

Vittorio Magnago Lampugnani

Die abwesende Utopie

Skizze zu einer kritischen Geschichte
der städtebaulichen Leitbilder 1965-1985¹

Konkrete Utopie steht am Horizont jeder Realität.
Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung.²

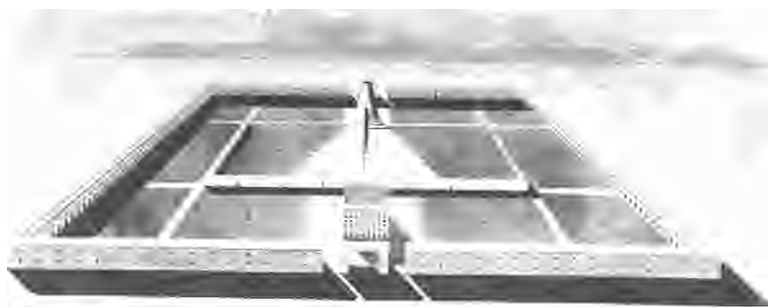
Eine Wasserscheide in der Entwicklung der avantgardistischen urbanistischen Kultur bildete das Treffen vom Team 10,³ das 1966 in Berlin stattfand. Dies ist scheinbar doppelt paradox: denn institutionell begann mit dieser Tagung der Verlust der Führungsposition der ehemals revolutionären Architektengruppe innerhalb der fortschrittlichen Produzenten städtebaulicher Leitbilder, ein Verlust, der 1971 auf dem letzten Kongreß in Toulouse le Mirail endgültig und allgemein feststellbar werden sollte; und inhaltlich standen kaum neue konzeptionelle Ansätze im Mittelpunkt der Diskussion. In der Tat traten die bedeutsamen und innovativen Impulse marginal, sozusagen neben der Hauptveranstaltung auf, und darüber hinaus durch zwei Außenseiter.

Der erste war Oswald Mathias Ungers, der bereits Anfang der sechziger Jahre begonnen hatte, mit Peter Smithson zusammenzuarbeiten, und mit diesem Treffen den Vorstellungen des Team 10 näherrückte. Sein 1964 in Angriff genommenes Projekt »Berlin 1995«, das noch die technologische Utopie der Megastruktur verfolgte und die Grundidee von Smithsons »urban infrastructure« übernahm, schlug anstelle des Verkehrswege-Systems für Automobile eine Kabinenbahn vor. Als Rasternetz über die alte Stadt gelegt, sollte sie die Erschließung der verschiedenen Nutzungseinheiten der Stadt (Wohnen, Arbeiten, Versorgung, Freizeit) in beliebiger Mischung gewährleisten. Damit war die Vorstellung der Funktions-trennung im städtischen Gefüge überwunden.

Der zweite Außenseiter war Herman Hertzberger, der als Gast zum Berliner Treffen eingeladen wurde. Das Team 10 suchte »permanente« architektonische und städtebauliche Elemente für die Schaffung seines Lieblingsmotivs der »urban infrastructure«; Hertzberger wies auf Amphitheater wie jenes von Lucca hin, welches trotz Umnutzung und Überwucherung mit anderen Gebäuden über Jahrtausende hinweg seine prägende Wirkung für die Stadt bewahrt hat. Damit lenkte er den Blick der urbanistischen Kultur, der damals nahezu ausschließlich in die exotische Ferne zu schweifen pflegte, wieder zurück auf die westeuropäische Stadt

(mit welcher sich letztendlich nolens volens auch das Team 10 befaßte) und ihre Geschichte. So bereitete er den Weg für die Überwindung der technizistischen Logik zugunsten der historischen Rationalität.

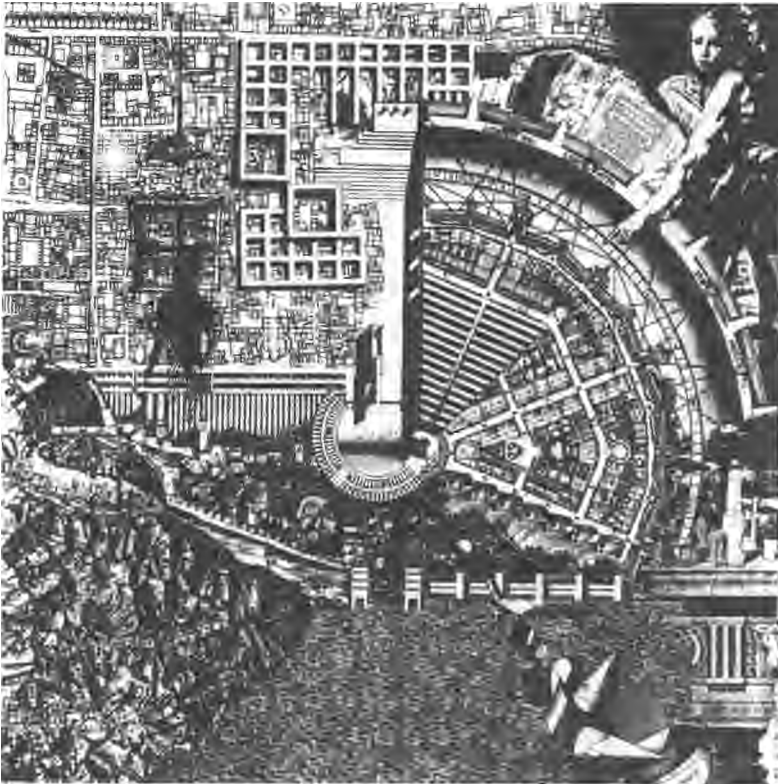
Mithin war es kein Zufall, daß Hertzbergers Beispiele und Argumente im Werk jenes Architekten wiederzufinden sind, dem bei dieser Überwindung das größte Verdienst zukommt: Aldo Rossi. Seine Forschung, die er theoretisch mit den ersten Schriften von 1956⁴ und praktisch mit den ersten Projekten von 1962⁵ einleitete, mündete in einen gleichzeitig »wissenschaftlichen« und persönlichen Theorienkonstrukt, der 1966 zum ersten Mal veröffentlicht wurde und in der Folgezeit die architektonische und urbanistische Kultur zutiefst beeinflussen sollte. Ausgangsposition, Programm und Inhalt sind bereits in der Überschrift zusammengefaßt: *Die Architektur der Stadt*.⁶



