

**Candide—
Journal for Architectural
Knowledge**

You have downloaded following article/
Sie haben folgenden Artikel heruntergeladen:

Title (English): The Socialist Perspective of the XV Triennale di
Milano. Hans Schmidt's Influence on Aldo Rossi
Titel (deutsch): Die sozialistische Perspektive der XV. Triennale di
Milano. Hans Schmidts Einfluss auf Aldo Rossi

Author(s)/Autor(en): Angelika Schnell

Translator(s)/Übersetzer: Fiona Fincannon

Source: *Candide. Journal for Architectural Knowledge* No. 02 (07/2010), pp. 33–72.

Published by: Transcript Verlag, Bielefeld, on behalf of *Candide*.

Stable URL: tbc

The content of this article is provided free of charge for your use. All rights to this article remain with the authors. No part of the article may be reproduced in any form without the written consent of the author(s) and *Candide. Journal for Architectural Knowledge*.

For further details, please see www.candidejournal.net.

GRANDIDE IN: 7

Angelika Schnell
**The Socialist Perspective of the
XV Triennale di Milano**
Hans Schmidt's Influence on
Aldo Rossi

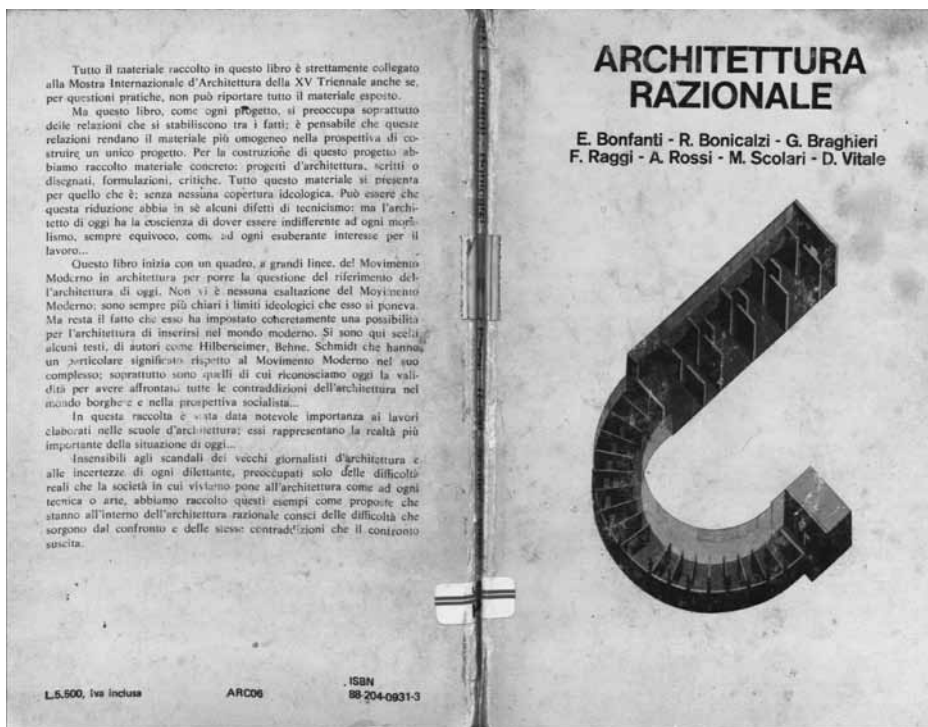
Angelika Schnell
**Die sozialistische Perspektive der
XV. Triennale di Milano**
Hans Schmidts Einfluss auf
Aldo Rossi

Project

Angelika Schnell is a historian and theoretician of architecture. After pursuing studies in theater and architecture in Munich, Berlin, and Delft, she was an editor of the quarterly *ARCH+* in Berlin from 1993 to 2001. She completed her PhD on Aldo Rossi's theoretical work and has published numerous scholarly articles on architecture and urbanism in the twentieth and twenty-first centuries. She has been teaching architectural design, history, and theory at European universities and colleges since 1999 and is now a professor at the Academy of Fine Arts Vienna.

Angelika Schnell ist Architekturtheoretikerin und -historikerin. Nach einem Studium der Theaterwissenschaften und der Architektur in München, Berlin und Delft war sie von 1993 bis 2001 Redakteurin der Zeitschrift *ARCH+*, Berlin. Sie promovierte über das theoretische Werk von Aldo Rossi und hat zahlreiche wissenschaftliche Aufsätze über Architektur und Städtebau des 20. und 21. Jahrhunderts veröffentlicht. Seit 1999 lehrt sie sowohl Architekturtheorie und Architekturgeschichte als auch Entwurf an verschiedenen Universitäten und Hochschulen in Europa; derzeit bekleidet sie eine Professur an der Akademie der Bildenden Künste Wien.

English translation:
Fiona Fincannon.



Architettura Razionale. Cover of the exhibition catalog of the XV Triennale di Milano, 1973.

Architettura Razionale. Umschlag des Ausstellungskatalogs der XV Triennale di Milano, 1973.

The Socialist Perspective of the XV Triennale di Milano

Hans Schmidt's Influence on Aldo Rossi

For architectural historians, it is clear that the name Aldo Rossi stands for overcoming postwar modernism, because it was through his theory of *Architettura Razionale* that attention was directed back to traditional architectural forms and types that had survived the test of time. However, this is only one aspect of Rossi's theory. As a Marxist, Rossi felt that he had a duty to a historical model that explains architecture as the product of specific social contradictions. His theoretical texts therefore articulate different influences, which at times conflicted. When the 1973 Triennale di Milano was held, Rossi was obviously influenced by Hans Schmidt and the idea of the socialist city. This was entirely evident from his introduction to the exhibition catalog, but almost no one took any notice of it. This essay analyzes their relationship—seldom researched until now—with the aid of Rossi's introduction and the writings of Hans Schmidt, which cast new light onto Rossi's concept of type.¹

Architettura Razionale

1973 was an important year in Aldo Rossi's career. Seven years after the publication of his much-noted book *L'architettura della città*, he made his definitive entrance onto the international stage, as principal curator of the XV Triennale di Milano.² *Architettura Razionale*, the title of that exhibition, sounded quite provocative at the time because it reawakened ambivalent memories of Gruppo 7, the avant-garde group cofounded by Giuseppe Terragni. In admiration of Le Corbusier, the group had given itself the name Movimento Architettura Razionale (MAR) in 1928, only to change it just two years later to Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR); under that name it publicly endorsed Italian Fascism.

But this reference was part of the agenda, for it was considered that the rationalist legacy of modern architecture had to be vaunted as such, in programmatic opposition to functionalism, which to a certain degree was considered modernism's bad legacy. On the very first pages, the accompanying exhibition catalog quoted (in Italian translation) Adolf Behne's definition from *Der moderne Zweckbau* of 1926, in

¹ This essay is part of the author's doctoral thesis, entitled *Die Konstruktion des Wirklichen – Eine systematische Untersuchung der geschichtstheoretischen Position in der Architekturtheorie Aldo Rossis*, presented to the Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (Advisor: Prof. Dr. Sokratis Georgiadis). It is primarily Rossi's theoretical work that is analyzed, principally the early essays of the 1950s

and 1960s, some of which the author has translated for the first time into German.

² The curators of the XV Triennale di Milano were, in addition to Aldo Rossi: Ezio Bonfanti, Gianni Bragheri, Rosaldo Bonicalzi, Giorgio Grassi, Franco Raggi, Massimo Scolari, and Daniele Vitale.

Die sozialistische Perspektive der XV. Triennale di Milano

Hans Schmidts Einfluss auf Aldo Rossi

Für die Architekturgeschichtsschreibung ist klar, dass der Name Aldo Rossi für die Überwindung der Nachkriegsmoderne steht, da durch seine Theorie einer *Architettura Razionale* die Aufmerksamkeit wieder auf tradierte, die Zeiten überdauernde Architekturformen und -typen gelenkt wurde. Doch dies ist nur eine Seite von Rossis Theorie. Als Marxist sah sich Rossi auch einem historischen Modell verpflichtet, welches Architektur als Produkt von spezifisch gesellschaftlichen Widersprüchen erklärt. In seinen theoretischen Schriften artikulieren sich deshalb verschiedene, zuweilen schwer vereinbare Einflüsse. 1973, im Jahr der Triennale di Milano, steht er deutlich unter dem Einfluss von Hans Schmidt und der Idee der sozialistischen Stadt, was sein kaum wahrgenommener Einleitungstext zum Ausstellungskatalog offenbart. Der vorliegende Aufsatz untersucht dieses bisher wenig erforschte Verhältnis anhand der Einleitung von Rossi sowie anhand der Schriften Hans Schmidts, die ein neues Licht auf Rossis Typusbegriff werfen.¹

Architettura Razionale

1973 war ein wichtiges Jahr in der Karriere von Aldo Rossi. Sieben Jahre nach Veröffentlichung seines vielbeachteten Werks *L'architettura della città* betrat er als Hauptkurator der XV. Triennale di Milano endgültig die internationale Bühne.² *Architettura Razionale* war der damals recht provokant klingende Titel dieser Ausstellung; ließ er doch zwiespältige Erinnerungen an den Gruppo 7 wach werden, jene Avantgarde-Gruppierung um Giuseppe Terragni, die sich in Bewunderung für Le Corbusier 1928 zunächst MAR (Movimento Architettura Razionale) nannte, um sich bereits zwei Jahre später in MIAR (Movimento Italiano per

l'Architettura Razionale) umzubenennen und offen den italienischen Faschismus zu begrüßen.

Aber dieser Bezug war Teil des Programms. Denn das rationalistische Erbe der modernen Architektur galt es als solches zu rühmen – in programmatischer

¹ Bei dem vorliegenden Beitrag handelt es sich um einen Ausschnitt aus der Dissertation der Verfasserin mit dem Titel *Die Konstruktion des Wirklichen – Eine systematische Untersuchung der geschichtstheoretischen Position in der Architekturtheorie Aldo Rossis*, vorgelegt an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (Prof. Dr. Sokratis Georgiadis). Vornehmlich wird das theoretische Werk Rossis untersucht, vor allem die frühen

Aufsätze aus den 1950er und 1960er Jahren, die teilweise eigens übersetzt worden sind.

² Als Kuratoren der XV. Triennale di Milano zeichnen neben Aldo Rossi verantwortlich: Ezio Bonfanti, Gianni Bragheri, Rosaldo Bonicalzi, Giorgio Grassi, Franco Raggi, Massimo Scolari, Daniele Vitale.

which he undertakes to make the conceptual distinction between rationalism and functionalism, one that will be crucial for the post-war Rationalists.³ "Nothing is more self-evident than that a rationalist should stress form. Form is nothing more than the consequence of establishing a relationship between human beings. For the isolated and unique figure of nature there is no problem of form. Individuals, even individuals in nature, are free. The problem of form arises when an overview is demanded. Form is the prerequisite under which an overview becomes possible. Form is an eminently social matter. Anyone who recognizes the right of society recognizes the right of form."⁴

The Italian curators apparently concluded that Rationalist Architecture, therefore, is (still modern) architecture that understands every architectural problem first and foremost as a problem of form and not as a problem of technical and social functions from which form was, in the end, to follow.⁵ As an oppositional concept, Rationalism is liberated from the bonds tying it to modern science, technology, and economics, and can once more bring to architecture that which modernism had supposedly given up on: spirit or soul, art, history, autonomy.⁶ In conformity with this agenda, the architect Arduino Cantafora delivered the corresponding image, *La città analoga*, in which the models for a Rationalist Architecture are assembled in a sort of ideal urban landscape; it includes one of Rossi's projects, the 1965 monument to the partisans in Segrate.⁷

In spite of Behne's definition of form as "an eminently social matter," the Triennale paved the way to a formalism that was accompanied by a "new classicism,"⁸ which established an autonomous architectural language that was apparently free from political and historical ties. This new classicism sought to bring about a return of the rational and timeless elements of architecture and the city, on the basis of a "third typology," as Anthony Vidler put it only a little later: "Columns, houses, and urban spaces, while linked in an unbreakable chain of

continuity, refer only to their own nature as architectural elements, and their geometries are neither naturalistic nor technical but essentially architectural. It is clear that the nature referred to in these recent designs is no more or less than the nature of the city itself, emptied of specific social content from any particular time and allowed to speak simply of its own formal condition."⁹

Vidler's definition of Rossi's and other Rationalists' concept of type was apparently confirmed by them. It is well known that Rossi's neoplatonic definition of type in *L'architettura della città* is based on that of Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy: "The word type presents less the image of a thing to copy or imitate completely, than the idea of an element which must itself serve as a rule for the model."¹⁰ By adopting this definition, Rossi was associating himself

3

This was the conceptual distinction upon which Heinrich Klotz too would rely: "Surely the trend in contemporary architecture referred to as 'Rationalism,' as initiated by Aldo Rossi and Oswald Mathias Ungers, has proved itself the most successful answer [...] to Functionalism." Klotz 1987: 211 [Engl. trans. Fiona Fincannon].

