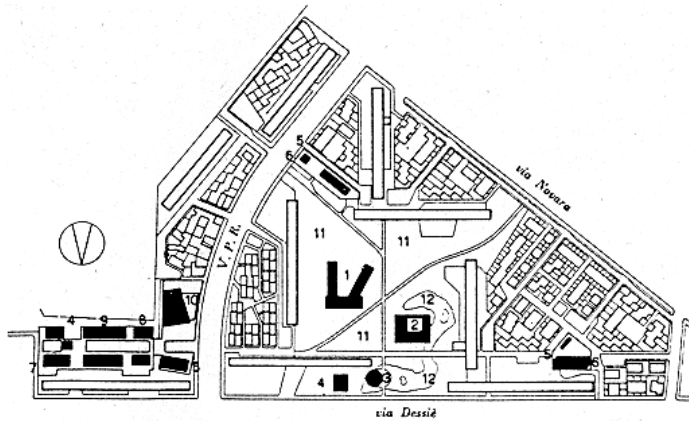
Die Einbindung in einen vorhandenen Kontext ist für die Gesamtplanung der INA-Casa-Wohnsiedlung wenig relevant. Am westlichen Stadtrand von Mailand gelegen, in unmittelbarer Nähe des Meazza-Stadions, geht es für das Wohngebäude vielmehr um eine Einbindung in das Siedlungsensemble: Dabei werden die großen Wohnzeilen entweder in paralleler oder orthogonaler Figuration in Beziehung zueinander gestellt. Die Lage zur Stadt und die geometrische Figuration der Baukörper der stark durchgrünt Siedlung evoziert Vergleiche zur Situation der experimentellen Wohnsiedlung QT8.

Solitär / Ensemble

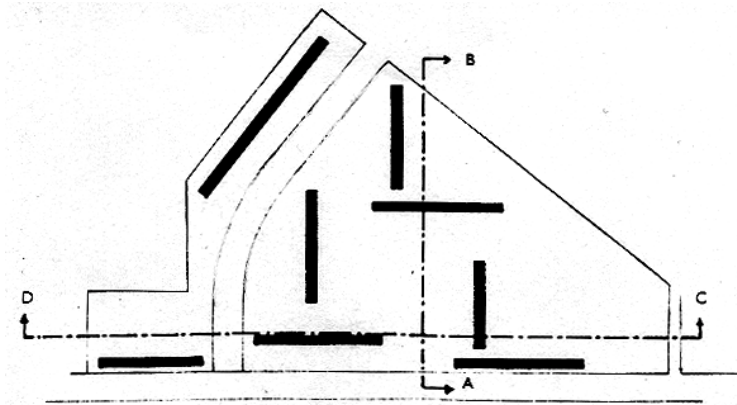
Teil eines Siedlungsensembles in peripherer Lage

Skizzen / Vorentwurf

Lageplan der Gesamtsiedlung zwischen via Novara und via Dessié: 1. Schule, 2. Kinderhort, 3. Bibliothek, 4. Restaurant, 5. Laden, 6. Tiefgarage, 7. Laden, 8. Erste-Hilfe-Klinik, 9. Ateliers, 10. Kino, 11. Öffentlicher Park, 12. Teich.



Schemazeichnung der Hauptbaukörper der Siedlung:
A: Casa ad appartamenti

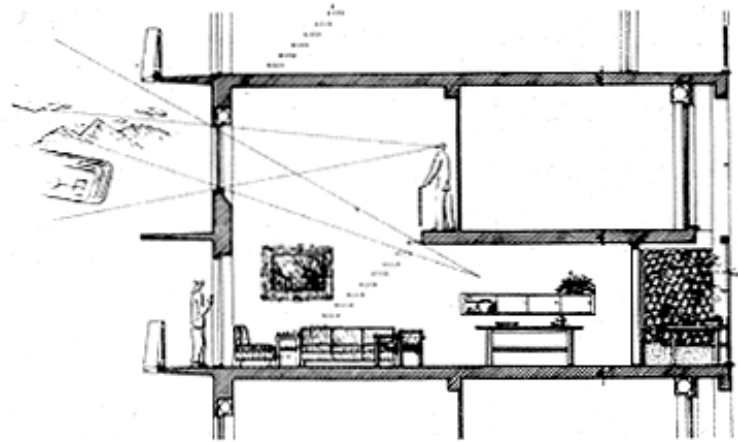


Ansicht Süd



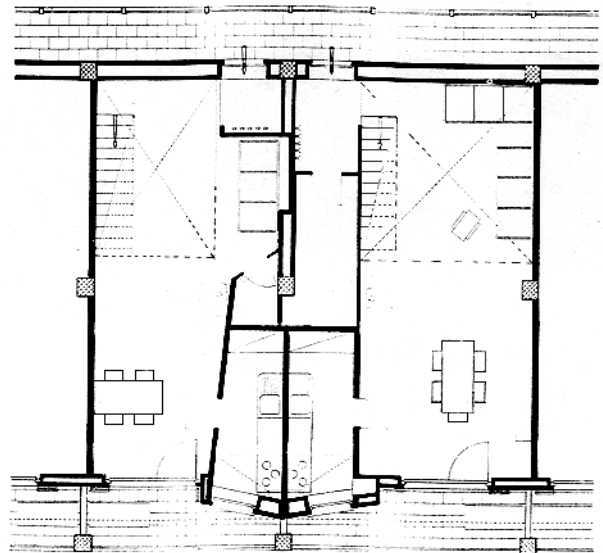
2

Schnitt

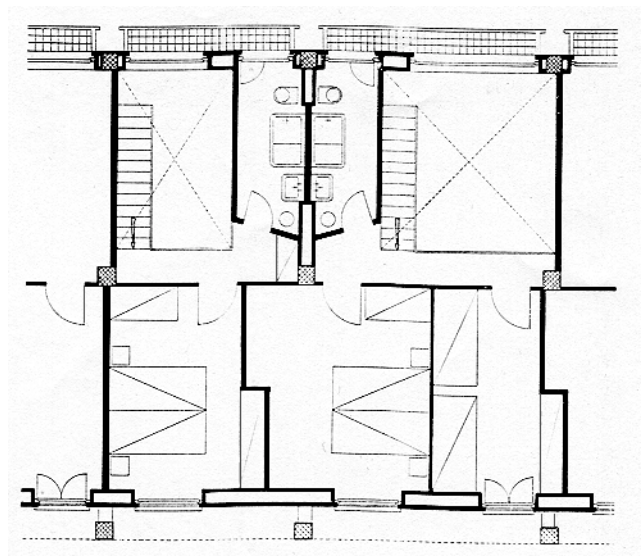


Querschnitt des Duplex-Appartments

Grundrisse



Grundriss der unteren Ebene zweier Duplex-Appartments



Grundriss der oberen Ebene zweier Duplex-Appartments

2

Ansichten

Ansicht von Südosten



*Ansicht von Norden (via Dessié)
Originalzustand*



*Ansicht von Norden mit
vorgestelltem Fahrstuhlurm
(Zustand 1997)*



3	Überschneidungen / Überlappungen	
	<p>Einflüsse</p> <p>Ableitungen / Fortschreibungen</p>	
4	Referenzbilder	
	Vorbilder	
	Analogien	
	Antipoden	

¹³ Die Siedlung *Bernabo Brea* wird von Paolo Nestler als „Parksiedlung“ bezeichnet, als „eine Anzahl von mehr oder minder hohen Bauten“, die von „park- oder gartenähnlichen Anlagen“ aufgelockert werden. Im deutlichen Unterschied zur Unité d’habitation, die Nestler als geschlossenen, sehr hohen, bienenhausähnlichen Block, der einsam in einer unter ihm sich hinziehenden grünen Fläche steht, charakterisiert.

zitiert in: *Der Baumeister*, Heft 10, Oktober 1956, S.700

Tatsächlich ergeben sich stärkere Analogien zur Siedlungsstruktur in der via Dessié in Mailand, nicht zuletzt durch die geringe Gesamtüberbauung der Siedlungsfläche (nur ein Fünftel der 45.000 m² sind überbaut) und das übergeordnete Leitbild der vertikalen Gartenstadt. Und ebenso das Separieren von öffentlich genutzten Gebäuden - wie etwa der Grundschule oder des Kindergartens - entspricht vielmehr dem Mailänder Konzept von Figini/Pollini und Ponti, als dem der kompakten autarken Wohnmaschine der Unité in Marseille.

Luigi Figini / Gino Pollini

Stilistische Entwicklung 1930-84

Brutalismo

Archi-
tettura
Razionale

Regio-
nalismo

Casa elettrica
Monza 1930

Wohnhaus mit Atelier
Mailand 1933

Wohnhaus
villaggio dei giornalisti
Mailand 1933-34

Erweiterungsbau Olivetti
Ivrea 1939-40

Wohn- und Geschäftshaus
Mailand 1947-48

Casa ad appartamenti
Mailand 1951

Kirche Madonna dei
Poveri
Baggio 1952-54

Casa in via Circo
Mailand 1956

Sozialgebäude der
Firma Olivetti
Ivrea 1954-57

Keramikmanufaktur
Pozzi a Sparanise 1960-63

Villa Guida
Guanzate 1971

Universitätsgebäude
Palermo 1972-84

7.1.6. Fallbeispiel 6:

Il Cuore della Città¹ (Das Herz der Stadt)

Wohn- und Bürohochhaus im historischen Stadtzentrum:

Regionalismus und Absage an die Moderne?

Der Torre Velasca in Mailand

<p>1</p>	<p>Betrachtungsebene</p> <p>Strömung / Tendenz:</p> <p><i>Charakteristika:</i></p> <p>Erläuterung der Projektauswahl / Stellvertreterqualität</p>	<p>Regionalismo</p> <p>Dialektik zwischen Tradition und Innovation: Bewußte Vermischung von traditionellen und modernen Fragmenten, die sich aus einer Miteinbeziehung des regionalen Kontextes, sowie einer kritischen Revision der Theorien der <i>Architettura Razionale</i> konstituiert Abkehr von dem Glauben an eine universelle und serielle Architektur, von einer anti-historischen Haltung, vielmehr Hervorhebung einer individuellen Situation: Aufspüren und Intensivieren einer von einem bestimmten Ort ausgehenden Atmosphäre²: „Wir hielten es für erforderlich, daß sich das Gebäude in die Atmosphäre seiner traditionsbeladenen Situation einstimme, ja sogar zur Steigerung dieser Situation beitrage.“³ Reinterpretation eines historisch geprägten Umfeldes durch kontextuelle Bezüge: Aufnahme dimensionaler oder proportionaler Bezugssysteme Verwendung moderner Materialien (so z.B. liegende Stahlträger statt Sandsteingesimse⁴), ausgehend von der vorhandenen Form- und Materialästhetik sowie der Identität des spezifischen Ortes</p> <p>Die kritische Haltung zu den noch in den zwanziger Jahren lancierten Theorien der rationalistischen Bewegung, das Hinterfragen einer wörtlichen Übernahme der nach Kriegsende keineswegs mehr avantgardistischen Gestaltungsmaxime führt innerhalb der Gruppe der ehemals eng verbundenen Rationalisten zu unübersehbaren Brüchen und diffusen Streuungen: Le Corbusier mit der Wallfahrtskirche Notre-Dame du-Haut in Ronchamp (1950-55) und Alvar Aalto mit dem Rathaus in Säynätsalo (1949, 1950-52) hatten bereits jenen Weg einer neuen produktiven Auseinandersetzung mit den besonderen Gegebenheiten des Ortes, dem <i>genius loci</i>, vorgezeichnet, doch diese Beispiele finden, - verstanden als adaptierbare Vorbilder -, längst nicht mehr die große Resonanz früherer Projekte. Denn, mit Eintritt in die neue Dekade der fünfziger Jahre und den veränderten Rahmenbedingungen, dem allgemeinen Streben nach Individuation, verstehen sich auch die</p>
-----------------	--	---

¹ vgl. Rogers, Ernesto Nathan: Il Cuore della città: per una vita più umana delle comunità, Mailand 1954, S.71

Dieser Titel rekurriert ohne Frage auf denjenigen des CIAM in Hoddesdon aus 1951: „The heart of the city“.

² vgl. hierzu Rogers, Ernesto Nathan: The Torre Velasca, in: Joedicke, Jürgen (Hrsg.): Oscar Newman: CIAM '59 in Otterlo, Stuttgart 1961, S.92ff

³ Ernesto Nathan Rogers, zitiert in: Pevsner, Nikolaus: a.a.O., S.428

⁴ Umgesetzt von Franco Albini beim Kaufhaus *La Rinascente* (1959-61) in Rom.

1	Erläuterung der Projektauswahl / Stellvertreterqualität	<p>Vertreter der klassischen Moderne bei weitem nicht mehr als stark kohärente Gruppe, die nach paradigmatischen Vorbildern trachtet, sondern immer mehr als eigenständige Planer, die eine individuelle Auseinandersetzung mit den spezifischen Koordinaten, der Lage, der Situation und dem Kontext des Planungsgebietes intendieren.⁵ Die Grundhaltung von BBPR, insbesondere zur Kontinuitätslinie der Modernen Bewegung beschreibt Rogers 1959 wie folgt: „Die Haltung der Pioniere der Modernen Architektur war antihistorisch. Aber das war eine Haltung, die aus einer großen Revolutionn geboren wurde und es war notwendig, dass die oberste Prämisse unserer Kultur eine neue Haltung gegenüber der Geschichte sein musste.“⁶ Aus dieser Konstellation heraus entwickeln sich die Konzeptionen von BBPR für den Torre Velasca, dessen Planungs- und Realisierungsprozess (1951-58) sich beinahe über die gesamte neue Dekade erstreckt. Das Wohn- und Bürohochhaus, das als herausragender Vertreter jener erlesenen Einzelwerke⁷ betrachtet werden muss, veranschaulicht in seiner Einmaligkeit das von Rogers beschriebene Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne: Hier wird der moderne Typus des Hochhauses mit der traditionellen Architektur eines historischen Stadtteils in Beziehung gestellt, hier wird der Wolkenkratzer als Baustein und Bestandteil eines Gegebenen interpretiert. „Der Turm“, so Giuseppe Samonà, „versucht eine Kontinuität durch seine aus dem Umfeld übernommene Materialität, er ist bemüht, sein Volumen mit der gleichen mauerhaften Solidität jener Häuser zu präsentieren, die die vormalige Textur der Stadt bildeten, wodurch er uns tatsächlich wie die Explosion einer kompakten, aus dem Erdinneren kommenden Masse erscheint, die dann, gleich einem vertikalen Strahl, die Substanz, aus der sie besteht, plötzlich emporgehoben hat.“⁸</p> <p>So besitzt der Torre Velasca trotz der spezifischen Auseinandersetzung mit einer historischen Situation sehr hohe Stellvertreterqualitäten. Sämtliche Entwicklungen, die mit dem bewussten Vermischen von traditionellen und modernen Fragmenten arbeiten, können an ihm zugespitzt und gleichsam fokussiert wahrgenommen werden. Entscheidend ist dabei, den Turm als abgeschlossene, einzigartige Episode zu begreifen, als Absage an jeglichen dogmatischen Modernismus.⁹</p>
---	---	--

⁵ Die individuelle Interpretation einer Bauaufgabe und die kritische Haltung gegenüber den vormalig verfochtenen Leitbildern ist gleichermaßen für die Auflösung der CIAM-Gruppe, deren letztes Treffen 1959 in Otterlo stattfindet, von entscheidender Bedeutung.

⁶ Rogers, Ernesto Nathan, zitiert in: Joedicke, Jürgen (Hrsg.): Oscar Newman: CIAM '59 in Otterlo, a.a.O., S.93

⁷ vgl. Benevolo, Leonardo: Geschichte der Architektur des 20. Jahrhunderts, Band 2, a.a.O., S.424

⁸ Samonà, Giuseppe: in: *L'Architettura, cronache e storia*, Heft 40, Februar 1959, S.659

Samonà überschreibt diesen Artikel wie folgt: „Der am meisten diskutierte Wolkenkratzer Europas: Der Torre Velasca in Mailand (Il grattacielo più discusso d'Europa: la Torre Velasca a Milano).“

⁹ vgl. Paci, Enzo: *Continuità e coerenza dei BBPR*, in: *Zodiac*, Heft 4, April 1959, S.115

1	<p>Eindeutigkeit der stilistischen Zuordnung</p> <p>Selbst- / Fremdattribution</p> <p>kontinuierliche / temporäre Erscheinungsform</p>	<p>Die Überlagerung von traditionellen und modernen Fragmenten erlaubt zunächst keine eindeutige Zuordnung. Dennoch lassen sich in einer Gegenüberstellung mit anderen Fallbeispielen dieser Reihe gerade durch die charakteristische Überlagerung deutliche Unterschiede festmachen: So beispielsweise auch zum im Vergleich zum <i>Regionalismo</i> weitaus volkstümlicheren <i>Neorealismo</i> oder aber dem <i>Razionalismo</i>, die beide durch die Emphase jeweils einer Formensprache, - der traditionell-volkstümlichen <i>oder</i> der sachlich-modernen -, geprägt werden.</p> <p>Fremdattribution, die sich dabei jedoch nicht auf eine Gruppe von Architekten bezieht, sondern vielmehr auf einzelne, von unterschiedlichen Protagonisten realisierte Gebäude- und Siedlungsplanungen.¹⁰</p> <p>Betrachtet man die singulären Aspekte des <i>Regionalismo</i>, das heißt die Entwicklungslinie der Moderne und der traditionellen, historisch verankerten Architektur, so ergeben sich im Grunde zwei weit zurückreichende Linien, die als Leitbilder eine starke Kontinuität aufweisen. Die bewusste Überlagerung dieser beiden Linien, die den <i>Regionalismo</i> per se kennzeichnet, ist jedoch eher als temporäre Erscheinungsform zu bewerten, da sie in unmittelbarem Zusammenhang mit der Situation des <i>Dopoguerra</i> und damit der Krise der Modernen Bewegung, sowie der Wiederbelebung regionaler Traditionen steht und daher nicht mit den Entwicklungen der zwanziger Jahre korreliert.</p>
2	<p>Biografische Kontinuität</p> <p>Architekten Objekt Standort</p> <p>Bauzeit¹¹</p> <p>Zuordnung innerhalb des Gesamtwerks</p>	<p>BBPR Torre Velasca piazza Velasca, 5 Mailand 1951-58</p> <p>Obwohl BBPR darin reüssieren, über mehrere Jahrzehnte hinweg zahlreiche herausragende Projekte umsetzen zu können, verkörpert der Torre Velasca das eigentliche Hauptwerk der Architektengruppe: Kein Projekt wurde international so stark beachtet, keinem vorangegangen oder späteren Projekt wurde die Bedeutung jenes Hochhauses zuteil, das am Ende der Dekade als <i>pars pro toto</i> der Entwicklungen der italienischen Architektur in die</p>

¹⁰ So bezeichnet Lodovico Barbiano di Belgiojoso den Torre Velasca als Vertreter eines *Regionalismo*, der sich durch das Einfügen eines Gebäudes in einen lokalen Kontext und der Überwindung des *Internazionalismo* der Modernen Bewegung auszeichnet. (In einem Gespräch mit dem Verfasser am 12.06.1995 in Mailand)

¹¹ Die eigentliche Bauzeit beschränkt sich dabei auf den Zeitraum von 1956-58. Von 1951-56 zog sich der Planungsprozess hin, - was jedoch nach eigener Aussage von L. B. di Belgiojoso für Mailand nichts Außergewöhnliches für ein Projekt dieser Größenordnung war.

2	Zuordnung innerhalb des Gesamtwerks	<p>internationale Architekturdebatte miteinging. Insbesondere die Kritik des historisierend-formalistischen Entwerfens wurde spätestens dann entkräftet, als deutlich wurde, welchen wegweisenden Charakter der Torre Velasca für die späteren Neuorientierungen der Architektur hatte.</p> <p>1932, dem Jahr der gemeinsamen Bürogründung, hatten sich die vier Partner noch als Studenten des fünften Studienjahres an einem von der Gruppe junger Faschisten in Bologna ausgelobten Wettbewerb für ein Typengebäude der faschistischen Partei beteiligt.¹² Dieses Projekt steht am Anfang ihrer langjährigen Bürogemeinschaft, aus der bereits 1933, im Rahmen der fünften Triennale in Mailand mit dem <i>Casa del sabato per gli sposi</i>¹³ ein vielbeachtetes Wohngebäude hervorgeht. Schon 1935 werden BBPR Mitglieder der italienischen CIAM Gruppe, bevor 1937-38 mit dem Sanatorium in Legnano¹⁴ ein weiteres herausragendes Projekt realisiert werden kann, das in seiner sachlich klaren, den 4 note folgenden Haltung, für den <i>Razionalismo</i> eine zentrale Bedeutung einnimmt. Mit dem 1939-41 für die E.U.R. erbauten Postgebäude (Palazzo per le poste) demonstrieren BBPR zunächst noch ihr Bestreben nach jenem Festhalten an den Prinzipien der Moderne, die besonders mit dem 1946 errichteten Denkmal für die Opfer der Konzentrationslager¹⁵, - einem kubischen Rahmenwerk aus Stahlrohr -, in die unmittelbare Nachkriegszeit transponiert werden. Die fünfziger Jahre werden ohne Frage von der Errichtung des Torre Velasca dominiert, dem die Gestaltung des Olivetti Show-Rooms in New York (1954) und die Restaurierung und Einrichtung des Mailänder Castello Sforzesco (1952-56) vorausgehen. Aus den zahlreichen Projekten der sechziger Jahre gilt es insbesondere das Bürogebäude der Mailänder Filiale der Chase Manhattan Bank (1969-70) an der piazza Meda hervorzuheben, das mit einer expressiven Stahl- und Glasfassade die sensible Auseinandersetzung mit einem historischen Kontext fortschreibt. Nach 1969 gelingt es BBPR kaum noch, - auch über die Landesgrenzen hinaus -, beachtete Projekte zu realisieren, vielmehr wird die Bürogemeinschaft vom Tode des erst sechzigjährigen Ernesto N. Rogers (7. November 1969) erschüttert.</p>
---	-------------------------------------	--

¹² Signifikant erscheint hierbei gerade der Umstand, daß BBPR von Beginn an in Verbindung mit dem faschistischen Regime stehen: Belgiojoso wird sogar später zum Direktor des „überregionalen faschistischen Architektenverbandes“ ernannt werden.

¹³ In Zusammenarbeit mit Piero Portaluppi.

¹⁴ vgl. Pica, Agnoldomenico: Una colonia Elioterapica, in: *Casabella costruzioni*, Heft 129, 1938 und: La colonia elioterapica di Legnano, in: *Edilizia moderna*, Heft 33, 1940

¹⁵ vgl. hierzu: Ente autonomo la Triennale di Milano (Hrsg.): Il segno della memoria, 1945-1995, BBPR Monumento ai caduti nei campi nazisti, Mailand 1995

2	<p>vorangegangene Projekte</p> <p>spätere Projekte</p> <p>Objektbeschreibung</p>	<p>-Casa del sabato per le sposi¹⁶, Mailand 1933 (mit P. Portaluppi) -Sanatorium in Legnano (Mailand) 1937-38 -Kloster San Simpliciano, Mailand 1939-40 (mit E. Radice Fossati) -Palazzo per le poste, E.U.R. Rom 1939-41 -Wohnsiedlung in der via Alcuino, Mailand 1945 -Projekt für das Geschäftszentrum von Mailand, Mailand 1946 (mit der italienischen CIAM Gruppe) -Denkmal für die Opfer der Konzentrationslager, Mailand 1946 -Wohnsiedlung Cesate (Mailand) 1950-54 -Restaurierung und Einrichtung des Castello Sforzesco, Mailand 1952-56</p> <p>-Italienischer Pavillon auf der Expo in Brüssel 1958, (mit I. Gardella, L. Quaroni u.a.) -Wohn- und Bürogebäude im corso Francia, Turin 1957-59 -Wohnsiedlung Gratosoglio, Mailand 1963- -Filiale der Chase Manhattan Bank an der piazza Meda, Mailand 1969-70</p> <p>Ursprünglich war für das 9.000 m² große Baugrundstück, etwa 500 Meter in südlicher Richtung vom Mailänder Dom entfernt gelegen, eine geschlossene Blockbebauung vorgesehen. Ein maximal 32 Meter hoher gestaffelter Baukörper sollte die 1943 von einer Bombe getroffene vormalige Wohnbebauung ersetzen. Zunächst schlugen BBPR dem Bauherrn an Stelle der Blockbauweise die Errichtung eines Hochhauses vor, das in der Grundstücksmittle, abgerückt von den beiden flankierenden Straßenzügen, seinen Platz finden sollte. Die ersten, um 1951 von den Architekten erarbeiteten Lösungen offenbarten mit einer einheitlich verglasten Rasterfassade und einer sichtbaren Stahlskelettkonstruktion noch direkte Bezüge zu Hochhausprojekten amerikanischer Vorbilder, wie etwa zum Lever House in New York von Gordon Bunshaft (SOM) aus 1951-52. Zunächst also scheinen BBPR sich noch auf eine vom <i>Movimento Moderno</i>¹⁷ ausgehende Formensprache, auf das internationale Bild einer universellen Architektur, die keinerlei Auseinandersetzung mit den Besonderheiten des Ortes eingeht, einstimmen zu wollen. Doch parallel dazu entwickeln BBPR bereits in dieser ersten Phase alternative Konzepte, die andere Parameter in den Vordergrund stellen: Neben den Entwürfen, die sich vor allem durch eine schmucklose Materialästhetik aus Metall und Glas zusammensetzen, die mit gezackten und T-förmigen Grundrissen an der Auflösung des reinen Parallelepipeds arbeiten, wird das Bemühen um eine kontextuelle Auseinandersetzung spürbar forciert. Die immanenten Potentiale des Ortes gewinnen an Bedeutung, während das Leitbild einer ortlosen Architektur und das Verhältnis zur Tradition kritisch hinterfragt werden. Diese Dialektik zwischen der grundsätzlichen Entscheidung einer Bebauung des</p>
---	--	--

¹⁶ vgl. Giedion, Siegfried: Osservazioni sulla Triennale, in: *Quadrante*, Heft 4, August 1933, S.25, sowie Persico, Edoardo: Casa del sabato per gli sposi, in: *Casabella*, Heft 6, 1933, S.10

¹⁷ vgl. Maffioletti, Serena: BBPR; 1958; Edificio a torre per uffici, abitazioni e negozi detto Torre Velasca, Milano, Bologna 1994, S.136

2	Objektbeschreibung	<p>Grundstücks mit dem <i>modernen</i> Typus des Hochhauses, die in jener Zeit sehr stark mit zeitgenössischen Entwicklungen in Zusammenhang steht - man denke nur an die Bürobauten, die als Megazeichen verstandenen gläsernen Burgen des Lichts, die in den fünfziger Jahren das neue Bild der Stadt in entscheidender Weise zu prägen begannen¹⁸ - und andererseits die Sensibilisierung für die Situation im <i>historischen</i> Stadtzentrum Mailands markiert den Ausgangspunkt des Planungsprozesses:</p> <p>„In jenem Jahr [1949],“ so Vittorio Gregotti, „vielleicht aus einem ungerechtfertigten Haß auf die Schule [Politecnico di Milano] heraus, bewarb ich mich in dem damals international anerkannten Atelier BBPR um Arbeit. Man begegnete dort Alvar Aalto, Walter Gropius und Le Corbusier oder auch Künstlern wie Alexander Calder und Saul Steinberg. Ich sollte mich mit mittelalterlichen Türmen beschäftigen, und erst einige Zeit später wurde mir klar, daß meine Studien mit dem Projekt des Velasca-Turms in Mailand zusammenhingen.“¹⁹ Diesen ersten formalen Studien, die jenen Rekurs auf historische Turmbauten vorantreiben, entstehen zunächst losgelöst von ersten Kostenberechnungen²⁰, wonach entsprechend dem status quo der technischen Möglichkeiten der frühen fünfziger Jahre eine Realisierung des Turmgebäudes in Stahlbetonbauweise - bei einer Bauausführung in Italien - Einsparungen in Höhe von 25 bis 30% im Vergleich zu einer Stahlskelettkonstruktion erbringen wird. Daraufhin ändern BBPR ihre Materialkonzeption und es beginnt eine intensive Auseinandersetzung der Architekten mit den ästhetischen und konstruktiven Möglichkeiten des Baustoffes Stahlbeton, die bis ins Jahr 1956 andauern wird. In mehreren Schritten entwickeln BBPR die endgültige Form der Torre Velasca: Die 1958 fertiggestellte Version des Hochhauses erhebt sich auf einer Grundfläche von 40 x 22.50 Metern bei einer Höhe von 87.50 Metern (Oberkante des Baukörpers), respektive 99.00 Metern (Dachoberkante).²¹ Die signifikante Gebäudeform ergibt sich dabei durch das Übereinandersetzen zweier unterschiedlich großer Blöcke, die insgesamt über 27 Geschosse verfügen. Im schlankeren hochstehenden Block befinden sich im Erdgeschoss eine Ladenzone, darüber, im 1. bis 10. Obergeschoss, Büros und im 11. bis 17. OG Ateliers (Büros mit integrierten Wohnungen). Das 18. Obergeschoss formuliert den oberen Abschluss des unteren Blocks, in ihm sind technische Installationen, Servicerräume und eine Hausmeisterwohnung untergebracht. Im deutlich auskragenden darüberliegenden Block befinden sich in den Geschossen 19 bis</p>
---	--------------------	---

¹⁸ vgl. hierzu das Ausstellungsplakat des Architektur-Wettbewerbs für das Hochhaus der Phoenix-Rheinrohr AG in Düsseldorf. in: *Baumeister*, Heft 1, Januar 1956, S.45

sowie die Feststellung von Paulhans Peters: „Hochhäuser werden sicher immer zahlreicher gebaut werden.- Diese Bauform ist vielleicht eine der wichtigsten Aufgaben heutiger Architektur, die zu lösen ist. Wir stehen erst am Anfang dieser Entwicklung, wenn auch Amerika eine Erfahrung von über 50 Jahren besitzt.“ zitiert in: *Baumeister*, Heft 3, März 1956, S.175

¹⁹ Vittorio Gregotti, zitiert in: *Die italienische Metamorphose, 1943-1968, a.a.O., S.555*

²⁰ Die Berechnungen beziehen sich vielmehr auf die Vorentwürfe, die von einem Baukörper ohne Auskrugung eines darüberliegenden Bauteils ausgehen.