1. Aldo Rossi, Friedhof San Cataldo, Modena. Erstes Projekt. 1971. Perspektive.

Was Hertzberger noch zögernd und punktuell eingeleitet hatte, führte Rossi konsequent fort. Von einer scharfen Kritik der urbanistischen Konzeption des funktionalistischen Modernismus ausgehend, richtete er sein analytisches Augenmerk auf die abendländische Stadt und definierte sie neu: als archäologischen Artefakt von Menschenhand und als autonome Struktur von Geschichte. Denn wenn sie einerseits, als riesenhaftes Haus aus Häusern, Produkt menschlicher Arbeit ist, und somit von all den äußeren Bedingungen abhängig ist, welche diese Arbeit bestimmen, wird ihr andererseits im selben Augenblick ihrer Materialisierung eine Autonomie zuteil, die allein schon ihrer Präsenz und ihrer Form entspringt. In diesem Kontext taucht der Begriff der Permanenz wieder auf. Permanent sind nach Rossi die primären Elemente der Stadt: die Monumente (und an dieser Stelle findet sich wieder, unter anderem, das Beispiel des Amphitheaters von Lucca) und die Wohngebiete (nicht die einzelnen Wohnhäuser, die ersetzbar und daher nicht permanent sind);

sie bestimmen das Wachstum der Stadt innerhalb fester formaler und typologischer Regeln. An diese Regeln, die vorbestimmte aber unvorhersehbare Kombinationen ermöglichen, müssen sich auch neue Projekte für die Stadt halten. Dadurch wird ein Zusammenhang zwischen der Analyse und dem Entwurf, zwischen der Untersuchung von Bestehendem und der Erfindung von Neuem geschaffen. Der Apparat, der dies ermöglicht, ist die Analogie: sie löst die Typologie von der Geschichte ab und macht sie dank der damit gewonnenen Abstraktion verfügbar.



2. Aldo Rossi mit Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, La città analoga. Collage. 1976.

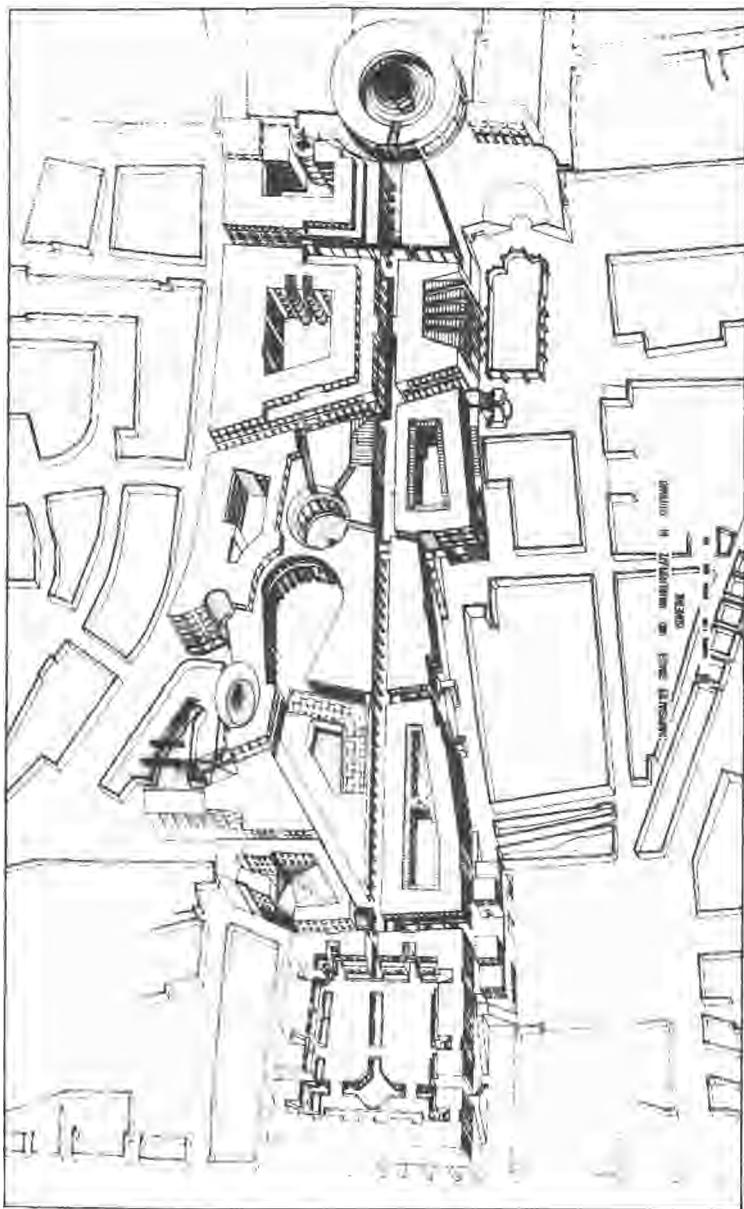
Dennoch ergibt sich aus alledem kein Modell, auch kein Leitbild für eine Stadt des 20. Jahrhunderts. Rossis aufklärerischem Impetus überlagert sich immer wieder, übergewaltig, ein tiefer Pessimismus: Die Zeit für heroische Taten ist vorbei, große Dinge können nicht mehr vollbracht