4

Behne 1996 [1926]: 137.

5

Revealingly, during these years, Rossi often declared Hugo Häring's architecture to be the main representative of a functionalist architecture, an architecture that seeks to replace the "the universal unit of measurement of architecture" with an "individual yardstick" by creating designs that can be "drawn over the hand like a glove, but only over this one particular hand." Rossi 1978b: 11 [Engl. trans. Fiona Fincannon].

6

Numerous authors confirm this perspective, which culminates in the assumption that Rossi had availed himself of archetypal forms. For example, Vittorio Magnago Lampugnani writes: "When the Italian Aldo Rossi called for a rational, neutral, ascetic 'architecture of the city' in his manifesto *L'architettura della città* and developed his own artistic idiom through the obsessive repetition of the same archetypal elements ..." Lampugnani 1986 [1978]: 183f [Engl. trans. Fiona Fincannon].

Ingo Bohning analyzed the window openings in Rossi's

Gallaratese complex in Milan: "The window itself is simple, a wood-framed casement window painted white, with a crossbar. [...] It is a matter of that type of window that we have called [...] archetypal because of its conscious simplicity, and because of the archetype that it contains." Bohning 1981: 107 [Engl. trans. Fiona Fincannon].

Bernard Huet writes:

"By its typological conspicuousness and its effects of logical presence, the architecture should evoke the silent and archaic permanence of the archetypes that fuel the collective memory of a society." Huet 1984: 21.

Alexander Tzonis and Liane Lefavre find that "Rossi's meaning of analogy was close to the way in which associations between objects were perceived by depth psychology." Tzonis und Lefavre 1992: 58.

And lastly, Peter Eisenman suggested the immediate connection between Rossi's work and Carl Gustav Jung's theory of archetypes in his introduction to Framp-ton 1979, principally Part II: 6f.

7

See pages 38/39.

8

Lampugnani 1986 [1978]: 184–189 [Engl. trans. Fiona Fincannon].

9

Vidler 1998 [1976]: 14.

10

Quatremère de Quincy 1999 [1832]: 254.



Arduino Cantafora, studio per il quadro esposto alla XV Triennale di Milano, 1973. (incisione).



Arduino Cantafora's engraving *La città analoga* (The analogous city) assembles models of Rationalist Architecture to create an idealized urban landscape. The engraving was part of the exhibition and can be found in the Triennale catalog on pages 14 and 15. It shows among other things Peter Behrens's turbine building in Berlin, Alessandro Antonelli's Mole in Turin, Loos's building on Michaelerplatz in Vienna, Giovanni Antonio Antolini's design for the Foro Bonaparte in Milan, the Pantheon in Rome, Ludwig Hilberseimer's design for Friedrichstrasse in Berlin, with industrial facilities and a Roman aqueduct in the distance, while in the middle of the foreground is Rossi's monument to the partisans in Segrate.

Arduino Cantafora's Stich *La città analoga* (Die analoge Stadt) vereint Vorbilder der Rationalen Architektur zu einer idealisierten Stadtlandschaft. Der Stich war Teil der Ausstellung und befindet sich im Triennale-Katalog auf den Seiten 14 und 15. Man findet auf ihm u.a.: die Berliner Turbinenhalle von Peter Behrens, die Turiner Mole von Alessandro Antonelli, das Looshaus am Michaelerplatz in Wien, den Entwurf für das Foro Bonaparte in Mailand von Giovanni Antonio Antolini, das römische Pantheon, den städtebaulichen Entwurf von Ludwig Hilberseimer für die Berliner Friedrichstraße, in der Ferne Industrianlagen und ein römisches Aquädukt, und vorne in der Mitte Rossis Partisanendenkmal in Segrate.

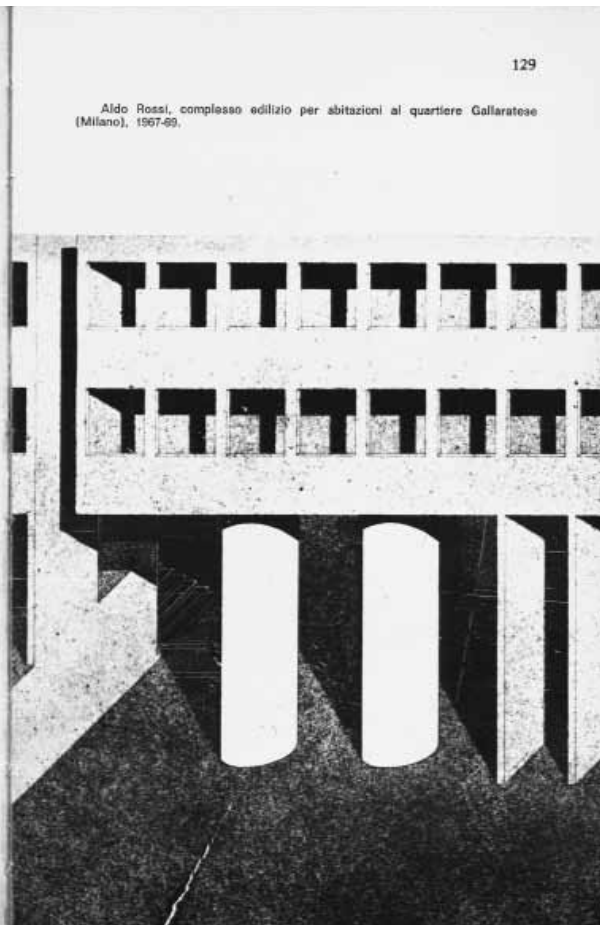
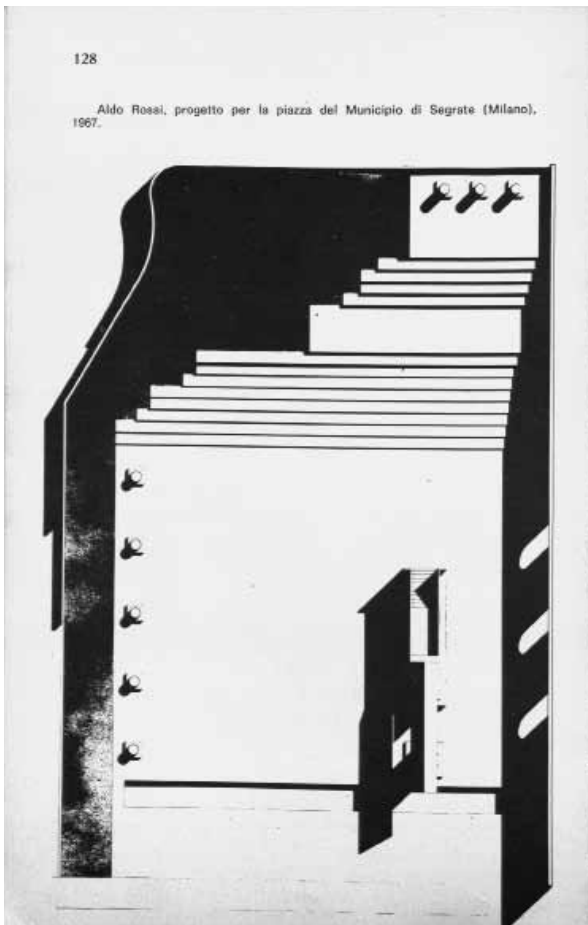
Opposition zum Funktionalismus, der gewissermaßen als das schlechte Erbe der Moderne galt. Gleich zu Beginn zitiert der begleitende Ausstellungskatalog in italienischer Übersetzung jene Definition von Adolf Behne aus *Der moderne Zweckbau* von 1926, in der dieser die begriffliche Unterscheidung zwischen Rationalismus und Funktionalismus vornimmt, welche für die Nachkriegsrationalisten maßgeblich wurde.³ Behne schreibt: „Nichts ist selbstverständlicher, als daß der Rationalist die Form betont. Form ist nichts anderes als Konsequenz der Inbeziehungsetzung von Mensch zu Mensch. Für das Einzelne, Einzige in der Natur existiert kein Problem der Form. Das Einzelne, auch das Einzelne in der Natur, ist frei. Das Problem der Form erhebt sich dort, wo ein Zusammen gefordert wird. Form ist die Voraussetzung,

unter der ein Zusammen möglich wird. Form ist eine eminent soziale Angelegenheit. Wer das Recht der Gesellschaft anerkennt, anerkennt das Recht auf Form.“⁴

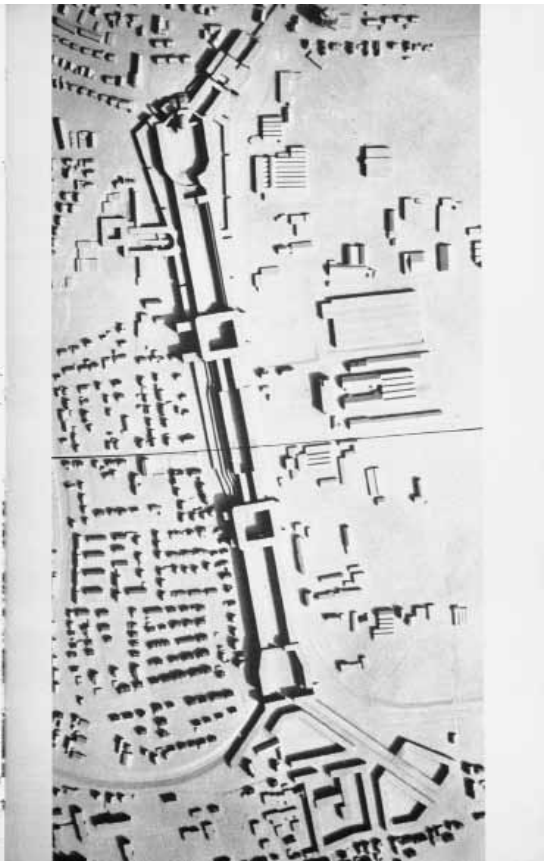
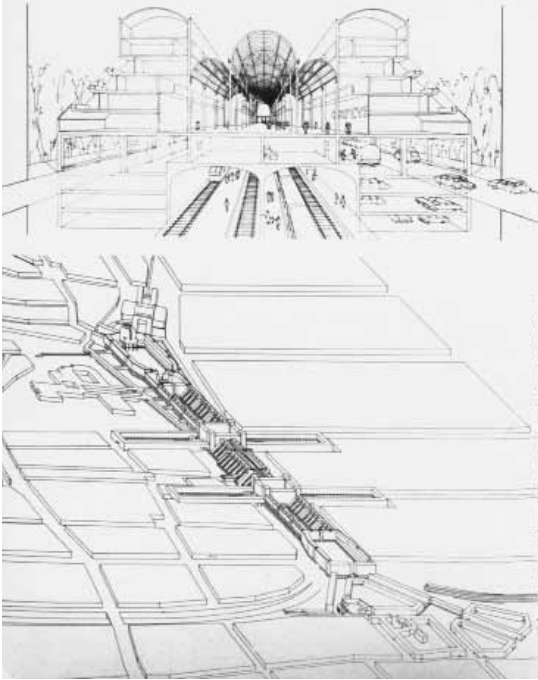
Rationalistische Architektur, so offenbar die Schlussfolgerung der italienischen Kuratoren, ist folglich jene (nach wie vor moderne) Architektur, die jedes architektonische Problem zuerst als Formproblem versteht und nicht als Problem von technischen und sozialen Funktionen, aus denen anschließend die Form zu

³ Auf diese begriffliche Trennung stützt sich später auch Heinrich Klotz: „Sicherlich hat sich die als ‚Rationalismus‘ bezeichnete Tendenz im heutigen Bauen, so wie sie Aldo Rossi und Oswald Mathias Ungers initiiert haben, als die erfolgreichste Antwort [...] auf den Funktionalismus erwiesen.“ Klotz 1987: 211.