²¹ vgl. Stommer, Rainer: Turm und Hochhaus, in: *db (Deutsche Bauzeitung)* Heft 7, Juli 1993, S.96

2	Objektbeschreibung	<p>24, sowie in zwei Dachgeschossen, die Zwei- bis Sieben-Zimmer-Appartments, jeweils mit Terrasse oder Veranda.²² Seine formale Prägung erfährt das Hochhaus vor allem durch die diagonal nach oben verlaufenden Streben, die durch ihre expressive Steigerung den Übergang vom Arbeiten zum Wohnen in konstruktiver Überhöhung nach außen tragen. Der formalästhetische Aspekt einer klaren Trennung zweier unterschiedlich genutzter Gebäudeteile, das Betonen einer Zäsur zwischen Büros und Wohnungen erfährt dabei ebenso aus funktionaler Sicht eine Legitimation. Denn, die für Büroetagen sinnvolle Raumtiefe von 6 Metern wäre für eine funktionale Unterteilung der Wohnungen wenig geeignet, daher erscheint auch die von BBPR vollzogene Erweiterung der Wohneinheiten auf eine Tiefe von 9.50 Metern plausibel. Es muss jedoch davon ausgegangen werden, daß sich diese enge Koinzidenz zwischen Form und Funktion tatsächlich eher rückwirkend ergeben hat: Die formale Vorgabe eines in Anlehnung an mittelalterliche Wehrtürme gestalteten Hochhauses stand funktionalen Planungen voran und wurde erst in einem zweiten Schritt mit dafür adäquaten Funktionen angereichert, - eine Entwurfshaltung, die im Rahmen der CIAM in Otterlo heftig kritisiert und vor allem von englischer Seite (Peter Smithson) überbewertet wurde.²³</p> <p>Der Torre Velasca soll, - so Rogers -, „kulturell und ohne die Sprache irgendeines ihrer Gebäude zu kopieren, die Atmosphäre der Stadt Mailand, ihre nicht in Worte zu fassende und doch wahrnehmbare Eigenart wiedergeben.“²⁴ Bei der kritischen Einschätzung des Torre Velasca wurde dennoch das von Rogers dargelegte <i>Interpretieren einer Situation als Kopieren der Sprache historischer Gebäude</i> betrachtet. Übersehen wurde dabei oft die Emblematisierung des Gebäudes für die von der Spekulation dominierte, - oder besser zerstörte -, Mailänder „Stadtplanung“. So demonstrieren BBPR mit der Errichtung des Torre Velasca drei für die Situation der italienischen Nachkriegsmetropolen wesentliche Aspekte: Nicht nur die Integration eines modernen Bausteins in ein historisch geprägtes städtisches Gefüge, sondern auch das Gegenprogramm zur monofunktionalen Gebäudenutzung, das Übereinander von Wohnen und Arbeiten, werden überzeugend umgesetzt und drittens wird von BBPR der Beweis angetreten, daß es für alle am Bauen Beteiligten darum gehen muss, Antworten auf die überbordende Bauspekulation zu finden, daß es aktuellen Entwicklungen gegenzusteuern gilt, die historische Altstadtbereiche a priori unter dem Gesichtspunkt der Profitmaximierung der</p>
---	--------------------	--

²² Insgesamt liegt das Bauvolumen des Torre Velasca um 12% unter den maximalen Vorgaben. Die Gesamthöhe von 99 Metern liegt 7 Meter unter der durch die Bausatzung der Stadt Mailand vorgegebenen Höhe von 106 Metern, die sich auf die Höhe der Türme des Mailänder Doms bezieht.

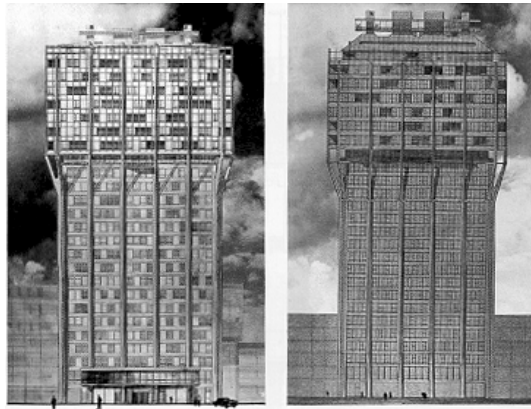
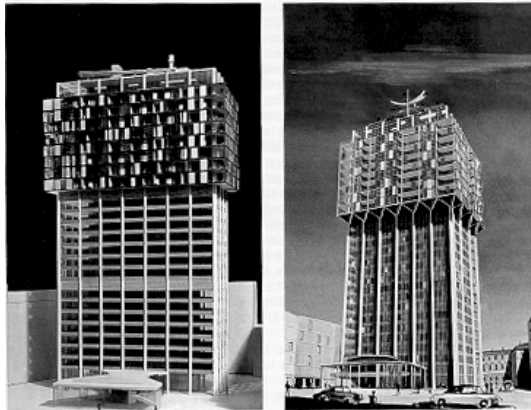
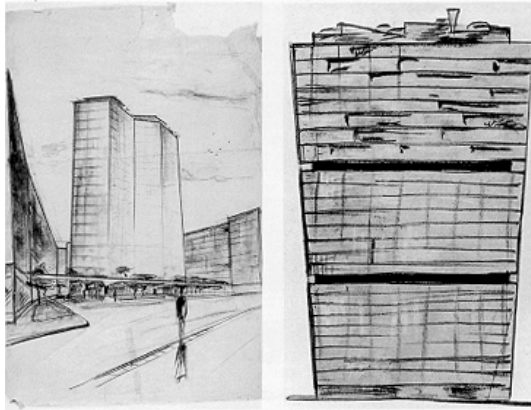
²³ vgl. Joedicke, Jürgen (Hrsg.): Oscar Newman: CIAM '59 in Otterlo, Stuttgart 1961, S.92ff: Diese rückwirkende funktionale Legitimation kann auch Ernesto Nathan Rogers nicht entkräften, obgleich er in der Diskussion mit Peter Smithson unterstreicht, dass es BBPR nie um die Imitation von Formen und Gestaltungsprinzipien der Vergangenheit ging, sondern vielmehr „um ein Verständnis für das, was vor unserer Zeit passierte.“

Auch L. B. di Belgiojoso betont die rein funktionalistisch motivierte formale Ausprägung des Turmes. (In einem Gespräch mit dem Verfasser am 12.06.1995 in Mailand)

²⁴ Rogers, Ernesto Nathan: *Esperienza dell'architettura*, Turin 1958, S.312

2

Skizzen / Vorentwurf

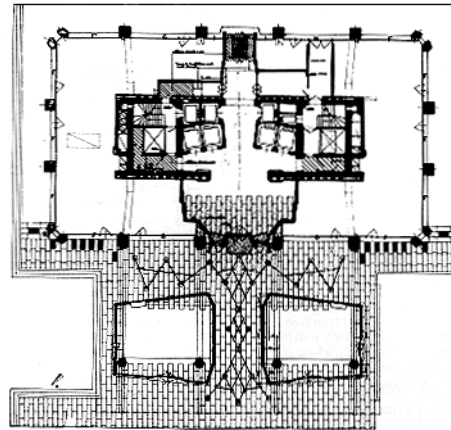


Wesentliche Entwicklungsstadien des Entwurfsprozesses: Aus dem winkelförmig zusammengesetzten Parallelepipedon (links oben) entwickelt sich ein konisch zulaufender, dreigeteilter Turmschaft, der erst in der Folgezeit die signifikante Zweiteilung, die deutliche Auskragung des aufliegenden Baukörpers und das expressive aussenliegende Traggerüst erfährt. Rechts unten eine Modellaufnahme des realisierten Gebäudes, das zunächst als Stahlskelettkonstruktion konzipiert, dann jedoch in Stahlbetonbauweise ausgeführt wurde.

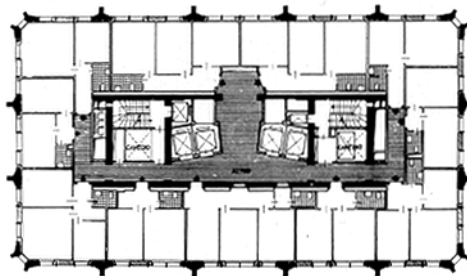
2

Grundrisse

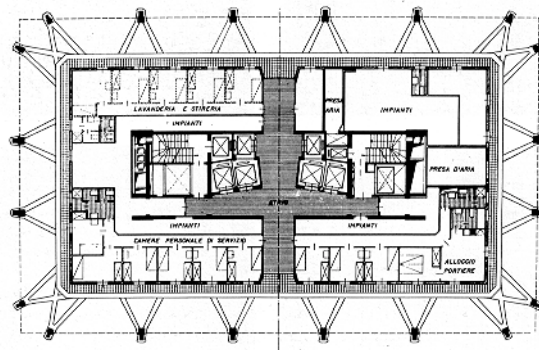
*Grundriss
Erdgeschoss
(Ladenzone mit vorgestelltem
zweigeschossigem Baukörper zur
piazza Velasca)*



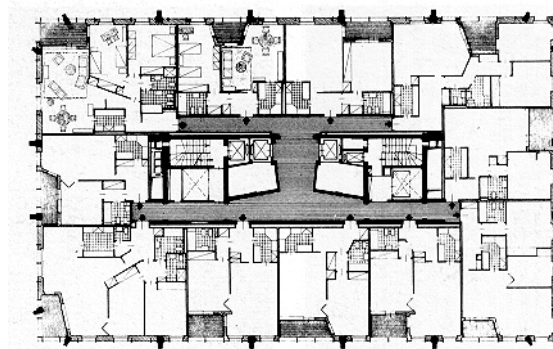
*Grundriss
Normalgeschoss mit
Büronutzung*



*Grundriss
18. Obergeschoss
(Serviceeinrichtungen und
Hausmeisterwohnung)*



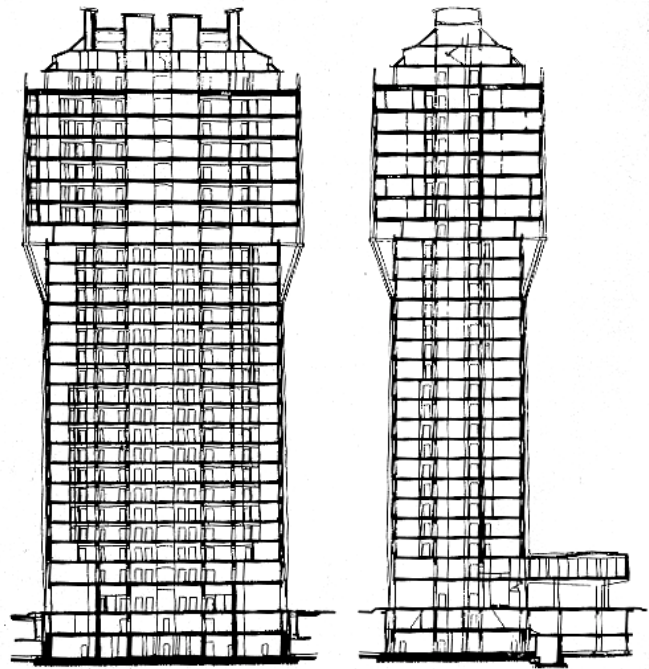
*Grundriss
Normalgeschoss mit
Wohnnutzung*



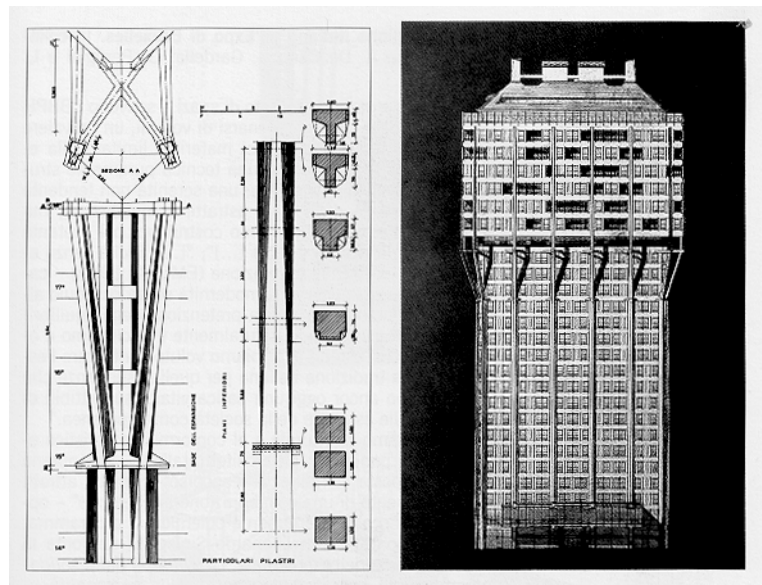
2

Schnitte

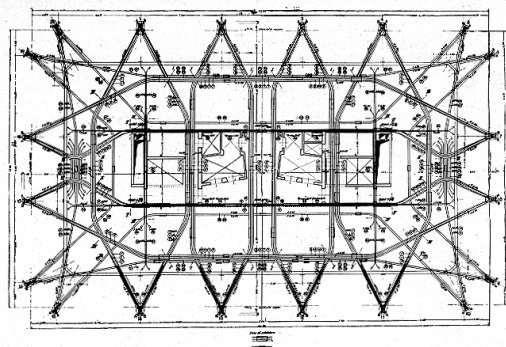
Torre Velasca: Schnitt durch die Längs- und Schmalseite des zweigeteilten Turmgebäudes



Detail des nach außen gelegten Tragwerks / Ansichtszeichnung zur piazza Velasca



Bewehrungsplan mit den Zugstäben der diagonal auskragenden Stützen



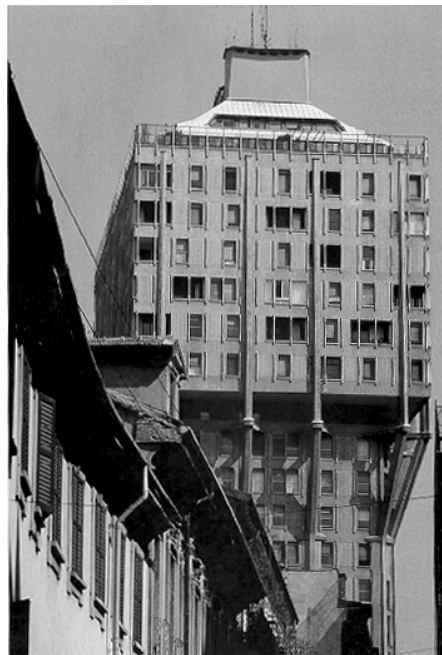
2

Ansichten

*Ansicht des Torre Velasca im
Kontext des historischen
Stadtzentrums von Mailand*



*Detailansicht des über dem 18.
Stockwerk auskragenden
Wohnbereichs*

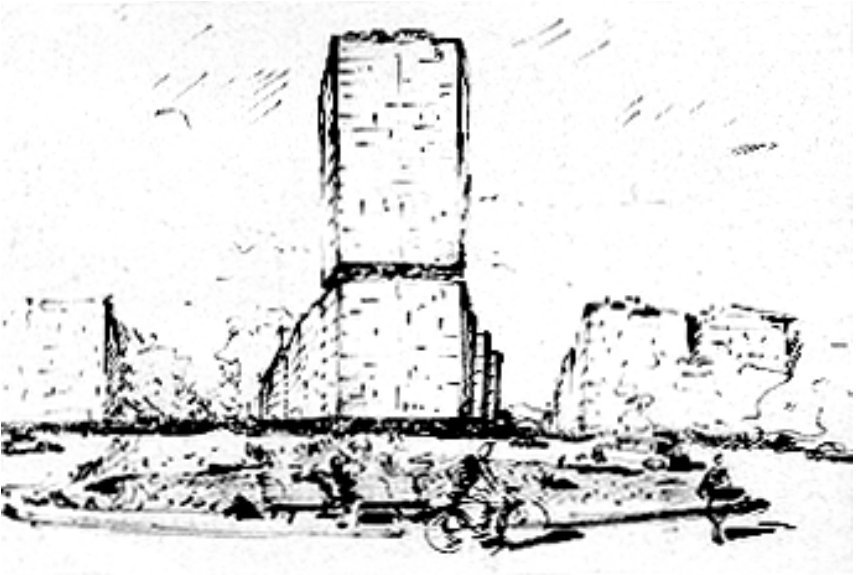


*Ansicht der asymmetrisch
gegliederten reliefierten Fassade*



<p>3</p>	<p>Überschneidungen / Überlappungen</p> <p>Einflüsse</p> <p>Ableitungen / Fortschreibungen</p>	<p>Der Regionalismo setzt sich im wesentlichen aus einer Überlappung der <i>Architettura Razionale</i> mit der Wiederbelebung regionaler Traditionen und einem neuen Geschichtsbewußtsein zusammen.</p> <p>Das Hochhausprojekt des Torre Velasca entsteht in folgender Entwicklungslinie: Mit dem Projekt des <i>Centro direzionale</i> (Geschäftszentrum) <i>di Milano</i> aus 1946, das BBPR in Zusammenarbeit mit der italienischen CIAM Gruppe (Albini, Bottoni, Mucchi, Pollini, Pucci und Romano) entwickeln, beginnt die erste Phase einer Auseinandersetzung mit dem Typus des Turm- und Scheibenhochhauses im Stadtzentrum. Während sich dieses Projekt noch sehr stark an den in der <i>Charta von Athen</i> verankerten Leitbildern der Moderne orientiert und mit rhythmisch in ein durchgrüntes Stadtzentrum eingestellten Hochhausscheiben und Turmhochhäusern eine radikale Stadterneuerung anstrebt, beginnen BBPR mit dem Projekt für ein Wohn- und Bürohaus²⁶ in der via Larga aus 1950, sich mit einem vorhandenen historischen Kontext kritisch auseinanderzusetzen, ihre Entwurfsmaxime zu hinterfragen und bereits hier die mögliche Einbindung eines Hochhauses (Gesamthöhe 67.50 Meter) in das historische Zentrum Mailands zu überprüfen. Zeitgleich bearbeiten BBPR in Mailand die Restaurierung und Einrichtung des Museums Castello Sforzesco (1952-56), im südlichen Bereich des Parco Sempione gelegen. Gerade mit der Bauaufgabe der Gestaltung dieser mittelalterlichen Burganlage, der intensiven und direkten Auseinandersetzung mit der historischen Architektur dieses Ortes, - die gerade auch über jene mediävalen Wehrtürme verfügt - , unterstreicht die Architektengruppe den Veränderungsprozess, dem ihre Haltung gegenüber einem Vorhandenen mit Beginn der fünfziger Jahre unterliegt. Ein Prozess, der für BBPR bereits mit der Restaurierung des Klosters San Simpliciano (1939-40) in Mailand begonnen hatte, bei dem die Architekten eine hohe Sensibilität in der Auseinandersetzung mit einer historischen Klosteranlage offenbarten. Die Erfahrungen, die BBPR aus den beschriebenen Projekten in ihre Arbeit mitaufnehmen, prägen entscheidend die Ausgangssituation für die dann einsetzenden Planungen des Torre Velasca, die vor dem beschriebenen Hintergrund keinesfalls als isolierte Entwicklungen zu bewerten sind. Interessant erscheinen im Zusammenhang sich chronologisch überschneidender Planungsprozesse auch die von BBPR in Cesate realisierten Gebäude: In der Zeit von 1950-54 entsteht in einem Gebiet, ungefähr 15 Kilometer nördlich von Mailand, eine INA-Casa Wohnsiedlung, die BBPR in Zusammenarbeit mit Ignazio Gardella, Franco Albini, Enrico Castiglioni und Gianni Albricci</p>
----------	---	--

²⁶ vgl. Maffioletti, Serena: BBPR, a.a.O., S.96

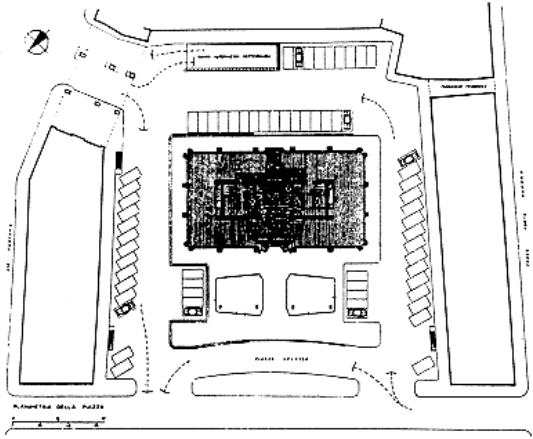
<p>3</p>	<p>Ableitungen / Fortschreibungen</p>	<p>konzipieren²⁷. Das bis dahin etwa 1.000 Einwohner zählende Dorf Cesate sollte mit einem insgesamt rund 31 ha umfassenden Planungsgebiet erweitert werden. In jener betont ausgelagerten Situation versuchten die beteiligten Architekten, eine einheitliche Siedlungsstruktur zu schaffen, die sich durch eine städtebauliche und architektonische Synthese auszeichnen sollte.²⁸ Auch hier zeigen BBPR die bewusste Vermischung von traditionellen und modernen Fragmenten: Die Siedlung, die im wesentlichen aus seriell aneinandergefügten zweigeschossigen Reihenhäusern besteht²⁹, nimmt materielle Bezüge der traditionellen Architektur des Dorfes auf, verweist aber in ihrer Formensprache - sowohl in städtebaulicher Hinsicht, als auch bei den Wohngebäuden - deutlich auf Einflüsse der Moderne: schmale hochstehende Wandöffnungen und streng gegliederte Fassaden brechen das wohlvertraute Vokabular des Vorhandenen auf, lösen sich dabei deutlich vom volkstümlichen Erscheinungsbild des Neorealismo und führen neue Bezugsebenen ein.³⁰</p> <p>Formale Analogien zum Torre Velasca lassen sich für BBPR bei dem Wohn- und Bürohochhaus im corso Francia in Turin (1957-59) und bei dem ATM Verwaltungsgebäude in Mailand (1989-90) ausmachen.</p>  <p><i>BBPR: Wohn- und Bürohochhaus im corso Francia in Turin (1957-59), Vorentwurf mit deutlich abgesetztem höhergelegenen Wohnbereich</i></p>
----------	---------------------------------------	--

²⁷ vgl. Quartiere residenziale in Comune di Cesate, in: *Casabella-Continuità*, Heft 216, 1957, S.15ff

²⁸ vgl. Maffioletti, Serena: BBPR, a.a.O., S.97

²⁹ Aus der flächendeckenden und sehr großzügig angelegten Reihenhausbauung, die mit einem viergeschossigen Wohngebäude mit 96 Wohneinheiten, einer Kirche (von Gardella), einer Schule (von BBPR), einem Kindergarten, sozialen Einrichtungen und einer Bahnstation ergänzt wird, ergibt sich eine geringe Siedlungsdichte von lediglich 168 Einwohnern pro Hektar (vgl. Wohnsiedlung II Tiburtino: 500 E/ha).

³⁰ Die bewusste Vermischung von Tradition und Moderne und das daraus abgeleitete Spannungsfeld kann besonders auch bei Ignazio Gardellas Reihenhäusern, errichtet zwischen 1951-53, nachvollzogen werden.