werden, aus sämtlichen generösen Bemühungen und tragischen Kämpfen geht allein (und immer, und unabwendbar) das Chaos siegreich hervor. Die europäische Stadt ist nicht länger das Haus der Lebenden, sondern der Toten; ihre ursprüngliche Funktion ist verloren, ihre Geschichte vorbei; sie ist nur mehr ein melancholischer locus der kollektiven Erinnerung, der wie ein musée sentimental erforscht zu werden vermag. Nur erforscht, möglicherweise mit Hilfe von Zeichnungen, keinesfalls aber nachgebaut. Die analoge Stadt, tauglich als intellektuelle Abstraktion oder künstlerische Parabel, versagt sich dem konkreten menschlichen Wohnen.

So schlugen sich Rossis urbanistische Ideen in suggestiven, ironischen und allegorischen Stadt-Tableaux nieder (»Roma interrotta«, »La città analogica«), nie jedoch in Stadtkonzepten als konkreten Utopien. Diesen Schritt sollten jene tun, die sich in seinem - mehr oder minder direkten - Einflußkreis bewegten.

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre begann Rob Krier, die von Rossi aufgestellte Hypothese, die tradierte Typologie von Straßen und Plätzen bilde die Primärstruktur der Stadt, zur Grundlage seiner Forschungs- und Projektarbeit zu machen. Er knüpfte dabei unter anderem an Eduard F. Seklers *Stadtmorphologische Studie zum Josefsplatz in Wien* an, die bereits 1961 abgefaßt worden war und den Begriff der Morphologie in seiner historischen Komplexität neudefinierte.⁸ Am »Beispiel der Innenstadt Stuttgart« entwickelte er seine emblematischsten Vorschläge zur »Rekonstruktion zerstörter Stadträume«; sie wurden 1973 von Rossi anlässlich der XV. Mailänder Triennale innerhalb der Ausstellung »Architettura Razionale« gezeigt und zwei Jahre später ausführlich publiziert.⁹ Im Bestreben, eine »ganze« und ganzheitliche Stadt wiederherzustellen, vernähte Krier die durch die Verkehrsbauten der Nachkriegszeit voneinander abgeschnittenen Viertel wieder miteinander und erschloß den Citybereich erneut für den Fußgänger, ohne dabei das Automobil vollständig zu verdrängen. Dafür »füllte« er an städtebaulich markanten Stellen die Löcher, welche die Bodenspekulation und die einseitig autofreundliche Stadtplanung der sechziger und siebziger Jahre in der historischen Textur aufgerissen hatten. Entschiedener (und schematischer) noch als Rossi wollte er jede städtische Neuplanung der formalen Ordnung des Gesamtgefüges untergeordnet wissen; aus diesem Grund entwickelte er seine vielgestaltigen Projekte nach eingehenden geschichtlichen Untersuchungen und stadtgestalterischen Analysen der betroffenen Bereiche.¹⁰

Gerade von dieser letzten, von Krier selbst immer wieder betonten Prämisse findet man jedoch im ehrgeizigen und riesenhaften Stuttgarter Projekt kaum eine Spur. Erscheint es auf der einen Seite durchaus glaubhaft, daß die monumentalen Achsen, die baumgesäumten Alleen,



3. Robert (Rob) Krier, Neugestaltung der Stuttgarter Innenstadt. Projekt. 1973-74.
Isometrie.

die mannigfaltig gestalteten Plätze, die langen Kolonnaden und die zahlreichen neuen Bauten die »kollektive Traurigkeit« erzeugende Leere einer kriegs- und planungszerstörten Stadt in erlebbare urbane Räume zu verwandeln vermögen, wirkt auf der anderen ihre Komposition wenig überzeugend: fahrig, verwirrend, und vor allem zufällig. Kein Wunder auch. Wird (sporadisch) von dem Vorgefundenen ausgegangen, dann nur von dem Einzelgebäude oder von der Gebäudegruppe, nie von dem historischen Gesamtplan des Quartiers oder der Stadt. In der Addition ergibt sich somit zwangsläufig ein heterogenes, ja unstimmiges Gebilde. De facto wird aber kaum von dem Vorgefundenen ausgegangen; vielmehr wird über das, was von der alten Stadt noch existiert, die Form einer neuen, ideellen Stadt gelegt. Diese neue Stadt ist unregelmäßig und extrem vielfältig, ein Zwitter aus Camillo Sittes Vorstellung einer mittelalterlichen urbanen Struktur, einer Barockplanung à la André Le Nôtre und einer Beaux-Arts-Anlage aus dem 19. Jahrhundert nach Ludwig Förster oder Joseph Stübben. Der Bürger, dem seine »Würde« wiedergegeben werden soll, fällt vom technokratischen Regen in eine überästhetisierte Traufe, in welcher er vor lauter architektonischer Höhepunkte kaum zur (nicht nur optischen) Ruhe kommt.

