

*Società Unione Operai Italiani.  
Die Architektur von Virginio Colombo in  
der Blütephase von Buenos Aires*

Bianca Schäfer

Mit der Ernennung von Buenos Aires zur föderalisierten Hauptstadt Argentiniens im Jahr 1880 begann die Suche nach einer national-argentinischen Identität (Buschiazzo 1971, 30). Mit diesem Jahr setzte die Phase des Liberalismo ein, der sich in der Architektur durch einen starken Individualismus auszeichnet und besonders zum Ausdrucksmittel der Einwanderer wurde (Mantero 1968, 34/35; Ortiz 1968, 111/112). Im Stadtbild vermitteln heute die symbolträchtigsten und imposantesten Gebäude, die zwischen europäischen Traditionen und lokalen Innovationen gebaut wurden, die Suche nach einer Identität.

Der Architekt Benedetto Pannunzi wurde im Jahr 1884 beauftragt, die Società Unione Operai Italiani als Gesellschaftshaus der italienischstämmigen Handwerker zu errichten. Zu dieser Zeit hatte etwa ein Viertel der Einwohner von Buenos Aires einen italienischen Migrationshintergrund (Bernasconi 2009, 19). Das Gebäude umfasste einen zweigeschossigen Festsaal sowie Schul- und Nebenräume. Die Fassade zeigte eine klare, an den norditalienischen Spätklassizismus erinnernde Gliederung (Archivo General de la Nación, Documento fotográfico, Inventario 213.642, 4.368). 1911 bis 1913 wurde das Gebäude unter der Leitung des mailändischen Architekten Virginio Colombo und des Ingenieurs David Graffigna umgestaltet und erweitert. Es entstand ein fünfgeschossiges Mietshaus mit Ladenlokalen und einer repräsentativen Eingangszone. Der Saal wurde dabei um einen Bühnenraum erweitert. Die Fassade wurde überreich in eklektizistischer Manier mit figürlichem und vegetabilem Schmuck sowie Details des lombardisch-neoromanischen Liberty-Stils dekoriert (Annali 1913). Der historische Bestand des am 17.07.2008 (Gesetz Nummer 2.797) unter Denkmalschutz gestellten, zuletzt leer stehenden Gebäudes wurde durch Vandalismus, Brand und einen inneren Teileinsturz erheblich beeinträchtigt. Nachdem der bereits geplante Abriss abgewendet werden konnte, soll es bis 2015 einer Sanierung und Restaurierung unterzogen werden.

Die Archivalien der Società Unione Operai Italiani werden in der Vereinigung Società Italiana di Mutuo Soccorso ed Istruzione Unione e Benevolenza (im Folgenden: Unione e Benevolenza), die sich in der Parallelstraße auf gleicher Höhe befindet, aufbewahrt. Es wurde mir nicht ermöglicht selbige Dokumente im Rahmen der Forschungsarbeit einzusehen, aus Furcht, dass illegale Aktivitäten oder Diebstähle aufgedeckt werden könnten. In Argentiniens öffentlichen Bibliotheken und Archiven konnte über die Historie des Bauwerks sowie über die Personen Benedetto Pannunzi und David Graffigna bisher kein Hinweis gefunden werden. In den kurzen Textpassagen, die in den letzten

Jahrzehnten über Virginio Colombo veröffentlicht wurden, zitieren die argentinischen Autoren die wenigen, aber wichtigen, Eckdaten wiederholt falsch, darunter beispielsweise das Geburts- und Todesjahr. Ein seriöses Verzeichnis seiner Werke existiert in der Forschungsliteratur nicht. Auf dem Gebiet der historischen Fotografie gibt es in den Institutionen nur wenig Material, das erst seit einigen Jahren aufgearbeitet wird (Alexander 2007, 5). Generell finden Untersuchungen und Dokumentationen seit den 1960er Jahren statt (Böhm 2005, 7). Kunsthistorische Analysen wurden größtenteils von den Fassaden angefertigt, wobei der Ikonographie sowie den Grund- beziehungsweise Aufrissen nur wenig Beachtung geschenkt wurde.

In Anbetracht dessen konnte in der europäischen Sekundärliteratur über die spezifische Thematik der Società Unione Operai Italiani keine weiterführende Erkenntnis gezogen werden. Da die Geschichte der Kunst jenes Gebäudes letztlich ein Teil der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte ist, konnte mithilfe eines DAAD-Stipendiums 2013 an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg eine Masterarbeit zur Aufarbeitung der Forschungslücke eingereicht werden. Diese liegt dem vorliegenden Aufsatz zugrunde und bildet die Basis für eine laufende Dissertation an der TU Dresden unter der Leitung von Herrn Professor Doktor Henrik Karge. Hier werden Werk und Wirkung des Architekten Virginio Colombo (22.07.1884 in Mailand, Italien - 22.07.1927 in Buenos Aires, Argentinien) untersucht.

Im Folgenden sollen die Auswirkungen eines Bruchs mit dem europäischen Kanon des konventionalisierten Formenrepertoires untersucht werden. Um die daraus resultierenden Spannungen einer Identitätssuche zwischen europäischen Traditionen und lokalen Innovationen im Kontext der Blütephase von Buenos Aires nachvollziehen zu können, wird zunächst der Transfer von Italien nach Argentinien hervorgehoben. Im folgenden Abschnitt werden die Funktionsbereiche Schule, Saal und Mietswohnungen sowie die Fassade der Società Unione Operai Italiani im Vergleich mit europäischen und lokalen Vorbildern betrachtet. Im letzten Abschnitt werden aktuelle Fragen als Resultat der bisherigen Untersuchungen aufgeworfen.

### *Transfer von Europa nach Lateinamerika*

Für den Untersuchungsgegenstand der Società Unione Operai Italiani stehen die italienischen Vorbilder im Vordergrund. Dort wurden bis ins 20. Jahrhundert historistische und eklektizistische Formen bevorzugt. Die ästhetische Bewegung von 1890 bis 1915 wird als Liberty bezeichnet (Bossaglia 1987, 10; Etlin 1991, 41), die namentlich auf Arthur Lasenby Liberty zurückzuführen ist. Er eröffnete 1875 in London ein Geschäft und handelte in Italien mit gefragten Textilien, Möbeln und Modeartikeln (Böhm 2005, 29). Unter den Neureichen wurde der Liberty zum Stil einer merkantilen Klasse, die sich in eigenen Symbolen und Allegorien vertreten sehen wollte (Kirk 2005). Mailand und Turin profitierten von der Industrialisierung, sodass folglich in dieser Region Norditaliens der Liberty Stil als Ausdrucksmittel der Mittelschicht am häufigsten auftrat (Reggiori 1970, 5).

Auf der einen Seite formierten sich an der mailändischen Accademia di Belle Arti di Brera die künstlerisch ausgerichteten Architekten, auf der anderen Seite die an neuen Technik-Standards orientierten Ingenieure am Politecnico (Ricci 2003, 218). Neben Zertifikaten oder Ausschreibungen

legitimierten einen guten Architekten beispielsweise die Wettbewerbe um den Bau von Pavillons auf internationalen und Welt-Ausstellungen. Durch das zunehmende Interesse an selbigen fand ein Austausch mit relativ schneller Verbreitung statt (Cohen 2003, 43). Mit der Weltausstellung von 1906 verlagerte sich kurzzeitig die künstlerische Szene von Turin nach Mailand (Etlin 1991, xv).

An den internationalen Ausschreibungen von Projekten und Planungen am Río de la Plata nahmen vornehmlich mailändische Architekten teil, wodurch eine enge Beziehung zwischen der lombardischen und der argentinischen Stadt entstand (Gutiérrez 2004, 45; Daguerre 1995, 87). Ein zweiter Grund für die Einwanderung war das mangelnde Fachwissen vor Ort. Ausgelöst durch ein Wirtschafts- und Bevölkerungswachstum existierte im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts im metropolitanen Chaos weder eine architektonische Tradition, noch eine Schule. Die Architektur in Buenos Aires besaß, im Kontrast zur Malerei und Skulptur, noch keine Konventionen, das heißt sie war frei von Vorurteilen und Symbolen (Böhm 2005, 71ff. und 85). Dies lag an der lokalen Ausbildung. Seit 1878 konnte an der Universidad de Buenos Aires lediglich der Titel eines Ingenieurs erworben werden. Um als Architekt anerkannt zu werden, genossen die meisten im Anschluss ein Studium in Berlin oder Paris. Als der Ausbruch des ersten Weltkrieges eine weiterführende Ausbildung in Europa einschränkte, gewann die 1901 in Buenos Aires eröffnete Architekturschule an Bedeutung (Aliata 1995, 223; Buschiazzo 1971, 42; De Paula 1980, 153/154; Mantero 1968, 36). Für die vorliegende Arbeit werden die aus Italien eingewanderten Architekten daher durch zwei historische Ereignisse in Gruppen unterteilt: 1880 mit der Etablierung der Hauptstadt Argentiniens in eine erste und 1910 zur Zelebrierung der 100-jährigen Unabhängigkeit von Spanien in eine zweite Generation.