⁴ Behne 1964 [1926]: 59.



ROBERT KRIER (Lussemburgo)
 Progetto per la ristrutturazione del sobborgo Letiafelden (Stoccarda),
 in collaborazione con Matthias Kruis e l'AIAC di Stoccarda, 1964.
 In questa pagina, sezione prospettica e assonometria; nella pagina a
 fronte, veduta zenitale del plastico.



Pages 40-43

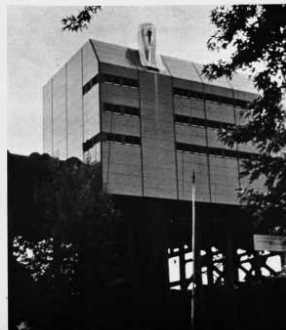
The catalog assembles a large number of contemporary projects under its title "Rational Architecture", including Aldo Rossi's Gallaratese block in Milan, urban projects by Rob and Leon Krier, and architectural projects by the New York Five, James Stirling and Oswald Mathias Ungers. But it also features work rarely published, such as Ludwig Leo's Hydraulic Model Basin in Berlin. To Rossi, it was particularly important to include the just-completed prefabricated high-rise slabs in Halle-Neustadt in East Germany, which he and other Italian architects had visited shortly before.

Seiten 40-43

Der Katalog versammelt unter dem Titel „Rationale Architektur“ eine Vielzahl zeitgenössischer Projekte u.a. Aldo Rossis Gallaratese-Block in Mailand, städtebauliche Planungen von Rob und Leon Krier sowie architektonische Projekte der New York Five, James Stirling und Oswald Mathias Ungers. Er zeigt aber auch selten veröffentlichte Werke wie Ludwig Leos Versuchsanstalt für Wasserbau und Schiffsbau in Berlin. Besonderen Wert legte Rossi auf die Veröffentlichung der gerade fertiggestellten Plattenbauten in Halle-Neustadt in der DDR, die er zusammen mit anderen italienischen Architekten kurz zuvor besucht hatte.

120

LUDWIG LEO (Germania occ.)
 Unità/fabbr. lungo lo Zaanerkanal al Tiergarten di Berlino, 1968. Nella
 pagina a fronte: sezione e veduta d'insieme.



COLLETTIVO DI HALLE - NEUSTADT (Repubblica Democratica Tedesca)

Il progetto vincitore del concorso per la città nuova di Halle, è stato elaborato dalla Deutsche Bauakademie, ed assunto come base sia per la configurazione generale urbana, sia per la scelta operata sulla ferrovia urbana. Il piano regolatore generale della città fu redatto su quest'impianto secondo i progetti settoriali che nel contempo erano stati redatti in relazione ai progetti di massima dei rimanenti complessi abitativi.

Il piano è relativo ad una città di 70.000 abitanti con aree di riserva per circa 70.000 unità di popolazione ed un centro dimensionato di conseguenza.





folgen habe.⁵ Als oppositioneller Begriff wird Rationalismus von seinen Bezügen zu moderner Wissenschaft, Technik und Ökonomie befreit und kann der Architektur wieder bringen, was die Moderne angeblich aufgegeben hatte: Geist, Kunst, Geschichte, Autonomie.⁶ Programmatisch dazu lieferte der Architekt Arduino Cantafora das Bild *La città analoga*, auf dem sich die Vorbilder einer Rationalistischen Architektur in einer Art idealen Stadtlandschaft versammelt finden, darunter auch ein Projekt von Rossi, das Partisanendenkmal in Segrate von 1965.⁷

Trotz Behnes Definition der Form „als eminent soziale Angelegenheit“ ebnete die Triennale den Weg zu einem Formalismus, der eine „neue Klassizität“⁸ mit sich brachte, die offenbar frei von politischen und historischen Bindungen eine autonome Architektursprache etablierte, welche sich als Wiederkehr der rationalen und zeitlosen Elemente der Architektur und der Stadt verstand, und zwar auf der Basis einer „dritten Typologie“, wie nur wenig später Anthony Vidler präziserte: „Säulen, Häuser und städtische Räume verbinden sich zwar zu einer untrennbaren Kette der Kontinuität, beziehen sich aber als architektonische Elemente nur auf ihre eigene Natur. Ihre Geometrien sind weder naturalistisch noch technisch, sondern wesentlich architektonisch. Es ist selbstverständlich, daß die Natur, auf die sich diese Entwürfe jüngsten Datums beziehen, nichts anderes ist als die Natur der Stadt selbst, leer von jedem besonderen sozialen Inhalt irgendeiner bestimmten Zeit und beschränkt darauf, allein über die eigene formale Bedingung Auskunft zu geben.“⁹

Vidlers Definition des Typusbegriffs von Rossi und anderer Rationalisten wird von diesen offenbar bestätigt. Bekanntlich stützt sich Rossi in *L'architettura della città* auf die neoplatonische Definition von Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy: „Das Wort Typus bezieht sich nicht so sehr auf das Bild einer zu

kopierenden oder vollständig nachzuahmenden Sache als auf eine Idee, die dem Modell als Regel dient ...“¹⁰ Mit der Übernahme dieser Definition reiht sich Rossi in die Reihe der Rationalisten ein, die den Bezug zu Philosophie und Architektur der Aufklärungszeit betonen, was ja auch durch andere Äußerungen Rossis und vor allem durch seine Übersetzung von Étienne-Louis Boullées *Architecture. Essai sur l'art* ins Italienische belegt ist. (Während dieser Zeit, etwa Mitte der 1960er Jahre, ist Boullée fast so etwas wie Rossis Alter ego.) Ganz deutlich schreibt er an anderer Stelle: „Schließlich können wir sagen, daß der Typus die Idee der Architektur an sich ist; das, was ihrem Wesen am nächsten kommt.“¹¹

Doch Rossis Verständnis vom Typus und von Rationalistischer Architektur hat noch andere Aspekte und Auslegungen, die er sehr wohl selbst ins Spiel

5
Veranschaulichend erklärt Rossi während dieser Jahre immer wieder die Architektur Hugo Häring's zur Hauptvertreterin einer funktionalistischen Architektur, einer Architektur, die „das universelle Mass der Architektur“ durch ein „Individualmass“ ersetzen will, indem sie Entwürfe schafft, die „wie ein Handschuh der Hand übergestülpt“ werden, „aber nur dieser einen, bestimmten Hand.“ Rowssi 1978b: 11.

6
Zahlreiche Autoren bestätigen diese Auffassung, die in der Annahme gipfelt, Rossi hätte sich archetypischer Formen bedient. Z.B. schreibt Vittorio Magnago Lampugnani: „... als der Italiener Aldo Rossi in seinem Manifest *L'architettura della città* eine rationale, neutrale, asketische ‚Architektur der Stadt‘ forderte und das eigene künstlerische Idiom aus der obsessiven Wiederholung immer gleicher archetypischer Elemente entwickelte, ...“ Lampugnani 1986 [1978]: 183f.

Ingo Bohning analysiert die Fensteröffnungen in Rossis Gallarate-Block in Mailand: „Das Fenster selbst ist einfach, ein zweiflügeliges Holzrahmenfenster mit Fensterkreuz, weiss gestrichen. [...] Es handelt sich um jenen Fenstertypus, den wir [...] wegen seiner bewussten Einfachheit archaisierend, und wegen der Urform, die er

beinhaltet, archetypisch genannt haben.“ Bohning 1981: 107.

Bernard Huet schreibt: „Durch ihre typologische Evidenz und ihre Wirkung aufgrund logischer Präsenz soll die Architektur die schweigende und archaische Permanenz von Archetypen hervorruhen, welche das kollektive Gedächtnis der Gesellschaft ernährt.“ Huet 1984: 21.

Alexander Tzonis und Liane Lefaivre finden, dass „Rossis Analogiebegriff [...] mit dem verwandt [ist], was in der Tiefenpsychologie als assoziative Wahrnehmung von Objekten verstanden wird.“ Tzonis/Lefaivre, 1992: 58.

Und zuletzt hat Peter Eisenman den unmittelbaren Zusammenhang von Rossis Werk mit der Archetypen-Theorie von Carl Gustav Jung nahe gelegt in seiner Einleitung zu Frampton 1979, v.a. Part II: 6f

7
Siehe Seiten 38/39.

8
Lampugnani 1986 [1978]: 184–189.

9
Vidler 1980 [1976]: 113.

10
Zitiert nach: Rossi 1973 [1966]: 21.

11
Rossi 1978a: 40.



Mosca. Prospettiva a volo d'uccello del centro e della zona ovest, con i grattacieli del periodo staliniano e il progetto per il Palazzo dei soviet di B. Jofan, V. Gelfreich, V. Ščuko (variante elaborata da Jofan e Gelfreich nel 1946).

To the exhibition curators, the historic "legacy" of Rational Architecture encompassed both the architects of the modern movement—Le Corbusier, Ludwig Hilberseimer, or Giuseppe Terragni—and the architecture of Stalinism, such as Boris Jofan's winning design for the Palace of the Soviets (1934-36) or the residential complex along Karl-Marx-Allee in East Berlin (begun in 1953), both featured in the catalog.

Als historisches „Erbe“ der Rationalen Architektur gilt den Ausstellungsmachern neben den Vertretern der Moderne – Le Corbusier, Ludwig Hilberseimer oder Giuseppe Terragni – auch die Architektur des Stalinismus, etwa Boris Jofans preisgekrönter Entwurf für den Palast der Sowjets (1934-37) oder die Wohnbebauung entlang der Ost-Berliner Karl-Marx-Allee (ab 1953), die beide im Katalog abgebildet sind.

214

definito, nell'imprecisa concezione dei rapporti fra nuovo ed antico di cui ci si accontenta.

Anche solo quello che si è detto fin qui in questa nota basterebbe a indicare negli squilibri territoriali la causa di fondo dello spreco delle risorse edilizie italiane, e quindi anche della degradazione dei Centri storici: sia che si tratti degli effetti della congestione, sia che si tratti di quelli dell'abbandono. È evidente che si verificano molte situazioni intermedie e anche casi speciali, e che una casistica efficiente dovrebbe articolarsi in modo piuttosto complesso. Ma questa varietà di situazioni non è altro che la risposta delle infinite circostanze particolari ad un unico dato iniziale. La concentrazione dipende dagli squilibri territoriali, e questi a loro volta dal sistema economico, sociale e politico esistente in Italia. Possediamo analisi sufficientemente chiare per non avere dubbi sul fatto che gli squilibri economici non rappresentano un fatto esterno, un avvenimento o una calamità, ma al contrario hanno sorretto e sorreggono la forma di sviluppo economico che caratterizza il paese; il progresso di certe parti scontato da altre parti, condannate all'arretratezza.

