

TUM School of Engineering and Design

Zum (Dirty) Realism: Analoge Architektur 1983-1987

Elena Markus

Vollständiger Abdruck der von TUM School of Engineering and Design
der Technischen Universität München zur Erlangung des akademischen Grades
einer Doktorin der Philosophie genehmigten Dissertation.

Vorsitz: Prof. Dr. Benedikt Boucsein

Prüfer*innen der Dissertation:

1. Prof. Dr. Stephan Trüby

2. Prof. Dr. Dietrich Erben

Die Dissertation wurde am 09.11.2021 bei der Technischen Universität München
Eingereicht und durch TUM School of Engineering and Design am 15.03.2022
angenommen.

**Zum (Dirty) Realism:
Analoge Architektur 1983-1987**

Inhaltsverzeichnis

I. Einführung

1. Analoge Architektur und (Dirty) Realism	07
1.1 Begriffe und Thesen	07
1.2 Realismusnarrativ und die Rolle der Bilder: Theorien und Themen	10
1.3 Methoden und Kapitelübersicht	14

II. Zu Realismusbegriff und Architekturdiskurs im 20. Jahrhundert

1. »Realismus« im Architekturdiskurs im 20. Jahrhundert	19
1.1. Neue Sachlichkeit und Sozialistischer Realismus	23
1.1.1 Die Thematisierung des Realismus im Architekturdiskurs der Protomodern	24
1.1.2 Realistische Gesinnung	26
1.1.3 Movimento Italiano per l'Architettura Razionale: »Eine neue Epoche der Klassik«	28
1.1.4 National in der Form, sozialistisch im Inhalt	31
1.1.5 Ästhetik der »Wahrheit«	33
1.2. Neorealismus und New Empiricism	39
1.2.1 Bauen für »echte« Menschen	40
1.2.2 Pittoreske Stadtlandschaft	45
1.2.3 Bescheidenheit ist eine Zier	49
1.3. Kritischer Regionalismus	52
1.3.1 Für eine andere Architektur	54
1.3.2 Vom Kritischen Regionalismus zum »Dirty Realism« und zurück	57
2. Zum Problem des Realismus im Architekturdiskurs der 1970er Jahre	60
2.1 Amerikanische Pop-Architektur...	63
2.1.1 Las Vegas etc. Realismus in der Architektur	65
2.1.2 Zweierlei Realismus	68
2.1.3 »Venturi and Rauch: Architektur im Alltag Amerikas«: Ausstellung im Zürcher Gewerbemuseum	69
2.1.4 Kritik und Kritik der Kritik	72

2.2	...und europäischer Rationalismus	75
2.2.1	Tendenza: Neorationalismus in Italien	75
2.2.2	Tessiner Tendenzen in Zürich: Realismus in der Architektur	81
2.2.3	Realismus, Moderne und Postmoderne	88
2.2.4	Nach Realismus: in Zürich	92
3.	Realismus: sozialkritisch oder ›retardataire‹?	95
3.1	Bürgerlicher Realismus und ästhetische Erfassung der Wirklichkeit	97
3.1.1	Zeitgenossenschaft und historisches Bewusstsein	98
3.1.2	Mimesis: Wahrheit der Wirklichkeit	101
3.1.3	Verfremdung: Kunst als Verfahren im Prozess der literarischen Evolution	102
3.1.4	Expressionismusdebatte: Realismus vs. Avantgarde	105
3.1.5	Ein technisches Problem?	109
3.2	Realismus hinter dem ›Iron Curtain‹	111
3.2.1	Is Modern Art Communistic?	112
3.2.2	Theorie der Avantgarde	114
3.2.3	Krise der Form	118
3.2.4	Bildproduktion: Befragung der Realität	119

III. Dirty Realism

1.	Dirty Realism: zum Begriff	126
1.1	›Dirty Realism. New Writings from America‹	127
1.2	Zur Architektur des ›Dirty Realism‹	135
1.2.1	Dirty Realism: »Den Stein steinern machen!«	136
1.2.2	Analoge Architektur und »Techniklandschaften«	145
2.	›London is burning‹ in Zürich	148
2.1	Zur bewussten Änderung des Alltagslebens	149
2.1.1	Alltag und die Subkultur des Punk	152
2.1.2	Poetik des Abfalls	158
2.2	Züri brännt	161
2.2.1	›Saus und Braus‹: um 1980	164
2.2.2	Zum Deutschschweizer Architekturdiskurs der 1980er Jahre	167

IV. ›Dissident images‹: Analoge Architektur 1983–87

1. Bild als Objekt	175
1.1. Analoge Architektur: Ausstellung und Katalog	175
1.1.1. Erste Reaktionen	179
1.1.2. Ausstellungskatalog: ein Vorwort und ein Manifest	183
1.1.3. Projektblätter und die ›Kassette‹	186
1.1.4. Ideologie der Architekturbilder: Perspektive vs. Axonometrie	189
1.1.5. In der akademischen Tradition: Lehrsammlungen und Mappenwerke	192
1.2. ›Epigonen‹ und ihre Bilder	196
1.2.1. Exercices de style	198
1.2.2. Zeichentechnik: Jaxonkreide und Buntstifte	200
1.2.3. Analoge Architekturbilder und Archetypen der Melancholie	203
1.2.4. Der Gegner: das unvollendete Projekt der Moderne	210
2. Bild als Projekt	212
2.1. Aufbau der Lehre	213
2.1.1. Atelierbetrieb	214
2.2. Ikonographie der ›pathologischen‹ Formen: 1983–1987	216
2.2.1. 1983–1984	219
2.2.2. 1984–1985	220
2.2.3. 1985–1986	227
2.2.4. 1986–1987	235
2.2.5. Coda: 1987–1991	243
3. Kontexte und Themen	245
3.1. Zwischen 1968 und 1987: zu Fabio Reinhart, Luca Ortelli und Miroslav Šik	246
3.2. ›Analogie‹: Überlegungen zum Begriff mit Bezug auf die Analoge Architektur	261
3.3. ›Sonderfall Schweiz‹: Tradition und ›Swissness‹	271

V. Ökonomie der Bildproduktion

1. Zur Logik der Kultur im Zeitalter der Postmoderne	281
--	-----

1.1	Kulturproduktion und Simulakren um 1980	283
2.	Die Ökonomie der Bildproduktion	290
2.1	Architektur und Medien: Bilder, Schriften, Objekte, Prozesse	291
2.1.1	NATØ_Narrative Architecture Today	299
2.1.2	Papierarchitektur: Alexander Brodsky und Ilya Utkin	305
3.	Schlussbetrachtungen	310

VI. Anhang

1.	Literaturverzeichnis	316
2.	Bildanhang	354

I. Einführung

1. Analoge Architektur und (Dirty) Realism

Meine Dissertation beschäftigt sich mit zwei großen Themenkomplexen, die in einem Zusammenhang betrachtet werden: Zum einen geht es um den Realismus-Topos im Architekturdiskurs des 20. Jahrhunderts, zum zweiten um die exemplarische Form, die dieser Diskurs im kulturellen und soziopolitischen Kontext der 1980er Jahre annahm und die im Folgenden mit dem übergeordneten Begriff *dirty realism* erfasst wird. Mit dem exemplarischen Beispiel der *Analogen Architektur* stelle ich die Behauptung auf, dass diese in den 1980er Jahren eine spezifische Form einer »realistischen« Architektur darstellte: Sie bezog sich einerseits auf die Metaebene des architektonischen Realismuskurses, der wiederum seinen Ursprung im Bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts hatte, und andererseits auf den Kontext der 1980er Jahre und die letzte »heiße« Phase des Kalten Krieges.

1.1 Begriffe und Thesen

»Realismus« war und bleibt ein schwieriger Begriff hinsichtlich der fortwährenden Kontroverse um seinen progressiven oder regressiven Gehalt im kulturellen System der modernen Epoche: Die Vorreiterstellung des Realismusbegriffs im Hinblick auf das sozialkritische gesellschaftliche Programm um 1850 (wie es das gegen den erstarrten Akademismus gerichtete *Realistische Manifest* von Gustave Courbet demonstrierte), büßte im Zeitalter des »modernism« seine Avantgarde-Stellung ein. Der schwere Stand des Realismus in der Kunst und Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – die Gleichsetzung von realistischen mit den konservativen Kunsttendenzen –, ging auf die Gleichschaltung der Kunstproduktion im nationalsozialistischen Deutschland, aber auch auf die ideologische Konfrontation zwischen »Osten« und »Westen« zurück. Hinzu kommt, dass für die Bestimmung einer »realistischen« Architektur, die im Unterschied zur Bildenden Kunst oder Literatur kein »einfaches« mimetisches Verhalten gegenüber der Realität zeigt und deswegen nicht auf ein »realistisches« Formvokabular zurückgreifen kann, andere mittelbare Kriterien von entscheidender Bedeutung sind, die das »wahre« Verhältnis zwischen Architektur und Wirklichkeit sichtbar werden lassen und in die ursprüngliche sozialkritische Tradition der modernen Epoche gestellt werden können.

Im Rahmen meiner Arbeit untersuche ich anhand der Darstellung von Realismuskursen, die sich zwischen Kunst, Literatur und Architektur bewegen, die Themen, die eine solche kritische Praxis im Laufe des 20. Jahrhunderts ermöglicht bzw. verhindert haben. Die zentrale These in Bezug auf meine Arbeit »Zum (Dirty) Realism: Analoge Architektur 1983–1987« lautet, dass sich im Laufe der 1980er Jahre eine neue Form des Realismus herausbildete, die nicht nur die vorausgehenden Diskurse, und im Hinblick auf die Architektur insbesondere die intensive Auseinandersetzung mit der »Autonomie« der Architektur im Laufe der 1970er Jahre konsultierte, sondern auch und vor allem auf die zeitgleiche subversive kulturelle Praxis zurückgriff, und ästhetische Antworten auf politische Fragestellungen formulierte. Diese ästhetische Praxis des *dirty realism* setzte ich in Verbindung mit der kurzzeitigen subkulturellen Bewegung des Punk, die eine visuelle Ordnung für die gesellschaftlich dringenden Themen bildete, die unter anderem auch die bildbasierten Praktiken der Architektur in dieser Zeit beeinflusste.

Die Ausbildung des architektonischen Begriffs *dirty realism* geht zurück auf den gleichnamigen Begriff, der von Bill Buford, dem Herausgeber der Literaturzeitschrift »Granta«, 1983 lanciert wurde. Als eine neue Architektur des »schmutzigen« Realismus bezeichnete die Architekturhistorikerin Liane Lefaivre die damaligen Projekte und Bauten von Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Jean Nouvel und anderen, die von den Protagonist:innen im Rahmen einer Architekturkonferenz an der TU Delft 1988 präsentiert wurden. Mit dem Begriff strebte Lefaivre eine alternative Historiographie der zeitgenössischen Architektur an, die sich gegen das durch Philip Johnson und Mark Wigley mit der Ausstellung *Deconstructivist Architecture* (die auch 1988 im MoMA in New York stattfand) gesetzte »Dekonstruktivismus«-Narrativ richtete. Bis auf die ausgewählten Aufsätze von Lefaivre, die in diversen Architekturzeitschriften zwischen 1988 und 1990 erschienen, erfuhr die Theorie des *dirty realism* in der Architektur keine Fortentwicklung. In der 2017 veröffentlichten Anthologie »Times of Creative Destruction« von Alexander Tzonis und Liane Lefaivre vermerkt letztere lediglich, dass sie das Projekt des *dirty realism* aufgab, nachdem sie festgestellt hatte, dass die Protagonist:innen der einstigen subversiven Praxis sich inzwischen der neoliberalen Architekturpraxis unterworfen hätten.

Meine Arbeit knüpft mit der Annahme an die theoretischen Überlegungen von Lefaivre an, dass angesichts der realisierten oder zur Realisierung bestimmten Projekte in den 1980er Jahren eine Praxis des *dirty realism* in Betracht gezogen werden muss, die,

obwohl sie nur kurz ihre Geltung behielt, eine große Bedeutung für den Architekturdiskurs besaß. Im Unterschied zu den hauptsächlich realisierten Projekten, die Lefavre in ihren Beiträgen zur neuen Architektur des »schmutzigen« Realismus proklamierte, thematisierte diese neuere Praxis der Bildproduktion nicht nur die urbane Krise und die Krise der Architekturproduktion, sondern auch die Krise der Architekturdiziplin und -lehre in Hinblick auf ihre Fixierung auf die (gebaute) Form. Ihre radikale Aussage entfaltete die *Analoge Architektur*, die im Rahmen meiner Arbeit exemplarisch untersucht wird, vor allem aufgrund des gewählten Mediums der Zeichnung. Die Inhalte der analogen Zeichnungen – studentischer Projekte, die am Lehrstuhl von Fabio Reinhart an der ETH Zürich und unter Betreuung von Reinhart und seinen Assistenten Luca Ortelli und Miroslav Šik angefertigt wurden –, waren nicht von ihrem charakteristischen »realistischen« Ausdruck zu trennen. In der »Analogen Architektur« lokalisierte sich die Beziehung zwischen der Wirklichkeit und der Architektur mithilfe der vorgenommenen »Bildoperationen«.

Die Einordnung der *Analogen Architektur* bzw. des Konvoluts an Zeichnungen, das heute unter dem Namen *Analoge Architektur* bekannt ist, in die Metaperspektive des *dirty realism* ist keine vollständige Neuerung: In der *archithese* 1.1990 mit dem Titel *Neue Ansichten: Dirty Realism* erschien neben dem programmatischen Essay von Liane Lefavre und den Aufsätzen von Rem Koolhaas und Nigel Coates auch ein Bericht von Miroslav Šik über zwei Projekte, die er gemeinsam mit den ehemaligen »analogen« Studierenden für die Architekturausstellungen *Städtebauliche Entwürfe für den Aufbruch in das 21. Jahrhundert* in Paris und Berlin¹ anfertigte. Neu ist hingegen in dieser Arbeit die festgestellte Verbindung zwischen den Themen des historischen Realismuskurses, den kulturpolitischen Tendenzen sowie der ästhetischen Praxis der 1980er Jahre und der Bildpraxis der *Analogen Architektur*. Die *Analoge Architektur* beschäftigte sich mit den charakteristischen Themen des Deutschschweizer Architekturdiskurses,² die zugleich durch das gewählte Mittel der Zeichnung

¹ Vgl. Kristin Feireiss (Hrsg.), *Berlin – Denkmal oder Denkmodell? Städtebauliche Entwürfe für den Aufbruch in das 21. Jahrhundert*, Ernst: Berlin, 1988; Kristin Feireiss (Hrsg.), *Paris – Architektur und Utopie. Städtebauliche Entwürfe für den Aufbruch in das 21. Jahrhundert*, Ernst: Berlin, 1989.

² Vgl. Martin Tschanz, »Tendenzen und Konstruktionen«, in: Anna Meseure, Martin Tschanz und Wilfried Wang (Hrsg.), *Schweiz. Architektur im 20. Jahrhundert*, Prestel: Frankfurt am Main, 1998, S. 45–52; zu Vordenker:innen der »Deutschschweizer Tendenz« gehörte auch Marcel Meili, der mehrere programmatische Texte zur Gegenwartsarchitektur in der Deutschschweiz verfasste, vgl. Marcel Meili, »Ein paar Bauten, viele Pläne. Jüngere Deutschschweizer Architektur, eine Standortbestimmung«, in: Peter Disch (Hrsg.), *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980–1990*, ADV: Lugano, 1991, S. 22–27;

radikalisiert dargestellt werden konnten; darüber hinaus knüpfte der eigene »realistische« Impetus der Analogen an die Auseinandersetzung mit dem Realismus in der Architektur an, die vor allem in der Schweiz in den 1970er und 1980er Jahren von großer Bedeutung war. Mit folgender Arbeit hoffe ich, zum einen die Forschungslücke zu schließen, die hinsichtlich der Rolle der Bildpraxis der *Analogen Architektur* im Zusammenhang mit dem kulturpolitischen Diskurs in der Deutschschweiz um 1980 besteht; zum anderen soll die Verknüpfung aufgezeigt werden, die, so die Annahme und der Anreiz für diese Arbeit, zwischen dem lokalen Phänomen der *Analogen Architektur* und dem globalen Diskurs um den *dirty realism* in den 1980er Jahren bestand.

1.2 Realismusnarrativ und die Rolle der Bilder: Theorien und Themen

Um die genannten Ziele in dieser Arbeit behandeln zu können, konzentriere ich mich erstens auf die Herausarbeitung eines übergeordneten »Realismusnarrativs« in der Architektur des 20. Jahrhunderts, das an die relevanten Momente des Kunstdiskurses anschließt und diese in architektonische Kategorien überführt. Ich schließe mich hierbei der Auffassung von »Realismus« von Manfredo Tafuri an, der diesen als eine weder geographisch noch chronologisch festzumachende Tendenz beschreibt und außerdem hervorhebt, dass der Realismus eine »historische Konstruktion« sei, eine Haltung, die nicht von den involvierten Protagonist:innen identifiziert wird, sondern sich außerhalb der anerkannten Trends reproduziere.³ Der Feststellung von Fredric Jameson folgend gehe ich davon aus, dass ein hybrides einem binären Konzept des Realismus vorzuziehen ist: Während sich letzteres durch eine Opposition von Realismus zu Idealismus oder Modernismus definiert, befasst sich ersteres mit der Dichotomie zwischen dem erkenntnistheoretischen Ansatz und dem ästhetischen Ausdruck.⁴ Weiterhin war die auf einer zweifachen Widerspiegelung der Wirklichkeit aufgebaute Realismuskonzeption von Georg Lukács⁵ insofern von Bedeutung, da sie in die

außerdem vgl. Irina Davidovici, »Issues of Realism: Archithese, Postmodernism and Swiss Architecture, 1971–1986«, in: Véronique Patteeuw und Léa-Catherine Szacka, *Mediated Messages*, S. 101–119.

³ Vgl. Manfredo Tafuri, »Realismus und Architektur. Zur Konstruktion volksbezogener Sprachen«, in: Claus Baldus und Vittorio Magnago Lampugnani (Hrsg.), *Das Abenteuer der Ideen: Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, Internationale Bauausstellung Berlin (Ausstellungskatalog), Fröhlich & Kaufmann: Berlin, 1984, S. 131–148.

⁴ Vgl. Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, Verso: London, New York, 2013, S. 2–6.

⁵ Vgl. Georg Lukács, »Kunst und objektive Wahrheit« (1934), in: Werner Mittenzwei (Hrsg.), *Georg Lukács. Kunst und objektive Wahrheit*, S. 63–112.

Realismus-Diskussion, die in der Schweiz in den 1970er Jahren von Bruno Reichlin und Martin Steinmann ausgetragen wurde, aufgenommen und in Hinblick auf die Architekturproduktion reflektiert wurde.⁶ Reichlin und Steinmann suchten außerdem mit der Theorie des Realismus nach einer Anknüpfung der Schweizer Diskussion an die italienische ›Tendenza‹ und an die, durch die europäische Bewegung des Neorationalismus lancierte, Idee einer autonomen Architektur. Hingegen propagierte der schweizerische Kunst- und Architekturhistoriker Stanislaus von Moos insbesondere seine Interpretation der amerikanischen populären Architektur und ihrer Hauptvertreter:innen Denise Scott Brown und Robert Venturi als eine »realistische« Architektur, die sich mit den gegenwärtigen Architekturformen des Alltäglichen und Populären auseinandersetze.⁷ Die Bewegung der *Deutscheschweizer Tendenza* knüpfte mit der Anpassung von internationalen Theorie-›Importen‹ aus Italien und den USA in den 1980er Jahren an ebendiese »Tradition des Realismus« an. Liane Lefaivre und Alexander Tzonis, die um 1980 den Begriff des *Kritischen Regionalismus* bestimmten, überführten dieses anschließend ins Konzept des schmutzigen Realismus, indem sie die Kategorie des »Regionalen«, die eine Synthese der lokalen, alltäglichen Elemente mit den universalen Merkmalen vorsah, durch die Kategorie des »Schmutzes« austauschten, in der die lokalen Elemente zugunsten der anonymen Realität der postmodernen urbanen Landschaft aufgegeben wurden.⁸

Die amerikanische Kunsthistorikerin Linda Nochlin verwies Mitte der 1970er Jahre auf den schweren Stand des Realismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts.⁹ Mit dem Vormarsch der Moderne sei die Tendenz zur Reduktion auf die »flatness« der Bildoberfläche und auf die »literal qualities« in einem Bild zu beobachten, womit, so Nochlin, der Realismus aus der Perspektive der Moderne als eine »rückständige« Kunstform stigmatisiert wurde. Zu gleicher Zeit fand sich aber ein erneuerter Realismus

⁶ Vgl. archithese 19.1976: Realismus in der Architektur (als Gastherausgeber dieses Heftes agierten Martin Steinmann und Bruno Reichlin, zu Autor:innen zählten Alan Colquhoun, Giorgio Grassi und Aldo Rossi, Denise Scott Brown, Otakar Mäcel und Hans Heinz Holz); auch Martin Steinmann, »Wirklichkeit als Geschichte. Stichworte zu einem Gespräch über Realismus in der Architektur«, in: ders. (Hrsg.), *Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin*, ETHZ Organisationsstelle für Ausstellungen: Zürich, 1975, S. 9–14.

⁷ Vgl. archithese 13.1975: Las Vegas etc. oder: Realismus in der Architektur (konzipiert von Stanislaus von Moos).

⁸ Vgl. Liane Lefaivre, »Dirty Realism in der Architektur: Den Stein steinern machen«, in: archithese 1.1990: Dirty Realism. Neue Ansichten, S. 14–21; Alexander Tzonis und Liane Lefaivre, *Architecture in Europe since 1968: memory and invention*, Thames & Hudson: London, 1997.

⁹ Vgl. Linda Nochlin, »Realism now«, in: Gregory Battcock (Hrsg.), *Super Realism: a critical anthology*, New York: Dutton, 1975, S. 111–125.

in der Kunstproduktion wieder: Einen Wendepunkt markierte die von Harald Szeemann kuratierte documenta 5 mit dem Titel *Befragung der Realität – Bildwelten heute*, die 1972 in Kassel stattfand.¹⁰ Diese mit der Kunst des Hyperrealismus erfolgte Auseinandersetzung mit der aktuellen Realität bezog sich vor allem auf die neue Realität des Bildes, durch die die Realität der »Dinge« zunehmend verdrängt wurde. Die Frage nach einer kritischen Wiedergabe der Realität formulierten die Vertreter:innen des neuen Realismus in eine Frage nach den Gesetzmäßigkeiten der Bildkonstruktion um.

Insofern untersuche ich zum zweiten das Medium des Architekturbildes und dessen geänderte Rolle im Kontext der postmodernen kulturellen Produktion. Hierfür waren die zahlreich aufgekommenen neuen Architekturinstitutionen und die damit verbundene Erstarkung der Ausstellungspraxis entscheidend: Die erste Architekturbiennale unter der Leitung von Paolo Portoghesi, die in Venedig 1980 stattfand, setzte einen neuen Maßstab im Hinblick auf die (doppelte) Rolle des Bildes im zeitgenössischen Architekturdiskurs. Mit der Einordnung der neueren Bildlogik in die »Logik der Kultur im Zeitalter der Postmoderne« im einflussreichen Essay von Fredric Jameson 1984¹¹ kann die Produktion von Analogen Architekturbildern in einen Zusammenhang mit den ökonomischen Ordnungsprinzipien der kulturellen Produktion in den 1980er Jahren gestellt werden, die zudem durch die »Ordnung der Simulakren« vorstrukturiert wurde.¹² Die Architekturtheoretikerinnen Véronique Patteeuw und Léa-Catherine Szacka verweisen auf den Unterschied zwischen der Rolle der Medien zur Konstruktion und Vermittlung des Architekturnarrativs in der Moderne und der intrinsischen Beziehung zwischen Medien und Architektur in der Postmoderne.¹³ Ausstellungen, Publikationen und Zeitschriften waren weniger als Mittel der Widerspiegelung von der architektonischen Produktion sondern als gleichberechtigte Akteure in ihr eingesetzt.

Insofern reichte die Bedeutung der Wanderausstellung *Analoge Architektur*, die im Oktober 1987 im Architekturforum Zürich eröffnete, und des zum

¹⁰ Vgl. Jean-Christophe Ammann (Hrsg.), *documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute* (Ausstellungskatalog), documenta: Kassel, 1972.

¹¹ Vgl. Fredric Jameson, »Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus« (1984), in: Andreas Huysen, Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1989, S. 45–102.

¹² Vgl. Jean Baudrillard, »Die Ordnung der Simulakren«, in: ders., *Der symbolische Tausch und der Tod*, Matthes & Seitz: Berlin, 2011 [1976], S. 92–156.

¹³ Vgl. Véronique Patteeuw und Léa-Catherine Szacka, »Postmodern Architecture and the Media: An Introduction«, in: diess. (Hrsg.), *Mediated messages: Periodicals, exhibitions and the shaping of postmodern architecture*, Bloomsbury: London, 2018, S. 1–21.

Ausstellungsbeginn erschienenen Begleitkatalogs über die Präsentation der studentischen Projekte, die zwischen 1983 und 1987 am Lehrstuhl des Tessiner Architekten an der ETH Zürich Fabio Reinhart entstanden waren, weit hinaus. Hauptsächlich durch Miroslav Šik konzipiert, informierten die Ausstellung und der Katalog über das Bild- und Projektexperiment und kennzeichneten zugleich den Höhepunkt in der Entwicklung des Projekts. Außerdem bildete der Begleitkatalog mit den darin enthaltenen monochrom abgedruckten Bildern bis vor wenigen Jahren beinahe die einzige Informationsquelle über die *Analoge Architektur*; die Erscheinung und die Auswahl dieser Bilder prägte maßgeblich die Wahrnehmung des damaligen Projekts. Während der Titel der Ausstellung anschließend und mit der rückwirkenden Wirkung zur Bezeichnung der Lehre und der Entwürfe eingesetzt wurde, kennzeichnete die Ausstellung selbst das Ende des Experiments *Analoge Architektur*, das Reinhart zusammen mit Ortelli und Šik 1983 ins Leben gerufen hatte (wenn auch der Lehrstuhl erst 1991 mit dem Weggang von Reinhart aufgelöst wurde). Nach einem kurzem internationalem Intermezzo der Wanderausstellung, die von Zürich nach Wien, Berlin, Straßburg und Oslo reiste, geriet die *Analoge Architektur* (zumindest außerhalb der Schweiz) zunehmend in Vergessenheit. Ein Ziel der folgenden Arbeit besteht deswegen darin, das Phänomen *Analoge Architektur* unter Berücksichtigung der oben genannten Aspekte in den zeitgenössischen Architekturdiskurs einzuordnen.

Zu den festen Merkmalen einer »realistischen« Architektur gehörte von Anfang an die Problematik der Architekturform, für die es galt, mit einer kontinuierlichen »mimetischen Innovation«¹⁴ die bestehenden Formtraditionen wiederkehrend zu erschüttern. Von zentraler Bedeutung war hierfür das Verfahren des *ostranenie* (das wörtlich als »seltsam machen« aus dem Russischen übersetzt wird) von Viktor Šklovskij, das sich im späteren Konzept der »Verfremdung« von Bertolt Brecht wiederfand, aber auch in Liane Lefaivres Konzeption des *dirty realism* von zentraler Bedeutung war.¹⁵ Eine »Entautomatisierung der Wahrnehmung«, die Šklovskij als Voraussetzung der kritischen Aufnahme der Wirklichkeit (in einen Text) betrachtete, fand sich auch im

¹⁴ Vgl. Klaus Herding, »Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst«, in: Klaus Oehler (Hrsg.), *Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik e.V.*, Stauffenburg: Hamburg, 1984, S. 83–114.

¹⁵ Vgl. Viktor Šklovskij, »Die Kunst als Verfahren« (1916), in: Jurij Striedter, *Russischer Formalismus*, S. 3–35; Bertolt Brecht, »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst« (1936).

Prinzip des »Schocks« in der kulturellen Formation des Punk wieder.¹⁶ Das Alltagsleben, das Triviale und das Hässliche war ein weiteres Thema, das die Auseinandersetzung mit dem Realismus in der Architektur bestimmte: von der material- konstruktionsgerechten »Einfachheit« der Neuen Sachlichkeit bis zum Postulat einer »zweifachen Widerspiegelung« der Wirklichkeit durch Lukács, von den regionalistischen, »bescheidenen« Motiven und Konstruktionsdetails im italienischen Neorealismus bis zur Aufwertung von trivialen Gegenständen durch die amerikanischen »Populisten« und der versuchten Adaption von modernen regionalistischen Momenten im Kritischen Regionalismus. Auch in den analogen Architekturzeichnungen war der »Schmutz« eine symbolische Größe: Einerseits ging es um eine »lärmende« Nostalgie gegenüber der untergehenden »bürgerlichen« Epoche und andererseits um die Bilder urbaner »Techniklandschaften«,¹⁷ die das Klischee der gegebenen Naturschönheit durch die Wirklichkeit der Zürcher Peripherie angingen.

1.3 Methoden und Kapitelübersicht

Methodisch gründet meine Arbeit auf einer eingehenden Analyse von verfügbaren Quellen: der Architekturzeitschriften, darunter insbesondere der Zürcher Zeitschrift *archithese* und der darin im Laufe der 1970er und 1980er Jahre diskutierten Themenbereiche; der Ausstellungspublikationen und Schriften, die sich der gegenseitigen Wechselwirkung zwischen der Architektur- und Bildproduktion in den 1980er Jahren widmeten, darunter vor allem die an der *Architectural Association* praktizierte Publikations- und Ausstellungspraxis; und des Archivmaterials zu Lehre, Methoden und Themen der *Analogen Architektur*, das durch Miroslav Šik zur Verfügung gestellt wurde. Interviews mit den ehemaligen analogen Protagonist:innen ermöglichten darüber hinaus eine bessere Einordnung von diversen Themenbereichen in den Orts- und Zeitkontext. Eine bereits bestehende Vielzahl an Untersuchungen zur neueren

¹⁶ Vgl. »The avowedly politicized language of punk rock bands, exemplified in the Sex Pistols' 1976 hit ›Anarchy in the UK‹, caught the sour mood of the time. But the punk bands' politics were as one-dimensional as their musical range, the latter all too often restricted to three chords and a single beat and dependent upon volume for its effect. Like the Red Army Faction, the Sex Pistols and other punk rock groups wanted above all to shock«, in: Tony Judt, »Diminished Expectations« in: ders., *Postwar. A history of Europe since 1945*, Penguin Press: New York, 2005, S. 453–483, hier S. 481.

¹⁷ Vgl. Miroslav Šik, »Peripherie und Techniklandschaft«, in: *archithese* 1.1990: Neue Ansichten – Dirty Realism, S. 50–53.

Architektur der Deutschschweiz und insbesondere die Schriften von Irina Davidovici¹⁸ wurden für die Analyse herangezogen. Bei der Ausarbeitung des Entwurfs der »realistischen« Architektur der 1980er Jahre orientierte ich mich an den qualitativen Forschungsmethoden im Umfeld der interdisziplinären Cultural Studies. Auch das Interesse meiner Forschung gilt »den am Aufbau einer kulturellen und sozialen Ordnung spezifischer Gruppen beteiligten Rahmenbedingungen« und ihren Repräsentationen.¹⁹ Die in die Diskursanalyse über den Realismus in der Architektur einbezogenen Schriften, Bilder und Objekte sollen die Fragestellung danach, wie sich die Strukturen des Alltagslebens, der Macht und der Widerstände in der architektonischen Bildpraxis der 1980er Jahre äußerten, zum Ausdruck bringen. Denn es gilt auch für diese Bildpraxis, was der Architekturtheoretiker Stephan Trüby im Hinblick auf den gegenwärtigen architekturpolitischen Diskurs postuliert hat: »Architecture is perhaps the most complex cultural technology that humanity has produced«.²⁰

Es handelt sich in dieser Arbeit nicht um eine vollständige Geschichte der Analogen Architektur – diese Geschichte muss noch geschrieben werden –, sondern um einen Versuch einer Neuinterpretation einiger ihrer wichtigsten Themen im Zeichen des historischen Realismuskurses. Es handelt sich auch nicht um eine abschließende Geschichte des Realismus in der Architektur: Vielmehr werden die Begriffe *Realismus* und *dirty realism* als diskursive Formationen aufgefasst, die am exemplarischen Beispiel der *Analogen Architektur* im kulturpolitischen Kontext der 1980er Jahre besprochen werden.

Die Arbeit »Zum (Dirty) Realism: Analoge Architektur 1983–87« besteht aus vier Kapiteln, in denen zuerst die Diskurse um den *Realismus* und den *dirty realism* in der Architektur behandelt werden, worauf die Analyse der *Analogen Architektur*-Praxis zwischen 1983 und 1987 folgt und abschließend die internationalen politischen und institutionellen Kontexte von alternativen Bildpraktiken in der Architektur erörtert werden. Im ersten Kapitel »Zum Realismusbegriff und Architekturdiskurs im 20.

¹⁸ Vgl. Irina Davidovici, *Forms of Practice: German Swiss Architecture 1980–2000*, gta: Zurich, 2012; Irina Davidovici, 2018. »Issues of Realism: Archithese, Postmodernism and Swiss Architecture, 1971–1986«, in: Véronique Patteeuw, Léa-Catherine Szacka (Hrsg.), *Mediated Messages*, S. 95–113.

¹⁹ Vgl. Udo Göttlich, »Zur Epistemologie der Cultural Studies in kulturwissenschaftlicher Absicht: Cultural Studies zwischen kritischer Sozialforschung und Kulturwissenschaft«, in: Udo Göttlich, Lothar Mikos und Rainer Winter (Hrsg.), *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen*, transcript: Bielefeld, 2001, S. 15–42, hier: S. 17.

²⁰ Vgl. Stephan Trüby, »Positioning Architecture (Theory)« (2017), in: e-fluxArchitecture, <https://www.e-flux.com/architecture/history-theory/159235/positioning-architecture-theory/> (aufgerufen am 10.10.2021).

Jahrhundert« geht es um Realismustendenzen: Im ersten Unterabschnitt »Neue Sachlichkeit und Sozialistischer Realismus« werden die zwei vermeintlichen Pole des Realismuskurses in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts betrachtet und die »realistische Gesinnung« im Hinblick auf die »Ästhetik der Wahrheit« und die architektonische Form thematisiert. Der Abschnitt »Neorealismus und New Empiricism« behandelt die Physiognomie des Alltagslebens, die mit den Bauten des italienischen Neorealismus in der Nachkriegszeit einen demokratischen Neubeginn in »volkstümliche« Architekturformen übersetzt und eine pittoreske Wirkung anstrebte; auch die schwedische Bewegung des »New Empiricism« plädierte zur gleichen Zeit für ein »bescheidenes« Bauen unter Berücksichtigung des menschlichen Maßstabs. Der dritte Kapitelabschnitt »Kritischer Regionalismus« widmet sich der Dichotomie zwischen dem Regionalen und dem Globalen, die in den wirkungsreichen Aufsätzen von Lefavre und Tzonis und von Kenneth Frampton um 1980 erläutert wurde. Eine besondere Beachtung kommt der spezifischen Auseinandersetzung mit dem Realismus in den USA und Italien im Laufe der 1970er Jahre zu: Im Abschnitt »Amerikanische Pop-Architektur...« wird die Projektarbeit von Scott Brown und Venturi und in »...und europäischer Rationalismus« der italienische Diskurs um den Neorationalismus vorgestellt. Abschließend wird im Abschnitt »Realismus: sozialkritisch oder ›retardataire?« die ideologischen Verwicklungen um den schwierigen Realismusbegriff diskutiert.

Im darauffolgenden Kapitel »Dirty Realism« werden zum einen der literarische und der architektonische Begriff unter die Lupe genommen und zum anderen der kulturpolitische Kontext in Zürich um 1980 und die Wechselwirkungen zwischen der Kunst- und der Architekturproduktion untersucht. Das Kapitel »Dissident Images« befasst sich mit der Projekt- und der damit verbundenen Bildpraxis der *Analogen Architektur*. Im ersten Teilabschnitt des Kapitels werden die im Studio von Reinhart produzierten »Objekte« – die Ausstellung und der Katalog – und daran anschließende Themen evaluiert, die für die Ausformung des analogen Projekts von zentraler Bedeutung waren, und anschließend ausgewählte studentische »Projekte« analysiert, die im Vorfeld der Ausstellung entstanden sind.

Das abschließende Kapitel »Ökonomie der Bildproduktion« bespricht die postmoderne Bildpraxis vor dem Hintergrund der soziopolitischen und der ökonomischen Wende, die anhand der zwei architektonischen Bildpraktiken von NATØ (*Narrative Architecture Today*) an der *Architectural Association* in London und von Alexander Brodsky und Ilia Utkin aus Moskau veranschaulicht werden. Am Schluss

stehen Überlegungen zur Aktualität des Realismusbegriffs heutzutage vor dem Hintergrund der erneuten Brisanz von Fragestellungen, die schon vor vierzig Jahren diskutiert wurden, und die einmal mehr die Sehnsucht nach einer »greifbaren« Realität erstarken lassen.

II. Zum Realismus und Architekturdiskurs im 20. Jahrhundert

1. »Realismus« im Architekturdiskurs im 20. Jahrhundert

»Was hier ›Realismus‹ genannt wird, ist kein Ergebnis von Theoretisierungen, gehört nicht zu den beliebten Lektüreschemata der linearen Erzählungen der ›Moderne‹, ist keine einheitliche geographisch und chronologisch festzumachende Tendenz. Mehr noch: der Gegenstand unserer Analyse ist selbst wieder Ergebnis einer *historischen Konstruktion*; also nicht eine von ihren Protagonisten als solche erlebte Tendenz, sondern eine Haltung, die sich außerhalb der bewußt gezogenen Entwicklungslinien ausdrückt und reproduziert.«²¹

Manfredo Tafuri erfasste in seinem Essay, das anlässlich der Internationalen Bauausstellung in Berlin 1984 erschien, die Problematik, die eine Thematisierung von Realismus in Hinblick auf die Architektur des 20. Jahrhunderts betraf. Ein systematischer Realismus-Begriff tauchte in der Architekturdiskussion relativ spät auf. Abgesehen von einzelnen Erwähnungen im ausgehenden 19. Jahrhundert fand sich der Realismusbegriff erst ab Mitte der 1920er Jahre auch in der Architektur, wobei ein Ausdruck der »realistischen« Haltung hier dadurch erschwert wurde, dass die Reproduktion der gesellschaftlichen Realität, wie sie in den mimetischen Künsten vorzufinden war, nicht ohne Weiteres auf die nicht-mimetische Disziplin der Architektur übertragbar war. Dies ist wohl auch der Grund für die marginale Stellung des Begriffs »Realismus« in der Architektur bis in die heutige Zeit. Im Unterschied zur Literatur und Malerei des bürgerlichen Realismus, für die das Prinzip der Mimesis in Bezug auf die Schilderung der »wirklichen« Verhältnisse ein Grundprinzip darstellte, konnte bei der Architektur, bei der gesellschaftliche Verhältnisse stets nicht nur repräsentiert, sondern zugleich auch mit produziert werden, die Kategorie der Mimesis kaum direkt in die bauliche Form transformiert werden.

Die Bewegung des Realismus entwickelte sich im 19. Jahrhundert zusammen mit dem Erstarken der bürgerlichen Gesellschaft. Im systematischen Realismus-Begriff in der Bildenden Kunst und Literatur war eine wahrheitsgetreue Darstellung der Wirklichkeit von zentraler Bedeutung.²² Die Widerspiegelung der Realität in einem Kunstwerk repräsentierte eine progressive Neuorientierung im Zeitalter der Moderne.

²¹ Manfredo Tafuri, »Realismus und Architektur. Zur Konstruktion volksbezogener Sprachen«, in: Claus Baldus und Vittorio Magnago Lampugnani (Hrsg.), *Das Abenteuer der Ideen: Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, Internationale Bauausstellung Berlin. Katalog zur Ausstellung, Fröhlich & Kaufmann: Berlin, 1984, S. 131–148, hier S. 132.

²² Vgl. Linda Nochlin, *Realism. Style and Civilization*, Penguin Books: Harmondsworth, 1971.

Die Kunst des 19. Jahrhunderts verstand die mithilfe der »realistischen« Darstellung geschaffene mimetische Beziehung zur Wirklichkeit als Bild einer »wahren« Welt in einem kritischen Verhältnis zur bestehenden Gegenwart. Das Bedürfnis »des Sich-Spiegelns« deutete Tafuri als »Sich-Wiedererkennen«. Die Realismus-Tendenz ordnete er dem Bereich der Moderne zu, in dem sie »als Element des Widerstands oder der Beunruhigung« agierte.²³ Eine realistische Haltung setzte nach Tafuri »der ›schlechten Gegenwart‹ einen Mythos im eigentlichen Sinn entgegen«.²⁴

In seinem Buch *Antinomies of Realism* beschreibt Fredric Jameson den Realismus als eine Haltung, die in Verbindung zu (einer unendlichen Anzahl von) binären Oppositionen zu definieren ist: »realism vs. romance, realism vs. epic, realism vs. melodrama, realism vs. idealism, realism vs. naturalism, (bourgeois or critical) realism vs. socialist realism, realism vs. the oriental tale, and of course, most frequently rehearsed of all, realism vs. modernism«.²⁵ Jameson stellt ein hybrides Konzept des Realismus vor, dessen Widersprüchlichkeit er mit dem Problem erklärt, dass »an epistemological claim (for knowledge or truth) masquerades as an aesthetic ideal«.²⁶ An einer anderen Stelle bezieht er das Spannungsverhältnis auf die Unvereinbarkeit des ästhetischen und des erkenntnistheoretischen Anspruchs, wenn es um eine »representation of reality« geht, weil »the attempt to reinforce and to shore up the epistemological vocation of the work generally involves the suppression of the formal properties of the realistic ›text‹ and promotes an increasingly naive and unmediated or reflective conception of aesthetic construction and reception«. Daraus schließt er: »Thus, where the epistemological claim succeeds, it fails; and if realism validates its claim to being a correct or true representation of the world, it thereby ceases to be an aesthetic mode of representation and falls out of art altogether.« Zum Scheitern verurteilt sind nach Jameson auch all die Bestrebungen, die Realität mit den rein künstlerischen Mitteln einzufangen: Ein solcher »Realismus« erweise sich letzten Endes nur als ein Realismuseffekt.²⁷ In seiner dialektischen Betrachtung des Realismus konzentriert sich Jameson vor allem auf die Praxis des Realismus »as a historical and even evolutionary process in which the negative and the positive are inextricably

²³ Manfredo Tafuri, »Realismus und Architektur. Zur Konstruktion volksbezogener Sprachen«, S. 132.

²⁴ Ebd., S. 134.

²⁵ Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, Verso: London, New York, 2013, S. 2.

²⁶ Ebd., S. 5f.

²⁷ Vgl. Fredric Jameson, »Existence of Italy«, in: ders., *Signatures of the Visible*, 1990, S. 217.

combined«, dessen Konsequenz jedoch dessen unumkehrbare Auflösung und Verfall sind: »The stronger it gets, the weaker it gets; winner loses; its success is its failure.«²⁸

Die historische Epoche des Realismus begann im 19. Jahrhundert mit den Kunstgattungen Malerei und Literatur. Die Tradition des Realismus betraf aber nicht nur die bürgerliche Kunst und die Literatur, sondern auch die nicht mimetische Baukunst. Eine systematisch versuchte Begriffsbestimmung einer »realistischen« Architekturproduktion erfolgte jedoch erst im 20. Jahrhundert. Mit der ideologischen Wende hin zur Methode des Sozialistischen Realismus in der Sowjetunion in den 1930er Jahren wurde der Neoklassizismus zum formalen Ausdruck einer realistischen Architektur gewählt. Unter diesem Blickwinkel erschien der von einer autoritären Ideologie adaptierte »Realismus« als antonym zur »Avantgarde«, die in der Architekturhistoriographie der Moderne als eine fortschrittliche Kategorie aufgenommen wurde. Dessen ungeachtet zeichnete sich die Zeit der Avantgarde und die Architektur der *New Objectivity* gleichermaßen durch ihr Interesse an den realistischen Gestaltungsprinzipien aus; einerseits als eine Frage nach den Formen, die aus der Logik der neuzeitlichen ökonomischen und technischen Bedingungen entwickelt wurden, und andererseits hinsichtlich der Realitäten außerhalb der »einfachen« Wirklichkeit, die im Surrealismus oder im magischen Realismus behandelt wurden. Die politische Kluft zwischen den politischen Systemen im »Westen« und im »Osten« nach 1945 fand ihre ideologische Entsprechung im Westen in der Kunst des abstrakten Expressionismus, die durch die an die Politik angebotenen Kulturschaffenden der Ideologie des Sozialistischen Realismus entgegengesetzt wurde. Eine Enttabuisierung des Realismus-Begriffs mit der 1968er-Bewegung bewirkte eine Renaissance seiner sozialkritischen Konnotation, die eine Reihe von kunsthistorischen Schriften zur progressiven Idee des Realismus im 19. Jahrhundert hervorbrachten, aber auch, neben der Analyse von Ideen und Formen im sozialistischen Realismus, eine erneute Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Realismus in der Kunst der 1970er Jahre hervorbrachte.

Die Wiederaufnahme des Realismus-Begriffs in den Architekturdiskurs in den 1970er Jahren signalisierte sowohl einen Krisenzustand der Architekturdiziplin als auch eine gesellschaftliche Krise, die mit der ökologischen Krise und der ökonomischen Rezession einherging. Das »Ende der großen Erzählungen« der Architekturmoderne kennzeichnete den Übergang zu vielen »Kurzerzählungen« der Postmoderne. Mit der

²⁸ Vgl. Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, S. 6.

Affinität gegenüber dem Realismus war die Erwartung verbunden, dass hiermit das Problem der Repräsentation mit den objektiv (so zumindest die Hoffnung) ermittelten Symbolen und Zeichen wahrhaft zur Sprache gebracht werden kann. Der zunehmenden Popularität des Realismus im »Westen« stand die abnehmende ideologische Gewichtung des Sozialistischen Realismus in der Sowjetunion gegenüber, wo der baupolitische Kurswechsel von Chruschtschow die Architektur gar aus dem Bereich der dem Sozialistischen Realismus verpflichteten Künste heraushob. Ein letzter »Realismus« im langen 20. Jahrhundert, der *Dirty Realism*, befasste sich mit der »gebrochenen« Realität, die in der *Logik der Kultur im Spätkapitalismus* der 1980er Jahre stand. Im kurzlebigen Phänomen, das, kaum da, von der Massenkultur absorbiert und der Vergangenheit angehörte, fügten sich die Themen des vorangegangenen Architekturdiskurses um eine realistische Architektur mit der spezifischen Situation der postindustriellen Stadtlandschaft.

Der Realismus-Begriff vereinte unterschiedliche Theorien und Bewegungen, es gab jedoch nie *die* eine Realismus-Schule. Der Literaturwissenschaftler und Vertreter des russischen Formalismus Boris Tomashevsky verwies darauf, dass »das Material der Wirklichkeit selber keine künstlerische Struktur aufweist«. ²⁹ Die vorgenommene Rekonstruktion des Architekturdiskurses unter dem Zeichen des Realismus dient dem Zweck, die bestehenden *Antinomien* im Hinblick auf die Diskursthemen der 1980er Jahre zu beleuchten. Mit dem leisen Untergang des Realismus, der mit dem Zusammenbruch der dualen Weltordnung zusammenfiel, blieb die Frage nach dem Verhältnis des Realismus-Diskurses in der Architektur im späten 20. Jahrhundert zu vorausgehenden Diskursen offen, die eine neue historiographische Perspektive auf das scheinbar hermetische Zeitphänomen *Dirty Realism* ermöglicht. Der pessimistische Grundton der Analogen Architektur, die im Rahmen dieser Arbeit als ein paradigmatisches Beispiel des *Dirty Realism* diskutiert wird, versprach nicht nur eine schon in den 1970ern aufgegriffene Loslösung der Architektur von Objekten im Zeichen von *disegno*, sondern auch Befreiung von der optimistischen Stimmung der vorausgehenden Zeit. Im Zeichen der Nostalgie stehende *Retromania* der Analogen charakterisierte auch die Zeit, die von der im Verschwinden begriffenen industriellen Kultur geprägt war.

In Anlehnung an Jameson werden im Folgenden in drei Abschnitten die Architekturdiskurse des Realismus rekapituliert, die das hybride Konzept des Realismus

²⁹ Zitat von Boris Tomashevsky (Quelle unbekannt) nach Alan Colquhoun, »Regeln, Realismus und Geschichte«, in: *archithese* 19.1976: *Realismus in der Architektur*, S. 13.

verkörpern; zum Ersten das Konzept der *Neuen Sachlichkeit* im Vergleich zum *Sozialistischen Realismus* sowie zum Zweiten der *Neorealismus* und der *New Empiricism*, die unterschiedliche Facetten einer humanen Architektur in der Nachkriegszeit repräsentierten, und zum Dritten der *Kritische Regionalismus*, bei dem die volkstümlichen Motive des historischen Realismus in einen neuartigen Traditionalismus der Moderne überführt wurden.

Die Debatte, die in den 1970er Jahren zwischen den Vertreter:innen der amerikanischen populären Architektur und des europäischen Rationalismus ausgetragen wurde, ging der »Analogen Architektur«, die durch Fabio Reinhart mit Miroslav Šik und Luca Ortelli an der ETH Zürich 1983 etabliert wurde, unmittelbar voraus. Darüber hinaus kam Zürich (und den in der Architekturzeitschrift *archithese* ausgetragenen Diskussionen) eine Schlüsselrolle im Konflikt der beiden Geisteshaltungen zur Erscheinungsform einer zeitgenössischen Architektur zu. Aufgrund des Einflusses und der Verbindungen der einzelnen Protagonist:innen zu den drei späteren Verfechtern der Analogen Architektur wird sie im anschließenden Kapitel ausführlicher behandelt.

1.1 Neue Sachlichkeit und Sozialistischer Realismus

Die Protagonist:innen der Neuen Sachlichkeit³⁰ engagierten sich für eine Ästhetik der unmittelbaren Wahrnehmung. Das formale Verhältnis der Kunst der Neuen Sachlichkeit zur Wirklichkeit beinhaltete eine »anti-subjektivistische Oberflächenästhetik«, die auch »Hässliches, Grausamkeit und Schrecken wie auch Triviales« mit einschloss.³¹ In der namensgebenden Ausstellung zur neuen gegenständlichen Bewegung, die 1925 in der Kunsthalle Mannheim stattfand, fasste Gustav Friedrich Hartlaub die zwei gegensätzlichen Standpunkte der Kunstrichtung zusammen, die sich mit der »materialistischen Gesellschaftsordnung und Weltanschauung« befasste. Nicht nur der sozialkritisch gesinnte Flügel strebte nach einer neuen Gegenständlichkeit (wie der von der *Pittura metafisica* inspirierte *Magische Realismus*); auch der »romantisch-idyllische« Klassizismus, der sich nach nur kurzer Zeit geradezu in die nationalsozialistische »Blut-

³⁰ Vgl. die namensgebende Ausstellung »Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus« in der Kunsthalle Mannheim im Jahr 1925, die von Gustav Friedrich Hartlaub, dem Direktor der Kunsthalle, konzipiert wurde.

³¹ Vgl. »Neue Sachlichkeit«, in: Achim Trebeß (Hrsg.), *Metzler Lexikon: Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Verlag J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar, 2006, S. 278f.

und-Boden«-Ideologie übertragen ließ,³² appellierte an die Realität. Hartlaub notierte im Vorfeld der Ausstellung: »Der eine konservativ bis zum Klassizismus, im Zeitlosen Wurzeln fassend, will nach so viel Chaos das Gesunde, Körperlich-Plastische in reiner Zeichnung nach der Natur«; den anderen, linken Standpunkt beschrieb er als »grell zeitgenössisch, weit weniger kunstgläubig, eher aus Verneinung der Kunst geboren«.³³

Im Feld der Architektur, die zur Neuen Sachlichkeit gezählt wurde, wurde hingegen der Wirklichkeitsbegriff zum Problem der Architekturform, die, analog zur mimetischen Darstellung der sichtbaren Realität in der Malerei, nach einem Ausdruck der Wirklichkeit in der baulichen Form suchte. Die angestrebte Objektivität, als Funktionalismus institutionalisiert, stellte eine auf die aktuellen technischen, funktionalen und thematischen Gegebenheiten bezogene Praxis dar.

1.1.1 Die Thematisierung des Realismus im Architekturdiskurs der Protomodern

Allerdings kamen der Suche nach objektiven Kriterien einer realistischen Architektur in den 1920er Jahren die Auseinandersetzungen mit dem Terminus »Realismus« im ausgehenden 19. Jahrhundert, in der Zeit der Protomodern, zuvor. Otto Wagner betrachtete Realismus in Bezug auf die Architekturproduktion um 1890, nachdem der Begriff bei Gottfried Semper in seinem *Der Stil* aufgetaucht war.³⁴ Eine realistische Einstellung gegenüber der Architektur, die sich gegen jegliche Verniedlichung durch Historismus wandte, identifizierte Wagner als eine der modernen Epoche entsprechende Einstellung. Der Architekt und Theoretiker Richard Streiter bezog seine Überlegungen zum *Architektonischen Realismus* aus dem Jahr 1898, in denen er diesen als »die Forderung von Wahrheit und Natürlichkeit in der Baukunst« bezeichnete, auf Wagners Schrift *Moderne Architektur*. Und, obwohl »das Evangelium WAGNERS, für die Verkündigung des architektonischen Realismus« im Hinblick auf die Weiterentwicklung der Kunst ein scheinbar überwundenes Thema behandelte, so Streiter, wird »die Forderung innerer Wahrhaftigkeit des Ausdrucks und ehrlicher Gediegenheit der

³² Vgl. Hans-Jürgen Buderer, »Die Geschichte einer Ausstellung – 1923, 1925, 1933«, in: Manfred Fath (Hrsg.), *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*, S. 15–37.

³³ Gustav Friedrich Hartlaub, »Brief vom 18. Mai 1923«. Archiv der Städtischen Kunsthalle Mannheim, zitiert nach Manfred Fath, »Vorwort«, in: ders. (Hrsg.), *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*, Prestel: München, 1994, S. 7.

³⁴ Vgl. Harry Francis Mallgrave, *Modern Architectural Theory. A Historical Survey 1673–1968*, Cambridge University Press, 2005, S. 207; vgl. auch Harry Francis Mallgrave (Hrsg.), *Otto Wagner: Reflections on the Raiment of Modernity*, Getty Publications Program: Santa Monica, Calif., 1993.

Mittel«, die einen »gesunden Realismus« ausmacht, »die Grundlage auch einer höheren, schönheitsdurstigeren Kunst der Zukunft bleiben müssen«.³⁵ Wagner selbst bestimmte den Realismus als »die weitgehendste Berücksichtigung der realen Werdebedingungen eines Bauwerks, die möglichst vollkommene Erfüllung der Forderungen der Zweckmässigkeit, Bequemlichkeit, Gesundheitsförderlichkeit«, welche er »mit einem Wort: die Sachlichkeit« nannte; weiterhin zählte er auch den regionalen Kontext hinzu, »die natürliche Notwendigkeit einer lokalen Färbung der baukünstlerischen Werke«.³⁶ Alfred Lichtwark, der Direktor der Hanseatischen Kunsthalle, verwies 1896 auf die neuen Impulse einer »realistischen Baukunst«,³⁷ die aber erst eine sachliche Baukunst genannt werden sollte, nachdem sie die Attitüde der Romantik und Akademismus überwunden hatte.³⁸ Lichtwark plädierte in seiner Schrift *Palastfenster und Flügeltür* für eine Sachlichkeit der bürgerlichen Architektur – das »schlichte bürgerliche Wohnhaus«, das einer heimatlichen Baukunst entsprang.³⁹ Auch Hermann Muthesius propagierte 1902 in seiner Schrift *Stilarchitektur und Baukunst* die Fusion des volkstümlichen Realismus eines Lichtwark mit dem »ästhetisch-tektonischen« Realismus, so wie er von Wagner vertreten wurde, für eine zeitgenössische bürgerliche Baukunst.⁴⁰

Der Kunsthistoriker Fritz Schmalenbach grenzte im Rekurs auf Lichtwark und Muthesius in den 1930er Jahren die Idee der *Neuen Sachlichkeit* in der Kunst von der in der Architektur ab, mit der Begründung, dass »es sich in der Malerei um eine *Form*-Reaktion gegen den Expressionismus handelt und in der Architektur um eine *Gesinnungs*-Reaktion gegen den Formalismus des XIX. Jahrhunderts«.⁴¹ Die als »Neue Sachlichkeit« bezeichnete neue bauliche Bewegung war nach Schmalenbach im

³⁵ Richard Streiter, »Architektonischer Realismus«, in: ders., *Architektonische Zeitfragen*. Eine Sammlung und Sichtung verschiedener Anschauungen mit besonderer Beziehung auf Professor Otto Wagners Schrift »Moderne Architektur«, Cosmos: Berlin, 1898, S. 48–79, hier: S. 51f.

³⁶ Ebd., S. 75f.

³⁷ Vgl. Bruno Reichlin, »Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 1)«, in: Gray Room Nr. 5 (Autumn 2001), S. 78–101, hier: Anmerkung 1, S. 97f.: zitiert nach Hans Pfäffcke, *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*, Georg Olms: Hildesheim, 1986, S. 303.

³⁸ Vgl. Alfred Lichtwark, »Sachliche Baukunst«, in: ders., *Palastfenster und Flügeltür*, Gebr. Mann: Berlin, 2000, S. 47–72 (erste Auflage: 1899).

³⁹ Vgl. Alfred Lichtwark, »Bürgerliche Baukunst«, in: ders., *Palastfenster und Flügeltür*; Harry Francis Mallgrave, »From Realism to *Sachlichkeit*«, in: ders. (Hrsg.), *Otto Wagner: Reflections on the Raiment of Modernity*, S. 281–321.

⁴⁰ Vgl. Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*. Wandlungen der Architektur und der gewerblichen Künste im Neunzehnten Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt, K. Schimmelpfennig: Mülheim an der Ruhr, 1903; auch Harry Francis Mallgrave, »From Realism to *Sachlichkeit*«, S. 306.

⁴¹ Fritz Schmalenbach, »Jugendstil und Neue Sachlichkeit«, in: *Das Werk*, Heft 5.1937, S. 129–134, hier: S. 130.

Unterschied zur Malerei zumindest »der Intention nach« als unformalistisch zu bezeichnen. Darüber hinaus stellte er fest, »dass das Wort ›Sachlichkeit‹ schon in der Architekturpublizistik der Vorkriegszeit eine Art latentes Schlagwort ist«. Es war nicht unbedingt ein Begriff unter vielen weiteren, sondern das »Lieblingwort« bei der Argumentation gegen die Historismus- und Jugendstil-Formalisten.⁴²

1.1.2 Realistische Gesinnung

Der Schweizer Kunsthistoriker Georg Schmidt bemühte sich um eine begriffliche Bestimmung von *Realismus*, indem er zwischen »Realismus« und »Naturalismus« unterschied. Während es Schmidt im ersten Fall um die Frage einer *realistischen* Gesinnung ging, stellte er im zweiten Fall das Problem der künstlerischen Mittel in den Mittelpunkt.⁴³ Die von Hartlaub eingeführte Bezeichnung für die Kunst der *Neuen Sachlichkeit*, die sowohl für die gegenständliche Kunst von Otto Dix, als auch für die Architektur des *Neuen Bauens* in Gebrauch war, interpretierte Schmidt als einen Realismus, in dessen Zentrum die Offenlegung von Strukturen der Wirklichkeit stand. Ein gleichartiges Interesse an der Idee der Wirklichkeit zeigte sich auch im *Realistischen Manifest* von Naum Gabo und Antoine Pevsner, das 1920 parallel zu ihrer Ausstellung in Moskau erschienen ist. Die zentrale These des Manifests, »die Wirklichkeit ist höchste Schönheit«, übersetzten die beiden konstruktivistischen Künstler in die abstrakten Formen ihrer kinetischen Raum-Skulpturen.⁴⁴

Nach Hannes Meyers Definition studiert ein Architekt als Teil der Gesellschaft »ihre materiellen und seelischen Bedürfnisse und übersetzt sie in die plastische

⁴² Fritz Schmalenbach, »Jugendstil und Neue Sachlichkeit«, S. 131; Schmalenbach verweist auf die publizistische Arbeit von Lichtwark, Adolf Loos und Hermann Muthesius, die den Ausdruck »Sachlichkeit« um die Jahrhundertwende in Umlauf gebracht hatten; vgl. Hans Poelzig's Fazit in seinem Aufsatz »Gärung in der Architektur« (1906): »Es ist an der Zeit, nicht mehr durchaus einen Stil machen zu wollen, nicht den Künstler mit der Forderung einer sich aufdrängenden eigenen Note zu belasten, die ihn zu Äußerlichkeiten treibt, sondern zunächst zunächst nichts zu fordern als *unerbittliche Sachlichkeit und geschmackvolle Durchbildung des klar erkannten Problems*.«

⁴³ Vgl. Georg Schmidt, »Naturalismus und Realismus« (1959), in: ders., *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940 – 1963. Mit einem Nachwort von Professor Dr. Adolf Max Vogt*, Walter-Verlag: Olten, 1966, S. 27–36. Diese Begriffbestimmung richtete sich ohne Zweifel gegen ein vereinfachtes Verständnis des Sozialistischen Realismus in Russland oder Ostdeutschland, dessen Erscheinungsbild Schmidt als eine »Idealistischer-Naturalismus«-Konstruktion und nicht als Realismus erfasst haben will, vgl. Georg Schmidt, S. 27.

⁴⁴ Vgl. Selim O. Chan-Magomedov, »Chapter 3. Interaction of Architecture and Leftist Fine Art«, in: *Architektura sovetского avangarda. Kniga pervaja* [Architecture of Soviet Avantgarde. Book 1], S. 120–123.

Wirklichkeit«.⁴⁵ In seinem Essay zur marxistischen Architektur hielt er fest: »das sozialistische Bauwerk ist weder schön noch hässlich. als Ergebnis eines Organisationsprozesses ist es richtig oder unrichtig, vollkommen oder unvollkommen«,⁴⁶ wobei er zugleich betonte, dass im Westen die Architekturschaffenden sich darauf beschränken müssten, »durch ihre Bauten die soziale Struktur der kapitalistischen Verhältnisse möglichst realistisch wiederzugeben«. Auch der Schweizer Architekt Hans Schmidt (der Bruder des Kunsthistorikers Georg Schmidt), der in seinen Entwürfen und Schriften den Zwiespalt zwischen dem Funktionalismus im »Westen« und der sozialistischen Architektur im »Osten« zu überwinden suchte, vermied die Frage nach der äußeren Erscheinung einer dem Realismus verbundenen Architektur. Er plädierte vielmehr für den Grundsatz der »technischen Klarheit und Einfachheit des Bauwerks«,⁴⁷ und notierte 1932 in Anbetracht der sozialistischen Architekturform: »Die Frage der architektonischen Form befindet sich im Zustand großer Unklarheit.«⁴⁸

Anschließend an seinen Aufenthalt in Sowjetunion zwischen 1930 und 1937 beschäftigte sich Schmidt, der nach einer wenig erfolgreichen Zwischenzeit in der Schweiz 1956 in die DDR (auf die Einladung des Instituts für Typung im Ost-Berlin) übersiedelte, mit der Theorie der sozialistischen Architektur. Seine lose Theorie, deren Grundlage nach Schmidt »allgemeingebrauchte, typische« Architekturelemente bildeten, war auch ein Vorbild für Aldo Rossis Entwürfe und Schriften zum neuen Rationalismus. Diese typischen Elemente würden, so Rossi mit Blick auf das Werk von Hans Schmidt, »die Entwicklung mit jedem konkreten Vorschlag, mit jedem Projekt vorantreiben [...], vorausgesetzt, sie orientieren sich an der Wirklichkeit«.⁴⁹ Die Frage nach einer (sozialistischen) Form unterband Schmidt (wie auch Rossi, der sowohl die Projekte von Rob und Leon Krier als auch die Bauten von Ludwig Leo und die Plattenbauten in Halle-

⁴⁵ Hannes Meyer, »Erziehung zum Architekten« (1938), in: ders., *Bauen und Gesellschaft: Schriften, Briefe, Projekte*, S. 204–213, hier: S. 204.

⁴⁶ Hannes Meyer, »Über marxistische Architektur« (1931), in: ders., *Bauen und Gesellschaft: Schriften, Briefe, Projekte*, VEB Verlag der Kunst: Dresden, 1980, S. 92–97, hier: S. 95 und S. 97.

⁴⁷ Hans Schmidt, »Industrialisierung des Bauens« (1928), in: ders., *Beiträge zur Architektur 1924 – 1964*. Zusammengestellt und eingeleitet von Bruno Flierl. Ergänzt durch die Einleitung von Aldo Rossi zur italienischen Ausgabe (1974), gta: Zürich, 1993, S. 43–45.

⁴⁸ Hans Schmidt, »Die Aufgaben der sowjetischen Architektur und die Mitarbeit der ausländischen Spezialisten« (1932), in: ders., *Beiträge zur Architektur 1924 – 1964*, S. 88f., hier: S. 88.

⁴⁹ Vgl. Aldo Rossi, »Einleitung« (erschienen im Jahr 1974 als Einleitung zur italienischen Ausgabe der Beiträge), in: Hans Schmidt, *Beiträge zur Architektur 1924 – 1964*, S. X–XXI, hier: S. XVII; vgl. auch Angelika Schnell, »Die sozialistische Perspektive der XV. Triennale di Milano. Hans Schmidts Einfluss auf Aldo Rossi«, in: *Candide. Journal for Architectural Knowledge* No. 2 (7/2010), S. 33–72.

Neustadt zum Neorationalismus hinzuzählte⁵⁰) mit der Festlegung, dass die »Realität des Sozialismus im Werk des Architekten« im technisch und funktionell Möglichen einen Ausdruck finde.⁵¹ Das Typische stellte für Schmidt keine ästhetische, sondern eine gesellschaftliche Frage dar.⁵² Den Widerspruch zwischen einer »Auflösung der Architektur in der Serie« in der Folge der Industrialisierung, die eine »formale Armut« erzeugte, blieb bestehen. Dieser Widerspruch beließ ihn nach Tafuri bis zum Lebensende »im Zustande des Zweifeins«.⁵³

Die Auseinandersetzung von Schmidt mit dem Realismus in der Architektur schloss an den offiziellen Kurswechsel in der sowjetischen Kulturpolitik im Jahr 1934 an. Mit Blick auf den propagierten Sozialistischen Realismus in der Literatur suchte Schmidt auch einen Realismus in der Architektur zu bestimmen. Jedoch stützte er sich auf seine Interpretation der Prinzipien eines dialektischen Materialismus und weniger auf die ideologische Formel eines vereinfachten Klassizismus, »national in der Form, sozialistisch im Inhalt«.⁵⁴

1.1.3 *Movimento Italiano per l'Architettura Razionale: »Eine neue Epoche der Klassik«*⁵⁵

Doch bevor die Postulate des Sozialistischen Realismus und die Wechselwirkungen zwischen seiner Methode und seiner formalen Erscheinung rekonstruiert werden, wird ein weiterer Begriff näher betrachtet, der unter anderem auch den Diskurs um Realismus in den 1970er Jahren prägte. Die italienische Rationalismus-Bewegung

⁵⁰ Vgl. Ausstellungskatalog zur Triennale di Milano (Sezione Internazionale di Architettura): Ezio Bonfanti u.a. (Hrsg.), *Architettura razionale*, Angeli: Milano, 1973.

⁵¹ Hans Schmidt, »Über den Formalismus«, in: ders., *Beiträge zur Architektur 1924 – 1964*, S. 105–107, hier: S. 105; bezeichnend ist Schmidts Idee des »Typus« in Bezug auf die erneute Wiederkehr der neoplatonischen Idee der »Typologie« bei Rossi und Vidler in den 1970er Jahren.

⁵² Vgl. mit dem Diskurs zur Monumentalität und Monotonie in der von von S. von Moos editierten werk-archithese: werk-archithese 1.1977: *Monotonie* und werk/archithese 17+18.1978: *Monotonie 2*; außerdem der Aufsatz von Aldo Rossi im zweiten Monotonie-Heft: Aldo Rossi, »Hans Schmidt und das Problem der Monotonie«, S. 10–12.

⁵³ Vgl. Manfredo Tafuri, »Hans Schmidt – ein »radikaler« Architekt«, in: *Das Werk* 10.1972, S. 552–553; nachdem Schmidt in die DDR übersiedelte und im neu gegründeten Institut für Typung arbeitet, plädiert er für eine Beziehung von Typisierung zur Architektur und für die Wiederherstellung des Typischen in der Architektur, wie es seit dem 19. Jahrhundert verloren gegangen sei, vgl. Hans Schmidt, »Die Beziehungen der Typisierung zur Architektur«, in: ders., *Beiträge zur Architektur 1924 – 1964*, S. 138–143, außerdem Angelika Schnell, »Die sozialistische Perspektive der XV. Triennale di Milano«, S. 60.

⁵⁴ Vgl. Kathrin Siebert, »Auf der Suche nach Klarheit. Zum Realismus im Werk der Schweizer Architekten Hans Schmidt«, in: *bfo-Journal* 2.2016: »A Partial Synthesis«: *Debates on Architectural Realism*, Editorial von Irina Davidovoci, S. 28–45, hier: S. 37.

⁵⁵ Vgl. Ulrich Pfammatter, *Moderne und Macht. »Razionalismo«: Italienische Architekten 1927 – 1942*, Bauwelt Fundamente, Vieweg: 1996 [1990], S. 164.

erscheint aus der heutigen Perspektive als ein Bindeglied zwischen der Opposition der Ideologien der Neuen Sachlichkeit und des Sozialistischen Realismus. Die Haltung des Rationalismus deutete Adolf Behne 1926 in Abgrenzung zum Funktionalismus als die »gestaltete Wirklichkeit«.⁵⁶

Der österreichische Kunsthistoriker Emil Kaufmann setzte den historischen Beginn der rationalen Architektur in die Aufklärungszeit um 1800. Er interpretierte die französische »Revolutionsarchitektur« (der heutige Begriff geht zurück auf seine Schriften seit den 1920er Jahren) als ein Vermittlungsglied zwischen dem Neoklassizismus und der Moderne;⁵⁷ eine Interpretation, auf die sich später auch die Bewegung des *Neorationalismus* berief. Die italienische *Architettura Razionale* wurde von den Mitgliedern der Gruppo 7, zu der unter anderen Adalberto Libera und Guisepppe Terragni angehörten, im Jahr 1926 in Mailand gegründet, die sich zwei Jahre darauf in die *Movimento Italiano per l'Architettura Razionale* umbenannten. Die rationale Architektur stellte eine Alternative zum vereinfachten Klassizismus des *Novecento* dar und zeigte darüber hinaus (über die Betonung ihrer Verbundenheit mit der Wirklichkeit) einen Bezug zum verwandten Ansatz in der Neuen Sachlichkeit aber auch zu Verfahrensweisen des Sozialistischen Realismus.⁵⁸ Die Protagonist:innen der

⁵⁶ Vgl. Adolf Behne, »III. Nicht mehr geformter Raum – sondern gestaltete Wirklichkeit«, in: ders., *Der moderne Zweckbau*, Drei Masken Verlag A.G.: München, 1926.

⁵⁷ Vgl. Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Passer: Wien, 1933; Vogt übertrug wiederum die Idee der Revolutionsarchitektur auf die Entwürfe der russischen Revolutionszeit: Adolf Max Vogt, *Russische und französische Revolutions-Architektur 1789/1917. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise*, DuMont Schauberg: Köln, 1974; Colquhoun erweiterte die Tradition des Rationalismus und übertrug sie auf alle Epochen, indem er in seinem Beitrag die Begriffsgeschichte anhand der produktiven Spannung zwischen einem von »Vernunft« geprägten Rationalismus und einem von »Gefühl« und »Empfindung« gesteuerten Empirismus erarbeitete, die er auch als apriorische Vernunft und empirische Wahrnehmung bezeichnete und die die beiden Bestandteile des architektonischen Realismus bildeten und in unterschiedlichen Epochen andersartig in Erscheinung getreten seien: Alan Colquhoun, »Zwischen Architektur und Philosophie. Rationalismus 1750 – 1970«, in: Claus Baldus, Vittorio Magnago Lampugnani (Hrsg.), *Das Abenteuer der Ideen. Internationale Bauausstellung Berlin 1987. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, Eine Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie zum Berichtsjahr 1984 der Internationalen Bauausstellung Berlin 1987, Frölich & Kaufmann: Berlin, 1984.

⁵⁸ Vgl. Interview mit Alessandro Libera, dem Sohn von Adalberto Libera: »Libera often used the adjective ›correct‹. [...] Architecture was not supposed to be implemented in an ›idealistic‹ way, but in a ›correct‹ way«, in: Francesco Andreani und Paolo Mattei, Interview mit Alessandro Libera, »Adalberto Libera, my father«, in: <https://www.italianways.com/adalberto-libera-my-father/> (aufgerufen am 27.5.2020); Libera und Minnucci selbst unterstrichen die Verbundenheit des Rationalismus mit der Wirklichkeit, die diese Bewegung von den anderen Suchbewegungen nach dem Neuen außerhalb jeglichen Realitätsbezuges unterscheidet, vgl. das Vorwort von Adalberto Libera und Gaetano Minnucci zur ersten Ausstellung der *Architettura Razionale* (1928), in: Anna Vyazemtseva, *Iskusstvo totalitarnoj Italii*, RIP-Holding: Moskva, 2018, S. 200.

Architettura Razionale strebten nach einer Übereinstimmung ihres Programms sowohl mit den formalen Grundsätzen des Neuen Bauens als auch mit Mussolinis faschistischer Ideologie. Der Entwurf Liberas für die neugegründete Stadt Aprilia aus dem Jahr 1936 (das Friedhofsprojekt in Modena von Aldo Rossi aus dem Jahr 1972 wies eine frappierende Ähnlichkeit zu diesem Projekt auf) war Teil des staatlichen Projekts für eine neue Agrarpolitik unter dem Namen »Getreideschlacht«, das nach der Wirtschaftskrise 1929 ins Leben gerufen wurde. Das Programm zum Zweck einer Steigerung der inländischen Getreideproduktion sollte durch die Gewinnung neuer landwirtschaftlicher Flächen umgesetzt werden. Das nationale Projekt unter persönlicher Aufsicht von Mussolini umfasste eine Trockenlegung der Pontinischen Sümpfe sowie die Gründung von fünf neuen Städten, die zu einem Übungsplatz für die Architektur des Rationalismus zwischen 1932 und 1936 wurden.⁵⁹

Die neue Architekturbewegung berief sich auf Le Corbusier, den die italienischen Rationalisten als einen »der bekanntesten Initiatoren der rationalen Architektur« nannten, aber auch auf solche Vertreter:innen des »modernen Stils« wie Peter Behrens, Walter Gropius, Erich Mendelsohn oder Ludwig Mies van der Rohe.⁶⁰ Die Rationalisten veröffentlichten in den Jahren 1926 und 1927 vier Manifeste zur theoretischen Begründung der Bewegung.⁶¹ Die wichtigsten Programmpunkte postulierten sie in ihrer ersten Schrift mit dem Titel »Architektur«, die 1926 entstand: »Die neue, wahre Architektur muß sich aus einer engen Anlehnung an die Logik und die Rationalität ergeben.« Das sollte im ersten Schritt durch »eine strenge Befolgung der Konstruktionsprinzipien« erfolgen, wogegen im zweiten Schritt mithilfe von Selektion und Typisierung der formale Ausdruck der neuen Architektur gewonnen werden sollte: »Man muß sich überzeugen von der Notwendigkeit der *Typen*, wenige fundamentale *Typen* zu schaffen.«⁶² Die Rationalisten bezogen sich (wie auch später Rossi im Rückblick auf die Überlegungen von Hans Schmidt zum historischen Problem der

⁵⁹ Ulrich Pfammatter, *Moderne und Macht. »Razionalismo«: Italienische Architekten 1927 – 1942*, S. 86f.

⁶⁰ Vgl. »Die vier Schriften des Gruppo 7. Teil 1: Architektur«, in: Ulrich Pfammatter, *Moderne und Macht. »Razionalismo«: Italienische Architekten 1927 – 1942*, S. 164–187, hier: S. 165.

⁶¹ Vgl. die Manifestschriften: »Teil 1: Architektur« (Dezember 1926), »Teil 2: Die Ausländer« (Februar 1927), »Teil 3: Mangelnde Vorbereitung, Unverständnis, Vorurteile« (März 1927) und »Teil 4: Eine neue Epoche der Klassik« (Mai 1927) nach Ulrich Pfammatter, »Architektur und eine neue Epoche der Klassik – die vier Schriften des Gruppo 7«, in: ders. *Moderne und Macht, »Razionalismo«: Italienische Architekten 1927 – 1942*, S. 164.

⁶² »Die vier Schriften des Gruppo 7. Teil 1: Architektur«, S. 167f.

Typisierung und der Monotonie⁶³) auf die »gesamte Architektur, die den Namen Roms in der ganzen Welt berühmt gemacht hat«, welche aber zugleich auf nur vier oder fünf Bautypen basierte: »dem Tempel, der Basilika, dem Zirkus, der Rotunde und der Kuppel, dem Thermalbad«. ⁶⁴

1.1.4 National in der Form, sozialistisch im Inhalt

Die neue italienische Architektur suchte einerseits nach ihrer formalen Erscheinung in der Gesetzlichkeit der industriellen Produktion, auf der anderen Seite ging es bei dieser Architektur darum, »trotz ihres absolut modernen Charakters *nationale* Eigenheiten bewahren«. ⁶⁵ Eine ähnliche Formel – »national in der Form, sozialistisch im Inhalt« –, die anschließend zum Leitbild der aufkommenden Ideologie des Sozialistischen Realismus aufstieg, nutzte auch der russisch-sowjetische Schriftsteller Maxim Gorki in seiner Schlussrede auf dem ersten Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller:innen 1934, als er über die Kultur der jungen sowjetischen Republiken sprach. Bis in die 1930er Jahre hinein spielte Realismus in den Kunstdiskursen eher eine untergeordnete Rolle. Eine erste Erwähnung in der offiziellen Presse fand der Begriff *Sozialistischer Realismus* in einem Beitrag in der *Literaturnaja Gazeta* (Literaturzeitung) am 23. Mai 1932, zwei Jahre, bevor der Begriff als die einzig mögliche Methode für alle Bereiche der sowjetischen Kunst gesetzt wurde. ⁶⁶ In der Architektur zeichnete sich die Wende ab, nachdem 1932 die ersten Ergebnisse des Wettbewerbs für den Palast der Sowjets an der Stelle der hierfür gesprengten Christ-Erlöser-Kathedrale bekanntgegeben worden waren. Die Jury des ersten offenen Wettbewerbs, der auch Gorki angehörte, prämierte trotz aller Erwartungen keinen modernen Entwurf, sondern zwei Eingaben: den historistischen Entwurf von Ivan Sholtowski und den neoklassischen Entwurf des Amerikaners Hector Hamilton. Nach zwei weiteren Wettbewerbsdurchgängen wurde der monumentale Entwurf von Boris Iofan, ein

⁶³ Vgl. Aldo Rossi, »Hans Schmidt und das Problem der Monotonie«, in: *werk-archithese* 17–18.1978: *Monotonie. Infragestellungen eines Reizwortes*, S. 10–12.

⁶⁴ »Die vier Schriften des Gruppo 7. Teil 1: Architektur«, S. 168.

⁶⁵ Ebd., S. 169.

⁶⁶ Vgl. Eintrag in der *Großen Russischen Enzyklopädie*: https://bigenc.ru/fine_art/text/3639069 (aufgerufen am 1.5.2021).

turmartiger Bau, der von einer 75 Meter großen Leninstatue gekrönt werden sollte, zur Grundlage des endgültigen Projekts ernannt und zur Weiterbearbeitung bestimmt.⁶⁷

Der anschließenden Bestimmung der Form in der Architektur des des Sozialistischen Realismus stand eine Zeit der Unsicherheit bevor. Eine wichtige Etappe in der Zeit der ideologischen Neuausrichtung bildete die Rede des Moskauer Parteisekretärs Lazar Kaganowitsch vor einem Plenum des Parteizentralkomitees im Juni 1931. Kaganowitsch verlangte in seiner Rede, die der Kommunalplanung und der Stadtplanungspolitik gewidmet war, nach »ernsthaften marxistisch-theoretischen Grundlagen« für die neue Praxis der Stadtentwicklung.⁶⁸ Er beklagte die Rückständigkeit der aktuellen Architektur und die noch immer nicht vorhandenen Typologien und Prinzipien einer sozialistischen Stadtgestaltung.⁶⁹

Mit der Bestimmung des Sozialistischen Realismus als Methode und Stil der »proletarischen Kunst« wurde auch die Architekturdisziplin dem Bereich der Kunst und dem übergeordneten ästhetischen Programm zugeordnet. Im Unterschied zur baldigen stilistischen Rückkopplung des sowjetischen »optimistischen« Realismus an die Formen der »Realismus-Epoche« des 19. Jahrhunderts in der Bildenden Kunst und Literatur blieb die Frage nach Formen einer realistischen Architektur zuerst offen. Erst mit dem Vortrag des Architekten und Parteifunktionärs Karo Halabyan auf dem Ersten Allunionskongress der sowjetischen Architekten 1937 mit dem Titel »Aufgaben der sowjetischen Architektur« wurden die Weichen für einen angepassten Neoklassizismus gestellt, der dann als Ausdruck des Sozialistischen Realismus in der Architektur galt. Den »Formalismus und Konstruktivismus« der Avantgardezeit verurteilte Halabyan als »fremde Einflüsse« mit folgender Begründung: »[D]er Formalismus ist volksfeindlich, antidemokratisch, wahrheitsfremd, feindlich gegenüber unseren großen Ideen des sozialistischen Aufbaus.«⁷⁰ Die Methode des Sozialistischen Realismus bezeichnete er als

⁶⁷ Vgl. Catherine Cooke, Igor Kazus, *Sowjetische Architekturwettbewerbe 1924 – 1936*, Wiese Verlag: Basel, 1991, S. 58–83; der Palast blieb ungebaut, die vor 1941 errichteten Fundamente wurden 1960 zu einem öffentlichen Freibad umfunktioniert, das bis in die 1990er Jahre bestand.

⁶⁸ Catherine Cooke, »Images in context«, in: dies., *Architectural drawings of the Russian avant-garde*. Essay by Catherine Cooke. With a preface by Stuart Wrede and a historical note by I. A. Kazus, The Museum of Modern Art: Distributed by H.N. Abrams, 1990, S. 38.

⁶⁹ Vgl. »Das Juniplenium des CK der VKP(b) – eine neue Qualität des Eingriffs der Partei in den Städtebau (1931)«, in: Harald Bodenschatz, Christiane Post (Hrsg.), *Städtebau im Schatten Stalins. Die Internationale Suche nach der sozialistischen Stadt in der Sowjetunion 1929–1935*, Verlagshaus Braun: Berlin, 2003, S. 95–101.

⁷⁰ *Zadachi sovetskoj arhitektury*. Doklad K.S. Alabjana, Orgkomitet Sojuza sovetskih arhitektorov SSSR, Izdatelstvo Vsesojuznoj Akademii Arhitektury, Moskva, 1937, S. 8 (Übersetzung der A.).

»wahrhaftig und einfach«, ohne jedoch zu konkretisieren, wie und in welchem Stil sich die Wahrhaftigkeit abbildet.

Die Resolution des Baurates des Palastes der Sowjets vom 23. Februar 1932 empfiehlt, »sowohl neue als auch die besten Techniken der klassischen Architektur zu verwenden«.⁷¹ Die nachfolgende Architektur sollte nach Halabyan eine kritische Auseinandersetzung mit dem klassischen Erbe vornehmen, wobei er die Renaissance als das primäre Vorbild anführte; dem fügte er die Volkskunst und nationale Architekturen hinzu, wenn auch Russland als eine »nationale Kultur« in diesem kolonialen Subtext erst gar nicht einbegriffen war.⁷² In der Rede von Halabyan zeichnete sich deutlich die Unverbindlichkeit der sozialistisch-realistischen Architekturform, die aus historistischen Anleihen bestand und in einem Fall als »richtig« gelobt und in einem anderen als »falsch« verurteilt werden konnte.⁷³ Die Forderungen an die Architekt:innen in der Stalin-Ära blieben nicht ohne Grund per definitionem nicht erfüllbar.⁷⁴ Die Beurteilung über die Richtigkeit der sozialistischen Form hing schlussendlich nur von den zuständigen Architekturfunktionär:innen und ihrer Gunst ab: Das beste Beispiel ist das von Halabyan zusammen mit Wassili Simbirzew in den Jahren 1934 bis 1940 projektierte Theater der Roten Armee. Die Gebäudeform war einem fünfzackigen Sowjetstern, dem Hauptsymbol des sozialistischen Regimes und der Roten Armee, nachempfunden, sodass die Funktionalität des Theaters der symbolischen Form vollständig untergeordnet wurde.

1.1.5 Ästhetik der »Wahrheit«

Die offizielle Anweisung, der Sozialistische Realismus stelle keinen Stil, sondern eine Methode dar,⁷⁵ die »die wahrheitsgetreue, historisch-konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung«⁷⁶ repräsentiere, stellte sich schlussendlich angesichts des einzigen vorherrschenden Architekturstils – des monumentalen Neoklassizismus –, der sich im Laufe der 1930er Jahre durchsetzte, als

⁷¹ *Zadachi sovetskoj arhitektury*. Doklad K.S. Alabjana (Aufgaben der sowjetischen Architektur. Bericht von K.S. Halabyan), S. 12.

⁷² Vgl. Alexander Etkind, *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*, Polity Press: Cambridge, 2011.

⁷³ Vgl. den Abschnitt »Klassisches Erbe« von Halabyan, *Zadachi sovetskoj arhitektury*, S. 13–17.

⁷⁴ Boris Groys, »Die gebaute Ideologie«, in: Peter Noever (Hrsg.), *Tyrannie des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit*, Prestel: München, New York, 1994, S. 15–21, hier: S. 17.

⁷⁵ Vgl. C. Vaughan James, *Soviet Socialist Realism. Origins and Theory*, Palgrave Macmillan: London, 1973.

⁷⁶ Statut des Verbandes der Sowjetschriftsteller, zitiert nach: Alexander Karrasch, *Die »nationale Bautradition« denken*, Gebr. Mann Verlag: Berlin, 2015, S. 29.

kaum glaubwürdig heraus. Anders als in der Literatur und Kunst des Sozialistischen Realismus, die sich am bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts ein Beispiel nahmen, richtete sich der Neoklassizismus stalinistischer Prägung nicht unbedingt am Historismus des bürgerlichen Jahrhunderts aus.

In den 1930er Jahren entbrannte die Diskussion zu der Art und Weise, wie die dialektisch-materialistische Methode ins Gebiet der Ästhetik übertragen werden konnte. Das Prinzip der Widerspiegelung, das sich als eine Grundlage der marxistisch-leninistischen Ästhetik etablierte, wurde im ästhetischen Programm der sozialistischen Länder verankert, um die »geschichtliche und ästhetische Wahrheit« (in der Formensprache des Klassizismus) herauszukristallisieren.⁷⁷ Eine »realistische« Position galt es hiermit gegen eine »formalistische« zu verteidigen.⁷⁸ Der Philosoph und Literaturwissenschaftler Georg Lukács setzte sich intensiv mit dem Abbildungsverhältnis zwischen Wirklichkeit und Kunst abseits von ideologischen Gemeinplätzen auseinander. Er postulierte einen Realismus, den er als einen Kampfbegriff gegen die Avantgarde gelten ließ. Seine Realismuskonzeption gründete auf einer zweifachen Widerspiegelung der Wirklichkeit: »Die Theorie der Widerspiegelung ist die gemeinsame Grundlage für *sämtliche* Formen der theoretischen und praktischen Bewältigung der Wirklichkeit durch das menschliche Bewußtsein«, hielt Lukács 1934 fest.⁷⁹ Er orientierte sich an der gegebenen Objektivität der Außenwelt, die ihm zufolge die Grundlage für die künstlerische Gestaltung darstellte.⁸⁰ Hinzu kam seine Bewunderung der »großen Tradition« des Realismus in der Literatur, die von Goethe bis Tolstoi reichte.

In seinem programmatischen Essay »Kunst und objektive Wahrheit« arbeitete Lukács an der Theorie der Widerspiegelung in der Kunst anhand der Schriften von Karl

⁷⁷ Vgl. Alexander Karrasch, *Die »nationale Bautradition« denken*, S. 65; Karrasch bezieht sich auf den Aufsatz von G. Minerwin »Die Leninsche Theorie der Widerspiegelung und die Fragen des Sozialistischen Realismus« (1953), wobei letzterer wiederum die Publikation von Lenin »Materialismus und Empiriokritizismus« (1908) für die Architektur des sozialistischen Realismus interpretiert; zum Diskurs über den Formalismus und Sozialistischen Realismus, darunter zum Essay von Minerwin, vgl. Vadim Bass, »The Discourse of Form as the Last Refuge of the Soviet Architect« (2016).

⁷⁸ Der Diskurs in der Sowjetunion in den 1930er Jahren wurde in der Nachkriegszeit u.a. in der DDR aufgenommen, vgl. Andreas Schätzke, *Zwischen Bauhaus und Stalinallee: Architekturdiskussion im östlichen Deutschland, 1945 – 1955*, Bauwelt Fundamente. Birkhäuser: Basel, 2018, S. 66–69.

⁷⁹ Georg Lukács, zitiert nach Werner Mittenzwei, »Lukács' Ästhetik der revolutionären Demokratie«, in: ders. (Hrsg.), *Georg Lukács. Kunst und objektive Wahrheit*, Verlag Philipp Reclam jun.: Leipzig, 1977, S. 9 bzw. der Essay von Lukács »Kunst und objektive Wahrheit« (1934), S. 63.

⁸⁰ Vgl. Georg Lukács, »Kunst und objektive Wahrheit« (1934), in: Werner Mittenzwei (Hrsg.), *Georg Lukács. Kunst und objektive Wahrheit*, S. 63–112, hier: S. 63.

Marx, Friedrich Engels und Vladimir Lenin. Die Widerspiegelung stellte nach ihm kein unmittelbares Abbild der Wirklichkeit dar, sondern musste als ein dialektischer Prozess verstanden werden.⁸¹ Die Objektivität der Außenwelt wäre »keine tote, erstarrte, die menschliche Praxis fatalistisch bestimmende Objektivität«, sondern eine solche, die in »der innigsten, unlösbaren Wechselwirkung mit der menschlichen Praxis« stünde.⁸² Die zwei wesentlichen Tendenzen im 19. Jahrhundert, zum einen der *Naturalismus*, den Lukács als einen »mechanischen Materialismus« bezeichnete, und zum anderen der *Idealismus*, gingen nicht über »das Klebenbleiben an der unmittelbaren Wirklichkeit« hinaus und wandten sich somit von den eigentlichen gesellschaftlichen Problemen ab.

Die künstlerische Abstraktion kündigte ein »Wegabstrahieren der Wirklichkeit« an, hingegen erschien in einer realistischen Widerspiegelung der Wirklichkeit das Allgemeine als die Eigenschaft des Einzelnen, oder nach Engels: »Jeder ist ein Typus, aber auch zugleich ein bestimmter Einzelmensch«.⁸³ Das dargestellte »Einzelne« musste aber nicht unbedingt einer unmittelbaren Wirklichkeit entnommen sein, wenn »sie ein notwendiges Moment der richtigen Widerspiegelung des Lebens, [...] der objektiven Wirklichkeit« enthielt. Lukács äußerte sich in seinem Essay zur »Objektivität der künstlerischen Form«, die aber keinen Rückfall in einen bürgerlichen Realismus zu bedeuten hatte. Die Aufgabe des neuen, sozialistischen Realismus bestand für ihn vielmehr darin, nach Engels' Definition »typische Charaktere unter typischen Umständen« zu gestalten,⁸⁴ wobei seine Vorstellung vom »Typischen«, anders als in der Diskussion der 1970er Jahre, nicht eine Autonomie eines Kunstwerks, sondern die gesellschaftliche Relevanz und die soziale Realität mit einschloss.

Eine Weiterentwicklung fand die Theorie der Widerspiegelung in der ausgearbeiteten Ästhetiktheorie von Lukács, in der allerdings der Mimesis-Begriff an Stelle des Realismus in den Vordergrund trat. Zum einen stellte Lukács darin fest, dass die Architektur neben der Musik »die einzige ›weltschaffende‹ Kunst sei, in der nicht die unmittelbar gegebene objektive Wirklichkeit in ihrer realen Gegenständlichkeit das

⁸¹ Lenin, zitiert nach Lukács: »Vom lebendigen Anschauen zum abstrakten Denken und von diesem zur Praxis – das ist der dialektische Weg der Erkenntnis der Wahrheit, der Erkenntnis der objektiven Realität«, in: Georg Lukács, »Kunst und objektive Wahrheit« (1934), S. 65.

⁸² Georg Lukács, »Kunst und objektive Wahrheit« (1934), S. 67f.

⁸³ Engels zitiert nach Lukács, in: Georg Lukács, »Kunst und objektive Wahrheit« (1934), S. 73.

⁸⁴ Georg Lukács, »Kunst und objektive Wahrheit« (1934), S. 85f.

Vehikel der mimetischen Evokation bildet«. ⁸⁵ Er betonte desweiteren die Dialektik der Geschichte, die für die Einheit der Widersprüche zwischen den außerkünstlerischen und ästhetischen Zwecken von zentraler Bedeutung sei. Er forderte eine klare Trennung zwischen den Bereichen des Ästhetischen und des rein Zweckhaften. ⁸⁶ Das Bauen an sich lag nach Lukács außerhalb des Ästhetischen; die technische Seite des Bauens, die er auch als ein wissenschaftliches »desanthropomorphisierendes« System bezeichnete, bilde nur eine Basis für die Architektur als Kunst. Die Erscheinungsweise der Architektur stehe zwar in einem Verhältnis zur Konstruktion, aber als ein Ausdruck einer höheren gesellschaftlichen Entwicklung. Von einer vorkünstlerischen anthropomorphisierenden Mimesis entwickelte sich das bloße Bauen nach Lukács' Theorie im Laufe der Geschichte zu einer Architektur, deren Charakter von der ästhetischen Mimesis bestimmt wird. Davon ausgehend richtete er seine Kritik auf das Bauhaus und weitere moderne Bewegungen, deren Irrtum vor allem darin lag, »in der objektiv-technologischen Konstruktion eines Bauwerks, wenn sie als solche gelungen ist, etwas selbstverständlich Ästhetisches zu erblicken«. ⁸⁷

Den Begriff der Mimesis (oder Widerspiegelung) im Hinblick auf die Architektur unterschied er von dem in der Malerei oder in der Skulptur, die sich allemal mimetisch zur äußeren Wirklichkeit verhalten. In der Architektur musste die Mimesis hingegen eine doppelte sein: Die erste ist »die Form der Widerspiegelung, die Naturgesetzmäßigkeiten wie Schwere und Starrheit in ihrem statischen Gleichgewicht abbildet«; und erst die zweite, die Lukács als einen Akt des Weglassens beschrieb, synthetisiere auf der Grundlage der ersten die einfache Geometrie in ein visuelles Raumbild. Diese zweite Widerspiegelung stelle nicht nur ein Abbild der Wirklichkeit dar, sondern »macht aus einem praktisch-menschlichen Zwecken dienenden realen Raum einen, der dieselben Zwecke auch als leitendes, homogenes Medium einer tiefen Erlebbarkeit entgegenführt.« ⁸⁸

⁸⁵ Georg Lukács, »Vierzehntes Kapitel: Grenzfragen der ästhetischen Mimesis. II. Architektur«, in: ders., *Die Eigenart des Ästhetischen. 2. Halbband*, Luchterhand Verlag: Neuwied am Rhein/Berlin, 1963. S. 402–457, hier: S. 402.

⁸⁶ Vgl.: »Natürlich ist es möglich, daß ein literarisches Werk, ein Musikstück, ein Bild seine soziale Funktion – auch ohne künstlerischen Wert zu besitzen – verwirklichen kann. Dann handelt es sich aber um ein offenes Zutagetreten der in diesem Zusammenhang innewohnenden Widersprüchlichkeit im Werk selbst; etwa ›Onkel Toms Hütte‹ oder ›Die Waffen nieder!‹ als mittelmäßige oder schlechte Romane, die eine wichtige gesellschaftliche Aufgabe erfolgreich gefördert haben. Das Mietshaus im alten Rom war aber nicht ästhetisch minderwertig, sondern stand einfach außerhalb einer jeden Ästhetik«, ebd., S. 406.

⁸⁷ Ebd., S. 424.

⁸⁸ Ebd., S. 430.

Obwohl sich Lukács mehrmals gegen die Architektur der Moderne äußerte, die er für einen Teil »der ganzen modernen bürgerlich-dekadenten Entwicklung« hielt und demnach eine »unmenschliche und antihumane Kunst, die die Unmenschlichkeit, die Ablehnung der geistigen, seelischen und körperlichen Bedürfnisse des Menschen – immer zynischer – auch in ihren ästhetischen Äußerungen zum Ausdruck bringt«,⁸⁹ ließ er die Frage nach der Ästhetik der sozialistischen Gesellschaft im Ungewissen. Er lehnte aber gleichermaßen wie die Avantgarde auch den Historismus ab, weil »die Architektur dieser Periode einen dem Wesen nach unmenschlichen Kapitalismus zu bejahen gezwungen war«. ⁹⁰ Angesichts seiner späteren Kritik der Ideologie der stalinistischen Zeit sah er auch diese noch nicht imstande, »einen konkreten sozialen Raumauftrag an die Architektur zu stellen und sie damit aus dieser schon säkular gewordenen Sackgasse herauszuführen«. ⁹¹

Eine Interpretation der Architektur der stalinistischen Epoche schlug der Kulturwissenschaftler Vladimir Paperny in seinem inzwischen kanonischen Werk *Culture Two*⁹² anhand der Gegenüberstellung von zwei Kulturbegriffen vor. Um eine simplifizierende Erklärung des Sozialistischen Realismus als eines allein »von oben« verordneten Regelwerks als einen Mythos zu entlarven, betrachtete er zwei Epochen der Kunstproduktion der Avantgarde und des Sozialistischen Realismus hinzu, die er als »Kultur 1« und »Kultur 2« bezeichnete. Den Pathos des Neubeginns in der »Kultur 1« assoziierte er mit der Verbrennung und Einäscherung der alten Kultur; hingegen bildete die andauernde Auseinandersetzung mit und die rückwirkende Anpassung der eigenen Geschichte den zentralen Gegenstand der »Kultur 2«. ⁹³ Während die Avantgarde einen

⁸⁹ Ákos Moravánszky, »Die dorischen Säulen des Überbaus – Die Architektur des ›Sozialistischen Realismus‹ in Ungarn im Spiegel einer Diskussion zwischen Georg Lukács und Máté Major im Jahre 1951«, in: Um Bau 5.1981, S. 57–69, hier: S. 59f.

⁹⁰ Lukács nennt das Beispiel des »Historismus« mit Blick auf seine »Konkretheit mimende leere Abstraktheit«, als eine unkünstlerischen Architektu, die die soziale Krise des 19. Jahrhunderts abbilde, vgl. Georg Lukács, »Vierzehntes Kapitel: Grenzfragen der ästhetischen Mimesis. II. Architektur«, S. 453; zur Avantgarde, die für das »radikale Aufräumen mit allen Traditionen« steht, vgl. ebd., S. 454.

⁹¹ Ebd., S. 457.

⁹² Vladimir Paperny, *Kultura Dwa*, Ann Arbor: Ardis Publishing, 1985; englische Ausgabe: Vladimir Paperny, *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two*, Cambridge University Press, 2002.

⁹³ Der prominente Vertreter der Architekturavantgarde Aleksander Vesnin, der den Übergang von der einen zur anderen Kultur erfolgreich absolvierte, schrieb 1940: »Bei der Erschließung des architektonischen Erbes kann man sich nicht auf eine einzige Epoche beschränken, wie z.B. auf die Architektur Griechenlands, Roms oder der italienischen Renaissance (wie es viele Architekten tun); es ist erforderlich, die gesamte Architektur als Ganzes in ihrer historischen Entwicklung zu erfassen, von ihren Ursprüngen bis zur fortgeschrittenen Architektur des modernen Westens und Amerikas.«, in: Aleksander

Neubeginn der Geschichte proklamierte, behauptete die Kultur des Sozialistischen Realismus, ihr Ende zu sein. Daraus schloss Paperny, dass die beiden Kulturen in einem dichotomischen Verhältnis zueinander standen, in dem die eine Kultur die andere voraussetzte. Die sprachlose Avantgarde wurde von der sprechenden Architektur der Nachfolgezeit abgelöst, so Paperny.⁹⁴ Die gleiche Forderung – eine Forderung nach »Wahrheit« – verband die beiden Epochen miteinander. In einem Fall äußerte sich diese Forderung in der angestrebten Entsprechung der Form und der äußeren (Produktions-) Bedingungen, im anderen als ein Bemühen um die Gleichwertigkeit des Abgebildeten mit dem abzubildenden Realität. Boris Groys radikalisierte im Anschluss an Paperny dessen Konzeption und rückte sogar das gesamte sowjetische Projekt, das er als einen »Willen zur radikalen Künstlichkeit« bezeichnete, in einen künstlerischen Kontext.⁹⁵ Im Unterschied zu Paperny deklarierte Groys keinen Bruch zwischen der Avantgarde und dem Sozialistischen Realismus, sondern betrachtete die beiden Phänomene als ein einziges politisches Kunstprojekt, in dem der Sozialistische Realismus in seiner Radikalität die Avantgarde bei weitem übertraf.

Die von den Konzeptkünstlern Komar und Melamid im Jahr 1971 begründete Kunstrichtung *Soz Art* hatte viel mit der Idee der Pop Art im Westen gemeinsam. Ihr monumentales Gemälde mit dem Titel »Geburt des Sozialistischen Realismus« aus dem Jahr 1982 verkündete das Ende der Ära des Sozialistischen Realismus. Auf dem Gemälde bildeten sie Stalin neben einer halbnackten Muse ab, die einen Umriss seines Profils nach dem Schatten an der Wand nachzog, in ironischer Anlehnung an das klassische Kunstmotiv einer »Erfindung der Malerei«.⁹⁶ Die einstigen sozialistischen Symbole erschienen in ihrer zeitgenössischen Form als postmoderne Simulakren, in die sich die sozialistische Propagandakunst in den 1970er Jahren verwandelt hatte. Ein weiteres Motiv der *Soz Art*, das sich auch in der fotorealistischen Kunst wiederfand, bildete die bewußte Absage von Komar und Melamid an den Individualismus einer künstlerischen Aussage. In ihrem Manifest der *Soz Art*, das sie 1972 verfassten, bekannten sie sich zu einer »[a]nti-ästhetischen« Haltung.⁹⁷ Diese Einstellung zeigte sich zum Beispiel in ihren »Slogan-Bildern«, in denen sie die sinnentleerten Propaganda-

Vesnin, »Sovremennost i nasledstvo«, in: *Architektura SSSR*, 3.1940, S. 37–39, zitiert nach Vladimir Paperny, *Kultura Dwa*, S. 49.

⁹⁴ Vladimir Paperny, *Kultura Dwa*, S. 222f.

⁹⁵ Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, München/Wien: Hanser Verlag, 1988.

⁹⁶ Vgl. Abbildung in: Kirill Svetljakov, *Komar i Melamid: sokrushiteli kanonov*, Breus: Moskau, 2019, S. 124.

⁹⁷ Ebd., S. 38.

Slogans – wie das verbreitete »Unser Ziel ist Kommunismus« – appropriierten und somit ihre Bedeutung umkehrten.⁹⁸

1.2 Neorealismus und New Empiricism

Mit der Geheimrede des Ersten Parteisekretärs Nikita Chruschev 1956, in der er den Personenkult Stalins verurteilte, wurde die »Tauwetter-Periode« in der UdSSR eingeleitet, die etwa ein Jahrzehnt andauerte. Charakterisiert wurde sie nicht nur durch die Kritik der Politik der vorausgehenden Zeit, sondern auch eine gewisse beiderseitige Durchlässigkeit des »Eisernen Vorhangs«, die ein zunehmendes Interesse am Realismuskurs im Westen mit sich brachte. Es wäre aber falsch zu behaupten, dass die Auseinandersetzung mit Realismus in den 1950er Jahren ausschließlich den sozialistischen Ländern des Ostblocks vorbehalten geblieben sei. In Italien entfaltete die Bewegung des Neorealismus ihre Wirkung: zuerst im Film und Literatur in den 1940er Jahren als Opposition zur Ideologie des Faschismus und anschließend in der Architektur der Nachkriegszeit.⁹⁹ Die Bezeichnung »Neorealismus« prägten allerdings nicht die eigentlichen Protagonist:innen, sondern die Kritiker:innen, von denen die uneinheitlichen Werke nach der ihnen immanenten »Realismus-Intention« und den realistischen Gestaltungsprinzipie, in Bezug auf die italienischen Traditionen des Realismus im 19. und frühen 20. Jahrhundert gewertet wurden.¹⁰⁰ Bruno Reichlin fasst rückwirkend die Prinzipien des Neorealismus folgendermaßen zusammen: »[a] surgical examination of matters of society, an almost documentary attention to the everyday, an adherence in thought and language to the social origins and personalities of the characters, a more-or-less direct criticism of current society and morals«.¹⁰¹ Der neorealistische Film stand zum einen für den Widerstand gegen das faschistische Regime sowie einen Neubeginn in der Nachkriegszeit und stellte sich zum anderen

⁹⁸ Vgl. Abbildungen in: Kirill Svetljakov, *Komar i Melamid: sokrushiteli kanonov*, Breus: Moskau, 2019, S. 49.

⁹⁹ Vgl. Bruno Reichlin, »Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 1)« und »Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 2)«, in: Grey Room 05, Fall 2001 (Part 1) bzw. Grey Room 06, Winter 2002 (Part 2).

¹⁰⁰ Wie Bert Cardullo anmerkt, verwendete der Kritiker Antonio Pietrangeli den Begriff »Neorealismo« zum ersten Mal im Hinblick auf Luchino Visconti's Film *Ossessione* (1942); die fruchtbarste Periode der Neorealismus-Filmbewegung datiert er in die Mitte bis Ende der 1940er Jahre, mit den Filmen von Roberto Rossellini, Visconti und Vittorio De Sicca, vgl. Bert Cardullo, »What is Neorealism?«, in: ders. (Hrsg.), *André Bazin and Italian Neorealism*, Continuum: New York, London, 2011, S. 18–28; außerdem André Bazin, »Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation« [1948], S. 29–50.

¹⁰¹ Bruno Reichlin, »Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 1)«, S. 80.

gegen die durch die Studioproduktionen in Hollywood etablierten Standards der Künstlichkeit und des Ästhetizismus. Die Attribute des Alltagslebens transformierten die Protagonist:innen in einen poetischen Stoff: mit sozial relevanten Themen wie die Wohnungsnot und realen Schauplätzen mit Laiendarstellern, die das Leben und die Not der gewöhnlichen Menschen vermittelten und darüber hinaus eine Abhilfe angesichts der dringenden Geldnot in der Filmbranche boten. Die sozialistische Regierung im Italien der unmittelbaren Nachkriegszeit begrüßte die ausgesprochen linke Gesinnung des Neorealismus ebenfalls.¹⁰²

Nach dem französischen Filmkritiker André Bazin, der sich kontinuierlich mit dem italienischen Neorealismus beschäftigte, gehörte zu den wesentlichen Merkmalen der neorealistischen Filme die Tatsache, dass der Realismus in der Kunst zunächst ein ästhetisches Problem darstellte. Bazin betont: »The flesh and blood of reality are no easier to capture in the net of literature or cinema than are gratuitous flights of the imagination.« So waren die frühen realistischen Filme von Pudovkin und Eisenstein nicht nur deswegen realistisch, weil sie eine politische Botschaft enthielten oder an realen Schauplätzen gedreht wurden; sie waren realistisch, weil »Eisenstein was the greatest montage theoretician of his day, because he worked with Tisse, the finest cameraman of his day, and because Russia was the focal point of cinematographic thought – in short, because the ›realist‹ films Russia turned out secreted more aesthetic know-how than all the sets and performances and lighting and artistic interpretation of the artiest works of German expressionism.«¹⁰³ Deswegen plädierte er für den Einsatz von den neuen technischen Mitteln bei der Konstruktion der Wirklichkeit im Film und führte exemplarisch Ton, Farbe und Stereoskopie auf.

1.2.1 Bauen für »echte« Menschen

Nachdem sich der Neorealismus im Film und Literatur der 1940er Jahre etabliert hatte, kam die Diskussion nach einem möglichen Ausdruck einer neorealistischen Architektur auf. Im Gegensatz zum Nationalsozialismus in Deutschland war im faschistischen Italien ein künstlerischer Pluralismus nicht untersagt. Neben der Kunst und Architektur des *Novecento* in Mailand oder dem monumentalen Klassizismus von Marcello Piacentini in Rom bemühten sich die Vertreter:innen des *Razionalismo* um eine der internationalen

¹⁰² Bert Cardullo, »What is Neorealism?«, S. 20f.

¹⁰³ André Bazin, »Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation«, S. 37f.

Moderne entsprechende Umdeutung der Tradition und riefen zu einer Erneuerung der Klassik mit den technischen Möglichkeiten des zukunftsweisenden Werkstoffs Spannbeton auf.¹⁰⁴ Der Rationalismus, der sich als »a conceptual avant-garde«¹⁰⁵ um die Akzeptanz durch das politische Regime des Faschismus bemühte, kompromittierte dadurch die Architektursprache der Moderne, als sich in Italien die Frage nach dem demokratischen Ausdruck der Architektur in der Nachkriegszeit stellte.

Unter dem sozialdemokratischen Arbeitsminister Amintore Fanfani wurde angesichts der herrschenden Wohnungsnot 1949 der sogenannte *Fanfani-Plan* verabschiedet, mit dem der Weg für das öffentlich geförderte Wohnungsbauprogramm *INA-Casa* (Istituto Nazionale per le Assicurazione-Casa) geebnet wurde. Das Programmtext des Fanfani-Plans erwies sich als eine konzeptuelle Grundlage für die im Rahmens des INA-Casa errichtete »neorealistische« Architektur. Die Bedürfnisse »echter« Menschen sollten berücksichtigt werden: »The house should contribute to the formation of the urban environment, keeping in mind the spiritual and material needs of man, of a real man and not of an abstract being«. Desweiteren empfahl das Programm, bei der Planung solche Rahmenbedingungen wie »the conditions of the land, the exposure to the sun, the landscape, the vegetation, the existing environment« zu beachten, damit die Bewohner ihre neuen urbanen Quartiere als »something spontaneous, genuine, and indissolubly tied to the place where they stand« betrachten könnten.¹⁰⁶

Das Viertel Tiburtino in Rom mit 770 Wohneinheiten für etwa 4000 Einwohner, das zwischen 1949 und 1954 von Mario Ridolfi und Ludovico Quaroni mit Carlo Aymonino geplant und umgesetzt wurde, bildete eine exemplarische Umsetzung einer neorealistischen Architektur.¹⁰⁷ Seine pittoreske Wirkung erzielte das Quartier am Stadtrand von Rom mit einer Architektursprache, die an die vernakuläre Bautradition

¹⁰⁴ Vgl. Gruppo 7, »Teil 4: Eine neue Epoche der Klassik«, in: Ueli Pfammatter, *Moderne und Macht. »Razionalismo«: Italienische Architekten 1927 – 1942*, Bauwelt Fundamente, Vieweg: 1996 [1990], S. 185.

¹⁰⁵ Vgl. Richard A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890 – 1940*, MIT Press: Cambridge, Mass., London, 1991, S. 255.

¹⁰⁶ Reichlin verweist auf die Reproduktion des Gesetztextes von Amintore Fanfani im Controspazio 1.1974: *Architettura di Mario Ridolfi*, demzufolge im Laufe der 1950er Jahre über 400 000 Arbeitsplätze im Bereich des Wohnungsbaus und 150 000 Arbeiterwohnungen geschaffen wurden, vgl. Bruno Reichlin, »Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 1)«, S. 84 bzw. Anmerkung 14.

¹⁰⁷ Vgl. Casabella Continuita 215, April–Mai 1957, S. 20, bzw. Bruno Reichlin, »Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 1)«, S. 86.

Italiens anknüpfte.¹⁰⁸ Um die Wirkung eines natürlich gewachsenen Stadtteils zu erlangen, konzipierten Ridolfi und Quaroni erhöhte Laufstege und unregelmäßige Fassadenfronten; sie drehten und verschoben die Gebäudevolumina gegeneinander. Sie delegierten darüber hinaus einen Teil der Planungsaufgaben an kleinere Teameinheiten, mit der Intention, eine höhere Varianz an Bauten und Details zu erreichen. Bei der Gestaltung der Vordächer, der Fenster- und Türdetails richteten sich die Architekt:innen nach Bildeindrücken von italienischen Dörfern. Auch bei der Planung der Freiräume stand die Inszenierung einer malerischen, organischen Gesamtwirkung im Vordergrund. Außentrepfen, Laubengänge, Zwischenebenen und Straßenräume erschienen, analog zum neorealistischen Film, wie eine filmische Sequenz, eine Abfolge von komponierten Szenenbildern. Zugleich lag der Hauptaugenmerk auf der »gewöhnlichen« Wirkung der räumlichen Komposition: Die Straßenfassaden riefen ländliche und vorstädtische anonyme Architekturen in Erinnerung und gaben den Anschein, ohne eine gestalterische Absicht entstanden zu sein.

Die meisten in die Planung des Quartiers Tiburtino involvierten Architekt:innen waren zugleich Mitglieder in der *Associazione per Architettura Organica* (APAO), die der Architekturhistoriker Bruno Zevi nach seiner Rückkehr aus den USA gründete. Die Architektur von Tiburtino orientierte sich an den Grundsätzen der organischen Architektur: »Organic architecture is at once a social, technical and artistic activity directed to create the setting for a new democratic society.«¹⁰⁹ Zevi knüpfte in seinen Überlegungen zur organischen Architektur an die Prinzipien der organischen Bauweise Frank Lloyd Wrights, an Alvar Aalto und an skandinavische Vorbilder an, die, so seine Hoffnung, einen Weg für eine moderne und demokratische Architektur boten. In den Statuten der APAO, die sich durchaus auch als eine politische Organisation verstand, wurde festgehalten, dass zu den Zielen der organischen Architektur das Schaffen von

¹⁰⁸ Vgl. Mary Lou Lobsinger, »The Antinomies of Realism: Postwar Italian Housing Projects«, in: *Scapegoat: Architecture/Landscape/Political Economy*, Issue 3, 2012, S. 36–39, hier S. 38: »Viewed disparagingly by the young architects immersed in the literary debate and versed in Lukács, the Tiburtino exemplified everything that was wrong with neorealism: picturesque, homely vistas, and attempts to make design appear informal, organic, and undesigned.« Lobsinger betont den Unterschied zwischen dem Neorealismus in den 1950er Jahren und dem erneuten Realismus-Diskurs zwei Jahrzehnte später, der den früheren kulturellen Optimismus missen ließ und die sozial-geschichtliche Wirklichkeit als eine akademische Geschichte der architektonischen Typen darstellte. Die »zweite Welle« des Realismus in Italien war eher durch großmaßstäbliche Wohnbauprojekte repräsentiert, darunter Le Vele in Neapel, Gallarate in Mailand oder Corviale in Rom, die als abgeschlossene Stadteinheiten fungierten – als Monumente der neuen gesellschaftlichen Wirklichkeit.

¹⁰⁹ Terry Kirk, *The Architecture of Modern Italy. Volume II: Visions of Utopia, 1900 – Present*, Princeton Architectural Press: New York, 2005, S. 155.

»the climate for a new democratic civilization« gehörte.¹¹⁰ Zevi betonte in Bezug auf die Prinzipien der organischen Bauweise, dass »social needs no longer set grandiose and monumental themes for architecture, but rather the problem of a home for middle-class families, of a dwelling for workers and farmers who until now have lived in suffocating little row-cubicles.«¹¹¹ Das ausgesprochene Ziel von APAO – eine »Humanisierung« der Architektur – setzte im Zeichen einer erneuerten Moderne auf die Abkehr von dem (nur an »quantitativen« Fragestellungen orientierten) Funktionalismus zugunsten einer auf »qualitative« Fragestellungen reagierenden Architektur. Das Bauen für das »Volk«, eine »neue ›jungfräuliche« (Asor Rosa) politische Größe, die sich in der Resistenza herausgebildet hat,¹¹² war ein zentrales Thema der Architektur des Neorealismus, und sie kam auch der populistischen Strategie der neuen christdemokratischen Regierung in Italien entgegen.

Manfredo Tafuri setzte den »Realismus« mit der Vorstellung einer kollektiven Identität gleich; diese mache sich in den »volkstümlichen« Architekturformen manifest. Die Wende zu einer »volkstümlichen Bauweise« vollzog sich nach Tafuri um 1900 und manifestierte sich in der kanonischen Schrift *Um 1800* von Paul Mebes.¹¹³ Mebes verwies darin auf den zunehmenden Verfall der Volkskunst als sich die letzte große Epoche der Baukunst dem Ende zuneigte und »eine bis in unsere Zeit währende, höchst unerquickliche Jagd nach allen der Vergangenheit angehörenden« Stilen begann.¹¹⁴ Die »Bauten und handwerklichen Erzeugnisse« aus der Zeit um 1800 erklärte Mebes zum Vorbild bei der Bewältigung von neuen Bauaufgaben, um »die Umgebung nicht durch das Neuzuschaffende zu überbieten und damit meistens zu schädigen, sondern in vornehmer Haltung sich den guten alten Schöpfungen anzupassen.«¹¹⁵ Die Forderung von Mebes nach einer der volkstümlichen Tradition verbundenen Architektur, die um 1800 noch eine Synthese der traditionellen Baukunst und moderner – bürgerlicher und

¹¹⁰ Vgl. Bruno Zevi, »La Costituzione dell'Associazione per l'Architettura Organica a Roma«, *Metron* 2 (September 1945), S. 75–76, zitiert nach: Joan Ockman (Hrsg.), *Architecture Culture 1943–1968. A Documentary Anthology*, S. 68f.

¹¹¹ Bruno Zevi, *Architecture as Space*, revised edition, Horizon Press: New York, 1974 [1957], S. 140.

¹¹² Dieter Hoffmann-Axthelm, Ludovica Scarpa, »Zum Tode Mario Ridoloffs: Faschismus, Populismus, und die Liebe zu den Steinen«, S. 4; Scarpa und Hoffmann-Axthelm betonen zudem das Bedürfnis des früheren Rationalisten Ridolfi, sich von Architektur der faschistischen Ära abzusetzen.

¹¹³ Manfredo Tafuri, »Realismus und Architektur. Zur Konstruktion volksbezogener Sprachen«, S. 134.

¹¹⁴ Paul Mebes, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, Zweite Auflage bearbeitet von Walter Curt Behrendt, München: F. Bruckmann A.-G., 1918 [1908], S. 1.

¹¹⁵ Paul Mebes, »Vorwort zur II. Auflage«, in: ders., *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, S. XI.

nationaler – Gesinnung möglich machte, war eine Forderung nach einer zugleich in die Zukunft und in die Vergangenheit gerichteten Bewegung. Bezeichnend ist, dass die Zuwendung des Neorealismus zum Vernakularen ungewollt an die Bedeutung erinnerte, die in der Zeit des Faschismus dem Ländlichen zukam, wie zum Beispiel im totalitären Projekt einer »Reagrarisierung« Italiens.¹¹⁶

Tafuris Augenmerk in Bezug auf den Realismus in der Architektur galt jedoch vielmehr einem durch eine »sprachliche Hyperdeterminierung« gekennzeichneten Realismus. Hinzu zählte er die Wohnhöfe des »Roten Wien« mit ihren folkloristischen Elementen zur Vermittlung der gemeinschaftlichen Werte (etwa durch Verzierungen der Balkone, Erker und Fenster, die eine Sprache der »Heimat« sprechen) und soziale Wohnungsbauten in Europa der 1920er Jahre, die mit der didaktischen Absicht ausgestattet waren, eine »ursprüngliche« Volkstradition anschaulich zu machen. In Italien war es nach Tafuri das römische Viertel Garbatella aus den 1920er Jahren, das zu den Vorläufern von Tiburtino gehörte und gleichermaßen am Mythos der Ursprünglichkeit und Spontaneität festhielt.¹¹⁷ Tafuri wandte den negativen Befund zum Neorealismus nicht nur auf die Architektur, sondern auch auf die Film- und Literaturproduktion an. Sowohl in Rossellinis »Roma città aperta« oder in den Werken von De Sica, Beppe Fenoglio und Carlo Levi widerspiegelte der Neorealismus, so Tafuri, »ein sentimentales Bild der nationalen Realität«, welches »die Angst gegenüber dem unheimlichen Kontakt mit der Massengesellschaft« zu bewältigen helfen sollte.¹¹⁸ In der Tat war bei der Errichtung der Wohnbauten im Tiburtino das Handwerk von großer Bedeutung, bedingt durch die unterentwickelte Bauindustrie; außerdem war eines der primären politischen Ziele bei dem Programm INA-Casa die Erhöhung der Anzahl von beschäftigten Arbeitskräften zur Eindämmung der steigenden Arbeitslosigkeit. Nach Tafuri kritisierte auch Vittorio Gregotti den Ansatz der neorealistischen Architektur, die er im Gegensatz zu Film, Literatur oder Theater als ein sentimentales Bild erachtete, in dem lediglich die soziale Struktur der Unterdrückten – der wirtschaftliche Druck und unterentwickelte Produktionsverfahren – reproduziert waren.¹¹⁹

¹¹⁶ Vgl. Dieter Hoffmann-Axthelm, Ludovica Scarpa, »Zum Tode Mario Ridolfis: Faschismus, Populismus, und die Liebe zu den Steinen«, in: Arch+ 79: Abschied vom Modernen Grundriss, 1985, S. 4–7.

¹¹⁷ Vgl. Manfredo Tafuri, »Realismus und Architektur. Zur Konstruktion volksbezogener Sprachen«, S. 143; Tafuri nennt außerdem die Ausstellung von Giuseppe Pagano für die VI. Triennale in Mailand im Jahr 1936, die der ruralen Architektur gewidmet war.

¹¹⁸ Ebd., S. 144f.

¹¹⁹ Vgl. Vittorio Gregotti, *New Directions in Italian Architecture*, New York: G. Braziller, 1968, S. 47 und S. 49–52.

1.2.2 Pittoreske Stadtlandschaft

Das Tiburtino-Quartier bot den beteiligten Architekt:innen die Gelegenheit, die formulierten Grundsätze der Organischen Architektur in die Praxis umzusetzen. Im pittoresk wirkenden Quartier kümmerten sie sich insbesondere um die zeitgenössische Physiognomie des Vernakulären, einen »Dialekt«, wie Carlo Aymonino 1957, fünf Jahre nach der Fertigstellung von Tiburtino, erklärte.¹²⁰ Auch in England war seit den 1940er Jahren eine Renaissance des *Picturesque* in Form einer neuen Theorie der visuellen Stadtordnung zu beobachten. Ihr Revival erlebte der Idee des Pittoresken im englischen *Townscape movement*,¹²¹ aber auch im *New Empiricism*, dessen Ideen in den skandinavischen Ländern und an der Westküste in den USA populär waren und eine Mischung aus moderner Architektur und nationaler Nostalgie darstellten. Der Herausgeber der *Architectural Review* H. de C. Hastings beschrieb 1949 das Pittoreske als einen natürlichen menschlichen Drang: »There are thousands of homes of families-in-the-street which can offer satisfying arrangements of objects simply because their owners pursue quite unselfconsciously the Picturesque philosophy of giving every object the best possible chance to be itself.«¹²² Diese natürlichen häuslichen Innenwelten suchte Hastings nach außen in den Raum der Stadt zu übertragen, um auch hier eine vergleichbare Balance zwischen Geplantem und Ungeplantem zu erreichen.

Der britische Architekt Gordon Cullen, Hauptfigur der *Townscape*-Bewegung, erklärte zu seinen Ideen zur Interpretation von Stadtlandschaften: »A city is more than the sum of its inhabitants«.¹²³ Seine Auffassung von *serial vision*, einer seriellen Bildverarbeitung bei der Wahrnehmung der Stadt, entsprach den Kriterien bei der Gestaltung des Tiburtino-Quartiers, das sich an den filmischen Sequenzbildern in den neorealistischen Filmen orientierte. Im *Architectural Review* setzten sich Hastings und

¹²⁰ Vgl. Carlo Aymonino, »Storia e cronaca del Quartiere Tiburtino«, in: Casabella Continuità 215, April–Mai 1957, S. 19–22.

¹²¹ Vgl. Nikolaus Pevsner, *Visual Planning and the Picturesque*. Herausgegeben von Matthew Aitchison, Getty Publications: Los Angeles, 2010; Aitchison verweist auch auf zahlreiche Aufsätze zum Thema des *Picturesque* von Pevsner, Hubert de Cronin Hastings und James Maude Richards in *The Architectural Review*, vgl. Matthew Aitchison, »Townscape: scope, scale and extent«, in: *The Journal of Architecture*, Volume 17 Number 5, 2012, S. 621–642.

¹²² I. de Wolfe (Hugh de Cronin Hastings), »Townscape: A Plea for an English Visual Philosophy«, in: *Architectural Review*, Dezember 1949, S. 360–362, zitiert nach: Joan Ockman (Hrsg.), *Architecture Culture 1943–1968. A Documentary Anthology*, S. 114–119, hier: S. 115.

¹²³ Gordon Cullen, *The Concise Townscape*, London: The Architectural Press, 1971, S. 9 bzw. S. 17–20; Erstausgabe: *Townscape*, London: The Architectural Press, 1961.

der Architekturhistoriker Nikolaus Pevsner schon in den frühen 1940er Jahren für »the adaptation of the English Picturesque tradition to urban instead of garden landscapes« ein.¹²⁴ Pevsner und Hastings ging es um den formalen Ausdruck einer *humanized townscape*, für den sie annahmen, eine »collage of moderate modernist architecture set within the framework of an irregular picturesque planning« zu sein.¹²⁵

Obwohl die Idee des Pittoresken und des *Townscape* sich in den 1950er- bis in die 1960er Jahren auch über Großbritannien hinaus verbreitete, distanzierten sich die verantwortlichen Architekt:innen kurz nach der Fertigstellung von Tiburtino von dem pittoresken Quartier. Carlo Aymonino warnte vor der falschen Bildhaftigkeit des Stadtviertels, das zwar im Kontrast zum Chaos der Peripherie Roms stünde, dessen dörflicher Charakter aber nicht dem Charakter der angrenzenden Stadt entspräche.¹²⁶ Auch Ludovico Quaroni, ein der beiden hauptverantwortlichen Architekten, gleichwohl er auf die Signifikanz der skandinavischen und englischen Referenzen bei der Planung verwies, fügte hinzu, dass das »barock« geratene Werk niemals in die Kunstgeschichte der Architektur eingehen würde.¹²⁷

Bruno Reichlin deutete die im Tiburtino produzierte volkstümliche Architektur hingegen nachträglich als eine mit Mitteln der Architektur vorgenommene *doppelte Widerspiegelung*: zuerst im Charakter der Siedlung, in der historisch gewachsene Strukturen italienischer Kleinstädte und Dörfer in architektonische Narrationen transformiert wurden; anschließend als eine Umwandlung der geschaffenen Bilder in Elemente der Identifikation, durch die die Menschen mit ihrem neuen Wohnort verbunden werden. Den angestrebten anonymen Ausdruck der architektonischen Strukturen im Tiburtino setzt Reichlin mit den gezielten Inszenierungen des unspektakulären Alltags in den neorealistischen Filmen gleich.¹²⁸ Eine Wiederaufnahme von vernakulären Formen in der modernen Architektur verurteilte Tafuri später als ein »snobistisches Spiel«; dazu zählte er aber auch »einige neuere Versuche amerikanischer Architekten«, die in den 1960er Jahren mit der Wiederbelebung des »Völkischen« experimentierten.¹²⁹

¹²⁴ James Maude Richards, der Herausgeber von AR zwischen 1937 und 1971, zitiert nach: Matthew Aitchison, »Townscape: scope, scale and extent«, S. 623.

¹²⁵ Matthew Aitchison, »Townscape: scope, scale and extent«, S. 630.

¹²⁶ Vgl. Carlo Aymonino, »Storia e cronaca del Quartiere Tiburtino«, in: Casabella Continuita 215, April–Mai 1957, S. 19–22.

¹²⁷ Ludovico Quaroni, »Il paese dei barocchi«, in: Casabella Continuita 215, April–Mai 1957, S. 24.

¹²⁸ Vgl. Bruno Reichlin, »Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 1)«, S. 87f.

¹²⁹ Vgl. Manfredo Tafuri, »Realismus und Architektur. Zur Konstruktion volksbezogener Sprachen«, S. 148.

Die Wohntürme an der Viale Etiopia in Rom von Mario Ridolfi und Wolfgang Frankl, die zwischen 1948 und 1954 im Rahmen des Programms INA-Casa errichtet wurden, sprachen eine ganz andere visuelle Sprache. Die beiden Architekten hatten sich gegen vernakuläre Anlehnungen entschieden. Ridolfi und Frankl erarbeiteten eine tragende Stahlbetonstruktur, die für eine »Tektonik der Konstruktion« aus vorgefertigten Bauteilen sensibilisierte. Insbesondere die Verwendung von standardisierten Elementen bescheinigte für Paolo Portoghesi den Bezug dieser Bauten zur Realität: »Ridolfi accepted without reservation the climate of the city; indeed he took his inspiration from it, taking as a departure point the desolate image, still full of explosive vitality, of the Roman outskirts, where the cement structures, in a skeletal state, stood isolated against the background of the countryside.«¹³⁰ Gregotti erachtete das Projekt an der Viale Etiopia als einen Höhe- und Endpunkt des Neorealismus: »This is the climax that Italian architecture reached in its striving toward reality«. Er setzte fort mit dem Lob: »It approached directly the difficulties inherent in urban structures without ignoring the conditions of population density and stratification, which offer advantages as well as inconveniences«; zuletzt betonte er die Tatsache, dass das architektonische Werk »der modernen Bewegung treu blieb«. ¹³¹ Für Tafuri waren hingegen die Bauten an der Viale Etiopia mit einer hohen Bebauungsdichte vor allem ein Zeugnis der kulturellen Krise der Moderne: »Ridolfis und Frankls Architektur kommentiert in ihrer Dramatik schmerzlich eine menschliche Lage, die durch keine architektonische ›Gewißheit‹ zu heilen ist«, kommentierte er das Gebaute.¹³²

Der kontrovers diskutierte Torre Velasca von BBPR (dem auch Ernesto Rogers, der Hausgeber von *Casabella*, angehörte) versinnbildlichte nach Gregotti im Unterschied zu den volkstümlichen Elementen im Neorealismus eine kritische Reevaluation der

¹³⁰ Paolo Portoghesi, »Dal neorealismo al neoliberalismo«, zitiert bei: Bruno Reichlin, »Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 2)«, S. 117; vgl. auch den Verweis von Tafuri auf die Auseinandersetzung von Mario Ridolfi mit den traditionellen Konstruktionsmethoden und den standardisierten Elementen, die Ridolfi in diversen Schriften festhielt, darunter *Problems of Unification* (1942), aber vor allem *Manuale dell'architetto* (1946), vgl. Manfredo Tafuri, *History of Italian Architecture. 1944–1985*, MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 1990, S. 12f.; zum Neo-Realismo vgl. auch Terry Kirk, *The Architecture of Modern Italy. Volume II: Visions of Utopia, 1900 – Present*, Princeton Architectural Press: New York, 2005, S. 156–161.

¹³¹ Vittorio Gregotti, *New Directions in Italian Architecture*, S. 50.

¹³² Manfredo Tafuri, »Realismus und Architektur. Zur Konstruktion volksbezogener Sprachen«, S. 147; Tafuri unterstreicht auch in *History of Italian Architecture* die Sonderstellung des Tiburtino-Experiments, das bald von alternativen Auffassungen der »popular ideology« eingeholt wurde, außerdem verweist er auf die Machtlosigkeit der Planungsinstrumente, die den Architekturschaffenden zur Verfügung standen, gegenüber der hemmungslosen Bodenspekulation, vgl. Tafuri, S. 18 bzw. S. 25.

historischen Tradition: »For the Milanese, who were for the most part Marxists, neo-Liberty was a protest, a return to a situation already considered negative, a kind of ironic view of the Italian bourgeoisie as still restrained by precapitalistic prejudices and trying to dense fifty years of the European cultural experience.«¹³³ Die Transformation dieser als sinnlich wahrnehmbaren historischen Tradition¹³⁴ in die zeitgenössische Architektur erwies sich als eine knifflige Angelegenheit für die Verfechter:innen der Moderne: Die internationale Architekturgemeinschaft, die sich zur funktionalistischen Ethik der Moderne bekannte, verurteilte den Turm im historischen Stadtzentrum von Mailand. Der britische Architekturhistoriker Reyner Banham kritisierte 1959 die unter der *Neoliberty*-Tendenz¹³⁵ zusammengefassten Bauwerke als »something for which the whole body of Italian modernism must share the blame«. ¹³⁶ Der Begriff *Neoliberty* bezog sich auf die (nicht nur) italienische Spielart des Jugendstils in den 1910er Jahren und fasste jene Bauwerke zusammen, die bestimmte formale Merkmale miteinander teilten: darunter verzierte Fassaden, komplexe Dach- und Fensterformen oder unregelmäßige Grundrisse. Der »moderne Historizismus« von Antoni Gaudí oder Victor Horta beabsichtigte, so Banham, die unwiederbringlich verschwundene bürgerliche Lebenswelt zurückzuholen: »Even by the purely local standards of Milan and Turin, then, Neoliberty is infantile regression.«¹³⁷

Die Problematisierung der historischen Kontinuität der Architektur durch Ernesto Rogers fand Eingang auch in den Titel der von ihm verantworteten Architekturzeitschrift *Casabella*, der 1953 um den Untertitel *Continuità* ergänzt wurde.¹³⁸ Rogers erwiderte auf die Anschuldigungen von Banham in seinem Essay, das

¹³³ Vittorio Gregotti, *New Directions in Italian Architecture*, S. 56.

¹³⁴ Vgl. Ausführungen von Carsten Ruhl zum Architekturdiskurs der 1950er Jahre unter der Prämisse der phänomenologischen Philosophie von Enzo Paci, in: ders., *Magisches Denken – Monumentale Form. Aldo Rossi und die Architektur des Bildes*, Wasmuth: Tübingen, Berlin, 2013, S. 30–32.

¹³⁵ Der Begriff »Neoliberty« wurde durch Paolo Portoghesi 1958 im Aufsatz »Dal Neorealismo al Neoliberty« geprägt, der die neue Tendenz als »that vast impulse to reevaluate the first period of the modern movement« beschrieb, der »both the younger generation and that of the masters« beeinflusst habe, vgl. Joan Ockman (Hrsg.), *Architecture Culture 1943–1968. A Documentary Anthology*, Rizzoli: New York, 1993, S. 300.

¹³⁶ Reyner Banham, »Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture«, in: *The Architectural Review*, 747, April 1959, S. 231–235, hier: S. 232.

¹³⁷ Ebd., S. 235.

¹³⁸ Der Titel *Continuità* ging auf das gleichgenannte erste Editorial von Rogers in der *Casabella* 199, April–Mai 1953, zurück; die Fragestellung »Kontinuität oder Krise?« fand sich auch im einleitenden Aufsatz Rogers zur Ausgabe der *Casabella-Continuità* 215, April–Mai 1957, wieder, in der unter anderem das Tiburtino-Quartier stark kritisiert wurde.

er in der *Casabella-Continuità* abdrucken ließ.¹³⁹ Im in Anspielung auf die Wortwahl Banhams betitelten Essay »Reply to the Custodian of Frigidaires« wies er den Vorwurf der Regression von sich. Rogers beanstandete darüber hinaus den Moralismus und den Formalismus von Banham, die lediglich einer Mumifizierung der Wirklichkeit förderlich seien. Dies erschien insofern symptomatisch, da »people persist on recognizing the ›style‹ of the Modern Movement from figurative appearances and not from the expression of a method seeking to establish new and clearer relations between content and form«, das nach Rogers einen offenen Prozess, »a process which rejects every kind of a priori dogmatism«, darstellte.¹⁴⁰

1.2.3 Bescheidenheit ist eine Zier

Die neuere italienische Architektur, die an Banhams Postulat »to look forward, not back, to stop reviving the forms of any sort of past« wenig interessiert war und sich vielmehr am Konzept der *Organischen Architektur* und des *Pittoresken* orientierte, hatte viel mit der Bewegung des sogenannte *New Empiricism*¹⁴¹ gemeinsam, die in den späten 1940er und den 1950er Jahren einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Architekturproduktion im Nachkriegseuropa ausübte. James Richards, der langjährige Chefredakteur des *Architectural Review*, prägte die Bezeichnung *New Empiricism* in seinem Aufsatz von 1947, in dem er die neueren architektonischen Entwicklungen in Schweden abhandelte. Die moderate Moderne in einem der wenigen während des Krieges neutral gebliebenen Länder verkörperte eine Architektur, die dem dominanten Geist der »Bescheidenheit« der unmittelbaren Nachkriegszeit entsprach. Seine Begründung fand diese gemäßigte Haltung in der Schrift *Nordische Baukunst* von Steen Eiler Rasmussen.¹⁴² Im Kapitel mit dem sprechenden Titel »Bescheidenheit ist eine Zier« würdigte Rasmussen eine »Architektur der Erfahrung«,¹⁴³ die dem »menschlichen«

¹³⁹ Vgl. Ernesto Nathan Rogers, »The evolution of Architecture: Reply to the Custodian of Frigidaires«, in: Joan Ockman (Hrsg.), *Architecture Culture 1943–1968. A Documentary Anthology*, S. 301–307; italienische Erstausgabe aus *Casabella-Continuità* 228, Juni 1959, S. 2–4.

¹⁴⁰ Ernesto Rogers, »Continuità o crisi« (1957), in: Mary Lou Lobsinger, »Monstrous Fruit: The excess of Italian Neo-Liberty«, in: *Thresholds*, Nr. 23 Fall 2001, S. 44–51, hier: S. 45.

¹⁴¹ Vgl. J.M. Richards, »The New Empiricism: Sweden's Latest Style«, *Architectural Review* 101, June 1947, S. 199–204; Alan Colquhoun, *Modern Architecture*, Oxford University Press: Oxford, New York, 2002, S. 196f.; Bruno Reichlin, »Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 1)«, S. 95 bzw. Anmerkung 40, S. 101; Gregotti, S. 51f.

¹⁴² Steen Eiler Rasmussen, *Nordische Baukunst. Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden*, Berlin: Ernst Wasmuth, 1940.

¹⁴³ Vgl. Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, MIT Press: Cambridge Mass., 1959.

Maßstab entsprach. Er betonte auch die in den Bauten anschaulich gemachte Bautechnik, wie es bei den Stahlträger-Umhüllungen, die sich aus der ursprünglichen Form der tragenden Bauteile ergaben, im Erweiterungsbau des Göteborger Rathauses von Gunnar Asplund der Fall gewesen ist. Unter guten Bauten verstand Rasmussen die schlichten und unaufdringlichen Bauten: »Ein Bauwerk soll nicht das Denkmal einer besonderen Architekten-Persönlichkeit sein. Es gehört zum Leben des Alltags und muß sich ganz natürlich, ohne Aufdringlichkeit seiner Umgebung einfügen.«¹⁴⁴ Eine solche unaufdringliche Architektur definierte er nicht in Abhängigkeit von der tatsächlichen Gebäudegröße, sondern im Hinblick auf eine »bescheidene« Haltung der Bauaufgabe gegenüber. Ihm schwebte keine bestimmte Formvorstellung vor. Es ging Rasmussen um eine Angemessenheit der Form, die nicht per se antimonumental zu sein hatte, wie es die Bauten der Bethlehemskirche von Kaare Klint in Kopenhagen oder des Krematoriums des Friedhofs Mariebjerg von Frits Schlegel bewiesen.

Der schwedische Architekt Sven Backström, ein der führenden Vertreter:innen des *New Empiricism*,¹⁴⁵ publizierte 1943 in *The Architectural Review* einen Aufsatz über »Swedish Peace in War«.¹⁴⁶ Darin evaluierte er die späte Wende hin zur Architektur der Neuen Sachlichkeit nach der Stockholmer Ausstellung 1930. Nur zehn Jahre später würden sich nach Backström die Defizite der rigorosen Einstellung zeigen, die eine erneute Wende erforderlich machten. Die Menschen und ihre aktuellen, nicht die ideellen Bedürfnisse müssten wieder in den Vordergrund rücken. Deswegen erklärte er, dass zum einen »man and his habits, reactions, and needs are the focus of interest as never before«, was zur Konsequenz haben müßte, dass ein Architekt all die Wünsche und Bedürfnisse zu verinnerlichen und in ein Gebäude zu überführen, dieses Gebäude wiederum den Ausdruck einer Rückbesinnung auf das Essenzielle und Einfache darzustellen habe.¹⁴⁷ Im *New Empiricism*, analog zum Programm des *Neorealismus*, erschien eine »humane« Moderne, also eine solche, die sich auf die Lebensbedingungen von »echten« Menschen konzentrierte, der einzig angemessene Entwicklungsweg der

¹⁴⁴ Vgl. Steen Eiler Rasmussen, *Nordische Baukunst*, S. 129–189, hier: S. 146.

¹⁴⁵ Vgl. Alan Colquhoun, *Modern Architecture*, S. 196.

¹⁴⁶ Vgl. Sven Backström, »A Swede Looks at Sweden«, in: AR, September 1943, S. 80, zitiert nach: Joan Ockman (Hrsg.), *Architecture Culture 1943–1968*, S. 42–46.

¹⁴⁷ Vgl. Kritik des Funktionalismus, exemplarisch in den Kay Fiskers Ausführungen zur Weiterentwicklung von Funktionalismus unter Berücksichtigung von sozialen Aspekten: Kay Fisker, »The moral of functionalism« (1947), in: Michael Asgaard Andersen (Hrsg.), *Nordic Architects write. A documentary anthology*, Routledge: Abingdon, New York, 2008, S. 34–39; man beachte auch den Aufsatz von Leif Reinius, der ein Architekturbüro mit Backström unterhielt, in dem er zur Loslösung von den Formdogmen der Moderne aufruft, S. 348–353.

modernen Architektur, die nicht von den Werten der neuen westlichen demokratischen Gesellschaften zu trennen war.

Weder *Neorealismus* noch *New Empiricism* repräsentierten einen Stil oder ein festgelegtes Formvokabular; die Verfechter:innen der einen oder der anderen Bewegung setzten sich zwar für eine moderne Architektur ein, die aber dem Alltagsnarrativ und der lokalen (Bau-)Kultur verbunden blieb.¹⁴⁸ Zu ihren charakteristischen Merkmalen gehörten solche, die ihre Realitätsnähe unterstrichen: bezeichnet als pittoresk, bescheiden, vernakulär, populär oder alltäglich. Zu ihren Vorbildern zählten der moderate Klassizismus von Gunnar Asplund, die organische Architektur von Frank Lloyd Wright oder der Expressionismus von Erich Mendelsohn. Die unterschiedlichen Ausprägungen einer derartigen neuen Architektur¹⁴⁹ fanden sich beiderseits des Atlantiks. Die Nachkriegsdebatte um einen neuen Realismus und Empirizismus begrenzte sich nicht nur auf Europa und europäische Beiträge, wie es aus den oben genannten Polemiken geschlossen werden könnte. Insbesondere die Frage nach möglichen Wechselwirkungen zwischen Regionalismus, Funktionalismus und Moderne wurden zum Thema einer transatlantischen Diskussion.¹⁵⁰ In den Vereinigten Staaten setzte sich Lewis Mumford für eine regionale Architektur (der Westküste) in Opposition zum *International Style* (der Ostküste) ein, wie im Folgenden bei der Betrachtung des *Kritischen Regionalismus* zu sehen sein wird. Mumford setzte dem Stil der »Old-line«-Funktionalisten den sogenannten »Bay Region Style« entgegen, den er in den Bauten von Bernard Maybeck und William Wilson Wurster exemplarisch vertreten sah. Ihn definierte Mumford als »a free but unobtrusive expression of the terrain, the climate,

¹⁴⁸ Wenn auch ein solches Narrativ im Hinblick auf die Planung von Tiburtino von Aymonino als »the conscious ›invention‹ of a story in dialect, as a replacement for what was impossible: the direct creation of those dwellings by the people who would live in them« kritisiert wurde, vgl. Carlo Aymonino, »Storia e cronica del Quartiere Tiburtino«, zitiert nach: Maristella Casciato, »Neorealism in Italian Architecture«, in: Sarah Williams Goldhagen, Rejean Legault (Hrsg.), *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Canadian Centre for Architecture: Montreal, The MIT Press: Cambridge, Mass., 2000, S. 25–53, hier: S. 36.

¹⁴⁹ Vgl. Maristella Casciato, »Neorealism in Italian Architecture«, S. 45: Casciato verweist auf diverse Konzepte einer »Neuen Architektur«, darunter auf die gleichnamige Publikation von Alfred Roth, in der dieser auf die am meisten fortschrittliche neue Architektur der kleinen Länder, darunter Finnland, Holland, Schweden und die Schweiz, verwies, die sich durch das »Fehlen einer grossen geschichtlichen und baukünstlerischen Tradition, die in den grossen Nationen vorhanden ist und neue Bestrebungen hemmt«, auszeichne, vgl. Alfred Roth, *La Nouvelle Architecture. Die Neue Architektur 1930–1940. The New Architecture. Dargestellt an 20 Beispielen*, Artemis: Zürich und München, 1975 [1940], S. 5.

¹⁵⁰ Vgl. Stanford Anderson, »The ›New Empiricism: Bay Region Axis‹: Kay Fisker and Postwar Debates on Functionalism, Regionalism, and Monumentality«, in: *Journal of Architectural Education*, Feb. 1997, Vol. 50, Nr. 3, S. 197–207.

and the way of life on the Coast«, und interpretierte ihn als einen wahren *modernism*, der auch regionale Anpassungen und Modifikationen erlaube.¹⁵¹ Den Vorwurf der Rückständigkeit, der von Alfred H. Barr, Walter Gropius und Henry-Russell Hitchcock an den *Bay Region Style* gerichtet wurde, wies Mumford zurück. Auf dem Symposium zur modernen Architektur äußerte er sich folgendermaßen: »What is the Bay Region Style? Nothing but an example of a form of modern architecture which came into existence with our growth and which is so native that people, when they ask for a building, do not ask for it in any style. That is the healthy state that we should have in every part of the world. To me, that is a sample of internationalism, not a sample of localism and limited effort. Any local effort, if worth anything, is worth reproducing elsewhere; and any universal formula that is worth anything must always be susceptible of being brought home – otherwise it lacks true universality.«¹⁵²

Mit der wachsenden Prosperität ließ im Laufe der 1950er Jahre das Interesse an einer »bescheidenen« Architektur nach.¹⁵³ Erst mit dem Ansatz des kritischen Regionalismus um 1980 von Liane Lefaivre und Alexander Tzonis kam ein erneutes Interesse an Alltäglichkeit auf, das mit den Ideen der 1950er Jahre korrespondierte.

1.3 Kritischer Regionalismus

Liane Lefaivre und Alexander Tzonis prägten gegen Ende der 1970er Jahre den Begriff *critical regionalism*,¹⁵⁴ der nicht zuletzt dank Kenneth Framptons Interpretation rasant

¹⁵¹ Vgl. Lewis Mumford, »Skyline«, in: New Yorker, 11.10.1947, zitiert nach: Joan Ockman (Hrsg.), *Architecture Culture 1943–1968. A Documentary Anthology*, S. 108f.

¹⁵² Auf dem Symposium im Museum of Modern Art in San Francisco, das dem Thema »What is Happening to Modern Architecture?« gewidmet war, verlief die Polemik entlang der beiden Pole der Internationalen und der Bay-Region-Moderne. Alfred H. Barr Jr. bezeichnete in seinem Beitrag den von Mumford propagierten Stil spöttisch als den »International Cottage Style«, dessen neue *Gemütlichkeit* die einstige neue Sachlichkeit ersetze und dessen Internationalität sich mit den ähnlichen Projekten, die in den schwedischen, schweizerischen und britischen Magazinen zu sehen seien, vergleichen ließe. Walter Gropius spricht in seinem Beitrag von »chauvinistic sentimental national prejudice« des Bay Style und Marcel Breuer deklariert: »Le Corbusier did not build his machine for living! His houses are much less machines for living than, for instance, the three thousand family housing developments of the West Coast«; vgl. »What Is Happening to Modern Architecture?«, in: *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Spring 1948, Vol. 15, Nr. 3, S. 4–20.

¹⁵³ Vgl. Elena Markus, »Schweizerische Baugesinnung. Bescheidenheit als Ideologie«, in: Regine Heß (Hrsg.), *Architektur und Akteure. Praxis und Öffentlichkeit in der Nachkriegsgesellschaft*, Transcript: Bielefeld 2018, S. 217–230.

¹⁵⁴ Vgl. Liane Lefaivre und Alexander Tzonis, »The Grid and the Pathway: An Introduction to the Work of Dimitris and Suzana Antonakakis, with Prolegomena to a History of the Culture of Modern Greek Architecture«, in: *Architecture in Greece*, Nr. 15 (1981), S. 164–178; vgl. weitere Publikationen zum

an Popularität gewann.¹⁵⁵ Lefaiivre und Tzonis bezogen ihr Konzept des Regionalismus auf die lose Theorie von Mumford, an der er seit dem frühen 20. Jahrhundert kontinuierlich weiterschrieb: »The notion of ›regional‹ appears in Mumford's writings as early as 1924 in *Sticks and Stones*.«¹⁵⁶ Sie verwiesen auf die Kritik Mumfords der nordamerikanischen Beaux-Arts-Architektur, »which detracts from the ›realism‹ needed for the ›colossal task‹ of ›the renovation of the city‹«. Die Kritik galt darüber hinaus einer solchen Architektur, die der Maschine gleichgesetzt wurde. »Der Architekt,« so Mumford, »der die Fähigkeit verloren hat, mit offenen Sinnen die ihn umgebende Wirklichkeit in sich aufzunehmen und sie neu zu gestalten, mag wohl fühlen, daß jede Art maschineller Architektur seiner eigenen Unproduktivität vorzuziehen ist.«¹⁵⁷ Die Alternative hieß Architektur aus der Region, die in den größeren Maßstab eines »regional planning« eingebettet sei. Mit der Ausstellung *Domestic Architecture of the San Francisco Bay Region*, die 1949 in San Francisco stattfand, festigte Mumford diese Position gegen die von ihm als dogmatisch verstandene Architekturmoderne. Sein Pragmatismus¹⁵⁸ ließ keinen Raum für Scherze zu. Der Architekturkritiker Martin Filler erinnerte sich: »He saw no room in architecture for humor or irony or historical references. [...] Mumford was much more concerned with planning principles than visual matters. If you look at the architectural design of the houses at Sunnyside and Radburn, which Mumford was involved with as a member of the Regional Planning

Kritischen Regionalismus von Lefaiivre und Tzonis: *Architecture in Europe since 1968* (1993); *Architecture in North America since 1960* (1995); *Critical Regionalism. Architecture and Identity in a Globalized World* (2003).

¹⁵⁵ Bezeichnend ist die Parallele zwischen der Regionalismusbewegung in der Architektur und dem *regionalism movement* in der US-amerikanischen Kunst des *social realism* der 1930er und 1940er Jahre, vgl. Thomas Craven, »Art and propaganda« (1934), in: David Shapiro, *Social Realism. Art as a Weapon*, Ungar: New York, 1973, S. 81–94; Grant Wood, aus »Revolt against the City« (1935), in: Charles Harrison & Paul Wood (Hrsg.), *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideals*, Blackwell: Hoboken, N. J., 2003, S. 435–437.

¹⁵⁶ Liane Lefaiivre und Alexander Tzonis, »Lewis Mumford's Regionalism«, in: *Design Book Review*, Issue 19, Winter 1991: *Mumford: A Usable Man of the Past*, S. 20–25, hier S. 20; in ihrem Essay konfrontieren Lefaiivre und Tzonis außerdem das konservative Gedankengut von Martin Heidegger mit der aufgeklärten Position von Mumford, um den Konservatismusvorwurf an letzteren abzuwehren. Die Ambiguität des *Regionalismus*-Begriffs unterstreichen sie auch in den eigenen Ausführungen zum kritischen Regionalismus, vgl. »The Grid and the Pathway«.

¹⁵⁷ Lewis Mumford, *Vom Blockhaus zum Wolkenkratzer. Eine Studie über amerikanische Architektur und Zivilisation*, Bruno Cassirer: Berlin, 1925, S. 12; zur Kritik der Technik auch: ders., *Technics and Civilization*, 1934.

¹⁵⁸ Martin Filler erinnerte sich: »Mumford was more of a pragmatic reformer, like his heroes Patrick Geddes and Ebenezer Howard, than a utopian like Charles Fourier«, vgl. Martin Filler, »Mumford remembered«, in: *Design Book Review*, Issue 19, Winter 1991: *Mumford: A Usable Man of the Past*, S. 14–19, hier: S. 16.

Association, they're banal in a way that does not even attain the level of Robert Venturi's self-conscious banality.«¹⁵⁹

1.3.1 Für eine andere Architektur

Das erste Essay zum kritischen Regionalismus verfassten Lefaivre und Tzonis auf die Anfrage von Lucius Burckhardt für die von ihm edierte Publikation *Für eine andere Architektur*.¹⁶⁰ Burckhardt selbst steuerte für die Publikation einen Aufsatz zum Thema *Dirt* bei, in dem *Schmutz* nicht auf das aktuelle Problem der Umweltverschmutzung reduziert wurde.¹⁶¹ Bei der Bestimmung der Kategorien des *Schmutzes* verwies Burckhardt auf das jeweilige soziale System, in dem die Standards der Sauberkeit und des Schmutzes bestimmt werden, und merkte an, dass sowohl diese Standards als auch die durch sie in Gang gebrachte Diskriminierung von den Diskriminierten selbst auch umgekehrt werden könnten.

Kurz nach dem ersten deutschsprachigen Essay befassten sich Lefaivre und Tzonis im *The grid and the pathway* mit der Architektur des Regionalismus, die sie als ein Phänomen bestimmten, das über »individual and local architectonic features against more abstract and universal ones« verfüge.¹⁶² Anhand von zwei ikonographischen Merkmalen – *grid* (Raster) und *pathway* (Weg) – im Werk der griechischen Architektinnen Dimitris und Suzana Antonakakis konkretisierten sie ihr Konzept des *Kritischen Regionalismus*, den sie vom *falsch* Pittoresken, wie im Projekt von Dimitris Pikionis für die Akropolis, unterschieden. Die Architektur des kritischen Regionalismus enthielt nach Lefaivre und Tzonis einen kritischen Kommentar zur zeitgenössischen

¹⁵⁹ Martin Filler, »Mumford remembered«, in: Design Book Review, Issue 19, Winter 1991: *Mumford: A Usable Man of the Past*, S. 14–19, hier: S. 19.

¹⁶⁰ Alexander Tzonis erinnert sich 2003, dass er und Liane Lefaivre von Lucius Burckhardt 1978 eingeladen wurden, einen Beitrag zum Thema »Regionalismus heute« beizusteuern, vgl. Alexander Tzonis, »Preface«, in: Liane Lefaivre, Alexander Tzonis, *Critical Regionalism. Architecture and Identity in a Globalized World*, Prestel: München u.a., 2003, S. 6; außerdem Alexander Tzonis und Liane Lefaivre, *Times of Creative Destruction: Shaping Buildings and Cities in the late C20th*, Routledge: London and New York, 2017, S. 122; Alexander Tzonis und Liane Lefaivre: »Die Frage des Regionalismus«, in: Michael Andritsky, Lucius Burckhardt und Ot. Hoffmann (Hrsg.): *Für eine andere Architektur*, Eine Publikation des Deutschen Werkbundes. 2 Bände (Band 1: Bauen mit der Natur und in der Region), Fischer: Frankfurt am Main, 1981.

¹⁶¹ Vgl. Lucius Burckhardt, »Dirt« (1980), in: Jesko Fezer, Martin Schmitz (Hrsg.), *Lucius Burckhardt Writings. Rethinking Man-made Environments Politics, Landscape & Design*, Springer: Wien, New York, 2012, S. 166–169.

¹⁶² Tzonis, Lefaivre: »The Grid and the Pathway. An introduction to the work of Dimitris and Suzana Antonakakis«, in: Alexander Tzonis and Liane Lefaivre, *Times of Creative Destruction: Shaping Buildings and Cities in the late C20th*, Routledge: London and New York, 2017, S. 123–128 [Architecture in Greece, Nr. 5/1981].

Architektur und Gesellschaft: »The regionalism of Antonakakis is also close to the ideas of Mumford's regionalism. Both grid and path come close to reflecting the particular historical condition through which they have passed and they are clearly engaged in a critical reflection.«¹⁶³

Kenneth Frampton übernahm den Begriff und das von Lefavre und Tzonis aufgespürte Programm, das er in seinem Aufsatz *Towards a critical regionalism. Six points an architecture of resistance* verallgemeinerte und als einen Konflikt zwischen dem Universalismus der Architekturmoderne und den lokalen kulturellen Ressourcen darstellte.¹⁶⁴ Er folgte dem Philosophen Paul Ricœur, der behauptete: »The phenomenon of universalization, while being an advancement of mankind, constitutes a sort of subtle destruction, not only of traditional cultures, which might not be an irreparable wrong, but also of what I shall call for the time being the creative nucleus of great cultures«. Die Zerstörung der Kulturen drückte sich nach Ricœur in »the spreading before our eyes of a mediocre civilization« aus.¹⁶⁵ Frampton führte in der Nachfolge Ricœurs die Situation auf die durch den Konsum geprägte Massenkultur zurück. Um diese gefährliche Entwicklung abzuwenden, die »Charles Jencks has since classified as postmodern architecture – towards pure technique or pure scenography« und die den zivilisatorischen Idealen der Avantgarde ein Ende setzte, war eine Alternative vonnöten. Frampton beharrte, analog zu Lefavre und Tzonis, auf der Unterscheidung des Kritischen Regionalismus von solchen konservativen Tendenzen wie der Heimatarchitektur oder dem *populism* (er warnte insbesondere vor dem Populismus von Scott Brown und Venturi). Diese Tendenzen, die sich mit Hilfe von »instrumentellen Zeichen« behaupten würden, »seek[] to evoke not a critical perception of reality«, so Frampton. Der kritische Regionalismus hingegen »find its governing inspiration in such things as the range and quality of the local light, or in a *tectonic* derived front a peculiar structural mode, or in the topography of a given site«.¹⁶⁶ Den Ort, wie ihn Heidegger

¹⁶³ Tzonis, Lefavre: »The Grid and the Pathway«, S. 128.

