

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

40. Jahrgang

November 1987

Heft 11

Ausstellungen

LE CITTA IMMAGINATE. Ausstellung der XVII. Triennale von Mailand im Palazzo dell'Arte, Mailand, 7. 2.—17. 5. 1987.

(mit fünf Abbildungen)

Daß die europäischen Großstädte infolge tiefergehender Veränderungen, seien sie nun technologischer, ökonomischer oder sozialer Art, vor außerordentlichen Problemen stehen, ist jedem aufmerksamen Beobachter nur allzu evident. Aufgelassene innerstädtische Industrieariale, verödete Vorstädte, überquellende Verkehrsadern sprechen dabei eine ebenso deutliche Sprache wie die neubauartig erscheinenden, restaurierten historischen „Ensembles“ oder die augenscheinlich auf Erlebniswerte abzielende Kulturbauten-Landschaft. Um so begrüßenswerter und wichtiger ist es da, wenn in letzter Zeit häufiger von Architekten und Architekturhistorikern die Gelegenheit ergriffen wurde, im Rahmen großangelegter Ausstellungsprojekte auf diese Problematik hinzuweisen und ihr konkrete Untersuchungen und Lösungsvorschläge gegenüberzustellen.

Die Rede soll hier allerdings weniger von der in den allgemeinen Jubiläumsfeiern gelegentlich unterzugehen drohenden *Internationalen Bauausstellung* in Berlin, kurz „IBA“, sein, als vielmehr von einem Ereignis, das vom 7. 2.—17. 5. 1987 im Mailänder Palazzo dell'Arte stattfand: *Le Città Immaginate*, die letzte der drei Vorbereitungsausstellungen für die Ende des Jahres unter dem Titel „La città del mondo e il futuro della metropoli“ beginnende XVII. Triennale von Mailand. Trotz einiger personeller und inhaltlicher Überschneidungen mit der IBA war es in Mailand nicht das Ziel, etwa durch Stadtneubau oder Stadterneuerung, für eine spezielle Stadt konkrete Bauvorhaben oder Planungen von exemplarischem Charakter zu realisieren. Stattdessen sollten in Schwerpunktausstellungen Laborsituationen geschaffen werden, in denen sowohl genaue Analysen des Bestehenden als auch experimentelle Erprobungen neuer Vorstellungen möglich sein würden. Aus dem enormen Umfang der geplanten Triennale-Hauptausstellung entstand die Überlegung, sich in einem Zyklus von drei Vorbereitungsaus-

stellungen mit Einzelaspekten des übergeordneten Themas zu befassen. Nach den ersten beiden Veranstaltungen, die dem häuslichen Bereich (*Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*) und dem Arbeitsplatz (*Il luogo del lavoro. Dalla manualità al comando a distanza*) galten, beschloß jetzt *Le Città Immaginate* den Zyklus. Auf zwei Geschossen des in den dreißiger Jahren von Giovanni Muzio errichteten Kunstpalastes wurde eine Doppelausstellung inszeniert, die sich vornehmlich mit der Frage der öffentlichen Räume im Kontext der heutigen italienischen (Groß-)Städte auseinandersetzte. Was auf den ersten Blick als eine unter anderen Fragen der Urbanistik erscheint, erweist sich bei näherer Betrachtung jedoch als die Kernfrage der aktuellen Problematik, thematisiert sie doch das überaus diffizile Verhältnis von individuellen Partialinteressen und übergeordnetem Interesse der Allgemeinheit, also das für das Verständnis von „Stadt“ konstitutive Element der „Öffentlichkeit“.

Dem gesamten Projekt, das von dem Mailänder Architekten und *Lotus International*-Herausgeber Pierluigi Nicolin konzipiert und geleitet wurde, lag die Absicht zugrunde, einerseits eine Untersuchung des Vergangenen und andererseits Entwürfe für das Zukünftige präsentieren zu wollen. Der Titel deutet dies an, indem er gleichermaßen auf die Imagination oder Vorstellung künftiger Lösungen wie auf die zu Bildern reduzierte und in Bildern verfügbare Geschichte der Städte anspielt. Folgerichtig umfaßte *Le Città Immaginate* zwei zwar getrennte, aber dennoch deutlich aufeinander bezogene Teilausstellungen: denn während sich im Obergeschoß unter dem Titel „Un viaggio in Italia“ eine Reise in die Vergangenheit von neun ausgewählten italienischen Städten unterschiedlicher Größe und Bedeutung darstellte, wurden im Erdgeschoß „Nove progetti per nove città“, also 81 Entwürfe für jene Problembereiche, die sich heute in genau diesen Städten — Rom, Florenz, Bologna, Venedig, Ancona, Palermo, Neapel, Turin und Mailand — stellen, gezeigt.