Questa logica è estremamente potente: ha finora spazzato via ogni elemento contrario e non si vede nell'immediato futuro cosa possa contrastarla seriamente. Ogni illusione per esempio su di un ruolo rivoluzionario dell'ordinamento regionale, sull'utilizzazione delle «spinte dal basso», o sulla correlazione fra questi fattori, o altri del genere, è oggi tanto infondata da apparire colpevole.

Questa è appunto la critica di fondo che va rivolta alle conclusioni di Bergamo, o almeno al programma politico in cui vogliono tradursi. Infatti quel programma si pone all'interno della situazione attuale, punta a far acquistare all'Associazione «credibilità e peso» nei confronti dei suoi «interlocutori privilegiati: stato, regioni e comuni»¹³ eppure altrove si era detto che nello scontro di forze sociali diverse «il settore pubblico, ai suoi vari livelli, tende a svolgere un ruolo marcatamente di sostegno agli interessi, ancorché diversificati, del capitale»¹⁴.

L'Associazione - sia pure pensando di acquistare peso attraverso collegamenti con altre forze e inserendosi in situazioni di tensione - pretende di riuscire là dove non sono riusciti - e in momenti ben più favorevoli (55) - organismi dotati di «credibilità e peso» come i sindacati o i partiti di sinistra: cioè pretendere di assumere un ruolo determinante in un'iniziativa capace di correggere gli squilibri. Perché questo deve essere ben chiaro: che se dalla corretta individuazione nella questione degli squilibri, della causa prima anche del degrado

215



Berlino, Karl-Marx-Allee.
La Karl-Marx-Allee, a Berlino est, ha rappresentato uno dei primi esempi positivi della ricostruzione delle città distrutte. Essa ha espresso la volontà di portare la residenza operaia direttamente nel centro storico, dando un nuovo contenuto alla città tradizionale. L'architettura, pur nelle sue contraddizioni, è uno degli esempi più interessanti delle costruzioni dell'architettura europea del dopoguerra e ancora oggi fa della Karl-Marx-Allee una delle parti urbane più belle della nuova Berlino.

bringt. Häufig verleiht Rossi dem Begriff Rationalismus noch einen Zusatzbegriff, der je nach theoretischem Hintergrund und Zweck relativierenden, komplementären, verfeinernden oder vertiefenden Gehalt haben soll.¹² Besonders in seiner frühen Zeit, in den 1950er und 1960er Jahren, sucht er nach einer bereits theoretischen Definition von Rationalismus, der zugleich „realistisch“ und „konkret“ sein soll. Gleich sein erster architekturtheoretischer Aufsatz über die klassizistische Architektur Mailands macht klar,¹³ dass Rossi, der zu dieser Zeit überzeugtes Mitglied der Partito Comunista Italiano (PCI) ist, den Rationalismus dieser Architektur als zeitspezifisch und nicht zeitlos deutet. Klassenkämpfe, soziale und gesellschaftliche Probleme, Fragen des Gebrauchs prägen die Architektur und den Städtebau ebenso, gleichwohl leitet sich nach Rossi die Architektur nicht daraus ab. Die „Architektur der Stadt“ hat auch überdauernde Elemente („elementi permanenti“¹⁴), und um eine gewissenhafte Theorie dafür zu finden, beschäftigt sich Rossi unter anderem auch mit dem Strukturalismus und mit der Theorie vom „kollektiven Gedächtnis“ des französischen Soziologen Maurice Halbwachs.

Dieses Netzwerk an unterschiedlichen Einflüssen auf Rossis Denken, zu dem ebenso die Auseinandersetzung mit dem Surrealismus zu zählen ist, hat seine Architekturtheorie auch unscharf werden lassen – manche meinen, sie sei „rätselhaft“¹⁵ oder ein „alchemistisches Alphabet“¹⁶. Aus verständlichen Gründen wird in der Regel versucht, sie auf einen Nenner zu bringen, auch wenn dabei ihre Vieldeutigkeit übergangen wird. Sowohl die Triennale-Teilnahme zeitgenössischer Architekten wie Oswald Mathias Ungers, James Stirling, die New York Five (Peter Eisenman, Charles Gwathmey, John Hejduk, Richard Meier und Michael Graves), Leon und Rob Krier, Adolfo Natalini, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart und natürlich Aldo Rossi und Giorgio Grassi, als auch die Neuorganisation der Ausstellung

unter gleichem Titel bereits zwei Jahre später mit fast denselben Teilnehmern¹⁷ in der Londoner Art Net Gallery durch Leon Krier haben die Wahrnehmung bestätigt, Rationalistische Architektur sei eine mächtige, vor allem westeuropäische und nordamerikanische Nachkriegsströmung gewesen, die der Form wieder zu ihrem Recht verholphen habe – vor allem der einfachen, klaren, geometrischen Form, unabhängig von jedem „sozialen Gehalt“, wie Vidler ausführt.¹⁸

Die sozialistische Perspektive

Freilich ist die Absicht der Kuratoren der Triennale eine andere gewesen. Der Katalog zur Mailänder Ausstellung enthält Objekte und Hinweise, deren Anwesenheit sich nicht dadurch erklären lässt, dass man Rationalistische Architektur mit Formalismus und mit Verwendung geometrischer Grundformen erklärt. Vor allem lohnt es sich, Rossis Einleitung zum Katalog zu studieren.¹⁹ Sie führt zum heimlichen Star der Ausstellung: zu Hans Schmidt und zur Architektur der DDR.

¹² Die Dissertation der Verfasserin schlüsselt das Netz der verschiedenen Einflüsse auf das theoretische Werk Rossis ausführlich auf.

¹³ Rossi 1956. Dieser sehr aufschlussreiche Aufsatz, in dem Rossi für einen Rationalismus plädiert, der zugleich „realistisch“ und „konkret“ ist, ist für die Dissertation vollständig ins Deutsche übersetzt worden.

¹⁴ Der Begriff des „Permanenten“ ist in *L'architettura della città* ein Schlüsselbegriff. U.a. taucht er auch auf in: Rossi 1978 [1970]: 35.

¹⁵ Tzonis / Lefavre 1992: 58.

¹⁶ Tafuri 1989 [1986]: 141.

¹⁷ Leon Krier, der Kurator der Ausstellung, verzichtete allerdings auf den Beitrag der Amerikaner: die Ausstellung hatte schließlich den Untertitel „The Reconstruction of the European City“, genauso unterstrich Krier allzu deutliche

Bezugnahmen auf die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts.

¹⁸ Dass die Bewegung der Rationalisten später sogar von manchen als Teil der Postmoderne identifiziert wurde, ja, dass der Begriff Rationalismus nach dem Zweiten Weltkrieg überhaupt als positiver Begriff, von allen philosophischen Kritiken wie z.B. der von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in *Dialektik der Aufklärung* absehend, etabliert werden konnte, ist erstaunlich genug, muss aber vor allem im Kontext der Dichotomie Rationalismus-Funktionalismus gesehen werden.

¹⁹ Die Einleitung zum Triennale-Katalog ist für die Dissertation zum ersten Mal ins Deutsche übersetzt worden.

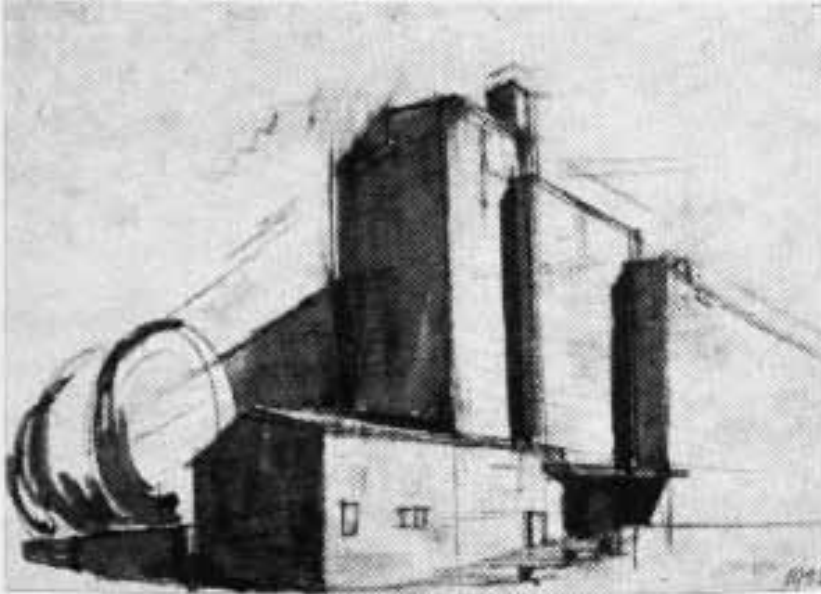
In the Triennale catalog, Hans Schmidt is presented both as an architect and theoretician of the modern movement of the 1920s, and as a mentor of contemporary architecture and theory.

Hans Schmidt ist im Triennale-Katalog sowohl als Architekt und Theoretiker der Moderne der 1920er Jahre als auch als Vordenker der zeitgenössischen Architektur und Theorie vertreten.

56

HANS SCHMIDT (Svizzera) 1893-1972

In questa pagina: sopra, schizzo dal concorso per la scuola di quartiere di Lenzburg, 1923; sotto casa d'abitazione presso Basilea, 1928.



Rossi verweist in der Einleitung deutlich auf Schmidt und auf eine sozialistische Definition des architektonischen Typus, die keine ästhetische, sondern eine gesellschaftliche ist. Der Typus – oder die rationale Form – wird von Rossi weder als Archetypus noch als überdauernde architektonische Form, sondern als Produkt kollektiver Arbeit vorgestellt. Und als solche übersteht sie jede ästhetische Kritik, zum Beispiel an ihrer monotonen Erscheinung. Rossi nimmt hier und in anderen Aufsätzen, die auch in der ersten Hälfte der 1970er Jahre verfasst worden sind, eindeutig eine Argumentation von Hans Schmidt auf, der mehrfach betont, dass Monotonie und Monumentalität in der Architektur keine ästhetischen, sondern gesellschaftliche Debatten verlangen. Rossi bekennt sich in der Einleitung des Triennale-Katalogs zur „sozialistischen Perspektive“ und nicht zu zeitlosen, abstrakten Formgesetzen der Architektur, die er anderswo als Schematismus ablehnt.²⁰

Doch die sozialistische Perspektive liefert keineswegs eine schlüssigere oder realistischere Definition des Typus. Hans Schmidt, auf dessen Theorie sich Rossi stützt, hat selbst lange danach gerungen und dabei einige Wendungen vollzogen, die sich der Anpassung an die jeweilige politische Situation und nicht einer streng wissenschaftlichen oder logischen Reflexion über das Thema des Typus verdanken. Die Widersprüche, in die Schmidt gerät, sind daher auch die Widersprüche Rossis. Doch Anfang der 1970er Jahre bzw. während der Triennale-Ausstellung ist davon nichts zu spüren.