¹⁶⁴ Kenneth Frampton, »Towards a critical regionalism. Six points an architecture of resistance« (1983), in: Hal Foster (Hrsg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern culture*, The New York Press: New York, 1983, S. 17–34; deutsche Version des Aufsatzes, verändert und mit zahlreichen baulichen Beispielen versehen: Kenneth Frampton, »Postskriptum 1983: moderne Architektur und kritischer Regionalismus«, in: ders., *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Deutsche Verlags-Anstalt: Stuttgart, 1983, S. 250–261.

¹⁶⁵ Paul Ricœur, zitiert nach: Kenneth Frampton, »Towards a critical regionalism. Six points an architecture of resistance« (1983), in: Hal Foster (Hrsg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern culture*, The New York Press: New York, 1983, S. 17–34, hier: S. 17.

¹⁶⁶ Kenneth Frampton, »Towards a critical regionalism«, S. 23.

auffasste, begriff er als eine Schlüsselkategorie des Kritischen Regionalismus. Dieser würde es nach Frampton ermöglichen, »to stand against – and hence literally to withstand in an institutional sense – the endless processal flux of the Megalopolis.«¹⁶⁷ Seine Architekturformel am Ende des Aufsatzes hieß: »tectonic rather than the scenographic«.¹⁶⁸

Lefavre und Tzonis distanzieren sich demgegenüber von Heideggers Bestimmung des Ortes und bezeichnen die Strategie des *ostranenie*, die Denkmuster und Klischees herausfordere, als die Substanz des neuen Regionalismus.¹⁶⁹ Sie verglichen diese Strategie mit Venturis Einsatz konventioneller Elemente auf unkonventionelle Art und Weise, die er 1966 in *Complexity and Contradiction* theoretisch untermauerte, und schlossen daraus: »Critical regionalism did not result in an identifiable architectural style.«¹⁷⁰ Auch der zeitliche Rahmen für die Bauten des Kritischen Regionalismus war als eine variable Größe zu verstehen: Etwa seit den 1960er Jahren und vor allem in Westeuropa (aber nicht nur) entstandene Bauten, bei denen die regionalen Elemente zuerst isoliert und anschließend in einen neuen Kontext gebracht wurden, zählten hinzu.¹⁷¹

¹⁶⁷ Im Gegensatz zu Lefavre und Tzonis, die sich von Heidegger wiederholt distanzieren, zieht Frampton Heideggers Essay »Bauen Wohnen Denken« (1951) hinzu, um die moderne Kondition des »universal placeness« zu kritisieren, vgl. Kenneth Frampton, »Towards a critical regionalism«, S. 27.

¹⁶⁸ Kenneth Frampton, »Towards a critical regionalism«, S. 30.

¹⁶⁹ Die Methode des *ostranenie* führte Liane Lefavre zuerst 1988 in Bezug auf ihre Theorie des *Dirty Realism* ein, und übertrug sie zusammen mit Tzonis anschließend auf das revidierte Konzept des Kritischen Regionalismus, vgl. Alexander Tzonis und Liane Lefavre, »Introduction: Between Utopia and Reality: Eight Tendencies in Architecture since 1968 in Europe«, *Architecture in Europe since 1968. Memory and Invention*, London: Thames and Hudson 1992, S. 10–23, hier: S. 18.

¹⁷⁰ Lefavre und Tzonis beziehen ihr Konzept der *defamiliarization* in der Architektur auf die Idee der *Verfremdung* bei Bertolt Brecht sowie auf den von Viktor Šklovskij geprägten Begriff *estranging* (*ostranenie*), vgl. ebd., S. 18; Venturi betonte allerdings in *Complexity and Contradiction* die Idee der *convention*, die er später zusammen mit Scott Brown zum Konzept des *populism* weiterentwickelte: »Bernard Maybeck is the unique architect in recent times to employ contradictory combinations of vernacular industrial elements and eclectic stylistic elements [...] in the same building. Using convention unconventionally is otherwise almost unknown in our recent architecture«, Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture. with an introduction by Vincent Scully*, The Museum of Modern Art, New York, 1966, S. 43.

¹⁷¹ Als Illustration zu ihren Überlegungen zogen sie solche Bauten hinzu wie Edward Larrabee Barnes' *Haystack Mountain School of Crafts* in Maines (1959–61), Luigi Snozzis *Casa Kalman* in Locarno (1974–76) oder *Thau School* in Barcelona von Josep Martorell, Rafael Moneos *Museo Nacional de Romana* in Merida (1980–86), die Zentralbibliothek in Tampere von Raili und Reima Pietilä (1978–86) oder *Hubertus House* in Amsterdam von Aldo van Eyck (1982–87), vgl. Alexander Tzonis und Liane Lefavre, *Architecture in Europe since 1968*; Alexander Tzonis, Liane Lefavre, Richard Diamond, *Architecture in North America since 1960*, Thames and Hudson: Boston u.a., 1995.

3.1.2 Vom Kritischen Regionalismus zum Dirty Realism und zurück

Lefavre und Tzonis stießen bei der Fortentwicklung ihrer Ideen zum kritischen Regionalismus auf ein Dilemma: Es betraf die Frage nach dem *Regionalismus* »in the highly hostile conditions of the contemporary no-man's-land that exists on the periphery or the post-industrial, post-agrarian, post-urban landscape«. ¹⁷² Just in diesem Moment, als die modernen industriellen Stadtlandschaften sich in einem Auflösungsprozess befanden, entstand eine Reihe von Projekten, die Liane Lefavre dem *dirty realism* zuordnete. Die lose Bewegung, die an den Kritischen Regionalismus anschloss, setzte sich mit der Transformation der postindustriellen urbanen Landschaften auseinander. Die »Entdeckung« der städtischen Peripherie durch die Architekturschaffenden hing mit der Kommerzialisierung der Innenstädte zusammen. Bei den peripheren Grundstücken handelte es sich, so Lefavre, um die »mostly forgotten pockets of urban areas that had previously been occupied by industrial, transportation, distribution or institutional facilities of the pre-First-World-War industrial era«, die aufgrund ihres niedrigen Bodenwerts zunehmend attraktiv wurden. ¹⁷³ Die bis dahin unsichtbar gebliebenen Randgebiete und ehemaligen industriellen Areale verschmolzen zu einer postindustriellen Stadtlandschaft, in der sich der moderne Konflikt zwischen Natur und Technik nun aufgelöst zu haben schien. Eine Historisierung der zu einer neuen Tradition geronnenen Formen des industriellen Zeitalters erklärte den Zusammenhang zwischen den Vorstellungen des Kritischen Regionalismus und des *dirty realism*: Der erste wie auch der zweite teilten die »typischen« Momente des Regionalen. Während im Kritischen Regionalismus diese Momente als typische Formen dargestellt wurden, die in der Moderne umgedeutet wurden, waren es im *dirty realism* die modernen Formen selbst, die eine solche Neuinterpretation erfahren haben. Den gemeinsamen Nenner der beiden Konzepte »Kritischer Regionalismus« und »Schmutziger Realismus« bestimmten Lefavre und Tzonis in ihrer Annäherung an die Wirklichkeit. Eine »regionale« Architektur war nach Tzonis, der darin Mumford folgte, eine solche, die »on the perception of ›place‹, derived from ›achievements in science‹ und auf »experiments in democracy« aufbaute, um »›not be stifled‹ as they had been in the ›imperial‹ framework that would ›serve economically‹ without ›depleting resources«

¹⁷² Alexander Tzonis und Liane Lefavre, »Introduction: Between Utopia and Reality«, S. 19.

¹⁷³ Ebd., S. 21.

›for the benefit the capital city‹«. ¹⁷⁴ Im *dirty realism* kam dem Realismus die Aufgabe zu, die Realität der postindustriellen Stadt (einschließlich der ökonomischen und ökologischen Verhältnisse) mit Mitteln der Architektur zu eruieren. Vor diesem Hintergrund charakterisierte der *Schmutz*, ein vormals negatives Attribut, eine Umwertung von überholten Werten und Normen. Die mit der Formel der russischen Formalismusschule »make the stone stony« von Lefavre erhoffte Verfremdung des Gewöhnlichen im *dirty realism* war bestrebt, einen ungetrübten Blick auf den Alltag einer postmodernen Stadt zu erlauben.

Ein Vierteljahrhundert nach dem ersten Essay zum Kritischen Regionalismus stellte Tzonis fest, dass dies kein Begriff war, auf den sich Architekt:innen bezogen, sondern ein Konstrukt, das zur Analyse von Bauten eingesetzt wurde. Rückblickend interpretierte Tzonis die zeitweilige Fokussierung des Realismus als eine Schutzmaßnahme gegen eine Misinterpretation des kritischen Regionalismus durch Frampton: »To clarify the issue, we even publicly suggested that the concept of regionalism should be abandoned and replaced by realism, hereby erasing the middle part of re-›gion‹-alism.« ¹⁷⁵ Lefavre und Tzonis kehrten nach etwa einem Jahrzehnt, in dem sie sich auf das Konzept des *dirty realism* fokussierten, zurück zum ursprünglichen Ansatz des Kritischen Regionalismus. ¹⁷⁶ Die gleichbleibende Aktualität des Kritischen Regionalismus lag, im Gegensatz zu der des *dirty realism*, nach Tzonis im andauernden Konflikt »between globalization and international intervention, on the one hand, and local identity and the desire for ethnic insularity, on the other.« ¹⁷⁷

Die postmoderne Idee des Regionalismus konnte sich allerdings nicht ohne Weiteres von der modernen Linearität lösen. Der spanische Architekt Ignasi de Solà-Morales, der 1987 die »unproduktiven« marginalen Stadträume und Brachen als *terrain*

¹⁷⁴ Vgl. Lewis Mumford, zitiert nach Alexander Tzonis, »Introducing an Architecture of the Present. Critical Regionalism and the Design of Identity«, in: Liane Lefavre, Alexander Tzonis, *Critical Regionalism. Architecture and Identity in a Globalized World*, S. 19.

¹⁷⁵ Alexander Tzonis, »Introducing an Architecture of the Present. Critical Regionalism and the Design of Identity«, in: Liane Lefavre und Alexander Tzonis, *Critical Regionalism. Architecture and Identity in a Globalized World*, Prestel: München u.a., 2003, S. 10–21, hier: S. 10.

¹⁷⁶ Vgl. Liane Lefavre, Kommentar zum Essay »Dirty Realism. Making the stone stony« (1990), in: Alexander Tzonis und Liane Lefavre, *Times of Creative Destruction: Shaping Buildings and Cities in the late C20th*, Routledge: London and New York, 2017, S. 180; vgl. auch Liane Lefavre und Alexander Tzonis, *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization. Peaks and Valleys in the Flat World*, London: Routledge, 2012.

¹⁷⁷ Alexander Tzonis, »Introducing an Architecture of the Present. Critical Regionalism and the Design of Identity«, S. 10.

vague auffasste,¹⁷⁸ beschrieb das Dilemma in seinem Aufsatz zum Konzept der zeitgenössischen *weak architecture* folgendermaßen: »The interpretation of the crisis of the modern project can only be effected from what Nietzsche called ›the death of God‹; that is to say, from the disappearance of any kind of absolute reference that might in some way coordinate, or ›close‹, the system of our knowledge and our values at the point at which we articulate these in a global vision of reality.«¹⁷⁹ Die Reaktionen der Architekturkultur auf die Krise der Disziplin seit den 1960er Jahren stufte Solà-Morales als Fundamentalismus ein. Sowohl die Architektur der italienischen Tendenz, »an attempt at rereading the hardest, most programmatic, most radical architecture of the strictest exponents of rationalism of the interwar years, as well as of the architects of the Enlightenment«, als auch die Architektur eines Richard Meier, der eine endlose Wiederholung von »the linguistic tropes of twenties purism« anzusehen war, stellten nach Solà-Morales einen architektonischen Fundamentalismus dar, den er als einen reinen Historizismus bezeichnete.¹⁸⁰ Den allgemeinen Zustand der Unsicherheit führte er auf die fragmentierte Realität von heute zurück – »today’s fragmented reality of overlapping virtual and ›real‹ times [...] – is presented precisely as juxtaposition: a discontinuity; something that is in complete contrast to a single, unique, closed and complete system.«¹⁸¹ In dieser vielfältigen Fragmentiertheit verortete Solà-Morales die *weak architecture*, die im Gegensatz zum modernen linearen Narrativ ein postmodernes *event*, ein Moment des Wirklichen, darstelle. Zwei weitere Momente kennzeichnen nach Solà-Morales eine solche Architektur: ihr dekorativer Charakter und die Monumentalität. Das Dekorative sei aber kein Schimpfwort und kein Zeichen der Trivialisierung, sondern »simply constitutes a recognition of the fact that for the work of art – sculptural or architectonic – an acceptance of a certain weakness, and thus of relegation to a secondary position, may possibly be the condition of its greatest elegance and, ultimately, its greatest significance and import«. Die Monumentalität der *weak architecture* stelle wiederum keine Fortsetzung der klassischen Tradition dar; im Gegensatz zur Klassik handelte es sich bei dieser Monumentalität um ein Moment der Erinnerung. Er verwies auf den Unterschied zur Verwendung des Begriffs »Monument«

¹⁷⁸ Vgl. Ignasi de Solà-Morales, »Terrain Vague« (1995), in: Patrick Barron, Manuela Mariani, *Terrain Vague. Interstices at the Edge of the Pale*, Routledge: London, New York, 2014, S. 24–30;

¹⁷⁹ Ignasi de Solà-Morales, »Weak Architecture«, in: K. Michael Hays (Hrsg.), *Architecture theory since 1968*, S. 616–623, hier: S. 616 (zuerst publiziert in: *Quaderns d’arquitectura i urbanisme*, Nr. 175, 1987).

¹⁸⁰ Ebd., S. 618f.

¹⁸¹ Ebd., S. 621.

bei Aldo Rossi, dem es um die Dauerhaftigkeit und ein Verständnis der Stadt als einer Konstante ging. »In contrast, the notion of monument I have sought to put forward here«, schrieb Solà-Morales, »is bound up with the lingering resonance of poetry after it has been heard, with the recollection of architecture after it has been seen«. Und genau das ist nach Solà-Morales »the strength of weakness; that strength which art and architecture are capable of producing precisely when they adopt a posture that is not aggressive and dominating, but tangential and weak«. ¹⁸²

2. Zum Problem des Realismus im Architekturdiskurs der 1970er Jahre

Das Realismus-Thema hatte im Laufe der 1970er Jahre Konjunktur im europäischen und nordamerikanischen Architekturdiskurs. Die Wiederentdeckung des Realismus um 1968 in der Kunst hing zum einen mit Interesse am Sozialistischen Realismus zusammen und zum anderen mit einer kritischen Evaluation der Realismuskunst in den 1920er und 1930er Jahren, zum dritten mit der veränderten, von Bildern dominierten gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zu den Knotenpunkten des europäischen Architekturdiskurses, der sich um den Realismus drehte, gehörten Mailand und Zürich. Im amerikanischen Diskurs herrschte die von der Pop Art beeinflusste Diskussionsform von Realismus, die ihren symbolischen Mittelpunkt in Las Vegas hatte. Im Folgenden werden die Fragestellungen in der damaligen Auseinandersetzung sowie die Argumentation der signifikanten Protagonist:innen erfasst, um dem »Problem des Realismus« im Vorfeld des – unter einem anderen Vorzeichen stehenden – *Dirty Realism* (und im Anschluß an die ideologische Realismus-Debatte im früheren 20. Jahrhundert), nachzugehen.

Das Konzept einer neuartigen *realistischen Architektur* entwickelten die Fürsprecher:innen des Neuen Realismus in der Architektur (analog zur Bildenden Kunst) als Opposition zum Bauwirtschaftsfunktionalismus, der den Funktionalismus der Moderne beerbte¹⁸³. Es ging den Kritiker:innen auf beiden Seiten des Atlantiks um ein anderes – realistisches – Verhältnis der Architekturproduktion gegenüber ihrer Umwelt.

¹⁸² Ignasi de Solà-Morales, »Weak Architecture«, S. 622f.

¹⁸³ Vgl. Heinrich Klotz, »Das Pathos des Funktionalismus«, in: Werk-Archithese Heft 3, 64 (1977), S. 3–4 und S. 22; außerdem zur Krise der Architekturideologie im Zeitalter der Moderne: Manfredo Tafuri, »Toward a Critique of Architectural Ideology« (1969), in: K. Michael Hays, *Architecture Theory since 1968*, MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 1998, S. 6–35.

Die durch die Avantgarde proklamierte Revolution der Architektur war in die Jahre gekommen. Die aufkommende Architekt:innengeneration lehnte die Kompromisslosigkeit der vorausgehenden Generationen ab: Das sogenannte Projekt der Moderne wurde durch die *Sprache der postmodernen Architektur*¹⁸⁴ »verunreinigt«. Die Einbeziehung der Fragestellungen, die unter dem Begriff des Realismus zusammengefasst wurden, betraf die aktuelle Krisenlage der Architektur nach 1968: in der damaligen urbanen Situation, aber auch hinsichtlich einer Krise der Form, die keine Verbindung mehr zur Wirklichkeit aufwies.

Mario Gandelsonas nannte 1976 zwei antagonistische Architekturtendenzen, »neo-rationalism« und »neo-realism«, die den gegenwärtigen Architekturdiskurs prägten. Zu Neorationalisten zählte Gandelsonas Aldo Rossi, Peter Eisenman und John Hejduk; Robert Venturi verkörperte für ihn hingegen die neorealistische Position. Gandelsonas selbst plädierte für einen »neo-functionalism«, in dem die beiden genannten Positionen zusammengebracht und weiterentwickelt werden könnten.¹⁸⁵ Vor allem dem Schweizer Kunsthistoriker Stanislaus von Moos, der in den 1970er Jahren zwischen Schweiz, Italien und den USA agierte, gehörte der Verdienst, den Realismus, insbesondere in der Arbeit der amerikanischen Architekt:innen Denise Scott Brown und Robert Venturi, in den Fokus des internationalen Architekturdiskurses zu stellen.¹⁸⁶ Von Moos war der Gründungsredakteur der Architekturzeitschrift *archithese* und bestimmte zwischen 1971 und 1977 die Inhalte und in der Folge auch den deutschsprachigen Architekturdiskurs in der Schweiz und darüber hinaus mit.¹⁸⁷ In zwei *archithese*-Ausgaben zum Realismus stellte von Moos zuerst die Arbeit von Scott Brown und Venturi unter realistischen Vorzeichen vor; ein Jahr später bemühten sich Martin

¹⁸⁴ Vgl. Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli: New York, 1977.

¹⁸⁵ Vgl. Mario Gandelsonas, »Neo-Functionalism« (Editorial), in: K. Michael Hays, *Oppositions Reader: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973–1984*, Princeton Architectural Press: New York, 1999, S. 7–8 [Oppositions 5, Sommer 1976]; Peter Eisenman distanziert sich hingegen in seinem Editorial-Text in der gleichen *Oppositions*-Ausgabe von der Bewegung des Neorationalismus, um seine eigene Position, die er als eine »Negation des Funktionalismus« beschreibt, hervorzuheben, in: Peter Eisenman, »Post-Functionalism« (Editorial), in: K. Michael Hays, *Oppositions Reader*, S. 9–12.

¹⁸⁶ Vgl. Beatriz Colomina, Craig Buckley (Hrsg.), *Clip, stamp, fold: The radical architecture of little magazines, 196X to 197X*, Actar: Barcelona, 2010, S. 483–488 (deutsche Übersetzung des Interviews mit in: *Arch+* 186–187.2008, S. 68–72).

¹⁸⁷ In den Jahren 1978 bis 1980 wurde die *archithese* mit der Zürcher Architekturzeitschrift *Werk* zusammengelegt und erschien unter dem Titel »werk-archithese«; anschließend übernahm Martin Steinmann 1980–1987 die *archithese*-Chefredaktion; zur Rolle der diskursbildenden Architekturzeitschriften, vgl. Angelika Schnell, »Architekturzeitschriften und Architekturdiskurse«, in: Dietrich Erben (Hrsg.), *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie. Ein Handbuch*, Wilhelm Fink: Paderborn, 2019, S. 460–474.

Steinmann und Bruno Reichlin darum, eine zeitgenössische realistische Architektur theoretisch zu ergründen.¹⁸⁸

Die neuartige *Architettura Razionale* wurde auf der Mailänder Triennale 1973 formuliert. Die Anknüpfung an den vorausgegangenen Neorealismus-Diskurs betraf insbesondere die soziale und politischen Konnotationen des Realismus-Begriffs, die auch im zeitgleichen Kunstdiskurs eine bedeutende Rolle spielten. In der Ausstellung *Europa–America* auf der 37. Biennale in Venedig in 1976 thematisierten Vittorio Gregotti und Peter Eisenman die Stadt: Die historischen Stadtkerne und die Suburbia wurden in den präsentierten Projekten aus der europäischen und aus der amerikanischen Perspektive kritisch thematisiert. Während die europäischen Projekte vor allem reale Fallstudien behandelten, waren die amerikanischen Projekte hauptsächlich analytisch und abstrakt. Für diese Ausstellung produzierte Aldo Rossi mit Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin und Fabio Reinhart die Collage *La città analoga*, eines der Hauptwerke in seiner theoretischen Auseinandersetzung mit dem Neorationalismus.¹⁸⁹

Es zeigte sich aber schnell, dass die versuchte Realismus-Bestimmung in Bezug auf die Architektur der 1970er Jahre kaum lebensfähig gewesen sein konnte. Die amerikanische populäre Architektur setzte schon nach kurzer Zeit anstelle von Realismus auf das *Everyday Life* und das Gewöhnliche und Ordinäre, und Aldo Rossi, der Hauptprotagonist des Neorationalismus, wies die versuchte Zuordnung zum zeitgenössischen Architektur-Realismus von sich.¹⁹⁰ Die Alltagskultur und ihr »Blick von unten« erfreuten sich in der gleichen Zeit in der Geschichte, Soziologie oder in den relativen neuen *Cultural Studies* wachsender Beliebtheit. Das Populäre, das in der Pop-Art-Kunst und -Architektur in Amerika und Großbritannien mit Blick auf die Konsumgesellschaft der Nachkriegszeit aufgenommen wurde, behandelten die Protagonist:innen mit dem Stilmittel der Ironie, das eine sichere Distanz gegenüber den kontextualisierten Objekten ermöglichte.¹⁹¹ Den diskursiven Topos der 1970er Jahre

¹⁸⁸ Stanislaus von Moos distanzierte sich rückblickend im Gespräch mit der Autorin ausdrücklich von dem zweiten Realismus-Heft und den darin enthaltenen theoretischen Versuchen.

¹⁸⁹ Vgl. Léa-Catherine Szacka, »Debates on Display at the 1976 Venice Biennale«, in: Thordis Arrhenius, Mari Lending, Wallis Miller, Jérémie Michael McGowan (Hrsg.), *Place and Displacement: Exhibiting Architecture*, Lars Müller Publishers: Zürich, 2014, S. 97–112.

¹⁹⁰ Vgl. Aldo Rossi, »Realismus als Erziehung«, in: *archithese* 19.1976: Realismus in der Architektur, S. 27–28.

¹⁹¹ Vgl. Emmanuel Petit, *Irony; Or, The Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture*, Yale University Press: New Haven, Conn., 2013.

»Populismus versus Neorationalismus« nahm zuletzt der amerikanische Architekt Jorge Silvetti 1980 auf, um die Frage nach dem Realen in der Architektur dem Prozess der Repräsentation gleichzusetzen.¹⁹² Die Architekturdebatte um das Verhältnis der Postmoderne zur Moderne, deren Bedeutung der Literaturwissenschaftler Andreas Huyssen mit der Expressionismus-Realismus-Debatte in den 1930er Jahren verglich,¹⁹³ erschöpfte sich, als der Gegenstand der Debatte sein kritisches (und ironisches) Potential einbüßte. Denn bei der Problematisierung des Alltäglichen (gleichgesetzt mit der städtischen Realität) in den 1980er Jahren wurde der Moderne-Postmoderne-Komplex im Unterschied zur postmodernen Avantgarde als ein historisches Phänomen erwogen und diskutiert.

2.1 Amerikanische Pop-Architektur...

Die Ästhetik der amerikanischen Populärkultur stand im Mittelpunkt der Arbeit von Denise Scott Brown und Robert Venturi. Sie untersuchen das Alltägliche, Hässliche und Gewöhnliche in Las Vegas mit der gleichen Seriosität, wie Venturi nur wenige Jahre zuvor die historische Architektur Roms betrachtet hatte.¹⁹⁴ Die in Las Vegas entdeckten *Everyday-Life-Formen* überführten sie in eine kritische Entwurfspraxis. Es galt, die urbane Alltagskultur nicht nur in Form von Analysen festzuhalten, sondern diese als eine gegebene Realität zu akzeptieren und folglich für die eigene Arbeit zu nutzen, indem das Vorgefundene in den eigenen Entwürfen transformiert und verfremdet wurde. Scott Brown und Venturi beriefen sich bei dieser Vorgehensweise auf die amerikanische Pop-Art und ihre Faszination mit der Alltags- und der Konsumwelt.¹⁹⁵ Die Publikation von Ed Ruscha »Every Building on the Sunset Strip« bildete einen zentralen Referenzpunkt für ihre eigene Arbeit in Las Vegas.¹⁹⁶ Trotz dem radikalen

¹⁹² Jorge Silvetti, »On Realism in Architecture«, in: The Harvard Architecture Review, Volume 1. Spring 1980: *Beyond the Modern Movement*, S. 11–31.

¹⁹³ Andreas Huyssen, »Postmodern – eine amerikanische Internationale?«, in: ders. (Hrsg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1989, S. 13–44, hier: S. 14.

¹⁹⁴ Vgl. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction*, The Museum of Modern Art, New York in association with the Graham Foundation for advanced Studies in the Fine Arts, Chicago, 1966; Vincent Scully äußert sich zur Bedeutung der Publikation in der Einführung: »It is a very American book, rigorously pluralistic and phenomenological in its method; [...] probably the most important writing on the making of Architecture since Le Corbusier's *Vers une Architecture*, of 1923«, S. 9–11.

¹⁹⁵ Vgl. Martino Stierli, »Pop Art« und »Pop Architecture«, in: *Las Vegas im Rückspiegel. Die Stadt in Theorie, Fotografie und Film*, gta Verlag: Zürich, 2010, S. 245–261.

¹⁹⁶ Vgl. Martino Stierli, *Las Vegas im Rückspiegel*, S. 137.

Anspruch blieb die »Pop Architecture« eine elitäre Kunst: »Das Vorgehen der Pop Art – und entsprechend der Pop Architecture – besteht also für Venturi in einer ›Verfremdung‹ eines gewöhnlichen, der Populärkultur entstammenden Objekts. Diese Verfremdung basiert auf einer dreifachen Operation: auf der Verschiebung in einen neuen (hochkulturellen) Zusammenhang, auf einer Steigerung des Massstabs sowie auf der Überführung in ein (künstlerisches) Medium«, so Martino Stierli.¹⁹⁷

Die Einstellung von Scott Brown und Venturi irritierte die Architekturgemeinschaft. Nach Ansicht von Robert Venturi war der Grund der Irritation ihre Herangehensweise an die Projekte, bei denen, so Venturi, »we like to look at the existing landscape and go on from there, looking at it nonjudgementally at first. This horrifies architects very much.«¹⁹⁸ Sie bezeichneten ihre Bauten als »ordinär« (ordinary), zugleich aber auch als »extra«-ordinär, wobei sich das Ordinaire auf den gegebenen Kontext bezog – eine Gegenposition zur Haltung der Moderne. Venturi unterstrich im Gespräch mit John Wesley Cook und Heinrich Klotz: »We don't like the megastructural, heroic, pseudoprogressive stance of establishment architecture now. We think it has neither validity nor vitality, and this was an emotional artist's response«, und deswegen »we went and looked at architecture that's not trying so hard, architecture of the everyday landscape [...] [W]e rationalized our original reactions and tested them against a social and technical critique based on real need and feasibilities in this country today.«¹⁹⁹ Die Apologeten der postmodernen Avantgarde suchen nach einer neuartigen Ikonographie der Architektur, die sich auf die Werbe- und Konsumzeichen ihrer unmittelbaren Umwelt bezog, um daraus eine *symbolische* Architektur herauszudestillieren.

Die »Realität« wurde mehrmals in diesem Gespräch herbeizitiert. Insbesondere drehte sich das Gespräch um solche Kategorien wie »pop« und »populär«, »commercial vernacular« und »Alltag«. Von einem Realismus als Methode war nur mittelbar die Rede, schließlich bezogen sich ohnehin alle Studien und Projekte von Scott Brown und Venturi auf die aktuelle urbane Realität. In der von ihnen formulierten *Theory of Ugly and Ordinary* wurden zwei Art und Weisen einer *gewöhnlichen* Architektur erschlossen: die

¹⁹⁷ Vgl. Martino Stierli, *Las Vegas im Rückspiegel*, S. 251.

¹⁹⁸ Robert Venturi und Denise Scott Brown im Gespräch mit John Wesley Cook und Heinrich Klotz, in: *Conversations with Architects*. Philip Johnson, Kevin Roche, Paul Rudolph, Bertrand Goldberg, Morris Lapidus, Louis Kahn, Charles Moore, Robert Venturi & Denise Scott Brown, New York 1973, S. 247–266, hier: S. 248.

¹⁹⁹ Ebd., S. 249.

erste, die im Hinblick auf die Bauart und Konstruktion gewöhnlich ist, und die zweite, die im Hinblick auf die ihr immanente Symbolik als gewöhnlich erscheint.²⁰⁰ Die beiden Architekt:innen plädierten natürlich für die zweite, symbolische Art und Weise des Gewöhnlichen.²⁰¹

2.1.1 Las Vegas etc. Realismus in der Architektur

Stanislaus von Moos, der in den 1970er Jahren am *Carpenter Center* der *Harvard University* lehrte und seit 1971 parallel die von ihm gegründete Architekturzeitschrift *archithese* herausgab, präsentierte als erster die Arbeit von Scott Brown und Venturi in der Schweiz unter dem Vorzeichen des Realismus.²⁰² In der *archithese* 13.1975 ging er explizit auf den Bezug zwischen dem Realismus-Begriff und der Architekturproduktion ein. Von Moos nahm den politischen Hintergrund einer progressiven – und somit realistischen – Architektur seit der Moderne in seiner Einleitung zum Heft *Las Vegas etc. oder: Realismus in der Architektur* vorweg: »Die Idee einer radikal ›neuen‹ Architektur, die Idee, mit Hilfe der modernen Technik das gesunde, keimfreie Gehäuse für einen neuen, befreiten Menschen zu schaffen: In den Zwanzigerjahren in Europa war das eine ›linke‹ Idee. Sie wurde von den Konservativen als ›bolschewistisch‹ verschrien. Heute aber ist die moderne Architektur«, betonte von Moos, »zu einem Markenzeichen neokapitalistischer Expansion geworden.«²⁰³ Eine derartige Wandlung in Bedeutung betraf aber auch solche Architekturen, die sich wieder an traditionellen und volkstümlichen Bildern und Formen orientierten. Im Heft proklamierte er hingegen einen neuartigen Architektur-Realismus, der sich von seinen (erstarrten) historischen Vorgängern gelöst hat. Ein Beispiel eines zeitgenössischen Realismus beziehungsweise einer Fähigkeit der Architekturschaffenden, »in realistischer Weise

²⁰⁰ Vgl. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1997 [1972], S. 128.

²⁰¹ Vgl. ihre Ausführungen zur skulpturalen Bedeutung der golden gefärbten »Fernsehantenne« am Guild House, in: Robert Venturi und Denise Scott Brown im Gespräch mit John Wesley Cook und Heinrich Klotz, in: *Conversations with Architects*, S. 262.

²⁰² Zum ersten Mal verwendete von Moos den Begriff »Realismus« in Bezug auf die Arbeit von Venturi und Scott Brown 1973 in einer Rezension zur kürzlich erschienenen Publikation *Learning from Las Vegas*, die in der NZZ erschienen ist: *Neue Zürcher Zeitung*, 194 (23.9.1973), Nr. 440, S. 53, vgl. Frida Grahn, *Welche Postmoderne? Die Schweizer Rezeption von Robert Venturi und Denise Scott Brown*, MAS-Thesis im Rahmen des MAS Programms in Geschichte und Theorie der Architektur, 2017, S. 29f.

²⁰³ Stanislaus von Moos (die Redaktion), »Realismus« in der Architektur«, in: *archithese* 13.1975: *Las Vegas etc. oder: Realismus in der Architektur*, S. 2f.

Stellung zu nehmen zur Krise ihres Standes«²⁰⁴, sah von Moos vor allem in der Herangehensweise von Scott Brown und Venturi umgesetzt. Zwangsläufig führte ihre Haltung zu einer intensiven Debatte und Frontenbildung innerhalb des Berufsstandes.²⁰⁵ Von Moos verurteilte die »kleinbürgerliche Biederkeit« und die »tantenhafte Moral« der abschätzigen Stimmen aus dem Lager der »kritischen (Architektur-)Theorie«.²⁰⁶ Den amerikanischen Realismus definierte er als eine »Anpassung an die visuelle Realität der Epoche, Verzicht auf die traditionelle Rolle der Architektur als eines Instruments, utopische Alternativen zu artikulieren.«²⁰⁷ Um dieses Ziel zu erreichen, übernahmen die Vertreter:innen der populären Architektur die Taktiken der amerikanischen Pop Art: ihre Aufwertung des Trivialen und das Interesse an den Produkten der kapitalistischen Warenwelt; darüber hinaus nutzten sie Ironie oder Langeweile (wie in den Filmen von Andy Warhol) als ein weiteres Mittel.²⁰⁸

Im Eklektizismus von Scott Brown und Venturi beinhaltete Referenzen reichen von Andrea Palladio und dem italienischen Manierismus bis zum *shingle style* der amerikanischen Wohnhausarchitektur aus dem 19. Jahrhundert, von der Villa Savoye bis zur anonymen amerikanischen Kommerzarchitektur. Sie gaben dennoch zu, dass die Referenzen selbst weniger wichtig waren als ihre Verfremdung, eine künstlerische Transformation zu einem symbolhaften Bauwerk.²⁰⁹ Der geschaffenen Symbolik kam eine repräsentative Funktion zu, die in Opposition zum noch immer vorherrschenden »ikonoklastischen Puritanismus« funktionalistischer Architektur stand.

Diese Strategie nannten sie »Learning from«, und sie hing mit der spezifischen Wirklichkeit Amerikas zusammen. Der amerikanische Realismus unterschied sich nach Venturi von der europäischen Situation: In Amerika der 1970er Jahre waren die

²⁰⁴ Stanislaus von Moos, »Las Vegas et caetera«, in: *archithese* 13.1975: *Las Vegas etc. oder: Realismus in der Architektur*, S. 5–16, hier: S. 8.

²⁰⁵ Vgl. Stanislaus von Moos, Beatriz Colomina und Marie Theres Stauffer, »Fokus: archithese. Stanislaus von Moos im Gespräch mit Beatriz Colomina und Marie Theres Stauffer«, in: *Arch+* (2008), Nr.186/187: *The Making of Your Magazines/Documenta 12*, S. 68–72, hier S. 71; auch in: Stan Allen and Hal Foster, »A conversation with Kenneth Frampton«, in: *October* 106, Fall 2003, S. 35–58, hier: S. 44f. (außerdem Kritik in der Schweiz in den 1980er Jahren...)

²⁰⁶ Stanislaus von Moos, »Las Vegas et caetera«, in: *archithese* 13.1975: *Las Vegas etc. oder: Realismus in der Architektur*, S. 5–16, hier: S. 6.

²⁰⁷ Ebd., S. 8f.

²⁰⁸ Wobei von Moos der marxistischen Kritik der Warenästhetik und Pop Art, wie bei Wolfgang Fritz Haug Kritik der Warenästhetik (1971), ablehnend gegenüber steht; stattdessen schlägt er eine positive Umdeutung in Form von einer Rationalisierung, analog zu der Rationalisierung in der Zeit der Moderne, vor; vgl. ebd., S. 9ff.

²⁰⁹ Vgl. Interview Stanislaus von Moos mit Robert Venturi und Denise Scott Brown: »Lachen, um nicht zu weinen«, in: *archithese* 13.1975: *Las Vegas etc. oder: Realismus in der Architektur*, S. 17–26, hier: S. 17.

Architekturschaffenden vor der Wahl gestellt, entweder »innerhalb des Systems zu arbeiten – oder aber aufzugeben und Utopien zu entwerfen.«²¹⁰ Dieser schwierige Zustand erkläre auch die Notwendigkeit von Ironie: »Wenn der Künstler mit seiner Welt im Einvernehmen ist, dann benützt er dieses Material geradeheraus und unmittelbar; wenn nicht, dann ironisch. Wir glauben, dass wir es ironisch verwenden: wir lachen, um nicht zu weinen.«²¹¹

In den folgenden zwei Jahren erschienen in der *archithese* zahlreiche weitere Beiträge zur Geschichte und Gegenwart der amerikanischen Architektur.²¹² Systematisch verhandelt wurde darin die »Rolle der USA im Hinblick auf die Architektur in Europa«,²¹³ angesichts des großen Einflusses von USA auf die Wirtschaft, das Konsum- und das Kulturverhalten in Europa. Auch die erste Sonderausgabe von *werk-archithese* unter der Redaktion von Stanislaus von Moos und Diego Peverelli war der Arbeit des Büros Venturi & Rauch gewidmet.²¹⁴ Im dreiteiligen Einführungssessay präsentierte der amerikanische Kunsthistoriker Vincent Scully die Arbeitsweise des Büros. Im ersten Abschnitt, geschrieben 1971 anlässlich der Ausstellung im *Whitney Museum* in New York, ging es Scully darum, das Werk von Venturi als eine Arbeit an der Aktualisierung der Moderne zu interpretieren: als einen (Traditions-)Zusammenhang zwischen Robert Venturi und Louis I. Kahn, in dessen Büro Venturi am Anfang seiner Karriere als Architekt mitarbeitete, analog zu der Verbindung zwischen Sullivan und Wright. Scully zog eine weitere Parallele zu Kahns zweifacher Anknüpfung an die Realität: an die Realität der Konstruktion und der Funktion. Venturi vollzog jedoch »den letzten – freilich gigantischen – Schritt hinweg vom abstrakten Idealismus zu einem

²¹⁰ Interview Stanislaus von Moos mit Robert Venturi und Denise Scott Brown: »Lachen, um nicht zu weinen«, in: *archithese* 13.1975: *Las Vegas etc. oder: Realismus in der Architektur*, S. 21; Venturi berichtet u.a. von der Anfrage der Bewohner eines ärmlichen Stadtteils in Philadelphia (South Street), ein Sanierungskonzept anzufertigen, um den Bau einer Schnellstraße zu verhindern, das vom Vertrauen der »einfachen« Menschen in ihre Herangehensweise zeigt.

²¹¹ Ebd., S. 22.

²¹² *archithese* 16.1975: USA-Schweiz: Erfahrungen/Vergleiche; *archithese* 17.1976: Metropolis 1. New York: ein europäischer Mythos; *archithese* 18.1976: Metropolis 2. New York, oder die architektonische Vermittlung einer Explosion; *archithese* 20.1976: Metropolis 3. Amerikanismus, Skyscraper und Ikonografie; außerdem die Sonderausgabe von *werk-archithese* 7+8.1977: Venturi & Rauch: 25 öffentliche Bauten.

²¹³ *archithese* 16.1975: USA-Schweiz: Erfahrungen/ Vergleiche, S. 4.

²¹⁴ *werk-archithese*, Nr. 7–8.1977: *Venturi & Rauch: 25 öffentliche Bauten*; trotz mehrmaliger Unterstreichungen der gleichberechtigten Position von Denise Scott Brown im Architekturbüro wird diese Tatsache regelmäßig ignoriert, wie u.a. beim Titel des Heftes.

eigentlichen architektonischen Realismus: den Schritt zum Symbol«, so Scully.²¹⁵ Symbolisiert hätten sie das »Hässliche«, das »Langweilige« und das »Stumpfsinnige«; aber nicht, weil die aufgezählten Eigenschaften tatsächlich auf die Bauten von Scott Brown und Venturi zuträfen, sondern weil sie die »unheroische« amerikanische Realität rhetorisch zu erfassen imstande seien. Im dritten Abschnitt seines Essays, das er für das *archithese*-Heft 1977 verfasste, verhandelte Scully die politische Aussagekraft des zeitgenössischen Realismus-Begriffs im Hinblick auf die »Kritiker marxistischer Couleur«, die an der affirmativen Haltung des Büros gegenüber der kapitalistischen Gegenwart festhielten. Scullys Antwort auf die linke Kritik fiel folgendermaßen aus: »Von mir aus gesehen liegt der Hauptgrund darin, dass viele marxistische europäische Architekten und Kritiker den ›internationalen Stil‹ [...] als die alleinige Ausdrucksform der ›modernen Bewegung‹ und demnach die auch als die einzig legitime Verkörperung sozialistischer Idee betrachten.«²¹⁶ Der ideologische Zusammenschluss der modernen Bewegung und des »Sozialismus« (möglicherweise mit den westeuropäischen Sozialdemokratien der Nachkriegszeit verwechselt) blieb hier ungeklärt. Die ironische Haltung, die ebenfalls unter Beschuss europäischer kritischer Stimmen geriet, deutete Scully als ein Mittel zur Umsetzung von deren sozialem Programm.²¹⁷

2.1.2 Zweierlei Realismus

Einen grundsätzlichen Unterschied zwischen der europäischen und der amerikanischen Auffassung von Realismus untersuchte auch von Moos im darauffolgenden Essay.²¹⁸ In einem Fall bezog er »zweierlei Realismus« auf den *Alltag* von Menschen, der auch in Soziologie und Anthropologie einen Schlüsselbegriff darstellt; im zweiten problematisierte er die Einstellung gegenüber der Architektur, die »für viele europäische Architekten nicht etwas zu sein [scheint], was gefunden, sondern etwas, was postuliert werden muss.«²¹⁹ Diese Kontroverse entsprach unterdessen Gandelsonas Gegenüberstellung der zwei damaligen Tendenzen des Neorationalismus in Europa und

²¹⁵ Vgl. Vincent Scully, »Zur Arbeit von Venturi & Rauch«, in: *werk-archithese*, Nr. 7–8.1977: *Venturi & Rauch: 25 öffentliche Bauten*, S. 4–7, hier: S. 4.

²¹⁶ Ebd., S. 6.

²¹⁷ Ebd., S. 6f.

²¹⁸ Stanislaus von Moos, »Zweierlei Realismus«, in: *werk-archithese*, Nr. 7–8.1977: *Venturi & Rauch: 25 öffentliche Bauten*, S. 58–62.

²¹⁹ Ebd., S. 60.

des Neorealismus in den USA.²²⁰ Die zwei gegensätzlichen Konzepte hätten zwar einen gemeinsamen Feind – den Funktionalismus, gegen dessen regressive Macht sie sich wendeten –; allerdings unterschieden sich die beiden angebotenen Wege aus der Krise. Von Moos plädierte für den amerikanischen Weg auch in Europa, mit Zugeständnis, dass eine »realistische Architektur« keiner konkreten Form zugeordnet werden könne. Während der amerikanische Realismus eine auf die Semiotik der zeitgenössischen Werbetafeln bezogene architektonische Antwort definierte, knüpften die europäischen Realismus-Fürsprecher:innen an die Geschichte des Humanismus in der Architektur an, dessen Ausdruck sie im bürgerlichen Klassizismus sahen. Eine solche Art von Realismus – »ein intellektueller Spuk« – wäre nach von Moos, wie auch sein Autonomieanspruch, nur bestrebt, die Krise des Berufstandes zu unterdrücken. Die von Scott Brown und Venturi propagierte »populäre Bildersprache des Alltags mit ihren Zeichen und Symbolen« stellte nur *eine* mögliche Antwort dar. Die Reaktion der europäischen Realismus-Vertreter:innen auf die Krise der Moderne beinhaltete anstelle der vorgefundenen die archetypischen Formen, die, so von Moos, einer willkürlichen Entscheidungsmacht unterstanden: »Ein Aldo Rossi z. B. entscheidet von sich aus, welche Architektur für ihn »reak« genug ist, um in seinen Projekten per analogiam evoziert zu werden: etwa der Kreuzgang der Certosa von Pavia, der Portico in Salvatierra und ein anonymer Holzschuppen.«²²¹

Die amerikanische *Pop-Architektur* war allerdings gar nicht so populär, wie sie von ihren Gegner:innen dargestellt wurde. Sie blieb, trotz der Koketterie mit dem Populären, eine elitäre Angelegenheit. Die symbolischen Architekturen, die das Bild des Alltags evozierten, stimmten nicht mit dem gelebten Alltag überein. Ihr Hauptanliegen blieb die Fragestellung nach den formalen Mitteln, die der amerikanischen Spielart einer realistischen Architektur in Bezug auf ihr dialektisches Verhältnis zur Wirklichkeit zur Verfügung stehen würden.

2.1.3 »Venturi and Rauch: Architektur im Alltag Amerikas«: Ausstellung im Zürcher

Gewerbemuseum

²²⁰ Mario Gandelsonas, »Neo-functionalism«, in: *Oppositions Reader. Selected Writings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973–1984*, edited and with an introduction by K. Michael Hays, Princeton Architectural Press, New York, 1998, S. 7f. (Originalbeitrag *Oppositions* 5.1976).

²²¹ Stanislaus von Moos, »Zweierlei Realismus«, S. 60.

Die erste Einzelausstellung des Büros im europäischen Raum fand im Zürcher Kunstgewerbemuseum statt und trug den Titel »Venturi and Rauch: Architektur im Alltag Amerikas«.²²² In der von von Moos gemeinsam mit der Ausstellungsleiterin des Kunstgewerbemuseums Margit Weinberg-Staber kuratierten Ausstellung, die auf die Ausstellung »Signs of Life: Symbols in the American City« in Washington, D.C., folgte, stand die Alltagssymbolik im Mittelpunkt. Im Zentrum des Ausstellungsraums waren ein riesiger gelb angestrichener McDonald's-Bogen und ein Fassadenbild von Michelangelos *Porta Pia* in Rom platziert. Fotos von fünfzig Bauten und Projekten sowie Skizzen und Zeichnungen befanden sich auf den Stellwänden seitlich der beiden Zeichen. Hinzu kamen die Fotoserie von Ed Rusha *Every building on the Sunset Strip* und die fotografische Arbeit *Diners* von John Bader, die zu einer weiteren Ausstellung mit den Werken von amerikanischen Künstler:innen im Zürcher Gewerbemuseum gehörten. In der Einleitung zum Ausstellungskatalog bezog sich Margit Weinberg-Staber auf Scullys Vergleich von *Vers une Architecture* mit Venturis *Complexity and Contradiction*; wenn jedoch für Le Corbusier die primären Formen zugleich die schönen Formen sind, schreibt Weinberg-Staber, trifft für Venturi das Gegenteil zu. Er hätte die Dinge gern, »die hybrid statt ›rein‹, kompromissbereit statt ›sauber‹, verschoben und verdreht statt ›geradeheraus‹, zweideutig statt ›klar artikuliert‹«²²³ seien. Weinberg-Staber verwies außerdem auf den fotorealistischen Maler John Baeder, der eine Inspirationsquelle für Venturi darstellte;²²⁴ ein Maler, der quer durch Amerika reiste und *Diners* (Imbissbuden) fotografierte, um sie anschließend von den Fotografien abzumalen.²²⁵ Vor allem die visuelle Sprache der fotorealistischen Arbeiten Baaders interessierte das amerikanische Architekturbüro.

In der Ausstellung verschob sich der Fokus vom *Realismus* auf den *Alltag*. Es war angesichts des Siegeszuges von *Everyday life* in den Sozialwissenschaften nicht weiter

²²² Vgl. Margit Weinberg-Staber, »Lernen von Venturi«, in: *Venturi and Rauch. Architektur im Alltag Amerikas*. Herausgegeben von Stanislaus von Moos und Margit Weinberg-Staber, Kunstgewerbemuseum Zürich 1979, S. 7–10; die Ausstellung wurde im Anschluss an weiteren Orten gezeigt: IDZ in Berlin, Architektenkammer Niedersachsen in Hannover, Technische Universität in Braunschweig, Kunstverein Freiburg, Architektenkammer Hessen in Frankfurt a. M., École polytechnique fédérale de Lausanne/Dépt. d'architecture in Lausanne, Politecnico/Facoltà di Architettura in Mailand Comune di Firenze/Dipt. Urbanistica in Florenz, vgl. Frida Grahn, *Welche Postmodern?*, S. 47: Anmerkung 121.

²²³ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, zitiert nach Stanislaus von Moos, »Zweierlei Realismus«, S. 58.

²²⁴ Auch Denise Scott Brown bezog sich unter anderem auf John Baeder im Interview mit von Moos, »Lachen, um nicht zu weinen«, S. 20.

²²⁵ Weinberg-Staber verweist auf den Ausstellungskatalog: *John Baeder, Diners. With an introduction by Vincent Scully*. New York: Harry N. Abrams, 1978.

verwunderlich. Die beiden Begriffe wurden oft synonym zueinander verwendet und zumindest in einem wechselsetigen Verhältnis zueinander.²²⁶ Auch Scott Brown und Venturi verstanden ihre Arbeit vielmehr im Kontext von *Alltag* als in dem von *Realismus*.²²⁷ Die *Ironie* als Methode ließ sich schlecht mit der Forderung nach Realismus vereinbaren. Es ging darüber hinaus um die kontroverse Frage, die von den beiden von der populären Kultur auf die Architektur übertragen wurde: die Frage nach der Angemessenheit einer *Low-Architektur*.²²⁸ Im Unterschied zum *Realismus* implizierte der *Alltagsbegriff* auch keine explizite (historisch bedingte) politische Absicht. Die Alltagsbilder der Pop-Art (zum Beispiel von Ed Ruschas) implizierten exemplarisch eine Valorisierung der abgebildeten Motive und des Bildes selbst, und somit eine Aufnahme des Bildes in die Gattung der »high culture« und die Aufrechterhaltung der beiden Kategorien. Die plakative Verknüpfung der populären Themen mit den historischen Architekturmotiven (die der Zusammenschluss eines McDonald's-Zeichen mit der *Ponta-Pia*-Fassade in der Ausstellung illustrierte), entsprach letztendlich dem (guten) Geschmack der bürgerlich gestimmten Architektenschaft. Ihr Eklektizismus, der Rom und Las Vegas, Mies van der Rohe und die McDonald's-Verkaufsstände²²⁹ einschloss – suchte nach einer möglichen Versöhnung von postmodernen mit modernen

²²⁶ Vgl. »Eines der Bezugsfelder dieser Architektur ist der ›Alltag‹. Das Thema ›Alltag‹, obschon heute [...] als modisch verpönt, ist auf dem Gebiet der Kunst nicht gerade eine Neuheit. Spätestens seit den holländischen Sittenbildern des 17. Jahrhunderts [...] ist der Alltag, die Arbeitswelt und die Freizeit des einfachen Volkes – was immer man unter ›Volk‹ jeweiligen verstanden haben mag – eines der etablierten Sujets der Bildenden Kunst« und »Die Moderne hat das ›hohe‹ Sujet durch ihr Interesse an einfachen, verkannten, in sozialen Randbereichen angesiedelten Realien des Lebens weitgehend adakta gelegt«, in: Stanislaus von Moos, »Von den Mucken des ›Alltags‹. A propos von Venturi and Rauch«, in: *Venturi and Rauch. Architektur im Alltag Amerikas*. Herausgegeben von Stanislaus von Moos und Margit Weinberg-Staber, Kunstgewerbemuseum Zürich 1979, S. 11–19, hier: S. 11 und S. 12.

²²⁷ Das vermerkt auch von Moos in der Publikation, die den Projekten und Bauten des Büros zwischen 1960 und 1985 gewidmet war: »Aber der Begriff [Realismus] impliziert etwas, was es im Schaffen der Venturis kaum oder nur in ironischer Brechung gibt« und verweist kritisch auf die europäische, vor allem italienische *Razionalismo*-Diskussion, in: Stanislaus von Moos, *Venturi, Rauch & Scott Brown*, München 1987, S. 61f.

²²⁸ Vgl. Herbert J. Gans, *Popular culture & high culture. An analysis and evaluation of taste*, 1974; der amerikanische Soziologe Gans fertigt in den 1960er Jahren auch eine Feldstudie über die vorstädtische Siedlung *Levittown* in New Jersey und das Leben der ärmeren amerikanischen Bevölkerung an, vgl. Herbert J. Gans, *The Levittowners: Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*, 1967; Venturi und Scott Brown berufen sich in ihrer Arbeit auf Gans und seine Studie, vgl. »From La Tourette to Levittown« in: Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form*, 1972.

²²⁹ Vgl. Robert Venturi, »Eine Definition von Architektur als Gehäuse mit Architektur darauf und ein weiteres Plädoyer für eine Symbolik des Gewöhnlichen in der Architektur«, in: *Venturi and Rauch. Architektur im Alltag Amerikas*, S. 20–36 (die englische Fassung des Aufsatzes erschien zuerst in *A+U* 1.1978: Hinweis der Herausgeber*innen).

Architekturpositionen. Dieser erste Versuch, die Ikonographie einer postindustriellen Gesellschaft zu bestimmen, resultierte in einer paradoxen Mischung, die sich als ein Geschichtsbewusstsein in Las Vegas und eine Geschichtsvergessenheit in Rom beschreiben liess. Die Pop-Art und neuerdings der Fotorealismus²³⁰ lieferten ikonographische Vorbilder für die neue Architekturästhetik. Die Gleichsetzung der »Kommerzarchitektur« mit den vernakulären Formen unter dem Begriff des Volkstümlichen (beziehungsweise des Populären) zeugte von der Hoffnung, die Struktur des Gewöhnlichen zu durchschauen, um einen der Zeit entsprechenden Ausdruck der Architektur und somit einen neuen Sinngehalt für die in eine Krise geratene Architekturdiziplin zu gewinnen.

2.1.4 Kritik und Kritik der Kritik

Die kritische Rezeption von Venturi und Scott Brown war nicht minder uneinheitlich als ihr architektonisches Werk: Die linken Kritikstimmen bemängelten ihre affirmative Haltung gegenüber der kapitalistischen Massenkultur, die Befürworter:innen der Moderne kritisierten ihre Position angesichts der aktuellen Krise.²³¹ Diese Position, die sich gegen eine Trennung von *high* und *low culture* wandte, überwand, so die Kritik, nicht die Diskrepanz zwischen der funktionalistischen Planungswut und ihren katastrophalen Folgen, sondern verhielt sich gegenüber diesen affirmativ. Fred Koetter gestand zwar eine gewisse *rightness* der Aktivität am Las Vegas Strip zu, bemängelte nichtdestoweniger die fehlende kritische Distanz zur vorgefundenen Realität, denn »if it is a plan for action, what seems to come across is a rather direct version of the current standard which suggests that we should help people to get what they want, rather than impose upon them what we think they should have.«²³² Die *Learning-from*-Einstellung sei jedoch nicht imstande, von einer unmittelbaren Realität zu lernen: »[G]iven all the genuine reservations concerning the commercial landscape and what it represents, and ignoring that it is obviously possible and quite easy to accept it as an authentic slice of reality«, so Koetter, »imagination still fails at the point of its proposed

²³⁰ Vgl. Robert Venturi, »Eine Definition von Architektur als Gehäuse«, S. 25.

²³¹ Vgl. Rubrik Tribüne: »Amerika, Pop und Volkstümlichkeit in der Architektur«, in: *werk-archithese* 11–12, S. 79–87; außerdem Stanislaus von Moos, *Venturi, Rauch & Scott Brown*, München 1987, S.12f. und Anmerkungen 5 und 6, S. 70.

²³² Fred Koetter, »On Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour's Learning from Las Vegas«, in: *Oppositions Reader. Selected Writings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973–1984*, edited and with an introduction by K. Michael Hays, Princeton Architectural Press, New York, 1998, S. 654–659, hier S. 654 (Originalbeitrag: *Oppositions* 3, May 1974).

institutionalization.« Er schloss daraus, dass der eigentliche Vorzug der kommerziellen Landschaften gerade in ihrer Vitalität bestünde, die durch eine Spontaneität bedingt sei, woraus er folgerte, »that the real thing is more appealing than the architect's studied version of it ever might be.«²³³ Tomás Maldonado beanstandete hingegen die ideologische Haltung der beiden und sprach von der passiven Beobachterrolle, die den Nutzer:innen bei dem Konzept *Learning from* zukomme: »[T]he value of a city as an ›operative-existential territory‹ is either forgotten, underestimated, or deferred. He [Venturi] has a definite tendency to function always as a spectator, rarely as an actor in the city.«²³⁴

Denise Scott Brown wies die Vorwürfe zurück: »Tom Wolfe, perhaps cruelly, applied the term ›radical chic‹ to rich left-wingers who gave parties for Black Panthers. I feel the term can be applied to much of the social rhetoric of modern architecture.«²³⁵ Sie erfasste das in der Moderne vorherrschende Verhältnis zwischen der Architektur und ihren sozialen Belangen als ein problematisches. Sie wehrte sich auch gegen die Kritik, die sich auf die Architekturformen der kapitalistischen Gesellschaft bezog, die sie als eine autoritäre Gebärde der versnobten Apologeten der Moderne charakterisierte: »I suggest that allegations against us of social irresponsibility lie not in the fact that we have analyzed forms [...] in a capitalist society«, formulierte Scott Brown im Aufsatz über den architektonischen Formalismus und soziales Engagement, »but in the lower middle class symbolism of the forms of Las Vegas and Levittown that are offensive to the upper middle class tastes of many architects.«²³⁶

Scott Brown und Venturi widersetzten sich nachdrücklich dem Vorwurf, ihre Zustimmung zur herrschenden Realität lehne jegliche Vision einer besseren (Architektur-)Zukunft ab.²³⁷ Ihre Studie zu *South Street* in Philadelphia, die als ein

²³³ Fred Koetter, »On Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour's *Learning from Las Vegas*«, S. 657.

²³⁴ Tomás Maldonado, *Design, Nature, and Revolution: Toward a critical Ecology*, New York 1972, S. 66, zitiert nach: Martino Stierli, *Las Vegas im Rückspiegel*, S. 262 bzw. Fußnote 46; vgl. Kenneth Frampton, in: Stan Allen and Hal Foster, »A Conversation with Kenneth Frampton«, *October* 106 (2003), S. 3–58, hier S. 44–46.

²³⁵ Denise Scott Brown, »On Architectural Formalism und Social Concern: A Discourse for Social Planners and Radical Chic Architects«, in: *Oppositions Reader. Selected Writings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973–1984*, edited and with an introduction by K. Michael Hays, Princeton Architectural Press, New York, 1998, S. 317–330, hier S. 319 (Originalbeitrag: *Oppositions* 5, Summer 1976).

²³⁶ Ebd., S. 322.

²³⁷ Vgl. u.a. Stanislaus von Moos, »Über Venturi und Rauch, die Konsumwelt und den doppelten Boden der Architektur«, in: *Bauwelt* 23.5.1980, S. 842f.

Direktauftrag einer Bürgerinitiative aus der Gemeinde kam, verstanden sie als das Gegenteil zum geäußerten Vorwurf und einen Nachweis ihres sozialpolitischen Einsatzes. Ihr Verständnis von Architektur als Kommunikationsmedium beinhaltete eine Mehrfachkodierung,²³⁸ durch die sich die Architektur unter dem Leitsatz »the main street is almost all right« grundlegend von einer »simplen« Architektur des *Strip* unterschied. Der deutsche Kunsthistoriker Michael Müller (und der Autor der vielbesprochenen Publikation *Die Villa als Herrschaftsarchitektur*²³⁹) betonte die Provokation gegenüber der kapitalistischen Gegenwart. Diese zeigte sich darin, dass die beiden Architekt:innen »die Möglichkeiten, die der Architektur in ihrer tradierten ästhetischen Formimmanenz in der kapitalistischen Gesellschaft heute noch verblieben sind«, so Müller, »auf ihren wa(h)ren, negativen Begriff gebracht haben«. Ihre Absage an eine autoritäre Formenlogik fand Müller zwar schon längst überfällig, aber den stattdessen eingeschlagenen Weg auch nicht ausreichend. Eine sich »an den warenästhetischen Mustern von Las Vegas orientierende Architektur« hätte mehr bieten müssen »als die bloße vergegenständlichte Ironie«, auch mehr, als nur das Tradierte zu zerstören und das Vorhandene zu veranschaulichen. Müller verlangte nach einer »Wiederherstellung lebenspraktischer Bezüge«, wogegen sich Venturi und Scott Brown durch ihre übergroße Aufmerksamkeit gegenüber den symbolischen Zeichen an der Oberfläche, die eine Auflösung der Distanz zwischen der Lebenswelt und den Zeichen bloß vortäuschte, verfangen würden.²⁴⁰ Die Argumentation Müllers baute auf einer zweifachen Interpretation des Alltagslebens auf, die einerseits in Konsum und Warenästhetik und andererseits in einer produktiven Organisation des Alltags gründet. Eine Trennung der Zeichen von den Formen stellte für ihn insofern keine Lösung dar, da sie der gleichen Logik wie der Warenkonsum entsprach und alle weiteren Konnotationen des Alltäglichen ausließ. Gleichzeitig reagierte sie auf die konstatierte Ausdrucksunfähigkeit der zeitgenössischen Architektur und eröffnete, mit Blick auf

²³⁸ Vgl. Charles Jencks, *The language of post-modern architecture*, Rizzoli: New York 1977, S. 48 und S. 70; außerdem beachte Jencks' Kritik an Aldo Rossi und dem italienischen Rationalismus aufgrund seiner Nähe zur Architektur des italienischen Faschismus, S. 20.

²³⁹ Michael Müller, Reinhard Bentmann, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1970.

²⁴⁰ Vgl. Michael Müller, »Widerspruch und Kontinuität«, in: Rubrik Tribüne: »Amerika, Pop und Volkstümlichkeit in der Architektur«, in: *werk-archithese* Nr. 11–12.1978, S. 79–87, hier: S. 84.

Brechts Montageprinzip, die Möglichkeit, durch etwas »Künstliches, Gestelltes« eine Aussage über die eigentliche Realität zu machen.²⁴¹

2.2 ...und europäischer Rationalismus

Der Kunsthistoriker Kenneth Frampton distanzierte sich ausdrücklich von der amerikanischen »Pop-Architektur«, stattdessen setzte er sich nachdrücklich für eine rationalistische Architektur ein: »Nothing could be further from the Populist programme, at least at its origin, than the Italian Neo-Rationalist movement, the so-called ›Tendenza‹, which was clearly an attempt to save both the architecture and the city from being overrun by the all-pervasive forces of megalopolitan consumerism.«²⁴² Die amerikanischen Architekt:innen beschuldigte er eines Verrats an den modernen Architekturprinzipien und befand, dass ihre visuelle Rhetorik ideologisiert und zudem »an exemplary mask for the concealment of the brutality of our own environment« sei.²⁴³ Den Kult des Hässlichen und Banalen reduzierten die »architectonics of construction« zu einer bloßen Parodie, so Frampton; ihre vermeintliche Ironie entspränge einem Zynismus, wie es eine exemplarische Beliebigkeit bei der Anwendung von Säulenordnungen bei der *Piazza d'Italia* von Charles Moore, die er 1979 fertigstellte, demonstrierte. Frampton zitierte Moore: »I remembered that the architectural orders were Italian, with a little help of Greeks, and so we thought we could put Tuscan, Doric, Ionic and Corinthian columns over the fountain, but they overshadowed it [...] Instead we added a ›Delicatessen Order‹ that we thought could resemble sausages hanging in a shop window«.²⁴⁴

2.2.1 Tendenza: Neorationalismus in Italien

Die Fragestellung nach dem Wirklichkeitsbezug stellte sich im europäischen Kontext unter einem anderen Vorzeichen als im angelsächsischen. Stanislaus von Moos führte die Renaissance von Realismus nach 1968 zurück auf das wiedererwachte Interesse an

²⁴¹ Vgl. Michael Müller, »Widerspruch und Kontinuität«, S. 85, sowie Bertold Brecht, »Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?« (Filme und Drehbücher), in: Jan Knopf (Hrsg.), Brecht-Handbuch: in fünf Bänden. Band 3: Prosa, Filme, Drehbücher, Metzler: Stuttgart, Weimar, 2002, S. 448.

²⁴² Kenneth Frampton, *Modern Architecture. A Critical History*. Fourth edition, Thames & Hudson: London, 2007 [Erstausgabe: 1980], S. 294.

²⁴³ Ebd., S. 291.

²⁴⁴ Charles Moore, zitiert nach Kenneth Frampton, in: Kenneth Frampton, *Modern Architecture*, S. 293.

der Theorie des Sozialistischen Realismus, aber auch auf die Bedeutung, die dem Begriff in den 1970er Jahren in Italien zukam.²⁴⁵ Mit der Ausstellung zu Tendenzen der zeitgenössischen Architektur in Tessin, die 1975 an der ETH Zürich stattfand, hatten Martin Steinmann und Thomas Boga die Absicht, den italienischen Neorationalismus (der dank seinem bekanntesten Vertreter Aldo Rossi sowohl in Europa als auch in den USA oder Japan schnell bekannt wurde) in den Schweizer Architekturdiskurs zu übertragen.²⁴⁶

Das primäre Ziel der italienischen Tendenz – abschließend formuliert 1973 anlässlich der XV. Triennale in Mailand²⁴⁷ – war die Behauptung einer Autonomie der Architektur, die ihre eigene Wirklichkeit, unabhängig von sozialen oder ökonomischen Kontexten, deklarierte. Der italienische Architekt Massimo Scolari bestand auf einer solchen Interpretation der Wirklichkeit zum Schutz gegen den »pop suicide« der Architektur. Er blickte aber auch kritisch auf das Erbe des *Neorealismo* und die von Bruno Zevi 1945 ins Leben gerufene *Association for an Organic Architecture*. In seinem Beitrag zum Ausstellungskatalog *Architettura razionale* schrieb er: »Zevi's conclusion constitutes a dangerous, and useless, encouragement of ›triviality‹ in architecture: of that picturesque disorder which in the name of the imagination chooses, in planning, only chaos, ›as a redemption from the methodological discipline of rationalism and as an alibi for the sociopolitical goals of urbanism‹ – or which, for dubious demands of objectivity, opts for the placeless, cultureless formalism of geometrical exercises.«²⁴⁸ Scolari plädierte jedoch auch gegen die neue italienische Avantgarde-Bewegung, mit der Begründung: »[T]here is no avant-garde in Italy, or that if there is, and such is what we wish to call it, it has nothing to do with architecture.«²⁴⁹ Die utopische Architektur der

²⁴⁵ Vgl. Stanislaus von Moos, Beatriz Colomina und Marie Theres Stauffer, »Fokus: archithese. Stanislaus von Moos im Gespräch mit Beatriz Colomina und Marie Theres Stauffer«, in: Arch+ (2008), Nr.186/187: *The Making of Your Magazines/Documenta 12*, S. 68–72, hier: S. 69f.; In Italien vgl. die Auseinandersetzung mit dem Neo-Realismus als Reaktion der Kunst auf die Zeit des Faschismus, und daraufhin die Architekturdebatte zum Rationalismus in Bezug auf den Rationalismus der Gruppo 7, die sich durch ihre Nähe zur Ideologie des Faschismus diskriminierte.

²⁴⁶ Martin Steinmann, Thomas Boga, *Tendenzen, neuere Architektur im Tessin. Dokumentation zur Ausstellung an der ETH Zürich vom 20. Nov. – 13. Dez. 1975*, Zürich: Thomas Boga, 1975.

²⁴⁷ Massimo Scolari, »The New Architecture and the Avant-Garde« (*Avanguardia e nuova architettura*), in: Massimo Scolari u.a. (Hrsg.), *Architettura razionale, XV Triennale, international session of architecture*, Milan: Franco Angeli, 1973, in: Michael K. Hays (Hrsg.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge, Mass. [u.a.] : MIT Press, 1998, S. 124–145.

²⁴⁸ Ebd., S. 126f.

²⁴⁹ Vgl. »The ›killing fields‹ of the most politically ruthless designers (the Strum group), Rosselli's accordions, or Zanuso's caravans have been associated, with typical commercial cynicism, with the offerings of the Florentine groups (9999, Archizoom, Superstudio), which some time ago, with their Anglo-

italienischen Neo-Avantgarde, unter die er solche Kollektive wie Archizoom und Superstudio subsumierte, würde die historische Architekturtradition negieren, in der Illusion, wieder von einem Nullpunkt beginnen zu können, an dem die neuen Technologien zum vermeintlichen Bezugspunkt werden, so Scolari. Er stritt die bestehende Krise zwar nicht ab, aber seine Antwort auf die Frage »in what way can we realistically set in motion impulses of renewal of the discipline?« fiel weder zugunsten eines politischen Engagements noch eines avantgardistischen Experiments aus.²⁵⁰

Scolari beharrte auf einer kritischen Haltung, die er als *Tendenza* bezeichnete, »which in its analysis is creating the new architecture, opts not for invention or the great idea, but rather moves patiently and perhaps more surely through a process of *clarification*«. Diese Tendenz hätte die »elimination of errors in a process of knowledge centered on historical and formal analysis« zum Ziel, wobei sich nach Scolari die formale Analyse auf die Erforschung der Stadt bezog.²⁵¹ Angesichts der Ölpreiskrise im Oktober 1973, mitten in der Laufzeit der Triennale, und der weitreichenden Folgen der Krise kam das Konzept der Autonomie, die eine Befreiung von den ökonomischen und politischen Zwängen der Krise versprach, einer (anti-)politischen Grundeinstellung gleich.²⁵² Die *Tendenza* wandte sich nach Scolari auch gegen die auf visuelle Wahrnehmung ausgerichteten »pittoreske« Architekturtrends, wie sie in den Architekturen von Maurizio Sacripanti oder Moshe Safdie oder in den Strukturen von Frei Otto vorzufinden waren. Die historisch übermittelten Architekturformen und Typologien setzten die Neorationalist:innen mit der Wirklichkeit der Architektur gleich. Zu weiteren Prinzipien des Neorationalismus zählte außer dem Verhältnis zwischen der baulichen Typologie und der städtischen Morphologie auch eine Akzentuierung des Monumentalen. Im Gegensatz zum amerikanischen Realismus stellte für die europäischen Rationalisten nicht die Peripherie, die dem *Strip* in den USA entspräche, sondern die historische Stadt das zentrale Betrachtungsgegenstand dar. Eine erneuerte Theorie des Rationalismus, die sich gegen einen »naiven Funktionalismus«²⁵³ wandte,

Saxon companions, had won their place in the confused organs of the avant-garde, such as *AD* and *Casabella*«, in: Massimo Scolari, »The New Architecture and the Avant-Garde«, S. 127.

²⁵⁰ Ebd., S. 130f.

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 131.

²⁵² Vgl. das Vorwort von K. Michael Hays zum Aufsatz von Scolari, in dem dieser die kritische Position von Tafuri gegenüber dem Neorationalismus unterstreicht: ebd., S. 124.

²⁵³ Vgl. das Kapitel »Critique of Naive Functionalism«, in: Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, Oppositions Books, MIT Press: Cambridge, Mass., 1984 [Italienische Originalausgabe: 1966], S. 46–48; Rossi wehrt sich gegen einen einfachen Funktionalismus: »[W]e reject that conception of functionalism

diskutierte Aldo Rossi schon im Jahr 1966 in seiner Publikation *Architektur der Stadt*. Rossi lehnte einen von ihm als »ingenuous empiricism« verstandenen Funktionalismus ab, denn er war der Meinung: »[T]he question ›for what purpose?‹ ends up as a simple justification that prevents an analysis of what is real«. ²⁵⁴ Stattdessen beinhaltet Rossis Konzeption der Funktion ein Verständnis der Wirklichkeit, das die Morphologie der Stadt über den Begriff einer zeitgenössischen Architektur stellte oder auch diese seit dem historischen Moment der Aufklärung als eine einzige zusammengehörende Periode begriff. ²⁵⁵ Insofern kam den (mit der bürgerlichen Gesellschaft auf gekommenen) *Typologien* eine zentrale Bedeutung bei der Bestimmung der Wirklichkeit zu. Rossi zählte diese Architektur der Stadt zu einem neuartigen Rationalismus, der sich nicht nur oder nicht unbedingt auf die (durch eine Nähe zur Ideologie des Faschismus kompromittierten) italienische *Architettura Razionale* berief, sondern auch und vor allem auf einen Rationalismus, der sich auf die Epoche der Aufklärung und den allgemeinen Klassizismus der französischen Revolutionsarchitektur bezog. ²⁵⁶ In dieser Architektur ließen sich, so Rossi, die formalen Prinzipien der Antike und Renaissance wiederfinden, die für die Tradition des Humanismus stünden. ²⁵⁷ In dieser Lesart kann die neorationale Architektur auch als »realistisch« aufgefasst werden; davon zeugte unter anderem die Interpretation Rossis des Mailänder Klassizismus als rational und realistisch zugleich, aber auch seine zeitlebens anhaltende Begeisterung gegenüber der

dictated by an ingenuous empiricism which holds that *functions bring form together* and in themselves constitute urban artifacts and architecture«, S. 46.

²⁵⁴ Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, S. 46.

²⁵⁵ Vgl. Begriffe »Geschichte« und »geschichtliche Zeit« und ihre Wandlung nach der Aufklärung bei Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995 [1979] S. 260ff.; vgl. Angelika Schnell, *Aldo Rossis Konstruktion des Wirklichen*, S. 184f.

²⁵⁶ Vgl. Rossi Schriften zu Etienne-Louis Boullée und Emil Kaufmann sowie sein Aufsatz »Architektur für die Museen«, in dem er für eine Autonomie der Architektur plädiert; Emil Kaufmanns Interpretation der französischen Revolutionsarchitektur: Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur* (1933).

²⁵⁷ Vgl. »Editor's Introduction by Peter Eisenman«: »For Rossi, architecture's history lies in its material; and it is this material which becomes the object of analysis – the city. Typology, on the other hand, becomes the instrument, the ›apparatus‹ – to borrow a term which Rossi will later use in his *Scientific Autobiography* – of time's measurement« und »typology, which previously consisted only of the classification of the known, now serves as a catalyst for invention. It becomes the essence of design for the autonomous researcher«, in: Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, S. 5 bzw. S. 8; vgl. den Widerspruch zwischen dem historischen Anspruch des Neorationalismus und seiner zugleich anti-historischen Haltung, u.a. K. Michael Hays, in: K. Michael Hays (Hrsg.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge, Mass. [u.a.]: MIT Press, 1998, S. 124.

Architektur des Sozialistischen Realismus in Moskau und Ost-Berlin.²⁵⁸ Das Problem der Typologie behandelte Rossi anhand von Schriften und Entwürfen von Hans Schmidt, der in der Nachkriegszeit im Ost-Berlin nach einer Definition der sozialistischen Architektur suchte.²⁵⁹

Die Fürsprecher:innen des Neorationalismus bezogen sich auf der Mailänder Triennale 1973 auf den Begriff des Sozialistischen Realismus vor dem Hintergrund seiner Bedeutung im politisierten italienischen Architekturdiskurs: »Für die italienischen Intellektuellen war die DDR fast eine Droge.«²⁶⁰ Die hohe Bedeutung, die dem Moment des Politischen zugemessen wurde, verstand sich auch in der Tradition des marxistischen *Neorealismo*-Diskurses.²⁶¹ Zugleich unterschied sich das erneuerte Programm des *Rationalismus* fundamental von den Prinzipien der neorealistischen Architektur, die sich in den 1940er und 1950er Jahren von den Architekturströmungen der Mussolinizeit, sowohl vom Klassizismus als auch vom Rationalismus, zu distanzieren suchte. Das Volkstümliche und das Populäre – zentral für die Bestimmung der Architektur des Neorealismus – fand sich im Neorationalismus der 1970er Jahre nicht mehr wieder.²⁶² Die späteren Vertreter:innen des Neorationalismus kritisierten den Neorealismus für die oberflächlichen Erkundungen, die als ein mechanisches Mittel zur Erzeugung aufgewärmter Emotionen – »mechanical means of producing reheated

²⁵⁸ Vgl. Angelika Schnell, *Aldo Rossis Konstruktion des Wirklichen*, S. 176; Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, Cambridge, Mass. [u.a.]: MIT Press, 1981, S. 40 bzw. S. 74.

²⁵⁹ Vgl. Hans Schmidt, *Beiträge zur Architektur 1924–1964*. Zusammengestellt und eingeleitet von Bruno Flierl. Ergänzt durch die Einleitung von Aldo Rossi zur italienischen Ausgabe (1974), Zürich: gta Verlag, 1993 [1964]; Angelika Schnell, »The Socialist Perspective of the XV Triennale di Milano. Hans Schmidt's Influence on Aldo Rossi«, in: *Candide. Journal for Architectural Knowledge*, No. 2 (7/2010), S. 33–72.

²⁶⁰ Chiara Rodriguez zitiert den italienischen Architekten Luciano Semerani, der Ende 1970 an einer Reise in die DDR teilnahm (in: Chiara Rodriguez, »DDR-Architektur. Die italienische Rezeption«, 1998, in: Holger Barth (Hrsg.), *Projekt Sozialistische Stadt. Beiträge zur Bau- und Planungsgeschichte der DDR*, Berlin: Dietrich Reimer, S. 61–68), zitiert nach: Angelika Schnell, »The Socialist Perspective of the XV Triennale di Milano«, S. 50.

²⁶¹ Vgl. Mary-Louise Lobsinger, »The obscure object of desire: Autobiography and Repetition in the Work of Aldo Rossi«, in: *Grey Room* July 2002, S. 38–61, hier: S. 48.

²⁶² Nach der erst positiven Einschätzung des Neorealismus in der Architektur in den frühen 1950er Jahren geht Rossi zur Einschätzung über, die Siedlungen Ridolfis als einen wirklichkeitsfremden, pseudofolkloristischen Formalismus anzusehen, vgl. Carsten Ruhl, *Magisches Denken – Monumentale Form. Aldo Rossi und die Architektur des Bildes*, Ernst Wasmuth: Tübingen/Berlin, 2013, S. 23; ikonographische Verweise auf die selbstgewählten Wurzeln des neuen *Razionalismo* finden sich im Projekt von Rossi und Braghieri für den Friedhof in Modena: mit der Erhabenheit der Gesamtkomposition analog zur Monumentalität von Boullées Bauten oder dem Gebeinhaus-Kubus, der dem repräsentativen Rathausbau im Projekt von Adalberto Libera für die Neuplanung von Aprilia (1936) zum Verwechseln ähnlich sieht.

emotions« – dientenen; die eigentliche Herausforderung für die Architekt:innen der Gegenwart bestünde hingegen darin, »to rid themselves of this descriptive and passive approach to reality and to find a means of actively engaging architecture in dialectical relation with the sociohistorical present«.²⁶³ Die Ikonographie des 19. Jahrhunderts repräsentierte insofern das Streben der neu entstandenen Klasse der Bourgeoisie nach einem progressiven national-spezifischen Ausdruck.²⁶⁴ Aus dieser Perspektive ließen sich auch die auf einfachen Geometrien basierten Typologien in den Entwürfen und Studien von Rob und Leon Krier, der New York Five oder Oswald Mathias Ungers deuten. Arata Isozaki bezeichnete Ungers rückwirkend sogar als einen Vorgänger von Rossi und all denjenigen, die bewusst den Weg zum Rationalismus einschlugen: »In seinen Entwürfen seit der Mitte der sechziger Jahre hatte er durchgängig darauf geachtet, alle architektonischen Strukturen auf der Basis eines städtischen Maßstabs als zusammenhängenden Komplex eines einheitlich zugrunde gelegten Architekturstils zu formulieren.«²⁶⁵

Eine derart »realistische« Architektur verfolgte nie die Absicht, die sie unmittelbar umgebende Realität widerspiegeln zu wollen, sie beanspruchte vielmehr eine eigene *Konstruktion der Wirklichkeit* mit Mitteln der Architektur, die als eine Kunstdisziplin und eine autonome Sphäre des Ästhetischen verstanden werden sollte.²⁶⁶ Diese *Konstruktion* war nicht im nur gebauten Werk zu sehen, sondern sie schloss auch architekturtheoretische Schriften ein; aber insbesondere dem Medium der Zeichnung, das seit den 1970er Jahren eine wahre Renaissance erlebte, kam eine wichtige Rolle bei

²⁶³ Vgl. die Analyse des Aufsatzentwurfes von Guido Canella und Aldo Rossi, »Per una architettura realista«, in: Mary-Louise Lobsinger, »The obscure object of desire«, S. 49.

²⁶⁴ Vgl. Mary-Louise Lobsinger zum Rossis Essay »Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese« (1956); Lobsinger betont auch den Einfluss von Georg Lukács und seiner Theorie des literarischen Realismus, insbesondere hinblicklich der Dialektik zwischen Form und Inhalt, auf das Frühwerk von Rossi und verweist auf die breite Rezeption von Lukács in Italien der Nachkriegszeit, ebd., S. 50.

²⁶⁵ Arata Isozaki, in: GA Document, *Special Issue 1970–1980* (1980), zitiert nach Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980*, Vieweg: Braunschweig/Wiesbaden, 1984, S. 215; außerdem vgl. Andrew Peckham, Torsten Schmiedeknecht (Hrsg.), *The rationalist reader. Architecture and rationalism in Western Europe 1920–1940, 1960–1990*, London [u.a.]: Routledge, 2014; Ursula Kleefisch-Jobst, Ingeborg Flagge (Hrsg.), *Rob Krier. Ein romantischer Rationalist. Architekt und Stadtplaner/A Romantic Rationalist. Architect and Urban Planner*, Springer: Wien, New York, 2005; Rossi zählt zu den Vertretern des neuen Rationalismus 1973 nicht nur O.M. Ungers und Rob und Leon Krier, sondern auch Giorgio Grassi, Adolfo Natalini, Max Bill und New York Five, vgl. Aldo Rossi, »Razionalismo e nuova architettura«, in: Ezio Bonfanti (Hrsg.), *Architettura razionale. XV Triennale di Milano, Sezione Internazionale di Architettura*, Milano: Angeli, 1973.

²⁶⁶ Vgl. Angelika Schnell, Aldo Rossis Konstruktion des Wirklichen, S. 212.

der Bestimmung der architektonischen Wirklichkeit der neorationalistischen Architektur zu.

Vor allem im westeuropäischen Diskurs wurde der Rationalismus als eine Antwort auf den neomodernen Zweckfunktionalismus gesehen. Thematisiert wurde vorrangig der europäische »Rückgang zu den Vätern«; im Gegensatz zu einer, durch Ironie und Heiterkeit charakterisierten, Sensibilisierung für das Bestehende bei den Angelsachsen, würden sich die europäischen Rationalisten nach Frampton mit einem beinahe metaphysischen Ernst auf die autonome Formsprache konzentrieren.²⁶⁷ Den Stadtraum interpretierten die Rationalist:innen als ein Formproblem, deswegen konzentrierten sie sich hauptsächlich auf die Formen der europäischen Stadt und ihrer Architektur.

2.2.2 Tessiner Tendenzen in Zürich: Realismus in der Architektur

Der Tessiner *Tendenza* schrieb Frampton den Verdienst zu, das italienische Programm des Neorationalismus schon im Voraus, seit den 1960er Jahren, realisiert zu haben.²⁶⁸ Das Programm der losen Architekturbewegung im Tessin fasste Martin Steinmann mit Thomas Boga für die Ausstellung *Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin*, die 1975 an der ETH Zürich stattfand, zusammen.²⁶⁹ Die zwei Architekten aus dem Tessin, Fabio Reinhart und Bruno Reichlin, die das programmatische Werk der Tessiner *Tendenza*, die *Casa Tonini* in Toricella bei Lugano im Jahr 1974 fertigstellten, standen als Mitarbeiter von Aldo Rossi seiner Position nahe; ein Bindeglied im Architekturdiskurs zwischen Italien und der Schweiz.

Die meisten unter der Tessiner Bauten waren die Einfamilienhäuser. Der in Italien geführte Diskurs um den Stadtraum hatte in Tessin eine untergeordnete Bedeutung. An dessen Stelle trat das Schlagwort »Realismus«: Martin Steinmann ging es um ein spezifisches Verhältnis von Architektur und Wirklichkeit. Die »Architektur ist aus Gründen, die auf der Hand liegen«, wie Steinmann betonte, »in besonderem Mass

²⁶⁷ Vgl. Heinrich Klotz, »Der Rationalismus« und »Der Rationalismus in Deutschland und anderen europäischen Ländern«, in: Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980*, Vieweg: Braunschweig/Wiesbaden, 1984, S. 211–214 und S. 289–307.

²⁶⁷ Vgl. Kenneth Frampton, *Modern Architecture*, S. 295.

²⁶⁸ Vgl. ebd.

²⁶⁹ Martin Steinmann, Thomas Boga, *Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin*, Dokumentation zur Ausstellung an der ETH Zuerich vom 20. Nov. –13. Dez. 1975. Zusammengestellt durch Martin Steinmann und Thomas Boga, ETZH, Organisationsstelle fuer Ausstellungen des Institutes gta, 1975.

den herrschenden Kräften unterworfen«.²⁷⁰ Er erkannte einerseits die Eigengesetzlichkeit der Architektur, die Rossis Sentenz »le architetture sono l'architettura« folgte; zugleich deutete er die wirklichkeitsnahe Architektur der Gegenwart mithilfe des auch durch Reichlin und Reinhart vertretenen²⁷¹ semiotischen Blicks. Reichlin und Reinhart verstanden die Architektur »als Signifikant eines Zeichens«, das »sein Signifikat einerseits im soziokulturellen Gebrauch findet, das sich andererseits sein Signifikat selber schafft«; daraus schlossen sie, dass jede Architektur »im wesentlichen ihre eigene ›Natur‹ reflektiert«.²⁷² Sie bezogen sich aber auch auf die sogenannte erkenntnistheoretische Tradition.²⁷³ Eine solche Tradition, die sich in einer Wiederholung von Formen kenntlich macht und von Steinmann auch als eine »Unterschied schaffende Wiederholung« bezeichnet wurde, evozierte zugleich eine Bedeutungsverschiebung von den Signifikaten zu den Signifikanten oder, in Bezug auf die Architektur, von den Formen zu den ihnen impliziten Bedeutungen und vice versa. Dies ermöglichte sowohl eine Auseinandersetzung mit der »Natur« der Architektur als auch eine ideologiekritische Haltung ihr gegenüber. Am Ende seines Essays im Ausstellungskatalog zum Programm der Tessiner Architektur stellte Steinmann fest, dass die »Architektur das Wirkliche [...] nicht unmittelbar zu benennen [vermag], sondern nur mittelbar, indem sie Formen wiederholt, mit denen sich entsprechende sozialisierte Erfahrungen – Konnotationen – verbinden.« Eine Möglichkeit der Verbindung sah Steinmann im an der Ästhetiktheorie Lukács' orientierten Konzept der Mimesis, die »eine ›für sich seiende‹ Wirklichkeit (ein blosses Bauwerk) in eine Wirklichkeit ›für uns‹ (in ein Kunstwerk) umzuwandeln« beabsichtige.²⁷⁴

²⁷⁰ Martin Steinmann, »Wirklichkeit als Geschichte. Stichworte zu einem Gespräch über Realismus in der Architektur«, in: Martin Steinmann, Thomas Boga, *Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin*, S. 9–14, hier: S. 9; Eine leicht abgeänderte Version des Textes erscheint in der Ausgabe von A+U 69 (September 1976), die der Architektur im Tessin gewidmet war: Martin Steinmann, »Reality as history: Notes for a Discussion of Realism in Architecture« (die Textnachweise hier aus: *Oppositions Reader. Selected Writings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973–1984*, edited and with an introduction by K. Michael Hays, Princeton Architectural Press, New York, 1998, S. 246–253).

²⁷¹ Vgl. Bruno Reichlin und Fabio Reinhart (Zusammenstellung), »Die Aussage der Architektur. werk-Umfrage über Architektur und Semiotik«, Teil 1–3, in: werk 4.1971, werk 6.1971 und werk 10.1971.

²⁷² Martin Steinmann, »Wirklichkeit als Geschichte«, S. 10; Steinmann verweist außerdem auf die *Mythen des Alltags* von Roland Barthes und in der englischen Version des Essays auf die Doppeldeutigkeit der bürgerlichen Kunst, die ihre falsche Natürlichkeit enttarne, in: Martin Steinmann, »Reality as history«, S. 249.

²⁷³ Vgl. Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, »Über die Architektur und ihre Tradition«, in: werk 12.1972, S. 687.

²⁷⁴ Vgl. Martin Steinmann, »Wirklichkeit als Geschichte«, S. 14; Auch Tita Carloni verweist auf die Notwendigkeit einer alternativen Architektur, und zwar einer solchen, die in »kleinen und partiellen

Der Aufsatz von Reichlin und Reinhart im Ausstellungskatalog beginnt mit der Beschreibung der Methode, mit der Edgar Allan Poe in seiner *Philosophie der Komposition* eine künstlerische Tätigkeit konstituiert.²⁷⁵ Sie übertragen die Methode Poes, der die Originalität – eine (scheinbar) tragende Säule der literarischen Tätigkeit – als einen Mythos enttarnt, auf die Architektur. Es ging ihnen analog zu Poe vielmehr um das bewusste Einsetzen von Verfahren, eine wiederum (scheinbar) rein technische Tätigkeit zum Erzielen von angestrebten Effekten. Sie übertrugen die Methode auf den eigenen Entwurf der *Casa Tonini*, deren Geometrie jener von Palladios Villen nachempfunden wurde. Ihre Entwurfsstrategie fokussierte die bürgerlichen Auftraggeber des Einfamilienhauses: Der zentrale Raum des Hauses, um den sich die restlichen Räume des Hauses (*»Tiefenräume für die ›plein-air‹ der Innerlichkeit«*)²⁷⁶ gruppieren, diente der Repräsentation der bürgerlichen Mitte im Haus.

Ein Jahr nach der äußerst erfolgreichen Ausstellung, die die neuere Architektur aus dem Tessin über die Schweiz hinaus bekannt machte, erschien das zweite *archithese*-Heft, in dem der *Realismus in der Architektur* behandelt und das von Bruno Reichlin und Martin Steinmann editiert wurde.²⁷⁷ In diesem Heft ging es im Unterschied zum ersten Realismus-Heft im Jahr zuvor weniger um eine zeitgenössische Architekturpraxis, die sich dem Realismus verschrieben oder sich, in Worten von von Moos, *»für die kulturellen Werte des unteren Mittelstandes«*²⁷⁸ interessiert gezeigt hätte; vielmehr stand die architekturtheoretische Auseinandersetzung mit dem Begriff des Realismus im Fokus. Reichlin und Steinmann postulierten in ihrem Einführungssessay den Realismus, in Übereinstimmung mit der italienischen *Tendenza*, als ein *»Problem der innerarchitektonischen Wirklichkeit«*. Ihre Überlegungen zum

Fragmenten einen alternativen Bezug zwischen Gesellschaft und Architektur zu präfigurieren« imstande ist, in: Tita Carloni, Entwurfskollektive 2, *»Notizen zu einer Berufschronik«*, in: Martin Steinmann, Thomas Boga, *Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin*, S. 16–21.

²⁷⁵ Vgl. Zitat: *»Stets auf Originalität bedacht [...] frage ich mich zunaechst einmal: ›Welchen der unzähligen Effekte oder Eindrücke, für die das Herz, der Verstand oder (allgemeiner) die Seele empfänglich sind, soll ich im gegenwärtigen Falle wählen?«* – Edgar Allan Poe in *The Philosophy of Composition* 1846, in: Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, *»Zwei Häuser«*, in: Martin Steinmann, Thomas Boga, *Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin*, S. 41–43.

²⁷⁶ Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, *»Zwei Häuser«*, S. 43.

²⁷⁷ *archithese* 19.1976: *Realismus in der Architektur*. Vorbereitung und Redaktion dieses Heftes: Bruno Reichlin und Martin Steinmann. Darin sind Aufsätze von Alan Colquhoun, Giorgio Grassi, Aldo Rossi, Denise Scott Brown, Hans Heinz Holz, Otakar Mácel und Karel Teige enthalten, die auf das Einführungssessay von Reichlin und Steinmann *»Zum Problem der innerarchitektonischen Wirklichkeit«* folgen.

²⁷⁸ Stanislaus von Moos, Vorwort, in: *archithese* 19.1976: *Realismus in der Architektur*, S. 2.

Realismus führten sie in Bezug auf die neuere Tessiner Architektur aus. Einer reduktionistischen Auffassung der modernen Architektur, bei der der Anspruch auf eine getreue Erfassung der Wirklichkeit auf die Produktionsbedingungen und Technikgesetze allein reduziert wurde, fügten Reichlin und Steinmann einen zweiten, für sie maßgeblichen Aspekt hinzu: »[D]ie Formen sind nicht einfach die Folge der Bauvorgänge, sie verbildlichen diese, sie inszenieren diese«.²⁷⁹ Die Gefahr von arbiträren Architekturformen in der Architektur des Funktionalismus führten sie auf das fehlende Bewußtsein über die Verbildlichungsvorgänge zurück, die über keine messbaren Werte verfügten und insofern kein Interesse darstellten. Zum Zweck der »Verbildlichung« der Architektur bezogen sie sich auf die Theorie der marxistischen Ästhetik und insbesondere auf Lukács' Theorie der Widerspiegelung. Hinzu kamen die Verfahren aus dem Russischen Formalismus: Während die angestrebte Verbildlichung eine Annäherung an die Außenwirklichkeit versprach, sollten die aus der Literaturtheorie adoptierten Verfahren die innere Struktur des Gegenstands thematisieren. Übertragen auf die Architektur entsprach die Struktur der Sprache der Formfrage, die die beiden Autoren als die »innerarchitektonische Wirklichkeit« auffassten. Die gedankliche Konstruktion schlossen Reichlin und Steinmann mit der Forderung nach einer eigenen Wirklichkeit der Form ab. Erwartungsgemäß griffen sie die Vorgehensweise von Scott Brown und Venturi (von Heinrich Klotz und Stanislaus von Moos zu den vorrangigen Vertretern des zeitgenössischen Realismus gezählt) für ihre »Unmittelbarkeit des Ausdrucks« an, die, von der inneren Wirklichkeit der Architektur losgelöst, zu einer Sprachlosigkeit ihrer Architektur – analog zu sprachlosen Bauten der Neomoderne – führe.

Wenn Martin Steinmann den Realismus in der Architektur zuerst mit der poststrukturalistischen *répétition différente* in Verbindung brachte, konzentrierte er sich im Weiteren auf die Arbeit an den »rhetorischen Figuren«, wobei er diese gleichbedeutend mit »Analogien« verstand: Sein semiotischer Ansatz trat zugunsten des analogischen zurück.²⁸⁰ Jedoch blieb die Frage nach dem Verhältnis von Außenbedingungen zu innerarchitektonischen Konditionen, oder auch die Frage nach

²⁷⁹ Bruno Reichlin und Martin Steinmann, »Zum Problem der innerarchitektonischen Wirklichkeit«, in: archithese 19.1976: *Realismus in der Architektur*, S. 3–10, hier: S. 4.

²⁸⁰ Reichlin erinnert sich später an die Versuche, Rossi bei der Vorbereitung der *archithese* über die *città analoga* zum Schreiben zu bewegen. Rossi sagte zwar einen Text zu, der jedoch nur knappe zwei Seiten aufwies, und wider Erwarten eine antitheoretische Botschaft darstellte; vgl. Bruno Reichlin, »Amarcord« – Erinnerung an Aldo Rossi«, in: Ákos Moravánszky, Judith Hopfengärtner (Hrsg.), *Aldo Rossi und die Schweiz. Architektonische Wechselwirkungen*, gta Verlag: Zürich, 2011, S. 29–44.

den möglichen Schnittstellen dieser beiden Wirklichkeiten, im Hinblick auf den Prozess der Formbestimmung nach wie vor offen.²⁸¹

Bei der Vorbereitung ihres *archithese*-Heftes zum Realismus baten Reichlin und Steinmann alle eingeladenen Autoren in ihren Beiträgen um die Stellungnahme zur Fragestellung, inwiefern die zeitgenössische Begriffsbestimmung des *Rationalismus* sich von der Methode des Sozialistischen Realismus unterschied.²⁸² Die im Heft abgedruckten Essays von Alan Colquhoun, Giorgio Grassi, Aldo Rossi, Denise Scott Brown, Hans Heinz Holz, Otakar Máčel und Karel Teige gaben nicht unbedingt eine klare Antwort auf diese Frage. Sie boten aber eine Vielzahl an Perspektiven, deren kleinster gemeinsamer Nenner nach Colquhoun folgendes umfasste: »Nicht mehr als in irgend einem anderem Darstellungs-System ist es in der Architektur möglich, zu einem ›nec plus ultra‹ zu gelangen, in dem die Darstellung und das Dargestellte sich decken.«²⁸³

Der italienische Rationalist Giorgio Grassi leitete den Realismus in der Architektur aus der eigenen Architekturtradition her.

Zur Überraschung der beiden Herausgeber des Heftes sträubte sich Aldo Rossi gegen eine Festlegung einer (von ihm erwarteten) Theorie der Analogen Architektur. Er lehnte die ihm von seinen Schweizer Adepten aufgezwungene Art der Beziehung zwischen Realismus und Architektur kategorisch ab.²⁸⁴ In seinem stark autobiographisch gefärbten Aufsatz verwies er hingegen auf die nicht-architektonischen Momente: den Neorealismus in den Filmen von Visconti und Rossellini, die den Alltag Italiens in ihren Filmen poetisch darstellten, und auf den Realismus in den russischen Filmen der Revolutionszeit sowie auf die Architektur des Sozialistischen Realismus, die Metrostationen in Moskau und den Universitätsbau, die sich ihm als jungem Studenten

²⁸¹ Dazu äußern sich die Autoren folgendermaßen: »Unsere obigen Gedankengänge legten das Schwergewicht auf die autonome Entstehung der Architektur. In ihrer Entstehung eignet sich die Architektur aber auch ständig neue Wirklichkeiten an, Techniken und Materialien, Probleme undsoweiter. Ihre Entstehung ist sowohl autonom wie heteronom«, in: Bruno Reichlin und Martin Steinmann, »Zum Problem der innerarchitektonischen Wirklichkeit«, S. 9.

²⁸² Reichlin vermerkt dazu, dass Roland Barthes die Einladung höflich ablehnte und Peter Eisenman sich gar nicht erst zurückmeldete. Zu weiteren Fragen an alle für das *archithese*-Heft angefragten Autoren gehörten die nach einer Stellungnahme gegenüber der Mimesis, der Rolle der »Norm« und dem marxistischen Problem der »Widerspiegelung« in der Architektur, aber auch nach den Möglichkeiten der Architekturkritik, der ausschließlich eigene Mittel der Architektur zur Verfügung stehen, in: Bruno Reichlin, »Amarcord«- Erinnerung an Aldo Rossi«, S. 40.

²⁸³ Alan Colquhoun, »Regeln, Realismus und Geschichte«, in: *archithese* 19.1976: *Realismus in der Architektur*, S. 12–17, hier: S. 13.

²⁸⁴ Vgl. Giorgio Grassi, »Architekturprobleme und Realismus« und Aldo Rossi, »Realismus als Erziehung«, in: *archithese* 19.1976: *Realismus in der Architektur*, S. 18–24 und S. 27–28.

bei seinem Besuch in Moskau tief eingepägt hatten. Er bekannte ein ausdrückliches Desinteresse an der Architektur: »[I]ch war nicht sonderlich an der Architektur interessiert, ich muss es wiederholen – wie sie mich heute nicht interessiert«. Dem Realismus gestand Rossi zu, »in gewisser Weise ein politisches oder soziales Problem« zu sein, zugleich betonte er mit der rhetorischen Frage seine nur mittelbare Verbindung mit der Architektur: »[W]elches Handbuch hat einmal den statischen Widerstand der menschlichen Körper ausgerechnet, die in der Chinesischen Mauer [...] eingemauert wurden?«. ²⁸⁵ Die von ihm bisher nur vage formulierte Idee einer *Città analoga* ließ er in letzter Konsequenz ohne einen *akademischen* Zusammenhang mit dem Realismus-Terminus stehen.

Trotz der Meinungsverschiedenheit war auch Denise Scott Brown mit ihrem Text aus der Ausstellung »Signs of Life: Symbols in the American City« in der *archithese* präsent und thematisierte die Möglichkeiten einer realistischen Architektur in der kapitalistischen Gesellschaft Amerikas. Die untersuchten Zeichen der amerikanischen Suburbia wurden in der Ausstellung in der visuellen Sprache der Pop-Art (wie zum Beispiel dreidimensionalen Sprechblasen) oder auch mit Mitteln der Conceptual Art dargestellt, um die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Architektur, Kunst und sozialer Kritik (wie es in der Arbeit von Dan Graham *Homes for America* der Fall war), aufzuzeigen. ²⁸⁶

Die Kunsthistoriker Hans Heinz Holz und Otakar Máčel beleuchteten die marxistische Perspektive. Holz, der im Jahr zuvor seine »Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus« ²⁸⁷ publiziert und außerdem im derselben Jahr das hundertseitige Vorwort zum Katalog der *documenta 5* verfasst hatte, untersuchte in seinem Beitrag (anhand von Hegels *Ästhetik*) als Erstes die Voraussetzungen eines Architektur-Realismus, um anschließend die Realitäten – im Plural – zu beschreiben und schließlich zum Realismus in der Architektur zu kommen. Er formulierte zuerst, dass Realismus keine ästhetische Kategorie, sondern ein *Prinzip* bilde. Den Realismus als Prinzip verstand er als ein mimetisches Verhalten eines

²⁸⁵ Aldo Rossi, »Realismus als Erziehung«, S. 28.

²⁸⁶ Denise Scott Brown, »Zeichen des Lebens. Symbole in der amerikanischen Stadt«, in: *archithese* 19.1976: *Realismus in der Architektur*, S. 29–34. Scott Brown verweist in ihrem Aufsatz außerdem auf den Begriff »active socioplastics«, den Peter (und Alison) Smithson prägten; mehr dazu in: Denise Scott Brown, »Towards an ›Active Socioplastics‹«, in: Merlin Chowkwanyun, Randa Serhan (Hrsg.), *American Democracy and the Pursuit of Equality*, Routledge: London, 2016 [2011], S. 73–98.

²⁸⁷ Hans Heinz Holz, *Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus*, Luchterhand: Darmstadt, 1972.

ästhetischen Gegenstands gegenüber der Wirklichkeit; zugleich gehe das Verhältnis zwischen Gegenstand und Realität über die »symbolische« und »repräsentative« Funktion dieses Kunstgegenstands hinaus. Auf die Realität eines Bauwerks übertragen, folge nach Holz daraus, dass der Gebrauchswert eines (Kunst-)Gegenstands nie ohne einen Ausdrucks- oder Symbolwert zu denken wäre, denn »das Bauwerk gibt nicht eine – wie auch immer verkleinerte und vielleicht verformte – Wiederholung einer Sache als deren Bild, sondern es setzt allenfalls als endliches ein Symbol für das Unendliche (nicht unähnlich dem Verfahren der *analogia entis*)«.²⁸⁸ Holz schloss daraus auf eine realistische Architektur, die sich zum einen durch die Widerspiegelung der Wirklichkeit auszeichnet und sich zum anderen gegenüber der Wirklichkeit analogisch und symbolhaft verhält. Das Bauwerk als eine Analogie wäre aber nur dann realistisch, wenn die Analogie keine absolute Kategorie darstellt, sondern sich in einem Verhältnis zu ihrer Gegenwart befindet. Die nicht-realistischen Architekturen beschrieb Holz als »schematisch und routinemässig entworfene Bauten, verspielte Lösungen, materialfremde Formen, überholte Gestaltungsweisen und unausgereifte, experimentelle Vorwegnahmen«.²⁸⁹ Eine realistische Architektur könnte hingegen nicht über ein Stilprinzip bestimmt werden, sie stelle vielmehr eine ethische Architekturdimension dar.

In der Debatte um einen zeitgemäßen Realismus, seine Prinzipien und Ausdruckformen im Hinblick auf die Architekturproduktion rekapitulierte Alan Colquhoun in seinem Beitrag die zwei Standpunkte, um die es sich auch in diesem Kapitel handelt, und die schon mehrmals zuvor als »amerikanisch« und »europäisch« bezeichnet wurden. Die erste Position interpretierte Colquhoun als eine Architektur, die als ein gesellschaftliches Produkt verstanden wurde, das von den von außen einwirkenden Kräften geprägt wird, und die zweite als ein nur auf sich selbst verweisendes System.²⁹⁰ Er distanzierte sich von den beiden von ihm aufgezeichneten Positionen und führte den bestehenden Antagonismus auf die Kunsttradition des Realismus im 19. Jahrhundert zurück. Eine Auffassung der Architektur als einer intuitiv einzusetzenden Sprache folgte auf die Krise der Stilgesetze. Der Verlust des Regelwerks verunmöglichte die bis dahin geltenden ästhetischen Konstruktionen, die, so Colquhoun,

²⁸⁸ Hans Heinz Holz, »Realismus – ein architektonischer Stilbegriff?«, in: *archithese* 19.1976: *Realismus in der Architektur*, S. 35–42, hier: S. 38.

²⁸⁹ Ebd., S. 39.

²⁹⁰ Vgl. Alan Colquhoun, »Regeln, Realismus und Geschichte«, in: *archithese* 19.1976: *Realismus in der Architektur*, S. 12–17, hier: S. 12.

zwischen einer vorkünstlerischen Wirklichkeit – die an sich keine künstlerische Struktur aufweist – und ihrer künstlerischen Darstellung vermittelten. Das erklärte die darauffolgende Verwirrung in der Epoche der Moderne, in der eine Gleichsetzung der Darstellung und des Dargestellten zu einer Voraussetzung der Architekturproduktion wurde. Die zahlreichen Versuche der neu erfundenen modernen Regelwerke (wie die berühmten *Fünf Punkte zu einer neuen Architektur* von Le Corbusier) erlangten nie eine vergleichbare Geltung, wie sie in den Jahrhunderten zuvor dem System der Säulenordnungen zugekommen war. Auch Colquhoun schlug keine finale Lösung vor. Um einen Weg aus der aufgezeichneten Sackgasse der Moderne zu finden, empfahl er eine dialektische Synthese der beiden Variablen, des »sozio-ökonomischen Systems« und des »Systems der ästhetischen Regeln«.

2.2.3 Realismus, Moderne und Postmoderne

Den in der *archithese* in den Jahren 1975 und 1976 lancierten Diskurs zur architekturtheoretischen Erfassung des Realismus rezipierte Bernard Huet 1977 in einer Sonderausgabe der französischen Architekturzeitschrift *L'Architecture d'Aujourd'hui* mit dem Titel »Formalisme – Réalisme«.²⁹¹ Huet, der Herausgeber des Heftes, übernahm die in der *archithese* 1976 diskutierten, sich zueinander im Widerspruch befindenden Auffassungen von Realismus: eine im Epistemischen begründete und an Georg Lukács angelehnte Auffassung und eine solche, die sich als in der Autonomie des Ästhetischen begründet verstand. K. Michael Hays verwies auf die unüberbrückbare Differenz des Begriffspaares: »Pushed to their extremes, the two claims would evacuate the category of realism altogether, collapsing it into sheer free play of aesthetic signs on one side and a reflection or copy theory of ›truth‹ on the other.« Bei der Analyse des Interpretation Huets stellte er im Weiteren fest, dass nichtdestoweniger »no conception of realism seems possible without maintaining both claims together«, da die Architektur im Unterschied zu anderen Künsten stets auch sich selbst repräsentiert.²⁹² Huet konzentrierte sich auf das Konzept des Sozialistischen Realismus, der aus den vorausgehenden literarischen und theoretischen Debatten,

²⁹¹ Vgl. Bernard Huet, »Formalisme – Réalisme«, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui* 190 (April 1977): *Formalisme – Réalisme*, S. 35–36, englische Fassung von »Formalism – Realism« in: Michael K. Hays (Hrsg.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge, Mass. [u.a.]: MIT Press, 1998, S. 254–260.

²⁹² K. Michael Hays führt die beiden Begriffe »epistemological« und »aesthetic« unter dem semiotischen Vorzeichen und im Bezug auf eine Bestimmung von Realismus im Vorwort zum Aufsatz von Huet ein, vgl. K. Michael Hays, *Architecture Theory since 1968*, S. 254.

respektive – »it was not artificially imposed by ›cultural bureaucrats‹ –, resultierte.²⁹³ Mit der Übertragung der Idee des Sozialistischen Realismus auf die Architektur einige Jahre später verurteilten die Schlüsselfiguren in der Architektur der Stalinzeit zugleich die Architektur der Avantgarde als eine formalistische. Der Formalismus-Vorwurf, der den Antagonismus zwischen den Repräsentanten der Avantgarde und des Realismus besiegelte, fand sich auch in den Debatten, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts geführt wurden.²⁹⁴ Erschwert wurde diese Debatte und die Fragestellung nach dem progressiven bzw. rückschrittlichen Kern des Realismus durch die Tatsache, dass der Realismus sich als »an increasingly politicised vehicle for varied, sometimes contradictory ideologies«²⁹⁵ erwies. Huet wertete die Architektur des Sozialistischen Realismus, so wie auch Aldo Rossi, als eine »glorreiche Episode« der gegenwärtigen Architekturgeschichte. Die Architektur des Neorealismus in Italien, die sich analog zum Sozialistischen Realismus gegen den Funktionalismus und gegen die Avantgarden wandte, deutete Huet als eine Fortsetzung der Bewegung des Realismus in der Nachkriegszeit, die wiederum von der *Tendenza* abgelöst wurde. Seine historische Rekapitulation endete Huet mit der Feststellung zur politischen Implikation der Architektur: »Architecture is not fascist or Stalinist in its ›form‹. There is only architecture of the fascist or Stalinist periods.«²⁹⁶ Diese Architekturpolitik einer Entpolitisierung der Form war durchaus politisch konnotiert. Hiermit integrierten die Protagonist:innen des neuen Realismus sowohl die Avantgarde (und den italienischen Rationalismus) in die zeitgenössische kritische Architektur als auch stellten sie diese als eine ununterbrochene Evolution einer der Moderne verpflichteten Architekturproduktion dar.

Bernard Huet engagierte sich für eine Architektur des Neorationalismus auch in seinem *Small manifesto*, das in der Publikation anlässlich von Léon Kriers Ausstellung *Rational Architecture* 1975 in London erschien. Darin bekannte er sich zu einer Architektur unter dem Vorzeichen des Realismus, und gegen »a sterile debate on form

²⁹³ Bernard Huet, »Formalism – Realism«, in: Michael K. Hays (Hrsg.), *Architecture Theory since 1968*, S. 256.

²⁹⁴ Vgl. die *Expressionismusdebatte* in den 1930er Jahren; außerdem den Nachkriegsdiskurs um den Stellenwert der Avantgarde, vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (1974), Hans Magnus Enzensberger, *Aporien der Avantgarde*, in: *Einzelheiten II. Poesie und Politik* (1964), Michael Müller, *Architektur und Avantgarde* (1984) usw.

²⁹⁵ Vgl. Irina Davidovici, »Editorial«, in: Dies. (Issue editor), *bfo-journal* 2.2016: »A partial Synthesis«: *Debates on Architectural Realism*, S. 3–4.

²⁹⁶ Bernard Huet, »Formalism – Realism«, in: Michael K. Hays (Hrsg.), *Architecture Theory since 1968*, S. 259.

and content which would throw us back to an impossible situation of AVANTGARDE«. ²⁹⁷ Das Hauptaugenmerk von Krier und anderen Protagonist:innen des postmodernen Rationalismus lag auf dem urbanen Raum: der Rekonstruktion der *Europäischen Stadt*, die aus dem bürgerlichen Zeitalter stammte. ²⁹⁸ Die grundlegende Eigenschaft der *third typology* von Anthony Vidler beinhaltete »the traditional city as the locus of its concern«. ²⁹⁹ Die Zerlegung der Stadt in morphologischen Bestandteile zeugte von dem Glauben an die Möglichkeit einer kollektiven Leseerfahrung der aufgenommenen Architektursprache.

Die Berliner Architekturzeitschrift *Arch+* widmete im Jahr 1981 ein Heft dem Thema Realismus. Die verantwortlichen Redakteure Adalbert Evers und Günther Uhlig hielten am Thema fest, trotz der von ihnen in der Einführung verlautbarten Gefahr, »als Propagandisten eines ›Stils‹ mißverstanden zu werden«. ³⁰⁰ Die Werkberichte ausgewählter Architekturschaffenden, darunter Ludwig Leo, Oswald M. Ungers und Gerhard Auer, bildeten den Schwerpunkt des Heftes. Ihre Verbindung zum Realismus bestand in den Augen von Uhlig und Evers in der Sozialisation als 1968er-Generation und darüber hinaus in der Aufrechterhaltung des Zusammenhangs »von Formproblemen und sozialer Gebrauchsfähigkeit« in den aktuellen Projekten. Diesen Realismus stellten die beiden Redakteure in Gegensatz zur Agenda der Internationalen Bauausstellung in Berlin 1984. Sie bemühten sich um ein Konzept des Realismus, das einen Gegenpart zum (postmodernen) Programm der IBA-Neubau unter Leitung von Josef Paul Kleihues bildete. Das Heft stellte ein Potpourri aus zahlreichen Bauten und Projekten dar, die sich kaum auf einen gemeinsamen Nennner reduzieren ließen; darunter die sonderbaren Technikbauten von Ludwig Leo und die Entwürfe von Ungers, das Konzept einer *behutsamen Stadterneuerung* in Berlin-Kreuzberg von Hardt Waldherr Hämer und ein Großwohnbau von Gerhard Auer. Im Heft, dessen Arbeitstitel »Väter und Söhne« lautete, ³⁰¹ war zwar ein Unbehagen gegenüber der postmodernen Tendenz spürbar; der mit einem Fragezeichen versehene finale Titel des Heftes »Ein

²⁹⁷ Vgl. Bernard Huet, »Small manifesto«, in: Leon Krier (Hrsg.), *Rational Architecture Rationelle*, Bruxelles: AAM Editions, 1978, S. 54–55, hier: S. 54.

²⁹⁸ Vgl. Nan Ellin, *Postmodern urbanism: Revisited Edition*, Princeton Architectural Press: New York, 2007, S. 22–36.

²⁹⁹ Anthony Vidler, »The third typology«, in: Léon Krier (Hrsg.), *Rational Architecture Rationelle*, S. 28–32, hier: S. 29; außerdem vgl. Léon Krier, »A new realism«, ebenda, S. 44.

³⁰⁰ Adalbert Evers, Günther Uhlig, »Editorial«, in: *Arch+ 57/58: Ein neuer Realismus in der Architektur? Projekte – Begründungen*, Juli 1981, S. 3.

³⁰¹ Vgl. *Arch+ 57/58, Ein neuer Realismus in der Architektur? Projekte – Begründungen*, S. 42.

neuer Realismus in der Architektur?« blieb schlussendlich unbeantwortet und fand darüber hinaus kaum eine weitere Erwähnung im Heft.

Der amerikanische Architekt Jorge Silvetti suchte als einer der Letzten nach einer Synthese der beiden Ideologien am Ende des Realismus-Spektrums, die den Architekturdiskurs der 1970er Jahre prägten. In seinem Aufsatz »On realism in Architecture« fokussierte er die beiden Hauptprotagonisten Robert Venturi und Aldo Rossi.³⁰² Er setzte die Idee des *Typus* in der Architektur in Relation zu den aus dem Bereich der Kunstkritik entlehnten Themen von *realism* und *versimilitude*, wobei er die »figurative aspects« der zeitgenössischen Architekturtendenzen in den Vordergrund stellte. Die Frage nach dem Realen gehöre zu den essentiellen Problemen der figurativen Künste, nichtdestoweniger sei eine klare Abgrenzung der »realistischen Kunst« nach wie vor eine knifflige Angelegenheit. Dasselbe Problem betraf auch die Architektur. Silvetti zog das philosophische Konzept der *Wahrheitsnähe* von Karl Popper für seine Definition heran, das besagte: »Verisimilitude is the property of the text to produce an effect of reality«.³⁰³ Dies wandte er auf die Architektur, mit Sprache gleichgesetzt, an. Das Problem des Realismus übertrug Silvetti in ein Problem von Kodierung und Zeichen.

Er stellte fest, dass mit Hilfe »of this concept of verisimilitude, we know that signs are not servants of the referent, but of their own internal laws«; in der Konsequenz bedeute es, dass »representation depends not on the ›true‹ [...] but rather on that which is represented, on the efficiency with which such representation makes its appearance as a plausible real, and on the mechanisms used to make such effects possible«.³⁰⁴ Auch Silvetti suchte nach einer Ahnenreihe der realistischen Architektur und fand sie in den *figurativen* Tendenzen in Italien und in England der 1950er Jahre, die sich in Opposition zur abstrakten Sprache der Avantgarde verstanden: in der Spätphase des italienischen Neorealismus und in der *Townscape*-Bewegung, die in der englischen Tradition des Pittoresken stand. In den 1970er Jahren waren es nach Silvetti zwei Tendenzen, die insofern als realistisch bezeichnet werden könnten, als sie beide versuchten, mit figurativen Mitteln die Geschichte zu repräsentieren: der sogenannte amerikanische Populismus und der stärker in Europa verbreitete Neorationalismus.³⁰⁵ Die Idee der »Geschichte« betrachtete Silvetti als einen Dreh- und Angelpunkt: im einen Fall in Bezug

³⁰² Jorge Silvetti, »On Realism in Architecture«, in: The Harvard Architecture Review, Volume 1. Spring 1980: *Beyond the Modern Movement*, S. 11–31.

³⁰³ Ebd., S. 14.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Vgl. ebd., S. 19.

auf die Geschichte der Architekturdiziplin, und im anderen als einen Prozess der Symbolisierung der gegenwärtigen Massenkulturprodukte. Er schlussfolgerte daraus, dass die zwei scheinbar unvereinbaren Ansätze auf eine historische Tradition zurückzuführen wären: auf das historische Konzept des *Typus*, das wiederum den realistischen Gehalt der »two types of aesthetic ›realism«³⁰⁶ nach Silvetti ausmachte. Die von ihm als »rhetorische Operationen« bezeichnete Methode kam hinzu, um einen Effekt der Verfremdung (in Bezug auf die *Ostranenie*-Methode von Shklovsky) zu erzielen.

Der Architekturhistoriker K. Michael Hays betrachtete retrospektiv den Realismus als ein zentrales Thema im kritischen Architekturdiskurs der 1970er Jahre.³⁰⁷ Im Diskurs, der unter dem Vorzeichen des Strukturalismus stand, drehte sich die Bestimmung von Architekturformen, die den Texten gleichgesetzt wurden, um eine kontinuierliche Reproduktion von »Bedeutungen«.³⁰⁸ Darauf zielte die Kritik von Manfredo Tafuri, der diese Rückkehr zur Sprache angriff. Tafuri beklagte die Bedeutungslosigkeit der zeitgenössischen Architektur: »Today, he who is willing to make architecture speak is forced to rely on materials empty of any and all meaning: he is forced to reduce to degree zero all architectonic ideology, all dreams of social function and any utopian residues.«³⁰⁹ Er entzog sich einer Gegenüberstellung von Populismus und Rationalismus und zeigte auf, dass eine Gleichsetzung der Architekturproduktion mit den linguistischen Strukturen nur Leere zur Folge hatte: »Today then, a highly specialized analysis of an architecture, strongly characterized by linguistic sense, can have only one result – a tautology.«³¹⁰

2.2.4 Nach Realismus: in Zürich

³⁰⁶ Vgl. Jorge Silvetti, »On Realism in Architecture«, S. 25.

³⁰⁷ Vgl. K. Michael Hays, Vorwort zu Jorge Silvetti, »The beauty of Shadows«, in: K. Michael Hays, *Architecture Theory since 1968*, S. 262.

³⁰⁸ Vgl. Jorge Silvetti, »The beauty of Shadows«, S. 266–282.

³⁰⁹ Manfredo Tafuri, »L'Architecture dans le Boudoir: The language of criticism and the criticism of language« (1974), in: *Oppositions Reader. Selected Writings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973–1984*, edited and with an introduction by K. Michael Hays, Princeton Architectural Press, New York, 1998, S. 291–316, hier: S. 292.

³¹⁰ Ebd., S. 307.

Martin Steinmann übernahm 1979 die Redaktion von *archithese*. Mit der zunehmenden Etablierung einer ursprünglich »radikalen kleinen Zeitschrift«³¹¹ verschob sich auch ihr Fokus vom internationalen Diskurs, der zwischen Italien und Amerika ausgetragen wurde, zu den Themen, die insbesondere den Deutschschweizer Diskurs dominierten. Nach dem durchschlagenden Erfolg der Ausstellung *Tessiner Tendenzen*, mit der Steinmann die Theorie des italienischen Rationalismus auf die Praxis der Architektur in der italienischen Schweiz übertrug, befasste er sich in den folgenden Jahren mit einem weiteren Transfer des zweifachen Gerüsts auf die Wirklichkeit der Deutschschweizer Architektur.³¹² Sein Augenmerk verschob sich im Zuge dessen sukzessiv von der einst formulierten »innerarchitektonischen Wirklichkeit« der Architektur zu einer Architektur der *starken Form (forme forte)*, die auf Arnheims gestaltstheoretischen Ansatz Bezug nahm.³¹³ Im ersten *archithese*-Heft 1.1980 unter seiner Redaktion avisierte Steinmann diese theoretische Neuausrichtung.³¹⁴ An die Stelle der durch Scott Brown und Venturi formulierten Theorie der *Ugliness* stellte Steinmann den der Reformarchitektur Tessenows entnommenen Begriff der *Einfachheit*. Die von Scott Brown und Venturi genutzte Symbolik passte er der lokalen Schweizer Ikonographie an. Eine »einfache« oder eine »gewöhnliche« Architektur repräsentiere die unterschiedlichen Ebenen des Einfachen, die nach der Art, »wie sie gebaut oder wie sie gesehen wird, in ihrer Entstehungsweise oder in ihrer Symbolik« interpretiert werden.³¹⁵ Diese Verschiebung von den »rhetorischen Figuren« hin zu den symbolischen Bildern erfolgte mit den »gewöhnlichen« Architekturen. Durch eine Wiederholung des Bekannten würden die Architekt:innen eine Verfremdung und Weiterentwicklung (Steinmann nannte sie *répétition différente*) der bekannten Formen

³¹¹ Vgl. Beatriz Colomina, Craig Buckley (Hrsg.), *Clip, stamp, fold: The radical architecture of little magazines, 196X to 197X*, Actar: Barcelona, 2010.

³¹² Vgl. »Fokus: archithese – Stanislaus von Moos im Gespräch mit Beatriz Colomina und Marie Theres Stauffer« und »Fokus: archithese. archithese 1980–1986 – Ein fingiertes Gespräch von Nikolaus Kuhnert und Martin Steinmann«, in: *Arch+ 186/187*, S. 68–72 und S. 76–77.

³¹³ Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin und New York: de Gruyter, 1978 [1974]; Martin Steinmann, »La forme forte. Für eine Architektur diesseits der Zeichen« (1989), in: Ders., *Forme forte. Schriften 1972–2002*, S. 189–208.

³¹⁴ Martin Steinmann verantwortete die Redaktion der *archithese* zwischen 1980 und 1986; zur Neuausrichtung vgl. die Einführung von Stanislaus von Moos, in: *archithese 1.1980: Nachkriegs-Generation: Schweizer Architekten unter 40*, S. 2; außerdem das Einführungsessay von Martin Steinmann: »Nachkriegs-Generation. Rückkehr zum ›Ort?‹«, S. 5–7; sowie ein weiteres programmatisches Essay mit dem Titel »Von ›einfacher‹ und von ›gewöhnlicher‹ Architektur« im selben Heft, S. 8–15.

³¹⁵ Zitat aus *Learning from Las Vegas* nach Martin Steinmann, »Von ›einfacher‹ und von ›gewöhnlicher‹ Architektur«, S. 8.

erzielen. Die der Deutschschweiz zugeschriebenen »Tugenden« *Einfachheit* und *Gewöhnlichkeit* ersetzen das steckengebliebene Programm des Realismus; ihre Spuren ließen sich noch in der berühmt-berüchtigten »Schweizer Kiste« finden, die in den 2000er Jahren internationale Aufmerksamkeit erregte.

Die theoretischen Importe aus Italien und den USA wurden im Laufe der 1980er Jahre in das bestehende Architekturvokabular der Deutschschweiz integriert und zu einem neuen Regionalismus verarbeitet.³¹⁶ Den paradoxen Status der postmodernen Architektur in der Deutschschweiz erklärt Irina Davidovici mit dem Umstand, dass hier der Realismus an die Stelle des postmodernen Architekturdiskurses trat.³¹⁷ Der soziale Impetus des Realismus, in den folgenden Jahren unter dem Begriff des Alltäglichen subsumiert, ließ in der Schweiz einen spezifischen Architekturdiskurs entstehen, der sich stark mit der eigenen Vergangenheit und den Themen der bis dahin weitgehend unerkannt gebliebenen Schweizer Moderne auseinandersetzte. Die Debatte löste sich schließlich von den international besprochenen Themen und verlagerte sich in den hermetischen Architekturraum der Schweiz.

Der um den Realismus geführte Architekturdiskurs der 1970er Jahre ebnete den Weg für eine Enttabuisierung des Begriffs. Allerdings blieb die Diskussion nach Tafuri eine *tautologische*, da die Frage nach Wirklichkeitsnähe sich in den 1970er Jahren ausschließlich unter dem Rubrum der linguistischen Wende und als ein Problem der Sprache stellte.

Erst im Jahr 1990 fand der Begriff *Realismus* erneut Eingang in die *archithese* und in den Schweizer Architekturdiskurs, als die Ausgabe zum *Dirty Realism* von der eingeladenen Architekturhistorikerin Liane Lefavre editiert wurde.³¹⁸ Im Unterschied zu der von der Stagnationszeit geprägten Debatte um eine Autonomie der Architektur, die eine Flucht aus der verachteten Realität darstellte, bemühte sich der *Dirty Realism* um das Hier und Jetzt. Wie es im Weiteren zu sehen sein wird, unterschied sich der

³¹⁶ Zur Tradition des Regionalismus in der Schweiz vgl. *archithese* 1.1980, außerdem Beiträge zum »Kritischen Regionalismus« von Kenneth Frampton (darunter: »Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance«, 1983); Steinmann verfolgt darüber hinaus konsequent die marginalen Vertreter moderner Architektur, die unter dem Zeichen einer (konstruierten) Bescheidenheit steht: vgl. seine Essays zu Heinrich Tessenow, Hans Schmidt, Franz Scheibler und Kay Fisker bzw. zur Architektur der 1940er und 1950er Jahre in der Schweiz, in: Martin Steinmann, *Forme Forte. Schriften 1972–2002*, Basel u.a.: Birkhäuser, 2003.

³¹⁷ Vgl. Irina Davidovici, »Issues of Realism: Archithese, Postmodernism and Swiss architecture, 1971–1986«, in: Véronique Patteeuw, Léa-Catherine Szacka (Hrsg.), *Mediated Messages: Periodicals, Exhibitions and the Shaping of Postmodern Architecture*, London u.a.: Bloomsbury Visual Arts, 2018, S. 101–119.

³¹⁸ *archithese* 1.1990: Neue Ansichten – Dirty Realism.

gegen Ende der 1980er Jahre erneut aufgenommene, international geführte Diskurs zum Realismus in der Architektur in vielerlei Hinsicht von dem Diskurs, der in den 1970er Jahren geführt wurde.

3. Realismus: sozialkritisch oder ›retardataire‹?

Der Begriff des Realismus, der erst mit der Epoche der Moderne und als ein Attribut des erstarkten Bürgertums an Bedeutung gewann, stand stellvertretend für das neue sozialkritische gesellschaftliche Programm. In ihrem Essay, das 1968 anlässlich der Ausstellung *Realism Now* in der *Vassar College Art Gallery* erschien, unterstrich die amerikanische Kunsthistorikerin Linda Nochlin den schweren Stand des Realismus im Zeitalter des *modernism*: »[R]ealism has fought a losing battle for inclusion within the ranks of avant-garde art«, um immer aufs Neue in die »Vorhölle des Philistertums« verbannt zu werden. Die Frage nach der Vorreiterstellung der Kunst war an die substanzielle ästhetische Fragestellung der unmittelbaren visuellen Perzeption gebunden: »In the great forward march of modernism, that gradual stripping from visual art of all extravisual meaning, whether literary or symbolic, to paraphrase Barbara Rose, that rejection from painting of all that is nonpictorial, that reduction of art to its literal qualities – in painting, to the flatness and shape of the canvas itself – it would seem that realism is indeed aside from the point, *retardataire*, or, at the very least, sentimentally revisionist.«³¹⁹

Inwiefern kann der Begriff des Realismus auf die Architektur übertragen werden, um diese, analog zur Kunst, als eine wahrheitsgetreue Nachbildung der Wirklichkeit interpretierbar zu machen? Eine Antwort auf diese Fragestellung wird mit der Ermittlung der Charakteristika, die den historischen Begriff des Realismus geprägt haben, einerseits in seiner auf das moderne Zeitalter bezogenen und andererseits der sozialkritischen Dimension versucht. Mit der Verfolgung dieser »typischen« Eigenschaften in die 1980er Jahre hinein (und dem kurzfristigen Erscheinung des *dirty realism*) wird erhofft, den Realismus als Tendenz festzulegen, um diese auf eine »realistische« Architekturproduktion (unter dem Zeichen der sozialen Kritik) zu übertragen. Die wichtigen Momente der Debatte, die für das Verständnis der

³¹⁹ Linda Nochlin, »Realism now«, in: Gregory Battcock (Hrsg.), *Super Realism: a critical anthology*, New York: Dutton, 1975, S. 111–125, hier: 112f.

ambivalenten Position des auf die Architektur bezogenen Begriffs unabdingbar sind, werden in zwei thematischen Abschnitten rekonstruiert. Im ersten Abschnitt wird der historische Begriff (und insbesondere das erneute Interesse für den kunsthistorischen Realismusbegriff in den 1960er und 1970er Jahren) diskutiert. Die Expressionismusdebatte in den 1930er Jahren schloss daran an, als das Verhältnis vom Realismus (in Bezug auf die Kunst im Sozialismus) und Avantgarde vor dem Hintergrund der Gleichschaltung der modernen Kunst im Nationalsozialismus heftig diskutiert wurde. Der zweite Abschnitt verhandelt die schon in der Expressionismusdebatte aufgeworfene Fragestellung nach der Aktualität der Avantgarde, die mit der 1974 erschienenen Streitschrift Peter Bürgers zur Theorie der Avantgarde provoziert wurde; aber auch den parallel zur Renaissance des historischen Realismusbegriffs diskutierten gegenwärtigen Realismus in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre. Die Problematisierung des Realismus nach 1945 hing auch mit der Kulturpolitik im Kalten Krieg zusammen. Die Gleichsetzung der abstrakten (beziehungsweise einer nicht objektbezogenen) Kunst mit »westlichen« demokratischen Werten setzte eine entsprechende Gleichung des Realismus mit dem autoritären sozialistischen Regimes voraus, die erst Ende der 1960er Jahre massiv infrage gestellt wurde. Die Popularität, die in dieser Zeit der Kunst des Realismus (und ihrer Konnotation in Bezug auf das Politische) zukam, ging mit der durch die Entwicklung der photographischen und der Reproduktionstechnik bedingten neuen Bilderwelt einher. Die »Verdopplung« der Wirklichkeit ließ den Verlust der eigentlichen Wirklichkeit befürchten. Bazon Brock sprach anlässlich der documenta 5 gar von einem neuen Bilderkrieg.

Der Realismusbegriff etablierte sich erst mit dem »bürgerlichen Zeitalter«. Den historischen Begriff bestimmte seine »Forderung nach einer Darstellung ›objektiver‹ sittlicher Verhältnisse, die trotz der gescheiterten Revolution das wachsende Selbstbewusstsein des Bürgertums widerspiegelt«. Zu seinen Motiven gehörte eine Darstellung der »alltäglichen Aspekte des Lebens«, wobei seine Protagonisten es ablehnten, diese »ästhetisch zu überhöhen«.³²⁰ Der Realismus war in seiner historischen und zeitlichen Dimension weniger ein deskriptiver als vielmehr ein symbolischer Begriff: »[W]e must use the term ›Realist‹ figuratively, analogically or metaphorically«,

³²⁰ Vgl. Carolin Duttlinger, Beitrag »Realismus«, in: Achim Trebeß (Hrsg.), *Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag*, J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar, 2006, S. 314–316.

wie Nochlin feststellte.³²¹ Die Fragestellung galt dem realistischen Impuls, der, so die Hoffnung, eine neue Ausrichtung auf die Themen der Gegenwart in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ermöglichte, ohne die Betonung des Objekthaften einzubüßen.

Zwar wurde der Begriff auch schon im 19. Jahrhundert gelegentlich im Hinblick auf eine emanzipierte Architektur angewandt, aber eine Antwort auf die Frage nach einer fortschrittlichen Erfassung der Realität mittels architektonischer Strukturen blieb im Unterschied zur Bildenden Kunst offen.³²² Die Frage nach dem »Wie« bei der Übertragung des Realismus-Prinzips von den repräsentativen mimetischen auf die nicht-repräsentativen Künste, zu denen auch die Architektur gehört, konnte insofern nur *analogisch* beantwortet werden: anhand der Charakteristika des Realismus, die in der historischen Epoche der Moderne zuerst definiert wurden und bis ins späte 20. Jahrhundert ihre Gültigkeit behielten.

3.1 Bürgerlicher Realismus und ästhetische Erfassung der Wirklichkeit

Das theoretische Programm der realistischen Kunst wurde zuerst von dem französischen Maler Gustave Courbet in seinem *Realistischen Manifest* 1855 formuliert. Courbet schrieb: »To know in order to be able to create, that was my idea. To be in a position to translate the customs, the ideas, the appearance of my epoch, according to my own estimation; not only be a painter, but a man as well; in short, to create living art – this is my goal.«³²³ Und der mit Courbet befreundete Philosoph Pierre-Joseph Proudhon schrieb anlässlich des Bildes *Steinklopfer*: »To reproduce realities once again is nothing: one must make people think; one must touch them, illuminate their consciousness with an ideal that becomes all the more forceful as it disappears from sight.«³²⁴ Der deutsche Kunsthistoriker Klaus Herding berief sich hingegen auf Courbets Manifest, um auf die von Anfang an gegebene Widersprüchlichkeit des Realismusbegriffs hinzuweisen. Das eine Ziel des Realismus, die »auf eigener Erfahrung beruhende,

³²¹ Vgl. Linda Nochlin, *Realism. Style and Civilization*, Penguin Books: Harmondsworth, 1971, S. 209–214, hier: S. 209.

³²² Nochlin unterstreicht die Diskrepanz zwischen der unmittelbaren Auffassung einer »realistischen« Architektur im 19. Jahrhundert und der rückwirkend applizierten Realismus-Konzeption, gleichgesetzt mit den ehrlichen, funktionalen und reduzierten Bauformen, die von den »prophets and architectural messiahs of the First Machine Age« entwickelt wurde, vgl. ebd., S. 211f.

³²³ Gustave Courbet, »Realist manifesto« (1855), in: Linda Nochlin (Hrsg.), *Realism and Tradition in Art 1848–1900*, Prentice-Hall: Englewood Cliffs, N.J., 1966, S. 33f.

³²⁴ Pierre-Joseph Proudhon, »The Stone-Breakers«, in: Linda Nochlin (Hrsg.), *Realism and Tradition in Art 1848–1900*, S. 51.

kritische Bestandsaufnahme der je gegenwärtigen Wirklichkeit«, stand nach Herding in Verbindung zur doppelten Aufgabe des Realismus, die objektive Wirklichkeit abzubilden und zugleich die subjektive Kritik »mit dem Impuls zu ihrer Umformung«³²⁵ auszuüben.

Courbet wandte sich gegen einen sinnentleerten Akademismus.³²⁶ Von den kritisch gestimmten Zeitgenossen wurde er hingegen als der »Haupt der Schule des Häßlichen«³²⁷ beschrieben. Die Darstellung hässlicher Zustände und trivialer Gegenstände war in den Augen der anderen ein Beweis der fehlenden künstlerischen Leistung. Der britische Kunsthistoriker T. J. Clark betonte sogar rückwirkend: »Jedermann wird zugeben, daß Courbets Kunst, zumindest zeitweilig, politisch war, aber niemand kann sagen, ob das ein Vorteil oder ein Nachteil ist.«³²⁸ Clark begründete den politischen Aspekt mit der exemplarischen Reaktion auf das Corbets Bild *Ein Begräbnis in Ornans*, das 1850 in Paris präsentiert wurde. Seine Deutung betraf nicht die formalen Innovationen, sondern das subversive Motiv des Bildes, das ein Skandal hervorriefte: die wachsende Spannung zwischen dem Bürgertum und der einfachen Landbevölkerung. Der Realismus von Courbet erwies sich somit für ihn als ein politischer Akt. Der Konflikt um den »Krieg zwischen dem Bauernkittel und dem Anzug« verdeutlichte für Clark die aus der heutigen Sicht nach formalen Kriterien nicht mehr nachvollziehbare Ablehnung genau dieses Gemäldes, das »für ein städtisches Publikum das Portrait der Landbevölkerung« lieferte und den bürgerlichen Mythos einer einheitlichen Gemeinschaft auf dem Lande zerstörte.³²⁹

3.1.1 Zeitgenossenschaft und historisches Bewusstsein

Die »programmatische Orientierung an der greifbaren ›Wirklichkeit« zeichnete die »realistische« Kunst im 19. Jahrhundert aus. Dieser Realismus war zudem durch die ihm

³²⁵ Klaus Herding (Hrsg.), *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1978, S. 9.

³²⁶ Vgl. Gustave Courbet Rede in Antwerpen (1861): »Der Kernpunkt des Realismus ist die Verneinung des Ideals [...] Das *Begräbnis in Ornans* ist in Wahrheit das Begräbnis der Romantik gewesen [...] Die romantische Kunst war, wie die klassizistische Richtung, Kunst um ihrer selbst willen. Heute, nach den letzten Erkenntnissen der Philosophie, muß man sogar in der Kunst mit Vernunft urteilen und darf niemals das Gefühl über den Verstand siegen lassen«, in: Klaus Herding (Hrsg.), *Realismus als Widerspruch*, S. 28.

³²⁷ Vgl. Klaus Herding, »Erlöser und Scharlatan, Zerstörer und Märtyrer. Zur Rolle Courbets«, in: ders. (Hrsg.), *Realismus als Widerspruch*, S. 17.

³²⁸ Timothy J. Clark, »Ein bürgerlicher Totentanz. Max Bouchon über Courbet«, in: Klaus Herding (Hrsg.), *Realismus als Widerspruch*, S. 194.

³²⁹ Ebd., S. 205 bzw. S. 210.

zugesprochene Fähigkeit charakterisiert, »politisch zu wirken bzw. sich kritisch mit der abgebildeten Wirklichkeit auseinanderzusetzen«. ³³⁰ Auch in der Literatur etablierte sich der Begriff des Realismus »kulturgeschichtlich im Umkreis der Neuzeit, sozialhistorisch im bürgerlichen Zeitalter und temporal im 19. Jahrhundert«, mit den bedeutendsten Repräsentanten »Dickens, Balzac, Tolstoi und Fontane«. ³³¹ Die progressive Bewegung innerhalb der Literatur und der Bildenden Kunst erstarkte nach der bürgerlichen Revolutionsbewegung 1848 und verstand sich als in Opposition zur Kunst des Idealismus. In den darauf folgenden Jahrzehnten entfaltete der Realismus – als eine Gesamtheit von formalen und sozialpolitischen Aspekten – große Wirkung. Die Forderung nach einer getreuen Nachahmung der Wirklichkeit verband sich mit der Aufforderung zu einer Änderung dieser Wirklichkeit. Die Akzentuierung der herrschenden Verhältnisse, die es in der Kunst und Literatur des Realismus so zu schildern galt, wie sie »tatsächlich« waren, war ein wichtiger Punkt in der Argumentation der Protagonist:innen der materialistischen Ästhetik. So schrieb Engels 1885 in einem Brief an Minna Kautsky, dass »der sozialistische Tendenzroman« seine Funktion vollständig erfülle, »wenn er durch treue Schilderung der wirklichen Verhältnisse die darüber herrschenden konventionellen Illusionen zerreißt, den Optimismus der bürgerlichen Welt erschüttert, den Zweifel an der ewigen Gültigkeit des Bestehenden unvermeidlich macht«. ³³² »Realist writers and artists« in der Mitte des 19. Jahrhunderts, »were [...] explorers in the realm of fact and experience«, betonte Nochlin. Die versuchte objektive Erforschung der Außenwelt trug aber gleichwohl zur Entstehung des Mythos eines *styleless style* bei. ³³³

Die Bewegung des Realismus erschöpfte sich aber nicht in einer genauen empirischen Beobachtung der Wirklichkeit. Zu weiteren wesentlichen Merkmalen des Realismus zählte Nochlin »a new demand for democracy in art, accompanying the demand for political and social democracy«, und darüber hinaus »a new and broadened

³³⁰ Anja Zimmermann, Beitrag »Realismus«, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe. 2.*, erweiterte und aktualisierte Auflage, J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar, 2011, S. 370–373.

³³¹ Hugo Aust, *Literatur des Realismus. 3.*, überarbeitete und aktualisierte Auflage, J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar, 2000, S. 2.

³³² Friedrich Engels an M. Kautsky, London 26.11.1885, in: Hans Koch (Hrsg.), *Karl Marx. Friedrich Engels, Wladimir Iljitsch Lenin: Über Kultur, Ästhetik, Literatur. Ausgewählte Texte*, Philipp Reclam jun.: Leipzig, 1975, S. 432–434.

³³³ Vgl. Linda Nochlin, *Realism. Style and Civilization*, Penguin Books: Harmondsworth, 1971, S. 13–17.

notion of history, accompanying a radical alteration of the sense of time«.³³⁴ Die Herausbildung des historischen Bewusstseins hatte die Forderung nach *contemporaneity* (Zeitgenossenschaft) für die Kunst des Realismus zur Konsequenz, die mit der visuellen Konkretheit, im Hier und Jetzt, fernab des Nicht-Sichtbaren zu wirken, gleichgesetzt wurde. Die Konzeption der *contemporaneity* gewann nach Nochlin mit der Entfaltung des Realismus an Bedeutung: »Now«, »today«, »the present«, had become »this very moment«, »this instant«.³³⁵ Nochlin befand, dass die Kategorie der *contemporaneity* sich nicht nur für die Kunst, sondern auch für die Erfassung der »realistischen« Architektur eigne, da hier keine üblichen Kunstkategorien eingesetzt werden könnten. Mit dem Moment des Zeitgenössischen zeigten sich charakteristische Eigenschaften einer Epoche, aber auch ihre thematische Komplexität: die neuen Materialien und Konstruktionsmethoden im Glaspalast von Joseph Paxton oder die Vorliebe für Gotik und Mittelalter bei den sozialreformerisch gesinnten Architekten John Ruskin und William Morris, die die Stilfrage der modernen Zeit angemessen beantworteten.³³⁶ Denn die Gotik repräsentierte das gegenwärtige Interesse an »tradition and anonymous local structure for the inspiration for new urban planning«, so Nochlin, um die »intimate relation between culture, shelter and individual« in der zeitgenössischen Architektur nicht nach den Plänen eines autoritären *great architect*, sondern nach überlieferten gemeinschaftlichen Vorbildern neu zu bestimmen.³³⁷ Schon Courbet postulierte in seinem Manifest, dass eine Epoche »can only be reproduced by its own artists, I mean by the artists who lived in it«; insofern galt für ihn: »It is in this sense that I deny the possibility of historical art applied to the past. Historical art is by nature contemporary.«³³⁸ Die Ambiguität zeigte das Zeitalter des Realismus als »the triumph of science and the historical-critical method« und »of the Religion of Humanity and Dialectical Materialism«.³³⁹ Der »Triumph des Realismus« von Engels fiel mit einem

³³⁴ Linda Nochlin, *Realism. Style and Civilization*, S. 23 und S. 33.

³³⁵ Ebd., S. 28.

³³⁶ Vgl. ebd., S. 214–217; Peter Collins, »The Demand for a New Architecture«, in: ders., *Changing Ideals in Modern Architecture 1750–1950*, Faber and Faber: London, 1971, S. 128–146; Collins entwirft darüber hinaus im darauffolgenden Kapitel zum Funktionalismus ein System von Analogien, die von biologischen über mechanische und linguistische bis zu gastronomischen Analogien reichen, das die Prinzipien der Neuen Architektur mitbestimmte, nachdem die Analogien zu historischen Architekturen als »archeological mimicry« scheitern mussten, vgl. S. 149–182.

³³⁷ Linda Nochlin, *Realism. Style and Civilization*, S. 217f.

³³⁸ Gustave Courbet, »Realist manifesto« (1855), in: Linda Nochlin (Hrsg.), *Realism and Tradition in Art 1848–1900*, S. 35.

³³⁹ Linda Nochlin, *Realism. Style and Civilization*, S. 53.

Triumph des Historismus zusammen.³⁴⁰ Die Erfindung der Photographie im 19. Jahrhundert begünstigte zweifellos die wachsende Gleichwertigkeit des Zeitgenössischen mit dem isolierten Moment in der künstlerischen Darstellung. Die Aufnahme des unmittelbaren Moments verkörperte aber auch eine *wahre* Realität, die keine Generalisierungen zulässt; eine konkrete Erfahrung, die dem Themenbereich der Gegenwart gehört.

3.1.2 Mimesis: Wahrheit der Wirklichkeit

Der ästhetische Anspruch, die »Wahrheit« mit dem Kunstwerk zu vermitteln, stieg zum moralischen Imperativ der neuen Zeit auf. »Die Wahl eines Stils, einer Wirklichkeit, einer Wahrheitsform, Realitäts- und Rationalitätskriterien eingeschlossen, ist die Wahl von Menschenwerk. Sie ist ein sozialer Akt«, schrieb Paul Feyerabend.³⁴¹ Im künstlerischen Akt vereinten sich Form- mit moralischen Prinzipien. Das Konzept des Wahren ließ sich gut auf die protomodernere Architektur um die Jahrhundertwende übertragen. Eine »ehrliche« Konstruktion (die zum Imperativ der Neuen Sachlichkeit aufstieg) oder eine »richtige« Typologie sollte die objektiv wahrhaftige Komponente der Außenwelt in das architektonische Werk hineinbringen.

Das Verständnis der Kunst des Realismus als einer »ästhetischen Wahrheit«, die dem Bereich des Alltags und des Hässlichen zugeordnet wurde, stieg zu einer Leitgröße auf.³⁴² Eine neuartige Auswahl von Motiven, »a whole new realm of subjects hitherto unnoticed or considered unworthy of pictorial or literary representation«,³⁴³ so Nochlin, fand sich in den Werken des Realismus. Die Darstellung von »niederen« Alltagsthemen und marginalisierten Gestalten kam in den Augen der Realist:innen dem getreuen Spiegelbild der aktuellen Epoche gleich, in der die Kunst sich verpflichtete, die spezifische Konstellation des Sozialen zu enthüllen.

Das Prinzip der Wahrheit war untrennbar von dem der Mimesis. Eine nachahmende Darstellung der Wirklichkeit – *das* Prinzip der Bildenden Kunst – bezeichnete aber als eine historische Kategorie viel mehr als nur ein getreues Abbild der Wirklichkeit. Schon Aristoteles stellte (im Gegensatz zur Erstrangigkeit der Ideen bei

³⁴⁰ Vgl. Arnold Hauser, *Kunst und Gesellschaft*, C.H. Beck: München, 1973, S. 135.

³⁴¹ Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1984, S. 77–78.

³⁴² Vgl. Erna Fiorentini, Beitrag »Wahrheit«, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe. 2.*, erweiterte und aktualisierte Auflage, J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar, 2011, S. 472.

³⁴³ Linda Nochlin, *Realism. Style and Civilization*, S. 33.

Platon) die Mimesis als eine »Wahrheit der Wirklichkeit«³⁴⁴ dar. Die »produktionsästhetische Seite des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit« wurde seit Aristoteles »mit dem Begriff der Mimesis belegt«; hinzu kommt, »daß der Realismus aller Zeiten eine ›anti-imitative Qualität‹ beinhalten«. ³⁴⁵

Der Literaturwissenschaftler Erich Auerbach erarbeitete in seinem Hauptwerk zur »Interpretation des Wirklichen durch literarische Darstellung oder ›Nachahmung‹« einen systematischen Mimesisbegriff.³⁴⁶ Er grenzte die realistischen und die nicht-realistischen literarischen Werke voneinander nach dem »Maß und Art des Ernstes, der Problematik oder Tragik in der Behandlung von realistischen Gegenständen« ab; zu letzteren zählte Auerbach »die nur komischen und ganz unbezweifelbar im Bezirk des niederen Stils verbleibenden Werke«. ³⁴⁷ Eine vollkommene Interpretation des Wirklichen sah er im Realismus in Frankreich des 19. Jahrhunderts verwirklicht: »Indem Stendhal und Balzac beliebige Personen des täglichen Lebens in ihrer Bedingtheit von den zeitgenössischen Umständen zu Gegenständen ernster, problematischer, ja sogar tragischer Darstellung machen, zerbrachen sie die klassische Regel von der Unterscheidung der Höhenlagen, nach welcher das alltägliche und praktisch Wirkliche nur im Rahmen einer niederen oder mittleren Stilart, das heißt entweder als grotesk komisch oder als angenehme, leichte, bunte und elegante Unterhaltung seinen Platz in der Literatur haben durfte.«³⁴⁸ Nach Auerbach erreichte Balzac eine solche Mischung von »Ernst und alltäglicher Wirklichkeit« insbesondere in seinem Roman *Le Père Goriot*: Der Beschreibung der Pensioninhaberin im Roman stellte er eine genaue Schilderung des Viertels und des Hauses voran, das nach Auerbach als die »mit der materiellen Schilderung zugleich die moralische Atmosphäre suggeriert« hatte.³⁴⁹

3.1.3 Verfremdung: Kunst als Verfahren im Prozess der literarischen Evolution

Die literaturwissenschaftliche Schule des russischen Formalismus entstand um 1915 und wirkte bis etwa 1930, bis sie aus ideologischen Gründen verboten wurde. Die

³⁴⁴ Vgl. Stephan Kohl, *Realismus: Theorie und Geschichte*, Fink: München, 1977, S. 30.

³⁴⁵ Hugo Aust, *Literatur des Realismus*, S. 10: Aust bezieht sich im Hinblick auf den Terminus ›anti-imitative Qualität‹ auf Stephan Kohl, *Realismus. Theorie und Geschichte*, Fink: München, 1977.

³⁴⁶ Erich Auerbach, »Nachwort«, in: ders., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 5. Auflage, Francke: Bern und München, 1971 [1946], S. 515–518, hier: S. 515.

³⁴⁷ Ebd., S. 517.

³⁴⁸ Ebd., S. 515.

³⁴⁹ Vgl. Erich Auerbach, »Im Hotel de la Môle«, in: ders., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, S. 422–459, hier: S. 437.

Vertreter:innen des Formalismus erforschten die *Form* der literarischen Texte für eine wissenschaftlich begründete Theorie der literarischen Evolution. Die »Konzentration auf die Probleme der literarischen Technik und ihrer Wirkungsweise« ermöglichte zudem eine Verbindung zur gegenwärtigen literarischen Praxis.³⁵⁰ Das Problem der literarischen Evolution exemplifizierte Roman Jakobson in seinem programmatischen Aufsatz zur künstlerischen Realismus. Jakobson demaskierte die weit verbreitete Verwechslung des historischen Epochen- mit dem typologischen Realismusbegriff. Er schrieb darin: »Was versteht ein Kunsttheoretiker unter Realismus? Es ist eine Kunstströmung mit dem Ziel, die Realität durch Streben nach einem Maximum an Wahrscheinlichkeit möglichst unverfälscht wiederzugeben.«³⁵¹ Jedoch ließe sich dieses Streben nach Wahrscheinlichkeit mehrfach interpretieren, zum einen als ein Werk, »das von einem bestimmten Autor konzipiert worden ist«, oder zum anderen als ein Werk, »das ich kraft meines Urteilvermögens als wahrscheinlich rezipiere«. Die wirklichkeitstreuen Realisten (und anschließend die Modernisten, Futuristen oder Expressionisten, so Jakobson) verkündeten »ein Maximum an Wahrscheinlichkeit« als die Hauptprämisse ihrer Arbeit. Alle an den Realismus anschließenden Tendenzen müssen sich daran, somit entstünde eine dritte Bedeutung des Realismus, die »die Summe charakteristischer Merkmale einer bestimmten Kunstrichtung des 19. Jahrhunderts meint«, oder auch, so Jakobson weiter: »[D]ie realistischen Werke des vorigen Jahrhunderts gelten dem Literaturhistoriker als die wahrscheinlichsten.«³⁵² Eine solche Bestimmung der Wirklichkeitstreue vergleicht er mit der »Traditionalität malerischer Darbietung«, die die visuelle Wahrnehmung vorbestimmt und somit als »wahrscheinlich« erscheine.³⁵³ Aber erst ein Verletzen des herrschenden Kanons, seine »Deformation«, ermögliche eine Annäherung an die Wirklichkeit. Oder, in Worten Jakobsons: »Die Worte der gestrigen Erzählweise sagen nichts mehr. Und so wird ein Gegenstand aufgrund von Merkmalen charakterisiert, die gestern als die am wenigsten charakteristischen und am wenigsten der Wiedergabe würdigen galten und die man nicht bemerkte.«³⁵⁴

³⁵⁰ Vgl. Jurij Striedter, »Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution«, in: ders. (Hrsg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, Fink: München, 1971, S. IX–LXXXIII, hier: S. XI–XV.

³⁵¹ Roman Jakobson, »Über den Realismus in der Kunst« (1921), in: Jurij Striedter, *Russischer Formalismus*, S. 374–391, hier: S. 374.

³⁵² Vgl. ebd., S. 375.

³⁵³ Vgl. ebd., S. 377.

³⁵⁴ Ebd., S. 379.

Mit der Methode des *ostranenie*, das aus dem Russischen wörtlich als »Fremd-Machen« übersetzt wird, beschrieb Viktor Šklovskij 1916 ein Verfahren, das als ein zentraler Begriff im russischen Formalismus angesehen wurde. Das »Verfahren der Verfremdung« der literarischen Form verstand Šklovskij als *das* ästhetische Prinzip, das der »Entautomatisierung der Wahrnehmung« galt.³⁵⁵ Auf die Kritik, »der Hauptmangel des Formalismus bestehe im Ausklammern aller nicht sprachlich-formalen Aspekte der Literatur«,³⁵⁶ kann mit Šklovskijs Argumentation erwidert werden, dass die Kunst »ein Mittel« ist, »das Machen einer Sache zu erleben«; das Gemachte hingegen« ist »in der Kunst unwichtig«. ³⁵⁷ Ein Erschwernis der Wahrnehmung war nach Šklovskij insofern unabdingbar, da es ermöglichte, die zu unbewusst-automatischen Handlungen geronnene Wirklichkeit zu erschüttern. Die »kunstimmanente Funktion der Verfremdung« hing mit dem Moment der Ablösung von den geltenden Kanons zusammen, die aber »nur feststellbar im Bezugssystem der literarischen Evolution« waren, »wodurch der literarurhistorische Aspekt« sich als weiterer notwendiger Bestandteil des Formalismus erwies.³⁵⁸ Jurij Tynjanov betonte in seinem Essay zur literarischen Evolution die »Historizität der literarischen Erscheinung«, die nicht mit dem »Historismus«, einer »Aufstellung bestimmter traditioneller Normen und und Gesetze« zu verwechseln sei.³⁵⁹ Die Erforschung der literarischen Evolution zeigte nach Tynjanov auch die historische Subjektivität von Wertungen, die nicht von einer Epoche in die andere übertragen werden können. Die subjektivierende Tendenz sei abzulegen, das musste mit Blick auf die Gegenwart »mit solchen bisher wertenden Begriffen geschehen wie ›Epigonentum‹, ›Dilettantismus‹ oder ›Massenliteratur‹«. ³⁶⁰

Das von ihm formulierte Verfahren des Fremdmachens bezog Šklovskij auf ein »Denken in Bildern«, das er mit der Aussage »die Kunst schafft vor allem Symbole« gleichsetzte. Der von Šklovskij auf *alle* Kunst bezogene Begriff ging in die Kunsttheorie und Philosophie der Moderne ein – als ein ästhetisches Prinzip, das sich im Konzept des auf die Architektur bezogenen *dirty realism* 1988 wieder finden lässt. Bertolt Brecht

³⁵⁵ Vgl. Viktor Šklovskij, »Die Kunst als Verfahren« (1916), in: Jurij Striedter, *Russischer Formalismus*, S. 3–35; auch Jurij Striedter, »Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution«, S. XXIIIf.

³⁵⁶ Vgl. Jurij Striedter, »Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution«, S. XIX.

³⁵⁷ Viktor Šklovskij, »Die Kunst als Verfahren«, S. 15.

³⁵⁸ Vgl. zum Kanon Jurij Striedter, »Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution«, S. XXX und S. XLI.

³⁵⁹ Vgl. Jurij Tynjanov, »Über die literarische Evolution« (1927), in: Jurij Striedter, *Russischer Formalismus*, S. 433–461, hier: S. 433.

³⁶⁰ Ebd., S. 435.

bezog den von ihm formulierten *Verfremdungseffekt*³⁶¹ ebenfalls auf das Konzept von Šklovskij, wobei Brecht die Verfremdung als das Konzept eines zeitgenössischen Realismus für eine gesellschaftskritische Aufnahme der Wirklichkeit interpretierte.

3.1.4 Expressionismusdebatte: Realismus vs. Avantgarde

Die Frage nach ästhetischer Erfassung der Wirklichkeit war eine der wesentlichen Fragen der Kunst im 20. Jahrhundert. Die Realismustendenz artikulierte die künstlerische Wahrheit: zwischen mimetischer Wiedergabe und epistemischer Erfassung der Wirklichkeit.³⁶² Erschwerend wirkte sich die ideologische Vereinnahmung des Realismus durch den Nationalsozialismus und in Form des Sozialistischen Realismus, aus verbunden mit der Gleichschaltung künstlerischer Avantgardebewegungen.