Anders als Rossi verzichtet Krier allerdings nicht auf die konkrete Utopie: er will keine Metapher des Gedächtnisses, sondern eine Stadt, in welcher Menschen wohnen. Dieser Stadt aber zieht er die melancholi-



4. Robert (Rob) Krier, Neugestaltung der Stuttgarter Innenstadt. Skizze. 1974. Perspektive.

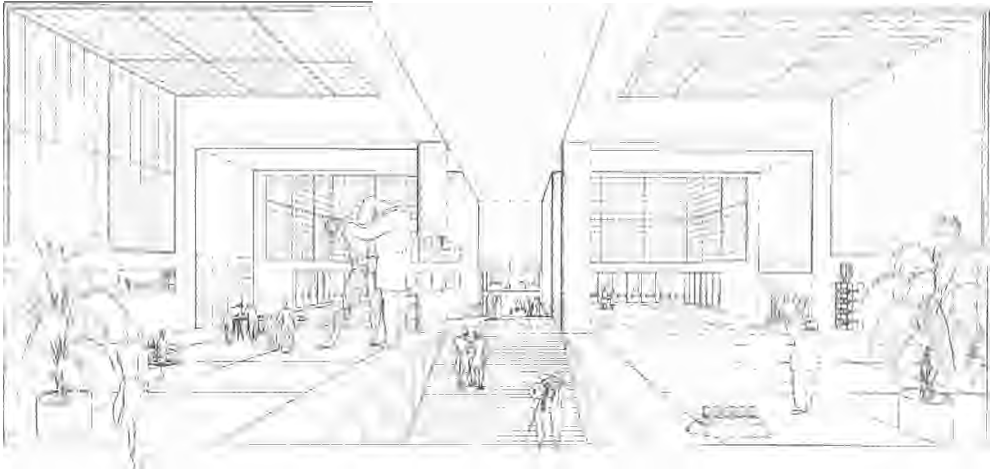
sche Larve der Geschichte über. Nur sie erscheint ihm Erlebbarkeit und Menschlichkeit zu gewähren. Indem er jedoch dies tut, fällt sein anfänglicher Optimismus zurück in Resignation, und er teilt mit Rossi die niedergeschlagene Einsicht, daß es keine Stadt des 20. Jahrhunderts gibt und geben kann. Sein Mut, die von Rossi nur abstrakt beschwörte analoge Stadt wirklich bauen zu wollen, schlägt ins Leere, und während er sich bereits in der Zukunft wähnt, hat ihn das Gespenst der Vergangenheit längst eingeholt.

Ähnliches gilt prinzipiell für die stadtplanerische Arbeit von Rob Kriers jüngerem (und radikalerem) Bruder Leon, die mit dem 1970 entstandenen Plan für Echternach, Luxemburg, einen ersten Auftakt erfuhr und mit den Projekten für den Royal Mint Square in London (1974), für das Quartier de la Villette in Paris (1976), für das Zentrum von Luxemburg (1978) und für Berlin-Tegel (1980) virtuose Höhepunkte feierte." Auch hierbei wird stets eine vorgedachte Idee von Stadt mit bemerkenswerter Arroganz über das jeweilige Planungsgebiet gelegt, und auch hierbei wird diese Idee der Vergangenheit entliehen. Allerdings basiert sie auf einer ebenso gründlichen wie intelligenten Analyse der historischen Stadt, und die Vergangenheit wird anspruchsvoller selektiert als bei Rob Krier. Leon entscheidet sich für eine feingliedrige, kompakte und weitgehend orthogonale urbane Struktur mit kleinen Blockgrößen und einer differenzierten Hierarchie von Verbindungen, vom Boulevard über Alleen und Straßen bis hin zu Gassen und Passagen. Streng geometrische Plätze bilden Brenn- und Orientierungspunkte im Netz des öffentlichen Stadtraums. Die Bebauung schreibt einfache historische Grundtypen und Gestaltelemente fort. Trotz mancherlei eklektizistischer und manieristischer Ausschweifung ist die Klassik das angestrebte Ziel und der überwiegende Bezugspunkt.

Diese klassische Wahl erlaubt es Leon Krier immer wieder, der Falle des Historismus zu entgehen und eine »zeitlose« Ruhe zu erreichen, die aus der Vergangenheit extrapoliert, aber aus ihr gelöst ist: Rossis Apparat der Analogie kommt erfolgreich zur Wirkung. Klassik ist kein Stil, sondern eine Haltung. Ihr zu huldigen beinhaltet keine Nostalgie.