Rossi bewunderte zeitlebens die Architektur des Stalinismus, die er schon als Architekturstudent 1955 in Moskau kennengelernt hatte. Deshalb findet man im Triennale-Katalog auf der letzten Doppelseite den monumentalen, preisgekrönten Beitrag von Boris Jofan von 1934 für den Palast der Sowjets, der sich spektakulär u.a. gegen Le Corbusiers und Walter Gropius' Wettbewerbsentwürfe (die

nicht abgebildet sind) durchsetzte, und natürlich auch ein Foto des Ost-Berliner Wohnbaukomplexes in der Karl-Marx-Allee, welche bis November 1961 Stalinallee hieß. Diese Beispiele werfen an sich schon einige Fragen auf, sind aber in der Regel von vielen zeitgenössischen Kollegen Rossis akzeptiert worden, weil unterstellt wurde, die Architektur der Stalinzeit sei wegen ihrer urbanistischen Qualität zu würdigen. Interessanter ist jedoch die Aufnahme einiger Fotos der gerade teilweise fertiggestellten Plattenbaustadt Halle-Neustadt in der DDR. Dieses Projekt fällt in die Post-Stalin-Ära und entspricht dem neuen Bauprogramm der DDR, das auf Industrialisierung des gesamten Bauprozesses und nicht mehr auf „baukünstlerische“ Ausarbeitung setzt, wie sie noch beim Bau der Stalinallee maßgebend war.²¹ Es wird in der Mitte des Triennale-Katalogs gezeigt und ist deshalb in diesem Kontext als zeitgenössisches „rationalistisches“ Projekt zu werten, das gleichwertig neben den Projekten von Ungers, Krier, Eisenman und Stirling steht und als einziges von Rossi in seiner Einleitung herausgehoben erwähnt wird. Als Architekt fungiert das „Collettivo di Halle-Neustadt“.

Die Aufnahme von Halle-Neustadt als Beispiel für die *Architettura Razionale* ist keineswegs als Marginalie zu verstehen. Anfang der 1970er Jahre war die Zusammenarbeit zwischen Architekten und Planern aus Italien und der DDR recht eng. Es gab eine Reihe von gegenseitigen Besuchen; Publikationen wurden in die jeweils andere Sprache übersetzt und ausgewählte Projekte bei Ausstellungen gezeigt oder in der heimischen Presse rezensiert.²² Rossi war zwei Mal in der DDR, beide Male auf Initiative des einstigen Direktors des Instituts für Theorie und Geschichte der Baukunst der Deutschen Bauakademie in Ost-Berlin, Hans

²⁰
Z.B. deutlich in: Rossi 1959.

²¹
Vgl. Durth / Düwel / Gutschow 2007: v.a. 462f.

²²
Vgl. z.B. de Michelis 2004; Rodriguez 1998.

with the Rationalists, who emphasized the links to the philosophy and architecture of the Age of Enlightenment. This is substantiated by Rossi's other statements and, above all, by his translation into Italian of Étienne-Louis Boullée's *Architecture. Essai sur l'art*. (At that time, in the mid-1960s, Boullée was seemingly almost an alter ego for Rossi.) Elsewhere, he writes: "Ultimately, we can say that type is the very idea of architecture, that which is closest to its essence".¹¹

Yet Rossi's understanding of type and Rationalist Architecture also has other aspects and interpretations that he himself brought into play. Often he brings to bear on the concept of Rationalism an additional concept that has a relativizing, complementary, refining, or deepening effect depending on the theoretical background and purpose.¹² Particularly in his early years, in the 1950s and 1960s, he was already seeking a theoretical definition of Rationalism that was to be simultaneously "realistic" and "concrete." Rossi's first essay in architectural theory, on the classicist architecture of Milan,¹³ already makes it clear that he—at the time a staunch member of the Partito Comunista Italiano (PCI)—interprets the rationalism of this architecture as time-specific and not timeless. Class struggle, social and societal problems, and questions of use are equally important to architecture and urban design, and yet, according to Rossi, architecture is not derived from them. The "architecture of the city" also has permanent elements ("elementi permanenti"¹⁴). In order to develop a precise theory for it, Rossi studied Structuralism, among other things, and the French sociologist Maurice Halbwachs's theory of collective memory.

This network of different influences on Rossi's thought, Surrealism amongst them, has had the effect of making his architectural theory hard to grasp, diffuse; critics have described it as "mysterious"¹⁵ and as an "alchemistic alphabet."¹⁶ The search for the lowest common denominator of Rossi's architectural theory, therefore, is understandable, even if this reduction renders it impossible to take account of the ambiguities

of his thought. Two factors—first, the participation in the Triennale by a large number of contemporary international architects, including Oswald Mathias Ungers, James Stirling, the New York Five (Peter Eisenman, Charles Gwathmey, John Hejduk, Richard Meier, and Michael Graves), Leon and Rob Krier, Adolfo Natalini, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, and, of course, Aldo Rossi and Giorgio Grassi; and second, Leon Krier's reorganization of the exhibition under the same name, with almost the same participants¹⁷ in London's Art Net Gallery just two years later—have confirmed the perception that Rationalist Architecture was a powerful postwar movement, principally in western Europe and North America, a movement that helped form regain its rightful place—simple, clear, geometrical form above all, independent of any "social content," as Vidler expressed it.¹⁸

The Socialist Perspective

However, the intention of the curators of the Triennale was quite different. The catalog of the Milan exhibition contains objects and references that cannot be accounted for by simply asserting that Rationalist Architecture can be explained through formalism and the use of basic geometric forms. It is first and foremost Rossi's introduction to the catalog that is

11
Rossi 1982 [1966]: 41.

12
The author's PhD dissertation carefully uncovers all the different elements in the network of influences on Rossi's theoretical work, Schnell 2009.

13
Rossi 1956. This very illuminating essay was translated into German in its entirety for the author's dissertation.

14
The concept of the "permanent" is a key concept in *L'architettura della città*. It also appears in: Rossi 1978 [1970]: 35, among others.

15
Tzonis and Lefavre 1992: 58. 16
Tafari 1989 [1986]: 141.

17
Actually, Leon Krier, the curator of the exhibition, excluded the American contributions; the exhibition

was, after all, subtitled "The Reconstruction of the European City." Krier also suppressed any obvious references to the avant-garde of the early twentieth century.

18
It is surprising enough that later, the Rationalist movement would even be identified by some as part of postmodernism, indeed, that the concept of Rationalism could be established as a positive concept at all after the Second World War (without taking account of any philosophical critiques like those of Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, for example, in *Dialektik der Aufklärung*). However, this development must be seen primarily in the context of the dichotomy between Rationalism and Functionalism.

Schmidt. Im November 1961 – nur drei Monate nach dem Beginn des Baus der Berliner Mauer – reiste eine kleine italienische Gruppe, bestehend aus Carlo Aymonino, Franco Berlanda und Aldo Rossi, nach Ost-Berlin. Sie besuchen natürlich den Wohnbaukomplex in der Stalinallee, sowie andere Orte der DDR. Von der Mauer und ihren Auswirkungen berichten sie mit keinem Wort, auch nicht vom Ende der Stalinära, welche in der DDR ihren Niederschlag u.a. in der Umbenennung der noch im stalinistischen Stil erstellten Wohnbauten am Prachtboulevard fand. Ende 1970 ist Rossi erneut zusammen mit italienischen Kollegen nach Ost-Berlin eingeladen worden.²³ Diesmal ist das Reiseprogramm der Gruppe noch umfangreicher, aber ein Schwerpunkt bildet die Besichtigung der entstehenden Plattenbauten in Halle-Neustadt, welche die neue Baupolitik der DDR bestimmten.²⁴ Fotos dieser Reise tauchen daher im Triennale-Katalog auf. Darüber hinaus gab es im Juni 1971 einen Gegenbesuch: Mitarbeiter der Deutschen Bauakademie, unter ihnen Bruno Flierl und Kurt Junghanns, waren zu einer Konferenz nach Venedig geladen, die vom Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) organisiert wurde und deren Thema lautete: „Der Aufbau der sozialistischen Stadt. Der Beitrag der europäischen Architekten. 1918–1937“.²⁵

„Für die italienischen Intellektuellen war ‚die DDR fast eine Droge‘“, zitiert Chiara Rodriguez einen der damals Mitreisenden, Luciano Semerani, dessen enthusiastischer Bericht ahnen lässt, welchen Eindruck die „Fertigbaustadt“ Halle-Neustadt auf die jungen italienischen Architekten machte.²⁶ Aber nicht zuletzt war die Aufnahme der DDR-Beispiele auch als Hommage an Hans Schmidt zu betrachten, der im Jahr zuvor gestorben war und den Rossi an der ETH Zürich Anfang der 1970er Jahre noch einmal persönlich getroffen hat, was ihn auch dazu bewogen hat, dessen

Schriften in italienischer Sprache herauszugeben.²⁷

Es ist durchaus fraglich, ob der Einfluss, den nicht nur die DDR-Architektur, sondern insbesondere die theoretische Kompetenz von Hans Schmidt auf Rossi und seine Ausstellungskonzeption hatte, den ausländischen Architektenkollegen in vollem Maß bewusst war. Zwar gibt Rossi gleich zu Beginn in seiner Einleitung vor, die Projekte der Triennale frei von allen politischen und ideologischen Zuordnungen zu präsentieren. Er schreibt über sie: „Das ganze Material präsentiert sich als das, was es ist; ohne irgendeinen ideologischen Mantel.“²⁸ Aber selbst wenn dieser Satz hin und wieder auch kritisch zitiert wurde,²⁹ erfuhr der Rest des teilweise verworren geschriebenen Textes kaum öffentliche Beachtung. Nur einmal wurde er übersetzt. 1983 erschien eine gekürzte Fassung auf Englisch in einem kleinen Band, der anlässlich einer Rossischau in einer Dubliner Galerie erschien. Signifikanterweise wurden sowohl die Hinweise auf Halle-Neustadt als auch jene Passagen weggelassen, in denen sich Rossi mehr oder minder deutlich zur sozialistischen Gesellschaft bekennt.³⁰

Gewiss ist jedoch, und das geht aus seiner Einleitung hervor, dass Rossi nicht auf eine Rationalistische Architektur hinaus will, die als zeitlose Ästhetik zu verstehen sei. Nur wenig später erklärt er,

²³ Über den Besuch von „Prof. Dr. arch. Carlo Aymonino, Rom, Prof. Dr. arch. Franco Berlanda, Turin, Prof. Dr. arch. Aldo Rossi, Mailand, von der Abteilung Baukunst und Stadt des Gramsci-Instituts“ im November 1961 berichten Alfred Schwandt und Bruno Flierl. Siehe Schwandt / Flierl 1962. 1970 war der „Gruppo Architettura“, im Wesentlichen das „Arbeitskollektiv“, das Aymonino in Venedig um sich versammelt hat, u.a. mehrere Tage in Halle-Neustadt und laut Bericht von der Klarheit der Planungen und Umsetzungen beeindruckt. Vgl. Rodriguez 1998.

²⁴ Nach Rossis Tagebucheintragung fahren sie auch nach Magdeburg, Leipzig, Naumburg und Dresden. Rossi 1999: Eintragung vom November 1970, Heft 5.

²⁵ Vgl. Flierl 1993.

²⁶ Rodriguez 1998: 65f.

²⁷ Schmidt 1974 [1965].

²⁸ Rossi 1973: 13 [Dt. Übersetzung durch die Verf.].

²⁹ Vgl. Kruff 1979; Pfammatter 1990.

³⁰ Rossi 1983 [1973].

instructive.¹⁹ It acknowledges the secret star of the exhibition: Hans Schmidt and the architecture of the German Democratic Republic [East Germany or GDR].

