PETER LACK

BRUNO REICHLIN'S
gebaute Architekturkritik

**MODERNE ARCHITEKTUR
UND HISTORIZITÄT**

VDG

PETER LACK

BRUNO REICHLINS GEBaute ARCHITEKTURKRITIK

■ PETER LACK

BRUNO REICHLINS
GEBaute ARCHITEKTURKRITIK

Moderne Architektur und Historizität

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Lack, Peter:

Bruno Reichlins gebaute Architekturkritik:
moderne Architektur und Historizität / Peter Lack –
2., verb. Aufl. – Weimar : VDG, Verl. und
Datenbank für Geisteswiss., 1995

Zugl.: Bonn, Univ., Diss., 1992

E-Book ISBN: 978-3-95899-017-3

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 1995
Alle Rechte vorbehalten, die der Übersetzung, des Nachdrucks und auszugsweisen
Abdrucks sowie der fotomechanischen Wiedergabe.
Satz: Zippy, Weimar

Inhalt

Vorwort	9
Abkürzungsverzeichnis	13

I. TEIL

Bruno Reichlins gebaute Architekturkritik Moderne Architektur und Historizität

1. Einleitung	17
1. Stationen der beruflichen Entwicklung von Bruno Reichlin	17
2. Zur bisherigen Rezeption der Architektur Bruno Reichlins	19
2. Die Neubewertung der Moderne	29
1. Postmoderne Versuche	29
2. Historisierungen	37
3. Bruno Reichlins Ausbildungssituation	40
4. Die Lehre Aldo Rossis	45
5. Die Moderne – ein »International Style«?	54
3. Autonomie und Realismus	59
1. Auf der Suche nach Legitimation	59
1. Exkurs: Michel Foucault Les mots et les choses	63
2. Die Entstehung der Autonomie aus der Querelle	65
3. Die Transparenz architektonischer Regeln	67
2. Die innerarchitektonische Wirklichkeit	73
1. Zur architektonischen Autoreflexivität	74
2. Zum Begriff des architektonischen Realismus	78
4. Gebaute Architekturkritik	85
1. Sehen machen was man bloß wiedererkennt	86
2. Das architektonische Objekt als plurifunktionale Struktur	104
5. Zusammenfassung	119

II. TEIL

Kritisches Werkverzeichnis

Vorbemerkungen	129
Übersicht der 1970-1985 erarbeiteten Projekte	130
1. Restaurierung des Dorfes, Prato-Sornico, 1969-70	131
2. Dokumentation über Antonio Croci, 1970-72	139
3. Restaurierung einer Kirche, S. Carlo val di Peccia, 1971-79	140

4. Forschungsprojekt „Ticino Nostro“, 1972-79	150
5. Wettbewerb Kirchenzentrum, Lugano, 1971	152
6. Neubau Einfamilienhaus, Torricella, 1972-74	159
7. Theoretischer Entwurf, Zürich, 1973	170
8. Neubau Einfamilienhaus, in Rivera, 1973	177
9. Restaurierung Gemeindehaus, Prato-Sornico, 1974-79	182
10. Restaurierung Portone, Bellinzona, 1973-74	191
11. Restaurierung Castel Grande, Bellinzona, 1973-81	196
12. Neubau Einfamilienhaus, Vezio, 1975	205
13. Neubau Einfamilienhaus, Riveo, 1975-77	211
14. Restaurierung Casa Pellanda, Biasca, 1976-89	217
15. Città Analoga, 1976	231
16. Wettbewerb Hauptbahnhof (1), Luzern, 1975-76	238
17. Wettbewerb Obstmarkt, Herisau, 1976	242
18. Neubau Einfamilienhaus, Arogno, 1977	250
19. Umbau und Erweiterung Fabrik Sferax, Cortaillod, 1977-82	255
20. Wettbewerb Schulhaus, Montagnola, 1977	269
21. Platzgestaltung, Rheinfelden, 1978	279
22. Wettbewerb Hauptbahnhof (2), Luzern, 1977-78	285
23. Wettbewerb Hauptbahnhof (3), Luzern, 1978-79	290
24. Restaurierung Casa Croci, Mendrisio, 1970-79	299
25. Restaurierung Kirche, Muzzano-Agnuzzo, 1979	307
26. Autoritratto Architettonico, 1980	313
27. Wettbewerb Kernenhaus, Einsiedeln, 1980	317
28. IBA-Wettbewerb, Berlin, 1980-85	325
29. Neubau Gewerbehause, Uster, 1980-82	346
30. Wettbewerb Werkhof, Wettingen, 1981-82	358
31. Neubau 5 Einfamilienhäuser, Eich, 1980-83	368
32. Wettbewerb Cité Suchard, Neuchâtel-Serrières, 1981-82	375
33. Umbau Einfamilienhaus, Erlenbach, 1982	386
34. Ausstellungsstand, Mailand, 1982	394
35. Neubau Villa, Balgach, 1982	400
36. Umbau Herrenhaus, Berganzona-Biogno, 1982-83	408
37. Neubau Apartmenthaus, St. Moritz, 1983	416
38. Wettbewerb Verteilerzentrum, Bern, 1984	423

39. Wettbewerb Kirchenzentrum, Bern, 1984	434
40. Vitrine Coiffeursalons, Lugano, 1983-85	440
41. Neubau Einfamilienhaus, Curio, 1984-85	443
42. Neubau Ferienhaus, Ronco s. A., 1984-	450
43. Wettbewerb Fabrik Alpi, Salzburg, 1985	461

III. TEIL

Anhang

1. Tabellarische Biographie Bruno Reichlins	471
2. Bibliographie	473
1. Schriften von Bruno Reichlin	473
2. Wichtige Vorträge von Bruno Reichlin	476
3. Besprechungen	476
4. Allgemeine Literatur	481
3. Ausstellungsverzeichnis	491

Vorwort

Gegenstand vorliegender Untersuchung ist Bruno Reichlins Architektur. Im Zentrum stehen die von 1970 bis 1985 entstandenen Werke und die sich in ihnen ausdrückenden und die ihnen zugrundeliegenden architektonischen Konzeptionen, ungeachtet der Fragen der Realisierung oder der ausschließlichen Autorschaft Reichlins. Hiermit sollen in keinem Fall die wichtigen Anteile der verschiedenen Partner Reichlins – Fabio Reinhart, Marie-Claude Béatrix, Eraldo Consolascio, Santiago Calatrava-Valls, Heinrich Helfenstein, Gianni Braghieri, Aldo Rossi, Abele Mercolli oder Christian Sumi und Patrick Huber – bei der gemeinsamen Entwurfsarbeit unterschlagen oder gar geleugnet werden. Nicht nur werden in dem vorliegenden Text die jeweiligen Partnerschaften selbstverständlich stets genannt, sondern darüberhinaus bin ich der Ansicht, daß diese Architekten eigene Untersuchungen verdienen – soweit dies, wie im Falle Aldo Rossis oder Santiago Calatras, nicht ohnehin schon geschehen ist. Allein für Fabio Reinhart, der seine Entwürfe stets mit der Autorschaft »Reichlin/Reinhart« zeichnet, ist jedoch mit diesem Vorgehen eine gewisse Ungerechtigkeit verbunden, nicht nur weil er seit Kindertagen Bruno Reichlin freundschaftlich verbunden ist, sondern weil sich bei einer Vielzahl von Entwürfen sein Anteil nicht mehr von dem Reichlins trennen läßt, so daß die noch immer häufig anzutreffende, nahezu automatische Benennung »Reichlin und Reinhart« durchaus berechtigt ist. Doch gilt gerade für ihn, den sein Freund Aldo Rossi einmal »le meilleur des nouveaux architectes émérités« genannt hat und dessen Rolle auch als Hochschullehrer, sei es in Lugano, in Zürich, Kassel oder Venedig und auch in den USA, für die Ausbreitung der gemeinsamen Positionen nicht unterschätzt werden darf, daß er hoffentlich bald eine eigene Würdigung und Darstellung erfährt.

Trotzdem bin ich der Meinung, die ich auf den folgenden Seiten auch belegen werde, daß Bruno Reichlin von Beginn an und mit zunehmender Zeit immer deutlicher erkennbar, eine ganz spezifische Position vertritt, die über die reine Entwurfs-tätigkeit hinaus sich besonders in seinen architekturhistorischen und architekturtheoretischen Veröffentlichungen zeigt. Deshalb wurden außer seinen Entwürfen auch seine Vorträge und Schriften mit herangezogen um diese Position, ihre Bedingungen und ihre Entwicklung aufzuzeigen.

Diese Arbeit bemüht sich unterschiedlichen Aspekten und Fragestellungen gerecht zu werden, eines ist sie jedoch nicht: sie ist keine Biographie, weder eine solche, die von Ereignissen und darin auftretenden Personen handelt, noch eine »biographie intellectuelle«. Sie ist aber auch nicht beschränkt auf »ikonographische« oder »symptomatische« Analysen, welche im Sinne G.J. Hoogewerffs die Werke der bildenden Kunst »weder nach der angewandten Technik noch gemäß ihrem erreichten Grad der Vollkommenheit« betrachten und dafür den »Gesichtspunkt der Bedeutung« bevorzugen, sondern sie stellt den Versuch einer Darlegung des spezifischen Ansatzes von Reichlin als einer primär architektonischen Theoriebildung dar. Damit soll nicht zuletzt einer Entwicklung Rechnung getragen werden, die sich während Reichlins Studienzeit vollzog und von der wegen ihrer außerordentlichen Folgewirkungen ausführlicher zu sprechen sein

wird. Gemeint ist die allgemeine Verschiebung des architektonischen Diskurses von einer autographischen Ebene der Personen und ihrer Werke auf eine eher systematische und abstrakte. Eine zusätzliche Rechtfertigung erhält dieses Vorgehen dadurch, daß die Zeitspanne, in der die hier vorgestellten Entwürfe erarbeitet wurden, für die jüngste Architekturgeschichte von einer außerordentlichen Wichtigkeit ist, bedeutet sie doch einen grundlegenden Wandel im Selbstverständnis der architektonischen Disziplin. Einer Disziplin, die sich bis dahin noch nahezu ungebrochen in einer Kontinuität mit dem sozialreformerischen und fortschrittsgestaltenden Impetus der von den großen »Meistern« geprägten Moderne der zwanziger und dreißiger Jahre befand. Mittlerweile hat es sich eingebürgert, trotz aller begrifflichen Unschärfe und aller damit verbundenen Meinungsstreitigkeiten, die Fragestellungen und Resultate jenen Wandels unter der Bezeichnung »Architektur der Postmoderne« zusammenzufassen. Bruno Reichlin hat Teil an diesem Phänomen eines Umbruches, wenn natürlich auch durchaus dialektisch – als aktiv Beteiligter wie auch als passiv Beeinflußter jenes neuen »internationalen Stils«, dessen Propagierung oder Verurteilung sich Heerscharen von Ausstellungen, Büchern und Zeitschriftenartikeln, ja vielleicht sogar manche Kritikerkarriere, verdanken. So geht es in dieser Arbeit also auch darum, den spezifischen Beitrag und Stellenwert eines architektonischen Konzeptes im weiteren Kontext der jüngsten Architektur- und Kunstgeschichte – zumindest näherungsweise – diskutieren und klären zu wollen.