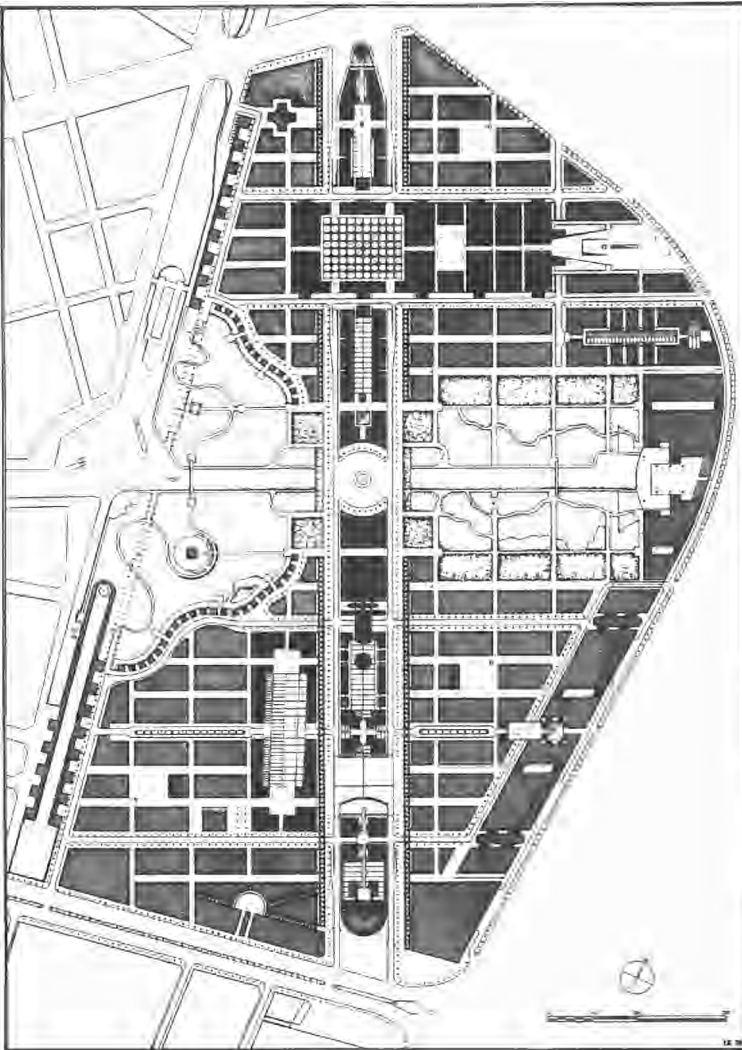
Dennoch ist der letzteren Hauch in so gut wie sämtlichen Projekten von Leon Krier spürbar. Bei aller Radikalität zeitigt seine Archäologie der Historie nie die reine klassische Abstraktion, sondern verharrt in der arkadisch verklärten Replika des Idealbildes der Stadt des vorindustriellen Zeitalters. Diese aber ist nicht einmal vergangen; sie hat, eben wie Arkadien, nie außerhalb der Imagination der Dichter und Maler existiert. Solchem Wissen entspringt leise Resignation. Und, bei allem großzügigen Engagement, ein Hintergrund von Überheblichkeit: jenseits jeglichen möglichen Zweifels implizieren die glücklich arbeitenden Handwerker, die geruhsam dahinflanierenden Pärchen, die mit wehenden

Schals vorbeibrausenden Motorradfahrer, die in eleganten Cabriolets auf ihre fiancées wartenden bon-vivants und die gemächliche Doppeldecker steuernden Flieger, welche die wunderschön altmodischen Tableaux bevölkern, daß diese verklärt vor sich hin strahlenden Städte nicht für Menschen aus unserer Zeit sind.



5. Leon Krier, Sprengel Museum, Hannover. Projekt. 1972. Innenraumperspektive.

Es ist aus diesem (und *allein* aus diesem) Grund, daß die Apodiktik, mit welcher der junge Krier seine Thesen vertritt und seine Vorschläge unterbreitet, bange macht. Die theatralische Entschiedenheit, mit welcher er »richtige« Lösungen neben »falsche« stellt und die »falschen« energisch durchstreicht, die Endgültigkeit, mit welcher er, wie weiland Le Corbusier, ein emphatisches »non« dazu schreibt¹², muten bei genauerm Hinsehen hohl an; denn das, was er mit der Insistenz eines Missionars aufdrängt, entzieht er sofort wieder. Und nebenbei bemerkt: Seine scheinbar behutsamen, eingängigen und rückwärtsgewandten Stadtkonzepte sind in Wahrheit nicht weniger schroff und brutal als jene des fortschrittsgläubigen Rationalismus der zwanziger Jahre. Mit der gleichen Indifferenz gegenüber der bestehenden Bausubstanz, mit welcher der Plan Voisin von 1925 mit der historischen Stadtstruktur von Paris aufräumte, um Platz für seine 18 jeweils 200 m hohen Superwolkenkratzer als Embleme des modernen, gesunden und glücklichen Lebens zu schaffen, legt sich die verträumt-monumentale, harmonische Komposition von La Villette arbiträr über ein Gebiet, das sie unbekümmert in ein anheimelndes Paradies des biedermeierlichen Urbanismus zu verwandeln trachtet.



6. Leon Krier, Quartier de la Villette, Paris. Projekt. 1976. Gesamtplan.

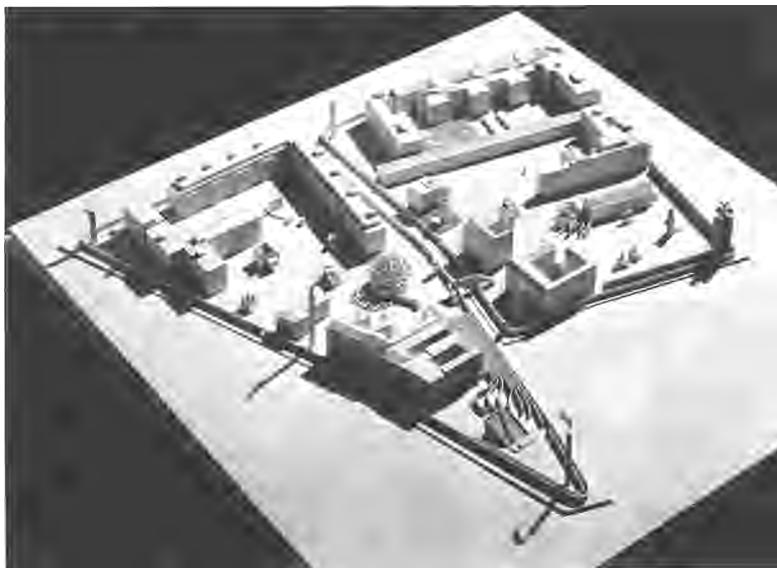
Die Gefahr, die beiden Krier-Brüdern (wenn auch in durchaus ungleichem Maß) mit ihren urbanistischen Konzepten droht, ist jene der Widerspruchslosigkeit. Ihre Aufmerksamkeit für die historische europäische Stadt verführt sie dazu, diese tel quel fortzuschreiben; damit sichern sie sich zwar die Kritik der Architekturkollegen, aber auch die