In the introduction, Rossi clearly points to Schmidt and to a socialist definition of architectural type, a definition that is not aesthetic, but social. Rossi presents type—or rational form—neither as archetype nor as lasting architectural form, but as the product of collective work. And as such, it is beyond any aesthetic criticism, for example, of its monotonous appearance. There and in other essays written in the first half of the 1970s, Rossi forthrightly adopts one of Hans Schmidt's arguments that repeatedly emphasizes that monotony and monumentality in architecture do not call for aesthetic debates, but social debates. In the introduction to the Triennale catalog, it is to the "socialist perspective" that Rossi declares his allegiance, and not to timeless, abstract laws of form, which he elsewhere dismisses as schematism.²⁰

However, the socialist perspective does not provide a more coherent or realistic definition of type at all. Hans Schmidt, upon whose theory Rossi's is based, had himself long sought such a definition. In his search, he had performed several feats of reasoning due more to the need to adapt to the political situation of the time than to a strictly scientific or logical reflection on the subject of type. The contradictions to which Schmidt falls victim are therefore Rossi's contradictions too. However, there is no trace of them at the beginning of the 1970s, or more specifically, during the Triennale exhibition.

Rossi was a life-long admirer of Stalinist architecture, which he had already encountered as a student in 1955 in Moscow. It is for this reason that on the last two-page spread of the Triennale catalog is Boris Jofan's prize-winning project for the monumental Palace of the Soviets from 1934, which scored a spectacular victory over the competition designs of Le Corbusier and Walter Gropius (which were not illustrated), among others. Also on these same pages

is a photograph of the residential complex on Karl-Marx-Allee in East Berlin, which was called Stalinallee until November 1961. Although these examples do indeed raise several questions, for the most part they were accepted by many of Rossi's colleagues at the time, because the implication was that Stalinist architecture was to be honored for the quality of its urban design. Much more interesting is the inclusion of several photographs of Halle-Neustadt in East Germany, the city of prefabricated high-rises [Plattenbau] that had just been partially completed. It came into being under the aegis of the GDR's new post-Stalinist building program, which was based on the industrialization of the entire building process and no longer on architecture as art [Baukunst], as was still the case when Stalinallee was under construction.²¹ This project was featured in the center of the Triennale catalog, and in this context is therefore to be considered a contemporary Rationalist project of the same value as those by Ungers, Krier, Eisenman, or Stirling; it is the only project singled out in Rossi's introduction. Its architect: the "Collettivo di Halle-Neustadt."

Presenting Halle-Neustadt as an example of *Architettura Razionale* cannot be understood as something of marginal importance. At the beginning of the 1970s, collaboration between Italian and East German architects and planners was quite close. There was a series of reciprocal visits; German publications were translated into Italian and vice versa, while selected projects were shown at exhibitions or reviewed by the local presses.²² Rossi traveled to East Germany twice, both times at the invitation of the erstwhile director of the Institut für Theorie und Geschichte der Baukunst [Institute for Theory and History of Architecture] at the Deutsche Bauakademie in East

19

The introduction to the Triennale catalog was translated into German for the first time for the author's PhD dissertation.

20

Evident in: Rossi 1959, for example.

21

Cf. Durth / Düwel / Gutschow 2007: primarily 462f.

22

Cf., for example, de Michelis 2004; Rodriguez 1998.

Hans Schmidt, Huber-Zweifel residence, Riehen
(Switzerland), 1928–30.

Courtesy of: gta Archiv, ETH Zürich:
Nachlass Hans Schmidt.

Hans Schmidt, Haus Huber-Zweifel, Riehen
(Schweiz), 1928–30.

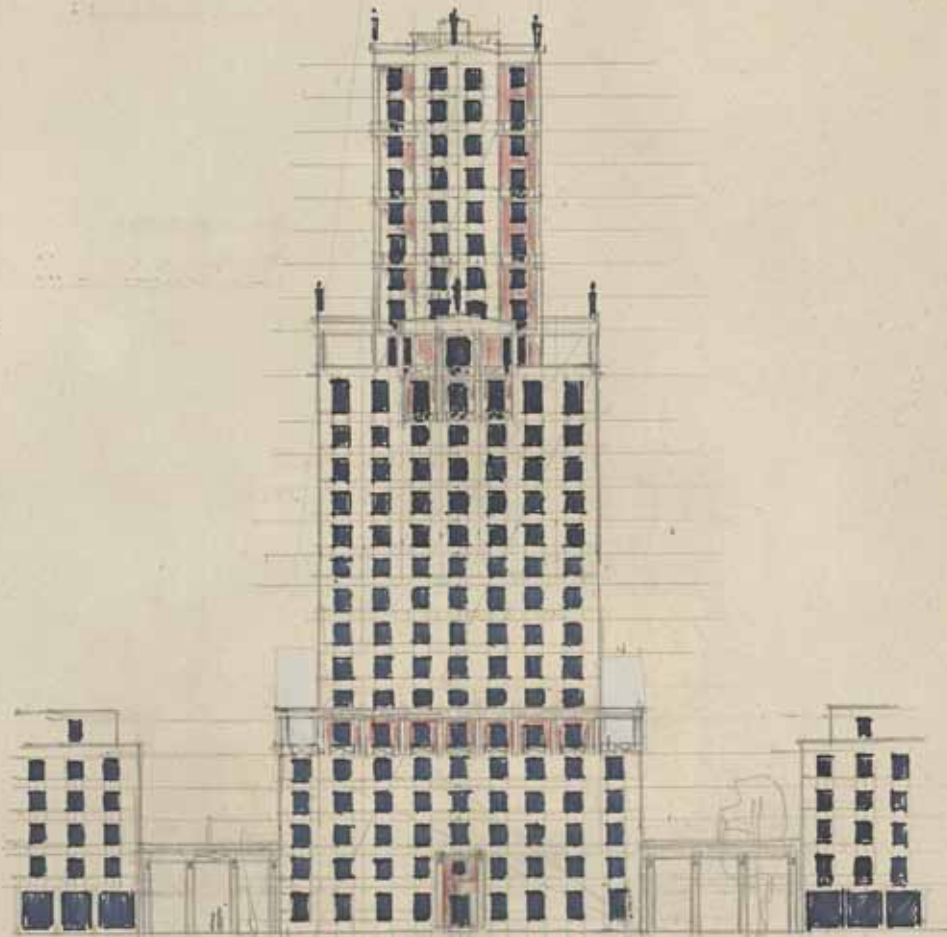
Mit freundlicher Genehmigung:
gta Archiv, ETH Zürich: Nachlass
Hans Schmidt.



Institut
für Geschichte und Theorie
der Architektur

Archiv 67-1953/4-065-34

Hans Schmidt 1893-1972



Hochhausstudie, Ideenwettbewerb

1:500
16.3.53

Hans Schmidt, Hochhausstudie,
Ideenwettbewerb für ein Kulturzentrum
in Basel, 1952/53.

Mit freundlicher Genehmigung: gta Archiv,
ETH Zürich: Nachlass Hans Schmidt.

Hans Schmidt, Study for a high-rise building,
Ideas competition for a cultural center in Basel,
1952/53.

Courtesy of: gta Archiv, ETH Zürich: Nachlass
Hans Schmidt.

dass der Katalog „mit einem Panorama-bild der modernen Bewegung in der Architektur [beginnt], um die Beziehungen zur heutigen Architektur zu hinterfragen.“ (Er meint das bereits erwähnte Bild von Cantafora.) Damit soll keineswegs eine blinde „Lobpreisung der Moderne“ erfolgen als vielmehr deutlich werden, dass die Moderne „der Architektur eine Möglichkeit geschaffen hat, sich konkret in die moderne Welt einzuschalten.“ Und deshalb haben er und seine Mitstreiter „einige Texte von Autoren wie Hilberseimer, Behne und Schmidt ausgewählt, die eine besondere Bedeutung hinsichtlich der Moderne in ihrer Komplexität haben; denn vor allem durch sie erkennen wir heute den Wert, den die Gegenüberstellung sämtlicher Widersprüche der Architektur in der bürgerlichen Welt und den Perspektiven der sozialistischen hat.“³¹ Solche Sätze verweisen wohl kaum auf eine „neue Klassizität“ oder auf die Unvergänglichkeit von geometrischen Grundformen, die zum Beispiel Ungers gepriesen hat.³² Rationalistische Architektur, und das sollte unmissverständlich klar sein, wird zumindest in diesem Text von Rossi als sozialistische Architektur vorgestellt. Das heißt, dass die Architektur einen gesellschaftlichen Auftrag hat und sich „konkret in die moderne Welt einschalten“ soll. Und als vorbildlich für eine solche Rationalistische Architektur wird eben das „Werk des Kollektivs Halle-Neustadt“ vorgestellt, von dem er, wie er schreibt, „tief beeindruckt“ sei: „als Typus kollektiver Arbeit, welche unabhängig von den erreichten Resultaten ist.“³³

Mit diesem Satz distanziert sich Rossi von solchen Vorstellungen Rationalistischer Architektur, die diese in Bezug zum Gebäude oder zu seiner Formensprache bringen. Rossi hingegen bezieht sich hier auf den Herstellungsprozess als ent-individualisiertem Entwurf. Hinter den Plattenbauten in Halle-Neustadt verbirgt sich ein Arbeitskollektiv, das offenbar zusammen etwas schaffen kann, das „unabhängig von den erreichten Resultaten“ ist,³⁴ das

also als Kollektiv zum einen eine kritische und rationale Distanz zu den selbst geschaffenen Produkten hat, zum anderen die gesellschaftlichen Kräfte der DDR widerspiegelt, folglich weit über sich selbst hinaus weist.

Rossi verweist hier wohl auf zweierlei: einerseits auf eigene Aussagen zum architektonischen Typus, den man als kollektives Produkt verstehen kann, das zwar, wie Vidler ausgeführt hat, gleichfalls aus den städtischen Strukturen abgeleitet ist, aber seine soziale und gesellschaftliche Bezugnahme nie verliert, selbst dann, wenn es diese bewusst hinter sich lässt;³⁵ andererseits auf Hans Schmidts Typusdefinition, welche dieser in seinen Schriften darlegt, deren italienische Übersetzung, wie bereits erwähnt, Rossi in

31
Rossi 1973: 16 [Dt. Übersetzung durch die Verf.].

32
„Die Elemente Quadrat und Kubus sind unvergänglicher Bestandteil der menschlichen Existenz.“ Ungers 1990: 110.

33
Rossi 1973: 17 [Dt. Übersetzung durch die Verf.].

34
Diese Aussage klingt zunächst verblüffend ähnlich wie die eines jüngeren Zeitgenossen von Rossi. Rem Koolhaas feiert 1978 in *Delirious New York* am Beispiel des Rockefeller Center ebenfalls eine kollektive Leistung von Architekten, die aufgrund ihrer ständigen gegenseitigen Kritik und Kontrolle eine „Aufrichtigkeit und Integrität des endgültigen Entwurfs“ erreichen, die eine Einzelperson, gefangen in persönlicher Eitelkeit und „Philistertum“ nie hätte erreichen können. Dennoch gibt es einen Unterschied. Koolhaas stützt sich letztlich bei seiner eigenen Entwurfstheorie auf surrealistische Techniken, namentlich auf die *écriture automatique*, mit deren Hilfe „über jeden Verdacht erhabene Kreaturen“ durch das kollektive Unbewusste geschaffen werden sollen. Vgl.: Koolhaas 1999 [1978] 195f; Breton-Collinet 1986: 206; Schnell 2005:78–82.