Ende des 19. Jahrhunderts begann in Buenos Aires ein Bauboom, der auch einen stilistischen Wandel von französischen zu italienischen Vorbildern zur Folge hatte. Im Jahr 1880 hatten 107 der 120 registrierten Architekten einen ausländischen Pass (Fernández 2010, 50). Fünf Jahre später kamen 45% der immigrierten Meister aus Italien und Tessin, bis 1889 stieg der Anteil auf 67% (Gutiérrez 2004, 26/27). Zur ersten Generation von italienischen Architekten zählen zum Beispiel Juan Antonio Buschiazzo, Carlos Morra, Víctor Meano und Francisco Tamburini, die staatliche und repräsentative Gebäude bauten (Aliata 1997, 7; Brandariz 2009, 303; Ortiz 1968, 117/118). Mit der Etablierung von Buenos Aires als Hauptstadt der Argentinischen Republik entstanden zu den neuen staatlichen Aufgaben folglich auch neue Bautypen (Ortiz 1980, 77; Schmidt 2003, 112; Buschiazzo 1971, 43ff.; Radovanovic 2004, 84). Angestrebt wurde eine Verbesserung des sozialen Versorgungssystems, der Hygiene, der Infrastruktur und des aufkommenden Bildungswesens. Zusätzlich folgte auf die finanzielle Krise Argentiniens im Jahr 1890 eine der Identität: weit entfernt von stilistischen Stereotypen musste sich der westliche Modernismus vielen Gegensätzen stellen, um einen neuen Code der Formensprache zwischen internationaler Durchmischung und der Konstruktion einer nationalen Tradition zu finden (Grementieri/Schmidt 2010, 34; Gutiérrez 2004, 43; Levaggi 1968, 16/17; Nicoletti 1978, ix).

Der gesellschaftliche Wandel erlebte mit der Feierlichkeit zum Zentenarium einen Höhepunkt, bei dem die Architektur zum Ausdruck einer Identitätssuche (der Einwanderer) wurde (Böhm 2005, 45). Die Ausstellung im Jahr 1910 diente als Megaevent, um sich auf dem internationalen Parkett zu

präsentieren (Böhm 2005, 45). Ausgetragen wurde diese künstlerische Herausforderung von einer zweiten Generation vornehmlich italienischer Architekten, zu denen Fausto di Bacco, Mario Bigongiari, Luis Broggi, Aldo Castelfranco, Juan Chiogna, Virginio Colombo, Francisco Gianotti, Bernardo Milli und Mario Palanti zählten (Brandariz 2009, 305/306). Sie orientierten sich an einem Klientel, das den Eklektizismus und den Liberty bevorzugte. Mit den Aufträgen der aufstrebenden Bourgeoisie des industriellen Sektors fand eine tiefgreifende Metamorphose der argentinischen Hauptstadt besonders durch jene Architekten aus Italien statt (Radovanovic 2004, 96). Jeder orientierte sich dabei an anderen italienischen Vorbildern (Aliata 1997, 7): Broggi brachte die toskanische Neorenaissance zum Ausdruck, Palanti verwirklichte sich im Monumentalismus, Milli, Gianotti oder di Bacco bevorzugten den florealen Liberty, während Colombo einen eklektizistischen Individualstil prägte, der zwischen italienischer Tradition und lokaler Innovation wiederzufinden ist. Mit den Architekten der zweiten Generation verlagerte sich der Bau vom staatlichen in den privaten Sektor (Aliata 1995, 22). Mit dem Bedeutungsverlust der Sociedad Central de Arquitectos – weder Palanti noch Colombo waren Mitglieder – wurden vermehrt experimentierfreudige Prestigegebäude errichtet (Aliata 1995, 22; Chinellato und Rebaque de Caboteau 2009, 237).

Für die Untersuchung der Società Unione Operai Italiani soll die Formsprache von Virginio Colombo im Vordergrund stehen. Er modifizierte die Architektur von Benedetto Pannunzi und durch seine Erweiterung prägte er das Gebäude nachhaltig. Colombo erlangte schnell nach seiner Einwanderung im Jahr 1906 an Popularität, nicht zuletzt durch die Goldmedaille für seinen Pavillon auf der Exposición del Centenario. Bis zu seinem frühen Tod im Jahr 1927 soll er rund 50 Gebäude in Buenos Aires hinterlassen haben. Unter den Mietshäusern, Villen, suburbanen Residenzen, Petits Hôtels und Fabrikhallen sind die nach seiner Ehefrau benannte Villa Raquel (1909), ein Haus in der Straße Tucumán Nummer 1961 (1909), die Casa Calise (1911), die Casa de los Pavos Reales (1912), die Villa Carú (1917), die Villa Garbesi (1918), die Casa Grimoldi (1918) oder die Casa Anda (1922) zu nennen (Aliata 1995; Aliata 1997; Böhm 2005, 103).

### *Società Unione Operai Italiani*

Die durch eine Identitätssuche ausgelösten Konflikte werden anhand der drei Bereiche Schule, Saal und Wohnungen sowie an der Fassade der Società Unione Operai Italiani (Abb. 1 und 2) deutlich. Zwischen europäischer Tradition und lokaler Innovation haben die Erweiterung und der Umbau durch den Architekten Virginio Colombo dazu beigetragen, dass dieses Gebäude ein breites Spektrum des Gesellschaftslebens in Buenos Aires um 1900 widerspiegelt. Um die Funktionsbereiche besser zu verstehen, sollen einige Gedanken zu den multiplen



Abb. 1. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Fassade, 1913. Foto: Bianca Schäfer, 18.10.2010.

Identitätskonstruktionen und zum Liberalismo an die Thematik heranführen.



Abb. 2. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Fassade, 1913. Foto: Bianca Schäfer, 18.10.2010.

Nach einem gescheiterten Versuch der Konstruktion einer Nation, ausgelöst durch ungeklärte innenpolitische Strukturen und Kriege mit den Nachbarländern, begann mit der Etablierung der Hauptstadt Buenos Aires im Jahr 1880 eine neue Phase. Durch die einsetzenden Einwanderungswellen entstanden jedoch Konflikte der multiplen Identitätskonstruktionen, da die Immigranten in ihren jeweiligen Kommunen eine eigene Identität, fernab der argentinischen Definitionsbestrebungen, suchten. In der Architektur befreiten sich die „*Formen [...] von den Stilen und gruppier[t]en sich gemäß der Willkür des [autonomen] Architekten*“ (Mantero 1968, 31, Übersetzung der Autorin) neu zusammen.

Die interkulturellen Begegnungen und Verhandlungen zwischen traditionellen und innovativen Formelementen führten im Liberalismo zu einem temporären und metastabilen Gleichgewicht.

Zwischen der räumlich schon verlassenen alten und in der zeitlich noch nicht angekommenen neuen Heimat, in der für die Architektur überdies noch keine Konventionen festgelegt waren, entstanden so transkulturelle Kunstwerke. Im Fall der Società Unione Operai Italiani liegt ein Bruch mit dem europäischen Kanon des konventionalisierten Formenrepertoires vor. Die Trennung zwischen Zweck und künstlerischem Habitus führte dazu, dass sich in der Blütephase von Buenos Aires der autonome Wille gegenüber einem heteronomen durchsetzen konnte. Die Dissonanzen des Gebäudes, zwischen einer aufstrebenden Mittelschicht mit italienischem Migrationshintergrund und einer Nation auf der Identitätssuche, erscheinen im Auge eines heutigen europäischen Betrachters, der an seine eigenen Konventionen gewöhnt ist, nicht leicht zu klassifizieren. Eine transkulturelle Betrachtung ist daher unausweichlich und eine Perspektivverschiebung nötig (Kramer 2009, 27).

Einen Ansatz, um die Spannungen und das schwere Erfassen eines „Stils“ zu verstehen, bietet Bourdieus Habitus-Konzept im Feld der kulturellen Produktion (Bourdieu 1993; Bourdieu und Wacquant 1996). Auf der einen Seite teilten die nationalen Gruppierungen kollektiv verinnerlichte Dispositionen und produzierten durch die Architektur eine nach außen vermittelnde Bedeutung von Normen und Werten (Johnson 1993, 11). Als eine Art Kolonie formierte sich die italienische Gemeinschaft in Buenos Aires nach der Einheit Italiens in den Jahren 1870/71 und etablierte sich als moralische, intellektuelle und wirtschaftliche Kraft des Gesellschaftslebens (Ciboti 2009, 48; Sebastián 2009, 286). Andererseits standen die Intentionen der italienischen Immigranten in einer asymmetrischen Machtbeziehung zu den Zielen einer aufstrebenden Nation (Buchholz 2008, 227f.). Im sozialen Feld (Johnson 1993, 2 und 8; Juneja und Koch 2010, 40) herrschte ein Ungleichgewicht,

besonders des kulturellen und symbolischen Kapitals. Die Künstler agierten dabei eher auf autonome als auf heteronome Weise, das heißt sie beugten sich der Nachfrage, produzierten jedoch mehr Kunst um der Kunst Willen (Bourdieu 1993, 38 und 45; Johnson 1993, 16). Zwischen Wissen und Macht wurden Konflikte auf der Ebene einer authentischen und sinnstiftenden Architektur ausgetragen, die weniger einer kontinuierlichen Zeitlinie im Sinne Hegels als einem Transformationsprozess unterlagen. Ein linearer Zeitstrang, bezogen auf Hegels Narrative des Fortschritts (Juneja 2011, 280), der eine epochale Geschichtseinordnung erst ermöglicht (Errington 2007, 409), kann in Buenos Aires nur bedingt gezogen werden. Im lateinamerikanischen Kontext ist, im Gegensatz zum euroamerikanischen Weiterentwicklungsprozess, hier eher von einer transkulturellen Transformation auszugehen (Clark 1993, 5; Juneja 2011, 281). Um die kulturellen Symbole zu dekodieren und zu interpretieren, ist eine ästhetische Disposition wichtig (Bourdieu 1993, 218/219 und 230/231; Johnson 1993, 22/23), um sich das generische Wissen der argentinischen Kunst- und Kulturgeschichte aneignen zu können. Dies wird nun im Einzelnen anhand der Bereiche Schule, Saal und Wohnungen sowie der Fassade der Società Unione Operai Italiani dargestellt.