Vittorio Magnago Lampugnani, der bereits die 1984er IBA-Ausstellung „Das Abenteuer der Ideen“ konzipiert hatte, und Vittorio Savi, Autor eines ausgezeichneten Buches über die Architektur Aldo Rossis, waren die wissenschaftlichen Leiter von „Un viaggio in Italia“, die einen fiktiven Reisenden mit dem beziehungsreichen Namen Vittorio Valori Perduti auf eine imaginäre Tour durch die genannten italienischen Städte und die dazwischen liegenden Landschaften schickten. Eine Reise, die als Metapher hermeneutischen Verstehens ebenso sehr den assoziativen Anklang an die ehemals üblichen Kavaliere- und Bildungsreisen suchte. In der Einführung des dazu erschienenen Kataloges gibt Pierluigi Nicolin die Begründung: „Sobald wir uns dem Objekt unseres Interesses nähern, entpuppt es sich als ein Kopf mit vielen Bedeutungen, den verschiedensten Lektüren zugänglich; um Antworten zu erhalten, sind wir gezwungen, Vermutungen anzustellen und Hypothesen zu riskieren. Und tatsächlich liegt die Gefahr möglicher Abschweifungen von der Auseinandersetzung mit unserem kulturellen Erbe, mit den großen Autoritäten der Vergangenheit, die unser tägliches Leben als stumme Zeugen begleiten, in der enzyklopädischen Klassifikation und in der Überführung der Quellen unserer Erfahrung in die Listen der Kulturgüter.“ Dementsprechend finden sich — in der Ausstellung wie im Katalog — die architekturhistorischen Einzeluntersuchungen der Städte eingebettet in die Rahmenhandlung einer sentimentalischen Exkursion durch Italien, wie es bereits von Architekten und Malern der Vergangenheit gesehen wurde:

über alle zeitlichen und intentionalen Grenzen hinweg wird es da möglich, zwischen Reggio Calabria und Capri so illustre Namen wie Portoghesi, Labrouste, v. Klenze, Olbrich, Viollet-le-Duc, Le Corbusier und Tischbein in wunderschönen Bildern zu versammeln oder Visentini, Canova und Scarpa zwischen Castelfranco und Asolo zusammentreffen zu lassen (vgl. *Abb. 1*). Auch der Text des Kataloges gibt keinen näheren Hinweis, aus welchem Grund und zu welchem Zweck diese Zusammenstellung über die rein assoziative Imagination hinaus vorgenommen wurden. Dabei wäre es durchaus möglich gewesen, präzisere Zusammenhänge zu vermitteln. So hätte man beispielsweise zeigen können, wann und wo welche Platztypologien entstanden und wie sie sich durchsetzten, etwa die der Piazza del Popolo, zumal Antonio Bovas „Prospetto della Piazza Ottangolare di Palermo“ von 1761 in der Ausstellung gezeigt wurde. Oder, um bei den Platztypologien zu bleiben, durch welche Wechselwirkungen von gebauter Architektur, Scenographia und Vedutenmalerei es zu welchen konkreten Formulierungen beispielsweise römischer oder Turiner Platz- und Straßenanlagen kommt. Die Kunstgeschichte ist gerade diesen Fragen seit längerer Zeit nachgegangen und hat die Ergebnisse, vor allem auch in Italien, publiziert.

Eine größere Aussagekraft erreichen allerdings jene architekturhistorischen Untersuchungen, die den genannten neun Städten gewidmet sind. Durch die Herauslösung einzelner, signifikanter Aspekte gelingt es dann, formende und sich verändernde Themen, die zugleich die Charakteristika der Städte ausmachen, zu verdeutlichen. Die Reise beginnt mit Rom, mit der *Esposizione Universale* von 1942 und der emblematischen Stadt der Archäologen, geht weiter in das von seinen Renaissancebauten geprägte Florenz und in das Bologna der Stadtmauern und -tore, um nach Venedig zu gelangen, dessen Wert immer wieder durch „Normalisierungsversuche“ gesteigert werden sollte, bevor der Süden sich anschließt. Nacheinander werden Anconas Fortifikationen, Palermos Assimilationen europäischer Themen und Neapels Regulierungen gegen das Chaos vorgestellt, danach führt der Weg wieder zurück nach Norden, nach Turin, der urbanistischen Musterstadt. Schließlich endet die Exkursion am Ausstellungsort in Mailand, das als Summe seiner idealstädtischen Projekte vorgeführt wird.