Rossi, der zwar vielfach Bewunderung für surrealistische Künstler vorgibt – besonders für André Breton, Max Ernst, Georges Bataille und Raymond Roussel – geht in seinem Interesse aber nie so

weit, dass er wie Koolhaas proklamiert, das Unbewusste erobern zu wollen. Sämtliche Versuche, Rossis Werk in diesem Zusammenhang zu deuten, wie jene berüht gewordene Deutung Peter Eisenmans, die Rossis Konzept der *Città analoga* in einen Zusammenhang mit Carl Gustav Jung's Archetypen-Lehre stellt und die Rossi einige Jahre später in seiner *Wissenschaftlichen Selbstbiographie* zurückgewiesen hat, passen nicht zu Rossis Selbsterklärungen, nach denen er zeitlebens Rationalist blieb, und die Kontrolle über das Entwerfen behalten wollte. Nichts macht diese Haltung deutlicher als sein Beitrag zur XV. Triennale di Milano.

35
Verschiedentlich verweist Rossi auf Andrea Palladio und dessen typologische Umdeutung des Zentralgrundrisses, der aus der sakralen Architektur stammt und den Palladio auf den privaten Hausbau anwendet. Trotz dieser von Tafuri „herätisch“ genannten Umwidmung bleibt der Bezug zur Vergangenheit nach Rossi präsent: „Bekanntlich ist der zentrale Grundriß ein bestimmter Typus, zum Beispiel im Sakralbau; aber dadurch wird jedes Mal, wenn man einen zentralen Grundriß gewählt hat, eine dialektische Auseinandersetzung mit der Architektur jener Kirche, mit ihren Funktionen, mit der Technik der Konstruktion und schließlich mit der Gemeinschaft, die am Leben jener Kirche teilnimmt, geschaffen.“ Rossi 1978a: 40.

Berlin, Hans Schmidt. In November 1961, only three months after construction of the Berlin Wall began, a small Italian group consisting of Carlo Aymonino, Franco Berlanda, and Aldo Rossi travelled to East Berlin. They visited the residential complex on Stalinallee and other places in East Germany. Back in Italy, they did not say a word about the Wall and its effects, nor did they report on the end of the Stalinist era, which in East Germany was made manifest by the renaming of, among others, the buildings still being erected in the Stalinist style on the grand boulevard. At the end of 1970, Rossi and some of his Italian colleagues were again invited to East Berlin.²³ This time, the group's itinerary was even more extensive, but one of the focal points determined by the new East German building policy was the construction site of the prefabricated high-rise residential buildings in Halle-Neustadt;²⁴ photos of this journey therefore turn up in the Triennale catalog. In addition, in June 1971 a reciprocal visit took place: employees of the Deutsche Bauakademie, among them Bruno Flierl and Kurt Junghanns, were invited to a conference in Venice organized by the Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV). It was entitled: "The Construction of the Socialist State: The Contribution of European Architects, 1918–1937."²⁵

"For Italian intellectuals, the GDR was like a drug," Chiara Rodriguez quotes one of those who went on that first trip, Luciano Semerani, whose enthusiastic report was a portent of the impression the "prefabricated city" of Halle-Neustadt made on the young Italian architects.²⁶ However, the inclusion of the GDR examples is to be regarded not least as homage to Hans Schmidt, who had died the year before, and whom Rossi had met once again at the ETH Zurich at the beginning of the 1970s. It was this meeting that also induced him to publish Schmidt's writings in Italian.²⁷

It is a moot point whether Rossi's foreign colleagues were fully aware of the extent to which Rossi and his concept for the exhibition were influenced not only by the

architecture of the GDR, but also, and in particular, by Hans Schmidt's theoretical competence. It is true that Rossi asserts right at the beginning of his introduction that he presents the Triennale projects free of any political and ideological bias. About those projects he writes, "All the material presents itself as that which it is, without any ideological mantle."²⁸ But even if this sentence has been quoted, critically at times,²⁹ the rest of the text—parts of which are confusingly written—has received barely any attention. Only once was it translated; ten years later, a shortened version appeared in English in a small volume that was published to commemorate a Rossi show in a Dublin gallery. Significantly, both the references to Halle-Neustadt and those passages in which Rossi more or less clearly declares his allegiance to socialism were omitted.³⁰

One thing is certain, though, and that is clear from his introduction: Rossi's goal is not a Rationalist Architecture that is to be understood as a timeless aesthetic. A short time later he explains that the catalog begins "with a panorama of the modern movements in architecture in order to question their relations to today's architecture." (He is referring to the picture by Cantafora already mentioned.) This is definitely not meant to introduce a blind "encomium of modernism," but instead to make it clear that modernism "has given architecture an opportunity to engage with the modern world in a concrete way." And for this

23

Alfred Schwandt and Bruno Flierl reported on the visit of "Prof. Dr. arch. Carlo Aymonino, Rome, Prof. Dr. arch. Franco Berlanda, Turin, Prof. Dr. arch. Aldo Rossi, Milan, from the Department of Architecture and Urbanism at the Gramsci Institute" in November 1961. See Schwandt / Flierl 1962. In 1970 the Gruppo Architettura was essentially the working collective that Aymonino had gathered around himself in Venice, and which spent several days in Halle-Neustadt and, according to the report, was impressed by the clarity of the planning and its implementation. Cf. Rodriguez 1998.

24

According to Rossi's journal entries, they also traveled to Magdeburg, Leipzig, Naumburg, and Dresden. Rossi 1999: Entry from November 1970, Book 5.

25

Cf. Flierl 1993.

26

Rodriguez 1998: 65f [Engl. trans. Fiona Fincannon].

27

Schmidt 1974 [1965].

28

Rossi 1973: 13 [Engl. trans. Fiona Fincannon].

29

Cf. Kruff 1979; Pfammatter 1990.

30

Rossi 1983 [1973].



Hans Schmidt, Competition design for the cultural center of a Soviet collective farm, 1934/35.

Hans Schmidt, Wettbewerbsentwurf für ein Kulturzentrum einer sowjetischen Kolchose, 1934/35.

Courtesy of: gta Archiv, ETH Zürich: Nachlass Hans Schmidt.

Mit freundlicher Genehmigung: gta Archiv, ETH Zürich: Nachlass Hans Schmidt.



die Wege geleitet hat. Diese Definition stützt sich ausschließlich auf das Kollektiv einer sozialistischen Gesellschaft. Und deshalb war damit auch eine ganz bestimmte Architektur verbunden: monumental, einförmig und mit einem verständlichen Stil ausgestattet. Doch Schmidts Weg zu dieser Definition war hart und mit den Plattenbauten der DDR letztlich nicht vereinbar. Schmidt konnte, wie Manfredo Tafuri in seinem Nachruf auf ihn geschrieben hat, einen wichtigen Widerspruch nicht lösen, nämlich den zwischen der „Wiedergewinnung der Form“ und deren „avantgardistischen Auflösung“.³⁶ Durch diesen Widerspruch wird klar, dass im 20. Jahrhundert kein Weg gefunden wurde, auf der Basis industrieller Fertigung zu tradierten Typen zurückzukehren.

58 Hans Schmidt

Der Schweizer Architekt Hans Schmidt zeigt eine außergewöhnliche Karriere. Nach seiner Ausbildung in München und Zürich ging er als junger Architekt in die Niederlande und arbeitete dort unter anderem im Büro von Michiel Brinkman. Er lernte Mart Stam kennen und gründete mit diesem 1924 die Avantgarde-Zeitschrift *ABC – Beiträge zum Bauen*. Dort veröffentlichte er selbst viele Aufsätze, die seinen Ruf als einen Kopf des Neuen Bauens etablierten. Schmidt war überzeugter Sozialist und nahm deshalb die Einladung an, 1930 als Mitarbeiter der Brigade Ernst May in die Sowjetunion zu übersiedeln. Bis 1937 arbeitete er dort am Aufbau der neuen Industriestadt Orsk, die „eine Schlüsselstadt [...] innerhalb des ersten Fünfjahresplans“ der UdSSR war.³⁷ Während dieser Zeit veränderte sich jedoch sein Denken.

Schmidt begann zu akzeptieren, dass Avantgarde-Architektur für die Arbeiter und Bauern in der sowjetischen Provinz zu intellektuell, zu abstrakt, zu „arm“ in einem formalen Sinn war. Gerade „das Schicksal von Orsk“ zwang ihn, so Tafuri, „viele Widersprüche einzusehen, die den vereinfachenden Anspruch der Avant-

garde bestimmen, sich tout court mit der Kultur der neuen sozialistischen Welt zu identifizieren. Die Auflösung der Architektur in der städtischen Gesamtheit, in der typologischen Serie und in der Welt der ‚technischen Reproduzierbarkeit‘, also die Überwindung des Begriffs der ‚Form‘ selbst, erweist sich in der UdSSR der dreißiger Jahre in der Tat als ein ‚Luxus‘ der großbürgerlichen Kultur: einer Kultur also, die derart zur Selbstkritik strebt, daß sie sich die Identifizierung der ‚formalen Armut‘ mit einem erhöhten Bedeutungsreichtum erlauben kann.“³⁸

Es war aber nicht bloß Selbsteinsicht im Spiel. Die sowjetische Kritik verlangte von ihren importierten Architekten aus dem Westen „Aneignung der Tradition“, und zwar der Tradition der Bauernschaft und des Proletariats, welche nun das „neue Publikum“ der Sowjetunion waren. Während der sogenannte Sozialistische Realismus überall in der Sowjetunion seinen Siegeszug antrat, ließ sich auch Schmidt nach „ruhlosem Nachprüfen“ seiner eigenen Prämissen darauf ein, „seinen Plan für Orsk nach populistischen Vorstellungen zu modifizieren“.³⁹

Dieser Prozess spiegelt sich auch in seinen Schriften. 1937 verteidigte Schmidt den Juryentscheid zum internationalen Wettbewerb (1934) für den Sowjetpalast, an dem neben einer Reihe sowjetischer Architekten auch bekannte Namen aus dem Westen wie Le Corbusier, Walter Gropius, Ernst Poelzig und andere teilgenommen haben.⁴⁰ Durch die Wahl für das am Neoklassizismus orientierte Monumentalprojekt von Boris Jofan deklarierte die Sowjetunion ihren Willen, einen eigenen „Stil“ zu finden, der sich von den westlich-kapitalistischen Architekturformen unterschied und von den Massen angeblich gewollt war. Schmidt preist

³⁶
Tafuri 1972: 552–553.

³⁷
Tafuri 1972: 553.

³⁸
Tafuri 1972: 553.

³⁹
Tafuri 1972: 553.

⁴⁰
Schmidt 1965 [1937]: 115–120.

reason he and his comrades-in-arms “selected a few texts by authors like Hilberseimer, Behne, and Schmidt who are particularly significant with regard to modernism in its complexity; for it is primarily through them that we can today recognize the value of comparing all the architectural contradictions in the bourgeois world with the perspectives of the socialist world.”³¹

Such sentences hardly point to a “new classicism” or to the immutability of basic geometric forms, which Ungers, for example, has praised.³² Make no mistake, Rationalist Architecture is presented—at least in this text by Rossi—as socialist architecture, meaning that architecture has a mission in society and should “engage with the modern world in a concrete way.” And the “work of the Halle-Neustadt collective represents precisely the model for such a Rationalist Architecture,” which, as he writes, he finds “very impressive” “as a type of collective work that is independent of the results achieved.”³³

With this statement, Rossi distances himself from those conceptions of Rationalist Architecture that situate it in relation to buildings or to a formal language. Instead, he is speaking here about the production process as non-individualized design. A collective is responsible for the prefabricated high-rises in Halle-Neustadt, a group that can obviously create something together, something that is “independent of the results achieved,”³⁴ something that on the one hand, as a collective, has a critical and rational distance to the products that it has created, and on the other, reflects the societal forces of the GDR, and therefore points far beyond itself.