Die Expressionismusdebatte zwischen den Befürworter:innen der Moderne und den marxistisch gesinnten Verteidiger:innen des (sozialistischen) Realismus begann 1937, im gleichen Jahr, in dem die berühmt-berüchtigte Ausstellung *Entartete Kunst* in München eröffnete.³⁶³ Die Debatte, die zum großen Teil in der sowjetischen Exilzeitschrift *Das Wort* ausgetragen wurde und zu deren wichtigen Opponenten Georg Lukács, Bertolt Brecht und Ernst Bloch gehörten, betraf einerseits die Frage um die Stellung des Expressionismus im Verhältnis zur Ideologie des Faschismus, und andererseits die der marxistischen Moderne- und der Realismuskonzeption.³⁶⁴ Das 1934 verfasste Essay des Marxisten Georg Lukács mit dem Titel »Größe und Verfall des Expressionismus« ging der eigentlichen Debatte voraus. Lukács verurteilte darin den Expressionismus für seine »allzu abstrakte Opposition gegen Bürgerlichkeit, das

³⁶¹ Vgl. Bertolt Brecht, »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst« (1936).

³⁶² Vgl. Konrad Fiedlers Konzept der »Wahrheit als künstlerisches Prinzip« im ausgehenden 19. Jahrhundert: Einerseits verweist Fiedler auf die steigende Bedeutung der »Errungenschaften des wissenschaftlichen Denkens«, und andererseits betont er die Problematik einer versucht objektiven Erfassung der Welt »in der unerbittlichen Positivität ihrer Formen und ihrer Vorgänge«; er richtet sich somit gegen eine »Inventarisierung der Welt« zugunsten einer subjektiv erfahrenen Wahrheit der Kunstschaffenden als Ausgangspunkt für ein Kunstwerk, vgl. Konrad Fiedler, »Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit« (1881), in: Hermann Konnerth (Hrsg.), *Konrad Fiedlers Schriften über Kunst*. Erster Band, R. Piper & Co: München, 1913, S. 133–182; außerdem Anja Zimmermann, *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2009, S. 20 und das Kapitel »Zwei Realismen: Kunst, Wissenschaft und das ›wahre Bild‹«, S. 27–37.

³⁶³ Vgl. Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1978 [1973].

³⁶⁴ Vgl. Hans-Jürgen Schmitt, »Einleitung«, in: ders., *Die Expressionismusdebatte*, S. 8.

überspannte subjektive Pathos, die gedankliche Flucht vor der Wirklichkeit«. ³⁶⁵ Der deutsche Schriftsteller Alfred Kurella, der 1937 die sowjetische Staatsbürgerschaft erhielt, ergriff unter dem Pseudonum Bernhard Ziegler im gleichen Jahr das Wort, um den expressionistischen Geist mit dem Geist des Faschismus gleichzusetzen. Kurella bezog seine Beweisführung auf »die ganze geistige ›Erbschaft‹ des neunzehnten Jahrhunderts«. ³⁶⁶ Eine kulturelle Entwurzelung kündigte sich nach Kurella überall an: »Pölzig baut auf einmal spätägyptisch, Hermann Hesse dichtet indisch, Pechstein malt Negerplastik, Barlach schnitzt Ikone«. ³⁶⁷ Dies interpretierte er, der sich als ein Vertreter des klassischen Erbes verstand, als Verzicht auf die geistige Entwicklung der vorausgegangenen (bürgerlichen) Epoche, als dessen letzte Konsequenz ein Wechsel ins faschistische Lager stand. Ernst Bloch bezog sich in seinem Beitrag zu *Diskussionen über Expressionismus* auf »den chronologischen Unfall des Ziegler-Artikels« und den früheren Aufsatz von Lukács. ³⁶⁸ Bloch kritisierte die vereinfachte Expressionismuskritik bei Lukács, der die Avantgarde auf eine »pseudokritische, abstrakt-verzerrende, mythisierende Wesensart der imperialistischen Scheinoppositionen« reduziere. Dem Realismusbegriff von Lukács attestierte er »klassisch-systemhafte Züge« und stellte dessen vermeintliche Objektivität grundsätzlich infrage. ³⁶⁹ Die Expressionist:innen lobte Bloch hingegen als »Pioniere des Zerfalls«; denn eine ihrer großen Leistungen war die Arbeit, die auf eine Zersetzung des Akademismus hinzielte. Das parallele Wirken der Elemente aus der alten und der neuen Welt erklärte er mit dem Begriff der »Ungleichzeitigkeit«: dem dialektischen Verhältnis, das zwischen dem niedergehenden Bürgertum und der heraufkommenden neuen Welt bestünde. ³⁷⁰ Ein Denunzieren des Expressionismus seitens der Marxist:innen hätte zwar keine Verbindung zu »des Goebbels Sinn für wirkungsvolle Falsifikate«, so Bloch. Aus seiner Sicht war eine »Großtat des Expressionismus«, dass es sich nicht um einen »Zerfall um seiner selbst willen« handle, sondern um einen »Sturm durch diese Welt, um Platz für die Bilder einer

³⁶⁵ Hans-Jürgen Schmitt, »Einleitung«, in: ders., *Die Expressionismusdebatte*, S. 9.

³⁶⁶ Vgl. Bernhard Ziegler, »Nun ist dies Erbe zuende...«, in: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), *Die Expressionismusdebatte*, S. 50–60, hier: S. 51.

³⁶⁷ Ebd., S. 56.

³⁶⁸ Vgl. Ernst Bloch, »Diskussionen über Expressionismus«, in: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), *Die Expressionismusdebatte*, S. 180–191.

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 183 und S. 186.

³⁷⁰ Vgl. Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, erweiterte Ausgabe, Suhrkamp: Frankfurt am M., 1962 [1935]; zum Begriff der Ungleichzeitigkeit vgl. S. 112–126.

echteren zu machen«. ³⁷¹ Etwa drei Jahre später, als der durch das nationalsozialistische Deutschland begonnene Zweite Weltkrieg schon seit über einem Jahr lief, resümierte Bloch in einem weiteren Essay zum Problem der Wirklichkeitsvermittlung, dass »die Wirklichkeit in Zeiten der Krise selber eine weithin zerspaltete, eine keinesfalls nur mit breit-ruhiger Vermittlung treffbare« sei. Daraus folgerte er, dass die »bürgerliche Klassik« kaum noch über ihre vorherige, vermeintliche Mustergültigkeit verfügen könne, sondern ganz im Gegenteil sich und ihre »idealistisch formale Totalität fälschlich als realistisch ausgibt«. ³⁷²

Lukács reagierte auf Blochs grundsätzliche Kritik mit einer Abhandlung über Realismus, die im *Wort* abgedruckt wurde. ³⁷³ Er stimmte darin mit Blochs Analyse zur krisenhaften Moderne überein, ³⁷⁴ warf ihm aber vor, das Problem der Moderne als einen Gegensatz von moderner Kunst und »Klassik« darstellen zu wollen. Die zeitgenössischen Realisten, denen es darauf ankam, die »Wirklichkeit so zu erfassen, wie sie tatsächlich beschaffen ist, und sich nicht drauf zu beschränken, das wiederzugeben, was unmittelbar erscheint«, kam es, so Lukács, auf die Erfassung der *Totalität* aller gesellschaftlichen Momente an, aber auch auf die Berücksichtigung »der richtigen dialektischen Einheit von Erscheinung und Wesen«. ³⁷⁵ Er betonte, dass er sich nicht gegen die Abstraktion an sich stellte, denn »ohne Abstraktion keine Kunst – wie könnte sonst das Typische entstehen«, ³⁷⁶ bestand aber auf der folgenden Bearbeitung des künstlerischen Stoffs für eine anschließende Aufhebung der Abstraktion. Sein Verständnis des Wesens des Realismus reichte durchaus über das Äußere eines Stils hinaus; für Lukács blieb die Kunst des Naturalismus und ihre photographisch treue Abbildhaftigkeit »tote« Oberfläche, die das andere Extrem gegenüber der »abstrakten Unmittelbarkeit« des Expressionismus darstelle.

Im Briefwechsel zwischen Lukács und der deutschen Schriftstellerin Anna Seghers betonte Seghers gleichermaßen die Differenz zwischen der (realistischen)

³⁷¹ Ernst Bloch, »Der Expressionismus, jetzt erblickt« (1937), in: ders., *Erbschaft dieser Zeit*, S. 256f. und S. 260.

³⁷² Ernst Bloch, »Expressionismus, nochmals« (1940), in: ders., *Erbschaft dieser Zeit*, S. 256f. und S. 277f.

³⁷³ Georg Lukács, »Es geht um den Realismus« (1938), in: ders., *Essays über Realismus*, Aufbau-Verlag: Berlin, 1948, S. 128–170.

³⁷⁴ Vgl. Christina Ujma, »Die Moderne als Krise und Bruch«, in: dies., *Ernst Blochs Konstruktion der Moderne aus Messianismus und Marxismus. Erörterungen mit Berücksichtigung von Lukács und Benjamin*, M&P: Stuttgart, 1995, S. 67–70.

³⁷⁵ Georg Lukács, »Es geht um den Realismus«, S. 134 und S. 136.

³⁷⁶ Ebd., S. 142f.

Methode und dem künstlerischen Prozess.³⁷⁷ Sie bezog sich, analog zu Šklovskij in seinem Aufsatz *Kunst und Verfahren*, auf die Stelle im Tagebuch von Tolstoi, bei der es um den Schaffensprozess ging: »Auf der ersten Stufe nimmt der Künstler die Realität scheinbar unbewußt und unmittelbar auf, er nimmt sie ganz neu auf, als ob noch niemand vor ihm dasselbe gesehen hätte, das längst Bewußte wird wieder unbewußt; auf der zweiten Stufe aber handelt es sich darum, dieses Unbewußte wieder bewußt zu machen usw.«.³⁷⁸ Sie unterstrich darüber hinaus die fehlende Akzeptanz der ersten Stufe des Unbewusstmachens bei den Kritiker:innen, die von ihnen als untrennbar von der zweiten des Wiederbewusstmachens behandelt wurde.

Einen weiteren wesentlichen Streitpunkt bildete die Fragestellung nach der Volkstümlichkeit in der Kunst der Gegenwart. Die Realist:innen kritisierten die abgehobene – übernationale und insofern per se abstrakte – Haltung des Expressionismus, der sie eine an die nationale und regionale Spezifika gebundene Volkstümlichkeit entgegensetzten. Einer »entwurzelten« Moderne (wie in der neuen Literaturgattung des Kriminalromans oder in der sogenannten Heimatkunst) stellte Lukács das Realismus-Narrativ einer sozialistischen Nationalkultur gegenüber.

Die Polemik von Bertolt Brecht gegen Lukács' Auffassung zum Realismus wurde der breiten Öffentlichkeit erst 1967 vorgestellt, als seine kritischen Beiträge zum ersten Mal in den *Gesammelten Werken* veröffentlicht wurden.³⁷⁹ Wie auch Lukács war Brecht der Überzeugung, Realismus sei »eine Angelegenheit nicht nur der Literatur, sondern eine große politische, philosophische, praktische Angelegenheit und [müsse] als solche große, allgemein menschliche Angelegenheit behandelt und erklärt werden«.³⁸⁰ Er notierte aber anlässlich der Expressionismusdebatte: »Den Realismus zu einer Formsache machen, ihn mit einer, nur einer (und zwar einer alten) Form verknüpfen heißt: ihn sterilisieren.«³⁸¹ In einem anderen Beitrag schrieb er: »Solange wir keine wissenschaftlich fundierte Definition des *Realismus* haben, ist es vielleicht besser, das heißt praktischer[, ...] von Realisten zu sprechen und ihren Methoden«; und außerdem akzentuierte er, dass es nicht darum gehe, »die Zahl und Art dieser Methoden

³⁷⁷ Vgl. Anna Seghers, Brief vom 28.6.1938, in: »Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukacs«, Georg Lukacs, *Essays über Realismus*, S. 171–183.

³⁷⁸ Ebd., S. 174.

³⁷⁹ Vgl. Hans-Jürgen Schmitt, »Einleitung«, in: ders., *Die Expressionismusdebatte*, S. 22.

³⁸⁰ Bertolt Brecht, »Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie« (1938), in: ders., *Über Realismus*, Suhrkamp: Frankfurt am M., 1971, S. 53.

³⁸¹ Bertolt Brecht, »Expressionismus« (1938), in: ders., *Über Realismus*, Suhrkamp: Frankfurt am M., 1971, S. 39.

einzuschränken, als vielmehr darauf, sie zu erweitern«. ³⁸² Es ging Brecht um den Einzelfall, nicht um die zum bloßen Formalismus verkommene Verallgemeinerung in Richtung des »Typischen«. ³⁸³ Als formalistisch und nicht realistisch befand Brecht ein blindes Beharren auf der Form, die der sich veränderten Wirklichkeit nicht mehr entspreche. Den Formalismus-Vorwurf, der zum Kampfbegriff der sowjetischen Kunstpropaganda in den 1930er Jahren aufstieg, enttarnte Brecht als ebenfalls formalistisch: »Mit einem rein ästhetischen Vokabular versucht man den Ästhetizismus zu bekämpfen, nur auf Formen bedacht, dem Formalismus auf den Leib zu rücken.« ³⁸⁴ Brecht knüpfte bei seiner Realismusdefinition nicht an die Form, sondern an die gesellschaftliche Wirkung der Form an: »den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend / die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend / [...] das Moment der Entwicklung betonend«. ³⁸⁵ Realistisches Handeln interpretierte Brecht als ein politisches Handeln, das weit über die Kunstszene hinausführt. Für Lukács blieb jedoch im Unterschied zu Brecht das Problem »der unmittelbaren Spiegelbilder der Außenwelt« nach wie vor das wichtigste: Diese Spiegelbilder seien »das Fundament, der Ausgangspunkt einer jeden Erkenntnis«, die er nicht von der materiellen Wirklichkeit isoliert betrachten wollte. ³⁸⁶

3.1.5 Ein technisches Problem?

Herding diagnostizierte an dem in die Gegenwart (der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts) übertragenen Realismusbegriff eine gewisse »Aporie bei der Verwendung dieses Terminus«. ³⁸⁷ Auf der Suche nach Kriterien, mit denen die progressive Idee des bürgerlichen Realismus in die heutigen Realien integriert werden könnte, ging er von einem historischen Verständnis des Realismus aus: »eine von optisch und haptisch faßbaren Dingen nur *ausgehende*, wahrheitsgetreue Erkenntnis *über* Realität«. ³⁸⁸ Herding nannte vier Grundsätze – Objekttreue, mimetische Innovation,

³⁸² Bertolt Brecht, »Praktisches zur Expressionismusdebatte« (1938), in: ders., *Über Realismus*, S. 42.

³⁸³ Vgl. Bertolt Brecht, »[Die Essays von Georg Lukács]« und »Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie« (1938), in: ders., *Über Realismus*, S. 44–53.

³⁸⁴ Bertolt Brecht, »[Bemerkungen zum Formalismus]« (1938), in: ders., *Über Realismus*, S. 60.

³⁸⁵ Bertolt Brecht, »Volkstümlichkeit und Realismus« (1938), in: ders., *Über Realismus*, S. 70.

³⁸⁶ Vgl. Georg Lukács, »Kunst und objektive Wahrheit«, in: ders., *Kunst und objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und -geschichte*, Philipp Reclam jun.: Leipzig, 1977, S. 63–112.

³⁸⁷ Vgl. Klaus Herding, »Realismus«, in: Werner Busch und Peter Schmock (Hrsg.), *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Quadriga, Beltz: Wannheim, 1987, S. 674–713.

³⁸⁸ Vgl. Klaus Herding, »Mimesis und Innovation«, S. 86.

Alltagsaufwertung und Abstraktion –, von denen die letztgenannte als eine Richtschnur zwischen dem Realismus um 1848 und den realistischen »Abstraktionsleistungen der 1920er und 1950er«³⁸⁹ diene. Der Realismus »als möglichst vollständige *bildliche Objektivation* eines Gegenstands im weitesten Sinne (ob Leib, Artefakt, Raum, Handlung oder Ausdruck« zum ersten, »eine neue Dimension der Wirklichkeit« zum zweiten, und die »Widerspiegelung einer gewöhnlichen oder gar häßlichen Welt« zum dritten bildeten Erscheinungsformen der Wahrheit, die von einer vierten Kategorie, die Herding als eine »konzeptionelle Reflexion« bezeichnete, vervollständigt wurden, die die »mimetisch nicht darstellbare *Essenz*« des Realismus bilde.³⁹⁰ Die ersten drei Begriffsbestimmungen ergeben sich aus den formalen Eigenschaften der Kunst: Die Objekttreue steht im Zusammenhang mit der Abbildtreue (Herding nennt die »Wahl des Gegenstands, Maßstab, Präzision der Durchführung«); die mimetische Innovation geht von der bestehenden Tradition der Darstellung aus, um die bestehenden Erfahrungen zu erschüttern, und die Einbeziehung von Alltagsthemen stellt die unerkannten Motive dar, die es darzustellen gelte. Nichtdestoweniger geht es nicht um eine *technische* Präzision bei der Wirklichkeitswiedergabe, die von Georg Schmidt als *Naturalismus*³⁹¹ bezeichnet wurde. In dem, was Herding als die *Essenz* des Realismus bezeichnete, verbinden sich die beiden Momente der Entsprechung der vorgefundenen Wirklichkeit und der Veränderung dieser Wirklichkeit zu einem dichotomischen Ganzen, das durch den Bezug zu (dem im Realismus des 19. Jahrhunderts erst formulierten Konzept der) Zeitgenossenschaft ihre soziale Relevanz erhält. Wenn der Realismus »als Ausdruck der Verarbeitung einer realen Konfliktsituation« zu verstehen ist, heißt es folgerichtig, dass »die Herausbildung einer eng, ja übertrieben nachahmenden Naturtreue aufgehoben ist«; es handelt sich vielmehr um eine »Kombinatorik, deren zeichenhafte und zugleich gegenständliche Mittel Anschauungsschock und Handlungsantrieb auslösen können«.³⁹²

Im Konflikt zwischen »Klassikern« und »Modernisten« war wohl ein Auseinanderbrechen der formalen und der sozialkritischen Aspekte, mit denen die Realismusbewegung im 19. Jahrhundert ihren emanzipatorischen Anspruch erhob, der

³⁸⁹ Vgl. Klaus Herding, »Mimesis und Innovation«, S. 95.

³⁹⁰ Vgl. ebd., S. 86f.

³⁹¹ Vgl. Georg Schmidt, »Naturalismus und Realismus« (1959), in: ders., *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940 – 1963. Mit einem Nachwort von Professor Dr. Adolf Max Vogt*, Walter-Verlag: Olten, 1966, S. 27–36.

³⁹² Vgl. Klaus Herding, »Mimesis und Innovation«, S. 93.

Stein des Anstoßes. Einerseits erschwerte der Verzicht auf die *Form* in der abstrakten oder gegenstandslosen Kunst (wie zum Beispiel im *Nouveau Réalisme*) eine Ausrichtung an der Kategorie des Objekthaften; andererseits verhinderte die ideologische Vereinnahmung des *Formalen* eine Verbindung zum Moment des Alltäglichen (oder des Volkstümlichen, wie in der stalinistischen Formel »national in der Form, sozialistisch im Inhalt«, die nach 1945 in der Sowjetischen Besatzungszone übernommen wurde³⁹³), sodass eine Erneuerung des Realismus im 20. Jahrhundert, und insbesondere in seiner zweiten Hälfte, stets von einem ideologischen beziehungsweise einem Konservatismus-Verdacht überschattet war.

3.2 Realismus hinter dem ›Iron Curtain‹

Mit dem Konzept des *Iron Curtain* nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges teilten die Machthabenden beiderseits des Eisernen Vorhangs die gesamte Welt in eine »Ost«- und eine »West«-Zone, die nicht unbedingt allein der geografischen Lage der beiden Zonen entsprachen. Die binäre Logik der beiden ideologischen Imperative bestimmte die kommenden Jahrzehnte des sogenannten »Kalten Krieges«, der auch mit kulturpolitischen Mitteln geführt wurde.

Die »antifaschistische Umerziehung« Deutschlands nach 1945 beinhaltete eine gegen die Kunst im Nationalsozialismus gerichtete »iconoclastic campaign«,³⁹⁴ mit der die amerikanischen Institutionen eine gezielte Förderung der modernen Kunst ins Visier nahmen.³⁹⁵ Dies galt aber nicht nur für Westdeutschland: In der Zeit des Kalten Krieges wurde *modernism* durch amerikanische Kunst- und Kulturinstitutionen zum allgemeinen Symbol der Freiheit und Demokratie stilisiert. Die Malerei des abstrakten Expressionismus, der in zahlreichen internationalen Kunstaustellungen in den 1950er

³⁹³ Vgl. Christian Mehrmann, »National in der Form, sozialistisch im Inhalt«. Volks- und Nationsbegriffe in der SBZ und in Polen 1944–1949, wvb: Berlin, 2012.

³⁹⁴ Vgl. Cora Sol Goldstein, »The Control of Visual Representation: American Art Policy in Occupied Germany, 1945–1949«, in: Giles Scott-Smith, Hans Krabbendam (Hrsg.), *The Cultural Cold War in Western Europe, 1945–1960*, Frank Cass: London, Portland, 2003, S. 237–251, hier S. 238; Jessica C. E. Gienow-Hecht, »How Good Are We? Culture and the Cold War«, in: Giles Scott-Smith, Hans Krabbendam (Hrsg.), *The Cultural Cold War in Western Europe*, S. 225–236, hier: S. 225f.

³⁹⁵ Vgl. mit der Tätigkeit der *Prolog*-Gruppe, die als eine verdeckte Operation des OMGUS (Office of Military Government for Germany) organisiert wurde, vgl. Cora Sol Goldstein: »In the *Prolog* catalogue of 1947, German modern artists are depicted as icons of resistance to fascism, even though none of the artists in *Prolog* had been part of the anti-Nazi resistance or former concentration camp inmates«, in: »The Control of Visual Representation«, S. 243.

Jahren gefördert wurde, war eine ideale »Waffe« in diesem Kampf, und »the lever that lifted Abstract Expressionism to the peak [...] was an arm of the United States government«. Die amerikanischen Kunsthistoriker:innen Cecile Shapiro und David Shapiro unterstrichen, dass sich die abstrakte Kunst insofern ideal für Propagandazwecke eignete, da sie im Gegensatz zum *social realism* in den USA in den 1930er Jahren im Grunde apolitisch war;³⁹⁶ zudem bildete der abstrakte Expressionismus »the perfect contrast to ›the regimented, traditional, and narrow‹ nature of ›socialist realism‹«. ³⁹⁷

3.2.1 Is Modern Art Communist?

David Shapiro definierte *social realism* als »opposed to the ruling class and its mores«; *social realism* thematisierte als »its subject matter the negative aspects of life under capitalism: labor conflicts, poverty, the greediness of capitalists, the nobility of long-suffering workers«. ³⁹⁸ Er repräsenteierte eine Kritik der Verhältnisse während der *Great Depression*; die Protagonist:innen des *social realism* glaubten, so Shapiro, dass »paintings stemming from the attitude characterized as ›art-for-art’s sake‹ keinen kritischen Bezug zur Gegenwart besäßen, vielmehr war eine *Kunst um der Kunst willen* »the logical outcome of the conditions of life and art in modern industrial capitalist society«. ³⁹⁹ Bestimmte Themen des *social realism*, der im Rahmen der staatlichen Programme in den 1930er Jahren gefördert wurde und, den »gewöhnlichen« Menschen und ihrem Leben gewidmet, »certain moments of joy and sorrow of ordinary

³⁹⁶ David Shapiro and Cecile Shapiro, »Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting«, in: *Prospects* 3 (1977), S. 75–214; mehr zum abstrakten Expressionismus bei Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, The University of Chicago Press: Chicago and London, 1983; es ist bezeichnend, dass alle Kritiker des Abstrakten Expressionismus die Pop-Art in seiner Nachfolge sehen, bei Max Kozloff heißt es: »The commercial success of the Pop artists, legatees of Johns and Rauschenberg, is bound up for us, at its inception in 1962 as it is now, with their commercial subjects and styles. There was repeated all over again the controversy that Realist incursions into high art, like Courbet’s, had originally provoked«, und darüber hinaus »Pop symptomized, more than it contributed to, an age noted for visual diarrhea«, in: Max Kozloff, »American Painting During the Cold War«, in: *Artforum* May 1973; und bei den Shapiros: »[I]t lasted as king for a decade, with pop art – the epitome of the banal and the glorification of kitsch – its immediate successor«, in: David Shapiro and Cecile Shapiro, »Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting«.

³⁹⁷ Eva Cockcroft, »Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War«, in: *Artforum*, June 1974, S. 39–41.

³⁹⁸ David Shapiro, »Social Realism Reconsidered«, in: ders. (Hrsg.), *Social Realism. Art as a Weapon*, Frederick Ungar Publishing Co.: New York, 1973, S. 3–35, hier: Anmerkung 1, S. 28; zu den besten Künstlern des Social Realism zählt er Philip Evergood, William Gropper, Jacob Lawrence, Jack Levine und Ben Shan, dessen Werk in der Publikation näher erläutert wird.

³⁹⁹ Ebd., S. 15.

Amerikans« aufzeigte,⁴⁰⁰ fanden sich nach Shapiro in der Pop Art wieder. Allerdings war es dem *social realism* nie gelungen, zum offiziellen Gegenstand der amerikanischen Kunsttradition aufzusteigen; möglicherweise, weil diese Kunst nicht auf potenzielle Käufer:innen angewiesen war und deswegen die (bürgerliche) Öffentlichkeit nie erreichte.

Alfred H. Barr, der Gründungsdirektor des *Museum of Modern Art* in New York, verfasste 1952, als sich die moderne Kunst noch keiner besonderen Beliebtheit bei den Politiker:innen und den breiten Publikum erfreute, einen Aufsatz mit dem Titel »Is Modern Art Communistic?«. In diesem Aufsatz, der in der Zeitung *New York Times* abgedruckt wurde, wies er den Verdacht zurück, die neue Avantgarde könnte mit dem Kommunismus zusammenhängen. Gegen das Diktat des Realismus – »Lenin personally disliked modern art, and so does Stalin, but Soviet art policies are based more on a dialectic of power than on personal feeling« –, wäre die westliche moderne Kunst, von den »Russen« als »as formalism, Western decadence, leftist estheticism, petty-bourgeois degeneracy« beschimpft, nach Barr eine Kunst der freien Welt.⁴⁰¹ Hinzu kam die versuchte Aneignung des Begriffs in der gegenstandslosen Kunst,⁴⁰² die auf die Ideen von Kasimir Malevich und anderen, die bestrebt waren, der inneren Wirklichkeit auf den Grund zu kommen, zurückging.⁴⁰³

Seine monochromen Bilder bezeichnete Yves Klein, der der Künstlergruppe *Nouveau Réalisme* angehörte, insofern als *realistisch*, als er eine Reduktion auf die Grundformen und -materialien als eine Annäherung an die Wahrnehmung der Gegenwart verstand.⁴⁰⁴ Auch in der Ausstellung mit Werken amerikanischer Künstler *The Art of the Real*, die 1968 im MoMA stattfand, waren nicht realistische Bilder im üblichen Sinne zu sehen, sondern abstrakte Bilder von Mark Rothko, Agnes Martin oder Jackson Pollock. Diese neue *attitude* beschrieb der Ausstellungskurator Eugene C. Goossen folgendermaßen: »Today's ›real‹, on the contrary, makes no direct appeal to the emotions, nor is it involved in uplift. Indeed, it seems to have no desire at all to justify

⁴⁰⁰ David Shapiro, »Five Social Realists. Introduction«, S. 145.

⁴⁰¹ Alfred H. Barr Jr., »Is Modern Art Communistic?«, in: *New York Times*, Dec 14, 1952.

⁴⁰² Vgl. Eugene C. Goossen, »The Art of the Real USA, 1948–1968« (Ausstellungskatalog MoMA: 1968).

⁴⁰³ Vgl. Kasimir Malevich, »From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting 1915–16« (1915); Naum Gabo und Anton Pevsner, »The Realistic Manifesto« (1920); Fernand Léger, »The Origins of Painting and Its Representational Value« (1913).

⁴⁰⁴ Vgl. Klaus Herding, »Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst«, in: Klaus Oehler (Hrsg.), *Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik e.V.*, Stauffenburg: Hamburg, 1984, S. 83–114, hier: S. 101.

itself, but instead offers itself for whatever its uniqueness is worth – in the form of the simple, irreducible, irrefutable object.«⁴⁰⁵

Zur festen Rhetorik dieser Zeit gehörte eine Gegenüberstellung von (amerikanischer) abstrakter und (sozialistischer) figurativer Kunst.⁴⁰⁶ Diese ideologische Konstruktion, in der *modernism* zur einzig möglichen emanzipatorischen Kunstform erklärt wurde, wurde erst mit der Renaissance des Realismus, sowohl des historischen Realismus als auch der neuen figurativen Kunst, in den späten 1960er Jahren infrage gestellt.

3.2.2 Theorie der Avantgarde

Die Debatte zum Für und Wider der Avantgarde wurde um 1968 mit erneuter Energie wieder aufgegriffen, als der deutsche Literaturwissenschaftler Peter Bürger in einer Streitschrift die Frage nach der Aktualität der Avantgarde vor dem Hintergrund einer Umwertung des Realismusbegriffs im Kontext der kulturpolitischen Ideologie des Kalten Krieges aufwarf. Während sich die Diskussion in den 1930er Jahren in erster Linie mit dem Problem der vermeintlichen Nähe von Avantgarde zum Faschismus auseinandersetzte, ging es in den 1960er- und 1970er Jahren um die Einordnung der sogenannten bürgerlichen Ästhetik im demokratischen »Westen«.⁴⁰⁷

Mit der *Theorie der Avantgarde* Peter Bürgers fand die Debatte um die Stellung der Avantgarde in der Gegenwart einen Höhepunkt.⁴⁰⁸ Im Gegensatz zur konservativen Kritik beklagte Bürger in seiner kritischen Auseinandersetzung mit der Avantgarde keinesfalls ihren »Verlust der Mitte«.⁴⁰⁹ Es ging ihm vielmehr um die Frage nach der Relevanz der nunmehr *historischen* Kategorie. Die Avantgarde war nach Bürger eine Reaktion auf die Ästhetisierung der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Indem sie »die Gesamtheit künstlerischer Mittel« als Mittel« legitimierte, erklärte die Avantgarde den »Stil« einer Epoche für obsolet, oder, im Wortlaut von Bürger: »[E]s gibt keinen

⁴⁰⁵ E. C. Goossen, *The Art of the Real USA, 1948–1968*, The Museum of Modern Art: New York, 1968, S. 7.

⁴⁰⁶ Vgl. John J. Curley, »The Cold War as a Way of Seeing« und »Marking Territory: American Abstraction, Soviet Figuration, and the Early Cold War«, in: ders., *Global Art and the Cold War*, Laurence King Publishing: London, 2018, S. 7–17 und 19–59.

⁴⁰⁷ Vgl. Georg Lukács, »Einführung«, in: ders., *Wider den mißverstandenen Realismus*, Claasen: Hamburg, 1958, S. 8–12, hier: S. 9.

⁴⁰⁸ Bürger erntete mit seiner Veröffentlichung so viel Kritik, dass er auf sie in der zweiten Auflage mit einem Nachwort einging, vgl. Peter Bürger, »Nachwort zur zweiten Auflage«, in: ders., *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp: Frankfurt am M., 1974, S. 134–140.

⁴⁰⁹ Vgl. Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Otto Müller: Salzburg, Wien, 1948.

dadaistischen, keinen surrealistischen Stil«; daraus folgerte er, dass diese Bewegungen »vielmehr die Möglichkeit eines epochalen Stils liquidiert [hätten], indem sie die Verfügbarkeit über die Kunstmittel vergangener Epochen zum Prinzip erhoben«. Seit der Avantgarde gelte nach Bürger vielmehr das Prinzip der *Verfremdung* der russischen Formalisten. Dieses Prinzip des Schocks erwies sich sogar als eine allgemeingültige Kategorie in Bezug auf die Machart der Kunstwerke, was aber erst mit der Avantgarde erkennbar wurde.⁴¹⁰ Allerdings habe die »Ästhetik des Schocks« nicht fortlaufend eingesetzt werden können, denn die beabsichtigte Schockwirkung erschöpft sich durch die Wiederholung.

Eine radikale Negation des individuellen Charakters eines Kunstwerks gehörte nach Bürger zu weiteren Errungenschaften der Avantgarde. Von einer direkten Intention des Autors verschob sich die Hermeneutik dieses Kunstwerks zur Vermittlung seiner zeitabhängigen Intention.⁴¹¹ Aus langfristiger Sicht wäre jedoch eine derartige Negation zum Scheitern verurteilt: »Nachdem einmal der signierte Flaschentrockner als museumswürdiger Gegenstand akzeptiert ist, fällt die Provokation ins Leere; sie verkehrt sich ins Gegenteil.« Auch den Versuch »einer Überführung der Kunst in die Lebenspraxis« durch die historische Avantgarde der 1920er Jahre, um »die Abgehobenheit der Kunst von der Lebenspraxis« zu bezwingen, sah Bürger als gescheitert an;⁴¹² wohl vor dem Hintergrund des Diskurses zur Autonomie der Kunst (und der Architektur⁴¹³), die im Hinblick auf die Fragestellung nach der »Warenästhetik« der Kunst um 1970 geführt wurde. Die *Formfrage* (im Hinblick auf die fügürliche oder abstrakte Kunst) identifizierte Bürger als eine überkommene Fragestellung, da der durch die Avantgarde erreichte Bruch zur Konsequenz gehabt

⁴¹⁰ Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 23f.

⁴¹¹ Vgl. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, »Einleitung: Autor und Interpretation«, in: dies. (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorenschaft*, Reclam: Stuttgart, S. 7–29, hier: S. 14. Bezeichnend ist auch die zeitgleiche Auseinandersetzung der Literaturwissenschaft in Deutschland mit der Rezeptionsästhetik, vgl. Wolfgang Iser zur Unbestimmtheit eines Texts durch absichtliche »Leerstellen«, die erst von den Rezipient:innen des Texts zu »bestimmen« sind, vgl. Wolfgang Iser, *Die Appellstruktur der Texte* (1971).

⁴¹² Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 71f..

⁴¹³ Vgl. Pier Vittorio Aureli Rekonstruktion der politischen Bewegung *Autonomia* in Italien und ihren Einfluss auf den Architekturdiskurs der 1960er- und 1970er Jahre, vgl. Pier Vittorio Aureli, *The Project of Autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism*, FORum Project/Princeton University Press: New York, 2008.

habe, dass »keine Form mehr den Anspruch – sei es ewiger, sei es zeitbedingter Geltung – allein für sich erheben« könne.⁴¹⁴

Michail Lifschitz, der russisch-sowjetische Philosoph, Kulturtheoretiker und Anhänger von Lukács, brachte in seinem programmatischen Aufsatz »Warum ich kein Modernist bin« den Modernismus mit den »finstersten psychologischen Tatsachen unserer Zeit« in Verbindung, zu denen er »Freude an der Vernichtung, Liebe zur Rohheit, Begier nach sinnlosem Leben, nach blindem Gehorsam« hinzuzählte.⁴¹⁵ Die Anklage der vorangegangenen Generation der Realist:innen, die Protagonisten der Avantgarde stünden der Ideologie des Faschismus nahe, delegierte Lifschitz von konkreten Künstlerpersönlichkeiten auf die Erscheinung selbst, auf das Wesen der modernen Kunst, deren »vitale Kraft« sich über die aufklärerische Vernunft stelle. Deswegen klagte er die Moderne an: »Ihr wart übersättigt mit Zivilisation, ihr flüchtet vor der Vernunft in die finstere Welt der Triebe, ihr verachtet die Masse bei ihrem Drang nach den elementaren Grundlagen der Kultur, ihr verlangtet von der Mehrheit blinden Gehorsam vor dem irrationalen Ruf des Übermenschen? Nun, so löffelt jetzt die Suppe aus, die ihr euch eingebrockt habt«,⁴¹⁶ und schlussfolgerte: »Es gibt gute Modernisten, aber *es gibt keinen guten Modernismus*«. ⁴¹⁷ Der zeitgenössische Künstler Dmitrij Gutov, der sich als Nachfolger von Lifschitz und seinen radikalen ästhetischen Ansichten versteht, betonte die unorthodoxe Einstellung und das »unzeitgemäße« Handeln von Lifschitz in Bezug zum offiziellen sowjetischen Narrativ.⁴¹⁸ Gutov resümiert aus der postkommunistischen Perspektive: »In der feinen Ironie der marxistisch-leninistischen Ästhetik schlug sich die Tragödie der historischen Aufgabe nieder, die in der Oktoberrevolution und zuvor schon bei Marx formuliert worden war.« Denn wenn

⁴¹⁴ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 121; vgl. auch die Debatte zwischen Will Grohmann und Karl Hofer zur Stellung der abstrakten bzw. figürlichen Kunst in der aktuellen deutschen Kunst um 1950, vgl. Eduard Beaucamp, »Der säkulare Bilderstreit«, in: Hans-Werner Schmidt, (Hrsg.), *Willi Baumeister und Karl Hofer. Begegnungen der Bilder*, Museum der bildenden Künste Leipzig: Leipzig, 2005, S. 214; einen Ausweg aus diesem Dilemma sah Bürger im Werk Brechts, das für ihn exemplarisch einen neuen Typus von politisch engagierter Kunst darstellte, vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, S. 122–128.

⁴¹⁵ Vgl. Michail Lifschitz, »Warum ich kein Modernist bin«, in: ders., *Krise des Hässlichen. Vom Kubismus zur Pop Art*, VEB Verlag der Kunst: Dresden, 1972 [russische Erstausgabe: 1968], S.144–155, hier: S. 144.

⁴¹⁶ Ebd., S. 146.

⁴¹⁷ Ebd., S. 148.

⁴¹⁸ Vgl. Dmitrij Gutov, »Die marxistisch-leninistische Ästhetik in der postkommunistischen Epoche. Michail Livšic«, in: Boris Groys, Anne von Heyden und Peter Weibel (Hrsg.), *Zurück aus der Zukunft im Zeitalter des Postkommunismus*, Suhrkamp: Frankfurt am M., 2005, S. 709–736; auch die Ausstellung von Gutov »If our soup can could speak: Mikhail Lifshitz and the Soviet Sixties«, die im Mai 2018 im Garage-Museum in Moskau stattfand, und in der Gutov die Position von Lifschitz gegenüber der modernen Kunst vor dem Hintergrund des offiziellen Narrativs untersuchte.

»das Bewusstsein, dass die reale Lebenssituation unmenschlich ist, bereits vorhanden ist, die physische Möglichkeit, den Gang der Ereignisse umzulenken, aber fehlt, soll man das Bewusstsein verleugnen?«, so Gutov. Seine unerfreuliche Botschaft lautet, dass es »Situationen im Leben« gibt, »in denen der konsequenteste, radikalste Protest gegen das Bestehende sich in seinem Gegenteil manifestiert«. ⁴¹⁹ Die Verteidigung der realistischen Kunst durch Lifschitz enthielt demnach auch eine Kritik »des falschen Verhältnisses zwischen Bewusstsein und Welt«, das durch die Avantgardekunst just bedingungslos akzeptiert werde, so Gutov. ⁴²⁰

Der Schweizer Kunsthistoriker Konrad Farner kritisierte hingegen Anfang der 1970er Jahre den geradezu zu einer Mode gewordenen Realismusbegriff, der sich inzwischen von seinem emanzipatorischen sozialen Auftrag loslöste. ⁴²¹ Gegen diese Begriffs-inflation suchte Farner nach einer Begriffsbestimmung, die dem Prinzip gerecht würde, nach einer aktualisierten Interpretation der Engels-Definition, die unter Realismus eine »getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen« subsumierte. ⁴²² Farner verwies auf die Relativität und die zeitlichen Grenzen der Kunstkategorien, die sonst zu Dogmen zu werden drohten. Er ordnete die realistische Kunst nicht dem Bereich des Ästhetischen, ⁴²³ sondern der Außenwelt (nicht nur der sichtbaren) zu. Das eigentliche Kriterium der realistischen Kunst stellte für Farner »die Art und Weise der Befragung und Beantwortung der Weltwirklichkeit« dar, zu welchen er die »Durchstoßung gesellschaftlicher Tabus« oder den »Versuch der Identifikation von äußerer und innerer Realität« zählte. ⁴²⁴ Den großen Erfolg der abstrakten Kunst nach 1950 interpretierte er nicht nur als einen ideologischen Erfolg, sondern auch als

⁴¹⁹ Dmitrij Gutov, »Die marxistisch-leninistische Ästhetik in der postkommunistischen Epoche. Michail Livšic«, S. 723 und S. 725.

⁴²⁰ Vgl. ebd., S. 726; Gutov unterstreicht desweiteren das falsche Versprechen der Annahme, die Kunst der Avantgarde wäre direkt mit der russischen Oktoberrevolution verbunden, eine Annahme, die nach Gutov durch Lifschitz einer »genetischen Analyse« unterzogen wurde, vgl. ebd., S. 730–733.

⁴²¹ Vgl. Konrad Farner, »Realismus in der bildenden Kunst. Mögliches Modell marxistischer Kunstbetrachtung«, in: ders., *Kunst als Engagement*, Luchterhand: Darmstadt, Neuwied, 1973, S. 193–221.

⁴²² Vgl. ebd., S. 198f.

⁴²³ In einem Brief an Farner anlässlich seiner Publikation zur *Abstrakt-Konkreten* Kunst kritisierte Lukács zum einen seine Idee der Loslösung des Realismus von den Kategorien des Gegenständlichen und Ungegenständlichen und zum anderen die Zuordnung der Gegenständlichkeit allein zum Bereich des Ästhetischen. Lukács argumentiert mit Marx, »Gegenständlichkeit ist ebenso eine unaufhebbare Kategorie der Ontologie wie das Sein selbst«, in: »Anhang. Briefwechsel zwischen Georg Lukács und Konrad Farner, eine Seite dieser Arbeit betreffend« (1961), in: Konrad Farner, *Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten*, Luchterhand: Neuwied und Berlin, 1970 [1960], S. 172.

⁴²⁴ Konrad Farner, »Realismus in der bildenden Kunst«, S. 205 und S. 210.

Folge ihrer Kommerzialisierung.⁴²⁵ Der Warencharakter der Kunst ging mit dem Verlust ihrer Autonomie einher. Gegen die (marxistische Kategorie der) *Entfremdung* empfahl Farner den »pessimistischen Optimismus« der engagierten Kunst von Brecht, dessen Realismusprinzip der Entfremdung eine *Verfremdung* entgegensetzt.

3.2.3 Krise der Form

Der »Formverlust« ging in der Architektur des 19. Jahrhunderts mit dem Niedergang von Säulenordnungen einher. Die Krise der ästhetischen Form identifizierte der deutsche Kunst- und Architekturhistoriker Michael Müller in einer Publikation zu Architektur und Avantgarde als *das* Anfangsmoment einer neuen Architektur. Müller stimmte zwar mit Bürgers zentraler These, die Intention der Avantgarde sei letztendlich gescheitert, überein, wies jedoch eine totale Aufhebung der Verbindung zwischen der architektonischen Form und der ästhetischen Norm zurück.⁴²⁶ Niemand streite ab, dass das Ornament und mit ihm die Fassade zum Opfer der Zweckrationalität gefallen seien, und mit ihnen die Bindung der ästhetischen Gestalt an den sozialen Gehalt der Architektur. Die Verwissenschaftlichung der Architekturdiziplin führe zur Aufhebung der Architektur als einer Kunstdisziplin. Insofern entspreche die versuchte Rückkehr der ästhetischen Kategorien in der Architektur der Postmoderne nur die der Warenästhetik immanenten Verflachung, so Müller. Aus seiner Sicht wandte sich ein Venturi, wie auch die anderen Postmodernen, »gegen eine wiederbelebte Architektursprache, die die Zerstörung der ästhetischen Form, wie sie die Avantgarde der 20er Jahre betrieben hatte, mit traditionellen Mitteln ästhetisch immanenter Formgebung rückgängig zu machen sucht«.⁴²⁷ Was auf der Suche nach »einer gültigen ästhetischen Form« verbleibe, war nach Müller eine Fortführung der »Tradition der Moderne« im Anschluss an Jürgen Habermas.

⁴²⁵ Das Warewerden der Kunst gehört um 1970 zu bedeutenden Topoi der (marxistischen) Kunstdiskussion, vgl. neben Konrad Farner, *Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten* (1960/1970) und darin Kapitel IX: »Die Kapitalisierung und Kommerzialisierung der Abstrakt-Konkreten als antikapitalistische Romantiker; die ›moralische Aufrüstung‹«; Hans Heinz Holz, *Vom Kunstwerk zur Ware* (1972); Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik* (1971).

⁴²⁶ Müller führt »geschichtliche Erfahrungen« als ein weiteres Kriterium an, das im Unterschied zur zweckfreien Kunst bei der Wirkung der funktionsgebundenen Architektur neben den »ästhetischen Erfahrungen« zu berücksichtigen sei, vgl. Michael Müller, »Architektur als ästhetische Form oder ästhetische Form als lebenspraktische Architektur?«, in: ders., *Architektur und Avantgarde*, Syndikat: Frankfurt am M., 1984, S. 33–91, hier: S. 66.

⁴²⁷ Ebd., S. 80.

Die Architekturtheoretikerin Hilde Heynen betonte im Rückblick auf die Architektur der Moderne »a differentiation in meaning between ›avant-garde‹ and ›modernism‹«, die mit der Publikation Bürgers umso deutlicher geworden sei.⁴²⁸ Der Impuls der Avantgarde fand sich aber auch im Diskurs zur Architektur der Moderne wieder. »Most interesting in this respect«, schreibt Heynen, »is the thought that architecture might no longer limit itself to the design of representative buildings but should develop instead into a more comprehensive discipline that is focusing upon the whole environment and that merges with social reality and with life itself.«⁴²⁹ Die Architektur orientierte sich hier an einer Erneuerung der gesamtgesellschaftlichen Realität. Diese Tendenz zu einer steten Erneuerung schrumpfte in der Nachkriegszeit zu einer »Orthodoxie« zusammen: »Modern architecture thus became institutionalised as part of the establishment, and, consequentially, it took its leave from the avant-garde aspirations of the twenties.«⁴³⁰

3.2.3 Bildproduktion: Befragung der Realität

Die neue realistische Kunst um 1970 wurde als Neu-, Post-Pop- oder als Superrealismus, als figurativer, photographischer, kritischer Realismus oder auch als Hyperrealismus bezeichnet. Zwar forderte schon die Pop-Art in den 1960ern »more and more purely optical values in painting« heraus, ihre auf die Oberflächen ausgerichtete Ästhetik blieb aber viel stärker dem modernen Geist verbunden, wenn auch der deutsche Kunsthistoriker Udo Kultermann befand, dass »Realisten in unserer Zeit vielmehr stärker an die antfigurativen Tendenzen der 50er und 60er Jahre gebunden [seien]«.⁴³¹

Die »optische Revolution« in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war wohl mit der industriellen Revolution des 19. Jahrhunderts vergleichbar. »Auf dem Höhenflug der Realitätsverfügung« war der »Sturz der Wirklichkeit« – ein Verlust dieser Realität

⁴²⁸ Hilde Heynen, »What belongs to architecture? Avant-garde ideas in the modern movement«, in: *The Journal of Architecture*, 4:2, Summer 1999, S. 129–147.

⁴²⁹ Ebd., S. 135f.

⁴³⁰ Ebd., S. 143.

⁴³¹ Udo Kultermann, *Radikaler Realismus*, S. 11; auch Alex Potts und Klaus Herding plädieren für eine Lesart ohne die herkömmliche Betonung des Gegensatzes zwischen der abstrakten und der gegenständlichen Kunst, vgl. Alex Pott, *Experiments in Modern Realism: World Making, Politics and the Everyday in Postwar European and American Art*, New Haven: Yale University Press, 2013; Klaus Herding, »Zur Konzeption zweier Ausstellungen: der Hamburger Ausstellung ›Als guter Realist muss ich alles erfinden‹ und der Frankfurter Ausstellung ›Courbet – ein Traum von der Moderne‹«, in: Alexandra Axtmann, Norbert Schneider (Hrsg.), *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Band 16/2014*, V&R Unipress: Göttingen, 2014, S. 39–52.

festzustellen.⁴³² Die Rückbesinnung auf den Realismus in den 1970er Jahren implizierte eine kritische Erfassung der gesellschaftlichen Wirklichkeit, um diese »nicht nur interpretierend zu erkennen, sondern auch zu verändern«.⁴³³ Einen solchen Realismus formulierten in ihren Bildern Alex Katz oder Philip Pearlstein. Dieser Realismus verbarg seine Verbindung zur Photographie nicht; ganz im Gegenteil folgte die visuelle Ordnung der Bilder nicht der optischen Konditionierung des menschlichen Auges, sondern jener einer Kameralinse. Nochlin betonte die grundlegende Bedeutung »of the visual perception of things in the world«, die eine Grundlage für die Bildkonstruktionen bildete.⁴³⁴ Die in diesen Bildern dargestellten trivialen Alltagsmomente mit ihrer »accuracy of ›meaningless‹ detail that is essential to realism«⁴³⁵ korrelierten mit den willkürlichen Momentaufnahmen in den photographischen Bildern. Eine emotionale Distanz der Betrachtenden zu den Bildinhalten wurde durch eine Verzerrung des Maßstabs oder die schiere Größe der Leinwände erreicht. Die somit entkontextualisierten Bildobjekte auf den Bildern stellten nur das dar, was sie sind: die abgebildeten Gegenstände.

Mit zahlreichen Ausstellungen und Publikationen wurde in den späten 1960ern und im Laufe der 1970er Jahre eine Aktualisierung des Realismus in der Kunst angestrebt und eine Revision des historischen Kunstbegriffs vorgenommen.⁴³⁶ Mit der

⁴³² Vgl. Peter Sager, *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, M. DuMont Schauberg: Köln, 1977, S. 10f.

⁴³³ Johann Heinrich Müller, »Realismus – Kunst gegen die Philosophen«, in: Johann Heinrich Müller, Tilman Osterwold, Rolf Wedewer (Hrsg.), *Realität, Realismus, Realität*, Von-der-Heydt-Museum Wuppertal, 1972, S. 5–36, hier: S. 6.

⁴³⁴ Vgl. Linda Nochlin, »Realism now«, S. 116.

⁴³⁵ Vgl. ebd., S. 122; Nochlin exemplifiziert das Thema des Alltäglichen anhand der Darstellung von Schuhen, zum einen in Courbets *Portrait von Proudhon* (1865) und zum anderen in den neuen realistischen Bildern, die das Momentane versinnbildlichen.

⁴³⁶ Um nur einige der zahlreichen Ausstellungen zum zeitgenössischen Realismus und zum Realismus im 19. Jahrhundert zu nennen: »Realismus der Symptome«, im Museum Schloß Morsbroich (1965); »The New American Realism« im Worcester Art Museum (1965); »Aspects of New Realism« im Milwaukee Art Center (1969); »Malerei nach Fotografie. Von der Camera Obscura bis zur Pop Art« im Münchner Stadtmuseum (1970); »22 Realists« im Whitney Museum of American Art in New York; die Sektion »Hyperréalisme« auf der 7. Biennale de Paris (1971); »Radical Realism« im Museum of Contemporary Art Chicago (1971); die Ausstellungen der Vertreter*innen des sogenannten Kapitalistischen Realismus, wie z.B. »Grafik des Kapitalistischen Realismus« in der Galerie René Block in Berlin (1971); »Relativierend Realisme« im Van Abbemuseum, Eindhoven (1972); »Sharp-Focus Realism« in der Sidney Janis Gallery NYC (1972); »Amerikanischer Fotorealismus« im Württembergischen Kunstverein Stuttgart (1972); *documenta 5* in Kassel (1972); die Wanderausstellungen »Prinzip Realismus« (1972–74) und »Realität, Realismus, Realität« (1972–73); »Ekstrem realisme« im Louisiana Museum of Modern Art (1973); »Kunst nach Wirklichkeit: Neuer Realismus in Amerika und in Europa« im Kunstverein Hannover (1973–74); »Hyperréalistes Américains – Réalistes Européens« im Centre National d'art Contemporain, Paris (1974);

von Harald Szeemann geleiteten *documenta 5* löste sich eine der wichtigsten Kunstausstellungen weltweit 1972 von ihrer bisherigen alleinigen Ausrichtung auf die moderne Kunst.⁴³⁷ Zwei bedeutende Aspekte der Wirklichkeit, die dem neuen Realismus galten, betrafen zum einen eine wiederholte »Befragung der Realität«, und zum anderen die Frage nach den »Bildwelten heute«, wie der Titel der *documenta 5* in Kassel verriet.⁴³⁸ Die industrielle Bildproduktion bewirkte einen bisher nicht gesehenen Bildüberfluss. Die Mechanisierung des Sehprozesses, die eine Umschulung der Wahrnehmung auf die vom menschlichen Auge abweichende Optik der Kameralinse erzwang, strahlte unausweichlich auf das »Medium« – die Wirklichkeit – und ihre Verdoppelung in der Kunst zurück.⁴³⁹

Bei den *Darmstädter Gesprächen* mit dem Titel »Realismus und Realität«, die im Jahr 1975 nach einer siebenjährigen Pause wieder stattfanden, betonte der Naturwissenschaftler und Technikphilosoph Hans Sachsse die revolutionären Neuerungen, die die Entwicklung von modernen Technologien mit sich brachte. Die Erkenntnis der Realität sei seitdem nicht mehr an die Erzeugung von Analogien geknüpft, sondern als eine rationale Konstruktionsleistung möglich. Doch die gesellschaftliche Allmacht über die Technik wies nach Sachsse auch ihre dunkle Seite auf: »Die Möglichkeit, die Gedankenkonstruktionen in Computer einzuspeichern und sie nach dem Simulationsverfahren ihrerseits wieder zum Gegenstand empirischer und theoretischer Studien zu machen, vermehrt des weiteren diese Vorstellungsmassen [gemeint sind die Begriffssysteme, die »ein von der Wirklichkeit abgelöstes Dasein führen«], die die Realität überlagern.«⁴⁴⁰ Die Technik fördere also eine Verdoppelung der Wirklichkeit, die sich als Simulakrum im konstruierten System der Wirklichkeit präsentiere. Auch die hypertroph realistische Malweise der hyperrealistischen Arbeiten

»Realismus und Realität« in der Kunsthalle Darmstadt (1975); »Berlin: A Critical View. Ugly Realism 20s-70s« im Institute of Contemporary Arts, London (1978–79); die Wanderausstellung in Australien, »Illusion and Reality« (1978); »Internationaler Realismus heute. Als guter Realist muss ich alles erfinden« im Kunsthaus Hamburg (1978–79).

⁴³⁷ Vgl. Ausstellungskatalog: *documenta 5, Befragung der Realität – Bildwelten heute*, Kassel 30. Juni bis 8. Oktober 1972 in der Neuen Galerie, d. Schönen Aussicht, u. d. Museum Fridericianum, Friedrichsplatz, Kassel, 1972.

⁴³⁸ Die *documenta 5* mit dem Titel »Befragung der Realität – Bildwelten heute« fand in Kassel zwischen dem 30. Juni und dem 8. Oktober 1972 statt.

⁴³⁹ Vgl. Peter Sager, »Realismus – Begriff und Geschichte«, in: ders., *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, M. DuMont: Schauberg, S. 9.

⁴⁴⁰ Hans Sachsse, »Über die Verborgenheit der Realität in unserer Zeit«, in: Heiner Knell (Hrsg.), *11. Darmstädter Gespräch. Realismus und Realität*, Neue Darmstädter Verlagsanstalt: Bad Honnef und Darmstadt, 1975, S. 17.

bezeuge nur das Vorhandensein dieser *falschen* Realität und vermöge zugleich auf keine weitere Realität hinzudeuten.

Wie zuvor die Pop-Art stieß auch der Hyperrealismus auf viel Ablehnung: Das »Neue« an Technik, Stil oder Material war bei dem neuen figürlichen Realismus nicht zu erkennen, so die kritischen Stimmen.⁴⁴¹ Das künstlerische Bild war als eine Kopie des photographischen Bildes konzipiert: Die Repetition trat an Stelle der fehlenden Innovation. Der amerikanische Künstler Ralph Goings betonte im Hinblick auf den photographischen Realismus: »Das gemalte Bild ist wichtiger als die Wirklichkeit«.⁴⁴² Im Unterschied zu Kunstwerken im 19. Jahrhundert, für die Fotografien als ein Hilfsmittel eingesetzt wurden, war ihre Bedeutung im 20. Jahrhundert als »die bewußte Ausgangssituation für das Bild eines Bildes« nicht zu unterschätzen.⁴⁴³ Die Umwandlung der Fotografie in ein gemaltes Bild war deutlich mehr als eine bloße Nachahmung eines Mediums durch ein anderes. Die Bindung der Wahrnehmung an das Medium wurde notgedrungen zum Thema der Bilder, wie der amerikanische Maler Don Eddy exemplarisch aufzeigte, oder, in seinen Worten: »Es erhebt sich die Frage, ob man auf die Darstellung eines Objekts im Raum schaut oder ob man auf die Darstellung eines Fotos (ein flaches Stück Papier) schaut, das dann wieder eine Darstellung von Objekten im Raum ist.«⁴⁴⁴

Zu weiteren Eigenschaften des neuen Realismus gehörte ihre neutrale Haltung, *neutral attitude*, die sich im weitgehenden Verzicht auf eine subjektive Machart der Darstellung ausdrückte. Die Airbrush-Technik, mit der die individuellen Pinselstriche eliminiert wurden und die schon von Pop-Art-Kunstschaffenden aufgegriffen worden war, erfreute sich bei den hyperrealistischen Werken großer Beliebtheit. Auch die technische Machart der Bilder, »möglich gemacht durch raffinierten Gebrauch von industriell hergestelltem Material«, und die neutrale, ausdrucks- und emotionslose

⁴⁴¹ Vgl. Peter Sager, »Realismus – Begriff und Geschichte«, in: ders., *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, M. DuMont: Schauberg, S. 13.

⁴⁴² Ralph Goings nach Peter Sager, »Fotografischer Realismus«, in: ders., *Neue Formen des Realismus*, S. 53 bzw. S. 230 (Künstler-Statements); vgl. Hinweis Sagers auf die Arbeitsweise von Chuck Close, der »von der indirekten Wirklichkeit der Fotos« ausgeht, S. 55, oder in Worten von Close: »Ich bin daran interessiert, wie die Kamera sieht und was sie festhält. Ich bin daran interessiert, wie der Aufzunehmende in einer Hundertstel Sekunde aussieht. [...] Ähnlichkeit ist ein automatisches Nebenprodukt dessen, was ich tue«, S. 226 (Künstler-Statements).

⁴⁴³ Zitat nach Jean-Christophe Ammann aus dem Katalog *documenta 5*, Kassel 1972, in: Uwe M. Schneede, »Einführung«, in: ders., *Amerikanischer Fotorealismus*, Württembergischer Kunstverein: Stuttgart, 1972, S. 7–16, hier: S. 7.

⁴⁴⁴ Don Eddy, zitiert nach Uwe M. Schneede, »Einführung«, in: ders., *Amerikanischer Fotorealismus*, S. 12.

Oberflächengestaltung vermittelten die neue Signifikanz dieser Bilder.⁴⁴⁵ Der amerikanische Kunsthistoriker Hal Foster verweist auf die *pop genealogy* dieser neuen, dem Realen verpflichteten Kunst, die an die realen Dinge gebunden ist: »Often displaced by the minimalist genealogy in the critical literature (if not in the marketplace), this pop genealogy takes on new interest today, for it complicates the reductive notions of realism and illusionism advanced by the minimalist genealogy – and in a way that illuminates contemporary reworkings of these categories as well.«⁴⁴⁶ Foster bringt diese Kunst in Verbindung mit dem Konzept des *traumatic realism* von Jacques Lacan, der in den 1960er Jahren »the traumatic as a missed encounter with the real« erfasste. Foster schreibt: »As missed, the real cannot be represented«, und das bedeutet nach Lacan, dass »it can only be repeated, indeed it must be repeated«. Foster unterstreicht die Differenzierung Lacans zwischen den Begriffen »Wiederholen« und »Reproduzieren«, denn »repetition serves to screen the real understood as traumatic«. Die Repetitionen des Realen appellieren an das »Optisch-Unbewusste«, ein Begriff, der auf Walter Benjamin und seine Definition der Wirkung der neuen Bildtechnologien zurückgeht.⁴⁴⁷

In dieser Situation, wenn die Realität durch die Realität eines Bildes zunehmend ersetzt wurde, rückte die durch Bilder manipulierte Wirklichkeit in den Vordergrund. Eine »Sichtbarmachung des Alltäglichen« wurde in den Bildern durch die »Monumentalisierung belangloser Szenen« erreicht.⁴⁴⁸ Der sozial relevante Gehalt war somit nicht in den Inhalten der Bilder zu finden, sondern in ihrer realistischen Ausdrucksform.

Die *documenta 5* thematisierte diese Wende hin zum Alltäglichen.⁴⁴⁹ In seinem einleitenden Essay im Ausstellungskatalog ging der Kunsthistoriker Hans Heinz Holz auf die »Visualisierungsinstrumentarien« der Kunst zur Ermöglichung der Orientierung im Alltagsleben ein. Er verwies auf die primäre Aufgabe der Kunst in der modernen Epoche, die Wirklichkeit erst sichtbar zu machen.⁴⁵⁰ Diese wiederum setzte er mit der Lebenswelt des Alltags gleich. Das Interesse gegenüber der Alltagswelt galt seit den

⁴⁴⁵ Vgl. Helmut Heißenbüttel, »West-Coast und Neue Ästhetik«, in: Manfred de la Motte u.a. (Hrsg.), *USA West Coast*. Kunstverein in Hamburg, Schäfer: Hannover, 1972, S. 6–11, hier: S. 8f.

⁴⁴⁶ Hal Foster, »The Return of the Real«, in: ders., *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1996, S. 127–168, hier: S. 127f.

⁴⁴⁷ Vgl. ebd., S. 132 und S. 134.

⁴⁴⁸ Uwe M. Schneede, »Einführung«, in: ders., *Amerikanischer Fotorealismus*, S. 14.

⁴⁴⁹ Vgl. die »nichtkünstlerische Bilder«, die Erzeugnisse der Massenindustrie, die »Trivialästhetik & Trivialembematik«, und die Art Brut, vgl. *documenta 5, Befragung der Realität – Bildwelten heute*.

⁴⁵⁰ Vgl. Hans Heinz Holz, »Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens«, in: *Ausstellungskatalog documenta 5, Befragung der Realität – Bildwelten heute*, S. 1.1–1.86, hier: S. 1.7.

1970ern nicht (nur) den typischen und seriellen Erzeugnissen, sondern auch den subtilen Zeichen und Objekten des Alltäglichen. Bazon Brock nannte die documenta ein »Trainingsfeld für Wirklichkeitswahrnehmung«, die sich sonst durch eine ständige Vervielfältigung mithilfe der fotografischen Erzeugnisse in unzählige Teilebenen auflöse. Es herrsche ein neuer Bilderkrieg, behauptete Brock, und in diesem gelte die Bildkonstruktion als ein Beweis der Wirklichkeit.⁴⁵¹ Wenn eine »echte« von einer inszenierten Wirklichkeit nicht mehr unterscheidbar ist, soll ein bewusster Gebrauch – als eine bewusst inszenierte Bilderzeugung – des neuen Mediums zu Hilfe kommen: »Für Künstler besteht ja auch schöpferische Fähigkeit in hohem Maße darin, die Techniken der medialen Hervorbringung so einzusetzen, daß sie sich verselbständigen können. Dadurch werden in der Bilderzeugung Resultate möglich, die eine noch so rationale Kalkulation außerhalb der medialen Bedingungen kaum hervorzubringen vermag.«⁴⁵²

Ein verbindender Moment zwischen der vorausgehenden Pop-Art und dem Realismus der 1970er Jahre war das Interesse für das *everyday life*, das in einem Fall der aufgekommene Konsumgesellschaft und ihren Produkten, im anderen einer durch neue Medien bedingten Wirklichkeit galt. Der Hypperealismus der 1970er Jahre übte einen Einfluss auf die Architekturproduktion in den 1980ern aus. Die Protagonist:innen des *dirty realism* waren gleichermaßen an den visuellen Äußerungen zum Alltagsleben wie an seinen marginalen Aspekten interessiert. In der Architektur des *dirty realism* zeigte sich der Zusammenhang zwischen dem Epochen- und dem Stilbegriff mit seiner epochenübergreifenden Wirkung im Hinblick auf die Fragestellungen der Gegenwart.

⁴⁵¹ Vgl. Bazon Brock, »2. Ein neuer Bilderkrieg. Programmtext des AVV der d 5, synchron zu 2000 Dias der AV-Präsentation«, in: documenta 5, *Befragung der Realität – Bildwelten heute*, S. 2.1–2.19.

⁴⁵² Ebd., S. 2.8.

III. Dirty Realism

1. Dirty Realism: zum Begriff

Die Bestimmung von Architektur unter der Prämisse eines gegenwartsbezogenen Realismus, des ›dirty realism‹, erfolgte erst gegen Ende der 1980er Jahre. ›Post mortem‹ wurde im Architekturdiskurs ein Phänomen erfasst, das über ein Jahrzehnt, das letzte Jahrzehnt des Kalten Krieges, die kulturelle Produktion mit prägte und den sich anbahnenden politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umbruch widerspiegelte. Die Abgrenzung des auf die Architekturproduktion der 1980er Jahre bezogenen Begriffs begründete Liane Lefaivre mit der gleichnamigen Literaturbewegung. Bill Buford, ein amerikanischer Autor und seit 1979 der Herausgeber der britisch-amerikanischen Literaturzeitschrift ›Granta‹, nutzte die Bezeichnung ›dirty realism‹ 1983, um die angehende Generation amerikanischer Literaten zu präsentieren. Aus heutiger Sicht scheint es von Relevanz, nicht nur die unterschiedlichen Bedeutungsnuancen dieses Phänomens, sondern auch die soziopolitischen Rahmenbedingungen zu identifizieren, um diese auf die Strategien und Methoden des architektonischen ›Dirty Realism‹ übertragen zu können. Hierfür gilt es, die Relation zwischen dem literarischen und dem Architekturbegriff genauer anzuschauen, um die Eigenschaften der »realistischen« Architektur der 1980er-Jahre, der letzten realistischen Bewegung des vergangenen Jahrhunderts, zu benennen. Der Impuls, der von der Literatur des sogenannten schmutzigen Realismus ausging, bezog sich nicht nur auf die Tradition des sozialkritischen Realismus in der Literatur der vorausgegangenen Zeit; der »Schmutz« reflektierte die Alltagswirklichkeit in der amerikanischen Gesellschaft: die Abkehr von der sozialen Agenda und eine rasche Verarmung, die konservative politische Wende und das Erstarken der Konsumindustrie, den affirmativ-propagandistischen Ton der Massenkultur vor dem Hintergrund des Kalten Krieges. Der Umbruch von der modernen in die postmoderne Zeit war von einer neuen Wirklichkeit der Stadt begleitet: der peripheren Stadtlandschaften, der verlassenen Industriestandorte und der Randareale. Die Architektur setzte sich im Anschluss an Literatur, Film und Kunst mit dem neu entdeckten Potenzial der Peripherie kritisch auseinander, bevor diese »schmutzige« Realität von der Massenkultur vereinnahmt und als ein rein ästhetisches Phänomen entpolitisiert wurde.

1.1 ›Dirty Realism. New Writings from America‹

In der Literatur – aber auch in der Filmproduktion, der Kunst und der Punk-Kultur – kam der ›Dirty Realism‹ einige Jahre eher als im Architekturdiskurs zur Geltung. Insofern dienten die literarische und weitere künstlerische Interpretationen des ›Dirty Realism‹ als Vorbild und Mustervorlage für die Bestimmung der zeitgenössischen realistischen Architektur. Gleichwohl hegten postmoderne Realist:innen keine greifbaren politische Absichten. Aufgewachsen mit dem idealistischen Hintergrund der 1968er Generation, lehnten sie in der Folge jede Art von Politik ab. »It is possible to see many of these stories as quietly political, at least in their details«, schreibt Buford über die neue amerikanische Literatur, »but it is a politics considered from an arm's length: they are stories not of protest but of the occasion for it.«⁴⁵³ Seit Anbeginn seiner Herausgerbertätigkeit bei ›Granta‹ meldete er sein Interesse an einer kritischen Gegenwartsprosa an.⁴⁵⁴ In der achten Ausgabe von ›Granta‹ mit dem Titel ›Dirty Realism. New Writings from America‹ präsentierte Buford 1983 die programmatische Absichtserklärung in Bezug auf die neue Schriftsteller:innengeneration. Er stellte fest, dass ihre Verweigerung einer expliziten politischen Protestaussage eine neue Protestform darstellte. Die neue amerikanische Literatur war nach Buford »not heroic or grand«, auch nicht »self-consciously experimental like so much of the writing – variously described as ›postmodern‹, ›postcontemporary‹ or ›deconstructionist‹ – that was published in the sixties and seventies«.⁴⁵⁵ Die Vertreter:innen der neuen literarischen Richtung zeigten sich auch gleichgültig gegenüber großen historischen Sinngehalten.

Eine Neuerung stellte die bis dahin unpopuläre Erzählform der Kurzgeschichte dar. Die sieben ausgewählten Autor:innen, darunter Jayne Anne Phillips, Richard Ford und Raymond Carver, wendeten sich den alltäglichen und scheinbar belanglosen Dingen

⁴⁵³ Bill Buford, »Editorial«, in: ders. (Hrsg.), *Granta 8: Dirty Realism. New Writings from America*, London: Granta Publications, 1983, S. 5.

⁴⁵⁴ Vgl. die Einführung von Bill Buford in der ersten Ausgabe der von ihm neu lancierten Zeitschrift »New American Writing«: »Contemporary literature is unsatisfying and not simply because social realism predominates or a prejudice against experiment persists – contrary to what so many American critics seem to suggest, an experimental work is no more an inevitable indication of an accomplished imagination than a realistically rendered one is a failed imaginative accomplishment. Current literature is unsatisfying simply for the sense it suggests of a steady, uninspired sameness, a predictable, even if articulate prattling of predictable predicaments«, in: *Granta* 1.1979: »New American Writing«, S. 5.

⁴⁵⁵ Vgl. Bill Buford, »Editorial«, in: ders. (Hrsg.), *Granta 8: Dirty Realism. New Writings from America*, London: Granta Publications, 1983, S. 4.; eine Reihe weiterer Autor:innen stellte Buford in der *Granta* 19.1986: »More Dirt: The New American Fiction«, vor, wobei er hier auf eine weitere Einführung zum Thema ›Dirty Realism‹ verzichtete.

zu. Die Protagonist:innen dieser Kurzgeschichten waren allesamt Menschen, die ins gesellschaftliche Abseits geraten sind, »waitresses in roadside cafés, cashiers in supermarkets, construction workers, secretaries and unemployed cowboys«; sie repräsentierten die amerikanische Unterklasse; die ihnen gewidmeten Geschichten waren insofern »devoted to the local details, the nuances, the little disturbances in language in gesture«, so Buford.⁴⁵⁶ Ihre literarische Form stand im Gegensatz zum euphorischen Ton der Konsumwelt. Eine realistische Darstellung des unspektakulären Alltagslebens, von Buford als »the belly-side of contemporary life« bezeichnet, erreichten die Autor:innen durch eine extreme Stilisierung zu einer »einfachen« Sprache. Ein traditioneller realistischer Roman wirke nach Buford im Vergleich zu dieser neuen realistischen Literatur überladen oder gar barock. Der knappe Erzählton akzentuierte zugleich die Hoffnungslosigkeit der determinierten Wirklichkeit. Bezeichnend ist auch das sogenannte »zero ending«: Alle Kurzgeschichten besitzen keinen Entwicklungsbogen; sie bleiben offen und geben keine Antworten auf die in diesen Geschichten aufgeworfenen Fragen sowie keine Lösungsvorschläge für die Probleme der darin vorgestellten Figuren. Zu bekanntesten Vaterfiguren des ›Dirty Realism« gehören Charles Bukowski und Jerome David Salinger. Der Roman von J.D. Salinger ›The Catcher in the Rye« aus 1951 weist die Merkmale auf, die Buford dreißig Jahre später als charakteristisch für den »schmutzigen« Realismus deklarierte. Einen Unterschied zu den Realist:innen der nächsten Generation bildete womöglich der hoffnungsvolle Ton seines Romans, der in den Kurzgeschichten von Raymond Carver und anderen nicht mehr zu finden war.

Die Fragestellung ging, wie auch in den früheren Zeiten, darauf, wie – und mit welchen formalen Mitteln – die Wirklichkeit des postmodernen Zeitalters repräsentiert werden kann. Die in der ›Granta« veröffentlichten Kurzgeschichten waren insofern realistisch, als die in ihnen konstruierte bruchstückhafte Wirklichkeit ein Abbild der atomisierten und diskontinuierlichen Wirklichkeit darstellte; es waren allesamt literarische Fragmente, die die neue Logik der Massenkultur, analog zum raschen »Zappen« durch die Fernsehkanäle, repräsentierten. Für Tom Wolfe galt rückblickend: »By the mid-1960s the conviction was not merely that the realistic novel was no longer possible but that American life itself no longer deserved the term real. American life was chaotic, fragmented, random, discontinuous; in a word, absurd«; in dieser Zeit erfreute

⁴⁵⁶ Vgl. Bill Buford, »Editorial«, S. 4.

sich auch der Ausdruck »the so-called real world« einer großen Beliebtheit.⁴⁵⁷ Auf die Ernsthaftigkeit von früheren Realismen folgte die postmoderne Distanziertheit: »[T]he notion of reality transformed from that of a self-evident terrain of manners and events to a nuanced debate between author and reader, a debate susceptible to manipulation, style, and simulation.«⁴⁵⁸

Alle von Buford ausgewählten Kurzgeschichten vermittelten einerseits das Gefühl ihrer Figuren, in einer Wirklichkeit ohne Sinn und Hoffnung gefangen zu sein. Andererseits entsprach die Dimension ihrer Verzweiflung nicht unbedingt dem Ausmaß an Problemen, mit denen sie sich in den Geschichten auseinandersetzen mussten. In der Kurzgeschichte »The Compartment«, die 1983 in der »Granta« veröffentlicht wurde, beschreibt Raymond Carver die Zugreise des als »Mayr« bezeichneten Protagonisten (dessen Vornamen wir im Laufe der Geschichte nie erfahren). Die Erzählung aus der dritten Person verstärkte die Distanziertheit des Autors gegenüber der Erzählsituation: »He went to Venice, a city he and his wife had always talked of visiting«, schreibt Carver, »But Venice was a disappointment. He saw a man with one arm eating fried squid, and there were grimy, water-stained buildings everywhere he looked.«⁴⁵⁹ Die Lesenden erfahren lediglich, dass Mayr die Reise nach Europa antrat, um seinen inzwischen erwachsenen Sohn nach einer langer Zeit wieder zu treffen. An der Station angekommen, entscheidet er sich plötzlich, im Zug sitzen zu bleiben. Mayr wechselt stattdessen den Wagen und lässt das gesamte Gepäck im alten Wagen zurück, der in der Zwischenzeit vom Zug abgekuppelt wurde. Damit endete auch die Erzählung: »He was going somewhere, he knew that. And if it was the wrong direction, sooner or later he'd find out.«⁴⁶⁰ Der Trägheit des Hauptprotagonisten entsprach die betont passive Rolle des Autors innerhalb des Textes.⁴⁶¹ Zugleich eröffnete der »Rückzug« des Autors einen Aktionsraum für die Rezipient:innen des Textes: Eine strategisch lückenhafte

⁴⁵⁷ Vgl. Tom Wolfe, »Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel«, in: Harper's Magazine, November 1989, S. 45–56, hier: S. 49.

⁴⁵⁸ Tamas Dobozy, *Towards a definition of Dirty Realism*, The University of British Columbia: Vancouver, 2000, S. 226; außerdem vgl. Hans Bertens, Theo D'haen, *American Literature: A History*, Routledge: London 2014, S. 526.

⁴⁵⁹ Raymond Carver, »The Compartment«, in: Granta 8.1983, S. 67–78, hier: S. 72.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 77.

⁴⁶¹ Vgl. Dobozy, »Dirty realism is not only conscious of contradiction within its texts, but purposefully enacts it, marshalling volatile and subversive power by instating rules it refuses to live up to, by conscripting to its own ends incongruities latent in contemporary North American society, and by sustaining a careful equipoise available only through the passivity of the author«, in: Tamas Dobozy, *Towards a definition of Dirty Realism*, S. 1.

Darstellung von Personen und Geschehnissen, bei der die Identität der handelnden Personen im Verborgenen bleibt, beförderte somit eine eigenständige Vervollständigung des Gelesenen.

Die Fokussierung auf die Randgruppen der Gesellschaft betraf nicht nur die gesellschaftliche Krise, sondern auch eine Krise der Wahrnehmung der Realität. Das zeigte die Schilderung der verzerrten Welt von Rayme, der womöglich psychisch kranken Protagonistin in der Kurzgeschichte von Jayne Anne Phillips ›Rayme – a Memoir of the Seventies‹. Phillips beschreibt Rayme als »a telephone to another world«, in der eine umgekehrte Logik herrschee: »Her messages were syllables from an investigative dream, and her every movement was precise, like a driver unerringly steering an automobile by watching the road through the rear-view mirror.«⁴⁶² Die stilisiert vereinfachte Sprache verhinderte eine tiefere Analyse von Personen, deren augenfälligen Charakterzüge Trauer und Wut waren. Durch die Kürze der Texte blieben die Personenschilderungen auf wenige typische und allgemeingültige Eigenschaften beschränkt. Ihr Leid galt weniger dem unmittelbaren Alltagsgeschehen, vielmehr stand die subjektiv empfundene Hilflosigkeit im Bezug zur die Protagonist:innen umgebenden Realität: Jegliches Handeln erschien irrelevant, wenn die früheren Normen nicht mehr zu gelten schienen.

In der Kurzgeschichte ›Rock Springs‹ bezieht sich Richard Ford auf den Mythos der Freiheit der »On-the-Road«-Generation, die schlussendlich in einem Zustand des Gefangenseins endete. Earl, die Hauptfigur der Geschichte, begibt sich mit seiner Tochter und der Freundin in einem gestohlenen Mercedes in eine andere Stadt, in der Hoffnung auf einen Neubeginn. Stattdessen bleiben sie im kaputten Auto auf der Autobahn, in der Nähe eines Wohnwagenplatzes, liegen. Die Geschichte erzählt von der Begegnung von Earl, der sich aus Angst vor der polizeilichen Verfolgung eine falsche Identität als Mr. Middleton zulegte, mit einer älteren schwarzen Frau aus einem Wohnwagen. Die Geschichte entfaltete sich zwischen dem Abgeschnittensein von der Außenwelt im Auto auf der einen, und im Wohnwagen auf der anderen Seite:

›This is a very nice home‹, I said, resting in the recliner, which felt like the driver's seat of the Mercedes and where I'd have been happy to stay.

›This isn't *our* home, Mr. Middleton‹, the Negro women said. [...]

⁴⁶² Jayne Anne Phillips, »Rayme – a Memoir of the Seventies«, in: Granta 8. 1983, S. 33–42, hier: S. 39.

›We have our own home in Rockford, Illinois.«

›That's wonderful, I said.

›It's never wonderful when you have to be away from home, Mr. Middleton, though we're only here three months, and it'll be easier when Terrel Junior begins his special school. You see, our son was killed in the war, and his wife ran off without Terrel Junior. Though you shouldn't worry. He can't understand us.«⁴⁶³

Den Rhythmus des Dialogs bestimmt Ford durch die Kürze und die einfache Struktur der Sätze. Durch eine Überlagerung von räumlichen und zeitlichen Kontexten bringt er die innergesellschaftliche Spannung zur Sprache.

Die postmodernen Realist:innen vollzogen die Abbildung der sie umgebenden Wirklichkeit vor allem durch die Konzeptualisierung des Alltagslebens. Die Ablehnung einer »unmittelbaren« Darstellung der Wirklichkeit (mittels Sprache) unterschied ›Dirty Realism‹ von der historischen realistischen Literatur.⁴⁶⁴ Die Zuwendung zum ›Alltag‹, dem Gewöhnlichen und Trivialen fand vor dem Hintergrund der Auflösung von »großen Erzählungen« und als eine Thematisierung des Alltagslebens von »kleinen Menschen« statt. Die konstruierte Alltagssprache lenkte die Aufmerksamkeit auf den amerikanischen Alltag und die Details der »low-rent tragedies about people who watch day-time television, read cheap romances or listen to country and western music«, wie sie von Buford bezeichnet wurden. Sie symbolisierten die Kehrseite des amerikanischen Traums. Der Kontrast zwischen dem übersteigerten Optimismus der amerikanischen Medien und den marginalen Charakteren im gesellschaftlichen Abseits könnte nicht größer sein. Aber obwohl die Bedeutung von »low-rent tragedies« in der realistischen Literatur der 1980er Jahre hervorgehoben wurde, blieben die Details der Figuren in den Geschichten unspezifisch. Weder regionale noch lokale Zugehörigkeiten lassen sich in ihnen feststellen; ihre Protagonisten kommen »from Kentucky or Alabama or Oregon, but, mainly, they could just about be from anywhere«,⁴⁶⁵ so Buford. Orte, aber auch Menschen, werden in einer neuen Welt des Massenkonsums platziert, in der sie genauso generisch wie die Konsumgüter erscheinen. Jegliche regionale Spezifika sind durch

⁴⁶³ Richard Ford, »Rock Springs«, in: *Granta* 8.1983, S. 43–66, hier: S. 55.

⁴⁶⁴ Vgl. die Kritik der Realismus-Ideologie bei Eagleton: »In Barthes' Augen gibt es eine literarische Ideologie, die dieser ›natürlichen Haltung‹ entspricht; sie heißt Realismus. Realistische Literatur neigt dazu, die gesellschaftlich relative oder konstruierte Natur der Sprache zu verhüllen: Sie trägt dazu bei, das Vorurteil zu bestätigen, dass es eine Art ›ursprünglicher‹ Sprache gibt«, in: Terry Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, 5. Aufl. 2008 [1983], S. 110.

⁴⁶⁵ Bill Buford, Introduction, *Granta* 8.1983, S. 5.

generische »Fertigprodukte« der Massenkonsumentindustrie ersetzt worden. Dieser neuartigen Anonymität der postindustriellen Gesellschaft steht eine alle kulturelle Hierarchien nivellierende, uniformierende Kultur gegenüber.⁴⁶⁶ Diesen generischen Regionalismus kritisierte der Literaturkritiker Jonathan Yardley 1985 als »hick chic«, denn er konnte in eine Reihe mit Konsumprodukten wie »Jeep Cherokees, renovated barns, Ralph Lauren apparel, and, yes, a few trendy rural novels to throw on their faux-antique coffee tables« eingereiht werden.⁴⁶⁷

Der Zustand, den Fredric Jameson als »kulturelle Logik des Spätkapitalismus« bezeichnete, zeichnete sich durch eine totale Ausbreitung der Kultur auf alle Lebensbereiche aus, denn wenn alles zur Kultur deklariert wird, wird Kultur in der Folge zur Ware. Eine Maximierung von ›dirt‹ gehörte ebenfalls zum wirtschaftlichen Prinzip der postindustriellen Zeit, zu einem Zeitpunkt, da jede kritische Position verunmöglicht, weil vom Markt absorbiert wurde.⁴⁶⁸ Der erzählerische Minimalismus war insofern eine Stärke der realistischen Kurzgeschichten, weil somit zu wenige Ansatzpunkte für die Interpretationen der Kontexte geliefert wurden. Sie verweilten nicht in den einzelnen Momenten und blieben sparsam in der Auswahl der Formulierungen. Der Akt des Sprechens implizierte zugleich die Bedeutung und die Interpretation: »[T]he act of telling is the meaning«.⁴⁶⁹ Der literarische Minimalismus spielte auf das Konzept der amerikanischen Minimal Art an.⁴⁷⁰ Die Ökonomie der Sprache in den Kurzgeschichten stammte aus einer Zeit, die durch den Kampf um Aufmerksamkeit charakterisiert war. Der Mangel an Tiefe gehörte also zum Programm: »The new short story writers share a familiar sparseness of style which suggests there is not too much to be said but too little«.⁴⁷¹ Eine gezielte Inhaltsleere sensibilisierte die

⁴⁶⁶ Vgl. Dobozy: »In ›Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud‹ (1962), Herbert Marcuse offers a useful paradigm for understanding the reality behind the economics of capitalism, reflected in the aesthetic of Bukowski's text: ›At its peak, the concentration of economic power seems to turn into anonymity: everyone, even at the very top, appears to be powerless before the movements and laws of the apparatus itself‹«, S. 140.

⁴⁶⁷ Jonathan Yardley, »Hick Chic«, *Washington Post*, 25.3.1985; Robert Rebein, *Hicks, Tribes, and Dirty Realists. American Fiction after Postmodernism*, University Press of Kentucky: Lexington, Ky., 2001, S. 67.

⁴⁶⁸ Vgl. Manfred Pisching, »Trash economy. Abfallmaximierung als Wirtschaftsprinzip«, in: Anselm Wagner (Hrsg.), *Abfallmoderne. Zu den Schmutzrändern der Kultur*, LIT: Berlin u.a., 2012, S. 29–41.

⁴⁶⁹ Tamas Dobozy, *Towards a definition of Dirty Realism*, S. 17.

⁴⁷⁰ Vgl. Richard Wollheim, »Minimal Art«, *Arts Magazine*, 1965; zum literarischen Minimalismus vgl. John Barth, »A Few Words About Minimalism«, in: *New York Times*, 28.12.1986; Madison Bell, »Less is Less: The Dwindling American Short Story«, in: *Harper's Magazine* April 1986, S. 64–69.

⁴⁷¹ Madison Bell, »Less is Less: The Dwindling American Short Story«, in: *Harper's Magazine* April 1986, S. 66.

Wahrnehmung; zugleich stand die selbsterwählte Knappheit einer Fortentwicklung des Minimalismus im Wege. Am Ende blieb die Gefahr, dass nur der formale Zugang zurückbleiben würde. »Less is Less«, titulierte der amerikanische Literaturwissenschaftler Madison Bell die den Minimalismustrend begleitende Problematik in den 1980er Jahren.⁴⁷²

Buford zählte den Minimalismus nicht zum Programm hinzu, sondern betrachtete ihn als eine Methode zur Umsetzung in der zeitgenössischen realistischen Literatur. Zu weiteren Themen des ›Dirty Realism‹ gehörte die »aesthetic of hypocrisy«. Die Inkonsistenzen und Widersprüche in den literarischen Texten besaßen zugleich ein kritisches Potenzial: die der Gegenwart immanenten Diskrepanzen in einer distanzierteren Betrachtung zu hinterfragen. Die subversive Ästhetik der Texte widerstrebt einer Vereinnahmung durch die postmoderne Kulturökonomie; zugleich konnte kein Zweifel daran bestehen, dass all die Versuche zum Scheitern verurteilt waren: »Capitalism attaches itself to, rather than openly opposes, the ›polar‹ other; in this way, record companies can co-opt and make money by marketing the subversive music of *The Clash*.«⁴⁷³

Der Realismus-Diskurs um 1980 war in den kulturellen Kontext des Kalten Krieges eingebettet, der nicht nur den politischen Lebensraum, sondern alle Lebensbereiche mitbestimmte. Die Hervorhebung der Grundwerte von »Demokratie«, »Freiheit« oder »Selbstbestimmung«, die zum politischen Narrativ des Westens gehörten, stimmte jedoch nicht mit der repressiven Realität überein, denn »the American cold war is a particularly useful example of the power of large cultural narratives to unify, codify, and contain – perhaps *intimidate* is the best word – the personal narratives of its population«.⁴⁷⁴ Auf das Alltagsleben von einzelnen Menschen übertragen, bedeutete es eine Etablierung und Aufrechterhaltung der Vorstellung von einem »richtigen« Bild: »gendered, mating, religious, consuming subject of prosperous middle-class America«. Der amerikanische Durchschnittsbürger erschien demnach als »white, heterosexual, upwardly mobile but always middle class (regardless of income or occupation), generically religious, and uncommonly full of ›common sense««.⁴⁷⁵ Dieses Auseinandergehen des autoritären Sprachnarratives und der Alltagswirklichkeit

⁴⁷² Vgl. Robert Dunn, »After Minimalism«, in: *Mississippi Review*, 1/2.1985, S. 52–56.

⁴⁷³ Vgl. Tamas Dobozay, *Towards a definition of Dirty Realism*, S. 62 und S. 157.

⁴⁷⁴ Alan Nadel, *Containment Culture: American Narratives, Postmodernism, and the Atomic Age*, Duke University Press: Durham, N.C., 1995, S. 4.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 298.

kennzeichnete die neue, »hypernormale« Realität.⁴⁷⁶ Das ›eindimensionale Denken‹⁴⁷⁷ war eine Konsequenz der Ideologie der technokratischen Gesellschaft, zu deren wichtigsten Charakteristiken Kontrolle und Manipulation gehörten, mit deren Hilfe sich eine konforme pseudo-individuelle Wirklichkeit errichten ließ. Im ›Dirty Realism‹ fand sich dieser ideologische Subtext wieder: Adressiert wurden in den Kurzgeschichten aber nicht der »Durchschnitt« und die »Norm«, sondern diverse Fälle, die von der Norm abweichen.

Bill Buford stellte den ›Dirty Realism‹ – indem er den Begriff ›Realismus‹ für die Bezeichnung der neuen Literaturbewegung verwendete – in die große Tradition der historischen Realismus-Bewegung. Unverändert blieb hierbei die Forderung nach einer lebensnahen Darstellung und der Kritik der gesellschaftlichen Zustände, die schon in den früheren realistischen Werken thematisiert wurden, auch wenn sich das Realismus-Konzept von seinen historischen Vorgängern unterschied. In der realistischen Literatur des 19. Jahrhunderts ging es um ein wahrhaftes Abbild der Welt. George Eliot postulierte 1859 in ihrem Roman »Adam Bede« das Programm des Realismus: »[M]y strongest effort is to avoid any such arbitrary picture, and to give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind«; und dieses Ziel konnte nur durch einen Verzicht auf jegliche Idealisierung erreicht werden. Das »Wahre« setzte sie dem »Falschen« entgegen, »without trying to make things seem better than they were; dreading nothing [...] Falsehood is so easy, truth so difficult«. Eine wahrhafte Geschichte wäre somit eine, die über gewöhnliche Menschen, »common coarse people, who have no picturesque sentimental wretchedness« und ihr Dasein berichte. Was aber entscheidend war, war die Tatsache, dass es für eine wahrhafte Darstellung des Gewöhnlichen Kunst bedurfte, so Eliot: »[L]et Art always remind us of them; therefore let us always have men

⁴⁷⁶ Vgl. Begriff »Hypernormalisation« in: Alexei Yurchak, *Everything was Forever, Until it was No More: The Last Soviet Generation*: »[T]he new authoritative language of late socialism had acquired certain unique characteristics. This language had become what I term *hypernormalized* – that is, the process of its normalization did not simply affect all levels of linguistic, textual, and narrative structure but also became an end in itself, resulting in fixed and cumbersome forms of language that were often neither interpreted nor easily interpretable at the level of constative meaning. This shift to the hypernormalized language in which the constative dimension was increasingly being unanchored is key for our understanding of late socialism« – der Prozess der Hypernormalisation im autoritären sozialistischen Sprachnarrativ kann, mit gewissen Einschränkungen, auch in Bezug auf den amerikanischen politischen Diskurs in der gleichen Zeit verwendet werden.

⁴⁷⁷ Vgl. Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press: Boston, Mass., 1964.

ready to give the loving pains of a life to the faithful representing of commonplace things – men who see beauty in these commonplace things.«⁴⁷⁸

In der amerikanischen realistischen Literatur geriet in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Auseinandersetzung mit der klassenbedingten sozialen Ungerechtigkeit in den Hintergrund zugunsten einer Beschäftigung mit den marginalen Figuren, die allerdings nicht zwingend der Unterklasse angehörten.⁴⁷⁹ Die eine wie die anderen Formen des Realismus orientierten sich an der Fragestellung nach moralischen Normen: »Debate over twentieth-century realism (including its sub-variant, naturalism) has consistently focussed on the degree of its engagement with societal mores, conventions and products.«⁴⁸⁰ Auch die Differenz zwischen der »sinnvollen« und der »oberflächlichen« populären Kultur erschien nicht mehr als glaubwürdig.

Drei Themenkomplexe waren schlussendlich von Bedeutung für den ›Dirty Realism‹: zum einen das autoritäre Narrativ des Kalten Krieges, zum anderen die Einwirkung der spätkapitalistischen spekulativen Ökonomie auf alle Lebensbereiche, und, zum dritten, der Rückbezug auf die historische Realismustradition. Die Vertreter:innen des ›Dirty Realism‹ beriefen sich auf das Mittel einer ungeschönten Alltagsbeschreibung und die Darstellung von ausgegrenzten Individuen; sie setzten sie sich aber auch mit der neuen »schmutzigen« Wirklichkeit der späten 1970er- und 1980er Jahre auseinander.

1.2 Zur Architektur des ›Dirty Realism‹

Die Übertragung des ›Dirty Realism‹ von der Literatur auf die Architektur begünstigte seine diskursive Erweiterung auf weitere Aktionsfelder, die von Buford ursprünglich nur auf die Wirklichkeit der amerikanischen Gesellschaft bezogen wurden. Der »schmutzige« Realismus erschöpfte sich in der Architektur nicht in einer stilisierten Darstellung der »hässlichen« Gegenwart. Die Infragestellung von Normen und Formen implizierte einen Bewusstwerdungsprozess über die kulturellen Grenzziehungen und die vorherrschenden Tabus. Die geradezu theatralische Zuwendung zum »Schmutz«

⁴⁷⁸ Alle im Absatz zitierten Stellen in: George Eliot (Mary Ann Evans), »In which the Story Pauses a Little«, in: dies., *Adam Bede* (1859).

⁴⁷⁹ Vgl. Hans Bertens, Theo D'haen, »After the war 1945–1980«, in: dies., *American Literature: A History*, Routledge: London, 2014, S. 451–562.

⁴⁸⁰ Tamas Dobozy, *Towards a definition of Dirty Realism*, S. 72; vgl. auch Tamas Dobozy, »Dirty Realism: Genealogy«, S. 72–165.

charakterisierte die kritische Architekturarbeit an Wirklichkeit. Auch im Bezug auf den Architekturdiskurs war der ›Dirty Realism‹ nicht als eine direkte Adaption des »wirkliche Lebens« zu verstehen. Das Interesse der Architekturrealist:innen an der Wirklichkeit war nicht von der Epoche der Stagnation zu trennen, in der sich herausziehende politische, wirtschaftliche, aber auch technologische Umwälzungen ankündigten. Mit der Fokussierung auf die Ränder der Stadt, Peripherien und marginale Orte, die analog zu marginalen Charakteren und gesellschaftlichen Randgruppen in den Kurzgeschichten der amerikanischen Autor:innen zu betrachten sind, führte der Architekturdiskurs die unaufhaltsamen Veränderungen vor Augen, die den Übergang von der industriellen Produktions- in eine postindustrielle immaterielle Wirtschaft signalisierten.

1.2.1 ›Dirty Realism‹: »Den Stein steinern machen!«

Die Architekturtheoretikerin Liane Lefavre publizierte zwischen 1988 und 1990 mehrere Essays, in den sie den literarischen Begriff ›Dirty Realism‹ auf die zeitgenössische Architekturproduktion übertrug.⁴⁸¹ Der erste Beitrag, »L'architecture du réalisme hideux«, entstand anlässlich eines Symposiums an der TU Delft im April 1988, das von Rem Koolhaas organisiert wurde. Lefavre publizierte die Zusammenfassung ihres Vortrags, in dem sie die Projekte der teilnehmenden Architekt:innen analysierte und zu einer neuen kritischen Architekturströmung zusammenfasste.⁴⁸² In diesem Beitrag unterstrich sie darüber hinaus, dass die folgende Analyse einer Abgrenzung der vorgestellten Architekt:innen diene, deren Arbeiten unter dem Begriff ›Dekonstruktivismus‹ in der Ausstellung der MoMA im selben Jahr präsentiert werden sollten.⁴⁸³ Die Bezeichnung ›Dekonstruktivismus‹ verhindere lediglich, so Lefavre, eine

⁴⁸¹ Vgl. Liane Lefavre, »L'architecture du réalisme hideux«, in: *Le carré bleu* 2.1988: á Beaubourg, S. 31–36; außerdem vgl. Liane Lefavre, »Foro en Delft: Otro realismo sucio?«, in: *Arquitectura Viva* 3.1988: *Realismo Sucio*, S. 9–16; Liane Lefavre, »Dirty Realism in European Architecture Today: Making the Stone Stony«, in: *Design Book Review* 17 (Winter 1989): Postmodern Urbanism, S. 17–20; Liane Lefavre, »Dirty Realism in der Architektur: Den Stein steinern machen«, in: *archithese* 1.1990: Dirty Realism. Neue Ansichten, S. 14–21.

⁴⁸² Folgende Architekten, die am Symposium am 15.-16.4.1988 teilnahmen, erwähnte Lefavre in der Zusammenfassung ihres Vortrags: Henri Ciriani, Nigel Coates, Kees Cristansee, Laurids Ortner, Zaha Hadid, Bernard Tschumi, Hans Kollhoff, Carel Weeber, Myrto Vitart (als Vertretung von Jean Nouvel) und Fritz Neumeyer.

⁴⁸³ Die von Philip Johnson mit Mark Wigley kuratierte Ausstellung »Deconstructivist Architecture« fand im Museum of Modern Art, New York, vom 23. Juni bis zum 30. August 1988 statt und umfasste Projekte und Zeichnungen von Coop Himmelb(l)au, Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel

zutreffende Einordnung der Projekte, ihrer Inhalte und Ziele. Die Aufgabe der neuen Architekturbewegung, die gegenwärtige Realität zu erfassen, stellte Lefavre in den Kontext der »populistischen« Architekturprojekte der 1960er-Jahre, die sich gegen die kompromittierte Bewegung der Moderne stellten.⁴⁸⁴ Die Architektur-Realist:innen der darauffolgenden Zeit gingen hingegen nicht nur gegen die moderne Seriosität, sondern auch gleichermaßen gegen die postmoderne Verspieltheit vor. Lefavre befasste sich insbesondere mit den aktuellen urbanen Verhältnissen: Vor allem eine »Absenz« der Stadt stellte die urbane Wirklichkeit des späten 20. Jahrhunderts dar. Die zeitgenössische Stadtkrise deutet sie als eine Krise der Wahrnehmung von postindustriellen Stadtlandschaften um: stillgelegter Fabrikareale und Industriebrachen, Autobahn- und Stadtrandzonen, Schlafstädte aus den 1950er-Jahren. Ihrer einstigen Funktion entraubte Orte befänden sich in einem Transformationsprozess; das Bewusstsein dieses Zwischenzustandes ermögliche in einem zweiten Schritt die Entwicklung von solchen Architekturprojekten, die sich explizit mit den möglichen Zukunftsszenarien für diese Zonen auseinandersetzen. Die neue Sichtbarkeit der Peripherie spiegelte die veränderte urbane Wirklichkeit einer postmodernen Stadt wider. Ihre andere Seite stellten die »corporate plazas« dar, die insbesondere in den amerikanischen Großstädten vorzufinden waren. Die Privatisierung und die Gentrifizierung der historischen Stadtbezirke spiegelten die neoliberale Realität wider, der der architektonische Rückgriff auf die sogenannte traditionelle europäische Stadt des 19. Jahrhunderts angesichts der Tatsache, dass auch diese seinerzeit im Geiste der Spekulation entstanden waren, umso mehr zugute kam. Somit ließ sich auch die regionale Kontextualisierung der Architektur als eine »Teflon ideology of *contextualism*«⁴⁸⁵ instrumentalisieren, um die bestehenden Verhältnisse zu zementieren. Die postmoderne Nostalgie nach einem funktionierenden Stadtgefüge mit dem Appell zur Wiederbelebung der städtischen Öffentlichkeit erwies sich letzten Endes als leere Formhülle, bei der auch die soziale Intention der kritisierten Moderne nicht mehr zu finden war.

Bezeichnend ist auch, dass um 1980, in dem Moment, in dem der Regionalismus

Libeskind und Bernard Tschumi, vgl. Ausstellungskatalog von Philip Johnson and Mark Wigley, *Deconstructivist architecture*, The Museum of Modern Art, New York/New York Graphic Society Books u.a.: Boston, Mass., 1988.

⁴⁸⁴ Vgl. Beiträge von Lefavre, »Dirty Realism in European Architecture Today« und »Dirty Realism in der Architektur: Den Stein steinern machen«.

⁴⁸⁵ Vgl. Richard Ingersoll, »Postmodern Urbanism: People without Housing and Cities without people«, in: Design Book Review, Winter 1989, S. 3.

(im Kontext der spezifischen lokalen und zugleich der allgemeingültigen globalen Architekturkultur) seine Wirkung einbüßte, Liane Lefavre und Alexander Tzonis das Konzept des ›Kritischen Regionalismus‹ formulierten – als Alternative zur Architektur der Postmoderne. Die Stadtvision der Moderne stellte sich als ein Phantom heraus. Im Glauben, der moderne Funktionalismus ließe die Welt in einem allumfassenden Gesamtkunstwerk aufgehen, schufen die Modernen eine Ansammlung von Funktionsfragmenten: »Excepting certain airports and a few patches, the image of the modern city – at least as it was projected – has nowhere been realized«, stellte Koolhaas 1989 fest.⁴⁸⁶ Die urbanen Räume offenbarten sich in dieser Zeit als »Hybridwesen«, in denen historische Stadtkerne und das alltägliche Leben voneinander autonom bestanden. Zugleich entzogen sich ausgerechnet die vormals industriellen Flächen, zumindest vorerst, einer spekulativen Aneignung durch den Immobilienmarkt.

Vor diesem Hintergrund stellte Lefavre mit dem ›Dirty Realism‹ eine alternative Auffassung vom Kontext dar: als alltäglich und trivial und im Unterschied zum kritischen Regionalismus ohne einen lokalen Bezug im herkömmlichen Sinne. Diese Relikte des Industriezeitalters beschrieb sie als heruntergekommen und marode. Durch ihre »Wiederentdeckung« konnten nun die urbanen Stadtlandschaften, analog zu künstlichen Ruinen der Romantik, zu Monumenten des Vergangenen aufgewertet werden. Dem »Schmutz« kam in diesem Augenblick eine besondere Bedeutung zu: denn eine intensive Auseinandersetzung mit dem Thema »Müll« gehörte auf der einen Seite in eine Zeit, die durch industrielle Hinterlassenschaften, Müllhalden und Industriebrachen, aber auch durch den ökologischen Diskurs und die Fragestellung nach einer Ökonomie der Stoffe geprägt wurde.

Michael Thompson konzeptualisierte in seiner »Theorie des Abfalls« den ›rubbish‹, den er in drei Kategorien der wertvollen, wertlosen und der negativ bewerteten Gegenstände aufteilte.⁴⁸⁷ Die Verschiebungen zwischen den genannten Kategorien ließen »zu einem tieferen Verständnis der Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt gelangen«.⁴⁸⁸ Die Thematisierung von ›Abfall‹ eröffnete einen Diskussionsraum, in dem die ebenfalls konzeptuelle moderne Forderung nach ›Hygiene‹

⁴⁸⁶ Rem Koolhaas, »Towards the Contemporary City«, in: Design Book Review, 17 (Winter 1989), S. 15.

⁴⁸⁷ Vgl. Michael Thompson, *Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Oxford University Press 1981 [Originalausgabe: Rubbish theory, 1979], S. 15.

⁴⁸⁸ Vgl. ebd., S. 304.

in Frage gestellt wurde.⁴⁸⁹ Die Reinheit war eine Obsession des »hygienischen Zeitalters«, weil »zur Utopie der Moderne gehört, dass sie ein Schlaraffenland ohne Abfall ist«. ⁴⁹⁰ Der Traum nach einer aufgeräumten Stadt in der Moderne wurde von der postmodernen Ökonomie des »Unreinen« eingeholt.

Lefavre formulierte ihr Konzept des »Dirty Realism« anhand von theoretischen Überlegungen, die sich auf die Architekturpraxis vor dem Hintergrund einer neuartigen urbanen Situation stützten, und illustrierte ihre Gedanken mit ausgewählten Projektbeispielen. Zuerst umriss sie die Architekturproblematik in den letzten vierzig Jahren: das »nightmare born of the technocratic dwelling place, the technocratic leisure place, the technocratic workplace«. ⁴⁹¹ Eine Alternative zum Zweckfunktionalismus stellten nach Lefavre die »pop contextualist movements« in den 1960er-Jahren dar. Seit den 1970ern verschoben sich angesichts einer fortwährenden Krise des Sozialstaates auch die Akzentuierungen innerhalb der Architekturpraxis. Nach einem weiteren Jahrzehnt, so Lefavre, trat schließlich eine neue Generation der »Kontextualisten« hervor: Diese waren im Unterschied zur 1968er-Generation nicht mehr so sehr am Konzept des »Learning from« interessiert, sondern viel eher an den Zeichen und Materialien des Industriellen. Auch das zentrale Anliegen der populären Architektur war es nach Lefavre »to be used to make critical comments about reality«. ⁴⁹² Als eine Verbindung zwischen den beiden Generationen und ihrem kontextuellen Vokabular stellte sie das Manifest des »Adhocism« von Charles Jencks und Nathan Silver, den sie 1972 publizierten, vor, das »involves using an available system or dealing with an existing situation in a new way to solve a problem quickly and efficiently«. »It is a method of creation«, argumentieren Jencks und Silver, »relying particularly on resources which are already at hand«. ⁴⁹³

Zum ökologischen Argument des »Ad-hoc«-Handelns (bei dem zum Beispiel die »Drop-out Communities« Abfall und Reste der Konsumgesellschaft zu

⁴⁸⁹ Vgl. Susanne Hauser, »Abfall, Müll und Grenzprobleme«, in: dies., *Metamorphosen des Abfalls. Konzepte für alte Industrieareale*, Campus Verlag: Frankfurt, New York, 2001, S. 22–34.

⁴⁹⁰ Vgl. Johann Konrad Eberlein, »Abschweifungen: Der Mensch, sein Abfall und die Kunst«, in: Anselm Wagner (Hrsg.), *Abfallmoderne*, S. 10; vgl. auch Roger Fayet, *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*, Passagen: Wien, 2003; und Roger Fayet (Hrsg.), *Verlangen nach Reinheit oder Lust auf Schmutz?: Gestaltungskonzepte zwischen rein und unrein*, Passagen: Wien, 2003, beachte darin: Stanislaus von Moos, »Das Prinzip Toilette. Über Loos, Le Corbusier und die Reinlichkeit«.

⁴⁹¹ Vgl. Liane Lefavre, »Dirty Realism in European Architecture Today: Making the Stone Stony«, S. 17.

⁴⁹² Vgl. ebd., S. 18.

⁴⁹³ Vgl. Charles Jencks, Nathan Silver, »Introduction«, in: dies., *Adhocism. The Case for Improvisation*, MIT Press: Cambridge, Mass., 2013 [1972], S. 9.

Produktionsressourcen umfunktionierten), kam ein destabilisierendes Verhalten gegenüber der Konsumgesellschaft, die wiederum eine totale Kontrolle über alle Prozessabläufe anstrebte. Die Kontrolle lässt sich nur durch neue Bestimmungen unterbinden, so Jencks und Silver, wie es beim Barrikadenbau in Paris im Mai 1968 der Fall war, als temporäre Architekturen aus gerade verfügbaren Objekten, Autos und Pflastersteinen, erstellt wurden.⁴⁹⁴ Industrielle Produkte würden die ›Bricoleure‹ in individuelle Erzeugnisse transformieren, wie die Improvisationen in den Bauten des amerikanischen Architekten Bruce Goff exemplarisch belegen. »Bruce Goff is the most clearly adhocist inasmuch as he goes the furthest in accepting heterogeneous material and diverse subsystems.«, schreiben Jencks und Silver über seine Bauten, »He is not afraid to mix genres and is quite prepared to forgo a consistency which even such adhocists as Gaudi and Rodilla attain.«⁴⁹⁵

Für Lefavre jedoch gehörte ›Adhocism‹ in die Zeit der idealistischen Gesinnung der Hippie-Generation. Eine Romantisierung von handgemachten Dingen und der »DIY-Ästhetik« wurde aber im Laufe der 1980er Jahre zunehmend von einer apokalyptischen Stimmung überschattet. Die einst optimistische Haltung wurde vom ernüchternden Geist der »No Future«-Generation abgelöst. Daraus ergab sich der neue Sinngehalt der Strategie des ›Adhocism‹, denn »whereas the pop contextualists of the 1960s were ›learning‹ from the vital popular culture, these architects of the late 1980s appear to be ›learning‹ from the frayed, abandoned, once-thriving industrial edges of cities and from their ransacked centers: from the Docklands in London, La Bicocca in Milan, the Periphérique in Paris and Lyon, Kreuzberg and Moabit in Berlin.«⁴⁹⁶

Die Aufforderung von Lefavre – »making the stone *stony*« –, mit der sie einen grundsätzlichen Aspekt der neuen realistischen Architektur darstellte, übernahm sie aus Viktor Šklovskijs Essay »Kunst als Verfahren«.⁴⁹⁷ Sie adoptierte sein Konzept des ›Strangemaking‹⁴⁹⁸ zur Charakterisierung der zeitgenössischen kritischen Architekturproduktion. Die Entautomatisierung der Wahrnehmung, von der Šklovskij in seinem Essay schreibt, diene auch im Hinblick auf die Architektur, um die einstudierten

⁴⁹⁴ Vgl. Charles Jencks, Nathan Silver, *Adhocism*, S. 22f.

⁴⁹⁵ Ebd., S. 84.

⁴⁹⁶ Vgl. Liane Lefavre, »Dirty Realism in European Architecture Today«, S. 18.

⁴⁹⁷ Vgl. Viktor Šklovskij, »Die Kunst als Verfahren« (1916), in: Jurij Striedter, *Russischer Formalismus*, S. 3–35.

⁴⁹⁸ ›Strangemaking‹ oder ›Ostranenie‹ wird in der deutschen Übersetzung etwas ungenau als »Verfremdung« bezeichnet, Lefavre nutzt in ihren Texten auch den Begriff ›Entfamiliarisierung‹, die sie analog zum englischen Begriff ›Defamiliarization‹ einsetzt.

Muster in der Folge zu hinterfragen und einen neuen Blick auf gewohnte Zusammenhänge zu ermöglichen. »Strangemaking«, according to Shklovsky«, unterstreicht Lefavre, »imparts the sensation of things as they are perceived and not as they are known«. It ›makes the stone stony«.⁴⁹⁹ Im Kontext der 1980er-Jahre lässt sich die Bedeutung des Satzes in Anlehnung an die ursprüngliche Definition, dem »Gesetz der Ökonomie der schöpferischen Kräfte«, also einer Entautomatisierung der Wahrnehmung, entgegenzuwirken, um eine weitere Bedeutungsebene ergänzen: das sukzessive »Verschwinden der Dinge« in der post-analogen Ära. In den Projekten des ›Dirty Realism« erfolgte diese Entautomatisierung mit der spezifischen Ästhetik des Rauhen, die Lefavre in einer historischen Traditionsreihe mit dem ›Pittoresken«, der Verklärung von Ruinen seit der Romantik und der monumentalen Industrieästhetik der Protomodern veranschaulichte. Eine Monumentalisierung von technischen Bauten der Moderne zu postmodernen Mahnmalen fand sich auch in den Projekten der »Poeten des Abfalls« wieder.

Liane Lefavre veranschaulichte ihre Thesen an Projekten und Bauten von Rem Koolhaas, Nigel Coates, Jean Nouvel, Bernard Tschumi, Hans Kollhoff, Laurids Ortner, Carel Weeber, Kees Cristiansee und Zaha Hadid.⁵⁰⁰

In Koolhaas' Projekt für Hochhäuser entlang der Autobahn, die Amsterdam mit Utrecht und Rotterdam verbindet, wirken die charakteristischen Bauten wie ein Kommentar zu den urbanen Landschaften an den Schnellstraßen, deren Wahrnehmung mit dem Tempo von schnell vorbeifahrenden Autos korreliert. Die Hochhäuser am Autobahnrand reflektierten nach Lefavre generische Stadtrandlandschaften, um deren Eigenschaftlosigkeit entgegenzuwirken. Koolhaas, schreibt Lefavre, »takes the most characterless kind of slab, so common on the peripheries of cities, and makes it architecturally self-conscious, semantically awake.«⁵⁰¹ Die fiktiven Projekte von Nigel Coates und seinem Architekturkollektiv Narrative Architecture Today (NATO), bei der ›Architectural Association« in London angesiedelt, thematisierten hingegen die urbanen ›war zones«, stadtfeindliche Zonen, die im Namen der Urbanisierung in der Nachkriegszeit entstanden sind. Die Fertigbauteile aus dem Industriebau, die Jean

⁴⁹⁹ Liane Lefavre, »Dirty Realism in European Architecture Today: Making the Stone Stony«, in: Design Book Review, Winter 1989, S. 18.

⁵⁰⁰ Lefavre erwähnt in ihren Aufsätzen darüber hinaus das Werk von weiteren Architekten, die zwar bei der Konferenz nicht anwesend waren, aber in die Diskussion mit eingeschlossen werden sollten, darunter Frank Gehry, Lars Lerup oder Morphosis.

⁵⁰¹ Ebd., S. 18.

Nouvel für den sozialen Wohnungsbau »Nemausus« am Stadtrand von Nîmes verwendete, interpretierte Lefaivre im Hinblick auf die Auseinandersetzung Nouvels mit dem großmaßstäblichen Sozialwohnungsbau in Frankreich. Die Wohnbauten von Carel Weeber in Den Haag stellten, so Lefaivre, eine weitere Möglichkeit eines kritischen Vorgehens im sozialen Wohnungsbau: mit Bezug auf die Themen der Standardisierung und Normierung, die jede bauliche Individualität vermissen lassen. Den Entwurf von Hans Kollhoff für das Völkerkundemuseum in Frankfurt am Main, den er als einen auf einen Sockel gestellten massiven Bau ausbildete, interpretierte Lefaivre als eine bewusste Konfrontation mit dem historischen Stadtgewebe der umgebenden kleinteiligen Villenbebauung. Das Wohnhausprojekt von Zaha Hadid für die IBA Berlin stellte eine Alternative zu einer verniedlichenden Rekonstruktion der historischen Blockbebauung dar, dies aber unter Beachtung des tatsächlichen städtebaulichen Kontexts: des chaotischen Nebeneinander von unterschiedlichen Strukturen und Bauten, die Hadid in ihren Zeichnungen in suprematistische Kompositionen verwandelte.

Mit jedem der vorgestellten Projekte apellierte Lefaivre an das urbane Geflecht einer postmodernen Stadt. Bei der Aufarbeitung des »Dirty Realism« galt ihre Aufmerksamkeit einem kritischen Blick auf die Wirklichkeit dieser Stadt. 1990 erschien ein weiteres Essay in der ebenfalls von Lefaivre gast-edierten Ausgabe der schweizerischen Architekturzeitschrift *archithese*.⁵⁰² Sie verwies darin auf die die globale Dimension der neuen Tendenz, die »von Kalifornien bis Katalonien, von London bis Lyon, von Berlin bis New York, von Zürich bis Tokyo« reiche, und darüber hinaus in allen kulturellen Sphären – Musik, Film, Literatur – in Erscheinung trat.⁵⁰³ Ihre Ablehnung der sogenannten »Nachkriegs-Stadt«⁵⁰⁴ implizierte die Thematisierung der urbanen und mit ihr einer umfassenden gesellschaftlichen Krise, die sich in den Stadtlandschaften der postindustriellen Zeit äußerte. Die von ihr präsentierten Projekte einer »Dirty-Realism«-Architektur beinhalteten alle die »Elemente der materiellen urbanen Landschaft: die gebrochene Geometrie, die rauhen Oberflächen, die unbearbeiteten industriellen Materialien, die groben Kanten«, die sie als »realistische Interpretation der schmutzigen Realität« bezeichnete.⁵⁰⁵ Ihre Aufwertung erfolgte

⁵⁰² Vgl. *archithese* 1.1990: Neue Ansichten. Dirty Realism.

⁵⁰³ Vgl. Liane Lefaivre, »Dirty Realism« (Editorial), in: *archithese* 1.1990, S. 12.

⁵⁰⁴ Unter dem Begriff der »Nachkriegs-Stadt« fasste Lefaivre die moderne Stadtplanung nach 1945 zusammen, die unter der Prämisse von Bauwirtschaftsfunktionalismus stand.

⁵⁰⁵ Vgl. ebd., S. 12.

paradoxerweise mit der Einbeziehung von »wertlosen« Materialien und Oberflächen – Metall, Drahtgeflecht, Rost oder Plastik –, die aus den gewohnten Zusammenhängen entfernt und in einen neuen Zusammenhang gestellt wurden. Ein bedeutendes Charakteristikum der Projekte war ihre dezidiert poetische Wirkung. Erreicht wurde sie »durch die lyrische Präsenz einer »Heavy-Metal-Avantgarde«, so Lefavre, die sich in der überspitzten Darstellung von formalen Merkmalen der industriellen Epoche zeigte.⁵⁰⁶ Deren Ästhetik zeichnete sich durch das wiederentdeckte Pathos des Erhabenen aus, bei dem es in den 1980er-Jahren um eine Inszenierung von »Schmutz« ging: dieser wurde als ein Mittel gegen die zu bunte Welt einer spekulationsgetriebenen postmodernen Ökonomie eingesetzt.

Die große Fragestellung des ›Dirty Realism‹ galt also der Fragestellung nach neuen Paradigmen im sich verändernden politischen und ökonomischen Kontext, in dem der funktionale Determinismus zugunsten von funktional »unterbesetzten« Stadträumen zurückwich, die bis dahin aus dem städtischen Bewußtsein verdrängt worden waren. Die Aufwertung des »Schmutzes« sollte insofern diese städtische Realität ins Bewußtsein holen. Außerdem ging es um die Frage nach den Erneuerungsformen der architektonischen Praxis, in welchen die kritische Dimension der Form mithilfe der Verfremdung intendiert wurde.

Parallel zu der Konferenz in Delft erschien 1988 die von Josep Lluís Mateo editierte Ausgabe der spanischen Architekturzeitschrift »Quaderns« mit dem Titel »New narration«.⁵⁰⁷ Das Heft widmete sich, wie auch Lefavre, dem Verhältnis zwischen der Realität der späten 1980er-Jahre und der zeitgenössischen Architekturproduktion. Aber im Unterschied zu Lefavre, die den Begriff ›Dirty Realism‹ von der Literatur direkt auf die Architektur übertrug, wendete sich Mateo dem kulturkritischen Diskurs zu. Das realistische Architektur-Narrativ bettete er in die künstlerische Produktion ein, zu der Architektur und Literatur, Kunst und Filmproduktion gleichermaßen hinzuzählen. Im einführenden Essay »On Being Wrong: Convicted Minimalist Spills Beans« behandelt der amerikanische Schriftsteller Frederick Barthelme das Problem des Realismus mit Blick auf die zeitgenössische Literatur.⁵⁰⁸ Am Ende des Heftes stand die Erzählung »Fire« von

⁵⁰⁶ Vgl. Liane Lefavre, »Dirty Realism« (Editorial), S. 12.

⁵⁰⁷ Vgl. Quaderns 177.1988: New narration. Nueva narración.

⁵⁰⁸ Vgl. Frederick Barthelme, »On Being Wrong: Convicted Minimalist Spills Beans«, in: Quaderns 177.1988, S. 8f. (zuerst veröffentlicht in: The New York Times Book Review, 3.4.1988).

Raymond Carver, mit einer gekürzten Fassung der Einführung von Bill Buford zum »Granta«-Heft aus dem Jahr 1983.⁵⁰⁹

Mateo fordert in seinem Aufsatz über »Reality and project« ein neues Architekturnarrativ, dessen Charakteristiken »through the examination of part of recent artistic production, grouped under labels such as *minimalism*, *arte povera* or *dirty realism*« bestimmt werden sollen. Mit einem solchen Narrativ, »that is emerging at a time when the postmodern project is fading away« sollte nach Mateo die »new evaluation of reality the *theme*, and reduction and dryness the *tone* of its activity« ermöglicht werden.⁵¹⁰ Hinzu gehöre ein Anti-Sentimentalismus, gegen die postmoderne Nostalgie gerichtet, und durch seine Reduktion im Ausdruck das Wesentliche in den Blick nehmend. Mateo veranschaulichte mit den Vergleichen zwischen Italo Calvino und Raymond Carver, den neorealistischen Filmen und denen von Wim Wenders oder den Werken von Andy Warhol und Joseph Beuys die Differenz zwischen den unterschiedlichen Realismus-»Modi«. Auf die zeitgenössische Stadt übertragen, bedeutete die zeitgenössische Interpretation von Realismus eine Aufhebung der traditionellen Polarität von Zentrum und Peripherie.

Hans Kollhoff unterhielt sich mit dem Regisseur Wim Wenders über die zeitgenössische Urbanität und Stadtszenarien im Film »Der Himmel über Berlin«, der 1987 erschienen ist. Das im »Quaderns« abgedruckte Gespräch, das mit Filmstills von Wenders illustriert wurde, behandelte die »gaps in the planning« – urbane Settings ohne eine ihnen zugewiesene Funktion, die aber die Lebensqualität einer Stadt stark mitbestimmen. In Berlin lägen, so Kollhoff, im Unterschied zu anderen Großstädten, solche Zwischenräume noch nicht nicht am Rande, sondern im Zentrum der Stadt. Dahingehend bestünden zwei Möglichkeiten zur Beeinflussung von zeitgenössischen urbanen Strukturen: »either to change basic urban structures which would be a very long-term venture, or to perceive differently, to enjoy these particular shortcomings in the city – to discover beauty where one would have never perceived it before«. ⁵¹¹ Eine veränderte Sichtweise auf diese bis dato aus dem architektonischen Bewußtsein verdrängten Orte versprach eine Erneuerung der Stadt, die nicht (oder nicht nur) mit den baulichen Eingriffen vonstatten ginge, sondern durch eine bewusste Wahrnehmung

⁵⁰⁹ Vgl. Bill Buford, »Introduction to Raymond Carver« und Raymond Carver, »Fires«, in: Quaderns 177.1988, S. 96–97 und S. 98–113.

⁵¹⁰ Vgl. Josep Lluís Mateo, »Reality and project«, in: Quaderns 177.1988, S. 12–17, hier: S. 16.

⁵¹¹ »The City. A Conversation between Wim Wenders and Hans Kollhoff«, in: Quaderns 177.1988, S. 44–79, hier: S. 74.

und Aneignung dieser Orte erfolgte. Ein solches Vorgehen würde eine bewusst »passive« Haltung von Architekturschaffenden voraussetzen, analog zur passiven Sprache der Autor:innen im ›Dirty Realism‹: Auf den »Tod des Autors« folgte zwei Jahrzehnte später die Hoffnung auf den »Tod des Architekten«.

Marcel Meili war im »Quaderns« mit seinem Text »Periphery. A letter from Zurich« vertreten (illustriert mit schwarz-weißen Fotografien des Fotografen und des ehemaligen Rossi-Assistenten an der ETH Zürich Heinrich Helfenstein). Seine selbstkritische Krisendiagnose der Gegenwartsarchitektur lautete: »We must admit that we have failed to incorporate our proposals into a wider cultural discourse.« Das Erbe der modernen Stadtplanung gelte es nach Meili umzudeuten und »discovering procedures that, without having recourse to architectural methods, are capable of finding a link between the most disparate manifestations of the city«. Das konnte wiederum mit einer Interpretation der Stadt unter der Prämisse des Alltagslebens gelingen.⁵¹²

Womöglich den letzten Beitrag zum ›Dirty Realism‹ stellte das gleichnamige Essay von Rem Koolhaas dar, das in der Publikation »S, M, L, XL« 1995 erschien und der Kategorie ›Large‹ zugeordnet wurde.⁵¹³ Koolhaas rekapitulierte in seinem Essay die letzten vierzig Jahre modernen Städtebaus und veranschaulichte sein Verständnis des zeitgenössischen Realismus anhand von drei Projekten, die zwischen 1987 und 1995 entstanden waren: nicht für oder gegen eine modernistische Stadt, sondern als Manifestation einer andauernden Modernisierung, die, wenn auch »potentially terminal«, eine Voraussetzung für das Überleben dieser Stadt darstellte.

1.2.2 Analoge Architektur und »Techniklandschaften«

In der *archithese* 1.1990 »Neue Ansichten. Dirty Realism« war neben Fritz Neumeyer, Rem Koolhaas, Lucius Burckhardt oder Nigel Coates auch Miroslav Šik mit dem Essay »Peripherie und Techniklandschaft« vertreten.⁵¹⁴ Šik stellte in seinem Text zwei Projekte für Berlin und Paris vor, die von der Berliner Kuratorin Kristin Feireiss für die

⁵¹² Vgl. Marcel Meili, »Periphery. A letter from Zurich«, in: Quaderns 177.1988, S. 19–33.

⁵¹³ Rem Koolhaas, »Dirty Realism. A Mini-Farce«, in: Jennifer Sigler (Hrsg.), Office for Metropolitan Architecture. Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S, M, L, XL*, 010 Publishers: Rotterdam, 1995, S. 570–575; außerdem vgl. den Glossarbeitrag »Dirty Realism« in derselben Publikation.

⁵¹⁴ Šik verfasste den Text auf Anfrage von Anthony Tischhauser vom 13.7.1989, vgl. Privatarchiv Miroslav Šik.

Gruppenausstellungen »Berlin – Denkmal oder Denkmodell?« und »Paris – Architektur und Utopie« in Auftrag gegeben worden waren.⁵¹⁵

Beide Projekte befanden sich in »veralteten Techniklandschaften«, so Šik, »zugleich gehören beide Orte aufgrund ihrer Nähe zur Innenstadt und aufgrund ihrer extensiven Nutzung des Territoriums zu den am meisten bedrohen Orten in der heutigen Stadt«.⁵¹⁶ Šik forderte traditionalistisches Bauen für die gegenwärtige Stadt, um der Gefahr der »importierten Bilder aus New York und Tokyo« zu entkommen. »Die Absenz von Traditionen«, schreibt er, »gab und gibt stets den bösen Asphaltbuben die carte blanche«. Für den Pariser Arbeitervorort Tolbiac, das historisch von einer kleinbürgerlichen Wohnstrukturen geprägt war, entwickelte er eine Struktur aus mehreren Wohnblöcken mit großen Wohnhöfen, die durch überragende Kamine und expressionistische Dachlandschaften gegliedert wurde. Für das Grundstück an der Spree in Berlin-Moabit sah das Projekt von Šik große Wohnhof-Ringe aus Holz vor, die in eine künstliche hügelige Landschaft eingebettet und äußerlich an das Bild von Gartenpavillons angelehnt waren, um eine »biedermeierliche Wohnlichkeit« zu vermitteln. Die Projekte von Eva-Maria Rieping, Andreas Hild und anderen setzten sich in Berlin mit der »industriellen und kriegsspezifischen Kaputtheit« auseinander, die es mit der Poetik der Analogen Architektur zu bearbeiten galt, um in diesen »Kulturlandschaften des scheinbar Hässlichen und Ungepflegten«, so die Protagonist:innen, »Gruppen, Perioden und Tendenzen« zu entdecken. Sie stellen fest: »Als Analoge möchten wir die übernommene Stadt möglichst unverändert weitergeben«.⁵¹⁷ Für die Ausstellung in Paris 1989 deklarierte die Gruppe, dass die Analoge Architektur als ein zeitgenössischer »Traditionalismus« zu verstehen wäre; das Hauptziel der Analogen Architektur – »die Intensivierung der bereits vorhandenen,

⁵¹⁵ Die Ausstellung »Berlin – Denkmal oder Denkmodell?« fand in der Staatlichen Kunsthalle Berlin im September 1988 und »Paris – Architektur und Utopie« im Pavillon de l’Arsenal in Paris vom 15.12.1989–23.2.1990 statt; Šik nahm an der Ausstellung in Berlin zusammen mit den weiteren »Analogen«, Martin Bühler, Andreas Hild, Eva-Maria Rieping, Josef Smolenicky und Daniel Studer teil; in Paris waren außer Bühler, Rieping, Smolenicky und Studer noch Alberto Dell’Antonio und Fortunat Dettli mit den Entwürfen vertreten; zu beiden Ausstellungen erschienen die Kataloge, Kristin Feireiss (Hrsg.), *Berlin – Denkmal oder Denkmodell? Städtebauliche Entwürfe für den Aufbruch in das 21. Jahrhundert*, Ernst: Berlin, 1988; Kristin Feireiss (Hrsg.), *Paris – Architektur und Utopie. Städtebauliche Entwürfe für den Aufbruch in das 21. Jahrhundert*, Ernst: Berlin, 1989.

⁵¹⁶ Vgl. Miroslav Šik, »Peripherie und Techniklandschaft«, in: *archithese* 1.1990, S. 50–53, hier: S. 50.

⁵¹⁷ Vgl. Martin Bühler, Andreas Hild, Eva-Maria Rieping, Miroslav Šik, Josef Smolenicky, Daniel Studer, »Jenes Berlin – analog entwerfen«, in: Kristin Feireiss (Hrsg.), *Berlin – Denkmal oder Denkmodell?*, S. 66–71, hier: S. 66f.

wenn auch oft unscheinbaren Schönheit«; wie unterstrichen, dass das Vorgehen, »die allzuvertraute Tradition in eine nicht ganz vertraute« zu verwandeln hieße.⁵¹⁸

Auch bei den vorangegangenen Projekten der Analogen in Zürich ging es nie um die sogenannte Stadtreparatur, sondern um die »schwierigen« Orte, für welche die einer »bürgerlichen« Stadt zugehörigen Referenzen und Analogien (wie die Planungen von Heinrich Tessenow, die Reform- und die Siedlungsbauten um 1900, Wohnbaugenossenschaften wie die Siedlung Freidorf von Hannes Meyer oder die protomodernen Architekturen), gesucht wurden. Der generische Regionalismus des literarischen ›Dirty Realism‹ und seine kunstvoll inszenierte »simple« Sprache fanden sich in den Projekten der Analogen Architektur wieder: in Bezug auf die »typischen« Formen der genutzten Referenzen oder in den Zeichnungen, die unter der Prämisse des »Realismus« – das heißt: »Bilder produzieren«, die sich »als kleine alltägliche Artefakte« offenbaren – aufbereitet wurden.⁵¹⁹

Bei der Gruppenausstellung »Berlin – Denkmal oder Denkmodell?« in West-Berlin waren 83 Architekt:innen mit Architekturzeichnungen vertreten. Es scheint, dass sich gegen Ende der 1980er Jahre die Macht der Architekturzeichnung aufzulösen begann. »Utopien ohne Anspruch auf Verwirklichung entwerten sich«, lautete die Kritik in *Werk, Bauen + Wohnen*; zu effektvolle Zeichnungen, wie die »raffiniert zubereitete Katastrophenästhetik« von Daniel Libeskind, führten die ihnen fehlende gesellschaftliche Vision exemplarisch vor Augen.⁵²⁰

›Dirty Realism‹ war ein Phänomen von kurzer Dauer. Mit dem Fall der Berliner Mauer 1989 und dem Zusammenbruch von Sowjetunion 1991 kündigten sich großmaßstäbliche Verschiebungen an, mit denen auch der spezifischen Diskurs in der letzten Phase des Kalten Krieges und mit ihm die kritische Message des ›Dirty Realism‹ ein Ende fanden. In ihren späteren Texten betonte Lefaivre ihre Enttäuschung über das Konzept, das sich der Gefahr, zu einer rein formalistischen Ästhetik zu verkommen, nicht entziehen konnte: »I was commissioned to do a book on Dirty Realism in 2003 by Prestel. But the critical phase of Dirty Realism was short-lived. In fact, within a decade

⁵¹⁸ Vgl. *Analoge Architektur* (Zürich): Martin Bühler, Alberto Dell'Antonio, Fortunat Dettli, Eva-Maria Rieping, Miroslav Šik, Josef Smolenicky, Daniel Studer, »Heimaten«, in: Kristin Feireiss (Hrsg.), *Paris – Architektur und Utopie*, S. 18–25.

⁵¹⁹ Vgl. Miroslav Šik, »Jene analoge Stadt« (1987), in: ders., *Altneue Gedanken. Texte und Gespräche 1987–2001*, Quart: Luzern, 2002, S. 9–17, hier: S. 17.

⁵²⁰ Vgl. Gerhard Ullmann, »Die Revolution am Zeichentisch: Rückblick auf die Ausstellung ›Berlin – Denkmal oder Denkmodell?‹ in der Staatlichen Kunsthalle Berlin«, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 11.1988, S. 12–15.

most of these architects – Rem Koolhaas and Zaha Hadid in particular – went on to become the expression of the post-critical period and the leading servants of the neo-liberal world order. [...] [A]fter working on the book on dirty realism for two years, [I] abandoned it and pursued other avenues.«⁵²¹

Bezeichnend ist, dass die letzte Realismus-Bewegung des 20. Jahrhunderts bisher kaum Erwähnung im architekturtheoretischen Kontext fand (im Unterschied zum Phänomen des ›Dekonstruktivismus‹, dessen Erfolg nach der Ausstellung im MoMA wohl an den Erfolg der Protagonist:innen gebunden war). Auch eine Reihe weiterer Versuche, die Architekturproduktion der 1980er-Jahre im Kontext des ›Dirty-Realism‹-Diskurses zu bestimmen, geriet weitgehend in Vergessenheit.⁵²² Der Erfolg der Architektur des »Dirty Realism« stand in Relation zu den Themen der 1980er Jahre. Aber mit ihrer Ausformulierung endete das zuerst kritische Programm des »Dirty Realism« in einem Formalismus.

2. ›London is burning‹ in Zürich

›Abfall‹ war um 1980 in den Kontext der Transformation urbaner Industrielandschaften eingebettet. Eine eingehende Beschäftigung mit den einstigen industriellen Bauten beförderte ihren steigenden Wert: von den früheren »hässlichen« Objekten der Infrastruktur zu Industriedenkmälern. Ehemalige »Industriebrachen und Abfallhalden mutieren zu Kultur und Erbe, zu Natur und Landschaft«, schreibt Susanne Hauser in ihrer Untersuchung der verlassenen Industrieareale.⁵²³ Seit dem Anbeginn war die industrielle Produktion eine schmutzige Angelegenheit: »mit Gestank, Dreck, Krankheit und Armut verbunden«, die aber, so Hauser, zugleich auch Reichtum schaffte.⁵²⁴ Seit dem 19. Jahrhundert begleitete die Angst vor Schmutz, mit der moralischen

⁵²¹ Liane Lefavre und Alexander Tzonis, *Times of Creative Destruction. Shaping Buildings and Cities in the Late C20th*, London: Routledge 2017, S. 173–180, hier: S. 179f.

⁵²² Vgl. den Aufsatz von Vladimir Stevanovic »Dirty Realism and Europe on the Edge of Postmodernity« (2016): Stevanovic untersucht darin nicht nur den ›Dirty Realism‹ in der Lesart von Lefavre, sondern bezieht auch das Konzept ›Weak Architecture‹ von Ignasi de Sola-Morales, die ›Analoge Architektur‹ oder das Konzept ›New Spirit‹ von Elisabeth Farrelly mit ein.

⁵²³ Vgl. Susanne Hauser, *Metamorphosen des Abfalls. Konzepte für alte Industrieareale*, Campus: Frankfurt/New York, 2002, S. 285.

⁵²⁴ Vgl. ebd., S. 59.

Verdorbenheit der »Schmutzträger:innen« gleichgesetzt, den bürgerlichen Alltag.⁵²⁵ Im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts korrespondierte der Wunsch nach dem Erhalt alter industrieller Bauten wiederum mit der Idee, »das Ende der Zeiten mitzuerleben«; die verbliebenen Reste von verlassenen Industriestätten wurden hierfür von allen Spuren ihrer ehemaligen Nutzung befreit und als ästhetische Objekte präsentiert.⁵²⁶

Die gestrigen prosaischen Dinge wurden zu »As founds«:⁵²⁷ die städtischen Brachen und Stadtrandgebiete zu neuen Kulturlandschaften erklärt. Ein solcher Blick auf die Stadt relativierte die Beziehung von Zentrum und Peripherie zueinander. Die »wertlosen« baulichen Strukturen (Tankstellen oder die Bauten entlang des Sunset Strip in Las Vegas) hatte schon die Pop-Art in den 1960er Jahren thematisiert.⁵²⁸ Unter dem Einfluss des amerikanischen Fotografen Stephen Shore etablierten Hilla und Bernd Becher die »Düsseldorfer Schule«; mit ihren schwarz-weißen fotografischen Serien boten sie einen ästhetischen Blick auf die bis dahin »wertlosen« Bauten.⁵²⁹ Mit einer ähnlichen Akribie fixierte das Zürcher Künstlerduo Peter Fischli und David Weiss den Alltag in den tristen Schweizer Vororten in ihrer Serie »Siedlungen, Agglomerationen«.⁵³⁰

2.1 Zur bewussten Änderung des Alltagslebens

Neben der Thematisierung des Alltäglichen und Trivialen in der Pop-Art und anschließend in der Kunst des Realismus der 1970er Jahre machte der Alltagsbegriff (noch bevor er als eine Planungskategorie in den Architekturdiskurs der 1980er Jahre aufgenommen wurde), Karriere in den Sozialwissenschaften. Obwohl sich der Untersuchungsgegenstand als vielversprechend zeigte, ließ sich daraus jedoch keine

⁵²⁵ Vgl. Rolf Lindner, »Die Stadt als Brutstätte von Krankheiten und Laster«, in: ders., *Walks on the Wild Side. Eine Geschichte der Stadtforschung*, Campus: Frankfurt/New York, 2004, S. 19–41.

⁵²⁶ Vgl. Susanne Hauser, *Metamorphosen des Abfalls*, S. 84.

⁵²⁷ Vgl. Claude Lichtenstein, Thomas Schreggenberger (Hrsg.), *As Found. The discovery of the Ordinary*, Lars Müller: Zürich, 2001.

⁵²⁸ Vgl. zum Beispiel die fotografischen Serien des amerikanischen Künstlers Edward Ruscha »Twenty-six Gasoline Stations« (1963) und »Every Building on the Sunset Strip« (1965), die für die amerikanische populäre Architektur beispielgebend waren.

⁵²⁹ Vgl. Bernhard und Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen*, Kunst-Zeitung Nr. 2, Michelpr.: Düsseldorf, 1969, und Bernhard und Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*, Art-Press Verlag: Düsseldorf, 1970; Monika Steinhauser, Kai-Uwe Hemken (Hrsg.), *Bernd und Hilla Becher. Industriephotographie. Im Spiegel der Tradition*, Richer: Düsseldorf, 1994; Werner Lippert, Christoph Schaden (Hrsg.), *Der Rote Bulli. Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie*, NRW-Forum: Düsseldorf, 2010.

⁵³⁰ Peter Fischli, David Weiss, *Siedlungen, Agglomerationen*, Kunsthalle Zürich/Edition Patrick Frey: Zürich, 1993.

eigenständige »Wissenschaft des Alltags« formulieren. Eine Schwierigkeit lag in einer genauen Abgrenzung des Begriffs, denn, wie Norbert Elias treffend feststellte, erwies sich ›Alltag‹ als ein recht unalltäglicher Begriff.⁵³¹ Er wäre nach Elias kaum auf einen Nenner zu bringen, denn der »Gegner, mit dem man im Kampfe liegt und gegen den ein Alltagsbegriff jeweils als Waffe eingesetzt wird, bleibt im Halbdunkel«:⁵³² einerseits durch unwesentliche oder repetitive Momente charakterisiert, die im Gegensatz zu authentischen Momenten stehen, und andererseits durch eine sonderbare Signifikanz des alltäglichen Lebens, das eine Sphäre des Spontanen im Gegensatz zu reflektierten oder »künstlichen« Lebensbereichen darstelle.⁵³³ Dem Alltag stehe auf der anderen Seite das Fest gegenüber, und dem alltäglichen Familien- das berufliche Leben. Die Problematik in solchen Gegenüberstellungen könnte nach Elias erst überwunden werden, wenn der Alltag als »eine solche Sondersphäre mit eigener Struktur und einer gewissen Autonomie« erst in Frage gestellt wird.⁵³⁴

Ein kritischer Blick auf den ›Alltag‹ als Konstrukt implizierte auch die Erkundung seines Potenzials zur gesellschaftlichen Neubestimmung. Für eine solche signifikante Alltagspraxis war aber zuerst eine Revision der Rolle vom ›Alltag‹ im öffentlichen Leben vonnöten: »Instead of picturing the world as a drama of significant (and exeptional) events and people, set against a backdrop of everyday life, the relation between a foreground and background needs to be reversed.«⁵³⁵ Die Auseinandersetzung mit dem Alltagsleben im Laufe der 1970er Jahre ermöglichte eine neue Perspektive.⁵³⁶ Die Neubewertung der Alltagspraktiken implizierte nicht nur Kritik, sondern beanspruchte

⁵³¹ Vgl. Norbert Elias, »Zum Begriff des Alltags«, in: Kurt Hammerich und Michael Klein (Hrsg.), *Materialien zur Soziologie des Alltags*, Westdeutscher Verlag: Opladen, 1978, S. 22–29, hier: S. 22.

⁵³² Ebd., S. 22.

⁵³³ Vgl. Michel Sheringham, »The Indeterminacy of the Everyday«, in: ders., *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, S. 16–58.

⁵³⁴ Norbert Elias, »Zum Begriff des Alltags«, S. 28; eine solche Sichtweise ermögliche auch eine systemische Gesellschaftskritik im Hinblick auf die Entfremdung (Marx), Routinisierung des alltäglichen Leben, oder auch eine kritische Differenzierung im Hinblick auf die klassen-, gender- und rassenbezogenen Alltagserfahrungen, wie Highmore mit Blick auf Naomi Schor postuliert, vgl. Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*, London und New York: Routledge, 2002, S. 11f.

⁵³⁵ Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*, S. 27.

⁵³⁶ Man beachte die Vielzahl von neuen Zugängen in der Kulturwissenschaft, Ethnografie, Geschichtswissenschaft oder in der Soziologie, bei denen alltägliche Erfahrungen und Praktiken nun in den Mittelpunkt der Forschung gerückt wurden; im Bereich der Soziologie insbesondere durch Henri Lefebvre und Michel de Certeau in den 1960er–70er Jahren popularisiert, vgl. Michel Sheringham, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford: Oxford University Press, 2006, S. 4.

das Alltagsleben als »a site of resistance, revolution and transformation«.⁵³⁷ Aus der Konzeptualisierung von Alltagsformen ergab sich eine neue Problematik: »The necessity of fashioning new forms (or tools) for apprehending new kinds of experiences (new ›realities‹)«. ⁵³⁸

Ein prominenter Kritiker und Verfechter einer bewussten Änderung des Alltagslebens war der französische Soziologe Henri Lefebvre.⁵³⁹ Eine Kolonisierung des Alltagslebens durch den Kapitalismus hatte in seinen Augen eine einschneidende Wirkung auf den Alltag der französischen Gesellschaft: Die Standardisierung und in der Konsequenz eine totale Reglementierung aller täglichen Vorgänge in der Moderne stellte er ins Verhältnis zum marxistischen Begriff der ›Entfremdung‹. In der »bürokratischen Gesellschaft des gelenkten Konsums« enthüllten sich vor allem im gelebten Alltag ihre ideologischen Kategorien.⁵⁴⁰ Nach Lefebvre war das Alltagsleben »nicht mehr der Ort des menschlichen Lebens, wo sich sein Elend und seine Größe begegnen«, es stellte sich auch nicht mehr als »ein kolonisierter, rationell ausgebeuteter Sektor des gesellschaftlichen Lebens« dar; vielmehr transformierte sich der Alltag zu einem »Zeitraum der freiwilligen und geplanten Selbstregulierung«, die als ein geschlossener Kreislauf aus Produktion–Konsum–Produktion funktioniere. Er schloss daraus: »In dieser Eigenschaft wäre die Alltäglichkeit das Hauptprodukt der sogenannten organisierten oder gelenkten Konsumgesellschaft, wie auch das ihres Dekors: der Modernität.«⁵⁴¹

Zugleich existiere, so Lefebvre 1968, »etwas Unreduzierbares«, das sich einer solchen Vereinnahmung durch ein geschlossenes System der Alltäglichkeit widersetze, und das dieses »flieht, trotz der Bemühungen, es zu institutionalisieren«. ⁵⁴² Mit dieser

⁵³⁷ Vgl. Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*, S. 17; außerdem vgl. Kurt Hammerich und Michael Klein, »Zur Einführung: Alltag und Soziologie«, in: dies., (Hrsg.), *Materialien zur Soziologie des Alltags*, S. 7–21.

⁵³⁸ Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*, S. 23. Highmore verweist an einer anderen Stelle auf die ästhetischen Praktiken der Avantgarde, insbesondere auf die Techniken der Montage und Collage im Dada und Surrealismus, die zu frühen Versuchen gehörten, die Manifestierungen des Alltags aus den herkömmlichen Denkmustern herauszuholen, vgl. ebd., S. 46.

⁵³⁹ Lefebvre publizierte in 1947, 1961 und 1981 drei Bände, die der »Kritik des Alltagslebens« (»Critique de la vie quotidienne«) gewidmet waren, außerdem erschien 1968 seine Publikation »Das Alltagsleben in der modernen Welt« (»La vie quotidienne dans le monde moderne«); in einer Reihe weiterer Publikationen zu Stadt und Raumproduktion ging bei Lefebvre das Thema ›Alltag‹ wenn nicht explizit, dann implizit in die Kritik der kapitalistischen Verhältnisse mit ein.

⁵⁴⁰ Vgl. Henri Lefebvre, »Kapitel II. Die bürokratische Gesellschaft des gelenkten Konsums«, in: ders., *Das Alltagsleben in der modernen Welt*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1972, S. 99–154.

⁵⁴¹ Ebd., S. 104f.

⁵⁴² Ebd., S. 248.

Neudefinition des Alltäglichen suchte Lefebvre nach einer zeitgemäßen Antwort auf die marxistische Kritik der kapitalistischen Produktion.⁵⁴³ Der rationalen Produktion des Alltagslebens (die Lefebvre als Teil der Produktion des städtischen Raumes verstand) stellte er die latente Irrationalität des Alltags entgegen: »What is the everyday? In appearance, it is the insignificant and the banal. It is what Hegel called ›the prose of the world‹, nothing more modest. Before Marx, labor was considered unworthy of study, as before psychoanalysis and Freud, sex was considered unworthy of study. I think the same can be said of the everyday. As Hegel said, what is the most familiar is not for all that the best known. The unrecognized, that is, the everyday, still has some surprises in store for us.«⁵⁴⁴

2.1.1 Alltag und die Subkultur des Punk

Die »Entdeckung« des Alltags war Teil einer größeren kulturellen Umorientierung. Die Zuwendung zur Alltagskultur und zu individuellen Geschichten, eine Perspektive »von unten« anstelle einer »von oben«, erlaubte eine Öffnung gegenüber den facettenreichen Formen der Alltagskultur. Einen großen Einfluss auf diese Wende übte die neue Disziplin der ›Cultural Studies‹ aus, die sich seit den 1960er Jahren einer Analyse der englischen Arbeiterkultur und der »lived experience« widmete.⁵⁴⁵ Die Legitimierung von

⁵⁴³ Den marxischen Begriff der Warenproduktion ersetzt Lefebvre durch den der Raumproduktion in der Stadt der Nachkriegszeit, vgl. Henri Lefebvre, *Le droit à la ville* (1968) oder *La production de l'espace* (1974); mehr zur Theorie von Stadt und Raum bei Christian Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes*, Franz Steiner Verlag: Stuttgart, 2005.

⁵⁴⁴ Henri Lefebvre, »Toward a Leftist Cultural Politics: Remarks Occasioned by the Centenary of Marx's Death«, in: Grossberg and Cary Nelson (Hrsg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, MacMillan Education: Houndmills u.a., 1988, S. 75–88, hier: S. 78; bezeichnend ist die zeitweilige Denknähe zwischen Lefebvre und den Situationist:innen, deren Interesse am Alltag einen Grundstein für ihre Projekte bildete, vgl. Michel Trebitsch, »Preface: The Moment of Radical Critique«, in: Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life. The One-Volume Edition*, Verso: London, New York, 2014, S. 289–293; vgl. auch Guy Debord: Debord betonte die Bedeutung einer absichtlichen Unterbrechung des Alltags, denn »this slight discomfoting break with accustomed routine may serve to bring directly into the field of questioning of everyday life«; um das Alltagsleben aus der Sphäre des Privaten, »the realm of separation and spectacle« herauszuholen, war nach Debord ein neues Bewusstsein über das Alltägliche notwendig, vgl. Guy Debord, »Perspectives for Conscious Changes in Everyday Life« (from French Journals 6.1961), in: Ken Knabb (Hrsg.), *Situationist International Anthology: Revised and Expanded Edition*, Bureau of Public Secrets: Berkeley, Calif., 2007, S. 90–99; außerdem vgl. Guy Debords *Gesellschaft des Spektakels* (1967) und Raoul Vaneigem's *The Revolution of Everyday Life* (1967).

⁵⁴⁵ Das »Centre for Contemporary Cultural Studies« (CCCS), im Jahr 1964 in Birmingham gegründet, stellte ins Zentrum die Untersuchung von Arbeiterkulturen, der Jugend- und der Subkulturen und wirkte an der Schnittstelle zwischen Theorie, Kunst und Populärkultur. Dazu mehr bei: Christina Lutter, Markus Reisenleitner, *Cultural Studies zur Einführung*, Löcker: Wien, 2005; Andreas Hepp, *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung. 2. Auflage*, VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden, 2004; Oliver

Alltags- und populären Kulturen kennzeichnete nicht nur eine Wende hin zum Alltäglichen, sondern auch eine Aufwertung der Alltagskultur und ihre Aufnahme in den Kanon der bürgerlichen Kulturproduktion.

Das Interesse gegenüber den Gegenkulturen der marginalisierten Akteur:innen richtete sich vor allem auf ihre Praktiken und Formen des Widerstands, mit denen diese die dominanten Kulturpraktiken unterliefen.⁵⁴⁶ Widerstand durch Subkultur war das neue Paradigma. Stuart Hall definierte diese als »the peculiar and distinctive ›way of life‹ of the group or class«, deren Werte und Ideen in »institutions, in social relations, in systems of beliefs, in mores and customs, in the uses of objects and material life« verankert seien.⁵⁴⁷ Gegenüber den größeren Netzwerken der sogenannten »Klassenkulturen« stellten die Subkulturen kleinere, lokale Bereiche dar. Dick Hebdige analysierte die subversive Bedeutung von Stilen der einzelnen Subkulturen in Großbritannien seit den 1950er Jahren. Sein Interesse galt den »expressive forms and rituals of those subordinate groups – the teddy boys and mods and rockers, the skinheads and the punks«, die in der Öffentlichkeit abwechselnd als Bedrohung oder als harmlose Spinner behandelt wurden.⁵⁴⁸ Das Aufkommen von britischen Jugendkulturen in der Nachkriegszeit forderte die kulturelle Hegemonie heraus, die sich aber nicht unbedingt in politischen Aktionen ausdrückte, so Hebdige: »Rather it is expressed obliquely, in style.«⁵⁴⁹ Die banalsten Gegenstände, eine Sicherheitsnadel oder ein spitzer Schuh, wurden dann zu symbolischen Bedeutungsträgern oder sogar zu Zeichen eines selbst auferlegten Exils.

Für die Betrachtung des soziopolitischen Klima der 1980er Jahre erscheint die Subkultur des Punk von besonderem Interesse, vor allem in Hinblick auf die vielen Berührungspunkte zwischen ›Punk‹ und ›Dirty Realism‹. Der Punk erschöpfte sich nicht in der Mischung aus unterschiedlichen musikalischen Richtungen; auch die eklektische äußere Erscheinung, die Kleider und die Frisuren suchten sich mit einer »cacophony on

Marchart, *Cultural Studies*, UVK: Konstanz, 2008; Roger Bromley, Udo Göttlich, Carsten Winter, *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, zu Klampen: Lüneburg, 1999.

⁵⁴⁶ Vgl. Rainer Winter, Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht, Velbrück Wiss.: Weilerswist, 2001.

⁵⁴⁷ John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson, Brian Roberts, »Subcultures, Cultures and Class: A theoretical overview«, in: Stuart Hall and Tony Jefferson (Hrsg.), *Resistance Through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Routledge: London, 2003 (first edition 1975), S. 9–74, hier: S. 10f.

⁵⁴⁸ Vgl. Dick Hebdige, *Subculture – The Meaning of Style*, Routledge: London, 2002 [1979].

⁵⁴⁹ Ebd., S. 17.

the visual level« von der herrschenden »Normen« zu lösen.⁵⁵⁰ In der Ästhetik des Punk wurden Stile und Elemente aus verschiedenen Stilen der Nachkriegszeit reproduziert: »a chaos of quiffs and leather jackets, brothel creepers and winkle pickers, plimsolls and paka macs, moddy crops and skinhead strides, drainpipes and vivid socks, bum freezers and bovver boots«, die mit Sicherheitsnadeln oder Schnüren zusammengehalten wurden und im ersten Moment für viel Aufregung sorgten.⁵⁵¹ Das bewusst dilettantische »Drei-Akkord-Schema« wendete Punk nicht nur auf die Musik an; obwohl die Musik im Zentrum der Punk-Kultur stand, beinhaltete die Bewegung viel mehr als »nur« die Musik.⁵⁵² Das »Dilettantische« optimierten die Punks zu einem bewussten Kunstgriff, ob in Musik, Mode oder Film. Die in München gegründete Band F.S.K. propagierte: »Heute Disco, morgen Umsturz, übermorgen Landpartie. Das nennen wir Freiwillige Selbstkontrolle.«⁵⁵³ Es ging den »genialen Dilletanten« um eine Entwicklung, deren Voraussetzung eine »Einbeziehung aller möglichen und angeblich unmöglichen Bereiche«, auf ihrer Suche nach einem universellen Ausdruck war, »dem die Profis hilflos unterlegen sind«.⁵⁵⁴ Die Band »Einstürzende Neubauten«, gegründet 1980, war (wie der Name suggeriert) von Abfall und Dreck fasziniert. Als Musikinstrumente nutzten sie Mülltonnendeckel (aus Dachau), Blechnäpfe, Holz- und Eisenstangen, der Proberaum unter einer vielbefahrenen Stadtautobahn erzeugte eine perfekte Klangkulisse. Sie proklamierten: »Hier wird keine Musik mehr produziert, hier wird richtig gearbeitet und durch Arbeit entsteht Krach.«⁵⁵⁵

Der Einfluss von »Dada« und »Fluxus« fand sich auch in der Ästhetik der Fanzines wider, die das hauptsächlichste Kommunikationsmedium der Szene darstellten.⁵⁵⁶ Im

⁵⁵⁰ Vgl. die Verbindung zwischen Musik und Mode, die sich bei dem legendären Modegeschäft »Sex« in London beobachten liess, das von Vivien Westwood zusammen mit Malcolm McLaren, dem Musikmanager der Sex Pistols, geführt wurde.

⁵⁵¹ Vgl. Dick Hebdige, *Subculture – The Meaning of Style*, S. 25–27.

⁵⁵² Vgl. das Musikfestival in Berlin 1981 mit dem absichtlich falsch geschriebenen Titel »Geniale Dilletanten«; es wurde zum Synonym einer Epoche, die durch die Subkultur-Szene des Punk geprägt war, vgl. Wolfgang Müller, *Geniale Dilletanten*, Merve: Berlin 1982; Leonard Emmerling, Mathilde Weh, Goetheinstitut e.V. (Hrsg.), *Geniale Dilletanten. Subkultur der 1980er Jahre in Deutschland*, Hatje-Cantz: Berlin, Stuttgart, 2015.

⁵⁵³ Vgl. Mathilde Weh, »Seele brennt« – zur Einführung«, in: Leonard Emmerling, Mathilde Weh, Goetheinstitut e.V. (Hrsg.), *Geniale Dilletanten*, S. 6.

⁵⁵⁴ Wolfgang Müller, »Die wahren Dilletanten«, in: ders. (Hrsg.), *Geniale Dilletanten*, Merve: Berlin, 1982, S. 9–19, hier: S. 11.

⁵⁵⁵ Klaus Laufer, »Eingeschlossene Bergleute machen sich zum Beispiel durch Klopfzeichen bemerkbar«, in: Wolfgang Müller, *Geniale Dilletanten*, S. 21–25, hier: S. 23.

⁵⁵⁶ Vgl. Greil Marcus, »Ideale Heimgeräusche«, in: ders., *Im faschistischen Badezimmer. Punk unter Reagan, Thatcher und Kohl – 1977 bis 1994*, Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins: Hamburg, 1994, S. 223–230;

Unterschied zu herkömmlichen Magazinen richteten sich die Fanzines zumeist an lokales Publikum und wurden amateurhaft produziert: »done on copy machines and stapled together without page numbers, copyrights or chances of making money«.⁵⁵⁷ Die Opposition zur Mainstreamkultur verstand Punk als eine ästhetische: »People created bands because they wanted to *change the world*.«⁵⁵⁸ Die Lust an der Negation und am Schockieren (die auch Dada inne war), eignete sich die Punk- und die Postpunk-Szene⁵⁵⁹ als Erstes an. Der Slogan »No Future« bewirkte eine geistige Befreiung. John Lydon, der Sänger der ›Sex Pistols‹ und der »Mister NO FUTURE des Jahres 1977« sagte: »Selbstverständlich gibt es eine Zukunft. Ich werde die nukleare Bedrohung nicht als unabänderliches Schicksal hinnehmen. Ich werde nicht in Eskapismus zurückfallen. Die nukleare Bedrohung ist nichts weiter als eine Form von Eskapismus für die Manisch-Depressiven.«⁵⁶⁰

Aus der Tradition des historischen politischen Pamphlets kommend, »small in size, incisive, revolutionary, and written anonymously«, ermöglichten es die Fanzines, auf eine einfache und günstige Art und Weise Meinungen zu verbreiten und die Sichtbarkeit der Szene zu bewahren.⁵⁶¹ Die Fanzines förderten zudem das Gemeinschaftsgefühl in der Szene: »As cultural mouthpieces for punk bands, fanzines disseminated information about gig schedules, interviews with bands and reviews of new albums alongside features on current political events and personal rants.«⁵⁶² Grafische Strategien wie »appropriation of articles and titles, use of collage techniques, handwriting and drawings, various spelling mistakes, and cartoons, among other things«

außerdem Greil Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Harvard University Press: Cambridge, Mass., 1989.