Im Falle Turins etwa wird durch die gute und richtige Bildauswahl erkennbar, mit welchen Instrumentierungen von der Mitte des 16. Jahrhunderts an der systematische Ausbau der mittelalterlichen Residenzstadt römischen Ursprungs zur barocken Musterstadt betrieben wird, deren Regelmäßigkeit, Ordnung und Ausstattung mit hervorragenden Einzelbauten (Guarini, Juvarra, Vittone) von Reisenden des 18. Jahrhunderts in ganz Europa immer wieder gerühmt wurden. Außerdem wird klar, daß auch noch im 20. Jahrhundert spezifisch Turiner Typologien und Lösungen wirksam sind, so in den Plänen der Gruppe MIAR, Piacentinis oder Mossos. Man hätte zeitlich sogar weitergehen und die zu Unrecht vergessenen Projekte Carlo Mollinos oder die zeitgenössischen von Isola/Gabetti und Derossi vorführen können, ohne die Prägnanz der Aussage abzuschwächen (Katalogbearbeitung: Vera Comoli Mandracci). Aber auch die Bearbeitung der Mailänder „Idealstadt“-Planungen von Filarete, Leonardo über Canonica und Antolini bis hin zu Muzio und De Finetti muß als gelungen angesehen werden (Bearbeiter: Ermanno Ranzani und Luigi Spinelli).

Allein bei diesen beiden Beispielen zeigt es sich, daß das Gegenteil negativ verstandener (warum eigentlich?) enzyklopädischer Klassifikationen nicht unbedingt das „Poetisch-Sentimentale“ sein muß. Vielmehr besteht die Gefahr, daß durch die zumindest teilweise Verweigerung gegenüber nüchternen architekturhistorischen Analysen jene Entwicklung beschleunigt wird, vor der Pierluigi Nicolin in seiner Katalogeinführung noch warnen wollte: daß nämlich von einer rein technizistisch orientierten Praxis des heutigen Städtebaus zunehmend nur noch formale Qualitäten herausgestellt werden, die der Architektur nicht mehr die Auseinandersetzung mit der (historisch wirksamen) Vielschichtigkeit der Bedeutungen gestatten. Sie wird reduziert zu bloßen Bildern, zu Signalen. Dies allerdings wäre eine dritte Lesart des Ausstellungstitels: Die Stadt als Summe von Bildern ohne Bedeutung. Unter diesem Aspekt würden selbst die ausgestellten hervorragenden Arbeiten exzellenter Künstler einen anderen Stellenwert erlangen. Wo eine gewollte präzise Auseinandersetzung mit der Vergangenheit fehlt, bleibt nicht viel mehr als der Appell an Italiens verloren geglaubte kulturelle Größe (Valori Perduti!).

Daß diese italienische Vergangenheit, die für eine außerordentlich reiche Tradition der Architektur der Stadt steht, mehr sein kann als Objekt eines sentimental Beschwörungsrituals, nämlich eine Kategorie zeitgenössischer Entwurfspraxis, davon zeugte der zweite Teil von *Le Città Immaginate*. Bereits die Ausstellungsarchitektur von Pierluigi Nicolin verwies auf die zugrundeliegende Konzeption der „Neun Projekte für neun Städte“. Die Grundrisse der den einzelnen Orten zugeordneten Kompartimente nahmen unterschiedliche Platz- und Straßenformulierungen, wie aus dem Baukasten eines Beaux-Arts-Architekten, auf und reihten sich in einer imaginierten Ausstellungsstadt aneinander. Schon an dieser Stelle war somit thematisiert, was zunächst von Saverio Muratori und seit mehr als zwei Jahrzehnten von Carlo Aymonino und Aldo Rossi als Vertretern der sogenannten „Venezianischen Schule“ proklamiert wird: die Eruiierung der architektonischen Phänomene vollzieht sich nur im historischen Kontext. Und diesen Kontext stellt vornehmlich die historische Stadt dar. Wie Aldo Rossi in seinem 1966 in Bari erschienen Buch *L'architettura della città* dargelegt hat, sind die Kenntnis und die Auseinandersetzung mit der Geschichte der Stadt — wobei Geschichte sowohl die gebauten als auch die Projekt gebliebenen Entwürfe umfaßt — die unabdingbaren Voraussetzungen für jeden neuen Entwurf. Die Architektur bildet ihre eigene Geschichte ab.