#### Die Schulräume der Società Unione Operai Italiani

Die monumentalen Schulbauten lösten Mitte des 19. Jahrhunderts eine Debatte über den Nationalstil aus. In seiner Veröffentlichung *De la educación popular* (1849) analysierte Domingo Faustino Sarmiento die Bau- und Funktionsweisen in den Vereinigten Staaten und Europa, um diese mit seinen Reiseberichten über die Schulen im argentinischen Inland zu vergleichen (Grementieri/Shmidt 2010, 18). Als Resonanz auf Sarmientos Reformbewegungen wurde vornehmlich die *escuela-palacio* (Palast-Schule) errichtet (Grementieri/Shmidt 2010, 84). Nach einem erfolgreichen und modellhaften Umbau der Escuela Modelo de Catedral al Sur im Jahr 1857 wurden in den Folgejahren 32 neue Schulen nach Sarmientos Modell errichtet (Buschiazzo 1971, 20/21; Grementieri/Shmidt 2010, 18). Das erste Beispiel eines Neubaus war die Escuela Modelo de Catedral al Norte (1858-60) durch Miguel Barabino (Schávelzon 1980, 89). Die Palast-Schulen von Architekten wie Ernesto Bunge oder Carlos und Hans Altgelt waren neben den Unterrichtsräumen hierarchisch in verschiedene Funktionsbereiche wie Direktion, Sekretariat, Bibliothek, Naturkundemuseum und Auditorium unterteilt (Grementieri/Shmidt 2010, 29 und 34). Dies wurde schon in der Eingangsdisposition verdeutlicht, denn Lehrer, Jungen und Mädchen hatten einen separaten Zutritt (Grementieri/Shmidt 2010, 32).

Als der Architekt Carlos Morra 1881 nach Argentinien einwanderte, standen die Palast-Schulen kurz vor einer Kritikwelle (Buschiazzo 1971, 45; Shmidt 2003, 115). Eng an das Gesetz 1.420 von 1884 gekoppelt, sollte die nationale Identität durch typisierte Konstruktionen gefördert werden (Brandariz 2009, 304; Grementieri/Shmidt 2010, 10; Shmidt 2003, 112). Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte Morra ein Modell der politisch organisierten Typenbauten (Grementieri/Shmidt 2010, 9). Unter seiner Leitung wurde von 1898 bis 1904 die *escuela-tipo* (Typus-Schule) errichtet, an der sich Architekten bis in die 1960er orientierten (Grementieri/Shmidt 2010, 40). Zentraler Bestandteil war der Innenhof, der für sportliche Übungen zur Verfügung stand. Dieser wurde aus militärischen

Gründen eingerichtet, um Kinder zu körperlich leistungsfähigen Menschen zu erziehen (Grementieri/Shmidt 2010, 40). Die Quadratmeter der Räume waren von der Schüleranzahl abhängig. Konnten die Jesuitenschulen 200-300 Schüler aufnehmen, so waren die Typus-Schulen auf 150 beschränkt und wiesen zusätzlich eine Wohnung für Lehrer auf (Grementieri/Shmidt 2010, 13 und 37). Diese Bauten wurden später mit dem Gesetz 4.874 verknüpft. Selbige „Ley Láinez“ wurde im Jahr 1905 erlassen und nach dem Senator Manuel Láinez benannt, der eine bessere Ausbildung vor allem im Inland gefordert hatte (Grementieri/Shmidt 2010, 64). Bis 1886 baute Morra fünf Schulgebäude und betreute 13 Jahre später 20 Großprojekte (Brandariz 2009, 304). Zu seinen wichtigsten Werken zählen die Escuela Sarmiento und die Escuela Julio Argentino Roca (1901) sowie die Biblioteca Nacional (1902) (Buschiazzo 1971, 45). Besonders die Escuela Julio Argentino Roca bildet mit ihrer ionischen Ordnung einen Höhepunkt als „Tempel des Wissens“ (Grementieri/Shmidt 2010, 42).

Auch bei dem Bautyp der *escuela-salón* wurden die Schulräume um einen Innenhof angeordnet. Francisco Tamburini entwarf, vor allem im Inland, Schulgebäude mit maximal einem Obergeschoss (Grementieri/Shmidt 2010, 52). Der Innenhof befand sich im hinteren Teil des Komplexes und war nicht überdacht. Diese Struktur leitet sich zusätzlich von den „Ordenanzas de Descubrimiento y Población“ (Verordnungen zur Entdeckung und Bevölkerung) der spanischen Kolonialbauten ab, die vom spanischen König Philipp II. am 13. Juli 1573 erlassen wurden, um eine homogene Bauweise in Hispanoamerika einzuführen (Berjman 2001, 27).

Für die Schulräume in der Società Unione Operai Italiani orientierte sich Pannunzi an Tamburinis Struktur der *escuela-salón* (Saal-Schule). Er passte sich der heteronomen Bauweise an, indem er ein erstes Obergeschoss gestaltete und den Innenhof nach oben offen ließ (*patio abierto*). Da die Baufläche begrenzt war, konnte er jedoch nur an drei von vier Seiten Schulräume einplanen.

Virginio Colombo entwarf aus praktischen Gründen ein Dach aus Metall und Glas. Dies führte zu einem *patio cubierto* (geschlossenen Innenhof). Im Bereich der Galerie ergaben sich stilistische Dissonanzen (Abb. 3). Die durch Colombo eingefügte Architektursprache passte sich der vorhanden nicht an und irritiert die Sehgewohnheiten. Parallel dazu kamen soziale Spannungen durch ein steigendes Interesse der italienischen Gemeinschaft an einer Identitätsprägung durch Bildung auf. Der Lehrinhalt orientierte sich an der italienischen Kultur mit deren Werten und Normen (Annali 1913). Diese standen in Konflikt mit den Reformen des Staates. Die Einwanderer passten sich ihrer neuen Umgebung nicht an und beeinträchtigten dadurch die Lebensgewohnheiten in Buenos Aires.



Abb. 3. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Schulhof, 1884/1913. Foto: Bianca Schäfer, 18.06.2009.

### Der Saal der Società Unione Operai Italiani

Benedetto Pannunzi errichtete für die am 06.01.1874 gegründete Unione Operai Italiani (Latzina 1889, 551) einen rechteckigen Saal mit Brüstung, der im unteren Teil eine toskanische und im oberen eine korinthische Ordnung aufweist (Abb. 4). Erst unter Virginio Colombo wurde 1913 ein Bühnenraum hinzugefügt (Abb. 5). In Buenos Aires selbst wurden Ende des 19. Jahrhunderts gleich mehrere vergleichbare Räumlichkeiten errichtet. So befindet sich ein weiteres Beispiel in der Parallelstraße Teniente General Juan Domingo Perón auf gleicher Höhe. Der Saal der Vereinigung Unione e Benevolenza wurde 1859



Abb. 4. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Saal mit Blick in Richtung Eingang, 1884. Foto: Bianca Schäfer, 18.06.2009.

gebaut und 1914 vom Architekten A. Ballerini in seine heutige Fassung modifiziert (Universidad Torcuato di Tella, *Società Italiana*, o. J.). Ein weiterer Vergleich bietet der Saal des Palazzo Rossini der Società Italia Unita in der Straße Cangallo (heute Teniente General Juan Domingo Perón ) Nummer 2535 aus dem Jahr 1874. Im Gegensatz zur Società Unione Operai Italiani wurde bereits beim Bau beider Gebäude ein Bühnenraum berücksichtigt. Aufzeichnungen der Bühnenbilder der Società Italia Unita verdeutlichen die Wichtigkeit dieses Funktionsbereiches (Italia Unita o.J., 22-34).

In der statistischen Datenerhebung von 1889 werden die Unione e Benevolenza und Società Italia Unita zwar als nationale Vereinigungen aufgelistet, jedoch nicht im Abschnitt der Veranstaltungshäuser (Buschiazzo 1971, 38; Latzina 1889, 523). Damit befände sich im Gebäude der Società Unione Operai Italiani der älteste öffentliche Konzertsaal der Stadt, denn die anderen Häuser dieser Auflistung wurden inzwischen abgerissen. Da die Säle in der Società Italia Unita und der Unione e Benevolenza in der Aufzählung fehlen, kann davon ausgegangen werden, dass weitere Konzertsäle existieren, die auf eine empirisch fundierte Studie warten.