Während im ersten Teil primär die historischen Bedingungen und die theoretischen Implikationen der Reichlinschen Architekturkonzeption behandelt werden, stellt der zweite Teil einen vollständigen Katalog sämtlicher Projekte Bruno Reichlins und seiner Partner aus den Jahren 1970-1985 dar. Dabei handelt es sich aber um mehr als die bloße Aufzählung von Daten und Fakten, da jedes Projekt ausführlich durch einen zusammenhängenden Text und einen umfangreichen Abbildungsteil vorgestellt und interpretiert wird. Der dritte Teil schließlich bietet eine umfangreiche Materialsammlung mit Lebenslauf, Bibliographie und einem Ausstellungsverzeichnis.

Es bleiben Worte des Dankes. Allen voran gilt mein vorrangiger Dank Prof. Dr. Bruno Reichlin, ohne den diese Arbeit – nicht etwa nach Redensart, sondern tatsächlich – nicht möglich gewesen wäre. Nach erstem, verständlichem Zögern – wegen der Aussicht schon »historisiert« zu werden – hat er das Projekt einer Dissertation ohne jegliche Einschränkungen unterstützt, seine gesamten Unterlagen großzügig zugänglich gemacht, in vielen Gesprächen bereitwillig Auskunft gegeben und dabei unzählige wertvolle Hinweise vermittelt. Danken möchte ich auch für die menschliche Begegnung mit Bruno Reichlin, von dem eine außergewöhnliche Ausstrahlung ausgeht, die nicht nur mich immer wieder fasziniert und beeinflußt hat, zumal sein leidenschaftliches Engagement für die Architektur in allen ihren Aspekten, das bis an die Grenzen der körperlichen Leistungsfähigkeit (und häufig darüber) reicht, stets gepaart ist mit großer persönlicher Bescheidenheit und Herzlichkeit.

Prof. Dr. Werner Oechslin verdanke ich vieles, nicht allein das Thema der vorliegenden Dissertation, das aus seiner eigenen Arbeit erwachsen ist. Prof. Oechslin hat bei mir nicht nur überhaupt das Interesse für Architekturgeschichte und -theorie entwickelt, er hat durch sein eigenes Beispiel immer wieder die Notwendigkeit, aber auch die Möglichkeiten einer Verbindung von historischer Forschung und gegenwartsbezogenem Eintreten für die Belange der Architektur aufgezeigt. Über eine generelle Betreuung hinaus hat er wichtige Kontakte, so etwa den zu Bruno Reichlin, hergestellt und in

zahlreichen Gesprächen entscheidende theoretische und methodische Vorgaben vermittelt.

Als Prof. Dr. Oechslin nach seinem Weggang von der Universität Bonn an die ETH-Zürich die Prüfungsberechtigung bestritten wurde, hat sich Prof. Dr. Tilmann Buddensieg, auch als Direktor des Bonner Kunsthistorischen Institutes, spontan und ungefragt bereit erklärt, die Position Prof. Oechslins zu vertreten. Er hat seitdem mit großem Interesse und Engagement die weitere Betreuung dieser Arbeit übernommen und sich auch darüberhinausgehend für deren Verfasser eingesetzt. Dafür sei ihm auch an dieser Stelle noch einmal herzlich gedankt.

Zu danken ist aber auch den Architekten: Allen voran Prof. Fabio Reinhart für seine unermüdliche Bereitschaft über die Entwürfe, aber auch Geschichte und Kultur des Tessin und der Lombardei mir sein stupendes Wissen mitzuteilen sowie für seine liebenswürdige Freundschaft. In Zürich haben mir Reichlins frühere Partner, Marie-Claude Bétrix und Eraldo Consolascio, während mehrerer Monate das sich bei ihnen befindliche Material und ihre Kenntnisse zur Verfügung gestellt, mir Projekte gezeigt und erklärt und mich stets als ihren Gast betreut, wofür ich ihnen sehr danken möchte. Gefühle großer Dankbarkeit und Freundschaft verbinden mich mit den früheren Mitarbeitern des Büros Reichlin/Reinhart in Lugano, den inzwischen selber erfolgreichen Architekten Thomas Plüss und Gabriele Geronzi. Wertvolle Hinweise verdanke ich auch Prof. Dr. Martin Steinmann, EPF-Lausanne und Miroslav Šik, dem ehemaligen Oberassistenten am Lehrstuhl Fabio Reinhalts an der ETH-Zürich, sowie Radoslav Begic und Eric Meier aus dem Büro Bétrix/Consolascio.

Frau Dr. Katherina Medici-Mall, Erlenbach ZH, hat mir nicht nur ihr Haus und ihr privates Archiv geöffnet, sondern mir auch das Archiv für Moderne Schweizer Architektur, das sie ehemals am Institut gta der ETH-Zürich leitete, zugänglich gemacht. Dafür danke ich ihr sehr. Am Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt a. M. haben mir der frühere Direktor, Prof. Dr. Heinrich Klotz, und der ehemalige Hauptkustos, Dr. Hans-Peter Schwarz, ihr Material zur Verfügung gestellt und mich nachdrücklich, auch über die Arbeit hinaus, unterstützt, wofür ich ihnen herzlich danke. Zu danken habe ich auch Frau Hamacher vom IBA-Archiv in Berlin, für unbürokratisches Bereitstellen von Planmaterial und für wertvolle Hintergrundinformationen. Prof. Dr. Werner Busch, Kunsthistorisches Institut der FU Berlin, danke ich für wertvolle Gespräche und sein bereitwilliges Eintreten für meine Arbeit.

Während all der Zeit hat mir Prof. Heribert Wiesemann, Köln, immer wieder geholfen, die engen Grenzen des kunsthistorischen Wissens zu überwinden und zumindest die Grundzüge von Statik, Konstruktion und Baustellenpraxis zu verstehen. Er hat damit eine nicht zu unterschätzende Rolle für diese Arbeit eingenommen, weshalb ich ihm an dieser Stelle sehr herzlich danken möchte.

Der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD), Bonn, und die Konrad-Adenauer-Stiftung, Sankt Augustin, haben diese Dissertation durch großzügige Promotionsstipendien gefördert. Dafür sei ihnen sehr gedankt.

Vom Beginn bis zum schließlichen Ende haben meine Eltern mein nicht immer einsichtiges Vorhaben unterstützt und materiell abgesichert, weshalb ich ihnen zu großem Dank verpflichtet bin.

Besonders danken möchten ich aber auch meinen Verlegern Achim und Bettina Preiss, für ihren Mut meine Arbeit mit an den Anfang ihres noch jungen Unternehmens zu stellen und das Projekt mit Phantasie und Entschlossenheit realisiert zu haben.

Mein letzter, aber ganz besonderer Dank gilt Katja Schneider, die mir während vieler Jahre in allen Belangen geholfen und mir dabei stets als Freundin und Beraterin zur Seite gestanden hat.

Bonn, im Oktober 1992

Abkürzungsverzeichnis

AA	L'architecture d'aujourd'hui
AMC	Architecture, Mouvement, Continuité
Architettura in Ticino	50 anni di architettura in Ticino 1930- 1980, Quaderno della Rivista tecnica della Svizzera italiana, Red. Peter Disch, Bellinzona/Lugano 1983
Architettura Razionale/ XV. Triennale	Architettura razionale, XV. Triennale di Milano, Sezione internazionale di architettura, Palazzo dell'Arte, Mailand 1973; Katalog hrsg.v. Ezio Bonfanti, Rosaldo Bonicalzi, Aldo Rossi, Massimo Scolari, Daniele Vitale, Mailand 1973
Architecture 70/80	Architecture 70/80 in Switzerland, Wanderausstellung veranstaltet von Pro Helvetia, BSA und Werner Blaser, 1981; Katalog hrsg.v. Pro Helvetia, BSA und Werner Blaser, Basel/Boston/Stuttgart 1982 ² (1981 ¹)
a+u Biennale 1980	Architecture and Urbanism (Tokyo) – La Presenza Del Passato, Biennale di Venezia – Prima mostra internazionale di architettura, Venedig 1980; Katalog hrsg.v. Paolo Portoghesi, Venedig 1980 – wiederholt als: La présence du passé, Festival d'automne, Paris 1981 – wiederholt als: The presence of the past, Fort Mason Center, San Francisco 1982
Cellini, D'Amato	Cellini, Francesco und D'Amato, Claudio, Rassegna dei progetti (dedicato alla Biennale di Venezia 1980), in: Controspazio 1-6/1980, S.68-175
Dok.BC	Béatrix, Marie-Claude und Consolascio, Eraldo, Bauten und Projekte 1976-1979 u.1979-1982 u.1982-1983, Zürich 1983 ff.; es handelt sich um eine Dokumentation der seit 1976 teilweise in Zusammenarbeit mit Bruno Reichlin und Fabio Reinhart entstandenen Projekte. Fotokopierte Exemplare sind bei den Verfassern in Zürich erhältlich
ETH Genf 1981	Eidgenössische Technische Hochschule (Zürich) Projets et réalisations du groupe d'architecte Marie-Claude Béatrix, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, zusammengestellt von G. Descombes u. D. Peverelli, École D'Architecture Université De Genève, Axe A »Théorie et histoire de l'architecture – projet«, Dez.1981; Katalog
gta	Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich
ICA 1983	Drawings by Architects, Institute of Contemporary Arts (ICA), London 25.2.- 2.4.1983; Katalog