⁵⁵⁷ Craig O'Hara, *The philosophy of punk. More than noise!*, AK Press: London, Edinburgh, San Francisco, 1999, S. 64 und S. 68.

⁵⁵⁸ Gavin Butt, »Being in a Band: Art-school Experiment and the Post-Punk Commons – a Lecture«, in: Gavin Butt, Mark Fisher, Kodwo Eshun (Hrsg.), *Post-Punk Then and Now*, Repeater: London, 2016, S. 61.

⁵⁵⁹ Nach Simon Reynolds war Punk ein äußerst kurzlebige Phänomen, das mit 1976 bis 1977 datiert werden kann und anschließend von Post-Punk abgelöst wurde, der bis ca. Mitte der 1980er Jahre bestand, vgl. Simon Reynolds, »Prologue: The unfinished Revolution«, in: ders., *Rip It Up and Start Again*, Penguin Books: New York, 2006.

⁵⁶⁰ John Lydon, zitiert in: Greil Marcus, »Ideale Heimgeräusche«, S. 224.

⁵⁶¹ Paula Guerra and Pedro Quintela, »Fast, Furious and Xerox: Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World«, in: dies. (Hrsg.), *Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World: Fast, Furious and Xerox*, Palgrave Macmillan: London, 2020, S. 1–15, hier: S. 2.

⁵⁶² Teal Triggs, »Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic«, in: *Journal of Design History*, 1.2006, S. 69–83, hier: S. 70.

formten eine »anti-ästhetische« Sprache des Punk.⁵⁶³ Auch die Nutzung von tabuisierten Symbolen, darunter insbesondere des Hakenkreuzes, verwies auf die gesetzten Grenzen der visuellen Artikulation, aber auch auf die Schock-Strategie, bei der »an explicit and violent use of language [...] meant to offend and draw attention to punk itself«.⁵⁶⁴ Die Sprache selbst nahm ebenfalls eine bedrohliche Gestalt durch die »Erpresserbrief«-Ästhetik in den Fanzines an. Die Verwischung von Grenzen zwischen Kunst und Alltag in den Fanzines, die sich in »drastic reorganization (or disorganization) of accepted performative styles and procedures« äußerte, ähnelte der visuellen Praxis im Situationismus, in dem Bilder und Texte aus populären Medien, Zeitungen und Magazinen herausgenommen wurden, um in einem neuen Kontext wieder zusammengesetzt zu werden.⁵⁶⁵

Die kulturelle Opposition stellte sich im Unterschied zu früheren Avantgarden als rückwärtsgewandt – gegen die moderne Sucht nach Innovation gerichtet – heraus. Die Nostalgie, nach Greil Marcus »a load of old ideas sensationalized into new feelings almost instantly turned into new clichés«, war von Punk nicht zu trennen, wobei für jede »third-hand pose, there was a fourth-hand pose that turned into a real motive«.⁵⁶⁶ Oder in Worten von Svetlana Boym: »The twentieth century began with a futuristic utopia and ended with nostalgia.«⁵⁶⁷ Die globale »Epidemie der Nostalgie« wurde nach Boym durch den Fortschritt nicht geheilt, sondern sie verschärfte sich eher, nachdem der optimistische Glaube in die Zukunft spätestens in den 1960er Jahren hinfällig wurde. Zugleich befasste sich die gegenwärtige ›Nostalgie‹ nicht unbedingt mit der Vergangenheit. Boym stellte zwei Spielarten der ›Nostalgie‹ vor: Während die erste, »restorative nostalgia«, nach einer »Rekonstruktion der verlorenen Heimat« suche, schrecke die andere, »reflective nostalgia«, keinesfalls vor Widersprüchen des modernen Zeitalters zurück.⁵⁶⁸

⁵⁶³ Paula Guerra and Pedro Quintela, »Fast, Furious and Xerox: Punk, Fanzines and Diy Cultures in a Global World«, S. 6.

⁵⁶⁴ Vgl. Teal Triggs, »Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic«, S. 73.

⁵⁶⁵ Vgl. T. Henry, »Punk and the Avant-Garde art«, in: *Journal of Popular Culture* 4.1984, S. 30–36, hier: S. 32.

⁵⁶⁶ Greil Marcus, *Lipstick Traces*, S. 77.

⁵⁶⁷ Svetlana Boym, *The future of nostalgia*, Basic Books: New York, 2001, S. XIV.

⁵⁶⁸ Vgl. ebd., S. XVIII.

Eine solche »reflektierende Nostalgie«, die durch »the ›re<-prefix: revivals, reissues, remakes, re-enactments« dominiert war, zeichnete die Kultur des Punk aus.⁵⁶⁹ Die gesamte Bewegung des Punk entsprang, so der britische Kulturjournalist Simon Reynolds, einem reaktionären Impuls: »Punk opposed itself to progress.«;⁵⁷⁰ Punk war auch kein Wutausbruch »aus heiterem Himmel«. Auch John Holmstrom, der 1975 sein Fanzine mit dem Titel »Punk« gründete (das namensgebend für die Generation wurde), meinte zum Punk: »[O]ne of the Punk things was going to the past to pick the right influences out«, denn, so Holmstrom, »we weren't starting anything new, we were taking our favourite influences and playing with them«. Punk befürwortete alles, was die vorherige Generation abgelehnt hatte – »plastic, junk-food, B-movies, advertising, making money«.⁵⁷¹ Auch die »DIY«-Strategie gehörte zur Philosophie der ›Retromania«, die sich mit der »Xerox«-Kultur in den Fanzines artikuliert.⁵⁷² Das subversive Äußere und subversive Äußerungen nahmen Mißverständnisse in Kauf. Alexander Hacke, der Gitarrist der deutschen Band ›Einstürzende Neubauten‹, erinnert sich: »Die Parole der Zeit lautete: ›Etwas sagen – aber das Gegenteil meinen‹. Aus heutiger Sicht würde ich sagen: Das war Sport.«⁵⁷³

Zwar inszenierte sich der Punk als eine zeitgenössische Arbeiterkultur, in Wirklichkeit war er jedoch ein »bürgerliches« Produkt, so kamen viele Beteiligten aus den Kunsthochschulen oder hatten Verbindungen zur Kunstszene.⁵⁷⁴ Die Verkörperung von »›working classness‹, the scruffiness and earthiness« entsprach dem Protestgeist, denn »punk signified a means to register a protest, highlight a social problem or celebrate a localised – often class-based – culture.«⁵⁷⁵ Jedes persönliche Anliegen war zugleich ein politisches, aber auch umgekehrt galt: »[T]he political is personal,

⁵⁶⁹ Vgl. Simon Reynolds, *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, Faber and Faber: New York, 2011, S. XI.

⁵⁷⁰ Vgl. Simon Reynolds, »NO FUTURE. Punk's Reactionary Roots and Retro Aftermath«, in: ders., *Retromania*, S. 240–275, hier: 240.

⁵⁷¹ John Holmstrom zitiert in: Jon Savage, *England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock, and Beyond*, St. Martin's Griffin: New York, 2002 [1991], S. 133.

⁵⁷² Vgl. Justin Hoffmann, »DIY als Gegenstrategie zur kommerziellen Kultur«, in: Leonard Emmerling, Mathilde Weh, Goetheinstitut e.V. (Hrsg.), *Geniale Dilletanten*, S. 142–145.

⁵⁷³ Alexander Hacke zitiert in: Heinz Schütz, »Ruinenexzess, Katastrophenkult: Jencks, Einstürzende Neubauten und Punk und Tödliche Doris«, in: *Geniale Dilletanten*, S. 130–139, hier: S. 138.

⁵⁷⁴ Vgl. Gavin Butt, »Being in A Band: Art-school Experiment and the Post-Punk Commons – a Lecture«, Mathilde Weh, »Kunst – Design – Mode« und Ulrich Wilmes, »Heiß oder kalt – Malerei der 80er Jahre«, in: *Geniale Dilletanten*, S. 96–105 und S. 106–117.

⁵⁷⁵ Vgl. Matthew Worley, *No Future Punk, Politics and British Youth Culture 1976–1984*, Cambridge University Press: New York, 2017, S. 86; auch Martin Büsser, *If the kids are united. Von Punk zu Hardcore und zurück*, Ventil: Mainz, 2013, S. 85.

illustrating the processes by which current events and the actions of government invade everyday life«. ⁵⁷⁶

Die Kultur des Punk wendete sich sowohl gegen den neoliberalen Zeitgeist als auch gegen den autoritären und bürokratischen Wohlfahrtsstaat. Ihr »Katastrophenkult« spiegelte die politische, ökonomische und die ökologische Krise wider. Die Faszination mit ›Ruinen‹ und ›Schmutz‹ war unverkennbar angesichts der wiederholten Erdölkrisen und der permanenten atomaren Bedrohung, die mit der Tschernobyl-Katastrophe 1986 zur Realität wurde. In dieser aufkommenden »Apocalypse Culture« stieg »die Ruine als implodierende Architektur« zu ihrem wichtigsten Merkmal auf. ⁵⁷⁷

2.1.2 Poetik des Abfalls

›Langeweile‹ war ein Wegbegleiter dieser neuen Katastrophenkultur, die die auf die Gegenwart bezogene Besorgnis der jungen Generation um »social alienation, the stifling ordinariness of everyday life, the ramifications of ›No Future‹« ausdrückte. ⁵⁷⁸ Die Vorstadt, der Wohnort der meisten Protagonist:innen, war ein Inbegriff dieser Langeweile, »a superficial meshing of town and country signified by trimmed hedges and twitching net curtains hung to conceal inner turmoils born of loneliness, repressed sexualities, prejudice and addiction«. ⁵⁷⁹ Das Freiheitsversprechen des Eigenheims erwies sich als eine triste Wirklichkeit in den suburbanen Enklaven. Mit der Peripherie rückte auch der Sexappeal von ›Dirt‹ ins Zentrum der Aufmerksamkeit: als ›fuck fashion‹ der Punks, gerichtet gegen die »bürgerliche« Kultur.

Die Titelstory im »Spiegel« Magazin, das im Januar 1978 erschien, war betitelt mit »Punk – Kultur aus den Slums: brutal und hässlich«. Darin war zur Etymologie des Begriffs zu lesen: »Was ist Punk, woher der Name? Im Oxford Dictionary ist der Begriff schon für das 16. Jahrhundert belegt: als Substantiv für Hure, als Adjektiv für verdorben, wertlos, ohne irgendwelche Qualitäten.« Aber das Elend, so weiter im Artikel, betraf weniger die materielle Armut, denn »in den westlichen Wohlfahrtsstaaten ist ja für das Nötigste gesorgt«, vielmehr ginge es um das Gefühl der Zukunftslosigkeit und die fehlenden »Career Opportunities« der aufkommenden Generation. »Abgebrannt und

⁵⁷⁶ Vgl. Simon Reynolds, »Prologue: The unfinished Revolution«, in: ders., *Rip It Up and Start Again*, S. 24.

⁵⁷⁷ Vgl. Heinz Schütz, »Ruinensexzess, Katastrophenkult: Jencks, Einstürzende Neubauten und Punk und Tödliche Doris«, in: *Geniale Dilletanten*, S. 131.

⁵⁷⁸ Vgl. Matthew Worley, *No Future Punk*, S. 112f.

⁵⁷⁹ Vgl. ebd., S. 114.

arbeitslos, einer Kanonade unverstandener und unverdaulicher Nachrichten aus den Massenmedien ausgesetzt, entwickelt die ›Blank Generation‹, die nach Ermittlungen der ›New York Times‹ mehr Zeit vor dem Fernseher als in der Schule verbringt, zunehmend eine ›Nach-mir-die-Sintflut-Mentalität‹, und zu guter Letzt: »Die Droge Television [...] habe dieser Generation den Sinn für Unschuld, Idealismus und Enthusiasmus verklebt«. Zugleich galt das Schmutzige und Hässliche nach kürzester Zeit nicht nur als Ausdruck einer sozialen Benachteiligung, sondern auch ein Zeichen der neuen Mode, so weiter im Artikel: »Natürlich sind auch Modemacher und die internationale Schickeria längst auf den Punk gekommen. Häßlich ist schön, Schock ist schick.«⁵⁸⁰

Wie die Soziologin Sarah Thornton betont, fußte allerdings die ausgemachte Opposition zwischen der Subkultur des Punk und dem Kommerz, der die subversiven Strategien des Punk appropriierte, auf einer falschen Binarität zwischen den Massen- und den nonkonformen Medien der Subkultur. Sie kritisiert die vorherrschende Aufteilung in die Jugend- und die Mainstreamkultur, die der Tradition der ›Cultural Studies‹ folge, und die die Diskrepanz zwischen den sozialen Gruppen noch mehr verstärkte.⁵⁸¹ Thornton schlägt ein alternatives Modell vor, das einer binären Opposition eine Relation zur Analyse der Beziehungen zwischen der kommerziellen und der subkulturellen Praxis bevorzugt. Es ginge nach Thornton hierbei weniger um das Untergraben von dominanten kulturellen Mustern, sondern um einen Aufbau von alternativen Hierarchien, mit denen die bestehenden Widersprüche nicht aufgelöst, aber genutzt werden.⁵⁸²

Zeitgleich mit dem Aufkommen der Punkkultur erschien 1979 die »Theorie des Abfalls« des britischen Anthropologen Michael Thompson. In seinem Buch stellte er eine Verschiebung von kulturellen Kategorien fest, die eine Überführung von Gegenständen mit einem »negativen« Wert in die Kategorie des »Wertvollen« ermöglichte.⁵⁸³ Nach Thompson betraf die Wertentwicklung zunächst solche Alltagsobjekte aus der viktorianischen Epoche, die von den Sammler:innen entdeckt und zu »dauerhaften« oder wertvollen Objekten erklärt wurden. Der ›Abfall‹, von Thompson als »wertlos« bezeichnet, ist immer eine gesellschaftlich definierte Kategorie. Der kontinuierlich

⁵⁸⁰ Vgl. »Punk – Kultur aus den Slums: brutal und hässlich«, in: Der Spiegel, 23.1.1978.

⁵⁸¹ Vgl. Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Polity: Cambridge, 2003 [1995], S. 152 und S. 178.

⁵⁸² Vgl. ebd., S. 179; vgl. auch ihre Kritik der »Post-Birmingham«-Analysen, in: Oliver Marchart, *Cultural Studies*, S. 124–129.

⁵⁸³ Michael Thompson, *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford University Press: Oxford/New York, 1979.

abnehmende Wert eines physischen Gegenstands (wie zum Beispiel eines Hauses, das Thompson als »das« Beispiel in Betracht zog), sei nach Thompson nicht die ausschlaggebende Kategorie, die den gesellschaftlichen Wert dieses Gegenstandes bestimme. Das infolge von den sozialen Handlungen bestimmte »Abfall«-Etikett signalisiere die Grenze zwischen dem einen Wert besitzenden und einem wertlosen Objekt, verweise aber zugleich auf die Verschiebbarkeit dieser Grenzkonstruktion. Die Grenzsetzung steht immer in Abhängigkeit vom Ort, an dem sich dieses Objekt befindet: Die Verwirrung entsteht erst dann, wenn der Abfall zum Beispiel »am falschen Ort« platziert wurde.⁵⁸⁴

Die Analyse Thompsons folgte einerseits auf die anthropologische Auseinandersetzung mit den kulturellen Kategorien »Reinheit« und »Schmutz« und stand andererseits im Kontext des ökologischen Diskurses und der damit verbundenen Kritik der Wegwerfgesellschaft. Auf den modernen Drang nach ›Reinheit‹ folgte die postmoderne Umwertung des ›Abfalls‹. Mit der gestiegenen Bedeutung rückte der ›Abfall‹ von den Rändern in den Mittelpunkt der postindustriellen Kultur.⁵⁸⁵

Eine kritische Erneuerung der modernen Stadt, der sich der letzte CIAM-Kongress in Otterlo 1959 widmete, beschleunigte nur noch die bestehende Krise. Ihre Organisationsprinzipien, die zugleich die tayloristische Arbeitsprinzipien der kapitalistischen Produktion abbildeten, dienten einer größtmöglichen Effizienz der Bauprozesse.⁵⁸⁶ Die fehlende repräsentative Dimension der Repräsentation wurde ihr zum Verhängnis. Der bleiernen Ernsthaftigkeit der Moderne stand die Fröhlichkeit der postmodernen Avantgarde gegenüber. Die Striptease-Show junger Architekten auf dem Dach von Le Corbusiers Unité in Marseille anlässlich der 9. CIAM-Konferenz in Aix-en-Provence schockierte das moderne Establishment. Sie spiegelte aber die Behauptung Bakemas auf der Konferenz wider, dass heute vor allem das menschliche Auge »a sure measure of human scale« geworden sei.⁵⁸⁷ Die darauffolgende Verwendung von Motiven des »Populären« sollte zudem die »schweigende« Architektur des ›modernism‹ mit dem realen Leben verbinden.

⁵⁸⁴ Vgl. Michael Thompson, *Die Theorie des Abfalls*, S. 138.

⁵⁸⁵ Vgl. Tagungsbände: Anselm Wagner (Hrsg.), *Abfallmoderne. Zu den Schmutzrändern der Kultur*, LIT: Wien/Berlin, 2008 und Roger Fayet (Hrsg.), *Verlangen nach Reinheit oder Lust auf Schmutz*, Passagen: Wien, 2003.

⁵⁸⁶ Vgl. Thilo Hilpert, *Le Corbusiers ›Charta von Athen‹. Texte und Dokumente*, Birkhäuser: Basel, 2000, S. 103f.

⁵⁸⁷ Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism. 1928–1960*, MIT Press: Cambridge, 2000, S. 237.

Die vor allem im europäischen Architekturdiskurs vorherrschende Rückbesinnung auf die »traditionelle« Stadt in der folgenden Zeit erwies als konsistent mit neoliberalen Interessen. So gesehen war die von Lefebvre als »homogenisiert und fragmentiert« beschriebene Stadt der Moderne viel schlechter für Spekulationszwecke geeignet als die Planungen zum Wiederaufbau der »europäischen Stadt«, die ihren Ursprung in den spekulativen Planungen durch die Terraingesellschaften des 19. Jahrhunderts hatte.⁵⁸⁸ Nachdem die moderne Obsession nach Ordnung in chaotischen und entstellten Landschaften resultiert hatte, reflektierte der Diskurs in den 1980er Jahren diese bisher unsichtbar gebliebenen »wertlosen« Stadtfragmente. Die Anziehung von »Dirt« ging von der spezifischen Ästhetik aus, die sich auch in den schwarz-weißen Filmen von Wim Wenders oder Jim Jarmusch fand.

Die Einbeziehung des Alltäglichen in den Architekturdiskurs beförderte eine neue Planungskategorie, die aber mit den Konzepten »Junk Space« und »Generic City« von Rem Koolhaas der vorausgehenden Romantisierung der Ruinenästhetik eine klare Grenze setzte.⁵⁸⁹ Die zunehmend von dystopischen Bildern dominierte Massenkultur eignete sich die Ästhetik des Hässlichen schon nach kurzer Zeit an: Punk wurde zum Pop und DIY-Ästhetik kam in die Kaufhäuser und auf die Werbeplakate. In der »antiproduktiven« Ökonomie der beginnenden postindustriellen Epoche stieg der Wert von »Objekten«, denn die »Agonie des Realen«, von Jean Baudrillard als »hyperreal, Produkt einer sich ausbreitenden Synthese von kombinatorischen Modellen in einem Hyperraum ohne Atmosphäre« bezeichnet, ließ Simulationen an die Stelle von Wirklichkeit treten.⁵⁹⁰

2.2 Züri brännt

Starke politische Proteste sind in der Schweiz eine Seltenheit. Die Bewegung der 1968er-Generation, die mit dem »Globuskrawall« in Zürich in der Nacht vom 29. auf den 30. Juni 1968 ihren Höhepunkt erreichte, unterschied sich in vielen Punkten von den

⁵⁸⁸ Vgl. Manfredo Tafuri, *Architecture and utopia. Design and Capitalist Development*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1976 [1973].

⁵⁸⁹ Vgl. Steven Harris and Deborah Berke (Hrsg.), *Architecture of the Everyday*, Princeton Architectural Press: New York, 1997; Daidalos/deutsche Ausgabe. *Architektur, Kunst, Kultur: 75. 2000: Alltag*; Alan Read (Hrsg.), *Architecturally speaking: Practices of Art, Architecture, and the Everyday*, Routledge: London/ New York, 2000; außerdem vgl. Karin Wilhelm, Gregor Langenbrinck (Hrsg.), *City-Lights: Zentren, Peripherien, Regionen. Interdisziplinäre Positionen für eine urbane Kultur*, Böhlau: Wien u.a., 2002.

⁵⁹⁰ Vgl. Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, Merve: Berlin, 2016 [1978], S. 9.

Jugendunruhen zwischen 1980 und 1982.⁵⁹¹ Während den 1968ern der Glaube in eine umfassende gesellschaftliche Transformation noch vorschwebte, blieb die Protestbewegung um 1980 weitgehend unpolitisch.⁵⁹² Diese neue Bewegung, die aus der »gesellschaftlichen Mitte« stammte, verweigerte weitgehend konkrete politische Ziele.⁵⁹³ Die Massendemonstrationen und Kämpfe mit der Polizei begannen mit dem Opernhaus-Krawall am 30. Mai 1980, nachdem seitens der Stadt ein Kredit für die Renovierung des Zürcher Opernhauses auf Kosten eines autonomen Jugendzentrums genehmigt worden war. Gleichwohl zeichnete sich bei den Protesten die Grundbefindlichkeit der jungen Generation ab, der Dominanz des Staates entkommen zu wollen.⁵⁹⁴ Mit der Parole »No future« trat sie gegen die Biederkeit und die »ewig schweizerische[] Blutarmut« ihrer Eltern an. Im Zürcher Fanzine »Stilett« stand 1980: »Wir reden nicht dieselbe Sprache, Verständigung ist unmöglich. Sie dürfen uns ja gar nicht verstehen, es wäre ja das Ende des Staates.«⁵⁹⁵ Auch in Zürich war der Grundton der Proteste das Empfinden einer Zukunftslosigkeit, aber von Langeweile. Der Song »Züri brännt« der Zürcher Punkband TNT von 1978, der »London's Burning« von »Clash« paraphrasierte, wurde zur Hymne der neuen Generation: Allerdings brannte Zürich nicht aus Protest, sondern »vor Langweil ab«.⁵⁹⁶

Der Schweizer Schriftsteller Adolf Muschg gestand in einem Interview mit dem *Tagesanzeiger* anlässlich der weihnachtlichen Jugendzentrum-Kundgebung im Dezember 1980: »Wir Ältern haben als Mitbetroffene am Marsch teilgenommen, um die

⁵⁹¹ Vgl. Marco Tackenberg, »Jugendunruhen«, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), 24.3.2011, online unter: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017349/2011-03-24/>.

⁵⁹² Zwar protestierte ein Teil der Jugendbewegung gegen die Verschärfung der Wohnraumknappheit in Zürich, auch die Proteste begannen mit der Forderung nach nicht-kommerziellen Räumen für die Jugend, jedoch fehlen 1980 die »großen Narrative« der 1968er-Generation; vgl. Thomas Stahel, *Wo-Wo-Wonige! Stadt- und wohnpolitische Bewegungen in Zürich nach 1968*, (Dissertation), Zürich, 2006, S. 35–38.

⁵⁹³ Hanspeter Kriesi verweist auf den Anstieg des allgemeinen Bildungsniveaus und die gleichzeitige Steigerung der Arbeitslosigkeitszahlen, die zur Unzufriedenheit mit dem »System« führten. Zur Kritik des Wirtschaftssystems kam bei dieser Generation eine kritische Umwertung der wohlfahrtstaatlichen Institutionen, die »zwar ein materielles Existenzminimum« sicherten, »aber gleichzeitig die Entwicklung neuer Lebensformen« verhinderten, hinzu, vgl. Hanspeter Kriesi, »Neue soziale Bewegungen: Auf der Suche nach ihren gemeinsamen Nenner«, in: Politische Vierteljahresschrift, Vol. 28, September 1987, S. 315–334, hier: S. 318 und 324.

⁵⁹⁴ Vgl. Hanspeter Kriesi, »Warum brannte Zürich so heftig?«, in: Heinz Nigg (Hrsg.), *Wir wollen alles, und zwar subito!: die achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen*, Limmat Verlag: Zürich, 2001, S. 225–228 (zuerst erschienen in: *Tagesanzeiger*, 23.5.2000).

⁵⁹⁵ Vgl. Hanspeter Kriesi, »Bewegte Bilder – Eine Art Einleitung«, in: ders., *Die Zürcher Bewegung: Bilder, Interaktionen, Zusammenhänge*, Campus Verlag: Frankfurt am Main, 1984, nachgedruckt in: Heinz Nigg (Hrsg.), *Wir wollen alles, und zwar subito!*, S. 306–334, hier: S. 312f.

⁵⁹⁶ Vgl. Dokumentarfilm »Züri brännt«, 1981, Drehbuch: Videoladen Zürich (Marcel Müller, Ronnie Wahli, Markus Sieber, Thomas Krempke).

menschliche, aber auch die politische Dimension sichtbar zu machen«, der friedliche Protest war aber gescheitert, denn so Muschg, »am Zaun vor dem AJZ gab es leider nur noch Dilettanten: Konfliktpartner ohne Geduld, ohne Training und guten Willen zum Entschärfen heisser Situationen.«⁵⁹⁷

Der Einfluss von Dada auf die Jugendbewegung offenbarte sich insbesondere bei dem performativen Auftritt von »Herrn und Frau Müller« in der Talkshow »CH-Magazin« am 15. Juli 1980. Die beiden Vertreter:innen der Jugendbewegung wurden zusammen mit den Zürcher Politiker:innen und dem Polizeikommandanten der Stadt auf das Podium eingeladen. Den symbolischen Widerstand gegen die gesamte Runde äusserte das »Ehepaar Müller«, indem sie die kleinbürgerliche Position ins Maßlose zogen. Anstatt, wie von allen erwartet, die Aktivist:innenrolle einzunehmen, schlüpfen »Anna Müller« und »Hans Müller« in die Parodie eines empörten Bürgerpaars und forderten ein noch viel härteres Vorgehen gegen die jugendlichen Rebellen. Ihre Strategie einer Überaffirmation führte bald zu einer Eskalation in der Diskussionsrunde.⁵⁹⁸ Ihre Weigerung, einen ernstzunehmenden Dialog mit den Machthabenden zu führen, manifestierte sich in dieser überaffirmativen Haltung: »Ooni Armee chömed mer dere Jugendbewegig nüme, und dänn staat morn d Revolution vor de Tüür, und dänn hämmer de Dreck!«, und erschütterte die scheinbar feste Rollenzuteilung.⁵⁹⁹ Diese Strategie der Verwirrung fand Anklang bei der jungen, von der britischen Punk-Subkultur beeinflussten Generation. Auch in der Schweizer Kunst- und Musikszene entstand gegen Ende der 1970er Jahre eine neue visuelle Kultur, deren rebellischer Geist gleichzeitig ein rückwärtsgewandter war, fokussiert auf ›Lärm‹ und ›Schmutz‹ der industriellen Hinterlassenschaften.

⁵⁹⁷ »Vor dem AJZ gab es nur Dilettanten«, Gespräch mit Adolf Muschg, in: Tagesanzeiger vom 27.12.1980 (in: Privataarchiv Miroslav Šik).

⁵⁹⁸ Vgl. Stephan Ramming, »Als die Jugend Ärger machte – Einleitung«, in: Heinz Nigg (Hrsg.), *Wir wollen alles, und zwar subito!*, S. 14–20, hier: S. 19.

⁵⁹⁹ Vgl. Juri Steiner, »Eine Subkultur auf Müllern und Brechen – Kunst und Kultur der ›Bewegung‹«, in: Tagesanzeiger vom 18.5.2000, nachgedruckt in: Heinz Nigg (Hrsg.), *Wir wollen alles, und zwar subito!*, S. 209–214; seitdem etablierte sich das Prinzip der subversiven Affirmation oder das »Müllern« in der aktivistischen Kunst, vgl. Publikation der aktivistischen a.f.r.i.k.a. gruppe, die darin unterschiedliche Formen subversiver politischer Praktiken analysierte, insbesondere das Kapitel zum »Müllern«, a.f.r.i.k.a. gruppe (Luther Blisset, Sonja Brünzels), *Handbuch der Kommunikationsguerilla*, Assoziation A: Berlin, 2012, S. 165–170.

2.2.1 ›Saus und Braus‹: um 1980

Die von Bice Curiger kuratierte Ausstellung »Saus und Braus – Stadtkunst« eröffnete im Juli 1980 in der städtischen Galerie im Strauhof in Zürich. Im Vorwort zum Ausstellungskatalog charakterisierte der damalige Stadtpräsident die ausgestellten Werke als die zeitgenössische Zürcher Avantgarde, die nun ins Haus geholt würde.⁶⁰⁰ Curiger betonte im Katalog, dass die hauptsächliche Absicht der Ausstellung war, »ein Bezugssystem sichtbar zu machen, das sonst durch die Fangarme der Kulturinstitutionen nicht an die Oberfläche gelangt«. ⁶⁰¹ In der Ausstellung nahmen Künstler:innen und Musiker:innen teil; darunter Klaudia Schifferle, die in der Punkband ›Kleenex‹ spielte, Dieter Maier von ›Yello‹, Andreas Züst, David Weiss und Peter Fischli, der auch Musikplattenumschläge von ›Kleenex‹ gestaltete.⁶⁰² Klaudia Schifferle und Peter Fischli entwarfen auch das Plakat und das Titelblatt des Katalogs: »Revolutionspathos ironisierend, in der Manier eines Holzschnitts vergangener Zeiten«. Der schwarz-weiße Katalog, innerhalb von nur vierzehn Tagen entstanden, wurde auf billigem Papier gedruckt und enthielt Bilder, Texte und Collagen, die in der Art einer Fanzine zusammengesetzt wurden. Zum Abschluss der Ausstellung fand am 29. August 1980 das siebenstündige »Monsterkonzert« im Volkshaus Zürich statt, an dem neun Punkbands teilnahmen.⁶⁰³

Die neue Avantgarde »vermählte sich mit der Subkultur«, so Curiger; die Ergebnisse dieses Zusammenschlusses hießen: »Urbane Coolness, Misstrauen gegenüber der grossen Gebärde« sowie die neue Eigenart, »mit spezifischen Witz auf ›Kapütte‹ [zu] reagieren und ein ganz waches Verhältnis zur Normalität [zu] haben«. ⁶⁰⁴ Dieses Verhältnis implizierte auch eine kritische Haltung, die zugleich, wie in der »Wurstserie« des Künstlerduos Fischli Weiss oder in der »Hommage an den Sprayer von Zürich« von Andreas Züst, einer Ironie nicht entbehrte.⁶⁰⁵

⁶⁰⁰ Vgl. Dr. S. Widmer, »Geleitwort des Stadtpräsidenten«, in: Bice Curiger (Hrsg.), *Saus und Braus – Stadtkunst*, Zürich 1980 [Reprint 2020], S. 5.

⁶⁰¹ Vgl. Bice Curiger, »›Un Po' Artista Un Po' No‹ (Adriano Celentano)«, in: dies. (Hrsg.), *Saus und Braus – Stadtkunst*, S. 6–11, hier: S. 7.

⁶⁰² Juri Steiner, »Eine Subkultur auf Müllern und Brechen«, S. 213; auch Bice Curiger, »›Un Po' Artista Un Po' No‹ (Adriano Celentano)«, S. 6.

⁶⁰³ Vgl. Ausstellung, kuratiert von Bice Curiger und Stefan Zweifel, »Ausbruch & Rausch: Zürich 1975–1980. Frauen – Kunst – Punk« im Strauhof 21.8.2020–4.10.2020.

⁶⁰⁴ Vgl. Bice Curiger, »›Un Po' Artista Un Po' No‹ (Adriano Celentano)«, S. 8.

⁶⁰⁵ Vgl. Bice Curiger (Hrsg.), *Saus und Braus – Stadtkunst*, S. 46–47 (Fischli Weiss) und S. 16–18 (Andreas Züst).

Die Thematisierung von ›Lärm‹ und ›Schmutz‹ war ein Ausdruck des fundamentalen Wunsches nach dem urbanen Leben. Auch im Schweizer Kontext war der »No-future«-Slogan des Punk nicht als nihilistisch zu interpretieren. Peter Fischli verwies auf die Sprengkraft, die diese Subkultur in protestantischen Städten wie Zürich, Basel oder Genf entwickelte, »in einem teerigen Brei aus strebsamer Arbeitsmoral, Kaltem Krieg und Selbstgefälligkeit, die ja die Hippies bereits absorbiert hatte«. Es ging um 1980 um die Tabubrüche, aber nicht nur das, so Fischli, es ging auch um eine »Moral der Hässlichkeit«, um der Welt »ohne Schminke [...] einen schonungslosen Spiegel« vorzuhalten.⁶⁰⁶

In der kleinstädtischen Schweiz war auch die Kunst- und Kulturlandschaft in den 1970er Jahren nicht durch ein großes Zentrum, sondern durch eine Vielfalt von größeren und kleineren Zentren geprägt. Um 1970 bewegte sich die Szene zwischen einem fundamentalen »Regionalismus«, den Paul Nizon in seinem Buch »Diskurs in der Enge« beklagte und einem nicht minder radikalen »Internationalismus«, wie die von Harald Szeemann 1969 kuratierte Ausstellung »When Attitudes become Form« in der Kunsthale Bern veranschaulichte.⁶⁰⁷ »Zürich war eine Endmoräne des Modernismus«, erinnert sich der Kunstwissenschaftler Beat Wyss an die Kunstsituationen in der Schweiz der 1970er Jahre; aber es gab im Hinblick auf die Kunstproduktion keinen großen Unterschied zwischen »Zentrum« und »Peripherie«, wenn zum Beispiel Zürich im Vergleich zu Kunsthäusern in den kleineren Städten eher als peripher erschien.⁶⁰⁸

Die stadtfriendlye Haltung äußerte sich beispielhaft in Zürich, wenn die Stadträtin Ursula Koch zur versuchten Begrenzung des Stadtwachstums 1988 meinte: »Zürich ist gebaut!«. Und während sich der »Globuskrawall« im Mai 1968 vor dem ehemaligen Globus-Warenhaus im Stadtzentrum von Zürich abspielte, entdeckte die

⁶⁰⁶ Vgl. Gespräch mit Peter Fischli und Lori Hersberger: »Man bediente sich einfach bei dem, was herumlag. Die Moral der Hässlichkeit«, in: Lurker Grand (Hrsg.), *Hot love: Swiss Punk & Wave. 1976 – 1980*, Edition Patrick Frey: Zürich 2006, S. 111–121, hier: S. 112 und S. 117.

⁶⁰⁷ Vgl. Dora Imhof, Sibylle Omlin, Melissa Rérat, »Die Akteurinnen und Akteure der Gegenwartskunst in Aarau, Genf und Luzern in den 1970er Jahren«, in: Dora Imhof, Sibylle Omlin (Hrsg.), *Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz. Aarau, Genf, Luzern in den 1970er-Jahren*, Scheiddeger & Spiess: Zürich, 2014, S. 13–96, hier: S. 21 und S. 28f.; bezeichnend ist, dass Jean-Christophe Ammann sich an Seite von Szeemann an der Vorbereitung der Documenta 5.1972 in Kassel beteiligte und u.a. den damals noch weitgehend unbekanntem Künstler und Vertreter des neuen Realismus Franz Gertsch nach Kassel einlud, vgl. S. 301f.; Ammann verweist auch auf die Durchsetzung der Fotografie auf der damals jungen Kunstmesse ›Art Basel‹ seit Mitte der 1970er Jahre, vgl. »Dora Imhof im Gespräch mit Jean-Christophe Ammann«, S. 251–264.

⁶⁰⁸ Vgl. »Dora Imhof im Gespräch mit Beat Wyss«, in: Dora Imhof, Sibylle Omlin (Hrsg.), *Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz*, S. 365–370, hier: S. 368.

1980er-Generation die Peripherie als ihren Wirkungsraum.⁶⁰⁹ Das Scheitern der Zürcher Bewegung 1982 nach der erneuten Schließung des provisorischen Jugendzentrums konnte auch die zunehmende Veränderung des Stadtbildes nicht mehr aufhalten.⁶¹⁰ Diese neue Faszination durch die Stadt war eine Faszination durch die technischen Infrastrukturen, die Umgehungsstraßen am Stadtrand, Betonbrücken oder Strommasten, die das Bild der zeitgenössischen Stadtlandschaften prägten.

Das gesamte Zürich wurde um 1980 zu einer Kampffläche: Die Fassaden und städtischen Wandflächen, mit Graffiti beschmiert und mit Plakaten beklebt, boten nicht nur Werbeflächen für die Forderung nach mehr Freiräumen für die Jugend, sondern signalisierten eine neue visuelle Kultur, die sich gegen die offizielle Bildsprache richtete.⁶¹¹ Ihre »Züri-brännt«-Ästhetik – ein Mix aus Musik, Kunst, Mode und Gestaltung – war zugleich eine Ansage, in Analogie zur Weigerung des »Ehepaar Müllers«, einen Dialog mit der Politik zu führen. Stattdessen ging es darum, »legendäre Nächte« zu kreieren«, mit einem schnellen und lauten Sound, mit einem Getümmel aus dem Publikum und der Band, bei dem die Regel galt: »Je desolater der Zustand des Lokals am Ende dieses atavistisch anmutenden Extaserituals, desto gelungener die Nacht.«⁶¹² Die anschließende Aneignung der dissidenten Ästhetik durch die Massenkultur formte die Protestkultur zu kommerziellen Produkten um, die als eine »Montage von Ungehörigem, oft Gegensätzlichem« zu wirken hatten, und sie spätestens Mitte der 1980er Jahre ihrer ursprünglichen Intention beraubten. Die »Demontage der Normalität: lustvoll tun, was keinen Spass macht« entpuppte sich nach einem kurzen

⁶⁰⁹ Bezeichnend ist, dass um 1968 zeitgleich zu den Protesten im von der Architekturabteilung der ETH Zürich genutzten »Globus-Provisorium« Kunst- und Architekturausstellungen stattfanden, die aber nicht auf das Geschehen »vor der Tür« reagierten; darunter die von Hoesli 1969 organisierte Gruppenausstellung »Malerei als Architekturkritik«, vgl. Dora Imhof, Sibylle Omlin (Hrsg.), *Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz*, S. 125.

⁶¹⁰ Vgl. Christian Schmid, »Wir wollen die ganze Stadt! Die Achtziger Bewegung und die urbane Frage«, in: Heinz Nigg (Hrsg.), *Wir wollen alles, und zwar subito!*, S. 352–368.

⁶¹¹ Vgl. Martin Heller, »Vorworte«, in: Martin Heller, Alain Marendaz (Hrsg.), *Plakatsprache in Zürich, 1978–88*. Museum für Gestaltung Zürich, 31. August bis 23. Oktober 1988, Museum für Gestaltung: Zürich, 1988, S. 7–11.

⁶¹² Alain Marendaz, »Plaque und Antiplaque«, in: Martin Heller, Alain Marendaz (Hrsg.), *Plakatsprache in Zürich, 1978–88*, S. 12–35, hier: S. 15; zur Mode und Punk in der Schweiz vgl. »Mode, Saft und breite Schultern. Mit René Grünninger unterhielt sich Sigrid Pallmert«, in: Christina Sonderegger (Hrsg.), *Postmodernism – aus Schweizer Sicht*, Schweizerisches Nationalmuseum: Zürich, 2012, S. 38–42.

emanzipatorischen Intermezzo als gut geeignet für eine Adaption und somit ihre Entschärfung.⁶¹³

Im Architekturdiskurs folgte die Fokussierung auf die Ränder der Stadt ihrer »Entdeckung« durch die Medien der Subkultur. In der Schweizer Filmproduktion der späten 1970er- und der 1980er Jahre, so im Film von Fredi Murer »Klimazone« (1979), im Dokumentarfilm »Züri brännt« (1980) oder im legendären Roadmovie Christian Schochers »Reisender Krieger«, der 1979 gedreht wurde, dominierten die Szenen, die auf die »Unwirtlichkeit« der zeitgenössischen Städte referierten.⁶¹⁴ Im Film »Reisender Krieger«, ausschließlich mit Laien-Darsteller:innen gedreht, erzählte Schocher die Geschichte eines Handelsreisenden und seiner Odyssee durch die Schweiz: »Reisender Krieger ist Odysseus, der herumirrt und seine Heimat sucht. Er hat seine Schlachten geschlagen, er ist müde, hat sein Ziel aus den Augen verloren und will es auch nicht mehr finden.«⁶¹⁵ Seine Reiseroute verlief durch die gesamte Deutschschweiz, von Zürich über Aarau, Olten und Basel nach Entlebuch, Luzern, Andermatt und Oberalp, und endete in der Tiefgarage der Plattenbausiedlung Webermühle in Zürich-Oerlikon, dort wo die Reise auch begonnen hatte. Die dokumentarischen Aufnahmen von vorbeiziehenden Landschaften, Städten und Dörfern, in denen sich der Handelsreisende aufhält, zeigten staubige Straßen und anonyme Wohnquartiere – das Gegenteil von den gebräuchlichen Bildern im »Urlaubsland« Schweiz. Gezeigt wurden im Film keine Chalets oder Bergspitzen, wie sie von Postkartenbildern nur zu gut bekannt sind, sondern die überwältigende Tristesse der Schweizer Peripherie.

2.2.2 Zum Deutschschweizer Architekturdiskurs der 1980er Jahre

Die Schweiz, die Nizon als »das Harz einer jahrhundertelangen Abkapselung, eines Stehengebliebenseins, einer anachronistischen Lichtung des Geistes« bezeichnete,⁶¹⁶ durchlief um 1980 eine gesellschaftliche Krise. In der wohlstuierten Schweiz (im

⁶¹³ Vgl. Hans Ulrich Reck, »Wer spürt nicht das ›Packed‹ über die Haut scheuern?‹ Konturen zur Zeichensprache einer dissidenten Ästhetik«, in: Martin Heller, Alain Marendaz (Hrsg.), *Plakatsprache in Zürich, 1978–88*, S. 62–83.

⁶¹⁴ Zum Überblick über die Filmproduktion der 1980er Jahre vgl. Felix Aeppli, »Vom unerreichbaren Ort des unerreichbaren Glücks. Die Achtziger Bewegung im Spiegel des Schweizer Films«, in: Heinz Nigg (Hrsg.), *Wir wollen alles, und zwar subito!*, S. 408–417.

⁶¹⁵ Christian Schocher, »Reisender Krieger. Exposé für einen Dokumentarfilm oder einen dokumentarischen Spielfilm«, in: *Reisender Krieger: ein Film von Christian Schocher, Director's Cut* (142 Min.), DVD, 2015.

⁶¹⁶ Vgl. Paul Nizon, »Notiz« (1989), in: ders., *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1990, S. 266.

Vergleich zu den von Armut und Arbeitslosigkeit geplagten Großbritannien und USA), riefen die Proteste und das gewaltsame Vorgehen der Polizei einen Schock hervor. Im Vergleich zu Erschütterungen weltweit – dem Einmarsch der sowjetischen Truppen in Afghanistan, der politischen Wende der drei »Global Players« nach der Wahl von Reagan, Thatcher und Kohl, der zweiten Ölkrise und der Islamischen Revolution in Iran⁶¹⁷ – blieb die Schweiz von den allzugroßen Krisen verschont. Im auf die »Sauberkeit« fixierten Land trat nun seine »schmutzige« Kehrseite hervor. Im Architekturdiskurs der Deutschschweiz ging es auch um einen symbolischen ›Schmutz‹: In den Entwürfen und Projekten wurde das Alltagsleben, die typischen vorstädtischen Situationen, überarbeitet, hinzu kam der Rekurs auf die »unsaubere« Schweizer Moderne der 1930er–40er Jahre.

Drei Texte von Marcel Meili, die zwischen 1987 und 1988 geschrieben wurden, veranschaulichen am deutlichsten die wichtigen Themen im Architekturdiskurs der Deutschschweiz in den 1980er Jahren: der auf einem Vortrag basierende Text »Ein paar Bauten, viele Pläne«, das Manifest der Gruppe ›Lynx‹⁶¹⁸ und der Essay »Ein Brief aus Zürich«, das zuerst auf Englisch und Spanisch in der Architekturzeitschrift »Quaderns« veröffentlicht wurde.

Meilis Text »Ein paar Bauten, viele Pläne«, der auf dem Manuskript zu einem Vortrag in Berlin im Sommer 1987 basiert, liest sich wie ein Manifest für die aufkommende »Deutschschweizer Tendenz«, in Analogie zur losen Bewegung der »Tessiner Tendenz« der vorausgehenden Zeit (die auf die Ausstellung »Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin« von Martin Steinmann 1975 zurückgeht).⁶¹⁹ Meili nennt zwei ausschlaggebende Momente, die diese Architektur auszeichnen: zum einen die für die Deutschschweiz typischen Bauten »der Industrie, in den Vorstädten oder bei den Provisorien«, in denen »ein alltäglicher Gebrauch im Laufe der Zeit seine Bedeutungen abgelagert hat«; zum anderen den Einfluss, den die Lehre von Aldo Rossi und der Tessiner Architekt:innen an der ETH Zürich in den 1970er Jahren auf die Entwicklung

⁶¹⁷ Vgl. Frank Bösch, *Zeitenwende 1979. Als die Welt von heute begann*, C.H. Beck: München, 2019.

⁶¹⁸ Zur Gruppe ›Lynx‹ gehörten außer Marcel Meili Max Bosshard, Marianne Burkhalter, Christian Sumi, Axel Fickert, Patrick Huber, Kaschka Knapkiewicz, Bernhard Klein, Christoph Luchsinger, Kurt Lustenberger, Franz Romero, Markus Schaepli, Sara Spiro und Ueli Zbinden, vgl. Peter Disch: »Eine kurze Einleitung und ein unvollständiger Rückblick«, in: ders. (Hrsg.), *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980–1990*, S. 8.

⁶¹⁹ Vgl. Marcel Meili, »Ein paar Bauten, viele Pläne. Jüngere Schweizdeutsche Architektur, eine Standortbestimmung«, in: Peter Disch (Hrsg.), *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980–1990*, ADV: Lugano, 1991, S. 22–27.

der neuen Tendenz hatte.⁶²⁰ Die Übernahme des »lateinischen Rationalismus« mit Herkunft aus Mailand und dem Tessin beinhaltet in der Schweiz seine Umdeutung, bezogen auf die lokalen Begebenheiten. Die Typologien, die den Begriff des »kollektiven Gedächtnisses« von Rossi verbildlichen, seien in der Schweiz in der Welt des »Gewöhnlichen« angesiedelt, so Meili. Er interpretiert in der Folge das »Gewöhnliche« als den Bereich der kollektiven Bedeutung im Lande. Die Schweizer Architekt:innen übertrugen die ihnen vertrauten Bilder der urbanen Lebensformen und kleinstädtischen Topographien in den Bereich des Typologischen: so im Wettbewerbsbeitrag von Max Bosshard und Christoph Luchsinger für das Klösterliareal in Bern 1981, in dem sie einen großdimensionierten Hotelbau außerhalb der historischen Altstadt von Bern vorschlugen, oder im Beitrag für das Börsengebäude in Zürich-Selnau, den Meili 1980 zusammen mit Miroslav Šik und Axel Fickert entwickelte.⁶²¹ Der ovale Börsenbau mit einer düsteren Expressivität sei, so Meili, »ein isolierter Körper in einem Gürtel von Kollektivbauten des 19. Jahrhunderts«; durch seine Form verweigere er eine Bildung von klar definierten Straßenräumen oder Plätzen, die in Zürich eher nicht zu finden sind.⁶²² Die Schweiz stelle ein »Diorama des Profanen« dar: Auch die historisch moderate Haltung der deutschschweizer Architektur unterschied die dortige Moderne von der eines Le Corbusier, Mies oder Wright.⁶²³ Das Erbe dieser »antiintellektuellen« Architektur, die mit der Zeit eine Selbstverständlichkeit errungen habe, galt es nach Meili in Architekturbilder mit filmischer Qualität zu fassen.⁶²⁴

Im Manifest der Gruppe »Lynx« mit dem Titel »Hat Klarheit Perspektive?«, das nach der unerwarteten Entlassung der *archithese*-Redakteure Martin Martin und Irma Nosedá 1987 zusammengestellt wurde, verwiesen die Gruppenmitglieder auf die Bedeutung der bisherigen Ausrichtung der Zeitschrift für die Deutschweizer

⁶²⁰ Vgl. Marcel Meili, »Ein paar Bauten, viele Pläne«, S. 22.

⁶²¹ Vgl. ebd., S. 23; auch vgl. Max Bosshard und Christoph Luchsinger, »Das Labyrinth von Aldo Rossi«, in: Ákos Moravánszky, Judith Hopfengärtner (Hrsg.), *Aldo Rossi und die Schweiz*, S. 167–181, hier: S. 176.

⁶²² Vgl. Marcel Meili, »Ein paar Bauten, viele Pläne«, S. 23.

⁶²³ Bezeichnend ist die intensive Beschäftigung mit den Architekt:innen der 1930er und 1940er Jahre in der Deutschschweiz am gta-Institut an der ETH Zürich, vgl. Interview von Dora Imhof mit Martin Steinmann am 11.11.2015, Transkription, S. 3 (Das Oral History Archiv der zeitgenössischen Kunst und Architektur: <https://www.oralhistoryarchiv.ch/oha>); und in den Zürcher Architekturzeitschriften *archithese* im Laufe der 1970er- und 1980er Jahre, vgl. *archithese* 10.1977 (Otto R. Salvisberg), *archithese* 27+28.1979 (Heim und Heimat), *archithese* 2.1980 (Haefeli, Moser, Steiger), 6.1981 (Hans Bernoulli).

⁶²⁴ Der »filmische Blick« fand sich auch in den frühen Projekten von Meili, vgl. sein Studienprojekt Habis-Royal, Zürich mit Miroslav Šik (1984), abgebildet im Aufsatz »Ein paar Bauten, viele Pläne«, S. 26; Meili drehte in den 1970er Jahren auch selbst Filme und arbeitete mit dem Filmemacher Dieter Gränicher zusammen, in: Gespräch mit der Autorin am 20.2.2018.

Architektur.⁶²⁵ Nach der Gründung und Internationalisierung der *archithese* durch Stanislaus von Moos kam durch Martin Steinmann die Fokussierung auf spezifische Themen, die von entscheidender Bedeutung für die um 1950 geborene Architektengeneration waren. Das beklagte »Ende« der *archithese* kennzeichnet eine gewaltsame Beendigung des Diskurses, bei dem es um eine Überwindung der modernen und postmodernen Positionen ging; das Ende einer Zeit »der Beschwörung der ›kollektiven Erinnerung‹, der ›Realismuskussion‹«, aber auch einer Zeit, in der die Architektur »auf sich selbst zurückgeworfen wurde«.⁶²⁶

Die Beschäftigung Steinmanns mit den Themen der Deutschschweizer Architektur lieferte eine Grundlage für die Intellektualisierung des »antiintellektuellen« Bauimpulses, die den Bauten und Projekten aus dieser Zeit in den folgenden Jahrzehnten eine internationale Beachtung brachte. Zu den wichtigen Themenbereichen in den Aufsätzen Steinmanns gehörte die Frage nach einer Tradition der »Normalität« in der Schweizer Architektur. Die Verbindung zwischen den anonymen Architekturen der 1930er oder 1950er Jahre und der neueren Architektur der Deutschen Schweiz sah er in der »Sachlichkeit des Protestantismus« begründet, die ohnehin »ein allgemeines Merkmal der Deutschen Schweiz« darstelle; die »gewöhnliche« Architekturästhetik der zeitgenössischen Architektur nahm Bezug auf die »einfachen« Bauten.⁶²⁷ Die Referenzen aus dem Bereich des Alltäglichen verglich Steinmann mit den Bildern, mit denen Architekt:innen im Prozess des Entwerfens operieren, und die wiederum aus imaginären und aus Bildern gebauter Architekturen bestünden. Die letzten würden aber erst dann funktionieren, wenn sie »stark kodierte Formen« darstellen, die zwar nach ihrer Entschlüsselung verlangen, jedoch eine vollständige Auflösung der Formen in einzelnen Zeichen verweigern würden.⁶²⁸

Zu exemplarischen Beispielen solcher gebauten »Bildern« zählt er das Fotoatelier im Weil am Rhein von Herzog & de Meuron, die Wohn- und Atelierbauten im St. Albantal

⁶²⁵ Vgl. »Hat Klarheit Perspektive?«, bereinigtes Manuskript vom 18.5.1987 (übergeben an die Autorin durch Marcel Meili am 20.2.2018); Anthony Tischhauser übernahm den Redaktionsvorsitz mit der *archithese*-Ausgabe 1.1987.

⁶²⁶ Ebd., S. 10.

⁶²⁷ Martin Steinmann, »Von ›einfacher‹ und ›gewöhnlicher‹ Architektur«, in: *archithese* 1.1980, S. 8–13; Martin Steinmann, »Neuere Architektur in der Deutschen Schweiz«, in: ders., *Forme forte. Schriften 1972–2002*, Birkhäuser: Basel, 2003, S. 93–109 (zuerst veröffentlicht in: Peter Disch, *Architektur in der deutschen Schweiz 1980–1990*).

⁶²⁸ Steinmann operiert an vielen Stellen mit dem Begriff »leere Zeichen«, um auf die Mehrdeutigkeit des Bild-Mediums im Kontext der Deutschschweiz hinzuweisen und diese zugleich von einer oberflächlichen Lesart abzugrenzen, vgl. Martin Steinmann, *Forme forte*, S. 56f., S. 105f., S. 126f., S. 171, S. 173–187, S. 191.

in Basel von Diener & Diener oder die Holzbauten von Marianne Burkhalter und Christian Sumi, die alle im Laufe der 1980er Jahre entstanden.⁶²⁹ Im Fotoatelier setzten Herzog & de Meuron die Teerpappe, ein »armes« Material, für die Fassadenverkleidung ein, um eine Verbindung zum umgebenden Kontext herzustellen; Diener & Diener setzten sich ebenfalls mit dem umgebenden Kontext auseinander, indem sie die zum Rhein hin gerichteten Hauptfassaden analog zur modernen Architektur der 1920er Jahre ausbildeten, während die rückseitigen Fassaden mit Holzbrettern verkleidet waren und die industrielle Vergangenheit von St. Albantal andeuteten. Die Aufnahme des trivialen städtischen Kontexts ins Bildprogramm der neuen »gewöhnlichen« Architektur ging mit der Thematisierung des ›Gewöhnlichen‹ in der Kunst einher. Philip Ursprung verweist auf die Parallelen im Werk von Beuys und dem von Herzog & de Meuron: Filz und Fett bei ersterem fanden sich im Werk der letzteren in Form von Dachpappe oder Sperrholz wieder.⁶³⁰

Auch die »Analoge Architektur« und die Auseinandersetzung von Reinhart, Ortelli und Šik mit den »schwierigen« Bildreferenzen gehörte in die Reihe der »Deutschschweizer Tendenz«; vielleicht mit einem Unterschied: In den Projekten der Analogen Architektur war der Umgang mit diesen Referenzen so weit übertrieben, dass sie kaum realisiert, aber zugleich die dringenden Themen der Gegenwart umso deutlicher veranschaulicht werden konnten. Für die Problematisierung der Stadt formulierten die Protagonist:innen der Analogen Architektur ein alternatives Programm aus den im Studio entstandenen Zeichnungen. Die imaginären Bilder kündigten sich in den »gebauten« Zeichnungen der Analogen an: industrielle Bauten mit Spuren der einstigen Avantgarde und zahlreiche Tribute an den »Traditionalismus« als ein Protest der mechanischen Welt gegen die heraufziehende digitale Zukunft und eine umfassende »Erosion des Vertrauten«.⁶³¹ Der Appell der Analogen an eine Welt der »Dinge« beinhaltete eine Monumentalisierung der im Verschwinden begriffenen Kultur, indem die »unheroischen« Themen und Motive in den Zeichnungen zu Monumenten der vergangenen Epoche transformiert wurden.

⁶²⁹ Vgl. Martin Steinmanns Aufsätze im Sammelband *Forme forte*, darunter: »Die Unterwäsche von Madonna. Vom Vorzeigen der Materialien, die nicht zum Vorzeigen bestimmt sind«, »Bilder« und »Die Gegenwärtigkeit der Dinge. Bemerkungen zur neueren Architektur in der Deutschen Schweiz«.

⁶³⁰ Philip Ursprung, »Einleitung: Herzog & de Meuron ausstellen«, in: ders. (Hrsg.), Herzog & de Meuron. Naturgeschichte, Lars Müller Publishers: Zürich, S. 13–39, hier: S. 19, bzw. Herzog & de Meuron, »Alles nur Abfall«, S. 78f.

⁶³¹ Vgl. Benedikt Loderer, »Miroslav Šik: der wertkonservative Rebell«, in: Hochparterre 1–2.1992«, S. 18.

In seinem dritten Text »Ein Brief aus Zürich« (der in der Ausgabe der Architekturzeitschrift »Quaderns« »New narration« und im Kontext des »Dirty Realism«-Diskurses veröffentlicht wurde), fasste Marcel Meili die Programmatik der zeitgenössischen urbanen Praxis zusammen. Er verwies auf »die definitive Scheidung«, die in den 1980er Jahren »zwischen urbaner Praxis und Entwurfskultur« bestehe.⁶³² Die erste ernüchternde Erkenntnis, so Meili, bestand für die Architekturschaffenden im Eingeständnis, dass die Postmoderne »weniger ein Feld neuer Absichten, sondern veränderte Bedingungen« darstellte. In dem Moment, in dem die Spekulationswirtschaft vorherrscht, in dem sich »der tertiäre Sektor, der Tourismus und die Boutiquen, in zunehmender Einmütigkeit mit der Denkmalpflege, der alten Fassadenmauern bemächtigt, um sie in ihr eigenes Abbild zu verwandeln«, veränderte sich auch die Bedeutung von Stadtlandschaften (Meili verwies auf das »Territorium zwischen Zürich, Basel und Bern«), die bis bisher als die Quintessenz der gescheiterten Planungen der Nachkriegsmoderne galten. Die Auflösung des (in der Schweiz unter umgekehrten Vorzeichen vorhandenen) Stadt-Land-Gegensatzes zwischen den hochurbanen touristischen Landschaften und kleinstädtischen Strukturen sollte im Bereich der Peripherie erfolgen, der zu einem aktuellen Aufgabenfeld aufstieg.⁶³³

Die Vorstadtpoetik, die sich in den filmischen Bildern aus Schochers »Reisender Krieger« (oder denen aus dem zeitgleich erschienenen Film »Stalker« von Andrei Tarkowski) abzeichnete, sensibilisierte die angehende Architekt:innen für die »Hässlichkeit« der Peripherie. Den Bahnhof Stadelhofen von Santiago Calatrava, den Meili in seinem Essay als »vielleicht das einzige wirklich bedeutende Bauwerk in Zürich seit 20 Jahren« bezeichnete, nannte er als »einen Ort, der die Koexistenz der widersprüchlichen oder untereinander schweigenden urbanen Visionen ausbeutet«, der sich mit der Mehrdeutigkeit unterschiedlicher Bedeutungen »gegen den Terror der Bilder« stelle. Nach Meili waren es insbesondere »ausländische kulturelle Quellen« (er verweist in seinem Text explizit auf Calatrava und Šik), bei denen die Themen der Postmoderne auf die Realität der Schweiz übertragen wurden und somit die

⁶³² Vgl. Marcel Meili, »Ein Brief aus Zürich« (1988), auf Deutsch in: Lesearten, ETH Zürich, 1989.

⁶³³ Vgl. zum städtebaulichen Diskurs in der Schweiz in der jüngeren Zeit, in dem die Themen der 1980er Jahre aufgenommen und weiter entwickelt wurden, vgl. Angelus Eisinger und Michel Schneider (Hrsg.), *Stadtland Schweiz. Untersuchungen und Fallstudien zur räumlichen Struktur und Entwicklung in der Schweiz*, Birkhäuser: Basel u.a., 2003; Roger Diener, Jacques Herzog, Marcel Meili, Pierre de Meuron, Christian Schmid: ETH Studio Basel. Institut Stadt der Gegenwart (Hrsg.), *Die Schweiz. Ein städtebauliches Portrait*, Birkhäuser: Basel u.a., 2006. Vol. 1–4.

selbstgewählte Isolation der Schweiz gegenüber der europäischen Debatte überwunden werden konnte.

Die neue kulturelle Strömung, die auf politische Erfahrungen der frühen 1980er Jahre zurückgriff, brachte die »theoretischen Probleme« mit einem »immer virtuoserem Spiel der Referenzen« an die Oberfläche, die in den Entwürfen »als Verschmelzungen und Anspielungen auf die Zeit zwischen 1930 und 1950« verwiesen, so Meili. Die Überlagerung von historischen Bedeutungsschichten mit den zeitgenössischen Formen trug aber zum schnellen »Verschleiß« dieser Verschmelzungen bei. Die Rekurse auf die Bauten von Egger oder »Haefeli Moser Steiger«, ihrer ursprünglichen Intention beraubt, veranschaulichten die Tatsache, dass die Moderne selbst zu einem Simulakrum wurde, das ohne historische Bezüge auskommt. Meili schlug einen Ausweg daraus vor, und zwar ginge es, anstatt das moderne Erbe zu rekapitulieren, darum, »die Ränder zwischen den verfestigten Zeichen Sphären und Bedeutungen« auszuloten.

IV. »Dissident Images«: Analoge Architektur 1983–1987

1. Bild als Objekt

Im folgenden Kapitel wird die Praxis der Analogen Architektur zuerst im Hinblick auf die durch die Protagonist:innen produzierten »Objekte«, die perspektivischen Zeichnungen, die in der Wanderausstellung und im Begleitkatalog zu sehen waren diskutiert. Mit der Analyse der Machart der Ausstellung und des Katalogs werden die Themen herausgearbeitet, mit welchen die »Ideologie« dieser Architekturbilder in die einzelnen Begriffe gefasst wurden, und welche einerseits auf die Themen der Realismuskussion Bezug nehmen, und andererseits die gegenwärtigen Konflikte innerhalb der Architekturdiziplin thematisieren. Anschließend werden in der chronologischen Reihenfolge die analogen »Projekte« anhand der einzelnen Arbeiten aus dem Studio von Fabio Reinhart an der ETH Zürich vorgestellt und hiermit auf die in den vorausgehenden Kapiteln angesprochenen Fragestellungen zurückgegriffen. Die spezifischen Formen der Architekturprojekte der Studierenden standen zum Einen in Verbindung mit der kulturpolitischen Situation der Schweiz der 1980er Jahre, die im Kapitel zum Dirty Realism« behandelt wurde; sie nahmen aber auch Bezug auf die deutschschweizerische Tradition einer moderaten Moderne, die einen architektonischen Ausdruck einer andauernden nationalen Selbstbestimmung bildete, und welche im dritten Abschnitt dieses Kapitels besprochen wird. Hinzu kommt ein Abriss über den Analogiebegriff im Rückbezug auf die Definition von Rossi. Der hochschulpolitische Kontext, in dem die drei Hauptprotagonisten agierten und das Programm der Analogen Architektur entwickelten, bildet einen Rahmen für die Einbettung des analogen Projekts in den Architekturdiskurs der Deutschschweiz in den 1970er und 1980er Jahren.

1.1 Analoge Architektur: Ausstellung und Katalog

Die erste Station der Wanderausstellung *Analogue Architektur*, die zwischen 1987 und 1991 europaweit präsentiert und diskutiert wurde, war das neu gegründete Architekturforum am Neumarkt in Zürich. Die dort präsentierten Entwürfe hatten Studierende zwischen 1983 und 1987 im Entwurfsstudio von Fabio Reinhart an der Architekturabteilung der ETH Zürich entwickelt. Gemeinsam mit seinen Assistenten Luca Ortellì und Miroslav Šik betreute Reinhart, außerdem als Architekt im Tessin tätig,

die studentischen Projekte, die analog zum (im Vorfeld der Ausstellung gewählten) Titel der Ausstellung unter dem Namen »Analoge Architektur« bekannt wurden.

Die *Analoge Architektur* war keine Architekturbewegung im herkömmlichen Sinne – die darunter zusammengefassten Projekte stellten zum größten Teil fiktive Entwürfe dar.⁶³⁴ Charakteristisch für die meisten der im Katalog abgebildeten Projekte war die Art der Darstellung in Form von großmaßstäblichen perspektivischen Zeichnungen, deren Zeichentechnik an die Kunst des Hyperrealismus erinnerte. Die zentrale Rolle der perspektivischen Zeichnungen in der Ausstellung und der Begleitpublikation kündigte ihren Stellenwert im Hinblick auf die Arbeitsweise des Studios von Reinhart an. Für alle der präsentierten Projekte traf darüber hinaus eine äußerst ungewöhnliche formale Erscheinung der Entwürfe zu, die auf bestimmte Motive und Referenzen anspielten, die weder mit dem evident modernen noch mit dem postmodernen Formenvokabular übereinstimmten.

Das Architekturforum nahm seinen Betrieb im Februar 1987 auf, zu einem Augenblick, als nach etwa drei Jahren um Studio genügend Arbeitsmaterial entstanden war, das einer breiteren Fachöffentlichkeit präsentiert werden konnte. Miroslav Šik, der für die Konzeption der Ausstellung und Publikation hauptsächlich verantwortlich war, führte die ersten Gespräche mit dem Architekturforum anlässlich der Ausstellung schon im Dezember 1986. Im Februar des darauffolgenden Jahres folgte eine verbindliche Bestätigung, sodass die restliche Zeit bis zur Eröffnung nicht nur für die Vorbereitung genutzt werden konnte, sondern auch, um die verbleibenden Projekte mit Blick auf die kommende Ausstellung zu erarbeiten.

Die Anregung zur Ausstellung über die Analoge Architektur erfolgte vor dem Hintergrund der erneuten Popularität der Architekturinstitutionen und der Resonanz, die Architekturausstellungen in der Öffentlichkeit hervorruften. Die Etablierung einer internationalen Architekturbiennale in Venedig 1980, die den Architekturdiskurs der Postmoderne nachhaltig beeinflusste, und die zeitgleiche Hochkonjunktur der zahlreichen Architekturmuseen und -galerien⁶³⁵ stand zudem im Zusammenhang mit

⁶³⁴ Die Entwürfe von Šik im Begleitkatalog stellten Wettbewerbsprojekte dar, die jedoch alle nicht realisiert wurden.

⁶³⁵ Vgl. Eröffnung von CCA in Montreal 1979, Architekturforum Aedes in Berlin 1980, Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt 1984, das Architekturmuseum in Basel 1984, das Dansk Arkitektur Center in Kopenhagen 1985, das Nederlands Architectuurinstituut und Haus der Architektur in Graz 1988 usw.; auch bei Thordis Arrhenius u.a. (Hrsg.), *Place and Displacement. Exhibiting Architecture*, Lars Müller: Zürich, 2014, S. 15–20.

einem regelrechten Boom von Architekturzeichnungen,⁶³⁶ die eine neue visuelle Architekturkultur mitbestimmten und insofern in dieser Zeit auf gleicher Augenhöhe mit den gebauten Architekturen diskutiert wurden.⁶³⁷

Die Ausstellung, die am 14. Oktober 1987 in Zürich eröffnete,⁶³⁸ reiste anschließend zu weiteren Ausstellungsorten in der Schweiz und im Ausland, begleitet von der regen Vortragstätigkeit von Šik. Nach vier Jahren wurde sie erneut (um die hinzugekommenen studentischen Entwürfe erweitert) im Architekturforum in Zürich präsentiert, anlässlich der Auflösung des Entwurfsstudios im Jahr 1991.⁶³⁹ Zu den Stationen der Ausstellung gehörten 1988 das Bündner Kunstmuseum Chur, das Amtshaus in Bern und das Landeskulturzentrum in Linz; im Jahr darauf wurde sie im Architekturmuseum im Frankfurt am Main und an der EPF Lausanne gezeigt. Es folgten weitere Stationen in Stuttgart, Wien und Berlin, in Straßburg, Oslo und Stockholm. Außerdem reiste die Ausstellung 1991 nach Prag, wo zudem ein weiterer Katalog in tschechischer Sprache mit den Texten von Šik und kleinen farbigen Abbildungen der aktuellen Projekte erschien.⁶⁴⁰

Im Vorfeld der Wanderausstellung konzipierte Šik eine flexible Ausstellungsarchitektur, die an unterschiedliche räumliche Konstellationen angepasst werden sollte und darüber hinaus eine flexible Präsentation bei jeder der Ausstellungsstationen ermöglichte. Für die erhebliche Anzahl an Projektblättern in unterschiedlichen Räumlichkeiten entwarf Šik ein System, das aus »Schnur-Ösen-Zahnleisten« und Einklemmstangen bestand. Zwei Schnüre sollten zwischen Boden und Decke gespannt werden, und an den horizontal zwischen die Schnüre gesetzten Einklemmstangen wurden die in die durchsichtigen Hüllen eingepackten Projektdarstellungen oben eingehängt. Die Darstellungen, große Querformate von 120 cm x 84 cm, wurden hintereinander aufgereiht; dadurch verstärkte sich der Eindruck

⁶³⁶ Vgl. Jordan Kauffman, *Drawing on Architecture. The Object of Lines, 1970–1990*, MIT Press: Cambridge, Mass., 2018.

⁶³⁷ Keine Ausnahme bildete auch die Darlegung der zeitgenössischen Architekturausbildung, wie die von John Hejduk konzipierte Ausstellung im MoMA mit dem Titel »Education of An Architect: A Point of View« belegte, vgl. Ausstellungskatalog, *Education of An Architect: A Point of View: The Cooper Union School of Art and Architecture 1964–1971*, The Cooper Union for the Advancement of Science and Art: New York, 1971.

⁶³⁸ Zur Eröffnung der Ausstellung in Zürich hielt die Gründungsdirektorin des Baseler Architekturmuseums Ulrike Jehle-Schulte Strathaus die Eröffnungsrede, vgl. Einladungsflyer, Privatarhiv Miroslav Šik.

⁶³⁹ Vgl. Privatarhiv von Miroslav Šik; Eva Willenegger u.a. (Hrsg.), *Analogue Altneue Architektur*, Quart: Luzern, 2018, S. 438–443.

⁶⁴⁰ Vgl. Privatarhiv von Miroslav Šik. Der zweite Katalog erschien allerdings in einem »konventionellen« Buchformat und blieb marginal für die nachfolgende Rezeption der Analogen Architektur.

der schieren Masse dieser Bilder, die »wie in einem Warenhaus« wirkten: »gleichformatige Schaubilder, immer drei übereinander und auch gleich drei hintereinander«. ⁶⁴¹ Ergänzt wurden die Projektbilder durch Modelle, die vor allem durch ihre Menge wirkten. Der Inhalt der Ausstellung wurde von Ort zu Ort angepasst: Die zuerst ausgestellten studentischen Projekte wurden nach und nach durch die neueren Projekte in der seither perfektionierten Zeichentechnik ersetzt.

Fabio Reinhart und Luca Ortelli blieben hinsichtlich der Ausstellung im Hintergrund. Nur die Projekte von Šik kamen in die Ausstellung und fanden auch Eingang in den Katalog. Die Mitwirkung von Fabio Reinhart am Projekt der Analogen Architektur zeigte sich in seinem Vorwort, das neben neben dem programmatischen Text von Šik im Ausstellungskatalog abgedruckt wurde. Bis vor wenigen Jahren fungierte der Katalog als die beinahe einzige Informationsquelle zur Arbeit des Entwurfsstudios. ⁶⁴² Die Erscheinungsweise dieses Katalogs und der darin erhaltenen Bilddarstellungen beeinflusste das einheitliche Bild der Analogen Architektur, das sich in den Köpfen der Schweizer Architekturschaffenden festsetzte: den bedrückend bis bedrohlich wirkenden Darstellungen mit den darauf abgebildeten sonderbaren Architekturformen, die zudem in einer für Architekturdarstellungen eher ungewöhnlichen fotorealistischen Zeichentechnik angefertigt waren. Außergewöhnlich war auch die Erscheinungsform des Katalogs als eine kassettenartige Hülle mit losen Projektblättern, die wohl auf historische Zeichenmappen anspielte, aber auch Kassettenhüllen (die die Massenkultur der 1980er Jahren dominierten) nicht unähnlich erschien. ⁶⁴³ Die »Kassette« enthielt neben den Wettbewerbsbeiträgen von Šik eine Auswahl von studentischen Projekten, die zwischen 1983 und 1987 entstanden. Die Druckvereinbarung mit dem Zürcher Verleger Thomas Boga unterschrieb Šik, der Herausgeber des Katalogs im Juli 1987: Laut Vertrag unterlag ihm die gesamte

⁶⁴¹ Vgl. Benedikt Loderer, »Für eine neue Poetik in der Architektur«, in: Tages-Anzeiger Dienstag, 20.10.1987.

⁶⁴² Zur Emeritierung von Miroslav Šik, der zwischen 1999 und 2018 eine Professur an der ETH Zürich innehatte, erschien die Publikation *Analogue Altneue Architektur*, in die eine größere Auswahl von studentischen Projekten seit den 1980er Jahren zum ersten Mal in Farbe aufgenommen wurde, vgl. Eva Willenegger u.a. (Hrsg.), *Analogue Altneue Architektur*, Quart: Luzern, 2018.

⁶⁴³ Vgl. auch die Ausstellungs- und Publikationsstrategien an der Architectural Association in London in den 1980er Jahren, die von dem Schulvorsitzenden Alvin Boyarsky gefördert wurden, in: Igor Marjanovic und Jan Howard (Hrsg.), *Drawing Ambience: Alvin Boyarsky and the Architectural Association*. (Publication in conjunction with the exhibition »Drawing Ambience: Alvin Boyarski and the Architectural Association«, Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University, St. Louis, 2014), Mildred Lane Kemper Art Museum u.a.: St. Louis, Miss., 2014.

Verantwortung für die Inhalte und die Gestaltung des Katalogs.⁶⁴⁴ Die farbigen Originalzeichnungen wurden im Katalog einfarbig abgebildet; die anfängliche Überlegung, die einzelnen Blätter in Farbe zu produzieren, wurde schließlich aufgegeben.⁶⁴⁵ Letzten Endes verstärkte die monochrome Erscheinung der Projektblätter sogar die Atmosphäre der Projektbilder und intensivierte die beabsichtigte dramatische Wirkung der Projekte.

1.1.1 Erste Reaktionen

Die ersten Reaktionen auf die Ausstellungseröffnung in Zürich in der lokalen Presse waren im Grunde positiv. Die Rezensionen betonten das handwerkliche Können und die Detailtreue in den Zeichnungen; die Rede war auch von einer neuen architektonischen Poetik. Besonders hervorgehoben bei allen Besprechungen wurde die fotorealistische Qualität der Darstellungen, die von den Protagonist:innen als in Opposition zur abstrakten Sprache der modernen Architekturdarstellungen begriffen wurde. Das Einführungssessay von Šik interpretierten die Kritiker:innen als Manifest einer neuen Architekturschule, die im Gegensatz zu postmodernen »Collage-Architekturen« eine Verfahrensweise dafür aufzeigte, wie aus den zerlegten und neugruppierten historischen Formen ein neues *Ganzes* zu bilden ist.⁶⁴⁶ Auch der spezifische Umgang mit den regionalen Tendenzen, die in der analogen Lesart vor dem Hintergrund der alltäglichen Realität der Deutschschweiz der 1980er Jahre interpretiert wurden, erfuhr große Anerkennung. Zugleich betonten die meisten Besprechungen die Ernsthaftigkeit, die »kalte Wut im Bauch«⁶⁴⁷ der jungen Analogen. Die »heitere Düsternis«⁶⁴⁸ in der Bildsprache der Entwürfe wirke beängstigend, und das »monumentale Pathos«⁶⁴⁹ bedrückend; ihre rückwärtsgewandte Grundeinstellung antiquiert bis verwirrend. Die

⁶⁴⁴ Vgl. Ausstellungsunterlagen, Privataarchiv Miroslav Šik.

⁶⁴⁵ Vgl. Gespräche der Autorin mit Miroslav Šik.

⁶⁴⁶ Vgl. Benedikt Loderer, »Für eine neue Poetik in der Architektur«, in: Tages-Anzeiger Dienstag, 20.10.1987; David Turnbull, »Analogous Architecture«, in: AJ The Architects' Journal 11.11.1987; Maria Smolenicka, »Plädoyer für eine neue Architekturpoetik«, in: Luzerner Neueste Nachrichten 12.11.1987; Roman Hollenstein, »»Analoge Architektur«. Eine Ausstellung und eine Publikation«, in: Neue Zürcher Zeitung, 21/22.11.1987; Paulhans Peters, »Analoge Architektur. Radikale Vorschläge für eine poetische Architektur«, in: Baumeister 2/1988.

⁶⁴⁷ Vgl. Benedikt Loderer.

⁶⁴⁸ Vgl. ebd.

⁶⁴⁹ Vgl. Ursula Riederer, »Für Stimmung und Gefühl. Analoge Architektur – eine neue Richtung«, in: Neue Zürcher Nachrichten 22.8.1988.

Vorstellung, die dargestellten Projekte würden eines Tages in die Wirklichkeit umgesetzt werden, hieße, dass sie sich in »idealisierte Monsterbauten«⁶⁵⁰ verwandeln.

Das Nebeneinander von Anerkennung und Konfusion war einerseits dem Modus und der Technik der Darstellungen geschuldet, die an die unter Generalverdacht gestellte Kunst des Realismus angelehnt waren. Die durch den Katalogdruck verstärkten düsteren Töne und die überdimensionierten Innenräume riefen auf der anderen Seite die Monumentalität totalitärer Architekturen in Erinnerung, die im Gegensatz zur ausgesprochen anti-monumentalen Haltung des *modernism* stand. Auch die Spannbreite an historischen Referenzen in den Projekten der Analogen Architektur korrespondierte kaum mit den »traditionell«-postmodernen Typologien. Im Entwurfsstudio suchten sich die Protagonist:innen in der Tat von dem scheinbaren Selbstverständnis einer modernen sowie postmodernen Haltung zu befreien. Anstelle dessen sprach insbesondere Šik von der Allgemeinverständlichkeit der Projekte – er bezog sich in diesem Zusammenhang auf die Tradition der bürgerlichen Realismus und die »Schaffung einer neuen Volkskunst mit allgemein verständlichen Mitteln«.⁶⁵¹ Die »Verständlichkeit«, die den Projekten der Analogen Architektur abverlangt wurde, grenzte sich, analog zu den Postulaten des amerikanischen *populism*, von der elitären Haltung des *modernism* ab. Diese durch die Analogen ausgeübte Kritik an modernen und postmodernen Positionen ließ sich angesichts ihrer rückwärtsgewandten, gegen das »unvollendete Projekt der Moderne« gerichteten Architektureinstellung durchaus unterschiedlich deuten.

Im Gespräch mit Reinhart und Šik ein Jahr nach der ersten Ausstellungseröffnung beteuern die Redakteure der Zürcher Architekturzeitschrift *Werk, Bauen + Wohnen* Paolo Fumagali und Ernst Hubeli: »Eure Ausstellung ist auch ein Manifest; es polemisiert gegen alte und neue Ideologien, ist selbst Ideologie, argumentiert für einen Realismus, für eine Poetik und Humanisierung der Architektur.«⁶⁵² Die daran anschließende Annahme einer geistigen Nähe zu den Themen im *gentle manifesto* von Robert Venturi zu *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* interessierte Reinhart und Šik kaum. Im Unterschied zu Venturis versuchter Verbindung der historischen Architektur mit den gegenwärtigen Fragestellungen der Architektur (die ihren Höhepunkt in der radikalen

⁶⁵⁰ Vgl. Michael Mönninger, »Dämonische Räume ohne Zeit«, in: Berliner Zeitung 12.12.1988.

⁶⁵¹ Vgl. Andrea Meuli, »Analoge Architektur im Kunstmuseum«, Interview mit Miroslav Šik, Bündner Zeitung 5.2.1988.

⁶⁵² »Analoge Architektur – Venturi europäisiert?«, Paolo Fumagali und Ernst Hubeli im Gespräch mit Fabio Reinhart und Miroslav Šik, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 5/1988, S. 21–22.

Einteilung *aller* Architekturen in »Enten« und »dekorierte Schuppen« hatte), konzentrierten sich Reinhart und Šik auf eine Architektur, die »weitgehend in der Tradition des poetischen Realismus« stehe, und auf »die ganze breite Palette der Realismuskunst – Realismus, Neorealismus, sozialistischer Realismus«. Die Analoge Architektur produziere in der Konsequenz keine postmodernen Collagen, sondern strebte nach einer »einfachen Einheit«, so die beiden.⁶⁵³

Gegen die Radikalität der Avantgardebewegungen und ihrer Folgen boten sie das alternative Modell für die konzeptuelle Untermauerung der Analogen Architektur in Anlehnung an den Philosophen Odo Marquard und sein Konzept des *Usualismus* an.⁶⁵⁴ In seiner Publikation *Abschied vom Prinzipiellen* übte Marquard Kritik an der bis dahin in den linken Kreisen als radikal geltenden 1968er Bewegung in Deutschland. »In der Bundesrepublik – meine ich – vollzog sich seit Ende der 50er Jahre – und als spektakuläre Reprise dann in der sogenannten ›Studentenbewegung‹ Ende der 60er Jahre – just das Gegenteil« eines erfolgreichen Aufstands gegen die Väter, so Marquard. Dieser Aufstand kompensierte nur »die in der Nationalsozialistenzeit zwischen 1933 und 1945 weitgehend ausgebliebene Revolte gegen den Diktator« und richtete sich stattdessen »gegen das, was nach 1945 an die Stelle der Diktatur getreten war«.⁶⁵⁵ Gegen diesen *nachträglichen Ungehorsam*, der nur konsequent als ein »Katzenjammer in bezug auf den Illusionsgehalt des nachträglichen Ungehorsams«⁶⁵⁶ endete, bot Marquard eine Position an, die er als *Skepsis und Endlichkeit* bezeichnete. Die *Skepsis* setzte er dem Usuellen, dem Üblichen und Gewöhnlichen, oder auch dem *Konservativen* gleich, allerdings nutze Marquard den Begriff des *Konservativen* nicht im Sinne des Rückständigen, sondern gleichbedeutend zum Traditionellen, Überlieferten, so wie eine konservative Behandlung anstelle eines chirurgischen Eingriffs eingesetzt wird: »Die Skeptiker rechnen also mit der sterblichkeitsbedingten Unvermeidlichkeit von Traditionen; und was dort – üblicherweise und mit dem Status von Üblichkeiten – gewußt wird, wissen auch sie.«⁶⁵⁷ Die *Skepsis* ist »nicht die Apotheose der Ratlosigkeit, sondern nur der *Abschied vom Prinzipiellen*«, schließt er daraus.

⁶⁵³ »»Analoge Architektur« – Venturi europäisiert?«, S. 21.

⁶⁵⁴ Ebd., S. 22.

⁶⁵⁵ Odo Marquard, »Abschied vom Prinzipiellen«, in: Ders., *Abschied vom Prinzipiellen*, Reclam: Stuttgart, 1981, S. 4–22, hier: S. 10.

⁶⁵⁶ Ebd., S. 14.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 17.

In der Aufsatzsammlung *Apologie des Zufälligen* setzte sich Marquard mit dem (beziehungsweise gegen das) Selbstverständnis der Universalgeschichte auseinander, jener modernen Geschichte, die nach Friedrich Schiller »universal ist, weil sie alle Geschichten in eine wendet, in die eine einzige Fortschritts- und Vollendungsgeschichte der Menschheit«. ⁶⁵⁸ Die Krise dieser Auffassung ist allgegenwärtig; eine ihrer Folgen war ihre Radikalisierung zur Philosophie der Revolution. Die Enttäuschung über diese Philosophie war nach all den revolutionären Erwartungen der späten 1960er Jahre unabdingbar. Daraus folgerte Marquard: »Die Universalgeschichte wird menschlich erst durch den Historismus, [...] der den Menschen – allen Menschen zusammen und jedem einzelnen Menschen – nicht nur eine Geschichte, sondern viele Geschichten zu haben erlaubt«. ⁶⁵⁹ Mit dieser Vorstellung des Multiversalen vertrat er eine Position, die den Pluralismus nicht nur in der *simultanen* Kommunikation mit Anderen und nicht nur am Anfang erlaubt, sondern einen multiversalistischen Diskurs, der »auch die – historische – Kommunikation mit Anderen anderer Zeiten und fremder Kulturen« ermöglicht, »wobei gerade ihre bunte Andersartigkeit gebraucht wird und wichtig ist«. ⁶⁶⁰

Auch die Protagonist:innen der Analogen Architektur distanzieren sich von den radikalen Ansätzen der Avantgarde zugunsten eines multiversalen Ansatzes, zu dem sie gleichermaßen triviale Konstruktionen und Industriebauten, Wohnbauten aus den 1940–50er Jahren und die Reformarchitektur, die Bauten »um 1800« und solche umstrittene historische Vorbilder wie den italienischen *Futurismus* oder die *Stuttgarter Schule* hinzuzählten. Die Technikfeindlichkeit war ebenfalls Teil der Analogen Architektureinstellung. Reinhart und Šik verkündeten: »Die Entlüftung muss mechanisch vor sich gehen«, und fügten hinzu: »Sie finden keine klimatisierten Projekte bei uns, keine grossen Verglasungen«. ⁶⁶¹ Ihre konzeptuelle Feindlichkeit gegenüber den technischen Errungenschaften rührte von der Zurückweisung des Beschleunigungskonformismus bei Marquard her, der behauptete: »[W]er menschlich sein will, sei lieber träge als universal«. ⁶⁶² Es war abzusehen, dass die anvisierte Mehrdeutigkeit der Analogen Architektur auf Widerstände stoßen würde. Schließlich fiel ihre antimoderne Position in eine Zeit, die von einer konservativen soziopolitischen

⁶⁵⁸ Vgl. Odo Marquard, »Universalgeschichte und Multiversalgeschichte«, in: ders., *Apologie des Zufälligen*, Reclam: Stuttgart, 1986, S. 54–75, hier: S. 55f.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 72.

⁶⁶⁰ Ebd., S. 73.

⁶⁶¹ Vgl. »»Analoge Architektur« – Venturi europäisiert?«, S. 22.

⁶⁶² Vgl. Odo Marquard, »Universalgeschichte und Multiversalgeschichte«, in: Ders., *Apologie des Zufälligen*, Reclam: Stuttgart, 1986, hier: S. 60–64.

Wende geprägt war. Den Vorwurf eines regressiven Konservatismus wiesen Šik und Reinhart aber von sich: »Jemand, der uns oberflächlich beurteilt, sieht Parallelen zu neokonservativen Stimmungen. Wenn die Architekten hierzulande intellektueller wären, sähen sie ein, dass es dazwischen viele Schattierungen gibt: es gibt ein linkes und ein rechtes Zurückgehen, ein ökologisches und ein neokonservatives.«⁶⁶³

1.1.2 Ausstellungskatalog: ein Vorwort und ein Manifest

Während der Laufzeit der Wanderausstellung und in den darauffolgenden Jahren erfreute sich die Analoge Architektur einer größeren Bekanntheit in den Architekturreisen. Allerdings war das Projekt von Anfang an keinesfalls ein so einheitliches, wie die angestrebte visuelle Homogenität suggerierte. Die Unterschiede in der Herangehensweise bekräftigen exemplarisch die beiden Einführungstexte im Ausstellungskatalog von Fabio Reinhart und Miroslav Šik. Fabio Reinhart (an dessen mangelnde Deutschkenntnisse sich einige der ehemaligen Analogen erinnern),⁶⁶⁴ verfasste seine Einführung auf italienisch; abgedruckt wurde sowohl der italienische Originaltext als auch die deutsche Übersetzung von Heinrich Helfenstein, der seinerzeit neben Reinhart als Assistent von Aldo Rossi in Zürich tätig war und schon die Texte von Rossi ins Deutsche übertragen hatte. Der Aufsatz Reinharts mit dem Titel »Dieses Vorwort richtet an den Leser einen zweifachen Wunsch. Nichts sonst« lehnte sich stilistisch und inhaltlich an die Texte von Rossi (und insbesondere seine *Wissenschaftliche Selbstbiografie*, die 1981 veröffentlicht wurde),⁶⁶⁵ an und enthielt biografische Erfahrungen und Reflektionen, die auf das Programm der Analogen Architektur rekurrten. Reinhart ging es im Besonderen um die Verknüpfungen und gegenseitige Bezüge von Dingen, Fakten, Situationen und eigenen Erlebnisse. Analog zu Rossi plädierte er für eine architektonische Subjektivität, für die die eigenen subjektiven Erfahrungen ein Fundament bilden. Er schreibt: »Analoge Architektur ist die glückliche, von den Autoren für ihre eigenen Werke gewollte Benennung. Glückliche, weil sie zusammenfassend beschreibt, was in ihnen an Spezifischem und Gemeinsamem liegt«, und fügt hinzu: »Sei dies aber auch mit der Anspielung an die ›Città analoga‹, auf die grundlegenden Thesen und auf die Lehre von Aldo Rossi, welche für die Autoren die

⁶⁶³ Vgl. »›Analoge Architektur‹ – Venturi europäisiert?«, S. 22.

⁶⁶⁴ Vgl. Gespräch der Autorin mit Andreas Hild am 28.7.2016.

⁶⁶⁵ Vgl. Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, Postscript by Vincent Scully Translation by Lawrence Venuti, Oppositions Books, MIT Press: Cambridge, Mass., 1981.

Pforte der Architektur geöffnet haben.«⁶⁶⁶ Er setzt den Text mit der Beschreibung von persönlichen Erlebnissen fort und berichtet über das allmähliche Erblinden seiner Mutter, das bei ihr zu einer Schärfung der räumlichen Wahrnehmung geführt habe. Den Verlust des Sehsinns kompensierte sie, so Reinhart, mit der Konzentration auf »Tönen und Gerüchen, den Wärme- und Tastempfindungen«, bis sie ein nichtvisuelles *Sehen* erlernte. Auch nach einer erfolgreichen Augenoperation verblasste dieser vielschichtige Seh Sinn nicht. Er setzt ein solches Sehen dem bewussten Wahrnehmen gleich. Das sehende Auge eines Architekturschaffenden ist nach Reinhart imstande, weitaus mehr als nur die visuelle Dimension der Dinge zu erfassen. Diesen zweifachen Wunsch zur Erfassung der Dinge richtete Reinhart an die Architekturschaffende und Studierende, um sie vor einer »selektiven Blindheit« zu warnen, die durch das Verfangensein in den Konventionen herrühre. Er resümiert mit der Betonung des Beitrags, den Miroslav Šik und Luca Ortelli für die Entwicklung der Analogen Architektur geleistet hätten, und hebt die Ernsthaftigkeit hervor, mit der die Analogen ihr Projekt forcieren.

Die Sinnbilder und Analogien von Reichlin, die die fragmentarischen Beiträge von Rossi ins Gedächtnis riefen, kontrastierte mit dem strammen Ton in der Einführung von Šik. Sein in sieben Abschnitte aufgeteiltes Essay mit dem Titel *An die Seelenmaler* bezeichneten die Kritikstimmen als ein Manifest der Analogen Architektur. Šik formuliert darin als erstes die Analoge Architektur als »Darstellung der Wirklichkeit mittels eines neuen poetischen Stoffes und einer neuen kompositorischen Tonart«, und zwar um auf den »sich inzwischen unmerklich vollzogenen Wandel des Zeitgeistes hinzuweisen und gleichzeitig charakteristische Poetiken für dessen Darstellung anzubieten«. Die Analoge Architektur stellt Šik jeglichen idealistischen und radikalen Positionen gegenüber und bezeichnet diese als einen »poetischen Realismus«, der sich »demnach erst dann durchsetzen« wird, »nachdem wir bewiesen haben, dass die dichterische Gegenposition die wahre Wirklichkeit verfehlt hat«, und ergänzt: »Auf diese Schlacht darf man sich freuen.«⁶⁶⁷ Das gesamte Programm der Analogen Architektur stehe nach Šik unter dem »Realismus«-Vorzeichen. »Kein internationales Esperanto schwebt uns vor«, schreibt er, wohl in Anspielung auf die Internationale Moderne und

⁶⁶⁶ Hier und weiter im Abschnitt: Fabio Reinhart, »Dieses Vorwort richtet an den Leser einen zweifachen Wunsch. Nichts sonst«, in: Miroslav Šik (Hrsg.), Ausstellungskatalog *Analoge Architektur*, Thomas Boga: Zürich, 1987; vgl. auch Aldo Rossi, »Realismus als Erziehung«, in: *archithese* 19.1976: *Realismus in der Architektur*.

⁶⁶⁷ Hier und weiter im Abschnitt: Miroslav Šik, »An die Seelenmaler«, in: ders. (Hrsg.), Ausstellungskatalog *Analoge Architektur*, Thomas Boga: Zürich, 1987.

die ihr vorschwebende »Neue Welt«, sondern »schon eher ein Idiolekt der Region«. Ein solcher Regionalismus impliziere auch einen stilistischen Pluralismus, den er als eine positive Eigenschaft der Architektur deutet. Šik bezieht diesen auf die Lesbarkeit der Analogen Architektur für die »Laien«, analog zur Argumentation der amerikanischen Realist:innen der 1960er und 1970er Jahre.⁶⁶⁸ Es gelte weiterhin, das Potenzial, das die »konkrete« Wirklichkeit in sich birgt, zu erkennen und darzustellen: »Die konkrete Wirklichkeit ist in der vorkünstlerischen Wahrnehmung nicht schön, sondern allenfalls praktisch und wahrhaftig. Das Schöne ist darin zwar potentiell angelegt, bliebe aber ohne einen bewussten Gestaltungsakt verborgen«. Die Projektdarstellungen der Analogen stellen demnach kein einfaches mimetisches Abbild der Wirklichkeit, sondern »einen aktiven künstlerischen Akt dar, in dessen Verlauf die Realität zur Realität gemacht wird«, so Šik.

Šik betonte weiterhin den Prozess der Verfremdung, der für die Umsetzung des analogen Programms von zentraler Bedeutung erscheint; konkret ging es ihm um die »Klassiker-Verfremdung« und die »Regionalismus-Verfremdung«, in die die »ganzheitliche Wirklichkeit« einflösse. Unter »Klassikern« verstand Šik weniger die sogenannte klassische Moderne, sondern vielmehr den »breiten Strom der Moderne«, zu dem » Protomoderne, Wiener Sezession und moderner Klassizismus, wie auch die modernen Reprisen in den 40er und 50er Jahren« zählten. Viel wichtiger als bedeutende Einzelbauwerke waren in diesem Zusammenhang typische Architekturen, die kaum einzeln bekannt, aber nichtdestoweniger charakteristisch für die moderne Epoche und das Stadtbild waren. Den »Regionalismus« in der Auslegung von Šik stellte »eine neue Poesie aus Lokalem, Zweitklassigem und Skurrilem« dar. Die regionalen Bauten seien eine »Anonyme Architektur der Bastler und Dilettanten«, hinzu zähle »aber auch die Architektur der Anbauten, Zufälle und Zerfallserscheinungen«. Die Herausforderung im Prozess der Verfremdung von »Klassikern« und »Regionalismus« vergleicht Šik mit der Verfahrensweise des Hyperrealismus: »Regionalismus verfremdet die Wirklichkeit wie die hyperrealistische Kunst. Misslingt die poetische Verarbeitung, so taucht Regionalismus im grauen Meer der regionalen Architektur unbarmherzig unter.« Die Analogie zur hyperrealistischen Kunst betraf nicht nur die Motive und Themen, sondern auch die Art der Darstellungen, deren visuelle Ordnung mit der Thematisierung der Konditionierung durch die Kameralinse im neueren Realismus korrelierte. Der Leitsatz

⁶⁶⁸ Vgl. Denise Scott Brown, Robert Venturi und Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (1972); außerdem Charles Jencks mit Nathan Silver, *Adhocism* (1972).

von Šik »*Gestalte konkret*« ist der Gegensatz von *Konkreter Kunst*. Das Konkrete bezieht sich auf eine Verbindung der architektonischen Darstellung mit der Wirklichkeit, wenn es heißt: »Stelle die Wirklichkeit nicht mit ganzheitlichen Bildern und Motiven dar. Verwende abstraktere und reduziertere Formen«. Das Konkrete widersetzt sich nach Šik der Ideologie der Collage; stattdessen gelte es, die »elementare Kraft ihrer gegenständlichen Poesie« in den Bildern zu betonen. Zum Schluss seines Manifestes unterstreicht er den »Ernst und die Poesie« eines realistischen Architekturansatzes, der sich gegen die postmoderne Ironie und den »internationalen popper-Stil des Tessiner« wende, denn: »Wo bliebe das Pathos der Wirklichkeit, wenn die wirkliche Welt nur noch ein als Theater durchschautes Theater wäre?«, so Šik.

1.1.3 Projektblätter und die ›Kassette‹

Auf dem Titelblatt des Ausstellungskatalogs ist ein Bild aus dem Wettbewerbsbeitrags von Miroslav Šik für die *Opera de la Bastille* in Paris zu sehen.⁶⁶⁹ Das Projekt für den Neubau des Opernhauses nahm Šik auch in den Katalog auf. In einer kassettenartigen harten Hülle befanden sich 52 lose Projektblätter mit den Entwürfen von 27 Studierenden aus dem Studio von Reinhart und den Wettbewerbsprojekten von Miroslav Šik, ergänzt durch eine Projekt- und Autorenliste und die Einführungstexte von Šik und Reinhart. Die Präsentation der eigenen Projekte im Katalog war zudem mit einem erheblichen finanziellen Aufwand verbunden.⁶⁷⁰ Die im Katalog präsentierten Projekte waren zwischen 1984 und 1987 im Studio von Reinhart entstanden; nur eine einzige Projektaufgabe aus dem Winter 1983–84 war mit keinem Entwurf im Katalog vertreten. Das einheitliche Präsentationsformat bewirke einen einheitliche Eindruck der präsentierten Projekte. Die einzelnen in der Mitte zu einem B4–Hochformat (250 mm x 353 mm) gefalteten B3-Blattormate sind, mit Ausnahme der Textblätter, nach dem gleichen Muster gestaltet: Zwei annähernd quadratische Abbildungen auf der Vorder- und der Rückseite des Blattes werden durch schematische briefmarkengroße Grundriss-

⁶⁶⁹ Der Beitrag zum 1983 ausgelobten *Opera-Paris*-Wettbewerb stammte von der Arbeitsgemeinschaft, der außer Šik noch Dolf Schnebli und Sara Spiro angehörten, wobei Schnebli die bei dem Wettbewerb anfallenden Kosten übernahm, in: Privatarchiv Miroslav Šik.

⁶⁷⁰ Im Anschreiben an die Mitglieder der Gruppe Analoge Architektur heißt es: »Jedes publizierte Projekt (ein Doppelblatt B3) im Katalog kostet sfr 300.– [...] Jeder ausgestellte Plan, jedes ausgestellte Modell kostet sfr 25.– (ca.)«, vgl. Privatarchiv von Miroslav Šik. Die Beteiligung an den Ausstellungskosten betraf die erste Ausstellung in Zürich. So weit es aus den Archivunterlagen hervorgeht, beteiligten sich an weiteren Ausstellungsorten die einladenden Institutionen, oder es wurden auch Kosten durch Stiftungsgelder und Zuschüsse gedeckt.

und Schnittdarstellungen im unteren Teil des Blattes ergänzt. Die Innenseite des Blattes enthält in den meisten Fällen eine querformatige Perspektivdarstellung. Alle Bild Darstellungen sind zudem randlos auf den Blättern platziert. Auf eine eingehende Erläuterung der einzelnen Projekte wurde ganz verzichtet. Nur ein Schriftzug mit dem Namen der Autor:innen, dem Projekttitle und der Jahresangabe fasst die Darstellungen auf der Vorder- und der Rückseite des Faltblattes ein. Auch inhaltlich folgen alle Projektblätter demselben Schema: Das erste Bild auf dem vorderen Blatt verschafft den ersten Eindruck über den Entwurf; bei dem Öffnen des Faltblattes bietet sich zumeist ein Blick in einen monumentalen Innenraum, der als eine perspektivische Darstellung aus der Fußgängerperspektive oder als eine plastische Schnittdarstellung gestaltet ist. Auf der Rückseite des Projektblattes findet sich entweder eine weitere Innenraumabbildung eines Nebenraums oder eine Detaildarstellung, die den Gesamteindruck des Projekts unterstützt. Durch diese didaktische Rangordnung der Bilder entfalten die Faltblätter eine beinahe objekthafte Wirkung. Der Vorgang des Blätterns kommt einem imaginierten Durchschreiten der Räume gleich, wobei die Plandiagramme einer besseren Orientierung in den aufgezeichneten Räumen behilflich sind.

Eine einheitliche Aufteilung aller Darstellungen in zwei Formate entsprach allerdings nicht den ursprünglichen Größen und Formaten der Zeichnungen, wie ein Blick auf die Originalzeichnungen belegt.⁶⁷¹ Erst um 1986 wurden die perspektivischen Zeichnungen für die Projektarbeiten verlangt, wobei aufgrund des hohen technischen Aufwands die großen Bilder zum Teil erst nach dem Semesterschluss oder auch zu mehreren fertiggestellt werden konnten. Die meisten der Darstellungen wurden für den Katalog beschnitten, denn die Homogenität der gesamten »Kassette« hatte mehr Gewicht als die einzelnen Bildkompositionen. Das gewählte Druckverfahren – sepiafarben-monochrom⁶⁷² auf glänzendem elfenbeinfarbenem Papier – unterstützt des Weiteren den homogenen Eindruck der präsentierten Darstellungen. Die farbigen Originalzeichnungen unterschieden sich zum Teil erheblich von den einfarbigen Drucken; zudem treten bei den monochromen Darstellungen im Katalog im Vergleich zu den Originalen die Linien der Vorzeichnung mehr in den Hintergrund, was die

⁶⁷¹ Vgl. Scans der Projektunterlagen im Privatarchiv Miroslav Šik, jetzt im gta Archiv: Assistenzprof. Fabio Reinhardt und Prof. Miroslav Šik, Professur für Architektur und Entwurf (1983–1991, 1999–2018).

⁶⁷² Šik erinnert sich im Gespräch mit der Autorin am 15.11.2015, dass er zuerst überlegte, die Projektblätter teilweise in Farbe zu drucken, aber aufgrund der höheren Druckkosten darauf verzichtete.

fotorealistische Wirkung der Bilder unterstützt. Durch die Randlosigkeit der Bilder bildet sich eine weitere Parallele zu den fotografischen Abbildungen, die wiederum auch für die Kunst des Hyperrealismus von zentraler Bedeutung ist. Aufgrund der abgeschwächten hellen Töne im Druckverfahren kommen die Schlagschatten in den Bildern besser zur Geltung. Die partiell intensiven Farben, wie zum Beispiel das ausgeprägte Blau des Himmels, werden zu leeren Flächen, und die dunklen treten hervor, sodass die Darstellungen dank den stärkeren Kontrasten im Katalog umso dramatischer wirken. Zur dramatischen Stimmung der Darstellungen trägt außerdem erheblich der Eindruck bei, sie seien in einer Tageszeit »in-between« entstanden – kurz vor einem Gewitter oder in der Morgendämmerung.

Auf keiner der Darstellung sind Menschen oder Autos zu sehen.⁶⁷³ Die Maßstäbe werden hingegen durch erkennbare Alltagselemente und Details wie Geländer, Türen oder Stufen oder auch durch die hinzugefügten Elemente der städtischen Umgebung übermittelt. Die projektierten Bauten werden oft angeschnitten dargestellt, analog zu einer »zufälligen« Momentaufnahme in einem fotografischen Bild. Die komplexen Bauformen treten an die Stelle von stadträumlichen Konstellationen; darauf deuten auch die kontextlos gelassenen Grundriss- und Schnittdarstellungen auf den Katalogblättern hin. Die Randlage der gewählten Projektgrundstücke wird in den perspektivischen Bildern durch aufwendige Landschaftsdarstellungen und eine sorgfältige Ausarbeitung der Bäume kompensiert.⁶⁷⁴ Die Randlage der Projekte ist sowohl buchstäblich als auch im übertragenen Sinne intendiert: Zum einen handelt es sich um Grundstücke in peripheren Stadtflächen, Grundstücke in ehemaligen Gewerbegebieten, entlang der Bahngleise oder in Villenvororten; zum anderen signalisiert ihre Randlage eine größtmögliche Distanz zu den postmodernen Bauaufgaben – durch innerstädtische Baulücken und Blockrandbebauung repräsentiert.

Bevor sich die einheitliche Zeichentechnik mit Jaxonkreiden und Buntstiften um 1986 durchsetzte, experimentierten die Studierenden im Entwurfsstudio mit unterschiedlichen Techniken und Formaten der perspektivischen Bilder, wie es die Darstellungen im Katalog verraten: die Tusche–Linienzeichnungen, die auf die Technik

⁶⁷³ Menschendarstellungen auf den Bildern waren im Entwurfstudio nicht erlaubt, vgl. Gespräch mit Andreas Hild am 28.7.2016.

⁶⁷⁴ Die Baumabbildungen entstammen größtenteils der italienischen Publikation *L'architettura degli Alberi*, die etwa zweihundert realistisch gezeichnete Baumgrafiken enthält, vgl. Cesare Leonardi, Franca Stagi, *L'architettura degli alberi. Catalogo della mostra*, Mazzotta 1982; vgl. das Interview der Autorin mit Alberto dell Antonio am 23.2.2017.

der Lithographie gestützten Darstellungen oder die kolorierten Schnittperspektiven in der Tradition der *École des Beaux-Arts*.

1.1.4 Ideologie der Architekturbilder: Perspektive vs. Axonometrie

Eine beeindruckend große Anzahl der Darstellungen in der eher ungewöhnlichen fotorealistischen Zeichentechnik war außerdem als aufwendig konstruierte perspektivische Darstellungen angefertigt. Es wird im Weiteren zu sehen sein, wie diese »genuin analogen« Darstellungen zu einem untrennbaren Bestandteil der Projekte geworden sind, wobei das Werkzeug der Perspektive ein »realistisches« Gegenprogramm zum modernen »Anti-Realismus« der Axonometrien, aber auch zu einer Romantisierung der Architekturzeichnung darstellte. Die Ideologie der »ersten Skizze« entsprach in der Epoche der Moderne einer »Spontaneität« der künstlerischen Erfindung, die sich gegen eine mechanistische Auffassung der Architektur richtete. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde in der akademischen Ausbildung die Begabung eines angehenden Architekten anhand von »vor-geometrischen« Skizzenzeichnungen geprüft. Die Qualität eines Architekturentwurfs wurde seit der Pariser *École des Beaux-Arts* ohnehin mit der Qualität der Zeichnungen gleichgesetzt, die von der ersten Skizze bis zu den Entwurfszeichnungen im Zuge der regelmäßigen Wettbewerbe in den Ateliers reichten.⁶⁷⁵ Einer perspektivischen Darstellung kam in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zu: Die »Ansichtigkeit« einer Architekturdarstellung war essenziell angesichts des Systems der Wettbewerbe an der *École des Beaux-Arts*.

Erwin Panofsky untersuchte in seiner Studie *Die Perspektive als ›symbolische Form‹* die Evolution der Perspektive und die weitreichenden Konsequenzen ihrer erneuten »Erfindung« in der Renaissance. Er schreibt: »Diese ganze ›Zentralperspektive‹ macht, um die Gestaltung eines völlig rationalen, d.h. unendlichen, stetigen und homogenen Raumes gewährleisten zu können, stillschweigend zwei sehr wesentliche Voraussetzungen: zum Einen, daß wir mit einem einzigen und unbewegten Auge sehen würden, zum Andern, daß der ebene Durchschnitt durch die Sehpyramide als adäquate

⁶⁷⁵ Vgl. Werner Oechslin, »Editorial« und »Die wohltemperierte Skizze«, in: *Daidalos* 5, 15.9.1982: Die erste Skizze/The First Sketch, S. 11 und S. 99–112; vgl. auch Werner Szambien, »Architekturdarstellung an der Pariser Ecole Polytechnique zu Beginn des 19. Jahrhunderts«, in: *Daidalos* 11, 15.3.1984: Perspektiven zur Perspektive.

Wiedergabe unseres Sehbildes gelten dürfe.«⁶⁷⁶ Panofsky unterstreicht die Konstruiertheit einer perspektivischen Darstellung, deren Homogenität – die einer unmittelbaren Wahrnehmung keinesfalls entspräche – das oberste Prinzip darstelle. Das künstlerische Flächenbild einer »perspective artificialis« suchte »die Gesetze des natürlichen Sehens mathematisch zu formulieren.«⁶⁷⁷ Die heikle Lage des *disegno* in der Architekturtheorie der Renaissance erklärte sich durch diesen unvermeidlichen Täuschungsmoment in jeder perspektivischen Zeichnung, die durch Verzerrungen und Verkürzungen einen nicht existenten, »unrichtigen« und »unwirklichen« Bildraum suggerierte.⁶⁷⁸ Der perspektivische Raum stellte somit einen abstrakten Wirkungsraum dar. Wie Jorge Silvetti bemerkt, war seit eher »die Darstellung des Raums in der Architektur nur ein Mittel zum Zweck«, den architektonischen Zweck, der im Gegensatz zur Malerei der Renaissance stand, »in der das Problem der Raumdarstellung das Thema war«, bezeichnet er als eine »vorwegnehmende Überprüfung seiner visuellen Erscheinung«.⁶⁷⁹ Diese Strategie der Visualisierung diente anschließend einer ästhetischen Steigerung der Entwürfe, die sich von den Konstruktionszeichnungen des neu entstandenen Ingenieurberufs zu emanzipieren suchten.⁶⁸⁰

Die Einbeziehung der Perspektive in die Raumdarstellungen der Renaissance verdeutlichte eine neue Konzeption des Raumes. Mit der Raumkonzeption der Moderne lehnten deren Protagonist:innen in den 1920er Jahren die inzwischen veraltete Optik eines perspektivischen Raumbildes zugunsten einer axonometrischen Darstellung ab. Die Axonometrie löste sich von den fixierten Flucht- und Augpunkten einer konventionellen Perspektive, um ein Neues Sehen, eine *vision in motion*⁶⁸¹ zu ermöglichen. Die bildhauerische Qualität einer »dreidimensionalen« Architektur repräsentierten am genauesten die axonometrischen Darstellungen, in denen alle Elemente gleichwertig behandelt und zudem konstruktiv korrekt dargestellt wurden.

⁶⁷⁶ Erwin Panofsky, »Die Perspektive als ›symbolische Form‹« (1924), in: Hariolf Oberer und Egon Verheylen (Hrsg.), *Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundlagen der Kunstwissenschaft*, Bruno Hessling: Berlin, 1964, S. 99–167, hier: S. 101.

⁶⁷⁷ Ebd., S. 105.

⁶⁷⁸ Zum Prinzip des *disegno* vgl. Giorgio Vasari, »Über die Malerei« (1568), in: Matteo Burioni (Hrsg.), Giorgio Vasari. Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des *disegno*, Klaus Wagenbach: Berlin, 2012.

⁶⁷⁹ Vgl. Jorge Silvetti, »Perspektive und der neidische Blick auf die Renaissance«, in: *Daidalos* 11, 15.3.1984.

⁶⁸⁰ Vgl. Ulrich Schütte, »Ingenieur und Architekt«, in: ders. (Hrsg.), *Architekt und Ingenieur: Baumeister in Krieg und Frieden*, Ausstellungskatalog der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, 1984, S. 18–31.

⁶⁸¹ Vgl. László Moholy-Nagy, *Vision in motion*, Theobald: Chicago, 1947.

Die neue Darstellungstechnik stand in Verbindung mit der Entwicklung der neuen Medien; signifikant erscheint der Ursprung der axonometrischen Darstellungsformen aus den sogenannten Militär- und Kavalierverspektiven in den Ingenieurzeichnungen im 18. Jahrhundert. Der Architekt und Architekturlehrer Thilo Hilpert betonte in seiner Lehrschrift zur *Geometrie der Architekturdarstellungen* die ursprüngliche kritische Intention der neuen Repräsentationsform: »Es kann nicht einfach die Sympathie für den Ingenieur aus einem Zeitgeist der Moderne sein und darum eine bloß graphische Anlehnung an seine Arbeitsweise, sondern muß mit der grundlegenden Kritik der klassischen Moderne am ›malerischen Raum‹ zusammenhängen, wenn sich in der gesamten Architekturdarstellung der zwanziger Jahre die Axonometrie erneuert.« Die noch von Alberti stark kritisierte Verfälschung der Raumwirkung in den Perspektiven wurde mit den »Schrägbild-Darstellungen« überwunden; sie »verdeutlichten« hingegen, »wie sich aus Volumen und konstruktiven Elementen ein Baukörper fügt, Raum erst durch sie definiert wird.«⁶⁸² Seit der Moderne behielt die Perspektive ihre Geltung nur in Form von ersten Skizzen, die die Gesamtidee festhielten und insofern ihren rein künstlerischen Charakter beibehielten.

Das von Piranesi formulierte Vorbild einer autonomen Architekturdarstellung fand einen weiteren Höhepunkt in den Darstellungen der sogenannten Revolutionsarchitekturen um 1800. Der erneute Kult der Architekturzeichnung in den 1970er Jahren bestätigte einmal mehr die Berechtigung der eigenen Realität der Zeichnungen. Das erneute Hervortreten von Malerarchitekt:innen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts forderte den Ikonoklasmus der Modernen heraus und setzte die in Verruf geratenen Architekturbilder in einen aktuellen – kritischen – Zusammenhang. Einen Meilenstein in dieser Entwicklung bildete die von Arthur Drexler kuratierte Ausstellung *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, die 1975 im Museum of Modern Art in New York stattfand und in der über 200 Zeichnungen, zwischen 1756 und 1861 angefertigt, gezeigt wurden;⁶⁸³ bezeichnend war durch die durch diese Ausstellung (die ausgerechnet an der sonst der modernen Kunst verpflichteten MoMA stattfand),

⁶⁸² Vgl. Thilo Hilpert, »Raum und Bild. Über Axonometrie und Perspektive«, in: ders., *Geometrie der Architekturzeichnung. Einführung in Axonometrie und Perspektive*, Friedr. Vieweg & Sohn: Braunschweig/Wiesbaden, 1988, S. 124–140, hier: S. 128; vgl. auch El Lissitzky, »K. und Pangeometrie« (1925), in: ders., 1929. *Rußland: Architektur für eine Weltrevolution*, Friedr. Vieweg & Sohn: Braunschweig/Wiesbaden, 1965, S. 122–129.

⁶⁸³ Vgl. Arthur Drexler, *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts: an exhibition presented at the Museum of Modern Art, New York, October 29, 1975–January 4, 1976* (Katalog), New York 1975.

ausgelöste Diskussion zum »Tod der Moderne«.⁶⁸⁴ Die neueren Architekturdarstellungen setzten sich mit den unterschiedlichen Etappen der historischen Leitvorstellungen auseinander: Die von Aldo Rossi angefertigten Zeichnungen hatten einen betont unfertigen skizzenhaften Charakter; die axonometrischen Darstellungen von Oswald Mathias Ungers orientierten sich kritisch an der Tradition der modernen Architekturdarstellung.

Die Rückkehr der Perspektive versinnbildlichte außerdem das Bedürfnis nach ihrer ehemaligen Funktion der Repräsentation im bürgerlichen Zeitalter: »Je mehr jedoch Architektur im 19. Jahrhundert zu einer bürgerschaftlichen und damit auch zu einer öffentlichen Angelegenheit wird, desto mehr entwickelt sich die perspektivische Darstellung, etwa bei Weinbrenner oder bei Schinkel, in jener Weise, in der wir sie noch heute kennen – als Voraussetzung von Realität, als Medium zur Verdeutlichung, Propagierung oder Illustration einer Projektidee gegenüber dem Publikum.«⁶⁸⁵ Auch im Hinblick auf die Analoge Architektur unterstrichen ihre Protagonist:innen die Bedeutung der Vermittlung ihrer Arbeit an die Öffentlichkeit. Die zeichnerische Praxis der Analogen Architektur knüpfte einerseits an die historische Auseinandersetzung an, andererseits unterstrich sie die Relevanz der Zeichnung im Hinblick auf die Entwicklung der Projekte. So hob der Architekturhistoriker Robin Evans anlässlich der Ausstellung *Architecture and Its Image* in Montréal 1989 die Differenz zwischen der gebauten Architektur und der Praxis der Architekturzeichnung hervor: »Architects do not make buildings; they make drawings of buildings«.⁶⁸⁶

1.1.5 In der akademischen Tradition: Lehrsammlungen und Mappenwerke

Der Katalog zur Ausstellung über die Analoge Architektur kennzeichnete nicht nur das wiedererlangte Bedeutung von Architekturbildern und insofern auch eine Wertschätzung historischer Architekturdarstellungen, sondern auch ein Interesse für das akademische Lehrmaterial und den Umgang mit dem klassischen Architekturvokabular. Zahlreiche Lehrbücher, Mappenwerke und Studienblätter dienten im 19. Jahrhundert als Mustervorlagen für die Entwurfslehre und wurden von lehrenden

⁶⁸⁴ Vgl. Jordan Kauffman, *Drawing on Architecture. The Object of Lines, 1970–1990*, MIT Press: Cambridge, Mass., 2018, S. 13–15.

⁶⁸⁵ Thilo Hilpert, »Raum und Bild. Über Axonometrie und Perspektive«, S. 137.

⁶⁸⁶ Evans zitiert in: Bart Decroos, Véronique Patteeuw, Aslı Çiçek, Jantje Engels, »The Drawing as a Practice«, in: OASE 105, 2020: Practices of drawing, S. 12–25.

sowie praktizierenden Architekten angefertigt. Die Bauforscherin Uta Hassler vermerkt dazu: »Das Lehrbuch ist – im Ideal – ein Unternehmen der Aufklärung, institutionell ein Produkt der Schulen des 19. Jahrhunderts«, und setzt fort: »Ausgehend von enzyklopädischen Sammlungen heterogener Teilbestände historischen Handwerks und neu entwickelter Technik wird im 19. Jahrhundert das Ideal einer ›allgemeinen Konstruktionslehre‹ verknüpft mit entwicklungsgeschichtlichem Denken über die Geschichte der Architektur.«⁶⁸⁷ Die in den Lehrbüchern enthaltenen Zeichnungen richten sich auch an ein allgemein interessiertes Publikum.⁶⁸⁸ Der Bildatlas erweiterte die Grenzen der Wahrnehmung, denn die »Bildatlanten bündeln Einzelbauten so, dass sie den virtuellen Besuch und Genuss der Gebäude und mit ihnen einer Stadt, Region oder Landschaft ermöglichen«.⁶⁸⁹ Für eine bessere Wirkung waren deswegen die Großformate – also die Monumentalität der Bildatlanten – von großem Belang.

Ein prominentest Beispiel eines Mappenwerks, das seinerzeit nicht nur die Art der Entwürfe, sondern und vor allem die Art der Präsentation nachhaltig beeinflusste, ist die *Sammlung architektonischer Entwürfe* von Karl Friedrich Schinkel, erschienen zwischen 1819 und 1840 in Form von insgesamt 28 Heften.⁶⁹⁰ Auf großformatigen Tafeln sind die von Schinkel geplanten und ausgeführten Bauten zu sehen – Musterentwürfe, die durch kurze Projekttexte ergänzt wurden; wenn auch zu Beginn der Publikationsreihe 1819 nur das Gebäude der Neuen Wache schon fertiggestellt war.⁶⁹¹ Die Tafeln sind, mit wenigen Ausnahmen, als Kupferstiche von den beauftragten Stechern angefertigt worden, die von Schinkel die Vorlagezeichnungen und Pläne

⁶⁸⁷ Uta Hassler, »Das Lehrbuch und die Lehre vom Bauen«, in: ders. (Hrsg.), *Der Lehrbuchdiskurs über das Bauen*, Zürich 2015, S. 6; außerdem zur Rolle der Lehrbücher im 18. und 19. Jahrhundert vgl. Michael Bollé, »Akademien und Kunstschulen im deutschsprachigen Raum«, in: Ralph Johannes (Hrsg.), *Entwerfen*, S. 450–480; Martina Długaiczky, »Architektur im Labor. Lehrsammlungen als Mittel der Wissensproduktion und -kommunikation«, in: Anke te Heesen und Margarete Vöhringer (Hrsg.), *Wissenschaft im Museum – Ausstellung im Labor*, Berlin 2014, S. 64–88.

⁶⁸⁸ Vgl. der historische Kontext der Entstehung von »Sammlung architectonischer äußerer und innerer Verzierungen« von Heinrich Karl Riedel, in: Michael Bollé, »Akademien und Kunstschulen im deutschsprachigen Raum«, in: Ralph Johannes (Hrsg.), *Entwerfen*, S. 466f.

⁶⁸⁹ Salvatore Pisani, »Der Bildatlas«, in: Dietrich Erben (Hrsg.), *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie. Ein Handbuch*, Wilhelm Fink: München, 2019, S. 284–309, hier: S. 287.

⁶⁹⁰ Alfons Uhl, »Schinkel als Verfasser und Herausgeber eigener Werke«, in: Alfons Uhl (Hrsg.), *Karl Friedrich Schinkel. Sammlung architektonischer Entwürfe*, Nördlingen 2005, S. 35; charakteristisch für die Bedeutung seiner SAE ist, dass Schinkel zwar zeitlebens parallel an einem architektonischen Lehrbuch gearbeitet hat, dieses jedoch nie erschienen ist: vgl. Goerd Peschken, *Das Architektonische Lehrbuch. Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk*, München, Berlin 1979.

⁶⁹¹ Vgl. Hans Wille, Einführungstext, in: Ders. (Hrsg.), *Sammlung architektonischer Entwürfe: Entworfen und gezeichnet von Schinkel*, Ausstellung im Städtischen Gustav-Lübcke-Museum Hamm vom 31. Okt. bis 6. Dez. 1981 Städt. Gustav-Lübcke-Museum, 1981, ohne Seitenangabe.

erhielten – anonyme Kunsthandwerker, deren eigene Handschrift in keinem der Blätter zu finden ist.⁶⁹² Ausschließlich als Linienzeichnungen präsentierte perspektivische Darstellungen und Pläne in der Sammlung von Schinkel unterstützen die Einheitlichkeit der unterschiedlichen Darstellungsmodi der technischen und der repräsentativen Zeichnungen.

Die neuere Tradition der Lehrbücher und Mappenwerke war einerseits ein visuelles Kommunikationsmittel zwischen den Lehrenden und Lernenden und stellte andererseits »Manifestationen kulturell gewachsener Wissensordnungen« dar.⁶⁹³ Die grafische Formgebung des architektonischen Wissens – in einer Mischung aus realisierten, geplanten und Idealprojekten – wirkte als eine Repräsentation von entsprechenden architektonischen Positionen. Die Monochromie der Darstellungen war durch die historischen Druckverfahren bedingt,⁶⁹⁴ die außerdem sich um 1800 an Stelle von farbigen Darstellungen besonderer Popularität erfreuten.⁶⁹⁵ Auch der Begriff der *Sammlung* (oder auch: *Collection* und *Recueil*) charakterisierte die Tendenz der Architekturpublikationen um 1800.⁶⁹⁶ Auf die ersten Sammelmappen folgten (im deutschen Sprachraum) die ersten Zeitschriften, darunter die *Allgemeine Bauzeitung*, die in Wien seit 1836, oder die *Deutsche Bauzeitung*, die in Berlin seit 1867 herausgegeben wurde, in denen noch lange Zeit keine fotografischen, sondern nur grafische Darstellungen eingesetzt wurden.

Seit 1870er Jahren und bis ins 20. Jahrhundert hinein boten darüber hinaus spezialisierte Verlagshäuser Lehrmittel-Sammlungen an, die erst in den 1920er Jahren durch großformatige Glasdiapositive abgelöst wurden. Die Flügelmappen oder kassettenartigen Hüllen enthielten einzelne oder doppelseitige Blätter mit hochqualitativen fotografischen Aufnahmen, Detailzeichnungen oder auch Zeichnungen zu Architektur- und Kunstthemen. Genutzt wurden diese Mappenwerke beispielsweise

⁶⁹² Hans Wille, »Einführungstext«, in: ders. (Hrsg.), *Sammlung architektonischer Entwürfe*, ohne Seitenangabe.

⁶⁹³ Günter Abel, »Strategien der Stabilisierung von Wissen. Der Fall der Lehrbücher«, in: Uta Hassler (Hrsg.), *Der Lehrbuchdiskurs über das Bauen*, S. 12f.; vgl. auch »Die Architekturpublikation«, in: Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie*, Katalog zur Ausstellung im Deutschen Architekturmuseum, Frankfurt am Main, Dez. 1985–Febr., 1986, S. 56.

⁶⁹⁴ Die *Sammlung* von Schinkel lässt sich in eine lange Reihe der Architekturtraktate und grafischer Werke seit der italienischen Renaissance einreihen, darunter Andrea Palladios *Quattro Libri* (1570), Francesco Borrominis *Opera* (1725), Giovanni Battista Piranesis *Carceri* (1761) oder Étienne Louis Boullées *Essai* (1796–1797).

⁶⁹⁵ Vgl. Kurt W. Forster, »Architecture in Print: How Schinkel Invented the ›Œuvre complète‹«, in: ders., *Schinkel. A Meander through his Life and Work*, Basel 2018, S. 313–331, hier: S. 316.

⁶⁹⁶ Vgl. ebd., S. 318.

im Kunstgeschichtsunterricht; sie wurden auch von Architekturschulen abonniert und monatlich geliefert. Die großformatigen Blätter konnten nebeneinander ausgebreitet, angeschaut und verglichen werden: »Um 1900 erlangten Lehrsammlungen als Mittel der Ausbildung und Forschung zunehmend Bedeutung – insbesondere an Technischen Hochschulen. Grundlegend dafür waren zwei nahezu parallel verlaufende bildungspolitische Entwicklungen. Um den Status einer Bildungsanstalt zu erreichen, hatten die Hochschulen bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Anspruch verfolgt, den Studierenden technischer Fächer auch eine humanistische Bildung angedeihen zu lassen.«⁶⁹⁷

Das Rekurrenieren der Kassettenform des Ausstellungskatalogs Analoge Architektur auf die historischen Vorbilder korrespondierte mit dem inhaltlichen Bezug auf Architektur- und damit verbundene Darstellungsformen aus der Zeit der bürgerlichen Moderne. Die Auflösung einer festen Reihenfolge in die einzelnen Projektblätter betonte den didaktischen Anspruch der »Kassette«, die sich in die historische Tradition der Lehrbuchsammlungen und Mappenwerke einordnen ließ. Im Atelier von Fabio Reinart knüpfte auch die Lehre an die akademische Tradition der Meisterateliers der École an. Zunehmende Relevanz der Bilddarstellungen ging Hand in Hand mit der Entwicklung eines einheitlichen Zeichenstils. Persönliche Vorlieben der Studierenden in Bezug auf die Wahl der Zeichentechnik wichen schließlich den anonymen Darstellungen, die »wie aus einem Guss« zu sein schienen. »Bis heute ist die Analoge Architektur für die Außenstehenden vor allem eine neue Art der Darstellung«, schrieb der Architekturjournalist Benedict Lederer über den »wertkonservativen Rebell« Miroslav Šik 1992, kurz nach der Auflösung des Entwurfsstudios.⁶⁹⁸ Die Ernsthaftigkeit der analogen Bilder hing mit der ästhetischen Überhöhung des Banalen zusammen. Die bedrückend wirkenden Zeichnungen hoben sich nicht nur von den konventionellen »optimistischen« Präsentationszeichnungen ab, sondern auch von den zahlreichen farbenfreudigeren Architekturbildern, die während der 1970er- und 1980er Jahre die Ausstellungen und Publikationen dominierten.

⁶⁹⁷ Martina Długaiczek, »Architectonicae Architectonica« – Architekt(ur)en und Naturwissen. Über die Wirkmacht von Lehrsammlungen in Technischen Hochschulen zu Beginn der Moderne, in: Annerose Keßler, Isabelle Schwarz (Hrsg.), *Objektivität und Imagination. Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*, Bielefeld 2018, S. 203–224, hier: S. 208.

⁶⁹⁸ Benedict Lederer, »Miroslav Šik: der wertkonservative Rebell«, in: Hochparterre: Zeitschrift für Architektur und Design, 1–2/1992, S. 14.

1.2 ›Epigonen‹ und ihre Bilder

Der erste Blick auf die Darstellungen der Analogen im Katalog erweckte den Eindruck, dass die Bilder, trotz der Vielfalt von Referenzen und Analogien, alle aus einer Hand stammten. Die somit erwirkte Anonymität dieser Darstellungen gleicht der anonymen Momentaufnahme, die durch das Drücken einer beliebigen Person auf den Auslöseknopf einer Kamera entstand. Das fotografische Bild, bedingt durch die und entstanden dank der Kameratechnik, trägt keine persönliche Handschrift, die ein unparteiisches Abbild der Wirklichkeit – einen neutralen Blick – suggerieren würde. Der Sepia-Farbstich intensiviert die Ähnlichkeit der monochromen Bilder mit den gealterten fotografischen Abzügen. Der bräunliche Ton der Faltblätter erinnerte andererseits an gealterte Tintenfarbe: »Old ink has a yellow or brown tone today, and it can no longer be determined whether this tone is the result of the oxidation of a once black ink or whether the ink of the sixteenth and seventeenth centuries was originally brown.«⁶⁹⁹ Eine randlose Platzierung der gleichformatigen Bilder im Katalog verstärkte ihre Ähnlichkeit mit den fotografischen Aufnahmen.

Mit dem erwirkten Verzicht auf die Autorenschaft zugunsten einer einheitlichen Bildwirkung sollte sich die Aufmerksamkeit auf den »Text« – die Inhalte der bildlichen Darstellungen – verlagern.⁷⁰⁰ Die Fragestellung nach der Position des Autors (wie das gleiche Problem in der literarischen Praxis) rückte die Vorstellung von Architekten als Schöpferfiguren kritisch in den Vordergrund. Die Intentionen der Analogen Architekturgruppe prävalierten durch die Masse der Bilder über die persönlichen Vorlieben der einzelnen Mitglieder. Oder, mit den Worten von Roland Barthes gesagt: »Schreiben bedeutet, mit Hilfe einer unverzichtbaren Unpersönlichkeit [...] an den Punkt zu gelangen, wo nicht ›ich‹, sondern nur die Sprache ›handelt‹ [*performe*].⁷⁰¹ Der Autor wurde vom »Schreiber« abgelöst, so Barthes, der daraus folgert, dass Texte nicht mehr entziffert und ihr »endgültiger Sinn« nicht mehr bestimmt werden können: »Der Raum der Schrift kann durchwandert, aber nicht durchstoßen werden.«⁷⁰² Im Hinblick auf die Architekturdarstellungen der Analogen bedeutet es, dass diese Darstellungen nicht die

⁶⁹⁹ Charles de Tolnay, »Materials and Techniques«, in: ders., *History and Technique of Old Master Drawings. A Handbook*, New York 1972, S. 71.

⁷⁰⁰ Vgl. Roland Barthes, »Der Tod des Autors« (1968) und Michel Foucault »Was ist ein Autor?« (1969), in: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorenschaft*, Reclam: Stuttgart, 2000, S. 185–193 und S. 198–229; vgl. auch Bernhard Rudofsky, »Architecture without architects« (1964).

⁷⁰¹ Vgl. Roland Barthes, »Der Tod des Autors«, S. 185–193, hier: S. 187.

⁷⁰² Vgl. ebd., S. 191.

darin abgebildeten Bauten repräsentieren, sondern diese erst durch das Bild hervorgebracht wurden. »Schreiben ist nicht mehr länger eine Tätigkeit des Registrierens, des Konstatierens, des Repräsentierens, des ›Malens‹«, argumentierte Barthes, »sondern vielmehr das, was die Linguisten im Anschluss an die Oxford-Philosophie ein Performativ nennen«. Dieser Performativ verweise auf »eine seltene Verbalform, die auf die erste Person und das Präsens beschränkt ist«, »den Akt, durch den sie [die Verbalform] sich hervorbringt – etwa das *Ich erkläre* von Königen«, also den schöpferischen Akt der Textrezeption. Dieser »Text« stellt nach Barthes demnach keine Neuschöpfung dar, sondern »ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur«. ⁷⁰³

Der Begriff »Epigonen« tauchte zum ersten Mal im Herbst 1984 auf. In den Aufgabenblättern zum EMPA-Areal ist zu lesen: »Das griechische Wort epigon bedeutet ursprünglich Nachkommen. Wer heute von Epigonen spricht und hört, denkt an Abwertendes. Wir nicht. Wir glauben daran, dass jede architektonische Arbeit eine Auseinandersetzung mit Historie darstellt. Unterschiedlich ist nur der Grad des Bewusstseins: unreflektierte Arbeit als Mimesis, reflektierte Arbeit als figürliche Arbeit und Tropus.« ⁷⁰⁴ Die »Epigonen« im Studio von Reinhart an der ETH Zürich hantierten mit den diversen Referenzformen und -architekturen, die sie in den zeitgenössischen Kontext übertrugen und neu einordneten. Ihre Kopien ohne Originale verströmen einen »Duft der Nostalgie«. In der scheinbar freien Aneignung der historisch tradierten Formen und Stile hinterfragten sie das Verhältnis von Original und Kopie. Eine »Enträumlichung« und anschließende Neuverortung von gewählten Architekturreferenzen verlieh ihnen eine Brisanz, die auch als eine wiedergefundene »Aura« im Diskurs der Postmoderne verstanden werden kann. ⁷⁰⁵

Die Architekturpraxis hantiert seit der Renaissance mit »neutralen« Darstellungen, gleichwohl fallen unter diese Kategorie größtenteils die sogenannten technischen Zeichnungen: Grundrisse, Ansichten und Schnitte, Zeichnungen, deren Wert sich (im Unterschied zur Bildenden Kunst) ausschließlich auf den Informationsgehalt

⁷⁰³ Vgl. Roland Barthes, »Der Tod des Autors«, S. 189f.

⁷⁰⁴ Vgl. Aufgabenblätter zum Wintersemester 1984/1985, in: Privataarchiv Miroslav Šik.

⁷⁰⁵ Vgl. Argumentation von Boris Groys gegenüber dem Konzept der »Aura« bei Walter Benjamin in seinem Aufsatz »Die Topologie der Aura«, in dem Groys belegt, dass der Begriff der Aura ein moderner Begriff sei, mit dem der Unterschied zwischen »Kopien« und »Originalen« erst hervorgebracht wurde, in: Boris Groys, *Topologie der Kunst*, Hanser: München/Wien 2003, S. 33–46, hier: S. 40; vgl. auch Rosalind Krauss, »The Originality of the Avant-garde« (1981), in: dies., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1985, S. 151–170.

beschränke. An der *École des Beaux-Arts* wurde einerseits das Repertoire an Architekturmotiven vereinheitlicht; andererseits galt das Meiden einer persönlichen Ausdrucksweise einer besseren Vergleichbarkeit der akademischen Entwürfe: »In general it can be said, however, that during the periods when French academism was most pure, and thus least affected by other approaches, the renderings submitted in the Grand Prix competitions were most conventionalized and most removed from pictorial realism and from individual style in drawing.«; auf der anderen Seite, »during periods when the academic view was most strongly modified under the impact of anti-academic romantic or realistic tendencies, the elevation, plan, and section drawings were most likely to be drawn less mechanically and rendered in a range of colors rather than with monochrome washes. For color can be used either to achieve a more realistic effect or to arouse feeling and emotions in the beholder«. ⁷⁰⁶ In der Akademie wurden auch die Konstruktionstypen auf einen gemeinsamen Nenner gebracht: die in den Entwürfen bevorzugten Konstruktionsmethoden aus dem Römische Reich und der Renaissance repräsentierten am deutlichsten die angestrebte »Klarheit« der historistischen Gebäudeentwürfe. ⁷⁰⁷ Der Akademismus des 19. Jahrhunderts, der von den Ideolog:innen der Moderne als regressiv unter Beschuss genommen wurde, kehrte in den Darstellungen der Analogen Architektur unter einem anderen Vorzeichen zurück: als eine kritische *Stilübung*, welche eine Emanzipation von den modernen (und den postmodernen) Dogmen versprach.

1.2.1 *Exercices de style*

Gleich zu Beginn der Studiotätigkeit in Zürich wies Reinhart die Studierenden auf die stilistische Freiheit hin, die es in den Entwürfen zu üben gelte, und die sich an den *Exercices de style*, auf Deutsch: *Stilübungen*, den literarischen Experimenten von Raymond Queneau, ein Vorbild nahm. ⁷⁰⁸ Die Kurzgeschichte *Autobus S* erzählte Queneau

⁷⁰⁶ Vgl. Donald Drew Egbert, »Theory of design«, in: ders., *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture illustrated by the Grand Prix de Rome*, Princeton University Press 1980, S. 115f.; zu Zeichnungen an der *École* vgl. auch: Neil Lavine, »The competition for the Grand Prix in 1824: a case study in architectural education at the Ecole des Beaux-Arts«, in: Robin Middleton, *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, London 1982, S. 67–123.

⁷⁰⁷ Vgl. Donald Drew Egbert, »Theory of design«, S. 116.

⁷⁰⁸ Vgl. Einführung von Fabio Reinhart im ersten Unterrichtssemester im Oktober 1983: »Das Buch erzählte eine ganz banale Geschichte in 100 verschiedenen Weisen. Das Buch von Raymond Queneau trägt den Titel: *Exercices de style*. Die Entdeckung: Der Literat verfügt über präzisere Mittel der Analyse und Kritik als der Architekt. Es geht nun darum, auf dem Gebiete der Architektur, Analoges zu schaffen. Die

in seinem Buch *Exercices de style* in 99 unterschiedlichen Stil- und Dialektvariationen. Mit den *Stilübungen*, dem Sprachspiel mit einer unendlichen Anzahl von Variationen nach einem vorgegebenen Muster, explizierte Queneau einen vorgenommenen Tabubruch: durch die Respektlosigkeit gegenüber sprachlichen Regeln, die für bestimmte Standards, soziale Interaktionen oder kulturelle Aktionen stehen. Er veranschaulichte aber nicht nur die herrschende Befangenheit in gesellschaftlichen Konventionen, sondern auch die Vielfalt von möglichen Perspektiven auf jede soziale Aktion. Mit der strengen Befolgung selbstaufgelegter Regeln in der jeweiligen Kurzerzählung⁷⁰⁹ befreite er »die Sprache aus der In-Dienst-Stellung für eine Erzählung« und stellte mit Mitteln einer absurden Übertreibung die Einschränkungen selbst in Frage, denn »wer die Macht der Regeln relativiert, mokiert sich über die Macht«. ⁷¹⁰ Die ersten Variationen von *Exercices de style* verfasste Queneau in Paris im Jahr 1942; die Schwierigkeiten bei der versuchten Veröffentlichung der *Stilübungen* unter dem Vichy-Regime waren die logische Konsequenz angesichts ihrer Inkompatibilität mit dem totalitären Denken. Auch die Analoge Architektur kann im Hinblick auf ihre implizite politische Haltung interpretiert werden: im Gegensatz zur Politisierung der Architektur im Zuge der 1968er-Bewegung betonten die Analogen in den 1980er Jahren ihre ausgesprochen anti-politische Position, die sich analog zu den Vertreter:innen des *dirty realism* sowohl vom Idealismus der 1968er als auch vom zeitgenössischen Konservatismus abzugrenzen suchte.

Die Textübungen von Queneau weisen keine persönliche Handschrift auf; ihr Stil hängt kaum mit einer bestimmten Haltung des Autors zusammen. Nicht die Autonomie des Erzählenden, sondern die der Formvorgaben war ausschlaggebend, weil »es in der Literatur nicht nur darum geht, *was* erzählt wird, sondern *wie* es geschieht, und dass dieses *Wie* variabel ist«, ⁷¹¹ – eine Formel, die sich auf die Formversuche der Analogen übertragen ließ.

erste Übung nimmt darauf Bezug«, in: Aufgabenblätter Wintersemester 1983/1984, in: Privataarchiv von Miroslav Šik; vgl. auch das Essay, das anlässlich der Beteiligung von Reinhart und Reichlin an der IBA Berlin entstand, in dem sie sich ein weiteres Mal auf die »Exercices de style« beziehen, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, »Als ob«, in: Felix Zwoch (Hrsg.), *Idee, Prozess, Ergebnis. Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt*, Katalog zur Ausstellung, Frölich & Kaufmann: Berlin, 1984, S. 321–324.

⁷⁰⁹ Die Titeln der Kurzerzählungen verweisen jeweils auf ihre Stilistik: vgl. »Bericht«, »Genaue Angaben«, »Wortkompositionen« oder »Polyptota«, »Apokopen«, »Tanka«, »Botanisch«, »Medizinisch«, »Zoologisch« usw., in: Raymond Queneau, *Stilübungen*. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Frank Heibert und Hinrich Schmidt-Henkel, Berlin 2017 [Originalausgabe: *Exercices de style*, 1947], S. 197–209.

⁷¹⁰ »Spielerisch und subversiv: Das befreiende Lachen über erfüllte und übererfüllte Regeln«, S. 198f.

⁷¹¹ Ebd., S. 205.

Die gefundenen Referenzen setzten die Studierenden von Reinhart zu Beginn ihrer Arbeit am Projekt zu ersten Collagen zusammen, um sie anschließend in ein »holistisches« Bild zu transformieren. Mit der Idee der *Collage City* schlugen Colin Rowe und Fred Koetter, die Autoren einer gleichnamigen Publikation,⁷¹² ein Konzept vor, in dem sie die zukunftsweisende »totale Vision« der Moderne mit dem »arkadischen Mythos« einer idealen Vergangenheit zusammenführten. Bernhard Hoesli, der zwischen 1959 und 1984 an der Architekturabteilung der ETH Zürich unterrichtete, setzte sich in seinen Seminaren seit Mitte der 1970er Jahre mit *Collage City* und der *Dialogischen Stadt* auseinander.⁷¹³ Im Unterschied zu Rowe oder Hoesli, für die die Collage, in der die »Nostalgie für die Zukunft« und die »Nostalgie für die Vergangenheit« die Methode und das Ergebnis darstellten, repräsentierten die finalen Darstellungen der Analogen jedoch eine Evolution der Referenzen und Motiven zu einem Abbild der Gegenwart.

1.2.2 Zeichentechnik: Jaxonkreide und Buntstifte

Während im ersten Projektsemester von Fabio Reinhart im Winter 1983–84 noch keine perspektivischen Zeichnungen verlangt oder präsentiert wurden, war ab dem folgenden Semester eine größere Varianz an Darstellungen anzutreffen. In den Projekten zwei Jahre darauf tauchten vermehrt die mit Ölkreide und Buntstiften erstellten Perspektiven auf. Die gleiche Zeichentechnik setzte Šik in seinem Wettbewerbsbeitrag für ein Wohnhaus in Zürich-Selnau 1985 ein, der auch im Katalog zu finden ist. Die Farben der Bilder reichen von Rotbraun bis rossianischen Sandgelb und Türkisblau. Im Sommer 1986 gewannen die mit Ölkreide angefertigten Zeichnungen für das Projekt einer Feuerwehration in Zürich die Oberhand. Das Projekt markierte einen Wendepunkt in der Studioarbeit. Zunehmend herrschten gedämpfte Farben, die zwischen grau und blaugrau, braun und dunkelgrün lagen, in den Zeichnungen vor. Die Darstellungen der zwei letzten Projekte im Vorfeld der Ausstellung im Jahr 1987 stachen besonders durch die aufwendige Bearbeitung von Materialtexturen, Stein- und Holzverkleidungen, sowie

⁷¹² Colin Rowe und Fred Koetter publizieren die erste Version des Aufsatzes »Collage City« 1975 in der »Architectural Review« 1975; 1979 erscheint das Buch, das von Bernhard Hoesli 1984, kurz vor seinem Tod, ins Deutsche übersetzt und herausgegeben wurde, vgl. Bernhard Hoesli, »Kommentar zur deutschen Ausgabe«, in: Colin Rowe und Fred Koetter, *Collage City*. Mit einem Nachwort von Colin Rowe, Basel, Boston u. Berlin 1997 [erste Auflage 1984].

⁷¹³ Vgl. Lehrkonzept von Bernhard Hoesli an der ETH Zürich, vgl. Tom Steinert, *Komplexe Wahrnehmung und moderner Städtebau*. Paul Hofer, Bernhard Hoesli und ihre Konzeption der »dialogischen Stadt«, Park Books: Zürich 2014.

die Ausarbeitung von Licht und Schatten hervor, die diesen Bildern eine besondere Stimmung verliehen.

Je konkreter die Bilder wurden, desto deutlicher zeigte sich die Diskrepanz zwischen dem Raumprogramm und den abgebildeten Räumen, die das Programm in die konzeptuellen Darstellungen überführten. Die Arbeit am Entwurf war insofern nicht von einer gleichzeitigen Detailarbeit an der Bildkomposition zu trennen. Insbesondere bei der Darstellung von Innenräumen kam es auf jedes Bildelement an, wenn es um die Fragestellung ging, »wie sich die Wahl der Tür- oder Fensterbeschläge auf die Stimmung eines Raumes auswirken« kann.⁷¹⁴ Das Bild war zugleich Programm: »Gemischte und haptisch erlebbare Realitäten ersetzen virtuelle, die akademische Welt stark prägende Bilder«,⁷¹⁵ fasste Miroslav Šik rückblickend zusammen. Für Quintus Miller⁷¹⁶ waren die Zeichnungen »keine corbusianischen Linienperspektiven, wie bei den anderen – es war Malerei!«. ⁷¹⁷ Miller erinnert sich an die ersten Versuche im Arbeitsatelier im Jahr 1986: »Luca Ortelli brachte die Jaxonkreiden mit. Wir standen um einen großen Tisch und sahen zu. Luca und Miroslav zeigten, was man mit den Ölkreiden, Watte, Schuhcreme und Terpentinöl alles machen konnte. Zusammen mit Martin Bühler und Daniel Studer begannen wir, uns die Technik zu erarbeiten. In Zeitschriften und Büchern sahen wir uns auf Fotografien die Wirkung von Material und Licht genau an.«⁷¹⁸

Diese Zeichentechnik verlangte nicht nur viel Geduld, sondern war auch mit einem erheblichen Zeitaufwand verbunden. In einer beinahe bildhauerischen

⁷¹⁴ Vgl. Lukas Imhof, »Analoge Architektur«, Eva Willenegger, Lukas Imhof, Professur Miroslav Šik (Hrsg.), *Analoge altneue Architektur*, Quart Luzern 2018, S. 29.

⁷¹⁵ Miroslav Šik, »Nachbleibsel«, in: Eva Willenegger, Lukas Imhof, Professur Miroslav Šik (Hrsg.), *Analoge altneue Architektur*, Quart Luzern 2018, S. 6.

⁷¹⁶ Der heutige Mitinhaber des Architekturbüros Miller & Maranta studierte bei Fabio Reinhart an der ETH Zürich von 1985 bis 1987.

⁷¹⁷ Vergleichbare Mischtechniken gab es seit der Renaissance, wobei für diese Zeichentechniken die Vorläufer der heutigen Pastellkreiden eingesetzt wurden, vgl. Charles de Tolnay: »If the artist intends to make a finished drawing, that is, to give almost the effect of a painting, he will generally prefer combined techniques, for example, pen or chalk drawing completed with wash and Chinese white. Most of the finished drawings in the Renaissance were washed in the dark parts and heightened with Chinese white to express the light areas. [...] Another combined technique for a study or a finished drawing is that which is called *dessin aux deux* or *aux trois crayons*. [...] There are three principal methods for combined technique: first drawings are made with black chalk in which a few red touches [...] are added; secondly, the two tones are used to distinguish the skin from the garments; thirdly, the red and black chalk are intermingled to give a brownish-red tone to the whole. This technique is the forerunner of the pastel, where not only red, white and black, but other colors are used«, in: ders., »Materials and Techniques«, in: ders., *History and Technique of Old Master Drawings. A Handbook*, Hacker Art Books: New York 1972, S. 73.

⁷¹⁸ Quintus Miller, zitiert in: »Handwerk« (Auszüge aus den Gesprächen mit ehemaligen Student:innen), in: Eva Willenegger, Lukas Imhof, Professur Miroslav Šik (Hrsg.), *Analoge altneue Architektur*, Quart: Luzern 2018, S. 399.

Arbeitsweise wurden in einem Bild zuallererst (im Unterschied zu einem Aquarell oder Ölgemälde) Licht- und Schattenbereiche definiert: »Dafür wird die Zeichnung am Anfang dunkel eingefärbt. Lediglich der Himmel bleibt und wird wie beim Aquarell malerisch mit Farbe aufgetragen, anstelle mit Wasser aber mit Terpentinöl schlierig verwischt und mit Radiergummi und hartem Bleistift (6H) wolkig nachgearbeitet.« Im nächsten Schritt wurde die dunkle Farbschicht intensiviert: Der »Graphitstaub aus der Bleispitzmühle wird mit Terpentinöl zu dunkler Farbe vermengt und mit Wattebäuschen mehrschichtig aufgetragen«, und anschließend »werden der dunklen Farbe bereits erdige, gebrannte Siena- und Brauntöne beigemischt.« Zum Schluss wurde der dunkle Farbton aufgehellt: »[M]it Watte, Radiergummi, scharfkantiger Rasierklinge und Schablonen werden die Schattierungen, Konturen und Helligkeitsverläufe herausgearbeitet. [...] Es entsteht ein Graustufenbild.« Das entstandene monochrome Bild wurde dann mit Farb- und Bleistiften in unterschiedlichen Härtegraden koloriert und die Details ausgearbeitet: »Das Bild erhält Farbe, wie die Schwarz-Weiß-Fotografie in der Frühzeit der Fotografie durch Kolorieren zum Farbbild umgewandelt wurde.«⁷¹⁹

Die meisten Architekturreferenzen, die Eingang in die Darstellungen der Analogen gefunden haben, waren nicht Bauten, sondern Fotografien nachempfunden: »In Zeitschriften und Büchern sahen wir uns auf Fotografien die Wirkung von Material und Licht genau an«, um sie in den Bildern möglichst detailtreu zu imitieren, so Quintus Miller.⁷²⁰ Die aufwendige Produktion dieser Bilder hob den symbolischen Wert der Darstellungen, wobei auch der monetäre Wert über den durchschnittlichen Ausgaben lag.⁷²¹ Die kollektive Handarbeit bei der Herstellung eines Bildes, bei der die »old boys« (so wurden die erfahrenen Student:innen im Studio bezeichnet) den Neueinsteiger:innen zu helfen verpflichtet waren, war dennoch nicht ohne die moderne Technik zu bewältigen: »Die Perspektive wird mit den schulmässigen Verfahren in bewältigbarem Format konstruiert und mit der Xerox-Maschine auf A0 vergrössert«; und weiter, »Auf einem Auflegeblatt wird ›die Natur‹ dargestellt. Die Bäume stammen

⁷¹⁹ Vgl. Christoph Mathys, »Handwerk. Jaxontechnik – Schritt für Schritt zur grossen Perspektive«, in: Eva Willenegger, Lukas Imhof, Professur Miroslav Šik (Hrsg.), *Analoge altneue Architektur*, S. 386–402.

⁷²⁰ Vgl. Quintus Miller, zitiert in: »Handwerk«, S. 399.

⁷²¹ Zum Herstellung des Bildes gehörte die Blaupause der Vorzeichnung im A0-Format, die Mitte der 1980er-Jahre ca. 100 CHF kostete.

aus Lehrbüchern, und für die richtige Grösse sorgt wiederum das Zeicheninstrument Xerox«. ⁷²²

1.2.3 Analoge Architekturbilder und Archetypen der Melancholie

Die ersten Versuche der Analogen mit Jaxonkreiden gingen auf die Bildstrategien von Aldo Rossi zurück. Die farbenreichen Bilder von Rossi (oder auch diejenigen, die in seinem Auftrag angefertigt wurden), zeichnen sich durch ihren fragmentarischen Charakter aus. Der Katalog der elementaren Formen verwies in diesen Bildern, die sich mit Fragmenten der eigenen Entwürfe, bedeutenden Bauten oder biographischen Momenten zu einem enigmatischen Ganzen zusammenschlossen, auf die Ikonographie in den Bildern von Giorgio de Chirico und der *Pittura metafisica*, aber auch auf die Mailänder Künstlergruppe *Novecento* und die Mailänder Stadtlandschaften von Mario Sironi aus den 1920er Jahren. ⁷²³ Die Bildräume Sironis mit ihren monumentalen Baukörpern wirken wie ein arrangiertes Stilleben – ein Ausdruck seiner Kritik an der modernen Entfremdung. ⁷²⁴ Die Auseinandersetzung Rossis mit de Chirico und Sironi stimmte mit seiner erweiterten Auffassung von Architektur überein: einer Verbindung von »rationalen« mit »irrationalen« Elementen in Entwürfen, Bauten, Bildern und Texten. ⁷²⁵

Dieses Bündnis des Rationalen und des Irrationalen setzt der Architekturohistoriker Diogo Seixas Lopes in Verhältnis zur historischen Bedeutung des

⁷²² Vgl. Benedikt Loderer, »Miroslav Šik: der wertkonservative Rebell«, Hochparterre: Zeitschrift für Architektur und Design, Heft 1–2.1992, S. 14.

⁷²³ Carsten Ruhl untersucht in Bezug zum Einfluss von *Pittura Metafisica* auf Rossi seine ersten Entwürfe, darunter Monumento alla Resistenza in Cuneo (1962), den Brückenentwurf als Beitrag für die 13. Mailänder Triennale (1964) oder die Rekonstruktion für das Teatro Paganini in Parma (1964) sowie das Projekt für eine Platzgestaltung mit einem Partisanendenkmal in Segrate vom 1965, vgl. Carsten Ruhl, *Magisches Denken – Monumentale Form. Aldo Rossi und die Architektur des Bildes*, Wasmuth: Tübingen/Berlin, 2013, S. 81–85; außerdem zur Verbindung von *Pittura metafisica* und *Novecento*: Ruhl, ebenda, S. 88–93.

⁷²⁴ Ruhl akzentuiert die Parallele zwischen der Malerei und der monumentalen Architektur des *Novecento* am Beispiel von Giovanni Muzio, der die Fassadenmotive der Wohnbebauung an der *via Moscova* (1918) »aus dem Fundus architekturhistorischer Ornamente [schöpfte], die er allerdings in ungewöhnlicher Weise kombinierte. Denn wie in den Bildern Sironis und de Chiricos waren nun die Proportionen und Hierarchien des angewandten Vokabulars vollständig aus den Fugen geraten und hinterließen beim Betrachter das Bild einer rätselhaften [...] Interpretation des Wohnhauses«, in: Carsten Ruhl, *Magisches Denken – Monumentale Form*, S. 91.

⁷²⁵ Vgl. Peter Eisenman, *Aldo Rossi in America. 1976–1979*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1980; vgl. den realisierten Entwurf für den Friedhof in Modena von Rossi (1971–1980) mit den konzeptuellen Elementen in den hinzugehörigen Bildcollagen und Skizzen, in: Carsten Ruhl, *Magisches Denken – Monumentale Form*, S. 114–136.

Begriffs der Melancholie, wobei er argumentiert, dass das moderne Konzept der Melancholie – »sense of a loss« – den Schlüssel zum Gesamtwerk von Rossi darstelle.⁷²⁶ Die neue Bedeutung der »Melancholie« und ihrer Manifestationen seit der Renaissance besagte, dass diese »was associated with individuals who are ›more rational and less eccentric and in many respects superior to others either in culture or in the arts or in statesmanship«.⁷²⁷ Die Melancholie war seither vom Intellekt nicht zu trennen, da »the Renaissance was a process whereby man was liberated from external dogmas and entrusted with the faculty of reason«. All den Menschen, die sich der Macht des Intellekts bemächtigten, war zugleich ein Zustand der Melancholie, »a new paradigm, of intellectual anxiety« eigen, so Lopes.⁷²⁸ Desweiteren wurde die Melancholie in der Renaissance mit räumlichen und visuellen Merkmalen assoziiert. Diese, ein Ausdruck des sich einer unlösbaren Aufgabe verschrieben habenden Intellekts, etablierten sich in Form von ikonographischen Motiven, wie sie im Stich *Melencolia I* von Alfred Dürer zu sehen sind, der die Themen und die Unsicherheiten seiner Zeit versinnbildlicht. Lopes betont: »The will to fully comprehend the world, to encompass its reasons, also caused distress. It resulted from the awareness of the shortcomings of a task, bound to be incomplete. Man was faced with frustration. It could, at least, be made visible like the gaze of Albrecht Dürer's winged figure.«⁷²⁹ Die Rationalisierung der Welt habe in der Konsequenz zur Empfindung der menschlichen Unzulänglichkeit geführt. Lopes setzt fort: »Much later, Walter Benjamin noted how ›allegory is in the realm of thought what ruins are in the realm of things«. As human society developed the ruination of things and thoughts, this became a problem for culture and was expressed through melancholy.«⁷³⁰ Die Melancholie äußere sich in der Moderne durch bestimmte Architekturtypologien, die Lopes über die Analogien des Traurigen und die atmosphärische Wirkung des Erhabenen, das mit der Empfindung von Angst und Schrecken in einem Zusammenhang steht, in Verbindung bringt. Das Pathos der Architektur sei in der Moderne erst durch die Idee des Untergangs entstanden, die sich in den Ruinen realisiere.

⁷²⁶ Vgl. Diogo Seixas Lopes, »Introduction«, in: ders., *Melancholy and Architecture: On Aldo Rossi*, Park Books: Zürich, S. 12–28, hier: S. 14.

⁷²⁷ Lopes bezieht sich auf den Philosophen der Renaissance Marsilio Ficino, der sich in seinem Traktat »De triplici vita« (1489) mit einer neuen Definition von Melancholie auseinandersetzte, vgl. Diogo Seixas Lopes, »Melancholie and Architecture«, S. 32–73, hier: S. 32.

⁷²⁸ Vgl. ebd., S. 33f.

⁷²⁹ Ebd., S. 37.