Im *Salón* der Società Unione Operai Italiani in der Straße Cuyo (seit 1910 Sarmiento) fanden wichtige Konzerte statt (Cresto 1999, 62). Das Beispiel einer Zählung der Spielzeit von 1887, in welcher die Anzahl der Musikveranstaltungen im Vergleich zu den wichtigsten Spielstätten aufgelistet



Abb. 5. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Saal mit Blick in Richtung Bühne, 1884/1913. Foto: Bianca Schäfer, 18.10.2010.



wurde (Buschiazzo 1971, 38; Latzina 1889, 523), verdeutlicht, dass die Auftritte ein hohes Niveau hatten und dadurch eine kulturelle Lücke im Stadtviertel füllten (Martínez 1889, 213). Für den Inhalt der Konzerte im Salón Operai Italiani (ab 1913 Salón Augusteo) kann Ferruccio Cattelanis „Actividades musicales en la Argentina“ (1927) konsultiert werden: Orchester, Kammerorchester oder Ensembles spielten europäische Stücke von Ludwig van Beethoven, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Charles-Camille Saint-Säens oder Sergei Rachmaninoff, aber auch die argentinische Klassik von Eduardo García-Mansilla oder Constantino Vicente Gaito. Einen Höhepunkt bildete das erste Klavierkonzert des „argentinischen Mozarts“ Ernesto Drangosch, das er mit neun Jahren unter der Leitung von Pietro Melani 1891 gespielt hat. Pietro Melani (1854-1900) war auch derjenige, der im Saal der Unione Operai Italiani am 9. Dezember 1884 das Eröffnungskonzert dirigiert hatte (Annali 1913, 18). Drangosch dirigierte zur Feier am 9. Dezember 1906 in selbigem Saal das fünfte Konzert des Deutschen Musik-Vereins. Vor der Schließung wurde der Salón Augusteo an externe Personen für Tangoveranstaltungen vermietet, wovon die Plakate im Innern zeugen.

Im Vereinsgebäude der spanischen Kommune, dem vom holländischen Architekten Enrique Folkers gebauten Club Español aus dem Jahr 1912 (Buschiazzo 1971, 48), wurden sowohl die Veranstaltungen, als auch die Tätigkeit einer national ausgerichteten Vereinigung anders wahrgenommen. Jedes Stockwerk wurde thematisch bespielt und ist bis heute in seiner Originalverwendung erhalten: im Untergeschoss der Salón Alhambra mit neo-mozarabischen und neo-mudéjar Motiven für Bankette; im Erdgeschoss ein Restaurant im Modernismo-Stil; ein prächtiges Treppenhaus zum nächsten Stockwerk; im ersten Obergeschoss der Salón Imperial mit viktorianisch anklingender Dekoration für Konzerte und andere Veranstaltungen; im zweiten Obergeschoss der Salón Mayor für Privatveranstaltungen in Kombination mit Banketten; in den oberen Stockwerken befinden sich eine Pinakothek, eine kleine Bibliothek sowie Verwaltungsräume. Im Vergleich zur Società Unione Operai Italiani wird deutlich, dass im Club Español ein anderes Klientel bedient wurde, das mehr Wert auf ein illusorisches Ambiente mit Verköstigung in geschlossener Gesellschaft legte. Kulturveranstaltungen traten dabei als beiläufige Unterhaltung in den Hintergrund. Trotz der thematischen Differenzen im Dekor wirkt das Gebäude als Einheit, da es räumlich vom Untergeschoss bis ins zweite Obergeschoss ähnliche Funktionen im Dienste einer illustren Gesellschaft erfüllte.

Mit der Gründung der *Comisión Nacional del Centenario* im Jahr 1905 wurde neben der Organisation der *Exposición del Centenario* (Ausstellung zur Feier der hundertjährigen Unabhängigkeit von Spanien) auch die Definition einer nationalen Identität notwendig (Grementieri/Shmidt 2010, 63). Innerhalb des Schmelztiegels versuchte die argentinische Elite der Oligarchen ihre eigene Identität durch das Fremde zu erkennen, indem sie sich von den Einwanderern entfremdete und sich gleichzeitig die europäischen Ausdrucksformen aneignete. Eine Abgrenzung fand auch beim Bau von Konzerthäusern statt. So entstanden einerseits Theatergebäude für die argentinischen Oligarchen, andererseits Gesellschaftsvereine und Clubs für die immigrierte Mittelschicht (Buschiazzo 1971, 45; Latzina 1889, 550, Chueco 1910, 720). Ein Gesellschaftshaus davon war die Unione Operai Italiani, die später Società Operai Italiani und schließlich Società Unione Operai Italiani genannt wurde. Sie bot den italienischen Immigranten einerseits einen Ort des internationalen Austausches, besonders auf

musikalischer Ebene, andererseits stärkte sie das italienische Bewusstsein und grenzte von der national-argentinischen Gesellschaft ab.

### Die Wohnungen der Società Unione Operai Italiani

Drei Faktoren bewirkten Mitte des 19. Jahrhunderts horizontale Regulierungen der sogenannten *lotes* (Flurstücke) (Ortiz 1968, 133; Radovanovic 2004, 80): 1. ausgelöst durch den Sturz des Präsidenten Rosas im Jahr 1852 die Öffnung des Handels, 2. Einwanderungswellen und 3. Immobilienspekulationen. Mit der Etablierung der Hauptstadt im Jahr 1880 wurde eine erneute Reform mit vertikalen Regulierungen durchgesetzt (Radovanovic 2004, 83). Erste Bauvorschriften wurden 1887 erlassen (Chueco 1889, 81; Goldemberg 2010, 38). Aus der statistischen Erhebung von 1889 geht hervor, wie sich im Vergleich von 1869 auf 1887, dem Jahr der eingeführten Bauvorschriften, die Anzahl der Gebäude verändert hatte: insgesamt waren 62% mehr Wohnhäuser vorhanden, die Zahl der eingeschossigen Gebäude war im Vergleich zu 1869 um 52%, die der zweigeschossigen um 140% und die der dreigeschossigen um 138% gestiegen (Chueco 1889, 73; Mantero 1968, 32). Ein Schacht für Licht und Luft (*pozo de aire y luz*) wurde je Tiefe der Parzellen vom Reglamento General de Construcciones (Generalreglementierung des Bauwesens) für die Casa de Vecindad (Wohnblock) beziehungsweise die Viviendas Colectivas (Kollektivwohnungen) bestimmt: bei einer Tiefe von 10m sollten 9% der bebauten Fläche frei bleiben, bei einer Tiefe von 50m 18% (Goldemberg 2010, 242f.; Radovanovic 2004, 98). Ein idealer Bautyp entwickelte sich unter dem Namen *casa chorizo* (Wurst-Haus), der im Grundriss ein halbiertes römisches Haus aus dem spanischen Kolonialerbe zu Grunde liegen hatte. Der verkürzte Innenhof wurde zu einem verbindenden, schlauchartigen Gang der umliegenden Wohnungen (Buschiazzo 1971, 51; Ortiz 1968, 134). Dank der erhöhten Kapitalzirkulation aus dem Ausland nahm die Urbanisierung besonders in den Jahren von 1890 bis 1930 zu (Fernández 2010, 50; Mantero 1968, 33).

Die Società Unione Operai Italiani wurde 1884, also noch vor der Etablierung der Bauvorschriften, gebaut. Als Virginio Colombo das Gebäude um die Mietswohnungen erweiterte, hatte er sich den Maßnahmen zu unterziehen. Einen Aufschluss geben die Pläne in der Institution Agua y Saneamientos Argentinos (Argentinisches Wasser- und Abwasserwesen) sowie die Grund- und Aufrisse in den *Annali della Società dal 1874 al 1913* (Abb. 6 und 7). Bei der Betrachtung selbiger wird deutlich, dass Colombo die Freiflächen für Licht- und Luftschächte vollständig ausgereizt hat. Je Stockwerk konzipierte er zwei Wohnungen. Beide besaßen einen gemeinsamen sowie einen weiteren Licht- und Luftschacht. Eine Wohnung hatte zusätzlich einen Balkonzugang, die andere einen weiterentwickelten Bautyp der *casa chorizo*. Ein ähnlicher Aufbau lässt sich an Colombos Mietshäusern Casa Calise (1911) und Casa Grimoldi (1918) ablesen.