- Mantova 1989 Bruno Reichlin & Fabio Reinhart. Architetture 1972-1989, Palazzo Ducale, Mantova, September 1989; Katalog
- Nachkriegsgeneration Nachkriegsgeneration. Schweizer Architekten unter 40, Ausstellung anlässlich des Erscheinens von Archithese 1/1980, Kaffihuus »Zum Isaak«, Basel 20.1.- 16.3.1980
- Nicolin 1979 Nicolin, Pierluigi, Architettura intrinseca. Opere di Bruno Reichlin e Fabio Reinhart, in: Lotus international 22/1979, S.94-106
- Revision der Moderne Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt/M. 1.6.-10.10.1984; Katalog hrsg.v. Heinrich Klotz, München 1984
- Rivista tecnica Rivista tecnica della Svizzera italiana
- Sartoris 1982 Incontro con Alberto Sartoris, Centro Internazionale d'Arte di Stabio, Stabio (Tessin) Mai-Juni 1982; Katalog hrsg.v. Federazione Architetti Svizzeri (FAS)- Gruppo Ticino
- SWB Architekturausstellung. 1970-79 Bruno Reichlin, Fabio Reinhart. 1976-1979 Marie-Claude Béatrix, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, veranstaltet vom Schweizerischen Werkbund (SWB), Ortsgruppe Basel, Kunstgewerbeschule Basel 10.9.- 10.10.1979; Mappe mit 23 losen Blättern
- Tendenzen Tendenzen. Neuere Architektur im Tessin, veranstaltet vom Institut gta der ETH-Zürich 20.11.-13.12.1975; Katalog hrsg.v. Martin Steinmann u. Thomas Boga, Zürich 1975
- Transformations Transformations in Modern Architecture, Museum of Modern Art, New York 23.2.- 24.4.1979; Katalog
- XVI.Triennale Laboratorio personale e movimento di gruppo. XVI.Triennale di Milano, Palazzo dell'Arte, Mailand 14.12.1979-30.1.1981; Katalog Architettura/Idea hrsg.v. Daniele Vitale, Firenze 1981
- Vision der Moderne Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt/M. 6.6.-17.9.1986; Katalog hrsg. v. Heinrich Klotz unter Mitarbeit v. Volker Fischer, Andrea Gleiniger-Neumann u. Hans-Peter Schwarz, München 1986

I. Teil

Bruno Reichlins gebaute Architekturkritik
Moderne Architektur und Historizität

1. Einleitung

1.1. Stationen der beruflichen Entwicklung von Bruno Reichlin

Der 1941 in Luzern geborene und in Bellinzona aufgewachsene Bruno Reichlin begann seine Laufbahn als selbständiger Architekt, als er im Jahr 1970 ein gemeinsames Büro mit seinem Schulfreund Fabio Reinhart² in Lugano gründete. Vorausgegangen waren 1967 der Abschluß des Architekturstudiums an der ETH-Zürich mit dem Diplom bei Professor Alfred Roth, einige Teilzeittätigkeiten in unterschiedlichen Büros sowie ein mehrjähriger Aufenthalt in Florenz an der Architektur fakultät der dortigen Universität, zunächst als Stipendiat und später als Assistent am Lehrstuhl Giovanni Klaus Koenigs³. Damit hatte parallel zu seiner selbständigen Entwurfstätigkeit auch seine wissenschaftliche Universitätslaufbahn begonnen, die sich nach seiner Rückkehr in die Schweiz an der ETH-Zürich fortsetzte: 1970 wurde er Assistent für Architektur und Gestaltungstheorie, zwei Jahre später zur gleichen Zeit sowohl Entwurfsassistent bei Aldo Rossi (bis 1974) als auch Mitarbeiter des Institutes für Geschichte und Theorie der Architektur (gta), dem er von 1979 bis 1982 als Oberassistent und Mitglied der Institutsleitung angehörte. In seiner Zeit am gta hat Reichlin unter anderem am Aufbau des Archives für Moderne Schweizer Architektur mitgearbeitet, Seminare über Architektursemiotik und über Theorien und Methoden der Architekturkritik abgehalten, Forschungen über die Architektur von 1940 bis 1980 durchgeführt⁴ und mit strukturalistischem Ansatz eine eigene Dissertation über Le Corbusiers Werk der Jahre 1923-31 angefertigt⁵. Im Jahr 1981 erhielt er eine erste (Gast-)Professur für Entwurf und Theorie an der École d'Architecture in Nancy, 1984 dann seine heutige ordentliche Professur an der École d'Architecture in Genf⁶, deren Direktor er seit 1985 ist.

Die äußere Anerkennung ist Bruno Reichlin und seiner Arbeit nicht versagt geblieben: Als 1984 das Deutsche Architekturmuseum in Frankfurt in seiner Eröffnungsausstellung *Die Revision der Moderne* auch Entwürfe des schweizerischen Architekten präsentierte⁷, bedeutete dies eine weitere Station des lebhaften Interesses, das die internationale Fachwelt in den vergangenen zwanzig Jahren an seiner Arbeit gezeigt hat. Kurze Zeit später sollte er bereits wieder mit seinem Projekt für die Südliche Friedrichstadt in Berlin im Mittelpunkt der Internationalen Bauausstellung 1984/87, kurz IBA, stehen⁸. Führende internationale Fachjournale, wie *Archithese* (Schweiz), *L'architecture d'aujourd'hui* (Frankreich), *Bauwelt* (Deutschland), *Casabella* und *Lotus* (beide Italien) oder *A+U* (Japan), widmeten seinem Werk ausführliche Besprechungen und publizierten auch seine eigenen, größtenteils architekturtheoretischen und -historischen Aufsätze⁹. Bei den bedeutendsten Architekturausstellungen der letzten zwanzig Jahre wurden seine Projekte gezeigt, so bei den Triennalen von Mailand 1973¹⁰, 1979¹¹ und 1984/85¹², bei der Biennale 1980 in Venedig¹³, 1980 im Museum of Modern Art in New York¹⁴ und bei den zuvor erwähnten Ausstellungen in Frankfurt und Berlin¹⁵. Fachverbände des In- und Auslandes laden ihn regelmäßig zu Vorträgen und Symposien ein¹⁶, Architekturausstellungen werden von ihm konzipiert und geleitet – erinnert sei in

diesem Zusammenhang nur an die große Jubiläumsausstellung 1987/88 im Centre Pompidou in Paris anlässlich des 100. Geburtstages von Le Corbusier¹⁷ – und nicht zuletzt vertritt er, wie schon erwähnt, seit Jahren die Architektur auch im Bereich der Hochschullehre. ■

1 Zit. nach: Martin Steinmann, *Wirklichkeit als Geschichte*. Stichworte zu einem Gespräch ueber Architektur, in: *Kat. Tendenzen*, S.12.

2 Fabio Reinhart: Geb. 1942 in Bellinzona, aufgewachsen in Bellinzona und Lugano; 1968 im Anschluß an sein Architekturstudium Eidgenössisches Kunststipendium; 1969 Diplom an der ETH-Zürich; 1970-72 Nachdiplomstudium für Denkmalpflege an der ETH-Zürich; seit 1970 Entwurfstätigkeit zusammen mit Bruno Reichlin; 1972-74 Assistent bei Aldo Rossi (ETH-Z); 1974-75 Assistent bei Dolf Schnebli (ETH-Z); 1975-1977 Assistent bei Mario Campi (ETH-Z); 1974-84 Unterricht an der Scuola Tecnica Superiore in Lugano-Treviso; 1976-80 Entwurfstätigkeit zusammen mit Marie-Claude Béatrix, Eraldo Consolascio und Bruno Reichlin; 1976 Unterricht am »I. Seminario internacional de arquitectura en Compostela« (Spanien); 1977 Teilnahme an den »3. Dortmunder Architekturtagen«; 1978 Unterricht als »visiting critic« an der Syracuse University School of Architecture, Syracuse N.Y. (USA); 1980 Vorträge am Royal College of Art und an der Bartlett School, London; seit 1983 »feste« Gastprofessuren an der ETH-Zürich und an der Architektur fakultät der Universität Venedig; seit 1986 zusätzlich ordentliche Professur an der Gesamthochschule Kassel; in den achtziger Jahren mehrere Entwürfe gemeinsam mit Aldo Rossi, z.B. für den Wettbewerb um eine Neugestaltung des Hafens Kop van Zuid von Rotterdam (1982, gemeinsam mit Gianni Braghieri) oder Wettbewerb Teatro Carlo Felice (1984, gemeinsam mit Ignazio Gardella; 1. Preis und 1990 fertiggestellt); zu seinen zahlreichen Veröffentlichungen siehe die Bibliographie von Bruno Reichlin (»Schriften v. Bruno Reichlin«) im III. Teil dieser Arbeit, dort auch das Ausstellungsverzeichnis.

3 Zum Institut für Theorie und Geschichte der modernen Architektur gehörig.

4 Gemeinsam mit Ulrike Jehle-Schulte Strathaus (seinerzeit ebenfalls Assistentin am gta und heute Direktorin des Architekturmuseums in Basel) und dem damaligen Institutsvorsteher Prof. Adolf Max Vogt. Resultat dieser Forschungen ist die Buchveröffentlichung *Architektur 1940-1980*, hrsg. v. Adolf Max Vogt, Ulrike Jehle-Schulte Strathaus und Bruno

Reichlin (Frankfurt a.M./Wien/Berlin 1980), die vor ihrem Erscheinen in verkürzter Form Teil des Propyläen-Bandes *Kunst der Gegenwart* war.