<p>4</p>	<p>Referenzbilder</p> <p>Vorbilder Analogien</p>	<p>Wohnhaus an der Rue Franklin in Paris Auguste Perret³¹ 1902-03</p> <p>Bürogebäude für den Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbund in Berlin Max Taut³² 1922-23</p> <p>Projekt für einen Wolkenbügel El Lissitzky³³ 1924-25</p> <p>Wohnhaus in der Rue Raynouard 51-55 in Paris Auguste Perret 1929</p> <p>Hotel Normandie in Le Havre Jacques Poirrier 1950</p>
	<p>Antipoden</p>	<p><i>Internazionalismo</i> im Sinne einer ortlosen und antihistorischen Architekturauffassung.</p> <div style="text-align: center;">  <p>The image is a site plan of the Torre Velasca skyscraper in Milan. It shows the building's footprint, which is a central rectangular core with a complex internal structure, surrounded by a series of radiating, wedge-shaped wings. The plan includes street names like 'Piazza Velasca' and 'Piazza S. Stefano', and a scale bar at the bottom left.</p> </div> <p><i>Situationsplan des Torre Velasca</i></p>

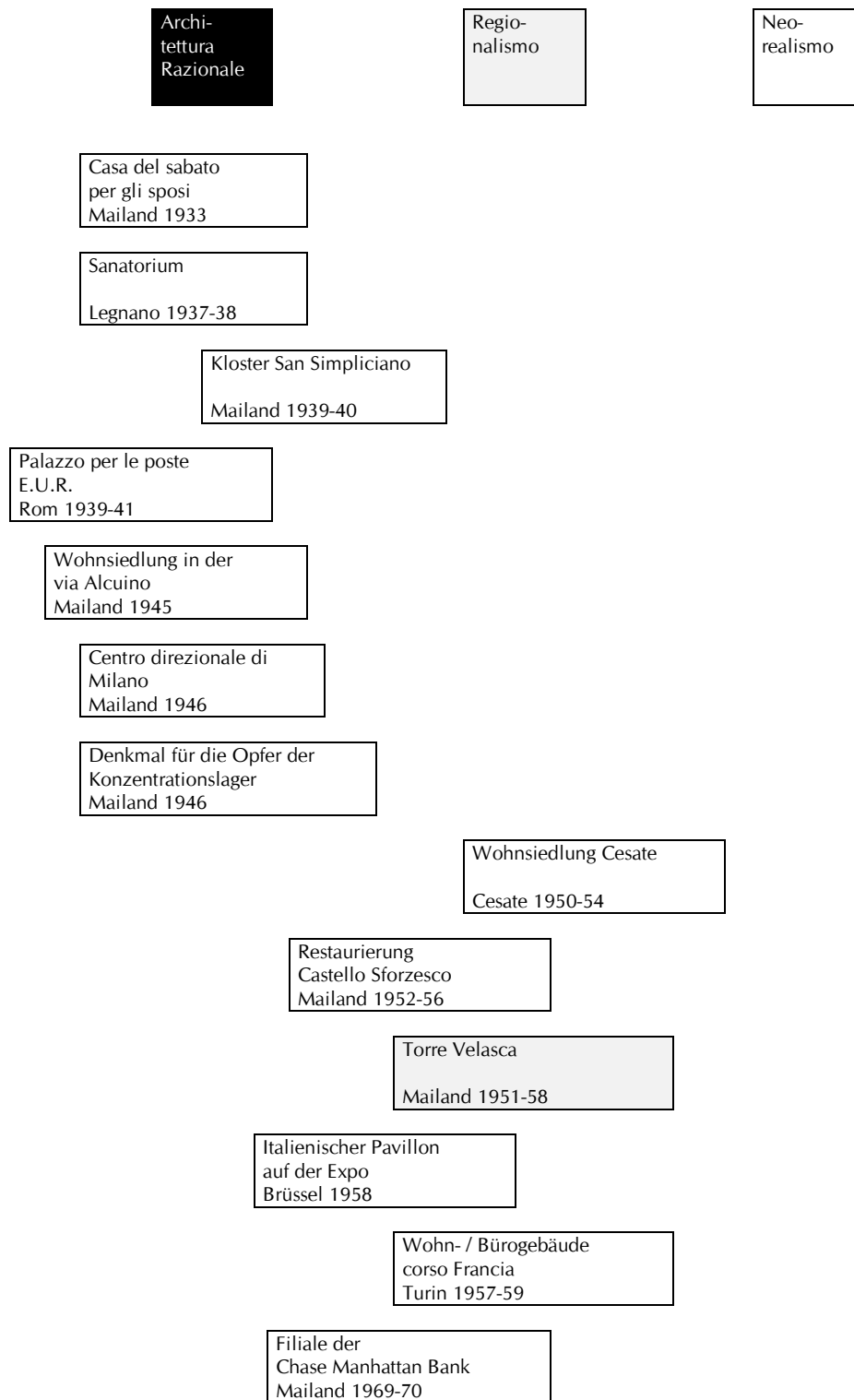
³¹ Das Werk von Auguste Perret (*1874 +1954) ist durch das Spannungsfeld innovativer Konstruktionsformen - insbesondere der Stahlbetonbauweise, die als tragendes Gerüst akzentuiert wird - und den Rekurs auf eine traditionelle Formensprache bestimmt. 1955, drei Jahre vor Fertigstellung des Torre Velasca, publizierte Ernesto Nathan Rogers von BBPR eine Monografie über Auguste Perret und unterstrich damit die Wertschätzung des in Brüssel geborenen Architekten.

³² Das Bürogebäude in Berlin von Max Taut (*1884 +1967) gilt als eines der ersten Bauten in Stahlbetonskelettkonstruktion.

³³ Die Analogie des Wolkenbügels von El Lissitzky (Lasar Markowitsch Lissitskij, *1890 in Potschinok, +1941 in Moskau) ergibt sich dabei in dem Ausgreifen eines Baukörpers in den Stadtraum auf einer weit über der Stadt gelegenen Ebene.

BBPR

Stilistische Entwicklung 1933-1970



7.1.7. Fallbeispiel 7:

Wider die Sterilität des Einförmigen:

Der *Neorealismus* als Reaktion auf Moderne und Macht:

Vom QT8 in Mailand zum Fallbeispiel 'Il Tiburtino' in Rom

Anhand einer zusammenfassenden Kontraposition des experimentellen Wohnviertels QT8 in Mailand, dessen Planungsdauer sich insgesamt von 1946 bis 1961 erstreckt, und des Manifestes neorealistischer Siedlungsplanung, des Quartiere INA-Casa 'Il Tiburtino' in Rom (1949-54), sollen diese beiden sich kontrastierenden architektonischen Leitbilder herausgestellt werden. Piero Bottoni, der die Gesamtplanung des für die achte Mailänder Triennale errichteten QT8¹ koordiniert, bezieht sich bei seiner Konzeption der Wohnsiedlung auf eine bereits 1938/39 von ihm erarbeitete Planung: Bottoni betrachtet das QT8 im wesentlichen als die experimentelle Umsetzung eines städtebaulichen Leitbildes, dessen Ursprünge bis in die späten zwanziger Jahre, - die ersten Siedlungsplanungen der Moderne - zurückreichen. Die Gruppe der ausführenden Architekten, die dem *Dopo-Razionalismo*² zuzurechnen ist, transponiert mit ihren Entwürfen jenes der Charta von Athen folgende Leitbild einer Entmischung städtischer Funktionen in die unmittelbare Nachkriegszeit - getragen von der ernüchternden Erkenntnis der Rationalisten, daß es in den urbanen Zentren keineswegs um eine radikale Stadterneuerung, sondern vielmehr um einen angemessenen Umgang mit der nach den Kriegsschäden noch vorhandenen Bausubstanz gehen kann. So experimentiert QT8 in Mailands Peripherie, der als Ort der Spekulation um Grundstückspreise ohnehin kein allzu hoher Stellenwert beikommt, mit technischen und konstruktiven Innovationen, neuen Systemen der Vorfertigung unter dem Aspekt einer möglichst hohen Wirtschaftlichkeit und thematisiert damit auch die Industrialisierung im Bauwesen. Sicher werden auf dem im Nordwesten Mailands gelegenen Grundstück distributive und regulative Kriterien miteinbezogen, insgesamt betrachtet nimmt das QT8 aber unzweifelhaft eine Sonderstellung innerhalb der Entwicklungen der unmittelbaren Nachkriegszeit ein, als ein ausgelagertes Experimentierfeld, das eine in diesem Sinne einzigartige Realisierung der rationalistischen Leitgedanken zum Bild der neuen Stadt der Nachkriegszeit ermöglicht. Das bei QT8 in eine durchgrünte Landschaft eingebettete Wohnen in Zeile, Reihe oder Scheibe impliziert das wohntypologische Untersuchungsterrain, dem sich die Architekten des *Dopo-Razionalismo* bei dieser Vision annehmen: Dieses reicht von zweigeschossigen kleinen Häusern für Kriegsheimkehrer (1946-48), viergeschossigen Wohnhäusern mit innovativen Vorfertigungssystemen (1947-54), INA und INCIS - Reihenhäusern (1950-51), elfgeschossigen Scheibenhochhäusern mit Nord-Süd-Orientierung (1947-51) und Ost-West-Orientierung (1954-66), bis hin zu neungeschossigen Turmhochhäusern (1956-60).

QT8 versteht sich dabei in seinem Gesamtbild als eigenständige Siedlungseinheit mit mehreren sozialen Einrichtungen und einer Quartierskirche (Chiesa del QT8 von Vico Magistretti und Mario Tedeschi (1947-55) in bewußtem Kontrast zum historischen Stadtzentrum Mailands.

Mit Beginn der neuen Dekade lässt sich jedoch, gestützt von den Anstrengungen der INA-Casa, ein überraschender Kurswechsel ausmachen: Bei vielen namhaften Architekten „tritt an Stelle des Interesses an den laufenden Konstruktionsverfahren nach und nach das Interesse an den Formen, in denen diese Verfahren traditionsgemäß ihren Niederschlag gefunden haben. Was zählt, ist nicht der Übergang vom rationalistischen Repertoire - der lediglich den Ansatzpunkt der Tatkraft des Architekten modifiziert - , sondern der Übergang von einer aktiven und nach Neuem strebenden zu einer überwiegend rezeptiven und retrospektiven Haltung. Dieser Übergang reift um 1950 heran; jetzt entstehen die sogenannten neorealistischen Architekturen [...]“³ Wenngleich gewiss nicht alle Protagonisten zu Beginn der fünfziger Jahre jenen Weg der expliziten Wiederbelebung regionaler Traditionen einschlagen, so sind die Siedlungsprojekte QT8 und 'Il Tiburtino' geradezu emblematisch für diese neue Phase des Übergangs, denn

¹ vgl. Bottoni, Piero: Il quartiere sperimentale Triennale QT8, in: *Edilizia Moderna*, Heft 46, 1951, S.59

² Die Bezeichnung *Dopo-Razionalismo* meint hier die Fortführung der *Architettura Razionale* in die Nachkriegszeit.

³ Benevolo, Leonardo: a.a.O., S.417

während QT8 noch sehr stark von den rationalistischen Maximen, vom experimentellen Wohnungsbau determiniert wird, formuliert das Quartiere INA-Casa 'Il Tiburtino' in Rom bereits das aufkeimende regressive Leitbild des architektonischen *Neorealismus*. Carlo Aymonino verweist dabei auf die dezidierte Abkehr von den Gestaltungsprinzipien der *Architettura Razionale*: „Beim Entwerfen des *quartiere* war man sich von Anfang an einig, auf eine Gestaltung nach rationalistischer Art zu verzichten.“⁴ Was Manfredo Tafuri als Begegnung der Intellektuellen mit den durch die *Resistenza* geeinten „auratisch gewordenen Volksmassen“ charakterisiert, wird hier zur architektonischen Programmatik. Die Rückbesinnung auf regionale Traditionen und Werte steht hier dem experimentellen Ansatz in Mailand diametral gegenüber, die dem über Jahrzehnte hinweg gewachsenen Dorf nachempfundene spontane Formfindung mit individueller Ausbildung der Details des Tiburtino stellt sich dem Streben nach geometrisch klar strukturierter Siedlungsplanung in Form von optimierten, seriell anzufertigenden Einzelgebäuden des QT8 antipodisch entgegen. Die periphere Lage der Wohnsiedlung Tiburtino steht dabei jedoch in Einklang mit der bewußt anti-urbanen Auffassung des Neorealismus, - im Unterschied zu QT8, das aus Gründen der Realisierbarkeit eher zwanghaft - und nicht programmimmanent - in die Peripherie ausweichen muß.

Das römische Quartiere Tiburtino an der via Tiburtina und via Crispolti wird den Stellenwert eines Manifestes des architektonischen Neorealismus erlangen, weil es wie kaum ein anderes Projekt aus jener Zeit die architektonischen Prinzipien jenes aufkommenden 'regressiven Leitbildes' offenbart: Von der städtebaulichen Konzeption einer artifiziellen Spontaneität der Formen bis hin zu den schmiedeeisernen Brüstungen lässt sich die Emphase traditioneller Bauformen eingebettet in das reine, vom Faschismus verschont gebliebene Bild ländlicher Idylle⁵ nachzeichnen, „ein gebautes Manifest des Neorealismus, welches die national-populäre Ästhetik zu verwirklichen suchte, die der kommunistische Ideologe Antonio Gramsci gefordert hatte. Die unregelmäßige Verteilung der Häuser auf dem Gelände spiegelt den romantischen Mythos der spontan gewachsenen Agglomerationen wider, die Formensprache zitiert die traditionellen, einfachen Häuser der römischen Campagna, die mit handwerklichen Bautechniken ausgeführten Details verweisen auf die „heile“ Welt der Bauern und Arbeiter. Eine ebenso idealistische wie naive Utopie fand ihren architektonischen Ausdruck.“⁶ Die dabei von Ridolfi und Quaroni angewandte Formensprache bearbeitet das Grundmuster des dörflichen Vokabulars jedoch nicht nur in seiner räumlichen Dimension: So wird die Überhöhung der reinen Adaption einzelner Teile durch das Gesamtbild kontrastiert. Das freie Spiel der Dachformen, der umlaufenden Galerien oder der repetitiven Außentreppen wird mit dem vertrauten Bild des Dorfes verwoben. Der Gesamteindruck eines gewachsenen Dorfes, das sich als kleine Siedlungseinheit von der unüberschaubaren anonymen Vorstadtristesse der römischen Peripherie deutlich zu differenzieren sucht, wird durch das vielköpfige Planungsteam verstärkt: Immerhin waren insgesamt dreizehn Architekten an der Planung des Tiburtino beteiligt⁷, ein Umstand, der trotz gemeinsamer Vorgaben zu den nicht unerwünschten - mitunter größeren - Nuancen formaler Ausprägungen führte.⁸ „Wir ließen“, so Ridolfi, „allen [beteiligten Planern] eine größtmögliche Freiheit, nachdem wir die übergeordneten Direktiven kollegial diskutiert und festgelegt hatten.“⁹ Während Quaroni für den eigentlichen Städtebau des Tiburtino sich mehr Zeit gewünscht hätte, wird die Gesamtplanung von Ridolfi¹⁰ vorangetrieben und alsbald vorgestellt.¹¹ Doch selbst die reine Adaption, die wörtliche Wiederverwendung der

⁴ Aymonino, Carlo: Storia e cronaca del Quartiere Tiburtino, in: *Casabella continuità*, Heft 215, April-Mai 1957, S.20

⁵ Jene unbefleckte „ländliche Idylle“ suchte zuvor Mario Ridolfi auf: Von 1943 bis 1945 wohnte er im Kreise seiner Familie in Marmore (Provinz von Terni / Umbrien), um dem Kriegsgeschehen zu entgehen.

⁶ Lampugnani, Vittorio Magnago: Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1980, S.184

⁷ Neben den Protagonisten Ludovico Quaroni und Mario Ridolfi auch Carlo Aymonino, Carlo Chiarini, Mario Fiorentino, Federico Gorio, Maurizio Lanza, Sergio Lenci, Pier Maria Lugli, Carlo Melograni, Gian Carlo Menichetti, Giulio Rinaldi und Michele Valori.

⁸ vgl. Chiarini, Carlo: Aspetti urbanistici del quartiere Tiburtino, in: *Casabella*, Heft 215, 1957, S.28

⁹ Mario Ridolfi, Vortrag am 17. Februar 1977 am Istituto di Composizione architettonica der Facoltà di architettura des Politecnico di Milano, zitiert in: *Hinterland*, Heft 13-14, 1980

¹⁰ Nicht zuletzt wegen Ridolfis schwieriger finanzieller Situation drängt er auf eine alsbaldige Realisierung und verbringt viel Zeit auf der Baustelle, um den Fortgang der Arbeiten persönlich zu überwachen und Verzögerungen zu vermeiden. Viele Zeichnungen für das Tiburtino werden daher von Ridolfis Partner, Wolfgang Frankl, angefertigt.

¹¹ vgl. Bellini, Federico: Mario Ridolfi, Bari 1993, S.70 ff

Farb- und Materialwahl der einfachen Dorfhäuser kann die räumliche Irritation der Siedlung nicht kaschieren: In Dimension und Zusammenstellung der einzelnen Baukörper hebt sich das Tiburtino entscheidend vom wohlvertrauten Bild des Dorfes ab. Sowohl die nur an wenigen Gebäuden unterschrittene Höhe von vier Vollgeschossen, die im Zusammenspiel mit den siebengeschossigen sternförmigen Punkthäusern von Mario Ridolfi die weitaus höhere Bebauungsdichte veranschaulichen, als auch die implantierten eingeschossigen Ladensolitäre vermitteln einen trotz aller Anstrengungen vom traditionellen Bild der ruralen Siedlungseinheit stark abweichenden Gesamteindruck, der die Grenzen des an den Stadtrand herangerückten Dorfes deutlich aufzuzeigen vermag. Die Schwäche des Siedlungsensembles liegt in der Fragilität der Gesamtkonfiguration, der noch vorhandenen Unentschlossenheit zwischen der anglo-skandinavischen kompositorischen Freiheit und dem Verhaften an dem Weg der italienischen Tradition: die Einzelgebäude sind noch zu losgelöst, um eine wiedererkennbare Textur und jenes umschließende Kontinuum zu bilden, das die höchste Qualität der Architektur der kleinen Agglomerationen darstellt. An jenen Stellen, wo das formale Niveau des Einzelgebäudes abfällt, - auch wenn dies bei Bauten Ridolfis nicht häufig der Fall ist -, wird die Qualität der durch sie gebildeten Räume offenkundig schlecht.¹² Dennoch bleibt das Quartier per se als eigenständige Siedlung wahrnehmbar und dennoch bleibt sein charakteristisches Gesamtbild von der grünen Idylle des Dorfes, das der Stadt „verächtlich den Rücken kehrt“¹³ als bewußte Antipode zum steinernen hochverdichteten Stadtquartier spürbar. Nicht zuletzt die konsequent ablehnende Haltung der Architekten des Tiburtino gegenüber jedweder Industrialisierung oder Vorfertigung im Bauwesen, - die Ridolfi bei seinen fast zeitgleich erbauten *Case a torre* in der Viale Etiopia in Rom bereits miteinbeziehen wird¹⁴ -, impliziert dabei auch das Ephemere des architektonischen Neorealismus. „Nur als snobistisches Spiel können vom Ende der 50er Jahre an die Wiederaufnahme dörflicher Formen und volkstümliche Haltungen noch überleben [...]. Die palingenetische Botschaft, die dem „Völkischen“ innewohnt, ist von den 60er Jahren ab deutlich unzeitgemäß geworden.“¹⁵ Dabei hatten zunächst Neorealismo und Fanfani-Plan in einem sehr engen Wechselverhältnis gestanden: So wird im Legge Fanfani vom 28. Februar 1949 vor allem der Begriff der *regionalen Umwelt*, des *Ambiente* herausgestellt: „Das Haus soll zur Bildung einer städtischen Umwelt beitragen, indem es die geistigen und materiellen Bedürfnisse des Menschen vergegenwärtigt, des wirklichen Menschen und keines abstrakten Wesens: des Menschen also, der die unendlichen und monotonen Wiederholungen des selben Wohnungstyps, wo er seine eigene Wohnung nur durch eine Nummer unterscheidet, weder liebt noch versteht. Er lehnt die Schachbrettplanung ab und bevorzugt Umgebungen, die zugleich gesammelt und bewegt sind. Es werden also die Bedingungen des Geländes sein, die Besonnung, die Landschaft, die Vegetation, die vorhandene Umwelt, die Lokalfarbe, die die planmäßige Komposition verdeutlichen werden, damit die Bewohner der neuen städtischen Zentren den Eindruck haben, daß darin auch etwas Spontanes, Genuines ist, etwas, was unlöslich mit dem Boden verschmolzen ist, auf dem diese Zentren entstehen.“¹⁶ Diese Haltung wird im Tiburtino durch den hohen Stellenwert der quartiersinternen Grünräume, die das topografische *Ambiente* formulieren, sowie durch das Herausstellen privater und halböffentlicher Außenräume umgesetzt. Der vorübergehende Versuch des *Neorealismo*, das Volk zum eigentlichen Subjekt der Kultur zu machen, es als die neue jungfräuliche Größe, die sich aus der *Resistenza* herausgebildet hat, zu erheben, findet seine Entsprechung in der überschaubaren Siedlungseinheit des Tiburtino.

¹² ibidem

¹³ vgl. Tafuri, Manfredo: Realismus und Architektur; Zur Konstruktion volksbezogener Sprachen, in: Das Abenteuer der Ideen; Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution, Katalog zur internationalen Bauausstellung Berlin 1987, Berlin 1984, S.145

¹⁴ Ridolfi sprach jedoch nie von einer „standardizzazione“, sondern vielmehr von einer „normalizzazione“ im Sinne einer vereinheitlichenden Vorgabe eines bestimmten Rahmens, der dem Planer beim Einstellen der Wände und der räumlichen Unterteilung noch größtmögliche Spielräume lässt.

¹⁵ Tafuri, Manfredo: Realismus und Architektur; Zur Konstruktion volksbezogener Sprachen, a.a.O., S.147

¹⁶ vgl. Hoffmann-Axthelm, Dieter / Scarpa, Ludovica: Zum Tode Mario Ridolfis: Faschismus, Populismus, und die Liebe zu den Steinen, in: *Arch+* Heft 79, 1985, S.5

Fallbeispiel 7: Die Wohnsiedlung 'Il Tiburtino' in Rom

<p>1</p>	<p>Betrachtungsebene</p> <p>Strömung / Tendenz:</p> <p><i>Charakteristika:</i></p> <p>Erläuterung der Projektauswahl / Stellvertreterqualität</p>	<p>Neorealismo</p> <p>regressives architektonisches Leitbild, getragen von einer Wiederbelebung regionaler Traditionen: Emphase der vom Faschismus unbefleckt gebliebenen dörflichen Idylle. Anti-urbane überschaubare Siedlungseinheit in peripherer Lage Herausstellung der volkstümlichen Einflüsse, - Einzelbaukörper werden mit kleinen „römischen“ Gewölben versehen -, und Betonung des traditionellen Handwerks (Schmiedekunst u.ä.)¹⁷ durch bewußt individuelle Gestaltung der Details. Neorealistische Architektur entsteht aus der Volkstradition heraus, wird in diesem Sinne zur anonymen Dorfarchitektur, für die der bürgerliche Architekt aus seiner verantwortlichen Rolle verschwindet. Individualisierung im dörflichen Ensemble¹⁸ statt Industrialisierung: Verwendung einfacher, aus dem näheren Umfeld kommender Baumaterialien, die durch die Adaption der traditionellen, einfach lesbaren Formensprache einen hohen Identifikationsgrad erreichen. Dem Phänomen der hohen Zuwanderungsraten in die Stadt wird mit einer Implantation des wohlvertrauten Dorfes in die urbanen Ränder begegnet. Sowohl bei der Gebäudeplanung, die sich aus scheinbar sukzessiv entstandenen Teilen konstituiert (vorgelagerte Treppen erwecken den Anschein eines nachträglichen Um- oder Anbaus) als auch in der städtebaulichen Konfiguration, die in scheinbar gewachsenen dörflichen Strukturen ihren Ausdruck findet und dabei die individuelle Formfindung des Siedlungsensembles - die Siedlungfigur suggeriert, spontan und zufällig entstanden zu sein - hervorhebt, formuliert der <i>Neorealismo</i> als romantische Nostalgie eine eindeutige Gegenbewegung zur aufkommenden Industrialisierung im Bauwesen.</p> <p>Das Quartiere Tiburtino steht wie kein anderes Projekt stellvertretend für den von Rom ausgehenden <i>Neorealismo</i>: Obgleich sich bei der fast zeitgleich entstehenden Siedlung La Martella in Matera (Basilicata)¹⁹, die 1951 von Ludovico Quaroni begonnen wird, ebenso deutlich die neorealistische Haltung offenbart, besitzt das Tiburtino höhere Stellvertreterqualitäten. Denn, insbesondere die Gegend von Rom, die wie keine andere in faschistische Planungen und Kampfhandlungen involviert war, vermag die ethisch-kulturelle Haltung des <i>Neorealismo</i> offenzulegen. Während bei Martella auf eine bereits vorhandene betont dörfliche Struktur mit der neorealistischen antiurbanen</p>
----------	---	--

¹⁷ 1943 war auch Mario Ridolfi einer Schreinergerenossenschaft beigetreten, um dort dieses Handwerk zu erlernen.