Das Flurstück der Casa Calise teilte Colombo im Grundriss in etwa drei gleich große Abschnitte ein. Im ersten Teil des Mietshauses befanden sich zwei, in den weiteren zwei je vier Wohnungen auf gleicher Fläche. Für die insgesamt 36 Wohnungen verwendete er 10% als Freifläche für Luft- und Lichtzufuhr (Chinellato und Rebaque de Caboteau 2009, 239), die mit zunehmender Tiefenlage im Flurstück immer zersplitterter und kleiner wurden. Dies deutet auf soziale Unterschiede

unter den Mietern hin. Die länglich eingeschobenen Innenhöfe sind dabei auf die *casa chorizo* zurückzuführen. Die Bewohner des Hauses gelangten durch verschiedene Eingänge zu den Treppenhäusern der drei Baukörper. Je näher sich die Wohnungen an der Straße orientierten, umso teurer und großzügiger gestaltet waren sie. Das zweite Merkmal einer Wohnungshierarchie war das Vestibül, das in den vorderen Baukörpern eine Überleitung vom Treppenhaus in die weiteren Räume bildete. Die sozialen Unterschiede der Casa Calise wurden somit nicht horizontal durch die Stockwerke, sondern vertikal gestaffelt (Chinellato und Rebaque de Caboteau 2009, 239).

Am Beispiel der Casa Grimoldi wird die vertikale Staffelung noch deutlicher. Wieder teilte Colombo das Flurstück in drei Abschnitte ein. Im ersten Gebäudeteil befanden sich zwei, im zweiten schon vier und im dritten Teil sogar sieben Wohnungen auf etwa gleicher Grundfläche. Je näher die Mieter zur Straße hin wohnten, umso größer waren der Innenhof und das Vestibül. Im dritten Baukörper wurde aufgrund der beengten Wohnsituation auf selbigen Wohnkomfort verzichtet, das heißt die Mieter gelangten direkt vom Treppenhaus in einen Gang, der die Wohnräume miteinander verband. Im ersten und zweiten Baukörper sind die Zimmer ferner als Enfilade in einer Flucht der exakt gegenüberliegenden Türöffnungen miteinander verbunden. Je tiefer die Innenhöfe im Flurstück liegen, umso deutlicher wird die Rezeption der *casa chorizo*.

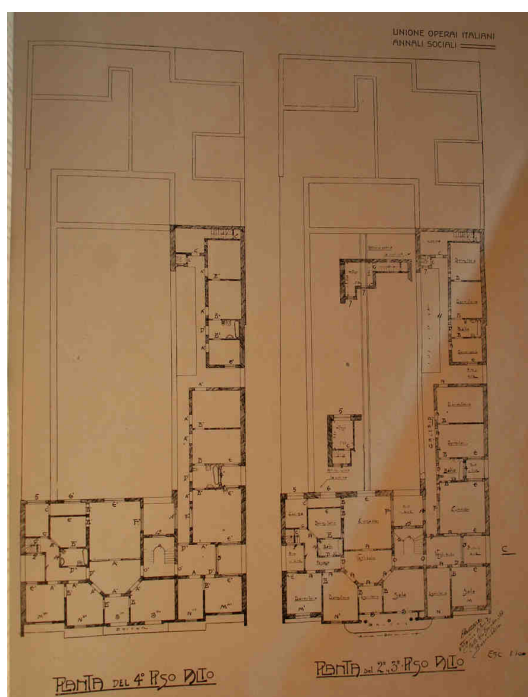


Abb. 6. Virginio Colombo, Grundriss der Società Unione Operai Italiani, Erdgeschoss und erstes Obergeschoss, 1913. In: Società Unione Operai Italiani. *Annali della Società dal 1874 al 1913*. Pubblicazione edita in occasione dell'inaugurazione della nuova sede sociale. Buenos Aires: Società Unione Operai Italiani, 1913, S. 61.

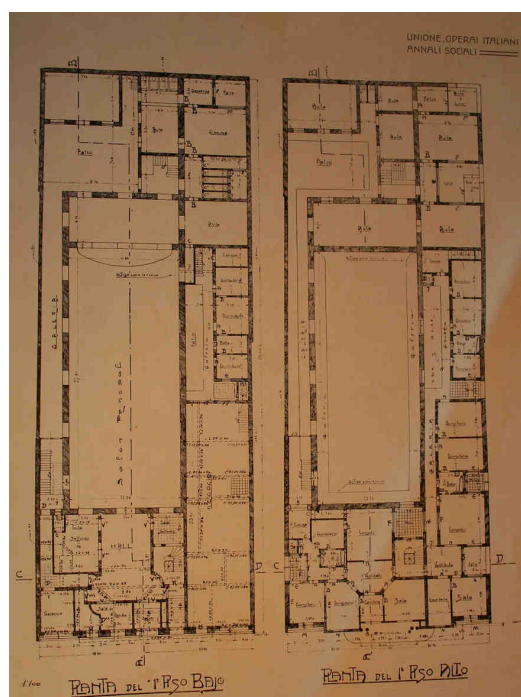


Abb. 7. Virginio Colombo, Grundriss der Società Unione Operai Italiani, links 4. Obergeschoss sowie rechts 2. und 3. Obergeschoss, 1913. In: Società Unione Operai Italiani. *Annali della Società dal 1874 al 1913*. Pubblicazione edita in occasione dell'inaugurazione della nuova sede sociale. Buenos Aires: Società Unione Operai Italiani, 1913, S. 63.

Die Mietswohnungen der Società Unione Operai Italiani gestaltete Virginio Colombo chronologisch nach dem Bau der Casa Calise und fünf Jahre vor der Fertigstellung der Casa Grimoldi. Die

Wohnräume des Gesellschaftshauses italienischer Handwerker standen in einer Reihe mit dem Bauprinzip der vertikalen Staffelung aus den Mietshäusern in Colombos erster Schaffensphase. Vom Treppenhaus der Società Unione Operai Italiani aus gelangte ein Mieter nach rechts in eine Wohnung, die einer Mischung aus erstem und zweitem Baukörper der Casa Calise beziehungsweise später der Casa Grimoldi entsprach. Nach links entwarf er eine Kombination, die mit den zweiten und dritten Gebäudeteilen verglichen werden kann. Die rechte Wohnung hatte ein größeres Vestibül und im zweiten sowie dritten Obergeschoss einen Zugang zum Balkon. Die linke Wohnung hatte stattdessen eine Galerie um den Innenhof, der sich am Bautyp der *casa chorizo* orientierte. Die Licht- und Luftschächte wurden zersplittert verteilt und sind auch etwas kleiner als die der rechten Wohnung. In beiden Wohnungen wurden die Räume miteinander verbunden, in der linken sogar in einer Enfilade. Die Mietswohnungen standen im Spannungsfeld von Immobilienspekulationen und dem Versuch eine Ordnung durch urbanistische Reglementierungen zu schaffen. Selbst auf engstem Raum staffelte Virginio Colombo die Wohnungen vertikal und veränderte das europäische Formenrepertoire, um eine lokale Lösung zu finden.

#### Die Fassade der Società Unione Operai Italiani

Um 1900 wurde den Fassaden in Buenos Aires eine repräsentative Funktion zugeteilt, die die Regierung förderte, indem sie jährlich – in Anlehnung an Paris – einen „Premio Municipal de Fachada“ (Stadtpreis der Fassade) vergab (Böhm 2005, 96, 183 und 223). Buenos Aires wurde gerne mit der französischen Hauptstadt gleichgesetzt. Autoren wie Paredes bezeichneten die argentinische Stadt oft auch als das Paris von Südamerika (Aliata 1995, 22; Paredes 2007, 13). Die Fassade nimmt somit eine bedeutende Rolle ein.

Die asymmetrischen Machtbeziehungen spiegeln sich in der Asymmetrie der Fassadenornamentik von Virginio Colombo im Fall der Società Unione Operai Italiani wider. Um europäische und lokale Ausdrucksformen vergleichen zu können, ist zunächst die Betrachtung des verwendeten Materials wichtig.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Dekorationsmenge auf der Baufuchtlinie per Gesetz vorgeschrieben (Böhm 2005, 219), da die einheitliche Linie zwischen den Häusern nicht gestört werden sollte. Mit dem Sturz des Präsidenten Juan Manuel de Rosas im Jahr 1852 veränderte sich mit den Lebensbedingungen auch die ästhetische Wahrnehmung. Der Import von Baumaterialien stieg durch das liberalisierte Wirtschaftssystem. Erst mit dem Ausbruch des ersten Weltkrieges und der dadurch erschwerten Produkteinfuhr wurden lokale Firmen und Industriezweige gegründet oder ausgebaut (Buschiazzo 1971, 50). Aufgrund ihrer Neuheit rückten dabei Stahl, Glas und Zement in den Vordergrund (Mantero 1968, 36). Als Hybrid aus Tradition und Innovation gewannen lokale Techniken und Materialien an Bedeutung. Dazu zählte der häufig verwendete *revoque símil piedra* (Verputz als Gesteinsimitation) (Böhm 2005, 209), der aus Zement, Sand und verschiedenen Mineralpigmenten zusammengemischt wurde. Ein Teilschritt bestand darin, Ziegelstein oder Muskovit (Tonerdeglimmer) zu pulverisieren und mit anderen Komponenten zu vermengen, die teilweise das Altern der Patina garantierten. Da der Handel mit aus Europa angelieferten Gesteinsblöcken nach 1900

allmählich stoppte, griffen die Architekten in Argentinien auf den *revoque símil piedra* zurück. Auch Virginio Colombo verwendete diese Technik bei der Fassadengestaltung der Società Unione Operai Italiani. Dies geht aus einer Studie der Universidad Torcuato di Tella hervor (*Edificio Società* o. J., 15). Im Erdgeschoss dominieren im Sockelbereich die Materialien Granit, Eisen und Glas sowie drei Arten des *revoque símil piedra* (glatt, texturiert und krakeliert). Neben den Holzfenstergewänden und dem Gestein imitierenden Verputz wird im ersten Obergeschoss vor allem die texturierte Sprengelung (*salpicré texturado*) verwendet. Da der *salpicré* in keinem weiteren Stockwerk mehr so intensiv auftaucht, wird das Geschoss als Beletage hervorgehoben. Imitiertes Backstein verbindet die nächsten zwei Geschosse und betont die Mitte. Als weiterer Dekor tauchen hier hauptsächlich der glatte *revoque símil piedra*, aber auch Holz, Eisen und *salpicré* auf. Im vierten Obergeschoss werden neben Holz und dem glatten Verputz als Gesteinsimitation noch Zinkdeckplatten (*chapas de zinc*) und Schieferplatten (*pizarras*) verwendet. Hinter der Fassade des Gebäudes bilden Backstein, Holz und Eisenträger das Skelett. Die Rolle des Ornaments soll im Vergleich mit der europäischen, der lokalen und der Architektursprache von Virginio Colombo gezeigt werden.