Erst vor dem Hintergrund dieses hier nur stark verkürzt wiedergegebenen Ansatzes wird die Absicht der Ausstellung deutlich: Über den Einzelfall hinaus sollten die präsentierten Arbeiten für eine neue methodische Dimension des architektonischen Entwerfens plädieren — nicht nur an einem historischen Ort zu bauen, sondern in Auseinandersetzung mit ihm und somit letztlich für ihn. Zu diesem Zweck waren jeweils neun Architekten oder Architekturbüros aus dem In- und Ausland, darunter so illustre Namen wie Pechl, Snozzi, Hejduk, Machado/Silvetti, Ungers, Rowe und Eisenman, aufgefordert worden, für zuvor verabredete Partialprobleme der neun italienischen Städte Entwürfe zu erarbeiten. Dabei oblag es „Projektpaten“, die Ausgangslage architekturhistorisch aufzuarbeiten und zu dokumentieren, die Untersuchungen der Architekten während der Entwurfsphase zu koordinieren und die Ergebnisse in der Ausstellung und in einem auch hierzu erschienenen Katalog darzustellen. Die Gesamtleitung der Organisation aller 81

Projekte hatten Carlotta de Bevilaqua und Alberto Ferlenga, die auch die Redaktion des Kataloges besorgten.

Zu den angesprochenen Partialproblemen gehörten im einzelnen folgende Aufgabenstellungen: Das Regierungsviertel in der Innenstadt Roms (Projektbetreuer: Franco Purini), ein Kreis von verkehrstechnischen Problemzonen in Florenz (Adolfo Natalini), die Achse der via Stalingrado und der Messebereich in Bologna (Giuliano Gresleri), die Neustrukturierung und Umnutzung des Arsenal in Venedig (Luciano Semerani), acht Sanierungsbereiche um den Hafen von Ancona (Marco Porta), Architekturen für die Umgehungsstraße Palermos (Pasquale Culotta), Eingriffe zur Rettung Pozzuolis in der Nähe Neapels (Francesco Venezia), die Restrukturierung einer aufgelassenen Industriezone im Turiner Nordwesten (Pietro Derossi) und die städtebauliche Neuorganisation von drei ehemaligen Bahnhof- und Industriegebieten in Mailand (Pierluigi Nicolini u. Cino Zucchi).

Dadurch, daß jeweils neun Büros ein Problem bearbeiteten, war für den Besucher die grundsätzliche Vergleichbarkeit der stark theoretisch angelegten, mitunter idealtypischen Entwürfe gegeben. Zusätzlich bot sich die Gelegenheit, einen repräsentativen Einblick in die heutige architektonische Diskussion und Produktion auf vergleichsweise hohem internationalem Standard zu gewinnen. Wenn dies in der Praxis der Ausstellung etwa durch nur in der Muttersprache der Architekten angebrachte Legenden nicht immer uneingeschränkt gewährleistet war, so mindert das jedoch keineswegs die generelle Konzeption. Zudem war die Auswahl der Städte und der jeweiligen Aufgabenstellungen so angelegt, daß neben ihrem individuellen Charakter der exemplarische Aspekt deutlich wurde.