5 Die Arbeit unter dem Titel *La solution élégante*, für die Reichlin 1985 zum Dr.arch. promoviert wurde, wird gegenwärtig für den Druck vorbereitet und soll in der Schriftenreihe des gta erscheinen.

6 Lehrstuhl für Entwurf und Theorie der Architektur.

7 *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-1980*, Ausstellung des Deutschen Architekturmuseums, Frankfurt a.M. 1.6.-10.10.1984; gezeigt wurden die *Casa Tonini* und die *Casa Sartori*.

8 Vgl. Projekt 28

9 Vgl. die Bibliographie im Anhang dieser Arbeit.

10 *Architettura Razionale*. XV.Triennale di Milano, Sezione internazionale di architettura, Palazzo dell'Arte, Mailand 1973; Katalog hrsg.v. Ezio Bonfanti, Rosaldo Bonicalzi, Aldo Rossi, Massimo Scolari, Daniele Vitale, Mailand 1973; gezeigt wurden das Projekt für die *Stadthausanlage in Zürich* und die *Casa Tonini*.

11 *Laboratorio personale e movimento di gruppo*. XVI. Triennale di Milano, Palazzo dell'Arte, Mailand 14.12.1979-30.1.1981; Katalog *Architettura/Idea* hrsg.v. Daniele Vitale, Firenze 1981; gezeigt wurde die *Casa Tonini*.

12 *L'avventura delle idee*. XVII.Triennale di Milano, Palazzo dell'Arte, Mailand 19.5.-30.6.1985; Kat. hrsg.v. Vittorio Magnago Lampugnani, Milano 1985; gezeigt wurde die *Casa Sartori*.

13 *La presenza del passato*, Biennale di Venezia – Prima mostra internazionale di architettura, Venedig 1980; Kat. hrsg.v. Paolo Portoghesi, Venezia 1980; gezeigt wurden der *Altar für S.Carlo val di Peccia*, die *Casa Tonini*, der *Tisch im Haus des Friedensrichters in Sornico*, das *Haus in Vezio* und die *Casa Sartori*.

14 *Transformations in Modern Architecture*, Museum of Modern Art, New York 23.2.-24.4.1979; Katalog; gezeigt wurden die *Casa Tonini* und die *Casa Sartori*.

15 A.a.O.

16 Vgl. die Bibliographie im III. Teil dieser Arbeit.

17 Vgl. die tabellarische Biographie Bruno Reichlins im III. Teil dieser Arbeit.

1.2. Zur bisherigen Rezeption der Architektur Bruno Reichlins

Einem größeren, zumal deutschsprachigen Publikum wurde die Architektur Bruno Reichlins als Teil eines allgemeineren Phänomens bekannt, das bis heute für manche Kritiker ein bequemes Etikett liefert, wenn es darum geht, die Entwürfe des Schweizer zu beurteilen. Die Rede ist von der sogenannten »Tessiner Architektur«, die ihre Entstehung der vielbeachteten und folgenreichen Ausstellung *Tendenzen. Neuere Architektur im Tessin* verdankt, die 1975 in Zürich stattfand¹. Erstmals wurde dort die Aufmerksamkeit einer breiteren Öffentlichkeit auf die jüngste Architekturproduktion im italienischsprachigen Kanton der Schweiz gelenkt. Weitere Ausstellungen, Besprechungen in Zeitungen und Zeitschriften sowie Erwähnungen in Architekturlexika folgten und machten zunächst im Inland und nur wenig später auch im Ausland die Arbeiten von jungen Architekten wie Mario Botta (geb. 1943), Mario Campi (geb. 1936), Aurelio Galfetti (geb. 1936), Bruno Reichlin (geb. 1941), Fabio Reinhart (geb. 1942), Flora Ruchat (geb. 1937), Luigi Snozzi (geb. 1932) und Livio Vacchini (geb. 1933) bekannt. Die Veranstalter der Zürcher Ausstellung hatten in der seinerzeit aktuellen Bauproduktion des Tessin eine in spezifischen historischen und kulturgeographischen Bedingungen wurzelnde, eigenständige Qualität erkannt, deren aussagekräftigste Beispiele zusammengefaßt und als verwandte Phänomene einer neuen architektonischen Haltung präsentiert. Obwohl ursprünglich keineswegs beabsichtigt, wurde hiermit dennoch zugleich der Grund gelegt für die Behauptung einer stilistischen Kohärenz, die, losgelöst von der historischen Ausgangslage und der ehemals kritischen Grundhaltung, mittlerweile längst als imitierbarer Markenartikel unter dem Label *Tessiner Architektur* nicht nur Fachzeitschriften und Büchern ihre Auflagen garantiert², sondern auch einen wichtigen, weltweit absetzbaren »Exportartikel« der Schweiz darzustellen scheint³. Ende der achtziger Jahre war dies für Paolo Fumagalli, der jahrelang die Entwicklung der Architektur im Tessin als Chefredaktor zunächst der *Rivista tecnica* und später von *Werk, Bauen + Wohnen* kritisch begleitete und unterstützte, allerdings nicht mehr als eine billige Floskel: »Nehmen wir ein allen bekanntes Beispiel: den Begriff 'Tessiner Schule', der jene Architekten bezeichnen soll, die im Kanton Tessin tätig sind. Es handelt sich um einen eindeutigen Gemeinplatz, bar jeden Inhalts und gänzlich unmotiviert. Denn weder existiert im Tessin eine Architekturschule, noch bilden jene Architekten, nur weil sie einander kennen, eine Schule. Tatsächlich wurde dieser Begriff geschaffen, um den Leser zu beeindrucken, und bietet eine willkommene 'Abkürzung' für den übereiligen Kritiker.«⁴

1975 aber sollten noch, wie Heinz Ronner in seinem den Katalog einleitenden Aufsatz schrieb, die postulierten Gemeinsamkeiten der vorgestellten Entwürfe weniger auf dem stilistischem Gebiet der Formen als vielmehr in den vergleichbaren Problemstellungen erkannt werden: »Die in unserer Darstellung 'Architektur im Tessin' zusammengefassten Bauten sind nicht in erster Linie Beispiele gleichartiger Lösungen, die sich durch die Verwendung gleicher Stilmerkmale, das Annehmen des gleichen Idioms auszeichnen. Es ist also nicht die Verwandtschaft, die durch Flachdach oder Steildach, Stahlbeton oder Backstein, gerade oder gebogen entsteht, die hier im Vordergrund steht. Es ist vielmehr die Verwandtschaft der Problemstellung, die sich quer durch die gezeigten Arbeiten hindurchzieht«⁵. Und worin sie diese »Verwandtschaft der Problemstellung« gesehen wissen wollten, daran ließen weder Ronner noch die gesamte Ausstellung einen Zweifel: »Hinter der fachmännischen Kompetenz, mit welcher offensichtlich die bauliche Uebersetzung gedanklicher Prozesse vorgenommen wird, sehen wir, dass die intelligente Auseinandersetzung mit dem Formmaterial der Architektur-

geschichte (auch der unmittelbaren Vergangenheit) der Originalität eines Bauwerkes in keiner Weise Abbruch tut, dass vielmehr Originalität im wissenden und begabten Umgang mit geschichtlichem Material begründet ist. Schliesslich beobachten wir, wie aus den Recherchen unserer Tessiner Kollegen eine neue Einstellung zum Problem der Beziehung eines Gebäudes zu seiner Umgebung entsteht. Nicht nur Topographie, sondern auch historisch gewachsenes, gebautes, einschliesslich der Typologie von Häusern, Strassen und Siedlungen wird von diesem Umgebungsbegriff neu erfasst. Auf Vorgefundenes wird in einer Weise reagiert, welche den Kriterien wie 'Einpassung' und 'Unterordnung' neue Bedeutung verleiht«⁶.

Die Kernbegriffe aus Ronners Ausführungen – »Ablehnung von stilistisch motivierten Entwurfslösungen«, »Auseinandersetzung mit der Architekturgeschichte« und der erweiterte Begriff der »Umgebung« –, aber auch das von Alberto Camenzind im gleichen Katalog wiedergegebene Szenario vom »Dreifrontenkrieg«, dem sich nicht erst die heutigen, sondern schon die jungen Tessiner Architekten zu Beginn des 2. Weltkrieges gegenübergestellt sahen⁷, sollten zwar der neueren Architektur im Tessin allgemein gelten, wurden aber in der Folgezeit besonders oft dann herangezogen, wenn es sich darum handelte, die Entwürfe Reichlin/Reinharts zu kennzeichnen. Insbesondere die sensible Auseinandersetzung mit dem Kontext und die historische Orientierung gehörten zu den in nahezu allen Besprechungen immer wiederkehrenden Gemeinplätzen. Die *Casa Tonini* erinnerte die Mehrzahl der Kritiker an Palladios *Rotonda*⁸, die Restaurierungsprojekte im Tessin wurden gerade wegen des zugleich behutsamen und raffinierten Umganges mit dem historischen Befund gerühmt⁹, die 1980er Biennale von Venedig präsentierte auch die Arbeiten von Reichlin/Reinhart unter dem seinerzeit programmatisch gemeinten Titel *Die Gegenwart der Vergangenheit*¹⁰, die Fabrik- und Gewerbebauten wurden als wichtige Beiträge zur Erneuerung der Tradition der Moderne bezeichnet¹¹ und schliesslich wurde primär urbanistisch bestimmten Projekten wie dem *Luzerner Hauptbahnhof* oder dem *Obstmarktareal Herisau* die Kraft zugetraut, die vorhandene historische Stadtgestalt präzise zu interpretieren und deren wesentliche Merkmale in eine ausserordentlich expressive und vielschichtige neue Qualität umzuformen¹².