Abb. 8. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Detail der Fassade, 1913. Foto: Bianca Schäfer, 18.06.2009.



Abb. 9. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Detail der Fassade, 1913. Foto: Bianca Schäfer, 18.06.2009.

Vor der Auswanderung nach Argentinien wohnte Colombo in Mailand im heutigen Corso Buenos Aires und somit nur wenige Meter vom Palazzo Castiglioni (Corso Venezia, 47) sowie der Casa Campanini (Via Bellini, 11) entfernt. Anhand folgender drei Motive an der Fassade der Società Unione Operai Italiani wird eine Legitimation durch Rezeption der mailändischen Vorbilder hervorgehoben: die Putti der Zwickelfelder (Abb. 8 und 9), die Säulen im zweiten Obergeschoss (Abb. 10) und ein Friesband zwischen den Fenstern im dritten Obergeschoss (Abb. 1 und 2). Die Putti sind am Palazzo Castiglioni (1900-1903) von Giuseppe Sommaruga in der rechten äußeren Achse wiederzufinden (Abb. 11). Haltung und Statur ähneln dem mailändischen Vorbild sehr. Der linke Putto der Società Unione Operai Italiani hat eine breite Stirn, er blickt nach rechts unten, wendet sich mit der Hüfte jedoch entgegengesetzt von der Mitte nach links ab und stützt sich auf seinen linken Arm. Spiegelverkehrt dazu schaut Sommarugas rechter Putto nach links unten, dreht sich ab der Körpermitte nach rechts weg und stützt sich mit seinem rechten Arm ab. Verstärkt werden die Drehungen durch ein erhobenes Knie, das ebenfalls spiegelverkehrt in Erscheinung tritt. Unterhalb

beider Putti befindet sich eine Blumengirlande. Der Putto rechts an der Fassade in Buenos Aires blickt



Abb. 10. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Detail der Fassade, 1913. Foto: Bianca Schäfer, 18.06.2009.

nach links unten, streckt seinen linken Arm mit einer Griffbewegung in Richtung Wandöffnung und ist in einer Schrittbewegung seitlich dargestellt. In Mailand befindet sich die rückenansichtige linke Figur auch in einer Schrittbewegung, allerdings vom Fenster weg. Der Putto streckt seinen rechten Arm jedoch mit einer ausgreifenden Hand in Richtung Wandöffnung.

Colombo hat die Gestaltung leicht modifiziert. Die Säulen unterhalb der Putti orientieren sich an der Casa Campanini (1904-1906) von Alfredo Campanini (Abb. 12). Das Kapitell gleicht einem Schaft mit eisernem Beschlagwerk. Im dritten Obergeschoss rezipiert Colombo ein zwischen den Fenstern verbindendes, florales Friesband der Casa Campanini. Der Bezug zum europäischen Formenrepertoire an den beiden Palazzi aus Mailand tritt hier deutlich in Erscheinung und legitimiert eine zum Teil modifizierte Tradition.



Abb. 11. Mailand, Casa Castiglioni, Detail der Fassade, 1904-1906. Foto: Bianca Schäfer, 21.09.2012.

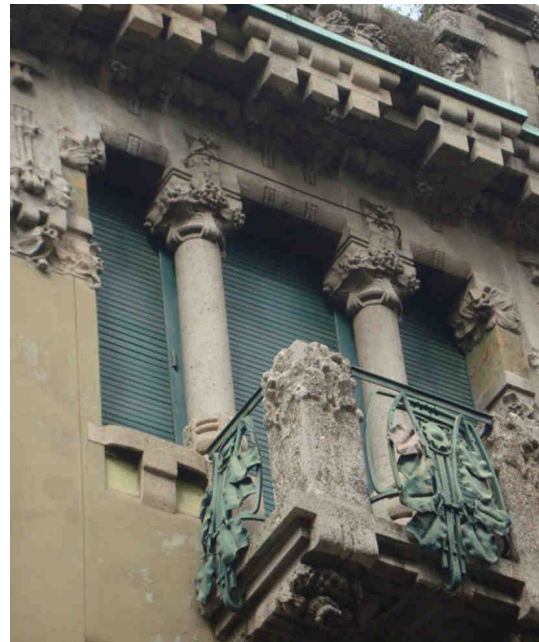


Abb. 12. Mailand, Casa Campanini, Detail der Fassade, 1900-1903. Foto: Bianca Schäfer, 21.09.2012.

Um die repräsentative Sonderrolle der Fassade in Buenos Aires zu belegen, wird die Architektur von Mario Palanti herangezogen. Beide kamen aus Mailand und wirkten 1910 bei dem Bau von Pavillons auf der *Exposición del Centenario* mit. Palanti verwendete eher einen modernistischen Eklektizismus, der zwischen neobarocken und expressionistischen Formen schwankte (Ortiz 1968, 128), während Colombo im Vergleich zu seinem Zeitgenossen eine extravagante Ornamentik entwarf, die auf dem lombardisch-neoromanischen Liberty-Stil Mailands und einem lokalen Individualstil in Kombination mit dem verwendeten Material basierte. Obwohl Gutiérrez auf Zitate von Sommaruga in Werken von Palanti hingewiesen hat (Gutiérrez 2004, 46), tritt die Rezeption in der Architektur von Colombo

stärker in den Vordergrund. „Wenn wir sagen müssten, wer unser Sommaruga ist, so fiel die Wahl, ohne jegliche Zweifel, auf Virginio Colombo.“ (Ortiz 1968, S. 127. Übersetzung der Autorin).

Unter Virginio Colombos Fassaden der ersten Schaffensphase (Aliata 1997, 8-12) sollen das Haus in der Straße Tucumán Nummer 1961 (1909) und die Casa Calise (1911) mit dem multifunktionalen Vereinsgebäude verglichen werden, um den szenischen Charakter, der Tiefe und Überraschung besonders bei den Öffnungen hervorruft (Böhm 2005, 107/108; Guéné-Loyer 2002, 25), zu verdeutlichen. Die Konsolen in Form von Frauenköpfen übernimmt Colombo von der Fassade der Straße Tucumán (Abb. 13) für die Società Unione Operai Italiani. Das mit Blumendekor umrahmte Feld texturierter Sprengelung taucht bei allen drei Gebäuden auf. Die Rose tritt motivisch unter der Ornamentik der ersten Schaffensphase Colombos am deutlichsten hervor. Am meisten ähneln sich die Casa Calise und die Società Unione Operai Italiani in drei Momenten: erstens in der verwendeten Backsteinimitation, zweitens aufgrund der Frauenfiguren und Puttiszene (Abb. 14) sowie drittens im Nautilus-Motiv an den aus Eisen geformten Eingangstüren. Umrahmt von Rosen agieren die Figuren in den Puttiszene des italienischen Gesellschaftshauses als Liebespärchen miteinander (Abb. 15). Die Fassade der Società Unione Operai Italiani kann folglich als Versinnbildlichung der Liebe interpretiert werden.

Die asymmetrische Fassadenornamentik wird einerseits durch europäische Zitate legitimiert, andererseits bekommt das scheinbare Chaos der Formen und Motive in der Betrachtung des Materials eine Gliederung innerhalb seiner eigenen Logik: über dem Sockelgeschoss befindet sich eine Beletage, auf die zwei Geschosse mit betonter Mitte folgen und ein Attikageschoss schließt die Struktur der Fassade ab. Erneut bricht Virginio Colombo mit dem europäischen Kanon des konventionalisierten Formenrepertoires und reflektiert an der repräsentativsten Stelle der Società Unione Operai Italiani die Suche nach einer Identität.



Abb. 13. Buenos Aires, Straße Tucumán Nummer 1961, 1909. Foto: Bianca Schäfer, 07.11.2010.