¹⁸ Giovanni Astengo beschreibt 1951 den Charakter des Tiburtino wie folgt: „...wer dort wohnt, erkennt mühelos die Weitungen und verliebt sich in *seine* Ecke.“

¹⁹ vgl. Vindigni, Giuseppe: Kirche und Dorf La Martella in Matera, Italien, in: *werk*, Heft 6, Juni 1957, S.211

1	<p>Erläuterung der Projektauswahl / Stellvertreterqualität</p> <p>Eindeutigkeit der stilistischen Zuordnung</p> <p>Selbst- / Fremdattribution</p> <p>kontinuierliche / temporäre Erscheinungsform</p>	<p>Architektur geantwortet wird, der <i>Neorealismo</i> also einen vorhandenen Kontext assimiliert, polarisiert das Tiburtino in aller Schärfe die Überschaubarkeit einer vermeintlich neuen, antiintellektualistisch-anonymen Alltagsarchitektur des <i>Neorealismo</i> mit den kaum vergangenen megalomanen Planungen des römischen Stadtgebiets. „Anders als in Deutschland, kommt es dabei zu überraschenden Dichotomien: auf der faschistischen Seite der Ästhetizismus des bürgerlichen Subjekts, auf der neuen Seite die Kultur des Volkes, auf der alten Seite die Verherrlichung der Vernunft, auf der demokratischen Seite die Gefühle, das Regionale, das lebendige „Ambiente“, das Organische in der Form.“²⁰ Erst durch jene unmittelbare Dialektik zwischen der Imagination von unbeflecktem Dorf und faschistisch indoktrinierte Stadt zeigt sich die Grundsatzhaltung der Architekten des <i>Neorealismo</i>. Gerade in jener Kontraposition von der Heroisierung des einfachen Mannes und der Heroisierung der bourgeoisen faschistischen Anhängerschaft, in der Auseinandersetzung von Dorf und Stadt und der Ideologie der Bewältigung des Faschismus, die beim Tiburtino eine pointierte Umsetzung erfährt, definiert sich daher auch seine hohe Stellvertreterqualität.</p> <p>Trotz des vielköpfigen Planungsteams und unterschiedlicher gestalterischer Ausprägungen innerhalb der Siedlung besteht eine hohe Eindeutigkeit der stilistischen Zuordnung: das übergeordnete Leitbild des <i>Neorealismo</i> offenbart sich direkt im gesamten Wohnquartier.</p> <p>Fremdattribution, die erstmals von Paolo Portoghesi²¹ in Anlehnung an die neorealistischen Ausdrucksmittel in Film und Literatur a posteriori erfolgt.</p> <p>Temporäres Leitbild, dessen Entstehung zwar in unmittelbarem Zusammenhang mit den Entwicklungen im Verlauf des faschistischen Regimes steht, das aber nur eine personenbezogene Kontinuitätslinie erfährt. Als typisches Phänomen der unmittelbaren Nachkriegszeit löst sich der <i>Neorealismo</i> bewußt von den in die zwanziger Jahre zurückreichenden Strömungen und ebenso von der neugegründeten <i>Architettura Organica</i>.</p>
2	<p>Biografische Kontinuität</p> <p>Architekt</p> <p>Objekt</p> <p>Standort</p> <p>Bauzeit</p>	<p>Mario Ridolfi / Ludovico Quaroni</p> <p>Wohnsiedlung 'Il Tiburtino'</p> <p>via Tiburtina, via dei Crispolti</p> <p>Rom</p> <p>1949-54</p>

²⁰ Hoffman-Axthelm, Dieter / Scarpa, Ludovica: a.a.O., S.4

²¹ vgl. Portoghesi, Paolo: Dal neorealismo al neoliberty, in: *Comunità*, Heft 65, 1958, S.69

2	Zuordnung innerhalb des Gesamtwerks	<p>Für Mario Ridolfi ist das Quartiere Tiburtino zweifellos eines seiner Hauptwerke und zugleich Umschlagpunkt seiner architektonischen Haltung, der sich für ihn aus seiner eigenen Biografie heraus ergibt²²: Seine durch den Rationalismus geprägte Entwicklung (Einflüsse von Libera, Gropius, Mies, Mendelsohn und B. Taut) erfährt nach 1945 alsbald einen unübersehbaren Bruch. Bereits 1940 hatte Ridolfi mit dem Projekt für ein landwirtschaftliches Gehöft in Littoria, Lazio, sein Interesse für die rurale Architektur herausgestellt: „Dieses Projekt entspricht dem anderen Gesicht des italienischen Faschismus: Reagrarisierung. Es ist interessant zu sehen, daß gerade in diesen Jahren in Film und Literatur der Neo-Realismus beginnt, der nach dem Fall des Faschismus zur Ideologie der Bewältigung des Faschismus wird. Ridolfi versucht mit diesem Landprojekt erstmals eine anonyme Architektur, d.h. die Volkstradition macht die Architektur, der bürgerliche Architekt verschwindet aus seiner verantwortlichen Rolle.“²³ Die neorealistischen Projekte <i>Case a torre</i>²⁴ und insbesondere das <i>Il Tiburtino</i> zeichnen bereits deutlich Ridolfis neuen Ansatz einer Auseinandersetzung mit regionalen Traditionen, mit der ruralen Architektur, vor. Seine ablehnende und kritische Haltung gegenüber dem Rationalismus, seine hartnäckige Weigerung, einer ihm nun gesellschaftlich gegenstandlos erscheinenden Avantgarde beizutreten, sowie seine Auffassung einer Typisierung und Vereinheitlichung im Bauwesen auf handwerklicher Ebene, bei der im Sinne einer <i>tecnologia povera</i> Mangel an technischem Gerät durch ein Überangebot von Arbeitskräften kompensiert wird²⁵, führen ihn dabei immer mehr in die Isolation. Nach den zahlreichen, mitunter großen Projekten der fünfziger Jahre (für die INA-Casa), sind es von 1960 an vor allem kleinere Bauaufgaben, die jene eher introvertierte Phase einer Beschränkung auf vorwiegend einfache Materialien und konstruktive Korrektheit kennzeichnen, - dabei jedoch nicht mehr den Stellenwert und die Anerkennung seiner früheren Projekte erlangen: als das Tiburtino längst der Vergangenheit angehört, arbeitet Ridolfi immer noch mit eindeutigen Bezügen zur Formensprache und Materialität des <i>Neorealismo</i>.</p>
---	-------------------------------------	--

²² Gerade dieser Umschlagpunkt in Ridolfis Haltung führt zu Arnaldo Foschinis Fehleinschätzung bei der Vergabe der von der INA-Casa ausgewiesenen Siedlungsgrundstücke. So muß Ridolfi trotz seiner beim *Tiburtino* demonstrierten traditionalistischen Haltung mit einem wenig attraktiven Terrain auskommen.

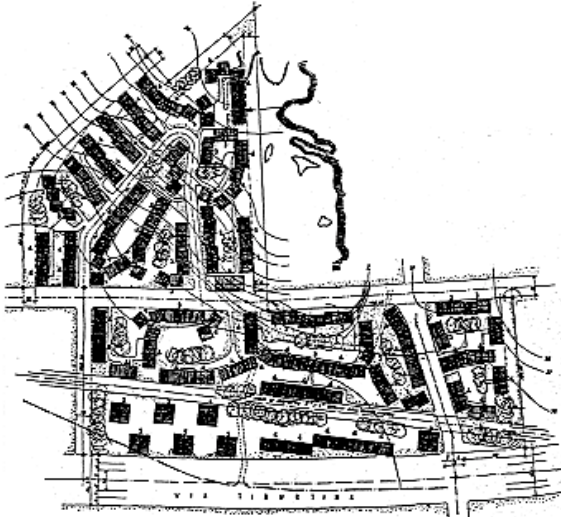
²³ Hoffmann-Axthelm, Dieter / Scarpa, Ludovica: Zum Tode Mario Ridolfis: Faschismus, Populismus, und die Liebe zu den Steinen, in: *Arch* Heft 79, 1985, S.4

²⁴ Gerade die *Case a torre* veranschaulichen dabei das Spannungsfeld, in dem sich Ridolfi bewegt: Auf der einen Seite die rigide Stahlbetonskelettkonstruktion, die der Forderung nach aktuellen Bautechniken und dem verdichteten städtischen Wohnungsbau Rechnung trägt und auf der anderen Seite die zweite Schicht des Neorealismo, die hier als auf die Architektur des Dorfes rekurrierende Ornamentik in die Grundstruktur implantiert wird.

²⁵ Für Ridolfi ging es zu keiner Zeit um eine radikale Technisierung oder Industrialisierung im Bauwesen, wie sie etwa von den Vertretern der Modernen Bewegung bereits in den zwanziger Jahren propagiert wird.

2	<p>vorangegangene Projekte</p> <p>spätere Projekte</p> <p>Objektbeschreibung</p>	<p>Mario Ridolfi:</p> <ul style="list-style-type: none"> -Torre dei Ristoranti (Projekt), Rom 1928 -Postgebäude an der Piazza Bologna, Rom 1934-35 -Palazzina Rea in der via di Villa Massimo, Rom 1934-36 -Palazzina Colombo in der via S. Valentino, Rom 1935-36 -Projekt für ein landwirtschaftliches Gehöft, Littoria 1940-41 -Wettbewerbsentwurf für die Stazione Termini, Rom 1947 -Case a torre in der viale Etiopia, Rom 1948-54 <ul style="list-style-type: none"> -Wohngebäude für ein INA-Casa-Viertel, Cerignola 1950-51 -Kindergarten, Poggibonsi 1955-61 -Kindergarten im Quartiere Canton Vesco, Ivrea 1955-64 -Casa Lina (eigenes Wohnhaus), Terni 1964-67 -Motel AGIP (Projekt), Rom 1968 <p>Die in Tuff- und Ziegelstein²⁶ errichteten Gebäude sind außen mit Spritzbeton verputzt, besitzen den für die römische Campagna typischen erdfarbenen Anstrich aus Ocker- und Rottönen. Die Fensterrahmen sind vorwiegend aus Tannenholz gefertigt, die grüngestrichenen Klappläden vor den Fenstern betonen die direkte Aufnahme der Architektur der einfachen Dorfhäuser.</p> <p>Das gesamte Wohnquartier besteht im wesentlichen aus drei unterschiedlichen Gebäudetypen: Sieben- oder achtgeschossigen Turmhäusern, drei bis fünfgeschossigen Mehrfamilienhäusern und den zweigeschossigen Reihenhäusern. Die ordnende Straßenführung soll zur gewollten Spontaneität der formalen Ausprägung der Gebäudestruktur einen bewußten Kontrast bilden. An vier prominenten Orten wurden Flächen für kleinere eingeschossige Läden ausgewiesen, deren expressive Formen sich deutlich von den Wohngebäuden abheben. Diese für den täglichen Bedarf von Mario Ridolfi konzipierten Einrichtungen basieren auf etwa 50 m² großen Modulen, die in ihrer Kubatur einen klaren Gegensatz zur übrigen Siedlung formulieren. Bei den Hauptbaukörpern der Siedlung wird intendiert, durch Vor- und Rücksprünge, durch farbliche Unterteilung in kleinere Einheiten, durch vorgelagerte Treppen oder Laubengänge und nicht zuletzt durch die schmiedeeisernen Balkonbrüstungen die Massivität zurückzunehmen. Den Anspruch nach Individualität versucht das Tiburtino durch unterschiedliche Wohnungsgrundrisse (mit Balkon, Loggia oder Terrasse), sowie durch unterschiedliche</p>
---	--	--

²⁶ Somit orientiert sich auch die Konstruktion per se an wohlvertrauten Techniken: die gemauerte tragende Wand, deren Ende Giò Ponti bereits verkündet, findet beim 'Tiburtino' in traditionell gemauerter Form ihre Anwendung.

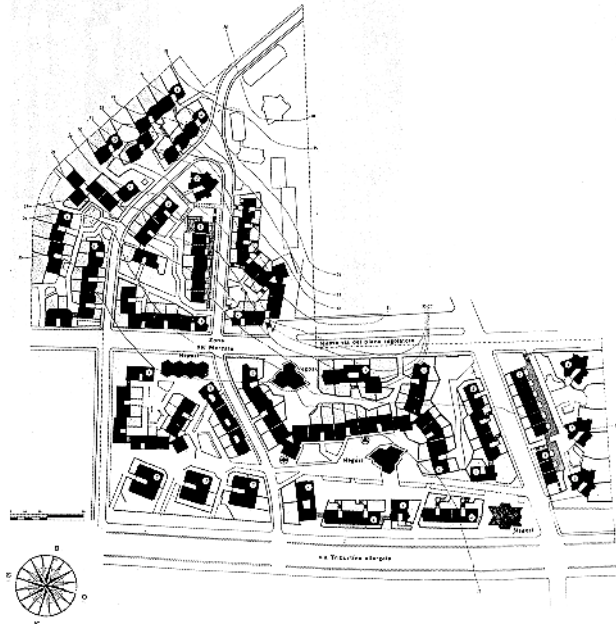
2	<p>Objektbeschreibung</p>	<p>Zugangssituationen und Erschliessungssysteme einzulösen. Insgesamt betrachtet ist das Tiburtino aber keineswegs als ein maßstabbildendes Modul oder als Baustein eines übergeordneten Systems zur Neustrukturierung der römischen Peripherie zu lesen, vielmehr versteht sich das Wohnquartier als Alternativmodell, als „Ohrfeige gegen die bürgerliche und von der Spekulation bestimmte Peripherie.“²⁷</p> <p>Privaten Freiflächen kommt im Tiburtino nur geringe Bedeutung zu, der Aussenraum wird - analog zur dörflichen Situation -, als kommunikativer Treffpunkt der Siedlungsbewohner interpretiert: Der kollektiv nutzbare Straßenraum, der sich großenteils ohne Übergang den privaten Nutzungen anschliesst, wird bewußt in eine zentrale Position erhoben, die Situation des dörflichen Alltags auf der Straße wird nachempfunden.</p> <p>Zusammen mit der Wohnsiedlung San Paolo al Valco (1949-52) ist das Tiburtino das erste im Rahmen des INA-Casa-Programms realisierte Siedlungsprojekt in Rom: Auf einer Siedlungsfläche von insgesamt 80.000 m² bietet das Tiburtino eine Gesamtwohnfläche von 45.946 m², - rund 4.000 Bewohner verteilen sich dabei auf die 684 Wohneinheiten (Siedlungsdichte: 500 Einwohner/ha). Das heißt, durchschnittlich wird eine etwa 67 m² große Wohnung von 5-6 Personen belegt. Den Löwenanteil²⁸ stellen dabei die Drei-Zimmer-Wohnungen, mit einer Wohnfläche von 62.1 m² (die kleinste Wohneinheit verfügt über 32.3 m², die größte über 92.6 m² Wohnfläche).</p>
	<p>Stellung im Kontext</p>	<p>Der städtebauliche Kontext ist für die Untersuchung des Tiburtino nur wenig relevant: aus der ablehnenden Haltung gegenüber der Urbanität des römischen Ballungsraumes heraus und der Auslagerung des Siedlungsgebietes ergibt sich vielmehr die Negierung des vorhandenen Kontextes als Charakteristikum.</p>
	<p>Skizzen / Vorentwurf</p> <p><i>Vorentwurf der Siedlungsfigur: eine diagonal verlaufende Erschliessungsstrasse unterteilt zunächst noch den nördlichen Bereich der Wohnsiedlung an der via Tiburtina</i></p>	 <p>A detailed architectural sketch of the Tiburtino housing estate. It shows a complex arrangement of buildings and streets. A prominent feature is a diagonal access street that runs through the northern part of the settlement, dividing it into sections. The sketch includes various building footprints, courtyards, and street layouts. At the bottom of the sketch, the label 'VIA TIBURTINA' is visible.</p>

²⁷ vgl. Tafuri, Manfredo: Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia, Mailand 1964, S.90 ff

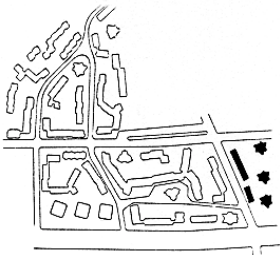
²⁸ Weiterführende Flächen- und Kostenangaben des Tiburtino finden sich in: Casabella, Heft 215, Mai 1957, S.23

2

Lageplan



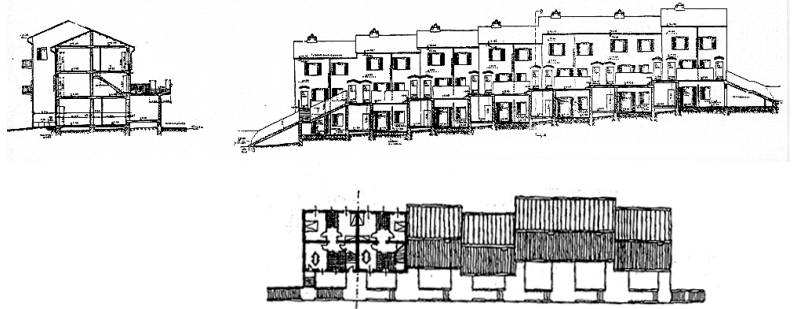
Lageplan der Gesamtsiedlung mit den eingeschossigen Ladenbauten (negozi)



Luftbild des Tiburtino aus westlicher Richtung: Im Vordergrund die drei siebengeschossigen Sternhäuser von Mario Ridolfi



Grundrisse



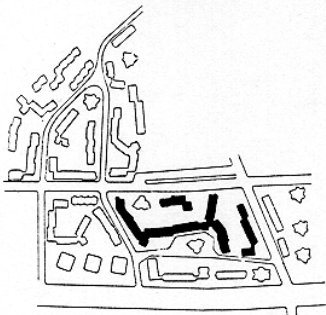
Grundrisse, Schnitt und Westansicht von Mario Ridolfis dreigeschossiger Wohnbebauung vor den Sternhäusern im südlichen Teil der Siedlung. Vorgestellte einläufige Aussentreppe suggerieren einen nachträglichen An- oder Umbau; insbesondere das ziegelbedeckte „römische“ Gebäudedach und das Vordach über dem Wohnungseingang verweisen auf die lokalen Bautraditionen



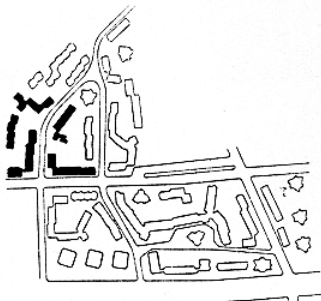
2

Grundrisse

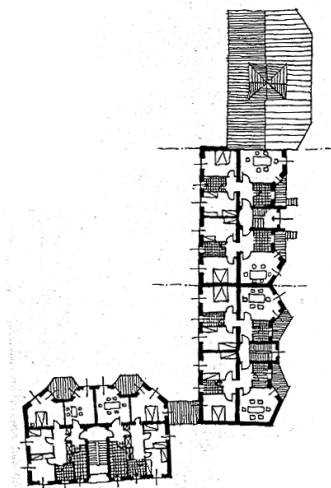
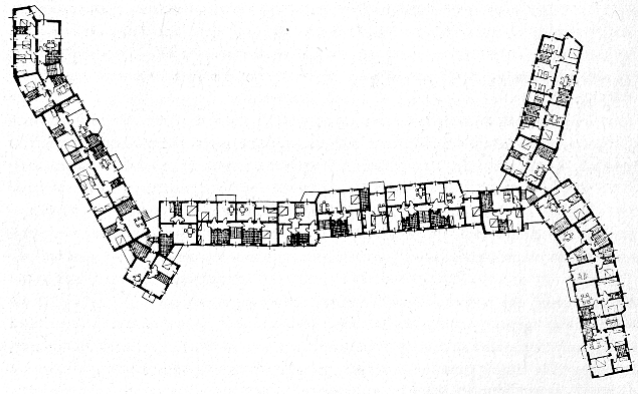
*Grundrisse und Nordansicht des
signifikanten viergeschossigen
Gebäudes in der Quartiersmitte
von Ludovico Quaroni (östliche
Hälfte) und Mario Fiorentino
(westliche Hälfte): Gerade bei
diesem grössten
zusammenhängenden
Gebäudeteil der Siedlung wird
die Maxime einer möglichst
kleinteiligen Gliederung des
Gesamtbaukörpers durch
unterschiedliche Farbgebung der
Fassaden in erdfarbenen Rot-
und Ockertönen und die
Individuation der Bauteile
emblematisch umgesetzt. Die
Spontaneität der Form suggeriert
einen über mehrere Jahre
gewachsenen Bauprozess.*



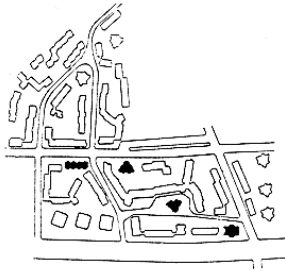
*Teilansicht der Südfassade des
zentralen viergeschossigen
Baukörpers von Ludovico
Quaroni und Mario Fiorentino*



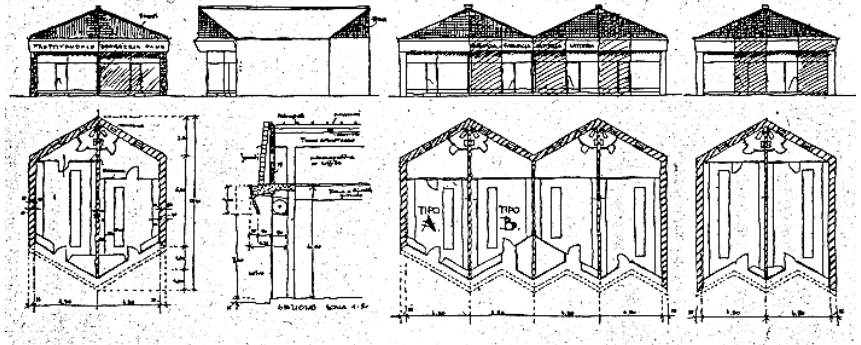
*Grundrisse und Nordansicht des
viergeschossigen Wohngebäudes
im Ostteil der Siedlung von
Carlo Aymonino, Carlo Chiarini,
Sergio Lenci und Carlo
Melograni*



2



Lokalisierung der eingeschossigen Ladengeschäfte innerhalb der Siedlung (oben) und deren Typengrundrisse, konzipiert von Mario Ridolfi

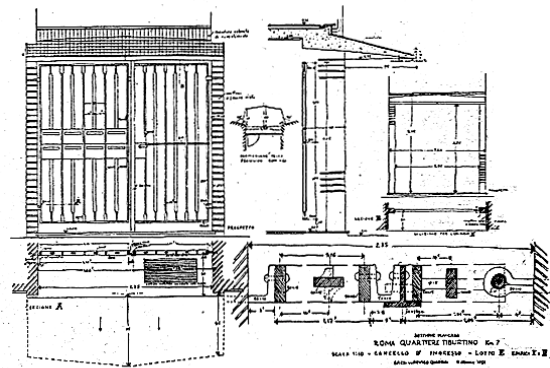


Ansicht eines eingeschossigen Ladengeschäfts von Ridolfi vor der Südfassade des zentralen Baukörpers von Ludovico Quaroni

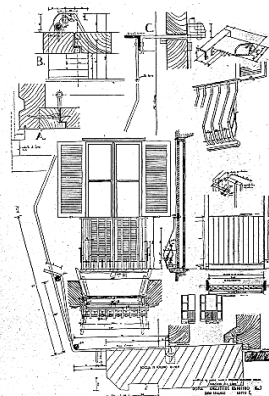


Details

Eingangstor von Ludovico Quaroni



Fenster- und Türprofile von Federico Corio und Giulio Rinaldi



3	<p>Überschneidungen / Überlappungen</p> <p>Einflüsse</p>	<p><i>Architettura Organica:</i> Der <i>Neorealismo</i> bezieht sich in seiner strikten Ablehnung der Entwurfsmaxime der <i>Architettura Razionale</i> - wie etwa einer klaren rektangulären Formensprache, die sich aus einer bestimmten Geometrisierung ableitet - formal zunächst weitaus mehr auf die <i>Architettura Organica</i>. Auch der Umstand, daß die architektonische Sprache des <i>Neorealismo</i> einem naiv-romantischen Gefühlszustand als Reaktion auf die megalomanen Planungen der Ära Mussolini entspringt, daß sich der <i>Neorealismo</i> der Spontaneität und des Pittoresken statt jener kühlen Rationalität bedient und ebenso in Rom sein Strahlungszentrum besitzt, lässt größere Kongruenzfelder mit der <i>Architettura Organica</i> vermuten. Doch trotz dieser formalen Affinität und trotz der Nähe zu den Kreisen von Zevis APAO (Mario Ridolfi war zunächst sowohl Redaktionsmitglied von „Metron“ als auch Dozent an der <i>Scuola di Architettura Organica</i> in Rom) bestehen gravierende Unterschiede: Nicht nur der beschriebene Dissens über das Verhältnis zur Tradition (Spaltung der römischen Schule), sondern auch die Verflechtung der Protagonisten des <i>Neorealismus</i> mit dem faschistischen Regime, das im besonderen auch auf Quaroni zutrifft, - oder wie im Falle Ridolfi auch die anfänglich engen Verbindungen zur <i>Architettura Razionale</i> - lassen keine weiteren Annäherungen zwischen diesen beiden Haltungen zu. Im Gegenteil, die politische Dimension wird evident: Denn, das von Zevi propagierte strikte Loslösen von einer durch den Faschismus befleckten Vergangenheit durch das Herausstellen der <i>Architettura Organica</i> als Metapher der Demokratie gerät zwangsläufig auf Konfrontationskurs mit den von den kommunistischen Theorien Gramscis beeinflussten Vertretern des <i>Neorealismo</i>.²⁹ Bruno Zevi bezeichnet den <i>Neorealismo</i> vielmehr als „kollaterales Phänomen, das in keiner Weise mit der <i>Architettura organica</i> zusammenhängt.“³⁰</p> <p><i>Architettura Razionale / Accademismo:</i> Eine weiter zurückgreifende personenbezogene Kontinuitätslinie erfährt der <i>Neorealismo</i> aus den Biografien von Ridolfi und Quaroni (beide Vertreter der zweiten Generation) durch die <i>Architettura Razionale</i> und den <i>Accademismo</i>: Ridolfi ist bereits 1928, bei der ersten Ausstellung der <i>Architettura Razionale</i> in Rom mit dem <i>Torre dei ristoranti</i> vertreten, Quaroni arbeitet nach seinem Diplom drei Jahre lang (1936-39) an der Architekturfakultät in Rom als Assistent bei Del Debbio, Marconi und Piacentini und entwirft 1938 die <i>Piazza Imperiale</i> für die E.U.R.</p>
---	---	---

²⁹ Noch 1945 war Mario Ridolfi nach seiner Rückkehr nach Rom der kommunistischen Partei beigetreten und 1947 bei den Kommunalwahlen als deren Kandidat gewählt worden.

³⁰ Bruno Zevi in einem Brief an den Verfasser vom 12.Oktober 1996.