Zustimmung des Publikums. Diese ist, als mögliches Symptom von Populismus, alles andere als schmeichelhaft und schon gar nicht beruhigend. Und in der Tat: Das aufwieglerische Potential ihrer kritischen Vorstellungen, welche die *Unwirtlichkeit unserer Städte*¹³ schöpferisch anklagen und durch Gegenwelten unerbittlich entlarven, kippt leicht in das Gegenteil. Anstatt dazu anzuregen, eine unwohnliche Welt zu verändern, damit sie wohnlich werde, wird diese dadurch erträglich gemacht, daß nostalgische Alternativvisionen als »kleine Fluchten« an die Wand - im wahrsten Sinn des Wortes - »gemalt« werden. Es ist mithin kein Zufall, daß Rob Kriers erstes größeres realisiertes Werk, die Wohnbebauung Ritterstraße-Süd in Berlin (1977-80), die folkloristischen Züge einer displazierten Ferienarchitektur nicht ganz zu verheimlichen vermag.

Ein extremer Kontrast zur Krierschen Sehnsucht nach »heiler« Ganzheit als John Hejduks Lust am Fragment läßt sich kaum ausdenken. Sie bahnte sich bereits in seinen frühen Projekten an und gewann seit 1975 mit den Vorschlägen für Venedig eine städtebauliche Dimension. Themen, die für Hejduks urbanistische Utopie maßgeblich werden sollten, materialisierten sich in gezeichneten Projekten: die Todesobsession in »The Cemetery of the Ashes of Thought« (1975); die Stadt als Collage singulärer Objekte (eine vorn Kubismus übernommene Technik) in den »Seven Guard Towers for Cannaregio«; der übersteigerte Individualismus Thoreauscher Provenienz im »House of the One Who Refused to Participate« (beide 1978-79).¹⁴

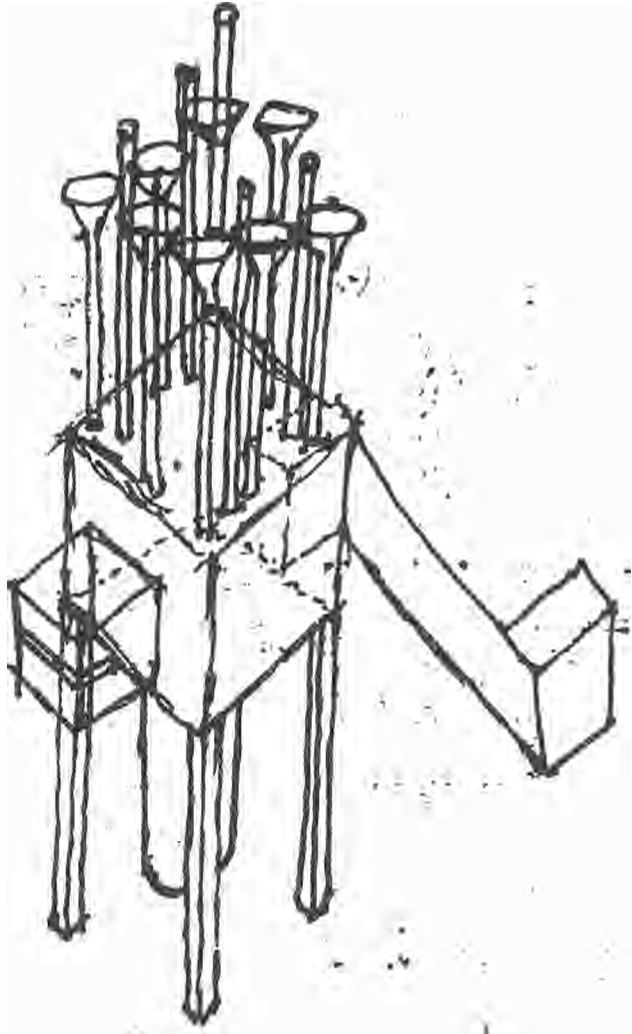
Diese Themen wurden 1981 in »The Berlin Masque« weiterentwickelt. Dort, wo die Vorgaben der Internationalen Bauausstellung Berlin die schöpferische Wiederherstellung einer weitgehend zerstörten Stadt verlangten und das Zunähen der zerrissenen und ausgefransten urbanen Textur suggerierten, machte Hejduk genau das Gegenteil: er sublimierte die Zerrissenheit zur Poesie. Le Corbusier hatte in Chandigarh (1950-65) vereinzelte objets à réaction poétique in einem subtilen Spannungsfeld über die Landschaft verteilt, um eine neue Stadt zu beschwören; Hejduk tat das gleiche, aber mit entgegengesetzter Absicht: um eine alte Stadt in Frage zu stellen. In seinen verzauberten Visionen bevölkern sich die verwilderten Grundstücke zwischen düsteren Brandmauern und ungepflegten Straßen mit ebenso ästhetischen wie sinnlosen architektonischen Gegenständen und kleinen ingeniösen Monstren, die menschliche Tragödien technisch inszenieren. Weit davon entfernt, die Stadt als solche rekonstruieren zu wollen, evozieren sie, wie Italo Calvino in *Le città invisibili*¹⁵, ihr konzeptionelles Gespinst aus Traum, Erinnerung und Zeichenhaftigkeit.