⁷³⁰ Ebd., S. 70.

Die Bewegung des neuen Rationalismus knüpfte an das nicht eingelöste technologische Fortschrittsversprechen in der Moderne an. Der visuelle Ausdruck der dem Rationalismus impliziten »melancholy as a cognitive dilemma« fand sich zuvor schon in den Darstellungen von Piranesi und Boullée, und später in der *Pittura metafisica*. Paradigmatisch für den bildlichen Ausdruck des Rationalismus war das Gemälde *La Città Analoga* des italienischen Malers und Architekten Arduino Cantàfora, das er anlässlich der XV. Mailänder Triennale 1973 anfertigte. Das Bild war ein visuelles Manifest der *Tendenza*, deren wichtigste Protagonist Aldo Rossi war.⁷³¹ Das Bild von Cantàfora, der zwischen 1973 und 1978 in Rossis Atelier tätig war,⁷³² ist an die Idealstadtveduten aus der Renaissance angelehnt. Auf dem zentralperspektivischen Bild sind Projekte und Bauten abgebildet, die Rossis lose Theorie der analogen Stadt illustrieren: Die Abbildung einer fiktiven Stadt besteht aus den gebauten und ungebauten Architekturen, die Rossi zum Projekt des Rationalismus hinzuzählte, darunter das Haus von Adolf Loos am Michaelerplatz in Wien, die Turbinenhalle der AEG-Fabrik von Peter Behrens in Berlin, das Pantheon in Rom oder auch das Bild der Hochhausstadt aus der Publikation *Großstadtarchitektur* von Ludwig Hilberseimer und das Projekt für einen Turm des Revolutionsarchitekten Étienne-Louis Boullée. Auch etliche Bauten von Rossi sind auf diesem Bild zu sehen: Sein frühes Projekt für ein Partisanendenkmal in Segrate befindet sich im Mittelpunkt der Gesamtkomposition. Die Bauten von Rossi finden sich auch in weiteren Bildern Cantàforas, die im Unterschied zu den fragmentarischen und skizzenhaften Zeichnungen von Rossi viel realistischer erscheinen.

Cantàfora übernahm für *La città analoga* die Technik und die Farbpalette von de Chirico, sodass sein Bild eine kulissenhafte Wirkung erzielt. Im menschenleeren Bild, wie auch in weiteren seinen Bildern, findet sich eine ganze Reihe an Typologien, die sich auf die metaphysische Malerei berufen: Schornsteine und Türme, ausgedehnte Plätze mit klassischen Arkadengängen, von Statuen und Säulen gesäumt. Ihre surreale Wirkung erreichen die Bilder de Chiricos durch den Einsatz von visuellen »Störungen«: perspektivische Verzerrungen und unstimmmige Schattendarstellungen, Menschenleere

⁷³¹ Vgl. Antonio Monestiroli, »Aldo Rossi e la Tendenza«, in: Marco Biraghi, Gianni Braghieri, Martina Landsberger (Hrsg.), *Aldo Rossi – il gran teatro dell'architettura / Aldo Rossi – the great theater of architecture*, Cinisello Balsamo: Mailand, 2018, S. 34–41, hier: S. 38.

⁷³² Arduino Cantàfora verlässt das Büro von Aldo Rossi nach fünf Jahren Mitarbeit 1978, um sich verstärkt der Kunst zu widmen, vgl. Nicolò Ornaghi and Francesco Zorzi, »A Conversation with Arduino Cantàfora«, in: *Log No. 35* (Fall 2015), S. 85–96, hier: S. 85.

und erkennbare Attribute der unmittelbaren menschlichen Tätigkeit; die Rauchwolken deuten auf eine funktionierende Fabrik im Hintergrund hin, die im Wind wehenden bunten Fahnen lassen auf ein in der unmittelbaren Vergangenheit stattgefunden habendes Stadtfest schließen. Großflächig ausgemalte sandfarbene Boden- und türkisblaue Himmelflächen bewirken eine Zweidimensionalität, die wiederum im Gegensatz zur perspektivischen Konstruktion steht; außerdem lässt sich bei einer eingehenden Betrachtung der angenommene Standpunkt weder mit der gezeichneten Horizontlinie noch mit den Fluchten der einzelnen Objekte zur Deckung bringen.⁷³³ Die scheinbar idyllische Situation eines heiteren Sommertags erweist sich in dem Moment als eine surreale Episode, in der »die Kette der Erinnerung für einen Augenblick durchreißt.«⁷³⁴

Im Rekurs auf de Chirico und *Pittura metafisica* und in Bezug auf das Architekturuniversum von Rossi betonte auch Cantàfora die theatralische Dimension in seinen Bildern. Für Rossi war das Theater *die* Metapher für ein *theater of life*: »There is no photograph of Fagnano Olona that I love so much as the one of the children standing on the stair under the huge clock which is indicating both a particular time and also the time of childhood, the time of group photos, with all the joking that such photos usually entail. The building has become pure theater, but it is the theater of life, even if every event is already anticipated.«⁷³⁵ Die Darstellung einer Wanduhr findet sich auch in mehreren von Cantàforas Bildern, die sie Rossis theoretische Überlegungen illustrieren. Rossi selbst sah sich am Anfang seiner Karriere in der realistischen Tradition von Ludovico Quaroni und des architektonischen Neorealismus: »At the start, I saw realism as a solution of change: it proudly opposed the grey and penitentiary aspect of modern

⁷³³ Vgl. Giorgio de Chirico: »Geheimnis und Melancholie einer Straße« (1914), »Das Rätsel eines Tages« (1914), »Die Sehnsucht nach dem Unendlichen« (1913–14), »Melancholie« (1912), »Piazza d'Italia« (1913);

⁷³⁴ De Chirico beschrieb den metaphysischen Aspekt folgendermaßen: »Es gilt als grundsätzlich erwiesen, daß der Wahnsinn ein immanentes Element jeder tiefen Äußerung der Kunst ist. Schopenhauer definiert den Wahnsinnigen als Menschen, der das Gedächtnis verloren hat. Eine scharfsinnige Definition. Die Logik unseres normalen Tuns und Lebens ist nämlich ein kontinuierliches Band der Erinnerung an die Beziehungen zwischen der Umwelt und uns. [...] Nehmen wir aber einmal an, daß aus unerklärlichen, meinem Willen nicht unterworfenen Ursachen die Kette der Erinnerung für einen Augenblick durchreißt. [...] Ich kann daraus folgern, daß jede Sache zwei Aspekte hat. Der eine ist der geläufige, den wir fast immer wahrnehmen und den die Menschen generell sehen. Der andere ist der spektrale oder der metaphysische Aspekt«, in: Giorgio de Chirico, »Über die metaphysische Kunst. Wahnsinn und Kunst« [1919], in: Wieland Schmied (Hrsg.), *De Chirico. Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften*, Berlin 1973, S. 44.

⁷³⁵ Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, S. 55.

architecture. It was not architecture, specifically, that interested me – and still isn't – but rather the emotion that architecture, despite its limits, seemed to give to me.«⁷³⁶ »The ideology of realism initially advocated by Aldo Rossi«, schreibt Lopes, »sought to create a popular art, not necessarily made by the people but rather as ›the conscious expression of a progressive movement of society, of a rising class«⁷³⁷

In seiner zweiten Monographie, *A Scientific Autobiography*, die 16 Jahre nach der *L'architettura della citta* erschien, brachte Rossi seine Enttäuschung über die Architektur zu Papier, als er sich einen alternativen Titel für das Buch überlegte: »As I have said, Forgetting Architecture comes to mind as a more appropriate title for this book, since while I may talk about a school, a cemetery, a theater, it is more correct to say that I talk about life, death, imagination.«⁷³⁸ Die Architektur von Rossi wurde, trotz seiner Versuche, den ökonomischen und politischen Zwängen der Gegenwart zu entkommen, letztendlich zum Ausdruck dieser Zwänge, auf wenige medienwirksame *images* reduziert. Deswegen notierte er 1982: »Forget architecture and just make drawings and paintings. I like it simple. (A lady from New Orleans).«⁷³⁹

Den Bezug zum Realismus, an dem Rossi festhielt, überführte der Künstler Cantàfora in seine eigenartigen Bildwerke, wobei zu seinen Vorbildern der italienische Maler Angelo Morbelli (auch für Rossi von großer Bedeutung) gehörte, zu dessen sozialkritischen Werken die Bilder aus der Serie zum Mailänder Altersheim *Pio Albergo Trivulzio* gehören.⁷⁴⁰ Rossi beschrieb das Werk seines ehemaligen Studenten und Mitarbeiter Cantàfora als »a world, probably a lost world of the technique«, welche mit der perfekten Beherrschung der Zeichentechnik auch ihre Protesthaltung entfaltet.⁷⁴¹ Die zeichnerische Präzision in den realistischen Bildern Cantàforas und die durch sie geschaffene Atmosphäre war womöglich ein Vorbild für die zeichnerische Arbeit im Studio von Fabio Reinhart in Zürich, der selbst zuvor als Assistent und Mitarbeiter bei Rossi tätig gewesen war. In den Darstellungen der Analogen Architektur fanden sich aber kaum klassizistische Motive nach Art von de Chirico und Theatralik nach Art von

⁷³⁶ Aldo Rossi, zitiert in: Diogo Seixas Lopes, »The case of Aldo Rossi«, S. 75–123, hier: S. 82.

⁷³⁷ Diogo Seixas Lopes, »The case of Aldo Rossi«, S. 87.

⁷³⁸ Diogo Seixas Lopes, »Conclusion«, S. 195–226, hier: S. 200.

⁷³⁹ Aldo Rossi, zitiert in: Diogo Seixas Lopes, »Conclusion«, S. 210.

⁷⁴⁰ Vgl. Nicolo Ornaghi & Francesco Zorzi, »A conversation with Arduino Cantàfora«, in: Log 35, 2015, S. 85–96, hier: S. 96; Aldo Rossi, »La stagione perduta«, in: Aldo Rossi; Gianni Contessi (Hrsg.), *Arduino Cantàfora. Architetture*, Electa: Mailand, 1984, S. 7.

⁷⁴¹ Ton Quik, »The window of the poet«, in: Germano Celant, Stijn Huijts (Hrsg.), *Aldo Rossi. Opera grafica*, Silvana: Mailand, 2015, S. 42.

Rossi, die die Analogen durch die Motive des Schweizer »Alltagsdramas« ersetzten. Die Analogen operierten nicht mit solchen plakativen Referenzen wie Wanduhren oder Bild-in-Bild-Perspektiven.⁷⁴² In ihren perspektivischen Darstellungen finden sich auch keine Diskrepanzen im Hinblick auf die Bildkonstruktion. Die Referenzen, auf die sich Analoge Architektur bezog, zielten darüber hinaus nicht wie die Architekturen des Neorationalismus auf eine Reduktion auf elementare Formen, sondern sie strebten eine Mehrdeutigkeit an. Die monumentalen menschenleeren Innenräume bekunden nichtdestoweniger eine formale und inhaltliche Nähe zu den Innenraumdarstellungen von Cantàfora, die von den Spuren der unmittelbaren Präsenz von Menschen durchzogen sind.⁷⁴³ Die *metaphysische* Dimension der Analogen Architektur fand ihren Ausdruck in den Bildern mit fotorealistischer Wirkung, in denen Fragmente der historischen Architekturen in Form einer scheinbaren Ganzheit präsentiert wurden.

Das Konzept der Melancholie transformierten die Analogen in einen Poetischen Realismus. Der historische Begriff bezog sich auf den revolutionären Umbruch von 1848, der einen ästhetischen Neuanfang nach sich zog, »als ein Versuch, besondere ästhetische Ziele den neuen Forderungen einer soziopolitisch veränderten Gesellschaft anzupassen«.⁷⁴⁴ Der (bürgerliche) Realismus des 19. Jahrhunderts agierte unter der Prämisse der »Darstellung der zeitgenössischen alltäglichen gesellschaftlichen Wirklichkeit auf dem Grunde der ständigen geschichtlichen Bewegung«⁷⁴⁵. Der Zusatz »poetisch« ist im Hinblick auf das Jahr 1848 als eine ästhetische Kategorie interpretierbar. Der Literaturwissenschaftler Andreas Huyssen schreibt darüber: »Das Scheitern der bürgerlichen Revolution 1848/49 veränderte die historisch-politische, geistige und literarische Lage Deutschlands so weitgehend, daß man [...] um die Mitte des Jahrhunderts den Beginn jener literarischen Periode ansetzen darf, die als bürgerlicher oder poetischer Realismus bekannt wurde.«⁷⁴⁶ Das Merkmal des

⁷⁴² Vgl. Bilder von Arduino Cantàfora: »La città banale« (1980) und »Roma« (1983), in: Aldo Rossi; Gianni Contessi (Hrsg.), *Arduino Cantàfora. Architetture*, S. 146 und S. 149.

⁷⁴³ Wie zum Beispiel in Cantàforas Bild *Casa dell'acqua* (1983) mit einer Darstellung eines innenliegenden Schwimmbeckens: Das fließende Wasser und die Wanduhr in der Mitte des Bildes verweisen auf die Präsenz von Menschen, und dadurch verstärkt sich die Wirkung der Leere im zentralperspektivisch dargestellten Raum.

⁷⁴⁴ Vgl. Roy C. Cowen, *Der Poetische Realismus. Kommentar zu einer Epoche*, Winkler: München, 1985, S. 13.

⁷⁴⁵ Dieter Lohmeier, zitiert in: Roy C. Cowen, *Der Poetische Realismus*, S. 14.

⁷⁴⁶ Andreas Huyssen, zitiert in: Roy C. Cowen, *Der Poetische Realismus*, S. 22.

Poetischen verwies auf den herausragenden »Kunstcharakter« eines realistischen Werks.⁷⁴⁷

Miroslav Šik erhob »die Darstellung der Wirklichkeit mittels eines neuen poetischen Stoffs« zu einem erklärten Ziel der Analogen Architektur. Die Poetik soll sich nach Šik an den »Ernst und die Poesie des Lebens« richten, die in den Projekten der Analogen Architektur wiedergegeben wurden.⁷⁴⁸ In der Tradition des Realismus, die Wirklichkeit, »so wie sie ist«, wiederzugeben, sahen sich die Protagonist:innen der Analogen Architektur im Gegensatz zu den radikalen Architekturpositionen, zu denen sie die Avantgarde oder die sogenannte heroischen Moderne zählten. Šik betont in seinem Vorwort zum Ausstellungskatalog, dass die »konkrete Wirklichkeit [...] in der vorkünstlerischen Wahrnehmung nicht schön« sei, hingegen die »poetisch-realistische Darstellung der Welt [...] einen aktiven künstlerischen Akt« darstelle, »in dessen Verlauf die Realität zur Realität gemacht wird«. Die Poetisierung gelinge erst mit der Verfremdung, so Šik, verfremdet werden könnten aber nur gewohnte und weitverbreitete Strukturen und Bauten, nicht die radikal neuen Formen.

Die Poetik in den Darstellungen der Analogen ähnelte der Herangehensweise von Bernd und Hilla Becher, die mit ihren schwarz-weißen fotografischen Serien ästhetische Dokumente der vergangenen Ära präsentierten, und zwar im Moment der gesellschaftlichen Transformation vom modernen industriellen zum postmodernen und postindustriellen Informations- und Erlebniszeitalter. Die Nostalgie gegenüber der nachvollziehbaren *Mechanik* der modernen Zeit erschien als eine rückwärtsgewandte Haltung, die in Analogie mit der Rückwärtsgewandtheit des *dirty realism* interpretiert werden kann. Die erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber der »Ökonomie des Unreinen« und dem »Müll« – den industriellen Anlagen, den Stadtrandgebieten oder den stillgelegten Fabrikbauten – war ein Ausdruck des Protests gegen den Reinheitskult der Moderne, aber auch eine Kritik an der affirmativen Auffassung von Technik in der aufkommenden neoliberalen Gesellschaftsordnung.

⁷⁴⁷ Vgl. die zusammenfassende Definition der Merkmale des Poetischen Realismus bei Roy C. Cowen, *Der Poetische Realismus*, S. 29–31.

⁷⁴⁸ Vgl. Miroslav Šik, »An die Seelenmaler«.

1.2.4 Der Gegner: das unvollendete Projekt der Moderne

Die Ambivalenz der Analogen Architektur und ihrer scheinbar konservativen Gesinnung fand ihren Ausdruck in den großformatigen Darstellungen der Analogen und den »fortschrittsfeindlichen« Motiven in diesen Darstellungen.⁷⁴⁹

Das Streitgespräch, das anlässlich der Diplomausstellung im Sommer 1986 zwischen Fabio Reinhart auf der einen, und Dolf Schnebli, Mario Campi und Helmut Spieker auf der anderen Seite des Tisches über die Lehrmethoden und Lehrinhalte an der Architekturabteilung der ETH Zürich geführt und in der Zeitschrift *Werk, Bauen + Wohnen* gedruckt wurde, offenbarte die Themen, die die grundsätzliche Konfrontation zwischen der Position Reinharts und der Architektureinstellung, die von den Lehrenden der Architekturabteilung vertreten wurde, kennzeichnete. Den Stein des Anstoßes bildete einerseits die Grundfrage der stilistischen Einordnung der Projekte, die im Studio von Reinhart bis dahin entstanden waren. Auf der anderen Seite äußerten die drei Lehrenden den generellen Verdacht einer neokonservativen Einstellung in der Lehre Reinharts, denn die studentischen Projekte aus seinem Studio bewegten sich »im Fahrwasser einer neokonservativen Strömung«, so Dolf Schnebli gleich zu Beginn des Gesprächs.⁷⁵⁰

Die lehrstuhlübergreifende Diplomaufgabe für einen Theaterneubau in Neuenburg war die erste Gelegenheit, die Arbeiten aus dem Atelier unter der Leitung von Reinhart öffentlich zu präsentieren. Zu sehen waren in der Hochschulausstellung ungewöhnliche Konfigurationen: So bezog sich die Diplomarbeit von Iris Kaufmann auf die Schweizer Architektur der 1930er und 1940er Jahre; das Projekt von Knut M. Longva auf den nordischen Klassizismus und auf die Formen von Heinrich Tessenow, die Arbeit von Xavier De Nettancourt auf die amerikanische Architektur der Shaker und

⁷⁴⁹ Vgl. mit Argumentation im polemischen Aufsatz von K. Michael Hays, »Tessenow's Architecture as National Allegory: Critique of Capitalism or Protofascism?«, in: *Assemblage*, No. 8 (Feb., 1989), S. 104–123; in diesem Aufsatz plädiert Hays für den protofaschistischen Ansatz des »dritten Weges« in der Architektur von Tessenow, die von der Ideologie des Faschismus als Legitimation eines klassenunabhängigen »Kleinbürgers« angesehen wurde: »the *Kleinbürger* as arbeiter above the social classes and custodian of *Völkisch* ideology through the image of the Heimat«, und daraus schließt Hays: »Protofascism may be characterized precisely as this shifting strategy of class alliances whereby an initially strong populist and anticapitalist impulse is gradually readapted to the ideological habits of the *Kleinbürger*, which can themselves be displaced with the consolidation of the fascist state, when effective power passes back into the hands of big business«, S. 114.

⁷⁵⁰ Vgl. Paolo Fumagalli, Ernst Hubeli, Mario Campi, »Lehrmethoden und Lehrinhalte: ein Gespräch mit vier Lehrern der Architekturabteilung der ETH Zürich über die Diplomarbeiten«, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, Nr. 6/1986, S. 4–10, hier: S. 4.

das Theaterprojekt von Valerio Olgiati, das auch in *Werk, Bauen + Wohnen* zu sehen war, auf das Alte Museum in Berlin von Karl Friedrich Schinkel.

Diese Projekte unterschieden sich fundamental von den restlichen Diplomprojekten. Schnebli betonte: »Bisher sind keine grossen Unterschiede in den Diplomarbeiten zum Ausdruck gekommen«; in der Tat waren die Differenzen zwischen dem Diplomprojekt von Valerio Olgiati und den Projekten aus den Studios von Schnebli, Campi oder Spieker, die das abgedruckte Gespräch im *Werk,-Bauen-+-Wohnen*-Heft zum aktuellen Klassizismus illustrierten, nicht zu übersehen. Diese Projekte mit den geometrischen abstrakten Formenzuordnungen von Flächen, Öffnungen und Volumen ließen auf eine klare neomodernistische Haltung ihrer Autor:innen schließen. Für Schnebli repräsentierten sie aber die einzig mögliche adäquate Haltung der zeitgenössischen Architektur, die er im Gegensatz zu den rückschrittlichen Experimenten im Studio von Reinhart betrachtete und mit den konfuseen Architekturen einer »ecole des beaux-arts« verglich. Der Einwand von Reinhart zur Wirkungslosigkeit einer derartigen »architekturhistorischen Wertskala« in der Gegenwart, die die Geschichtsvergessenheit der Moderne demonstrierte, sorgte für Empörung. Schließlich waren der Hauptgegenstand in diesem Streit nicht die Formen an sich, sondern die Bedeutung, die diesen Formen zukam, und die mit einer neokonservativen und rückschrittlichen Gesinnung Reinharts gleichgesetzt wurde. Dies zeigte die rhetorische Frage von Mario Campi: »welche Möglichkeiten haben wir, solchen kulturpolitischen und gesellschaftlichen Strömungen entgegenzutreten?«, die zugleich eine Legitimation der Architekturform durch eine hiermit verbundene kulturelle Gesinnung voraussetzte.⁷⁵¹ Progressive Architekturformen aus dem »Fundus der Moderne« seien insofern für das »unvollendete Projekt der Moderne« unabdingbar, so Campi und die anderen, und vice versa. Helmut Spieker betonte, dass eine progressive Architektur sich dadurch auszeichne, dass »aus einem Minimum an Material ein Maximum an Raumqualität« erreicht wird, was zum Beispiel durch ein »Sichtbarmachen der Konstruktion« zu ermöglichen sei.⁷⁵² Die wichtigste Referenz hierfür war »das unvollendete Projekt der Moderne« und bezog sich auf den gleichnamigen Aufsatz von Jürgen Habermas.⁷⁵³ Habermas stellte hier seine Kritik an den postmodernen Verhältnissen in einen direkten

⁷⁵¹ Vgl. »Lehrmethoden und Lehrinhalte«, S. 6.

⁷⁵² Vgl. ebd., S. 8.

⁷⁵³ Vgl. Jürgen Habermas, »Die Moderne – ein unvollendetes Projekt«, in: Wolfgang Iser (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 177–192.

Zusammenhang mit der Architektur. Er schreibt in seiner Kritik der ersten Architekturbiennale in Venedig, die unter dem Motto *The Presence of the Past* lief: »Die Aussteller in Venedig bilden eine Avantgarde mit verkehrten Fronten. Unter dem Motto ›Die Gegenwart der Vergangenheit‹ opferten sie die Tradition der Moderne, die einem neuen Historismus Platz macht«, der der Gesamtheit der modernismus-kritischen Strömungen entstammt«.754 In der Rede zur Verleihung des bedeutenden Theodor-W.-Adorno-Preises der Stadt Frankfurt 1980 verteidigte Habermas den Geist der Moderne, den er auf eine Ebene mit dem ästhetischen Ausdruck der Architektur der Moderne stellt. Diese Architektur lege nach Habermas erst den Maßstab für einen objektiven Ausdruck des aktuellen Zeitgeistes, der nun von der »Neutralisierung der Maßstäbe, die der Historismus betreibt, wenn er die Geschichte ins Museum sperrt« bedroht wurde.755 Die historistischen Formen repräsentierten hingegen die neokonservative Gesinnung unter dem Deckmantel der Tradition, und bedrohten insofern das Projekt der Moderne. Deswegen plädierte Habermas für eine »andere« Art von Tradition. In seiner Einführung für die Ausstellung von Wend Fischer *Die andere Tradition*, die 1981 im (traditionell konservativen) München stattfand, sprach Habermas für eine Anerkennung der Moderne als »Stil«, welcher die »Traditionslinie des okzidentalen Rationalismus« fortsetze, und als »Geist der Moderne« insofern imstande sei, die »Totalität der gesellschaftlichen Lebensäußerungen« mitzuteilen.756

2. Bild als Projekt

Die in der Wanderausstellung und im Katalog 1987 präsentierten Projekte gingen auf die Zeit der Experimente zwischen 1983 und 1987 zurück. Der Lehre im Studio von Reinhart gründete auf einer fortwährenden Auseinandersetzung der Lehrenden und der Studierenden zu architektonischen Themen der Projekte, die ihren formalen Ausdruck in den stimmungsvollen Zeichnungen fanden. Obwohl die Anzahl der Projektteilnehmenden im Studio während dieser Zeit recht übersichtlich war, blieben die meisten Studierenden über mehrere Jahre bei Reinhart und entwickelten gemeinsam

⁷⁵⁴ Jürgen Habermas, »Die Moderne – ein unvollendetes Projekt«, S. 177.

⁷⁵⁵ Vgl. ebd., S. 180.

⁷⁵⁶ Vgl. Jürgen Habermas, »Moderne und postmoderne Architektur«. Rede zur Ausstellungseröffnung, in: Wend Fischer (Hrsg.), *Die andere Tradition. Architektur in München von 1800 bis heute*, Callwey: München 1981, S. 10 und S. 13.

mit den hinzugekommenen neuen »Generationen« der Analogen die Projekte und die Darstellungen.

2.1 Aufbau der Lehre

Die Ausstellung *Analoge Architektur* und der gleichnamige Katalog legten die Einheitlichkeit der Arbeit des Studios nahe. Ein eingehender Blick auf die Themen der Studioarbeit sowie auf die Motive der studentischen Projekte, die zwischen 1983 und 1987 im Studio entstanden sind, verrät die Pluralität der Ansätze, bedingt durch die unterschiedliche Schwerpunkte der drei Protagonisten Reinhart, Ortelli und Šik, die zugunsten eines einheitlichen Bildes nivelliert wurden, das wiederum ein Garant des Erfolges der Analogen Architektur im Laufe der folgenden Jahre war.

Reinhart, der zwischen 1983 und 1984 als Gastdozent und anschließend zwischen 1984 und 1991 als Assistenzprofessor an der ETH Zürich angestellt war, holte zwei Assistenten zu sich, die die Projektarbeit in den folgenden Jahren größtenteils mit beeinflussten: Luca Ortelli, der 1983 an der Politecnico di Milano diplomiert hatte, und Miroslav Šik, der nach seinem Diplom an der ETH im Jahr 1979 als selbstständiger Architekt mit Wettbewerbsbeiträgen auf sich aufmerksam machte. Neben dem Tessiner Architekten Franco Pessina war im ersten Jahr auch der aufgehende Stararchitekt Santiago Calatrava, der außerdem in mehrere Projektplanungen des Architektenduos Reichlin und Reinhart involviert war, am Lehrstuhl tätig. Wenn auch Calatrava nach den Zeugnissen der Studierenden nur sporadisch im Studio erschien, zeigte sich sein Einfluss in mehreren der studentischen Projekte. Nachdem Ortelli zum Beginn des Wintersemesters 1986/87 das Studio verließ, um einer Lehrtätigkeit an der *Scuola Tecnica Superiore de Lugano* nachzugehen, distanzierte sich Reinhart, der ab 1987 eine weitere Gastprofessur an der Gesamthochschule Kassel aufnahm, von der Atelierarbeit in Zürich. Miroslav Šik übernahm nach und nach die Betreuung der Projekte und war zwischen 1987 und 1991 hauptsächlich für die Projektarbeit im Studio von Reinhart zuständig. Šik stellte die diplomierten »old boys« Eva Maria Rieping und Valerio Olgiati im Herbst 1986 als seine Assistent:innen ein.⁷⁵⁷ Der Titel »Analoge Architektur« der im darauffolgenden Jahr durch Šik initiierten Wanderausstellung wurde seitdem

⁷⁵⁷ In den folgenden Jahren wurden ausschließlich ehemalige Studierende von Šik als Assistent:innen eingestellt, vgl. Studiounterlagen in: Eva Willenegger, Lukas Imhof, Professur Miroslav Šik (Hrsg.), *Analoge Altneue Architektur*, Quart: Luzern, 2018, S. 406–410.

rückwirkend auf die gesamte Entwurfsarbeit im Studio projiziert. Selbst wenn die Bedeutung von *Analogien* im Rekurs auf Rossi nicht zu unterschätzen ist, beinhaltet die »Analoge Architektur« weitaus mehr Themen, die an die Wirklichkeit der Schweiz und an die soziale und kulturelle Realität der 1980er Jahre anknüpften.

Im ersten Wintersemester 1983/84 bot der neuberufene Gastdozent Fabio Reinhart ein Entwurfsprojekt für das dritte und vierte Studienjahr an. Zum Beginn der Projektarbeit stellte er die wesentlichen Erfahrungen vor, die er als eine Grundlage für die Entwurfsarbeit im Studio betrachtete. Hinzu zählte Reinhart die Publikation Rossis zur *Architektur der Stadt*, aber auch die Differenzen im Wissensgefüge zwischen seinen Assistenten Pessina, Calatrava, Šik und Ortelli. Luca Ortelli, der bei Giorgio Grassi in Mailand diplomiert hatte, »verfügt über weitreichende Kenntnisse der italienischen Kultur«, so Reinhart, der den jungen Architekten Miroslav Šik als seinen »intelligentesten und begabtesten Studenten« bezeichnete.⁷⁵⁸

2.1.1 Atelierbetrieb

Die Organisation des Lehrstuhls in Form eines »Atelierbetriebes« war essenziell für die Projektarbeit. Die Entwicklung von Entwürfen fand von Anfang an im und durch das Kollektiv statt, wie die Anweisungen in den Aufgabenblättern verrieten: »Wir bekennen uns zu folgenden Glaubenssätzen: zu der Idee des kollektiven Lernprozesses, zu einer Schule, die von Lehrenden und Lernenden gemeinsam betrieben wird«, und darüber hinaus: »[W]er glaubt, eigene Entwurfsfähigkeiten am besten im Alleingang zu entfalten, bleibe konsequenterweise zu Hause und dies aber auch am Tage der Abgabe.«⁷⁵⁹

Während Santiago Calatrava mit einem symbolischen 10%-Arbeitspensum nur sporadisch im Studio auftauchte, und, nach Erinnerungen der ehemaligen Studierenden, sowohl Luca Ortelli zwischen Mailand und Zürich als auch Franco Pessina und Fabio Reinhart zwischen Zürich und Lugano pendelten, war Miroslav Šik als einziger Mitarbeiter des Lehrstuhls auch in Zürich ansässig und an mehreren Wochentagen im Studio anwesend. Bezeichnend war der knallharte Ton der Arbeitsanweisungen für die Atelierarbeit. Der Ton war aber auch im Gegensatz zum als zu »unverbindlich-höflich-

⁷⁵⁸ Vgl. Notizen von Fabio Reinhart: »Ich habe immer mit kreativen Leuten gearbeitet. Leute, die nicht nur kreativ sind, sondern auch mit einem Wissensgefüge, das sich von meinem eigenen unterscheidet. Davon habe ich den grössten Nutzen erhalten. Von dieser Ueberzeugung liess ich mich auch bei der Auswahl meiner Assistenten leiten.«, in: Privataarchiv von Miroslav Šik.

⁷⁵⁹ Aufgabenblätter Sommersemester 1984: in: Privataarchiv von Miroslav Šik.

indifferent« kritisierten Ton in der akademischen Umgebung gewählt. Eine klare Absage erteilten die Protagonist:innen auch an das »68er-Erbe«, das die Architektur einem »Soziologismus, Psychologismus« zuordnete und an das Erbe der Moderne, die sie als »Geometrismus, Technizismus und Funktionalismus« bezeichneten.⁷⁶⁰ Die Entwurfsarbeit wurde mit der Arbeit einer »Konsensgemeinschaft« gleichgesetzt, wenn auch die Studierenden ihre Projekte einzeln bearbeiteten. Die meisten Studierenden blieben mehrere Jahre im Studio; die Älteren fungierten als »Tutor:innen« für die Jüngeren – sie erklärten ihnen die Methoden und das Zeichenhandwerk.⁷⁶¹ Die Anwesenheit in den Atelierräumen an der ETH war obligatorisch und wurde sogar in den Aufgabebüchern als Bestandteil der gestellten Entwurfsaufgabe genannt. Hinzu kam eine festgelegte Anordnung der Arbeitstische; alle Studierende bekam im Studio einen festen Arbeitsplatz zugewiesen, den sie nicht ändern durften.⁷⁶² »Wir werden eine präzise Sitzordnung aufbauen. Militärisches? Halten wir fest: wir sind zum Massenbetrieb geworden. Ein Massenbetrieb mit unzähligen Individualisten. Und dabei möchten wir eine Laborgemeinschaft mit einem Hauch von Oxford college unterhalten. Jeder soll einen Arbeitsplatz erhalten, an dem er ruhig und ungestört von den Launen [...] seiner Kollegen entwerfen kann. Also daher die Sturheit. Ähnliches gilt für Musik: bitte nur mit schalldichten Kopfhörern.«⁷⁶³

Zu weiteren grundlegenden Momenten der Lehre gehörte die Akzentuierung des methodeischen Vorgehens, die Studierenden zu »bewussten Autodidakten« auszubilden.⁷⁶⁴ Es galt, sich gemeinsam von der Last der architektonischen Orthodoxien zu befreien: »Die Natürlichkeit und Spontaneität gilt es als ›Natürlichkeit‹ und ›Spontaneität‹ zu entlarven, indem man deren Gebundenheit an historische und soziale Normen aufzeigt: doxische Praxis als Automatismus und Gewohnheitsketten.«⁷⁶⁵ Diese Automatismen assoziierten die künftigen Analogien mit der modernen Orthodoxie. Die als autodidaktisch bezeichnete Herangehensweise an die Projektaufgaben umfasste eine Unvoreingenommenheit allen Formen gegenüber, mit der sich das Entwurfsstudio gegen die Autorität der modernen Architekturpraxis auf der einen und der postmoderne »Laissez-faire«-Einstellung auf der anderen Seite wandte.

⁷⁶⁰ Vgl. »Zum Unterricht«, in: Aufgabenblätter Sommersemester 1984, in: Privatarchiv von Miroslav Šik.

⁷⁶¹ Vgl. Gespräch der Autorin mit Daniel Studer am 22.2.2017.

⁷⁶² Vgl. Gespräch der Autorin mit Silke Hopf am 29.3.2017.

⁷⁶³ Vgl. Aufgabenblätter Wintersemester 1984/1985, in: Privatarchiv von Miroslav Šik.

⁷⁶⁴ Vgl. Aufgabenblätter Wintersemester 1983/1984.

⁷⁶⁵ Vgl. Aufgabenblätter Wintersemester 1984/1985.

Fabio Reinhart betonte von Anfang an die Bedeutung von Darstellungen für die Projekte.⁷⁶⁶ Für die Umsetzung der Autodidakten-Ausbildung setzten sie die als *Exercices de style* bezeichnete Entwurfsmethode ein, die es auf dem Gebiet der Architektur zu üben galt.⁷⁶⁷

Ein wesentliches Alleinstellungsmerkmal war der »Kleidermythos«, der das »sektenhafte« Auftreten der Gruppe bekräftigte. Es wurden von außen »verschiedene Begriffe gebraucht, um den Lehrstuhl zu beschreiben: »eine eingeschworene, gar eine komische Gruppe«, erinnert sich ein ehemaliger Student, »etwas karikiert sagte man, dass alle schwarz angezogen und mit spitzen Schuhen unterwegs waren«.⁷⁶⁸ Alle wirkten sehr ernst, in ihrem schwarzen Rollkragenpullover, weißen Dinnerjacket oder einem schwarzen Smokingsakko und mit den ausgesuchten Arbeitsschuhen.⁷⁶⁹ Šik betont später, dass das Liebäugeln mit der Punkkultur- und mit der Arbeiterästhetik eine Reaktion auf die Zeit mit Rossi und die Vorlieben der Tessiner Dozent:innen an der Architekturabteilung gewesen sei. In den 1970er Jahren wurde Rossi und seine Lehre in Zürich mit ›Italianità‹ gleichgesetzt, »also etwas Stilvolles, den Duft des Mittelmeers. Man fühlte sich nobilitiert und zugleich zart Rosa, sprach von Laubengängen Lombardiens, dem Realismus und Kollektivgedächtnis«, so Šik. »Ich sah alles von Fellini bis Pasolini, kaufte Schuhe nur in Milano und habe Semester- und Wahlfacharbeiten italienischen Themen gewidmet.«⁷⁷⁰

2.2 Ikonographie der ›pathologischen Formen‹: 1983–1987

⁷⁶⁶ Für die jährliche Seminarwoche bot Reinhart in den Jahren 1983 und 1984 einen Einführungskurs in die Probleme der architektonischen Darstellung an, der allerdings aufgrund des fehlenden Interesse seitens der Studierenden beide Male ausfallen musste; vgl. »Interpretation des Hauses Casa Croci mit Hilfe verschiedener Darstellungstechniken [...] die Darstellung [ist] zu einem reinem rein technischen und verkaufsfördernden Problem geworden, das als ein notwendiges Übel in Kauf genommen wird. Somit ging uns ein Illustrations- und Memorisierungsapparat verloren, über den die Vormoderne in faszinierender und souveräner Weise verfügen konnte«, in: Forschungsseminar »Darstellung der Architektur als methodisches und technisches Problem«, WS 1983/84; außerdem vgl. das Forschungsseminar »Darstellung der Architektur als Interpretationsproblem«, WS 1984/85, das thematisch an die Entwurfsmethode mit »vier Interpretationsstufen des Entwerfens« anknüpfte, von denen die letzte Stufe die Darstellung war, in: Eva Willenegger, Lukas Imhof, Professur Miroslav Šik, Unterlagen zu Seminarwochen, in: dies., *Analoge Altneue Architektur*, S. 444.

⁷⁶⁷ Vgl. Aufgabenblätter Wintersemester 1983/1984, in: Privatarchiv von Miroslav Šik.

⁷⁶⁸ Vgl. Gespräch der Autorin mit Alberto Dell'Antonio am 23.2.2017.

⁷⁶⁹ Vgl. Gespräch der Autorin mit Andreas Hild am 28.7.2016; mit Daniel Studer am 22.7.2017 und mit Miroslav Šik am 5.11.2015.

⁷⁷⁰ Miroslav Šik, »Viele Mythen, ein Maestro: Kommentare zur Zürcher Lehrtätigkeit von Aldo Rossi. Vier Zweige«, S. 44.

Die Projektarbeit im Studio von Reinhart war eine Arbeit an und mit den Bildern. Aber die Auswahl der im Ausstellungskatalog präsentierten Projekte vermittelte nicht unbedingt die Reichweite und vor allem die Gewichtung von Bildreferenzen, die zwischen 1983 und 1987 für die Entwurfsarbeit relevant waren. Bis auf das erste Projekt für die Erweiterung der Bibliothek von Werner Oechslin in Einsiedeln wurde im Katalog ein Querschnitt durch die Lehre zwischen 1983 und 1987 vorgestellt; allerdings ist das Verhältnis der gezeigten Projekte zueinander kein ausgewogenes. Während jeweils dreizehn studentische Projekte aus dem Sommer 1986 und dem Sommer 1987 und weitere zehn aus dem Wintersemester 1986/87 im Katalog vertreten sind, sind es insgesamt nur acht Projekte aus dem Wintersemester 1985/86 und jeweils drei aus dem Winter- und dem darauffolgenden Sommersemester 1984/1985 sowie nur ein Projekt aus dem Sommer 1983 und ein weiteres aus dem Jahr 1984. Die Projektauswahl erklärt sich zum Teil durch die gestiegene Anzahl von perspektivischen Zeichnungen, die um 1986 deutlich zunahm. Die steigende Gewichtung von perspektivischen Darstellungen und ihr Durcharbeitungsgrad lässt es zu, die Arbeit am Entwurfsprojekt auch als Arbeit am Bildentwurf zu deuten: Zu Aufgaben bei der Anfertigung von perspektivischen Darstellungen gehörten eine durchdachte Wahl der Perspektive, die Komposition und Planung der Lichtstimmung bei den Innen- und Außenräumen, aber auch ikonographische Überlegungen im Hinblick auf die Motive und Themen, die bis ins Detail durchzuarbeiten waren. Die Darstellungstechnik mit Ölkreiden und Buntstiften förderte zunehmend die Anonymität der einzelnen Entwurfsverfasser:innen, während die Gesamtheit an Darstellungen eine Projekteinheit versinnbildlichte.

Die »pathologischen Formen« ihrer Entwurfsprojekte entwickelten die Studierenden analog zu der Verfahrensweise bei solchen Stilrichtungen im 19. Jahrhundert wie dem *Arts-and-Crafts Movement* oder der Neugotik, für die die komplexen, über mehrere historischen Perioden gewachsenen Formen ein Vorbild lieferten.⁷⁷¹ Eine derartige »antimoderne« Haltung war auch für die Herangehensweise an die Projekte, die von Reinhart, Ortelli und Šik betreut wurden, charakteristisch. Diese äußerte sich in einer Bevorzugung von Referenzen, die sich weder mit dem formalen Programm der modernen noch der postmodernen Architektur vereinen ließen, und von den Architekturen »um 1800« über den Biedermeierstil, die Reformarchitektur und die frühen Werkbund-Projekte, den Nordischen Klassizismus und die Industriebauten um

⁷⁷¹ Vgl. Gespräch der Autorin mit Daniel Studer am 22.7.2017.

die Jahrhundertwende, die Amsterdamer Schule, die Heimatstil-Projekte und die Zürcher Wohnbauten aus den 1940er Jahren bis zu Anleihen bei der Populärkultur der 1980er Jahre und anonymen Schweizer Trivialbauten reichten. Trotz ihrer Vielfalt ist ihnen eins gemeinsam: Es sind »normabweichende« Bilder, die weder dem üblichen Repertoire der Neomoderne noch der Postmoderne angehörten. Gleichermassen bezeichnend war der weitgehende Verzicht auf die abstrakte Formen der »heroischen« Moderne sowie auf die postmodernen Geometrien. Ganz im Gegenteil zeichneten sich die meisten Projekte durch komplizierte geometrische Formationen aus. Zum »analogen« Formvokabular gehörten darüber hinaus parabolische und polygonale Formen, oftmals mit komplizierten Sattel- und Walmdachformen kombiniert. Auch eine ironische Distanziertheit der postmodernen Protagonist:innen fand sich in keinem der Projekte.

Die Differenz in der Behandlung von Innen- und Außenräumen in den Projekten der Analogen Architektur äußerte sich in der beinahe diametral entgegengesetzten Wirkung von Innen und Außen. Während die Innenräume zumeist monumentale Hallen darstellten, überwogen außen die unscheinbaren Konstruktionen. Diese Differenz beschrieb Beatriz Colomina mit Blick auf *modern condition* in der Architektur von Loos folgendermaßen: »To be uprooted, Loos believed, was nothing to be ashamed of, it was part of the modern condition [...] our intimate being has split from our social being. We are divided between what we think and what we do.«⁷⁷² Die Faszination der Analogen Architektur für die Bildwelten der Technik und Industrie spiegelte sich in einer detaillierten Durcharbeitung der konstruktiven Details der Innenräume; die Darstellung von mechanischen Verbindungen, Konsolen oder Gelenken lenkte die Aufmerksamkeit auf die Machart dieser *mechanischen* Konstruktionen, die auf die im Verschwinden begriffene Welt der Dinge verwies. Die Nostalgie galt aber nicht einer idealisierten Vergangenheit – die Synthese der historischen und der zeitgenössischen Motive in den Projekten der Analogen Architektur entfaltete ihre provokative Wirkung nicht zuletzt dadurch, dass sie sich keiner bestimmten Epoche zuordnen ließen; vielmehr ordneten sie sich der programmatischen »kritischen Befragung der Realität« unter, wie sie durch die documenta 5 ein Jahrzehnt zuvor in Bezug auf die Kunst vorgenommen worden war.

⁷⁷² Beatriz Colomina, »On Adolf Loos and Josef Hoffmann: Architecture in the Age of Mechanical Reproduction«, in: 9H 6 (1983), S. 53.

2.2.1 1983–1984

Bei der ersten Projektaufgabe für einen Bibliotheksanbau in Einsiedeln im Herbst 1983 erhielten die Studierenden die im Voraus festgelegte »Situation, Bautyp und ikonographisches Thema«. Vorgegeben wurde auch das genaue Bebauungsperimeter, und die Bautypen umfassten auch das Baumaterial, in dem das Projekt zu planen war: darunter »Laboratorium in Metall oder Backstein«, »Pavillon in Holz oder Stahl« oder »Tempel in Naturstein oder Backstein oder Eisenbeton«, wobei die Zuordnung durch ein Losverfahren entschieden wurde.⁷⁷³ Zu symbolischen Referenzen für die eigenen Projekte gehörten ein Festungsprojekt von Fischer von Erlach, das Teatro Farnese in Parma, der Einsteinturm von Erich Mendelsohn und die Heizungszentrale des Goetheanum von Rudolf Steiner in Dornach. Die geplante Fortsetzung und detaillierte Weiterbearbeitung des Entwurfs im Sommer 1984 blieb aus. Im Sommer 1984 bearbeiteten die Studienteilnehmer:innen die öffentlichen Bad- und Sportanlagen im Luganer Stadtteil Carona. Das im Winter erprobte System von Referenzen wurde beibehalten, jedoch stand es ab jetzt den Studierenden frei, die Referenzen und den »Projektcharakter«⁷⁷⁴ selbst zu bestimmen, wobei diesem der historische Charakter-Begriff Pate stand. »Der französische Architekturtheoretiker Germain Boffrand führte den Begriff des *caractère* 1745 erstmal systematisch ein«, schreibt Mascha Bisping, »um nach dem Verlust absoluter Schönheitsnormen einen neues Kriterium zu etablieren, das den populären, allgegenwärtigen *bon goût* – schön ist, was gefällt – wieder eindämmen konnte.« Sie setzt fort: »Der *caractère*-Begriff hatte zwei Aspekte: Jedes Gebäude sollte vom Außenbau bis zur Einrichtung den Charakter seines Besitzers ausdrücken und lesbar machen, und es sollte durch Einteilung, Struktur und Ausschmückung seine Bestimmung anzeigen. Hiermit löste eine metaphorische Architektursprache, die den Betrachter unmittelbar in Kenntnis setzen sollte über die Bewohner und den Zweck des Gebäudes, die rhetorische Gliederung der Baumassen der älteren Bautradition ab.«⁷⁷⁵

⁷⁷³ Vgl. Aufgabenblätter Wintersemester 1983/1984.

⁷⁷⁴ Vgl. Aufgabenblätter Sommersemester 1984.

⁷⁷⁵ Mascha Bisping, »Die ganze Stadt dem ganzen Menschen? Zur Anthropologie der Stadt im 18. Jahrhundert. Stadtbaukunst, Architektur, Ästhetik, Medizin, Literatur und Staatstheorie«, in: Maximilian Bergengruen u.a. (Hrsg.), *Die Grenzen des Menschen: Anthropologie und Ästhetik um 1800*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2001, S. 183–204, hier: S. 191; außerdem vgl. Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 2013 (6. Auflage), S. 161–163; Tobias Möllmer, (Hrsg.), *Stil und Charakter: Beiträge zu Architekturgeschichte und Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts. Festschrift zum 75. Geburtstag von Wolfgang Brönner*, Birkhäuser: Basel 2015; Matthias Noell, »Altnormännischer Charakter oder Normannischer Baustil? Anmerkungen zur Architekturterminologie im 19. und 20.

In den Aufgabenblättern zur Projektaufgabe der Bad- und Sportanlage ist hierzu zu lesen: »Mit Charakter meinen wir die ›Natur‹ des Gegenstandes: also den emotional-evokativen Teil«. Mit dem Charakter-Begriff suchten die Protagonistinnen nach einem Regelwerk für eine systematische Aneignung von Referenzen, für den es galt: »Wer mit diesen Regeln arbeitet, bekämpft die Macht der Gewohnheit und der Automatismen, die Stumpfsinnigkeit der angelernten Vorurteile«. Die Bestimmung des »Charakters« der eigenen Projekte lässt an die Idee des »Typischen« denken, ein bestimmendes Merkmal des Realismus im 19. Jahrhundert. Durchaus lässt sich »Charakter« in diesem Zusammenhang als eine Suche nach dem Allgemeingültigem begreifen, das einen Zusammenschluss von funktionalen und emotionalen Überlegungen darstellt.⁷⁷⁶

Für die Entwicklung eines Entwurfs waren im Studio von Reinhart mehrere Schritte vorgesehen: Anhand der ersten Bildreferenzen und Collagen überprüften die Studierenden die ersten Ideen; die ausgesuchten Referenzen mussten anschließend verfremdet und dann zu einem eigenen Projekt verarbeitet werden.

2.2.2 1984–1985

Die Entwurfsaufgabe für die Erweiterung des ETH-Quartiers im Zürcher Stadtzentrum wurde im Winter 1984/85 lehrstuhlübergreifend gestellt.⁷⁷⁷ Im Unterschied zu den aufgabebezogenen Formulierungen anderer Dozenten⁷⁷⁸ ging es dem Studio von Fabio Reinhart eher um die Grundsatzfragen als um die konkrete Anweisungen zur gestellten Aufgabe. Die ersten Sätze des Aufgabeblasses lauten: »Unsere Sympathien gelten der Gestalt des Architekten als Autodidakt. Denn dieser hat sich seit eh und je auf einen konfliktgeladenen Gegensatz zu jenen Gestalten berufen, die entweder nach stillen und unreflektierten Annahmen arbeiten oder die sich einer Orthodoxie verschrieben

Jahrhundert«, in: Jahrbuch der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 5.2003 (2005), S. 203–220.

⁷⁷⁶ Vgl. Colin Rowe, »Charakter und Komposition oder: Einige Wechselfälle des architektonischen Vokabulars im 19. Jahrhundert«, in: ders., *Die Mathematik der idealen Villa: und andere Essays*, Birkhäuser: Basel, 1998, S. 65–92, hier: S. 73.

⁷⁷⁷ Sämtliche Entwurfslehrstühle des 3. und 4. Studienjahres bearbeiten auf Anregung der Schulleitung der ETHZ ein Thema: die Erweiterung des Hochschulquartiers in Zürich Zentrum bzw. auf dem Hönggerberg. An der Planung sind u.a. folgende Lehrende beteiligt: Dozentin Silvia Gmür, Dozent Fabio Reinhart, Prof. Dolf Schnebli, Dozent Martin Wagner, in: »Zu den Entwurfsaufgaben ETH-Zentrum«; »Die Entwurfsaufgaben V–VIII im Studienjahr 84/85«, in: Archivunterlagen Miroslav Šik.

⁷⁷⁸ Vgl. Hinweise der Dozentin Silvia Gmür zur Aufgabenstellung: »Die Grenzlage [das gewählte Grundstück liegt in der Randzone des ETH-Zentrumskomplexes – Hinweis Elena Markus] dient als Ausgangspunkt zur grundsätzlichen Beschäftigung mit dem Problem der Ueberlagerung von Hochschulbauten und Wohnquartier«, in: »Zu den Entwurfsaufgaben ETH-Zentrum«.

haben.« Es galt somit, für die gestellte Entwurfsaufgabe nicht nach einer bestmöglichen Lösung zu suchen, sondern die Entwurfslösungen der anderen als »orthodox« zu entlarven: wie zum Beispiel das Konzept einer »dialogischen Stadt«, das bei Hoesli die Grundlage für die Gestaltung des Hochschulquartiers bildete, und die von der Lehrgruppe Hoesli folgendermaßen definiert wurde: »Unser architektonisches Thema bleibt die dialogische Stadt; in unserer Arbeit sollen Eigenschaften der dialogischen Stadt in einem Hochschulquartier verwirklicht werden. Auch bei der Gestaltung eines Hochschulquartiers Höggerberg gehen wir von der Vorstellung aus, dass ein städtisches Quartier volumetrisch-räumlich nicht einfach eine Ansammlung von Körpern ist [...] sondern ein komplexes, vielgliedriges Gefüge von ineinandergreifenden Baukörpern und Raumkörpern, ein dichtverklammertes Ineinandergreifen von Lebensvorgängen und volumetrisch-räumlichen Bezügen – wie in einem Korallenriff.«⁷⁷⁹

Ihre Entwurfsmethode für die »Ausbildung von autodidaktischen Architekten« beschrieben die Protagonist:innen aus dem Studio Reinhart in der Einführung und in den Aufgabenblättern zum Projekt im Wintersemester 1984/85. Nun sollte die Arbeit am Projekt in vier »expliziten Interpretationsschritten« erfolgen: Im ersten Schritt sollte eine Auswahl von konkreten architektonischen Referenzen getroffen werden, die im zweiten Interpretationsschritt in ein Thema, ein »visualisierbares Sujet« und im dritten Schritt in ein »ganzheitliches architektonisches Sujet« umgewandelt werden. Der letzte Arbeitsschritt hieß »Darstellung des ganzheitlichen Sujets«, wobei die Darstellung als integraler Bestandteil der Projektierung hinzugehörte.⁷⁸⁰

Zum Sammeln von architektonischen Referenzen gehörte auch ihre Analyse im Hinblick auf die historische Bedeutung dieser Formen, die im Entwurfsprozess einem architektonischen Thema untergeordnet und schließlich in ein »holistisches« Bild überarbeitet wurde, das einerseits ein materielles Produkt – eine mit Kreide- und Buntstiften gezeichnete perspektivische Darstellung – und andererseits ein »geistiges Bild« der verfremdeten und in die Gegenwart gebrachten architektonischen Referenzen darstellte. Die Studierenden bestimmten nach wie vor selbst die Referenzen für das eigene Projekt, die aber der Prämisse, »wir glauben nicht an die Geschichte des Ortes oder an das Wesen der Gattungsaufgabe«,⁷⁸¹ Folge leisteten. Gesucht nach Referenzen

⁷⁷⁹ Vgl. Aufgabenbeschreibung, Lehrgruppe Prof. Hoesli, »Zu den Entwurfsaufgaben ETH-Zentrum«, in: Archivunterlagen Miroslav Šik.

⁷⁸⁰ Vgl. Aufgabenblätter Wintersemester 1984/1985.

⁷⁸¹ Vgl. »Lehrstuhl Doz. F. Reinhart, ETH 2001/EMPA-Areal, WS 1984/85, Unterlage Nr. 2: Methode zur ersten Entwurfsphase«, in: Privatarchiv Miroslav Šik.

wurde größtenteils in den Architekturbüchern: Nicht die historischen Bauten, viel eher ihre Abbildungen wurden als Referenzen in die ersten Entwurfsbilder konvertiert. Die Ausformulierung der Entwurfsidee in ein »visualisierbares Sujet« in der zweiten Entwurfsphase setzte die Frage nach einer »optischen Lösung« voraus, in die die gefundenen Begriffe und Bilder zu transformieren seien. Bei der Weiterentwicklung dieser Idee zu einem eigenen Projekt war die Beibehaltung der ursprünglichen typologischen und symbolischen Merkmale der Referenzen von Bedeutung. Das Medium der Darstellung illustrierte in der letzten Entwurfsphase das ossianische Diktum »l'architettura sono le architetture«, indem die sich als Epigonen bezeichnenden Mitglieder des Studios die Arbeit an den historischen Bauformen als »Vorbilder auswählen« und anschließend »Vorbilder durch Verfremdung zum Heutigen aktualisieren« definierten.⁷⁸²

Für die dritte Architekturbiennale in Venedig mit dem Titel »Progetto Venezia« im Sommer 1985 war Aldo Rossi verantwortlich.⁷⁸³ Für die Ausstellung schrieb er einen internationalen Ideenwettbewerb aus, in dem Vorschläge für die Umgestaltung von Venedig und des Festlandes verlangt wurden. Neben prominenten Architekturschaffenden konnten auch Architekturstudierende an dem Wettbewerb teilnehmen. Sieben Projekte aus dem Studio von Reinhart wurden prämiert und waren in der Ausstellung und der zweibändigen Begleitpublikation zu sehen. Der Entwurf von Eva-Maria Rieping für das Theater in Rocca Di Noale in der Region Venetien war eines der sieben Projekte, die in Venedig zu sehen waren, und eines von zwei, die auch in den

⁷⁸² Vgl. Aufgabenblätter Wintersemester 1984/1985; zu Rossis Aussage »l'architettura sono le architetture« vgl. auch Martin Steinmann, »Reality as History: Notes for a Discussion of Realism in Architecture«, in: A + U 69 (September 1976), in: K. Michael Hays (Hrsg.), *Architecture Theory since 1968*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1998, S. 246–253, hier: S. 249.

⁷⁸³ Aldo Rossi war für die 3. Internationale Architekturbiennale in Venedig mit dem Titel »Progetto Venezia« verantwortlich, die zwischen dem 20. Juli und 29. September 1985 stattfand; der Großteil der Ausstellungsprojekte entstand im öffentlich ausgeschriebenen internationalen Wettbewerb. Rossi schreibt zur Intention der Ausstellung in den Wettbewerbsunterlagen: »This exhibition intends to propose a series of concrete projects linked to the reality of Venice and of its hinterland, in order to offer a comprehensive survey of contemporary architecture in the world. For this reason the exhibition is open to leading architects [...], and also to University teachers who, together with their students, are invited to develop one of the themes proposed by the Biennale and obviously to all those who are interested in different design themes regardless of academic qualifications and profession.« Die ausgewählte Standorte befanden sich in Venedig und auf dem Festland im Veneto; in Venedig standen folgende Standorte zur Auswahl: Ponte dell'Accademia, Mercato di Rialto und Ca' Venier dei Leoni; im Veneto waren es: Piazza di Badoere, Piazza di Este, Villa Farsetti, Piazze di Palmanova, Castelli di Giulietta e Romeo, Rocca di Noale und Prato della Valle.

Katalog zur Wanderausstellung *Analoge Architektur* mit aufgenommen wurden.⁷⁸⁴ In ihrem Entwurf beschäftigte sie sich mit dem Umbau der Festung Rocca di Noale, einer Burgruine in der Kleinstadt Noale in der Region Venetien. Die malerisch gelegene Ruine, von einem Wassergraben umgeben, wurde durch Rieping in ein Theater umfunktioniert. Für die Präsentation des Projekts im Katalog zur Ausstellung *Analoge Architektur* wurden drei Ansichtsdarstellungen ausgewählt, auf denen eine offene Theaterbühne in der Burgruine zu sehen ist. Die gröbere Körnung der innenliegenden Zeichnung des Faltblattes lässt auf das kleinere Format der Originalzeichnung schließen. Außerdem mussten, wie ein Vergleich mit den im Biennalekatalog abgebildeten Zeichnungen zeigt, alle drei Zeichnungen seitlich beschnitten werden, um sie an das einheitliche Format der Faltblätter anzupassen.⁷⁸⁵ In den ursprünglich panoramaartigen Bildern waren die abgebildeten Bauten von Baumreihen umgeben; die landschaftliche Einbettung ging aber zugunsten einer stärkeren Betonung der Objekte verloren.

Es handelt sich bei allen Bildern um Tuschezeichnungen, die einen mithilfe der Spritztechnik geschaffenen plastischen Vordergrund erhielten, dem die hineinkopierten Baumvorlagen hinzugefügt wurden. Analog zu weiteren Projektblättern sind in der unteren Blatthälfte eine Grundriss- und eine Schnittdarstellung zu sehen. Die großen Ansichtszeichnungen sind nicht als »technische« Zeichnungen gefertigt: Für eine rein technische Darstellung wirken die Zeichnungen mit einer detaillierten Durcharbeitung der Vordergründe und einer akribischen Materialdarstellung zu »künstlerisch«. Der Grad der Detaillierung entspricht eher dem einer perspektivischen Darstellung, die einen ganzheitlichen räumlichen Eindruck zu vermitteln sucht.

Seit 1819 befand sich ein Friedhof im Inneren der Burgmauern. Bei der Neuplanung sollte die besondere Atmosphäre des Friedhofs erhalten bleiben und jede Veränderung die »Essenz« des Alten verstärken.⁷⁸⁶ Der kurz zuvor stillgelegte Friedhof blieb zwar unangetastet, der große leere Raum und die alten Mauern bildeten aber eine eindrucksvolle Kulisse für die neue Theaterbühne. Im Ideenwettbewerb war eine neue

⁷⁸⁴ Weitere sechs Projekte kamen von Silke Hopf, Knut Longva und Manuel Schupp, die jeweils ein Projekt für den *Ponte dell'Accademia* eingereichten, Valerio Olgiati, der das Projekt *Piazza di Badoere*, Tilmann Rohnke, der die *Piazza di Este*, und Andreas Scheiwiller, der die *Piazze di Palmanova* bearbeitete, vgl. Ausstellungskatalog anlässlich der Architekturbiennale: Biennale di Venezia (Hrsg.), *Terza Mostra internazionale di architettura. Progetto Venezia*. Band I/II, Mailand: Electa, 1985.

⁷⁸⁵ Biennale di Venezia (Hrsg.), *Terza Mostra internazionale di architettura. Progetto Venezia*. Band I, Milano: Electa, 1985, S. 241.

⁷⁸⁶ Vgl. Projekttext von Eva-Maria Rieping im Katalog zur Biennale, in: Biennale di Venezia (Hrsg.), *Terza Mostra internazionale di architettura. Progetto Venezia*. Band I, Milano: Electa, 1985, S. 241.

Nutzung gefragt, welche die Ruine mit der Gegenwart verbinden und der Stadtgemeinde mit ca. 12 000 Einwohner:innen ein angemessenes Angebot an öffentlichem Raum zur Verfügung stellen würde. Gefordert wurden öffentliche Grünflächen und ein Ort, der für kulturelle und Theaterveranstaltungen genutzt werden könnte.⁷⁸⁷ Die von Rieping gewählte Nutzung als ein Theater war angesichts der symbolischen Bedeutung, die Aldo Rossi und Fabio Reinhart dem Theater beimaßen, nicht weiter verwunderlich. Vor allem Rossi brachte in seinem Oeuvre dem Theater eine außerordentliche Wertschätzung gegenüber entgegen; in Form von Szenografien und Modellen, Zeichnungen und Bauten, wobei zu bekannteren Projekten das *Teatro del Mondo* in Venedig, eine Inkarnation des Ephemeren und Kulissenhaften, und der Umbau des Teatro Carlo Felice in Genua in Zusammenarbeit mit Fabio Reinhart gehörten.⁷⁸⁸

Der Entwurf von Eva-Maria Rieping emanzipiert sich jedoch von der klassischen rossianischen Formensprache mit Säulen, Türmen oder Kuppeln. Die eiförmige Bühnenkonstruktion des Neubaus von Rieping vervollständigt die asymmetrische Burganlage. Die somit im Grundriss geschaffene Symmetrie versinnbildlichte einerseits das Theater als einen Idealtypus; auf der anderen Seite demonstrieren die Ansichten, wie der Idealtypus durch die neu hinzugefügten Elemente »verunreinigt« wurde. Die Konstruktion der Theaterbühne stellt eine Mischung aus historischen und zeitgenössischen Motiven dar. Eine leicht geneigte Mauerwerksmauer spielt auf die historischen Bastionsanlagen, aber auch die Geschichte der Burg an, die lange Zeit für militärische Zwecke genutzt wurde. Die über der Mauer angebrachte gebogene Platte in Form eines Bogensegments, die die ansteigende Zuschauerrampe abschließt, erinnert an Werbetafeln oder die provisorischen Leinwände der Autokinos der Nachkriegszeit. Die hinzugefügte Konstruktion des Bogensegments wurde sichtbar gelassen: Gehalten wird die Holzplatte von mehreren dünnen Stäben, die auf den Teilpfeilern des neuen Mauerwerks ruhen. Die hinzugefügte Mauer schließt an die alte Burgtürme an. Die Gestalt dieser neuen Mauer lehnt sich an die historische Bausubstanz und die ehemalige Nutzung an: Ihre den Befestigungsmauern nachempfundene Form hat auch eine Ähnlichkeit mit den Zeichnungen Dürers, die er seinem Traktat *Etliche Unterricht zur Befestigungslehre* publizierte.⁷⁸⁹ Die als Parabelbögen geformten Maueröffnungen

⁷⁸⁷ Vgl. Marino Zancanella, »Rocca di Noale«, in: *Progetto Venezia*, S. 228–229.

⁷⁸⁸ Vgl. Germano Celant, *Aldo Rossi – teatri*, Milano, 2012: Begleitkatalog zur Ausstellung in der Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia, 29. Juni – 25. November 2012.

⁷⁸⁹ Vgl. Albrecht Dürer, *Etliche underricht, zu befestigung der Stett, Schloß, und flecken*, Nürnberg 1527, in: Petra Lamers-Schütze (Projektleitung), Ulrike Weber-Karge (Koordination und Lektorat),

entsprechen den Entlastungsbögen bei Dürer; außerdem dienen die Öffnungen im unteren Teil der neuen Mauer zur Beleuchtung eines Korridors, der zu einem weiteren, unterirdisch angeordneten Theaterraum führt. Eine gewisse Ähnlichkeit besteht auch zwischen einer Ansichtsdarstellung von Rieping und der Darstellung des Kolosseums von Etienne-Louis Boullée in seiner Abhandlung über die Kunst.⁷⁹⁰ Das monumentale Bauwerk von Boullée, von zwei großen Säulen an den Bildrändern eingefasst, bot eine Unterkunft für diverse nationale Festlichkeiten; ein Amphitheater für dreihunderttausend Menschen, von dem Boullée vorschwärmte: »Ach, wie viele Möglichkeiten hätte man an diesem Ort, das Interesse der Bürger zu wecken!«⁷⁹¹

Im Entwurf Riepings stand die sichtige Holzkonstruktion im Kontrast zu den restlichen Elementen des Entwurfs, der sich auf das Motiv der Burgruine bezog, und als Illustration zur aktuellen Debatte über die Beziehung zwischen Alt und Neu.⁷⁹² Alles in einem bot die Biennale »una marea di immagini«,⁷⁹³ eine Flut von Bildern, die ohne viel Geld entstanden waren und in den Ausstellungsmonaten eine alternative Gegenwart für das historische Venedig in Erscheinung treten ließen. Das Projektthema von Rieping fand sich auch in diversen Projekten von Fabio Reinhart, die in Arbeitsgemeinschaft mit Bruno Reichlin entstanden waren. Reinhart und Reichlin setzten sich im Laufe der 1970er und 1980er Jahre mit der Restaurierung von historischen Bauten, unter anderen auch von Festungsbauten auseinander. Die Vervollständigung von historischen Mauern im Projekt von Rieping hatte viele Ähnlichkeiten mit den Restaurierungsplänen von Reinhart und Reichlin für das Castelgrande in Bellinzona, wobei Rieping die historische

Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart. 89 Beiträge zu 117 Traktaten, Köln 2003, S. 476: Abbildung 4. Bastei mit den Zinnen.

⁷⁹⁰ Vgl. Beat Wyss (Hrsg.), *Etienne-Louis Boullée. Architektur. Abhandlung über die Kunst. Einführung und Kommentar*: Adolf Max Vogt, Artemis: Zürich und München, 1987, S. 110–116; darüber hinaus beachtenswert ist die Tatsache, dass französische Revolutionsarchitektur zu den Forschungsschwerpunkten von Vogt, des Gründers des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) gehörte, dessen Leitung er bis 1985 inne hatte, vgl. Adolf Max Vogt, *Der Kugelbau um 1800 und die heutige Architektur*. Antrittsvorlesung, gehalten am 4.11.1961 an der Eidgenössischen Technischen Hochschule, Zürich 1962; Adolf Max Vogt, *Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee*, Basel 1969; Adolf Max Vogt, *Russische und französische Revolutions-Architektur, 1917, 1789. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise*, Köln 1974.

⁷⁹¹ Beat Wyss (Hrsg.), *Etienne-Louis Boullée. Architektur. Abhandlung über die Kunst. Einführung und Kommentar*: Adolf Max Vogt, Artemis: Zürich und München, 1987, S. 113.

⁷⁹² Vgl. Aldo Rossi, »Progetto Venezia«, Vorwort, in: Biennale di Venezia (Hrsg.), *Terza Mostra internazionale di architettura. Progetto Venezia*. Band I, Milano: Electa, 1985, S. 12–15.

⁷⁹³ Vgl. ebd., S. 14.

Anlage zwar vervollständigte, die hinzugefügten Konstruktionen sich jedoch deutlich von der historischen Burganlage abhoben.⁷⁹⁴

Das Projekt von Manuel Schupp für die *Ponte dell'Accademia* in Venedig, das neben Robert Venturi, Raimund Abraham oder Daniel Liebeskind mit einem *Stone Lion* ausgezeichnet wurde, ist eines der wenigen Projekte im Katalog aus dem Jahr 1987, die ausschließlich anhand von technischen Zeichnungen zur Brückenkonstruktion präsentiert wurden. Das Projekt von Martin Bühler für einen Erweiterungsbau der ETH Zürich, das ebenfalls in den Katalog der Analogen Architektur aufgenommen wurde, stellte ein Gebäude mit einer spektakulär wirkenden unspektakulären Form dar. Auf den perspektivischen Tuschezeichnungen sind durchgearbeitete Fassaden des zweigeteilten Bauvolumens zu sehen, die durch eine Vielzahl von Details bestechen. Sie stellen eine Vielzahl von trivialen Konstruktionselementen dar: Fensterrahmen und Außenjalousien, Geländer und Tragkonsolen, außenliegende Terrassen- und Treppenwege und die komplexe gesamte Konfiguration, die den Bau von den abstrakten neomodernen Geometrien unterschied. Die Projektdarstellungen von Bühler rekurrten nicht auf erkennbare Architekturen, sondern stellten eine Mischung dar, die aus Anklängen an eine »anspruchslöse« Nachkriegsmoderne in der Schweiz, Industriebauten und Anspielungen auf die dynamischen Formen des russischen Konstruktivismus bestand; Letzteres durch die auskragenden Gebäudeteile verdeutlicht und Ersteres durch die leicht überstehenden (von Modernen stets verpönten) Dach- und die tragenden Kragarm-Elemente. Im Vergleich zu den ursprünglichen Zeichnungen wurden die perspektivischen Bilder im Katalog nur geringfügig beschnitten, aber der städtische Kontext bei der Grundrissdarstellung für die Publikation größtenteils entfernt.

Zum Entwurfskurs im Sommersemester 1985 sind die Unterlagen unvollständig erhalten; das Projekt aus dem Wintersemester sollte durch die Studierenden weiter bearbeitet werden. Bezeichnend ist, dass die »Analogie« zum ersten Mal als ein zentraler Begriff auftaucht: »Die ANALOGIE-Arbeit steht weiter im Zentrum«, heißt es in der

⁷⁹⁴ In den Jahren 1973 bis 1981 erstellten Reichlin und Reinhart einen Restaurierungskonzept für die Burg *Castelgrande* in Bellinzona; zu ihrem Konzept gehörte der Vorschlag für die Vervollständigung der Wehrmauer und die »typologische Reinigung« der mehrmals umgebauten Burganlage. Die ursprüngliche mittelalterliche Komposition sollte rekonstruiert werden, bauliche Ergänzungen hoben sich von den historischen Teilen der Anlage als klare geometrische Körper deutlich ab, vgl. Peter Lack, *Bruno Reichlins gebaute Architekturkritik*, S. 191–199.

Erläuterung zur Studioarbeit im Sommer 1985, und im Weiteren gelte es, »die Macht und Ohnmacht der metaphorischen Uebertragung besser in den Griff zu bekommen«. ⁷⁹⁵

2.2.3 1985–1986

Die Projektaufgabe für ein Konsulatsgebäude (oder alternativ für ein Wohn- und Gewerbehäus) in Zürich-Ulmberg im Wintersemester 1985/86 war die erste, für die im Katalog 1987 zugleich mehrere Entwürfe präsentiert wurden. Zu diesem Zeitpunkt rückten die perspektivischen Darstellungen in den Mittelpunkt der Projektarbeit und gehörten ab jetzt zu den geforderten Abgabeleistungen in allen vier Entwurfsphasen. Die mit »Analogisierung« bezeichnete Einpassung von gewählten Referenzen in einen zeitgenössischen Kontext – »die De-Komposition von ausgewählten Referenzen« ging darüber hinaus ins Vokabular der Studioarbeit ein. ⁷⁹⁶

Das langgezogene Grundstück im Villenquartier Parkring schloss an die Villenbebauung entlang der Parkringstraße an, die zum Norden hin um einige Meter anstieg. In der Projektaufgabe wurde die Wahl des Landes für das Konsulatsgebäude den Studierenden überlassen, die sich auf die Suche nach entsprechenden Referenzen, die es zu »analogisieren« galt, begaben. Diese reichten von Prairie Houses von Frank Lloyd Wright im Projekt für das amerikanische Konsulat von Daniel Andersen über den Einfluss des Nordischen Klassizismus im Projekt von Andreas Hagmann und der Mauer-Analogie im Konsulatsprojekt der BRD von Andreas Hild bis zur Orientierung des spanischen Konsultatsgebäudes von Konrad Hürlimann am Volumen der Villa Malaparte, das mit drei konusartigen Lichtkanonen ergänzt wurde. Auch bei der Behandlung der Innenräume war ihre Konfiguration und die Wahl von Details und Materialien der Gesamtidee des jeweiligen Projekts untergeordnet. Die Darstellungen fertigten die beteiligten Studierenden in unterschiedlichen Zeichentechniken an: Neben Tuschezeichnungen kamen auch Buntstifte zur Anwendung und unterschiedliche Mischtechniken zum Einsatz.

Im Projekt für das Konsulat der UdSSR (auf dem Präsentationsblatt als »Russisches Konsulatsgebäude« bezeichnet) nutzte Jozo Smolenicky als Entwurfsthema »die Vision einer ›russischen‹ Vertretung«, für die er »die Memoria der hölzernen und

⁷⁹⁵ Die Aufgabenblätter zum Entwurfsprojekt »Schanzengraben« im Sommersemester 1985 waren im Privatarchiv von Miroslav Šik nicht aufzufinden, lediglich ein Blatt mit der Bezeichnung »Entwurf VI/VII« verwies auf den Entwurfskurs im Sommersemester 1985.

⁷⁹⁶ Vgl. Aufgabenblätter Wintersemester 1985/86.

sich überschappenden und überlappenden Dächer und Häuschen, genauso wie das Experiment mit der Transkription von Holz in Backstein« hinzuzog. Die Gegenüberstellung von Außen und Innen inszenierte Smolenicky als eine »Konfrontation des ›Billig-Muschikhaften‹ mit dem ›Prunk-Lüster(n)haften‹«. ⁷⁹⁷

Eine Diskrepanz bestand auch zwischen der bescheidenen Erscheinung des Gebäudekomplexes und seiner repräsentativen Aufgabe. Smolenicky löste das Volumen des Konsulats in fünf Bauten unterschiedlicher Größe auf, die er wie eine russische Matrjoschka⁷⁹⁸ aneinanderreichte. Die einzelnen Bauten konzipierte er als einfache Holzbauten auf leicht erhöhten Betonfundamenten mit Satteldächern, wobei das größte »Haupthaus« mit einem Faltdach gekrönt wurde. Bei der Gestaltung des Haupteingangs des Konsulats im mittleren Bau der Gebäudegruppe lehnte sich Smolenicky an die Eingangsvorbauten der Dorfhäuser an. Zu den im Verhältnis zum gesamten Volumen klein gelassenen Fensteröffnungen kamen die »ungestalteten« Dachrinnen an der Fassade hinzu; alle Oberflächen der auf den Schnittperspektiven dargestellten Büroräume wurden vom Boden bis zur Decke mit Holz verkleidet. Auch der große Empfangsraum unter dem Zeldach mit vier Kronleuchtern bekam die gleiche Holzverkleidung mit horizontal angeordneten Wandpaneelen, die dem Raum eine dem Biedermeierstil ähnliche Schlichtheit verlieh. Die Anordnung von aneinandergesetzten simplen Bauvolumina ergab eine ungewöhnliche Konfiguration, in der das »arme« Material Holz die repräsentative Funktion einer Landesvertretung auf die Ebene der Alltagskultur überführte und sie hervorhob.

Die Präsentationszeichnungen fertigte Smolenicky als Tuschezeichnungen an, allerdings finden sich im Projektarchiv auch Darstellungen, deren Vorder- und der Hintergrund mit Ölkreiden statt mit Tusche bearbeitet wurde. Die feinen Striche der Zeichnungen und insbesondere die Wolkendarstellungen mit den waagerechten dünnen Tuschestrichen erinnern an die Kupferstiche aus Schinkels Zeit. Bis auf die hineinkopierten Baumgruppenvorlagen sind die Darstellungen als Liniendarstellungen – Ansichten und Schnittansichten – ausgeführt; mit den Oberflächen und Schatten, die Smolenicky durch Linien unterschiedlicher Stärke plastisch herausarbeitete. Die hügelige Weinberglandschaft im Vordergrund der Zeichnung deutete er mit einer Freihandlinie an. Bemerkenswert bei diesem und weiteren früheren Projekten der Analogen Architektur war die Vorliebe für die Schnittperspektiven, die auch in den

⁷⁹⁷ Vgl. Projektbeschreibung in: Eva Willenegger u.a. (Hrsg.), *Analoge Altneue Architektur*, S. 82.

⁷⁹⁸ Vgl. Interview von Eva Willenegger mit Jozo Smolenicky am 5.6.2015.

Architekturdarstellungen im 19. Jahrhundert durchaus beliebt gewesen waren,⁷⁹⁹ in den späteren mit Ölkreide und Buntstiften angefertigten Zeichnungen jedoch immer seltener anzutreffen waren.

Parallel zur Projektaufgabe für Zürich-Ulmberg wurden die ersten Diplome im Wintersemester 1985/86 bei Fabio Reinhart absolviert. Auf das lehrstuhlübergreifend gestellte Diplomthema für einen Theaterbau in Neuchâtel und die anschließende Ausstellung der entstandenen Projekte folgte eine heftige Auseinandersetzung innerhalb der Fakultät.⁸⁰⁰ Die nach dem Prinzip der *Exercices de Style* zusammengesetzten Gebäudeentwürfe im Studio von Reinhart differierten von den Projekten anderer Entwurfsstudios und referenzierten die neoklassische und die Biedermeierarchitektur wie im Diplomprojekt von Tilmann Rohnke, die trivialen Bauten der amerikanischen Provinz wie bei Andreas Scheiwiller, oder bezogen den öffentlichen Theaterneubau auf das Alte Museum in Berlin von Karl Friedrich Schinkel, wie es im Diplomprojekt von Valerio Olgiati der Fall war.⁸⁰¹ Im Projekt von Olgiati, dessen äußere Gestalt an die neoklassischen Bauten um 1800 angelehnt ist, betont die vertikale Gliederung der zweigeteilten Fassaden mit den symmetrisch angeordneten Fensterreihen die repräsentative Funktion des Baus. Das abgeknickte Mansardwalmdach verkleidete Olgiati im Inneren mit einem hellen Stoff, den er über dem Zuschauersaal ausbreitete und den er als eine Zelt-Metapher einsetzte. Das Muster der neoklassischen Kassettendecke im Foyer findet sich in den gleich gestalteten Bodenplatten. Die Bauformen im Theaterentwurf Olgiatis sind einerseits auf die historische Epoche der Moderne und die ersten öffentlichen Bauten für das aufsteigende Bürgertum bezogen; andererseits gehören sie zweifelsohne der Gegenwart an, die sich ihrer historischen Bezüge bewusst ist und diese wiederum enttabuisiert und mit neuen Bedeutungen überlagert.

In seinem Diplomprojekt, das auch im Ausstellungskatalog 1987 präsentiert wurde, bezog sich Xavier de Netancourt »auf die Versammlungsräume der protestantischen Kultur« und insbesondere auf die Kultur der Shaker, einer amerikanischen Glaubensgemeinschaft, die ihrer Geisteshaltung buchstäblich eine Form gegeben hat; aber auch Anklänge an die Reformarchitektur, einer losen

⁷⁹⁹ Vgl. Nerdinger, *Die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie*, S. 108.

⁸⁰⁰ Vgl. Abschnitt »Der Gegner: das unvollendete Projekt der Moderne«.

⁸⁰¹ Vgl. ETHZ Architekturabteilung, Beurteilungsblätter Diplom, in: Privatarchiv Miroslav Šik; Eva Willenegger u.a. (Hrsg.), *Analoge Altneue Architektur*, Luzern 2018,

Architekturbewegung zwischen Späthistorismus und Moderne, sind in diesem Projekt zu finden.⁸⁰² Die ornamentlosen Shaker-Möbel und ihre funktionalistischen Inneneinrichtungen nutzte de Netancourt als Referenzen für seinen Theaterentwurf. Auch in seinem Projekt ist Holz das hauptsächliche Material, das de Netancourt für die Decken- und Wandverkleidung, die Tür- und Fensterkonstruktionen und für die Böden und Sitzflächen einsetzte. Von außen stellt sich der Baukörper als ein einfacher Kubus mit einem Satteldach dar, im Inneren entfaltet der Zuschauersaal eine für die Architektur der Shaker eher untypische monumentale Wirkung. Raumhohe dreigeteilte Fenster mit quadratischer Sprossengliederung verstärken die monumentale Wirkung des Hauptraumes, der auch als Kirchengemeindesaal oder Vortragsraum in einem Volkshaus dienen könnte. Die Wand- und Deckenleuchten auf den Darstellungen von de Netancourt rufen die Kunstgewerbe-Entwürfe eines Peter Behrens um 1910 oder die Leuchten aus den Nebenräumen der Stadtbibliothek in Stockholm von Gunnar Asplund in Erinnerung.⁸⁰³ In der Detailzeichnung im Faltblatt des Katalogs kann auch die Bauart der Wandleuchte nachvollzogen werden: Zu sehen ist in der Zeichnung, dass der hölzerne horizontale Griff der Wandleuchte durch eine Metallhalterung mit dem vertikalen Leuchtengestell verbunden ist; drei vorgespannte Seile am oberen Ende des Gestells, am metallischen Randstreifen um den Lampenschirm befestigt, dienen als Halterung des Lampenschirms aus matten Glas.

Der Detaillierungsgrad der Darstellungen der Innenräume in den Projekten von Olgiati, de Netancourt und anderen war in den Darstellungen anderer Studierender nicht aufzufinden.⁸⁰⁴ Alle die abgebildeten Elemente in den Darstellungen der Analogen Architektur, auch die Wahl der Türgriffe, waren durch das Entwurfsthema und die gewählten Referenzen bedingt, und insofern sowohl von dem Entwurf als auch von der Darstellung nicht zu trennen, in der sie im Laufe des Semesters anhand von Zeichnungen fortentwickelt wurden. Und obwohl die historischen Referenzen erkennbar blieben, handelte es sich meistens um Architekturen aus der »zweiten Reihe«, um weitgehend

⁸⁰² Vgl. ETHZ Architekturabteilung, Beurteilungsblatt Diplom, in: Privatarhiv Miroslav Šik: Eva Willenegger u.a. (Hrsg.), *Analoge Altneue Architektur*, Luzern 2018, S. 86.

⁸⁰³ Vgl. Tilmann Buddensieg und Henning Rogge, »Formgestaltung für die Industrie. Peter Behrens und die Bogenlampen der AEG«, in: Gerhard Bott (Hrsg.), *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Hanau 1977, S. 117–142.

⁸⁰⁴ Vgl. Diplomarbeiten von Stefan Hasler (betreut von Helmut Spieker), Andreas Steiger (betreut von Benedikt Huber), Claude Musy (betreut von Mario Campi), David Ambrosius Huber (betreut von Ernst Studer), Willy Thelar (betreut von Alexander Henz) und Andreas Müller (betreut von Dolf Schnebli), in: »Lehrmethoden und Lehrinhalte«.

anonyme Bauten beziehungsweise solche, die nicht eindeutig einem Stil zuzuordnen sind. Durch die Verfremdung und weitere Vermischung von einzelnen Referenzen miteinander wurde nicht nur eine stilistische, sondern auch eine zeitliche Zuordnung der Projekte der Analogen Architektur ein weiteres Stück verhindert. Zu betonen ist die nicht ganz freie Referenzwahl samt ihrer »Analogisierung«, die eine gestalterische Stellungnahme zur Bauaufgabe und zum Bauort, seiner Geschichte und der Gegenwart beinhalten musste.

Mit der Aufgabenstellung in Neuchâtel war Helmut Spieker betraut, zu dessen Anforderungen für die Entwurfsprojekte »eindeutig ein Neubau des 20. Jahrhunderts – und zwar an seinem Ende«⁸⁰⁵ gehörte. Der Standort des neuen Theatergebäudes befand sich allerdings an einem historischen Ort und in unmittelbarer Nähe zum klassizistischen Rathausbau, der um 1789 errichtet worden war. Unter weiteren benachbarten Bauten war auch das frisch renovierte Jugendstil-Café du Théâtre; außerdem sollte das neue Theater den bestehenden Theaterbau – ein umgebautes Zollgebäude, das mehrfach verändert und vergrößert worden war – ersetzen; allesamt Momente, die ausschlaggebend für die Wahl von Themen und Motiven der besprochenen Projekte der Analogen waren.

Im Sommersemester 1986 entwarfen die Studierenden ein Feuerwehrhaus am Mythenquai in Zürich. Die Entwurfsaufgabe für das Feuerwehrgebäude war das letzte Projekt im Entwurfsstudio, das von allen drei Lehrenden – Reinhart, Ortelli und Šik – gemeinsam betreut wurde.⁸⁰⁶ In den Projektblättern wurde ein weiteres Mal die Bedeutung von Stilpluralismus und die »autodidaktische« Einstellung dem Entwurf gegenüber betont.⁸⁰⁷ Die mit Ölkreide angefertigten Innen- und Außenperspektiven waren ab sofort Teil der Entwurfsaufgabe und wurden von den Studierenden bei allen Zwischenpräsentationen ihrer Projekte erwartet.

Die Referenzen für die Feuerwehrstation am Zürcher See reichten von den Bauten Gaudís im Park Güell im Projekt von Martin Bühler und der Jahrhunderthalle in Breslau im Projekt von Konrad Hürlimann über die »pathologischen Formen«, die aus »Bauen um 1800«, der berühmten Publikation Paul Mebes', den Reformarchitekturen um 1900 und den protomodernen Projekten der Nationalromantik zusammengestellt

⁸⁰⁵ Vgl. Théâtre de Neuchâtel. Architektur-Abteilung ETH Zürich, Diplomaufgabe Thema B, WS 1985/86, Vorbereitung: Lehrstuhl Prof. Helmut Spieker, S. 3, in: Privatarchiv Miroslav Šik.

⁸⁰⁶ Vgl. Analoge Altneue Architektur, S. 405f.

⁸⁰⁷ Vgl. Aufgabenblätter Sommersemester 1986, Feuerwehrgebäude Mythenquai, Zürich Bachstrasse, in: Privatarchiv Miroslav Šik.

wurden, wie im Projekt von Daniel Studer, in dem sich auch Anklänge an die Südfassade des Amsterdamer Börsenbaus von Hendrik Berlage finden, oder im Entwurf von Silke Hopf, die sich auf die Zürcher Industriebauten um die Jahrhundertwende bezog, bis hin zu einfachen Behelfsbauten, wie im Projekt von Jürg Winkelmann, oder den Flugzeughallen, die das Projekt von Conradin Clavuot inspirierten. Auffällig sind die Diskrepanzen bei der Darstellung der monumentalen Innenräume im Verhältnis zur architektonischen Sprache des Äußeren: Im Entwurf des Feuerwehrhauses von Daniel Studer lässt die komplizierte und strukturierte Außenform nicht auf das Vorhandensein einer übergroßen Halle mit einem holzverkleideten Bogendach im oberen Geschoss schließen, die außen von einem abgewandelten Laternendach überdeckt wird. Der Kontrast zwischen Innen und Außen ist allerdings bei dem Feuerwehrprojekt noch weniger auffällig als im Projekt für ein Autohaus im Jahr darauf, bei dem die städtische Umgebung am Stadtrand von Zürich gleichermaßen ausführlich dargestellt wurde wie die projektierten Bauten selbst, was den Gegensatz von trivialer Außenumgebung und monumentalem Inneren noch verstärkte. Die Lage des Grundstücks für das Feuerwehrhaus am Wasser wurde zwar in einigen der Projektdarstellungen thematisiert; dass es sich um einen Anbau an ein bestehendes Bauwerk handelte, ist auf den meisten perspektivischen Darstellungen kaum zu erkennen.

Im Projekt von Andreas Hild wurden historische Architekturreferenzen mit den aktuellen Motiven aus der Populärkultur und Alltag zusammengebracht. Die Fassadendetails an der Längsseite des Bauwerks, das im Schnitt einem Schiffsrumpf ähnelt, entnahm Hild den Bauten der Amsterdamer Schule, wie sie in der Wohnanlage von Michel de Klerk »Het Schip« (niederländisch für »das Schiff«), zu finden sind. Auf dem Bild, das auf der Vorderseite des Faltblattes im Katalog vom 1987 abgedruckt wurde, ist eine stark verkürzte perspektivische Ansicht des Gebäudes zu sehen, das keilförmig von links nach rechts auf dem Blatt platziert wurde und etwas weniger als die Hälfte des Bildraums einnimmt. Die dunkle Gebäudefläche kontrastiert mit der hellen Farbe des Himmels und der Bodenoberfläche. Das Bild ist menschenleer. Darauf zu sehen ist außer einem Teil des Feuerwehrhauses nur der Bodenbelag aus quadratischen Betonfertigteilplatten im Vordergrund des Bildes und der Bestandsbau, der sich, rechtwinklig zur Feuerwehrstation platziert, weit im Hintergrund befindet. Die durch die dynamische Position des Bauwerks auf dem Blatt hervorgerufene Dramatik wurde durch die Wolkendarstellung verstärkt. Fünf Toreinfahrten in Form einer Parabel sind an die Gestaltung des Eckfensters an der Zaanstraat im »Het Schip« angelehnt; im

Unterschied zum historischen Fenster mit einer Vielzahl von quadratischen Sprossenfeldern sind die Türsprossen im Entwurf von Andreas Hild diagonal ausgerichtet und die untere Türhälfte mit Holzbrettern verkleidet. Darüber hinaus sind die Doppelfenster oberhalb der Tore den Treppenhausfenstern an der Zaanstraat nachempfunden, und die mehrmals abgeknickten Dächer der expressionistischen Bauten, die in die hellroten Klinkerfassaden übergehen, finden sich als schuppenartige Ziegel- oder Holzblättchen in der Fassade des Feuerwehrhauses von Hild wieder, dessen Rumpf-Form eine Unterscheidung zwischen der Dach- und der Fassadenebene verunmöglicht. Oberhalb der Einfahrtstore platzierte Hild die Schornsteine, die eine starke vertikale Dominante bilden. Ihre Form und ihr Material verrieten ihre Zugehörigkeit zu der gegenwärtigen Zeit: Derartige Schornsteine aus Edelstahl waren bei den zahlreichen Wohnbauten in der Peripherie zu finden, zugleich spielte die Gestalt der Schornsteine auf das Motiv des Schiffes an.⁸⁰⁸

Die im Inneren des Faltblattes abgebildete Innendarstellung, die randlos das gesamte Faltblatt ausfüllte, war an das Format des Katalogs angepasst und musste wohl deutlich vergrößert werden, worauf die gröbere Körnung der Zeichnung im Vergleich zu der in den kleineren Darstellungen auf der Vorder- und der Rückseite des Faltblattes hindeutet. Zu sehen ist auf dem Bild der Raum hinter den Toreinfahrten mit dem Blick nach außen zum Zürcher See und dem gegenüberliegenden hügeligen Seeufer hin. Die für die Innenräume gewählten Referenzmotive unterscheiden sich grundlegend von jenen der Außenform. Auffällig ist vor allem die sonderbare Konstruktion der Decke, die aus mehreren wulstartigen Betonteilen besteht; diese befinden sich zwischen den tragenden Betonbalken, die ihrerseits am Scheitelpunkt der Tore enden. Die Decke geht nahtlos in die Zwischenräume zwischen den Toren über und endet mit den Bodenplatten, die in den Raum hineinragen. Dünne Zugstangen sind zwischen der Bodenplatte und der Decke gespannt. Der gesamte Raum besitzt keinen einzigen rechten Winkel, und im Kontext der eigentümlichen Architektursprache wirkt die Umgebung wie eine außerirdische Landschaft. Die Darstellung auf der Rückseite des Faltblattes zeigt einen weiteren Innenraum, der sich im vorderen Bereich der Feuerwehrstation befindet, was dem darunter abgebildeten Grundriss entnommen werden kann. Dieser Raum erinnert an die Ästhetik von Kommandostrukturen auf den Raumschiffen in den

⁸⁰⁸ In einer früheren perspektivischen Darstellung bestand die Fassade aus horizontal aufeinander geschichteten Holzbrettern. Es fehlte die Wolkendarstellung und die Ausarbeitung des Materials der Schornsteine, vgl. Privatarhiv Miroslav Šik.

Science-Fiction-Comics und -Serien; aber es lässt sich auch eine Parallele zu den futuristischen Entwürfen des italienischen Architekten Antonio Sant'Elia ziehen. Die expressiven Formen der Innenräume im Entwurf von Hild stehen in Relation zu den in die Zukunft gerichteten Formen früher Industriebauten: der Kraft- und Elektrizitätswerke, der Dammbauten und der Bahnhöfe und Flughäfen, die in den Projekten des italienischen Futurismus als Monumentalplanungen für die kommende Zeit ausgebildet wurden. Mit der Verknüpfung von Zukunftsfantasien um 1910 mit den Bildern der Populärkultur machte sich durchaus eine gewisse Ironie bemerkbar, die die Wandlung der modernen Heroik in die massentaugliche Ästhetik von »Star Trek« thematisierte. Das Projekt von Hild brachte Formen, die auch Santiago Calatrava in seinen Entwürfen nutzte, in Erinnerung, und die in seinem Projekt für den Bahnhof Zürich-Stadelhofen, zwischen 1983 und 1990 errichtet, ebenfalls zu finden waren.

Bemerkenswert ist, dass Andreas Hild die Referenzen für sein Feuerwehrhaus ungeachtet der zugehörigen Zeichensprache in den expressiven Skizzen von Sant'Elia oder in den Aquarellen von de Klerk übernahm. Die nun für alle Projekte festgelegte Zeichentechnik mit Ölkreiden und Buntstiften nivellierte nicht nur die Unterschiede zwischen den einzelnen Referenzen, sondern auch zwischen den Projekten und ihren Autor:innen. Die fotorealistische Qualität dieser Bilder lebte von der Durcharbeitung von Oberflächen und Details, die Wirkung verstärkte sich aber auch durch die scheinbar zufälligen Bildausschnitte, wie es in den Darstellungen von Hild der Fall ist, auf denen das Gebäude nie ganz zu sehen ist.

Alternativ zum Projekt des Feuerwehrhauses konnte im Sommer 1986 das Projekt zur Seeufergestaltung am selben Grundstück gewählt werden. Das Projekt von Quintus Miller fand auch Eingang in den Katalog. In seinem Entwurf nahm Miller Bezug zum gewerblichen Charakter des Seeufers: Auf der Außendarstellung zur Seeufergestaltung ist eine Hausreihe zu sehen, die an das für Rossi wichtiges Motiv eines »Ur-Hauses«⁸⁰⁹ anspielt. Die in einer starken perspektivischen Verkürzung dargestellten Häuschen im Projekt von Miller sind entlang der Uferlinie und vor einer weiteren Reihe von mehrgeschossigen Gewerbeblöcken platziert. Die eingeschossigen schuppenartigen Holzbauten, von denen jeweils zwei durch einen Querbau miteinander verbunden sind,

⁸⁰⁹ Das Ur-Haus-Motiv ist in vielen Entwürfen von Aldo Rossi zu finden, darunter in Form von Familiengräbern auf dem Friedhof von Modena, im Entwurf für ein Studentenwohnheim in Chieti oder als Strandkabinen, die einzeln oder aneinandergesetzt in zahlreichen Skizzen und Zeichnungen von Aldo Rossi auftauchen. Beinahe dasselbe Motiv tauchte im Entwurf von Eva-Maria Rieping für ein Schwimmbad in Carona schon im Sommer 1984 auf.

rekurrieren auf die trivalen Gewerbebauten in den industriell geprägten Vororten. Darauf spielen die Holzverkleidung der Bauten und solche Details wie die Gestaltung der Eingangstore, der Regenrinnen oder der Dachüberstände an. Ein Baukran, der im Hintergrund des Bildes auf der vorderen Seite des Faltblattes zu sehen, ist wohl ein weiterer Verweis auf die industrielle Geschichte des Ortes. Auf zwei weiteren Darstellungen sind Innenräume dargestellt, in denen Miller, analog zu Hild, Motive verarbeitet, die mit der Außengestaltung nur wenig zu tun haben: Auf der Innenseite ist ein leerer Raum mit einer Holzbalkendecke und einem umlaufenden Wandpaneel mit breiten Umrahmungen von Fenstern und Türen dargestellt, das die traditionsgebundenen Inneneinrichtungen um die Jahrhundertwende referenziert.⁸¹⁰ Ein dreigeschossiges Atrium mit Erschließungszugängen zu den einzelnen Büros ist auf der Rückseite des Faltblattes abgebildet. Die Konstruktion mit schlanken Stahlstützen auf der einen und Stahlkonsolen auf der gegenüberliegenden Seite des Raumes, die an die aus der Wand herausragenden Stützen anschließen, nimmt Bezug auf Konstruktionen und Materialien im ausgehenden 19. Jahrhundert. Die »didaktische« Darstellung der Konstruktion veranschaulicht das stilistische Problem der Epoche, in der mit den neuen Bauaufgaben, den Materialien und Techniken auch die Frage nach den Formen und Raumkonstellationen aufkam, die einerseits die aufkommende industrielle Epoche mit sich brachte und die andererseits der ebenfalls neu postulierten Tradition des nationalen und regionalen Bauens Folge leisteten.

2.2.4 1986–1987

Vier ehemalige Studierende von Miroslav Šik, Eva-Maria Rieping, Valerio Olgiati, Martin Bühler und Daniel Studer, waren nun als Assistent:innen tätig und betreuten unter der Leitung von Šik studentische Projekte.⁸¹¹ Im Wintersemester 1986/87 war die Projektaufgabe der Entwurf einer Augenklinik in Zürich-Riesbach. In den Aufgabenblättern stand zur Vorgehensweise, die als »Analoges Entwerfen« bezeichnet wurde: »ANALOGES ENTWERFEN – ist ein metaphorischer Vorgang. Aus der historischen Substanz werden nach einer bestimmten ENTWURFSIDEE historische

⁸¹⁰ Vgl. Bild eines Büroraums im Geschäftshaus der »Algemeene« in Amsterdam von Hendrik Petrus Berlage aus dem Jahr 1894, in: Manfred Bock, *Anfänge einer neuen Architektur. Berlages Beitrag zur architektonischen Kultur der Niederlande im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Wiesbaden, 1983, S. 181 (Bild 236).

⁸¹¹ Vgl. »Semesterchronologie«, in: Eva Willenegger u.a. (Hrsg.), *Analoge Altneue Architektur*, S. 403–406.

REFERENZEN ausgesucht, welche der Aufgabe, dem Ort und dem Programm eine bestimmte Charakteristik verleihen.« Der Stilpluralismus trat an die Stelle von architektonischen Traditionen, die nun alle als gleichwertig zu betrachten waren, deswegen galt auch die Prämisse: »[B]enutzt alle realisierten Architekturen der nahen und weiten Historie als Ausgangsmaterial des Entwurfes«, für die »kulturpolitische Dramaturgie« der analogen Entwürfe.⁸¹²

Von Beginn an verbrachten die meisten Studierenden mehrere Semester im Studio, sodass zunehmend zwischen den »Anfänger:innen« und den »old boys«, die mit der Einstellung und den Erfordernissen am Lehrstuhl vertraut waren, unterschieden wurde. Der Aufruf an die Studierenden anlässlich der Projektaufgabe – »Der Konkretheit der Architektur gilt unsere Aufmerksamkeit«⁸¹³ – implizierte, dass alle Referenzen, Themen und Motive konkrete historische Architekturen im Auge hatten. Es wurden keine Phantasieformen als Referenzen für die Projekte akzeptiert: Die Notwendigkeit des »Konkreten« resultierte aus dem Anspruch des Realismus im Hinblick auf die Architektur, der als Gegenteil zum »Idealismus« der neuen Formen verstanden wurde.

Während bei den gewählten Referenzen für die äußere Erscheinung der Augenklinik die Reformarchitektur, expressionistische Bauten aus den 1920er Jahren oder die Mailänder Nachkriegsmoderne prävalierten, wurden die monumental wirkenden Innenräume industriellen Bauten nachempfunden. Eine ähnliche Diskrepanz zwischen Innen und Außen fand sich bei den Diplomprojekten für den Neubau der Grafischen Sammlung in Genf. Das lehrstuhlübergreifende Diplomthema, ein Neubau des Kupferstichkabinetts, stellte im Wintersemester 1986/87 der Lehrstuhl vom Professor Vincent Mangeat. Das gewählte Baugrundstück lag in der historischen Innenstadt von Genf, am »Übergang von der engen Bauform der Altstadt aus dem XII. Jahrhundert und dem weiträumigeren Muster des XIX. Jahrhunderts«.⁸¹⁴ Die Aufgabenstellung beinhaltete die Problematik der Konservierung und des Schutzes von Kunstwerken; zu weiteren Projektanforderungen gehörten Überlegungen zur Gestaltung eines Zugangsweges und die komplizierte Höhenlage des Grundstücks, das sich zwischen der höher liegenden mittelalterlichen Stadt, die dem Verlauf der ehemaligen Befestigungsmauer folgte, und einer regelmäßigen Stadtstruktur aus dem 19. Jahrhundert südlich des Grundstücks befand. Das Programm verlangte außerdem eine

⁸¹² Vgl. Aufgabenblätter Wintersemester 1986/87, in: Privatarchiv Miroslav Šik.

⁸¹³ Vgl. ebd.

⁸¹⁴ Aufgabenblatt: Grafische Sammlung der Stadt Genf, Einleitung, S. 8, in: Privatarchiv Miroslav Šik.

klare Trennung zwischen den Ausstellungs- und den Sammlungsräumen. Diese Trennung erreichten Matthias Oppliger und Jürg Winkelmann durch eine gestalterische Absonderung zwischen dem oberem und unteren Gebäudeteilen: Im Projekt von Winkelmann erscheinen die Aufbewahrungsräume für die zu schützenden Kupferdrucke wie eine futuristische Fabrikanlage, die mit massiven Stahlsockeln und Zwischenplattformen mit filigranen Geländern und in die Höhe gehenden schornsteinartigen ovalen Stahlstützen, die den oberen Teil des Museumsgebäudes tragen, versehen wurde. Die Ausstellungsräume packte Winkelmann hingegen in eine pavillonartige Konstruktion, die außen eine Art Schutzdach über dem öffentlichen Aufenthaltsraum bildete. Im Projekttext des Beurteilungsblattes wurde das Projekt von Winkelmann folgendermaßen beschrieben: »Das große Volumen des Programms gliederte er in zwei Teile: die Ausstellung, schwebend, fast ein Teil des Daches selbst, mit Landstil-Sichten in die Parkanlage. Und die Sammlung verlegte er unter die Erde, hierbei eine Atmosphäre von Unterseebooten und Maschinenhallen evozierend. Zwischen den beiden Teilen das eigentliche Herz der Anlage: eine städtische Parklaube mit Sitzbänken und Ausblick ins Freie, genauso wie mit Einsichten in die unterirdische Welt.«⁸¹⁵

Im Museumsentwurf von Matthias Oppliger wurde die Differenz zwischen den »verstaubten« dunklen Sammlungsräumen und den hell erleuchteten Ausstellungsräumen ebenfalls zu einem Thema erhoben. Der elegante Pavillon mit den Ausstellungsräumen fußt auf auf einem massiven Steinsockel, in dem sich die Aufbewahrungsräumlichkeiten befinden. Die Fassade des Pavillons ist mit konkav ausgebildeten Platten verkleidet und Eingang der mit einem Vordach versehen, das von dünnen Stäben gehalten wird. Die Gestalt des Pavillons rief die historischen Metrostationen in Paris oder auch die verfremdeten Jugendstilbauten der Wiener Secession in Erinnerung, denen die ornamentale Verzierung weggenommen und einige zeitgenössische Elemente, wie zum Beispiel die für den Eingang gewählte Stahl-Glas-Tür, die auch in zahlreichen Bürobauten der 1960er-Jahre vorzufinden ist, hinzugefügt wurden. Auch im Inneren des Museums verfremdete Oppliger die genutzten historischen Referenzen durch ihre Repetition oder die Hinzufügung von epochenfremden Gegenständen, wie zum Beispiel der nierenförmigen Wandleuchten

⁸¹⁵ Vgl. Privatarhiv Miroslav Šik.

aus den 1950er Jahren über den kannelierten Säulen im Sammlungsraum, der ansonsten von schweren Holzmöbeln dominiert wurde.

Im Projekt von Franca Comalini folgten hingegen die unterirdisch angeordneten und mit runden Lichtkuppeln versehenen Ausstellungsräume nach dem Wortlaut des Beurteilungsblattes der Architektursprache dem puristischen Klassizismus eines John Soane.⁸¹⁶ Als eine weitere Referenz dienten Comalini die Darstellungen unterirdischer Metrostationen in Moskau, und insbesondere die Station Majakovskaja von Alexei Duschkin, die im Jahr 1938 fertiggestellt wurde. Der Entwurf für die Grafische Sammlung von Andreas Hagmann unterschied sich von den eigentümlichen Formen der oben genannten Projekte, die auch in den Katalog aufgenommen wurden.⁸¹⁷ Zur Beurteilung des Projekts gehörte seine klare Identifikation als eine öffentlichen Institution: das Museum als ein personifiziertes Bild eines Museums, das »mit den Stilelementen des modernen Neobiedermeier«⁸¹⁸ erreicht wurde. Auf der Außenperspektive auf der vorderen Seite des Faltblattes im Ausstellungskatalog ist ein länglicher Bau mit einem Querflügel abgebildet, der in einen höheren und einen niedrigeren Teil unterteilt ist. Ein Fahnenmast unterstreicht die öffentliche Funktion des Gebäudes. Über einem durchgehenden Sockel befindet sich im unteren Bereich des verputzten Baus eine Fensterreihe, ein größeres Vertikalfenster befindet sich im oberen Bereich der Fassade. Den Eingang setzte Hagmann an den leicht angehobenen Vorplatz im Norden, vis-à-vis dem mittelalterlichen Stadtquartier, wobei sich die Geometrie des Vorplatzes aus der Anordnung der Bauten auf dem Grundstück »ergab«. Den Haupteingang des Museums rückte er aus der Mitte heraus. Mit dem Verzicht auf Symmetrie schwächte Hagmann die repräsentative Anordnung ab.

Auf der Darstellung wird, analog zu fotografischen Aufnahmen, das Museumsgebäude von zwei blattlosen Bäumen etwas verdeckt. Die gleichmäßige weißneblige Himmelfläche bildet einen neutralen Hintergrund, die Himmelsrichtung und die Länge der Schatten lässt auf die Tageszeit am späten Nachmittag, kurz vor dem Einbruch der Abenddämmerung, schließen. Die sepiafarbenen Abbildungen im Katalog unterscheiden sich kaum von den Originalzeichnungen in braun-grauen Tönen; umso

⁸¹⁶ Vgl. Projekttext des Beurteilungsblattes zum Diplom von Franca Comalini, auch in: Eva Willenegger u.a. (Hrsg.), *Analoge Altneue Architektur*, S. 106.

⁸¹⁷ Eine Reihe von weiteren »klassizistischen« Projekten, die keinen Eingang in den Katalog fand, war überwiegend den historistischen Vorbildern nachempfunden.

⁸¹⁸ Vgl. Projekttext des Beurteilungsblattes, in: Eva Willenegger u.a. (Hrsg.), *Analoge Altneue Architektur*, S. 108.

ähnlicher erschienen sie den gealterten fotografischen Abzügen, auf denen noch immer das Kupfer der Dächer, die Natursteinverkleidung des Sockels und die holzverkleideten Kassettentüren im Inneren des Museumsbaus zu erkennen waren.

Auf der Rückseite des Faltblattes ist eine Abbildung des Eingangsfoyers platziert. Auch im Inneren ist die asymmetrische Anordnung der Raumelemente auffällig, wobei das Bild eine spiegelverkehrte, leicht abgeänderte Kopie einer Innenraum-Zeichnung von Heinrich Tessenow darstellt. In diesem Projekt fehlen die Anspielungen auf industrielle Bauten; die kolorierte Schnittansicht offenbarte darüber hinaus die Diskrepanz, die das gesamte Projekt der Analogen Architektur betraf, zwischen den historischen Formen und Materialien und den konstruktiven Möglichkeiten der Gegenwart. Die in Schnittansicht dargestellte Stahlbetonrippendecke und die über der Lichtdecke im oberen Geschoss angebrachten Scheinwerfer offenbarten die Unstimmigkeit zwischen den klassizistischen Elementen und der zeitgenössischen Konstruktion.

Im Februar 1987, nachdem das ungefähre Datum und der Titel der Ausstellung im neu eröffneten Münchner Forum feststand,⁸¹⁹ ging es darum, die Projekte, die im letzten Semester vor der Eröffnung der Ausstellung »Analoge Architektur« bearbeitet worden waren, mit Blick auf ihre Verwendung als Ausstellungsexponate zu entwickeln.

Die Projektaufgabe widmete sich im Sommersemester 1987 dem Entwurf eines Autohauses am Bahnhof Oerlikon und am Stadtrand von Zürich. Das dreieckige Grundstück begünstigte zudem die »komplizierten« Formen der Projekte, die sich ausdrücklich gegen die postmodernen »einfachen« Geometrien positionierten. Der Schwerpunkt bei der Referenzsuche verschob sich in diesem Moment von den diversen Modellbauten der modernen Epoche (mit einem Akzent auf die Zeit der sogenannten protomodernen Architektur zwischen 1900 und 1920) auf die Gegenwart der postindustriellen Stadt, ein Thema, das im Architekturdiskurs in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre zunehmend an Bedeutung gewann. Die entstandenen Autohaus-Projekte erschienen sowohl aufgrund der einheitlichen Darstellungstechnik als auch der verwendeten Motive und Themen um einiges einheitlicher als die Projektergebnisse der vorangegangenen Jahre. Auf den großen perspektivischen Zeichnungen dominierten dramatische Lichtverhältnisse und düstere Töne. Den monumentalen Verkaufsräumen des Autohauses stellten die Studierenden triviale Außenhüllen gegenüber, die in ihren

⁸¹⁹ Vgl. Schreiben von Norbert De Basio (Architektur-Forum Zürich) an Miroslav Šik vom 11.2.1987, in: Privataarchiv Miroslav Šik.

Darstellungen in die städtische Umgebung mit einer Vielzahl von alltäglichen Details, wie Tramgleise, Strommasten, Straßenbordsteine und umgebende Wohnbebauung, eingesetzt wurden, und in den Bildern mit ihrer Umgebung verschmolzen. Während die Bauvolumina die Ästhetik solcher anonymen Bauten, wie Baracken und Schuppen, Lagerräume oder Werkstatthallen, referenzierten, herrschte in den Innenraumdarstellungen die Industrieästhetik vor.

Die Abwesenheit von Menschen (und auch von Autos) auf den Bildern unterstrich den dystopischen Ausdruck, der sich bei den Betrachtenden durch die vorherrschenden dunklen Töne und starken Lichtkontraste in den Bildern einstellte. An Stelle von Autos verwiesen die Schriftzüge mit Automarken und Logos auf die Funktion der Bauten – von »Mazda« bei Andrea Deplazes oder »Fiat« bei Fortunat Dettli bis zu »Honda« im Projekt von Christian Kerez oder »Lotus« bei Erik Steinbrecher. Insbesondere die Einbeziehung des städtischen Kontexts in die perspektivischen Zeichnungen sowie eine überdurchschnittliche Aufmerksamkeit gegenüber den Umgebungsdetails, die nicht minder akribisch als die projektierten Bauten selbst durchgearbeitet wurden und nicht nur als Gegenstand des jeweiligen Bildes, sondern auch als ein Bestandteil der Entwurfsprojekte erschienen, unterschied sie von den früheren Bildern und Projekten. Zu sehen auf diesen Bildern war eine typische Vorstadt, wie sie tausendfach in der Deutschschweiz vorzufinden war, mit anonymen Wohnbauten mit Satteldächern und Fensterlochfassaden. Sie erinnerten insofern umso stärker an Schnappschüsse von Laienfotografen, auf denen alle wichtigen und unwichtigen Details in gleicher Schärfe dargestellt werden.

Obwohl die projektierten Autohausbauten auf den ersten Blick geradezu spektakulär unspektakulär wirkten, stellten sie keine Kopien bekannter Alltagsbauten dar. Die wiedererkennbaren Alltagsdetails wurden in diesen Projekten mit den sonderbaren Formen kombiniert und verfremdet. So teilte Konrad Hürlimann in seinem Projekt das Gesamtvolumen in vier Elemente, die jeweils einen Buchstaben der Automarke »Fiat« auf der holzverkleideten Fassade entlang der Straße tragen. Im Projekt von Christian Kerez dient der Eckturm des Autohauses zugleich als Werbefläche für die Automarke, analog zu den »dekorierten Schuppen« in Las Vegas von Denise Scott Brown und Robert Venturi. Alberto Dell'Antonio fertigte gar eine perspektivische Zeichnung an, auf der das von ihm entworfene Gebäude fast nicht zu sehen ist: Die Perspektive zeigt einen Blick, der sich vom Dach des Autohauses auf die umgebende Stadt eröffnet. Nur das Logo der britischen Automarke »Rover«, das sich im Mittelpunkt

des Bildes befindet, deutet auf die Funktion des Bauwerkes hin, das außerhalb des Sichtfeldes der imaginären Bildbetrachter:innen liegt. Dadurch rücken die »nebensächlichen« Details (die sonst in den Architekturdarstellungen ausgeblendet werden) in den Vordergrund: die Dachluken mit den darüber liegenden Sonnenschutzpaneelen und die Lüftungsanlage, die feingliedrige Unterkonstruktion für das Autoherstellerlogo und die Bodenplatten. Die Verfremdung oder auch die Transformationsleistung des Bekannten zum Unbekannten demonstrierte auch das Projekt von Pia Durisch: Einerseits ähnelt die Form des Autohauses einem Flugzeughangar, der jedoch durch eine Brücke mit weiteren Bauten außerhalb des Bildfeldes verbunden ist; die geschwungenen Formen der Hallenkonstruktion erinnern zudem an die Architektursprache Santiago Calatravas.

Die monumentale Gestalt der Innenräume in den Projekten von Dell'Antonio, Christian Kerez oder Pia Durisch unterstützte die beabsichtigte Verfremdung, indem sie die Ambivalenz zwischen Innen und Außen akzentuierte. Auf dem Faltblatt aus dem Katalog mit dem Projekt von Dell'Antonio sind zwei Innenraumdarstellungen zu sehen. Das große Bild auf der Innenseite des Faltblattes stellt eine im Grundriss konusartig ausgebildete, zweigeschossige Halle dar. Der Raum ist leer, zu sehen sind keine Gegenstände oder Möbelstücke, die auf seine unmittelbare Funktion verweisen würden. Die Halle ist von der Ästhetik moderner Industriehallen inspiriert; zugleich wirkt der durch zwei Stützenreihen dreigeteilte Raum wie eine technoide Kathedrale. Die Doppelstützen aus Beton tragen einzelne gewölbte Deckenabschnitte, wobei die Stützen im unteren Raumteil durch eine breitere »Basis« und unterschiedliche Farbanstriche in drei Abschnitte unterteilt sind. Ein mit Gitterrosten verkleideter Laufsteg auf beiden Seiten des Raumes liegt auf den Kragarmen aus Stahl auf, die an den Betonstützen befestigt sind, und eine mit Glasbausteinen verkleidete Empore schließt an die Laufstege an. Der Raum verengt sich nach vorne: Der dreigeteilte vordere Raumabschluss mit den drei Abluftgitterelementen weist eine Ähnlichkeit mit einem Kirchenaltar auf. Die zweite Innenraumdarstellung auf der Rückseite des Faltblattes zeigt den Raum hinter der Empore. Auf der zentralperspektivischen Darstellung ist ein langer Korridor zu sehen, an den mehrere schmalen Gänge anschließen. Die Decke in Form eines Bogensegments war womöglich von Karosserien inspiriert. Zwischen den schmalen Gängen platzierte Dell'Antonio vollständig verglaste Kabinette, die möglicherweise als Schauräume für die Autos dienen sollen. Die hintereinander liegenden Räume schichten sich zu einem unendlichen Raumkontinuum. Die Leere dieser Räume, in denen darüber hinaus keine

Spuren von Menschen auffindbar sind, trägt zu einer besonderen Wirkung bei: die Darstellung und mit ihr auch das Projekt scheint sich in einem Zustand der Ungewissheit zu befinden, im Moment der Fertigstellung oder eher kurz vor dem Abbruch.

Die Überhöhung der Technik, die insbesondere in den Projekten für das Haus entfaltet wurde, berief sich auf die »heroische« Phase des *modernism*, in der konstruktive Innovationen mit zukunftsweisenden Formversprechen – eine Tektonik der Konstruktion – gleichgesetzt wurden. Die Thematisierung der Formen des industriellen Zeitalters erfolgte just im Moment des Übergangs von der industriellen zu einer postindustriellen Gesellschaft (auch in Zürich standen nach dem Wegzug der Industrie in den 1980er Jahren zahlreiche Fabrikbauten leer). Die Monumentalisierung der Moderne mit ihrem Schmutz und Lärm repräsentierte nicht nur eine Nostalgie gegenüber der Vergangenheit im Moment der Ungewissheit gegenüber der näher rückenden Zukunft. Die gleichzeitige Abneigung der Analogen Architektur gegenüber den fortschrittlichen Technologien reflektierte die einstige Euphorie, die der Ästhetik der Ingenieurbauten entgegengebracht wurde. Die Wiederaneignung ihrer Ästhetik symbolisierte eine Aneignung der zur Geschichte gewordenen Moderne. Die verlassenen Räume oder auch solche, die ihre ehemalige Funktion einbüßten und sich somit einer Vielzahl von möglichen Nutzungen öffneten, stellten das Material dar, das sich gegen den neuzeitlichen neoliberalen Zweckfunktionalismus richtete.

Die von Šik formulierten Themen und Grundsätze, die in den Projektblättern zur Entwurfsaufgabe für ein Autohaus zu finden waren, verwendete er anschließend auch in seinem Vorwort zum Ausstellungskatalog; hinzu gehörten die drei Verfahren der »Realismuspoesie«, zu denen Šik die »Klassiker«, den »Regionalismus« und die »Poesie der Konkreten Kunst« zählte. Es ist außerdem darin zu lesen: »ANALOGE ARCHITEKTUR ist aus der modernen Realismuskunst emporgewachsen«, und: »Es geht darum, die Wirklichkeit erlebbar zu machen.«⁸²⁰ Der zeitgenössische Realismus, der sich in den entkonventionalisierten Architekturformen der Analogen Architektur äußerte, thematisierte, analog zum literarischen *dirty realism*, die Gegenwart und ihre Themen, die auf die Alltagswelt der untergehenden Moderne und ihre Formen bezogen waren. Šik formulierte in Bezug auf den Anspruch der Analogen Architektur, »konkret« zu bleiben, die er auch als »Authentische Popularkunst« bezeichnete: »Zitiere nicht, ahme

⁸²⁰ Vgl. Aufgabenblätter SS 1987, in: Privatarhiv Miroslav Šik.

bloss atmosphärisch nach. Bevorzuge die Anspielung, verachte die Collage und Fragmentierung.«

2.2.5 Coda: 1987–1991

Zum Zeitpunkt der Ausstellungseröffnung erreichten die Darstellungen der Analogon Architektur eine Kunstfertigkeit, die kaum noch übertroffen werden konnte. Auch die »analoge« Methode zur Entwicklung von Projekten, die den stilistischen Pluralismus mit Einbeziehung und Verfremdung von »unreinen« Referenzen postulierte, war so weit entwickelt, dass von den Protagonist:innen nach 1987 keine weiteren Experimente angestrebt wurden. Die thematische Bandbreite der Projekte, die zwischen 1983 und 1987 entstanden, belegt den Intensitätsgrad der Lehre in dieser kurzen Zeitspanne, ließ aber auch die produktive Spannung zwischen den drei hauptsächlichen Protagonisten, Fabio Reinhart, Luca Ortelli und Miroslav Šik, erahnen, die die Wirkung der Analogon Architektur erst ermöglichte.

Nachvollziehbar ist, von heute aus gesehen, die thematische Verschiebung, die sich in der Lehre zwischen 1987 und 1991 bemerkbar machte: Die Bedeutung, die dem »Regionalismus« in dieser Zeit beigemessen wurde, hing mit dem Interesse zusammen, das den postindustriellen Städten und der alltäglichen Thematik im Moment des Weggangs der Industrie und der zunehmenden Kommerzialisierung der Stadtlandschaften entgegengebracht wurde. In den Vordergrund rückten nun die Motive und Formen, die aus der Auseinandersetzung mit der »Peripherie« und insbesondere der Zürcher Peripherie hervorgingen – davon zeugte auch das *archithese*-Heft zum *dirty realism* in der Architektur von Liane Lefaivre, für das Miroslav Šik den Aufsatz »Peripherie und Techniklandschaft« beisteuerte.⁸²¹ Darin unterstreicht er »das sanfte Gesetz zur Einpassung, zur Mässigung«, das er mit »Traditionalismus« bezeichnet, den er als eine Vereinigung des Alten mit dem Neuen auffasste und später in seiner Lehre an der ETH Zürich weiter entwickelte. Das neue Thema des »Altneuen« kam zunehmend hinzu: »Unsere geerbte Stadt muss hingegen stets weiter gebaut werden, evolutiv, sanft und nach den Regeln der wiedergefundenen Mitte«.⁸²²

Die ehemaligen »Techniklandschaften«, die Hinterlassenschaften der modernen Stadtplanung, und die Frage nach dem Umgang mit dem industriellen Erbe der

⁸²¹ Vgl. Miroslav Šik, »Peripherie und Techniklandschaft«, in: *archithese* 1.1990: *Neue Ansichten. Dirty Realism*, auch in: Miroslav Šik, *Altneue Gedanken. Texte und Gespräche 1987–2001*, Quart: Luzern, S. 36–39.

⁸²² Vgl. Textmanuskript für einen Vortrag in Prag (1991), Privatarchiv von Miroslav Šik.

modernen Ära prägten den aktuellen Architekturdiskurs, dessen dystopischer Ausdruck spätestens mit der Nuklearkatastrophe in Tschernobyl in April 1986 einleuchtete.

Die Sorge der 1968er-Generation um das Wohlergehen der Innenstadt ersetzte der Diskurs der 1980er Jahre, der eine kritische Neubewertung der Stadt betraf. Hinzu kam das »Alltäglichen«: Holleins Formel »Alles ist Architektur«⁸²³ wurde nun nicht mehr als ein utopisches Manifest, sondern als eine praxisorientierte Handlungsanleitung angesehen. Zugleich offenbarte ein eingehender Blick auf die inzwischen perfekten Darstellungen der Analogen ein ähnliches Problem, das schon den literarischen *dirty realism* betraf, dessen stilisierte Sprache sich rapide im Formalistischen versteifte und somit sein kritisches Potenzial verlor. Auch die Ästhetisierung von tabuisierten Architekturformen (wie es bei den »traditionsgebundenen« und unter dem Verdacht des Profaschismus stehenden Bauten der Fall war) und Themen (wie es die monumentalen Innenraumdarstellungen demonstrierten), aber auch die Art der Präsentationsform als realistische perspektivische Zeichnungen, die im Prozess ihrer Entwicklung ihr kritisches Potenzial entfalteten, konnten der Gefahr der Formalisierung nicht entkommen. Mit der perfekten handwerklichen Ausführung der analogen Darstellungen, die zum Erfolg der Ausstellung und des Begleitkatalogs verhelfen, verschob sich auch der Fokus auf die Bildsprache der Analogen Architektur. Schlussendlich tappten die Analogen durch die Forderung, mit dem autodidaktischen Vorgehen aus dem Entwurfsautomatismus herauszukommen, in die eigene Falle, wenn sie in einem eigens geschaffenen »analogen Automatismus« hineingerieten. Dies betraf auch das Thema der »Peripherie«, das mit dem zunehmenden Interesse der internationalen Architekturgemeinschaft nur den Weg für die zunehmende Kommerzialisierung des »Schmutzigen« eröffnete und nicht die erhoffte Erneuerung von Planungsgrundsätzen. Ab diesem Moment war die Analoge Architektur mit den noch wenige Jahre zuvor hochexplosiven Themen nicht mehr allein auf dem Deutschschweizer Architekturhorizont. Der deutsche Architekt Hans Kollhoff, der zwischen 1987 und 1990 als Gastprofessor und seit 1990 als ordentlicher Professor an der ETH Zürich lehre, bediente sich in seiner Lehre ähnlicher Themen, auf die sich zuletzt auch die Protagonist:innen der Analogen Architektur konzentrierten. Auch die

⁸²³ Vgl. Hans Hollein, »Alles ist Architektur« in: *Bau. Schrift für Architektur und Städtebau*, 23. Jahrgang, Heft 1/2, Wien 1968, herausgegeben mit der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs, Redaktion: Hans Hollein, Oswald Oberhuber, Gustav Peichl; auch in: Städtisches Museum Mönchengladbach (Hrsg), *Alles ist Architektur – Eine Ausstellung zum Thema Tod*, 27. Mai bis 5. Juli 1970.

offensive Haltung von Šik, der seine Vorträge über die Analoge Architektur nicht nur an ihre Freunde, sondern auch an die Feinde richtete,⁸²⁴ war in dem Moment nicht mehr vonnöten, als ein aseptischer Rationalismus der Moderne ohnehin in Verruf geriet.

Das analoge Programm in den Projekten, die zwischen 1987 und 1991 unter der Leitung von Miroslav Šik entstanden und als neue Exponate in die Wanderausstellung eingespeist wurden, blieb gleich. Zum Beginn des Wintersemesters 1987/88 war in den Aufgabenblättern folgendes notiert: »Ein vierjähriges Kapitel der Analogen Architektur geht wahrscheinlich zu Ende und ein Neues tut sich auf. Das, was am Anfang eher spontan, improvisiert und oft unkontrolliert geschah, immer auf die jeweiligen neuen Vorlieben reagierend, erhält durch die vielen gelungenen Experimente so etwas wie eine offizielle Kontur.«, und weiter »Einiges bleibt so fest wie vorher. Die analoge Entwurfsmethode, denn sie garantiert uns durch ihren stilpluralistischen Ansatz eine hautnahe Darstellung und Poetisierung der jeweiligen urbanen Orte und der jeweiligen Bauaufgabe. Hier gilt nachwievor ein Nein zum internationalen Esperanto und zur radikalen Architektur.« Hinzugekommen war eine ausdrückliche Betonung des Ortes für das Projekt der Heilsarmee »am Rande des Industriequartiers«.⁸²⁵

3. Kontexte und Themen

Drei Themenbereiche werden nachfolgend im Anschluss an die analoge Lehre näher vorgestellt: zuerst wird anhand der biographischen Erfahrungen der drei Hauptprotagonisten, ein Vergleich zwischen der hochschulpolitischen Situation an der ETH Zürich um 1968 und um 1987 angestellt; dann wird die Debatte um den Begriff der »Analogie« im Zusammenhang mit den theoretischen Gedanken, Bildern und Schriften

⁸²⁴ Vgl. Manuskripte der Vorträge anlässlich der Ausstellungseröffnung in Lausanne (1989) und Oslo (1990), Privatarhiv von Miroslav Šik.

⁸²⁵ Vgl. Aufgabenblatt Wintersemester 1987/88 Industrieheim Heilsarmee: »Ein vierjähriges Kapitel der Analogen Architektur geht wahrscheinlich zu Ende und ein Neues tut sich auf. Das, was am Anfang eher spontan, improvisiert und oft unkontrolliert geschah, immer auf die jeweiligen neuen Vorlieben reagierend, erhält durch die vielen gelungenen Experimente so etwas wie eine offizielle Kontur. Es liegt an uns, die potenzielle Kraft des Erwachsenwerdens zu nutzen. Einiges bleibt so fest wie vorher. Die analoge Entwurfsmethode, denn sie garantiert uns durch ihren stilpluralistischen Ansatz eine hautnahe Darstellung und Poetisierung der jeweiligen urbanen Orte und der jeweiligen Bauaufgabe. Hier gilt nachwievor ein Nein zum internationalen Esperanto und zur radikalen Architektur. Gleich bleibt auch unsere Unterrichtsmethode, also das Atelier und das ganzheitliche Engagement«, in: Privatarhiv Miroslav Šik.

von Rossi zur »cittá analoga« und im Hinblick auf die Anschlusspunkte zur »Analogen Architektur« betrachtet; und zuletzt der »Mythos Schweiz« und sein Einfluss auf die zeitgenössische Architekturproduktion der Deutschschweiz erwogen.

3.1 Zwischen 1968 und 1987: zu Fabio Reinhart, Luca Ortelli und Miroslav Šik

Die Ziele und Kampfparolen am Entwurfsstudio des neuberufenen Gastdozenten Fabio Reinhart lassen sich nach einem Rückblick auf die Lehrsituation an der ETH Zürich um 1968 und das darauffolgende Jahrzehnt um einiges besser erfassen. Die 1968er Unruhen in Zürich, die sich vor der Tür der Architekturstudios im sogenannten Globusprovisorium abspielten, hatten zuerst keine direkte Auswirkung auf das Lehrprogramm. Als 1968 ein neues ETH-Gesetz zur Übernahme der Ecole Polytechnique in Lausanne durch den Bund beschlossen wurde, ergriffen die Studierenden die Möglichkeit für das Referendum zur Frage des Mitbestimmungsrecht. Das Referendum scheiterte zwar ein Jahr später, dennoch erwirkten die Studierenden eine »Experimentierphase«, die eine Beteiligung an der Reformdebatte der Hochschule ermöglichte. Drei Gastdozenten aus Deutschland, Jörn Janssen, Hermann Zinn und Hans-Otto Schulte, erhielten einen Lehrauftrag an der Architekturabteilung. Darüber hinaus bekam der Schweizer Soziologe Lucius Burckhardt (der zusammen mit seiner Frau Annemarie Burckhardt arbeitete), und der mit dem Pamphlet *achtung: die Schweiz*, verfasst in Zusammenarbeit mit Max Frisch und Markus Kutter, schon 1955 für Aufruhr gesorgt hatte,⁸²⁶ 1969 eine Vertretungsprofessur an der Architekturabteilung der ETH Zürich. Den Lehrstuhl, den Burckhardt und der Architekt Rolf Gutmann besetzten, bezeichneten sie als »Lehrcanapé«. Das Lehrcanapé war »ein Produkt der kurzen Jahre des Tauwetters«; hier wurde ein Wandel der Architekt:innenrolle in der Gesellschaft diskutiert und die Reform der Ausbildung in Erwägung gezogen.⁸²⁷ Die Lehraufträge der drei Gastdozenten wurden durch den Präsidenten Hans Hauri schon 1971, nach einem Jahr, nicht verlängert – mit der Begründung ihrer politischen Tätigkeit im Hochschulunterricht. »Präsident Hauri betrachtet es als im Widerspruch zum gesetzlich verankerten Auftrag der Hochschule stehend, daß im Rahmen des obligatorischen

⁸²⁶ Vgl. Lucius Burckhardt, Max Frisch und Markus Kutter, *achtung: die Schweiz*, F. Handschin: Basel, 1955; außerdem Lucius Burckhardt, Max Frisch und Markus Kutter, *Die neue Stadt*, Handschin: Basel, 1956.

⁸²⁷ Vgl. Silvan Blumenthal, Das Lehrcanapé. Lucius Burckhardt und das Architektenbild an der ETH Zürich 1970–1973, Standpunkte Dokumente: Basel, 2010, S. 7–10.

Unterrichts angehende Architekten auf ein Berufsbild ausgerichtet werden, das die primäre Aufgabe des Architekten in der Umwandlung der politischen und gesellschaftlichen Struktur erblickt«, war in der Presseinformation des Schulpräsidenten zu lesen.⁸²⁸ Zum Skandal maßgeblich beigetragen hatte die Studie von Jörn Janssen, der »mit seinen Studenten die Realität des Planens und Bauens in der Schweiz, und zudem die ökonomischen Grundlagen der Vorfabrikation von Bauten« analysierte und als Beispiel hierfür die Siedlung ›Sunnebüel‹ der Firma Göhner in Volketswil aussuchte.⁸²⁹ Auch Lucius Burckhardt sollte in der Folge der Lehrstuhl entzogen und er selbst zum Dozenten zurückgestuft werden, woraufhin er die Hochschule 1973 verließ.

Bernhard Hoesli, der 1960 den sogenannten ›Grundkurs‹ an der Architekturabteilung etablierte – ein Jahr, nachdem die berühmte helvetische ›Zauberformel‹ beschlossen worden war –, reagierte hingegen äußerst positiv auf die wiederkehrende »Ruhe«. Mit dem Grundkurs, den er mit Bezug auf die Prinzipien der modernen Architektur aufbaute, versprach sich Hoesli in den 1960er Jahren eine bisher nicht vorhandene Systematik in der Entwurfslehre. In der Festschrift zum 125jährigen Bestehen der ETH 1980 schreibt er: »Die Moderne Architektur wurde an der ETH seit dem Ausscheiden von Professor Karl Moser, 1929, verdrängt«; die Vernachlässigung des Neuen Bauens in den folgenden Jahrzehnten musste nach Hoesli kompensiert werden.⁸³⁰ »Im Unterricht war der Anschluss an die Gegenwart vollzogen; die Studierenden wurden in Vorlesungen, Übungen und Ausstellungen systematisch mit den neuen Entwicklungen vertraut gemacht«, steht weiter im Text, doch dann »kamen die Ereignisse des Mai 1968«.⁸³¹ Die Einladung von Gastdozenten, die sich auf die Initiative von Studierenden stützte, verstand Hoesli als eine Provokation, die »einen neuen Stil« ankündige: »Im Winter 1969 verschlechterte sich das Klima an der

⁸²⁸ Lucius Burckhardt, »Die Krise an der ETH-Architekturabteilung«, in: Werk 9 (1971), S. 578–581, hier: S. 578.

⁸²⁹ Jörn Janssen, in: Lucius Burckhardt, »Die Krise an der ETH-Architekturabteilung«, S. 579; vgl. auch die aus dem Kurs resultierte Publikation, Autorenkollektiv an der Architekturabteilung der EHT Zürich, *Göhnerswil. Wohnungsbau im Kapitalismus. Eine Untersuchung über die Bedingungen und Auswirkungen der privatwirtschaftlichen Wohnungsproduktion am Beispiel der Vorstadtsiedlung Sunnebüel in Volketswil bei Zürich und der Generalunternehmung Ernst Göhner AG*, Verlagsgenossenschaft: Zürich, 1972.

⁸³⁰ Bernhard Hoesli, »Entwicklung und Herausforderung«, in: Herausgegeben vom Rektor der ETH Zürich, Hans Grob, Jean-François Bergier, Hans Werner Tobler (Redaktion), *Eidgenössische Technische Hochschule Zürich 1955–1980. Festschrift zum 125-jährigen Bestehen*, Neue Zürcher Zeitung: Zürich, 1980, S. 92–104, hier: S. 92.

⁸³¹ Ebd., S. 95.

Architekturabteilung; es wurde unwirksam«. Hoesli betrachtete die Neuerungen als einen Angriff auf seine Lehre; die Bestrebungen zur Demokratisierung der Hochschule entfalteten sich in seinen Augen als »Störungen«, die »das für ihr Leben vorausgesetzte Klima zu zerstören« drohten. Die Konsequenz wäre eine Absage an die Architektur: »Von Ausbildung im herkömmlichen Sinne konnte bald keine Rede mehr sein. Es wurde diskutiert, geschrieben, aber nur noch wenig projektiert«, so Hoesli.⁸³² Im Mai 1971 wurden Helmut Spieker, Dolf Schnebli und Franz Oswald als Entwurfsprofessoren an die ETH berufen. Gleichzeitig kam der Beschluss zum Beenden der Experimentierphase, mit der die »Fachausbildung« zu sehr in Frage gestellt werde; zudem verhinderte, wie Hoesli urteilte, die »fremde Optik« der deutschen Dozenten und ihre »importierten Methoden« ein richtiges Verständnis der schweizerischen Bauwirtschaft. Die von Burckhardt und anderen angestrebte Veränderung der Lehre, die zugunsten einer fortlaufenden kritischen Evaluierung der Berufsrealität gegen ein intuitives Entwerfen von Objekten gerichtet war, fand somit ein Ende.

Hoesli, der nach seinem Diplom an der ETH 1944 in Paris bei Fernand Leger und Le Corbusier tätig gewesen und 1951 in die USA an die School of Architecture at the University of Texas at Austin gegangen war, an der er neben Colin Rowe, John Hejduk und Robert Slutzky der Gruppe »Texas Rangers« angehört hatte, setzte sich nach seiner Rückkehr in die Schweiz 1959 für eine Modernisierung der Ausbildung ein. Der Unterricht einer radikalen Moderne sollte die erhoffte Erneuerung und Internationalisierung der Schule herbeiführen. Jedoch richtete Hoesli seinen Grundkurs nicht an sozialen oder politischen Fragestellungen aus, sondern ausschließlich an der Frage der »räumlichen Definition«. Hartmut Frank, der ehemalige Assistent von Jörn Janssen an der ETH, erinnert sich an die 1968er Jahre in Zürich: »Es gab in den Sechzigerjahren wohl keine zweite Architekturschule in Europa, an der ein so klares und einheitliches Lehrkonzept dominierte wie an der Architekturabteilung der ETH mit Bernhard Hoesli an der Spitze. Die Forderung nach einer kritischen Hinterfragung des eigenen Tätigkeitsfeldes, die weltweit die Architekturschulen bewegte, stiess hier auf einen wesentlich härteren und von der moralischen Reinheit der eigenen Position überzeugten Widerstand. Nur eine verschwindende Minderheit der an der ETH lehrenden Architekten unterstützte die auf studentischen Druck hin entstandenen

⁸³² Bernhard Hoesli, »Entwicklung und Herausforderung«, S. 96f.

Experimentierkurse.«⁸³³ Für Hoesli kamen die Ereignisse dieser Jahre einer unvorhergesehenen Katastrophe gleich. Die politische Ideologie war nicht mit seiner Elementarlehre vereinbar, deren Aufbau sein damaliger Assistent Karl Fleig folgendermaßen beschrieb: »Die Haupttitel der Übungsfolge des 1. Semesters im Winter 1959 waren: 1. Übungsabschnitt: 2. Dimension mit Andeutung des Räumlichen (23 Tage) 2. Übungsabschnitt: Architektonisches Entwerfen aus der Konstruktion (5 Wochen) 3. Übungsabschnitt: 3. Dimension, räumliches Denken (21 Tage) 4. Übungsabschnitt: 1. Entwurfsarbeit als Konzentrat (4 Wochen)«.⁸³⁴ Im *archithese*-Heft zur Hochschulpolitik 1972 betonte Burckhardt: »Wir glauben nicht an den unschuldigen Fachmann, der nur ausführt, was andere beschlossen haben.« Hingegen befand der Tessiner Architekt und neuberufene Professor Schnebli, dass eine politische Diskussion losgelöst von der Architekturausbildung geführt werden müsse.⁸³⁵ Der Präsident Hans Hauri verfasste auf der Grundlage der schriftlichen Berichte des damaligen Departmentvorstehers Hoesli einen Bericht an den Schweizerischen Schulrat zur Lehrtätigkeit von Janssen, Zinn und Schulte, der deren Unterrichtstätigkeit »im Dienste einer politischen Agitation« verurteilte und mit den Worten schloss: »Volk und Behörden dulden nicht, dass die Studenten im Rahmen des Unterrichts in den Fachabteilungen in irgend einer politischen Ideologie geschult werden«.⁸³⁶

Im theoriefeindlichen Klima an der Architekturabteilung jener Zeit erschien Aldo Rossi als ein idealer Nachfolgekandidat für eine Gastdozentur. Einerseits als Mitglied der kommunistischen Partei Italiens, der als junger Student sogar in Moskau gewesen war, und andererseits als praktizierender Architekt, dessen Wohnungsbau Gallarate in Mailand kürzlich fertiggestellt worden war, zeigte sich Rossi einem soziopolitischen Architekturverständnis ziemlich fremd. Seine Auffassung einer autonomen Architektur stand im Gegensatz zur Position Burckhardts. Jan Verwijnen, der 1971 als Student sein erstes Jahr an der Hochschule absolvierte, erinnert sich an Aldo Rossi: »Ich besuchte Aldo Rossis Kurs von 1972 bis 1974 – über die ganzen zwei Jahre, in denen er

⁸³³ Harmut Frank, Andreas Müller, Beat Schweingruber, »Zeitzeugen über die 68er-Ereignisse an der ETH Zürich: das Phänomen ›Göhnerswil‹«, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 7–8 (2000), S. 32–35, hier: S. 34.

⁸³⁴ Karl Fleig, »Meine Begegnung mit Bernhard Hoesli: der Anfang des Grundkurses an der Architekturabteilung der ETH Zürich«, in: *Schweizer Ingenieur und Architekt*, 4 (1985), S. 70–73, hier: S. 71.

⁸³⁵ Vgl. Stanislaus von Moos, »Die sechs Fragen«, in: *archithese* 4.1972, S. 2f., S. 16 (Lucius Burckhardt) und S. 38f. (Dolf Schnebli).

⁸³⁶ Angelika Schnell, »Von Jörn Janssen zu Aldo Rossi. Eine Hochschulpolitische Affäre an der ETH Zürich«, in: *Archplus* 215, S. 16–23.

Gastprofessor war – wie alle anderen radikal ›maoistischen Studenten‹, während die bescheideneren Sozialdemokraten und ›Revisionisten‹ zu Lucius Burckhardt gingen.«⁸³⁷ Rossi absorbierte die politisierten Studierenden, die er zur allgemeinen Zufriedenheit »an die Zeichentische zu fesseln« imstande war.⁸³⁸

Aus Sicht von Burckhardt handelte es sich bei Rossi und seiner Rolle an der ETH vielmehr um die Faszination, die ›Italianità‹ auf die Schweizer ausübte: »weil die Schweizer Studenten noch nie von der ›Tipologia‹ gehört hatten, und die Profs noch nie bei Spaghetti und weissen Trüffeln so klug unterhalten wurden, hielt man das bei uns für den sicheren Aufbruch zur neuen Architektur.«⁸³⁹

Nichtdestoweniger kann der Einfluss von Rossi an der ETH Zürich in den 1970er Jahren rückblickend kaum abgestritten werden. Dass er an die ETH geholt wurde, war den jungen Tessinern Fabio Reinhart und Bruno Reichlin zu verdanken, die nach dem Diplom 1969 an der Hochschule tätig waren.⁸⁴⁰ Reinhart und Reichlin verfassten einen Brief an den »allmächtigen« Abteilungsvorsteher Hoesli, in dem sie den Mailänder Rossi als einen italienischen »Akademiker, im besten Sinne des Wortes« vorstellen, »dessen Tätigkeiten in der Lehre, dem Entwurf und der Malerei von historischen und kritischen Forschungen getragen« seien.⁸⁴¹ In einem Interview für die studentische Architekturzeitschrift an der Syracuse University School of Architecture anlässlich seiner dortigen Gastprofessur im Jahr 1978 sprach Reinhart über die persönliche und die Arbeitsbeziehung zwischen ihm, Reichlin und Rossi: »We met, after some time apart, Bruno and I, in Florence in '69, and we discussed the various problems that were in our minds concerning architecture. We put together a veritable list of problems, and having just read [...] ›Architecture of the City‹, by Aldo Rossi, we were determined to contact this man who, we thought, could most precisely resolve our list of problems.« Reinhart unterstrich, dass die Entwurfsmethode von Rossi sich von den modernen geometrischen

⁸³⁷ Jan Verwijnen, »Viele Mythen, ein Maestro: Kommentare zur Zürcher Lehrtätigkeit von Aldo Rossi. Politische Radikalität und poetische Präzision«, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 12 (1997), S. 37–44, hier: S. 40.

⁸³⁸ Vgl. Akos Moravánszky, »Die das Glück hatten, ihn zu kennen«, in: *TEC21*, 25.2011, S. 18–22, hier: S. 20.

⁸³⁹ Lucius Burckhardt, »Viele Mythen, ein Maestro: Bildungsbrocken aus Italien«, S. 41.

⁸⁴⁰ Fabio Reinhart, geboren 1942 in Bellinzona, absolvierte zwischen 1970 und 1972 ein Nachdiplomstudium für Denkmalpflege an der ETH Zürich (er war nach Auskunft von Bruno Reichlin der einzige Student am massgeschneiderten Kurs von Alberto Camenzind und Paul Hofer); Bruno Reichlin war zuerst zwischen 1969 und 1970 als wissenschaftlicher Mitarbeiter bei dem Kunsthistoriker Giovanni Klaus Koenig in Florenz tätig, anschließend kehrte er in die Schweiz zurück.

⁸⁴¹ Vgl. Bruno Reichlin und Fabio Reinhart, »Brief an Bernhard Hoesli« (vom 20.1.1972), in: Akos Moravánszky, Judith Hopfengärtner (Hrsg.), *Aldo Rossi und die Schweiz: Architektonische Wechselwirkungen*, gta: Zürich, 2011, S. 23–27.

Spielen unterschied: »The strength of his method is that he does not want repetition, not to be a closed form. He does not deal with the formal problems by means of abstract geometrical games. In his teachings there always exists a confrontation with reality. In this sense we are Rossiani.«⁸⁴²

Reinhart und Reichlin waren zwischen 1972 und 1974 als Assistenten von Rossi an der ETH Zürich tätig. Im Vorfeld der Entscheidung über die Vergabe der Gastdozentur organisierten sie eine Ausstellung mit den Arbeiten von Rossi im Globus-Provisorium. »Aldo Rossi stellt für das gegenwärtige Klima der schweizerischen Architektur einen besonders interessanten Gesprächspartner dar«, formulierten sie zum Anlass der Ausstellung, »tatsächlich vereinigt er in sich unbestreitbare künstlerische Qualitäten«. Reinhart und Reichlin betonten den Bezug zur Wirklichkeit in der Architektur von Rossi, die andererseits ihre Autonomie, und zwar als »ein Glied der Arbeitsteilung in ihrer organisierten und geschichtlich definierten Form« innerhalb dieser Wirklichkeit behauptete. Sie erstellten zudem eine Parallele zu den typologischen Untersuchungen von Rossi, die sie »als etwas nicht völlig von der Sprache Verschiedenes, das heißt als ein System« definierten.⁸⁴³ Im die Ausstellung begleitenden Vortrag distanzierte sich der Kommunist Rossi von den »Professoren der Krise«, welche die Architektur in ein utopisches Moment zurückdrängen wollen.«⁸⁴⁴ Rossi baute seine Entwurfslehre in Zürich auf der Analyse von »primären Elementen« im ausgewählten Areal auf, auf die eine »typologische Grundrissaufnahme« folgte, woraus dann die »Entwurfsidee« abgeleitet wurde.⁸⁴⁵

Seit 1970 führten die beiden Tessiner ein gemeinsames Architekturbüro in Lugano, zwischen 1976 und 1980 in Partnerschaft mit Marie-Claude Bétrix und Eraldo Consolascio. Ihre ersten Projekte kamen aus der Denkmalpflege. So beschäftigte sich Fabio Reinhart seit 1969 mit der Erhaltungsstrategie für ein kleines Tessiner Dorf im Lavizzaratal; der Auftrag zur Restaurierung des Gerichtsgebäudes in dem Dorf, das im Januar 1970 eingestürzt war, war das erste gemeinsame Projekt, das Reinhart und

⁸⁴² Fabio Reinhart, in: 100 % Rag (Zeitschrift der Studenten der Syracuse University School of Architecture), Syracuse 1978, S. 8 (zitiert nach Peter Lack, *Bruno Reichlins gebaute Architekturkritik. Moderne Architektur und Historizität*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften: Weimar, 1995, Anmerkung 2, S. 52).

⁸⁴³ Vgl. Bruno Reichlin und Fabio Reinhart, »Zu einer Ausstellung der Projekte von Aldo Rossi an der ETH-Zürich«, in: *Werk* 4.1972, S. 182f; vgl. außerdem die dreiteilige Umfrage über Architektur und Semiotik, Bruno Reichlin und Fabio Reinhart, »Die Aussage der Architektur« in: *Werk* 4.1971, 6.1971 und 10.1971.

⁸⁴⁴ Vgl. Bruno Reichlin, »Amarcord« – Erinnerung an Aldo Rossi«, in: Akos Moravánszky, Judith Hopfengärtner (Hrsg.), *Aldo Rossi und die Schweiz*, S. 29–44, hier: S. 35.

⁸⁴⁵ Ebd., S. 38.

Reichlin zwischen 1974 und 1977 realisierten.⁸⁴⁶ Rossi beteiligte sich während seiner Zürcher Zeit am Projekt von Reinhart und Reichlin für die Restaurierung von Castel Grande in Bellinzona und in den 1980er Jahren entstanden mehrere gemeinsame Entwürfe von Reinhart, Reichlin und Rossi.⁸⁴⁷ Das bekannteste Haus von Reinhart und Reichlin – Casa Tonini in Torricella bei Lugano – entstand zwischen 1972 und 1974. Der Entwurf für das Wohnhaus, das unter anderem in den Katalog zur ersten Architekturbiennale in Venedig aufgenommen wurde,⁸⁴⁸ berief sich auf die Villa Rotonda von Palladio und ihre Idealformen. Diese interpretierten die beiden Architekten typologisch um, indem sie die radikale Symmetrie des Vorbildes erneut abstrahierten und durch »zahlreiche formale Umstellungen, Substitutionen, Straffungen, konstruktive und materiale Veränderungen« veränderten.⁸⁴⁹ Ihre typologische Untersuchung setzte sich mit dem bürgerlichen Wohnhaus auseinander: Der zentrale Raum des Hauses symbolisierte eine bürgerliche »Mitte«, auf die die restlichen Räume ausgerichtet waren. Trotz der an die Renaissance-Villa angelehnten Form war die Stahlbeton-Raumgitter-Konstruktion eine zeitgenössische. Das »in sich gekehrte« Haus war Teil einer chaotischen Vorortbebauung, von der es sich stilistisch abzusetzen suchte.

Im Essay »Die Historie als Teil der Architekturtheorie« dokumentierten Reinhart und Reichlin 1974 ihre Gedanken zur zeitgenössischen Architekturproduktion. Gleich zu Anfang postulierten sie, dass »die grundsätzlichen Probleme des Restaurierens und des Bauens im historischen Kontext diejenigen der Architektur im Ganzen« seien. Sie bekannten sich zum Einen zu Tafuris Begriff einer »operativen Kritik« und zum Anderen zu der Annahme, dass »der Bedeutungsgehalt der Architektur jeweils nur im Bezugfeld der eigenen architektonischen Tradition definiert« sei. Darüber hinaus bezogen sich Reinhart und Reichlin auf die Definition von Tradition des marxistischen

⁸⁴⁶ Vgl. Peter Lack, *Bruno Reichlins gebaute Architekturkritik*, S. 131; Bruno Reichlin und Fabio Reinhart, »Interpretierende Denkmalpflege«, in: *Das Werk* 12.1970, S. 826.

⁸⁴⁷ Lack nennt den gemeinsamen Wettbewerb für die Neugestaltung des Hafens in Rotterdam 1982 und den Wettbewerb für das Teatro Carlo Felice 1984, vgl. Peter Lack, *Bruno Reichlins gebaute Architekturkritik*, S. 18.

⁸⁴⁸ Anne Kockelkorn verweist darauf, dass die meisten farbigen Abbildungen im Katalog Zeichnungen im Stil der Ecole des Beaux-Arts darstellten, weswegen die drei Farbfotografien von realisierten Projekten besonders ins Auge fielen: das Teatro del Mondo von Aldo Rossi, zwei Einfamilienhäuser von Venturi, Rauch und Scott Brown sowie die Casa Tonini von Fabio Reinhart und Bruno Reichlin, vgl. Anne Kockelkorn, »Der Ausstellungskatalog. Der Katalog der 1. Architekturbiennale in Venedig ›Presence of the Past‹, 1980«, in: Dietrich Erben (Hrsg.), *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie. Ein Handbuch*, Fink: München, 2019, S. 344–367, hier: S. 352.

⁸⁴⁹ Vgl. Peter Lack, *Bruno Reichlins gebaute Architekturkritik*, S. 96f.

Kunsthistorikers H.H. Holz.⁸⁵⁰ Die Bedeutung der Architektur, die aus dem ihr verfügbaren Kontinuum an Formen schöpft, betrachteten sie im Zusammenhang mit den Ideen des russischen Formalismus, in dessen Zentrum das Verfahren der Verfremdung (beziehungsweise eines ›Seltsam-Machens‹) der Form stand. Unter den im Anschluss an die theoretischen Überlegungen analysierten Bauten befand sich Rossis Projekt für den Friedhof San Cataldo in Modena. In dieser Stadt der Toten wurde, mit Worten von Rossi, »die private Beziehung zum Tod zur bürgerlichen Beziehung zur Institution«.⁸⁵¹ Rossi hielt sein Versprechen an den Präsidenten ein und distanzierte sich von politischen Aussagen während der Unterrichtszeit. Seine Attraktivität für die Studierenden lag, so ein ehemaliger Student, an der Tatsache, »dass er eine Architekturtheorie der Stadt vorlegte«, die zudem »eine Verbindung zwischen dem Massstab eines Gebäudes und dem der Stadt« herstellte, was zur Konsequenz hatte, dass nicht mehr über die Einzelbauten gesprochen wurde.⁸⁵² Rossi ging es noch um die historischen Stadtzentren; im Jahrzehnt darauf verschob sich im Studio von Reinhart die Diskussion auf die Peripherie, die nun eine Erneuerung des Stadtgedanken versprach.

Die Ölkrise im Herbst 1973 und der darauf gefolgte schulweite Einstellungsstopp verhinderte die geplante Verlängerung von Rossis Dozentur.⁸⁵³ Sein zweiter, kürzerer Lehrafenthalt an der Architekturabteilung in Zürich zwischen 1976 und 1978 fand unter den veränderten Bedingungen statt. Als Lehrbeauftragter am Lehrstuhl für Geschichte des Städtebaus von Paul Hofer hatte Rossi und das von ihm zusammen mit Hofer und Hoesli lancierte Entwurfsprojekt in Solothurn nur wenig Erfolg. Umso mehr Erfolg verzeichnete der sogenannte »Rossi-Effekt«, mit dem die Aufmerksamkeit auf das Bauen in Tessin und die Tessiner Protagonist:innen gelenkt wurde. Reinhart war nach dem Weggang von Rossi 1974–75 als Assistant bei Dolf Schnebli sowie zwischen 1975 und 1977 bei Mario Campi an der ETH beschäftigt und hatte anschließend Gastprofessuren in den USA, Mailand und Venedig. Nach einer einjährigen Gastdozentur an der Architekturfakultät der Universität Venedig kam er, ein renommierter Vertreter der *Tessiner Tendenza*, 1983 als Gastdozent an die ETH zurück. Ein Jahr darauf bewarb sich Reinhart auf Anraten des Fakultätvorstandes Dolf Schnebli auf eine sechsjährige

⁸⁵⁰ Bruno Reichlin und Fabio Reinhart, »Die Historie als Teil der Architekturtheorie«, in: *archithese* 11.1974, S. 20–29, hier: S. 20.

⁸⁵¹ Ebd., S. 28.

⁸⁵² Vgl. Jan Verwijnen, »Viele Mythen, ein Maestro«, S. 40.

⁸⁵³ Vgl. Akos Moravánszky und Judith Hopfengärtner, »Wie man wird, was man ist. Eine Einführung«, in: diess. (Hrsg.), *Aldo Rossi und die Schweiz*, S. 9–22, hier: S. 13f.

Assistenzprofessur, die zum 1. Oktober 1985 begann und bis zum 30. September 1991 befristet wurde. Seit 1986 erhielt er außerdem eine Gastprofessur an der Gesamthochschule in Kassel und erschien immer seltener in Zürich.

Mit dem Professorenstatus verpflichtete sich Reinhart zusätzlich zur Lehre zu wöchentlichen Vorlesungen und der Betreuung von Diplomarbeiten. Reinhart, der ehemalige Assistent, Mitarbeiter und Arbeitskollege von Rossi in Zürich und Mailand, bemühte sich, seine Lehre in Zürich an den rossianischen Prinzipien auszurichten; wie Rossi untersagte auch Reinhart eine soziopolitische Architekturauffassung. In einem undatierten Textentwurf für die Ehrendoktorwürde-Auszeichnung für Rossi notierte er: »Es wurde eine glückliche Begegnung: für unsere Abteilung hat Aldo Rossi einen wichtigen Beitrag zu einer positiven und schnellen Überwindung der 68-er Situation geleistet; der Weg, den er einschlug, kennzeichnet unsere Abteilung auch heute noch.«⁸⁵⁴ In der Lehre und bei den eigenen Entwürfen ging es stattdessen um die Frage der Form: Die geplanten Neubauten für die IBA Berlin 1984–87 in der südlichen Friedrichsstadt bezeichneten Reinhart und Reichlin mit Blick auf die Queneaus ›Exercices de style‹ als »experimentelle Fälschung«; dies bedeute: »außerhalb des Zusammenhangs zitieren, mit der architektonischen Sprache spielen, Tragisches in Komisches verkehren.«⁸⁵⁵ Für das Wohnhaus mit Geschäften und Büros, das an der Ecke der Koch- und der Friedrichstraße errichtet werden sollte, postulierten sie: »Keine formale Hegemonie, sondern Flickwerk.« Zu diesem Flickwerk zählten sie solche architektonischen Themen, wie die ›Wilhelminische Architektur‹, die ›Großstadt‹ oder den ›Expressionismus‹, die sie in den Entwurf übertrugen.⁸⁵⁶ Das neue Gebäude versteckte sich zwischen »dem kolossalen Arbeitsamt und der müden Modernität des Altersheims«; es löste sich auf, »indem es die Grenzen verwischt: Fenster, Balkone, Materialien und Farben gehen von den Fassaden der angrenzenden Gebäude aus.«⁸⁵⁷

Unter den vielen Projekten für die Fabrikbauten (die in Kooperation mit Betrix und Consolascio entstanden) ist die Industriehalle in Coesfeld-Lette in Nordrhein-Westfalen, die Reinhart und Reichlin zusammen mit Santiago Calatrava 1986 fertigstellten, zu nennen. Es war insbesondere im Hinblick auf die Reinharts Lehre an

⁸⁵⁴ Vgl. Textentwurf von Fabio Reinhart, undatiert, in: Privatarchiv von Miroslav Šik.