3	Ableitungen / Fortschreibungen	<p>Dorf La Martella in Matera (Basilicata) Ludovico Quaroni, Luigi Agati u.a. 1951-54</p> <p>Wohnsiedlung San Paolo al Valco in Rom Saverio Muratori, Mario De Renzi u.a. 1949-52</p> <p>Wohnsiedlung Tuscolano in Rom Saverio Muratori, Mario De Renzi 1952-55</p> <p>Wohnsiedlung La Falchera in Turin Giovanni Astengo, Sandro Molli-Boffa u.a. 1951-54</p>
4	<p>Referenzbilder</p> <p>Vorbilder Analogien</p> <p>Antipoden</p>	<p>Die Referenzbilder des <i>Neorealismo</i> ergeben sich aus dem rezeptiven Zusammenbündeln folgender Analogien:</p> <ul style="list-style-type: none"> - durch sternförmige Punkthäuser und Shopping Center charakterisierte freie Siedlungsfiguren des <i>skandinavischen Neoempirismus</i> (Satellitenstädte <i>Vällingby</i> und <i>Farsta</i> mit dem Ansatz überschaubarer Nachbarschaftseinheiten) - Rückbesinnung auf das nationale Bauerbe als Wiederbelebung regionaler und landestypischer Traditionen im Sinne des <i>Sozialistischen Realismus</i> - kalifornischer <i>Bay Region Style</i> im Sinne einer Entwicklung eines regionalen Baustiles - antiurbane Ideologie der <i>englischen New Towns</i>, Formulierung einer Gegenposition zur Stadt als steinernes Zentrum <p>streng geometrisch angelegte Siedlungsprojekte des <i>Razionalismo</i>, wie z.B. im <i>Quartiere in via Alcuino</i>, Mailand 1945, von BBPR.</p>

Mario Ridolfi

Stilistische Entwicklung 1928-68

Architettura
Razionale

Neo-
realismo

Architettura
Organica

Archi-
tettura
strutturale

Torre dei Ristoranti
Rom 1928

Postgebäude
Piazza Bologna
Rom 1934-35

Palazzina Rea in der
via di V. Massimo
Rom 1934-36

Palazzina Colombo via S.
Valentino
Rom 1935-36

Landwirtschaftliches Gehöft
Littoria 1940-41

Wettbewerb
Stazione Termini
Rom 1947

Case a torre
viale Etiopia
Rom 1948-54

Wohnsiedlung
Il Tiburtino
Rom 1949-54

Wohngebäude für ein
INA-Casa-Viertel
Cerignola 1950-51

Kindergarten
via Parlamento
Poggibonsi 1955-61

Kindergarten
Quartiere Canton Vesco
Ivrea 1955-64

Casa Lina alle Marmore
Terni 1964-67

Motel Agip
Projekt
Settebagni, Rom 1968

7.1.8. Fallbeispiel 8:

Die Frage der Umsetzung der Wrightschen Theorien:

Architettura Organica

Das Museo di Castelvecchio in Verona

„Organisch bedeutet also, im Sinne von Sullivan und Wright, einen Protest gegen die gespaltene Persönlichkeit und die gespaltene Kultur. Es identifiziert sich mit jenem Ergreifen der Realität mit beiden Händen, mit einem Prozess, in dem das Denken und Fühlen an einem Verbindungspunkt zusammentreffen.“¹ Bruno Zevi

Zur Programmatik der organischen Architektur in Zevis 'storia dell'architettura moderna'

Ausgangssituation:

Die Ausgangssituation der nachfolgenden Betrachtung der *Architettura Organica* wird von einem expliziten Rekurs auf Frank Lloyd Wright von Bruno Zevi und der APAO bestimmt. Überdies wird postuliert, daß es in Italien nie zu einem wirklichen Einzug der organischen Architektur im Sinne einer eigenständigen Bewegung gekommen ist, daß es ebensowenig Protagonisten oder Schlüsselwerke der italienischen organischen Architektur vorzuweisen gibt. Wenn im folgenden das *Museum Castelvecchio in Verona* von Carlo Scarpa einer näheren Betrachtung unterzogen wird, dann nur deshalb, weil es für eine Interpretationsmöglichkeit und -fähigkeit der *Architettura Organica* stehen könnte, ohne dabei jedoch den Anspruch hoher Stellvertreterqualitäten oder einer emblematischen Umsetzung erheben zu wollen. Um die für das Scheitern der organischen Bewegung in Italien verantwortliche Problematik der Applikation und Umsetzung der Wrightschen Theorien im italienischen Kontext plausibel zu machen, erscheint es unabdingbar, die Entwicklungsphasen - die theoretischen Ansätze und realisierten Projekte - des amerikanischen Architekten zusammengefasst darzustellen und sie einer vergleichenden Betrachtung mit den von Zevi propagierten Theorien zu unterziehen, um danach, in einem weiteren Schritt, der Frage nach potentiellen Anknüpfungspunkten (Was wird von Wright für den italienischen Kontext zu übernehmen versucht?) für die organische Architektur Italiens nachzugehen. Vorangestellt wird der Frage nach der Applikation der organischen Architektur Frank Lloyd Wrights die Assertion von Jürgen Joedicke: „F.L. Wrights Bauten sind zu sehr auf seine Persönlichkeit zugeschnitten, als daß sie schulebildend sein könnten. Wir stehen vor dem Phänomen einer starken Persönlichkeit, die alles überschattete, was sich in ihrer Nähe ansiedelte.“² „Vor Nachahmung wird gewarnt!“ überschreibt Rudolf Pfister seinen Beitrag über eine Frank Lloyd Wright Ausstellung 1952 in München und gelangt zu der Überzeugung: „Das Werk Wrights ist - trotz seiner vielen Schüler - völlig unnachahmbar. - Und wehe uns, wenn in einigen Jahren viele kleine Wrights in Deutschland herumlaufen!“³ Offensichtlich implizierte das Bestreben Zevis, das Wrightsche Œuvre auf den italienischen Kontext schulebildend zu übertragen ein zwanghaftes Scheitern, oder wenigstens die Reduktion einer unter veränderten Rahmenbedingungen assimilierten Anwendung auf formalistische Fragmente, gar auf ein simples Plagiat, im Sinne der von Heidi Kief-Niederwörmeier beschriebenen „Kopisten“ der Wrightschen Architektur.⁴ Für jene Art der Implantation der *Organic Architecture* nach Italien stehen Carlo Scarpas Haus Romanelli (1950-55) in Udine oder dessen provisorischer Pavillon für das Kunstbuch (*Padiglione del Libro*) (1950) in Venedig. Scarpas besondere Beziehung zu Frank Lloyd Wright beschreibt er selbst wie folgt: „Ich habe Mies und Aalto immer bewundert, aber für mich wurde das Werk von Wright zum 'erhellenden Blitz' [...] In einigen meiner Bauten der ersten Jahre glaube ich, mich der Grenze der

¹ Zevi, Bruno: *Storia dell'architettura moderna*, a.a.O., S.332

² Joedicke, Jürgen: *Für eine lebendige Baukunst*, Stuttgart 1965, S.82

³ Pfister, Rudolf: *Vor Nachahmung wird gewarnt!* Zu einer Frank Lloyd Wright-Ausstellung in Europa, in: *Baumeister*, Heft 7, Juli 1952, S.491

⁴ vgl. Kief-Niederwörmeier, Heidi: *Frank Lloyd Wright und Europa; Der Einfluß Wrights auf die „Kopisten“ in Mitteleuropa*; Stuttgart 1983, S.300

Unterwerfung genähert zu haben.“⁵ Im Unterschied zu einigen anderen italienischen „Wrightianern“⁶ gelingt es aber Scarpa bei späteren Projekten von der Kopie zur bewusst subjektiven Interpretation der Ansätze Wrights zu gelangen und nicht einer rein formalistischen Adaption zu erliegen. Denn, besonders in Italien trifft das formal-expressive Spätwerk Wrights, das von geschwungenen und gekrümmten Entwürfen dominiert wird, auf fruchtbaren Boden, besonders hier wird die rein formalistische Überwindung der *Architettura Razionale* gerne adaptiert, besonders hier gewinnen die ab 1946 entstandenen Projekte Wrights an Bedeutung. Wie aber konnte jene Unterwerfung auch auf theoretischer Ebene stattfinden, oder waren auch die theoretischen Formulierungen Wrights nur wenig kompatibel mit dem italienischen Kontext? Die Fragen nach den Kongruenzfeldern mit den Ansätzen Wrights, nach Zevis Adaption, nach der Ausklammerung oder Hinzunahme von einzelnen Aspekten sollen im folgenden näher untersucht werden, um die zentrale Position Frank Lloyd Wrights, - und insbesondere dessen Theorien -, für die *Architettura Organica* in Italien in einen übergeordneten Zusammenhang stellen zu können.

Frank Lloyd Wright	Bruno Zevi / APAO
<i>Theoretische Ansätze:</i>	
<p>Organic Architecture:</p> <p>„Wright besteht auf drei Inspirationsquellen in seinem Werk, der japanischen Kunst, Sullivan und „der Natur selbst.“⁷</p> <p>„Die Quintessenz seiner Überlegungen ist die von tiefer Einsicht getragene Erkenntnis, daß „die innere Natur eines architektonischen Problems immer die Lösung in sich trägt.“⁸</p> <p>The Architecture of Democracy: Organische Architektur als Äquivalent für eine Architektur der Demokratie⁹</p>	<p>Architettura Organica:</p> <p>Organische Architektur als liberale, soziale und humane dritte Kraft¹⁰</p> <p>In ihrem Gründungsmanifest definiert die APAO die organische Architektur als eine sowohl technische wie auch künstlerische Tätigkeit, die bestrebt ist, ein Umfeld für eine neue demokratische Bevölkerung zu schaffen. Organische Architektur, so heißt es weiter, bedeutet eine Architektur für den Menschen, deren Form sich aus dem menschlichen Maßstab und den geistigen, psychologischen und zeitgemäßen Erfordernissen des sozialisierten Menschen ergibt.</p> <p>Die organische Architektur ist vielmehr die Antithese der Monumentalarchitektur, die der Mystifikation des Staates dient.¹¹</p>

⁵ zitiert in: Marciànò, Ada Francesca: Carlo Scarpa, Zürich 1986, S.35

⁶ vgl. Kief-Niederwöhrmeier, Heidi: Frank Lloyd Wright und Europa; Architekturelemente, Naturverhältnis, Publikationen, Einflüsse; Stuttgart 1983, S.348

⁷ Kief-Niederwöhrmeier, Heidi: a.a.O., S.157

⁸ zitiert in: Joedicke, Jürgen: Für eine lebendige Baukunst, Stuttgart 1965, S.82

⁹ vgl. Frank Lloyd Wright: An organic Architecture; The Architecture of Democracy, London 1939

¹⁰ vgl. Zevi, Bruno: L'Architettura organica di fronte ai suoi critici, in: *Metron*, Heft 23/24, 1948, S.50

¹¹ vgl. Zevi, Bruno: La costituzione dell'Associazione per l'Architettura Organica a Roma, in: *Metron*, Heft 2, 1945, S.75-76

Frank Lloyd Wright	Bruno Zevi / APAO
<p>Die architektonische Form steht in engem Zusammenhang mit der Funktion: Nach Frank Lloyd Wright müssen Form und Funktion eine Synthese eingehen, müssen harmonisch zusammenfallen, um organische Architektur zu implizieren. Die Form folgt der Funktion, die Form per se ergibt sich dabei aus dem Wesen einer Bauaufgabe heraus: „[...] Architektur, die wirklich Architektur ist, geht vom Boden und irgendwie vom Grundstück aus; die heimischen Verhältnisse, die Natur der Baustoffe und der Zweck des Gebäudes müssen unausweichlich bei jedem guten Gebäude Form und Charakter bestimmen. [...] Die moderne Architektur - wir wollen nun sagen: <i>organische</i> Architektur - ist eine natürliche Natur - die Architektur der Natur für die Natur.“¹²</p> <p>Neben dem besonderen Interesse von Wright für die Besonderheiten des Ortes, den er als integrativen Teil der Landschaft, der Natur begreift, erfährt von ihm vor allem das Raumverständnis einer Individuation der Teile, das Hervorheben der eigenen Identität der Teile, und das Verhältnis jener Teile zu einem übergeordneten Ganzen eine zentrale Position bei der Auseinandersetzung mit Architektur.</p> <p>„Die Natur ist meine Bibel“¹³: Aussenwand = Haut Beton = Fleisch und Muskeln Stahl = Knochengerüst</p>	<p>Zevi bezieht sich auch auf Walter Curt Behrendt und dessen antithetischer Kategorisierung der <i>Architettura organica</i> im Unterschied zur <i>Architettura formale</i>¹⁴. Behrendt bezeichnet die <i>Architettura organica</i> als:</p> <ul style="list-style-type: none"> - „Formative Art“ statt „Fine Art“ - Produkt intuitiver Empfindungen statt des Denkens - Architektur der dynamischen statt statischen Formen - Realismus statt Idealismus - Naturalismus¹⁵ statt Stilismus - unregelmäßige statt regelmäßige Formen - eine Struktur, konzipiert als ein Organismus, der nach dem Gesetz seiner eigenen individuellen Essenz wächst, gemäß seiner spezifischen Ordnung, in Einklang mit den eigenen Funktionen und mit dem, was sie umgibt, wie eine Pflanze oder jedweder andere lebende Organismus. - von der elementaren Geometrie unabhängige Formen - Anti-Komposition statt Komposition - Produkt des in der Realität gelebten Lebens statt Produkt einer Erziehung

Die grundsätzliche Problematik einer Präzisierung des Begriffes *organisch*¹⁶ ergibt sich dabei insbesondere aus der Fremdattribution, die sich im wesentlichen aus den Fachbereichen der *Naturwissenschaften*, der Biologie und Chemie ableitet: So steht die enge Koinzidenz des Begriffes mit der Natur außer Frage, die organische Architektur meint eine Architektur, „deren Gestalt in ähnlicher Weise wie die der Natur aus der Erfüllung eines Leistungsanspruches erwächst. Keineswegs aber hat dieser Begriff etwas mit der Nachahmung von Naturformen zu tun.“¹⁷ Die Feststellung, dass die organische Architektur eben keine gestalterischen Entwurfsmaxime, sondern vornehmlich jenes Naturverständnis und allenfalls soziale Aspekte

¹² zitiert in: Kaufmann, Edgar / Raeburn, Ben (Hrsg.): Frank Lloyd Wright, Schriften und Bauten, München 1963, S.225

¹³ zitiert in: Borngräber, Christian: a.a.O., S.9

¹⁴ vgl. Zevi, Bruno: Storia dell'architettura moderna, Turin 1953, S.333

¹⁵ Auf die falsche Interpretation des Naturgedankens verweist Bruno Zevi, wenn er herausstellt, dass ein von der Natur inspirierter Künstler keineswegs Natur imitieren muss.

vgl. Zevi, Bruno: Storia dell'architettura moderna; Gli equivoci naturalistici e biologici; a.a.O., S.340

¹⁶ vgl. Zevi, Bruno: Significato e limiti della voce „organico“ rispetto all'architettura organica, Turin 1945, S.63

¹⁷ Joedicke, Jürgen: Für eine lebendige Baukunst, Stuttgart 1965, S.82

impliziert, teilt auch Bruno Zevi: „Organisch war daher ein Attribut, das eine soziale Idee zur Grundlage hatte und nicht eine gestalterische [...]“¹⁸ So unterlag der Begriff organische Architektur stets sehr subjektiven Interpretationen bezüglich einer baulichen Umsetzung und auch wenn versucht wurde, die Grenzen zur *Architettura Razionale* klar abzustecken, - was mit der Maxime des *Bauens für den Menschen* nicht unbedingt gelang -, können die programmimmanenten unregelmäßig-dynamischen Formen zum reinen Formalismus¹⁹ generieren, der nur scheinbar mit den freien Formen der Natur einen Zusammenhang sucht. „Was ist organische Architektur? Diese Bezeichnung, deren Bedeutung bei Wright eng mit seiner persönlichen Erfahrung verknüpft ist und die schon in der amerikanischen Debatte einen unzutreffenden, übertragenen Wert hat, wird nach ihrer Übernahme durch Italien noch inhaltloser.“²⁰ Genau an diesem Punkt scheint das Scheitern von Zevis *Architettura Organica* absehbar: Die italienische Ausgangssituation des rezeptiven Verhaltens jener vermeintlichen Adepten auf der einen und die dem blossen Formalismus gefährlich nahestehende Architektur des Lehrers Zevi auf der anderen Seite, können keinesfalls eine wirkliche Bewegung, ein *Movimento*, entfachen. Und auch die verspätete Suche und Etikettierung von Projekten anderer Architekten, die sich durch sehr heterogene Ansätze auszeichnen und dennoch unter dem Begriff *Architettura Organica* subsummiert werden, schafft keinerlei Ausweg aus der Malaise. Zevi hatte sich dafür stark gemacht, in Frank Lloyd Wrights Architektur die genuine organische Architektur gefunden zu haben und befand sich damit in Einklang mit der Einschätzung von Mies van der Rohe, der 1940 über Wright schreibt: „Das Werk dieses großen Meisters bot sich dar als eine architektonische Welt von unerwarteter Kraft, Klarheit der Sprache und verwirrendem Formenreichtum. Hier endlich war ein Baumeister, der aus den eigentlichen Quellen der Architektur schöpfte; dessen Schöpfungen wirkliche Originalität zeigten. Hier endlich war die echte organische Architektur.“²¹ Peter Collins hingegen bindet die Gründe für die in Italien aufkommenden Verwirrungen gerade auf jene sehr subjektiven Interpretationen Wrights zurück, denn „was Wright mit „organischer Architektur“ gemeint hat war niemals klar; die Schwierigkeit ist, dass sie für Wright so viel meinte.“²² Bezeichnend für die immanente Vieldeutigkeit des Begriffes organisch oder gar der Erkenntnis einer scheinbar echten organischen Architektur sind im italienischen Kontext nicht zuletzt die ungezählten Bemühungen Zevis um eine präzise Begriffsdefinition, die aber für Italien letzten Endes nur den sozio-kulturellen Anspruch einer Lossagung von der faschistischen Vergangenheit und den epochalen Neubeginn in einer demokratischen Kultur klar herausstellen können. Ein auf diese Katharsis reduzierter Anspruch kann sich jedoch mitnichten einer inhaltlichen Kritik entziehen und Paolo Portoghesi konstatiert folgerichtig: „In Wirklichkeit akzeptiert Zevi die Wrightsche Sicht nur auf der Basis des funktionalistischen Vorurteils von der „Parthenogenese“, der Idee von einer Architektur, die ganz aus der schöpferischen Anstrengung einer historischen Avantgarde neu entsteht und dazu verdammt ist, nie zurückzublicken, was die biblische Verwandlung in eine Salzsäule nach sich ziehen würde. Das wahrlich biblische Drama Zevis besteht darin, dass es ihm unmöglich ist, diese Gewissheit mit seiner täglichen - platonischen - Auseinandersetzung mit der Geschichte in Einklang zu bringen.“²³ Und wenn darüberhinaus Bruno Zevi 1948 nun doch noch eine räumlich-gestalterische Interpretation der organischen Architektur ableitet²⁴, wenn er von dem „freien Grundriss und dem organischen Raum des modernen Zeitalters“²⁵ spricht, dann lässt sich die allgemeine Konfusion, - die sich auch in der Architekturdebatte der fünfziger Jahre abzeichnet -, de facto nicht mehr abwenden.

¹⁸ Zevi, Bruno: a.a.O., S.343

¹⁹ zur Begriffsbestimmung des Formalismus vgl. Joedicke, Jürgen: *Moderne Architektur; Strömungen und Tendenzen*, Stuttgart 1969, S.139

²⁰ Benevolo, Leonardo: a.a.O., S.417

²¹ zitiert in: Johnson, Philip C.: *Mies van der Rohe*, Stuttgart 1956, S.217

²² Collins, Peter: *Biological Analogy*, in: *The Architectural Review*, Heft 754, Dezember 1959, S.306

²³ Portoghesi, Paolo: *Ausklang der modernen Architektur*, a.a.O., S.49

²⁴ vgl. Benevolo, Leonardo: a.a.O., S.417

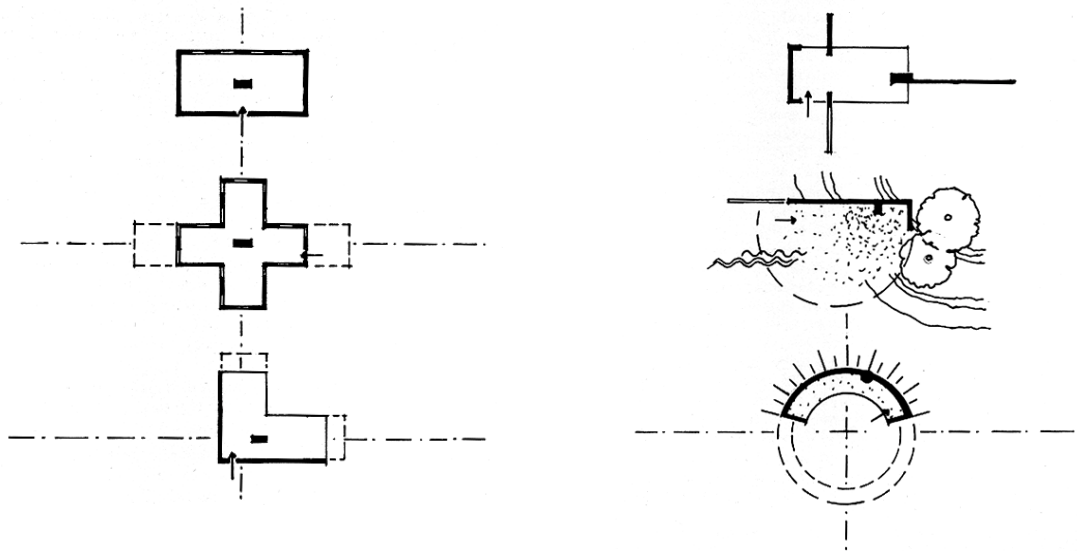
²⁵ vgl. Zevi, Bruno: *La „pianta libera“ e lo spazio organico dell'età moderna*, in: Zevi, Bruno: *Saper vedere l'architettura*, Turin 1948, S.93

architektonische Umsetzung:	
Entwicklungsphasen bei Frank Lloyd Wright	
1893-1910 Prärie Architektur	<p>Prairie Houses, die als Solitäre in naturnahen Situationen entstehen.</p> <p>Robie House, Chicago 1907-09</p> <p>Charakteristika: Ausladendes Dach, Betonung der Horizontalen, asymmetrisches Auflösen des Baukörpers, der sich um einen zentralen Kamin entwickelt und dessen Teile flügelartig in die umgebende Parklandschaft eingreifen und sich mit ihr verflechten</p>
1911-1916 Taliesin - Ost	Emphase der Naturverbundenheit: fließende Grenzen zwischen Gebäude und Natur
1916-1922 Japan	Errichtung des Imperial-Hotel: Rekurs auf frühere Werke, kein neuer gestalterischer Impetus
1920-1930 Kalifornische Häuser	<p>nach 1920: Technik des <i>textile block</i></p> <p>Millard House (La Miniatura), Pasadena 1921-23</p> <p>Charakteristika: indifferente Behandlung von Innen- und Außenflächen mit vollwandigen oder perforierten Betonfertigteilen, die als Rankgerüst für die Begrünung genutzt werden.</p>
1930-1941 Usonische Häuser	<p>Synthese zwischen organischer Architektur, kubistischen und rationalistischen Einflüssen</p> <p>Kaufmann House (Fallingwater) Bear Run, Pennsylvania 1936-37</p> <p>Charakteristika: Rekurs auf die Prairie Houses: Kamin als Zentrum einer kreuzförmigen Anordnung der Räume, vertikale Stützen aus Naturstein, die von weit auskragenden horizontalen Platten aus glattem Beton überlagert werden, konzeptionelles Miteinbeziehen der den Ort prägenden Landschaft (kleiner Wasserfall, Geländeversatz)</p>

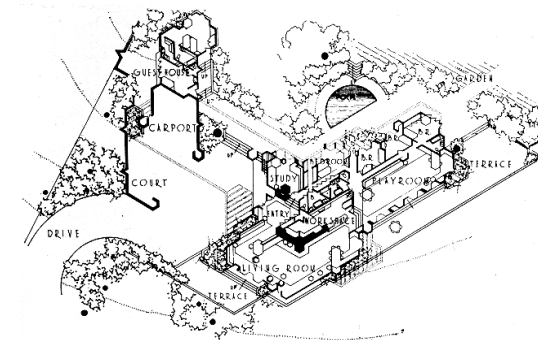
1932-1945	Taliesin - West	Haus in der Wüste Arizonas, in einer von Bergen dominierten Landschaft Materialästhetik: ausgegrabene Wüstensteine, zementiertes Bruchsteinmauerwerk, Rotholzträger und Segeltuchflächen
1946-1959	Weltarchitektur	Verzahnung von Natur und Gebäude tritt als Maxime zurück Emphase einer formalen Auseinandersetzung „Die Natur kennt nur runde Formen.“ ²⁶

Grundrissanalogien:

Entwicklung der Figurationen bei F.L. Wright:

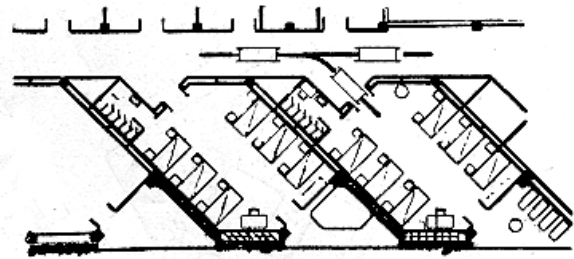


Beispielhafte Grundrisse der Bauten Frank Lloyd Wrights



Paul R. Hanna House, Palo Alto 1937

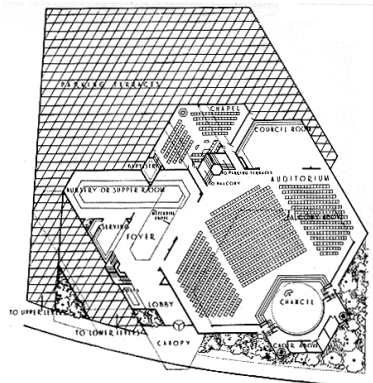
Grundrisse der von Zevi benannten Beispiele für organische Architektur



Giuseppe Samonà: Ospedale traumatologico, Rom 1948

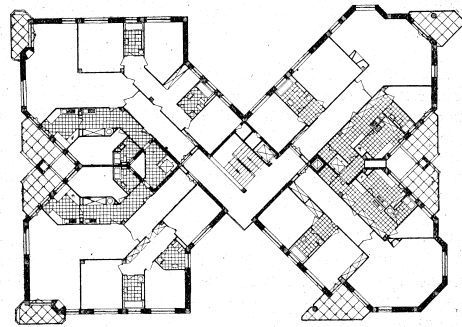
²⁶ zitiert in: Twombly, Robert C.: Frank Lloyd Wright; An Interpretive Biography, New York 1973, S.237

Beispielhafte Grundrisse der Bauten Frank Lloyd Wrights

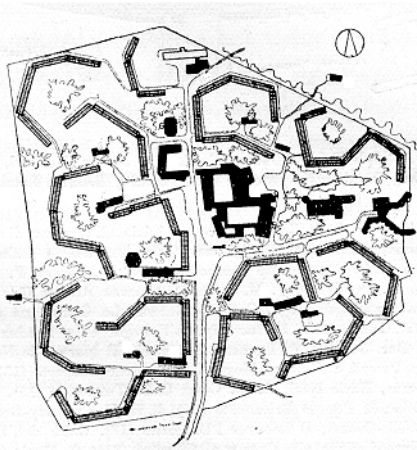


Kansas City Community Church, Kansas City 1941

Grundrisse der von Zevi benannten Beispiele für organische Architektur

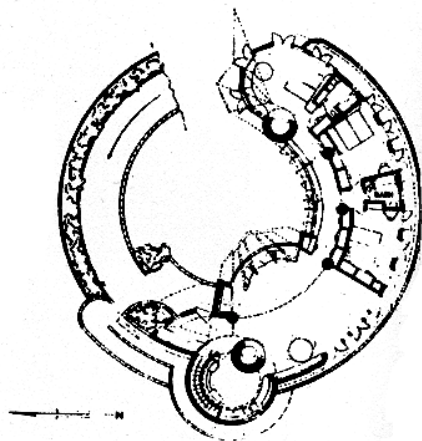


Silvio Radiconcini und Bruno Zevi: Palazzina in der via Pisanelli, Rom 1950-52, Grundriss Normalgeschoss

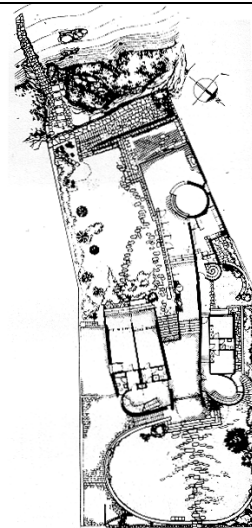


Giovanni Astengo: Wohnsiedlung La Falchera, Turin 1951, Lageplan mit schwarz angelegten öffentlichen Gebäuden

Weitere formale Analogien:



Haus David Wright, Paradise Valley (Arizona) 1950-52



Luigi Moretti: Wohnhaus La Saracena, Santa Marinella bei Rom 1954



Robie House, Chicago 1907-09



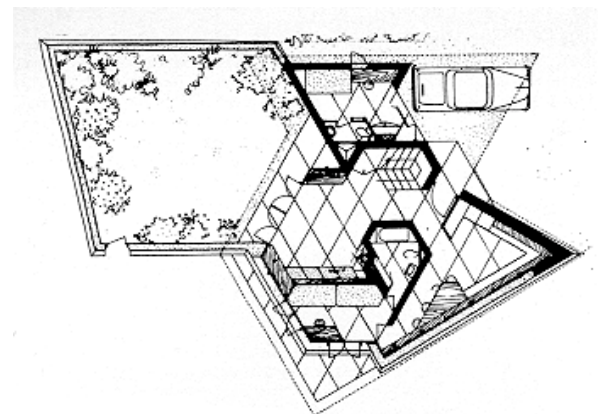
Carlo Scarpa: Casa Romanelli, Udine 1950-55