Fragt man nach den Ursachen für die Entwicklung dieser Einschätzungen, so müssen neben den Projekten selber wohl auch die parallel erscheinenden architekturtheoretischen Aufsätze Reichlins ebenso herangezogen werden wie einige wenige, aber folgenreiche Besprechungen und Analysen anderer, in denen tiefergehende Würdigungen mit jeweils unterschiedlichen Gewichtungen versucht wurden. Von wahrscheinlich ausschlaggebender Bedeutung für die Aufnahme der Reichlinschen Arbeiten waren gewiss zwei, drei Publikationen aus dem zeitlichen Umkreis der *Tendenzen*-Ausstellung. Gemeint sind zum einen die Aufsätze *Die Historie als Teil der Architekturtheorie* aus dem Jahr 1974 von Bruno Reichlin und Fabio Reinhart, sowie *Die innerarchitektonische Wirklichkeit* von 1976 von Reichlin und Steinmann¹³ und zum anderen der Beitrag zum Zürcher Katalog von Martin Steinmann, in dem dieser zum Teil auf ein zuvor geführtes Gespräch mit Reichlin zurückgreift¹⁴. Um welche Themen und Thesen ging es dabei?

Bereits in den bis zur Zürcher Ausstellung entstandenen Entwürfen und Aufsätzen Reichlin/Reinharts hatte sich eine neuartige architektonische Haltung manifestiert, die zwar einige grundsätzliche Positionen mit ähnlich orientierten Bestrebungen teilte, wie sie etwa im Umkreis Aldo Rossis, der Venturis oder der New Yorker *Five Architects* vorherrschten – daher die spätere Rede von der *Tendenz* oder *Tendenza* –, die ansonsten aber eigenständig entwickelt war. Zu den wichtigsten Anliegen dieser neuen Tendenz gehörten eine nachdrückliche Ablehnung bestimmter – keineswegs aller – Aspekte der

modernen Architektur und der Versuch einer Neuformulierung der architektonischen Disziplin. Abgelehnt wurden insbesondere der als unangemessen empfundene Anspruch des *Neuen Bauens* eine moralisch privilegierte »Bewegung« mit sozialreformerischen Auftrag zu bilden, die damit verknüpfte Auffassung Architektur nahezu ausschließlich als Funktion und Determinante dieser »übergeordneten« Aufgabe zu begreifen und letztlich der Glaube, sich mit dem *Neuen Bauen* jenseits aller bisherigen Geschichte und aller bisherigen Stile zu befinden. Statt dessen wurde ein neues Verhältnis zwischen Architektur und Öffentlichkeit gefordert, für das eine Neubewertung der Rolle des architektonischen Entwurfes konstitutiv sein sollte. Nicht länger sollte sich die Architektur vorrangig an den Erfordernissen von Soziologie, Psychologie, Ökonomie (»Taylorisierung«) orientieren, sondern sich von nun an mit den Regeln der eigenen Disziplin befassen, analog zu den Bestrebungen der russischen *Formalisten*, die am Beginn unseres Jahrhunderts das eigentlich Literarische an der Literatur – die sogenannte »literaturnost'« – zum Hauptgegenstand ihrer literaturwissenschaftlichen Bemühungen erhoben hatten. Diese Position wurden vertreten gemäß der Grundeinsicht, daß Architektur keineswegs in der Lage sei Wirklichkeit direkt widerzuspiegeln, sondern nur mittelbar, durch Auseinandersetzung mit den eigenen, »inneren« Gesetzen, die sich historisch gebildet hätten.

In seinem bereits genannten Katalogbeitrag *Wirklichkeit als Geschichte*. Stichworte zu einem *Gespräch ueber Realismus in der Architektur* hat Martin Steinmann, von dem auch das Konzept zur Tendenzen-Ausstellung stammte, noch einmal besonders jenen Aspekt aufgenommen und weiterentwickelt, der sich mit dem für die neue *Tendenz* so zentralen Verhältnis von »innen« und »außen«, das heißt, mit dem Verhältnis von architektonischer Autoreflexivität und gesellschaftlicher Reflexion, beschäftigt¹⁵.

Grundlegend ist für Steinmann, wie für Reichlin und Reinhart, eine Auffassung von Architektur, die sich deutlich von jeglichem bisherigen (Mono-)Funktionalismus abhebt. Danach erschöpft sich Architektur nicht nur in einem, im weitesten Sinne, soziokulturellen Gebrauch, durch den sie sich in einem direkten Wechselverhältnis zu der übrigen Gesellschaft befindet, sondern reflektiert im wesentlichen ihre eigene »Natur«: »Die Gesetze der Architektur sind in den Architekturen enthalten, 'le architetture sono l'architettura', wie Rossi schreibt¹⁶, oder: »[Die] 'Form [eines Kunstwerkes] bestimmt sich im Verhältnis zu anderen, schon vorhandenen Formen', wie der russische Formalist S klovskij als 'allgemeine Regel' nannte¹⁷. Wirklichkeit wird somit als geschichtlich bedingt verstanden, mithin als ein »Ort, an dem die eigene Zeit mit einer ganz bestimmten früheren in eine Konstellation tritt, die sich als Traditionszusammenhang bestimmen lässt«, wobei Tradition eine erkenntnistheoretische Kategorie darstellt, die den Umstand bezeichnet, »dass sich eine neue Bedeutung nur von schon bekannten her erschliesst, eine neue Norm nur von der alten, die sie aufhebt¹⁸.

»Danach wäre also die Architekturgeschichte«, schrieben Reichlin und Reinhart ein Jahr zuvor, »nicht ein gewaltiges Feld abgelagerter Erfahrungen, Entwurfsergebnissen [sic] und erprobten [sic] Möglichkeiten, sondern vielmehr der Ort, wo sich [...] die Bedeutung der Architektur definiert. Jedes Werk verweist [...] auf die Geschichte seines eigenen Typs, auf den jeweiligen Bezug zur Technologie, zur Natur, zu verwandten figurativen Erscheinungen, usw. Die Bedeutung eines architektonischen Werkes verstehen heisst somit, es in einem dichten Netz von Beziehungen zu situieren, ihm einen Platz in einem Wertsystem zuzuweisen«¹⁹.

Bereits an dieser Stelle zeigt sich recht deutlich der semiologisch-strukturalistische Einfluß, der für Reichlins weitere theoretische Entwicklung noch einen großen Stellen-

wert erlangen wird. Nicht länger wird hier »Bedeutung« als statische Relation von »Form« und »Inhalt« verstanden, sondern als dynamischer »Wert« eines »Systems von Beziehungen«, die ein architektonisches Werk auch unabhängig vom Willen seines Verfassers zu seiner Typologie, zur angewendeten Technologie, zur Topographie des Baugrundes, zur Ikonographie etc. unterhält. Dieses Beziehungssystem oder -geflecht ist es auch, das bei Reichlin und Reinhart gleichbedeutend wird mit ihrem Begriff des »Kontextes«, wobei sie einen Kontext »in presenza«, der den üblichen »historischen« Kontext und die vorhandene, greifbare (»präsenze«) Umgebung meint, von einem Kontext »in assenza« unterscheiden, mit dem »etwa die architektonische Imagination, die ein Projekt über mannigfache Assoziationen hervorgerufen hat, die formenden Kräfte, die aus der Auseinandersetzung mit der Architekturgeschichte hervorgegangen sind, usw.« gemeint sind²⁰. In einem Aufsatz über Gropius hat Werner Oechslin einmal von der »Unvermeidbarkeit der Geschichte« gesprochen²¹ – auch in dieser Hinsicht ist für sie Bauen, immer und notwendigerweise, ein Bauen im Kontext. Daher sind für sie die Fragen des Restaurierens und des Bauens in den sogenannten »historischen Zentren« nicht grundverschieden von denen der übrigen Architektur, sondern vielmehr deren Gradmesser und besondere Zuspitzung.

Alles dies mündet bei Reichlin und Reinhart im Jahr 1974 ein in die grundsätzliche Forderung, die Methoden des Entwurfes und jene der Kritik miteinander zu vereinen – benutzt wird hierbei das von Manfredo Tafuri herstammende Stichwort von der »operativen Kritik«²² – und eine architekturimmanente Theorie zu entwickeln, »die sich die Erarbeitung von Kategorien vornimmt, die geeignet sind, gleichzeitig Einheit und Verschiedenheit aller architektonischen Werke und also die dort vorfindbaren poetischen Verfahrensweisen zu erfassen«²³.

Auf diesen grundlegenden Positionen aufbauend, gelangt Steinmann in seinem Beitrag zu der These, eine derartige neue Architektur müsse ihre architekturgeschichtlichen Reflexionen in den Bauten und Projekten darstellen. Allerdings seien jegliche Versuche vermeintlicher Neuformulierungen von vorhandenen Verhältnissen zum Scheitern verurteilt, weswegen »als unmittelbare Benennung der Dinge« Formen aus der Vergangenheit in den Entwürfen wiederholt werden sollten. Die Gefahr nur noch bloße Tautologie zu schaffen, würde sich deswegen nicht ergeben, da jedes, mithin auch das architektonische Zeichen mehrdeutig sei und da somit durch Wiederholungen vielmehr ständig neue Bedeutungsverschiebungen und -veränderungen produziert werden würden, die aber mit den ursprünglichen Aussagen weiterhin verknüpft blieben. Die Wiederholung könne daher als ein Instrument des Erkennens aufgefaßt werden. Wenn also Reichlin/Reinhart in ihrer *Casa Tonini* gewisse grundsätzliche Formulierungen von Palladios *Villa Rotonda* wiederholen²⁴, dann kennzeichnet dies nicht nur ein allgemeines Verhältnis gegenüber den Phänomenen »Palladio« und »Palladianismus«, sondern drückt auch eine architektonische Antwort auf bestimmte Erwartungen des Bauherrn, auf eine bestimmte Art der historisch vorhandenen Bebauung in der Nachbarschaft oder auch auf bestimmte Arten des Entwerfens aus²⁵. Das heißt, durch die Wiederholung werden zugleich die entscheidenden Unterschiede sichtbar gemacht, die die Wiederholung von der »prima materia« trennen, womit letztlich beide eine je eigene Geschichtlichkeit zugemessen erhalten.