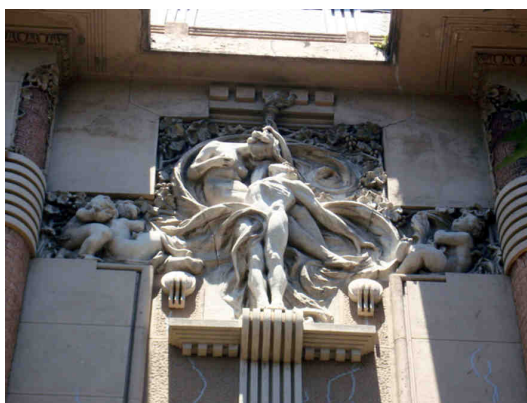


Abb. 14. Buenos Aires, Casa Calise, 1911. Foto: Bianca Schäfer, 31.01.2011.



Abb. 15. Buenos Aires, Società Unione Operai Italiani, Detail der Fassade, 1913. Foto: Bianca Schäfer, 18.06.2009.

### Auf der Suche nach einer „argentinischen“ Kunst

Die Società Unione Operai Italiani spiegelt die Zukunftsvisionen und kulturellen Machtkämpfe in der Kunst der Blütephase von Buenos Aires, die Virginio Colombo prägte, wider. Das multifunktionale Vereinsgebäude deckt durch die zwei Bauphasen und die verschiedenen Funktionsbereiche ein breites Spektrum jenes gesellschaftlichen Lebens im Liberalismo ab.

Der Transfer von Stilmitteln und die transkulturelle Transformation der Formen und Motive waren eng mit einer zweigeteilten Ausbildung der Ingenieure und Architekten verwoben. Nach dem Sturz des Präsidenten Juan Manuel de Rosas im Jahr 1852 wurde ein liberales Wirtschaftssystem eingeführt, welches das Land Argentinien zum Florieren brachte. Buenos Aires im Speziellen erlebte eine Blütephase, nachdem die Stadt im Jahr 1880 zur Hauptstadt der aufstrebenden Nation ernannt worden war. Die Immobilienspekulation zog Bauvorschriften nach sich, die der mailändische Architekt Virginio Colombo bis an die Grenzen ausreizte. Er konnte sich auf der *Exposición del Centenario* mit seinen Zeitgenossen messen und dank einer Auszeichnung war es ihm kurz darauf möglich, sich selbständig zu machen. In zwei Schaffensphasen errichtete er höchst individuell gestaltete Gebäude. In der Zeitspanne von 1906-1920 war Colombo einer der wichtigsten Vertreter der Kunst des Liberalismo und hinterließ eine einzigartige Architektursprache.

Schon vor der Moderne prallten in Buenos Aires verschiedene Kulturströmungen aufeinander, die zu Spannungen und lokalen Aushandlungsprozessen führten. In Folge von Aneignungsprozessen entstanden beispielsweise die *escuela-salón* oder die *casa chorizo* als neue Bautypen oder der *revoque símil piedra* und der *salpicré* als Baumaterialien. Virginio Colombo integrierte Benedetto Pannunzis Architektur in seine Umgestaltung, sodass ein Teil des Kulturerbes erhalten blieb und Aufschlüsse über genau das gibt, was selbst für lokale Kunsthistoriker so schwer zu fassen ist: die argentinische Kunst.

Drei Ansätze bieten sich an, um der Frage nachzugehen: was zeichnet diese argentinische Kunst aus? Mit Blick auf die Disziplinen Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Anthropologie werden zunächst die unterschiedlichen Ausdrucksformen des Eklektizismus, ein pyramidales Dreistufenmodell und schließlich die Mestizo-Kunst herangezogen. Eine erste Annäherung an die Stilvermischung bietet das dreigeteilte Modell des Eklektizismus, das den akademischen, historistischen und modernistischen umfasst (Épron, 1997, 11/12 und 15; Mantero 1968, 35; Ortiz 1968, 136). Im Fall der Società Unione Operai Italiani lässt sich diese Einteilung jedoch nur schwer übertragen. In der aktuellen argentinischen Musikwissenschaft wird am Ethnomusikwissenschaftlichen Institut der Stadt Buenos Aires ein pyramidales Dreistufenmodell erforscht. Lucio Bruno-Videla (Argentinien) und Alison Weiss (USA) fanden heraus, dass je intensiver mit einer europäischen Regel gebrochen wurde, umso schockierender sich dies auf die Konventionen und den gesteigerten Schmelztiegel auswirkte. Das dreistufige Modell besteht in der Art der Intensität aus folgenden Stufen, von einer geringen zu einer komplexen Vermischung: selektive Auswahl (hier werden Fragmente zitiert); *Setting the pearl* (die „Perle“ ist ein schockierendes Moment der Überlagerung und Juxtaposition, was einer Hybridisierung gleichkommt); Amalgamierung (die Vermischung wird in



diesem Fall zu einem homogenen Ganzen). In der Anthropologie hat der Begriff der Mestizo-Musik (*música mestiza* oder auch *música criolla*) Einzug gefunden (Gomez 2010; Leitman 1989). Übertragen als Vermischung aus lokalen, ehemals kolonialen und neuen Elementen bot sich daher die Mestizo-Kunst an. Als Versuch, aus diesen Konzepten einen Konsens zu bilden und den Grad der Vermischung aufsteigend in die Stufen Hybridisierung, Amalgamierung und Mestizo-Kunst einzuteilen, bedeutet dies übertragen auf die Società Unione Operai Italiani, dass die Schulräume als Hybrid, der Saal als Amalgam, die Wohnungen und Fassade als sogenannte Mestizo-Kunst klassifiziert werden können. Allerdings erscheinen diese Termini inzwischen unbefriedigend, da einerseits empirische und holistische Untersuchung fehlen sowie andererseits die Begriffe national oder ethnisch angehauchten Kategorien des 19. Jahrhunderts (fremd/eigen, primitiv/zivilisiert, etc.) abgrenzen. Sie sollen folglich als kritischer Ausgangspunkt für zukünftige transkulturelle Forschungen dienen. Dabei können Teilbereiche detaillierter und pointierter ausgebaut und integriert werden, darunter zum Beispiel Institutionen und Traditionen in der Kunst(geschichte) in Buenos Aires, der Vertrieb von Baumaterialien um 1900, die Bedeutung der Musik, die Funktion der Konzert- und Theaterhäuser, die Kritik am Denkmalschutz oder der noch nicht bearbeitete Nachlass der Familie Colombo.

Die Kunstgeschichte Argentiniens ist noch sehr jung und steht gerade am Anfang ihrer Forschungen. Bedingt durch die Zeit der Diktatur erlebte die sich in den 1960er Jahren etablierende Disziplin einen Bruch. Die Finanzkrise im Jahr 2001 beeinträchtigte Theorie und Praxis gleichermaßen, da auch Denkmalschützer keine Mittel zur Erhaltung des Kulturerbes hatten. Seit etwa zehn Jahren erlebt die Forschung und Lehre einen neuen Impuls. Die Architektur der Società Unione Operai Italiani von Virginio Colombo in der Blütephase von Buenos Aires hat diesen Anstoß aufgenommen und zieht Menschen in ihren Bann. Mit Spannung wird die zweite Wiedereröffnung im Jahr 2015 erwartet. Es bleibt zu hoffen, dass dieses Gebäude einen Impuls für weitere kritische Fragestellungen und interdisziplinäre Forschungen eröffnet.

---

#### Quellenverzeichnis

Archivo General de la Nación, Documento fotográfico, Inventario 213.642, 4.368

#### Literaturverzeichnis

Alexander, Abel. „Eugenio Avanzi: un fotógrafo de Buenos Aires“. *Residencias porteñas. Fotografías de interiores realizadas por Eugenio Avanzi hacia 1900*. Memorias Urbanas 3. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2007, 5-12.

Aliata, Fernando. „Eclecticismo y Art Nouveau: la obra de Virginio Colombo en Buenos Aires“. *Cuadernos de historia* 8 (1997): 5-33.