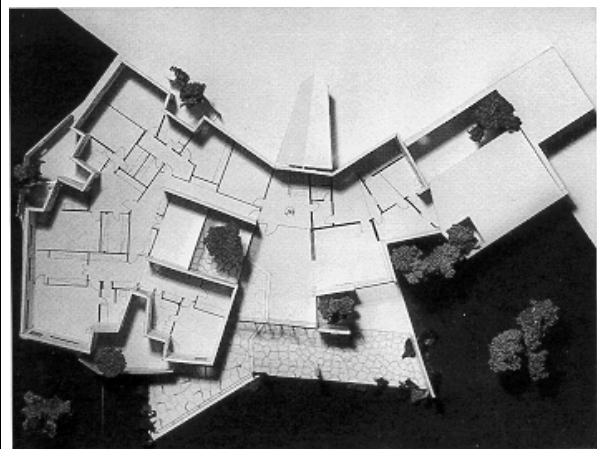
Coonley Playhouse, Riverside Illinois 1912



*Carlo Scarpa: Venezuela Pavillon, Venedig 1954-56,
Innenraum des kleinen Saals*



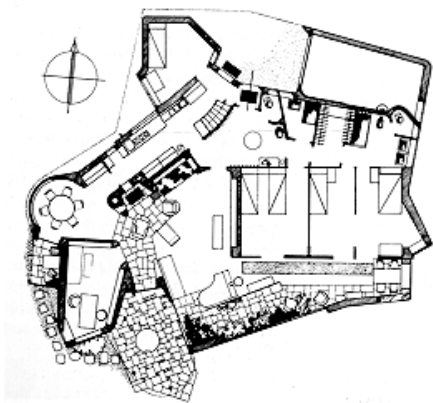
Boomer Haus, Phoenix, Arizona, 1953



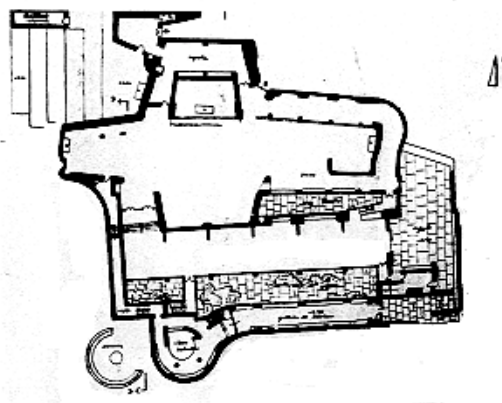
Giò Ponti : Villa Arreaza, Caracas 1956

Wenngleich die Leitfigur Frank Lloyd Wright die *Architettura Organica* sehr stark beeinflusste und daneben die Arbeiten der Protagonisten wie Alvar Aalto oder auch Gunnar Asplund in Italien auf großes Interesse gestossen waren, so blieben die deutschen Vertreter der organischen Architektur wie etwa Hugo Häring (*1882 †1958) oder auch Hans Scharoun (*1893 †1972) zunächst ohne Einfluß auf die Entwicklungen der italienischen Architektur.²⁷ Erst in den sechziger Jahren scheint ein Rekurs auf die deutschen Protagonisten ablesbaren Einfluss auf die Bearbeitung von herausragenden Projekten zu nehmen:

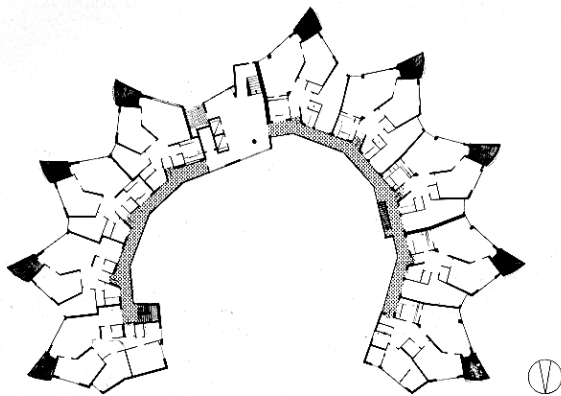
Grundrissanalogien der *Architettura Organica* der 60er Jahre:



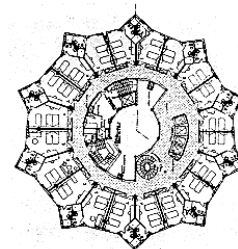
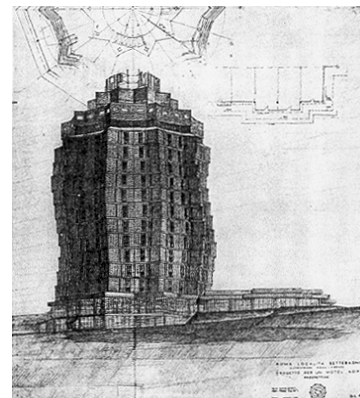
Hugo Häring: Entwurf für ein Wohnhaus 1946



Giovanni Michelucci: Autobahnkirche San Giovanni Battista in Campi Bisenzio bei Florenz 1960-64



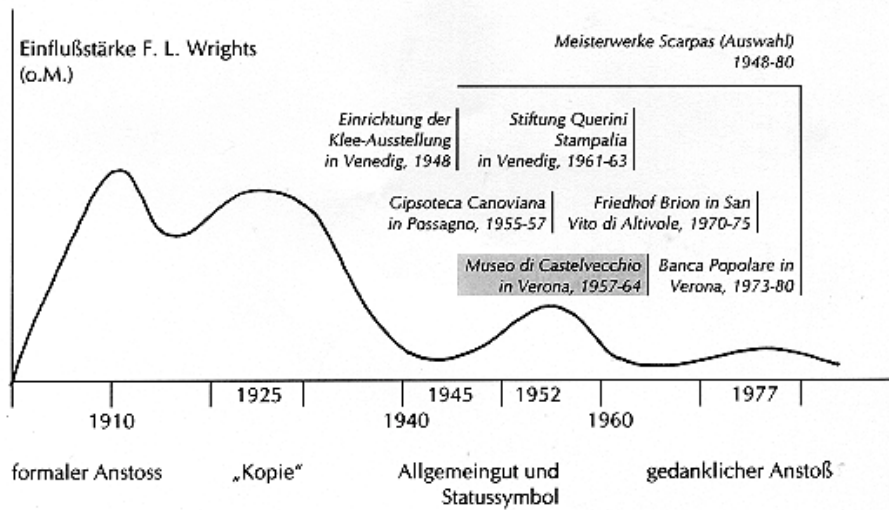
Hans Scharoun: Wohnhochhaus Julia, Stuttgart 1954-59, Grundriss Normalgeschoss



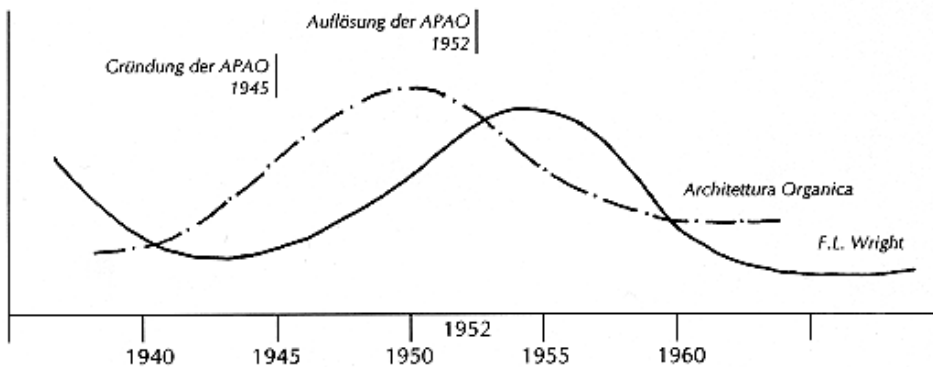
Mario Ridolfi: Projekt für ein Motel in Settebagni, Rom, 1968, Grundriss Normalgeschoss und Ansicht

²⁷ Eine Ausnahme hierzu bildet allenfalls der römische Architekt Ugo Luccichenti, dessen Wohngebäude in Rom, vor allem jenes in der via Ruspoli, erbaut 1946-49, Analogien zu den Wohngebäuden von Hans Scharoun in der Mäckeritzstraße und am Jungfernhaideweg in Berlin (erbaut 1930) aufweisen, - und ebenso zu Scharouns Einfamilienhausprojekt „Haus Schminke“, das 1933 in Löbau realisiert wurde.

In chronologischer Kongruenz zu den oben beschriebenen Analogien befindet sich die Rezeptionskurve Wrights in Mitteleuropa²⁸ im Bereich eines absoluten Minimas:



Rezeptionsgeschichte Wrights überlagert mit Relevanz und Einfluss auf die Architekturdebatte der APAO (1945-52) respektive der *Architettura Organica*:



<i>Arts and Crafts</i>	präraffaelitische Kunst
<i>Art Nouveau</i>	Ferdinand Hodler, Fernand Khnopff, Edward Munch, Vincent van Gogh
<i>Razionalismo</i>	Pablo Picasso, Amédée Ozenfant, Piet Mondrian
<i>Architettura organica</i>	Jean Arp, Henry Moore

²⁸ vgl. Kief-Niederwörhmer: Frank Lloyd Wright und Europa, a.a.O., S.368

²⁹ vgl. Zevi, Bruno: Storia dell'architettura moderna, a.a.O., S.546

Fallbeispiel 8: Das Museo di Castelvecchio in Verona

<p>1</p>	<p>Betrachtungsebene</p> <p>Strömung / Tendenz:</p> <p><i>Charakteristika:</i></p> <p>Eindeutigkeit der stilistischen Zuordnung</p> <p>Erläuterung der Projektauswahl / Stellvertreterqualität</p>	<p><i>Architettura Organica</i></p> <p>Theoretisch verfasste Maxime: Auf den Menschen bezogene Architektur / intuitiv nicht berechnend / eng mit der Natur verbunden / gegen das Serielle, für das Individuelle / unregelmäßige Formen, dynamische Formen, unabhängig von geometrischen Primärformen / antikompositorisch / realitätsnah / Miteinbeziehung regionaler Bautraditionen statt International Style</p> <p>Ein von Bruno Zevi vorangetriebener Rekurs auf die Theorien und Arbeiten Frank Lloyd Wrights (*1867 †1959), auf dessen 'Meister' Louis Sullivan (*1856 †1924), - bei dem Wright von 1888-1893 im Büro arbeitete -, auf den von Wright stark beeinflussten Richard Neutra (*1892 †1970), sowie auf Alvar Aalto (*1898 †1976) und Gunnar Asplund (*1885 †1940)</p> <p>keine eindeutige Zuordnung möglich</p> <p>Neben den obengenannten Projekten von Samonà, Astengo und Zevi werden auch Arbeiten von Carlo Scarpa unter dem Begriff <i>Architettura Organica</i> subsummiert: Gerade Scarpa steht dabei für eine sehr persönliche Interpretation der Wrightschen Theorien, gerade Scarpa löst sich nach einer anfänglich starken Adaption der Arbeiten Wrights in sehr eigenständiger Weise von den ihn beeinflussenden Vorbildern und verstärkt dabei seinen rezeptiven Filter: „Im kreativen Koordinatensystem des Künstlers werden die Anregungen, die auf ihn wirken, mehrdimensional verteilt und einander in komplexen Konstellationen zugeordnet. Jedes größere Werk von Scarpa spiegelt die Auseinandersetzung mit solcherlei Konstellationen wider.“³⁰ Obgleich sich also die „persönliche architektonische Poetik“³¹ Scarpas aus sehr unterschiedlichen Fragmenten zusammenfügt, lassen sich bei seinen Arbeiten die Maxime der <i>Architettura Organica</i> noch sehr wohl nachvollziehen. Seine besondere Wertschätzung gegenüber der Natur, seine Zuneigung zur japanischen Architektur, Inneneinrichtung und Gartenkunst, sein subtiler Umgang mit dem <i>genius loci</i> und die bewusste Hervorhebung der handwerklichen Tradition, die jegliche Mechanisierung in der Architektur zu konterkarieren sucht, seine daraus hervorgehende Akribie bei der Behandlung von Details,</p>
-----------------	---	---

³⁰ vgl. Dal Co Francesco: Genie ist Fleiß. L'architettura di Carlo Scarpa; in: Dal Co, Francesco / Mazzariol, Giuseppe (Hrsg.): Carlo Scarpa, Opera completa, Mailand 1984, S.24-69

³¹ vgl. Lampugnani, Vittorio Magnago / Güller, Thomas: Carlo Scarpa Architektur, Stuttgart 1986, S.10

1	<p>Erläuterung der Projektauswahl / Stellvertreterqualität</p> <p>Selbst- / Fremdattribution</p> <p>kontinuierliche / temporäre Erscheinungsform</p>	<p>sowie die hohen haptisch-sinnlichen Erlebnisqualitäten der von ihm gewählten edlen Materialien zeugen von seiner intensiven Auseinandersetzung mit der jeweiligen Bauaufgabe. Wenngleich aus jener subjektiven Interpretation der <i>Architettura Organica</i> und den unterschiedlichsten Einflüssen für Scarpa eine bewusste Individuation und zunehmende Isolation (innerhalb der gesamten Architektenschaft) resultieren, sich also keinesfalls paradigmatische Projekte anführen liessen, so reüssiert Scarpa fraglos darin, das Wesen einer Bauaufgabe, den von Sullivan und Wright propagierten Zusammenhang zwischen Form und Funktion, am überzeugendsten umzusetzen. Scarpa findet dabei zu einer eigenen architektonischen Sprache, die ihn von anderen Architekten, die mit der organischen Architektur in Verbindung gebracht werden, deutlich abgrenzt. Die Auswahl des Museum Castelvecchio in Verona zeigt nicht weniger als das individuelle Besetzen eines Ortes und die Herangehensweise Scarpas, die für die übergeordnete Vereinigung der organischen Architektur (oder das, was nach deren Auflösung 1952 noch existent war) niemals schulebildend sein konnte und demnach keinerlei Stellvertreterqualitäten für andere Architekten besitzt.</p> <p>Selbstattribution, die durch Übernahme des Begriffes <i>organisch</i> aus anderen Fachgebieten, insbesondere der Biologie und Chemie, eine diffizile Eingrenzung erfährt.</p> <p>Aufgrund der starken Bezugspunkte, die bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurückreichen und der für die <i>Architettura Organica</i> richtungsweisenden Leitfigur Frank Lloyd Wright kann von einer kontinuierlichen Erscheinungsform gesprochen werden: Die organische Architektur per se ist dabei kein stilistisches Phänomen, das mit den Entwicklungen der fünfziger Jahre in Zusammenhang steht, sondern vielmehr bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht, als die Analogie zwischen Natur und Architektur von dem amerikanischen Bildhauer Horatio Greenough thematisiert wurde.³²</p>
2	<p>Biografische Kontinuität Architekt Objekt Standort Bauzeit³³</p>	<p>Carlo Scarpa mit Carlo Maschietto und Arrigo Rudi Castelvecchio di Verona Verona 1956-1964</p>

³² Peter Collins konstatiert den frühesten Gebrauch des Begriffes organisch in spezifischer Verbindung mit einer 'lebendigen' Architektur in einem Beitrag von Lamennais (in: De l'Art et du Beau) aus 1841, in dem es heißt: „Das, was sie charakterisiert, ist die organische Arbeit, die aus vielen unterschiedlichen Elementen eine einzige Form geschaffen hat, deren unzählige Teile ... sich zu einem einheitlichen und lebendigen Körper zusammenfügen.“

zitiert in: Collins, Peter: Biological Analogy, in: *The Architectural Review*, Heft 754, Dezember 1959, S.306

³³ Weitere Baumaßnahmen wurden 1967 - Einrichtung der Bibliothek und Separierung des mittelalterlichen Turmes im Nordosten und der napoleonischen Mauer entlang des Flusses - und 1973 - Arbeiten für die sala Avena - abgeschlossen.

2

Zuordnung
innerhalb des
Gesamtwerks



Die Spirale der
Architekturgeschichte nach
Heinrich Wölfflin: Die
Architettura Organica löst nach
1930 den Funktionalismus der
zwanziger Jahre ab.³⁴

Das Projekt „Umbau und Einrichtung des Museum Castelvecchio in Verona“ zählt ohne Frage zu den Hauptwerken Scarpas. Dieses Projekt ist für Scarpas Œuvre geradezu emblematisch, da sich an ihm Scarpas Arbeitsweise des mit einem Poeten verglichenen *architetto poeta*, die sinnlich-haptische Materialsprache und insbesondere auch der spannungsreiche Dialog zwischen Alt und Neu nachvollziehen lassen: Bezeichnend für Scarpas Architektur sind die über 500 Dokumente, fast ausnahmslos Detailzeichnungen (und keinerlei Gesamtansichten), die er während der Arbeiten für das Castelvecchio anfertigt. Sie verdeutlichen, dass hier das Fragment jeglicher übergeordneten formalen Einheit und Ganzheit vorangestellt wird, dass Scarpa - ganz im Sinne Wrights - die Individuation der Teile und das Verhältnis der Teile zueinander als zentrales Thema seiner Arbeit begreift.

Obwohl Scarpa noch der mittleren Generation angehört, also in Ignazio Gardella, BBPR, Luigi Moretti und Mario Ridolfi seine Altersgenossen besitzt, beginnt sein eigentliches Œuvre erst in den fünfziger Jahren. Das unterscheidet ihn elementar von den anderen gleichaltrigen Protagonisten, deren Arbeiten bis in die dreissiger oder gar die späten zwanziger Jahre zurückreichen. Als sich 1927 in Mailand die Gruppo 7 formiert und die *Architettura Razionale* ins Leben gerufen wird, haben für Scarpa bereits die zwei Jahrzehnte der Isolierung (1927-47) begonnen, die seine erste Schaffensphase prägen. Abseits der in der faschistischen Ära aufkommenden Architekturdebatten und Konfrontationen verbringt Scarpa jene Jahre vorwiegend in den Werkstätten Muranos, wo mundgeblasene Gläser entstehen. Erst 1948, mit der Einrichtung der Paul Klee-Ausstellung für die XXIV. Biennale in Venedig, beginnt für Scarpa eine neue Phase, die von zahlreichen Projekten begleitet wird und die völlige Isolation beendet. Als praktizierender Architekt bleibt Scarpa dennoch von zeitgenössischen Strömungen weitgehend isoliert und beschreitet vielmehr den Weg eines sich von den anderen Architekten ablösenden Einzelgängers.

Gleichwohl bestehen, was die Thematisierung des Neuen in alter Bausubstanz betrifft, Analogien zu Franco Albini (*1905 †1977), dessen Projekte in Genua, wie etwa die Einrichtung der Galleria di Palazzo Bianco (1950-51) oder auch des Museo del Tesoro di San Lorenzo (1954-56) das Thema der Museumsgestaltung für die italienische Architektur der fünfziger Jahre zu einem wesentlichen Thema zeitgenössischer Architektur erhoben hatten. Während Albinis Museumsgestaltungen durch ihre Askese bestechen, durch ihre betont edle und gleichsam zurückhaltende Art, Ausstellungsobjekte zu präsentieren, entfernt sich Scarpa in diesem Punkt dezidiert von jedweder kühlen Sterilität, ohne dabei auf ein sehr fein ausgewogenes Verhältnis zwischen seiner Architektur und den Exponaten zu verzichten.

Gewissermassen an das Ende der langen Reihe herausragender Projekte, die 1953-54 mit der Renovierung der Galleria Nazionale della Sicilia im Palazzo Abbatellis in Palermo zum ersten Mal mit

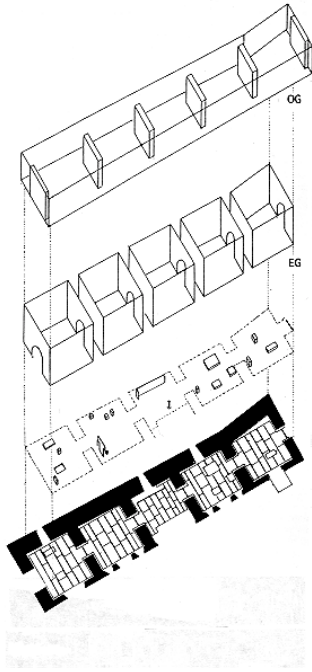
³⁴ vgl. Zevi, Bruno: Storia dell'architettura moderna, a.a.O., S.552

2	<p>Zuordnung innerhalb des Gesamtwerks</p> <p>vorangegangene Projekte</p> <p>spätere Projekte</p> <p>Objektbeschreibung</p>	<p>großer Aufmerksamkeit rezipiert werden, gehört das Schlüsselwerk Museo di Castelvecchio. Ab etwa 1959 folgt dann ein Jahrzehnt der verinnerlichten Tätigkeit, „Scarpa versteckt sich hinter die Fassade des Gavina-Ladens, versunken in einem geometrischen Lyrismus, der verstärkt wird durch die Begegnung mit Louis Kahn.“³⁵ Die darauffolgenden siebziger Jahre bringen mit dem Friedhof Brion in San Vito di Altivole und der Banca Popolare di Verona, - deren Fertigstellung Carlo Scarpa nicht mehr erleben wird - noch einmal zwei vielbeachtete Meisterwerke hervor, die zwar zunehmend vom zeichnerischen Element dominiert werden, die aber die hohen architektonischen Qualitäten des Gesamtwerks nachhaltig untermauern.</p> <p>-Haus Romanelli, Udine 1950-55 -Gipsoteca Canoviana, Possagno (TV) 1955-57 -Haus Veritti, Udine 1955-61</p> <p>-Olivetti-Ausstellungsraum, Venedig 1957-58 -Fondazione Querini Stampalia, Venedig 1961-63 -Möbelgeschäft Gavina, Bologna 1961 -Friedhof Brion, San Vito di Altivole (TV) 1970-75 -Banca Popolare di Verona, Verona 1973-80 -Haus Ottolenghi, Bardolino (VR) 1974-79</p> <p>Die Baugeschichte des Museum Castelvecchio in Verona reicht bis in das 14. Jahrhundert zurück: Als Skaliger-Festung errichtet, erfährt das Castelvecchio im Laufe mehrerer Jahrhunderte immer wieder größere Umgestaltungen. So war es zur napoleonischen Festung modifiziert und noch im 19. Jahrhundert zu militärischen Zwecken ausgebaut worden. Vor rund 70 Jahren fand schliesslich das Nebeneinander von Alt und Neu, von Fragmenten unterschiedlicher architektonischer Ausprägungen, seinen vorerst letzten Höhepunkt: Antonio Avena setzte der bis zur Ruine verkommenen Festungsanlage ein neues falsches, medioävaes Gesicht auf. Von den napoleonischen Kasernenflügeln blieben nur mehr kleine rektanguläre Fensteröffnungen erhalten. Dieses Szenario, das durch aufgesetzte Dekorationen auch in den Innenräumen deutliche Spuren hinterlassen hatte, formuliert in seinen fragmentarischen Bildern die Ausgangssituation für die Einrichtung und Neugestaltung des Museums, mit der Scarpa ab 1956 beginnt. Analog zu den Schichten der Geschichte des Castelvecchio entwickelt Scarpa sein architektonisches Konzept: Die einzelnen Raumbereiche des Museums werden von Scarpa als individuelle Teile verstanden, in denen jeweils punktuelle Eingriffe das Neue in einen spannungsreichen Dialog mit der vorhandenen historischen Bausubstanz setzen. Auf die unterschiedlichen baulichen Fragmente des teilweise ruinösen Castelvecchio antwortet Scarpa mit einer auf individuelle räumliche Situationen</p>
---	---	--

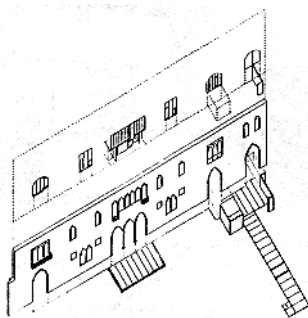
³⁵ Marcianò, Ada Francesca: Carlo Scarpa; Zürich 1986, S.11

2

Objektbeschreibung



Gliederung der Raumzonen des Castelvecchio



Schichtung der Südfassade am Innenhof des Castelvecchio

bezogenen Innenraumgestaltung, die den Gesamtcharakter des Unfertigen, der fragmentarischen Kontrastion herausstellt. Diese Individuation der Teilbereiche überlagert Scarpa mit dem von ihm konzipierten *percorso*, einem verbindenden Rundgang, dessen durchgängige Inszenierung er durch das Verlegen des Haupteingangs in die nordöstliche Ecke des Castelvecchio ermöglicht. Dabei ist die ehemalige Festungsanlage keineswegs nur introspektiv entwickelt, sondern erfährt ihre besonderen Qualitäten gerade durch das Einbinden der Wegebeziehungen des Aussenraums in die Gesamtkonzeption, durch das dabei erreichte subtile Auflösen von Innen und Aussen. Bis hin zu den handwerklich-akribisch verarbeiteten Details beschreitet Scarpa den Weg des Fragmentarischen, das immer wieder von neuem in Dialog mit dem Vorhandenen tritt, dabei jedoch nicht ständig neu erfunden wird, sondern vielmehr einer durchgängigen formalen Gestaltkonzeption Rechnung trägt. Selbst an der Stelle des schärfsten Kontrastes, dort, wo die zinnenbekrönte Skalignerbrücke mit der napoleonische Festung zusammentrifft, misst sich das Neue an dem Gegebenen: In die große Fuge, die zwischen den historischen Schichten der Gebäudeteile vermittelt, stellt Scarpa das signifikante Reiterstandbild des Cangrande della Scala: ein L-förmiger Betonsockel stützt die zum visuellen Zentrum erhobene Reiterfigur, die im Verlauf des neuinszenierten Rundgangs aus unterschiedlichsten Blickrichtungen und Distanzen immer wieder anders wahrgenommen und so als Fokus jener augenfälligen Schnittstelle in Form einer außenliegenden Fuge in Überdimension dramatisch überhöht wird. Bis hinauf zur sukzessiven Auflösung des Satteldaches über der Galleria superiore reicht diese präzise inszenierte Fuge, deren Klimax von dem auf der Skalignerbrücke auflagernden mattschwarzen Stahlträger markiert und umrahmt wird.