Diese »répétition différente«²⁶ gründet für Steinmann in der Anerkennung der technischen »Natur« der Architektur, die »stets auf beschreibbare Elemente und Verfahren zurückführbar«, also rational ist²⁷. Erneut zeigt sich an dieser Stelle die Übereinstimmung zu den Thesen und Forderungen Reichlin/Reinharts, wie sie oben bereits skiz-

ziert wurden: auch deren Postulat einer »operativen Kritik«, in der Entwurf und Kritik zusammenfallen, ist nur unter der Voraussetzung einer autoreflexiven und das Entwurfsverfahren betonenden Architektur denkbar, so wie letztlich jede moderne Poetik von Baudelaire bis Rossi die künstlerischen Verfahren nicht allein im Zweck aufgehen läßt, sondern sie gleichzeitig selber wieder thematisiert und demonstriert.

»Architektur vermag das Wirkliche [...] nicht unmittelbar zu benennen, sondern nur mittelbar, indem sie Formen wiederholt, mit denen sich entsprechende sozialisierte Erfahrungen – Konnotationen – verbinden. Architektur vermag das Wirkliche zu konnotieren, aber nicht zu denotieren [...]. Wenn wir von dieser Feststellung aus die Frage nach der Wirklichkeit stellen, merken wir, dass wir auf die Architektur zurückgewiesen werden. Wir finden bestätigt, dass sich die Bedeutung der Architektur in ihrer Beziehung auf sich selber bildet«²⁸.

Für einige Kritiker ergibt sich aus derartigen Formulierungen im Verbund mit den Veröffentlichungen der immer gleichen Fotografien der Projekte das Bild einer Architektur, die scheinbar ihr Selbstverständnis bevorzugt aus der Beschäftigung mit sich selbst gewinnt. Ein Bild mithin, dessen Kennzeichen und Hauptmotiv – die phänotypische Wiederaufnahme historischer Formulierungen – als tatsächliche Übereinstimmung von Vergangenen und Gegenwärtigem nicht zuletzt deswegen dargestellt wird, um daraus einen überzeitlichen Eklektizismus ableiten zu können, der gleichermaßen den Historismus des 19. Jahrhunderts und die sogenannte Postmoderne unserer Tage umfaßt und durch den sich die – im Vergleich zur vermeintlich primär sozial engagierten Modernen – ästhetizistische, soll heißen: politisch irrelevante, Haltung dieses Architekturkonzeptes »entlarvt«. Es handelt sich also um ein Bild, das, einer stilgeschichtlichen Betrachtungsweise entstammend, letztlich auf die Frage der gesellschaftlichen Rolle von Architektur (und Kunst überhaupt) abzielt.

Und so wundert es wenig, wenn aus dieser Perspektive die Arbeiten Reichlins und seiner Partner oftmals eine Rezeption erfahren, die – sowohl in den ablehnenden als auch in den befürwortenden Formen – das vorhandene künstlerische und kritische Potential der Projekte weder zu erkennen noch zu würdigen weiß²⁹. Den Blick allein auf die rasche Wiedererkennung der Formen geheftet, erwächst so eine ahistorische Argumentation, die in gleichem Maße den historischen Phänomenen – wie etwa dem Historismus des 19. Jahrhunderts – als auch den mittlerweile veränderten Bedingungen der architektonischen Disziplin nicht gerecht wird. Schon gar nicht ist eine derartige Argumentation in der Lage, die spezifische Qualität und den Stellenwert des Reichlinschen Ansatzes im Kontext einer allgemeinen Debatte um die Funktionen des Historischen in der zeitgenössischen Architektur näher zu bestimmen. So, als sei das bloße Vorhandensein von Historizität schon eine Qualität für sich, die nicht näher hinterfragt zu werden brauchte, wird in der Regel – von den Ausnahmen wird noch zu sprechen sein – nicht danach gefragt, durch welche architektonischen Verfahren diese Historizität, oder das, was damit zu umschreiben versucht wird, erzeugt wird und mit welchem Ziel dies geschieht. Die vielbeklagte Krise der Architektur erweist sich somit einmal mehr als Sprachkrise – weniger allerdings, wie oft behauptet, auf seiten der Architekturproduktion als vielmehr auf seiten der Architekturkritik.

Zugleich aber ist es auch der Kontext einer Post- oder Nachmoderne, in dem sich die spezifische und individuelle Stellung von Bruno Reichlin – und seinen Partnern – verdeutlichen läßt. Vereinzelt anspruchsvollere Versuche sich mit dem Phänomen der historischen Formen und Kompositionsverfahren in der Architektur zu befassen, setzen dann in der Regel auch genau an diesem Punkt an. So betont zum Beispiel Werner

Oechslin in seinem Artikel über das Verteilerzentrum in Coesfeld-Lette (Reichlin, Reinhart und Calatrava) insbesondere die Auseinandersetzung mit dem Erbe der klassischen Moderne: »Quite separately from their individual role in contemporary architectural affairs, they have drawn attention to a fundamental problem, a problem that in any case had been looming for some time: the need to set about, at a time when postmodern successes are receiving more and more publicity, rethinking what is the essence of the legacy of 'classical modernism'«. Allgemein erkennt Oechslin darin einen nachdrücklichen Beitrag zur aktuellen Debatte über die Architektur und ihre Traditionen: »By doing so, they have succeeded in laying a new emphasis on the contemporary debate over architecture and its traditional concerns«³⁰.

Oechslin war es auch, der einige Jahre zuvor in einem Aufsatz über *die Architekturauffassung Palladios und ihre Aktualität* die Reichlinsche Konzeption des Umganges mit der Architekturhistorie als »Umsetzung« und »offensichtliche Verarbeitung« gekennzeichnet und von Konzeptionen des »wörtlichen Zitierens«, etwa bei Allan Greenberg und Thomas Gordon Smith, unterschieden hatte³¹. Mit Blick auf die *Casa Tonini* und die *Casa Sartori*, die sich beide unter anderem einer Auseinandersetzung mit palladianischen Villenbauten verdanken³², schrieb Oechslin: »Durch [...] vielschichtige Bezüge – Umstellung, Vertretung, Zusammenfassung, Verdichtung, Reduktion, Raffung der Einzelform: durch Umsetzungen insgesamt, für die die Linguisten heute präzisere Begriffe als die Kunsthistoriker führen – setzen sich Reichlin/Reinhardt [sic] eindeutig von jener, in Nachahmung konkreter palladianischer Modelle begrenzten Tradition eines Palladianismus ab, der gerade wegen des zu hoch gesetzten Ziels (der Identität mit dem Vorbild nämlich) oft jämmerlich scheiterte«³³. Die Grundlage einer derartigen architektonischen Haltung – die sich im übrigen keineswegs auf die genannten beiden Bauten beschränkt – sieht Oechslin in einer zugleich historischen und systematischen Architekturbetrachtung, wie sie durch die auf Quatremère de Quincy und Durand zurückverweisende Typologiedebatte vorbereitet ist. Der Typus, als das allgemeine, systematische Prinzip hinter den historischen Konkretisierungen der unterschiedlichen Modelle, wird seitdem gleichermaßen zum Handlungshinweis (nicht: -anleitung) und zur kritischen Instanz. Einerseits wird es so dem Architekten erlaubt in einer Art zu entwerfen, die zugleich das Allgemeine der jeweiligen Bedingungen und Absichten als auch das Konkrete der historischen Konnotationen herausarbeitet, und andererseits entsteht dem Kritiker eine Möglichkeit, jeden neuen Entwurf vor dem Hintergrund des Spannungsgeflechtes von *regolarité* und *varieté*, also von Regelmäßigkeit und dem entsprechender individueller Anwendung, zu beurteilen. Hier ist der Punkt, an dem Oechslin das, aus seiner Sicht, neuartige und anspruchsvolle Anknüpfen Reichlins an die typologische Tradition darlegt. Wenn auch eindeutig an Verfahren der Moderne und speziell an Kategorien der modernen Sprachwissenschaft orientiert und geschult, würden die Reichlinschen Entwürfe doch generell die (Architektur-)Geschichte als verbindlichen Rahmen anerkennen, innerhalb dessen sie typologische Merkmale, d.h. Einzelformen, deren Verbindungen und geometrische Grundlegungen ebenso wie die jeweiligen historischen Konnotationen, aufnahmen und gemäß ihrer Intentionen umformten und verarbeiteten. Das Wichtige daran ist für Oechslin, wie er auch in späteren Aufsätzen wieder betont wird, die dabei entstehende Komplexität, die sowohl die Überraschung durch »Erfindungen« einzelner Entwürfe als auch die rationale Nachprüfbarkeit und Vergleichbarkeit aller Entwurfsentscheidungen umfaßt. Hiermit sieht er letztlich die entscheidende Voraussetzung für einen kritischen Diskurs über die Architektur als gegeben.

Einen etwas weiter gefaßten Zusammenhang der Auseinandersetzung mit der Historie hatte einige Jahre zuvor Pierluigi Nicolini als wesentlich für das Verständnis der Architektur von Reichlin/Reinhart voraussetzen wollen. In einem Aufsatz über eine kleine Serie von Projekten stellte Nicolini vor allem noch einmal die aus dem Umkreis Aldo Rossis herstammende Tendenz zur Hinwendung auf die »inneren« Gesetze der Architektur in den Vordergrund. Als wesentlich an Bruno Reichlins und Fabio Reinharts Architektur erschien ihm aus dieser Perspektive der erkenntnistheoretische Aspekt. Gemäß den Worten Karl Poppers, wonach die Natur einer Sache nicht anders als durch ihre Transformation zu erfahren sei, und wobei die Begriffe zu ihrer Beschreibung historische sein müßten, entwickle sich die architektonische Aussage in ihren Werken (die Nicolini Texte nennt) vermittels anderer Werke, die transformiert und umgewandelt würden und die damit letztlich wahre Aussagen über die Architektur als Disziplin erzeugten: »Ma in questo tessuto, che è il testo, e che si produce attraverso la trasformazione di altri testi in una 'disseminazione' derridiana l'architettura, pur non escludendo un processo di nuove inclusioni, si riflette su se stessa, diventa intrinseca a se stessa e ricerca nella perfezione tecnica e intellettuale della rappresentazione un punto estremo nel quale chiarirsi e nel quale sfuggire«³⁴.