⁸⁵⁵ Vgl. Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, »Als ob«, in: Felix Zwoch (Hrsg.), *Idee, Prozess, Ergebnis. Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt*, Katalog zur Ausstellung, Frölich & Kaufmann: Berlin, 1984, S. 321–324, hier S. 321.

⁸⁵⁶ Vgl. ebd., S. 321f.

⁸⁵⁷ Vgl. ebd., S. 323.

der ETH Zürich ein bezeichnendes Projekt. Das Einzelhandelsunternehmen ›Ernsting's mini-laden‹, das im Bereich der Haus- und Kleintextilien tätig war, schrieb 1983 einen Realisierungswettbewerb aus, der die Fassadengestaltung des neuen Verteilerzentrums, die neuen Büroräume und die Gestaltung der Tore sowie eine Verbindung der bestehenden Altbauten im Norden des Areals beinhaltete.⁸⁵⁸ Das Projekt sah unterschiedliche Fassaden an allen vier Seiten vor: Im Norden schloss die horizontal ausgerichtete Aluminium-Paneel-Verkleidung an den Eckrisalit der ziegelverkleideten Treppenaufgangs an; im Westen dominierten die faltbaren Zulieftore, und die Südfassade stellte eine Art Säulenreihe aus Aluminium dar, die von einem Betonsockel und einem ›Kranzgesims‹ ebenfalls aus Beton gefasst wurde.⁸⁵⁹ Die Fassaden der Halle thematisierten und interpretierten das industrielle Bauen. Die faltbaren Tore spielten auf die Beschäftigung des Unternehmens mit den Textilien an, während der klassische Aufbau der Südfassade einerseits auf die Bedeutung der Industrie im modernen Zeitalter und andererseits auf ihre neue repräsentative Aufgabe in der postindustriellen Zeit verwies. Die augenfällig »industriellen« Materialien Beton und Aluminium wurden durch die für den Industriebau untypischen Erscheinungsformen und formalen Andeutungen »gestört« – auch hier stellten die Protagonisten das ›Flickwerk‹ über die ›Einheitlichkeit‹ des architektonischen Ausdrucks.

Eine Wirkung der Beschäftigung mit der Architektur in Reinharts Studio an der ETH zeigte sich in den perspektivischen Zeichnungen für das Hotel Castello Mövenpick in Bellinzona. Auf den zwei »analogen« – mit Ölkreide und Buntstiften angefertigten – Zeichnungen, die in *Werk, Bauen + Wohnen* 1988 veröffentlicht wurden, sind die Vorder- und die Rückfassade des Hotelbaus zu sehen, die zwei unterschiedliche Bauten sein könnten. Für die zwei abgebildeten Fassaden des Hotels an der Autobahn verarbeiteten Reinhart und Reichlin die historischen Typologien der Klöster, Mauern und Schlösser von Bellinzona, die im Hotel am Stadtrand »analogisiert«, also verfremdet wurden. Paolo Fumagalli bezeichnete das Hotel in seiner Baubesprechung als realistische Architektur: »Eine Zielsetzung, die sich für die Architekten mit einer doppelten strategischen Wahl

⁸⁵⁸ Zum beschränkten Realisierungswettbewerb wurden außer Reinhart und Reichlin die Architekten Josef Peter Kleihues aus Dortmund und Herbert Pfeifer aus Lüdinghausen eingeladen. Das Jury unter dem Vorsitz von Werner Oechslin entschied sich für das Projekt von Reinhart und Reichlin, in: Peter Lack, *Bruno Reichlins gebaute Architekturkritik*, S. 423f.

⁸⁵⁹ Vgl. Heinrich Klotz, »Versuche einer Synthese: Santiago Calatrava/Bruno Reichlin und Fabio Reinhart«, in: ders. (Hrsg.), *Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion*, DAM/Prestel: Frankfurt am Main/München, 1986, S. 422–427; siehe auch Werner Oechslin, »Technology and representation. The Ernsting factory in Westphalia by Santiago Calatrava, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart«, in: *Lotus international* 45.1985, S. 7–27.

erreichen lässt: auf der einen Seite mit dem Mittel der *realistischen Ähnlichkeit*, auf der anderen mit dem Mittel der *realistischen Architektur*.« Eine realistische Architektur greift auf den »bewahrten Bilderschatz« zurück, so die Projektbeschreibung, diese Bilder jedoch dürften aber nicht willkürlich eingesetzt werden, sondern müssten »vom neuen Gebrauch begründet und auf ihn angepasst sein«. ⁸⁶⁰ Luca Ortelli notierte 1988 zur Methode der Analogisierung in der Formfindung von Reinhart und Reichlin: »[I]f Rossi practices the ›technique« of deformation (and Venturi entrusts his architecture to symbols and metaphors), Reichlin and Reinhart modify the forms of history by resorting to an idea of transfiguration«. ⁸⁶¹

Die Differenzen bei der Schwerpunktsetzung der drei hauptsächlich Protagonisten der Analogen Architektur waren an die jeweiligen beruflichen und biographischen Erfahrungshorizonte gekoppelt: an die intensive Auseinandersetzung des Tessiners Fabio Reinhart mit der ›Cittá analoga«, an die editorische Tätigkeit von Luca Ortelli in Mailand und an die Forschungsthemen und Wettbewerbe des jungen Zürcher Architekten tschechoslowakischer Herkunft Miroslav Šik.

Ortelli, der zwischen 1983 und 1986 als Assistent von Reinhart an der ETH Zürich angestellt war, studierte am Politecnico di Milano, wo er 1983 nach Worten von Reinhart »die beste Diplomarbeit des Jahres gemacht hat am Lehrstuhl von Giorgio Grassi«. ⁸⁶² Der gebürtige Tessiner war zudem seit 1980 als Redakteur und Autor bei der italienischen Architekturzeitschrift *Lotus* tätig. Neben Šik betreute Ortelli, der in dieser Zeit zwischen Mailand und Zürich unterwegs war, die studentischen Projekte mit und vertrat neben Reinhart den »Rossianischen Flügel« am Lehrstuhl. Šik, der zu dem Zeitpunkt eine Stelle am Institut für Geschichte und Theorie (gta) hatte, war hingegen vielmehr in der Schweizer Moderne der 1930er und 1940er Jahre interessiert. Geboren wurde er 1953 in Prag. Nach dem Scheitern des Prager Frühlings 1968 war die gesamte Familie aus der Tschechoslowakei ins politische Exil in die Schweiz geflohen, da Ota Šik, der Vater des damals sechzehnjährigen Miroslav Šik, als hoher Parteifunktionär und Wirtschaftswissenschaftler die Wirtschaftsreformen im Prager Frühling nach dem jugoslawischen Modell des ›Dritten Weges‹ mitgestaltet hatte und in der Folge eine Inhaftierung seitens der Sowjetmächte fürchten musste. Šik gibt rückwirkend zu, die

⁸⁶⁰ Vgl. Paolo Fumagalli, »Ein Ort für Mobile: Projekt für das Hotel Castello Mövenpick in Bellinzona, 1988«, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 10.1988, S. 54–59 und S. 63f., hier: S. 56f.

⁸⁶¹ Luca Ortelli, »The drawing of a floor. A recent work by Reichlin and Reinhart«, in: *Lotus International* 58.1988, S. 81, zitiert nach Peter Lack, *Bruno Reichlins gebaute Architekturkritik*, S. 25.

⁸⁶² Notizen zur Kurseinführung, undatiert (1983), in: Privatarchiv Miroslav Šik.

›Rossiana‹ erst gar nicht bei Rossi gelernt zu haben; nach seinem Praktikum bei Helmut Jahn in Chicago schrieb er sich zusammen mit dem Studienfreund Marcel Meili in einen Entwurfskurs bei dem Gastdozenten Mario Campi ein, dessen Assistenten Fabio Reinhart und Eraldo Consolascio sich mit der Vermittlung der ›Tendenza‹ an die Studierenden befassten. Im letzten Jahr seines Architekturstudiums an der ETH Zürich nahm Šik 1977/78 an dem Entwurfsprojekt in Solothurn teil, das zwar von drei Professoren, darunter Aldo Rossi, und fünf Assistent:innen betreut wurde, an dem aber insgesamt nur 14 Studierende teilnahmen.⁸⁶³ An die Analyse des römisch-mittelalterlichen Stadtkerns von Solothurn schloss im Sommersemester 1978 die Entwurfsaufgabe an. Die Idee von Rossi, mit den studentischen Projekten eine ›cittá analoga‹ in der Solothurner Innenstadt aufzustellen scheiterte. »Die Untersuchung des Castrum lunatum sollte die Grundlage für einen Entwurf zum historischen Zentrum dieser Stadt abgeben, die, ausgehend von der römischen Typologie, die Entwicklung der Stadt in neuer Form interpretieren sollte«, schrieb Rossi später in seiner ›Wissenschaftlichen Selbstbiographie‹. »Diese Verbindung stellte sich nie ganz her, auch wenn die Anstrengungen unserer Gruppe beachtlich waren.«, stellte er angesichts der Tatsache enttäuscht fest, dass bis auf einen Entwurf alle studentischen Projekte außerhalb des alten Stadtkerns angesiedelt waren.⁸⁶⁴ In diesem Moment zeigte sich deutlich, dass nicht nur der postmoderne Historismus von Rossi, sondern auch das didaktische Konzept von Hoesli der Realität der Deutschweiz nicht standhalten konnte. Der Entwurfskurs polarisierte den Diskurs innerhalb der Hochschule, was eine »gewisse Militanz« zur Folge hatte, wie sich Marie-Claude Betrix und Eraldo Consolascio später erinnern.⁸⁶⁵ Bei den farbigen Projektzeichnungen tauchten schon damals die Jaxon-Kreiden auf, die Rossi in den Umlauf brachte: »Einmal kam er während des Semesters endlich nach Zürich«, schreibt Šik über das Projekt in Solothurn, »trug eine Mickymaus-Uhr und präsentierte uns wunderschöne Zeichnungen mit hellblauer Kreide auf einem hauchdünnen gelblichen Skizzenpapier. Als ›brave Rossianer‹ haben wir bis dahin stets

⁸⁶³ Vgl. Judith Hopfengärtner, »Das ›Unternehmen Solothurn‹. Ein experimenteller Entwurfskurs mit Aldo Rossi, Paul Hofer und Bernhard Hoesli an der Architekturabteilung der ETH Zürich«, in: Akos Moravánszky, Judith Hopfengärtner (Hrsg.), *Aldo Rossi und die Schweiz*, S. 77–95, hier: S. 82.

⁸⁶⁴ Vgl. ebd., S. 90.

⁸⁶⁵ Vgl. Eraldo Consolascio, Marie-Claude Betrix, »Viele Mythen, ein Maestro: Kommentare zur Zürcher Lehrtätigkeit von Aldo Rossi. Bilder gegen Rhetorik«, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 12.1997, S. 37–44, hier: S. 42–44; außerdem Miroslav Šik, »Lernen von Rossi«, in: Akos Moravánszky, Judith Hopfengärtner (Hrsg.), *Aldo Rossi und die Schweiz*, S. 70–76, hier: S. 72.

mit der Zahnbürste einen dramatischen Wolkenhimmel gespritzt, und siehe da, der Maestro öffnete neue Wege.«⁸⁶⁶

Die Studierenden aus dem Solothurn-Kurs bildeten im Winter 1977/78 ein Seminarkollektiv und organisierten die Vorlesungsreihe mit dem Titel ›Faschismus, Formalismus, Faux Pas?, die sich dem Thema ›Architektur und Realismus‹ widmete und am von Adolf Max Vogt geleiteten gta-Institut angesiedelt war. Im Anschluss an die zwei *archithese*-Hefte zum ›Realismus‹ aus den Jahren 1975 und 1976 definierte das Seminarkollektiv die realistische Architektur als eine solche, die »nicht ausschliesslich vom physischen Vorhandensein des Bauwerks« ausgeht, »dem unmittelbaren Gebrauchswert also«, sondern als eine Architektur, die ein »Bild, Abbild oder Ausdruck einer (wie auch immer beschaffenen) Wirklichkeit« darstellt, »auf welche der Bau hinweist«.⁸⁶⁷ Auf den ersten Vortrag über den Realismus in Russland und den russischen Formalismus, der von Šik gehalten wurde, folgten Vorträge zum Realismus in Frankreich, Italien, Deutschland und den USA, die sich nicht nur der Architektur (Bruno Reichlin berichtete über den Neorealismus in Italien und Eraldo Consolascio sprach über die ›Anonyme Architektur‹), sondern auch Film, Literatur und Literaturwissenschaft sowie semiotischen Ansätzen widmeten.⁸⁶⁸

Zwischen 1980 und 1983 befassten sich Šik und sein ehemaliger Studienkollege Marcel Meili mit der Schweizer Architektur der 1940er Jahre und bereiteten eine Forschungsarbeit über das Kantonsspital von Haefeli Moser Steiger vor, das in den Jahren 1938–1951 fertiggestellt wurde, und planten eine Seminarreihe über die »Schweiz in den 40er Jahren«. Das Seminar fand allerdings nie statt und die Forschung gaben Meili und Šik nach etwa zweieinhalb Jahren auch auf.⁸⁶⁹ In dieser Zeit waren sie

⁸⁶⁶ Miroslav Šik, »Vier Zweige«, S. 44.

⁸⁶⁷ Vgl. Miroslav Šik, »Lernen von Rossi«, S. 74f.

⁸⁶⁸ Programm WS 77/78, in: Privataarchiv Miroslav Šik.

⁸⁶⁹ In den Unterlagen von Miroslav Šik befindet sich ein ausgearbeiteter Vorschlag für eine Seminarreihe »Schweiz in den 40er Jahren« für das Wintersemester 1982/83 und das Sommersemester 1983; das Seminar hat nicht stattgefunden, hierzu vermerkte Šik in den Unterlagen: »An der letzten Sitzung der Arbeitsgemeinschaft ›Schweiz in den 40er Jahren‹ im Februar 1982 wurde die bisherige Arbeit (Forschung und Organisation) und die erzielten Resultate einer weitgehenden Analyse seitens der Mitglieder unterzogen. Dabei wurden verschiedene kritische Einwände erhoben, deren gemeinsamer Tenor [...] sich folgendermassen beschreiben lässt: DIE PRIMÄRE ZIELSETZUNG DES SEMINARS 1983 WURDE NICHT ERREICHT. Beinahe die Hälfte der notwendigen Vorträge gelang es nicht zu sichern: mangels Referenten, mangels Interesse von Angefragten. Daher also der Entschluss, das Seminar nicht durchzuführen«, in: Privataarchiv Miroslav Šik; zum Projekt erschienen mehrere Aufsätze, darunter ein Nachruf auf Rudolf Steiger in der *archithese* 5.1982, S. 61f., und das Essay »Die zweite Mission – Kantonsspital Zürich von Haefeli-Moser-Steiger« in *Parametro* 140.1985, S. 40–49.

auch als freie Architekten tätig und nahmen in unterschiedlichen Arbeitsgemeinschaften an mehreren Wettbewerben teil. Zusammen mit Kurt Lustenberger reichten sie 1979 einen Vorschlag für den öffentlichen Projektwettbewerb zur Überbauung des Papierwerdareals (auch als Globus-Propositorium bezeichnet) an der Limmat ein. Die perspektivischen Zeichnungen für das Projekt nahmen die Bildthemen der Analogen Architektur vorweg. Die zum Fluss hin gewandten Holzbauten thematisierten »Veränderung in der Sicht des städtischen Wassers«, so die drei Verfasser, die auf das Verschwinden »der letzten Bauten auf der Limmat in den vierziger Jahren« verweisen, mit denen auch »ältere Bedeutungen des Flusses« ins Vergessen geraten seien. Sie erklären: »Unser Entwurf stellt Spekulationen über diese Bilder des Flusses an«; auf den perspektivischen Zeichnungen abgebildete Innenräume griffen deswegen auf das Formvokabular anonymer Holzbauten der 1940er Jahre und Bauten um 1900 zurück, wenn auch das parabolische Bauwerk seine postmoderne Wurzeln nicht verleugnen konnte.⁸⁷⁰ In seinem kanonischen Aufsatz »Ein paar Bauten, viele Pläne« zu Themen und Methoden der neueren Deutschschweizer Architektur führte Meili den Wettbewerbsbeitrag von Šik für die Börse Selnau aus dem Jahr 1980 auf, dem er zwar eine »erzählerische Sentimentalität der Anspielungen« attestierte, »die in die Härte und Schroffheit verlorener vorstädtischer Landschaften oder heruntergekommenen Materialien gekleidet sind«. Dieser düster wirkende Entwurf mit seiner mehrdeutigen Aussage richtete sich aber, so Meili, gegen die »akademische Begründungsrituale«, die die Entwürfe in die vereinfachende »Logik der Geschichte, Rekonstruktion des Ortes, typologische Einpassung« hineinpressen wollen.⁸⁷¹

Unter den sechs Projekten von Šik, die er in den von ihm herausgegebenen Ausstellungskatalog »Analoge Architektur« aufnahm, macht das Projekt für die »Opéra de la Bastille« auf sich besonders aufmerksam. Das Projekt entstand im Rahmen eines internationalen Wettbewerbs für ein Operngebäude in Paris 1983 in einer Arbeitsgemeinschaft mit Sara Spiro und Dolf Schnebli. Die Ausgangsfrage für den Entwurf des Opernhauses lautete: »Wie sollen die öffentlichen Bauten in den 80er Jahren aussehen?« Das Projekt, das Šik 1987 für das Katalog-Cover auswählte, war als

⁸⁷⁰ Vgl. Projektbeschreibung, Architekten: Kurt Lustenberger, Marcel Meili, Miroslav Šik (Projekt nicht prämiert), in: Steinegger, Jean-Claude, »Der Wettbewerb für die Überbauung des Papierwerdareals in Zürich«, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 6.1980, S. 29–47, hier: S. 42f.; außerdem vgl. Wettbewerbszeichnungen im Privatarchiv Miroslav Šik.

⁸⁷¹ Marcel Meili, »Ein paar Bauten, viele Pläne«, in: Peter Disch, *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980 – 1990*, ADV: Lugano, S. 22–27, hier: S. 23.

»ein riesiger industrieller Komplex« angelegt, rief aber auch die »heroischen« Entwürfe der russischen Avantgarde in Erinnerung.⁸⁷² Das mehrstufige Wettbewerbsprojekt für eine Wohnbebauung in Zürich-Selnau, an dem Šik parallel zur Lehre im Entwurfsstudio zwischen 1985 und 1987 arbeitete, bekam vier Faltblätter im Katalog.⁸⁷³ Der Zwischenbericht der ersten Stufe räumte dem Entwurf »eine gewisse Dichte in der Wohnatmosphäre« ein. Den überarbeiteten Baukörper befand das Jury in der zweiten Stufe zu sehr einem »Gewerbebau aus dem Beginn des Industriezeitalters« ähnlich, und insofern zu weit entfernt vom Erscheinungsbild eines Wohnbaus in der Stadt. Wie das Preisgericht befand, demonstrierte die »räumliche und organisatorische Vorstellung des Projektverfassers« auch nach der Überarbeitung eine atmosphärische Qualität, die aber »in unserer heutigen, quasi ›estrichlosen‹ Gesellschaft allenfalls noch in Erinnerung lebt«. ⁸⁷⁴ Das mit dem 4. Preis ausgezeichnete Projekt hatte aber auch weitaus negativere Reaktionen hervorgerufen. Gottfried Honegger, ein Zürcher Vertreter der konkreten Kunst, zeigte sich enttäuscht über den gesamten Wettbewerbsverlauf, und besonders wütend über das eingereichte Projekt von Šik. »Dass das Projekt von Miroslav Sik zur Weiterbearbeitung empfohlen wurde«, schrieb Honegger in der Wochenzeitung ›Züri Woche«, »ist ein echter Skandal. Bei ihm zeigt schon die Handschrift seiner Zeichnungen, wo er steht. Milde ausgedrückt, handelt es sich um sentimental Kitsch, einen Rückfall ins Dunkle, ins mystische Theater.«⁸⁷⁵ Im Bericht der NZZ zu den Ergebnissen des Wettbewerbs wurde der Entwurf von Šik als »wesentlicher Konkurrent« zu dem des Preisträgers Martin Spühler genannt, »dem als ›ebenso richtig‹ lange noch eine Chance eingeräumt worden ist«. ⁸⁷⁶ Nicht zuletzt war die Kritik und die Entrüstung über das Projekt wohl den in düsteren Tönen gehaltenen Perspektiven zu verdanken, auf denen darüber hinaus, dank der analogen Zeichentechnik, viel zu viele »rückwärtsgewandte« Details zu erkennen waren.

⁸⁷² Vgl. »Zwischenbericht für die IKEA-Stiftung über das Opernhaus- und Theaterprojekt von Miroslav Šik« vom 12.1.1984: Šik analysierte das Thema »Das Opernhaus als ein typologisches Problem« im Anschluss an den Wettbewerb mit einem Forschungsstipendium der Ikea-Stiftung, in: Privatarchiv Miroslav Šik.

⁸⁷³ Am zweistufigen Wettbewerb für die Bahnhofsüberbauung in Zürich-Selnau beteiligten sich in der ersten Stufe 114 Architekt:innen, 16 Vorschläge wurden für die Weiterbearbeitung in der zweiten Stufe ausgesucht, in: »Bahnhofsüberbauung Selnau: Weitere Abklärungen«, Tages-Anzeiger Samstag, 14.6.1986.

⁸⁷⁴ Vgl. Bauamt II der Stadt Zürich, »Wettbewerb in zwei Stufen für eine Ueberbauung des Bahnhofareals Selnau. Bericht des Preisgerichts«, Mai 1986, S. 28f.

⁸⁷⁵ Gottfried Honegger, »Die Klagemauer beim Selnau oder der Aufstand der Mittelmässigkeit«, in: Züri Woche, Donnerstag, 3.7.1986, S. 11 (im Privatarchiv Miroslav Šik).

⁸⁷⁶ »Überbauung des Areals Bahnhof Selnau. Abschluss eines zweistufigen Wettbewerbs«, in: Neue Zürcher Zeitung, Mittwoch, 10.6.1987, S. 53 (im Privatarchiv Miroslav Šik).

Die Schweizer Moderne aus den 1940er Jahren, die Technikarchitektur und zunehmend die Bilder der Zürcher Peripherie gehörten zu den Themen von Šik, die er mit den übergeordneten Begriffen »Heimat« und »Traditionalismus« bezeichnete. »Wäre ich ein richtiger Schweizer, wäre ich in der Schweiz aufgewachsen, hätte ich nie das gemacht, was ich gemacht habe«, räumt er im Nachhinein ein.⁸⁷⁷ Die eigene biographisch begründete Auseinandersetzung mit der neuen Heimat (der frühere tschechoslowakische Staatsbürger Šik erhielt erst 1985 die schweizerische Staatsbürgerschaft), implizierte eine Nostalgie, die er in ein eigenes Entwurfsthema transformierte. »Heimat braucht der Mensch, um sie nicht nötig zu haben.«, schreibt er 1989, »Verliert er sie, so verliert er gleichzeitig auch die Bereitschaft, Neues zu akzeptieren.«⁸⁷⁸

3.2 »Analogie«: Überlegungen zum Begriff mit Bezug auf die Analoge Architektur

Der Name »Analoge Architektur« impliziert die Signifikanz, die der Begriff »Analogie« in der Lehre haben sollte. Gewählt wurde die Bezeichnung »Analoge Architektur«, die seitdem von den charakteristischen Projektzeichnungen aus dem Studio von Reinhart nicht zu trennen ist, in Anbetracht der geplanten Ausstellung, die im Herbst 1987 in Zürich stattfand. »Analogie« ist nicht unbedingt gleichzusetzen mit dem Begriff der »Referenz«, der in der vorausgehenden Zeit die Lehre im Studio prägte, und obschon Aldo Rossi und die »Cittá analoga« auf die Ausformulierung der Analogen Architektur einen nicht zu unterschätzenden Einfluss hatte, richtete sich die »Analoge Architektur« darüber hinaus nach der Idee von »Mimesis«, mit der die Analogen die Erzeugung einer konzeptuellen Ähnlichkeit anstrebten.

Ákos Moravánszky schreibt im Hinblick auf das Konzept der Analogie und seine Beziehung zum Projekt der »Analogen«, dass »Aldo Rossis Vorschlag, die Morphologie der Stadt mit der panoptischen Bildstrategie eines Kunstkabinetts zu verbinden« für die Schweizer Architektur »besonders folgenreich« gewesen sein.⁸⁷⁹ Und Peter Eisenman setzte das »analogische« Denken in Zusammenhang mit der Vision einer »anderen« Stadt von Rossi: »For Rossi, the analogical method is an attempt to force us away from

⁸⁷⁷ Vgl. Gespräch der Autorin mit Miroslav Šik am 24.3.2015.

⁸⁷⁸ Vgl. Miroslav Šik, »Wie man Heimaten baut«, in: *archithese* 6.1989, S. 14–18, zitiert nach Miroslav Šik, in: ders., *Altneue Gedanken. Texte und Gespräche 1987–2001*, Quart: Luzern, S. 28–35, hier S. 28.

⁸⁷⁹ Vgl. Ákos Moravánszky, »Analogien und Attitüden. Analoge Architektur aus Sicht des Theoretikers«, in: *Tec21*, 37.2015: Analoge Architektur I: die Lehre, S. 28–33, hier: S. 30.

our cultural disposition to see the reality of a city as a narrative in a continuous time and a fixed place, to encounter city which is constituted of elements from different places and different times: a vision of potential ›other‹ reality. This reality is the city as a place, but existing in a purely architectural universe.«⁸⁸⁰ Diese Vision veranschaulichte Rossi zum Einen mit einem Gemälde von Canaletto, auf dem ein imaginäres oder, mit den Worten von Rossi, »ein analoges Venedig« zu sehen war. Dieses Venedig fungierte als Modell für seine analoge Stadt, die im und mit dem Bild eine alternative Wirklichkeit für die Realität von Venedig anbot.⁸⁸¹ Zu sehen sind auf dem Gemälde von Canaletto aus dem 18. Jahrhundert drei Projekte von Palladio, das Palazzo Chiericati in und die Basilika von Vicenza sowie das nicht verwirklichte Projekt für die Rialto-Brücke in Venedig. Palladios Bauten, die Canaletto an Stelle der realen Bauten am Canal Grande abbildete, offenbaren nach der Theorie der Permanenz von Rossi das Wesen von Venedig, das über die reine materielle Struktur hinausgeht. Dem Bild selbst kam entscheidende Bedeutung zu, weil es die Substanz von Venedig und der Region Veneto buchstäblich zur Darstellung brachte. Rossi interpretierte das Gemälde von Canaletto als Rekonstruktion eines »typischen« Venedig, das unabhängig von seiner augenblicklichen Realität existiere. »Das analogische Venedig, das daraus entsteht, ist wirklich und notwendig«, schreibt er über das Bild: »Wir wohnen einem logisch-formalen Verfahren bei, einem spekulativen Nachdenken über die Baudenkmäler und über die städtische Eigenart, das in der Geschichte der Kunst und im Denken befremdet. [...] Das Wichtigste aber in diesem Bild: die theoretische Konstruktion, die Hypothese einer Theorie des architektonischen Entwerfens, in der die Elemente vorausbestimmt, formal definiert sind.«⁸⁸² In seinem Vorwort zur zweiten italienischen Ausgabe »Architettura della città« veranschaulichte Rossi 1969 anhand von Canaletto sein Verständnis der analogen Stadt, aber auch der analogen Methode, die er als einen kompositorischen Vorgang

⁸⁸⁰ Peter Eisenman, »The House of the Dead as the City of Survival«, in: Institute for Architecture and Urban Studies (Hrsg.), *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*, IAUS/MIT Press: New York 1980, S. 8.

⁸⁸¹ Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto, »Komposition mit der Basilika von Vicenza, dem Entwurf Palladios für die Rialto-Brücke in Venedig und der Verkleinerung des Palazzo Chiericati in Vicenza« (1755–1759), vgl. Peter Eisenman, »The House of the Dead as the City of Survival«, S. 9; zum Bild von Canaletto vgl. auch Angelika Schnell, *Aldo Rossis Konstruktion des Wirklichen. Eine Architekturtheorie mit Widersprüchen*, Birkhäuser: Basel, 2019, S. 142–152.

⁸⁸² Aldo Rossi, »Die rationale Architektur als Architektur der Tendenz«, in: Aldo Rossi, »Die venedischen Städte. Ausgabe des Lehrstuhls für Geschichte des Städtebaus« (Lehrauftrag Aldo Rossi, ETH Zürich), S. 43), in: Angelika Schnell, *Aldo Rossis Konstruktion des Wirklichen*, S. 149.

bezeichnete, »der sich auf einige Grundphänomene der städtischen Realität stützt und ihnen im Rahmen eines analogen Systems neue Fakten hinzufügt.«⁸⁸³

Unter weiteren figurativen Bestimmungen einer »Cittá analoga« befindet sich das Bild von Arduino Cantàfora »La città analoga«, das Cantàfora 1973 für die Triennale in Mailand anfertigte, und die gleichnamige Collage, die Rossi drei Jahre später mit Fabio Reinhart, Bruno Reichlin und Eraldo Consolascio auf der Architekturausstellung »Europa–America« im Rahmen der venezianischen Kunstbiennale präsentierte.⁸⁸⁴ In seinem programmatischen Bildbeitrag übertrug Cantàfora die analoge Stadt in einen abstrakten, überhistorischen Raum, in dem die eigenen Projekte von Rossi mit denen, die Rossi zu wesentlichen Marktsteinen der modernen Epoche zählte, zusammenarrangiert wurden. Die Monumente einer autonomen Architektur, wie in der Bildkomposition von Cantàfora exemplifiziert, spiegelten nach Rossi die historische Permanenz wider,⁸⁸⁵ so die Revolutionsarchitekturen von Étienne-Louis Boullée, die Rossi als ein paradigmatisches Beispiel der Architekturautonomie interpretierte, und die sich abseits von pragmatischen Bedingungen einer realisierten Architektur behaupteten.⁸⁸⁶ In der Mitte des Bildes von Cantàfora, das in der Manier von Idealstadtbildern aus der italienischen Renaissance angefertigt wurde, platzierte er ein frühes Projekt von Rossi, das Partisanendenkmal in Segrate, das aus aneinandergefügten elementaren Formen besteht, hinter die er auf dem Bild ein Turm-Projekt von Boullée setzte.⁸⁸⁷

Die, wohl in Eile, drei Jahre später entstandene Collage⁸⁸⁸ unterscheidet sich (trotz dem gleichen Titel) in vielerlei Hinsicht von Cantàforas Bild. Auf der annähernd quadratischen Fläche der schwarz-weißen Collage, die aus xerokopierten und zusammengesetzten Fragmenten besteht, befindet sich eine Ansammlung von Grundrissen und Ansichten, Objekten und Topografien aus unterschiedlichen

⁸⁸³ Vgl. Aldo Rossi, *Architektur der Stadt*, Bertelsmann: Düsseldorf, 1973 [1969], S. 12.

⁸⁸⁴ Vgl. Carsten Ruhl, »Im Kopf des Architekten: Aldo Rossis La città analoga«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1.2006, S. 67–98.

⁸⁸⁵ Vgl. Carsten Ruhl, *Magisches Denken*, S. 152; Ákos Moravánszky, »Analogien und Attitüden«, S. 30.

⁸⁸⁶ Vgl. Angelika Schnell, »Introduzione a Boullée (1967)«, S. 221–226; außerdem Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Stuttgart: Hatje, 1985 [1933].

⁸⁸⁷ Vgl. Etienne-Louis Boullée, *Architektur. Abhandlung über die Kunst. Einführung und Kommentar: Adolf Max Vogt*, Artemis: Zürich u.a., 1987, S. 31 (Abbildung 10, »Turm in Konusform mit Spiralrelief).

⁸⁸⁸ Vgl. Werner Oechslin, »Die Reise zum »Mont Analogue«. Erinnerung an eine Architekturdiskussion, die nie stattfand«, S. 29.

historischen Epochen.⁸⁸⁹ Die Bildfläche der Collage lässt sich in drei Teile einteilen: Das untere Drittel ist mit einem Bild der Wasserfläche gefüllt, die an eine gebirgige Landschaft grenzt; die darüber liegende Fläche ist wiederum zweigeteilt, wobei rechts im Bild Giovanni Battista Caporalis vitruvianischer Stadtgrundriss von 1536 und links diverse Formen und Figuren zu einem nicht weiter identifizierbaren Stadtplan hinzugefügt wurden: darunter Giuseppe Terragnis Danteum-Entwurf, die Kirche San Carlo alle Quattro Fontane in Rom von Francesco Borromini oder die Basilica di San Fedele in Como. Das Projekt für ein Wohnquartier in San Rocco von Aldo Rossi und Giorgio Grassi wurde über die kleinteilige Struktur dieses Stadtplans gelegt; daneben ist eine schematische Handzeichnung einer menschlichen Figur zu sehen. Die Bildmitte ist durch die Kreisform des neoklassischen Projekts für ein Kasernen-Denkmal von Giuseppe Pistocchi besetzt; eine abstrakte Landschaft ist in die leere Kreisfläche hineinkopiert.

Die lose nebeneinander platzierten Projekte und Objekte sind verzerrt und verändert ins Gesamtgefüge der Collage gesetzt. Die disparaten Bildfragmente fügen sich zu keinem »bildlichen« Ort zusammen, wie es im Gemälde von Canaletto der Fall war; sie bilden auch keine »Idealstadt« wie im Bild von Cantàfora, die auf ein »zusammenhängendes Ganzes« hinwies, sondern beharren auf ihrem Dasein als subjektive Momente und Erinnerungsstücke (die Mehrzahl von Architekturreferenzen in der Collage kommt aus Norditalien),⁸⁹⁰ die auch die Verschiebung zu einer subjektiven Sichtweise im Denken von Rossi anzeigen.⁸⁹¹ Diese intime Beziehung zwischen dem Entwerfenden und dem Entwurf unterstrich auch Bruno Reichlin, der sein Verständnis von Rossis »Cittá analoga« folgendermaßen darlegt: »Rossi hat ja in seiner Theorie von der Cittá in dem Sinn gesprochen, daß es eine gedachte Stadt von Gegenständen, von Bauten gibt, auf die wir uns beziehen, wenn wir entwerfen«; Reichlin betont zudem, dass für Rossi die »Cittá analoga« eine Art »kulturelles Bewusstsein, ein Wissen, über das man verfügt, aber ein Wissen, das schon gerichtet, interpretiert ist«, darstellte.⁸⁹²

Auch in zahlreichen seiner Texte reflektierte Rossi im Laufe der 1970er-Jahre, und parallel zu seiner Lehre in Zürich, den »Analogie«-Begriff. Er enthielt sich aber von

⁸⁸⁹ Ausführliche Beschreibung der Collage siehe: Carsten Ruhl, »Im Kopf des Architekten«.

⁸⁹⁰ Vgl. Carsten Ruhl, »Im Kopf des Architekten«, S. 6.

⁸⁹¹ Vgl. das Gespräch der Autorin mit Ákos Moravánszky am 11.2.2016.

⁸⁹² Bruno Reichlin, zitiert in: Peter Lack, *Bruno Reichlins gebaute Architekturkritik*, S. 45 (Lack verweist darauf, dass der Text auf das Tonbandprotokoll eines 1987 an der Architekturfakultät Karlsruhe gehaltenen Vortrags zurückgeht).

Anfang an einer genauen begrifflichen Bestimmung, auch die Ideen und Gedanken in den Texten blieben bruchstückhaft. In seinem Essay »Analogical Architecture« zitiert Rossi C.G. Jung, der in einem Brief an Freud eine mögliche psychoanalytische Definition von Analogie beschrieb: »I have explained that ›logical‹ thought is what is expressed in words directed to the outside world in the form of discourse. ›Analogical‹ thought is sensed yet unreal, imagined yet silent; it is not a discourse but rather a meditation on themes of the past, an interior monologue. Analogical thought is archaic, unexpressed, and practically inexpressible in words.«⁸⁹³ Eisenman interpretierte zwar die Ausführungen Rossis zum Problem der Analogie, in dem er auf das Universum von »Archetypen«, eine übergeordnete formale Sprache aus Elementarformen und platonischen Körpern, hinwies: »In Jung's terms analogy is a dialectical concept; while it involves the purely intuitive, an unconscious creation of objects which cannot be justified historically, it also assumes the existence of a pre-existent universe which itself possesses qualities that partake of the logical and the rational.«⁸⁹⁴ Rossi wendete sich aber bald von dieser, auf der Idee der Archetypen basierenden Bestimmung der analogischen Stadt wieder ab, fasste das auf die Architektur bezogene Konzept der Analogie über das Gebaute hinaus, und zählte auch literarische Werke, Filme und die eigenen biographischen Momente, die in seinen Augen allesamt über eine architektonische Präsenz verfügten, zur »Analogen Architektur« hinzu. Ein exemplarisches Beispiel für diese Auffassung stellten die Wettbewerbs- und die Projektzeichnungen für den San-Cataldo-Friedhof in Modena dar, die (wie die darin enthalteten und herausgearbeiteten Elemente) über eine Autonomie gegenüber dem realisierten Projekt verfügten, aber zugleich Teil dieses Projekts waren.⁸⁹⁵ Die Wirklichkeit dieser Bilder betrachtete Rossi als gleichwertig zur Wirklichkeit eines gebauten Projekts. Den Einfluss von persönlichen Erfahrungen gab er auch rückwirkend in Bezug auf die eigenen Projekte zu, so die repetitive Struktur der Wohnbebauung in Gallarate, die Rossi bzw. Reinhart mit dem Erlebnis der offenen Tunnelstruktur auf dem Weg von Tessin nach Zürich verglich: »[A]nother aspect of this design was made clear to me by Fabio Reinhart driving through the San Bernardino Pass, as we often did,

⁸⁹³ Aus dem Brief von C.G. Jung an Sigmund Freud vom 2.3.1910, zitiert in: Aldo Rossi, »Analogical Architecture«, in: A+U, 5.1976, S. 74–76, hier S. 74; vgl. Rossi zur Analogen Architektur: »This concept of analogical city [Venice by Canaletto] has been further elaborated in the spirit of analogy toward the conception of an analogical architecture«, in: Aldo Rossi, »Analogical Architecture«, S. 74.

⁸⁹⁴ Peter Eisenman, »The House of the Dead as the City of Survival«, S. 9.

⁸⁹⁵ Vgl. Ausführungen von Carsten Ruhl zum Entwurf in Modena, in: Carsten Ruhl, *Magisches Denken – monumentale Form. Aldo Rossi und die Architektur des Bildes*, Wasmuth: Tübingen u.a., 2013, S. 118–132.

in order to reach Zurich from the Ticino Valley; Reinhart *noticed* the repetitive element in the system of open-sided tunnels, and therefore the inherent pattern.«⁸⁹⁶

In der »Wissenschaftlichen Selbstbiographie« berief er sich 1981 auf eine Idee der Analogie, die »eine Aneignung von etwas, wovon wir bloss das Ergebnis kennen« darstellt.⁸⁹⁷ Es ging Rossi nun darum, »die Architektur zu vergessen«, und er schrieb, »vielleicht hatte ich sie bereits vergessen, als ich von der analogen Stadt sprach«.⁸⁹⁸ Er beschrieb in der »Wissenschaftlichen Selbstbiographie« die Architektur als einen Prozess des Auflörens: »Ich liebe den Anfang und Ende der Dinge: Vielleicht jedoch liebe ich vor allem die Dinge, die zerbersten und sich wieder zusammensetzen, die archäologischen und chirurgischen Verfahren«, und bezieht diesen Prozess auch auf seinen Körper, da er »wegen Knochenbrüchen und anderen Unfällen, die das Skelett betreffen« viel Zeit im Spital« verbrachte.⁸⁹⁹

Die Hoffnung von Reichlin, Steinmann oder Reinhart auf eine vollendete Theorie der Analogen Architektur erfüllte sich nicht.⁹⁰⁰ Wie Manfredo Tafuri feststellte, antwortete Aldo Rossi auf die Poetik der Zweideutigkeit eines John Johansen oder Robert Venturi mit »the liberation of architecture from any embrace with reality, from any interruption by chance or by any empiricism in its totally structured sign system«.⁹⁰¹ Auch die in Venedig präsentierte Collage beurteilte Tafuri als den Wunsch »nach einer ökumenischen Umarmung« der traum-gleichen Realität, den Wunsch, »to understand the real in its entirety – object and subject, history and memory, city as structure and city as myth«, der zugleich, »in and of itself, expresses the mood Michelstaedter called ›the anxiety of the persecuted beast‹«.⁹⁰² Tafuri ordnete das

⁸⁹⁶ Vgl. Aldo Rossi, »Analogical Architecture«, in: A+U 5.1976, S. 74.

⁸⁹⁷ Vgl. Aldo Rossi, *Wissenschaftliche Selbstbiographie*, Gachnang & Springer: Bern, 1991 [Erstausgabe 1981], S. 128.

⁸⁹⁸ Vgl. ebd., S. 96; Rossi bezieht auch auf das Buch von René Daumal »Le Mont Analogue«, das ihm »eine komplexere Sicht der Wirklichkeit« nahebrachte, »vor allem, was die Konzeption der Geometrie und des Raums betrifft«, ebd., S. 144.

⁸⁹⁹ Ebd., S. 148. vgl. auch: »Ich war nie sonderlich an der Architektur interessiert, ich muss es wiederholen – wie sie mich heute nicht interessiert – an den Empfindungen, die mir auch die Architektur, trotz ihrer Grenzen, zu vermitteln scheint«, Aldo Rossi, in: *Archithese* 19.1976, S. 27f.

⁹⁰⁰ Vgl. Ákos Moravánszky und Judith Hopfengärtner, »Wie man wird, was man ist. Eine Einführung«, in: Ákos Moravánszky, Judith Hopfengärtner (Hrsg.), *Aldo Rossi und die Schweiz*, S. 9–22, hier: S. 15.

⁹⁰¹ Manfredo Tafuri, »L'Architecture dans le Boudoir: The language of criticism and the criticism of language«, in: *Oppositions Reader. Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973–1984*. Edited and with an introduction by K. Michael Hays, Princeton Architectural Press: New York, 1998, S. 291–316, hier: S. 296.

⁹⁰² Manfredo Tafuri, »Ceci n'est pas une ville«, in: *Lotus* 13, 1976, S. 1–13, hier: S. 12.

Wirken von Rossi in einen Bereich ein, der vom »Icarus complex« dominiert wäre.⁹⁰³ Werner Oechslin setzte in seinem Aufsatz »Die Reise zum ›Mont Analogue«. Erinnerung an eine Architekturdiskussion, die nicht wirklich stattfand«, die Debatte, die sich um die »Analogie« drehte, mit der »Typologie«-Diskussion gleich.⁹⁰⁴ Gegen eine Vereinfachung und Entleerung, die er der aktuellen Architekturdiskussion bescheinigte, behandelte Oechslin Typen und Analogien als äquivalent zueinander und bemühte sich, die Komplexität des historischen Begriffs »Analogie« zurückzugewinnen.⁹⁰⁵ Tafuri verwies jedoch auf die ambivalente Rolle von Typologien in der Architektur seit der Aufklärungszeit: »Architecture must redimension itself while becoming part of the bourgeois city's structure, dissolving itself in the uniformity of preconceived typologies.«⁹⁰⁶

In seinem Essay zur Collage »La città analoga« stellte Rossi 1976 die Bedeutung der Beziehung zwischen der Realität und der Imagination in den Vordergrund. Als notwendig erachtete er diese Beziehung unter anderem angesichts des katastrophalen Zustandes der zeitgenössischen Stadt: »[B]esides destroying, they [architects, engineers and surveyors] have left us the face of the Christian Democrat city and of the centre-left city in a more cumbersome state as far as volume, good business and stupidity are concerned, than that of the Fascist cities.«⁹⁰⁷ Zur Verteidigung der Idee einer »imaginären« Stadt und ihrer Autonomie gegenüber der augenblicklichen Stadtrealität gehörte auch die Auflehnung gegen die fortschreitende Kommerzialisierung der Architektur der kapitalistischen Gesellschaft.⁹⁰⁸ David Harvey verurteilte aber die

⁹⁰³ Vgl. Manfredo Tafuri, »L'Architecture dans le Boudoir«, S. 301; um, der Argumentation Tafuris folgend, zurück in die Sphäre des Realen zu gelangen, müsste der geschlossene Kreis der Zeichen, »empty of any and all meaning« durchbrochen werden; die Krise, die sich in einer »reduction of form and meaning to pure fragment, and the eloquent silence that surrounds it« offenbarte, verlangte nach Gestaltungsoptionen außerhalb des um Form und Bedeutung der Form kreisenden Diskurses, vgl. Marco Biraghi, *Project of Crisis. Manfredo Tafuri and contemporary architecture*, MIT Press: Cambridge, Mass., 2005, S. 103.

⁹⁰⁴ Vgl. Werner Oechslin, »Die Reise zum ›Mont Analogue«. Erinnerung an eine Architekturdiskussion, die nicht wirklich stattfand«, in: *L'oera sovrana. Studien über die Architektur des XX. Jh. für Bruno Reichlin*, Mendrisio Academy Press: Mendrisio, 2014, S. 19–49.

⁹⁰⁵ Zur Typologie-Diskussion der 1970er Jahre vgl. Aldo Rossi, *L'architettura della città* (1966); Anthony Vidler, »The third typology« (1976) und Vidler, *The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal, 1750–1830* (1977) usw.

⁹⁰⁶ Manfredo Tafuri, zitiert in: Marco Biraghi, *Project of Crisis. Manfredo Tafuri and contemporary architecture*, S. 32. (Die Übersetzung von Biraghi wurde an dieser Stelle vorgezogen, da sie sich von der englischen Edition vorteilhaft unterscheidet.)

⁹⁰⁷ Aldo Rossi, »The analogous city: panel«, in: *Lotus International* 13.1976, S. 5–8, hier: S. 5.

⁹⁰⁸ Vgl. Tahl Kaminer, »Autonomy and commerce: the integration of architectural autonomy«, in: *Architectural Research Quarterly*, 1.2007, S. 63–70. Kaminer verweist einerseits auf Unterschiede zwischen den Autonomie-Begriffen bei Rossi und Eisenman und verweist auf den Aufsatz von Scolari zur

»Verbildlichung« der Problematik bei Rossi. Die Frage, die sich stellt, schreibt Harvey, ist, wie »under conditions of rapidly unfolding industrial change« verhindert werden kann, dass Rossis »theoretical posture lapsing into the aesthetic production of myth through architecture, and thereby falling into the very trap that ›heroic‹ modernism encountered in the 1930s«; er verweist außerdem auf Umberto Eco, der Rossis Architektur als »frightening« beschrieben haben muss, »while others point to what they see as its fascist overtones«. ⁹⁰⁹

Das Gestalten mit Metaphern und Analogien war auch nach Ungers mit einem komplexen Denkprozess verbunden, in dem drei Stufen der Wirklichkeit abgebildet werden – »the factual reality – the object; the perceptual reality – the analogy; and the conceptual reality – the idea, shown as the plan – the image – the word«⁹¹⁰ – und der sich auch auf die historischen Belange des Begriffs bezog. Denn das Konzept der Analogie lässt bis in die Antike zurückverfolgen. »Es beruht auf der Erkenntnis, dass der Verstand die Fülle und die Komplexität der Welt nie direkt«, schreibt Moravánszky, »sondern nur mit reduzierten, aber mit den Erscheinungen im Proportionsverhältnis stehenden Bildern begreifen und darstellen kann«. ⁹¹¹ Der griechische Begriff kann als »Entsprechung«, »Ähnlichkeit« oder als »Gleichheit von Verhältnissen« übersetzt werden; und das Adjektiv lässt sich auf die präpositionale Wendung »aná lógon« (ἀνά λόγον) »dem richtigen Verhältnis entsprechend«, zu griech. »lógos« (λόγος), hier im Sinne

Begründung des Rationalismus, der anlässlich 1973 erschien: »For the Tendenza, architecture is a cognitive process that in and of itself, in the acknowledgement of its own autonomy, is today necessitating a refounding of the discipline; that refuses interdisciplinary solutions to its own crisis; that does not pursue and immerse itself in political, economic, social, and technological events only to mask its own creative and formal sterility, but rather desires to understand them so as to be able to intervene in them with lucidity – not to determine them, but not to subordinate to them either«, Massimo Scolari zitiert in: Kaminer, S. 64.

⁹⁰⁹ Vgl. David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell: Cambridge, Mass., 1990, S. 85.

⁹¹⁰ Vgl. das Konzept der Morphologie bei Ungers: »In every human being there is a strong metaphysical desire to create a reality structured through images in which objects become meaningful through vision and which does not, as Max Planck believed, exist because it is measurable«; den schöpferischen Sehsinn unterteilt Ungers in Bilder, Metaphern, Modelle, Analogien, Referenzen oder Symbole, die er zur Konzeptualisierung der physischen Realität als notwendig erachtet, vgl. Oswald Mathias Ungers, *Morphologie. City Metaphors*, Walther König: Köln, 1982, S. 7–15; auch Jasper Cepl, »Von der Kraft der Vorstellung, die Welt und Entwurf entstehen lässt, und den kreativen Sprüngen – oder: Die Stadt als Metapher«, in: ders., *Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie*, Walther König: Köln, 2007, S. 332–341; vgl. auch Adrian Forty, »›Spatial Mechanics‹ – Scientific Metaphors«, in: ders., *Words and Buildings. A Vocabulary of modern Architecture*, Thames & Hudson: London 2004, S. 87–101.

⁹¹¹ Ákos Moravánszky, »Analogien und Attitüden«, S. 29.

von ›Berechnung, Verhältnis‹, zurückführen.⁹¹² Seine heutige Bedeutung im Begriffspaar »analog–digital« beschreibt, im Unterschied zu einem binär bestimmten digitalen Wert, einen Wert, dem eine unbegrenzt veränderbare physikalische Größe entspricht.⁹¹³ Und in den empirischen Wissenschaften kam und kommt den Analogien, die mit jeder analogischen Erweiterung der untersuchten Materie auf eine Erweiterung der menschlichen Erkenntnis hinzielen, eine zentrale Rolle zu.⁹¹⁴

In der Architektur fand sich das analogische Prinzip schon im vitruvianischen Begriff der »Proportion«.⁹¹⁵ Für das zeitgenössische Verständnis der Architektur ist (nach dem Ausbrechen der modernen Architekturtheorie aus den vormodernen selbstreferenziellen Zusammenhängen) allerdings die Bedeutung von »Analogie« als Repräsentation, Relation oder Gegenüberstellung geläufiger.⁹¹⁶

Zurück nach Zürich: An der Stelle, an der Rossi sein Interesse an der Architektur verliert, nahmen die Analogen den Gedanken auf.⁹¹⁷ Die Relevanz des Bildes blieb unverändert; anders war aber die Auffassung von »Analogien«, die eher als »Referenzen« auf dem Weg zu Herausbildung einer Analogen Architektur des Bildes aufgefasst wurden. Die Verweigerung einer erneuten »Rückbesinnung auf die

⁹¹² Vgl. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. A–L. 2 Auflage, Akademie Verlag: Berlin, 1993, S. 38.

⁹¹³ Vgl. Meyers Enzyklopädisches Lexikon. Band 2, Bibliographisches Institut, Lexikonverlag: Mannheim u.a., 1971, S. 114.

⁹¹⁴ Anton Hügli, Poul Lübcke (Hrsg.), *Philosophielexikon. Personen und Begriffe des abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 2013, S. 28.

⁹¹⁵ Vgl. Ákos Moravánszky, »Analogien und Attitüden«, S. 29; bei Vitruv: »Die Formgebung der Tempel beruht auf Symmetrie, an deren Gesetze sich die Architekten peinlichst genau halten müssen. Diese wird aber von der Proportion erzeugt, die die Griechen Analogia nennen. Proportion liegt vor, wenn den Gliedern am ganzen Bau und dem Gesamtbau ein berechneter Teil (modulus) als gemeinsames Grundmaß zu Grunde gelegt ist«, in: Vitruv, »Von den Symmetrien der Tempel«, in: ders., *Zehn Bücher über Architektur. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Curt Fensterbusch*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 1976, S. 136.

⁹¹⁶ An die Stelle des anthropometrischen Denkens bei Vitruv traten anthropomorphe Metaphern der modernen Ära, vgl. Sonja Hnilica: »Aus den Naturwissenschaften entlehnte Konzepte haben die Organismus-Metapher zu einem Paradigma des funktionalen Städtebaus gemacht. [...] Die bereits von Sitte formulierte und später weiterentwickelte Vorstellung, der Verkehr zirkuliere in Adern wie das Blut im menschlichen Körper«, in: dies., *Metaphern für die Stadt. Zur Bedeutung von Denkmodellen in der Architekturtheorie*, transcript: Bielefeld, 2012, S. 8.

⁹¹⁷ Während der Lehrzeit von Rossi an der ETH Zürich der 1970er Jahre setzte sich auch Bernhard Hoesli mit »Cittá analogica« auseinander und bemühte sich um eine Parallele zwischen Rossis Konzept und dem »Collage-City«-Gedanken von Colin Rowe und Fred Koetter. In mehreren studentischen Seminaren untersuchte und verglich Hoesli die beiden Konzepte miteinander, mit dem Ergebnis »einer wohlwollend-skeptischen Haltung gegenüber Rossi«, zu der er mit einer gewissen Frustration gelangte, vgl. Judith Hopfengärtner, »Das Unternehmen Solothurn«, in: Ákos Moravánszky, Judith Hopfengärtner (Hrsg.), *Aldo Rossi und die Schweiz. Architektonische Wechselwirkungen*, gta: Zürich, 2011, S. 77–96, hier: S. 80.

immanenten Probleme der Architektur«⁹¹⁸ der Neorationalismus-Bewegung durch die Analogien stieß auf Kritik. Der Vorwurf von Oechslin an die Analogien war, ihr Verständnis der »Analogie« sei »zu einfach und undifferenziert, mal ›symbolisch‹ und immer wieder ›mimetisch‹«; Moravánszky beklagt die Gefahr einer »Regression in Richtung gepflegter Melancholie«, und Steinmann beanstandet die Verbindung zwischen Rossi und der »Analogen Architektur«: »Wenn ich mich nach den Auswirkungen frage, die Aldo Rossis Unterricht an der ETH Zürich gehabt hat«, schreibt er, »so komme ich wie eingangs gesagt in Verlegenheit. Belegt die ›Analoge Architektur‹ solche Auswirkungen? Ist diese von Fabio Reinhart als dem früheren Assistenten von Rossi an der ETH entwickelte Art des Entwerfens auf die ›architettura analogica‹ zurückzuführen? Ich habe Zweifel.« Den »schönen, mit Jaxon-Kreide angelegten« Zeichnungen, fehlt, an Rossis Konzept gemessen«, so Steinmann, das Entscheidende, »nämlich die Verallgemeinerung der Dinge, die als Analogien dienen«.⁹¹⁹ Die »mimetische« Praxis der Analogien Architektur verweigerte in der Tat mögliche Verallgemeinerungen; vielmehr tangierten die Bilder der Analogien Architektur den kulturkritischen zeitgenössischen Diskurs. Durchaus lassen sich diese Bilder als theoretische Konstrukte begreifen, die auf die aktuellen stadtpolitischen Themen Bezug nahmen, und dessen Motto lauten könnte: Zitieren bedeutet Appropriieren.⁹²⁰

Mit mimetischen Praktiken wird (auch) in der Architektur eine Verbindung zu Vorgängigem aufgebaut und zugleich eine Differenz hierzu ermöglicht.⁹²¹ Schließlich prägt die Idee der Nachahmung die Auseinandersetzung mit der Architektur seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder: »Hypermimetisch verwischt die Reproduktion durch die Verschmelzung von Original und Kopie ihren Abbildcharakter,

⁹¹⁸ Vgl. Nikolaus Kuhnert, Stefan Reiß-Schmid, »Thesen zur ›Rationalen Architektur‹. Entwerfen mit Invarianzen und Vorstellungsbildern«, in: Arch+ 37.1978, S. 28–38.

⁹¹⁹ Vgl. Werner Oechslin, »Die Reise zum ›Mont Analogue‹«, S. 33; vgl. Ákos Moravánszky, »Analogien und Attitüden«, S. 33; Martin Steinmann, »Dieses ist lange her – Notizen zu Aldo Rossi«, in: Ákos Moravánszky, Judith Hopfengärtner (Hrsg.), *Aldo Rossi und die Schweiz*, S. 184–196, hier: S. 196.

⁹²⁰ Vgl. Fiona McGovern, »Referenz und Appropriation in der künstlerischen Ausstellungspraxis«, in: Frédéric Döhl und Renate Wöhrer (Hrsg.), *Zitieren, appropriieren, sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, transcript: Bielefeld, 2014, S. 113–136.

⁹²¹ Vgl. Eva von Engelberg-Dočkal, Markus Krajewski, Frederike Lausch, Hans-Rudolf Meier, Carsten Ruhl, »Mimetische Praktiken in der neueren Architektur. Prozesse und Formen der Ähnlichkeitserzeugung«, in: Eva von Engelberg-Dočkal, Markus Krajewski, Frederike Lausch (Hrsg.), *Mimetische Praktiken in der neueren Architektur Prozesse und Formen der Ähnlichkeitserzeugung*, Universitätsbibliothek Heidelberg 2017, S. 10–17; es ist bezeichnend, dass die der Publikation vorausgehende Tagung in der Stiftung Bibliothek Werner Oechslin stattfand von Mario Botta stattfand, dem Ort des ersten Entwurfsprojekts am neugegründeten Lehrstuhl von Fabio Reinhart an der ETH Zürich.

wodurch Authentizität gewonnen werden soll. Beispielsweise sieht Andreas Hild die Spolien in dem Projekt Klostergarten München als ›Katalysatoren‹ des Entwurfes und bekennt, dass sie ›vielleicht ein Fetisch‹ seien.«⁹²² Eine »wahrheitsgetreue Darstellung der Wirklichkeit«, die in der historischen Realismus-Bewegung von zentraler Bedeutung gewesen ist, begriff diese als Teil einer evolutionären Entwicklung. In der vordergründig nicht mimetischen Praxis der Architektur stellt sich die »Nachahmung der Realität« allerdings als eine konzeptuelle Auseinandersetzung mit den Kategorien der Architekturproduktion dar: auf die Situation in der Schweiz der 1980er Jahre übertragen, war es die »Entdeckung« der Peripherie und die damit verbundene Transformation in der Wahrnehmung der »sauberen« Wirklichkeit der Schweiz, die sich mit den Kategorien der neuen realistischen Architektur offenbarte.

3.3 ›Sonderfall Schweiz‹: Tradition und ›Swissness‹

Fabio Reinhart bemerkte zum Wirkungsbereich von Rossi in Zürich: »Einige Architekten haben die Lehre von Rossi übernommen, andere haben seine Lehre ›übersetzt‹«, und fügte hinzu: »Ich betrachte die Position der ›Übersetzer‹ als die weisere«. Er betonte die Momente, die für seine Adaption entscheidend waren: »Im Unterschied zu Rossis Lehrinhalten wählten wir andere Orte des Entwerfens (die Peripherie der Stadt Zürich), andere architektonische Referenzen (triviale Formen des Alltags) sowie das Experiment mit anderen Gestaltungsprozessen«. ⁹²³ Der Architekt Bernhard Hoesli stellte, wenn auch in einem anderen Kontext, eine ähnliche Behauptung auf: »We are rarely originate, but we are skillful at adapring; we are reluctant to push ahead and we prefer to wait; we dislike to abandon the familiar and we are sceptical of the new. The different is suspect, the exeptional is not welcome and genius ignored.«⁹²⁴

Wenn die Idee der Schweizer Architektur als ein kulturelles Phänomen aufgefasst werden soll,⁹²⁵ lohnt es sich, von außen auf den »Mythos Schweiz« zu schauen. »Die Schweiz arbeitet (meist eher verbissen) an ihrer Geschichte.«, schreibt Werner Oechslin

⁹²² Eva von Engelberg-Dočkal, Markus Krajewski, Frederike Lausch, Hans-Rudolf Meier, Carsten Ruhl, »Mimetische Praktiken in der neueren Architektur«, S. 13.

⁹²³ Fabio Reinhart, »Viele Mythen, ein Maestro: Kommentare zur Zürcher Lehrtätigkeit von Aldo Rossi, Teil II. Lernen in Rossis analogem Haus«, in: Werk, Bauen + Wohnen 1-2.1998, S. 37-44, hier: S. 40f.

⁹²⁴ Bernhard Hoesli, zitiert in: Werner Oechslin, »Helvetia docet«, S. 55.

⁹²⁵ Vgl. Irina Davidovici, Forms of Practice. German-Swiss Architecture 1980-2000, gta Verlag: Zürich, 2012, S. 8.

darüber;⁹²⁶ ihre eigene Identitätsbestimmung ist durch die geographische Lage »in der Mitte von Europa« bestimmt, und mit ihrer »multilingual harmony, democracy and neutrality, Switzerland has been described as a miniature ›Vorbild Europa‹«, so Davidovici.⁹²⁷ Aus »der ›alpinen Gesellschaft‹« formte sich aber »das Streben nach ›kollektiver Sicherheit‹«, sodass die Schweiz von innen und von außen als der »Sonderfall Schweiz« behandelt wird.⁹²⁸ Diese Suche nach Identität war durch die Topographie des Landes bestimmt: die militärische Tradition des Rückzugs, das Réduit, entwickelte sich weiter zu einer kulturellen Tradition. Damit hing auch das gezeichnete Bild von Einheit und Kontinuität zusammen, das die Abgrenzung nach außen notwendig machte und eine kontinuierliche Selbstbestätigung in der multinationalen Schweiz herausforderte.⁹²⁹

Die Landschaft spielt im »Mythos Schweiz« eine zentrale Rolle; die Naturschönheit gehört traditionsbedingt zu den Quellen moralischer Stärke: »The concept of Swissness«, schreibt Davidovici, »has been sustained by charging the landscape, the industry, and the work ethic with moral or spiritual qualities.«⁹³⁰ Peter Bichsel persiflierte die schweizerische Selbstgewissheit 1969: »›Die Schweiz ist wunderschön‹. Wir fassen das nicht nur als Kompliment auf, wir sind selbst davon überzeugt. Wenn wir den Satz hören, denken wir nicht nur an Landschaftliches, sondern an ein Ganzes, so erscheint uns auch diese Landschaft als Leistung.«⁹³¹ Mehr als das, stellte Bichsel fest, dieses Konzept der Schweiz sei ein »ausländisches Produkt«, eine Legende, die von außen gekommen sei und die Schweizer:innen an ein »›Museum Schweiz‹, eine Demokratie zu Demonstrationszwecken« habe glauben lassen. Deswegen musste eine Behauptung wie »›Die Schweiz ist schmutzig‹«, so Bichsel weiter, »nachweisbar falsch« sein. Er fährt fort: »Nachweisbar falsch sind für uns auch die Sätze: ›Die Schweiz ist unfrei‹, ›Die Schweiz ist rückständig‹, ›Die Schweiz ist reaktionär‹, weil wir davon überzeugt sind, daß der Begriff ›Schweiz‹ die Begriffe ›Freiheit‹ und

⁹²⁶ Werner Oechslin, »Helvetia docet«, in: Meseure, Anna, Martin Tschanz und Wilfried Wang (Hrsg.), *Schweiz. Architektur im 20. Jahrhundert*, Prestel: Frankfurt am M., 1998, S. 55–60, hier: S. 55.

⁹²⁷ Vgl. Irina Davidovici, *Forms of Practice*, S. 26.

⁹²⁸ Vgl. Werner Oechslin, »Helvetia docet«, S. 56.

⁹²⁹ Vgl. Walter Leimgruber, »Die Schweiz zwischen Isolation und Integration«, in: Walter Leimgruber und Gabriela Christen (Hrsg.), *Sonderfall? Die Schweiz zwischen Réduit und Europa*, Schweizerisches Landesmuseum: Zürich, 1992, S. 19–32.

⁹³⁰ Irina Davidovici, *Forms of Practice*, S. 28.

⁹³¹ Peter Bichsel, »Des Schweizers Schweiz«, in: ders., *Des Schweizers Schweiz. Aufsätze*, Arche Verlag: Zürich, 1989 [1969], S. 9–36, hier: S. 13.

›Fortschritt‹ zum vornrein beinhalte.«⁹³² Auch Paul Nizon und Max Frisch beklagten den Kleingeist der Schweiz. Frisch beanstandete die »fast krankhafte Empfindlichkeit« der Schweizer«; auf die Angst vor der ›Überfremdung‹ reagierte er mit den Worten: »Ein kleines Herrenvolk sieht sich in Gefahr: man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen«.⁹³³

Für die Selbstbestimmung der nationalen Selbstdarstellung der Schweiz waren die Landesausstellungen – und ihre Architektur – von größter Bedeutung; insbesondere die Schweizerische Ausstellung, die 1939 in Zürich stattfand, die ›Landi‹, und mit ihr das Phänomen der »Geistigen Landesverteidigung«, bei dem die »conceptual, even ›metaphysical‹ virtue of everything Swiss« besonders deutlich hervortrat.⁹³⁴ Schon bei den Landesausstellungen in Genf 1896 und in Bern 1914 erfreute sich das »Village suisse« (in Genf wurde zusätzlich zum »Village Suisse« auch ein »Village noir« aufgebaut) beziehungsweise das »Dörfli« eines großen Erfolgs. Das »Schweizerhaus« oder das »Chalet« erfüllte hier die Funktion, den »ursprünglichen« Geist der Schweiz für die ausländischen Touristen zu repräsentieren.⁹³⁵ Seine größte Anerkennung hatte das »Dörfli« allerdings auf der »Landi« 1939: »Das Dörfli der Zürcher Ausstellung kommt mit sehr viel weniger ›Motiven‹ aus als das der Berner Ausstellung«, war in der Architekturzeitschrift *Das Werk* über die Landesaustellung zu lesen, »das Historische ist in seiner Substanz begriffen, nicht nur in seinen Einzelheiten, und der Typus des Traditionell-Ländlichen ist nur für solche Bauten gewählt worden, die ihm ihrem kubischen Volumen und ihrer Zweckbestimmung nach entsprechen«. Hinzu gehörten die Bauaufgaben »Wirtshäuser, Bauernhäuser, Gemeindehäuser«, die sich alle »zwanglos ›auf ländlich‹ lösen lassen und die gerade in dieser Form den Städtern die Entspannung bieten und dem ländlichen Besucher den Stolz und das Gefühl der Geborgenheit«.⁹³⁶ Das »Dörfli« repräsentierte den Geist der Landes, mit dem sich die Schweiz vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges und der umgebenden

⁹³² Vgl. Peter Bichsel, »Des Schweizers Schweiz«, S. 19, S. 34 und S.13.

⁹³³ Vgl. Volker Hage, *Max Frisch: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, rowohlt: Hamburg, 1983, S. 96–103, hier: S. 97f.

⁹³⁴ Vgl. Irina Davidovici, *Forms of Practice*, S. 28; Béatrice Ziegler, »Der gebremste Katamaran: nationale Selbstdarstellung an den schweizerischen Landesausstellungen des 20. Jahrhunderts«, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte, 2.2001, S. 167–180.

⁹³⁵ Vgl. Werner Oechslin, »Helvetia docet«, S. 59.

⁹³⁶ Vgl. [s.n.], »Dörfli« – Heimatschutz und Modernität«, in: *Werk* 11.1939, S. 342–344, hier: S. 342.

Großmächte zu einer »Schicksalsgemeinschaft« zusammenzuführen genötigt sah, und der nach der Beendigung des Krieges noch bis in die 1960er Jahre hinein wirkte.⁹³⁷

Jedoch erschöpfte sich die Präsentation 1939 nicht in einer verniedlichten Darstellung. Die Zweiteilung der Ausstellung am Zürichsee in eine traditionelle Seite am linken und eine moderne am gegenüberliegenden rechten Ufer war ein weiterer Grund ihres Erfolgs. Zum Ausstellungsleiter der Landesausstellung wurde der Architekt Armin Meili berufen; als Chefarchitekt fungierte Hans Hoffmann; die wichtigsten Vertreter der Schweizer »Nationalmoderne« Hermann Baur, Hans Fischli, Karl Egender, Hans Leuzinger, Emil Roth oder Rino Tami befanden sich unter den planenden Architekten. Der Architekt und Architekturkritiker Peter Meyer, der den verschiedenen Aspekten der Landesausstellung sieben Ausgaben von *Das Werk* widmete, betonte, dass »die Darstellung der Geschichte und Leistungen des Landes ›zwar festlich und stolz, aber zugleich sachlich-nüchtern‹ erfolgt sei.«⁹³⁸ Meyer unterstrich den nicht-monumentalen Charakter der Ausstellung, die er als »im besten Sinn schweizerisch und im besten Sinn modern« bezeichnete, und die einen »Triumph des Werkbundgedankens und der Berufsauffassung« darstellte, »ohne dabei in die Tonart des Monumentalen umzukippen.«⁹³⁹ Hier hätten die Avantgarde und der Traditionalismus eine Synthese erreicht, so Meyer, der die Modernität von Pavillons an der rechten Uferseite lobte, die aber zugleich »die vaterländischen, traditionellen, volksmässigen Inhalte auf die denkbar überzeugendste, wirkungsvollste Art zur Anschauung« brachten.⁹⁴⁰

In der unmittelbaren Nachkriegszeit stieg die schweizerische »Bescheidenheit«, die zur Ideologie erhoben wurde, zum Vorbild einer demokratischen Architektur im Wiederaufbaudiskurs auf.⁹⁴¹ Die Bescheidenheit, »unbeeinflusst von militärischen Ereignissen, eine Entwicklung weiter[zuführen, die in nicht wenigen anderen Staaten

⁹³⁷ Vgl. Elena Markus, »Schweizerische Baugesinnung. Bescheidenheit als Ideologie«, in: Regine Heß, *Architektur und Akteure. Praxis und Öffentlichkeit in der Nachkriegsgesellschaft*, transcript: Bielefeld, 2018, S. 217–230, hier: S. 221.

⁹³⁸ Vgl. Peter Meyer, zitiert in: Elena Markus, »Schweizerische Baugesinnung«, S. 222; außerdem vgl. Karin Gimmi, »Von der Kunst, mit der Architektur Staat zu machen. Der Fall Armin Meili«, in: Georg Kohler, Stanislaus von Moos (Hrsg.), *Expo-Syndrom? Materialien zur Landesausstellung 1883–2002*, gta Verlag: Zürich 2002, S. 157–178.

⁹³⁹ Vgl. Peter Meyer, »Schweizerische Landesausstellung: das linke Ufer«, in: *Das Werk* 5.1939, S. 129–160, hier: S. 132f.; und Peter Meyer, »Die Architektur der Landesausstellung: kritische Besprechung«, in: *Das Werk* 11.1939, S. 321–324, hier: S. 322.

⁹⁴⁰ Peter Meyer, »Die Architektur der Landesausstellung: kritische Besprechung«, S. 322.

⁹⁴¹ Vgl. Elena Markus, »Schweizerische Baugesinnung«, S. 217.

jäh unterbrochen worden war«,⁹⁴² repräsentierte das moralische Versprechen einer erneuerten Architektur im befreiten Europa. »The architecture of Switzerland has few peaks, but an unususally high average quality«, bemerkte Meyer anlässlich der Wanderausstellung »Switzerland. Planning and Building Exhibition«, die zwischen 1946 und 1949 durch Europa tourte, um für die schweizerische Baukultur zu werben.⁹⁴³ Diese Kultur war aber in der Schweiz »fast nie Ausdruck überschäumender Formenlust«. ⁹⁴⁴

Die darauf folgende Kritik der provinziellen »Swissness« zielte auf ein Umdenken hinaus, das einen »switch in the Swiss mind-set, from provincial pettiness to cosmopolitanism as the urban manifestation of individual freedom« beinhaltete.⁹⁴⁵ Frisch, Burckhardt und Kutter forderten in ihrer Streitschrift »achtung: die Schweiz«, die 1954 anlässlich der Planung der nächsten Landesausstellung entstand, nach neuen Lösungen für die urbane Topographie des Landes, das in der Außen- und der Innenwahrnehmung noch immer als eine Landschaftsidylle und das Heim des »edlen Wilden« empfunden wurde.⁹⁴⁶ »Wir stehen, wie bekannt, in einer Auseinandersetzung zwischen zwei Welten, zwischen Ost und West, zwischen – sagt man – Kommunismus und Kapitalismus«, geben Frisch et al. zur Einführung an. »Die letzte schweizerische Manifestation« fand 1939 statt, jedoch hätte die Schweiz von 1955 eine andere Wirklichkeit und andere Probleme, die nach anderen Lösungen verlangten. »Fangen wir an«, lautete ihr Vorschlag, und gründen irgendwo eine Stadt, »wo heute noch kein Haus steht oder nur eine alte Scheune, aber keine Siedlung«, irgendwo, »wo es keine historischen Heiligtümer hat und wennmöglich auch keine Gletscher«; wir »bauen endlich die Stadt, die der Schweizer braucht, um sich in diesem Jahrhundert einzurichten«. ⁹⁴⁷ Der Vorschlag wurde selbstverständlich nie realisiert, löste aber eine starke Kontroverse über die urbane Situation in der Schweiz aus.⁹⁴⁸ Fünfzehn Jahre

⁹⁴² Vgl. Carl Doka, *Kulturelle Aussenpolitik*, Verlag Berichthaus: Zürich, 1956, S. 248.

⁹⁴³ Vgl. Peter Meyer, »The Historical Background«, in: Hans Hofmann, *Switzerland. Planning and Building Exhibition*, Füssli: Zürich, 1946, S. 4–8, hier: S. 4; Elena Markus, »Schweizerische Baugesinnung«, S. 220.

⁹⁴⁴ Vgl. Claude Lichtenstein, Spielwitz und Klarheit. Schweizer Architektur, Grafik und Design 1950–2006, Lars Müller: Baden, 2007, S. 11 und S. 19.

⁹⁴⁵ Vgl. Irina Davidovici, *Forms of Practice*, S. 32.

⁹⁴⁶ Vgl. Gabriela Christen, »Der Nation zum Gedenken: Bilder schweizerischer Befindlichkeit«, in: Walter Leimgruber und Gabriela Christen (Hrsg.), *Sonderfall? Die Schweiz zwischen Réduit und Europa*, S. 33–46, hier: S. 38–40.

⁹⁴⁷ Vgl. Lucius Burckhardt, Max Frisch, Markus Kutter, *achtung: die Schweiz. Ein Gespräch über unsere Lage und ein Vorschlag zur Tat* (Broschüre), Felix Handschin: Basel, 1955.

⁹⁴⁸ Vgl. Lucius Burckhardt, »Wiedergelesen und ausgelesen: ›achtung: die Schweiz‹ und ›die neue Stadt‹: Paukenschlag in der Architekturdebatte«, in: Werk, Bauen + Wohnen 7–8.2000: Debatten 1955–1975: gegen die ›Verhäuslung der Schweiz‹, S. 8–13.

später beklagte Paul Nizon noch immer die rückständige Situation. »Die Sage ist, daß das architektonische Niveau hierzulande im Durchschnitt erfreulich bis erstaunlich, jedenfalls konkurrenzfähig ist«, so Nizon, aber: »Wer Architektur urbanistisch begreift, hat in der Schweiz allerdings wenig zu rühmen. Eine Autofahrt durch unser Land fördert in architektonischer Hinsicht ein unerfreuliches, über weite Strecken beklemmendes Bild zutage: das Bild der Verdorfung, oder besser: der ›Landschaftsverhäuslung‹, wie das mißliche Phänomen auch schon charakterisiert worden ist.«⁹⁴⁹

Auch am Ende der 1980er Jahre, obwohl inzwischen nur sechs Prozent der Bevölkerung in der Landwirtschaft tätig waren, fühlten »sich die Schweizer dem ursprünglichen ›Volk der Hirten‹ immer noch nahe«.⁹⁵⁰ Die »Entdeckung« der urbanen Seite der Schweiz in dieser Zeit richtete sich insofern weniger gegen die spekulative Ausbeutung der Städte als vielmehr gegen die Vorstellung einer natürlichen Landschaft und für eine Anerkennung der industriellen Geschichte des Landes und ihrer Hinterlassenschaften – der urbanen Landschaft, die sich bis dahin außerhalb des Sichtfeldes des »Swissness« befunden hatte.

Zu einem neuen Leitmotiv gehörte unter anderen das Thema der »Monumentalität«, die von der Schweizer Tradition der »Bescheidenheit« seinerzeit für das Bauen in der Schweiz abgelehnt wurde: Die Monumentalisierung von Infrastrukturen und industriellen Bauten in den Projekten der Analogen Architektur und den stimmungsvollen Zeichnungen betraf ein sensibles Moment in der nationalen Selbstidentifikation.⁹⁵¹ Der Schweizer Kunsthistoriker Adolf Max Vogt, der 1967 das Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich gründete, beschäftigte sich allerdings schon seit den 1960er Jahren mit der sogenannten Revolutionsarchitektur.⁹⁵² In seiner Antrittsrede an der ETH mit dem Titel »Der Kugelbau um 1900 und die heutige Architektur« untersuchte er das Motiv des

⁹⁴⁹ Paul Nizon, »Diskurs in der Enge« (1970), in: ders., *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1990, S. 137–226, hier: S. 162.

⁹⁵⁰ Vgl. Marcel Schwander, *Schweiz. Beck'sche Reihe*, C.H. Beck: München, 1991, S. 148.

⁹⁵¹ Zum Begriff »Stimmung« vgl. den Eintrag »Stimmung« (David E. Wellbery) in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 5*, J.B. Metzler: Stuttgart u.a., S. 703–733: »Es geht um den künstlerischen Blick, der an den vorgegebenen Objekten einen sich als Spiel von echohaften Tonvariationen entfaltenden und damit die disparaten Gegenstände in eine umgreifende Einheit überführenden Sinnüberschuß erkennt. [...] Was den Künstler vom normalen Menschen unterscheidet, ist seine Fähigkeit, diese Stimmung nicht nur zu spüren, sondern ihre Gesetzmäßigkeiten zu erkennen und sie eigens zu produzieren«, S. 705f.

⁹⁵² Vgl. Adolf Max Vogt, *Russische und französische Revolutions-Architektur 1789/1917. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise*, DuMont: Schauberg, Köln 1974.

Schwebens, das er eines der zentralen Motive der Moderne nannte, und das inzwischen auch im Schweizer Mittelland aufzufinden sei. Das Motiv führte er auf das Newton-Monument von Étienne-Louis Boullée von 1784 zurück, dessen Bedeutung er mit der Bedeutung der Figur Newtons für die Epoche der Moderne begründete. »Newton«, gab Vogt an, »wird zum stellvertretenden Symbol für alles, was das Jahrhundert der Mathematik der Welt gebracht hat: ›Erleuchtung‹, ›Aufklärung‹ im buchstäblichen Sinne über die wahre Weltordnung durch mathematisch unterbaute Naturforschung.«⁹⁵³

Er bestritt die mögliche Nähe zwischen monumentalen Revolutionsarchitekturen und einem nationalsozialistischen Klassizismus. Die »Megalomanie« war in der Zeit von Newton und Boullée durch das »naturwissenschaftliche« Argument legitimiert, so Vogt; die Verfälschung dieser Argumentation »von der Darstellung der kosmischen Grösse in diejenige der politischen Grösse« erfolgte erst in der Napoleon-Zeit, auf die sich Speer auch später berief.⁹⁵⁴

Für die Architektur der deutschen Schweiz galt seit der Zeit der »Landesverteidigung« die Akzentuierung des kleinen und nicht des großen Maßstabs. Max Frisch schreibt 1953 über die schweizerische Architektur: »Flucht ins Detail – so scheint es dem Heimkehrenden – ist ein Charakteristikum gerade unserer besten Architektur. Großbauten, wie beispielsweise unser Kantonsspital, wirken oft, als wären sie mit der Laubsäge gebastelt.«⁹⁵⁵ Die Faszination mit dem Detail und der Konstruktion fand sich im Schweizer Architekturdiskurs der 1980er und 1990er Jahre wieder: »Die Konstruktion wird schon deswegen für viele Architekten erneut zum zentralen Thema, weil sie eine leichtere Legitimierung ihrer Arbeit darstellt«, führte der Architekt und Entwurfsprofessor an der ETH Zürich Wolfgang Schett zum Beginn des Gesprächs mit

⁹⁵³ Adolf Max Vogt, »Antrittsrede ETH Zürich: Der Kugelbau um 1800 und die heutige Architektur« (1962), in: ders., *Die Hunde bellen, die Karawane zieht weiter*, gta: Zürich, 2006, S. 12–37, hier: S. 27.

⁹⁵⁴ Vgl. Adolf Max Vogt, »Revolutions-Architektur und Nazi-Klassizismus«, in: ders., *Die Hunde bellen, die Karawane zieht weiter*, S. 54–66; für mehr zur Monumentalismus-Diskussion im 20. Jahrhundert vgl. Ákos Moravánszky, »IV. Monumentalität«, in: ders., *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*, Springer: Wien u.a., 2003, S. 365–479; Carsten Ruhl, *Mythos Monument. Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945*, transcript: Bielefeld, 2011; zu wichtigen Beiträgen gehören: Lewis Mumford, »The Death of the Monument«, in: Circle: International Survey of Constructive Art, Faber and Faber: London 1937; José Luis Sert, Fernand Léger, Sigfried Giedion, »Nine points on Monumentality« (1943); Aldo Rossi, »Architektur der Museen« (1974); zum schweizerischen Diskurs über die Architektur und Monumentalität, vgl. Peter Meyer, *Moderne Architektur und Tradition*, Girsberger: Zürich, 1927; Peter Meyer, *Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung 1939* (zwei Bände), Atlantis: Zürich 1940; Ákos Moravánszky, »Peter Meyer and the Swiss Discours on Monumentality«, in: ders., *Lehrgerüste. Theorie und Stofflichkeit der Architektur*, gta: Zürich, S. 168–183.

⁹⁵⁵ Max Frisch, »Cum grano salis: eine kleine Glosse zur schweizerischen Architektur«, in: *Das Werk* 10.1953, S. 325–329; hier S. 326.

Christian Sumi, Kenneth Frampton, Fabio Reichlin und Marcel Meili über das Verhältnis von Architektur und Konstruktion in der der Moderne ein.⁹⁵⁶ Im Unterschied zum Stellenwert der Konstruktion in der Moderne, so Meili, herrschten aber heutzutage andere Bedingungen, nach denen nicht die Konstruktion, sondern die Inszenierung von nicht mehr repräsentierbaren Konstruktionsthemen zum Entwerfen hinzugehöre; so »verfügt« Calatrava, von Meili im Gespräch als der erste postmoderne Ingenieur bezeichnet, »eher über ein flächiges Wissen als ein Tiefenwissen«, mit dem er »die unerforschten Zwischenräume zwischen segregierten Arbeitsfeldern« auszuloten imstande sei.⁹⁵⁷

Davidovici verweist auf den Zusammenhang, den Meili zwischen dem hohen Stellenwert der Konstruktion in der Architektur der 1980er und 1990er Jahre und deren Suche nach »Präsenz« behauptete;⁹⁵⁸ eine Idee, die zweifelsohne mit dem Kult des »Swiss Made« zusammenhängt. Diese »Präsenz«, die Realität eines konkreten Bauwerks, setzten die Vertreter:innen der deutschschweizer Architektur in Bezug auf die Kultur der Konstruktion aus den 1940er und 1950er Jahren ein (und aus der sich in den späten 1990er Jahren die sogenannte »Swiss-Box«-Architektur ableitete). »In discussing the constructional culture of Swiss architecture, one might also talk about realism«, beteuert Martin Tschanz, und begründet diesen Zusammenhang einerseits mit der forwährenden Präsenz von »Realismus« im Schweizer Diskurs seit den 1970er Jahren und andererseits mit der »solid, everyday reality«, die auf die polytechnische Kultur der Schweizer Architektur zurückgeht.⁹⁵⁹ An diesem Diskurs zur lässt sich auch der Unterschied feststellen, der zwischen den unterschiedlichen Ausprägungen des Realismus bestand: Zum einen geht es um den Realismus als »Präsenz« in den gebauten Werken der

⁹⁵⁶ »Architektur + Konstruktion«, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 11.1992, S. 41–48, hier: S. 41: »Christian Sumi hat Kenneth Frampton, Marcel Meili, Bruno Reichlin und Wolfgang Schett zu einem Gespräch eingeladen. [...] Anlass zum Gespräch bot das Buch ›Immeuble Clarté‹ [Christian Sumi, *Immeuble Clarté Genf 1932 von Le Corbusier & Pierre Jeanneret*, gta: Zürich, 1989]«; und »Architektur + Konstruktion. Teil 2«, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 12.1992, S. 41–48; vgl. auch Martin Steinmann, »Die Unterwäsche von Madonna« in: ders., *Forme forte. Schriften 1972–2002*, Birkhäuser: Basel, 2003, S. 209–225; Jürg Konzett, »Bemerkungen zum Umgang mit Konstruktion«, in: Marcel Meili, Markus Peter (Hrsg.), Marcel Meili, Markus Peter 1987–2008, Scheidegger & Spiess: Zürich, 2008, S. 442–451; Irina Davidovici, *Forms of Practice*, S. 191–209; zum Diskurs in der Postmoderne vgl. Heinrich Klotz (Hrsg.), *Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion*, Prestel: München, 1986.

⁹⁵⁷ »Architektur + Konstruktion. Teil 2«, S. 44.

⁹⁵⁸ Vgl. Irina Davidovici, *Forms of Practice*, S. 194.

⁹⁵⁹ Vgl. Martin Tschanz, »Essentially Realism. On the importance of construction in contemporary architecture in German-speaking Switzerland«, in: Steven Spier with Martin Tschanz, *Swiss Made. New Architecture from Switzerland*, Thames & Hudson: London, 2008, S. 236–243.

»Deutschschweizer Tendenz« und zum anderen um eine Konzeptualisierung der Realität in den Zeichnungen der Analogen Architektur, wobei das »Reale« als eine ästhetische Kategorie in den Zeichnungen zu interpretieren ist.

V. Ökonomie der Bildproduktion

1. Zur Logik der Kultur im Zeitalter der Postmoderne

In der postindustriellen Gesellschaft verfügten die »ökonomischen Entscheidungen und ökonomischen Kämpfe« nicht mehr über dieselbe Stellung, die ihnen im vorausgehenden Zeitalter der »Akkumulation und Profitentnahme aus unmittelbarer produktiver Arbeit« zugekommen war.⁹⁶⁰ Der hauptsächliche Unterschied zwischen der alten und der neuen gesellschaftlichen Form besteht darin, dass »der soziale Konflikt sich nicht mehr innerhalb eines grundlegenden ökonomischen Mechanismus definiert«, so der französische Soziologe Alain Touraine 1969, vielmehr ist »die Gesamtheit der gesellschaftlichen und kulturellen Tätigkeiten« in diesen Konflikt verwickelt.⁹⁶¹ Die Kategorie der »Kulturproduktion« trat an die Stelle der produktiven Arbeit, und die kulturellen Konflikte lösten die wirtschaftlichen ab.

Die Zeit um 1980 war von vielen Brüchen und Umbrüchen gekennzeichnet. Die Wahl von Ronald Reagan, Margaret Thatcher und Helmut Kohl in den »Global-Player«-Staaten USA, Großbritannien und Deutschland repräsentierte eine konservative politische Wende. Die »geistig-moralische Wende« flankierte die wirtschaftliche Krise und die Rezession der 1970er Jahre, die mit dem Verschwinden von traditionellen Industrien einherging.⁹⁶² Die neue Ära des Neoliberalismus kündigte sich mit der Politik des »New Realism« an.⁹⁶³ Die neue Agenda des »Thatcherism«, die neben einer massiven Steuersenkung und großmaßstäblichen Privatisierungen von staatlichen Dienstleistungen auf dem Wert der neuentdeckten »Victorian values« bestand, dominierte in Großbritannien nach der Wahl von Margaret Thatcher, die François Mitterrand als eine Frau mit »the eyes of Caligula but the mouth of Marilyn Monroe« beschrieb.⁹⁶⁴ Die Ölkrisen 1973 und 1979, die wachsende Inflation und die Staatsverschuldung beschleunigten den Abbau des Wohlfahrtsstaates und der sozialen Leistungen. Hinzu kam die Enttäuschung der westlichen Linken über das Projekt des Marxismus im sozialistischen »Osten«. Die erste englische Publikation des Romans

⁹⁶⁰ Alain Touraine, *Die postindustrielle Gesellschaft*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1972, S. 8f.

⁹⁶¹ Ebd., S. 30.

⁹⁶² Vgl. Tony Judt, »Diminished Expectations« in: ders., *Postwar. A history of Europe since 1945*, Penguin Press: New York, 2005, S. 453–483; Thomas Biebricher, *Geistig-moralische Wende. Die Erschöpfung des deutschen Konservatismus*, Matthes & Seitz: Berlin, 2018.

⁹⁶³ Vgl. Tony Judt, »The New Realism« in: ders., *Postwar*, S. 535–558; vgl. politische Theorie des Neorealismus: Kenneth Waltz, *Theory of International Politics* (1979). Der Begriff »Realismus« in Bezug auf seinen Gebrauch in der Politikwissenschaft soll aber mit dem kunsthistorischen Begriff nicht verwechselt werden.

⁹⁶⁴ Ebd., S. 540.

›Arkhipelag GULAG‹ von Alexander Solschenizyn kam 1973, nach dem gescheiterten ›Prager Frühling‹; der Höhepunkt der Krise des linken Gedankenguts im »Deutschen Herbst« kam zeitnah mit dem Einmarsch der sowjetischen Truppen in Afghanistan 1979, und die die ökonomische Liberalisierung im kommunistisch regierten China 1979 erschütterte das Vertrauen in die »klassische« Ideologie des Marxismus.⁹⁶⁵ Zum Narrativ der neuen Epoche gehörte ein Delegieren der sozialen Verantwortlichkeit vom Staat an die einzelnen Individuen, »by liberating individual entrepreneurial freedoms and skills within an institutional framework characterized by strong private property rights, free markets, and free trade«. ⁹⁶⁶ Auch der Aufruf zu einer geistig-moralischen Erneuerung war Teil dieser »Translokation«, in der die Verantwortung für das eigene Wohl abseits der gesellschaftlichen Verantwortung lag.

Die Zeit um 1980 war durch eine Abwendung von großen Themen und Heldenfiguren und eine Hinwendung zu den einzelnen Schicksalen gekennzeichnet; der Erfolg der amerikanischen Fernsehserie »Holocaust« fußte auf dem historischen Blick »von unten«, wenn die Schrecken des Nationalsozialismus als Familiengeschichte einer jüdischen Ärztesfamilie erzählt wurden.⁹⁶⁷ Die Globalisierung (und ihre Schattenseite, der Fundamentalismus) sorgte für eine politische Zäsur. Der »Shock of the Global«⁹⁶⁸ und die »Stagflation« beeinflussten zwangsläufig auch lokale Ordnungen. Zahlreiche Krisen ebneten den Weg für eine postmoderne Gesellschaft, in der die produktive Ökonomie von einer spekulativen abgelöst wurde. Jean-François Lyotard verwies in seiner programmatischen Schrift zum »postmodernen Wissen« 1979 auf die Auflösung eines Metanarrativs zugunsten von vielen Narrativen.⁹⁶⁹ Mit dem Essay »Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?« richtete sich Lyotard an die Verteidiger:innen der Moderne (und insbesondere an Jürgen Habermas), die die Postmoderne dem Neokonservatismus gleichstellten.⁹⁷⁰ Die eigene (rhetorische) Frage, ob »das Ziel, das

⁹⁶⁵ Frank Bösch proklamiert das Jahr 1979 als das paradigmatische Wendejahr und belegt seine These anhand von zehn exemplarischen Ereignissen, darunter die islamische Revolution im Iran, die Liberalisierungsreformen in China unter Deng Xiaoping, den AKW-Unfall bei Harrisburg und den Start der US-Fernsehserie »Holocaust«, vgl. Frank Bösch, *Zeitenwende 1979. Als die Welt von heute begann*, C.H. Beck: München, 2019.

⁹⁶⁶ Vgl. David Harvey, *A brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press: Oxford, 2005, S. 2.

⁹⁶⁷ Vgl. Frank Bösch, S. 9–17 und S. 363–395.

⁹⁶⁸ Niall Ferguson, Charles S. Maier, Erez Manela, Daniel J. Sargent (Hrsg.), *The Shock of the Global: The 1970s in Perspective*, Belknap Press of Harvard Univ. Press: Cambridge, Mass., u.a., 2010.

⁹⁶⁹ Vgl. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Éditions de Minuit: Paris 1979.

⁹⁷⁰ Vgl. Jean-François Lyotard, »Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?« in: Wolfgang Welsch, *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, VCH/Acta humaniora: Weinheim, 1988,

das Projekt Moderne verfolgt, darin« bestünde, »eine soziokulturelle Einheit zu schaffen, in der alle Elemente des Alltagslebens und des Denkens wie in einem organischen Ganzen Platz finden könnten« – und somit ihr Anliegen der »Wunsch nach Einheit, Identität, Sicherheit, nach Popularität (im Sinne von ›ein Publikum finden‹, eine Öffentlichkeit)« sei, beantwortete Lyotard mit der Einschätzung, der gemeinsame Nenner aller Kritik hieße, »das Erbe der Avantgarden zu liquidieren«. ⁹⁷¹ Die Frage, ob und in welchem Maß das Projekt der Postmoderne ein reaktionäres Projekt darstellte, ist zwar nicht die Aufgabe der folgenden Arbeit; von unbestrittener Wichtigkeit war aber die von Habermas aufgeworfene Frage, inwiefern die Postmoderne eine Reaktion auf das vorerst gescheiterte Projekt der Aufklärung gewesen ist. War das postmoderne Projekt »eine Revolte gegen Vernunft und Rationalität« ⁹⁷²? Oder, auf die Architektur übertragen, könnte die Frage lauten, inwiefern die Architektur der Postmoderne das Dilemma des Historismus des 19. Jahrhunderts wiederhole und in der Folge Architekturerneuerung vonnöten sei, um den postmodernen und »von der Alltagswirklichkeit abgehobenen« Stilpluralismus wiederholt zu überwinden. ⁹⁷³

1.1 Kulturproduktion und Simulakren um 1980

Fredric Jameson verwies gleich am Anfang seines Essays »Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism« auf die Einschnitte, die mit der Wende von der Epoche der Moderne in die Postmoderne in Zusammenhang standen, darunter »das Ende der Ideologie, der Kunst, der gesellschaftlichen Klassen«. ⁹⁷⁴ Zu dem Bruch mit der Moderne, den Jameson im Bereich der ästhetischen Produktion registrierte, gehörte unter anderem das neue Paradigma: »Ästhetische Produktion ist integraler Bestandteil der

S. 193–203, hier: S. 194; und Andreas Huysen, »Postmoderne – eine amerikanische Internationale?«, in: Andreas Huysen, Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1989, S. 13–44, hier: S. 26–30.

⁹⁷¹ Vgl. Jean-François Lyotard, »Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?«, S. 195.

⁹⁷² Vgl. Andreas Huysen, »Postmoderne – eine amerikanische Internationale?«, S. 27.

⁹⁷³ Vgl. Jürgen Habermas, »Moderne und postmoderne Architektur« (Rede zur Eröffnung der Architekturausstellung »Die andere Tradition: Architektur in München von 1800 bis heute« in München 1981), in: Wolfgang Welsch, *Wege aus der Moderne*, S. 110–120; Jürgen Habermas, »Die Moderne – ein unvollendetes Projekt« (Rede anlässlich der Verleihung des Adorno-Preises der Stadt Frankfurt 1980), in: Wolfgang Welsch, *Wege aus der Moderne*, S. 177–192.

⁹⁷⁴ Fredric Jameson, »Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus« (zuerst erschienen unter dem Titel »Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism« in: *New Left Review* 146.1984), in: Andreas Huysen, Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Postmoderne*, S. 45–102, hier: S. 45.

allgemeinen Warenproduktion«. ⁹⁷⁵ Die Forderung nach ästhetischer Innovation entsprach somit den neuen ökonomischen Verhältnissen. Jameson attestierte der neuen kulturellen Logik eine Oberflächlichkeit, die aus einem Verlust der Historizität resultiere, so Jameson, und »weiterhin: eine völlig neue, emotionale Grundstimmung«, beschrieb, »die sich mit dem Wort ›Intensitäten‹ beschreiben lässt und die man am besten im Rückgriff auf die altbekannten Theorien des ›Erhabenen‹ erfasst«. ⁹⁷⁶ Als paradigmatisches Beispiel dieser ihrer Lebenswelt beraubten neuen Flachheit führte er das Bild »Diamond Dust Shoes« von Andy Warhol auf. Das Verschwinden der Tiefendimension (ein »Innen« ohne ein »Außen«) in der Architektur exemplifizierte Jameson am Bonaventure Hotel von John Portmann, das 1976 im Zentrum von Los Angeles errichtet wurde. Das Hotel, das Jameson nach dem »Las-Vegas-Ordnungsprinzip« von Scott Brown und Venturi als ein »populäres« Gebäude bezeichnete, ordnete er dem Bereich der neuen Oberflächlichkeit zu. Das Gebäude, das nach Jameson, vollständig von der sie umgebenden Stadt abgekoppelt war, stellte im Inneren einen »totalen Raum« dar. Die fehlende historische Tiefe dieses spektakulären Raumes (wobei spektakulär hier vom »Spektakel« abgeleitet wurde), wurde durch ein Raumvolumen ersetzt, das Jameson als einen »Hyperraum« bezeichnete. In der kulturellen Logik der Postmoderne büße ein solcher postmodern »erhabener« Hyperraum, analog zu Warhols »Diamond Dust Shoes«, eine kritische Distanz zur Außenwelt (des Kapitalismus) gänzlich ein. Und daraus gäbe es, so Jameson, kein Entkommen, da »nicht nur lokal begrenzte, alternative Formen gegenkulturellen Widerstands und der Guerilla, sondern auch offene politische Interventionen (wie die von ›The Clash‹) auf irgendeine Weise heimlich entwaffnet und von einem System absorbiert werden«. ⁹⁷⁷

Der neue Zusammenschluss der ökonomischen, politischen und der ästhetischen Realität war durch die »Images« bedingt und hatten diese als einen gemeinsamen Nenner; so wurde der ehemalige Schauspieler Ronald Reagan nach seiner Wahl als »Teflon president« bezeichnet, »simply because no accusation thrown at him, however true, ever seemed to stick«. ⁹⁷⁸ Die Krise des Währungsordnungen nach dem Zusammenbruch des Bretton-Woods-Systems 1973 muss wohl seinerzeit die weiteren

⁹⁷⁵ Fredric Jameson, »Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«, S. 48.

⁹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 50.

⁹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 94.

⁹⁷⁸ Vgl. David Harvey, »The condition of postmodernity«, in: ders., *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell: Cambridge, Mass., 1990, S. 327–359, hier: S. 330.

Krisen, und vor allem eine Krise der Repräsentation befördert haben.⁹⁷⁹ Das »nicht darstellbare Äußere« war durch eine »Kultur des Simulakrums« ersetzt; und diese, so Jameson, »tritt in einer Gesellschaft ins Leben, in der der Tauschwert so weit generalisiert wurde, daß sogar die Erinnerung an Gebrauchswerte erloschen ist«.⁹⁸⁰ In der neuen Realität wäre auch ein »Realismus« in seiner historischen Dimension nicht mehr denkbar; an seine Stelle trat der sogenannte »Fotorealismus«, bei dem die abgebildeten Objekte selbst nicht der realen Welt, sondern weiteren Bildern entnommen wurden. Jean Baudrillard ordnete die Simulakren den aufkommenden binären Strukturen des Digitalen und somit der höchsten Stufe der Hyperrealität zu, in der »das Problem der Zeichen«, die Frage nach dem Realen und Imaginären ganz ausgelöscht wurde.⁹⁸¹ Diese neue Realität wäre »in einfache Elemente zerlegt« und diese wiederum »zu Szenarios mit klaren Gegensätzen wieder zusammengefügt – genau wie der Photograph, der seinen Gegenstand Kontraste, Beleuchtung und Kamerawinkel aufzwingt«, so Baudrillard. Diese Szenarien glichen den Verlust der Objekte aus, »deren Signifikat die Funktion wäre«.⁹⁸² Baudrillard malte ein düsteres Bild der Realität: »Die Realität geht im Hyperrealismus unter«. Die Konsequenz aus »der exakten Verdopplung des Realen, vorzugsweise auf der Grundlage eines anderen reproduktiven Mediums«, war nach Baudrillard eine Verflüchtigung des Realen, das zum »Fetischismus des verlorenen Objekts« verkam. Die auf das Reale bezogene Problematik stellte sich nach Baudrillard aussichtslos dar: »Die Realität selbst ist heute hyperrealistisch«, schrieb er und setzte fort, »Es gibt keine Fiktion mehr, der sich das Leben, noch dazu siegreich, entgegenstellen könnte – die gesamte Realität ist zum Spiel der Realität übergegangen«.⁹⁸³ Die stete Reproduktion stellte die Kunst auf die Stufe der Produktion, hingegen verwandelte sich die Industrie in die »fabelhaften, hyperbolischen und ästhetischen Zeichen«, die ihre Wirkung nach Baudrillard »in den großen Industrieanlagen, in den Türmen von 400 m Höhe oder in chiffrierten Mysterien des Bruttosozialprodukts« entfalteten.⁹⁸⁴

⁹⁷⁹ Vgl. Benjamin Kunkel, »David Harvey: Krisentheorie«, in: ders., *Utopie oder Untergang. Ein Wegweiser für die gegenwärtige Krise*, suhrkamp: Berlin, 2014, S. 30–58.

⁹⁸⁰ Fredric Jameson, »Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus«, S. 63.

⁹⁸¹ Vgl. Jean Baudrillard, »Die Ordnung der Simulakren«, in: ders., *Der symbolische Tausch und der Tod*, Matthes & Seitz: Berlin, 2011 [1976], S. 92–156, hier: S. 106.

⁹⁸² Vgl. ebd., S. 117f.

⁹⁸³ Vgl. ebd., S. 134–138.

⁹⁸⁴ Ebd., S. 141f; als einen Ausweg aus der Totalität des Hyperrealen nannte Baudrillard die Guerilla-Taktik der Graffiti, die er in Zusammenhang mit den gescheiterten städtischen Revolten der 1968er-

In Analogie zu Adolf Loos' »Ornament und Verbrechen« betrachtet Hal Foster die kulturelle Logik von Architektur und Design in der postmodernen Ökonomie. In »Design and Crime« rekurriert er auf das postmoderne Konglomerat aus »high« und »low«, für das galt, dass nicht nur die Hierarchie zwischen Hoch- und populären Kulturen aufgegeben, sondern auch das Verhältnis zwischen den beiden kulturellen Ordnungen inzwischen ein unhierarchisches geworden ist.⁹⁸⁵ Ungeklärt blieb nach wie vor, so Foster, ob die Bestrebung der Postmoderne, Kunst und Kultur einer breiten Öffentlichkeit zu öffnen, einen »tectonic shift« der Kultur erwirkte oder nur eine weitere Version der schon vor langer Zeit kritisierten »Kulturindustrie« hervorbrachte. Seine pessimistische Prognose lautet, alles verwandele sich aktuell ins »Design«, »not only architectural projects and art exhibitions but everything from jeans to genes«.⁹⁸⁶

Die Frage ist, welche Auswirkung hatte diese neue Dominanz der »Oberfläche« auf die Realität der Architektur? Das von Jameson gezeichnete Bild der Hyperrealität schloss eine Realität »außerhalb« der bildgesteuerten Ökonomie aus. So gesehen muss die Fragestellung in eine nach den Möglichkeiten einer subversiven Logik der architektonischen Oberflächen umformuliert werden.⁹⁸⁷

An die postmoderne Architekturavantgarde der 1970er Jahre und die versuchte Synthese der aufgrund ihres Elitismus kritisierten modernen mit einer »populären« Architektur schloss ein »Postmodernism« an, der an einer solchen Synthese nicht mehr interessiert war. Einen Kulminationspunkt erreichte der Antagonismus zwischen den Modernen und den Postmodernen mit der ersten Architekturbiennale in Venedig 1980. Hier stellte sich dem ganzheitlichen Modell einer der Moderne in der Lesart von

Bewegung brachte. Der »Aufstand der Zeichen« war zwar von kurzer Lebensdauer, mit ihm wurde jedoch das Terrain für eventuelle weitere Aufstände abgesteckt. Von den Botschaften der politisch motivierten Gegenkultur in Paris oder New York unterschieden sie sich durch ihre Inhaltslosigkeit »jenseits von Ideologien und Kunst«. Nach Baudrillard war der subversive Gehalt der fehlenden Botschaft dieser Graffiti zu verdanken, schließlich war es »kein Zufall, wenn der totale Angriff auf die Form vom Zurücktreten der Inhalte begleitet wird«, vgl. S. 147–150.

⁹⁸⁵ Hal Foster, *Design and Crime (And Other Diatribes)*, Verso: London, New York, 2002.

⁹⁸⁶ Ebd., S. 17.

⁹⁸⁷ Vgl. das aktuelle Konzept »Kissing architecture« von Sylvia Lavin, das vor dem Hintergrund der Debatte aufzufassen ist, bei dem das »alte Medium der Architektur« als zur Verfügung stehende Oberflächen interpretiert wird, das mit den anderweitigen Disziplinen zu einem völlig neuen kulturellen Projekt »zusammenschmilzt«, vgl. Lavin: »Architecture's most kissable aspect is its surface. Space is hard to get a hold on. Structure has historically been inadequately pliant. Geometry – well, who really wants to kiss a square? Architecture also has more surface and more kinds of surface than anything else: outside, inside, soft and hard, there's a surface for everyone. Finally, surfaces are where architecture gets close to turning into something else and therefore exactly where it becomes vulnerable and full of potential«, in: Sylvia Lavin, *Kissing Architecture*, Princeton University Press: Princeton & Oxford, 2011, S. 26.

Habermas verpflichteten Architektur eine postmoderne Pluralität entgegen, mit der die Architektur nach einem halben Jahrhundert des »Schweigens« ihre Sprachfähigkeit erneut erlangen sollte.⁹⁸⁸ Jürgen Habermas begann seine Rede, die er anlässlich der Verleihung des Adorno-Preises der Stadt Frankfurt 1980 hielt, mit der Kritik der ersten Architekturbiennale in Venedig: »Die Aussteller in Venedig bilden eine Avantgarde mit verkehrten Fronten. Unter dem Motto »Die Gegenwart der Vergangenheit« opferten sie die Tradition der Moderne, die einem neuen Historismus Platz macht«. ⁹⁸⁹ Auch verwies Paolo Portoghesi, der Direktor der Biennale, in seiner Einführung im Ausstellungskatalog auf die Meinungsdivergenz zwischen Kenneth Frampton und den restlichen Mitgliedern des Ausstellungsbeirats, wobei Framptons Ablehnung des Biennalegedanken so weit ging, dass er den für den Katalog vorbereiteten Text schließlich zurückzog.⁹⁹⁰

Das bekannteste Teilstück der umstrittenen Ausstellung stellte die »Strada Novissima«, eine 70 Meter lange »Straße« im Innenraum des Arsenale dar. Die aus zwanzig Fassadenflächen bestehende Straße, die von zwanzig Architekt:innen entworfen wurden, war als ein szenografischer Raum geplant und wurde mithilfe des Filmstudios »Cinecittá« aus Rom umgesetzt.⁹⁹¹ Auch weitere Teilausstellungen der Architekturbiennale waren mit Blick auf ihre szenische Qualität realisiert: der gigantische Bleistift von Charles Jencks, dessen sechs Seiten den Architekturtrends der Postmoderne gewidmet wurden, Rossis »Teatro del Mondo«, das anlässlich eines Theaterfestivals in Venedig 1979 errichtet wurde, das von Rossi gestaltete Eingangsportal und der »L'oggetto-banale«-Raum, in dem alltägliche Objekte mit einer dramatischen Lichtinszenierung versehen zu sehen waren und an dessen Eingang das (für die Ausstellung in Auftrag gegebene) Gemälde von Arduino Cantafora »La città banale« zu sehen war.

Die Biennale in Venedig veranschaulichte, dass die postmoderne Idee der Architektur als eines Kommunikationsmediums nicht nicht von dem Medium des Bildes

⁹⁸⁸ Vgl. Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, Rizzoli: New York, 1977; auch Wolfgang Welsch, »Einleitung«, in: ders., *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, S. 1–43.

⁹⁸⁹ Vgl. Jürgen Habermas, »Die Moderne – ein unvollendetes Projekt«, in: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne*, S. 177–192, hier: S. 177.

⁹⁹⁰ Vgl. Paolo Portoghesi, »The End of Prohibition«, in: Gabriella Borsano (Hrsg.), *The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture; the corderia of the arsenal; la Biennale di Venezia 1980*, architectural section, Edizione La Biennale di Venezia: Venedig, 1980, S. 9–11, hier: S. 9.

⁹⁹¹ Vgl. Léa-Catherine Szacka, *Exhibiting the Postmodern. The 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio: Venedig, 2016, S. 117 und S. 131–136.

zu trennen war. Um 1980 füllten Bilder und Zeichnungen Galerien und Museen, und auch auf der Biennale brachten die Architekturschaffenden vor allem den Bildern ein größeres Interesse entgegen. Léa-Catherine Szacka setzt das Jahr 1984 als Orientierungsgröße zur Durchsetzung der Postmoderne im internationalen Kontext fest; ein Jahr, in dem die englische Übersetzung von Lyotards »The Postmodern Condition« erschien; im selben Jahr wurde das »AT&T Building« von Philip Johnson und John Burgee in New York fertiggestellt.⁹⁹² Mit der Wende hin zur »postmodern condition«, die von der ersten Architekturbiennale verkörpert wurde, kam auch der Bildproduktion im Bereich der Architektur eine neue Bedeutung zu: Das gezeichnete Bild wurde den gebauten Bildern nun gleichgestellt. Die Ausstellung und Katalog, von Portoghesi als ein »End of Prohibition« bezeichnete, waren ein mediales Ereignis ohnegleichen.⁹⁹³ Die Inszenierung der in der Ausstellung präsentierten Entwürfe und Bauten kam zur gleichen Zeit wie der 1979 wiederbelebte Karneval von Venedig.

Auf dem Katalogcover der Biennale ist eine perspektivisch dargestellte Gebäudekulisse vor einem dunkelblauen Hintergrund zu sehen: eine programmatische Ankündigung des ästhetischen Eklektizismus in der Ausstellung.⁹⁹⁴ Die versuchte Renaissance der historischen Stadt, die im Mittelpunkt dieser Biennale stand, war zugleich ein Eingeständnis ihrer Kulissenhaftigkeit. Die postmoderne Architektur als eine Kunstform bestand auf der eigenen Unabhängigkeit; die Protagonist:innen einer autonomen Architektur verstanden sie sogar als eine politische Haltung. Vittorio Aureli bringt die Konzeption der Autonomie in der Architektur mit dem radikalen politischen Programm der Autonomen in Zusammenhang.⁹⁹⁵ Die Autonomie in Bezug auf das Politische und die Stadt interpretiert Aureli als einen Versuch, der nicht darauf gerichtet war, die kapitalistische Kultur zu zerstören, sondern diese neu zu besetzen und zu instrumentalisieren. »Autonomy was not«, schreibt Aureli, »the creation of politics and

⁹⁹² Vgl. Léa-Catherine Szacka, *Exhibiting the Postmodern*, S. 184.

⁹⁹³ Zum Ausstellungskatalog ebd., S. 194–199; Anne Kockelkorn, »Der Ausstellungskatalog. Der Katalog der 1. Architekturbiennale in Venedig ›Presence of the Past‹, 1980«, in: Dietrich Erben (Hrsg.), *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie. Ein Handbuch*, Wilhelm Fink: Paderborn, 2019, S. 344–367.

⁹⁹⁴ Die Gewichtung der Farbseiten (hauptsächlich mit perspektivischen Zeichnungen) im Katalog entsprach der Betonung von italienischen und nordamerikanischen Architekturbeiträgen in der Ausstellung. Eine ähnliche Gewichtung fand sich auch in der vorangegangenen Ausstellung »Europa–Amerika«, die 1976 im Rahmen der Kunstbiennale und drei Jahre nach einem Relaunch der Kunstbiennale infolge der 1968er-Kritik stattfand.

⁹⁹⁵ Vgl. Vittorio Aureli, *The project of Autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism*, Princeton Architectural Press: New York, 2008.

poetics *ex nihilo* but rather an audacious effort to appropriate the political realm in order to construct an alternative to capitalist domination.«⁹⁹⁶ Die Idee einer autonomen Architektur Aldo Rossis, die sich in solchen Kategorien wie Ort und Typologie widerspiegeln, war somit nach Aureli per se eine politische Kategorie.

In Italien folgt im Laufe der 1970er Jahre auf die soziale und politische Bewegung der »Autonomia« die Zeit der sogenannten »Ernüchterung«. Die Krise der radikalen Bewegungen in den »anni di piombo« (oder auf Deutsch: »bleierne Jahre«) führte um 1980 zu einer gesellschaftlichen Wende. Die politische Umorientierung stand im Zeichen der neoliberalen Wende, analog zum »Reaganismus« in den USA und »Thatcherismus« in Großbritannien. Die Periode des »riflusso« (auf Deutsch: »Ebbe«), die bis Mitte der 1980er Jahre andauerte, zeichnete sich unter anderem durch den Rückzug von Aktivist:innen aus dem öffentlichen Leben in die Sphäre des Privaten aus.⁹⁹⁷ Eine entsprechende Wende vollzog sich im Feld der Architektur mit dem von Portoghesi und anderen ausgerufenen »end of prohibition«. Das neue Motto, das auch für die Architekturbiennale zutraf, lautete: »We Might As Well Have Fun«. ⁹⁹⁸ Die viel diskutierte Befreiung der Architektur aus dem Griff des modernen Funktionalismus entfaltete sich als ein Spiegelbild der sozialen Diskussion. Hier wie dort hießen die Merkmale der neuen Zeit: »hedonism, individualism, consumerism, joyfulness, the need for colour and the dissolution of the collective and utopian (or techno-utopian) ideals«. ⁹⁹⁹ Die explosive Verbreitung von Architekturzeichnungen und ihr Siegeszug durch die Galerien und Museen förderte aber auch eine neue Autonomie, die in Form von Zeichnungen die »Strukturen des Imaginären« in der Architektur aufs Neue herausforderte.¹⁰⁰⁰ Die autonomen, von materiellen und ökonomischen Überlegungen befreiten Galerieräume boten einen perfekten Rahmen für diese neuartige Architekturrealität.¹⁰⁰¹

⁹⁹⁶ Vitorio Aureli, *The project of Autonomy*, S. 14.

⁹⁹⁷ Vgl. Pierpaolo Mudu und Gianni Piazza, »Not Only Riflusso: The Repression and Transformation of Radical Movements in Italy between 1978 and 1985«, in: Knud Andresen und Bart van der Steen (Hrsg.), *A European Youth Revolt. European Perspectives on Youth Protest and Social Movements in the 1980s*, Palgrave Macmillan: Basingstoke, Hampshire, England, 2016, S. 112–126.

⁹⁹⁸ Vgl. Cover des ersten *Panorama* Magazines, nach Léa-Catherine Szacka, *Exhibiting the Postmodern*, S. 96.

⁹⁹⁹ Léa-Catherine Szacka, *Exhibiting the Postmodern*, S. 91–102, hier: S. 102.

¹⁰⁰⁰ Vgl. Richard Pommer, »Structures for the Imagination«, in: *Art in Amerika*, March–April 1978, S. 75–79.

¹⁰⁰¹ Vgl. Sylvia Lavin, *Architecture Itself and other Postmodernization Effects*, Canadian Center for Architecture/Spector Books: Montreal/Leipzig, 2020, S. 28.

2. Die Ökonomie der Bildproduktion

Die Neugründung der Architekturbiennale in Venedig 1980 thematisierte die institutionelle Krise und zeigte zugleich einen Weg aus der Krise heraus. Die Reorganisation von Architekturinstitutionen versprach zugleich eine Erneuerung der Architekturdiziplin: Zahlreiche Neugründungen von Architekturmuseen und -galerien folgten im Laufe der 1980er Jahre. Die kleinen und großen Ausstellungen entfalteten ihre Wirkung: allen voran die Ausstellung über die Zeichnungen der Ecole des Beaux-Arts aus dem 19. Jahrhundert, die 1975 im Museum of Modern Art zu sehen war, und nicht nur das Interesse der Öffentlichkeit für Architekturzeichnungen steigerte, sondern auch die zeitgenössische Zeichenpraxis nachhaltig beeinflusste.¹⁰⁰² Die Ausstellung »Drawing Toward a More Modern Architecture« im Cooper-Hewitt Museum of Design demonstrierte 1977 eine neuartige Offenheit der postmodernen Architektur: »the attitude that rejects the rigid formalism of the International Style and welcomes the contingent, the dumb and ordinary, and the symbolic.« Die Postmoderne verfügte nun gleichermaßen über alle historischen Zeiten und Stile: »Postmodernism openly embraces historical eclecticism, and it is as likely to pull visual quotations from Le Corbusier as from the 19th century or the Renaissance.«¹⁰⁰³

Neuartig war auch die Wechselwirkung zwischen der Architektur als Bild und der Bildproduktion, die mit der der Architektur gleichgesetzt wurde. Mit der medialen Wende entfaltete sich auch der postmoderne Architekturdiskurs, der durch die Ausstellungen, Publikationen und durch die konzeptuellen Architekturzeichnungen geformt wurde.¹⁰⁰⁴ Die Differenz zur Bildproduktion in der Moderne beschreiben Véronique Patteeuw und Léa-Catherine Szacka folgendermaßen: »While in the modern era architecture was communicated, constructed and sustained by media, in the postmodern era the relationship between media and architecture extended beyond publicity and circulation and became intrinsic.«¹⁰⁰⁵ Die produktive Rolle der Medien äußerte sich im Einfluss, den Ausstellungen, Bilder und Schriften auf den

¹⁰⁰² Arthur Drexler, Ausstellung »The Architecture of the École des Beaux-Arts«, 29.10.1975 bis 4.1.1976, Museum of Modern Art, New York.

¹⁰⁰³ Vgl. James Hoekema, »Drawing Toward Architectural Drawings«, in: *Artforum*, December 1977.

¹⁰⁰⁴ Vgl. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill: New York 1964.

¹⁰⁰⁵ Véronique Patteeuw und Léa-Catherine Szacka, »Postmodern Architecture and the Media: An Introduction«, in: dies. (Hrsg.), *Mediated messages: Periodicals, exhibitions and the shaping of postmodern architecture*, Bloomsbury: London, 2018, S. 1–21, hier: S. 2.

Architekturdiskurs ausübten, wobei der Unterschied zwischen den Inhalten und den Kontexten einer Architekturausstellung immer wieder verwischt wurde. Patteeuw und Szacka verweisen darüber hinaus auf die dreifache Krise in der Architektur der Postmoderne: zum einen die ideologische Krise, die im Zeichen des unter Beschuss geratenen Funktionalismus stand; zum anderen die daraus folgende berufliche Krise, eine Krise der eigenen Identität im Kontext der zunehmenden Modernekritik; und zum dritten die Krise der Architekturausbildung, in der der Dogmatismus der Moderne noch immer nicht überwunden worden war.¹⁰⁰⁶

2.1 Architektur und Medien: Bilder, Schriften, Objekte, Prozesse

Die veränderte Stellung der Textgattung »Manifest« zeigte in der ironischen Haltung der Postmoderne gegenüber der modernen Avantgarde: In seinem »gentle manifesto« appropriierte Robert Venturi die Form des modernen Manifests, um im gleichen Zuge das neue Zeitalter der Architektur nach den Manifesten zu akzentuieren.¹⁰⁰⁷ Mit dem Schwund der Semantik des Radikalen ging auch ein Verlust des Materiellen einher; seitdem gewann allerdings die Materialität der Bücher immer mehr an Bedeutung.¹⁰⁰⁸ Mit einer regelrechten Flut an Publikationen, Architekturausstellungen und Konferenzen deutete sich ein Umdenken und die Hoffnung auf eine wiedergewonnene Autonomie der Architektur an. Die Wirksamkeit der Architekturmedien zeigte sich exemplarisch an der zentralen Rolle, die der Architekturzeitschrift *archithese* im Deutschschweizer Architekturdiskurs, und insbesondere im Bezug auf die Realismusdebatte in der Architektur zukam.¹⁰⁰⁹ In der von Stanislaus von Moos

¹⁰⁰⁶ Véronique Patteeuw und Léa-Catherine Szacka, »Postmodern Architecture and the Media«, S. 11.

¹⁰⁰⁷ Dietrich Erben, »Das Medium des Buches und die Institution der Textgattung in der Architekturtheorie«, in: ders. (Hrsg.), *Das Buch als Entwurf. Textgattungen der Geschichte der Architekturtheorie. Ein Handbuch*, Wilhelm Fink: Paderborn, 2019, S. 10–29, hier: S. 11–13; Craig Buckley (Hrsg.), *After the Manifesto. Writing, Architecture, and Media in a New Century*, GSAPP Books: New York, 2014.

¹⁰⁰⁸ Vgl. die eigene Kritik der ersten Ausgabe von *Learning from Las Vegas* mit dem Titel *A Significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas* im Jahr 1968, welche die Autor-innen anlässlich der Neuauflage 1972 als zu teuer (»twice the original price«) empfanden, weswegen das Format verkleinert wurde; sie reduzierten auch die Anzahl und Größe der Illustrationen, einerseits aufgrund der hohen Kosten und andererseits, um »to shift the book's emphasis from illustrations to text«, vgl. Denise Scott Brown, »Preface to revised edition«, in: Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The forgotten Symbolism of Architectural Form. Revised Edition*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1997 [1972], S. XV–XVII, hier: S. XV.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Irina Davidovici, »Issues of Realism: Archithese, Postmodernism and Swiss Architecture, 1971–1986«, in: Véronique Patteeuw und Léa-Catherine Szacka, *Mediated Messages*, S. 101–119; Irina

gegründeten und zwischen 1971 und 1980 herausgegebenen Zeitschrift, deren Leitung zwischen 1980 und 1986 Martin Steinmann innehatte, wurde der internationale Diskurs, und insbesondere die Positionen aus den USA und Italien, adaptiert und auf den Schweizer Boden übertragen.

Das Verrücken der Architektur in die Sphäre der Kunst, das eine Reihe an neuen Institutionen, Galerien und Museen signalisierten, förderte zeitgleich die Öffnung des Architekturdiskurses gegenüber einer breiteren Öffentlichkeit: 1979 gründete Phyllis Lambert das ›Canadian Center for Architecture‹, im selben Jahr erfolgte die Gründung, und 1984 die Eröffnung des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt, das von Heinrich Klotz initiiert worden war; das ›Nederlands Architectuurinstituut‹ (NAi) entstand in Rotterdam 1988; Ulrike Jehle-Schulte Strathaus war zwischen 1984 und 2006 als Gründungsdirektorin des Architekturmuseums in Basel tätig,¹⁰¹⁰ und das Architekturforum Zürich nahm seinen Betrieb im Februar 1987 auf.¹⁰¹¹

Eine Architekturausstellung stellte in den 1970er Jahren keine Neuheit dar, die postmoderne Ausstellungslandschaft zeichnete sich jedoch durch eine neue Kultur, oder gar einen neuen Kult, der Architekturausstellungen aus. Die grundsätzliche Problematik, in den Architekturausstellungen könnte keine »reale« Architektur gezeigt werden, war hierbei nicht unbedingt ein wichtiges Thema: Die neue Macht der Zeichnungen beförderte sie zu Endprodukten, die nun diskutiert, ausgestellt und gesammelt wurden; eine paradoxe Gegenbewegung zur gleichzeitigen Diskussion einer Loslösung der Kunst von der institutionellen Macht der Museen.¹⁰¹²

Davidovici, »Between disenchantment and idealism: Realism and autonomy in *archithese*« (Manuskript zur Publikation von Gabrielle Schaad, Torsten Lange (Hrsg.), *archithese reader: Critical Positions in Search of Postmodernity, 1971–1976*, Triest Verlag: St. Gallen, erscheint: 2021).

¹⁰¹⁰ Das neugegründete Architekturmuseum in Basel eröffnete im Juni 1984 im Haus von Rasser & Vadi mit der Ausstellung von Christo mit dem Titel »Wrapped floors im Architekturmuseum in Basel«, in: Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, »Christo im Architekturmuseum«, in: *Werk, Bauen+Wohnen* 6.1984. In einem anderen Aufsatz verwies Jehle-Schulte Strathaus auf die Bedeutung, die die Praxis des Architekturausstellens im Werk von Herzog & de Meuron hatte, in: Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, »Architektur ist Denken ausstellen. Herzog & de Meuron – die achtziger Jahre«, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 1.1996, S. 44–53; mehr zur Ausstellungspraxis von Herzog & de Meuron in: Philip Ursprung (Hrsg.), *Herzog & de Meuron. Naturgeschichte*, Lars Müller: Zürich, 2002.

¹⁰¹¹ Mehr zu Architekturinstitutionen (mit Schwerpunkt New York) bei Jordan Kauffman, *Drawing on Architecture. The Object of Lines, 1970–1990*, MIT Press: Cambridge Mass., 2018; zu neu gegründeten Institutionen gehörte auch die ›International Confederation of Architectural Museums‹ (ICAM), die (analog zum Museumplattform ICOM) 1979 in Helsinki gegründet wurde.

¹⁰¹² Vgl. Thordis Arrhenius, »Discourse«, in: Thordis Arrhenius, Mari Lending, Wallis Miller, Jérémie Michael McGowan (Hrsg.), *Exhibiting Architecture: Place and Displacement*, Lars Müller: Zürich, 2014, S. 15–20.

Die Ausstellung »Education of an Architect: A Point of View«, die 1971 im MoMA in New York stattfand, stand am Anfang der postmodernen Ausstellungshistoriographie. In der von John Hejduk kuratierten Schau waren studentische Arbeiten zu sehen, die das Ausbildungsprogramm der Cooper Union veranschaulichten. Ada Louise Huxtable, die Architekturkritikerin der »New York Times«, berichtete über die Ausstellung: »At Cooper Union they [the students] are learning to draw. While others rush to embrace sociology and interdisciplinary studies, these students are dealing in complex, sophisticated, abstract, intellectual exercises deliberately divorced from ›meaning‹ and social issues, with a meticulous and exquisite draftmanship that sent shivers up one's spine.«¹⁰¹³ Die Realisierung der schon kurz erwähnten Ausstellung über die Architektur der Ecole des Beaux-Arts, die vier Jahre später im MoMA zu sehen war, war vor dem Hintergrund der »modernen« Ausrichtung des Museums umso erstaunlicher. In der anschließenden Debatte diskutierten die kritischen Stimmen über ihre Signalwirkung hinsichtlich des hiermit propagierten »end of modernism«; der amerikanische Architekt Robert Stern notierte anlässlich der Ausstellung, sie stelle einen entscheidenden Moment in der Überwindung der Armut der modernen Architektur dar.¹⁰¹⁴ Mit den zahlreichen weiteren Ausstellungen rückte die Ästhetik der Architekturzeichnung in den Vordergrund. Viele dieser Ausstellungen fungierten als Wanderausstellungen; die prominenteste unter ihnen, »Presence of the Past«, reiste 1981 von Venedig nach Paris und wurde im Jahr darauf in San Francisco gezeigt.¹⁰¹⁵

Die Architektur als »Zeichen« (wie sie insbesondere in den Bauten der amerikanischen Vertreter:innen der Postmoderne zu finden war), war der Logik der Postmoderne unterstellt.¹⁰¹⁶ Heinrich Klotz betonte im Katalog zur Eröffnungsausstellung des Deutschen Architekturmuseums »Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960–1980« die Ästhetik der Zeichnungen von Ungers, die »eine Gegenerklärung gegen die Pläne funktionalistischen Bauens der Nachkriegszeit,

¹⁰¹³ Ada Louise Huxtable, zitiert in: Jordan Kauffman, *Drawing on Architecture. The Object of Lines*, S. 11.

¹⁰¹⁴ Vgl. Jordan Kauffman, *Drawing on Architecture. The Object of Lines*, S. 13–15 und S. 32.

¹⁰¹⁵ Vgl. Léa-Catherine Szacka, *Exhibiting the Postmodern*, S. 15; Kauffman verweist auf die Ausstellung »Drawing toward a More Modern Architecture«, die, nachdem sie im neugegründeten »Drawings Centre« in New York 1977 präsentiert wurde, in den nächsten zwei Jahren in 15 weiteren US-amerikanischen Städten gezeigt wurde, vgl. Jordan Kauffman, *Drawing on Architecture*, S. 40; vgl. auch drei Ausstellungen mit den Zeichnungen von John Hejduk und Aldo Rossi, die zwischen 1973 und 1983 an der ETH Zürich stattfanden.

¹⁰¹⁶ Vgl. Heinrich Klotz, »4. Teil. Die Postmoderne. Durchbruch zur Postmoderne: Robert Venturi: Architektur als Zeichenträger«, in: ders., *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980*. 2. Auflage, Friedr. Vieweg & Sohn: Braunschweig/Wiesbaden, 1985, S. 156.

die rohen, technischen Konstruktionszeichnungen nahekommen«, darstellten. Diese Zeichnungen handelten von einer »reinen Architektur«, so Klotz; sie entledigten sich den üblichen Banalitäten und Konventionen und kamen »ohne flanierende Passanten, ohne junge Mutter mit Kinderwagen, ohne schwanzwedelnde Hündchen« aus. Eine derartige graphische Stilisierung verglich Klotz mit den Grafiken von Schinkel und interpretierte sie nicht als Hilfsmittel für ein Bauwerk, sondern sprach ihnen eine autonome Qualität zu, die sich im betont künstlichen Charakter dieser Zeichnungen äußere.¹⁰¹⁷ In Hinblick auf die Geschichte von konzeptuellen Architekturdarstellungen schrieb er: »Schon Schinkel hat den Schleier des Unwirklichen über seine vom Umriß der Linien, nicht von der Atmosphäre bestimmten Zeichnungen gebreitet, während er gerade dort, wo der Baugedanke utopisch weit fortgerückt blieb, zum Pinsel und zur Farbe griff, um diese romantischen Utopien um so realer akribisch ›wirklich‹ darzustellen.«¹⁰¹⁸

Am Anfang der 1990er Jahre fand der in den 1970ern begonnene Siegeszug der Architekturzeichnung wieder ein Ende. Francesco Dal Co verwies bei der Thematisierung des Unterschieds zwischen den modernen und postmodernen Zeichnungen auf den falschen Glauben, eine moderne Zeichnung repräsentiere »absolute« Wahrheiten, und die Konfusion bei der Verwechslung von Zeichnen in der Moderne mit dem Malen in der Postmoderne. Während die Postmodernen den autonomen Wert der Zeichnung hochhielten, unterlägen sie einem Irrtum und erzeugten schließlich konsumierbare Bilder, und keine autonomen Architekturen.¹⁰¹⁹ Das Infragestellen der Zeichnung hing um 1990 auch mit der technologischen Innovation zusammen. Mit der Durchsetzung von CAD veränderten sich grundlegend die spezifischen Praktiken, die Materialität und die Art der Herstellung einer Zeichnung. Die Krise der Architekturzeichnung lag wohl auch daran, dass der Antagonismus zwischen modernen und der postmodernen Positionen nach zehn Jahren an Aktualität verlor, als sich die Postmoderne zu einem »Stil« entwickelte: »Postmodern thought became postmodern style, and the excitement waned about drawings and the questions they provoked about the entire discourse and practice of architecture.«¹⁰²⁰

¹⁰¹⁷ Vgl. Heinrich Klotz, »4. Teil. Die Postmoderne. Oswald Mathias Ungers: Die Architekturzeichnung«, in: ders., *Moderne und Postmoderne*, S. 231–234.

¹⁰¹⁸ Ebd., S. 234.

¹⁰¹⁹ Vgl. Bart Decroos, Véronique Patteeuw, Asli Çiçek, Jantje Engels, »The Drawing as a Practice: Editorial«, in: *OASE 105: Practices of Drawing*, April 2020, S. 12–24.

¹⁰²⁰ Vgl. Jordan Kauffman, *Drawing on Architecture. The Object of Lines*, S. 311–314, hier: S. 313.

In den etwa zehn Jahren zwischen 1980 und 1990 erlebte jedoch die sogennate »paper architecture« einen Aufschwung, der mit dem Aufkommen der neuen Institutionen und mit einem neuen Verständnis der Architekturpraxis zusammenhing. Es entwickelte sich in dieser Zeit ein Markt der Architekturzeichnungen, der den Weg für eine Ökonomisierung von Papierarchitektur freimachte. Nachdem die Museen und Kunstgalerien die Zeichnungen ins Ausstellungsprogramm aufnahmen, bekamen die Architekturzeichnungen auch die Aufmerksamkeit von Kunstsammler:innen. In diesem Prozess kam der New Yorker Kunstgalerie Leo Castelli die zentrale Rolle zu. Drei Architekturausstellungen, »Architecture I«, »Architecture II: Houses for Sale« und »Architecture III: Follies: Architecture for the Late-Twentieth-Century Landscape«, die zwischen 1977 und 1983 in der Galerie stattfanden, beeinflussten entscheidend die Entwicklung dieser neuen Ökonomie der Architekturzeichnung.¹⁰²¹ Die Verkaufserfolge bei den Architekturzeichnungen blieben in der Castelli-Galerie weit unter dem Wert der Kunst. Der Siegeszug einer Ökonomie der Bilder offenbarte sich viel stärker in der steigenden Anzahl von Institutionen, die Architektur als Kunst (oder als gleichwertig zur Kunst) ausstellten und sammelten.

Die postmoderne ökonomische Logik erzwang eine grundsätzliche Revision der Profession: Die Architekturtheoretikerin Sylvia Lavin ordnet die neuen Dimensionen der architektonischen Arbeit den drei Kategorien zu, die sie als »architect-as-contractor«, »architect-as-developer« und »architect-as-artist« bezeichnet, und die die moderne Praxis eines »architect-as-problem-solver« ersetzen.¹⁰²² In der restrukturierten Architekturpraxis im Zeichen der Kreativwirtschaft vermischten sich die unterschiedlichen Rollen oftmals, so Lavin weiter. John Portman, ein »architect-as-developer«, dessen »Bonaventure Hotel« Fredric Jameson als Inbegriff der postmodernen Architekturökonomie anführte, war nicht nur an den Profiten, sondern auch am Mehrwert der von ihm gestalteten Räume interessiert, so Lavin. Sie argumentiert mit Blick auf den »nutzlosen« Atriumraum im Portmans Hotel, dessen Planung dank der

¹⁰²¹ Die Ausstellungen wurden von der Kunstsammlerin Barbara Jakobsen kuratiert: In »Architecture I« (22.10.–12.11.1977) waren die Arbeiten von Raimund Abraham, Emilio Ambasz, Richard Meier, Walter Pichler, Aldo Rossi, James Stirling, Robert Venturi und John Rauch zu sehen; an »Architecture II: Houses for Sale« (18.10.–22.11.1980) nahmen acht Architekt:innen teil und an »Architecture III: Follies: Architecture for the Late-Twentieth-Century Landscape« (22.10.–15.11.1983) waren insgesamt 19 Architekt:innen beteiligt, darunter Peter Cook, Peter Eisenman, Bernard Tschumi und Jorge Silvetti; zu jeder der drei Ausstellungen erschien ein Katalog, vgl. Jordan Kauffman, *Drawing on Architecture. The Object of Lines*, S. 137–221.

¹⁰²² Vgl. Sylvia Lavin, *Architecture Itself*, S. 132–136.

Tatsache möglich wurde, dass Portman als Projektentwickler über eine architektonische Autonomie »over the design of the very economic plan that made architecture possible« verfügte.¹⁰²³

Die Architektur als Teil der Kreativwirtschaft begünstigte außerdem solche Paradoxien wie bei Rossi, der Mitglied in der Kommunistischen Partei war und gleichzeitig im Auftrag des Disney-Konzerns Projekte anfertigte. Die Bedeutung, die in der Nachkriegszeit der Authentizität und, in Bezug auf die Architektur, einer authentischen Erfahrung zukam, ließ sich in der späten Phase der Postmoderne mit dem Wert vergleichen, der auf Autorenschaft gelegt wurde.¹⁰²⁴ Das Gleiche betraf die »eigenhändige« Produktion von Architekturzeichnungen, was aber auch nicht immer stimmte: Oft wurden sie von anonymen Mitarbeiter:innen im Büro angefertigt oder sie entstanden mit Hilfe von modernen Technologien wie Xerokopie, Fotografie oder »Zip-a-tone«-Technik.¹⁰²⁵ Die Abkehr der Architektur vom Funktionalismus im Zeichen einer autonomen Architektur stellten die Protagonist:innen nach Reinhold Martin zwar als unabhängig von den Kapitalinteressen dar, jedoch wirkte der Kapitalismus gleichermaßen im Bereich des Ästhetischen, sodass die behauptete Autonomie sich als ihr Gegenteil erwies. Martin stellt diese Autonomie gleich mit »demand for a maximum of spectacularization (in what is now called ›signature architecture‹) that even Guy Debord might have had difficulty imagining«, und in der Konsequenz bedeutet es für die Architektur der Postmoderne: »In a world in which each ›signature‹ signs a private language in the attentive presence of the mass media, architecture reenters the culture industry through the back door, as autonomous form.«¹⁰²⁶

Die ungebrochene Relevanz der Architekturzeichnung seit dem 15. Jahrhundert, nachdem sich die Architektur als eine Kunstform behaupten konnte, nährte über Jahrhunderte hinweg den Glauben, die Zeichnung sei das einzige wahre Medium der Architektur. Adrian Fortystellt auch diesen Glauben in Frage, indem er auf das wechselseitige Verhältnis von Sprache und Zeichnung aufmerksam macht und daraus

¹⁰²³ Sylvia Lavin, *Architecture Itself*, S. 139. Lavin verweist außerdem auf die kommerzielle Komponente von Design-build-Projekten am Beispiel von David Sellers, der sowohl als Architekt, Projektentwickler und Bauherr auftrat. Sie zeigt auf, dass sowohl die großen profitorientierten Architekturfirmen als auch die alternativen Architekturpraxen der gleichen dominanten Logik der kreativen Ökonomie untergeordnet sind.

¹⁰²⁴ Vgl. Reinhold Martin, »Image. Have We Ever Been Postmodern?«, in: ders., *Utopia's Ghost. Architecture and Postmodernism, Again*, University of Minnesota Press: Minneapolis, London, 2010, S. 69–92.

¹⁰²⁵ Viele der Zeichnungen für den Friedhof in Modena waren z.B. gar nicht von Rossi selbst angefertigt worden, vgl. Sylvia Lavin, *Architecture Itself*, S. 271.

¹⁰²⁶ Reinhold Martin, »Introduction«, in: ders., *Utopia's Ghost*, S. XII–XXVI, hier: S. XX.

folgert, dass die Architektur schon immer nicht nur in Bildern, sondern auch in Worten projiziert werden konnte.¹⁰²⁷ Einen ähnlichen Gedanken verfolgt auch das Projekt zur »radikalen Architektur der kleinen Zeitschriften 196X–197X«, dessen Ziel es war, die subversiven Bild- und Wort-Architekturen im Medium der Zeitschrift aufzuarbeiten.¹⁰²⁸ Die unabhängigen Zeitschriften der 1960er und 1970er Jahre »bildeten nicht einfach die Architektur ab«, meinen Beatriz Colomina und Craig Buckley, »sondern waren Schauplatz einer eigenständigen architektonischen Produktion, die das Bauen als den Ort des Experimentierens und Debattierens herausforderte«. Colomina und Buckley betonen darüber hinaus, dass die beiden Begriffe »klein« und »Zeitschrift« nicht wörtlich zu nehmen seien: Es waren auch »Briefe, Baufibeln und -handbücher, Annoncen, Poster, Manifeste, Modelle, Flugblätter, Postkarten«, die genauso zum Schauplatz dieser neuen Architekturpraxis hinzuzuzählten.¹⁰²⁹

Die kostengünstigen Drucktechnologien und die einfache Reproduktionstechnik ermöglichten eine Vielzahl und eine Vielfalt an neuen Medien. Darunter fiel auch die aufkommende Kultur der »Fanzines«, der gebastelten, photokopierten und zusammengetackerten Publikationen, die sich in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre in der subkulturellen Szene, und insbesondere innerhalb der Musik-Subkultur des Punk, verbreiteten und eine Alternative zu den anerkannten Musikmagazinen darboten. Das Machen von Fanzines setzte viel Enthusiasmus voraus: »It's impossible to make a zine without being a fan of some kind – a fan of architecture, tiki kitsch, punk rock or Asian pop-culture«. ¹⁰³⁰

Die Expansion der Architekturzeitschriften in den 1970er Jahren stand in einem Verhältnis zur Blütezeit der Architekturtheorie. Diese Expansion ließ sich nach 1979

¹⁰²⁷ Vgl. Adrian Forty »Language and Drawing«, in: ders., *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson: London, 2016, S. 28–41.

¹⁰²⁸ Vgl. Beatriz Colomina und Craig Buckley (Hrsg.), *Clip, stamp, fold: the radical architecture of little magazines, 196X to 197X*, Actar: Barcelona, 2010.

¹⁰²⁹ Beatriz Colomina und Craig Buckley mit Alicia Imperiale, Urtzi Grau, Lydia Kallipolti, Daniel Lopez-Perez und Joaquim Moreno, »Clip, Stand, Fold: Die radikale Arcitektur kleiner Zeitschriften, 196X–197X«, in: *Arch+* 186–187, April 2008, S. 28–31, hier: S. 28; bemerkenswert ist auch die Nähe der radikalen Kunstzeitschrift ›October‹ zur Architekturzeitschrift ›Oppositions‹ und zum ›Institute for Architecture and Urban Studies‹, die die ›October‹-Herausgeber:innen unterstützten, vgl. »New York – Paris. Yve-Alain Bois, Hal Foster, and Rosalind Krauss discuss October, Macula, and Zone. Storefront for Art and Architecture. New York, December 9, 2006«, in: Beatriz Colomina und Craig Buckley (Hrsg.), *Clip, stamp, fold*, S. 36–45.

¹⁰³⁰ Mimi Zeiger, »On Content, Fandom And How James Dean, Jarvis Cocker And James Murphy changed Architectural Publishing«, in: Elias Redstone (Hrsg.), *Archizines*, Bedford Press: London, 2011, S. 57–68, hier: S. 58.

wieder missen, so Colomina.¹⁰³¹ Das Moment der »Littleness« und die Obsession mit der Theorie schienen um 1980 vorbei zu sein. Eine alternative kulturelle Praxis der Architektur, die sich auch gegen den »Autonomie«-Gedanken der vorausgehenden Zeit richtete, trat in den 1980er Jahren hervor. Die unterschiedlichen Spielarten dieser Praxis, die im kulturellen Kontext des »Dirty Realism« in den vorausgehenden Kapiteln besprochen wurden, wurden am Beispiel der Analogon Architektur exemplifiziert. Die Bildpraxis der Analogon Architektur, die an den zeitgenössischen Realismuskontext angelehnt war und sich mit an der Wirklichkeit und den kulturellen Rahmenbedingungen der Deutschschweiz orientierte, stellt eines von vielen weiteren Beispielen einer subversiven Architekturpraxis der 1980er Jahre dar. Unter diesen Praktiken sind im Hinblick auf folgende Untersuchung insbesondere solche von Bedeutung, die sich mit dem kritischen Medium des (Architektur-)Bildes im jeweiligen kulturellen Kontext auseinandergesetzt haben. Der »Do-It-Yourself«-Geist der Fanzines beerbte in den 1980er Jahren den radikalen Geist der kleinen Zeitschriften aus den vorausgehenden Jahrzehnten. Die Fanzines waren als Ausdruck einer potentiell gegen-hegemonialen Kultur explizit politisch.¹⁰³² »They celebrate the everyperson in the world of celebrity« – nach Stephen Duncomb fungierten die Fanzines als Inbegriff der Anti-Medien.¹⁰³³ In Hinblick auf die Architektur stellten sie einen Aktionsraum jenseits der üblichen Hierarchien dar. »Going ›beyond the walls‹ of Academia is a self-reflexive imperative inherent in architectural zinedom and is perhaps what differentiates it as a publishing practice from your average punk rock zine«, schreibt hierzu Mimi Zeiger, eine Architektin und selbst Fanzine-Herausgeberin.¹⁰³⁴

Unter vielen Bildmedien, die in den 1980er Jahren parallel zur Analogon Architektur in Zürich entstanden, werden zwei weitere exemplarische Beispiele einer architektonischen Bildpraxis im jeweiligen soziopolitischen und kulturellen Kontext von London und Moskau betrachtet. Das erste Beispiel widmet sich der Gruppe Narrative Architecture Today (NATØ), die an der Architectural Association School of Architecture in London agierte, und das zweite untersucht die Bildpraxis der sowjetischen »Papierarchitekten« Alexander Brodsky und Ilya Utkin. Die von ihnen produzierten

¹⁰³¹ Beatriz Colomina in: »New York – Paris«, in: Beatriz Colomina und Craig Buckley (Hrsg.), *Clip, stamp, fold*, S. 41.

¹⁰³² Vgl. Mimi Zeiger, »On Content«; Stephen Duncombe, *Notes From Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*, Microcosm Publishing: Bloomington, Portland, 2008 [1997], S. 185.

¹⁰³³ Vgl. Stephen Duncombe, *Notes From Underground*, S. 7.

¹⁰³⁴ Vgl. Mimi Zeiger, »On Content«, S. 64; Zeiger gründete »loud paper« in 1997, heute ist das Zine online verfügbar unter <http://www.loudpapermag.com/>.

Bilder entstanden nicht oder nicht nur vor dem Hintergrund des restriktiven Rahmens eines Bauwirtschaftsfunktionalismus; vielmehr suchten die Architekturschaffenden der 1980er Jahre nach einer neuen Begriffsbestimmung der Disziplin, mit der die neue Bildpraxis stärker von einer reinen Fokussierung auf die Objekte abrückte, zugunsten von komplexeren Verfahren, auf die ihre Bilder anspielten.

Michael K. Hays beschrieb den Zusammenhang zwischen dem ästhetischen Objekt und dem theoretischen Architekturdiskurs in der Moderne: »Within the discourse of modernism, the work of architecture as an aesthetic object and the work of criticism as a written text appertained to it have been maintained as fundamental identifications around which an entire structure of cultural and historical legitimation has been based.« Seit den 1970er Jahren etablierte sich hingegen eine Vielfalt an Ausstellungs-, Forschungs- und Zeichen-Praktiken, die eine Alternative zu Objekten darstellten. Mit der veränderten Verständnis einer kritischen Aussage verschob sich auch das Verhältnis zwischen Objekt und Repräsentation zu dem einer Kritik durch Repräsentation: »Criticism through representations: it seems a potent premise for returning contemporary architecture to its social engagements.«¹⁰³⁵ Diese Transformation mit dem Medium des Bildes fiel in der Architektur mit der sich abzeichnenden Wende von der materiellen zur immateriellen Produktion zusammen, bei der traditionelle Darstellungsmittel zunehmend durch »papierlose« ersetzt wurden.¹⁰³⁶ Die Zeichnungen der Papierarchitekt:innen der 1980er Jahre stellten aber nicht nur auratische Dokumente einer untergehenden Epoche dar, sondern sie adressierten gleichermaßen neue institutionelle Relationen, die angemessene Medienformen erforderlich machten.

2.1.1 NATØ_Narrative Architecture Today

An der Architectural Association (AA) entwickelte Alvin Boyarsky in den 1980er Jahren ein reges Publikations- und Ausstellungsprogramm, mit dem sich die internationale Sichtbarkeit der Architekturschule schnell steigerte. Boyarsky setzte sich vor allem für eine Architektur ein, die mit den Zeichnungen neue Wege erprobte, und deklarierte:

¹⁰³⁵ Vgl. Michael K. Hays, »Editorial«, in: *Assemblage* 5.1988, S. 4f.; Stéphanie Dadour, »Postmodern Architects as Theorists: The Case of the Essay Collection (1988–1998)«, in: Véronique Patteeuw und Léa-Catherine Szacka, (Hrsg.), *Mediated messages*, S. 197–210.

¹⁰³⁶ Vgl. die von Jean-François Lyotard und Thierry Chaput kuratierte Ausstellung »Les Immatériaux«, die 1985 am Centre Pompidou in Paris stattfand, und sowohl die fortschreitende Entmaterialisierung als auch die veränderte Bedeutung von Medien in der postindustriellen Epoche verkörperte.

»[W]e fight the battle with the drawings on the wall. We're in pursuit of architecture, we discuss it boldly, we draw it as well as we can and we exhibit it.«¹⁰³⁷ Unter Boyarsky entwickelte sich die Schule im Laufe der 1970er Jahre zu einem Ort der Bildproduktion, die sich durch vielfältige zeichnerische Praktiken hervortat. Der von Boyarsky ausgerufene Kampf, der »mit den Zeichnungen an der Wand« geführt werden sollte, betraf auch die neue Publikationspraxis. Die neuen AA-Publikationen wurden in mehrere thematischen Reihen eingeteilt und zeichneten sich durch einheitliche Formate aus. Die »Themes«-Publikationen stellten Dokumentationen studentischer Arbeiten aus den verschiedenen Units dar, die »Folios« enthielten die in Schachteln verpackten großformatigen Zeichnungen, die »Works« erfassten die Werke von bedeutenden Architekt-innen und die »Megas« die aufwendig gestalteten Monografien; historische Gebäudestudien wurden in den »Types« präsentiert und die »Texts« konzentrierten sich auf die konzeptionellen Projekte, während in den »Exhibition catalogues« die Ausstellungen dokumentiert wurden.¹⁰³⁸

Bernard Tschumi und Nigel Coates publizierten in der »Themes«-Reihe 1983 studentische Fotografien und Collagen,¹⁰³⁹ und im gleichen Jahr erschien die erste Publikation der »Folios«-Reihe, mit 28 Drucken von Daniel Libeskind, die in einer quadratischen, 32 x 32 cm großen schwarzen Schachtel verpackt waren.¹⁰⁴⁰ Die »Folios«-Publikationen und die darin enthaltenen losen Blätter fungierten nicht nur als Publikationen, sondern auch als Sammlungs- und Ausstellungsobjekte. Ähnlich war die Strategie bei der »Boxes«-Reihe, bei der die einzelnen Behälter nicht nur Bilder, sondern auch dreidimensionale Objekte enthielten.¹⁰⁴¹ Die Objekthaftigkeit dieser Publikationen stellte sie in eine Reihe mit den Kunstobjekten, wobei die Gestaltung der Hüllen (wie

¹⁰³⁷ »Ambience and Alchemy: Alvin Boyarsky Interviewed«, *The Architectural Review* (Oktober 1983), S. 28.

¹⁰³⁸ Vgl. Igor Marjanovic, »Lines and words on display: Alvin Boyarsky as a collector, curator and publisher«, in: *arq* vol 14 (Nr 2), 2010, S. 165–174, hier S. 169.

¹⁰³⁹ Vgl. Bernard Tschumi und Nigel Coates, *Theme 3: Discourse of Events*, AA Publications: London, 1983.

¹⁰⁴⁰ Daniel Libeskind, *AA Folio I. Chamber Works. Architectural Meditations on Themes from Heraclitus*. With introductory essays by Peter Eisenman, Kurt Forster, John Hejduk and Aldo Rossi, AA Publications: London, 1983; vgl. *Folios II bis XIV*, die aus den Pappschachteln mit den Zeichnungen von Zaha Hadid, Bernard Tschumi, Eduardo Paolozzi, Kiko Mozuna und anderen bestanden.

¹⁰⁴¹ Vgl. Daniel Weil, *AA Box I: Light Box*. Introduction by Dawn Ades, with essays by Nigel Coates, Christopher Jones and John Thackara, AA Publications: London, 1985; Kisa Kawakami, *Box II: Plus Minus Box*. Text by Alvin Boyarsky, Richard Rogers and David Gray, AA Publications: London, 1985; Peter Eisenman, *AA Box III: Moving Arrows, Eros and Other Errors. An architecture of absense*, AA Publications: London, 1986, u.a.

auch die Hülle der Ausstellungspublikation »Analoge Architektur«) auf die Hüllen von Schallplatten beziehungsweise Disketten referierte.¹⁰⁴²

Drei Publikationen, die die NATØ Gruppe um Nigel Coates an der Unit 10 der Architectural Association zwischen 1983 und 1985 herausbrachte, lassen sich jedoch in keine der neu lancierten Publikationsreihen einordnen. Die drei schwarz-weißen NATØ-Magazine im A3-Format orientierten sich viel eher an der Ästhetik von Fanzines. Die darin enthaltenen Bilder, Collagen und Texte waren als Manifeste der NATØ-Gruppe intendiert. In der Einführung zur ersten Ausgabe mit dem Titel »Albion. Straight from the Heart« stellten die Protagonist:innen zwei neue Tendenzen fest, die die Art und Weise zu leben generell beeinflussten: zum einen die Akzeptanz neuer Technologien und zum anderen der neue Lifestyle als »an antidote to job loss«. Zugleich, so ihre Beobachtung, waren keinerlei Veränderungen in Bezug auf die eigene Profession zu beobachten: »Sometimes even the wonder with the weirdest haircut still dreams of a nice cottage out of *House & Garden*«, während »most architects seem only to fix on square footage and marble curtain walls«. ¹⁰⁴³ Deswegen postulierte Coates, der die studentische Gruppe an der AA unterrichtete: »Instead of starting with a brief, the unit tends to develop it in parallel with the drawings. Both begin as a series of intuitions that are constantly overlaid, reworked and enriched. The emphasis on many fast drawings rather than a few laboured ones«. ¹⁰⁴⁴ Die zweite Ausgabe des NATØ-Magazins erschien parallel zum »RIBA Festival of Architecture« 1984 und präsentierte einen alternativen Blick auf den Architekturberuf, wobei die Einleitung versprach: »No slaves and masters here, but self-styled workmates of creative disorder.« ¹⁰⁴⁵ Die finale Ausgabe entstand 1985 als eine Art Katalog zur Ausstellung »Gamma City« in der von Iwona Blazwick geführten Kunstgalerie A.I.R. Gallery in London. ¹⁰⁴⁶ Zu den in dieser Ausgabe

¹⁰⁴² Zur Serialität der Publikationstätigkeit an der Architectural Association vgl. Igor Marjanović, »Serial Postmodernity: Architectural Association Publications in the 1980s«, in: Véronique Patteeuw und Léa-Catherine Szacka, (Hrsg.), *Mediated messages*, S. 43–59; außerdem zu Ausstellungs- und visuellen Strategien an der AA unter Alvin Boyarsky: Igor Marjanovic und Jan Howard (Hrsg.), *Drawing Ambience: Alvin Boyarsky and the Architectural Association* (Publication in conjunction with the exhibition »Drawing Ambience: Alvin Boyarski and the Architectural Association«, Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University, St. Louis, 2014), Mildred Lane Kemper Art Museum u.a.: St. Louis, 2014.

¹⁰⁴³ Vgl. NATØ 1: »Albion. Straight from the Heart«, S. 2.

¹⁰⁴⁴ »Ghetto & Globe: Nigel Coates«, in: NATØ 1, S. 8–11, hier: S. 10.

¹⁰⁴⁵ Vgl. NATØ 2: »Apprentice Issue«, S. 2.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Claire Jamison, *NATØ*, S. 124. Die Ausstellung »Gamma City« wurde anschließend in der »Fruitmarket Gallery« in Edinburgh (1986) und am Institute of Contemporary Art in Boston (1987) gezeigt, vgl. Nigel Coates, *Narrative Architecture. Architectural Design Primers series*, Wiley: Chichester, 2012, S. 86.

aufgelisteten »NATO's Buildings Regs« zählten die Anweisungen: »City scape is treated as a natural formation, as a gardener might treat a landscape«; »Marginal and temporary users are thematized and foregrounded« oder auch: »There is no dogmatic exclusion of types or styles; all are treated as props«. ¹⁰⁴⁷

Alle drei Ausgaben des NATØ-Magazines wurden von den Mitgliedern der Gruppe gemeinsam produziert. Die händisch hergestellten Layout-Platten bestanden aus collagierten Texten und Bildern, die für den Offsetdruck abfotografiert wurden. ¹⁰⁴⁸ Mit der Betonung des dilettantischen Charakters jeder Seite, die keinesfalls wie eine Architekturpublikation aussehen durften, strebte NATØ nach einer Wirkung analog zu der von Fanzines oder Lifestyle-Magazinen an. Auch die »street style fashion« zählte zum »holistischen« Architekturansatz von NATØ, wie die Magazinseiten mit den Präsentationen von stilisierter Arbeitskleidung in der zweiten Ausgabe des Magazins bezeugten. Die Gruppe mit dem provokativen Namen »NATØ«, der sich zweideutig verstehen ließ, hatte Nigel Coates 1983 gemeinsam mit acht Student:innen der Unit 10 gegründet. ¹⁰⁴⁹ Schon im Jahr zuvor war »Unit 10« aufgefallen, als der externe Prüfer James Stirling der Gruppe die Abnahme der Diplomprüfungen verweigert hatte und Boyarsky die Gruppe kurzzeitig durch die neu ernannten Prüfer Sverre Fehn und Bernard Tschumi retten konnte; ein Ereignis, das NATØ, das auf der Opposition zur traditionellen baulichen Praxis beharrte, als Nachweis des Widerstandsgeistes der Gruppe zu nutzen wusste. Coates erinnerte sich an das Verfahren, bei dem die Bewerber erst die Arbeiten im Stillne betrachteten, um am Ende des Tages mitzuteilen, »this work was un-assessable«, denn, fügt Coates hinzu: »As far as they could see, it was not architecture.« ¹⁰⁵⁰

In der Tat identifizierte sich die Gruppe vielmehr mit Clubkultur und Musik, Videos und Mode, die im Geiste des Post-Punk standen. Coates schreibt in einem Aufsatz 1981: »Some time ago I was very involved with the idea of theatre as an architectural metaphor, not purely in terms of an attraction for the artificial, but as a way of marking out a credible scheme of perceptual emphasis«. Aber, so schreibt er weiter, »if the theatre had been a means of clarification, clubs could overcome the nagging distinction

¹⁰⁴⁶ Vgl. Claire Jamison, *NATØ*, S. 104.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Brian Hatton, »NATO's Buildings Regs«, in: *NATØ 3: »Gamma City Issue«*, S. 7.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Claire Jamison, *NATØ*, S. 128.