»The Berlin Masque« ist ein Projekt, welches sich die eigentümliche Poesie der Stadt Berlin zueigen macht und sie in einem ambivalenten »J'accuse« schöpferisch verarbeitet. Daß dies ganz im Rahmen von



7. John Hejduk. Städtebauliche Neuordnung von Block 19 (Wilhelmstraße), Berlin. Projekt. 1981. Modell.

Hejduks übergreifender urbanistisch-utopischer Konzeption geschieht, offenbart die Vision »The Rural Community of Hanover-Lancaster« (1982 ff.), die sich als Weiterentwicklung der Vorschläge für Berlin darstellt.¹⁶ Das anti-städtische Element triumphiert: bereits der Name weist die Gemeinschaft, ihrer beachtlichen Größe (69 Grundobjekte) ungeachtet, als rural aus; das gesamte Gebilde stellt sich als weitgehend willkürliches Agglomerat singulärer objets trouvés dar, nicht als gesetzmäßige und geschlossene Struktur von Häusern; das Zentrum ist bezeichnenderweise leer. Die einzelnen Objekte, weit davon entfernt, miteinander einen wie auch immer gearteten Dialog zu führen, verschließen sich im eigenen Individualismus, der zu einer extrem (und ironisch) funktionalistischen Interpretation ihrer zwecklosen Zweckbestimmung führt. Diese spiegelt Hejduks Todesbesessenheit und seine Faszination für das Foucaultsche Binom »surveiller et punir«¹⁷ wider: die Rural Community besitzt einen Friedhof, ein Gefängnis, ein Gerichtshaus, ein Krankenhaus, ein Haus des Veterinärs (mit einem Sonderausgang für tote Tiere), ein Schlachthaus; hinzu kommen das Haus des Selbstmörders, das Haus der Witwe, das Haus des Aufpassers, das Haus des Todes und verschiedene Wachtürme. Die »Stadt der Zukunft« entpuppt sich als surrealistische Assemblage heiterer Todesmaschinen, die als Bühne für eine Inszenierung von Franz Kafkas »Prozeß« dienen könnte.



B. John Hejduk. Architektonisches Objekt. Studie. Um 1983.

Bei aller Unterschiedlichkeit der Ausgangspositionen kommt Hejduk somit genau dort an, wo auch Rossi hingelangt: zur Stadt der Toten. Rossi

geht von der Ablehnung des funktionalistischen Modernismus aus, Hejduk führt ihn ad absurdum; Rossi absorbiert die Geschichte, Hejduk läßt sie an sich abperlen; Rossi verkörpert, wenngleich ohne figurative Anleihen, die Essenz der italienischen Stadt, Hejduk jene der amerikanischen Suburbia. Beide jedoch erreichen Visionen des unabwendbaren Chaos, in welchem allein die Erinnerung der Ordnung über den Trümmern des großen Hauses der Lebenden schwebt. Die Utopie bleibt unwohnlich und unbewohnbar, und der Hölderlinsche Traum wird gebrochen: der Mensch, der noch den Anspruch hat, dichterisch zu sein, kann im 20. Jahrhundert auf Grund eben dieses Anspruchs nicht wohnen.



9. O.M.A. (Office for Metropolitan Architecture). The City of the Captive Globe. Gemälde von Zeo Zenghelis. 1976. Isometrie.

Diese Resignation - Martin Heidegger hatte sie bereits 1951 in seinem Darmstädter Vortrag »Bauen, Wohnen, Denken« ansatzweise vorgezeichnet¹⁸ - verraten, in unterschiedlichem Maß und in unterschiedlicher Weise, so gut wie alle urbanistischen Utopien der Gegenwart. Rem Koolhaas' metropolitane Visionen wie »The City of the Captive Globe« (1972) sind nichts anderes als konkrete Metaphern des Lebens in der Stadt, die keine entwerferischen Hinweise vermitteln, sondern das Manhattan von Francis Scott Fitzgeralds »jazz age« zeichnerisch erforschen - übrigens mit dem gleichen leicht melancholischen Rückblick, mit wet-

chem Rossi die klassisch-abendländische Stadt analysiert. Nicht zufällig ist Koolhaas stark von Oswald Mathias Ungers beeinflusst, dessen Bestreben, in seinen städtebaulichen Projekten die »Poesie des Ortes« durch behutsame Eingriffe herauszuarbeiten, wiederum in Rossis Verständnis von Stadt wurzelt: ein Ort des Chaos, wo jeder Versuch, Ordnung »von oben« zu schaffen, unweigerlich zum Scheitern verurteilt ist, zumal nur »von unten« her das Chaos domestiziert und lyrisch überhöht zu werden vermag. Ähnliches geschieht, wenn auch auf der Grundlage völlig anderer ideologischer Voraussetzungen, in Peter Cooks »Arcadian City« (1976-78), in welcher die unerbittliche Logik der Archigram-Projekte der sechziger Jahre einer romantisierenden Nostalgie und einem zunehmenden Kohäsionsverlust des städtischen Gefüges weicht: nach den tollkühn-heroischen Metropolen der Technokratie wird die nicht-heroische Dimension der englischen Vororte gefeiert.

Lediglich in vereinzelt städtischen Projekten von vereinzelt, meist jüngeren Architekten kommt, wenngleich in »kleinem« Maßstab, der Glaube an die Stadt noch zum Ausdruck. Keine zusammenhängende, umfassende Utopie; aber die Fragmente brüten nicht introvertiert ihre eigene resignative Selbstgenügsamkeit aus, sondern teilen das - zunächst weitgehend abstrakte - Vertrauen mit, daß es eine Stadt des 20. Jahrhunderts geben kann, die sich an jener der Vergangenheit orientiert, ohne sie zu kopieren oder zu negieren.