So konnte der Besucher das bemerkenswerte Bild gewinnen, daß die meisten der eingereichten Entwürfe darauf abzielten, bestehende Strukturen zu komplettieren, zu korrigieren oder weiter zu entwickeln. Es scheint, als seien die einst heftig umstrittenen Forderungen Aldo Rossis nach einer autonomen, historisch orientierten Entwurfspraxis heute ein Allgemeinplatz geworden. Allenthalben stößt man auf ein architektonisches Denken in Strukturen und Systemen, auf die erneute Betonung des Ausdruckes und der Bedeutung, auf Rückgriffe auf geschichtliches Material, sei es als wörtliches Zitat oder als ironisierte Brechung. Der bekannte 1962 erschienene Aufsatz von Giulio Carlo Argan „Sul concetto di tipologia architettonica“ (in der *Festschrift f. Hans Sedlmayr*) und die Debatte um eine Semiotik der Architektur, die die Betonung einer „Architektur als Verfahren“ mit sich gebracht hat, müssen neben den Schriften und Bauten Aldo Rossis wohl zu den entscheidenden Ursachen dieser erstaunlichen Entwicklung gerechnet werden. Klar wird aber auch, wie schmal der Grad ist, auf dem sich die Auseinandersetzung mit der Historie bewegt: Auf der einen Seite das anspruchsvolle Ringen um einen ebenso historisch wie systematisch wirksamen Typusbegriff, der gemäß den Quincyschen Unterscheidungen sowohl kritische Instanz wie Handlungshinweis sein kann, und auf der anderen Seite das direkte Zitieren von Modellen der Historie, die formalisierten Übungen der Aufteilung und Zuordnung und die kulissenartige Ausstattung mit pseudohistorischen Surrogaten.

Zwei Beispiele: Die Deutschen O. M. Ungers und Walter Noebel waren mit der Projektierung der Florentiner Fortezza da Basso beauftragt. Da sie herausgefunden hatten,

daß deren Innenfläche in etwa der Hälfte der römischen Siedlung von Florenz entsprach, legten sie ihr ein Raster über, dessen Quadrate je nach Nutzungsvorschlag (Parkhaus, Kulturstadt oder städtischer Park) gefüllt, geschlossen, seitlich geöffnet, zusammengefaßt oder leergelassenen werden können. Nicht mehr als eine syntaktische Übung, aber kein vermeintlich typologischer Entwurf im Sinne Quatremère de Quincy oder Durands! Zudem in seiner Beliebigkeit enttäuschend. Ähnlich ein zweiter Entwurf für Florenz von Bruno Minardi für die Pescaia San Niccolò, der vor allem durch seine Vorliebe für das Zitat auffällt: Ein Teil der alten Mauer quer zum Arno wird demoliert, kleine Häuschen („Ponte Vecchio“) werden dahintergeklebt und eine auf- und absteigende Passarelle erlaubt Aus- und Einblicke auf verschiedenen Höhen und thematisiert das Sehen des Bauwerkes selbst und vom Bauwerk aus. Eine Idee, die die Schweizer Architekten Bruno Reichlin und Fabio Reinhart vor mehr als zehn Jahren in ausgereifterer und raffinierterer Form für das Castel Grande in Bellinzona entwickelt hatten.

Aber dennoch, insgesamt haben die guten bis sehr guten Arbeiten überwogen, unter denen es einige erstrangige gab. Eines der anspruchsvollsten und gelungensten Projekte ist der unter der Leitung von Franco Purini entstandene Entwurf für Rom als politische Hauptstadt des Landes.

Die Architektengruppe, der neben anderen auch Claudio D'Amato, Renato Nicolini, Franz Prati und Laura Thermes angehörten, ging von der grundsätzlichen These aus, daß den Funktionen der Politik, der Verwaltung und der Kultur der zentrale Stellenwert innerhalb einer Neuordnung der Struktur und der städtischen Form Roms zukomme. Allerdings seien diese Institutionen bis heute über das historische Zentrum Roms lose verteilt, sie hätten keinen eigenen Charakter, keinen eindeutigen Wiedererkennungswert, ihre Funktionalität sei gemindert, und sie könnten den städtischen Anforderungen weder ihrer selbst noch der Orte, an denen sie sich befinden, gerecht werden. Daraus wurde die Forderung nach einem Entwurf abgeleitet, in dem eine Reihe gezielter und unterschiedlicher Einzelmaßnahmen derartig koordiniert wäre, daß sich ein einheitliches Projekt mit der eindeutigen Konnotation „Rom als Metropole“ ergeben würde. Der Entwurf, so wie er in Ausstellung und Katalog präsentiert wurde, umfaßt vier Eingriffe:

Erstens den Bereich um die Piazza Colonna an der Via del Corso, dort wo sich der Palazzo Chigi mit der Präsidentschaft und dem Rat der Minister und der Palazzo Montecitorio mit der Abgeordnetenversammlung befinden. Die der Piazza gegenüberliegenden Gebäude des 19. Jahrhunderts werden niedergelegt und durch eine sogenannte „Basilica“ mit Büros und Dienstleistungseinrichtungen für die Abgeordneten ersetzt (*Abb. 2a–3a*). Wichtig ist die Form: Sechs Blockbauten mit Innenhöfen, durch kleine Gassen von einander getrennt, erhalten zur Via del Corso eine einheitliche Fassade, wodurch Wert und Würde dieser Straßenachse wiederhergestellt werden. Die Rückseiten sind, der Altstadt entsprechend, unregelmäßig und bilden mit den neuen Gebäuden, Parkhaus und Druck- und Informationszentrum des Parlaments, zwei neue Plätze. Die Piazza Colonna selbst wird auf ihr ursprüngliches (archäologisches) Niveau abgesenkt, der Ansatz der Säule wieder freigelegt, der Palazzo Wedekind, bestimmt für die Regionalvertretung, restauriert und durch einen unterirdischen Gang mit dem Palazzo Montecitorio verbunden. Durch diesen Eingriff wird die historische Substanz gesichert, die „Basilica“ übernimmt neue wichtige Funktionen, die Piazza verbindet (durch ihre Fortsetzung in den

Innenhöfen der „Basilica“) beide Seiten der Straße, die neue Fassade komplettiert den Verlauf der Via del Corso, steigert damit ihren Wert und gibt den hier situierten politischen Funktionen einen prägnanten Ausdruck.

Zweitens, ausgehend vom Largo Goldoni, zwischen der Via Tomacelli und der Via dell'Arancio entsteht auf einem spitzwinkligen Grundstück das Gästehaus für die nicht in Rom lebenden Abgeordneten, mit Konferenzräumen, Banken, Agenturen etc. In die Attika des Gebäudes, auf gleicher Höhe mit dem Altan des benachbarten Palazzo Ruspoli, kommt ein Restaurant, das mit seinen verglasten Außenwänden der städtebaulichen Situation an der Kreuzung von fünf Straßen gerecht wird. Hinter diesem als Kopfbau dienenden Gästehaus erstreckt sich entlang der Via Tomacelli bis zur Porta Ripetta ein nur zweimal durchbrochener Baukörper mit Wohnungen, Büros und städtischen Einrichtungen, der klar auf den gegenüberliegenden Largo degli Schiavoni und das Augustusmausoleum gerichtet ist und der die entwertete Straße wiederherstellt. Auf der Rückseite sind Loggien und neue Gärten über der zweigeschossigen Tiefgarage vorgesehen.

Drittens wird aus der Via XX Settembre ein großangelegter Kulturbereich geschaffen (Abb. 3b). Die dortigen Ministerien werden an einen anderen Ort verlegt und stattdessen Bibliotheken, Archive, archäologische Parks und Gartenanlagen in der Nachbarschaft der Universität „La Sapienza“, des CNR, des Castro Pretorio, der Diokletiansthermen und der geplanten Erweiterungen des Museo Archeologico Romano projektiert. Die Maßnahmen sollen gleichermaßen den besonderen historischen Bedingungen des Ortes Rechnung tragen wie sie auch neue, zusätzliche öffentliche Räume innerhalb der Innenstadt vorschlagen.

Viertens wird ein utopisches Verwaltungszentrum projektiert, zwar als neue Stadt, aber tatsächlich nur als Modell, dessen Strukturen über die existierende Stadt Rom gelegt werden könnten. Das Verwaltungszentrum präsentiert sich als Organisation von Türmen, Blöcken, Brücken und pyramidalen Baukörpern entlang von Straßen und Plätzen unterschiedlicher Formulierungen. Bewußt sind größere Freiflächen für private Bauaufgaben ausgeschieden, da die Architekten von einer Trennung in öffentliche und private Funktionen und Verantwortungen ausgingen: Die öffentlichen Architekturen würden das Skelett der Stadt bilden, das es langsam aufzufüllen und zu ergänzen gelte. Also die Abkehr von der alles umfassenden Planung in einem einzigen Schritt. Der Wert dieses Entwurfsteiles liegt somit weniger in den konkreten Vorschlägen als vielmehr in der Methode, die die Stadt als historisch gebildete Struktur begreift, in welcher sich verschiedene Netze von Funktionen (öffentliche und private), Bedeutungen, Ausdrucksformen, überlagern und gegenseitig beeinflussen.