¹⁰⁴⁹ Zu NATØ gehörten neben Nigel Coates Mark Prizeman, Melanie Sainsbury, Carlos Villanueva Brandt, Robert Mull, Catrina Beevor, Christina Norton, Peter Fleissig und Martin Benson, vgl. Claire Jamison, *NATØ: Narrative Architecture in Postmodern London*, Routledge: London, New York, 2017, S. 1.

¹⁰⁵⁰ Vgl. Nigel Coates, *Narrative Architecture*, S. 93; vgl. auch Claire Jamison, *NATØ*, S. 1 und S. 114.

between the one who performs and the one who watches«; bei den Clubs ging es nach Coates nicht um die Arrangements von Tischen und Stühlen in leeren Fabrikbauten, sondern um die Gemütslage, die darauf abzielte, »to induce a sense of delirium in the people inside them«. ¹⁰⁵¹

Das narrative Moment stand im Zentrum der Zeichnungen, Collagen und Installationen von NATØ. Die Gruppe befasste sich mit Raum als Narration, um eine Alternative zur Fixierung auf das Objekt zu bieten. Diese kritische Grundhaltung erbt Coates von Bernard Tschumi, mit dem er zwischen 1974 und 1980 an der AA unterrichtete, bis Tschumi 1980 London verließ und Coates das Studio bis 1989 allein weiterführte. ¹⁰⁵² In seinem ersten großen Projekt »The Manhattan Transcripts« untersuchte Tschumi zwischen 1976 und 1981 die räumliche und zeitliche Dimensionen von performativen Aktionen und Events, die er als Architektur auffasste und für die er eine spezifische grafische Notation entwickelte. ¹⁰⁵³

Im Unterschied zu Tschumis streng formalisierten Raumsequenzen, die analog zu filmischen Sequenzabfolgen konzipiert waren, waren die Projektzeichnungen von NATØ viel freier. Die Experimente von Coates mit Ölpastellkreiden beeinflussten auch den Ausdruck der studentischen Arbeiten. Grobe Striche, Linien und Pfeile in den fragmentarisch gelassenen Bildern bewirkten eine Expressivität, die in den Zeichnungen von Tschumis nicht zu finden war und an den DIY-Stil der Fanzines gemahnte. Die durch den Zeichenstil bedingte Abwesenheit von Details und der skizzenhafte Charakter der (Präsentations-)Zeichnungen verstärkten ihre amateurhafte Wirkung. Diese »narrative« Zeichnungen hoben sich von den üblichen Präsentationszeichnungen, »the finally crafted pencil drawing which shared much in common with the revival of classical and historical forms evident in both the rationalist and dominant postmodern mode«, entschieden ab. ¹⁰⁵⁴ Die Provokation konnte gelingen, weil diese Zeichnungen sogar gegenüber den sonstigen zeichnerischen Experimenten an der AA durch ihre

¹⁰⁵¹ Vgl. Nigel Coates, »New clubs at large«, in: AA Files 1. Winter 1981–82, S. 4–8, hier: S. 4f.

¹⁰⁵² Vgl. Claire Jamison, NATØ, S. 229f.

¹⁰⁵³ Vgl. Bernard Tschumi, Enrique Walker, *Tschumi on Architecture: Conversations with Enrique Walker*, The Monacelli Press: New York, 2006, S. 30–44.

¹⁰⁵⁴ Vgl. die Begleitpublikationen in der Reihe »Themes« mit den Diplomarbeiten aus den Unit 1 (Vesely und Mostafavi), Unit 2 (Cook, Hawley and Herron), Unit 3 (Michael Gold) und Unit 4 (Tschumi und Coates), die zwischen 1982 und 1983 an der AA stattfanden, in: Claire Jamison, NATØ, S. 71–75, hier: S. 71.

»Unprofessionalität« und den unfertigen, spontanen Charakter des »sketched mode of representation«¹⁰⁵⁵ auffielen.

Im Jahresprojekt in 1982–1983 beschäftigten sich die Studierenden der ›Unit 10‹ mit dem Projekt für ein »Museum of the Falklands War«. Im Vorfeld des studentischen Projekts fertigte Coates eine Reihe von Zeichnungen mit seiner Interpretation der gestellten Aufgabe an; in seinem Projekt mit dem Titel »Muse Britannia« fokussierte Coates das Areal um ein Kriegsschiff aus dem Falklandkrieg, das in der Themse verankert war. Das Thema »Krieg« dominierte zur gleichen Zeit auch die Massenmedien. Coates erinnert sich: »Thatcher’s cavalier politics had encouraged me to think up ironic forms of imperial power as captured by the Falklands War.« Seine mit Pastellkreiden angefertigten Projektbilder wirken weniger als Zeichnungen, sondern eher als Malerei, und sollten ein Vorbild für die Arbeit seiner Gruppe sein: »It would encourage a paint-in and lots of work done very fast«, so Coates.¹⁰⁵⁶ Die randlosen Bilder stellten keine gebauten Strukturen dar. Ihr Inhalt konzentrierte sich auf die Aktionen um den Schiff, die den zeichnerischen Narrativ bildeten: »[T]he eye is pulled in numerous directions, following different vectors of activity around the page, animating the scene depicted in a heightened process of seeing in«. ¹⁰⁵⁷

Das studentische Jahresprojekt an der ›Unit 10‹ mit dem Titel »Albion« wurde zum Inhalt des ersten NATØ-Magazins. Das Projekte stellte den ersten Versuch der Gruppe dar, »narrative« Zeichnungen herzustellen. Coates erklärte sie im Magazin folgendermaßen: »Albion is presented with the kind of funny drawings that implant the feel through the pencil. A scribble, an attack, a transfer from factual form and back again. Drawing, but still real«. ¹⁰⁵⁸ Die Zeichnungen stellten hauptsächlich perspektivische Skizzen, »Storys«, dar. In ihren Projekten suchten die Studierenden nach Neuinterpretationen der Stadt, um »the possibilities of a city in a permanent state of entropy« auszuloten. Ein »punkty layering« wurde der bestehenden Stadtlandschaft hinzugefügt, wie im Projekt »Wolf Housing« von Mark Prizeman: »Prizeman ›converted‹ a tower block of police flats into a new housing project that included some of the East End’s more borderline entertainments, like dog racing and handbag snatching«. ¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵⁵ Claire Jamison, *NATØ*, S. 75; außerdem zu Skizzen, vgl. Werner Oechslin, »Die wohltemperierte Skizze«, in: *Daidalos* 5, 15.9.1982, S. 99–112.

¹⁰⁵⁶ Nigel Coates, *Narrative Architecture*, S. 86.

¹⁰⁵⁷ Claire Jamison, *NATØ*, S. 79.

¹⁰⁵⁸ Nigel Coates, *Ghetto & Globe: NATØ 1*, 1984, S. 8–11, hier: S. 11, zitiert nach Claire Jamison, *NATØ*, S. 75.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Nigel Coates, *Narrative Architecture*, S. 91f.

In den (anti-atmosphärischen) Kreide- oder Bleistiftzeichnungen der NATØ-Gruppe waren die urbanen Narrative von London dargestellt, die das Chaos und die Spontaneität der Stadt adressierten und sie als einen unabdingbaren Teil der Projekte auffassten.¹⁰⁶⁰ Allen Projekten war ein »spirit of Englishness« inhärent, mit dem die besondere politische und kulturelle Situation in Großbritannien thematisiert wurde.¹⁰⁶¹ Es war auch kein Zufall, dass alle Projekte der ›Unit 10‹ in London angesiedelt waren, und dies insbesondere in der Gegend um die Docklands. Die Privatisierung und eine neue Beplanung der Docklands, eines ehemaligen Hafengebiets im Osten der Stadt, war Teil von Thatchers neuer neoliberaler Politik, die auf einer Deregulierung der Märkte bestand und die Privatisierung des öffentlichen stark Sektors vorantrieb.¹⁰⁶²

Die Auflösung der NATØ-Gruppe um 1987 stand wohl mit der zunehmenden medialen Fokussierung auf die Person von Nigel Coates in Verbindung, was zu Spannungen zwischen ihm und dem Rest der Gruppe führte. Hinzu kam möglicherweise eine zunehmende »Entschärfung« der angestrebten Kritikaussage, die einer unvermeidlichen Adaption der Attribute der Subkultur durch den Mainstream geschuldet war. Unvermeidbar war sie, weil, so der britische Medientheoretiker Dick Hebdige, die ursprünglichen Neuerungen (er bezieht sich auf die britischen Subkulturen) zur Handelsware und dadurch für alle verfügbar gemacht wurden, und somit zu profitablen Gütern »erfrozen« waren.¹⁰⁶³

2.1.2 Papierarchitektur: Alexander Brodsky und Ilya Utkin

Die AA-Publikationsreihe »Texts«, die im Gegensatz zu anderen Publikationsreihen möglichst »einfach« gestaltet wurde, beinhaltete »schwierige« Projekte und Debatten. Die sechste Publikation in dieser Reihe, »Nostalgia of Culture« widmete sich der sogenannten »Papierarchitektur« in der Sowjetunion, zu deren prominentesten

¹⁰⁶⁰ Bezeichnend ist, dass Nigel Coates das Konzept der »ostranenie« aus dem Text »Kunst als Verfahren« von Šklovskij als ein Schlüsselkonzept für die Entwurfsarbeit der ›Unit 10‹ verstand, vgl. Claire Jamison, *NATØ*, S. 98.

¹⁰⁶¹ Vgl. ebd., S. 155.

¹⁰⁶² Die London Docklands Development Corporation (LDDC) wurde 1981 von der britischen Regierung gegründet und zu einer *enterprise zone* deklariert, die den Investoren massive steuerliche Vergünstigungen ermöglichte und freie Hand bei den Planungen ließ.

¹⁰⁶³ Vgl. Dick Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge: London, New York, 1979, S. 90–99; vgl. Claire Jamison, *NATØ*, S. 224–228.

Vertretern Alexander Brodsky and Ilya Utkin gehörten.¹⁰⁶⁴ Eine internationale Bekanntheit erlangten die beiden Vertreter der losen Gruppe der »Papierarchitekt:innen« dank ihrer erfolgreichen Teilnahme an mehreren Ideenwettbewerben, die von der Zeitschrift »The Japan Architect« in den frühen 1980er Jahren lanciert worden waren.¹⁰⁶⁵ Die als Architekten ausgebildeten Brodsky und Utkin verweigerten die, in dieser Zeit einzig mögliche, Ausübung des Architekturberufs in einem anonymen Architektirinstitut in Moskau und richteten darüber hinaus ihre zu Bildern verdichtete Kritik an die Zeit der Stagnation unter Breschnew. Die Motive ihrer Bilder betrafen nicht die heroische Vergangenheit der historischen Avantgarde, die etliche westliche Protagonist:innen zur gleichen Zeit bewegte; sie thematisierten insbesondere das Gefangensein von Architektur und Architekt:innen in den Zwängen des schizophrenen Systems des Spätsozialismus.¹⁰⁶⁶ Die Publikation »Nostalgia of Culture«, in der mehrere Arbeiten von Brodsky und Utkin zu sehen waren und die 1988 anlässlich der gleichnamigen Ausstellung an der AA erschien, sollte deswegen nach Boyarsky ein Gefühl »of a self-published samizdat text« hervorrufen, welches »would be passed among dissident friends at great personal risk«.¹⁰⁶⁷

Während der Zusammenarbeit, die sich auf die Zeit zwischen den späten 1970er- und frühen 1990er Jahren datieren lässt, nachdem sich die beiden während des Studiums am Moskauer Architektirinstitut (MARhI) kennen gelernt hatten, entstanden zahlreiche Zeichnungen und Druckgrafiken. Um die 35 Radierungen waren ab Mitte der 1980er Jahre in etlichen Gruppenausstellungen der sowjetischen »paper architects« zu sehen. Die erste, namensgebende Ausstellung eröffnete 1984 in Moskau, es folgte 1986 eine Ausstellung in der SKVC-Galerie in Ljubljana und mehrere Ausstellungen, die 1988 in London an der AA, in »La Grande Halle de la Villette« in Paris oder im Architekturmuseum in Helsinki stattfanden. 1989 organisierte Heinrich Klotz eine Ausstellung im Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt und nutzte gleich die

¹⁰⁶⁴ Vgl. Michail Belov, *Text 6. Nostalgia of Culture: Contemporary Soviet Visionary Architecture*, AA Publications: London, 1988; auch vgl. Igor Marjanović, »Serial Postmodernity«, S. 53f.

¹⁰⁶⁵ Alexander Brodsky und Ilya Utkin, Projekt »Crystal Palace«, Wettbewerbsbeitrag, *The Japan Architect*, Japan, 1982, 1. Preis; Projekt »Dwelling for Winnie the Pooh«, Wettbewerbsbeitrag, *The Japan Architect*, Japan, 1983 usw., vgl. Architekturzentrum Wien, Hintergrund 50/51: »Alexander Brodsky«, Wien, 2011, S. 121–127; Yuri Avvakumov, *Bumazhnaja Arhitektura. Antologija*, Garage Museum of Contemporary Art: Moskau, 2019, S. 12–15.

¹⁰⁶⁶ Vgl. Alexei Yurchak, *Everything was forever, until it was no more*, Princeton University Press: New York, 2005.

¹⁰⁶⁷ Nicholas Boyarsky zitiert nach: Igor Marjanović, »Serial Postmodernity«, S. 54.

Gelegenheit, um einige der Arbeiten für die Museumssammlung zu erwerben.¹⁰⁶⁸ Die Bezeichnung »Papierarchitektur« bezog sich jedoch nicht (nur) auf die berühmten historischen Beispiele der Französischen und Russischen Revolutionsarchitektur; bis in die 1980er Jahre hinein war der Begriff an sowjetischen Architekturschulen als Negativbezeichnung für utopische, unrealisierbare studentische Projekte in Verwendung.

Die Radierungen von Brodsky und Utkin entstanden in einem Grenzbereich zwischen Kunst, Architektur und literarischem Narrativ: Jede Tafel enthielt nicht nur eines oder mehrere Bilder, sondern auch einen Text, den sie als Teil der künstlerischen Arbeit auffassten. Auch die Bilder selbst repräsentierten keine geschlossenen architektonischen Formen, sondern sie waren vielmehr der Gesamtgeschichte der Tafel untergeordnet. Die architektonischen Formen transformierten Brodsky und Utkin in lose Bild-Text-Narrative, die »temporal episodes related to the particular situations« beschrieben.¹⁰⁶⁹ Auch die erste Ausstellung der Papierarchitektur fand 1984 im literarischen Kontext statt, in den Räumlichkeiten der progressiven Moskauer Zeitschrift »Junost«.¹⁰⁷⁰ Die Unmöglichkeit einer Architekturpolemik durch die Architektur war durch die Tatsache bedingt, dass »architecture cannot ›depict‹ in a narrative sense; it can only ›affirm‹ a system of values through the use of rhetorical allusions«, schrieb Catherine Cook im Ausstellungskatalog.¹⁰⁷¹ Die »Papierarchitekturen« ermöglichten jedoch eine Kritik, ohne sich zugleich am bürokratisch organisierten Architekturapparat beteiligen zu müssen. Die Papier-Projekte waren keine Utopien, sondern Phantasien: Sie mieden eine Bindung an bestimmte normative und universelle utopische Imperative und präferierten die episodischen Narrative der eigenen Bildszenarien.¹⁰⁷²

Die allgemeine Kulturkrise, die auch die Architektur in der Sowjetunion betraf, assoziierten Brodsky und Utkin mit der Ausweglosigkeit, die keine Alternative zu den herrschenden Verhältnissen bot und sich im gespaltenen Verhältnis zwischen offiziellem Narrativ und nonkonformen »Küchengesprächen« abbildete. Ihren architektonischen Ausdruck fand sie in der Monotonie der Plattenbauten, die um 1980 den Großteil der

¹⁰⁶⁸ Mehr zur Ausstellungen der Papierarchitektur in Moskau im Jahr 1984 in: Yuri Avvakumov, *Bumazhnaja Arhitektura*, S. 27 und S. 342f.

¹⁰⁶⁹ Vgl. A.G. Rappaport, »FANTASY versus UTOPIA«, in: Michail Belov, *Text 6. Nostalgia of Culture*, S. 9.

¹⁰⁷⁰ Vgl. Yuri Avvakumov, *Bumazhnaja Arhitektura*, S. 342.

¹⁰⁷¹ Catherine Cook, »A Picnic by the Roadside«, S. 17.

¹⁰⁷² Vgl. A.G. Rappaport, »FANTASY versus UTOPIA«, S. 9; außerdem zur »dissidenten« Architektur vgl. Ines Weizman, »Citizenship«, in: C. Greig Crysler, Stephen Cairns und Hilde Heynen (Hrsg.), *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, SAGE Publications: London u.a., 2012, S. 107–120.

städtischen Bebauung landesweit ausmachten. Die lähmende Stimmung der frühen 1980er Jahre ließ den Pessimismus zum guten Ton aller sowjetischen Kulturschaffenden werden. Auch Brodsky und Utkin verstanden sich in der Spätzeit des Kalten Krieges als »professionelle Pessimisten«.¹⁰⁷³ Der Untertitel der AA Publikation »Picknick am Wegesrand« spielte auf das gleichnamige Buch von Arkadi und Boris Strugatzki an, das die Grundlage für Andrey Tarkovskys Film »Stalker« aus dem Jahr 1979 bildete. Analog zu den Protagonist:innen im Film, deren Reise zum Ort der Wunscherfüllung – und nicht das Erfüllen der Wünsche an sich – zum Hauptmotiv des Films erhoben wurde, waren die Bilder der Papierarchitekt:innen »offen« gelassene Erzählungen.

Für ihre Texte zogen Brodsky und Utkin unterschiedliche literarische Quellen heran: Sie reichten vom Alten Testament über Puschkins Gedicht »Medny Vsadnik« bis zu Versen von Joseph Brodsky. In der Radierung »Glass Tower« bildeten sie 1984 den zertrümmerten Turm zu Babel ab, in der Radierung mit dem Titel »Crystal Palace«, die zwei Jahre zuvor entstanden war, stellten sie das Gebäude des Kristallpalastes in Form von mehreren Ansichten und einem Grundriss im »Maßstab 1:100« dar. Im Text auf der Tafel vermerkten Brodsky und Utkin: »Cristal palace is a beautiful but unrealizable Dream«. Sie beschrieben den Weg zum Palast, der in einer enttäuschten Erwartung enden würde: »A person who wants to visit it will make a long way through the town borderland, blocks of slums but coming at last to the palace find neither roofs no walls – only the huge glass plates, stuck into the huge box of sand«, denn: »A Mirage remains simply a Mirage, though it can be touched«.¹⁰⁷⁴

Das Glas-Motiv, das in mehreren der Radierungen zu finden ist, stellte womöglich einen Verweis auf die Architektur der Moderne und ihren Kult der Transparenz dar.¹⁰⁷⁵ Zu weiteren archetypischen Elementen, die wiederholt auf den Radierungen auftauchen, gehörte die Darstellung von Türmen, Flüssen und Brücken, Labyrinthen oder labyrinthischen Stadtfragmenten. In den Stadtdarstellungen betonten die rauchenden Schornsteine im Hintergrund die inhumane Dimension der modernen Stadt.¹⁰⁷⁶ Für ihre düsteren Bilder nahmen sich Brodsky und Utkin Beispiel an den

¹⁰⁷³ Vgl. Catherine Cook, »A Picnic by the Roadside or Work in Hand for the Future?«, in: Michail Belov, *Text 6. Nostalgia of Culture*, S. 11–25, hier: S. 15.

¹⁰⁷⁴ Vgl. Lois E. Nesbitt, *Brodsky & Utkin. The complete works*, Princeton Architectural Press: New York, 2003, Tafel 6.

¹⁰⁷⁵ Ironischerweise wurde mehrere Ideenwettbewerbe in The Japan Architect von der Tokyo Central Glass Corporation finanziell unterstützt, vgl. ebd., S. 3.

¹⁰⁷⁶ Vgl. ebd., Tafel 20: »Ship of Fools or a Wooden Skyscraper for the Jolly Company«, Shinkenchiku-Wettbewerbsprojekt, The Japan Architect, Tokyo, 1988.

Radierungen aus der »Carceri«-Serie von Piranesi. In seinen Raumphantasien wich Piranesi von der Zentralperspektive ab und suchte nach mehreren Blickpunkten in den Bildern, sodass der von ihm dargestellte Raum als »unfassbar« erschien; hinzu kam die Behandlung von Licht, das keine eindeutig zuordenbare Quelle hatte, was die räumliche Verwirrung umso mehr verstärkte. Zu den sich wiederholenden Bildelementen gehören bei Piranesi massive Bögen, Brücken und Treppen, die aus dem Bildraum hinausführen und den Bildinnenraum hermetisch gegen das imaginäre Außen abgrenzten.¹⁰⁷⁷

Während die existenzielle Angst vor Moderne die Kerkerbilder Piranesis dominierte,¹⁰⁷⁸ war es wohl die Nostalgie gegenüber der im Verschwinden begriffenen Epoche mit ihrem nie eingelösten Glücksversprechen, die zum Hauptthema in den Arbeiten von Brodsky und Utkin aufstieg: mit den Ruinen- und Zerfallmotiven, die sich in beinahe allen ihrer Radierungen wiederfinden. Mit dem Beginn von »Perestroika« 1986 (was den Zusammenbruch des sowjetischen Imperiums fünf Jahre später einleitete), fand auch die »Papierarchitektur« öffentliche Anerkennung; just in dem Moment, in dem die in den Projekten geäußerte Kritik zunehmend obsolet wurde. Der sowjetische Kunsthistoriker Alexander Rappaport hielt 1989 fest, dass sich der Boom, den die Papierarchitektur in den Jahren zuvor erlebt habe, sich nun einem Ende zuneige.¹⁰⁷⁹ Der Triumphzug von »bumazhniki« nach der ersten Ausstellung in Moskau 1984, deren »Phantasien« Rappaport konzeptuell von den »Utopien« der NER-Gruppe aus den 1960er Jahren abgrenzte,¹⁰⁸⁰ endete, als diese in den Arbeiten proklamierten »Phantasien« sich um 1990 auf einmal in Möglichkeiten transformierten. Der kritische Geist der Papierarchitektur, ob in Moskau, London oder in Zürich, erschöpfte sich in dem Moment, als die nonkonformen Architekturen nach dem vermeintlichen Ende der ideologischen Konfrontation (und dem erneuten politischen Optimismus) ihre Wirkungskraft einbüßten und die nonkonformen Inhalte sich in der Folge zu neuen Normen verfestigten.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Ulya Vogt-Göknil, *Giovanni Battista Piranesi: »Carceri«*, Origo: Zürich, 1958.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Aldous Huxley, *Prisons with the »Carceri« Etchings by G.B. Piranesi*, Trianon Press: London, 1949.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Alexander G. Rappaport, »Sprache und Architektur des »Post-Totalitarismus«, in: Heinrich Klotz (Hrsg.), *Papierarchitektur. Neue Projekte aus der Sowjetunion*, Deutsches Architekturmuseum: Frankfurt am Main, 1989, S. 11–17, hier S. 11.

¹⁰⁸⁰ Alexandra Goutnova, Masha Panteleyeva (Hrsg.), *NER city of the future*, Allemandi for AVC Charity Foundation: Turin, 2019 [russische Erstausgabe 2018].

3. Schlussbetrachtungen

Warum sollten wir heute noch von Realismus in Bezug auf die Architektur sprechen? Die letzte auf die Kunst- und Literaturproduktion bezogene Realismusdebatte zum »Dirty Realism«, die auch die Architektur erfasste, liegt inzwischen etwa vierzig Jahre zurück. Zeitgleich kündigte sich um 1980 eine Zeitenwende von der bipolaren zu einer multipolaren Weltordnung an.¹⁰⁸¹ Die NATO verabschiedete 1979 den sogenannten Doppelbeschluss als Reaktion auf die Stationierung der SS-20 durch die Sowjetunion; zwei Wochen später marschierten sowjetische Truppen in Afghanistan ein. Angst und Langeweile hießen die zwei Leitmotive dieser Zeit: die Angst vor dem Atomkrieg und der Atomtechnologie, die mit der Chernobyl-Katastrophe 1986 von der Wirklichkeit eingeholt wurde, aber auch die Angst vor den Folgen einer ökologischen Krise, die durch den sauren Regen, das Ozonloch oder das »Waldsterben« (der Begriff ging sogar ins internationale Krisenvokabular ein), dominiert wurde. Die Langeweile als ein Zeichen der »Sinnkrise« deutete hingegen auf die ökonomische Unsicherheit, eine der Folgen der Deindustrialisierung, und das damit verbundene Gefühl der Perspektivlosigkeit, das von einer regelrechten Epidemie der Nostalgie flankiert wurde.¹⁰⁸² So bewegte sich im ersten Film der Kult-Trilogie »Zurück in die Zukunft«, der 1984 ins Kino kam, der Hauptprotagonist Marty McFly in die Vergangenheit, um die nicht zufriedenstellende bestehende Version der Gegenwart zu revidieren.¹⁰⁸³

Auch breitete sich in dieser Zeit eine neue Jugendkultur des Punk aus, die das Verschwinden von vertrauten gesellschaftlichen Mustern und die damit verbundenen Ängste widerspiegelte. Ihre Rebellion zeichnete sich durch eine Haltung des grundsätzlichen »Dagegenseins« aus: gegen die geltenden Normen der bürgerlichen Kultur, aber auch gegen die »Ökos«, die 1968er und ihre Ideale. Ihr Wunsch nach dem Anderssein äußerte sich vor allem in einer »toxischen« Ästhetik, die von der Musik bis zu aufwendig hergerichteten Frisuren reichte. Für die subkulturelle Orientierung am Punk entschieden sich die Jugendlichen nicht mehr, »weil sie einen begeisterte«, formuliert rückblickend Diedrich Diederichsen, »sondern man entschloss sich

¹⁰⁸¹ Vgl. Frank Bösch, *Zeitenwende 1979. Als die Welt von heute begann*, C.H. Beck: München, 2019; außerdem Jan Wenzel (Hrsg.), *Das Jahr 1990 freilegen: Remontage der Zeit*, Spector Books: Leipzig, 2019;

¹⁰⁸² Vgl. Jens Balzer, *High Energy. Die Achtziger – das pulsierende Jahrzehnt*, Rowohlt: Berlin, 2021, S. 9–25.

¹⁰⁸³ Vgl. Jens Balzer, *High Energy*, S. 279–291.

gleichzeitig bei der Wahl für das eine auch zu einer Wahl gegen das andere«. ¹⁰⁸⁴ Der amerikanische Architekturtheoretiker Reinhold Martin nennt das »Orwell-Jahr« 1984 als ein Jahr, in dem »a number of influential cultural theorists had adduced architectural examples to define the postmodern predicament more generally«; ¹⁰⁸⁵ darunter vor allem Fredric Jameson in seinem wirkungsmächtigen Essay »Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism«. Andreas Huysen unterstreicht, dass sich, im Unterschied zum Modernismus, in der Postmoderne »das Problem der Erhaltung kultureller Traditionen« als ein ästhetisches *und* als ein politisches Problem stellte. Sowohl der Konservatismus eines Ronald Reagan als auch die Retromania der Punk-Kultur waren nostalgisch. Das Urteil Huysens lautet insofern: »Das Konservative gehört nicht allein den Konservativen«, was bedeute, dass »der Kampf um Tradition« nicht unbedingt eine »rechte« Angelegenheit« zu sein hatte. ¹⁰⁸⁶

Gegen Ende der 1980er Jahre setzte sich (trotz des Börsenkrachs am »Schwarzen Montag« im Oktober 1987), schließlich die Vorstellung durch, das unternehmerische Handeln sei der neue Weg zur Selbstverwirklichung. Der wirtschaftliche Aufschwung, der an die fortschreitende Entwicklung von neuen Technologien gekoppelt war, ließ sich seit etwa der Mitte der 1980er Jahre beobachten. Im beginnenden Zeitalter des »Postfordismus« betraf der generelle Strukturwandel auch alle Arbeitsprozesse, die nun neu organisiert werden mussten. »Die achtziger Jahre beginnen in der Erwartung einer großen Wende«, stellt der Musikjournalist Jens Balzer rückblickend fest: »Sie enden damit, dass es tatsächlich zu einer Wende kommt«. ¹⁰⁸⁷

Vierzig Jahre später stellt sich die Realität als eine ganz andere dar. Nichtdestoweniger ist auch die Gegenwart von den Themen beherrscht, die in vielfacher Hinsicht an den Zustand vor vierzig Jahren anschließen: Die Bedrohung durch die Klimakrise und die ökologischen Katastrophen ist im Zeitalter des Anthropozän wieder aktuell; auch die ökonomischen Unsicherheiten haben nach der letzten Weltwirtschaftskrise 2008 stark zugenommen, und das erneute Erstarren der konservativen Politikstimmen signalisiert zugleich die florierende Sehnsucht nach einer »einfachen« Realität. Der britische Kulturwissenschaftler Mark Fisher klingt regelrecht

¹⁰⁸⁴ Diedrich Diederichsen zitiert in: Jens Balzer, *High Energy*, S. 50.

¹⁰⁸⁵ Vgl. Reinhold Martin, *Utopia's Ghost. Architecture and Postmodernism, Again*, University of Minnesota Press: Minneapolis, London, 2010, S. XII.

¹⁰⁸⁶ Vgl. Andreas Huysen, »Postmoderne – eine amerikanische Internationale?«, in: Andreas Huysen, Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1989, S. 13–44, hier S. 41.

¹⁰⁸⁷ Vgl. Jens Balzer, *High Energy*, S. 390 und S. 25.

pessimistisch, als er 2008 die Gegenwart des »Capitalist Realism«, dessen Beginn er in den 1980er Jahren verortet, beschreibt. Den Begriff nutzt er in Anlehnung an den »Kapitalistischen Realismus« in der deutschen Kunst der 1960er Jahre und im Anschluss an das Konzept, das 1984 von Michael Schudson in seinem Buch »Advertising: The Uneasy Persuasion« eingeführt wurde. Jedoch versteht Fisher den gegenwärtigen Begriff viel breiter: »It is more like a pervasive *atmosphere*, conditioning not only the production of culture but also the regulation of work and education, and acting as a kind of invisible barrier constraining thought and action.«¹⁰⁸⁸ Der gegenwärtige »Realismus« stelle somit eine ideologische Position dar, die ihren Erfolg dem Prozess ihrer »Naturalisierung« verdankt. »For Lacan«, argumentiert Fisher, »the Real is what any ›reality‹ must suppress«; »one strategy against capitalist realism«, meint er in der Folge, »could involve invoking the Real(s) underlying the reality that capitalism presents to us.«¹⁰⁸⁹ Die Emanzipation von der »natürlichen« Ordnung des »Kapitalistischen Realismus« erscheint also nur möglich durch ein wiederholtes Entlarven dieser Ordnung. Solange dies nicht der Fall ist, wird es nach Fisher einfacher sein, sich das Ende der Welt vorzustellen, als das Ende des Kapitalismus. Schon Anfang 2000 hatte sich in Hal Fosters »Design and Crime« allerdings ein Problem bemerkbar gemacht, das mit den »Entlarvungstaktiken« zusammenhing: Der kritische Einwurf von heute kann sich, so Foster, schon morgen als »a catchy phrase« und übermorgen als »a cliché« offenbaren: »Contemporary design is part of a greater revenge of capitalism on postmodernism – a recouping of its crossings of arts and disciplines, a routinization of its transgressions.«¹⁰⁹⁰ Auch der »Dirty Realism«, von Liane Lefaivre 1988 von der Literatur auf die Architektur der Gegenwart übertragen, erwies sich kurze Zeit später als ein nicht mehr brauchbarer Begriff, wenn die einstigen kritischen Praktiken mit der zunehmenden Ästhetisierung ihre Wirkung einbüßten.

Das heutige Interesse am Realismus und an einer »realistischen Architektur« knüpft unter anderem an die letzte Finanzkrise und die daraus resultierende Forderung nach dem »Realen« an, wobei sich an dieser Stelle eine Parallele zum Kunstbetrieb der 1970er Jahre ziehen lässt, als der Realismus zeitgleich mit der Entfaltung des spekulativen Aktienmarkts für eine Weile wieder an Bedeutung gewann.¹⁰⁹¹ Auf die

¹⁰⁸⁸ Vgl. Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is there no alternative?*, Zero books: Winchester u.a., 2009, S. 16.

¹⁰⁸⁹ Vgl. Mark Fisher, *Capitalist Realism*, S. 18.

¹⁰⁹⁰ Hal Foster, *Design and Crime (And Other Diatribes)*, Verso: London, New York, 2002, S. 24f.

¹⁰⁹¹ Vgl. Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, Merve: Berlin, 1978.

exemplarischen Themen der aktuellen »Wirklichkeit der Architektur« wies 2014 die Begleitpublikation der *Arch+* zum deutschen Beitrag auf der 14. Architekturbiennale in Venedig hin. Mit dem Bezug auf die neue Wirklichkeit wurde im Heft vor allem die »unmittelbare« Präsenz der Architektur angesprochen: So bauten die Generalkommissare des Deutschen Pavillons Alex Lehnerer und Stavros Ciriacidis (die zu dem Zeitpunkt der Biennale als Architekten und Lehrende in Zürich tätig waren) mit der Installation »Bungalow Germania« einen Teil des Kanzlerbungalows in Bonn im Maßstab 1:1 auf,¹⁰⁹² die eine bemerkenswerte Verbindung mit der 1:1 aufgebauten »Maison Dom-Ino« von Le Corbusier vor dem Hauptpavillon im Giardini della Biennale bildete. Der neue Realismus in der Architektur, von dem in der *Arch+* die Rede ist, bezog sich außerdem hauptsächlich auf die aktuelle philosophische Debatte und streifte nur den auf die Kunst und Literatur bezogenen historischen Realismuskurs. Die beiden Herausgeber Nikolaus Kuhnert und Anh-Linh Ngo heben zwar in der Einführung die Gefahr einer Vereinnahmung durch »konservative Grundströmungen« hervor, beharren zugleich auf der »Autonomie der Dinge«, die »einen Aufruf zur grundlegenden Umkehr des Denkens« mit einschließt und »angesichts der destruktiven Aneignung der Welt durch den Menschen dringend notwendig erscheint«.¹⁰⁹³

Ein weiteres *Arch+* Heft aus dem Jahr 2020 behandelt den »Neuen Realismus« in der französischen Architektur: *Arch+*, das sich hier als »ein Kind von 68« definiert, knüpft hiermit an die »rationalistische Tradition französischer Prägung« an. »Neu und aufregend an der heutigen Entwicklung«, ist im Editorial zum Heft zu lesen, »ist die poetische Verwandlung dieses Rationalismus, die davon herrührt, dass sich diese Generation auf den Alltag und die Gesellschaft einlässt«.¹⁰⁹⁴ Im Anschluss an die Stadtdiskurse der 1970–80er und 2000er Jahre geht es der heutigen Generation der französischen Architekturschaffenden um die »Akzeptanz des Bestehenden«, so die Herausgeber:innen, »das in seiner urbanen Logik gestärkt werden soll«.¹⁰⁹⁵ Auch dieses Thema kam schon einmal mit der Entdeckung der Peripherie in den 1980er Jahren zur Sprache, als es um die Reorganisation und Umnutzung von ehemaligen Industriearealen

¹⁰⁹² Vgl. Nikolaus Kuhnert, Anh-Linh Ngo, »Get Real! Die Wirklichkeit der Architektur«, in: *Arch+* 217.2014: Get Real! Die Wirklichkeit der Architektur, S. 8f.

¹⁰⁹³ Vgl. Nikolaus Kuhnert, Anh-Linh Ngo, »Get Real!«. S. 9.

¹⁰⁹⁴ Vgl. Anh-Linh Ngo, André Kempe, Melissa Koch, »Neuer Realismus in der französischen Architektur«, in: *Arch+* 240.2020: Neuer Realismus in der französischen Architektur, S. 1–3, hier: S. 1; Ngo, Kempe und Koch verweisen außerdem auf die Verwandtschaft mit dem Heft 220.2015: Normcore: Die Radikalität des Normalen in Flandern.

¹⁰⁹⁵ Anh-Linh Ngo, André Kempe, Melissa Koch, »Neuer Realismus«, S. 2.

ging, die heute als »Fabrikorte« der neuen kreativen Klasse fungieren. Mit der Entdeckung der »Zwischenstadt«,¹⁰⁹⁶ die Ende der 1990er Jahre in den Fokus des städtebaulichen Diskurses rückte, war eine Erwartung einer entsprechenden urbanen Erneuerung verbunden. Nach der »Krise der Stadtdiskurse«¹⁰⁹⁷ kam allerdings erst eine erneute Krise der Stadt. So verweist der schweizerische Soziologe Christian Schmid auf den Wandel von Zürich, das um 1980 der Schauplatz der Jugendunruhen war, und zum Beginn des neuen Jahrhunderts nun das neue »urbane Lebensgefühl« repräsentiert: »clean, kaufkräftig und festfreudig«.¹⁰⁹⁸

Etwa zwanzig Jahre nach der ersten Eröffnung der Ausstellung »Analoge Architektur« beklagte der britische Architekt Adam Caruso auch die Fehlentwicklung der »Analogen Architektur«. Die ehemaligen »Analogen« Christian Kerez und Valerio Olgiati würden zwar, so Caruso, noch heute mit der Idee des Bildes arbeiten, jedoch die einst mit der »Analogen Architektur« angesprochenen Themen in ihren aktuellen Projekten zurückweisen; und mehr als das: »Analogue Architecture had been consigned to the status of being ›old fashioned‹, and even worse ›provincial‹«.¹⁰⁹⁹

Für die Ausstellung »And now the Ensemble!«, die Miroslav Šik für den Schweizer Pavillon auf der Architekturbiennale in Venedig 2012 konzipierte, entwarf er ein »visuelles Manifest«, das alle vier Wände im sonst leer gelassenen Hauptraum des Schweizer Pavillons bekleidete. Das Panoramabild stellte eine schwarz-weiße Collage dar, auf der die Bauten von Šik selbst, den ehemaligen »Analogen« und heute den Baseler Architekt:innen Miller & Maranta und von den Zürchern Knapkiewicz & Fickert zu sehen waren. Die Collage, die Rossis »Cittá analoga«, aber auch die früheren Architekturbilder der Analogen in Erinnerung rief, signalisierte zugleich, dass das »Ensemble« nicht mehr an einer innovativen Erneuerung durch Provokation eines »Dirty Realism« interessiert war. Der Leitsatz der anti-modernistischen altneuen

¹⁰⁹⁶ Vgl. Thomas Sieverts, *Zwischenstadt: Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*, Vieweg: Braunschweig, 1997;

¹⁰⁹⁷ Karin Wilhelm, »Verlircht die Stadt in der Peripherie? Einleitende Fragen zur Krise der Städte«, in: Karin Wilhelm, Gregor Langenbrinck (Hrsg.), *City-Lights – Zentren, Peripherien, Regionen*, Böhlau: Wien u.a., 2002, S. 15–29.

¹⁰⁹⁸ Vgl. Christian Schmid, »Wir wollen die ganze Stadt! Die Achtziger Bewegung und die urbane Frage«, in: Heinz Nigg (Hrsg.), *Wir wollen alles, und zwar subito!*, S. 352–368, hier: S. 363.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Adam Caruso, »Whatever Happened to Analogue Architecture«, in: AA files 59.2009, S. 74f.

Architektur lautet heute nach Šik: »Time really does heal all wounds, by weaving monologues together into a characteristic whole.«¹¹⁰⁰

¹¹⁰⁰ Vgl. Miroslav Šik, »Designing an ensemble«, in: Miroslav Šik and the Swiss Arts Council Pro Helvetia (Hrsg.), *And Now the Ensemble!!!*, Lars Müller: Zürich, 2012, S. 45–55, hier: S. 53; zum Rückblick auf die Analoge Architektur vgl. auch Tec21 37.2015: Analoge Architektur I: die Lehre, und Tec21 38.2015: Analoge Architektur II: die Praxis; zu einer versuchten Neudefinition von »Dirty Realism«, vgl. Jesus Vassalo, *Seemless. Digital Collage and Dirty Realism in Contemporary Architecture*, ParkBooks: Zürich, 2016.

1. Literaturverzeichnis

Felix Aeppli, »Vom unerreichbaren Ort des unerreichbaren Glücks. Die Achtziger Bewegung im Spiegel des Schweizer Films«, in: Heinz Nigg (Hrsg.), *Wir wollen alles, und zwar subito!*, S. 408–417.

Matthew Aitchison, »Townscape: scope, scale and extent«, in: *The Journal of Architecture*, 5.2012, S. 621–642.

Karo Alabjan, *Zadachi sovetskoj arhitektury*. (Doklad K.S. Alabjana), Izdatelstvo Vsesojuznoj Akademii Arhitektury: Moskau, 1937.

Stan Allen and Hal Foster, »A Conversation with Kenneth Frampton«, 106.2003, S. 35–58.

Jean-Christophe Ammann (Hrsg.), *documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute*, (Katalog) documenta: Kassel, 1972.

Jean-Christophe Ammann, »Realismus«, in: ders. (Hrsg.), *documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute*, (Katalog) documenta: Kassel, 1972, S. 15.1–15.2.

archithese 13.1975: *Las Vegas etc. oder: Realismus in der Architektur*.

archithese 16. 1975: *USA-Switzerland: Erfahrungen – Vergleiche*.

archithese 17. 1976: *Metropolis 1. New York: ein europäischer Mythos*.

archithese 18. 1976: *Metropolis 2. New York, oder die architektonische Vermittlung einer Explosion*.

archithese 20. 1976: *Metropolis 3. Amerikanismus, Skyscraper und Ikonografie*.

archithese 10.1977: *Otto R. Salvisberg*.

archithese 27–28.1979: *Heim und Heimat*.

archithese 2.1980: Haefeli, Moser, Steiger.

archithese 6.1981: *Hans Bernoulli*.

archithese 1.1980: *Nachkriegs-Generation: Schweizer Architekten unter 40*

archithese 1.1990: *Neue Ansichten – Dirty Realism*.

Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin und New York: de Gruyter, 1978 [1974]

Thordis Arrhenius, »Discourse«, in: Thordis Arrhenius, Mari Lending, Wallis Miller, Jérémie Michael McGowan (Hrsg.), *Exhibiting Architecture: Place and Displacement*, Lars Müller: Zürich, 2014, S. 15–20.

Vitorio Aureli, *The project of Autonomy. Politics and Architecture within and against Capitalism*, Princeton Architectural Press: New York, 2008.

Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke: Bern und München, 1971 [1946].

Hugo Aust, *Literatur des Realismus*. 3., überarbeitete und aktualisierte Auflage, J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar, 2000.

Autorenkollektiv an der Architekturabteilung der EHT Zürich, *Göhnerswil. Wohnungsbau im Kapitalismus. Eine Untersuchung über die Bedingungen und Auswirkungen der privatwirtschaftlichen Wohnungsproduktion am Beispiel der Vorstadtsiedlung Sunnebüel in Volketswil bei Zürich und der Generalunternehmung Ernst Göhner AG*, Verlagsgenossenschaft: Zürich, 1972.

Yuri Avvakumov, *Bumazhnaja Arhitektura. Antologija*, Garage Museum of Contemporary Art: Moskau, 2019.

John Baeder, *Diners. With an introduction by Vincent Scully*. Harry N. Abrams: New York, 1978.

Alfred H. Barr, Jr., Henry-Russell Hitchcock, Walter Gropius, George Nelson, Ralph T. Walker, Christopher Tunnard, Frederick Gutheim, Marcel Breuer, Peter Blake, Gerhard Kallmann, Talbot Hamlin, Lewis Mumford and Carl Koch, »What Is Happening to Modern Architecture?«, in: *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Spring 1948, Vol. 15, Nr. 3, S. 4–20.

Hans-Peter Bärtschi, Dolf Schnebli, Jan Verwijnen, »Viele Mythen, ein Maestro : Kommentare zur Zürcher Lehrtätigkeit von Aldo Rossi«, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 12.1997, S. 37–44.

Vadim Bass, »The Discourse of Form as the Last Refuge of the Soviet Architect«, in: *Novoe literaturnoe obozrenie (New Literary Observer)*, 1.2016, S. 16–38.

John Barth, »A Few Words About Minimalism«, in: *New York Times*, 28. Dezember 1986.

Jean Baudrillard, »Die Ordnung der Simulakren«, in: ders., *Der symbolische Tausch und der Tod*, Matthes & Seitz: Berlin, 2011 [1976], S. 92–156.

Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, Merve: Berlin, 2016 [1978].

André Bazin, »Cinematic Realism and the Italian School of the Liberation« (1948), in: Bert Cardullo (Hrsg.), *André Bazin and Italian Neorealism*, Continuum: New York, London, 2011, S. 29–50.

Eduard Beaucamp, »Der säkulare Bilderstreit«, in: Hans-Werner Schmidt, (Hrsg.), *Willi Baumeister und Karl Hofer. Begegnungen der Bilder*, Museum der bildenden Künste Leipzig: Leipzig, 2005.

Bernhard und Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen*, Kunst-Zeitung Nr. 2, Michelpr.: Düsseldorf, 1969.

Bernhard und Hilla Becher, *Anonyme Skulpturen. Eine Typologie technischer Bauten*, Art-Press: Düsseldorf, 1970.

Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau* (1926), Ullstein: Berlin u.a., 1964.

Madison Bell, »Less is Less: The Dwindling American Short Story«, in: *Harper's Magazine* April 1986, S. 64–69.

Hans Bertens, Theo D'haen, »After the war 1945-1980«, in: diess., *American Literature: A History*, Routledge: London, 2014.

Peter Bichsel, *Des Schweizers Schweiz. Aufsätze*, Arche Verlag: Zürich, 1989 [1969].

Thomas Biebricher, *Geistig-moralische Wende. Die Erschöpfung des deutschen Konservatismus*, Matthes & Seitz: Berlin, 2018.

Biennale di Venezia (Hrsg.), *Terza Mostra internazionale di architettura. Progetto Venezia* (Band I-II), Electa: Mailand, 1985.

Marco Biraghi, *Project of Crisis. Manfredo Tafuri and contemporary architecture*, MIT Press: Cambridge, Mass., 2005.

Mascha Bisping, »Die ganze Stadt dem ganzen Menschen? Zur Anthropologie der Stadt im 18. Jahrhundert. Stadtbaukunst, Architektur, Ästhetik, Medizin, Literatur und Staatstheorie«, in: Maximilian Bergengruen u.a. (Hrsg.), *Die Grenzen des Menschen: Anthropologie und Ästhetik um 1800*, Königshausen & Neumann: Würzburg 2001, S.183–204.

Ernst Bloch, »Diskussionen über Expressionismus«, in: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), *Die Expressionismusdebatte*, S. 180–191.

Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, (erweiterte Ausgabe), Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1962 [1935].

Silvan Blumenthal, *Das Lehrcanapé. Lucius Burckhardt und das Architektenbild an der ETH Zürich 1970–1973*, Standpunkte Dokumente: Basel, 2010.

Manfred Bock, *Anfänge einer neuen Architektur. Berlages Beitrag zur architektonischen Kultur der Niederlande im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Wiesbaden, 1983.

Ezio Bonfanti (Hrsg.), *Architettura razionale*, (Ausstellungskatalog), Angeli: Milano, 1973.

Frank Bösch, *Zeitenwende 1979. Als die Welt von heute begann*, C.H. Beck: München, 2019.

Max Bosshard und Christoph Luchsinger, »Das Labyrinth von Aldo Rossi«, in: Ákos Moravánszky, Judith Hopfengärtner (Hrsg.), *Aldo Rossi und die Schweiz: Architektonische Wechselwirkungen*, gta: Zürich, 2011, S. 167–181.

Michael Bouleee, »Akademien und Kunstschulen im deutschsprachigen Raum«, in: Ralph Johannes (Hrsg.), *Entwerfen*, Junius: Hamburg, 2009, S. 450–480.

Svetlana Boym, *The future of nostalgia*, Basic Books: New York, 2001.

Bertold Brecht, »Kühle Wampe oder Wem gehört die Welt?« (Filme und Drehbücher), in: Jan Knopf (Hrsg.), *Brecht-Handbuch: in fünf Bänden. Band 3: Prosa, Filme, Drehbücher*, Metzler: Stuttgart u.a., 2002, S. 448.

Bazon Brack, »Ein neuer Bilderkrieg. Programmtext des audiovisuellen Vorworts der d 5«, in: Jean-Christophe Ammann (Hrsg.), *documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute*, (Katalog) documenta: Kassel, 1972, S. 2.1–2.19.

Roger Bromley, Udo Göttlich, Carsten Winter, *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, zu Klampen: Lüneburg, 1999.

Craig Buckley (Hrsg.), *After the Manifesto. Writing, Architecture, and Media in a New Century*, GSAPP Books: New York, 2014.

Tilman Buddensieg und Henning Rogge, »Formgestaltung für die Industrie. Peter Behrens und die Bogenlampen der AEG«, in: Gerhard Bott (Hrsg.), *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit*, Peters: Hanau, 1977, S. 117–142.

Hans-Jürgen Buderer, »Die Geschichte einer Ausstellung – 1923, 1925, 1933«, in: Manfred Fath (Hrsg.), *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*, Prestel: München, 1994, S. 15–37.

Martin Bühler, Alberto Dell’Antonio, Fortunat Dettli, Eva-Maria Rieping, Miroslav Šik, Josef Smolenicky, Daniel Studer, »Heimaten«, in: Kristin Feireiss (Hrsg.), *Paris – Architektur und Utopie. Städtebauliche Entwürfe für den Aufbruch in das 21. Jahrhundert*, Ernst: Berlin, 1989, S. 18–25.

Martin Bühler, Andreas Hild, Eva-Maria Rieping, Miroslav Šik, Josef Smolenicky, Daniel Studer, »Jenes Berlin – analog entwerfen«, in: Kristin Feireiss (Hrsg.), *Berlin – Denkmal oder Denkmodell? Städtebauliche Entwürfe für den Aufbruch in das 21. Jahrhundert*, Ernst: Berlin, 1988, S. 66–71.

Lucius Burckhardt, Max Frisch, Markus Kutter, *achtung: die Schweiz. Ein Gespräch über unsere Lage und ein Vorschlag zur Tat*, (Broschüre), Felix Handschin: Basel, 1955.

Lucius Burckhardt, Max Frisch und Markus Kutter, *Die neue Stadt*, Handschin: Basel, 1956.

Lucius Burckhardt, »Die Krise an der ETH-Architekturabteilung«, in: Werk 9.1971, S. 578–581.

Lucius Burckhardt, »Wiedergelesen und ausgelesen: ›achtung: die Schweiz‹ und ›die neue Stadt‹: Pauenschlag in der Architekturdebatte«, in: Werk, Bauen + Wohnen 7–8.2000: *Debatten 1955-1975: gegen die ›Verhäusellung der Schweiz‹*, S. 8–13.

Lucius Burckhardt, »Dirt« (1980), in: Jesko Fezer, Martin Schmitz (Hrsg.), *Lucius Burckhardt Writings. Rethinking Man-made Environments Politics, Landscape & Design*, Springer: Wien u.a., 2012, S. 166–169.

Matteo Burioni (Hrsg.), Giorgio Vasari. Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des disegno, Klaus Wagenbach: Berlin, 2012.

Martin Büsser, *If the kids are united. Von Punk zu Hardcore und zurück*, Ventil: Mainz, 2013.

Gavin Butt, »Being in A Band: Art-school Experiment and the Post-Punk Commons – a Lecture«, in: Gavin Butt, Mark Fisher, Kodwo Eshun (Hrsg.), *Post-Punk Then and Now*, Repeater: London, 2016, S. 57–83.

Gerhard Büttnebender, Sigurd Hermes, »Zum Realisationsbereich FILM«, in: Jean-Christophe Ammann (Hrsg.), *documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute*, (Katalog) documenta: Kassel, 1972, S. 12.1–12.5.

Bert Cardullo, »What is Neorealism?«, in: ders. (Hrsg.), *André Bazin and Italian Neorealism*, Continuum: New York, London, 2011, S. 18–28.

Casabella Continuita 215. April–Mai 1957.

Germano Celant, *Aldo Rossi – teatri*, (Katalog) Skira: Mailand, 2012.

Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie*, Walther König: Köln, 2007.

Selim O. Chan-Magomedov, »Chapter 3. Interaction of Architecture and Leftist Fine Art«, in: *Arhitektura sovjetskogo avangarda. Kniga pervaja* (Architecture of Soviet Avantgarde. Book 1), S. 120–123.

Timothy J. Clark, »Ein bürgerlicher Totentanz. Max Bouchon über Courbet«, in: Klaus Herding (Hrsg.), *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1978, S. 194–211.

Nigel Coates, *Narrative Architecture*, Wiley: Chichester, 2012.

Nigel Coates, »New clubs at large«, in: AA Files 1.1981–82, S. 4–8.

Eva Cockcroft, »Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War«, in: Artforum, June 1974, S. 39–41.

Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1950*, Faber and Faber: London, 1971.

Beatriz Colomina, »On Adolf Loos and Josef Hoffman: Architecture in the Age of Mechanical Reproduction«, in: 9H 6.1983 (ohne Seitenangabe).

Beatriz Colomina und Craig Buckley (Hrsg.), *Clip, stamp, fold: the radical architecture of little magazines, 196X to 197X*, Actar: Barcelona, 2010 [2006].

Beatriz Colomina und Craig Buckley mit Alicia Imperiale, Urtzi Grau, Lydia Kallipolti, Daniel Lopez-Perez und Joaquim Moreno, »Clip, Stamp, Fold: Die radikale Architektur kleiner Zeitschriften, 196X-197X«, in: Arch+ 186–187.2008, S. 28–31.

Alan Colquhoun, »Regeln, Realismus und Geschichte«, in: *archithese* 19.1976: *Realismus in der Architektur*, S. 12-17.

Alan Colquhoun, »Zwischen Architektur und Philosophie. Rationalismus 1750 – 1970«, in: Claus Baldus, Vittorio Magnago Lampugnani (Hrsg.), *Das Abenteuer der Ideen. Internationale Bauausstellung Berlin 1987. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, Eine Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie zum Berichtsjahr 1984 der Internationalen Bauausstellung Berlin 1987, Frölich & Kaufmann: Berlin, 1984.

Alan Colquhoun, *Modern Architecture*, Oxford University Press: Oxford, New York, 2002.

Controspazio 1.1974: *Architettura di Mario Ridolfi*.

Catherine Cook, »A Picnic by the Roadside or Work in Hand for the Future?«, in: Michail Belov, *Text 6. Nostalgia of Culture: Contemporary Soviet Visionary Architecture*, AA Publications: London, 1988, S. 11–25.

Catherine Cooke, »Images in context«, in: dies., *Architectural drawings of the Russian avant-garde*, The Museum of Modern Art: New York, 1990.

Catherine Cooke, Igor Kazus, *Sowjetische Architekturwettbewerbe 1924 – 1936*, Wiese: Basel, 1991.

Cooper Union for the Advancement of Science and Art. School of Art and Architecture (Hrsg.), *Education of An Architect: A Point of View: The Cooper Union School of Art and Architecture 1964–1971*, (Ausstellungskatalog) [s.n.]: New York, 1971.

Roy C. Cowen, *Der Poetische Realismus. Kommentar zu einer Epoche*, Winkler: München, 1985.

Thomas Craven, »Art and propaganda« (1934), in: David Shapiro, *Social Realism. Art as a Weapon*, Ungar: New York, 1973, S. 81–94.

Gabriela Christen, »Der Nation zum Gedenken: Bilder schweizerischer Befindlichkeit«, in: Walter Leimgruber und Gabriela Christen (Hrsg.), *Sonderfall? Die Schweiz zwischen Réduit und Europa*, Schweizerisches Landesmuseum: Zürich, 1992, S. 33–46.

Hubert de Cronin Hastings, »Townscape: A Plea for an English Visual Philosophy«, in: *Architectural Review*, Dezember 1949, S. 360-362, zitiert nach: Joan Ockman (Hrsg.), *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*, S. 114–119.

Gordon Cullen, *The Concise Townscape*, London: The Architectural Press, 1971 (Erstausgabe: ders., *Townscape*, London: The Architectural Press, 1961)

Bice Curiger (Hrsg.), *Saus und Braus – Stadtkunst*, Zürich 1980 [Reprint 2020].

Bice Curiger, »Un Po' Artista Un Po' No« (Adriano Celentano)«, in: dies. (Hrsg.), *Saus und Braus – Stadtkunst*, S. 6–11.

John J. Curley, *Global Art and the Cold War*, Laurence King: London, 2018.

Stéphanie Dadour, »Postmodern Architects as Theorists: The Case of the Essay Collection (1988–1998)«, in: Véronique Patteeuw und Léa-Catherine Szacka, (Hrsg.), *Mediated messages: Periodicals, Exhibitions and the Shaping of Postmodern Architecture*, London u.a.: Bloomsbury Visual Arts, 2018, S. 197–210.

Daidalos 75. 2000: *Alltag*.

René Daumal, *Der Berg Analog: Ein nicht-euklidischer, im symbolischen Verstand authentischer alpinistischer Abenteuerroman*, Zero sharp: Berlin, 2017 [1952].

Irina Davidovici, *Forms of Practice. German-Swiss Architecture 1980–2000*, gta: Zürich, 2012.

Irina Davidovici, (Hrsg.), bfo-journal 2.2016: »A partial Synthesis«: *Debates on Architectural Realism*.

Irina Davidovici, »Issues of Realism: Archithese, Postmodernism and Swiss architecture, 1971–1986«, in: Véronique Patteeuw, Léa-Catherine Szacka (Hrsg.), *Mediated Messages: Periodicals, Exhibitions and the Shaping of Postmodern Architecture*, London u.a.: Bloomsbury Visual Arts, 2018, S. 101–119.

Irina Davidovici, »Between disenchantment and idealism: Realism and autonomy in *archithese*« (Manuskript zur Publikation von Gabrielle Schaad, Torsten Lange (Hrsg.), *archithese reader: Critical Positions in Search of Postmodernity, 1971–1976*, Triest: St. Gallen, (erscheint 2021).

Guy Debord, »Perspectives for Conscious Changes in Everyday Life« (1961), in: Ken Knabb (Hrsg.), *Situationist International Anthology: Revised and Expanded Edition*, Bureau of Public Secrets: Berkeley CA, 2007, S. 90–99.

Guy Debord, *Gesellschaft des Spektakels*, Edition Tiamat: Berlin, 1996 [1967].

Bart Decroos, Véronique Patteeuw, Aslı Çiçek, Jantje Engels, »The Drawing as a Practice«, in: OASE 105.2020: *Practices of drawing*, S. 12–25.

Roger Diener, Jacques Herzog, Marcel Meili, Pierre de Meuron, Christian Schmid: ETH Studio Basel. Institut Stadt der Gegenwart (Hrsg.), *Die Schweiz. Ein städtebauliches Portrait*, Birkhäuser: Basel u.a., 2006.

Martina Długaiczkyk, »Architektur im Labor. Lehrsammlungen als Mittel der Wissensproduktion und -kommunikation«, in: Anke te Heesen und Margarete Vöhringer (Hrsg.), *Wissenschaft im Museum – Ausstellung im Labor*, Berlin 2014, S. 64–88.

Martina Długaiczkyk, »»Architectonicidae Architectonica« – Architekt(ur)en und Naturwissen. Über die Wirkmacht von Lehrsammlungen in Technischen Hochschulen zu Beginn der Moderne, in: Annerose Keßler, Isabelle Schwarz (Hrsg.), *Objektivität und Imagination. Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*, Bielefeld 2018, S. 203–224.

Tamas Dobozy, *Towards a definition of Dirty Realism*, (Dissertation) The University of British Columbia: Vancouver, 2000.

Carl Doka, *Kulturelle Aussenpolitik*, Berichthaus: Zürich, 1956.

Arthur Drexler (Hrsg.), *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, (Katalog), MoMA New York/MIT Press: Cambridge, Mass., 1977.

Stephen Duncombe, *Notes From Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*, Microcosm: Bloomington, Portland, 2008 [1997].

Carolin Duttlinger, Beitrag »Realismus«, in: Achim Trebeß (Hrsg.), *Metzler Lexikon Ästhetik: Kunst, Medien, Design und Alltag*, J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar, 2006, S. 314-316.

Terry Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, 5. Auflage 2008 [1983].

Donald Drew Egbert, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture illustrated by the Grand Prix de Rome*, Princeton University Press: Princeton, 1980.

Peter Eisenman, *AA Box III: Moving Arrows, Eros and Other Errors. An architecture of absence*, AA Publications: London, 1986.

Peter Eisenmann (Hrsg.), *Aldo Rossi in America. 1976–1979*, (Katalog), MIT Press: Cambridge, Mass., 1980.

Peter Eisenman, »Post-Functionalism« (Editorial), in: K. Michael Hays, *Oppositions Reader*, S. 9–12.

Angelus Eisinger und Michel Schneider (Hrsg.), *Stadtland Schweiz. Untersuchungen und Fallstudien zur räumlichen Struktur und Entwicklung in der Schweiz*, Birkhäuser: Basel u.a., 2003.

Norbert Elias, »Zum Begriff des Alltags«, in: Kurt Hammerich und Michael Klein (Hrsg.), *Materialien zur Soziologie des Alltags*, Westdeutscher Verlag: Opladen, 1978, S. 22–29.

George Eliot (Mary Ann Evans), »In which the Story Pauses a Little«, in: dies., *Adam Bede* [1859] (ohne Seitenangabe).

Leonard Emmerling, Mathilde Weh, Goetheinstitut e.V. (Hrsg.), *Geniale Dilletanten. Subkultur der 1980er Jahre in Deutschland*, Hatje-Cantz: Berlin u.a., 2015.

Eva von Engelberg-Dočkal, Markus Krajewski, Frederike Lausch (Hrsg.), *Mimetische Praktiken in der neueren Architektur Prozesse und Formen der Ähnlichkeitserzeugung*, Universitätsbibliothek Heidelberg: Heidelberg, 2017.

Friedrich Engels an M. Kautsky, London 26.11.1885, in: Hans Koch (Hrsg.), *Karl Marx. Friedrich Engels, Wladimir Iljitsch Lenin: Über Kultur, Ästhetik, Literatur. Ausgewählte Texte*, Philipp Reclam jun.: Leipzig, 1975, S. 432–434.

Dietrich Erben, »Das Medium des Buches und die Institution der Textgattung in der Architekturtheorie«, in: ders. (Hrsg.), *Das Buch als Entwurf. Textgattungen der Geschichte der Architekturtheorie. Ein Handbuch*, Wilhelm Fink: Paderborn, 2019, S. 10–29.

Alexander Etkind, *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*, Polity Press: Cambridge, 2011.

Richard A. Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890 – 1940*, MIT Press: Cambridge Mass., 1991.

Adalbert Evers, Günther Uhlig, »Editorial«, in: Arch+ 57–58.1981: *Ein neuer Realismus in der Architektur?. Projekte – Begründungen*, S. 3.

Konrad Farner, *Kunst als Engagement*, Luchterhand: Darmstadt, Neuwied, 1973.

Konrad Farner, *Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten*, Luchterhand: Neuwied und Berlin, 1970 [1960].

Roger Fayet, *Reinigungen. Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*, Passagen: Wien, 2003.

Roger Fayet (Hrsg.), *Verlangen nach Reinheit oder Lust auf Schmutz? Gestaltungskonzepte zwischen rein und unrein*, Passagen: Wien, 2003.

Kristin Feireiss (Hrsg.), *Berlin – Denkmal oder Denkmodell? Städtebauliche Entwürfe für den Aufbruch in das 21. Jahrhundert*, Ernst: Berlin, 1988.

Kristin Feireiss (Hrsg.), *Paris – Architektur und Utopie. Städtebauliche Entwürfe für den Aufbruch in das 21. Jahrhundert*, Ernst: Berlin, 1989.

Niall Ferguson, Charles S. Maier, Erez Manela, Daniel J. Sargent (Hrsg.), *The Shock of the Global: The 1970s in Perspective*, Belknap Press of Harvard Univ. Press: Cambridge, Mass. u.a., 2010.

Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1984.

Konrad Fiedler, »Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit« (1881), in: Hermann Konnerth (Hrsg.), *Konrad Fiedlers Schriften über Kunst*. Erster Band, R. Piper & Co: München, 1913, S. 133–182.

Martin Filler, »Mumford remembered«, in: Design Book Review, 19.1991: *Mumford: A Usable Man of the Past*, S. 14–19.

Erna Fiorentini, Beitrag »Wahrheit«, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage, J.B. Metzler: Stuttgart u.a., 2011, S. 472.

Peter Fischli, David Weiss, *Siedlungen, Agglomerationen*, Kunsthalle Zürich/Edition Patrick Frey: Zürich, 1993.

Peter Fischli und Lori Hersberger: »Man bediente sich einfach bei dem, was herumlag. Die Moral der Hässlichkeit«, in: Lurker Grand (Hrsg.), *Hot love: Swiss Punk & Wave. 1976 – 1980*, Edition Patrick Frey: Zürich 2006, S. 111–121.

Kay Fisker, »The moral of functionalism« (1947), in: Michael Asgaard Andersen (Hrsg.), *Nordic Architects write. A documentary anthology*, Routledge: Abingdon u.a., 2008, S. 34–39.

Karl Fleig, »Meine Begegnung mit Bernhard Hoesli: der Anfang des Grundkurses an der Architekturabteilung der ETH Zürich«, in: *Schweizer Ingenieur und Architekt*, 4.1985, S. 70–73.

Adrian Forty, »Spatial Mechanics« – Scientific Metaphors«, in: ders., *Words and Buildings. A Vocabulary of modern Architecture*, Thames & Hudson: London 2004.

Adrian Forty »Language and Drawing«, in: ders., *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson: London, 2016, S. 28–41.

Kurt W. Forster, »Architecture in Print: How Schinkel Invented the ›Œuvre complète‹«, in: ders., *Schinkel. A Meander through his Life and Work*, Birkhauser: Basel 2018, S. 313–331.

Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1996.

Hal Foster, *Design and Crime (And Other Diatribes)*, Verso: London, New York, 2002.

Kenneth Frampton, »Towards a critical regionalism. Six points an architecture of resistance« (1983), in: Hal Foster (Hrsg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern culture*, The New York Press: New York, 1983, S. 17–34.

Kenneth Frampton, »Postskriptum 1983: moderne Architektur und kritischer Regionalismus«, in: ders., *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Deutsche Verlags-Anstalt: Stuttgart, 1983, S. 250–261.

Kenneth Frampton, *Modern Architecture. A Critical History*, Thames & Hudson: London, 2007 [Erstausgabe: 1980].

Harmut Frank, Andreas Müller, Beat Schweingruber, »Zeitzeugen über die 68er-Ereignisse an der ETH Zürich: das Phänomen ›Göhnerswik‹«, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 7–8.2000, S. 32–35.

Max Frisch, »Cum grano salis: eine kleine Glosse zur schweizerischen Architektur«, in: *Werk* 10.1953, S. 325–329.

Paolo Fumagalli, Ernst Hubeli, Mario Campi, »Lehrmethoden und Lehrinhalte: ein Gespräch mit vier Lehrern der Architekturabteilung der ETH Zürich über die Diplomarbeiten«, in: *Werk, Bauen + Wohnen*, 6.1986, S. 4–10.

Paolo Fumagalli, »Ein Ort für Mobile: Projekt für das Hotel Castello Mövenpick in Bellinzona, 1988«, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 10.1988, S. 54–59.

Herbert J. Gans, *Popular culture & high culture. An analysis and evaluation of taste*, Basic Books: New York, 1974.

Herbert J. Gans, *The Levittowners: Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*, Columbia University Press: New York, 1982 [1967].

Mario Gandelsonas, »Neo-Functionalism« (Editorial), in: K. Michael Hays, *Oppositions Reader: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*, Princeton Architectural Press: New York, 1999, S. 7-8 [Oppositions 5, Sommer 1976].

Jessica C. E. Gienow-Hecht, »How Good Are We? Culture and the Cold War«, in: Giles Scott-Smith, Hans Krabbendam (Hrsg.), *The Cultural Cold War in Western Europe*, S. 225–236.

Karin Gimmi, »Von der Kunst, mit der Architektur Staat zu machen. Der Fall Armin Meili«, in: Georg Kohler, Stanislaus von Moos (Hrsg.), *Expo-Syndrom? Materialien zur Landesausstellung 1883–2002*, gta: Zürich 2002, S. 157–178.

Cora Sol Goldstein, »The Control of Visual Representation: American Art Policy in Occupied Germany, 1945–1949«, in: Giles Scott-Smith, Hans Krabbendam (Hrsg.), *The Cultural Cold War in Western Europe, 1945–1960*, Frank Cass: London u.a., 2003, S. 237–251.

E. C. Goossen, *The Art of the Real USA, 1948–1968*, The Museum of Modern Art: New York, 1968.

Udo Göttlich, »Zur Epistemologie der Cultural Studies in kulturwissenschaftlicher Absicht: Cultural Studies zwischen kritischer Sozialforschung und Kulturwissenschaft«, in: Udo Göttlich, Lothar Mikos und Rainer Winter (Hrsg.), *Die Werkzeugkiste der Cultural Studies Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen*, transcript: Bielefeld, 2001, S. 15–42.

Alexandra Goutnova, Masha Panteleyeva (Hrsg.), *NER city of the future*, Allemandi for AVC Charity Foundation: Turin, 2019 [russische Erstausgabe: 2018].

Frida Grahn, *Welche Postmoderne? Die Schweizer Rezeption von Robert Venturi und Denise Scott Brown*, MAS-Thesis im Rahmen des MAS Programms in Geschichte und Theorie der Architektur, 2017.

Granta 8.1983: *Dirty Realism. New Writing from Amerika*.

Granta 19.1986: *More Dirt: The New American Fiction*.

Giorgio Grassi, »Architekturprobleme und Realismus«, in: *archithese* 19.1976: *Realismus in der Architektur*, S. 18–24.

Vittorio Gregotti, *New Directions in Italian Architecture*, G. Braziller: New York, 1968.

Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Hanser: München u.a., 1988.

Boris Groys, »Die gebaute Ideologie«, in: Peter Noever (Hrsg.), *Tyrannie des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit*, Prestel: München u.a., 1994, S. 15–21.

Boris Groys, *Topologie der Kunst*, Hanser: München u.a. 2003, S. 33–46.

René Grünninger und Sigrid Pallmert, »Mode, Saft und breite Schultern. Mit René Grünninger unterhielt sich Sigrid Pallmert«, in: Christina Sonderegger (Hrsg.), *Postmodernism – aus Schweizer Sicht*, Schweizerisches Nationalmuseum: Zürich, 2012, S. 38–42.

Paula Guerra and Pedro Quintela, »Fast, Furious and Xerox: Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World«, in: diess. (Hrsg.), *Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World: Fast, Furious and Xerox*, Palgrave Macmillan: London, 2020, S. 1–15.

Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, The University of Chicago Press: Chicago u.a., 1983.

Dmitrij Gutov, »Die marxistisch-leninistische Ästhetik in der postkommunistischen Epoche. Michail Livšic«, in: Boris Groys, Anne von Heyden und Peter Weibel (Hrsg.), *Zurück aus der Zukunft im Zeitalter des Postkommunismus*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 2005, S. 709–736.

Jürgen Habermas, »Moderne und postmoderne Architektur«. Rede zur Ausstellungseröffnung, in: Wend Fischer (Hrsg.), *Die andere Tradition. Architektur in München von 1800 bis heute*, Callwey: München, 1981, S. 10–15.

Jürgen Habermas, »Die Moderne – ein unvollendetes Projekt«, in: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, VCH: Weinheim 1988, S. 177–192.

Volker Hage, *Max Frisch: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, rowohlt: Hamburg, 1983.

Stuart Hall and Tony Jefferson (Hrsg.), *Resistance Through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Routledge: London, 2003 [1975].

Kurt Hammerich und Michael Klein, »Zur Einführung: Alltag und Soziologie«, in: diess., (Hrsg.), *Materialien zur Soziologie des Alltags*, S. 7–21.

Alena Hanzlová (Hrsg.): *Analoge Architektur*, (Katalog), Obec Architektů: Prag 1991.

Steven Harris and Deborah Berke (Hrsg.), *Architecture of the Everyday*, Princeton Architectural Press: New York, 1997.

Gustav Friedrich Hartlaub, »Brief vom 18. Mai 1923«. Archiv der Städtischen Kunsthalle Mannheim, zitiert in Manfred Fath, »Vorwort«, in: ders. (Hrsg.), *Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre*, Prestel: München u.a., 1994.

David Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell: Cambridge, Mass., 1990.

- David Harvey, *A brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press: Oxford, 2005.
- Uta Hassler (Hrsg.), *Der Lehrbuchdiskurs über das Bauen*, vdf: Zürich 2015.
- Arnold Hauser, *Kunst und Gesellschaft*, C.H. Beck: München, 1973.
- Susanne Hauser, *Metamorphosen des Abfalls. Konzepte für alte Industrieareale*, Campus: Frankfurt u.a., 2001.
- K. Michael Hays, »Editorial«, in: *Assemblage* 5.1988, S. 4–5.
- K. Michael Hays, »Tessenow's Architecture as National Allegory: Critique of Capitalism or Protofascism?«, in: *Assemblage*, 8.1989, S. 104–123.
- K. Michael Hays, *Oppositions Reader: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973–1984*, Princeton Architectural Press: New York, 1999.
- Dick Hebdige, *Subculture – The Meaning of Style*, Routledge: London, 2002 [1979].
- Martin Heller, Alain Marendaz (Hrsg.), *Plakatsprache in Zürich, 1978-88*, (Katalog) Museum für Gestaltung: Zürich, 1988.
- Andreas Hepp, *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*, VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden, 2004.
- Klaus Herding (Hrsg.), *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1978.
- Klaus Herding, »Mimesis und Innovation. Überlegungen zum Begriff des Realismus in der bildenden Kunst«, in: Klaus Oehler (Hrsg.), *Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik e.V.*, Stauffenburg: Hamburg, 1984, S. 83–114.
- Klaus Herding, »Realismus«, in: Werner Busch und Peter Schmock (Hrsg.), *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Quadriga, Beltz: Wannheim, 1987, S. 674–713.
- Klaus Herding, »Zur Konzeption zweier Ausstellungen: der Hamburger Ausstellung ›Als guter Realist muss ich alles erfinden‹ und der Frankfurter Ausstellung ›Courbet – ein Traum von der Moderne‹«, in: Alexandra Axtmann, Norbert Schneider (Hrsg.), *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Band 16.2014*, V&R Unipress: Göttingen, 2014, S. 39–52.
- Helmut Heißenbüttel, »West-Coast und Neue Ästhetik«, in: Manfred de la Motte u.a. (Hrsg.), *USA West Coast*, (Katalog), Schäfer: Hannover, 1972, S. 6–11.
- Hilde Heynen, »What belongs to architecture? Avant-garde ideas in the modern movement«, in: *The Journal of Architecture*, 1.1999, S. 129–147.

Ben Highmore, *Everyday Life and Cultural Theory. An Introduction*, Routledge: London u.a., 2002.

Thilo Hilpert, *Geometrie der Architekturzeichnung. Einführung in Axonometrie und Perspektive*, Friedr. Vieweg & Sohn: Braunschweig u.a., 1988.

Thilo Hilpert, *Le Corbusiers »Charta von Athen«. Texte und Dokumente*, Birkhäuser: Basel, 2000.

Hintergrund 50–51: »Alexander Brodsky«, Architekturzentrum Wien: Wien, 2011.

Sonja Hnilica, *Metaphern für die Stadt. Zur Bedeutung von Denkmodellen in der Architekturtheorie*, transkript: Bielefeld, 2012.

Bernhard Hoesli, »Entwicklung und Herausforderung«, in: Rektor der ETH Zürich, (Hrsg.), *Eidgenössische Technische Hochschule Zürich 1955-1980. Festschrift zum 125-jährigen Bestehen*, Neue Zürcher Zeitung: Zürich, 1980, S. 92–104.

Dieter Hoffmann-Axthelm, Ludovica Scarpa, »Zum Tode Mario Ridoloffs: Faschismus, Populismus, und die Liebe zu den Steinen«, in: Arch+ 79.1985: *Abschied vom Modernen Grundriss*, S. 4–7.

James Hoekema, »Drawing Toward Architectural Drawings«, in: Artforum, 4.1977.

Roman Hollenstein, »»Analoge Architektur«. Eine Ausstellung und eine Publikation«, in: NZZ 21–22.November 1987.

Hans Heinz Holz, *Vom Kunstwerk zur Ware. Studien zur Funktion des ästhetischen Gegenstands im Spätkapitalismus*, Luchterhand: Darmstadt, 1972.

Hans Heinz Holz, »Realismus – ein architektonischer Stilbegriff?«, in: archithese 19.1976: *Realismus in der Architektur*, S. 35–42.

Hans Heinz Holz, »Kunst als Symptom: Realismus als Prinzip, nicht als Darstellungsweise«, in: Jahrbuch des Städtischen Museums Leverkusen, 1971, S. 35–53.

Gottfried Honegger, »Die Klagemauer beim Selnau oder der Aufstand der Mittelmässigkeit«, in: Züri Woche, 3.07.1986, S. 11.

Bernard Huet, »Formalism – Realism« in: Michael K. Hays (Hrsg.), *Architecture Theory since 1968*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1998, S. 254–260.

Bernard Huet, »Small manifesto«, in: Leon Krier (Hrsg.), *Rational Architecture Rationelle*, AAM Editions: Brüssel, 1978, S. 54–55.

Anton Hügli, Poul Lübcke (Hrsg.), *Philosophielexikon. Personen und Begriffe des abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 2013.

Aldous Huxley, *Prisons with the »Carceri« Etchings by G.B. Piranesi*, Trianon Press: London, 1949.

Andreas Huyssen, »Postmoderne – eine amerikanische Internationale?«, in: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1989, S. 13–44.

Dora Imhof, Sibylle Omlin, Melissa Rérat, »Die Akteurinnen und Akteure der Gegenwartskunst in Aarau, Genf und Luzern in den 1970er Jahren«, in: Dora Imhof, Sibylle Omlin (Hrsg.), *Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz*, Scheidegger & Spiess: Zürich, 2015, S. 13–112.

»Dora Imhof im Gespräch mit Jean-Christophe Ammann«, in: Dora Imhof, Sibylle Omlin (Hrsg.), *Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz*, Scheidegger & Spiess: Zürich, 2015, S. 251–264.

»Dora Imhof im Gespräch mit Beat Wyss«, in: Dora Imhof, Sibylle Omlin (Hrsg.), *Kristallisationsorte der Kunst in der Schweiz*, Scheidegger & Spiess: Zürich, 2015, S. 365–370.

Dora Imhof und Martin Steinmann (Transkription), 11.11.2015, S. 3, in:
<https://www.oralhistoryarchiv.ch/oha>

Richard Ingersoll, »Postmodern Urbanism: People without Housing and Cities without people«, in: *Design Book Review*, Winter 1989.

Roman Jakobson, »Über den Realismus in der Kunst«, in: Jurij Striedter, *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, Wilhelm Fink: München, 1969, S. 374–391.

C. Vaughan James, *Soviet Socialist Realism. Origins and Theory*, Palgrave Macmillan: London, 1973.

Fredric Jameson, »Existence of Italy«, in: ders., *Signatures of the Visible*, Routledge: London, 2016 [1990].

Fredric Jameson, »Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus« (1984), in: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 1993, S. 45–102.

Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, Verso Books: London u.a., 2013.

Claire Jamison, *NATØ: Narrative Architecture in Postmodern London*, Routledge: London u.a. 2017.

Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko, (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorenschaft*, Reclam: Stuttgart, 2000.

Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, »Christo im Architekturmuseum«, in: *Werk, Bauen+Wohnen* 6.1984.

Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, »Architektur ist Denken ausstellen. Herzog & de Meuron – die achtziger Jahre«, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 1.1996, S. 44–53.

Charles Jencks, Nathan Silver, *Adhocism. The Case for Improvisation*, MIT Press: Cambridge, Mass., 2013 [1972].

Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli: New York, 1977.

Philip Johnson and Mark Wigley (Hrsg.), *Deconstructivist architecture*, MoMA, New York/New York Graphic Society Books u.a.: Boston, 1988.

Tony Judt, »Diminished Expectations« in: ders., *Postwar. A history of Europe since 1945*, Penguin Press: New York, 2005, S. 453–483.

Tahl Kaminer, »Autonomy and commerce: the integration of architectural autonomy«, in: arq: Architectural Research Quarterly, 1.2007, S. 63–70.

Jordan Kauffman, *Drawing on Architecture. The Object of Lines, 1970–1990*, MIT Press: Cambridge, Mass., 2018.

Alexander Karrasch, *Die »nationale Bautradition« denken*, Gebr. Mann: Berlin, 2015.

Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Passer: Wien, 1933.

Terry Kirk, *The Architecture of Modern Italy. Volume II: Visions of Utopia, 1900 – Present*, Princeton Architectural Press: New York, 2005.

Ursula Kleefisch-Jobst, Ingeborg Flagge (Hrsg.), *Rob Krier. Ein romantischer Rationalist. Architekt und Stadtplaner*, Springer: Wien u.a., 2005.

Heinrich Klotz, »Das Pathos des Funktionalismus«, in: Werk-Archithese 3.1977, S. 3–4.

Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, Friedr. Vieweg & Sohn: Braunschweig u.a., 1985.

Heinrich Klotz, »Versuche einer Synthese: Santiago Calatrava/Bruno Reichlin und Fabio Reinhart«, in: ders. (Hrsg.), *Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion*, DAM/Prestel: Frankfurt am Main/München, 1986, S. 422–427.

Heiner Knell (Hrsg.), *11. Darmstädter Gespräch. Realismus und Realität*, Neue Darmstädter Verlagsanstalt: Bad Honnef u.a., 1975.

Anne Kockelkorn, »Der Ausstellungskatalog. Der Katalog der 1. Architekturbiennale in Venedig «Presence of the Past», 1980«, in: Dietrich Erben (Hrsg.), *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie. Ein Handbuch*, Wilhelm Fink: Paderborn, 2019, S. 344–367.

Fred Koetter, »On Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour's Learning from Las Vegas«, in: K.Micheal Hays (Hrsg.), *Oppositions Reader. Selected Writings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*, Princeton Architectural Press, New York, 1998, S. 654-659 [Oppositions 3, Mai 1974].

Stephan Kohl, *Realismus: Theorie und Geschichte*, Fink: München, 1977.

Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1995 [1979].

Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1985.

Rem Koolhaas, »Dirty Realism. A Mini-Farce«, in: Jennifer Sigler (Hrsg.), Office for Metropolitan Architecture. Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S, M, L, XL*, 010 Publishers: Rotterdam, 1995 S. 570–575.

Max Kozloff, »American Painting During the Cold War«, in: Artforum Mai 1973.

Hanspeter Kriesi, »Bewegte Bilder – Eine Art Einleitung« (1984), in: Heinz Nigg (Hrsg.), *Wir wollen alles, und zwar subito!: die achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen*, Limmat Verlag: Zürich, 2001, S. 306–334.

Hanspeter Kriesi, »Neue soziale Bewegungen: Auf der Suche nach ihren gemeinsamen Nenner«, in: Politische Vierteljahresschrift, September 1987.

Hanspeter Kriesi, »Warum brannte Zürich so heftig?«, in: Heinz Nigg (Hrsg.), *Wir wollen alles, und zwar subito!: die achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen*, Limmat Verlag: Zürich, 2001, S. 225–228.

Walter Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 2013 (6. Auflage).

Nikolaus Kuhnert, Stefan Reiß-Schmid, »Thesen zur ›Rationalen Architektur‹. Entwerfen mit Invarianzen und Vorstellungsbildern«, in: Arch+ 37.1978, S. 28–38.

Udo Kultermann, *Radikaler Realismus*, Wasmuth: Tübingen, 1972.

Benjamin Kunkel, »David Harvey: Krisentheorie«, in: ders., *Utopie oder Untergang. Ein Wegweiser für die gegenwärtige Krise*, suhrkamp: Berlin, 2014, S. 30–58.

Peter Lack, *Bruno Reichlins gebaute Architekturkritik. Moderne Architektur und Historizität*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften: Weimar, 1995.

Petra Lamers-Schütze, Ulrike Weber-Karge (Hrsg.), *Architekturtheorie von der Renaissance bis zur Gegenwart. 89 Beiträge zu 117 Traktaten*, Köln 2003.

Sylvia Lavin, *Kissing Architecture*, Princeton University Press: Princeton, 2011.

Sylvia Lavin, *Architecture Itself and other Postmodernization Effects*, Canadian Center for Architecture Montreal/Spector Books: Leipzig, 2020.

Neil Lavine, »The competition for the Grand Prix in 1824: a case study in architectural education at the Ecole des Beaux-Arts«, in: Robin Middleton, *The Beaux-Arts and Nineteenth-Century French Architecture*, London 1982, S. 67–123.

Liane Lefaivre, »L'architecture du réalisme hideux«, in: *Le carré bleu* 2.1988, S. 31–36.

Liane Lefaivre, »Foro en Delft: Otro realismo sucio?«, in: *Arquitectura Viva* 3.1988: *Realismo Sucio*, S. 9–16.

Liane Lefaivre, »Dirty Realism in European Architecture Today: Making the Stone Stony«, in: *Design Book Review* 17.1989: *Postmodern Urbanism*, S. 17–20;

Liane Lefaivre, Alexander Tzonis, »Lewis Mumford's Regionalism«, in: *Design Book Review*, 19.1991: *Mumford: A Usable Man of the Past*, S. 20–25.

Liane Lefaivre, »Dirty Realism in der Architektur: Den Stein steinern machen«, in: *archithese* 1.1990: *Dirty Realism. Neue Ansichten*, S. 14–21.

Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life. The One-Volume Edition*, Verso: London u.a., 2014 [Ersausgaben: *Critique de la vie quotidienne* 1947, 1961, 1981].

Henri Lefebvre, *Das Alltagsleben in der modernen Welt*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1972 [1968].

Henri Lefebvre, *Das Recht auf Stadt*, Hamburg: Edition Nautilus 2016 [1968].

Walter Leimgruber, »Die Schweiz zwischen Isolation und Integration«, in: Walter Leimgruber und Gabriela Christen (Hrsg.), *Sonderfall? Die Schweiz zwischen Réduit und Europa*, Schweizerisches Landesmuseum: Zürich, 1992, S. 19–32.

Cesare Leonardi, Franca Stagi, *L'architettura degli alberi. Catalogo della mostra*, Mazzota: Mailand, 1982.

Claude Lichtenstein, Thomas Schregenberger (Hrsg.), *As Found. The discovery of the Ordinary*, Lars Müller: Zürich, 2001.

Claude Lichtenstein, *Spielwitz und Klarheit. Schweizer Architektur, Grafik und Design 1950-2006*, Lars Müller: Baden, 2007.

Alfred Lichtwark, »Sachliche Baukunst«, in: ders., *Palastfenster und Flügeltür*, Gebr. Mann: Berlin, 2000, S. 47–72.

Michail Lifschitz, »Warum ich kein Modernist bin«, in: ders., *Krise des Häßlichen. Vom Kubismus zur Pop Art*, VEB Verlag der Kunst: Dresden, 1972 [Erstausgabe: 1968], S.144–155.

Rolf Lindner, »Die Stadt als Brutstätte von Krankheiten und Laster«, in: ders., *Walks on the Wild Side. Eine Geschichte der Stadtforschung*, Campus: Frankfurt am Main u.a., 2004, S. 19–41.

- Werner Lippert, Christoph Schaden (Hrsg.), *Der Rote Bulli. Stephen Shore und die Neue Düsseldorfer Fotografie*, NRW-Forum: Düsseldorf, 2010.
- El Lissitzky, »K. und Pangeometrie« (1925), in: ders., *1929. Rußland: Architektur für eine Weltrevolution*, Friedr. Vieweg & Sohn: Braunschweig u.a., 1965, S. 122–129.
- Mary Lou Lobsinger, »The Antinomies of Realism: Postwar Italian Housing Projects«, in: *Scapagoat: Architecture/Landscape/Political Economy*, 3.2012, S. 36–39.
- Mary Louise Lobsinger, »The obscure object of desire: Autobiography and Repetition in the Work of Aldo Rossi«, in: *Grey Room* 8.2002, S. 38–61.
- Benedikt Loderer, »Für eine neue Poetik in der Architektur«, in: *Tages-Anzeiger* Dienstag, 20.10.1987.
- Benedikt Loderer, »Miroslav Šik: der wertkonservative Rebell«, in: *Hochparterre* 1–2.1992, S. 14–23.
- Georg Lukács, »Kunst und objektive Wahrheit« (1934), in: ders., *Kunst und objektive Wahrheit. Essays zur Literaturtheorie und -geschichte*, Philipp Reclam jun.: Leipzig, 1977, S. 63–112.
- Georg Lukács, »Es geht um den Realismus« (1938), in: ders., *Essays über Realismus*, Aufbau-Verlag: Berlin, 1948, S. 128–170.
- Georg Lukács, *Wider den mißverstandenen Realismus*, Claasen: Hamburg, 1958.
- Georg Lukács, »Grenzfragen der ästhetischen Mimesis. II. Architektur«, in: ders., *Die Eigenart des Ästhetischen. 2. Halbband*, Luchterhand: Neuwied am Rhein u.a., 1963, S. 402–457.
- Christina Lutter, Markus Reisenleitner, *Cultural Studies zur Einführung*, Löcker: Wien, 2005.
- Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen: Ein Bericht*, Passagen: Wien, 2019 [1979].
- Jean-François Lyotard, »Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?« in: Wolfgang Welsch, *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, VCH/Acta humaniora: Weinheim, 1988, S. 193–203.
- Tomás Maldonado, *Design, Nature, and Revolution: Toward a critical Ecology*, University of Minnesota Press: Minneapolis, 2019 [1972].
- Harry Francis Mallgrave, »From Realism to *Sachlichkeit*«, in: ders. (Hrsg.), *Otto Wagner: Reflections on the Raiment of Modernity*, Getty Publications: Santa Monica, 1993, S. 281–321.
- Harry Francis Mallgrave, *Modern Architectural Theory. A Historical Survey 1673–1968*, Cambridge University Press, 2005.
- Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press: Boston 1964.

Oliver Marchart, *Cultural Studies*, UVK: Konstanz, 2008.

Igor Marjanovic, »Lines and words on display: Alvin Boyarsky as a collector, curator and publisher«, in: arq 2.2010, S. 165–174.

Igor Marjanović, »Serial Postmodernity: Architectural Association Publications in the 1980s«, in: Véronique Patteuw und Léa-Catherine Szacka, (Hrsg.), *Mediated messages: Periodicals, exhibitions and the shaping of postmodern architecture*, Bloomsbury: London, 2018, S. 43–59.

Igor Marjanovic und Jan Howard (Hrsg.), *Drawing Ambience: Alvin Boyarsky and the Architectural Association*. (Katalog), Mildred Lane Kemper Art Museum u.a.: St. Louis, 2014.

Greil Marcus, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Harvard University Press: Cambridge, Mass., 1989.

Greil Marcus, »Ideale Heimgeräusche«, in: ders., *Im faschistischen Badezimmer. Punk unter Reagan, Thatcher und Kohl – 1977 bis 1994*, Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins: Hamburg, 1994, S. 223–230.

Elena Markus, »Schweizerische Baugesinnung. Bescheidenheit als Ideologie«, in: Regine Heß (Hrsg.) *Architektur und Akteure. Praxis und Öffentlichkeit in der Nachkriegsgesellschaft*, Transcript: Bielefeld, 2018, S. 217–230.

Alain Marendez, »Plaque und Antiplaque«, in: Martin Heller, Alain Marendaz (Hrsg.), *Plakatsprache in Zürich, 1978–88*, S. 12–35.

Odo Marquard, *Abschied vom Prinzipiellen*, Reclam: Stuttgart, 1981.

Odo Marquard, *Apologie des Zufälligen*, Reclam: Stuttgart, 1986.

Reinhold Martin, *Utopia's Ghost. Architecture and Postmodernism, Again*, University of Minnesota Press: Minneapolis, 2010.

Josep Lluís Mateo, »Reality and project«, in: Quaderns 177.1988, S. 12–17.

Christoph Mathys, »Handwerk. Jaxontechnik – Schritt für Schritt zur grossen Perspektive«, in: Eva Willenegger, Lukas Imhof, Professur Miroslav Šik (Hrsg.), *Analoge altneue Architektur*, Quart: Luzern, 2018, S. 386–402.

Fiona McGovern, »Referenz und Appropriation in der künstlerischen Ausstellungspraxis«, in: Frédéric Döhl und Renate Wöhrer (Hrsg.), *Zitieren, appropriieren, sampeln Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, transcript: Bielefeld, 2014, S. 113–136.

Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill: New York 1964.

Paul Mebes, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, Zweite Auflage bearbeitet von Walter Curt Behrendt, F. Bruckmann A.-G.: München, 1918 [1908].

Christian Mehrmann, »*National in der Form, sozialistisch im Inhalt*«. *Volks- und Nationsbegriffe in der SBZ und in Polen 1944–1949*, wvb: Berlin, 2012.

Marcel Meili, Miroslav Šik, »Nachruf auf Rudolf Steiger«, in: *archithese* 5.1982, S. 61–62.

Marcel Meili, Miroslav Šik, »Die zweite Mission – Kantonsspital Zürich von Haefeli–Moser–Steiger«, in: *Parametro* 140.1985, S. 40–49.

Marcel Meili, »Ein paar Bauten, viele Pläne. Jüngere Schweizdeutsche Architektur, eine Standortbestimmung« (1987), in: Peter Disch (Hrsg.), *Architektur in der Deutschen Schweiz 1980–1990*, ADV: Lugano, 1991, S. 22–27.

Marcel Meili, »Periphery. A letter from Zurich«, in: *Quaderns* 177.1988, S. 19–33.

Marcel Meili, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, »Viele Mythen, ein Maestro: Kommentare zur Zürcher Lehrtätigkeit von Aldo Rossi, Teil II«, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 1–2.1998, S. 37–44.

Marcel Meili, Markus Peter (Hrsg.), Marcel Meili, Markus Peter 1987–2008, Scheidegger & Spiess: Zürich, 2008, S. 442–451.

Andrea Meuli, »Analoge Architektur im Kunstmuseum«, Interview mit Miroslav Šik, *Bündner Zeitung* 5.02.1988.

Hannes Meyer, »Über marxistische Architektur« (1931), in: ders., *Bauen und Gesellschaft: Schriften, Briefe, Projekte*, VEB: Dresden, 1980, S. 92–97.

Hannes Meyer, »Erziehung zum Architekten« (1938), in: ders., *Bauen und Gesellschaft: Schriften, Briefe, Projekte*, S. 204–213.

Peter Meyer, *Moderne Architektur und Tradition*, Girsberger: Zürich, 1927.

Peter Meyer, »Schweizerische Landesausstellung: das linke Ufer«, in: *Das Werk* 5.1939, S. 129–160.

Peter Meyer, »Die Architektur der Landesausstellung: kritische Besprechung«, in: *Das Werk* 11.1939, S. 321–324.

Peter Meyer, *Die Schweiz im Spiegel der Landesausstellung 1939*, (zwei Bände), Atlantis: Zürich, 1940.

Peter Meyer, »The Historical Background«, in: Hans Hofmann, *Switzerland. Planning and Building Exhibition*, Füssli: Zürich, 1946, S. 4–8.

Werner Mittenzwei, (Hrsg.), *Georg Lukács. Kunst und objektive Wahrheit*, Philipp Reclam jun.: Leipzig, 1977.

László Moholy-Nagy, *Vision in motion*, Theobald: Chicago, 1947.

Tobias Möllmer, (Hrsg.), *Stil und Charakter: Beiträge zu Architekturgeschichte und Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts. Festschrift zum 75. Geburtstag von Wolfgang Brönner*, Birkhäuser: Basel 2015.

Antonio Monestiroli, »Aldo Rossi e la Tendenza«, in: Marco Biraghi, Gianni Braghieri, Martina Landsberger (Hrsg.), *Aldo Rossi – il gran teatro dell'architettura / Aldo Rossi – the great theater of architecture*, Cinisello Balsamo: Mailand, 2018, S. 34–41.

Michael Mönninger, »Dämonische Räume ohne Zeit«, in: Berliner Zeitung 12.12.1988.

Stanislaus von Moos, »Die sechs Fragen«, in: archithese 4.1972.

Stanislaus von Moos, »Las Vegas et caetera«, in: archithese 13.1975: *Las Vegas etc. oder: Realismus in der Architektur*, S. 5–16.

Stanislaus von Moos im Gespräch mit Robert Venturi und Denise Scott Brown: »Lachen, um nicht zu weinen«, in: archithese 13.1975: *Las Vegas etc. oder: Realismus in der Architektur*, S. 17–26.

Stanislaus von Moos, »Zweierlei Realismus«, in: werk-archithese, 7–8.1977: *Venturi & Rauch: 25 öffentliche Bauten*, S. 58–62.

Stanislaus von Moos, »Von den Mucken des ›Alltags‹. A propos von Venturi and Rauch«, in: *Venturi and Rauch. Architektur im Alltag Amerikas*. Stanislaus von Moos, Margit Weinberg-Staber (Hrsg.), Kunstgewerbemuseum Zürich: Zürich, 1979, S. 11–19.

Stanislaus von Moos, »Über Venturi und Rauch, die Konsumwelt und den doppelten Boden der Architektur«, in: Bauwelt 23. Mai 1980, S. 842–843.

Stanislaus von Moos, *Venturi, Rauch & Scott Brown*, Schirmer Mosel: München u.a., 1987.

Stanislaus von Moos, Beatriz Colomina und Marie Theres Stauffer, »Fokus: archithese. Stanislaus von Moos im Gespräch mit Beatriz Colomina und Marie Theres Stauffer«, in: Arch+ 186–187.2008: *The Making of Your Magazines/Documenta 12*, S. 68–72.

Ákos Moravánszky, »Die dorischen Säulen des Überbaus - Die Architektur des ›Sozialistischen Realismus‹ in Ungarn im Spiegel einer Diskussion zwischen Georg Lukács und Máté Major im Jahre 1951«, in: Um Bau 5.1981, S. 57–69.

Ákos Moravánszky, »IV. Monumentalität«, in: ders., *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*, Springer: Wien u.a., 2003, S. 365–479.

Ákos Moravánszky, Judith Hopfengärtner (Hrsg.), *Aldo Rossi und die Schweiz. Architektonische Wechselwirkungen*, gta: Zürich, 2011.

Ákos Moravánszky, »Analogien und Attitüden. Analoge Architektur aus Sicht des Theoretikers«, in: Tec21, 37.2015: *Analoge Architektur I: die Lehre*, S. 28–33.

Akos Moravánszky, »Die das Glück hatten, ihn zu kennen«, in: TEC21, 25.2011, S. 18–22.

Pierpaolo Mudu und Gianni Piazza, »Not Only Riflusso: The Repression and Transformation of Radical Movements in Italy between 1978 and 1985«, in: Knud Andresen und Bart van der Steen (Hrsg.), *A European Youth Revolt. European Perspectives on Youth Protest and Social Movements in the 1980s*, Palgrave Macmillan: Basingstoke, Hampshire, 2016, S. 112–126.

Johann Heinrich Müller, »Realismus – Kunst gegen die Philosophen«, in: Johann Heinrich Müller, Tilman Osterwold, Rolf Wedewer (Hrsg.), *Realität, Realismus, Realität*, Von der Heydt-Museum: Wuppertal, 1972, S. 5–36.

Michael Müller, Reinhard Bentmann, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1970.

Michael Müller, »Widerspruch und Kontinuität«, in: Rubrik Tribüne: »Amerika, Pop und Volkstümlichkeit in der Architektur«, in: *werk-archithese* 11–12.1978, S. 79–87.

Wolfgang Müller, *Geniale Dilletanten*, Merve: Berlin 1982.

Michael Müller, *Architektur und Avantgarde*, Syndikat: Frankfurt am Main, 1984.

Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism. 1928–1960*, MIT Press: Cambridge, Mass., 2000.

Lewis Mumford, *Vom Blockhaus zum Wolkenkratzer. Eine Studie über amerikanische Architektur und Zivilisation*, Bruno Cassierer: Berlin, 1925.

Lewis Mumford, »Skyline«, in: New Yorker, 11. Oktober 1947, abgedruckt in: Joan Ockman (Hrsg.), *Architecture Culture 1943–1968. A Documentary Anthology*, S. 108–109.

Lewis Mumford, *Technics and Civilization*, 1934.

Lewis Mumford, »The Death of the Monument«, in: Circle: International Survey of Constructive Art, Faber and Faber: London, 1937.

Adolf Muschg, »Vor dem AJZ gab es nur Dilettanten«, in: Tagesanzeiger 27.12.1980.

Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur und der gewerblichen Künste im Neunzehnten Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, K. Schimmelpfennig: Mülheim an der Ruhr, 1903.

Alan Nadel, *Containment Culture: American Narratives, Postmodernism, and the Atomic Age*, Duke University Press: Durham, 1995.

NATØ 1: Albion. Straight from the Heart, AA Publications: London, 1983.

NATØ 2: AA Publications: Apprentice, AA Publications: London, 1984.

NATØ 3: Gamma City, AA Publications: London, 1985.

Grossberg and Cary Nelson (Hrsg.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, MacMillan Education: Houndmills u.a., 1988.

Winfried Nerdinger (Hrsg.), *Die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie*, (Katalog), DAM Frankfurt am Main/Prestel: München, 1986.

Lois E. Nesbitt, *Brodsky & Utkin. The complete works*, Princeton Architectural Press: Princeton, 2003.

Paul Nizon, *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1990.

Linda Nochlin (Hrsg.), *Realism and Tradition in Art 1848–1900*, Prentice-Hall: Englewood Cliffs, New Jersey, 1966.

Linda Nochlin, *Realism. Style and Civilization*, Penguin Books: Harmondsworth, 1971.

Linda Nochlin, »Realism now«, in: Gregory Battcock (Hrsg.), *Super Realism: a critical anthology*, New York: Dutton, 1975, S. 111–125.

Matthias Noell, »Altnormännischer Charakter oder Normannischer Baustil? Anmerkungen zur Architekturterminologie im 19. und 20. Jahrhundert«, in: Jahrbuch der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 5.2003, S. 203–220.

Craig O'Hara, *The philosophy of punk. More than noise!*, AK Press: London u.a., 1999.

Werner Oechslin, »Die wohltemperierte Skizze«, in: Daidalos 5.1982: *Die erste Skizze*, S. 99–112.

Werner Oechslin, »Technology and representation. The Ernsting factory in Westphalia by Santiago Calatrava, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart«, in: Lotus international 45.1985, S. 7–27.

Werner Oechslin, »Helvetia docet«, in: Anna Meseure, Martin Tschanz und Wilfried Wang (Hrsg.), *Schweiz. Architektur im 20. Jahrhundert*, Prestel: Frankfurt am M., 1998, S. 55–60.

Werner Oechslin, »Die Reise zum ›Mont Analogue‹. Erinnerung an eine Architekturdiskussion, die nicht wirklich stattfand«, in: L'oera sovrana. Studien über die Architektur des XX. Jh. für Bruno Reichlin, Mendrisio Academy Press: Mendrisio, 2014, S. 19–49.

Nicolò Ornaghi and Francesco Zorzi, »A Conversation with Arduino Cantàfora«, in: Log 35.2015, S. 85–96.

Luca Ortelli, »The drawing of a floor. A recent work by Reichlin and Reinhart«, in: Lotus International 58.1988.

Erwin Panofsky, »Die Perspektive als ›symbolische Form‹« (1924), in: Hariolf Oberer und Egon Verheylen (Hrsg.), *Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundlagen der Kunstwissenschaft*, Bruno Hessling: Berlin, 1964, S. 99–167.

Vladimir Paperny, *Kultura Dwa*, Ardis: Ann Arbor, 1985 [englische Ausgabe: Vladimir Paperny, *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two*, Cambridge University Press: Cambridge, 2002].

Véronique Patteeuw und Léa-Catherine Szacka, »Postmodern Architecture and the Media: An Introduction«, in: diess. (Hrsg.), *Mediated messages: Periodicals, exhibitions and the shaping of postmodern architecture*, Bloomsbury: London, 2018, S. 1–21.

Andrew Peckham, Torsten Schmiedeknecht (Hrsg.), *The rationalist reader. Architecture and rationalism in Western Europe 1920-1940, 1960-1990*, Routledge: London u.a., 2014.

Emmanuel Petit, *Irony; Or, The Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture*, Yale University Press: New Haven, 2013.

Goerd Peschken, *Das Architektonische Lehrbuch. Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk*, München, Berlin 1979.

Paulhans Peters, »Analoge Architektur. Radikale Vorschläge für eine poetische Architektur«, in: Baumeister 2.1988.

Nikolaus Pevsner, *Visual Planning and the Picturesque*, Getty Publications: Los Angeles, 2010.

Hans Pfäffcke, *Der Kunstbegriff Alfred Lichtwarks*, Georg Olms: Hildesheim, 1986.

Ulrich Pfammatter, *Moderne und Macht. »Razionalismo«: Italienische Architekten 1927 – 1942*, Bauwelt Fundamente, Vieweg: 1996 [1990].

Salvatore Pisani, »Der Bildatlas«, in: Dietrich Erben (Hrsg.), *Das Buch als Entwurf. Textgattungen in der Geschichte der Architekturtheorie. Ein Handbuch*, Wilhelm Fink: München, 2019, S. 284–309.

Manfred Pisching, »Trash economy. Abfallmaximierung als Wirtschaftsprinzip«, in: Anselm Wagner (Hrsg.), *Abfallmoderne. Zu den Schmutzrändern der Kultur*, LIT: Berlin u.a., 2012, S. 29–41.

Richard Pommer, »Structures for the Imagination«, in: *Art in Amerika*, März–April 1978, S. 75–79.

Paolo Portoghesi, »The End of Prohibition«, in: Gabriella Borsano (Hrsg.), *The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture*, (Katalog), Edizione La Biennale di Venezia: Venedig, 1980, S. 9–11.

Alex Pott, *Experiments in Modern Realism: World Making, Politics and the Everyday in Postwar European and American Art*, Yale University Press: New Haven, 2013.

Quaderns 177.1988: *New narration. Nueva narración.*

Raymond Queneau, *Stilübungen*. Aus dem Französischen und mit einem Nachwort von Frank Heibert und Hinrich Schmidt-Henkel, Berlin 2017 [Originalausgabe: *Exercices de style*, 1947].

Stephan Ramming, »Als die Jugend Ärger machte – Einleitung«, in: Heinz Nigg (Hrsg.), *Wir wollen alles, und zwar subito!*, S. 14–20.

Alexander G. Rappaport, »Sprache und Architektur des «Post-Totalitarismus», in: Heinrich Klotz (Hrsg.), *Papierarchitektur. Neue Projekte aus der Sowjetunion*, Deutsches Architekturmuseum: Frankfurt am Main, 1989, S. 11–17.

Alexander G. Rappaport, »FANTASY versus UTOPIA«, in: Michail Belov, *Text 6. Nostalgia of Culture*, S. 9–12.

Steen Eiler Rasmussen, *Nordische Baukunst. Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit in Dänemark und Schweden*, Ernst Wasmuth: Berlin, 1940.

Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture*, MIT Press: Cambridge Mass., 1959.

Eberhard Raters, »Nofretete und die Zwerge. Trivialrealismus & Trivialembematik«, in: Jean-Christophe Ammann (Hrsg.), *documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute*, (Katalog) documenta: Kassel, 1972, S. 3.1–3.8.

Alan Read (Hrsg.), *Architecturally speaking: Practices of Art, Architecture, and the Everyday*, Routledge: London u.a., 2000.

Robert Rebein, *Hicks, Tribes, and Dirty Realists. American Fiction after Postmodernism*, University Press of Kentucky: Lexington, Kentucky, 2001.

Hans Ulrich Reck, »»Wer spürt nicht das ›Packeis‹ über die Haut scheuern?‹ Konturen zur Zeichensprache einer dissidenten Ästhetik«, in: Martin Heller, Alain Marendaz (Hrsg.), *Plakatsprache in Zürich, 1978–88*, S. 62–83.

Bruno Reichlin, Fabio Reinhart (Zusammenstellung), »Die Aussage der Architektur. werk-Umfrage über Architektur und Semiotik«, Teil 1–3, in: werk 4.1971, werk 6.1971 und werk 10.1971.

Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, »Zu einer Ausstellung der Projekte von Aldo Rossi an der ETH-Zürich«, in: Werk 4.1972, S. 182–183.

Bruno Reichlin und Fabio Reinhart, »Brief an Bernhard Hoesli« (vom 20.01.1972), in: Akos Moravánszky, Judith Hopfengärtner (Hrsg.), *Aldo Rossi und die Schweiz: Architektonische Wechselwirkungen*, gta: Zürich, 2011, S. 23–27.

Bruno Reichlin und Martin Steinmann, »Zum Problem der innerarchitektonischen Wirklichkeit«, in: archithese 19.1976: *Realismus in der Architektur*, S. 3–10.

Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, »Als ob«, in: Felix Zwoch (Hrsg.), *Idee, Prozess, Ergebnis. Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt*, Katalog zur Ausstellung, Frölich & Kaufmann: Berlin, 1984, S. 321–324.

Bruno Reichlin, »Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 1)«, in: Gray Room 5.2001, S. 78–101.

Bruno Reichlin, »Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 2)«, in: Grey Room 06.2002, S. 110–133.

Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, Penguin Books: New York, 2006.

Simon Reynolds, *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, Faber and Faber: New York, 2011.

Fabio Reinhart und Miroslav Šik, »»Analoge Architektur« – Venturi europäisiert?«, in: *Werk, Bauen+Wohnen* 5.1988, S. 21–22.

J.M. Richards, »The New Empiricism: Sweden's Latest Style«, *Architectural Review* 101.1947, S. 199–204.

Aldo Rossi, *The Architecture of the City*, Oppositions Books, MIT Press: Cambridge, Massachusetts 1984 [Italienische Erstausgabe: 1966]

Aldo Rossi, »Einleitung« (erschieden 1974 als Einleitung zur italienischen Ausgabe der Beiträge), in: Bruno Flierl (Hrsg.), *Hans Schmidt. Beiträge zur Architektur 1924 – 1964*, gta: Zürich, 1993, S. X-XXI.

Aldo Rossi, »Analogical Architecture«, in: *A+U*, 5.1976, S. 74–76.

Aldo Rossi, »Realismus als Erziehung«, in: *archithese* 19.1976: *Realismus in der Architektur*, S. 27–28.

Aldo Rossi, »The analogous city: panel«, in: *Lotus International* 13. 1976, S. 5–8.

Aldo Rossi, »Hans Schmidt und das Problem der Monotonie«, in: *werk-archithese* 17–18.1978: *Monotonie. Infragestellungen eines Reizwortes*, S. 10–12.

Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, Postscript by Vincent Scully Translation by Lawrence Venuti, Oppositions Books, MIT Press: Cambridge, Mass., 1981.

Aldo Rossi; Gianni Contessi (Hrsg.), *Arduino Cantafora. Architetture*, Electa: Mailand, 1984.

Aldo Rossi, »Die rationale Architektur als Architektur der Tendenz«, in: Aldo Rossi, »Die venedischen Städte. Ausgabe des Lehrstuhls für Geschichte des Städtebaus« (Lehrauftrag Aldo Rossi, ETH Zürich).

Colin Rowe und Fred Koetter, *Collage City*. Mit einem Nachwort von Colin Rowe, Birkhäuser: Basel u.a., 1997 [1984].

Colin Rowe, *Die Mathematik der idealen Villa: und andere Essays*, Birkhäuser: Basel u.a., 1998.

Carsten Ruhl, »Im Kopf des Architekten: Aldo Rossis La città analoga«, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1.2006, S. 67–98.

Carsten Ruhl, *Mythos Monument. Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945*, transcript: Bielefeld, 2011.

Carsten Ruhl, *Magisches Denken – Monumentale Form. Aldo Rossi und die Architektur des Bildes*, Wasmuth: Tübingen u.a., 2013.

Peter Sager, *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, M.DuMont Schauberg: Köln, 1977.

Jon Savage, *England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock, and Beyond*, St. Martin's Griffin: New York, 2002 [1991].

Andreas Schätzke, *Zwischen Bauhaus und Stalinallee: Architekturdiskussion im östlichen Deutschland, 1945 – 1955*, Bauwelt Fundamente. Birkhäuser: Basel. 2018.

Wolfgang Schett, Christian Sumi, Bruno Reichlin, »Architektur + Konstruktion«, in: Werk, Bauen + Wohnen 11.1992, S. 41–48.

Fritz Schmalenbach, »Jugendstil und Neue Sachlichkeit«, in: Das Werk, Heft 5.1937, S. 129-134, hier: S. 130.

Georg Schmidt, »Naturalismus und Realismus« (1959), in: ders., *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940 – 1963. Mit einem Nachwort von Professor Dr. Adolf Max Vogt*, Walter-Verlag: Olten, 1966, S. 27–36.

Christian Schmid, *Stadt, Raum und Gesellschaft. Henri Lefebvre und die Theorie der Produktion des Raumes*, Franz Steiner: Stuttgart, 2005.

Christian Schmid, »Wir wollen die ganze Stadt! Die Achtziger Bewegung und die urbane Frage«, in: Heinz Nigg (Hrsg.), *Wir wollen alles, und zwar subito!: die achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen*, Limmat Verlag: Zürich, 2001, S. 352–368.

Wieland Schmied (Hrsg.), *De Chirico. Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften*, Propyläen: Berlin, 1973.

Georg Schmidt, »Naturalismus und Realismus« (1959), in: ders., *Umgang mit Kunst. Ausgewählte Schriften 1940 – 1963. Mit einem Nachwort von Professor Dr. Adolf Max Vogt*, Walter-Verlag: Olten, 1966, S. 27-36.

Hans Schmidt, »Die Beziehungen der Typisierung zur Architektur«, in: ders., *Beiträge zur Architektur 1924 – 1964*, S. 138-143.

Hans Schmidt, *Beiträge zur Architektur 1924-1964*. Zusammengestellt und eingeleitet von Bruno Flierl. Ergänzt durch die Einleitung von Aldo Rossi zur italienischen Ausgabe (1974), Zürich: gta Verlag. 1993 [1964]

Hans Schmidt, »Industrialisierung des Bauens« (1928), in: ders., *Beiträge zur Architektur 1924 – 1964. Zusammengestellt und eingeleitet von Bruno Flierl. Ergänzt durch die Einleitung von Aldo Rossi zur italienischen Ausgabe (1974)*, gta: Zürich, 1993, S. 43-45.

Hans Schmidt, »Die Aufgaben der sowjetischen Architektur und die Mitarbeit der ausländischen Spezialisten« (1932), in: ders., *Beiträge zur Architektur 1924 – 1964*, S. 88–89.

Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1978 [1973].

Uwe M. Schneede, *Amerikanischer Fotorealismus*, Württembergischer Kunstverein: Stuttgart, 1972.

Angelika Schnell, »Die sozialistische Perspektive der XV. Triennale di Milano. Hans Schmidts Einfluss auf Aldo Rossi«, in: *Candide. Journal for Architectural Knowledge*, 07.2010, S. 33–72.

Angelika Schnell, »Von Jörn Janssen zu Aldo Rossi. Eine Hochschulpolitische Affäre an der ETH Zürich«, in: *Arch+* 215.2014, S.16–23.

Angelika Schnell, *Aldo Rossis Konstruktion des Wirklichen. Eine Architekturtheorie mit Widersprüchen*. Birkhäuser: Basel, 2019.

Christian Schocher, »Reisender Krieger. Exposé für einen Dokumentarfilm oder einen dokumentarischen Spielfilm«, in: *Reisender Krieger: ein Film von Christian Schocher, Director's Cut (142 Min.)*, DVD, 2015.

Ulrich Schütte, *Architekt und Ingenieur: Baumeister in Krieg und Frieden*, (Katalog), Herzog-August-Bibliothek: Wolfenbüttel, 1984.

Marcel Schwander, *Schweiz. Beck'sche Reihe*, C.H. Beck: München, 1991.

Massimo Scolari, »The New Architecture and the Avant-Garde« (Avanguardia e nuova architettura), in: Massimo Scolari u.a. (Hrsg.), *Architettura razionale, XV Triennale, international session of architecture*, Milan: Franco Angeli, 1973, in: Michael K. Hays (Hrsg.), *Architecture Theory since 1968*, Cambridge, Mass. [u.a.] : MIT Press, 1998, S. 124-145.

Denise Scott Brown, »On Architectural Formalism und Social Concern: A Discourse for Social Planners and Radical Chic Architects«, in: *Oppositions Reader. Selected Writings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*, edited and with an introduction by K. Michael Hays, Princeton Architectural Press, New York, 1998, S. 317-330.

Denise Scott Brown, »Towards an "Active Socioplastics"«, in: Merlin Chowkwanyun, Randa Serhan (Hrsg.), *American Democracy and the Pursuit of Equality*, Routledge: London, 2016 [2011], S. 73-98

Denise Scott Brown, »Zeichen des Lebens. Symbole in der amerikanischen Stadt«, in: *archithese* 19.1976: *Realismus in der Architektur*, S. 29-34

Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Otto Müller: Salzburg, Wien, 1948.

Anna Seghers, Brief vom 28. Juni 1938, in: »Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukacs«, Georg Lukacs, *Essays über Realismus*, S. 171–183.

Diogo Seixas Lopes, *Melancholy and Architecture: On Aldo Rossi*, Park Books: Zürich, 2015.

David Shapiro and Cecile Shapiro, »Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting«, in: *Prospects* 3 (1977), S. 75–214

David Shapiro, »Social Realism Reconsidered«, in: ders. (Hrsg.), *Social Realism. Art as a Weapon*, Frederick Ungar Publishing Co.: New York, 1973, S. 3-35.

Jorge Silvetti, »On Realism in Architecture«, in: *The Harvard Architecture Review*, Volume 1. Spring 1980: *Beyond the Modern Movement*, S. 11-31.

Michel Sheringham, *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*, Oxford: Oxford University Press, 2006.

Miroslav Šik, »Ein blosser Zustand – neomoderner Reprise als Ensembleschutz«, in: *Lotus* 45.1985, S. 44.

Miroslav Šik, »Technikarchitektur als Kompensation« (Manuskript), abgedruckt in: *Quaderns* 171.1986, S. 13–19.

Miroslav Šik, »Inszenierungen der 50er Jahre«, *archithese* 5.1986, S. 53–59.

Miroslav Šik, »Analogues Architecture«, in: *Quaderns* 175.1987, S. 60–64.

Miroslav Šik (Hrsg.), *Analoge Architektur*, (Katalog) Thomas Boga: Zürich, 1987.

Miroslav Šik, »Wie man Heimaten baut«, in: *archithese* 6.1989, S. 14–17.

Miroslav Šik, »Peripherie und Techniklandschaft«, in: *archithese* 1.1990, S. 50–53.

Miroslav Šik, »Viele Mythen, ein Maestro: Kommentare zur Zürcher Lehrtätigkeit von Aldo Rossi. Vier Zweige«, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 12.1997, S. 44.

Miroslav Šik, *Altneue Gedanken. Texte und Gespräche 1987–2001*, Quart: Luzern, 2002.

Miroslav Šik, »Designing an ensemble«, in: Miroslav Šik and the Swiss Arts Council Pro Helvetia (Hrsg.), *And Now the Ensemble!!!*, Lars Müller: Zürich, 2012, S. 45–55.

Miroslav Šik, »Wir antworten mit leisen Tönen«: Interview«, in: *Tec21 37.2015: Analoge Architektur I: die Lehre*, S. 34–38.

Kathrin Siebert, »Auf der Suche nach Klarheit. Zum Realismus im Werk der Schweizer Architekten Hans Schmidt«, in: *bfo-Journal 2.2016: »A Partial Synthesis«: Debates on Architectural Realism*, S. 28–45.

Jorge Silvetti, »On Realism in Architecture«, in: *The Harvard Architecture Review*, 1.1980: *Beyond the Modern Movement*, S. 11–31.

Jorge Silvetti, »Perspektive und der neidische Blick auf die Renaissance«, in: *Daidalos* 11.1984.

Viktor Šklovskij, »Die Kunst als Verfahren« (1916), in: Jurij Striedter, *Russischer Formalismus*, S. 3–35.

Slapeta, Vladimir, *Heinrich-Tessenow-Medaille an Miroslav Šik*, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 10.2005, S. 66.

Maria Smolenicka, »Plädoyer für eine neue Architekturpoetik«, in: *Luzerner Neueste Nachrichten* 12.11.1987.

[s.n.], »Dörfli – Heimatschutz und Modernität«, in: *Werk* 11.1939, S. 342–344.

[s.n.], »Punk – Kultur aus den Slums: brutal und hässlich«, in: *Der Spiegel*, 23.01.1978.

[s.n.], »Überbauung des Areals Bahnhof Selnau. Abschluss eines zweistufigen Wettbewerbs«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Mittwoch, 10. Juni 1987, S. 53.

[s.n.], »Das Juniplenium des CK der VKP(b) – eine neue Qualität des Eingriffs der Partei in den Städtebau (1931)«, in: Harald Bodenschatz, Christiane Post (Hrsg.), *Städtebau im Schatten Stalins. Die Internationale Suche nach der sozialistischen Stadt in der Sowjetunion 1929-1935*, Verlagshaus Braun: Berlin, 2003, S. 95–101.

Ignasi de Solà-Morales, »Terrain Vague« (1995), in: Patrick Barron, Manuela Mariani, *Terrain Vague. Interstices at the Edge of the Pale*, Routledge: London, New York, 2014, S. 24–30.

Thomas Stahel, *Wo-Wo-Wonige! Stadt- und wohnpolitische Bewegungen in Zürich nach 1968*, (Dissertation), Zürich, 2006.

Jean-Claude Steinegger, »Der Wettbewerb für die Überbauung des Papierwerdareals in Zürich«, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 6.1980, S. 29–47.

Juri Steiner, »Eine Subkultur auf Müllern und Brechen – Kunst und Kultur der ›Bewegung‹«, in: *Tagesanzeiger* vom 18.05. 2000, abgedruckt in: Heinz Nigg (Hrsg.), *Wir wollen alles, und zwar subito!*, S. 209–214.

Tom Steinert, *Komplexe Wahrnehmung und moderner Städtebau. Paul Hofer, Bernhard Hoesli und ihre Konzeption der ›dialogischen Stadt‹*, Park Books: Zürich 2014.

Monika Steinhauser, Kai-Uwe Hemken (Hrsg.), *Bernd und Hilla Becher. Industriephotographie. Im Spiegel der Tradition*, Richer: Düsseldorf, 1994.

Martin Steinmann, Thomas Boga, *Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin*, (Katalog), gta: Zürich, 1975.

Martin Steinmann, »Von ›einfacher‹ und ›gewöhnlicher‹ Architektur«, in: *archithese* 1.1980, S. 8–13.

Martin Steinmann, »Reality as History: Notes for a Discussion of Realism in Architecture« (1976), in: K. Michael Hays (Hrsg.), *Architecture Theory since 1968*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1998, S. 246–253.

Martin Steinmann, *Forme forte. Schriften 1972-2002*, Basel u.a.: Birkhäuser, 2003.

Martin Steinmann, »Dieses ist lange her – Notizen zu Aldo Rossi«, in: Akos Moravanszky, Judith Hopfengärtner (Hrsg.), *Aldo Rossi und die Schweiz: Architektonische Wechselwirkungen*, gta: Zürich, 2011, S. 184–196.

Martin Steinmann, Nikolaus Kuhnert »Fokus: archithese. archithese 1980-1986«, in: *Arch+ 186–187.2008: The Making of your Magazines*, S. 76–77.

Martino Stierli, »Pop Art und «Pop Architecture»«, in: ders., *Las Vegas im Rückspiegel. Die Stadt in Theorie, Fotografie und Film*, gta: Zürich, 2010, S. 245–261.

Richard Streiter, »Architektonischer Realismus«, in: ders., *Architektonische Zeitfragen. Eine Sammlung und Sichtung verschiedener Anschauungen mit besonderer Beziehung auf Professor Otto Wagners Schrift »Moderne Architektur«*, Cosmos: Berlin, 1898, S. 48–79.

Jurij Striedter, »Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution«, in: ders. (Hrsg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, Fink: München, 1971, S. IX-LXXXIII.

Kirill Svetljakov, *Komar i Melamid: sokrushiteli kanonov*, Breus: Moskau, 2019.

Léa-Catherine Szacka, »Debates on Display at the 1976 Venice Biennale«, in: Thordis Arrhenius, Mari Lending, Wallis Miller, Jérémie Michael McGowan (Hrsg.), *Place and Displacement: Exhibiting Architecture*, Lars Müller: Zürich, 2014, S. 97–112.

Léa-Catherine Szacka, *Exhibiting the Postmodern. The 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio: Venedig, 2016.

Werner Szambien, »Architekturdarstellung an der Pariser Ecole Polytechnique zu Beginn des 19. Jahrhunderts«, in: *Daidalos* 11.1984: *Perspektiven zur Perspektive*.

Marco Tackenberg, »Jugendunruhen«, in: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS), 24.03.2011, online unter: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/017349/2011-03-24/>

Manfredo Tafuri, »Hans Schmidt – ein ›radikaler‹ Architekt«, in: *Das Werk* 10.1972, S. 552–553.

Manfredo Tafuri, »L'Architecture dans le Boudoir: The language of criticism and the criticism of language« (1974), in: *Oppositions Reader. Selected Writings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973–1984*, Michael K. Hays (Hrsg.), Princeton Architectural Press: Princeton, 1998, S. 291–316.

Manfredo Tafuri, »Realismus und Architektur. Zur Konstruktion volksbezogener Sprachen«, in: Claus Baldus und Vittorio Magnago Lampugnani (Hrsg.), *Das Abenteuer der Ideen: Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, (Katalog), Fröhlich & Kaufmann: Berlin, 1984.

Manfredo Tafuri, *History of Italian Architecture. 1944–1985*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1990.

Manfredo Tafuri, *Architecture and utopia. Design and Capitalist Development*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1976 [1973].

Michael Thompson, *Theorie des Abfalls. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Klett-Cotta: Stuttgart, 1989 [1979].

Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Polity: Cambridge, 2003 [1995].

Charles de Tolnay, *History and Technique of Old Master Drawings. A Handbook*, Hacker Art Books: New York, 1972.

Alain Touraine, *Die postindustrielle Gesellschaft*, Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1972.

Teal Triggs, »Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic«, in: *Journal of Design History*, 1.2006, S. 69–83.

Stephan Trüby, »Positioning Architecture (Theory)« (2017), in: e-flux Architecture, <https://www.e-flux.com/architecture/history-theory/159235/positioning-architecture-theory/> (aufgerufen am 10.10.2021).

Martin Tschanz, »Tendenzen und Konstruktionen«, in: Anna Meseure, Martin Tschanz und Wilfried Wang (Hrsg.), *Schweiz. Architektur im 20. Jahrhundert*, Prestel: Frankfurt am Main, 1998, S. 45–52.

Martin Tschanz, »Essentially Realism. On the importance of construction in contemporary architecture in German-speaking Switzerland«, in: Steven Spier with Martin Tschanz, *Swiss Made. New Architecture from Switzerland*, Thames & Hudson: London, 2008, S. 236–243.

Bernard Tschumi, Nigel Coates, *Theme 3: Discourse of Events*, AA Publications: London, 1983.

Bernard Tschumi, Enrique Walker, *Tschumi on Architecture: Conversations with Enrique Walker*, The Monacelli Press: New York, 2006.

David Turnbull, »Analogous Architecture«, in: *AJ The Architects' Journal* 11.11.1987.

Jurij Tynjanov, »Über die literarische Evolution« (1927), in: Jurij Striedter, *Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, Wilhelm Fink: München, 1969, S. 433–461.

Alexander Tzonis und Liane Lefaivre: »Die Frage des Regionalismus«, in: Michael Andritsky, Lucius Burckhardt und Ot. Hoffmann (Hrsg.): *Für eine andere Architektur*, Eine Publikation des Deutschen Werkbundes. 2 Bände (Band 1: Bauen mit der Natur und in der Region), Fischer: Frankfurt am Main, 1981.

Alexander Tzonis und Liane Lefaivre, »The Grid and the Pathway: An Introduction to the Work of Dimitris and Suzana Antonakakis, with Prolegomena to a History of the Culture of Modern Greek Architecture«, in: *Architecture in Greece*, 15.1981, S. 164–178.

Alexander Tzonis und Liane Lefaivre, *Critical Regionalism. Architecture and Identity in a Globalized World*, Prestel: München u.a., 2003.

Alexander Tzonis und Liane Lefaivre, *Times of Creative Destruction: Shaping Buildings and Cities in the late C20th*, Routledge: London and New York, 2017.

Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, Richard Diamond, *Architecture in North America since 1960*, Thames & Hudson: London, 1995.

Alexander Tzonis und Liane Lefaivre, *Architecture in Europe since 1968: memory and invention*, Thames & Hudson: London, 1997.

Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, *Times of Creative Destruction. Shaping Buildings and Cities in the Late C20th*, Routledge: London, 2017.

Christina Ujma, *Ernst Blochs Konstruktion der Moderne aus Messianismus und Marxismus. Erörterungen mit Berücksichtigung von Lukács und Benjamin*, M&P: Stuttgart, 1995.

Oswald Mathias Ungers, *Morphologie. City Metaphors*, Walther König: Köln, 1982.

Alfons Uhl (Hrsg.), *Karl Friedrich Schinkel. Sammlung architektonischer Entwürfe*, Uhl: Nördlingen, 2005.

Gerhard Ullmann, »Die Revolution am Zeichentisch: Rückblick auf die Ausstellung ›Berlin - Denkmal oder Denkmodell?‹ in der Staatlichen Kunsthalle Berlin«, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 11.1988, S. 12–15.

Philip Ursprung (Hrsg.), *Herzog & de Meuron. Naturgeschichte*, Lars Müller: Zürich, 2002.

Raoul Vaneigem, *The Revolution of Everyday Life*, The Anarchist Library, 1972 [1967].

Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1997 [1972].

Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture. with an introduction by Vincent Scully*, The Museum of Modern Art: New York, 1966.

Robert Venturi und Denise Scott Brown, in: John Wesley Cook and Heinrich Klotz, *Conversations with Architects. Philip Johnson, Kevin Roche, Paul Rudolph, Bertrand Goldberg, Morris Lapidus, Louis Kahn, Charles Moore, Robert Venturi & Denise Scott Brown*, Praeger Publishers: New York, 1973, S. 247–266.

Aleksander Vesnin, »Sovremennost i nasledstvo«, in: *Architektura SSSR*, 3.1940, S. 37–39.

Anthony Vidler, »The third typology«, in: Leon Krier (Hrsg.), *Rational Architecture: The Reconstruction of the European City*, AAM Editions: Paris u.a., S. 28–32.

Vitruv, »Von den Symmetrien der Tempel«, in: ders., *Zehn Bücher über Architektur. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. Curt Fensterbusch*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 1976.

Anthony Vidler, *The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal, 1750–1830*, MIT Press: Cambridge, Mass., 1977.

Adolf Max Vogt, »Antrittsrede ETH Zürich: Der Kugelbau um 1800 und die heutige Architektur« (1962), in: ders., *Die Hunde bellen, die Karawane zieht weiter*, gta: Zürich, 2006, S. 12–37.

Adolf Max Vogt, *Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee*, Birkhäuser: Basel u.a., 1969.

Adolf Max Vogt, *Russische und französische Revolutions-Architektur 1789/1917. Zur Einwirkung des Marxismus und des Newtonismus auf die Bauweise*, DuMont Schauberg: Köln, 1974.

Adolf Max Vogt, »Revolutions-Architektur und Nazi-Klassizismus«, in: ders., *Die Hunde bellen, die Karawane zieht weiter. Adolf Max Vogt. Schriften*, gta: Zürich, 2006, S. 54–66.

Ulya Vogt-Göknil, *Giovanni Battista Piranesi: »Carceri«*, Origo: Zürich, 1958.

Anna Vyazemtseva, *Iskusstvo totalitarnoj Italii*, RIP-Holding: Moskva, 2018.

Sarah Williams Goldhagen, Rejean Legault, Rejean Legault (Hrsg.), *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Canadian Centre for Architecture: Montreal, The MIT Press: Cambridge, Mass., 2000.

werk-archithese 1.1977: *Monotonie*.

werk-archithese 7–8.1977: *Venturi & Rauch: 25 öffentliche Bauten*.

werk/archithese 17–18.1978: *Monotonie 2*.

Margit Weinberg-Staber, »Lernen von Venturi«, in: Stanislaus von Moos, Margit Weinberg-Staber (Hrsg.), *Venturi and Rauch. Architektur im Alltag Amerikas.*, Kunstgewerbemuseum Zürich 1979, S. 7–10.

Ines Weizman, »Citizenship«, in: C. Greig Crysler, Stephen Cairns und Hilde Heynen (Hrsg.), *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, SAGE Publications: London u.a., 2012, S. 107–120.

David E. Wellbery, »Stimmung«, in: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 5*, J.B. Metzler: Stuttgart u.a., S. 703–733.

Wolfgang Welsch, »Einleitung«, in: ders. (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, S. 1–43.

Karin Wilhelm, Gregor Langenbrinck (Hrsg.), *City-Lights: Zentren, Peripherien, Regionen. Interdisziplinäre Positionen für eine urbane Kultur*, Böhlau: Wien u.a., 2002.

Hans Wille, (Hrsg.), *Sammlung architektonischer Entwürfe: Entworfen und gezeichnet von Schinkel*, (Katalog), Städt. Gustav-Lübcke-Museum: Hamm, 1981.

Eva Willenegger, Lukas Imhof, Professur Miroslav Šik (Hrsg.), *Analoge altneue Architektur*, Quart: Luzern 2018

Rainer Winter, *Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht*, Velbrück Wiss.: Weilerswist, 2001.

Heinz Wirz (Hrsg.), *Miroslav Šik – Altneu*, Quart: Luzern, 2000.

Heinz Wirz (Hrsg.), *Miroslav Šik. Architektur 1988–2012*, Quart: Luzern, 2012.

Matthew Worley, *No Future Punk, Politics and British Youth Culture 1976-1984*, Cambridge University Press: New York, 2017.

Tom Wolfe, »Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel«, in: Harper's Magazine, November 1989, S. 45–56

Beat Wyss (Hrsg.), *Etienne-Louis Boullée. Architektur. Abhandlung über die Kunst. Einführung und Kommentar: Adolf Max Vogt*, Artemis: Zürich und München, 1987.

Alexei Yurchak, *Everything was forever, until it was no more*, Princeton University Press: Princeton, 2005.

Jonathan Yardley, »Hick Chic«, Washington Post, 25.03.1985.

Bruno Zevi, *Architecture as Space*, Horizon Press: New York, 1974 [1957].

Mimi Zeiger, »On Content, Fandom And How James Dean, Jarvis Cocker And James Murphy changed Architectural Publishing«, in: Elias Redstone (Hrsg.), *Archizines*, Bedford Press: London, 2011, S. 57–68.

Béatrice Ziegler, »Der gebremste Katamaran: nationale Selbstdarstellung an den schweizerischen Landesausstellungen des 20. Jahrhunderts«, in: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte, 2.2001, S. 167–180.

Bernhard Ziegler, »Nun ist dies Erbe zuende...«, in: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.), *Die Expressionismusdebatte*, S. 50–60.

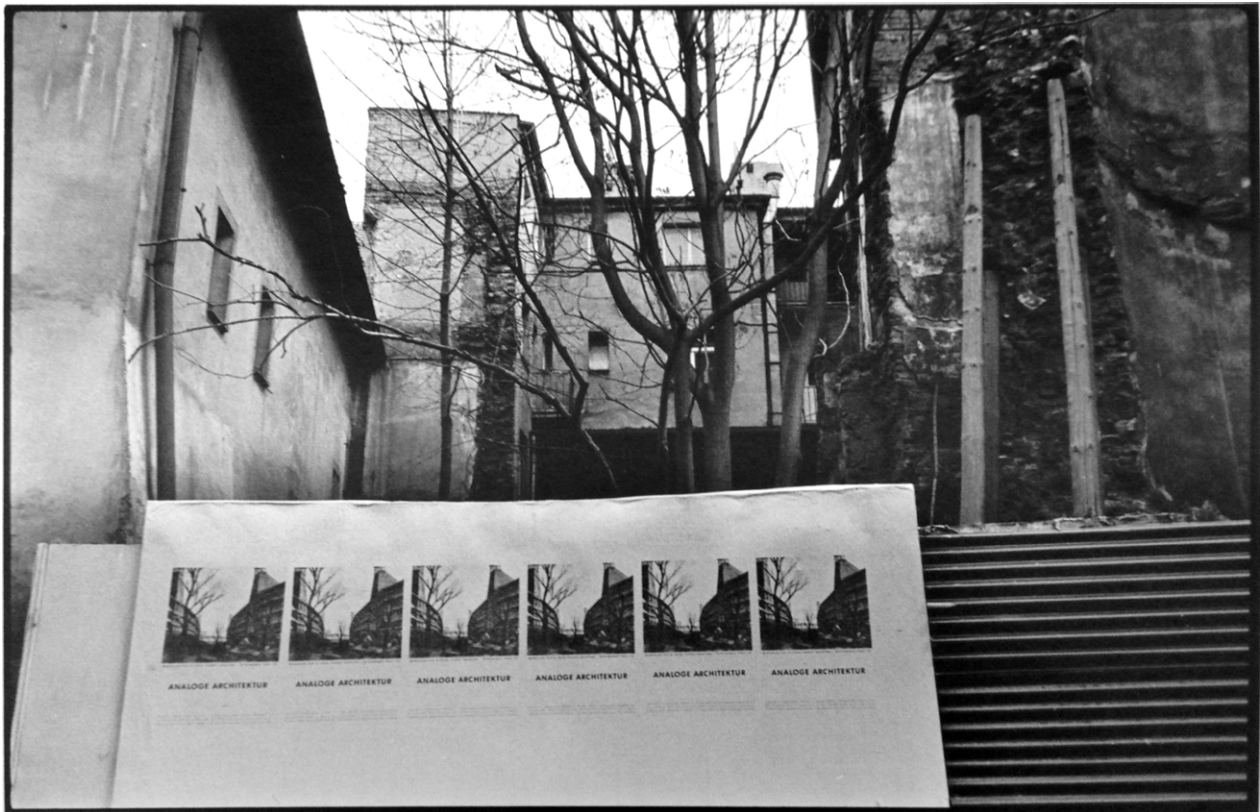
Anja Zimmermann, *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*, transcript: Bielefeld, 2009.

Anja Zimmermann, »Realismus«, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage, J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar, 2011, S. 370–373.