Für jenes sezierende Freilegen der einzelnen Gebäudeschichten, für das Offenlegen sämtlicher vorhandener Schichten, verwendet Scarpa das Prinzip der durch differenzierte Fugentechniken (Stumpfer Stoss, Fuge, Verzahnung, Kaschierung, Rinne, Scharnier) charakterisierten materiellen Schichtung, die das Prozesshafte seiner Architektur visualisiert: Summarisch-additiv setzt Scarpa die von ihm eingebrachte neue Schicht in eine spannungsvolle Beziehung mit den vorhandenen Schichten, arbeitet die mit äußerster Präzision entwickelten Nahtstellen und Übergänge als Überlagerungen und Kontrastionen aus und separiert dabei horizontale und vertikale Flächen, unterscheidet deutlich zwischen den drei Raumbegrenzungen Boden, Wand und Decke. Der subtile Umgang mit dem Gegebenen wird in allen Bereichen des Museums spürbar, ohne dabei in eine Gleichförmigkeit abzugleiten. So tritt bisweilen das Neue deutlich vor das Alte, oder aber scheint in einer zweiten Schicht untergeordnet, wie etwa bei der streng symmetrischen Fassade der Galleria: Hinter die venezianisch geprägten Wandöffnungen der historischen Außenwand, fügt Scarpa in einer zweiten inneren Schicht die asymmetrische Verglasung einer Stahlrahmenkonstruktion, deren

2

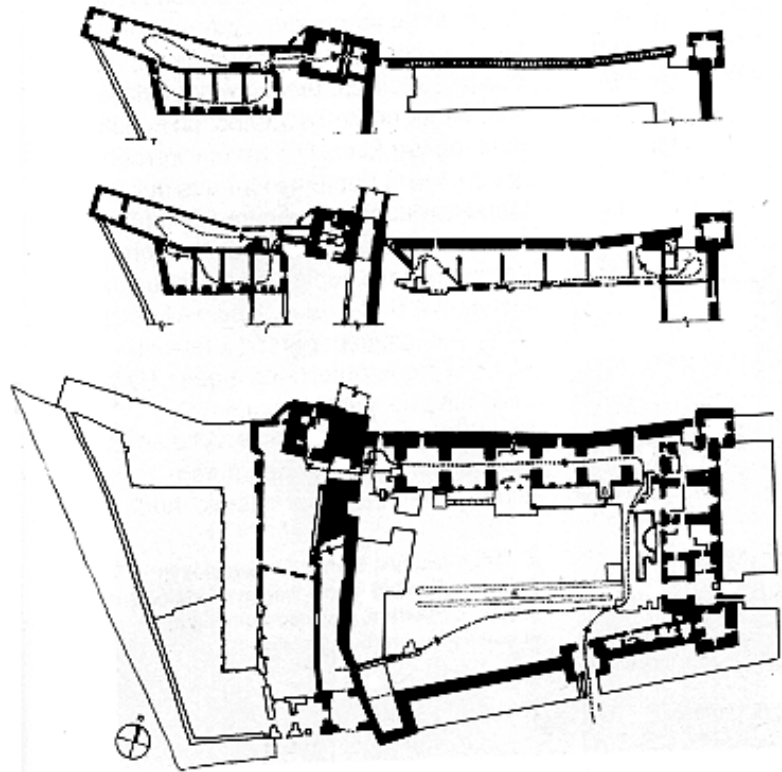
Objektbeschreibung

Gliederung direkte Analogien zu Bildern Piet Mondrians aufweist. Diese innere Schicht korrespondiert mit der Gestaltung des Innenraumes und separiert dabei die äußere Schicht der *falschen* aufgesetzten Avena-Fassade, wodurch deren historisierend-kulissenhafter Ausdruck pointiert wird und die Fassade per se zum Exponat des Aussenraumes generiert.

Stellung im Kontext

Direkt im historischen Zentrum Veronas gelegen, als ehemalige Skaliger-Festung, die an der Nordseite vom Flusslauf der Adige (Etsch) flankiert wird. Die Stellung im Kontext ergibt sich dabei aus der Bauaufgabe einer innerstädtischen Festung und Fluchtburg, die sich wehrhaft von ihrer umgebenden Bebauung absetzt.

Grundrisse



Grundrisse des Castelvecchio mit eingestricheltem percorso, dem von Scarpa inszenierten Rundgang durch das Museum



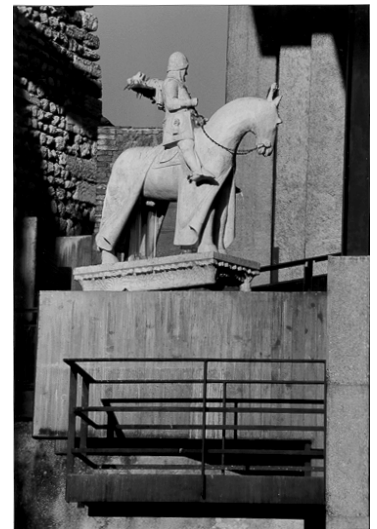
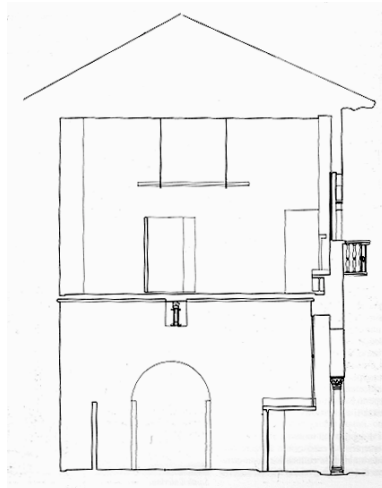
Ansichtszeichnung der Südfassade mit deren Anschluss an die historische Festungsmauer

2

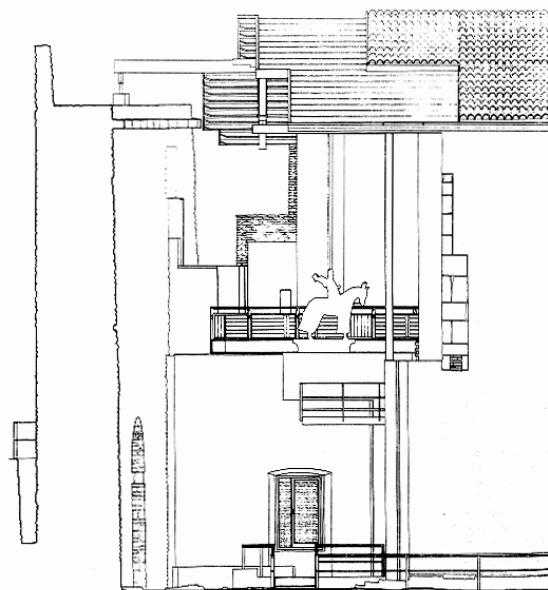
*Detailansicht der Südfassade:
Hinter die venezianisch
geprägten Wandöffnungen im
Obergeschoss des Museums wird
in einer zweiten Schicht die
asymmetrische Verglasung einer
Stahlrahmenkonstruktion
angefügt.*



*Nord-Süd-Schnitt durch das
Museum / Reiterstandbild
Cangrande della Scala auf dem
Niveau des Obergeschosses*

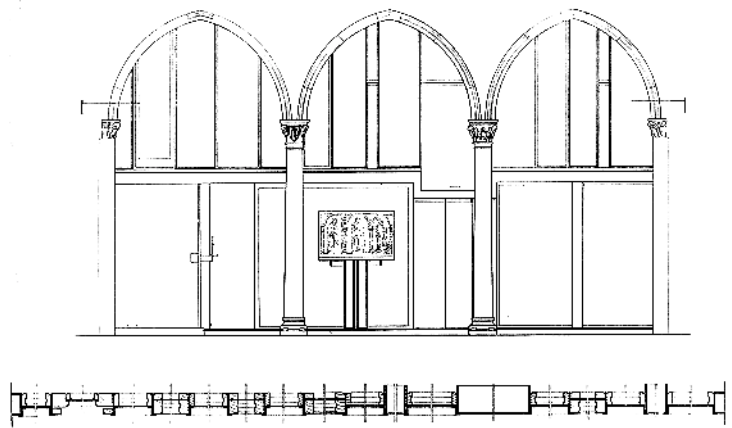


*Ost-West-Schnitt durch das
Museum mit dem sich graduell
auflösenden Giebeldach der
Galleria*

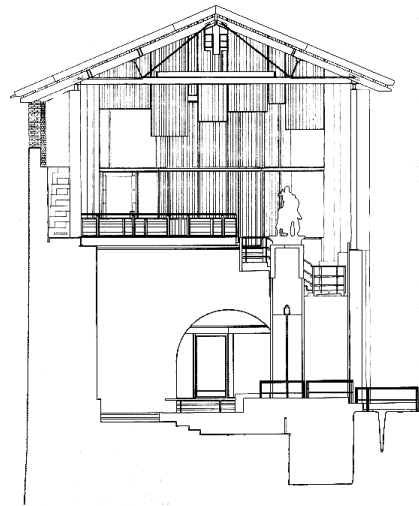


2

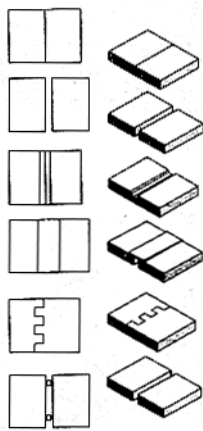
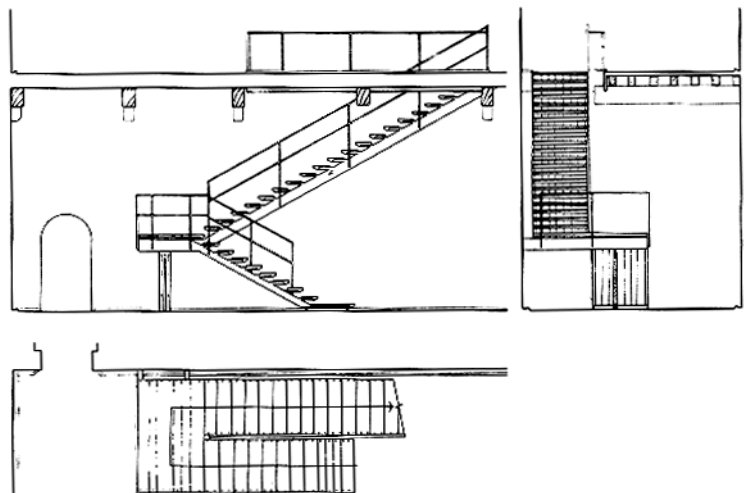
Die Loggia im Erdgeschoss der Südfassade



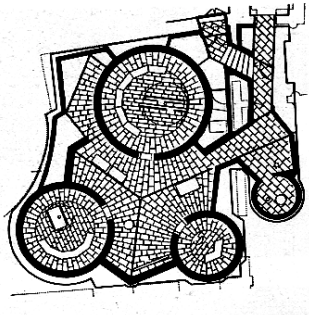
Nord-Süd-Schnitt



Verbindungstreppe in der zweigeschossigen Pinakothek



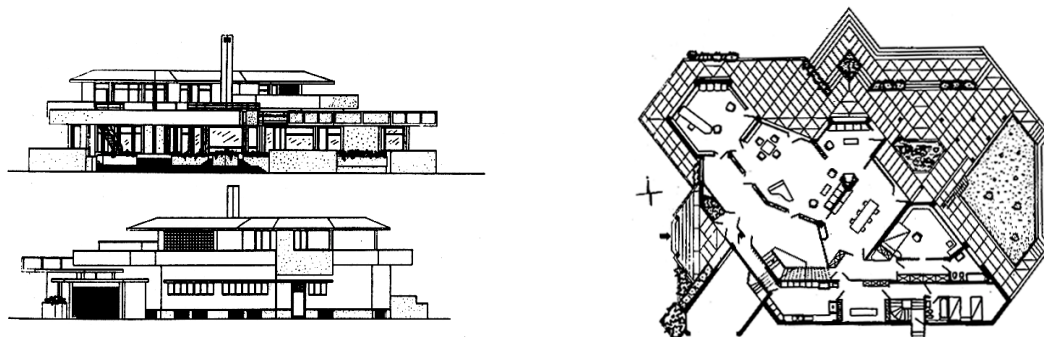
Übersicht über die von Scarpa angewandten Fugentechniken

<p>3</p>	<p>Überschneidungen / Überlappungen</p> <p>Einflüsse auf Carlo Scarpa³⁶</p> <p>Ableitungen / Fortschreibungen</p>	<p>Galleria di Palazzo Bianco in Genua Franco Albini 1950-51</p> <p>Museo del Tesoro di San Lorenzo in Genua Franco Albini / Franca Helg 1952-56</p> <p>Frank Lloyd Wright <i>De Stijl</i> Piet Mondrian / Paul Klee / Paul Cézanne <i>Jugendstil</i>: Joseph Maria Olbrich / Charles Rennie Mackintosh (Kongruenzfelder mit dem <i>Neoliberty</i>) Louis I. Kahn <i>Wiener Sezession</i> (Josef Hoffmann / Otto Wagner) <i>Regionale Architektur</i>: enge Verbundenheit mit der Architektur Venedigs und der Region des Veneto Japanische Kultur (vgl. F. L. Wright)</p> <p><i>Wrightianer</i> in Italien: Luigi Pellegrin / Marcello D’Olivo / Luigi Moretti / Vico Magistretti / Enrico Castiglioni / Bruno Morassutti / Angelo Mangiarotti / Leonardo Ricci</p>
<p>4</p>	<p>Referenzbilder</p>  <p>Franco Albini / Franca Helg: Grundriss des Museo del Tesoro di San Lorenzo in Genua, 1952-56</p>	<p>Ospedale Traumatologico in Rom Giuseppe Samonà 1948</p> <p>Wohnsiedlung ‘La Falchera’ in Turin Giovanni Astengo u.a. 1951</p> <p>Palazzina in der via Pisanelli in Rom Bruno Zevi und Silvio Radiconcini 1950-52</p> <p>Wohnhaus <i>La Saracena</i> in Santa Marinella (Rom) Luigi Moretti 1954</p>

³⁶ Die mannigfaltigen Einflüsse, die von Scarpa interpretativ verarbeitet werden, können nur als Plattform verstanden werden: „Handelt es sich darum, die Anfänge von Scarpas Œuvre zu deuten, mag die reine Auflistung der Quellen noch angehen; bei der Betrachtung der reifen Arbeiten versagt sie jedoch ganz und gar.“ (Vittorio Magnago Lampugnani), in: Lampugnani, Vittorio Magnago / Güller, Thomas: Carlo Scarpa Architektur, Stuttgart 1986, S.8

4	Vorbilder / Analogien	Kaufmann House (Fallingwater) bei Bear Run, Pennsylvania Frank Lloyd Wright 1936-37 Piet Mondrian Paul Klee
	Antipoden	'Architettura organica' als Antipode zur 'Architettura formale' ³⁷

Aufgrund der dargelegten Problematik einer exakten Eingrenzung der *Architettura organica* und der sehr individuellen Interpretation des von anderen zeitgleichen Entwicklungen der italienischen Architektur weitestgehend isolierten Architekten Carlo Scarpa, erscheint ein Schaubild der stilistischen Entwicklung Scarpas an dieser Stelle wenig sinnvoll. Im Unterschied zu den anderen Strömungen und Tendenzen offenbart sich auch hier das Fehlen einer genuin organischen Architektur im italienischen Kontext. Interessanterweise bringt Paolo Portoghesi gerade das Denkmal der *Fosse Ardeatine* (Rom 1945-48, von Aprile, Calcabrina, Fiorentino u.a.) in direkten Zusammenhang mit der *Architettura organica*: „Dieses Projekt ist das emblematischste für die organische Architektur in Italien.“³⁸ Der äußerst subtile Umgang mit der Umgebung, das Einbinden und Verflechten der von den Höhlen umrahmten Landschaft in das Projekt und die bewußt inszenierte emotional-bewegende Atmosphäre und die Dramatik der Lichtführung unter der riesenhaften Betonplatte stehen hier für eine fruchtbare Interpretation der organischen Programmatik. Tatsächlich fand bei diesem Projekt die organische Dimension nie eine wirkliche Beachtung, vielleicht weil die dominante, tonnenschwere Betonplatte vordergründig betrachtet in ihrer geometrisch-reduzierten Formensprache weit mehr Analogien zur *Architettura Razionale* aufweist oder weil die Tendenz zur Überhöhung des Sentimentalen - die in der feurig-roten Illuminierung der Höhlen kulminiert - einer näheren Zuordnung entgegentraten. Übersehen wurden dabei jedoch jene von Portoghesi beschriebenen organischen Attribute, die sich ausdrucksstark und nachdrücklich beim Begehen des Denkmals einstellen und dabei nicht zuletzt auch die überzeugende interpretative Auseinandersetzung mit der *Organic Architecture* des großen Vorbilds Frank Lloyd Wright vor Augen führen.



Giuseppe Samonà: villa Scimemi a Mondello (Palermo), 1950-54
Ansichten und Erdgeschossgrundriss

³⁷ vgl. Zevi, Bruno: Storia dell'Architettura moderna, Turin 1953, S.333: tabellarische Gegenüberstellung der 'Architettura organica' und der 'Architettura formale'.

³⁸ Paolo Portoghesi in einem Gespräch mit dem Verfasser am 10.11.1995 in Rom.

7.1.9. Fallbeispiel 9:

Der Neo-Liberty als Gegenbewegung zur Moderne
 Liberty: La bibbia di mezzo secolo¹ (Ettore Sottsass):
Die Bottega d'Erasmus in Turin

<p>1</p>	<p>Betrachtungsebene</p> <p>Strömung / Tendenz:</p> <p><i>Charakteristika:</i></p>	<p>Neoliberty</p> <p>Rekurs auf den <i>Stile Liberty</i> zu Beginn des 20. Jahrhunderts, insbesondere auf Charles Rennie Mackintosh (*1868 †1928)</p> <p>Rekurs auf Hendrik Petrus Berlage (*1856 †1934), Michel de Klerk (*1884 †1923) und die <i>Schule von Amsterdam</i>: Materialästhetik plastisch konzipierter Ziegelsteinbauten, Ablehnung der verputzten Außenwand</p> <p>Miteinbeziehen regionaler Bautraditionen²</p> <p>„Gegenbewegung“³ zur klassischen Moderne: Betonung der Plastizität der Fassade bei häufig vertikalen Wandöffnungen statt mit der Aussenwand bündiger, horizontaler Fensterbänder bei der Gestaltung der Fassade: die nicht selten asymmetrische Fassadengliederung wird durch Öffnungen und Vorsprünge konvex-konkav durchbrochen, Wandöffnungen werden zum Teil auf ein Minimum reduziert oder aus dem rektangulären System gedreht.⁴</p> <p>Die streng orthogonale Grundrissfiguration wird durch ein freies Spiel von Linien und Auskragungen ersetzt</p> <p>Die Maxime der Leichtigkeit, das Aufstellen eines Gebäudes auf Pilotis wird durch die Solidität und Schwere des Ziegelmauerwerks konterkariert</p> <p>Ein wesentlicher Ausgangspunkt des Neoliberty definiert sich dabei in der Suche nach einem Raumverständnis, das als architektonischer Spiegel der <i>Unruhe</i> und <i>Unsicherheit</i> der bewegten fünfziger Jahre seinen Ausdruck findet,⁵ sich also jeglicher Typisierung oder Normierung entgegenstellt.</p>
-----------------	---	---

¹ vgl. Sottsass, Ettore: Liberty: La bibbia di mezzo secolo (Liberty: Die Bibel der Jahrhundertmitte), in: *domus*, Heft 292, 1954, S.43

² vgl. hierzu: Portoghesi, Paolo: a.a.O., S.49

³ Der Begriff Gegenbewegung rührt dabei primär aus der im Zusammenhang mit dem Neoliberty aufkommenden Polemik und gehört im eigentlichen Wortsinn nicht zur Programmatik: Wenngleich Antirationalistische Inhalte dem Neoliberty nachgesagt wurden, so versteht er sich weit mehr als ein mit der modernen Architektur verbundenes Leitbild, das neue und vor allem zeitgemäße Wege aufzuzeigen versucht.

⁴ Augenfälligstes Beispiel hierfür sind die drei Wohngebäude von Gregotti, Menghetti und Stoppino in Cameri (Novara).

⁵ vgl. D'Amato, Claudio: La „ritirata“ italiana dal Movimento Moderno: Memoria, storia e questioni di stile nell'esperienza del neoliberty, in: *Controspazio*, Heft 4-5, Oktober-November 1977, S.50

1	<p><i>Charakteristika:</i></p> <p>Erläuterung der Projektauswahl / Stellvertreterqualität</p>	<p>Miteinbeziehung des Möbeldesigns: hoher Stellenwert der Möbelentwürfe⁶ für den <i>Neoliberty</i> z.B. von Carlo Mollino, Gabetti & Isola und Ettore Sottsass jr.</p> <p>Generation sehr junger Architekten⁷, die zwischen 1925 und 1932 geboren wurden: Roberto Gabetti (*1925) und Aimaro d'Isola (*1928) sind noch weit unter dreissig Jahre alt, als mit dem Entwurf für die Bottega d'Erasmus begonnen wird.</p> <p>Die Bottega d'Erasmus ist nicht nur eines der ersten herausragenden Projekte von Gabetti & Isola, sondern gleichsam ein erstes, international beachtetes Projekt des <i>Neoliberty</i>, für dessen Entwicklung der Bottega eine Schlüsselrolle zukommt. In deutlicher Modifikation der Gestaltungsprinzipien des <i>Movimento Moderno</i> zeigt sich hier das neue, von der jungen Generation propagierte, architektonische Leitbild. Parallel zu einer kritischen Revision der Moderne und einem daraus abgeleiteten neuen Verhältnis der Architekten zum historischen Kontext einer Bauaufgabe, intendieren Gabetti & Isola mit der Bottega d'Erasmus, ihre Interpretation einer bestehenden Situation zu veranschaulichen: Was für den <i>Neoliberty</i> zählte war genau jene Rückkehr zu einer Auffassung von Geschichte außerhalb jeglicher akademischer Interpretation: Das Mittel, das diesen Übergang möglich machte war das Erinnerungsvermögen, das durch seinen besonderen Blickwinkel auch personengebundene Wiederentdeckungen begünstigte.⁸</p> <p><i>L'impegno della tradizione</i>⁹ (Die Verpflichtung der Tradition) impliziert dabei für die Architekten, sich mit den spezifischen Traditionen eines Ortes, mit den Besonderheiten eines Gegebenen auseinanderzusetzen, indem sich das Moderne nicht als den Kontext dominierendes Implantat begreift, sondern vielmehr kontextuelle Bezüge sucht. „In Wirklichkeit ist den verfeinerten Bauten von Gabetti und d'Isola oder den von Guido Canella, Gae Aulenti oder Vittorio Gregotti gezeichneten Objekten jeder Historizismus fremd: Sie sind nur ein subtiler Flirt mit der „goldenen Zeit“ des europäischen Bürgertums.¹⁰ Die Bottega d'Erasmus ist durch ihre prominente Situation im historischen Stadtgebiet Turins emblematisch für die von Gabetti & Isola herausgestellten materiellen und kontextuellen Bezüge. In ihrer Formensprache, in der Plastizität der Fassade und in ihrem Verhältnis zur Ornamentik offenbart sie die direkten Bezugslinien</p>
---	---	---

⁶ Von 1953 bis 1962 beschäftigen sich Gabetti und Isola mit der Inneneinrichtung der Bottega d'Erasmus.

⁷ Sicherlich sind nicht alle Vertreter des Neoliberty der dritten und damit jüngsten Generation zugehörig, doch ist gerade das Aufbegehren der jungen Architekten, - zu denen auch Vittorio Gregotti (*1927) und Gae Aulenti (*1927) gehören -, das Infragestellen der Kontinuität der Modernen Bewegung ein Charakteristikum des als Gegenbewegung verstandenen Neoliberty. Paolo Portoghesi beschreibt die Architektengeneration des Neoliberty als „generazione dei giovani“, - im klaren Unterschied zur älteren Generation, der „generazione dei maestri“.

vgl. Portoghesi, Paolo: Dal neorealismo al neoliberty, in: *Comunità*, Heft 65, 1958, S.78

⁸ vgl. D'Amato, Claudio: a.a.O., S.50

⁹ vgl. Gabetti, Roberto / d'Isola, Aimaro: *L'impegno della tradizione*, in: *Casabella-Continuità*, Heft 215, April-Mai 1957, S.64

¹⁰ Tafuri, Manfredo / Dal Co, Francesco: *Weltgeschichte der Architektur; Gegenwart; a.a.O.*, S.148

1	Erläuterung der Projektauswahl / Stellvertreterqualität	<p>des Ortes. Wesentlich ist dabei jedoch festzustellen, daß Gabetti & Isola nicht a priori versuchen, die Gestaltungsmaxime des Movimento Moderno zu negieren, sondern sie vielmehr als Ausgangspunkt ihrer architektonischen Auseinandersetzung heranzuziehen: Ein besonderes Interesse an der Geschichte der modernen Architektur, ihrer Pioniere und Vorreiter, steht damit in enger Koinzidenz mit dem Leitbild des <i>Neoliberty</i>.¹¹ Und ebenso gehört in diesen Zusammenhang die Frage nach der sozialen Dimension, nach den potentiellen Nutzern: Schon allein die großzügig angelegten Wohnungen der Bottega d'Erasmus, von denen eine für den Geschäftsführer der Buchhandlung konzipiert wurde, sind beispielhaft dafür, daß sich der <i>Neoliberty</i> - im deutlichen Kontrast zum <i>Neorealismo</i> - nicht mit der einfachen Arbeiterklasse zu identifizieren sucht. Auch an diesem Punkt experimentiert der <i>Neoliberty</i> im Sinne der Unruhen und Unsicherheiten der fünfziger Jahre - obgleich viele seiner Projekte auf eine eher wohlhabende Klientel zugeschnitten sind - zwischen Bourgeoisie und Arbeiterklasse. Dabei ist die offensichtliche Tendenz des <i>Neoliberty</i> zu einer Architektur des Bürgertums im Zusammenhang mit dem <i>Stile Liberty</i>, oder allgemeiner mit der <i>Art Nouveau</i> zu sehen: „Dass sich der Art Nouveau in England und in Frankreich eher entwickeln konnte als in Deutschland oder Italien ist kein 'Zufall' ohne Bedeutung, man kann dies im Gegenteil als den besten Schlüssel für das Verständnis dieses Stiles betrachten. Der Art Nouveau war eines der Ausdrucksmittel, das am typischsten mit den politischen und kulturellen Motiven der Bourgeoisie des vergangenen Jahrhunderts in Verbindung stand und es ist signifikant, dass er sich in jenen Ländern durchsetzte, wo es eine sicherere und entschiedener mit der nationalen Entwicklung zusammenhängende Bourgeoisie gab.“¹²</p> <p>Die Bottega d'Erasmus besitzt jedoch nicht nur wegen ihrer frühen Fertigstellung die Attribute eines Pilotprojekts, auf das einige Folgeprojekte des <i>Neoliberty</i> rekurren: an diesem Wohn- und Geschäftshaus lassen sich die beschriebenen Gestaltungsprinzipien noch in einer gewissen Ursprünglichkeit ablesen, deren Qualität gerade aus der Unruhe und der experimentellen Unsicherheit erwächst. Nicht zuletzt aufgrund einer zunehmenden Beruhigung des gesamten Formenvokabulars, welche die späteren Projekte von Gabetti & Isola auszeichnet, besitzt die Bottega d'Erasmus auch hohe Stellvertreterqualitäten für den <i>Neoliberty</i>. Während hier noch die Plastizität des Baukörpers durch Vor- und Rücksprünge in der Fassade sowie materielle Überlagerungen und Kontrapositionen erreicht wird, tritt bei einigen der nachfolgenden Projekte (z.B. Wohngebäude in der via Castavegnizza, Collegno 1962 / Oratorium Pininfarina, Cortanze d'Asti 1966) die Dialektik zwischen der Großform aus schwerem (Ziegel- / Naturstein-) Mauerwerk und davorgehängtem filigranen Stabwerk aus Stahl</p>
---	---	--

¹¹ vgl. D'Amato, Claudio: a.a.O.