Solcherlei Idealismus ist weder leichtfertig noch naiv optimistisch. Er setzt sich keineswegs über Heideggers bedrückende Feststellung hinweg, die »Sterblichen« seien auf der Suche nach dem »Wesen des Wohnens« und müßten »das Wohnen erst lernen«¹⁹; im Gegenteil, er nimmt sie zutiefst ernst. Er macht sich daran, das Wohnen beizubringen. Und zwar mit dem Mittel des Architekten, nämlich mit konkreter Architektur. Er begnügt sich nicht damit, die Stadt, wie sie ist, lesbar zu machen, poetisch zu überhöhen oder zu kritisieren; er beschwört eine neue Stadt, in welcher die »Sterblichen« das Wohnen üben können. Dies allein genügt freilich nicht, um Hölderlins »Heimatlosen« eine Heimat im Sinn von Ernst Bloch zu geben; aber es weist den Weg, den ein Architekt innerhalb der Grenzen (und der Beschränkungen) seiner Disziplin zu gehen vermag, um die Heimatlosen ihrer Heimat näherzubringen.

Anmerkungen

- 1 Die Bezeichnung »Skizze« für den vorliegenden Text ist ein Euphemismus; »Fragment«, »Ansatz« oder »Erster Versuch« wäre angesichts der Unvollständigkeit dieser »kritischen Geschichte« angemessener. Die Auswahl der diskutierten Ideen, Theorien und Projekte ist extrem arbiträr; und wenn auch Werke

wie Louis Kahns Dacca (1962-1974) oder James Stirlings Wohnquartier in Runcorn New Town (1967-1974) innerhalb eines Aufsatzes, der sich mit Utopien auseinandersetzt, auf Grund der Tatsache ihrer stattgefundenen Realisierung noch mit Berechtigung unerwähnt bleiben können, so geht das für die abstrakten urbanistischen Ideen, die ihnen zugrundeliegen, nicht an. Gleiches gilt für viele andere (latente oder explizite) städtebauliche Utopien der Gegenwart. Im Grunde liegt der Ursprung sämtlicher Ungereimtheiten (die eine viel längere Rechtfertigung verlangten als diese) im Wort »Geschichte«; darauf, und vor allem auf den damit verbundenen Anspruch, wollte ich aber in der Zukunftsperspektive gerade *nicht* verzichten. Was ich im Subjekt zu wenig eingehalten habe, habe ich in dessen Attribut, »kritisch«, kompensiert: es ist fast eine Polemik daraus geworden. Den betroffenen Freunden und Kollegen gegenüber kann ich nur einen mildernden Umstand anführen: den tiefen Respekt für ihre Arbeit, der sich in der Gewissenhaftigkeit ausdrückt, mit welcher ich mich bemüht habe, sie zu diskutieren.

2 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*. 17. Gesamtausgabe in 16 Bänden, Bd. 5, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, S. 224ff.

3 Alison Smithson (Hrsg.), *Team 10 Primer*, MIT Press, Cambridge, Mass. und London 1968.

4 Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, clup, Mailand 1972.

5 Francesco Moschini (Hrsg.), *Aldo Rossi, Progetti e disegni 1962-1979*. Projects and drawings 1962-1979, Centro Di, Florenz 1979.

6 Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio Editori, Padova 1966.

7 »It is no longer possible to do anything about it: to modify the misery of modern culture, a great popular movement is necessary, and the misery of architecture is the expression of this knowledge.

In looking at a ruin, especially in the city, I noticed that the contours of things became clouded and confusing. In the exaggerated silence of an urban summer, I grasped the deformation, not only of ourselves, but of objects and things as well. Perhaps there was a certain bewilderment in looking at things which only became more obscure the more precise they were. Out of this bewilderment, I thought, one could attempt to make a project: a house, for example. I felt that the disorder, if limited and somehow honest, might best correspond to our state of mind.

But I detested the arbitrary disorder that is indifferent to order, a kind of moral obtuseness, complacent well-being, forgetfulness.

To what, then, could I have aspired in my craft?

Certainly to small things, having seen that the possibility of great ones was historically precluded.«

Aus: Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*, Oppositions Books, The MIT Press, Cambridge, Mass. und London 1981.

8 Eduard F. Sekler, *Stadtformologische Studie zum Josefsplatz in Wien*, 1961.

9 Rob Krier, »Rekonstruktion zerstörter Stadträume, demonstriert am Beispiel der Innenstadt Stuttgarts«, in: *Inventur. Stuttgarter Wohnbauten 1865-1915*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart in Zusammenarbeit mit dem Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Zentralstelle Stuttgart, Stuttgart 1975 (Ausstellungskatalog), S. 93-98.

10 Rob Krier, *Urban Projects 1968-1982*. Catalogue 5. The Institute for Architecture and Urban Studies, Rizzoli International Publications, New York 1982.

11 Leon Krier, *Drawings 1967-1980*. Archives d'Architecture Moderne, Brüssel 1980.

12 Vergleiche: Leon Krier, Maurice Culot, *Contreprojets, Controprogetti, Counterprojects*. Archives d'Architecture Moderne, Brüssel 1980.

- 13 Alexander Mitscherlich, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977.
- 14 Alle diese Projekte in: Francesco Dal Co (Hrsg.), *10 immagini per Venezia*, Officina Edizioni, Roma 1980.
- 15 Italo Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972.
- 16 Kim Shkapich (Hrsg.), John Hejduk, *Mask of Medusa. Works 1947-1983*. Rizzoli International Publications, New York 1985.
- 17 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris 1975.
- 18 Martin Heidegger, »Bauen, wohnen, denken«, in: *Vorträge und Aufsätze*, Günter Neske, Pfullingen 1954, S. 145-162.
- 19 Martin Heidegger, »Bauen, wohnen, denken«, op. cit.(Anmerkung 18), S.162.