2. Bildanhang



Ausstellung »Analoge Architektur«, Architekturforum Zürich, 1987
(Archiv Miroslav Šik)



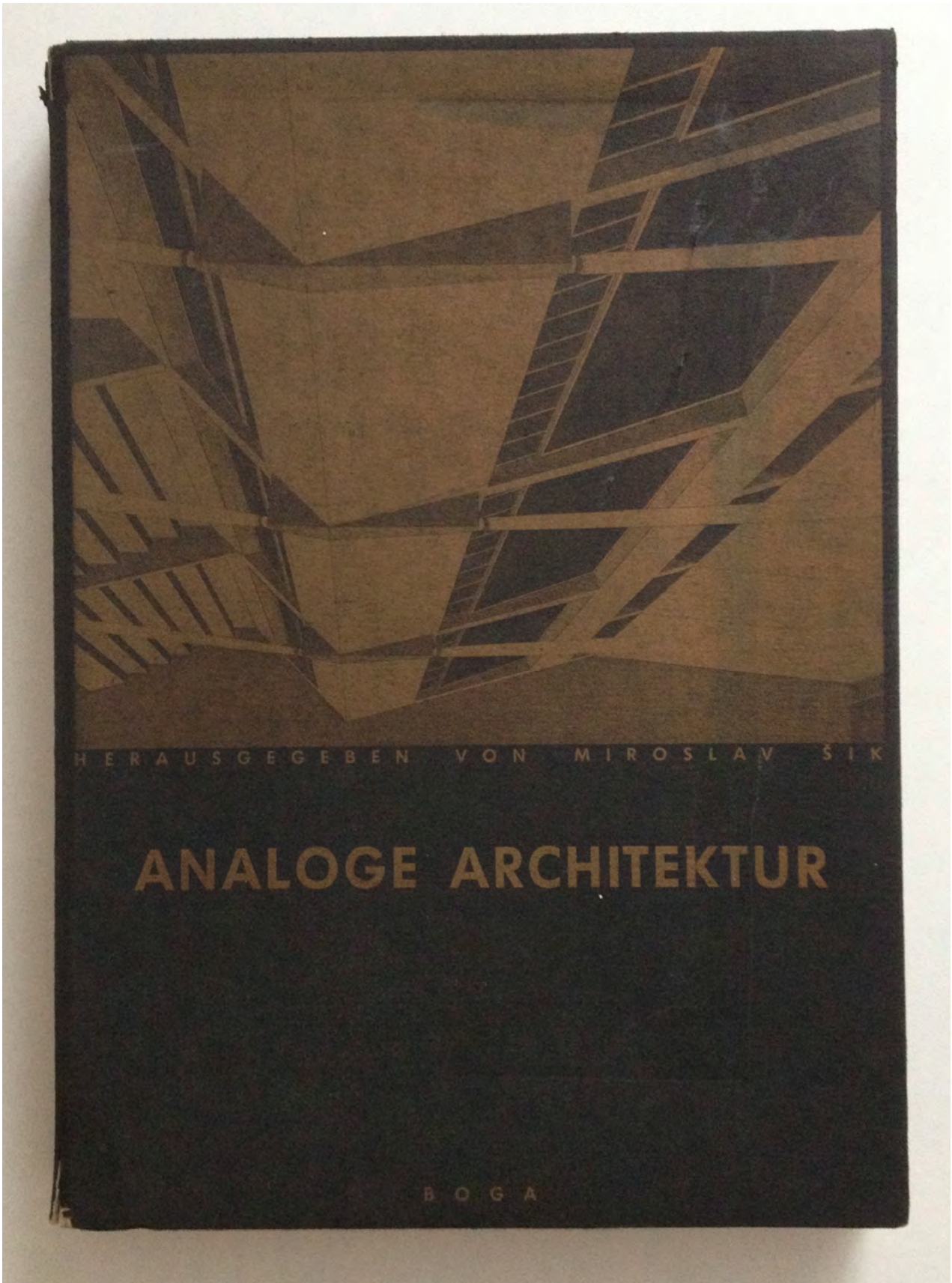
Ausstellung »Analoge Architektur«, Galerie J. Fagner, Prag, 1990–1991
(Archiv Miroslav Šik)



Miroslav Šik , Vortrag, 1990 (?)
(Archiv Miroslav Šik)
357



Miroslav Šik, Skizze (Autoportrait), 2015
358



Ausstellungskatalog »Analoge Architektur«, 1987
359



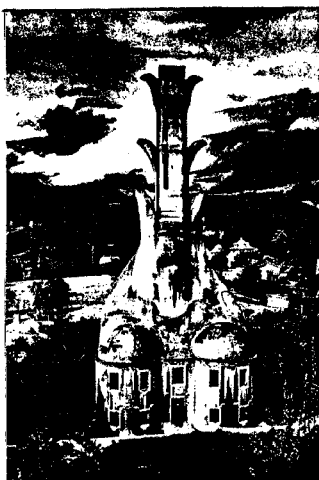
WINTERSEMESTER 1983 / 1984

- ANBAU EINER BIBLIOTHEK FUER DAS HAUS EINES KUNSTHISTORIKERS IN EINSIEDELN/KANTON SCHWYZ
- SANIERUNG DER OEFFENTLICHEN BAD- UND SPORTANLAGE IN CARONA/KANTON TESSIN

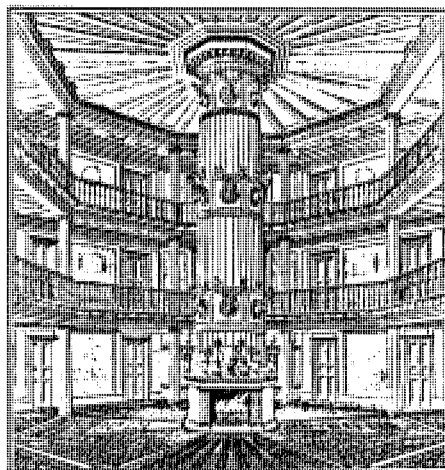
LEHRSTUHL: DOZENT FABIO REINHART



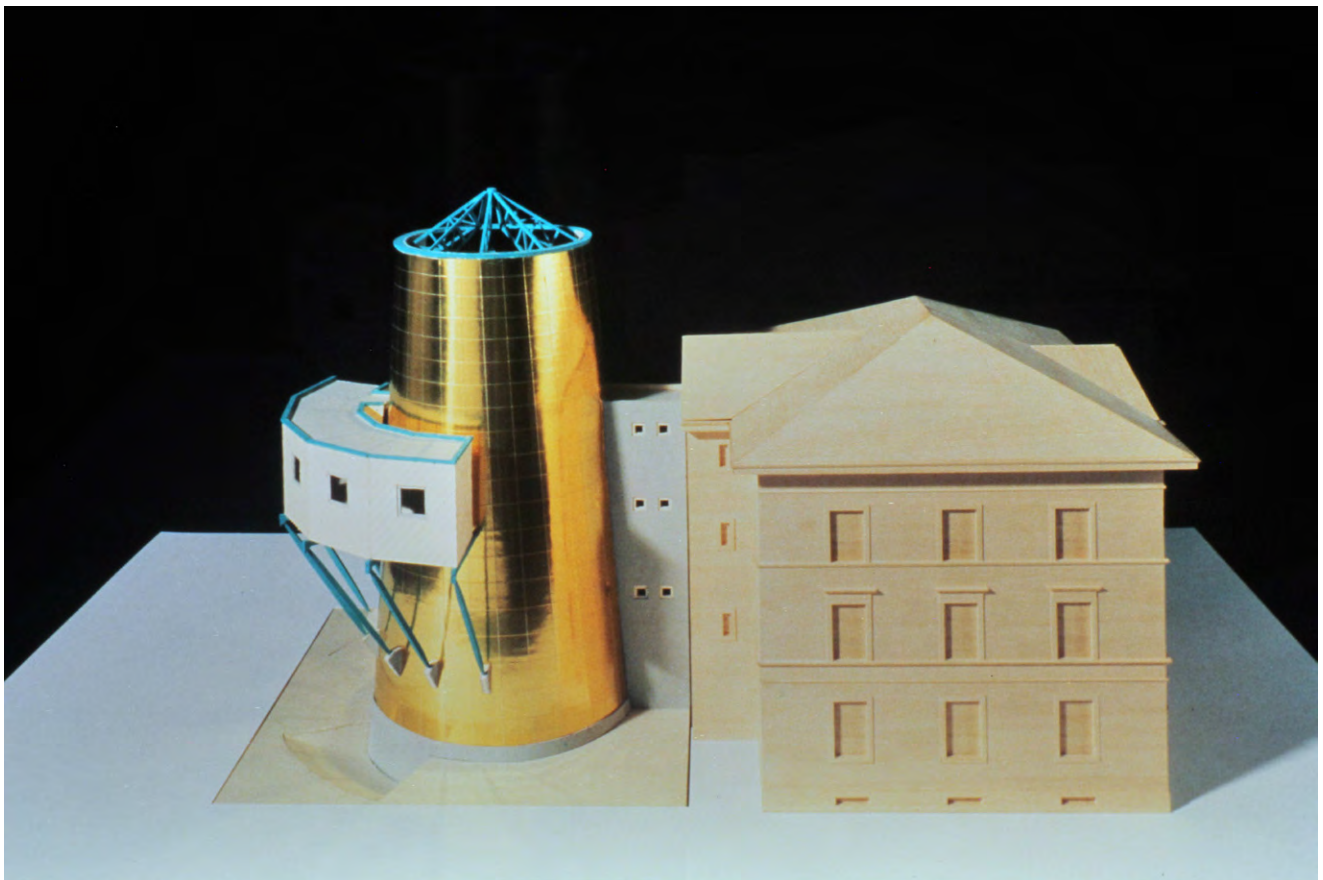
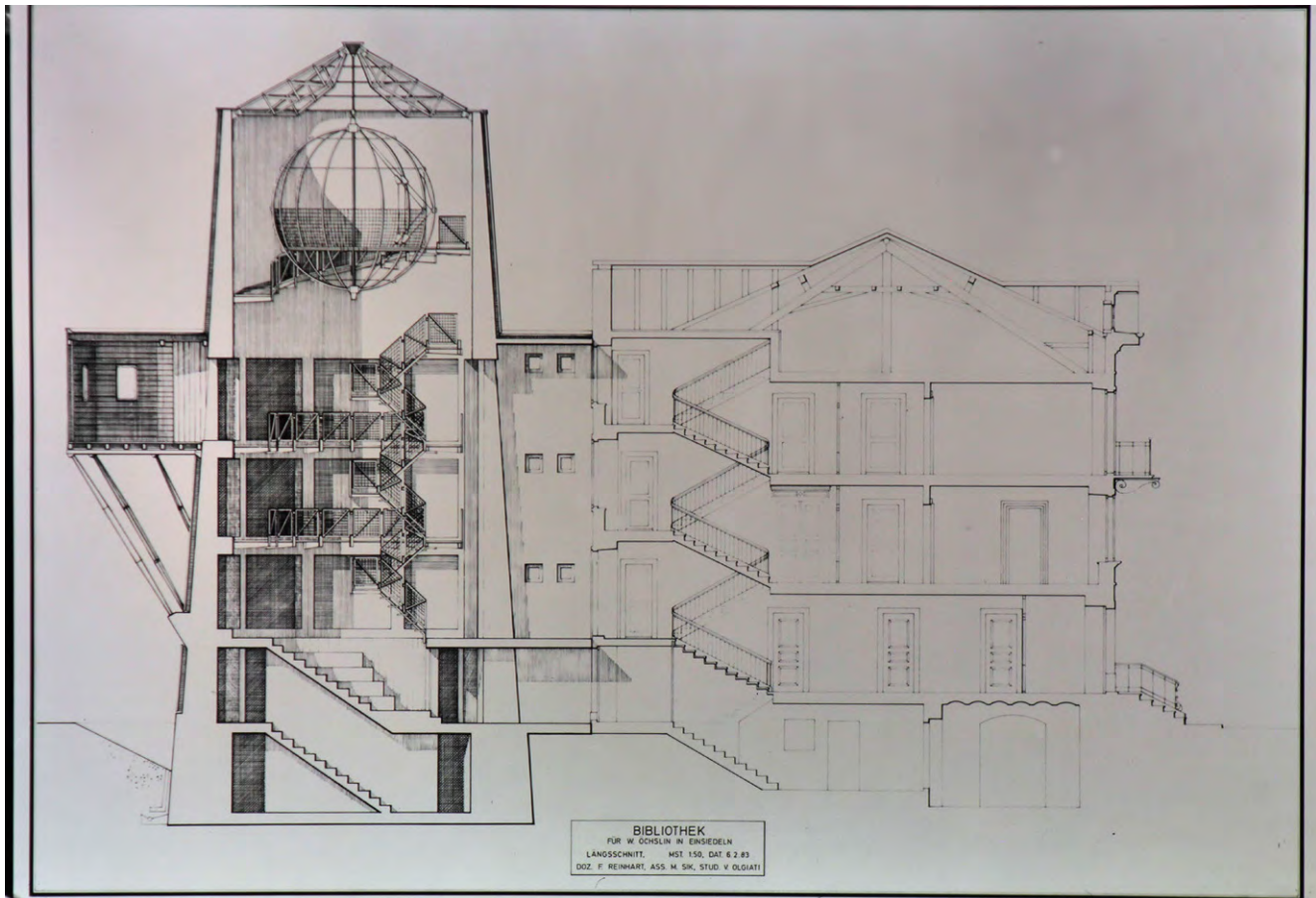
BEISPIELE VON SYMBOLISCHEN REFERENZEN



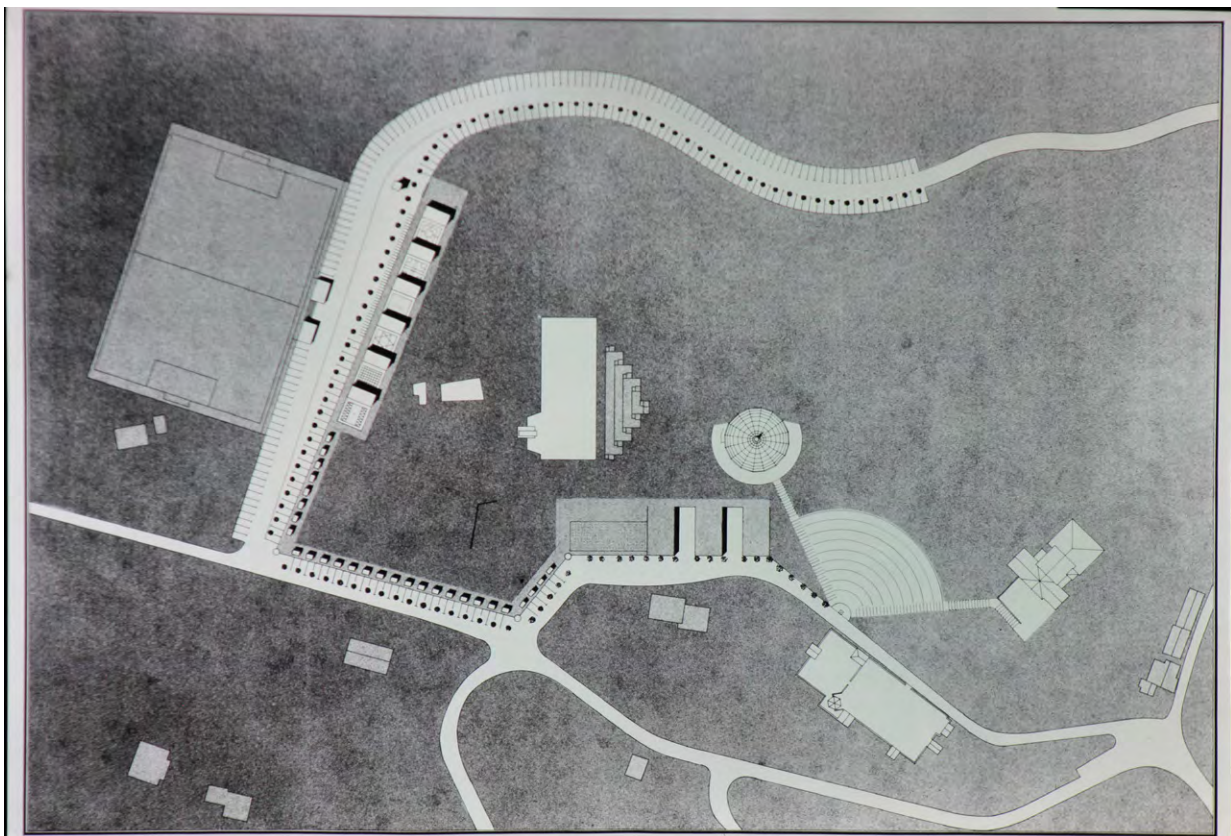
R. Steiner: Heizungszentrale Goetheanum



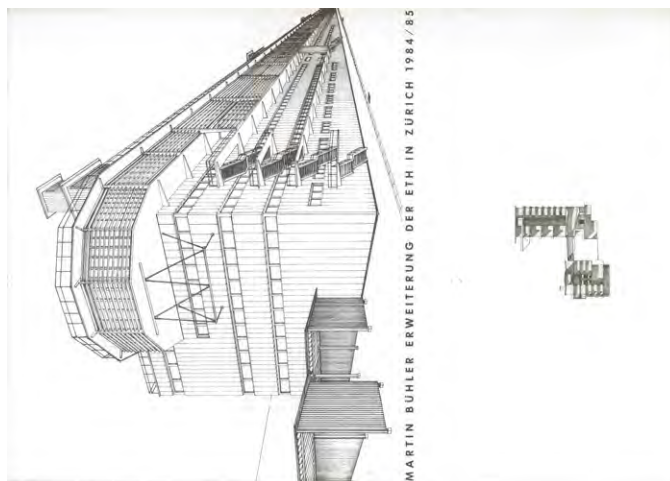
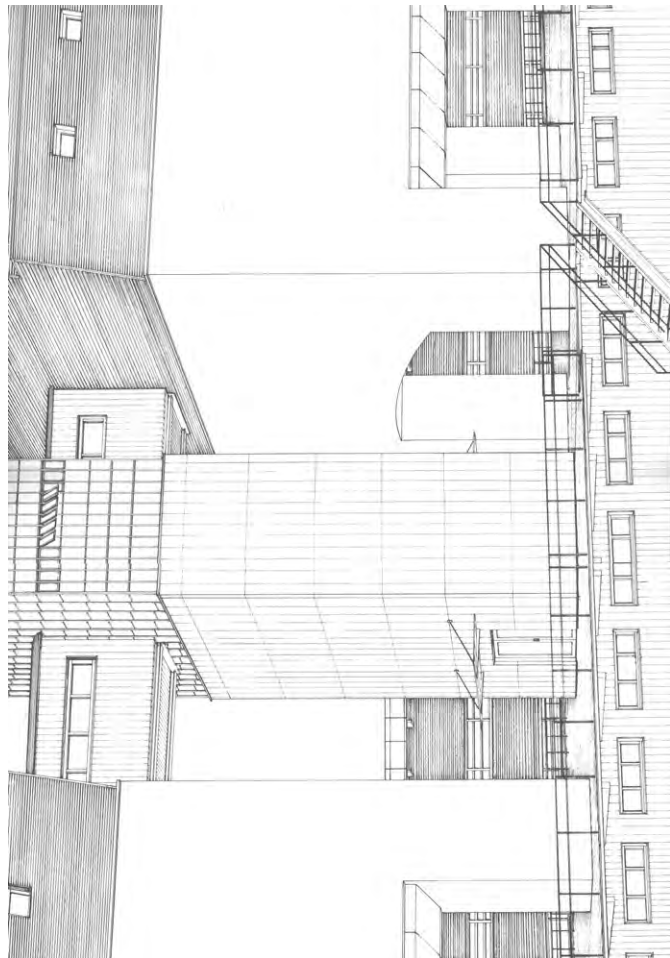
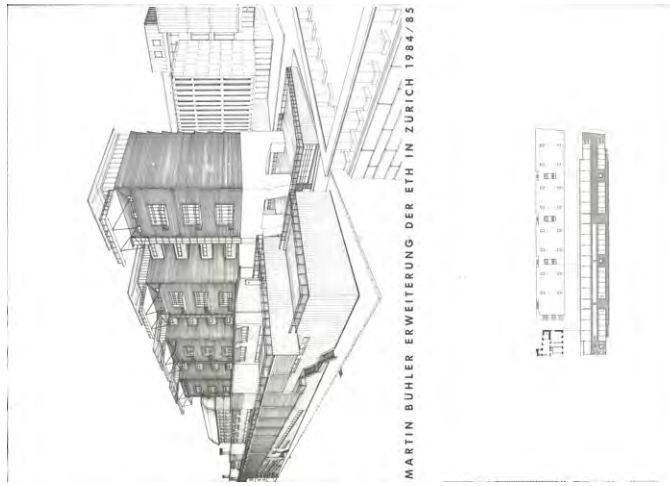
K. F. Schinkel: Salon in Jagdschloss Antonin



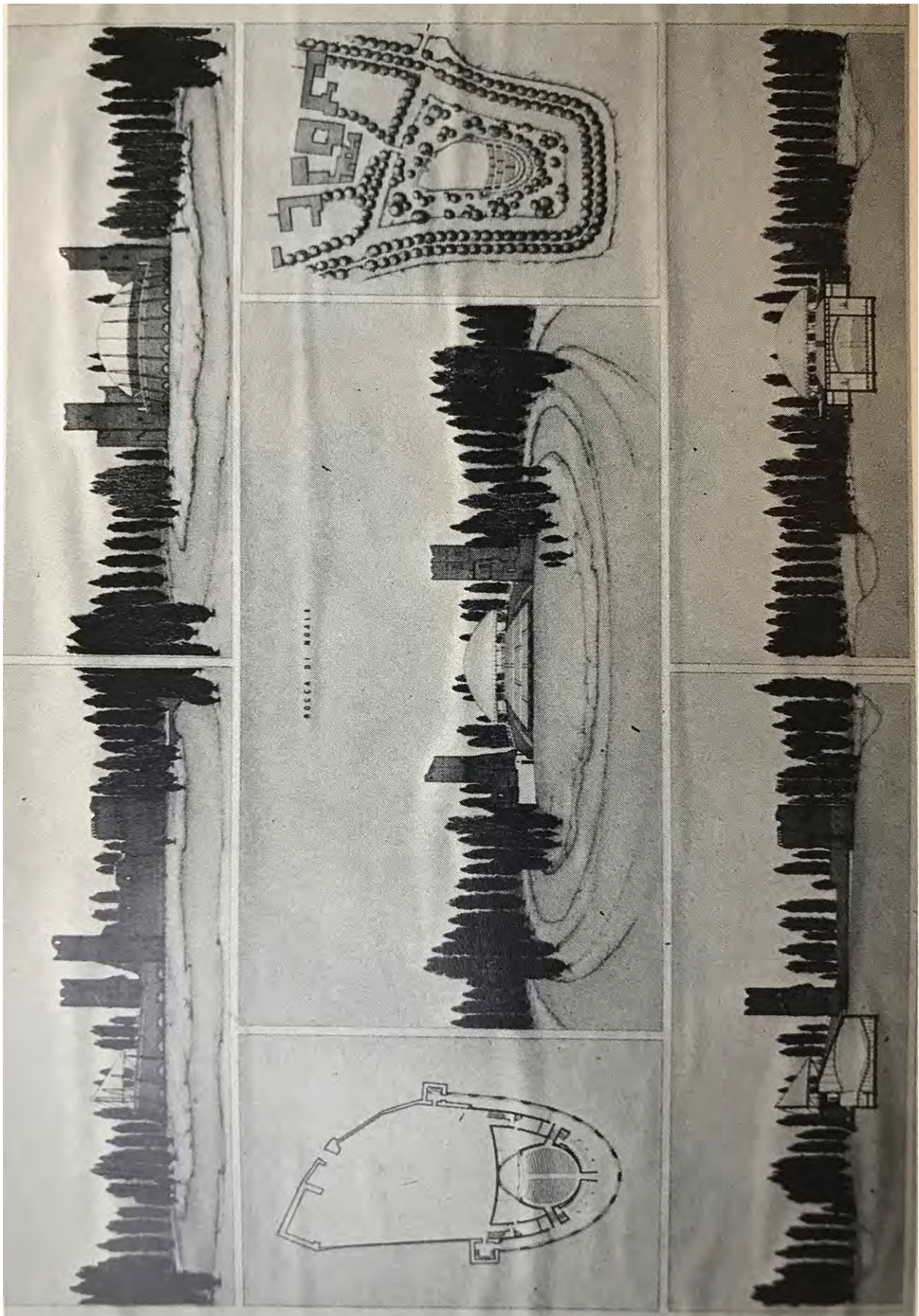
Valerio Olgiati, Bibliothek in Einsiedeln, Wintersemester 1983/84
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
362



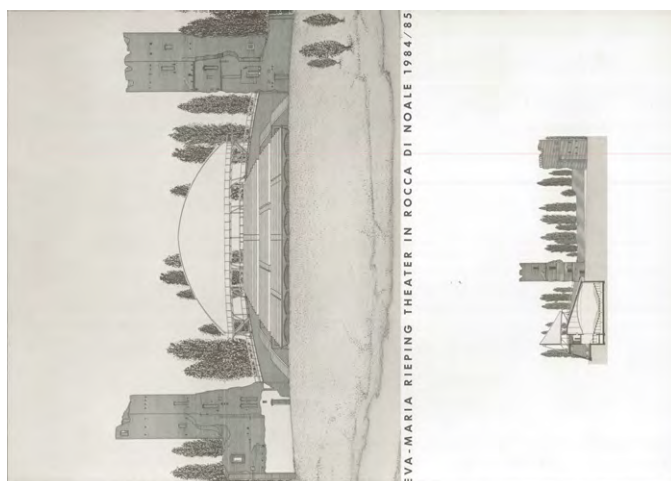
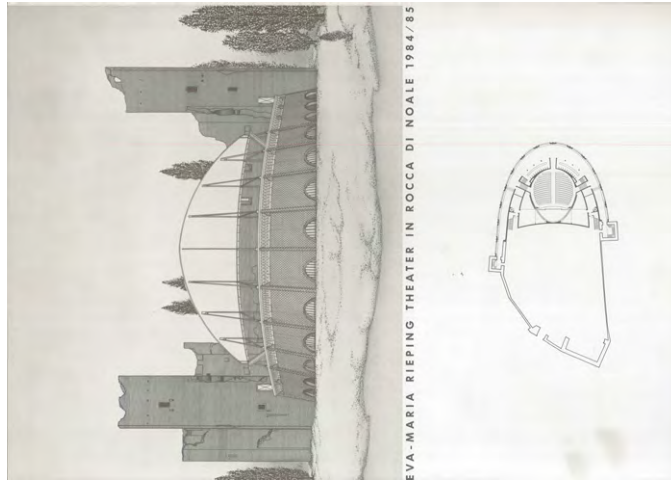
Andrea Scheinwiller, Bad- und Sportanlage in Carona, Sommersemester 1984
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
363



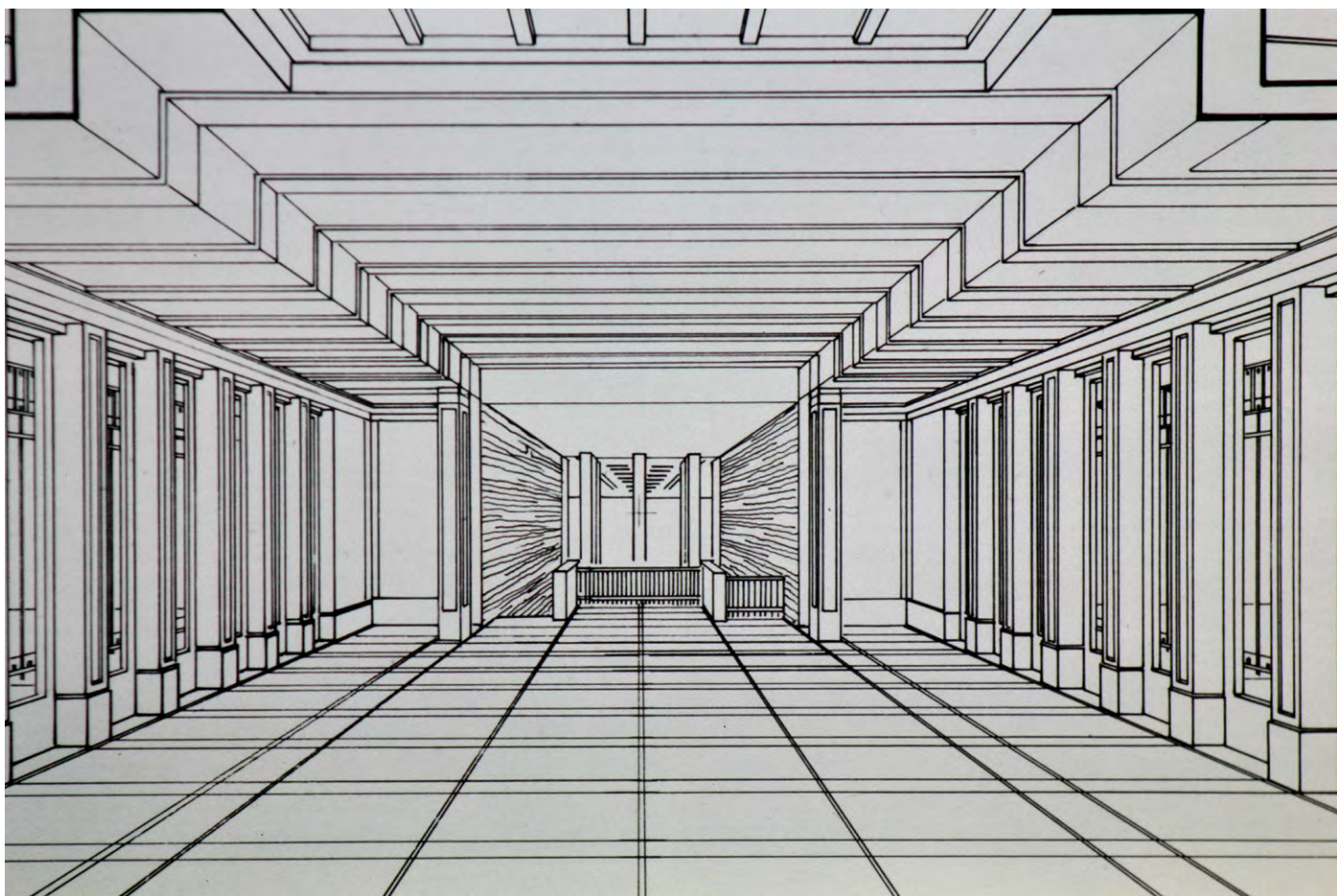
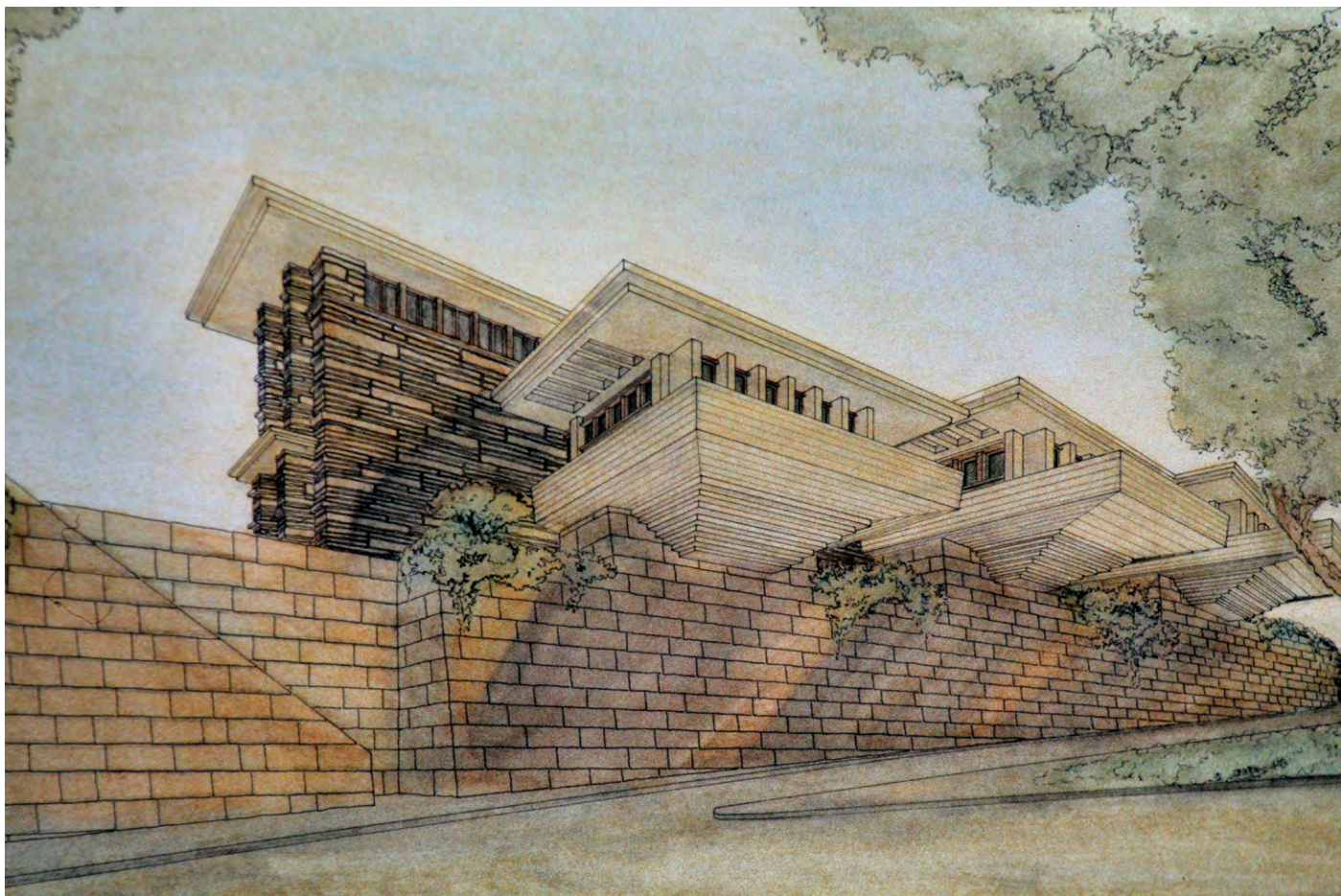
Martin Bühler, Erweiterung der ETH in Zürich, Wintersemester 1984/85
 (Ausstellungskatalog »Analoge Architektur«)



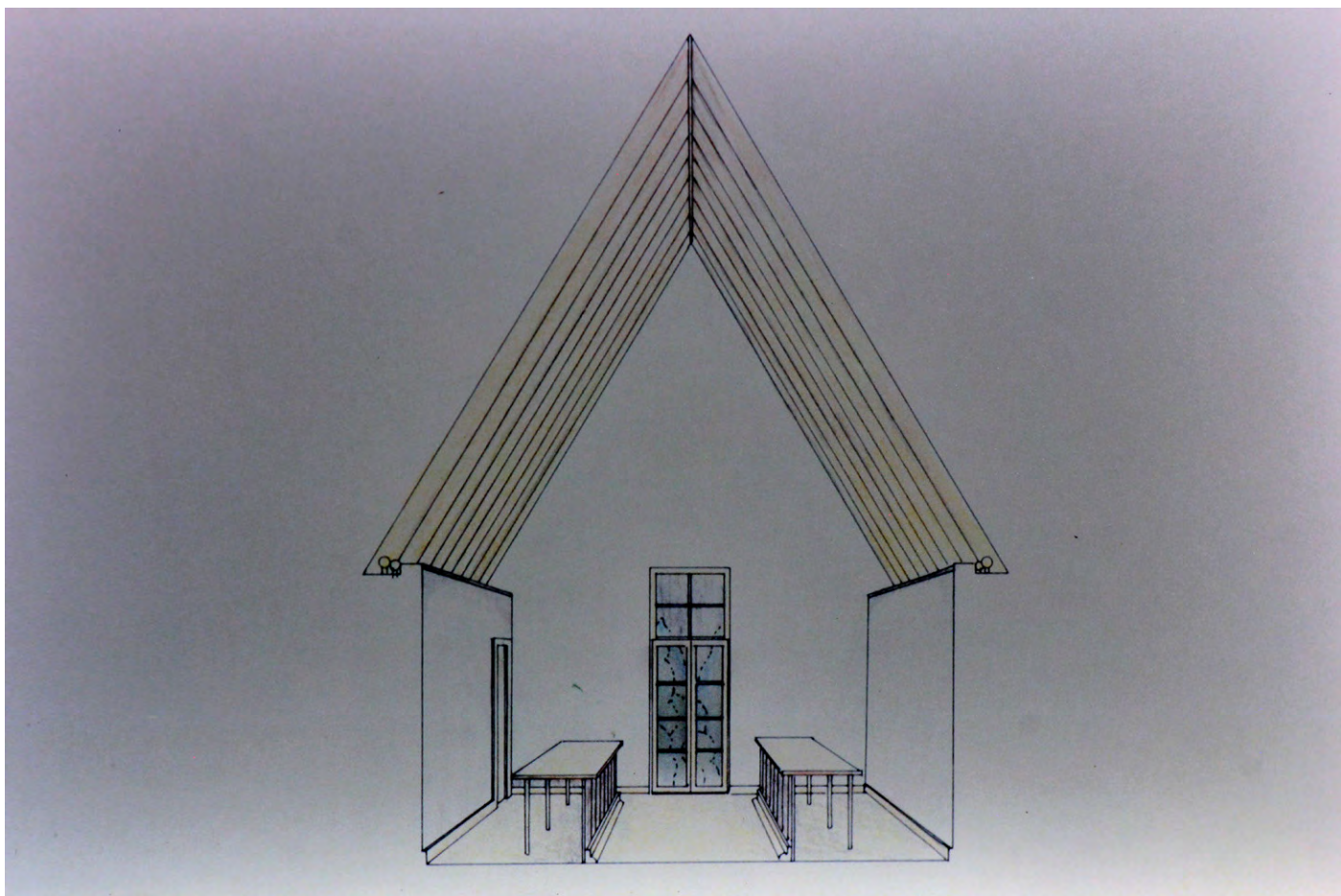
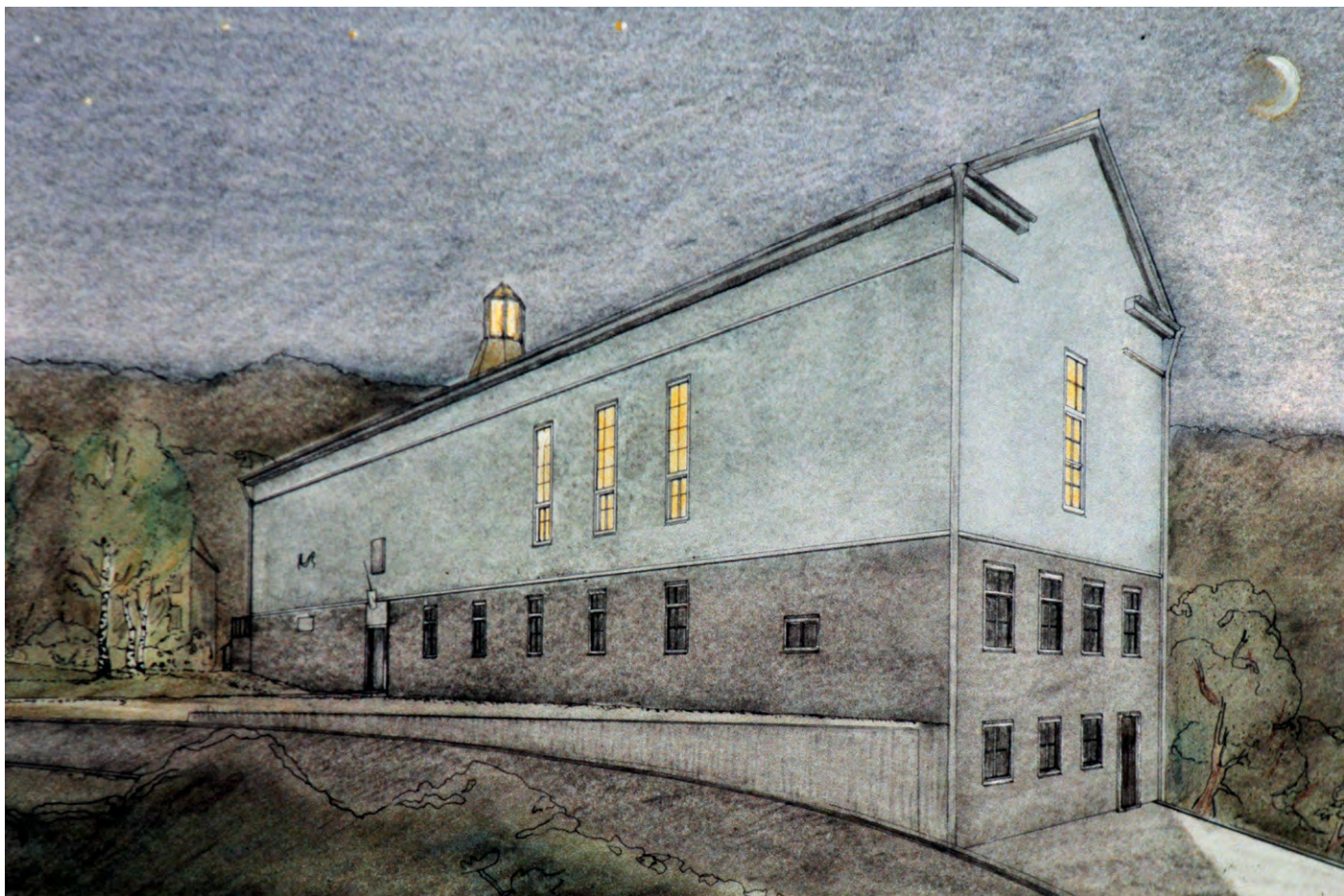
Eva-Maria Rieping, Theater in Rocca di Noale, ETH Zürich,
Katalog »Biennale di Venezia. Terza Mostra internazionale di architettura. Progetto Venezia«, 1985
365



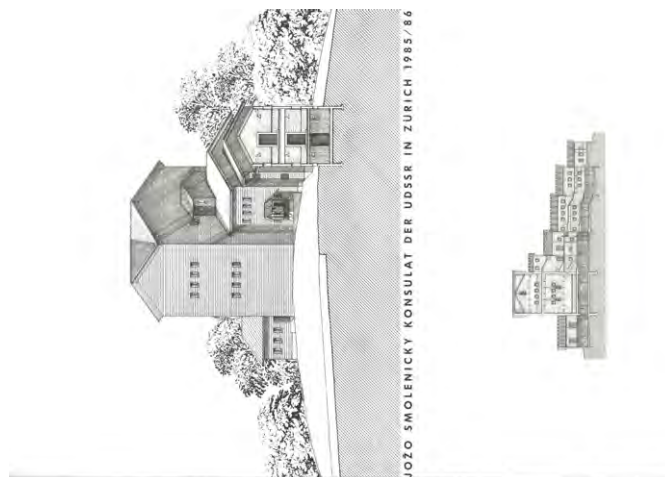
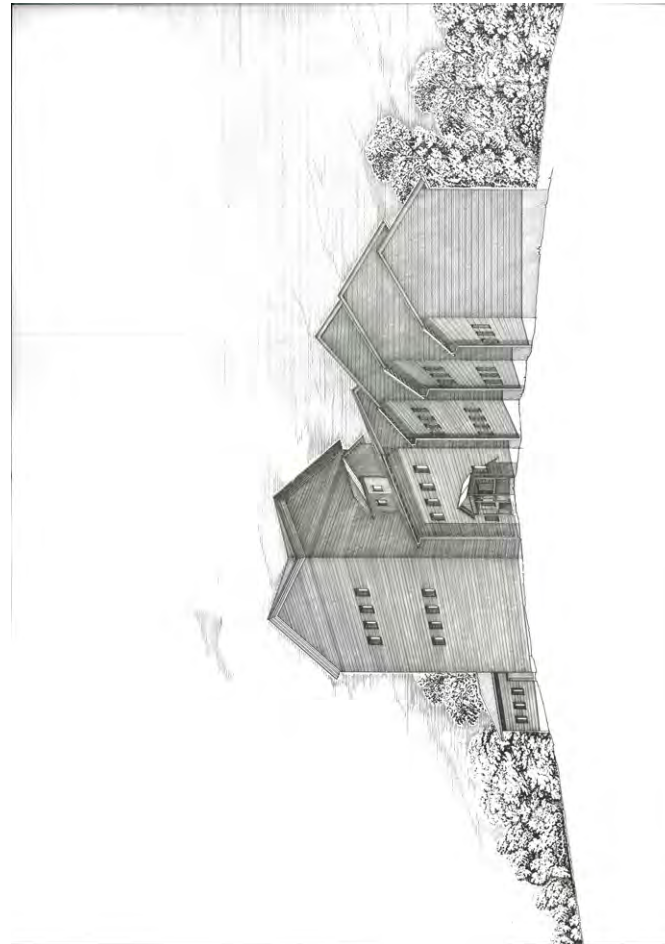
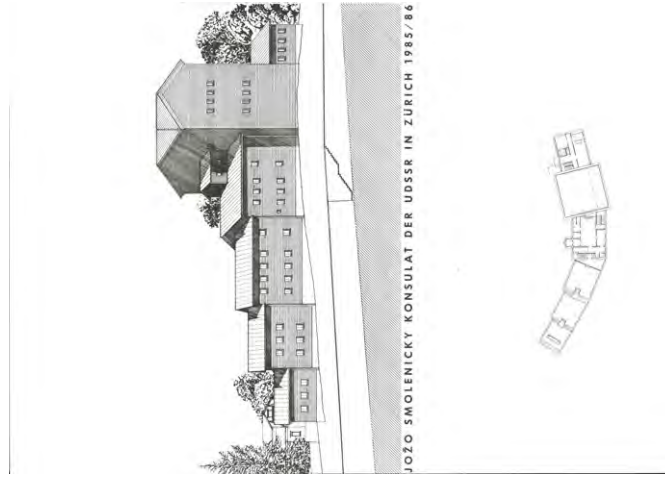
Eva-Maria Rieping, Theater in Rocca di Noale, ETH in Zürich, Wintersemester 1984/85
 (Ausstellungskatalog »Analoge Architektur«)



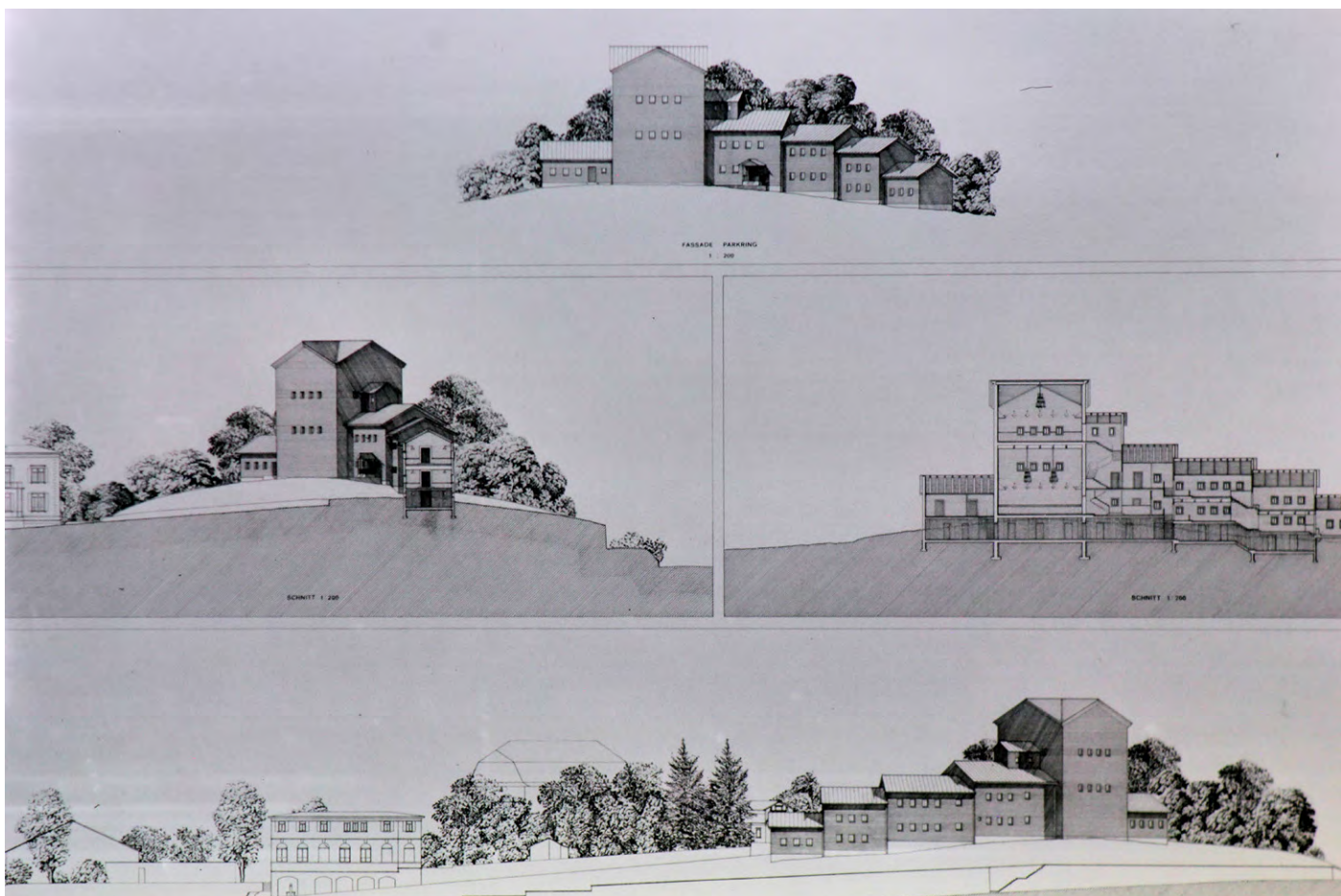
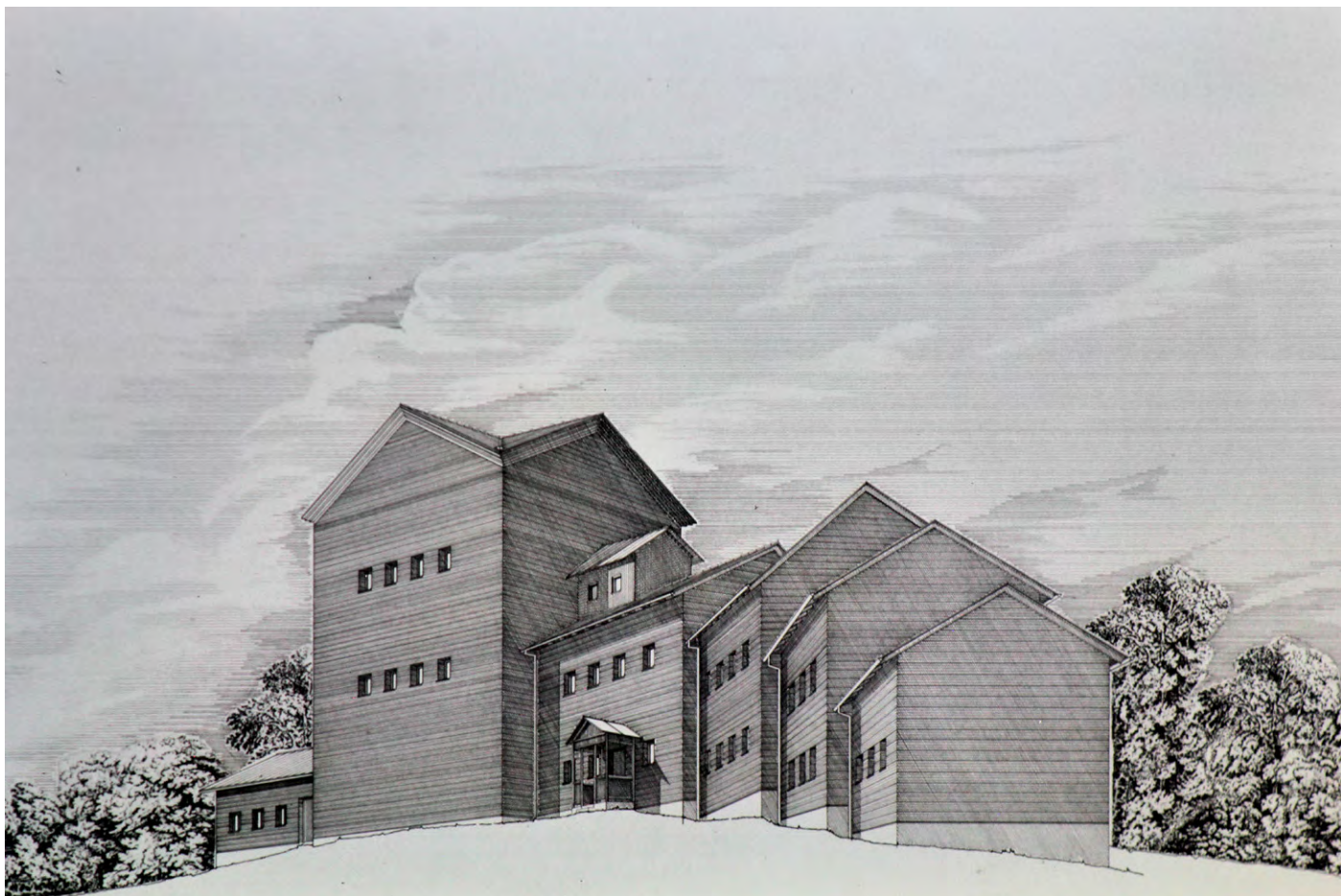
Daniel Andersen, Konsulatsgebäude, Wintersemester 1985/86
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
367



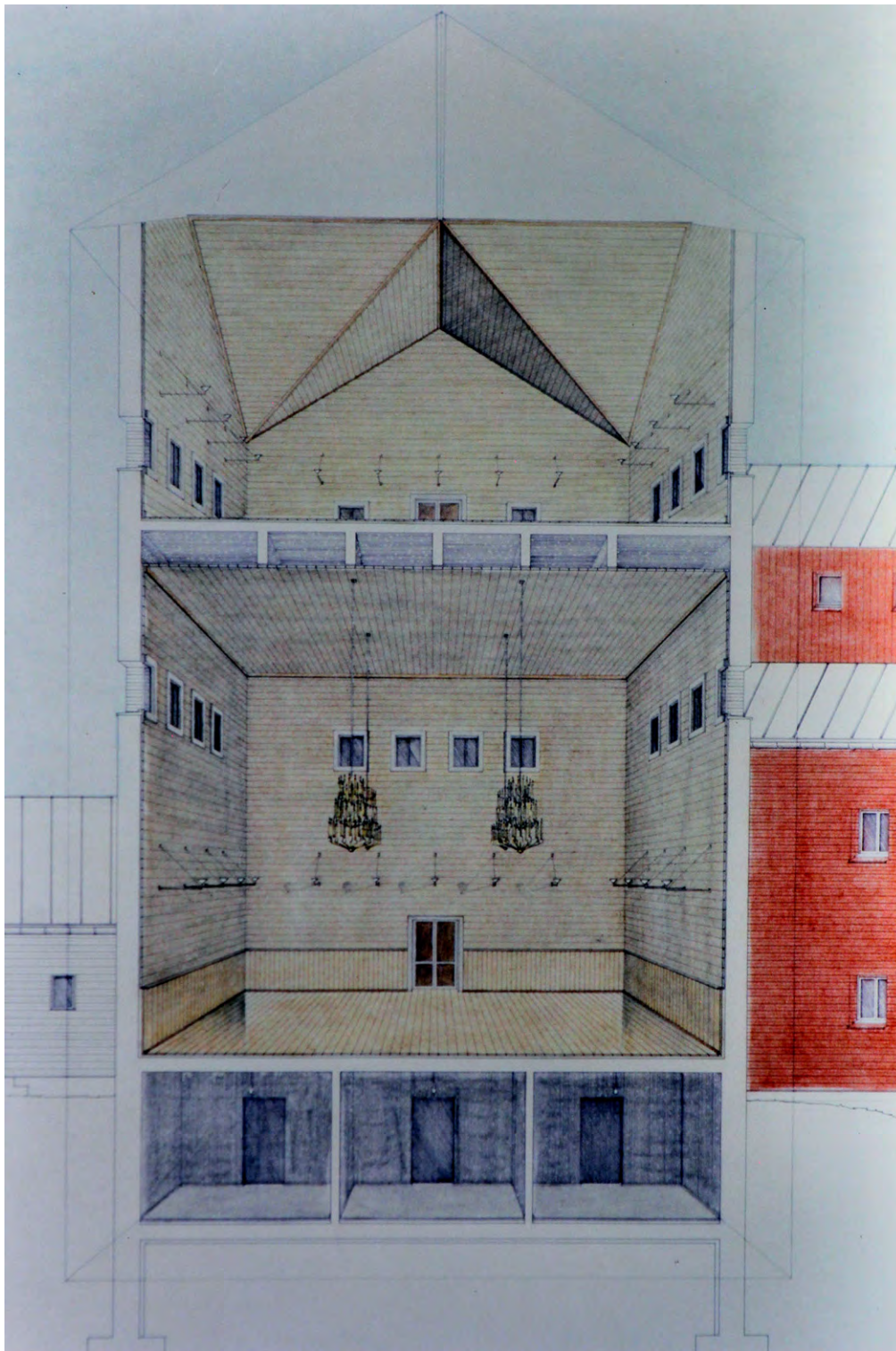
Christian Kerez, Konsulatsgebäude, Wintersemester 1985/86
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
368



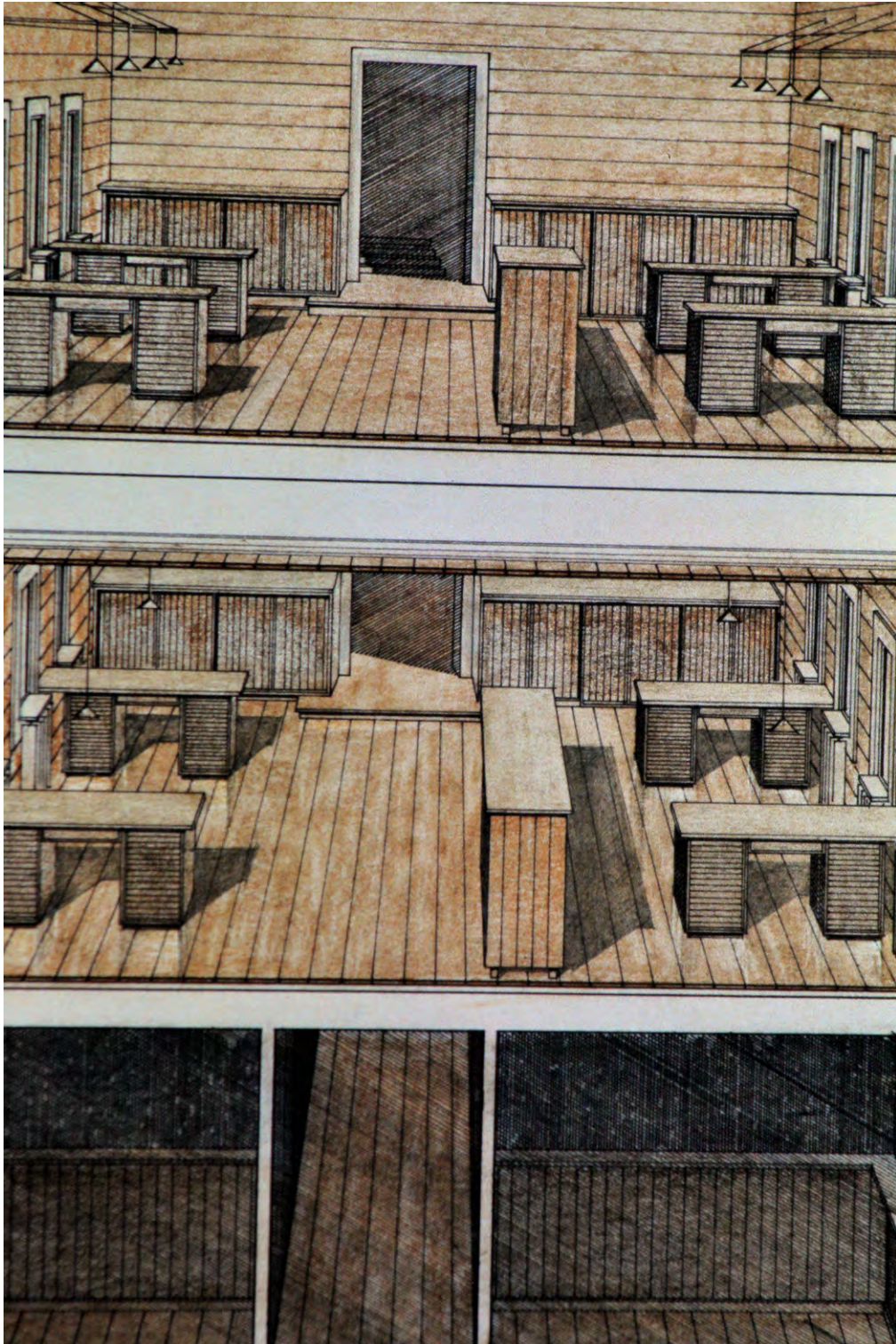
Joseph Smolenicky, Konsulatsgebäude, Wintersemester 1985/86
(Ausstellungskatalog »Analoge Architektur«)
369



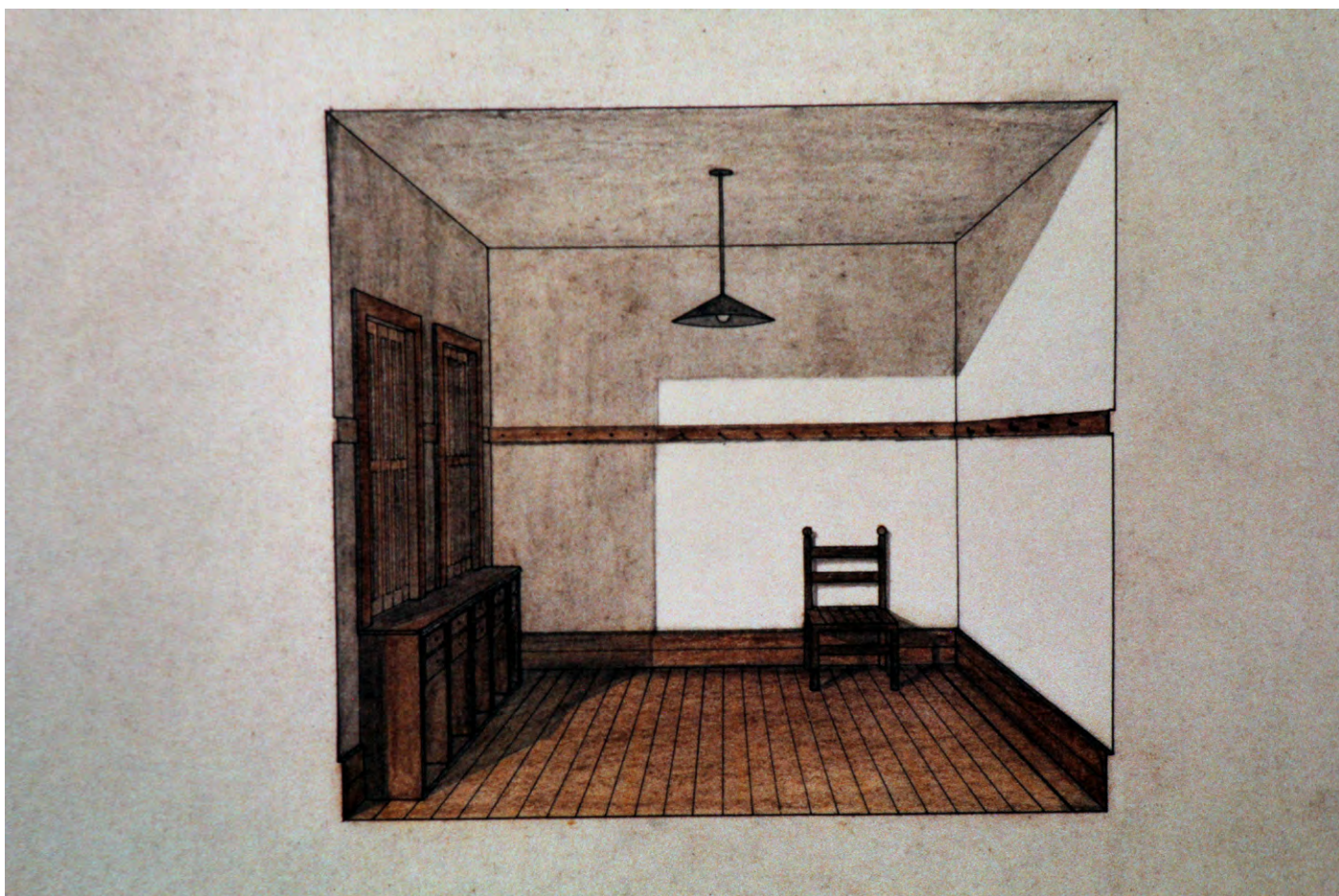
Joseph Smolenicky, Konsulatsgebäude, Wintersemester 1985/86
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
370



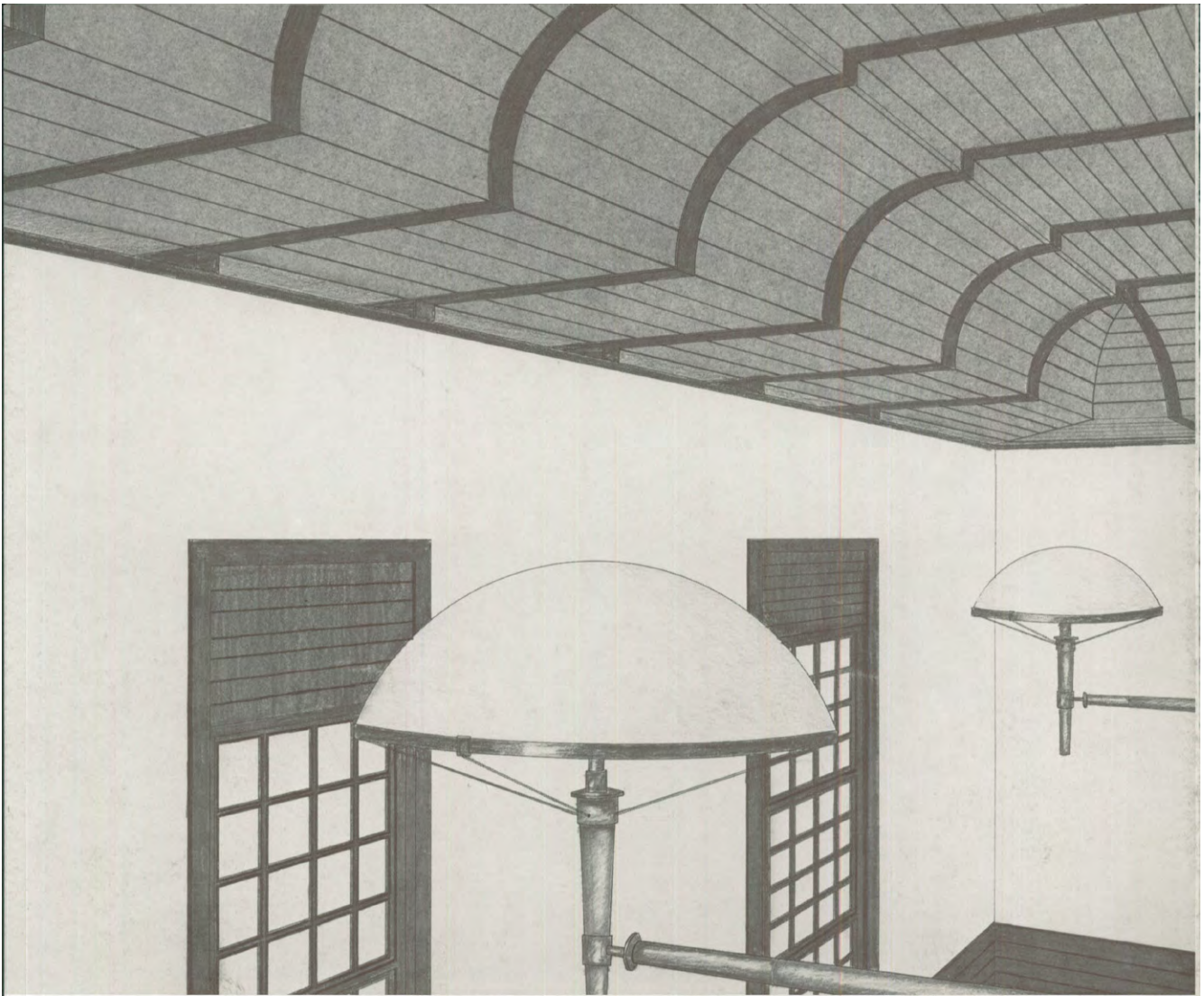
Joseph Smolenicky, Konsulatsgebäude, Wintersemester 1985/86
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
371



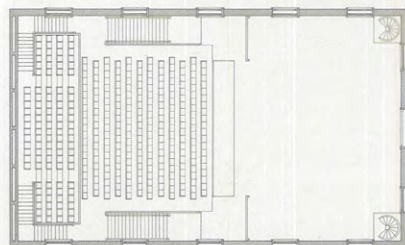
Joseph Smolenicky, Konsulatsgebäude, Wintersemester 1985/86
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
372

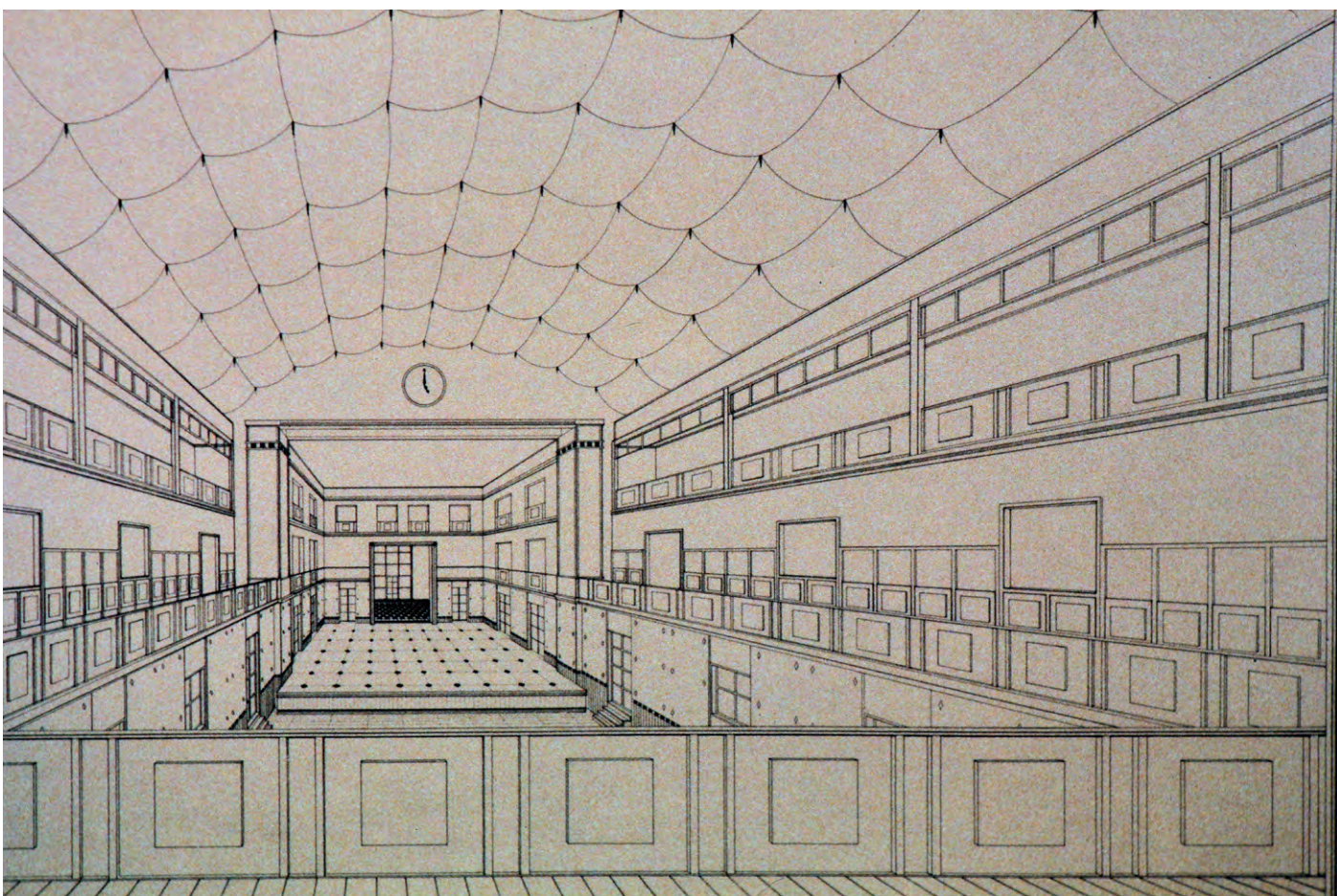
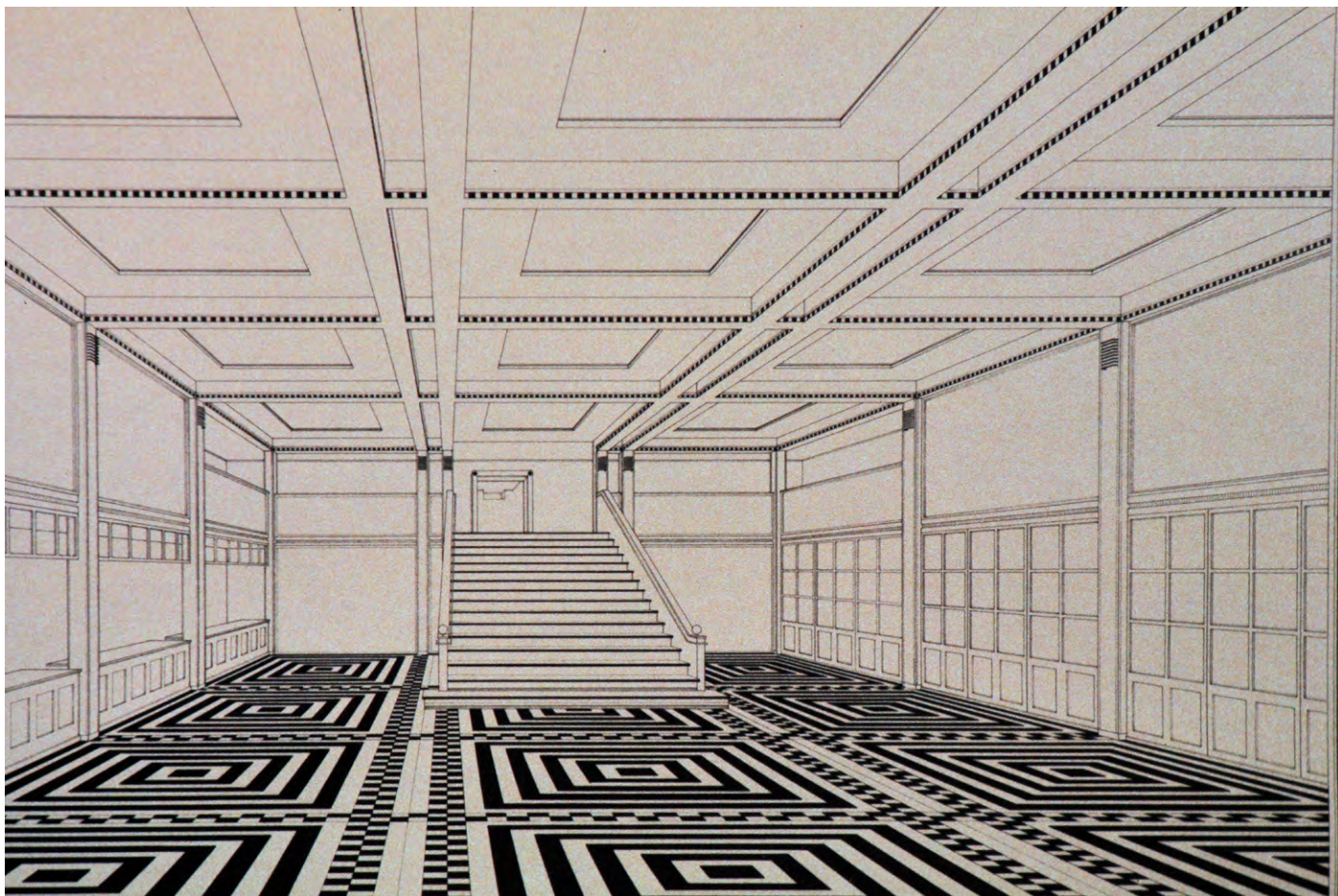


Xavier de Netancourt, Theater in Neuchatel, Wintersemester 1985/86
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
373



XAVIER DE NETTANCOURT THEATER IN NEUCHÂTEL 1985/86





Valerio Olgiati, Theater in Neuchatel, Wintersemester 1985/86
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
375

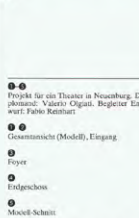
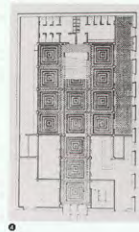
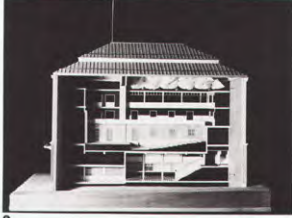
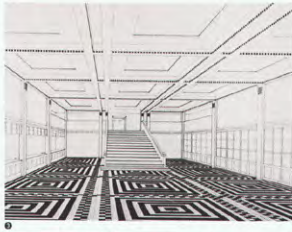
Lehrmethoden und Lerninhalte

Ein Gespräch mit vier Lehrern der Architekturabteilung der ETH Zürich über die Diplomarbeiten. Einige von den Lehrern ausgewählte Projekte für ein Theater in Neuenburg sind eine Kolumne in Luzern sind auf den folgenden Seiten ausgearbeitet.

Eine Architekturschule ist auch eine kulturelle Institution. Wir haben den Eindruck gewonnen, dass die disziplinären Diplomarbeiten darüber hinaus eine Konfrontation unterschiedlicher kultureller Positionen innerhalb unserer Meisters weitergeben – besonders die Arbeiten für ein Theater in Neuenburg. Sie dokumentieren auch eine platonische Architekturschule – eine Öffnung also, die für eine Schule nicht selbstverständlich sein muss. Uns interessiert nun das, was die Diplomarbeiten verbergen: Welche verschiedenen Lehrmethoden, Lernprozesse und -situationen bietet heute die Architekturschule der ETH Zürich ihren Studierenden?

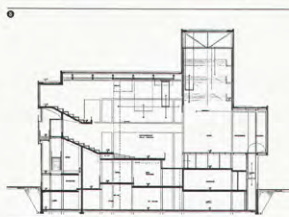
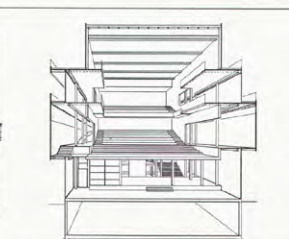
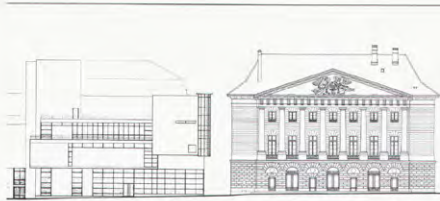
Schnebli: Bisher sind kaum grosse Unterschiede in den Diplomarbeiten zum Ausdruck gekommen. Wohl auch deshalb, weil die Studenten im Verlauf ihres Studiums mit verschiedenen Lehrern in Kontakt kommen. Diesmal allerdings zeigen die von Fabio Reinhart betreuten Arbeiten eine andere Lehrauffassung, die bisher an der Schule nicht vertreten war. Diese Arbeiten führen eine «exercice de style» vor, ähnlich wie das unter dem Einfluss von Philip Johnson an amerikanischen Hochschulen vor mehr als 30 Jahren praktiziert wurde: die Studenten hatten die Aufgabe, im Stil von Le Corbusier, Wright oder Mies zu entwerfen. Ich sehe darin durchaus eine mögliche Lehrmethode. Mir persönlich widerstrebt eine Lehrmethode, die Architektur auf eine Siefel-Frage reduziert: nicht nur weil mich wickeln in die Zeit erinnert, als die «école des beaux arts» kreativ war, sondern weil man damit im Entwurfswasser einer rekonstruktiven Stimmung mitschwimmt.

Reinhart: Jede Diplomarbeit ist eine Lernzugeschichte. Und jedes Projekt setzt durch seinen Delimitationsgrad Grenzen der Analyse und der Kritik. Wenn ein Interpret in einem Projekt eine «exercice de style» erblickt



0-0 Projekt für ein Theater in Neuenburg, Diplomant: Valerio Olgiati, Register Entwurf: Fabio Reinhart
 0-0 Gesamtsicht (Modell), Eingang
 0 Foyer
 0 Erdgeschoss
 0 Modell-Schnitt
 Werk, Bauen + Wohnen Nr. 6/1986

Ausbildung



0-0 Projekt für ein Theater in Neuenburg, Diplomant: Valerio Olgiati, Register Entwurf: Helmut Spiekermann
 0 Ansicht von Osten
 0 Erdgeschoss
 0 Zuschauerraum
 0 Längsschnitt
 Werk, Bauen + Wohnen Nr. 5/1986

will, dann ist das seine Entscheidung, die nicht notwendigerweise etwas über die Qualität der Sache aussagen muss; er impliziert aber: dann, dann er in dem Projekt aussergewöhnliche formale Elemente entdeckt hat.

Meine Lehrmethode zielt auf das Interesse der Studenten, ein intellektuelles Abenteuer zu wagen – als eine Herausforderung, selbstständig zu denken. Dies verbietet, einen Stil vorzuschreiben. Auch die von mir betreuten Arbeiten können keinem «Stil» zugeordnet werden, und sie unterscheiden sich von meinen eigenen Arbeiten.

Als ein Mittel der Lehrmethode verwende ich auch den historischen Fundus, um architektonische Kulturen einzuordnen und zu verorten. Die entsprechende Didaktik ist nicht neu. Eine Lehrmethode, die auf Analogien basiert, glaube ich, ist verständlich, nachvollziehbar und präzise. Die Wahl der architektonischen Referenzen – das scheint mir eine kulturelle Entscheidung – stellen wir jedem Studenten frei, ohne ihm eine ideologische Präferenz zu unterstellen. Man kann nicht mit stichhaltigen Argumenten behaupten, dass heute eine architekturhistorische Weiskala besteht: «Je älter, desto besser» ist als Konzept genauso absurd wie: «Je jünger, desto besser». Auch Architekten, die den Rückgriff auf historische Referenzen kritisieren, sind notwendigerweise gezwungen, sich auf «alte» Architektur zu beziehen.

Spiekermann: Das würde ich energisch bestreiten.

Reinhart: Das bestreiten die neuzzeitlichen Adams, die sich in der Gewissheit eines Weltbeginns wiegen.

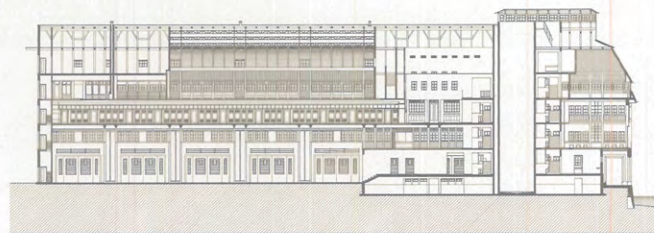
Spiekermann: Es ist eine Frage des Umgangs mit historischen Referenzen. Ihre Methode legt die Architektur fest.

Reinhart: Das ist eine Behauptung. Die Fakten belegen, dass meine Lehrmethode eine mittelstarke Freiheit und Mittel anbietet, um selbständige, erweiternde Entscheidungen zu treffen, weil weder architekturhistorische Tendenzen präjudiziert noch solche in die Lehrinhalte hineingeschmuggelt werden.

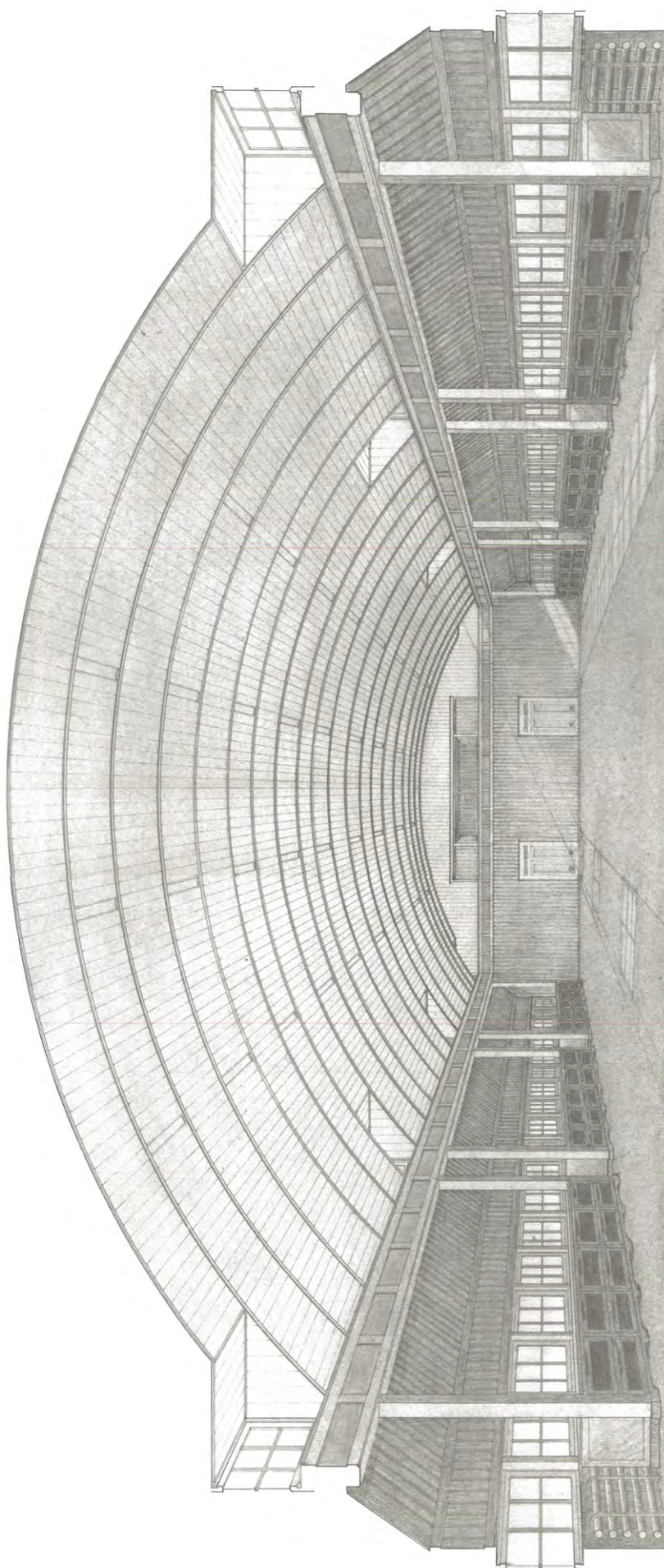
Schnebli: So harmlos wie die Arbeit mit historischen Analogien klingt, ist sie nun doch nicht. Was Reinhart Missling als Lehrmethode be-



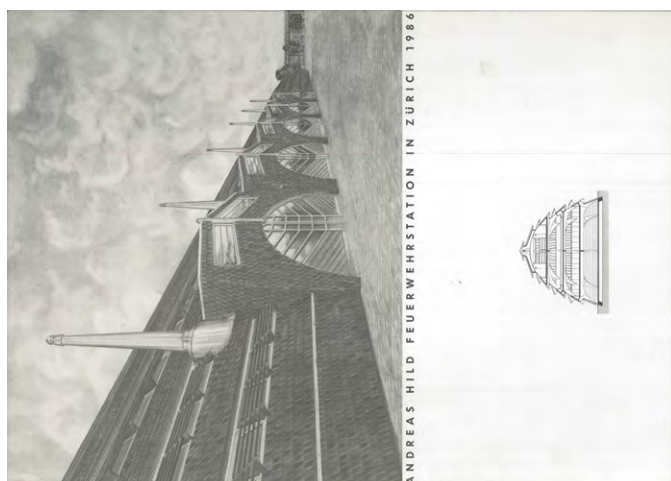
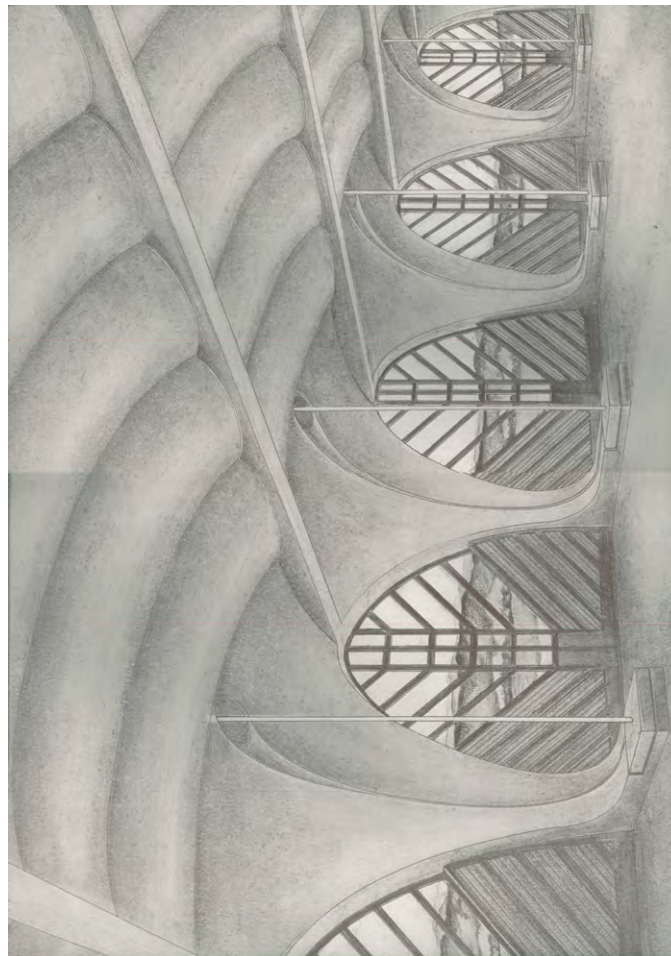
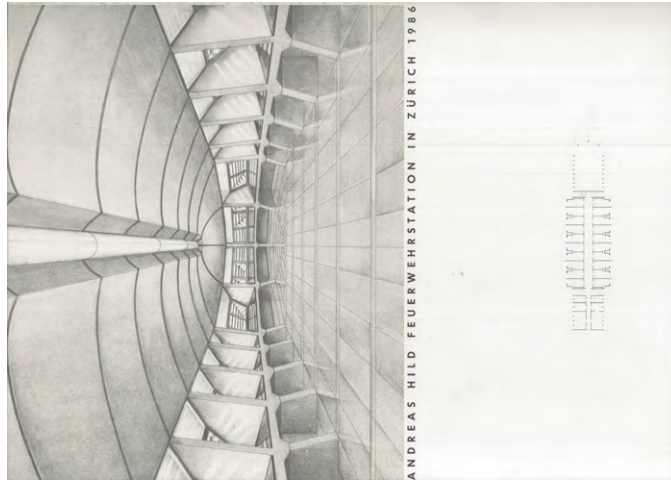
DANIEL STUDER FEUERWEHRSTATION IN ZÜRICH 1986



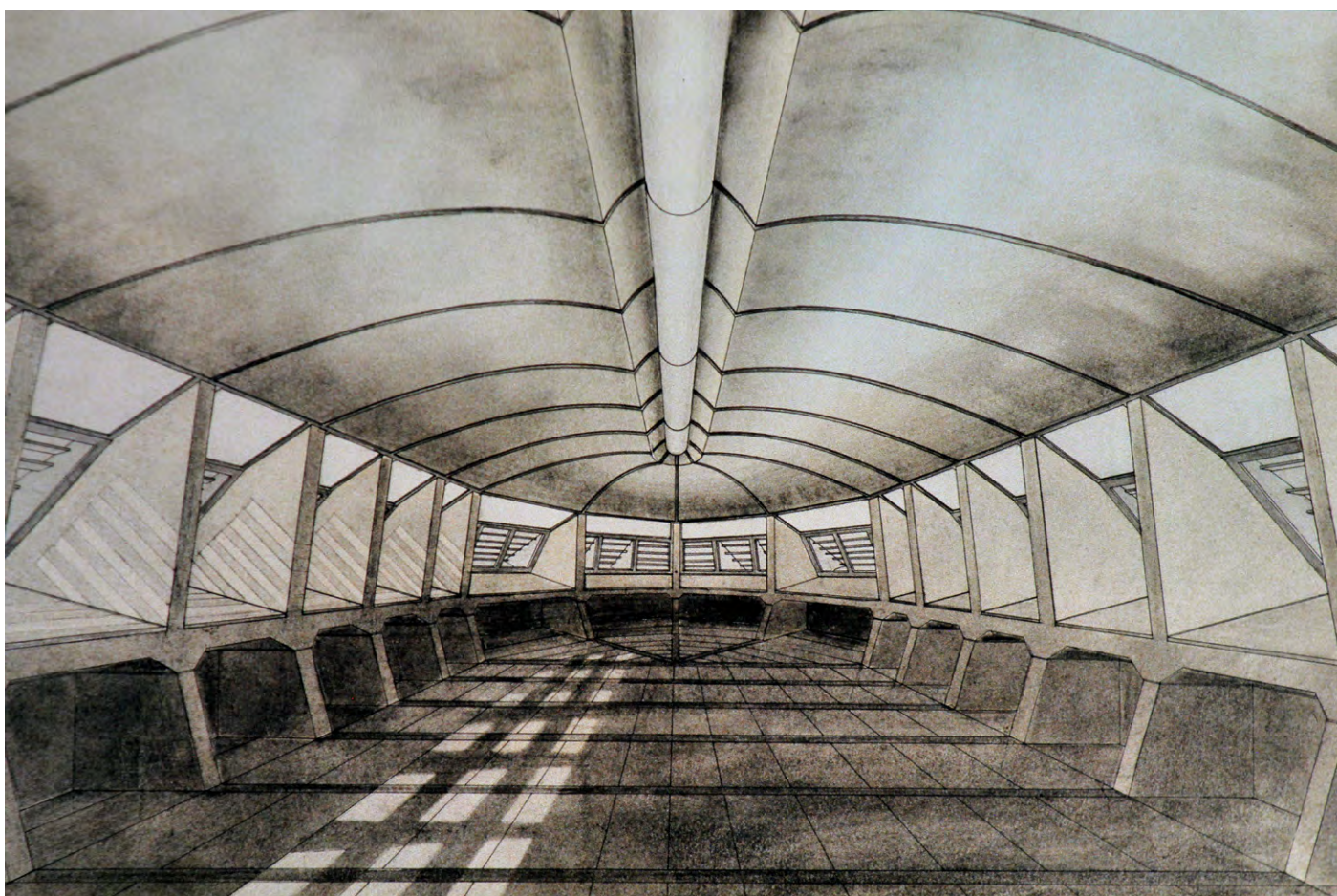
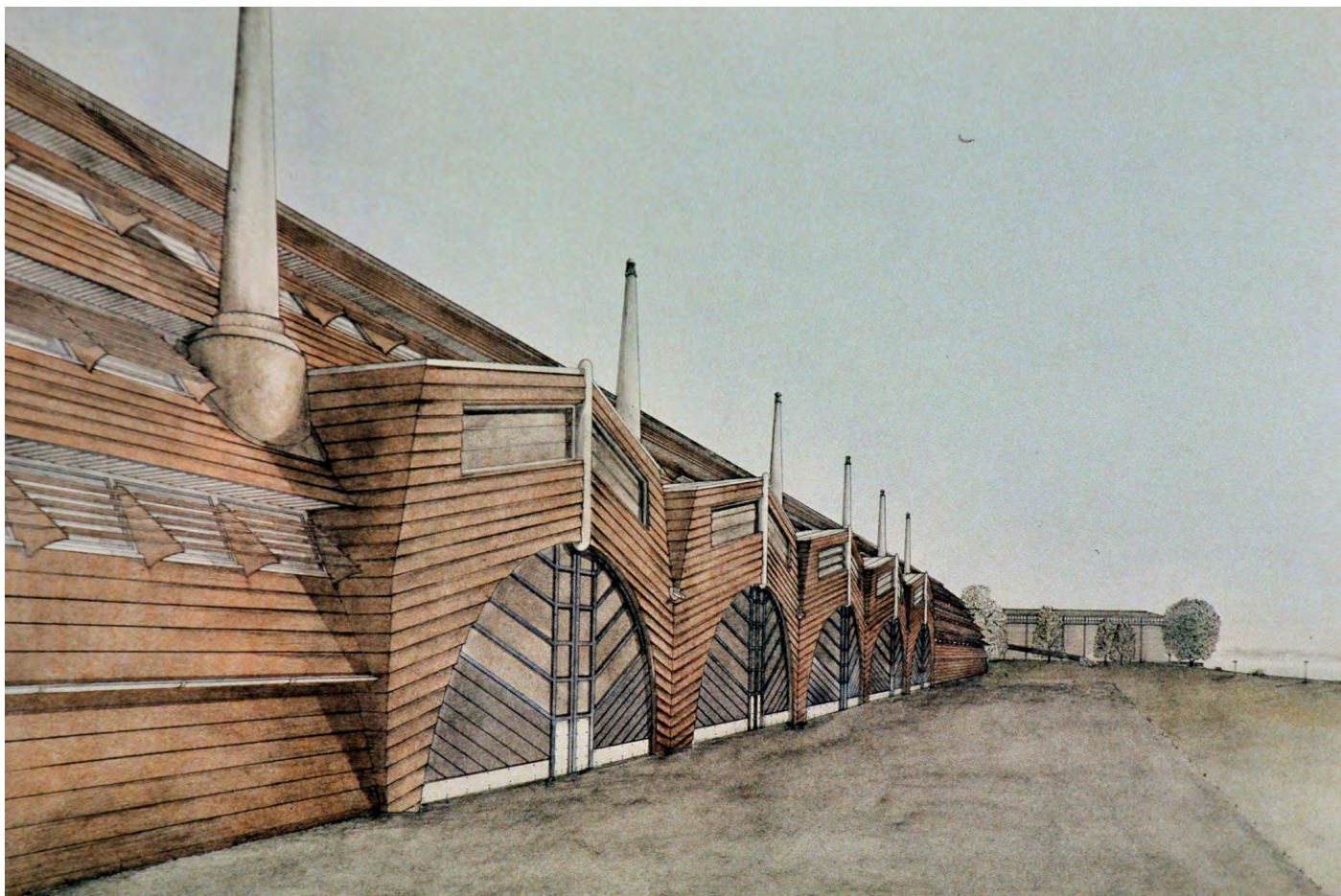
Daniel Studer, Feuerwehr in Zürich, Sommersemester 1986
(Ausstellungskatalog »Analoge Architektur«)



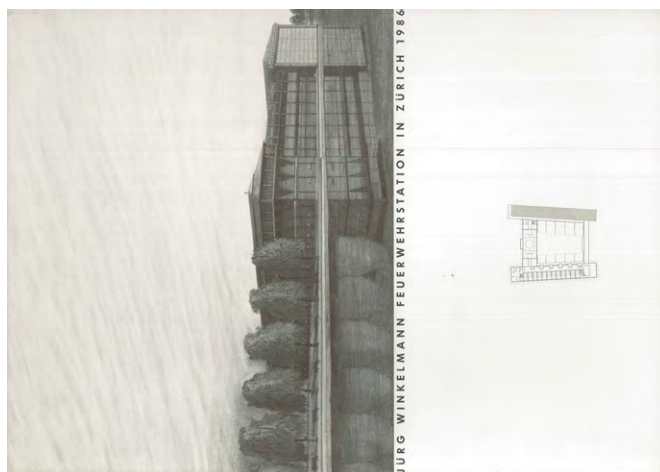
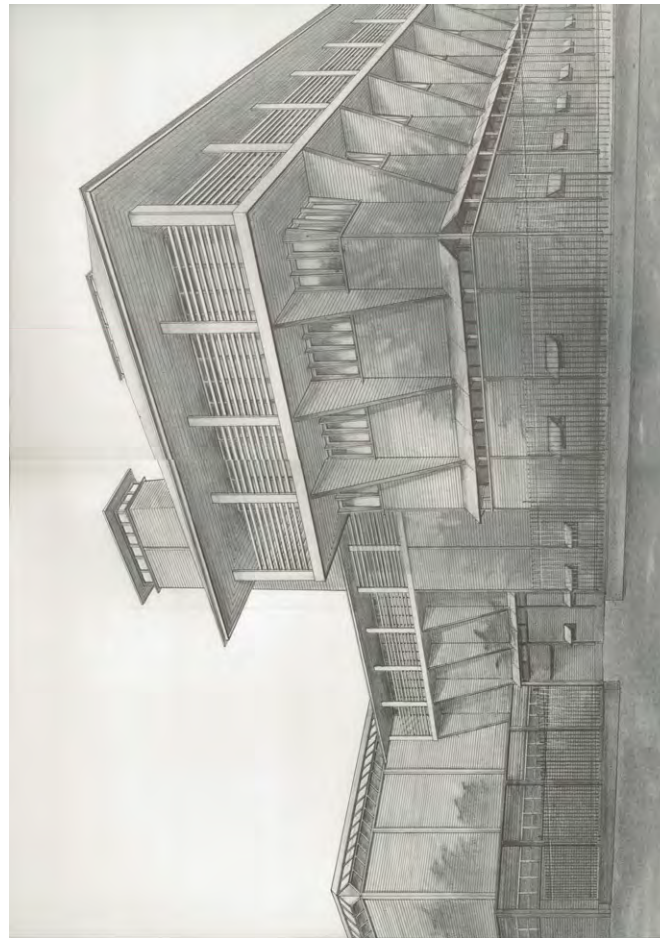
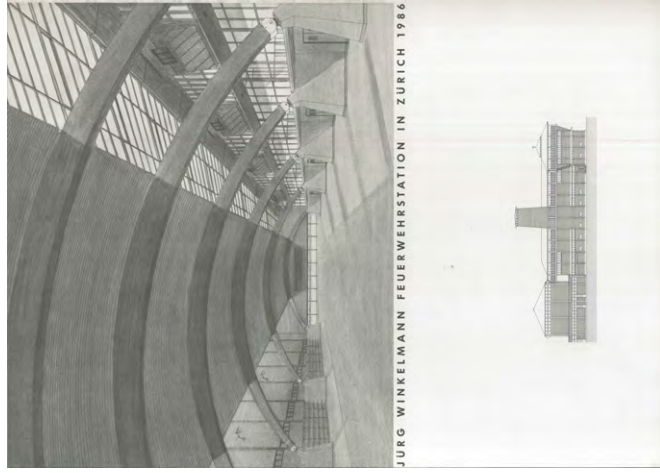
Daniel Studer, Feuerwehr in Zürich, Sommersemester 1986
(Ausstellungskatalog »Analoge Architektur«)



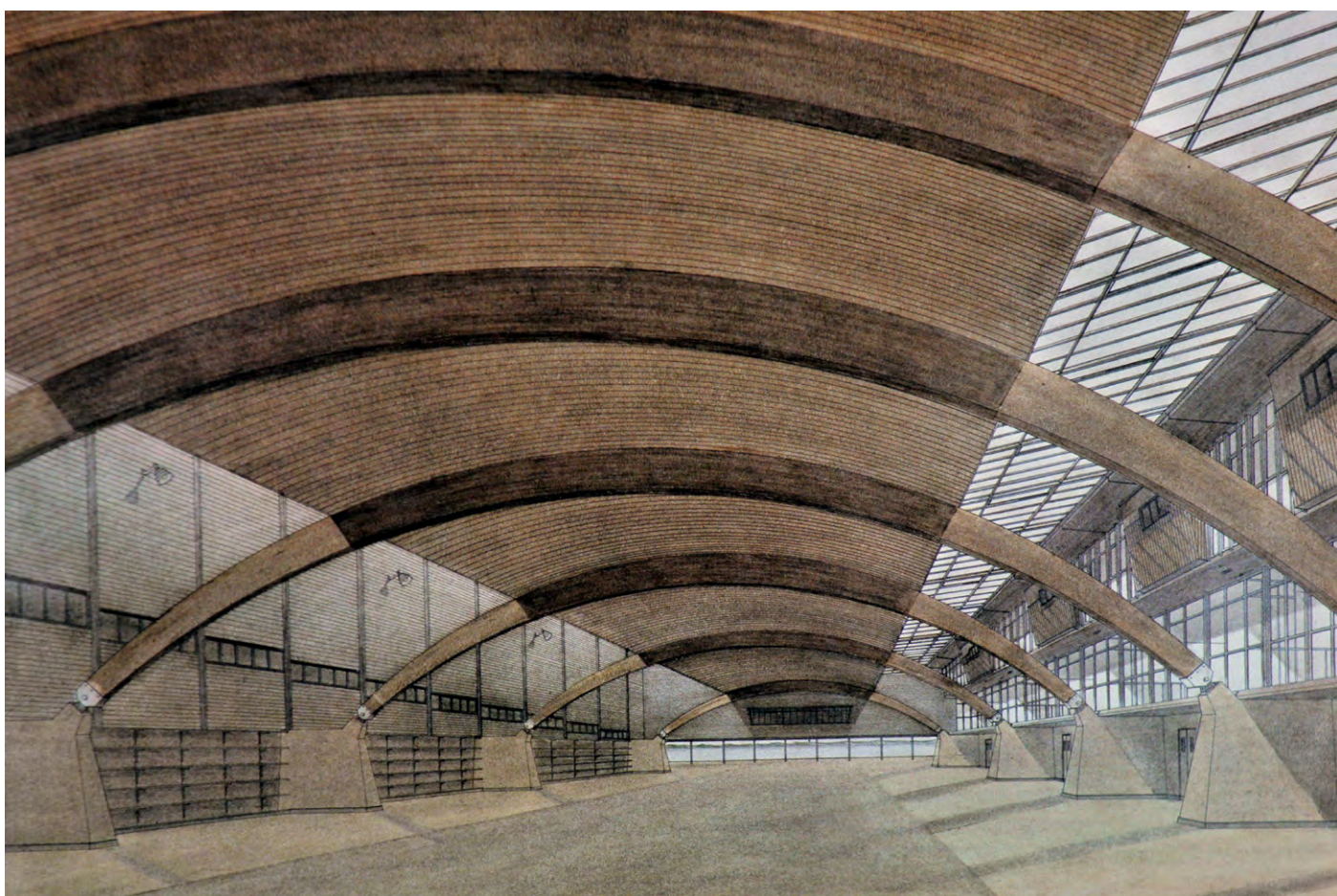
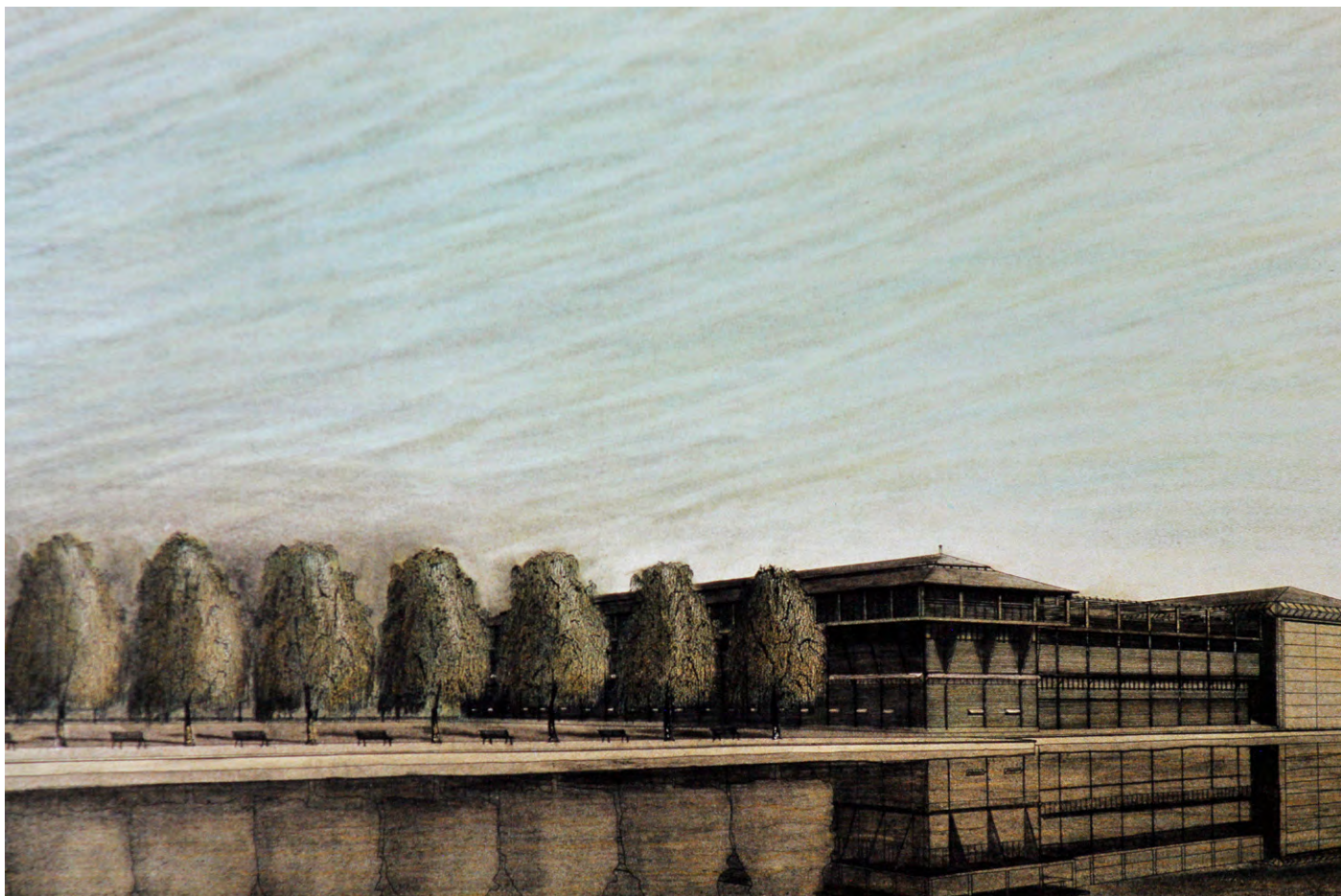
Andreas Hild, Feuerwehr in Zürich, Sommersemester 1986
(Ausstellungskatalog »Analoge Architektur«)
379



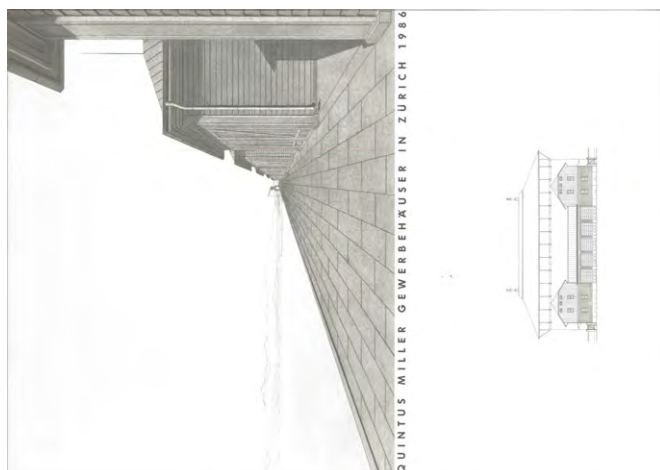
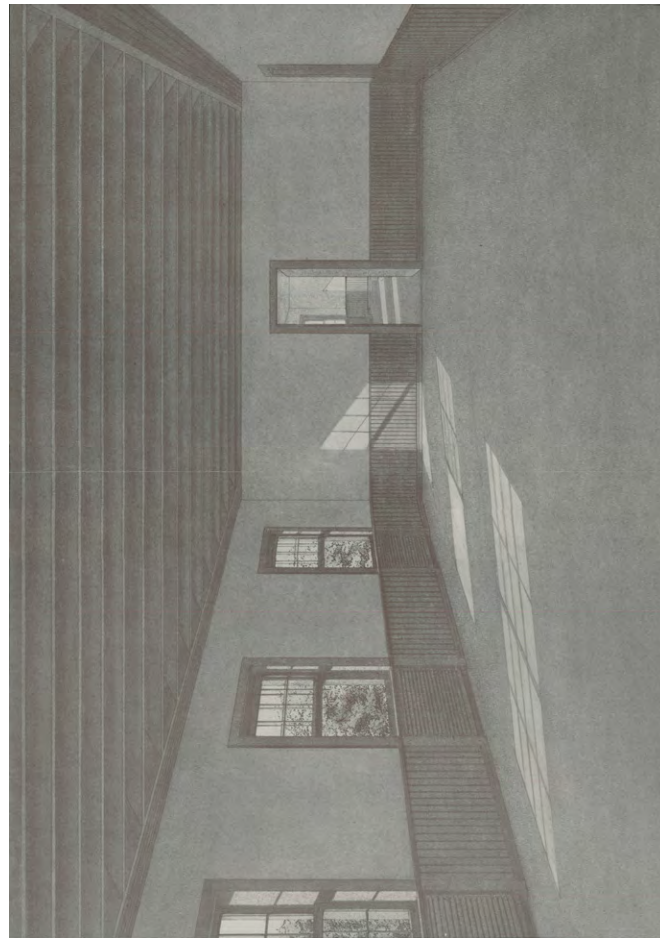
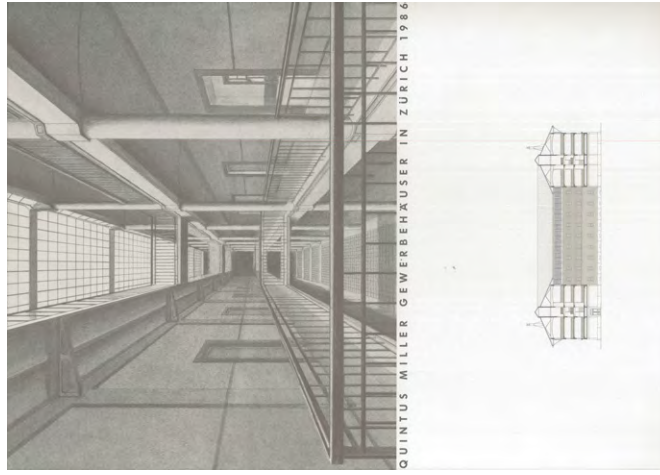
Andreas Hild, Feuerwehr in Zürich, Sommersemester 1986
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
380



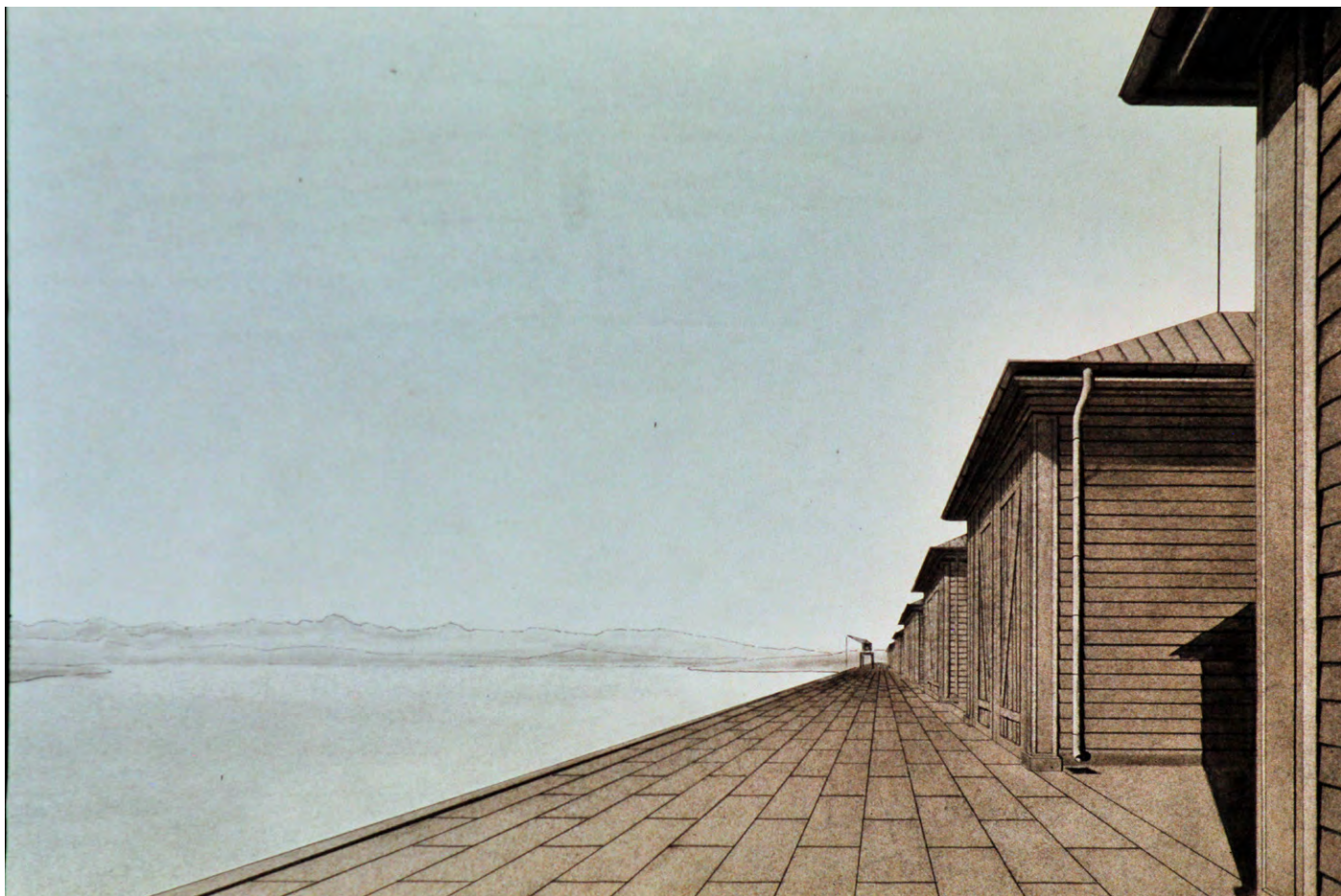
Jürg Winkelmann, Feuerwehr in Zürich, Sommersemester 1986
(Ausstellungskatalog »Analoge Architektur«)



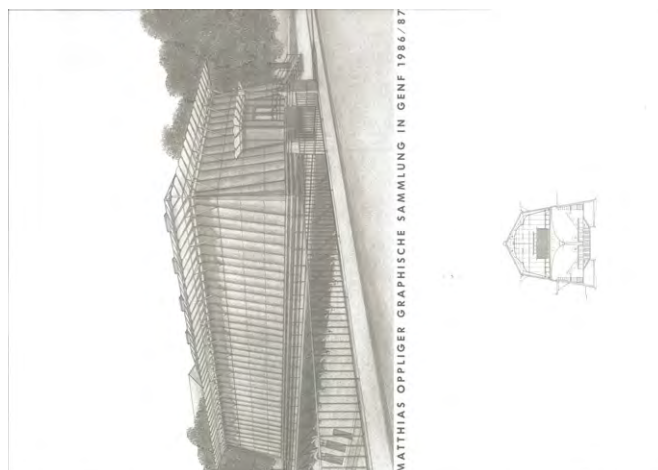
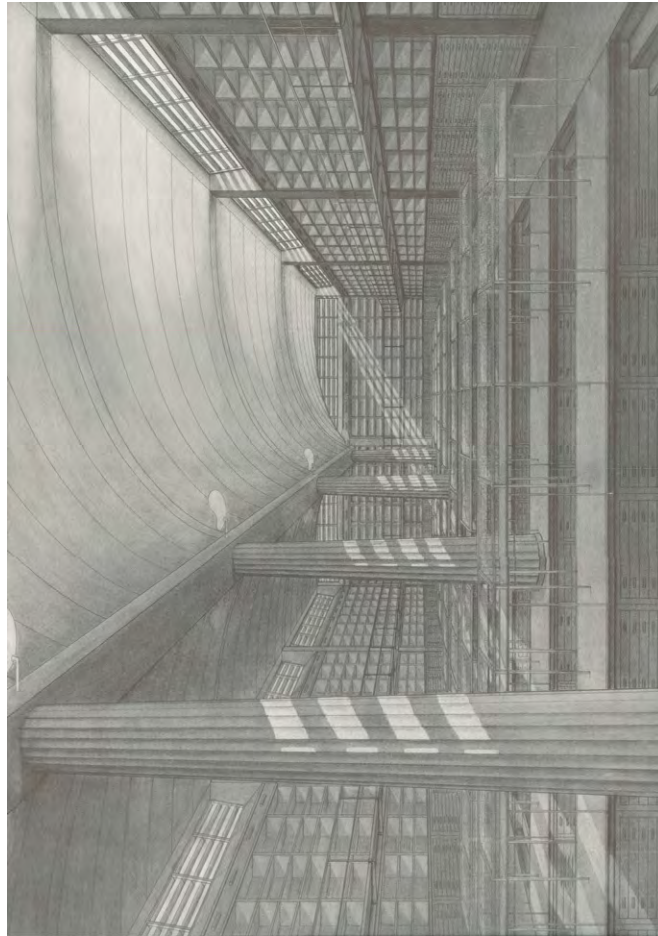
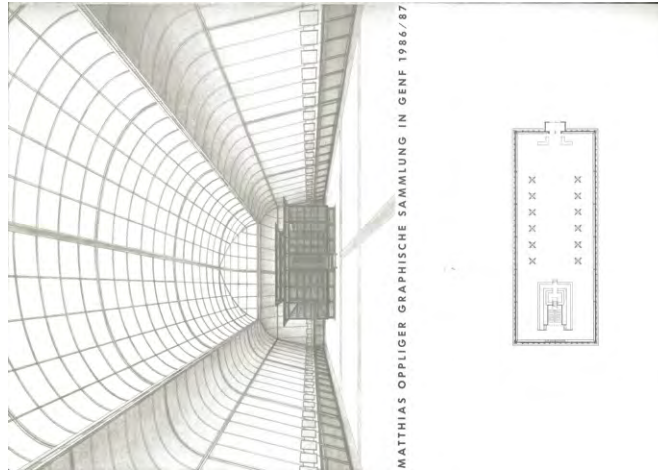
Jürg Winkelmann, Feuerwehr in Zürich, Sommersemester 1986
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
382

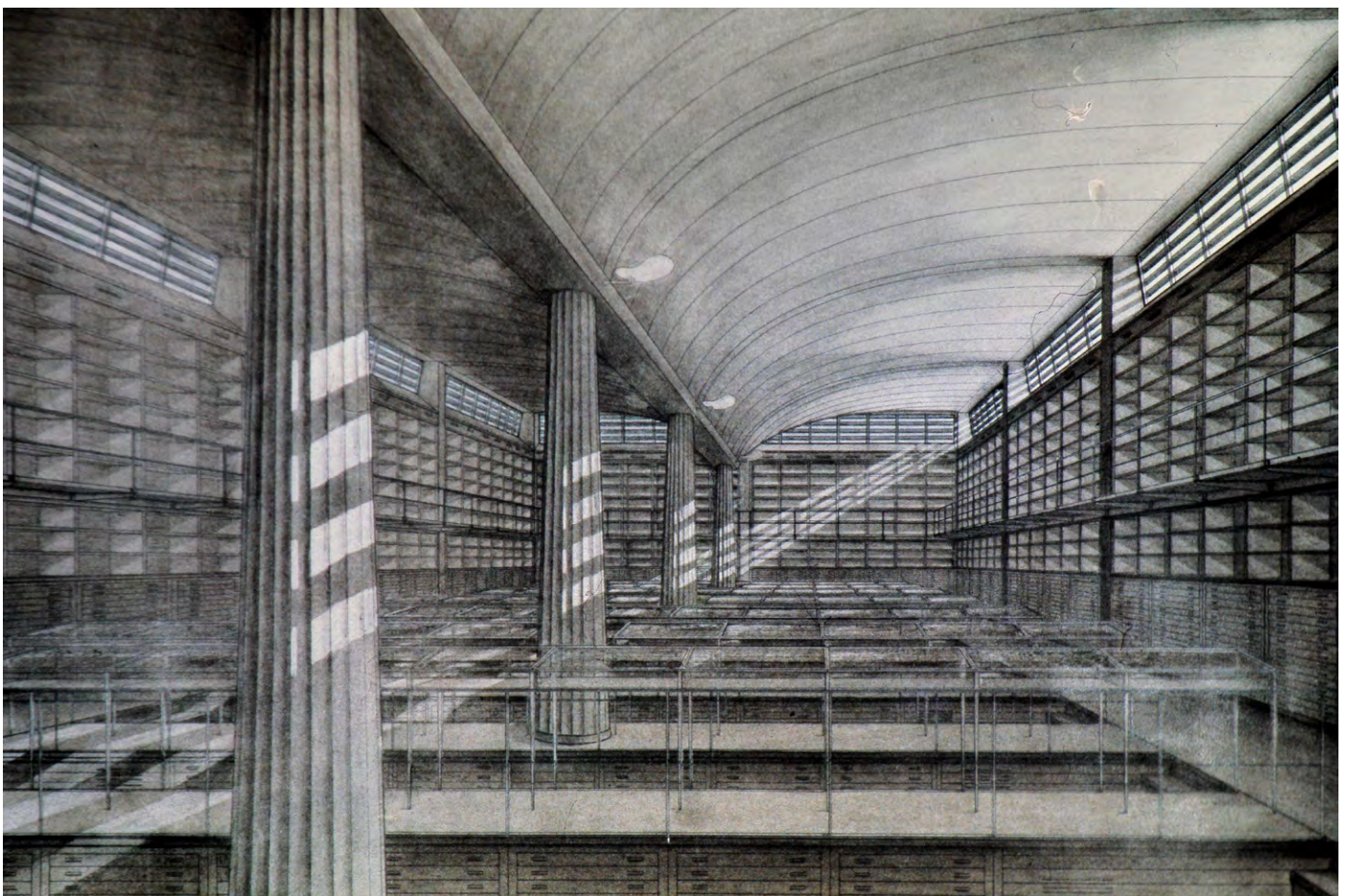
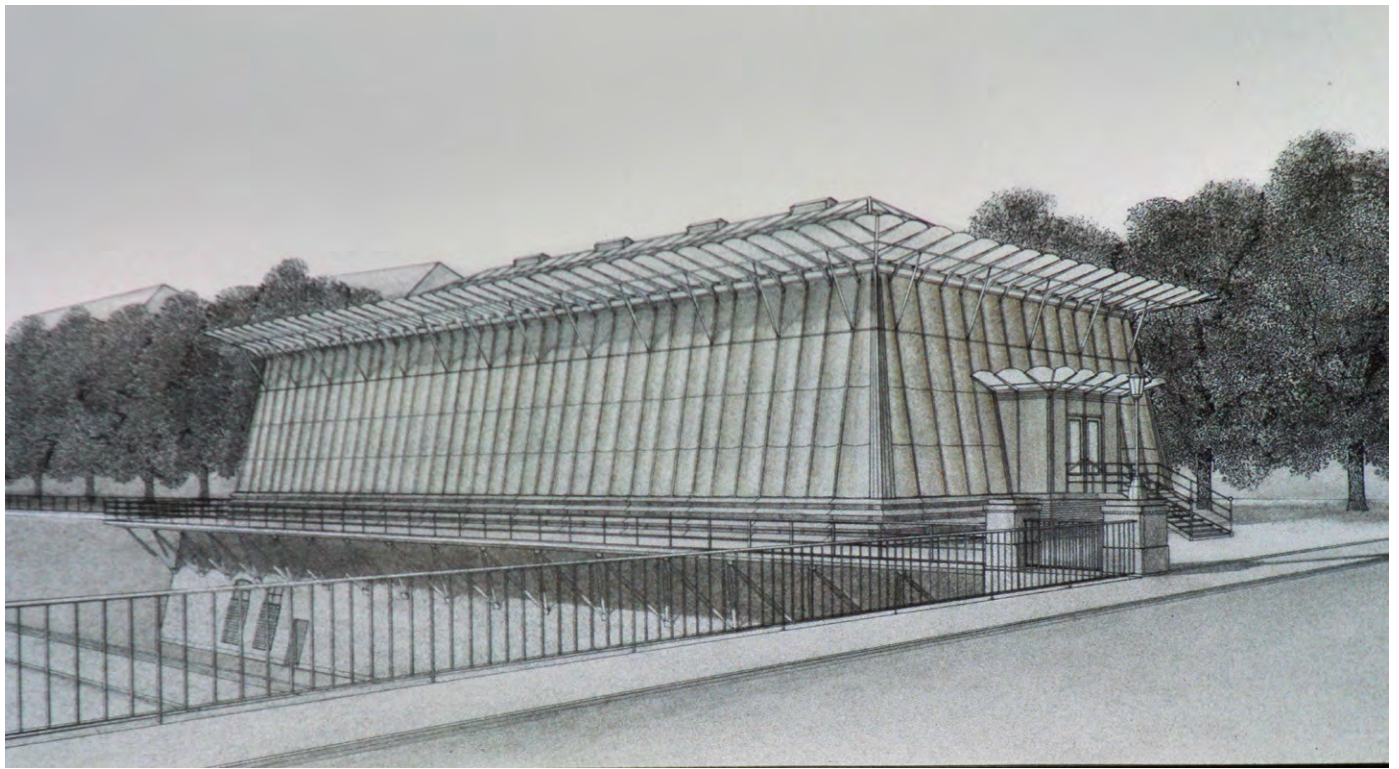


Quintus Miller, Gewerbehäuser in Zürich, Sommersemester 1986
(Ausstellungskatalog »Analoge Architektur«)
383

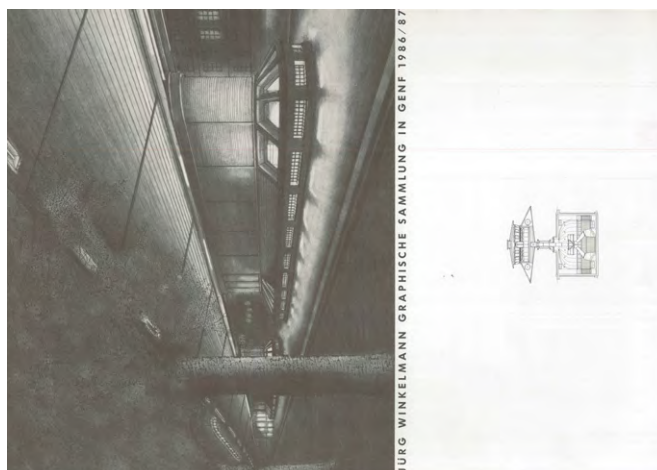
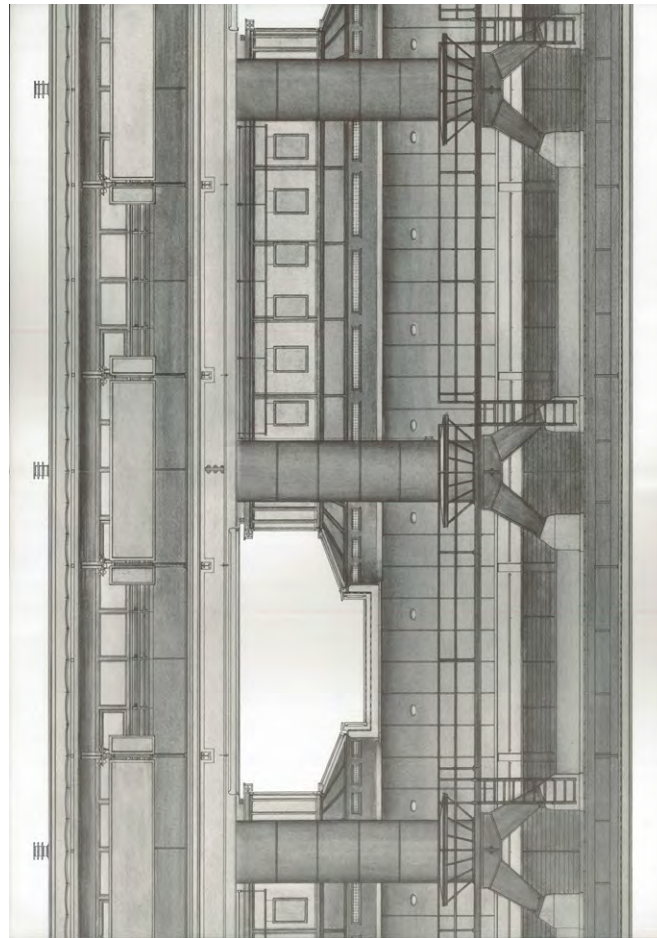
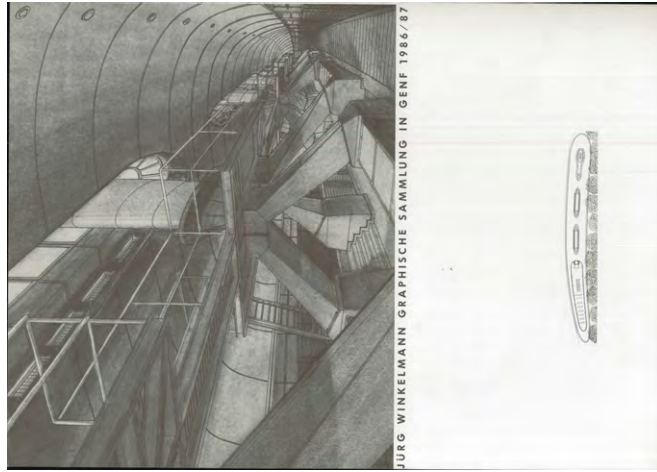


Quintus Miller, Gewerbehäuser in Zürich, Sommersemester 1986
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
384

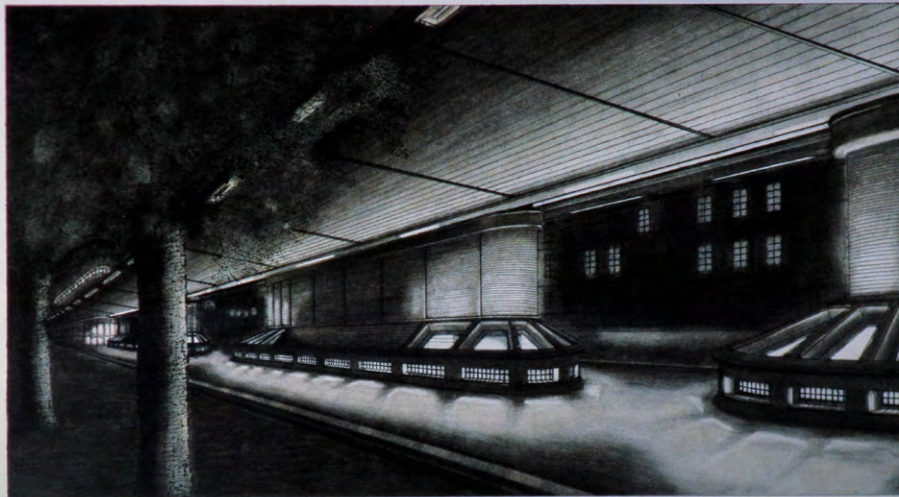




Matthias Oppliger, Graphische Sammlung in Genf Wintersemester 1986/87
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
386



C A B I N E T D E S E S T A M P E S A G E N E V E



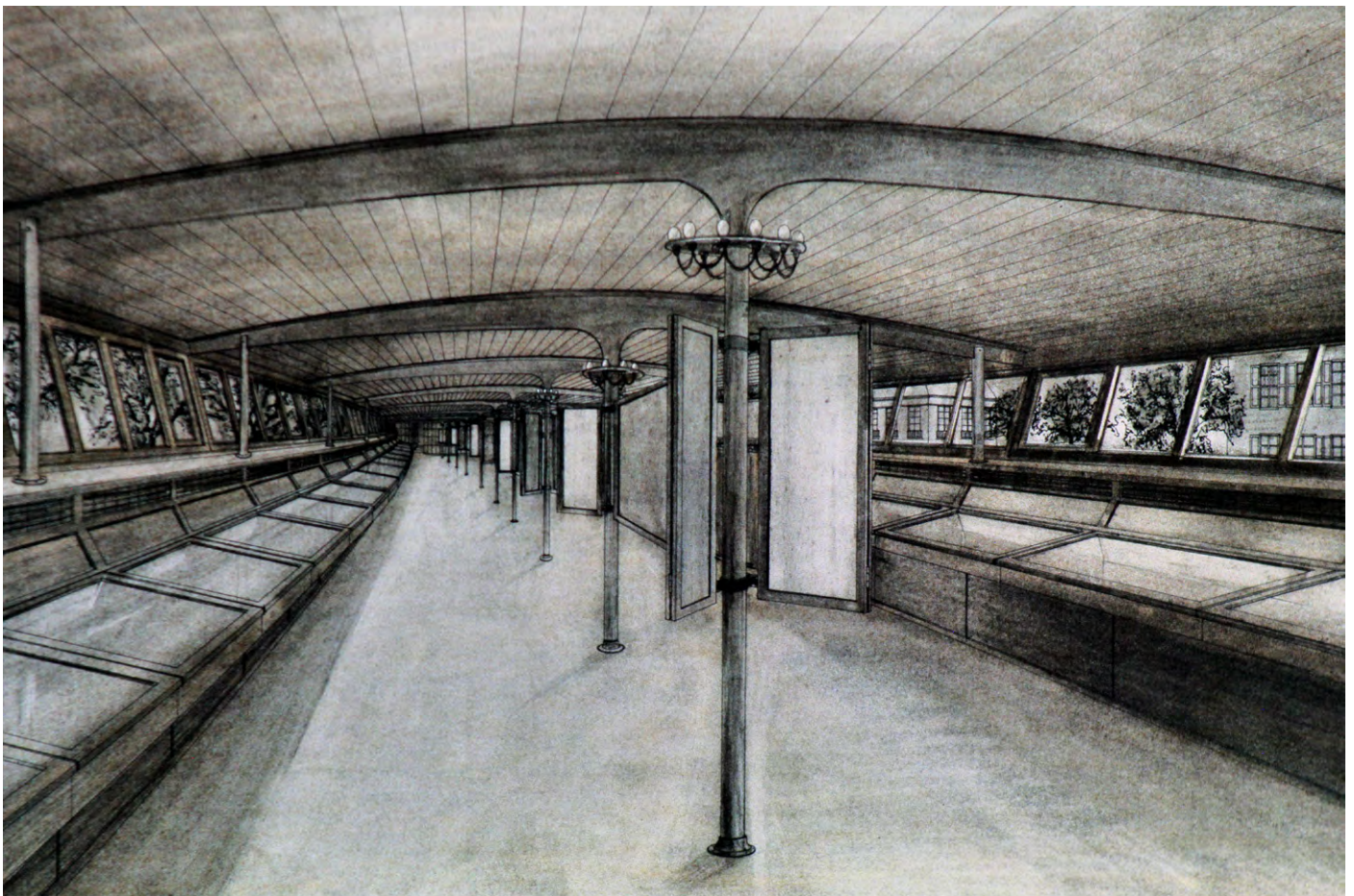
DIPLOMAND JUERG WINKELMANN

LEHRSTUHL PROF. FABIO REINHART
ASS. LUCA ORTELLI
ASS. MIROSLAV ŠIK

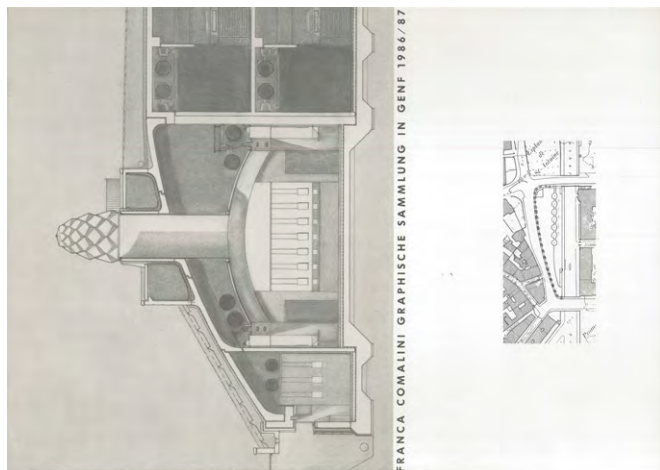
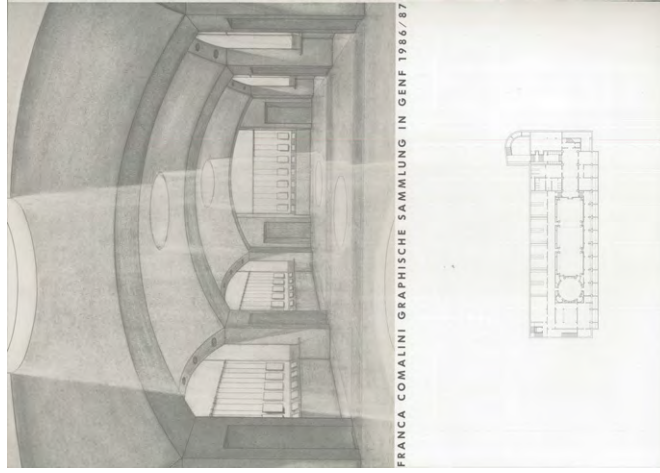


ETH ZÜRICH WS 1986/87

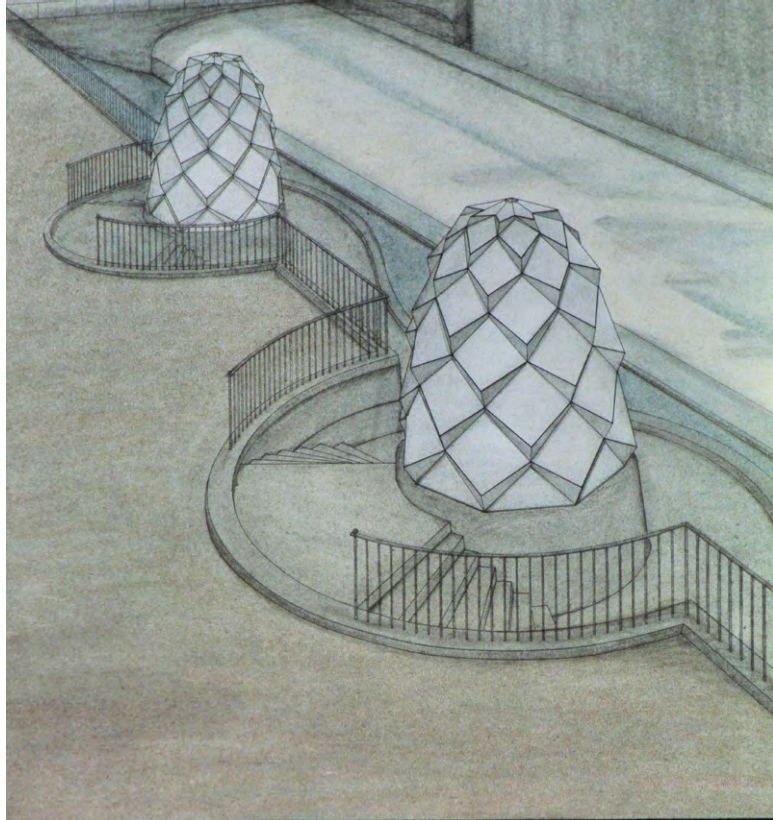
KONSTRUKTION PROF. DR. ING. WOLF SCHARL
TRAGKONSTRUKTION PROF. HANS VON GUNTEN



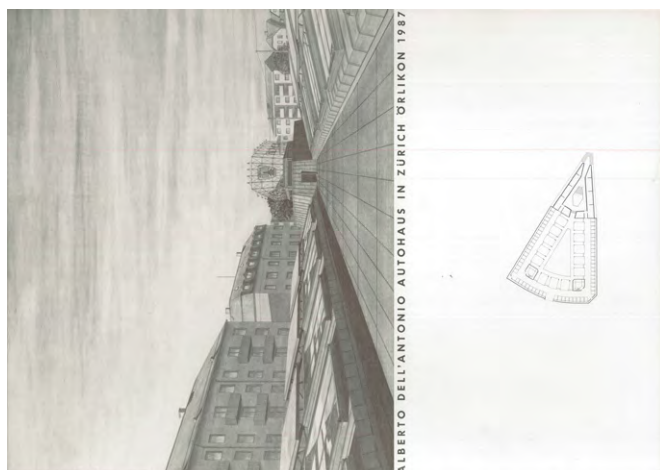
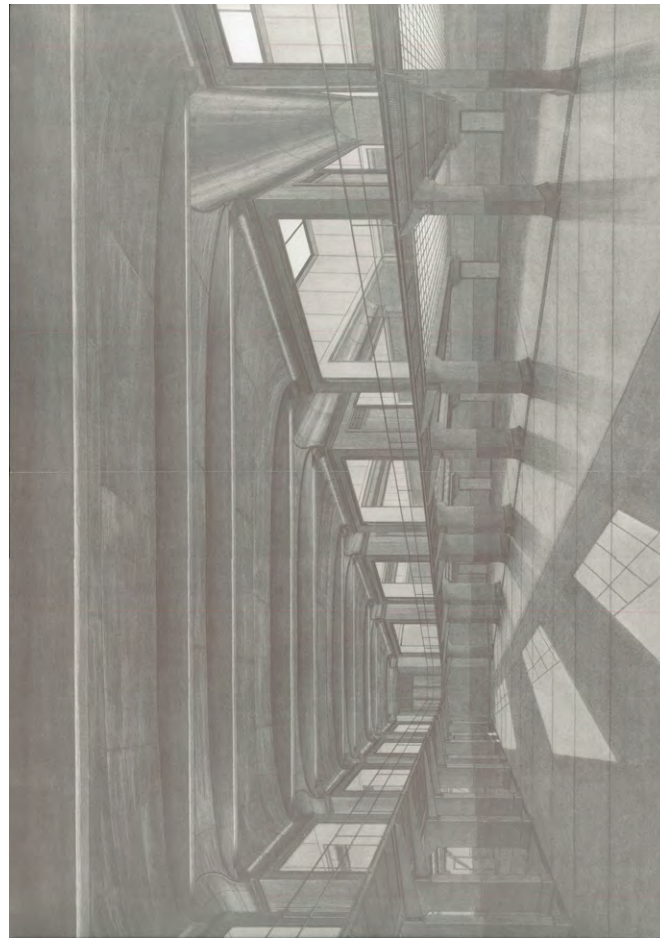
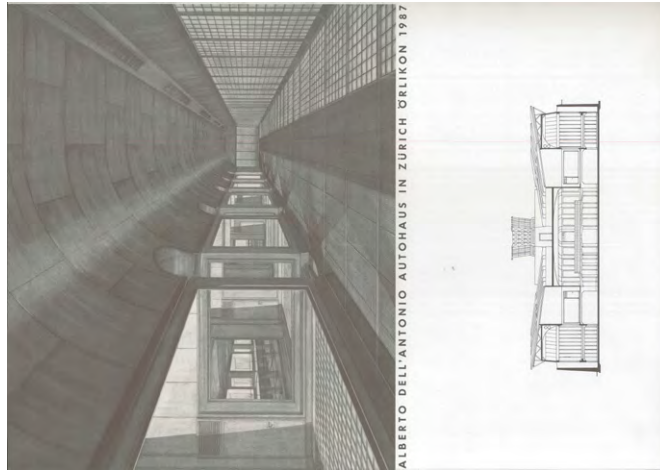
Jürg Winkelmann, Graphische Sammlung in Genf Wintersemester 1986/87
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)



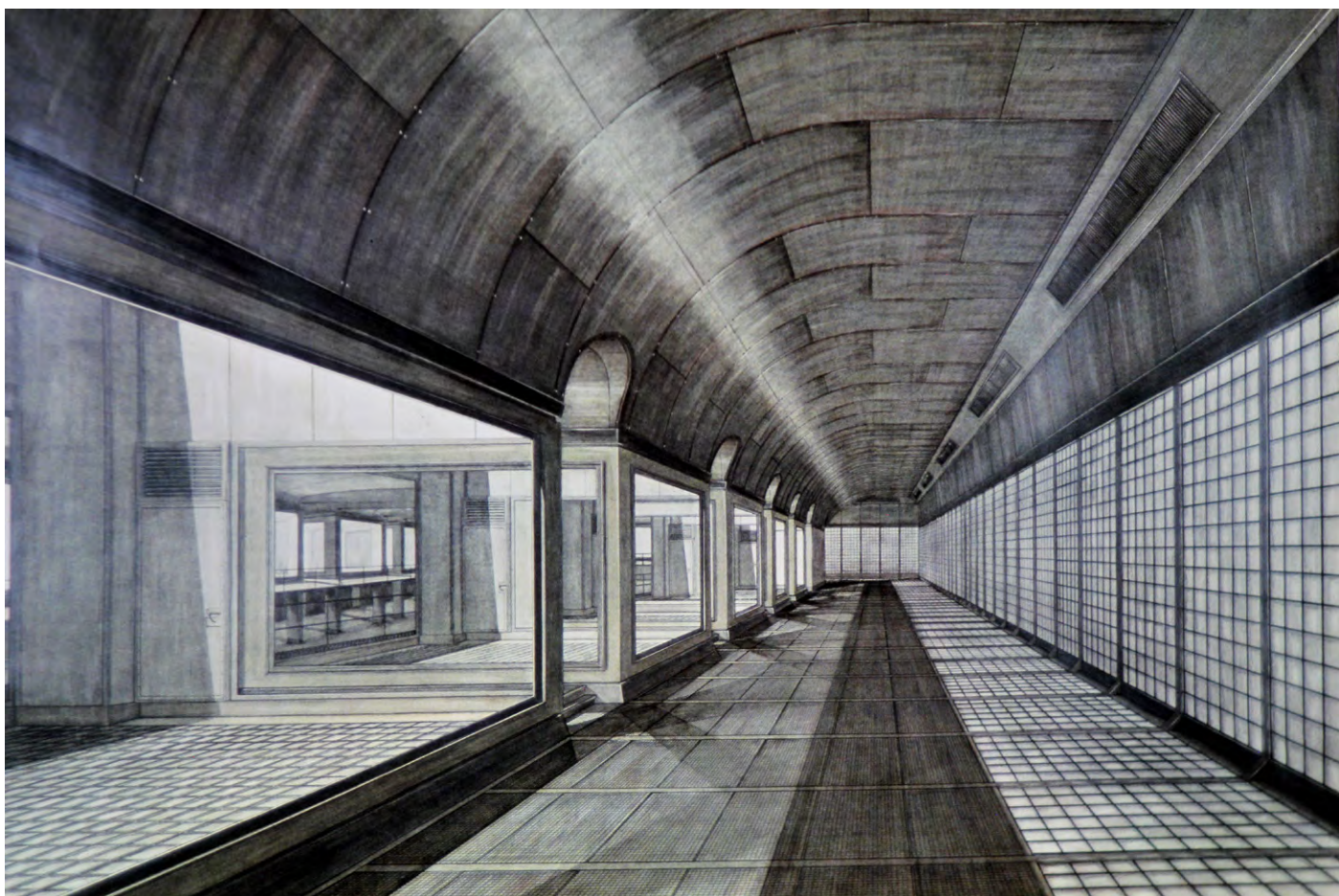
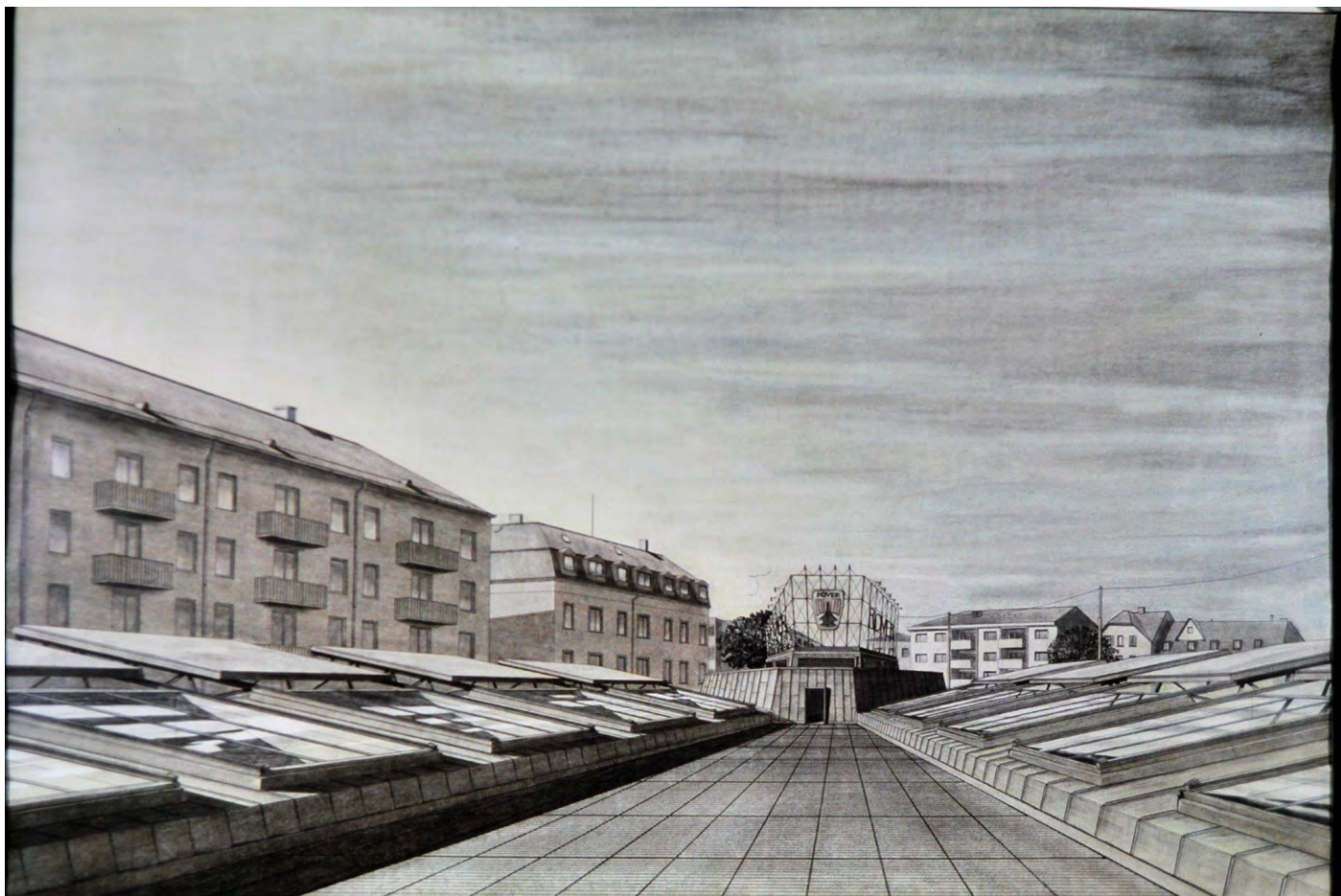
Franca Comalini, Graphische Sammlung in Genf, Wintersemester 1986/87
 (Ausstellungskatalog »Analoge Architektur«)
 389



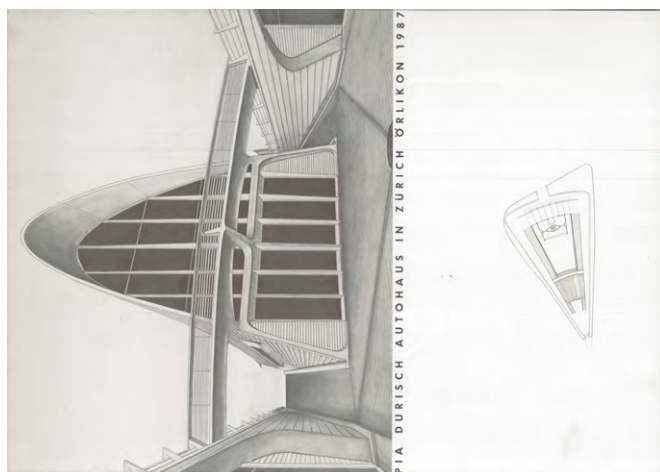
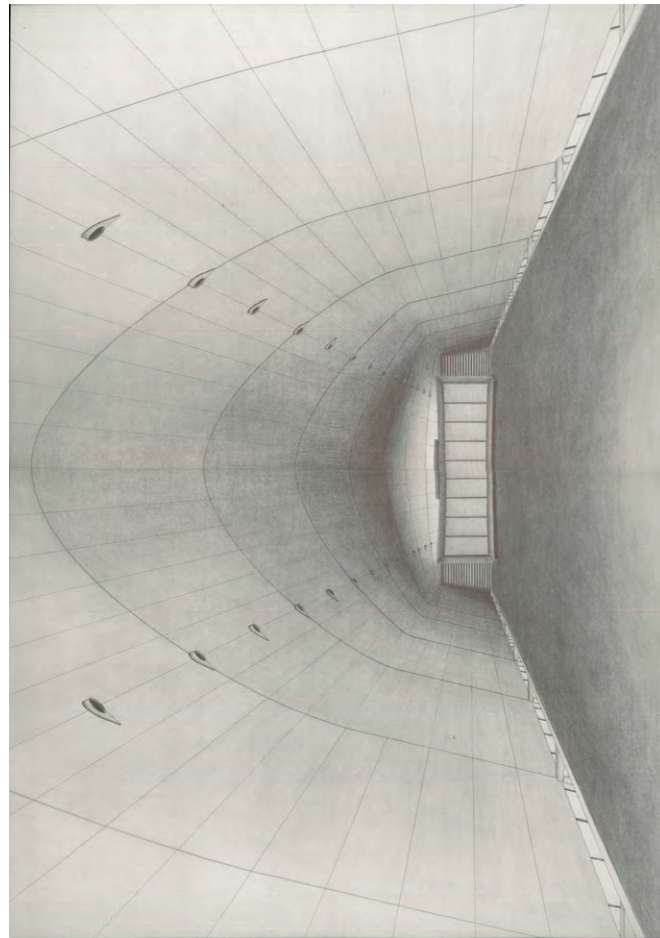
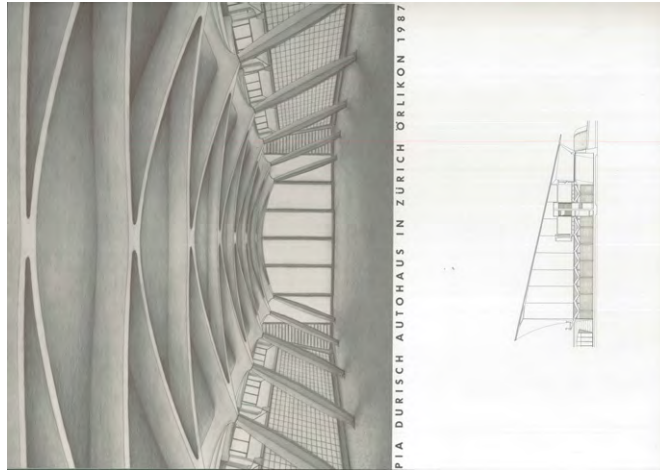
Franca Comalini, Graphische Sammlung in Genf, Wintersemester 1986/87
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
390



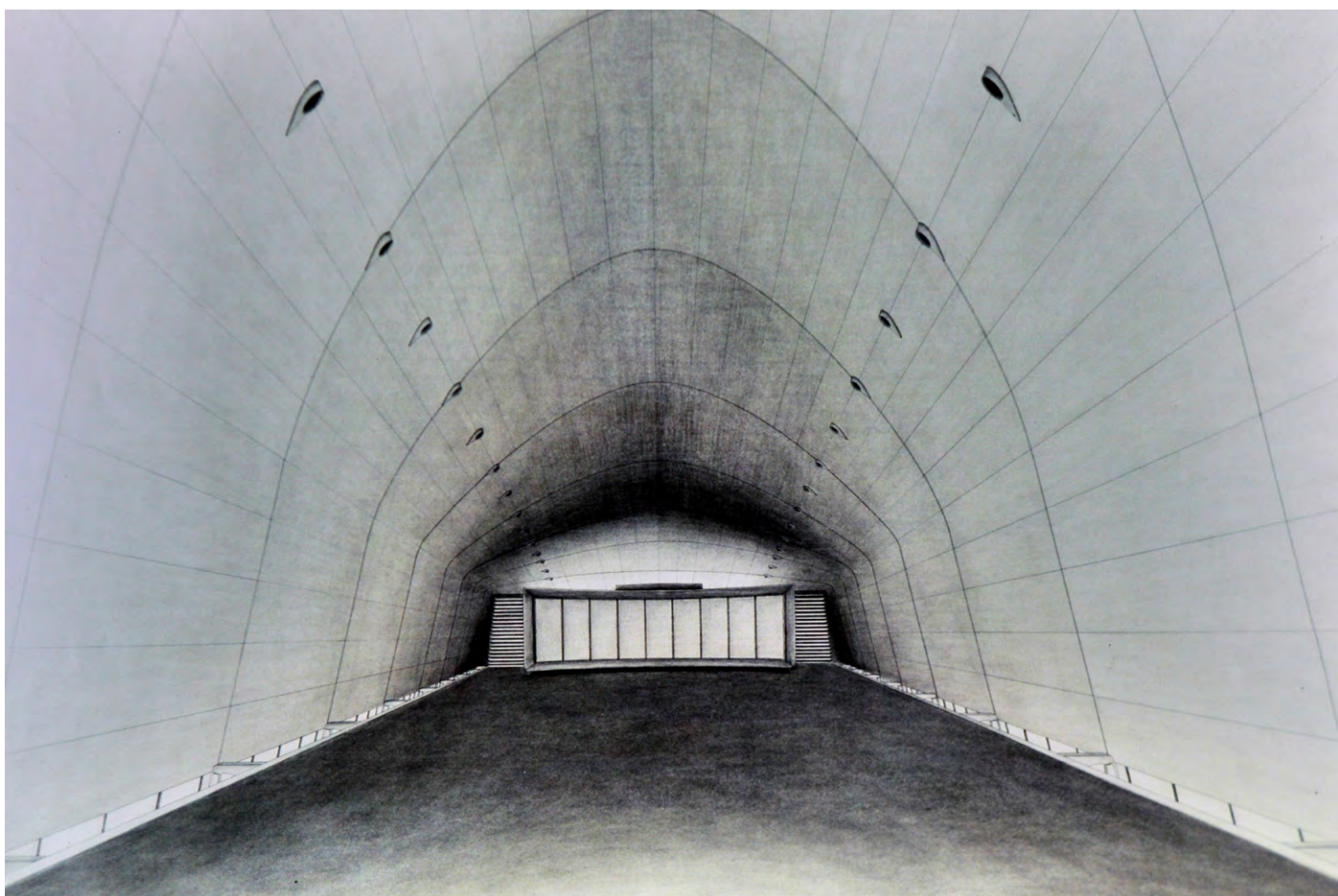
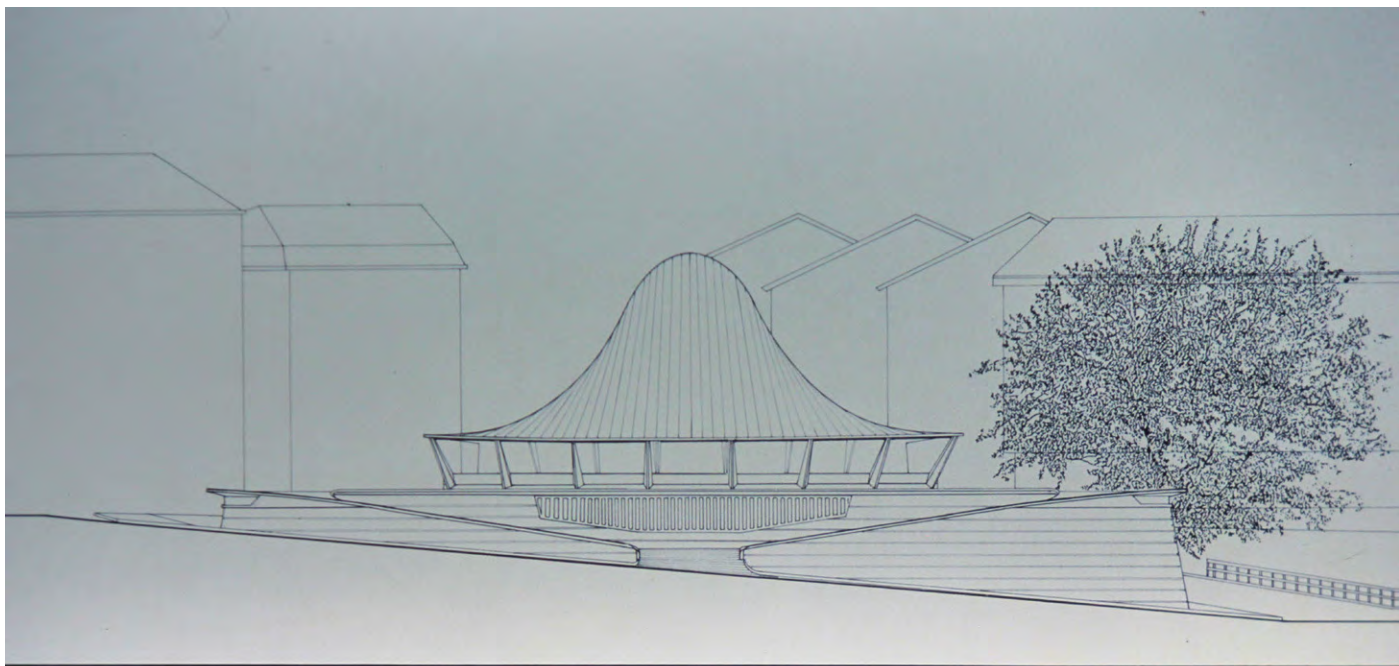
Alberto Dell'Antonio, Autohaus in Zürich, Sommersemester 1987
(Ausstellungskatalog »Analoge Architektur«)



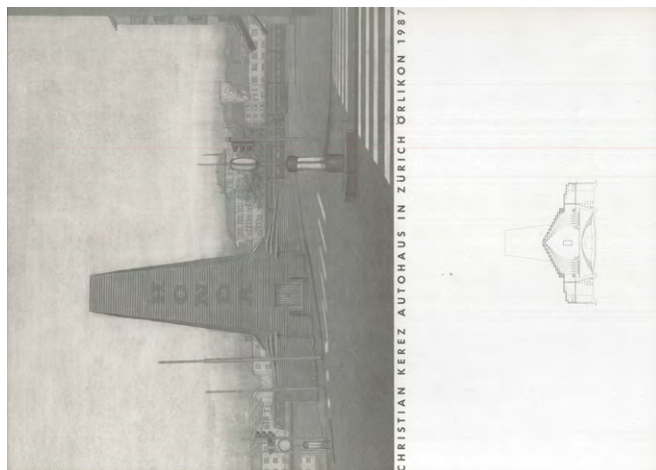
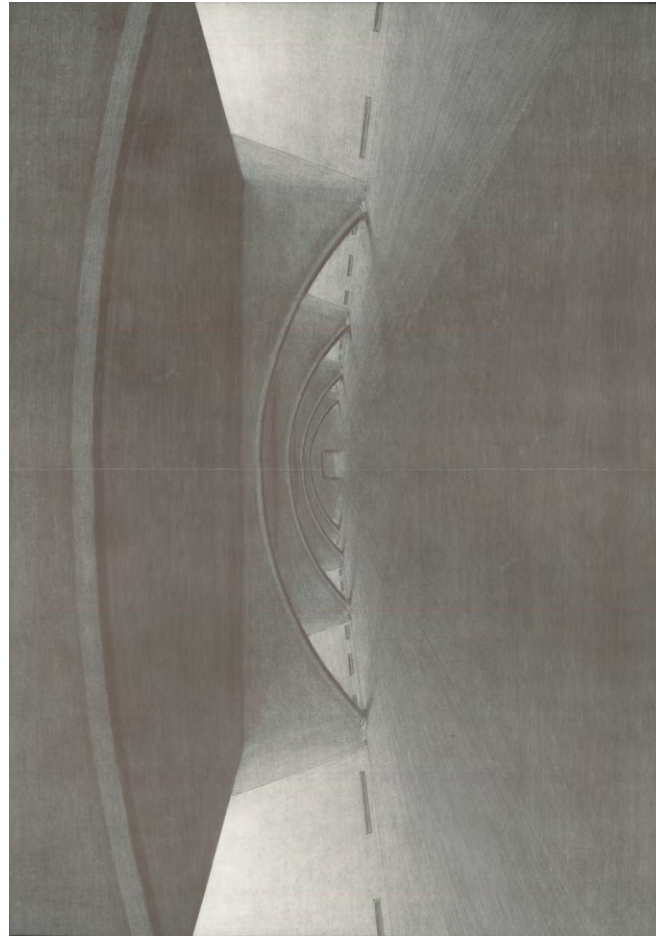
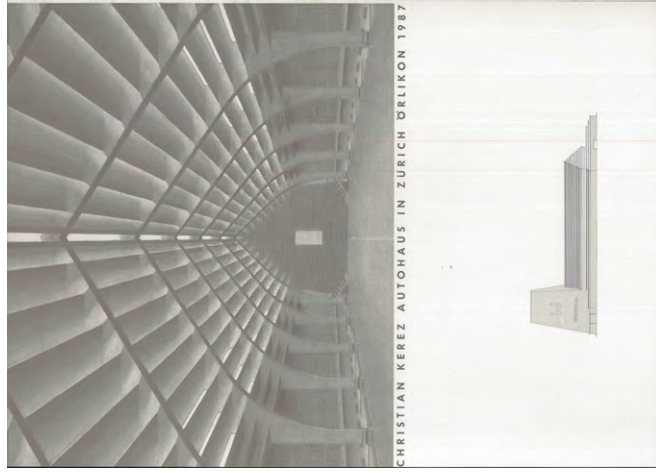
Alberto Dell'Antonio, Autohaus in Zürich, Sommersemester 1987
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
392



Pia Durisch, Autohaus in Zürich, Sommersemester 1987
(Ausstellungskatalog »Analoge Architektur«)
393



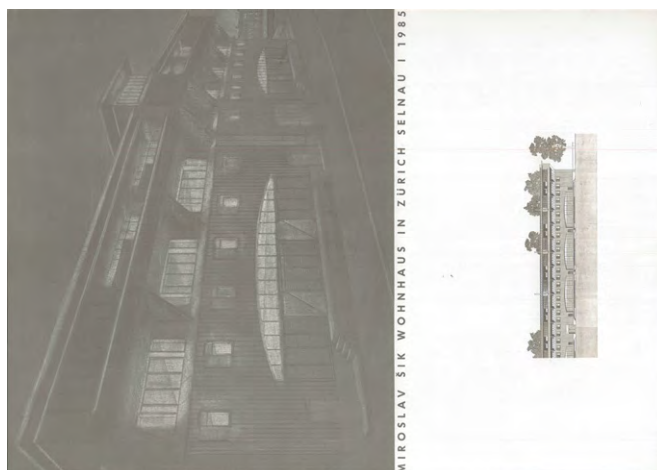
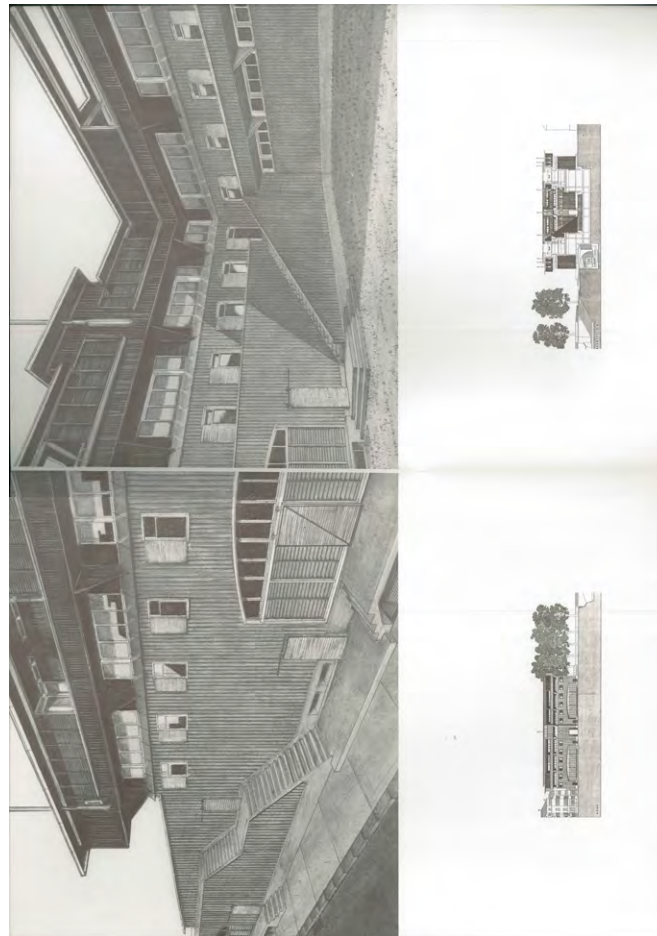
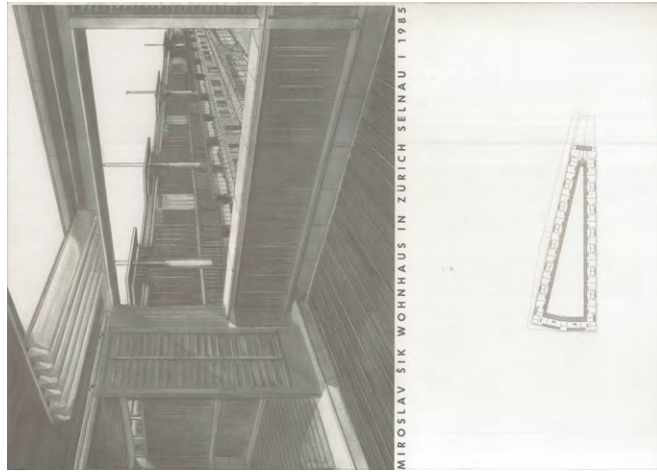
Pia Durisch, Autohaus in Zürich, Sommersemester 1987
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
394



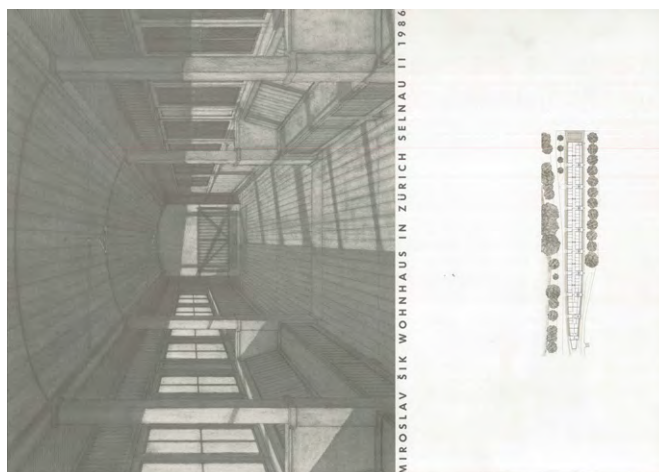
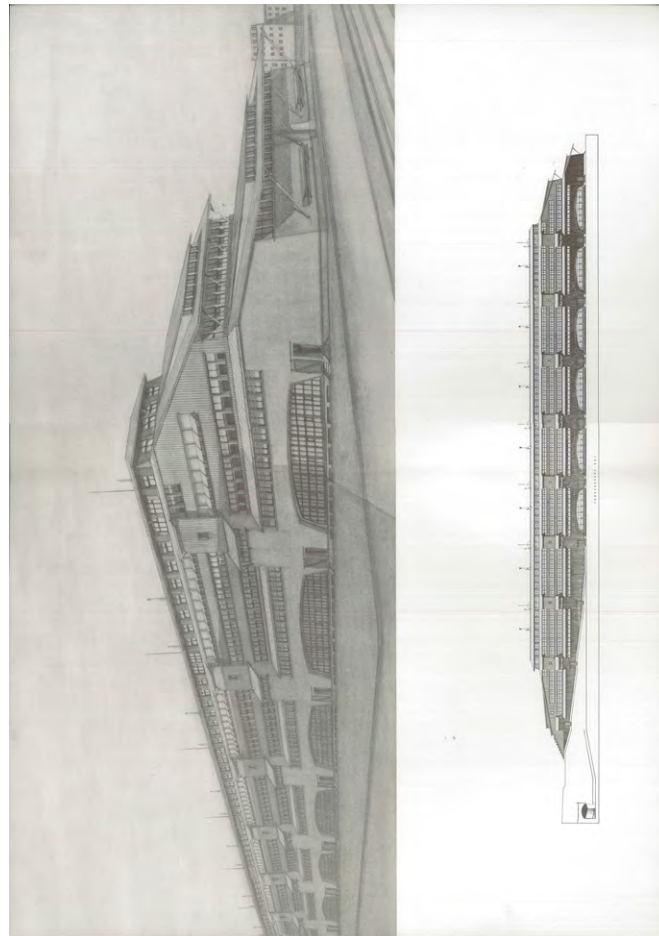
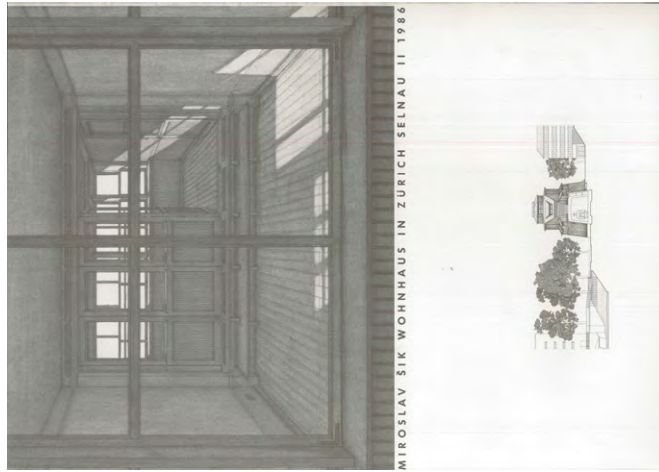
Christian Kerez, Autohaus in Zürich, Sommersemester 1987
(Ausstellungskatalog »Analoge Architektur«)
395



Christian Kerez, Autohaus in Zürich, Sommersemester 1987
Lehrstuhl Assistenzprof. Fabio Reinhart ETH Zürich, (Archiv Miroslav Šik)
396



Miroslav Šik, Wohnbebauung in Zürich-Selnau (Wettbewerb, I. Phase)
(Ausstellungskatalog »Analoge Architektur«)
397



Miroslav Šik, Wohnbebauung in Zürich-Selnau (Wettbewerb, II. Phase)
(Ausstellungskatalog »Analoge Architektur«)
398