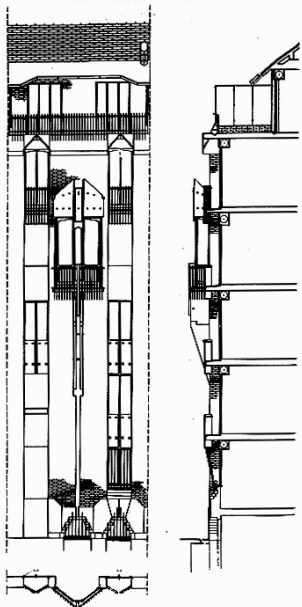
¹² Rossi, Aldo: A proposito di un recente studio sull'Art Nouveau, in: *Casabella-Continuità*, Heft 215, April-Mai 1957, S.45

1	<p>Erläuterung der Projektauswahl / Stellvertreterqualität</p> <p>Eindeutigkeit der stilistischen Zuordnung</p> <p>Selbst- / Fremdattribution</p> <p>kontinuierliche / temporäre Erscheinungsform</p>	<p>hervor. Auf jene architektonische „Beruhigung“ bezieht sich Paolo Portoghesi, wenn er konstatiert: „Von der Gruppe aus der Po-Ebene, die den Neoliberty lancierte, haben die Turiner Gabetti und Isola ihre Forschungsarbeit auf höchstem Qualitätsniveau fortgeführt, aber nach und nach auf polemische Anstöße verzichtet und dabei den Eindruck hinterlassen, die Demarkationslinie nicht überschreiten zu wollen, sondern lieber die Grenzen der modernistischen Orthodoxie zu erforschen.“¹³</p> <p>Trotz der sehr unterschiedlichen Einflüsse des <i>Neoliberty</i> lässt sich eine begrenzte Eindeutigkeit der stilistischen Zuordnung durchführen - zumal einige der Charakteristika des <i>Neoliberty</i>, wie etwa die plastische Behandlung der Fassade oder die Verwendung von Ziegelmauerwerk, sehr augenfällig sind.</p> <p>Fremdattribution von Paolo Portoghesi, die erst 1958 im Zusammenhang mit der Attribution des <i>Neorealismo</i> vollzogen wird.¹⁴</p> <p>Temporäre Erscheinungsform, die sich jedoch direkt auf historische Vorbilder bezieht. Als architektonisches Leitbild ist der <i>Neoliberty</i> ohne Frage ein spezifisches Phänomen der fünfziger Jahre, das zwar die Situation der zwanziger Jahre in Italien im Sinne einer kritischen Prüfung miteinbezieht, sich aber von den dogmatischen Prinzipien jener Zeit bewusst distanziert.</p>
2	<p>Biografische Kontinuität</p> <p>Architekt</p> <p>Objekt</p> <p>Standort</p> <p>Bauzeit</p> <p>Zuordnung innerhalb des Gesamtwerks</p>	<p>Roberto Gabetti / Aimaro d’Isola</p> <p>Bottega d’Erasmus</p> <p>via Gaudenzio Ferraris, 11</p> <p>Turin</p> <p>1953-56</p> <p>Die Bottega d’Erasmus und das Gebäude der Turiner Wertpapierbörse (Borsa Valori di Torino, 1952-56), die beide fast zeitgleich errichtet werden, gehören für die noch sehr jungen Architekten Gabetti und Isola zu den ersten bedeutenden Projekten ihrer Bürogemeinschaft¹⁵. Obgleich sich Gabetti und Isola in der Folgezeit mit zahlreichen Projekten, - vornehmlich in der Gegend um Turin -, auf nationaler Ebene sehr stark etablieren, gelangt keine der späteren Objektplanungen zu einer vergleichbaren oder gar internationalen Beachtung. Dabei umspannt die Chronologie ihrer Arbeiten inzwischen mehr als vier Jahrzehnte: Von den INA-Casa Wohngebäuden in San Mauro Torinese (1950-51), bis hin zum Quinto Palazzo Snam (Büro- und Verwaltungsgebäude) in San</p>

¹³ Portoghesi, Paolo: Ausklang der modernen Architektur, a.a.O., S.143


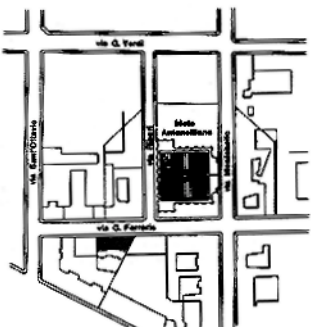
¹⁴ vgl. Portoghesi, Paolo: Dal Neorealismo al Neoliberty in: *Comunità*, Heft 65, 1958, S.69

¹⁵ 1950 eröffnen Gabetti und Isola ihr gemeinsames Architekturbüro in der via Sacchi 22 in Turin, bereits 1952 gewinnen sie den Wettbewerb für die neue Warenbörse in Turin.

<p>2</p>	<p>Zuordnung innerhalb des Gesamtwerks</p> <p>vorangegangene Projekte</p> <p>spätere Projekte</p> <p>Objektbeschreibung</p>  <p><i>Bottega d'Erasmus: Ansichtsdetail der Fassade zur via G. Ferraris mit dem aus der Fassadenebene hervortretenden bow-window</i></p>	<p>Donato Milanese, der 1993 fertiggestellt wurde. Neben Carlo Mollino (*1905 +1973) zählen Gabetti und Isola zu den bedeutendsten Architekten Turins des <i>dopoguerra</i>.</p> <p>-Turiner Wertpapierbörse¹⁶ (Borsa Valori di Torino), Turin 1952-56</p> <p>-Wohngebäude im corso Francia, Turin 1955-56</p> <p>-Wohn- und Geschäftshaus im corso Monte Grappa, Turin 1954-57</p> <p>-Städtischer Kindergarten, Oglanico Canavese (Turin) 1957-58</p> <p>-Wohngebäude in der via Castavegnizza, Collegno (Turin) 1962</p> <p>-Casa Custoza Recchi (Wohn- und Bürogebäude), Turin 1963-64</p> <p>-Wettbewerbsprojekt für das Teatro Paganini, Parma 1965</p> <p>-Casa del Gallo (Wohn- und Bürogebäude) Pinerolo (Turin) 1967</p> <p>-Wohnkomplex für Angestellte der Fa. Olivetti Ivrea (Turin) 1969-74</p> <p>-Justizgebäude in Alba (Cuneo) 1982</p> <p>-Karmeliterkloster in Quart (Aosta) 1985-88</p> <p>-Verwaltungsgebäude Quinto Palazzo Snam San Donato Milanese (Mailand) 1987-93</p> <p>Die Bottega d'Erasmus, - ein Wohngebäude mit einem antiquarischen Buchladen im Hochparterre und den ersten beiden Obergeschossen -, befindet sich im historischen Stadtzentrum Turins, in unmittelbarer räumlicher Nähe zur Mole Antonelliana. Auf dem trapezförmigen Grundstück, das an seiner nordwestlichen Schmalseite im spitzen Winkel zur via Gaudenzio Ferraris verläuft, erhebt sich das rund 25 Meter hohe, sechsgeschossige Gebäude. Die Hauptfassade zur via Ferraris wird von dem der Stahlbetonkonstruktion vorgesetzten unverputzten Ziegelmauerwerk, den hervortretenden Erkerfenstern, die von abgeschrägten Steinplatten bekrönt werden und den verzinkten Eisenstelen der Balkonbrüstungen geprägt. Nicht nur der mit Messingringen an der Wand fixierte Handlauf aus Kunststoff im separaten Treppenhaus der Wohnungen wurde in schwarz ausgeführt: Auch alle in Eisen ausgeführte Bauteile - konstruktive Tragglieder, Brüstungen und die Fenstergitter in der Sockelzone - wurden mit einem mattschwarzen Anstrich versehen: „Unser Thema war sehr einfach: Viele Gebäude besitzen, seit tausenden von Jahren, die Dimensionen und den Typus unserer Bottega d'Erasmus: Es erschien uns nicht erforderlich, um modern zu sein, das Gebäude mit ungewohnten Materialien zu verkleiden, oder das Stahlbetongerüst sichtbar zu machen: nahe bei uns, akrobatisch und sehr hoch, offenbart die Mole, - vielleicht ein unglücklicher Heros -, verkleidet mit Ziegelsteinen, Putz und Stein, ihre Schönheit inmitten von sehr intensiven optischen Stimulanzen. Wir haben, in unserem bescheidenen Fall, nach und nach das appliziert, was uns als zugehörig und bisweilen als Anspielung dienen konnte.“¹⁷</p>
----------	--	---

¹⁶ In Zusammenarbeit mit Giorgio und Giuseppe Raineri.

¹⁷ Gabetti, Roberto und d'Isola, Aimaro: L'impegno della tradizione, in: *Casabella-Continuità*, Heft 215, April-Mai 1957, S.64

<p>2</p>	<p>Objektbeschreibung</p>  <p><i>Bottega d'Erasmus: Entwurfsstudie der Ansicht zur via G. Ferraris</i></p> <p>Stellung im Kontext</p> <p>Solitär / Ensemble</p> <p>Lageplan</p> <p><i>Schwarz angelegt sind die Mole Antonelliana (Bildmitte) und die Bottega d'Easmo</i></p>	<p>In diesem Spannungsfeld entwickeln Gabetti & Isola eine mit der Strassenseite kontrastierende Hoffassade, die insbesondere durch die den Wohnungen vorgelagerte Loggien bestimmt wird. Die großen silbergrauverputzten, arkadenförmigen Loggien, deren organischere Formen Reyner Banham mit einem eher wienerischen Stil in Verbindung bringt¹⁸, heben den Wohnbereich deutlich von der Ladennutzung hinter der hofseitigen Ziegelsteinfassade in den beiden ersten Geschossen ab und versuchen eine Art Filterwirkung zu der „chaotischen Hofbebauung“¹⁹ zu erreichen. Die Verkaufsebene des Buchladens, die über einen Zugang in der spitzwinkligen Ecke erreicht werden kann, befindet sich etwa ein Halbgeschoss über dem Niveau der via Ferraris. Die darüberliegenden Wohnungen, die in der Regel über drei oder fünf Zimmer verfügen, reichen bis zu einer Höhe von 18.20 m über Strassenniveau und werden über Treppen aus vorgefertigten Trittstufen, die mit einer feinen Schicht weißen Lasa-Marmors beschichtet sind, erschlossen. Die rustizierende Sockelzone des Gebäudes tritt trotz ihrer Bündigkeit mit der Aussenwand durch den betonten Materialwechsel von Ziegelmauerwerk und Luserna-Stein deutlich hervor. Die Gitter vor den Fensteröffnungen im Sockelbereich können für eine direkte Anlieferung der Bücher in das untergeschossige Lager geöffnet werden.</p> <p>Im historischen Stadtzentrum Turins gelegen, in der Nähe von Alessandro Antonellis (*1798 +1888) Mole Antonelliana²⁰; die vorhandene Straßenflucht und Traufhöhe werden berücksichtigt, mit der Betonung der Vertikalität in der Fassade wird versucht, formale Bezüge zur hochaufragenden Mole herzustellen.</p> <p>Solitärgebäude, das durch die Einbindung in eine bestehende Baulücke lediglich zwei Aussenfassaden besitzt.</p> 
----------	--	---

¹⁸ vgl. Banham, Reyner: Neoliberty: The Italian retreat from modern architecture, in: *The Architectural Review*, Heft 747, April 1959, S.234

¹⁹ vgl. Gregotti, Vittorio: „Bottega d'Erasmus“: Relazione, in: *Casabella-Continuità*, Heft 215, April-Mai 1957, S.67

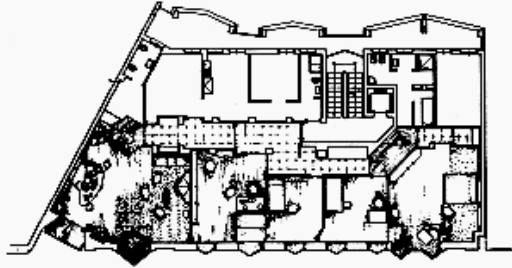
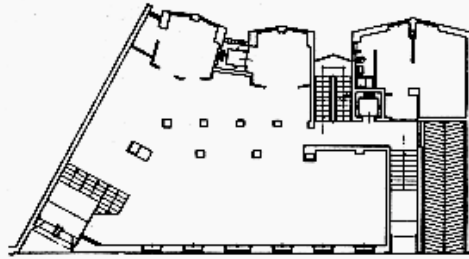
²⁰ Der Turiner Ingenieur und Baumeister Alessandro Antonelli gilt als einer der herausragenden Konstrukteure des 19.Jahrhunderts in Italien. Mit dem Bau der Mole Antonelliana in Turin hatte Antonelli im Jahr 1863 begonnen, zuvor war er vor allem durch die Errichtung der Kuppel von San Gaudenzio in Novara (1840) hervorgetreten:

vgl. Daverio, Arialdo: *La cupola di San Gaudenzio*, Centro di Studi Antonelliani, Novara 1940

2

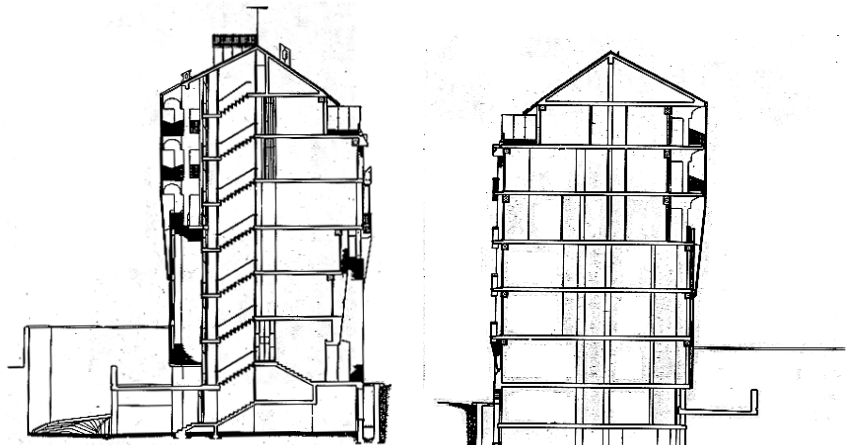
Grundrisse

Grundriss Erdgeschoss (oben) mit der Ladenzone und einer separaten Wohnungser-schliessung und Normalgeschoss mit Wohnnutzung



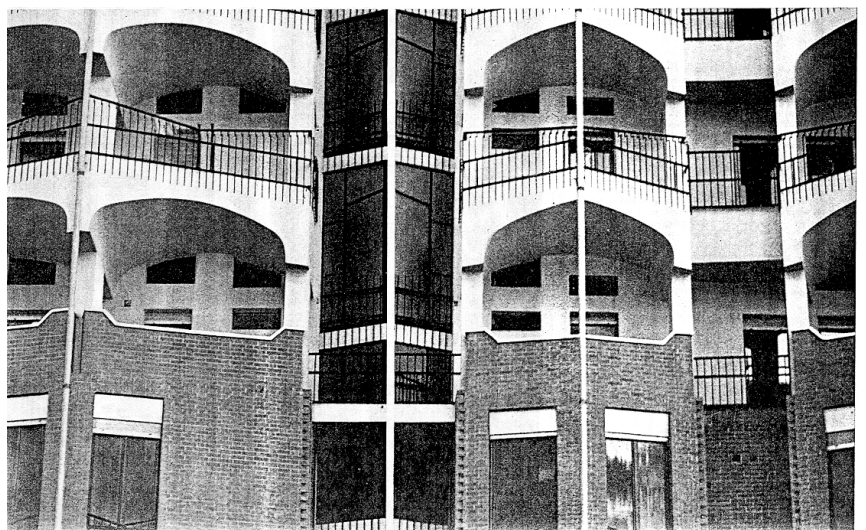
Schnitte

Querschnitte durch das hofseitige Treppenhaus (links) und die mittlere Loggia



Ansichten

Ansicht der kontrastierenden Hoffassade mit den geschwungenen Loggien und dem Treppenhaus

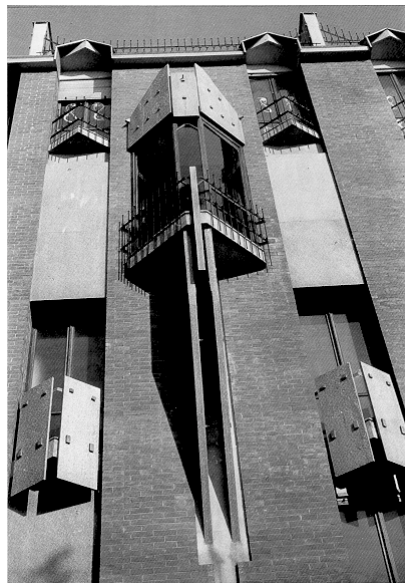


2

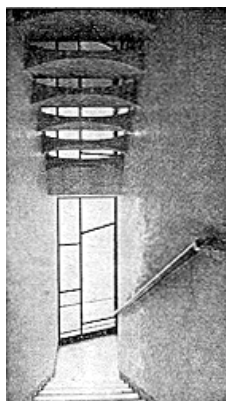
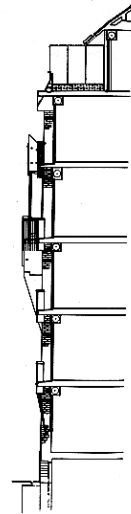
Ansichten



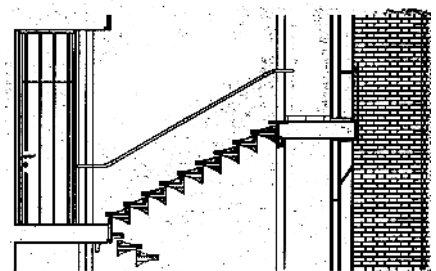
*Gesamtansicht der Bottega
d'Erasmus aus der via G. Ferraris*



*Ansichtsdetail des realisierten
bow-windows und
Fassadenschnitt*

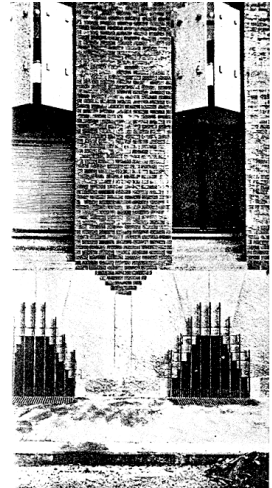


*Untersicht und Schnittzeichnung
der hofseitigen Treppe*



2

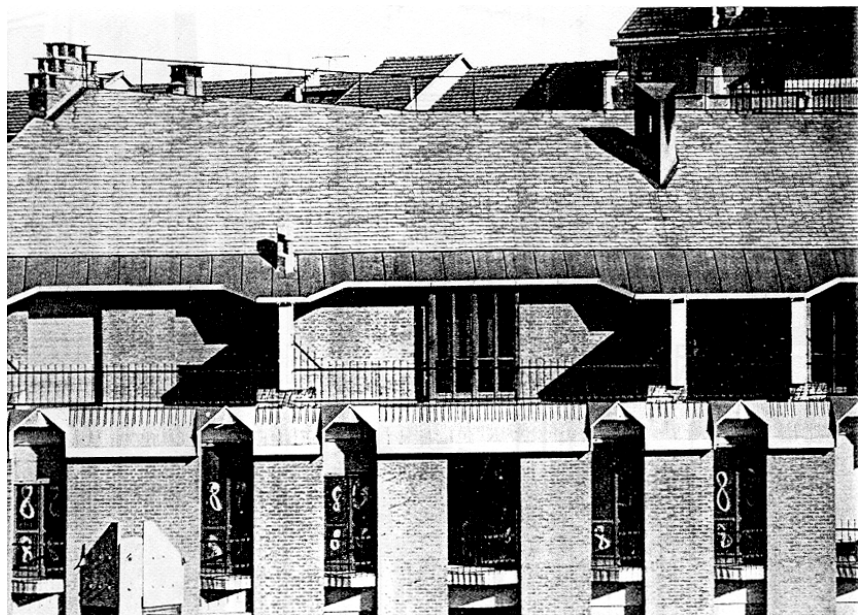
*Ansicht der Bottega d'Erasmus
mit der Mole Antonelliana /
Sockeldetail*



*Ansicht der Loggien der
Hoffassade / Blick entlang der
nach vorne springenden
Brüstungslinie der Loggien*



*Ansicht der beiden oberen
Geschosse mit dem zum Giebel
hin ansteigenden Dach*



3

Überschneidungen / Überlappungen

Einflüsse

Die Einflüsse des *Neoliberty* konstituieren sich im wesentlichen aus dem *Stile Liberty*, der Architektur von Mackintosh, der Schule von Amsterdam (insbesondere Berlage) und dem Spannungsfeld zwischen *Razionalismo* und *Architettura Organica*.

Überlagerungen mit der *Architettura Razionale* entstehen vornehmlich durch den direkten Rekurs auf die Generation der *maestri*, deren Programmatik einer kritischen Revision unterzogen und vor dem Hintergrund veränderter Rahmenbedingungen modifiziert wird.

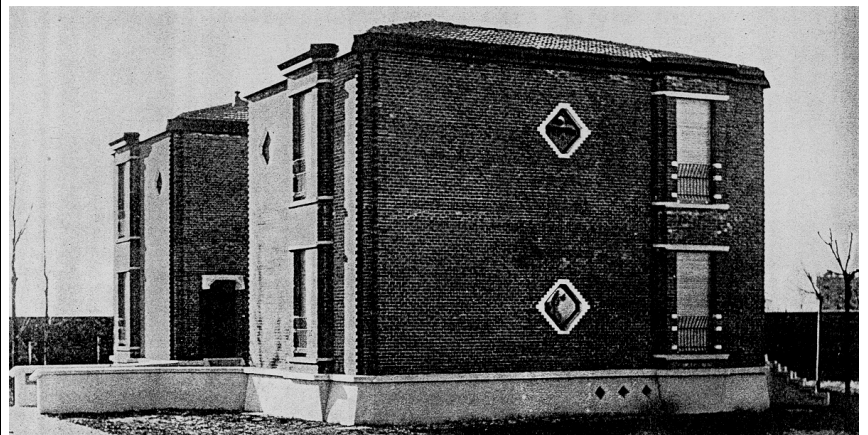
Schnittstellen mit der *Architettura Organica* entstehen - ähnlich wie beim *Neorealismo* - nur in formaler Hinsicht und sind im Sinne einer Auflösung der rektangulären Raumauffassung grundsätzlich anders motiviert.

Ableitungen /
Fortschreibungen

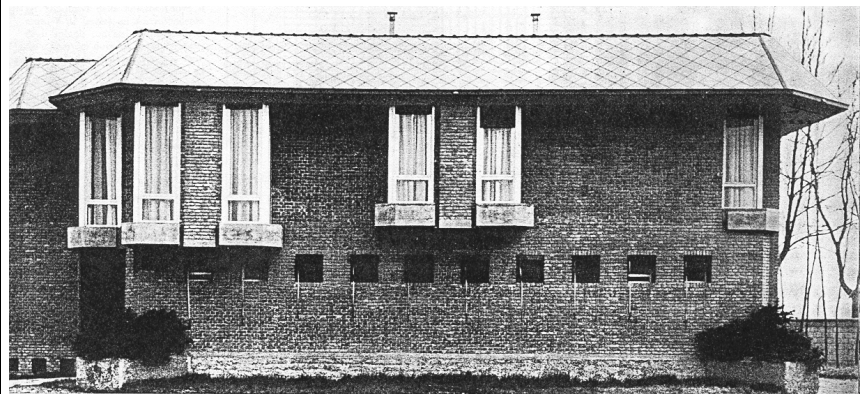
Wohngebäude der Firma Bossi in Cámeri bei Novara
Vittorio Gregotti
1956-57

Wohngebäude in San Siro, Mailand
Gae Aulenti
1955-57

V. Gregotti, L. Meneghetti und
G. Stoppino: Wohngebäude der
Firma Bossi in Cámeri bei
Novara, 1956-57: Ansicht Nord



Gae Aulenti: Wohngebäude in
San Siro, Mailand 1955-57:
Ansicht Nord-West



4	<p>Referenzbilder</p>	<p>Projekt für ein Mehrfamilienhaus in Sanremo Carlo Mollino²¹ 1947-48</p> <p>Wohngebäude der Firma Borsalino in Alessandria Ignazio Gardella 1950-52</p> <p>Casa Utveggio in Palermo Ernesto Basile 1902-03</p> <p>Villa D'Aronco in Turin Raimondo D'Aronco 1903</p> <p>Villa Giuseppe Faccanoni in Sarnico (Bergamo) Giuseppe Sommaruga 1907</p> <p>Kunstschule in Glasgow Charles Rennie Mackintosh 1898-1909</p>
	<p>Vorbilder Analogien</p>	
	<p>Antipoden</p>	<p>Antipoden des <i>Neoliberty</i> sind alle den Gestaltungsprinzipien der klassischen Moderne folgenden Gebäude: durchgängig weissverputzte <i>entmaterialisierte</i> Fassaden, horizontal liegende Fensterbänder, die bündig mit der Aussenhaut des Gebäudes abschliessen; aufgeständerte Baukörper mit Flachdach, die - ohne das Hervorheben einer Sockelzone - Leichtigkeit suggerieren; typisierte Grundrisse.</p>
	<p>Giuseppe Sommaruga: Villa Giuseppe Faccanoni in Sarnico (Bergamo) 1907</p>	

²¹ Die hohe Wertschätzung für Carlo Mollino (*1905 +1973) ist signifikant für die Vertreter des Neoliberty: Mollino, der zu der Generation der *maestri* gehört und trotzdem eine sehr eigenwillige und individuelle Auffassung vertrat, ist erfährt eine Art Pionierfunktion für den Neoliberty: Nicht nur, daß er im Gegensatz zu vielen anderen vorwiegend am späten Abend und nachts arbeitete, sondern auch sein Interesse an anderen Disziplinen wie etwa des Möbeldesigns, der Fotografie oder des Motorsports werden von Roberto Gabetti hervorgehoben.
vgl. Gabetti, Roberto: Se penso a lui, al Lieber Meister, in: Polano, Sergio (Red.): Carlo Mollino 1905-1973, Mailand 1989, S.7

Roberto Gabetti / Aimaro d'Isola

Stilistische Entwicklung 1952-93

Archi-
tettura
Razionale

Neoliberty

Archi-
tettura
Organica

Borsa Valori di Torino

Turin 1952-56

Bottega d'Erasmus

Turin 1953-56

Wohngebäude

corso Francia

Turin 1955-56

Wohn- Geschäftshaus

corso Monte Grappa

Turin 1954-57

Kindergarten

Oglianico Canavese

Turin 1957-58

Wohngebäude

via Castavegnizza

Collegno 1962

Casa Custoza Recchi

Wohn- Bürogebäude

Turin 1963-64

Wettbewerbsprojekt

Teatro Paganini

Parma 1965

Casa del Gallo

Wohn- Bürogebäude

Pinerolo 1967

Wohnkomplex Olivetti

Ivrea 1969-74

Justizgebäude

Alba (Cuneo) 1982

Karmeliterkloster

Quart (Aosta) 1985-88

Quinto Palazzo Snam

S. Donato Milanese

Mailand 1987-93