Diesen zentralen Aspekt der Autoreflexivität der Architektur hat kürzlich noch einmal Luca Ortelli aufgegriffen in seinem Aufsatz über die *Casa Pellanda*. In Erweiterung der Thesen von Nicolini versucht Ortelli sich dem Problem aus eher semiotischer Sicht zu nähern und wieder auf den Entwurfsvorgang zurückzuführen: »Given the impossibility of putting a particular idea into effect or in the absence of a precise element, necessary to the syntax of the project, the problem is that of finding one that not only alludes to the missing element but which can substitute for it. This quest makes use of the different possibilities for elaboration of the forms and elements of architecture, but with a special predilection. To use the terms of a Bontempellian polemic, if 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«³⁵. In dieser Technik der Transfiguration, die er zu Recht als »synthetische« Technik beschreibt, liegt nach Ortelli jene unwiderstehlich evokative Kraft begründet, die alle Werke von Reichlin und Reinhart charakterisiere und die verantwortlich sei für jenen Effekt, der zugleich Bekanntheit und Fremdheit in einem Moment der Überraschung vereine. Aus einem subtilen Wechselspiel zwischen Repräsentation und Abstraktion, zwischen Wirklichkeit und Illusion, zwischen Symbol und Metapher entstünden sich multiplizierende Effekte, die immer wieder neue Bilder produzierten³⁶. In Abwandlung des bekannten Diktums von Le Corbusier über das Haus als »machine à habiter« könnte man ergänzen, daß so das Haus zur »machine à interpréter« wird, allerdings mit der Einschränkung, die Werner Oechslin wie folgt umschrieben hat: »None of this occurs in an arbitrary fashion, through the usual addition of a widening (and for this very reason less binding) textual legitimization, but through a detailed reasoning that refers to individual architectural interventions or patterns«³⁷. Für Ortelli aber liegt die letzte Gültigkeit der beobachteten Verfahren und Mechanismen in dem Versuch, der Architektur ihre kritische, narrative und symbolische Dimension zurückzugeben³⁸. ■

¹ Tendenzen. Neuere Architektur im Tessin, veranstaltet vom Institut gta der ETH-Zürich, Zürich 20.11.-13.12.1975, im Anschluß wurde die Ausstellung noch an der EPF von Lausanne, der TH in Darmstadt und der Universität Karlsruhe gezeigt; präsentiert wurden: *Casa Tonini*, *Haus in Rivera*, *Haus in Vezio* und *Castel Grande*.

² Beispiele für Veröffentlichungen, die sich explizit auf das Vorhandensein einer Tessiner Architektur stützen, sind: Beaudouin, Laurent und Rousselot, Christine, *architecture au tessin*, in: *AMC 45/1978*, S.31-43; Ostertag, Roland (Hrsg.), *Tessin. Bergdörfer und neue Villen*, Dokumentation einer Studien-gruppe des Fachbereichs Architektur der Technischen Universität Braunschweig, Braunschweig 1979; Werner, Frank, *Lieder, die man nicht erwartet*, in: *Bauwelt 39/1980*, S.1720-1738; *50 anni di architettura in Ticino 1930- 1980*, *Quaderno della Rivista tecnica della Svizzera italiana*, Red. Peter Disch, Bellinzona/Lugano 1983; Wagner, Gerhard und Wehberg, Hinnerk, (Hrsg.), *Tessin 82/83*, Dokumentation des Lehrstuhles B für Gebäudelehre und Entwerfen und des Lehrstuhles für Landschafts- und Gartengestaltung der TU Braunschweig, Braunschweig 1983; Bachmann, Dieter und Zanetti, Gerardo, *Architektur des Aufbegehrens. Bauen im Tessin*, Basel/Boston/Stuttgart 1985; (Red., d.s. Peter Disch u. Claudio Negri), *La ricerca dell'ultimo decennio in Ticino*, in: *Rivista tecnica 1-2/1985*; Werner, Frank, *Ein Mythos auf dem Prüfstein. Tessiner Architektur 1980-86*, in: *Bauwelt 41-42/1986*, S.1581-1615; ders. u. Schneider, Sabine, *Neue Tessiner Architektur. Perspektiven einer Utopie*, Stuttgart 1989; Brown-Manrique, Gerardo, *Architekturführer Tessin und Lombardei*, Stuttgart 1990; Kolme *arkkitehtia ticinosta/Three architects from Ticino, 1960-1990*: Snozzi, Galfetti, Vacchini, *Suomen ralcennustaiteen museo Helsinki*, Alvar Aalto *museo Jyväskylä*, Kat. hrsg. v. Pierre-Alain Croset, Helsinki 1990.

³ Vgl. Schmid, Silvana, *Weltberühmter Exportartikel*, in: *Bilanz (Schweiz) 5/1983*, S.52-55.

⁴ Fumagalli, Paolo, *Analoge gegen Moderne oder Gemeinplätze der Architektur*, in: *Werk, Bauen + Wohnen 11/1989*, S.2-3.; weiter heißt es nach dem zitierten Abschnitt: »Sprosse für Sprosse, Artikel für Artikel, steigt man tiefer auf der Leiter des schlechten Geschmacks, und die Gemeinplätze jagen sich. In einer Zeitschrift, die in Zürich herauskommt, einer Fachzeitschrift überdies [gemeint ist *Archithese*, P.L.], ist die Rede von einem Wettbewerb in Bellinzona und der 'Tradition der Tessiner Schule'. In einem einzigen Artikel sind folgende Formulierungen zu lesen: 'Ein Vorschlag aus der Gruppe der Analogen', 'Die Modernen ... halten sich zurück', 'Die Analogen sehen ... ein Stück Stadt', 'die Nachfahren der Modernen gegen die Analogen', 'Die Weiterführer der modernen und die Vertreter der analogen Architektur'. Und der Artikel endet (selbstironisch?) mit dem Satz: 'Die Gefahr besteht, dass über Glaubenssätze und nicht Projekte gestritten wird.' Die Architektur als Kriegsfilm und ihre Urheber als die 'Gu-

ten' oder die 'Bösen'. *Mamma mia*, wenn ich morgen früh verängstigt mein Haus verlasse, werden sie mich fragen, ob ich modern oder analog sei!« (S.3)

Bei aller grundsätzlichen Richtigkeit seiner Beobachtung übersieht Fumagalli, wie sehr die Gemeinplätze erzeugende Saat »unkritischer Kritiker« auch bei einigen Architekten sehr rasch auf fruchtbaren Boden gefallen ist. So hat es z.B. Mario Botta längst verstanden, seine Architektur zu einem unverwechselbaren Personalstil zu verdichten und diesen dann entsprechend zu vermarkten. Nicht zuletzt deshalb ist er es, der unter den Tessiner Architekten die meisten Nachahmer gefunden hat. So beschäftigte er zumindest zeitweilig eigens eine Mitarbeiterin, um alle Veröffentlichungen, die sich unmittelbar oder mittelbar auf ihn bezogen, zu sammeln, zu inventarisieren und für Ausstellungen aufzubereiten. Mittlerweile lächeln Bottas Bauten nicht nur von den offiziellen Plakaten der Tessiner Fremdenverkehrswerbung, sondern weltweit als 1:1-Modelle der »Tessiner Architektur« von San Francisco bis Japan: im Herbst 1990 sollen es circa 40 Projekte gewesen sein, an denen sein Büro gleichzeitig arbeitete. – Wie sehr diese Einschätzung stimmt, belegt u.a. Frank Werners Buch *Neue Tessiner Architektur*, a.a.O., das nicht mehr – wie der Titel suggeriert – der allgemeinen Entwicklung der Architektur im Tessin, sondern nur den neueren Arbeiten der arrivierten »Stars« Botta, Galfetti, Gianola, Snozzi und Vacchini gewidmet ist.

⁵ Ronner, Heinz, *Zur Lage der Architektur im Tessin*, in: *Kat. Tendenzen*, S.3.

⁶ Ebenda, S.7-8.

⁷ Zitat eines mit Prof. Alberto Camenzind anlässlich der Vorbereitungen zur Ausstellung am 24.2.1975 geführten Gespräches im bereits angeführten Artikel von Heinz Ronner (ebenda), S.4: »Da war die Italianità, die in jener Zeit, was die Sprache der Architektur anbetrifft, gerne mit der Architektur des Faschismus von Piacentini oder Muzio, welche im Tessin z.B. B. Bossi, M. Chiattonne, oder C. Chiesa inspirierte, identifiziert wurde. Sodann wendeten wir uns gegen die falsche Tessiner Architektur, welche zwei Strömungen kannte: In Anlehnung zum deutschschweizer Heimatstil existierte ein Tessiner Heimatstil, der von Tessiner Architekten getragen wurden. Vor allem aber kämpften wir – und es gilt heute wie damals gegen das, was man nördlich der Alpen fälschlicherweise für Tessiner Architektur hält, die importierte Interpretation des Tessin durch Aus-senstehende, wie sie für uns z.B. durch Siedler in Ascona verkörpert wurde. Die dritte Front schliesslich war gegen die in der deutschen Schweiz etablierte Architektur, gleichsam die Architektur jener gerichtet, welche der Tessiner Bautradition nicht vertrauten, repräsentiert durch gewisse Bauten der PTT und der SBB«.