- Aliata, Fernando. „Ecléttismo ed arte nuova. L’opera di Virginio Colombo a Buenos Aires“. *Metamorfosi* 25-26 (1995): 22-27.
- Società Unione Operai Italiani. Annali della Società dal 1874 al 1913. Pubblicazione edita in occasione della inaugurazione della nuova sede sociale.* Buenos Aires: Società Unione Operai Italiani, 1913.
- Berjman, Sonia. *La plaza epañola en Buenos Aires 1580/1880.* Buenos Aires: Kliczkowski, 2001.
- Bernasconi, Alicia. „Italianos en Buenos Aires. Un recorrido“. *Buenos Aires Italiana.* Hrsg. Leticia Maronese. *Temas de Patrimonio Cultural* 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, 19-29.
- Böhm, Mimi. *Buenos Aires. Art Nouveau.* Buenos Aires: Xavier Verstraeten, 2005.
- Bossaglia, Rossana. *Archivi del liberty italiano.* Milano: Edizioni Mazzotta, 1987.
- Bourdieu, Pierre. *The field of cultural production. Essays on art and literature.* Oxford: Columbia University Press, 1993.
- Bourdieu, Pierre und Loïc J. D. Wacquant. *Reflexive Anthropologie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Brandariz, Gustavo A. „Luces y reflejos italianos en la construcción de Buenos Aires“. *Buenos Aires Italiana.* Hrsg. Leticia Maronese. *Temas de Patrimonio Cultural* 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, 299-307.
- Buchholz, Larissa. „Feldtheorie und Globalisierung“. *Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik.* Hrsg. Beatrice von Bismarck, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig. Wien: Turia + Kanz, 2008, 211-238.
- Buschiazzo, Mario J. *La arquitectura en la republica argentina 1810-1930.* Buenos Aires: Mac Gaul, 1971.
- Cattelani, Ferruccio. *Actividades musicales en la Argentina.* Buenos Aires: Luis Veggia, 1927.
- Chinellato, Mariela y Julio Rebaque de Caboteau. „El antiaccademicismo italiano como lenguaje identitario para la burguesía estilísticas de Virginio Colombo en Buenos Aires y Ubaldo Emiliani en Córdoba“. *Buenos Aires Italiana.* Hrsg. Leticia Maronese. *Temas de Patrimonio Cultural* 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, 233-245.
- Chueco, Manuel C. *La República Argentina en su primer Centenario.* Band 1. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1910.
- Chueco, Manuel C. „Censo de edificación“. *Censo General de la Población, Edificación, Comercio y Industrias de la ciudad de Buenos Aires.* Hrsg. Comisión Directiva del Censo. Band 2. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1889, 71-144.
- Ciboti, Emma. „¿Una colonia italiana en Buenos Aires?“. *Buenos Aires Italiana.* Hrsg. Leticia Maronese. *Temas de Patrimonio Cultural* 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, 45-50.
- Clark, John. „Open and closed discourses of modernity in Asian art“. *Modernity in Asian art.* Hrsg. John Clark. Broadway: Wild Peony, 1993, 1-17.

- Cohen, Jean-Louis. „Modernisation and crisis at the École des Beaux-Arts“. *Architectural Culture around 1900*. Hrsg. Fabio Grementieri, Jorge Francisco Liernur and Claudia Shmidt. Buenos Aires: Patrimonio Mundial, 2003, 41-47.
- Cresto, Juan José. *El barrio de San Nicolás*. Cuadernos de Aguila 24. Buenos Aires: Fundación Bank Boston, 1999.
- Daguerre, Mercedes. „Milano – Buenos Aires: la perdita del centro“. *Metamorfosi* 25-26 (1995): 81-89.
- De Paula, Alberto S. J. „Kronfuss en la universidad y “lo nacional“ en el diseño arquitectónico“. *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Hrsg. Marina Waisman. Buenos Aires: Summa, 1980, 153-154.
- Universidad Torcuato di Tella. *Edificio Società unione operai italiani, arq. Virginio Colombo 1913*. Programa de preservación y restauración del patrimonio. Buenos Aires o. J.
- Universidad Torcuato di Tella. *Società Italiana di Mutuo Soccorso ed Istruzione Unione e Benevolenza*. Programa de preservación y restauración del patrimonio. Buenos Aires o. J.
- Épron, Jean-Pierre. *Comprendre l'éclectisme*. Paris: Norma, 1997.
- Errington, Shelly. „Globalizing art history“. *Is art history global?* Hrsg. James Elkins. London: Routledge, 2007, 405-440.
- Etlin, Richard A. *Modernism in Italian architecture, 1890-1940*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.
- Fernández, Roberto. „El orden del desorden. Apuntes eclécticos sobre el eclecticismo porteño“. *Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires*. Hrsg. Jorge J. Goldemberg. Buenos Aires: Nobuko, 2010, 49-68.
- Goldemberg, Jorge J. „Introducción“. *Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires*. Hrsg. Jorge J. Goldemberg. Buenos Aires: Nobuko, 2010, 19-47.
- Goldemberg, Jorge J. „Virginio Colombo“. *Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires*. Hrsg. Jorge J. Goldemberg. Buenos Aires: Nobuko, 2010, 239-266.
- Gómez, Luis. *Musica Criolla: Cultural Practices and National Issues in Modern Peru. The case of Lima (1920-1960)*. Dissertation. State University of New York at Stony Brook, 2010.
- Grementieri, Fabio y Claudia Shmidt. *Arquitectura, educación y patrimonio. Argentina 1600-1975*. Buenos Aires: Pamplatina, 2010.
- Guéné-Loyer, Hélène. „El papel del ornamento tanto en la arquitectura como en su decoración, de la época clásica a los inicios del modernismo“. *Gaudí – arte y diseño*. Hrsg. Joan Bassegoda. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, 2002, 25-37.
- Gutiérrez, Ramón. „Los italianos en la arquitectura argentina. Aproximaciones históricas“. *Italianos en la arquitectura argentina*. Hrsg. Ramón Gutiérrez et al. Buenos Aires: CEDODAL, 2004, 13-64.
- Italia Unita. *Salon Teatro 'Italia Unita', Cangallo 2535*. Buenos Aires: Italia Unita, Sociedad de Socorro Mutuo e Instrucción, o.J., 3-34.
- Johnson, Randal. „Editor's Introduction: Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture“. *The field of cultural production. Essays on art and literature*. Hrsg. Pierre Bourdieu. Oxford: Columbia University Press, 1993, 1-25.

- Juneja, Monica. „Global Art and the ‘Burden of Representation’“. *Global studies: mapping contemporary art and culture*. Hrsg. Hans Belting und Julia T. S. Binter. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, 274-297.
- Juneja, Monica und Franziska Koch. „Multi-centred modernisms – reconfiguring Asian art of the twentieth and twenty-first centuries“. *Transcultural Studies* 1 (2010): 38-41. URN <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:16-ts-61812>. Oktober 2014.
- Kirk, Terry Rossi. *Visions of utopia, 1900 – present*. Band 2. The architecture of modern Italy. 2 Bände. New York: Princeton Architectural Press, 2005.
- Kramer, Kirsten. „Einleitung: Visualisierung und kultureller Transfer“. *Visualisierung und kultureller Transfer*. Hrsg. Kirsten Kramer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, 11-28.
- Latzina, Francisco. „Estadísticas complementarias del Censo“. *Censo General de la Población, Edificación, Comercio y Industrias de la ciudad de Buenos Aires*. Hrsg. Comisión Directiva del Censo. Band 2. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1889, 395-573.
- Leitman, Ellen. „Musical Interaction: A Bolivian Mestizo Perspective“. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 10, 1 (1989): 29-52.
- Levaggi, Abelardo. „El proceso histórico argentino 1880-1930“. *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Hrsg. Federico Ortiz et al. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, 11-28.
- Mantero, Juan C. „La arquitectura del liberalismo en la Argentina“. *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Hrsg. Federico Ortiz et al. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, 29-109.
- Martínez, Alberto B. „Estudio topográfico de Buenos Aires“. *Censo General de la Población, Edificación, Comercio y Industrias de la ciudad de Buenos Aires*. Hrsg. Comisión Directiva del Censo. Band 1. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1889, 59-264.
- Nicoletti, Manfredi: *L'architettura liberty in Italia*. Roma: Laterza, 1978.
- Ortiz, Federico F. „La arquitectura argentina después de 1880: una introducción“. *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Hrsg. Marina Waisman. Buenos Aires: Summa, 1980, 77-80.
- Ortiz, Federico F. „La arquitectura del liberalismo“. *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*. Hrsg. Federico Ortiz et al. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, 111-165.
- Paredes, Daniel A. „Buenos Aires a comienzos del siglo XX. Breve contexto histórico“. *Residencias porteñas. Fotografías de interiores realizadas por Eugenio Avanzi hacia 1900. Memorias Urbanas* 3. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2007, 13-15.
- Radovanovic, Elisa. „Vivir en Buenos Aires: de la casa al edificio de renta“. *Italianos en la arquitectura argentina*. Hrsg. Ramón Gutiérrez et al. Buenos Aires: CEDODAL, 2004, 79-98.
- Reggiori, Ferdinando. *Milano liberty. Panorama di architettura*. Milano: Mediocredito regionale lombardo, 1970.
- Ricci, Giuliana. „Tradition and modernity in the training of Italian project designers towards the late 1800s and early 1900s“. *Architectural Culture around 1900*. Hrsg. Fabio Grementieri, Jorge Francisco Liernur and Claudia Shmidt. Buenos Aires: Patrimonio Mundial, 2003, 215-221.
- Schávelzon, Daniel. „La arquitectura para la educación en el siglo XIX“. *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Hrsg. Marina Waisman. Buenos Aires: Summa, 1980, 89-92.

- Sebastián, Ana. „Buenos Aires ¿capital italiana ultramar?“. *Buenos Aires Italiana*. Hrsg. Leticia Maronese. Temas de Patrimonio Cultural 25. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2009, 285-296.
- Shmidt, Claudia. „Palaces with no kings. Architecture for public buildings in Buenos Aires. 1884-1906“. *Architectural Culture around 1900*. Hrsg. Fabio Grementieri, Jorge Francisco Liernur and Claudia Schmidt. Buenos Aires: Patrimonio Mundial, 2003, 111-117.

**Bianca Schäfer M.A.**

Doktorandin am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft  
Technische Universität Dresden, Deutschland  
biancaschaefer.11@gmail.com