Die vier Entwurfsteile zeigen mit den Mitteln der Ergänzung, der Korrektur, der Rekonstruktion, der interpretativen Steigerung und der utopischen Vision, die wiederum historisch gebunden bleibt, Wege auf, wie für einen einzigen Fall — Rom als politische Hauptstadt — allein mit den Methoden und Instrumenten der Architektur komplexe Veränderungen und Verbesserungen der Stadt bewirkt werden könnten. Der hohe künstlerische und intellektuelle Standard des Entwurfes von Franco Purini und seiner Partner bedeutet daneben aber auch den Appell an die Öffentlichkeit — nicht nur an die politisch Verantwortlichen —, die wichtige Verantwortung für die architektonische Gestalt der Stadt zu erkennen und zu übernehmen. Denn, und dies ist, ungeachtet aller vorzubrin-

genden Kritik im Detail, der eigentliche Wert von *Le Città Immaginate*, die Stadt und ihre Architektur bedürfen der öffentlichen Verantwortung, um ihre anstehenden Probleme zu bewältigen. Private und ökonomische Interessen einerseits oder ein omnipräsenter Staat andererseits stellen dazu keine Alternative dar. Daß die Ausstellung von einer außergewöhnlich großen Zahl von Sponsoren, seien es staatliche oder städtische, Unternehmen, Organisationen oder Privatpersonen, unterstützt wurde, gibt allerdings Anlaß zur Hoffnung. Mit um so höherer Spannung wird man daher Ende des Jahres die Eröffnung der Triennale-Hauptausstellung *Le città del mondo e il futuro della metropoli* erwarten dürfen. Bereits jetzt gebührt jedoch Pierluigi Nicolin und seinem Stab das Lob dafür, „die Stadt als Schicksal der Architektur und umgekehrt, die Architektur als Schicksal der Stadt“ (Nicolin) wieder in den Mittelpunkt der Diskussion gerückt zu haben.

Peter Lack

Tagungen

SEBASTIANO SERLIO

Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura. Vicenza, Centro Internazionale di Studi di Architettura „Andrea Palladio“, 31. August bis 4. September 1987.

(mit einer Abbildung)

Sebastiano Serlios Bücher über die Baukunst sind dem Architekturhistoriker wohlvertraut als erstes gedrucktes, an ein breiteres Publikum gerichtetes Werk, als Quelle für wichtige stadtrömische Bauplanungen der Hochrenaissance und als Vorlage für eine Vielzahl von Bauten vor allem nördlich der Alpen, aber auch auf der iberischen Halbinsel. Hinter dem überaus einflußreichen Druckwerk blieb die Gestalt des Autors weitgehend im Schatten. Von Vasari nur zweimal und eher beiläufig erwähnt, von Lomazzo und Cellini ausgesprochen unfreundlich beurteilt, stand der bolognesische Maler und Architekt nicht im Scheinwerferlicht zeitgenössischer Künstlerbiographie. Was die Kunstgeschichte heute über ihn zu wissen meint, ist mühsam aus den Quellen zusammengetragen. Neuere Arbeiten gelten zumeist den nachgelassenen Manuskripten, deren vollständige Edition immer noch aussteht; die einzige Monographie datiert von 1869.

Diese Wissenslücke aufzufüllen, die Fakten und Meinungen zur Person, zum Künstler und zum Traktat zusammenzutragen, war Ziel des *VI. Seminario Internazionale* in Vicenza. Das gesteckte Ziel ist insgesamt erreicht worden, auch wenn das Bild Serlios immer noch blinde Stellen aufweist und manches kontrovers blieb. Hier kann nicht der Ablauf der Veranstaltung nachgezeichnet, sondern nur ein Gesamtbild skizziert werden, welches neue Ergebnisse und die noch offenen Fragen hervorhebt. Die rund 25 Referate des Seminars sollen noch 1988 im Druck erscheinen.

Das Geburtsdatum des Bolognesen hat die Lokalforschung des 19. Jahrhunderts in das Jahr 1475 gesetzt; schon der Vater sei Maler gewesen. Jetzt weiß man, daß der Vater Kürschner war und damit wohl über dem einfachen Handwerk stand. Auch das Geburts-