⁸ Vgl. hierzu die Literaturliste zu Projekt Nr. 6 im Werkverzeichnis.

⁹ Vgl. etwa die Besprechungen des Projektes für die *Restaurierung des Castel Grande in Bellinzona* (Werkverzeichnis, Projekt Nr.11) oder die Besprechungen

der Restaurierung des Gemeindehauses in Prato-Sornico (Werkverzeichnis, Projekt Nr.9).

10 La Presenza Del Passato, Biennale di Venezia – Prima mostra internazionale di architettura, Venedig 1980; Katalog hrsg.v. Paolo Portoghesi, Venedig 1980; wiederholt als: La présence du passé, Festival d'automne, Paris 1981; wiederholt als: The presence of the past, Fort Mason Center, San Francisco 1982.

11 Vgl. etwa die Besprechungen zur Fabrik Sferax in Cortaillod (Werkverzeichnis, Projekt Nr.19), zum Gewerbebau Berani in Uster (Projekt Nr.29) oder zum Verteilerzentrum Ernsting in Coesfeld-Lette (Projekt Nr.38).

12 Vgl. die Besprechungen zu den Projekten Nr. 16, 22, 23 (Hauptbahnhof Luzern) und Nr. 17 (Obstmarktareal Herisau), aber auch zu Nr.20 (Schulhaus Montagnola).

13 Reichlin, Bruno und Reinhart, Fabio, Die Historie als Teil der Architekturtheorie, in: Archithese 11/1974 und Reichlin Bruno und Steinmann, Martin, Zum Problem der innerarchitektonischen Wirklichkeit, in: Archithese 19/1976.

14 Steinmann, Martin, Wirklichkeit als Geschichte ..., a.a.O., S.9-14.

15 Ebenda.

16 Ebenda, S.9.

17 Ebenda, S.10.

18 Ebenda, S.10.

19 Reichlin/Reinhart, Die Historie ..., a.a.O., S.21.

20 Ebenda, S.21-22.

21 Oechslin, Werner, Storia e stile in Gropius, in: Rassegna 45/1983, S.8: »L'inevitabilità della storia«.

22 Vgl. unten Kap. 3.2.1.

23 Die Historie ..., S.22.

24 Genauer gesagt handelt es sich um die symmetrische Bereinigung eines generierenden Schemas, das mehreren von Palladios Villen zugrunde liegen soll; vgl. Projekt Nr.6 im Werkverzeichnis.

25 Steinmann nennt ein weiteres Beispiel aus der Reihe von Reichlin/Reinhart-Entwürfen: »Oder ich denke an den vergitterten Träger, den gleichfalls Reichlin und Reinhart als Teil der Restaurierung des Castel[lo] Grande in Bellinzona vorschlugen. Der Träger verläuft entlang der Mauer, teilweise durch die im 18. Jahrhundert aufgestockten Häuser, die zuletzt als Zeughäuser dienten, und zwar auf der Höhe des früheren Wehrganges. Der Träger unterscheidet sich technologisch und morphologisch entschieden von diesem Wehrgang, er ist auf diesen aber mit der Figur des Parallelismus auf der Ebene der Typologie bezogen: beide sind Weg. Der Eingriff ist eine 'répétition différante' des Wehrganges als Weg, wobei die Unterscheidung, die diese verwirklicht, vor allem auf der Ebene des soziokulturellen Gebrauchs liegt. Der

Wehrgang, von dem aus früher das umliegende Gelände überblickt wurde, wird selber zum Gegenstand von Blicken gemacht. Nichts könnte seine Geschichtlichkeit besser ausdrücken!« (Wirklichkeit als Geschichte, S.12).

26 »Unterschied schaffende Wiederholung« schlägt Steinmann als sinnvolle Übersetzung vor, ebenda, S.11.

27 Ebenda, S.12.

28 Ebenda, S.14.

29 Ein besonders eklatantes Beispiel für eine ablehnende Rezeption stellt Francesco Dal Co's Besprechung der Ausstellung Tendenzen (Zürich 1975) dar (Dal Co, Critique d'une exposition, in: AA August 1975, wiederabgedruckt in: AA 190/1977, S.58-59; dort auch die Erwiderung von Reichlin und Steinmann: Critique d'une critique). Dal Co über die in der Ausstellung präsentierte Casa Tonini und unter Verweis auf den begleitenden Text der Projektverfasser: »Die Architektur spiegelt mechanisch die Sätze, die aus den Texten zusammenmontiert sind. Es handelt sich hier nicht mehr um (architektonische) Sprache (linguaggio), sondern eher um Redensarten (affabulazione) ... Trotz des abgeschlossenen Charakters des Ganzen scheint das architektonische Resultat einer Kitsch-Montage entsprungen« (Übers. zit. nach: Bachmann, Zanetti, Architektur des Aufbegehrens. Bauen im Tessin, Basel/Boston/Stuttgart 1985, S.27-28). Ein Beispiel für eine grundsätzlich wohlwollende, aber dennoch der Oberfläche verhaftetbleibende Rezeption stellt Werner Blasers Besprechung der gleichen Casa Tonini dar: »In this house (architectural) history is present not only in the organization of the rooms and in the handling of light but also in impressions and reminiscences of form evoked by present-day materials and techniques« (W.B., Architecture 70/80 in Switzerland, Basel/Boston/Stuttgart 1982, S.170).

30 Oechslin, Werner, Tecnologia e rappresentazione, in: Lotus International 45/1985, S.16.

31 Oechslin, Werner, Die Architekturauffassung Palladios und ihre Aktualität, in: Neue Heimat Monatshefte 1/1981, S.34-45.

32 Vgl. hierzu Projekt Nr.6 (Casa Tonini), bzw. Nr.13 (Casa Sartori).

33 Die Architekturauffassung ..., a.a.O., S.37.

34 Nicolini 1979, S.94.

35 Ortelii, Luca, Il disegno di un pavimento, in: Lotus International 58/1988, S.81.

36 Ebenda, S.76.

37 Oechslin, Tecnologia ..., a.a.O., S.10.

38 Ortelii, a.a.O., S.76: »un estremo tentativo di restituire all'architettura la sua dimensione critica, narrativa e simbolica«.

Mamma mia, wenn ich morgen früh verängstigt mein Haus verlasse,
werden sie mich fragen, ob ich modern oder analog sei!
Paolo Fumagalli¹

2. Die Neubewertung der Moderne

2.1. Postmoderne Versuche

Spricht man heutzutage von »moderner Architektur«, so wird man damit in aller Regel etwas völlig anderes bezeichnen wollen als mit dem scheinbar gleichbedeutenden, weil annähernd gleichklingenden Ausdruck »Architektur der Moderne«. Was sich hier zunächst nach philologischer Haarspalterei anhört und vermeintlich bloß auf die Unterscheidung von Adjektivierung und Substantivierung abhebt, zeugt tatsächlich aber von der nicht unerheblichen Bedeutungsverschiebung eines – nicht nur – für die Architektur dieses Jahrhunderts zentralen Begriffes: Zielt der Terminus »moderne Architektur« weitgehend auf die Vorstellung einer momentan aktuellen Theorie- und Entwurfstätigkeit ab und erweist sich somit noch immer im Baudelaireschen Sinne als mit der Vorstellung des Ephemeren, Transitorischen – im Gegensatz zum Ewigen, Unveränderlichen – verknüpft², so hat sich hiervon mittlerweile eine zweite, durch den Begriff »Architektur der Moderne« abgedeckte, Bedeutung abgespalten, die weniger ein gegenwärtiges Bewußtsein und Erlebnis von Zeit als eine kunsthistorische, genauer gesagt: eine stilgeschichtliche Klassifikation meint. Als Stil unter Stilen ist nun aus dem stets nur Vorübergehenden ohne zeitliche Ausdehnung eine meßbare Größe mit benennbarem Anfang und Ende geworden³. Eine Epoche, die sich problemlos der hinlänglich bekannten Abfolge Romanik, Gotik, Renaissance, Manierismus, Barock, Rokoko, Klassizismus, Romantik, Historismus angliedern läßt. Zusätzliche Evidenz erhält diese Begriffsgeschichte, in der sich nichts anderes als die Historisierung »der Moderne« ausdrückt, nimmt man gar die Wortkombination »Klassische Moderne« hinzu. Somit ist in unseren Tagen »Moderne« erstmals in der Geschichte des Begriffsfeldes zu einer Metapher für Vergangenes geworden und hat sich vom Zeiterlebnis der »Modernität«⁴ abgetrennt. Vernachlässigt man die Gebote grammatikalischer Präzision, ließe sich sagen, aus zwei synonymen Wörtern sind zwei homonyme geworden.

In der Zeit zwischen 1977 und 1984 traten eine Reihe von Publikationen und Ausstellungen an die Öffentlichkeit, deren Gemeinsamkeit in der Behauptung bestand, die Architektur der (seinerzeit) letzten zehn bis fünfzehn Jahre unterscheide sich grundlegend von der bisherigen Architektur dieses Jahrhunderts und besäße inzwischen bereits genügend Kohärenz um als neuer internationaler Stil gelten zu können⁵, zumal sich in der Architektur weltweit ähnliche Symptome feststellen lassen würden, wie sie auch in anderen Bereichen des geistigen und kulturellen Lebens zu beobachten seien. Obwohl Giovanni Klaus Koenig, dessen Assistent Bruno Reichlin von 1969 bis 1970 sein sollte, bereits 1960 Zweifel an den »ewigen« Werten des Neuen Bauens geäußert und den Alterungsprozeß der modernen Architektur beschrieben hatte⁶, hatte es bis jetzt gedauert, daß die These, die seit nahezu dem Beginn des Jahrhunderts dominierende »Moderne« habe einen Endpunkt erreicht und ein neues Zeitalter sei angebrochen, allgemeine Beachtung fand und internationale Zustimmung erhielt. Gemäß des seit Jahrzehnten angewandten und erprobten Verfahrens der Stilgeschichte wurden zahllo-