Rossi is here referring to two things. First, he is referring to his own statements about architectural type, understood as the product of a collective, which, while derived from urban structures, as Vidler explained, never loses its social and societal reference, even when consciously leaving it behind.³⁵ Second, Rossi is referring to Hans Schmidt’s definition of type, presented in the texts that Rossi had had translated, into Italian. This definition is based exclusively on

the collective of a socialist society. And therefore a very particular architecture was associated with it: monumental, uniform, and in a comprehensible style. However, Schmidt’s method of arriving at this definition was tortuous, and in the end it was not compatible with the GDR’s prefabricated high-rises. As Manfredo Tafuri wrote in his obituary, Schmidt was unable to resolve an important contradiction, namely the one between the “reclamation of form” and its “avant-garde dissolution.”³⁶ This contradiction makes it clear that in the twentieth century no way was found to return to time-honored types on the basis of industrial production.

31

Rossi 1973: 16 [Engl. trans. Fiona Fincannon].

32

“The square and cube elements are immutable components of human existence.” Ungers 1990: 110 [Engl. trans. Fiona Fincannon].

33

Rossi 1973: 17 [Engl. trans. Fiona Fincannon].

34

At first, this statement sounds astonishingly similar to that of a younger contemporary of Rossi’s. In *Delirious New York* in 1978, Rem Koolhaas also celebrates a collective effort by architects, taking Rockefeller Center as his example. Thanks to their constant reciprocal critique and reciprocal monitoring, they achieve an “honesty and integrity of design” that an individual, ensnared in conceitedness and “philistinism” would never have been able to achieve. Nonetheless, there is a difference. Koolhaas bases his own design theory on Surrealist techniques, namely *écriture automatique*, with the help of which “creatures beyond all suspicion” are to be created through the collective unconscious. Cf.: Koolhaas 1999 [1978] 195f; Breton-Collinet 1986: 206; Schnell 2005:78–82.

Rossi, who claims to have a great deal of admiration for Surrealist artists – particularly for André Breton, Max Ernst, Georges Bataille, and Raymond Roussel – never goes as far as Koolhaas does, to proclaim that he wants to conquer the unconscious. None of the attempts to interpret Rossi’s work in this way can be reconciled with Rossi’s own explanations, according to which he has remained a life-long Rationalist, and wanted to maintain control over design. This includes the now famous interpretation by Peter

Eisenman, who relates Rossi’s concept of the *città analoga* to Carl Gustav Jung’s theory of archetypes, which was rejected by Rossi himself a few years later in his Scientific Autobiography. Nothing indicates this attitude more clearly than his contribution to the XV Triennale di Milano.

35

On various occasions, Rossi referred to Andrea Palladio and his typological reinterpretation of the central plan that derives from religious architecture and which Palladio implemented to build private residences. In spite of this new use—which Tafuri called heretical—the reference to the past remained, according to Rossi. “It is clear, for example, that the central plan is a fixed and constant type in religious architecture; but even so, each time a central plan is chosen, dialectical themes are put into play with the architecture of the church, with its functions, with its constructional technique, and with the collective that participates in the life of that church.” Rossi 1973 [1966]: 41.

36

Tafuri 1972: 552f. [Engl. trans. Fiona Fincannon].

deshalb dieses Projekt als „eine Konsequenz, der man schwerlich ausweichen kann“, und meint damit, dass dieses Projekt als Monumentalbau imstande sei, den Willen des sozialistischen Volkes auszudrücken und – im Gegensatz zu den in einzelne Gebäudeteile aufgelösten Entwürfen wie die von Le Corbusier und Gropius – „eine räumliche Einwirkung auf die Massen, auf die Gesellschaft“ auszuüben.⁴¹

Schmidts eigene Entwürfe wurden fortan klassizistisch, auch nach seiner Rückkehr in die Schweiz, was ihm dort jedoch Probleme verschaffte. Beispielsweise führte seine Entwurfsstudie für ein Hochhaus im Rahmen eines Ideenwettbewerbs für ein kulturelles Zentrum in Basel (1952/53) zu hitzigen Debatten in der Schweizer Presse, denn sie erinnert allzu deutlich an die Lomonossow-Universität in Moskau.⁴² Das Scheitern dieses sowie anderer Entwurfsprojekte war vorprogrammiert; genauso blieb Schmidt eine Professur in der Schweiz verwehrt. Seine politischen Überzeugungen wurden dort als unpassend betrachtet. So zog er 1956 in die DDR und wurde zum Hauptarchitekten am Institut für Typung an der Deutschen Bauakademie in Ost-Berlin berufen; später wurde er Direktor des Instituts für Theorie und Geschichte der Baukunst.

Aber das Jahr 1956 hielt neuerliche Wendungen bereit. In diesem Jahr hielt Nikita Chruschtschow seine berühmte „geheime Rede“ auf dem XX. Parteitag der KPdSU; bereits zuvor, im November 1954, hatte er die „Entstalinisierung der Kultur“ (Durth), besonders des Bauwesens, auf einer Allunionskonferenz der Bau-schaffenden eingeleitet. Dort wurde unter anderem vom Übergang der Bauproduktion zu „Typenentwürfen“ und von der bereits erwähnten Abkehr von „baukünstlerischen Ansprüchen“ gesprochen. Zu diesen Typenentwürfen sollte sich nun der frisch gekürte Hauptarchitekt des neu gegründeten Instituts für Typung, Hans Schmidt, äußern. Doch Schmidt plädiert

anlässlich der Gründungsfeier beim Ministerium für Aufbau in Ost-Berlin in aller Deutlichkeit für eine Typisierung, die nicht nur die einzelnen Bauelemente und deren industrialisierte Produktion und Montage betrifft, sondern das ganze Gebäude.⁴³ Er weist sogar darauf hin, dass dies auch der Weg sei, „den die Sowjetunion einschlägt“,⁴⁴ doch muss man davon ausgehen, dass er vielmehr einen eigenen Weg sucht, der sich auf seine Erfahrungen in der Sowjetunion stützt und den Typus-Begriff mit einem Kunst-Begriff vereint: „Es ist uns allen aus eigener Anschauung bekannt, daß die charakteristische Schönheit alter Dörfer und Städte entscheidend darauf beruht, daß die große Masse der Wohnhäuser als Typen gebaut wurden und nur die öffentlichen Gebäude das Recht erhielten, sich durch einen besonderen Maßstab und besonderen Reichtum der Architektur hervorzutun.“ Und er preist den Baron Haussmann, der für die „Boulevards von Paris [...] ein typisches Fassadenschema vorgeschrieben [hat], das zusammen mit dem einheitlichen Haussteinmaterial einen wesentlichen Anteil an der Schönheit dieser Stadt hat.“⁴⁵

Schmidt ist sich über den von Tafuri benannten Widerspruch bewusst: nämlich den zwischen Form und Funktion, der für ihn zugleich den zwischen Kunst und Technik bedeutet. Eine Typisierung der einzelnen Elemente würde mehr Individualisierung im Bauen erlauben, argumentieren die Gegner der Typisierung des ganzen Gebäudes, so Schmidt. Doch diese bloß technische Auffassung des Bauens negiere, dass „die Architektur nur als Einheit von Kunst und Technik bestehen kann.“ Dabei komme der Kunst die Rolle des progressiven Elements zu, denn Schmidt unterstellt, dass nur „aus dem

⁴¹ Hans Schmidt betont nachgerade die wesentliche Rolle des Raumes in diesem Zusammenhang; ganz eindeutig geht es ihm nicht nur um formale Merkmale. Dieser Aspekt unterscheidet ihn jedoch von Rossi, der auf Fragen des Raums im Grunde nie eingeht.

⁴² Vgl. Suter 1993: 293–298.

⁴³ Schmidt 1965 [1956]: 138–143.

⁴⁴ Schmidt 1965 [1956]: 140.

⁴⁵ Schmidt 1965 [1956]: 140.

Hans Schmidt

The Swiss architect Hans Schmidt had an extraordinary career. After his training in Munich and Zurich, he went to the Netherlands as a young architect and worked there in the office of Michiel Brinkman, among others. He met Mart Stam, and in 1924 founded with him the avant-garde journal *ABC – Beiträge zum Bauen*. There he published numerous essays that established his reputation as one of the leading minds behind *Neues Bauen* [New Building, also known as New Objectivity]. Schmidt was an ardent socialist and therefore accepted the invitation extended in 1930 to move to the Soviet Union to be part of the Ernst May Brigade. Until 1937 he worked there on the new industrial city of Orsk that was “a key city [...] in the first Five Year Plan” of the USSR.³⁷ During this period, however, his thinking changed.

Schmidt began to accept that avant-garde architecture was too abstract and too intellectual, too “poor” in a formal sense, for the workers and farmers of the Soviet hinterland. It was precisely “the destiny of Orsk” that forced him, according to Tafuri, “... to accept many contradictions that dictate the simplifying claim of the avant-garde to identify itself with the culture of the new socialist world. The dissolution of architecture in urban totality, in typological series, and in the world of ‘mechanical reproduction,’ that is, the overcoming of the concept of ‘form’ itself, proved in the USSR of the 1930s to be a ‘luxury’ of upper-class culture, a culture that aspired to self-criticism to such an extent that it could allow the identification of ‘formal poverty’ with an increased wealth of meaning.”³⁸ However, it was not just self-knowledge that was at issue. Soviet criticism required from the architects it imported from the West that they “adopt tradition,” and in particular, the tradition of the farmers and the proletariat, who were now the Soviet Union’s “new audience.” While so-called Socialist Realism embarked on its victory parade throughout the Soviet Union, Schmidt too, after “rigorous verification” of his own assumptions, decided “to

modify his plan for Orsk in accordance with populist conceptions.”³⁹

This process was also reflected in his writings. In 1937, Schmidt defended the jury’s decision at the international competition in 1934 for the Palace of the Soviets, in which—in addition to a series of Soviet architects—well-known figures from the West, including Le Corbusier, Walter Gropius, and Ernst Poelzig, had participated.⁴⁰ In voting for Boris Jofan’s monumental neo-classicist project, the Soviet Union proclaimed its desire to find its own “style” in order to distinguish itself from the capitalist architectural forms of the West, which was supposedly the desire of the masses. Schmidt therefore praised this project as “an almost inevitable conclusion”; by that, he meant that, as a monumental building, this project was in a position to express the will of the socialist people and—in contrast to the designs broken down into individual components like those of Le Corbusier and Gropius—was able to exert “a spatial effect on the masses, on society itself.”⁴¹

From then on, Schmidt’s own designs became classicist, even after his return to Switzerland. However, this caused problems for him there. The design for a high-rise that he submitted in 1952/53 to an ideas competition for a cultural center in Basel led to heated debates in the Swiss press, for it was all too clearly reminiscent of Lomonosow University in Moscow.⁴² This and other design projects were destined to fail, just as no Swiss university would ever appoint him professor; his political convictions were

37
Tafuri 1972: 553
[Engl. trans. Fiona Fincannon].

38
Tafuri 1972: 553
[Engl. trans. Fiona Fincannon].

39
Tafuri 1972: 553
[Engl. trans. Fiona Fincannon].

40
Schmidt 1965 [1937]: 115–120.

41
Schmidt 1965 [1937]: 115–120.
Hans Schmidt went so far as to emphasize the essential role of space in this context; quite clearly it is not just a question of

formal characteristics for him. This aspect, however, sets him apart from Rossi, who never addressed questions of space.

42
Cf. Suter 1993: 293–298.

Willen, diese Einheit zu schaffen, aus dem Willen zum Stil, zur Gesetzmäßigkeit [...] die großen Umwälzungen in der Entwicklung der Architektur“ hervorgegangen seien.⁴⁶

Schmidt hat ziemlich genaue Vorstellungen von „Stil“,⁴⁷ davon, was mit dem „Willen“, eine „Einheit“ zu schaffen, gemeint ist: nämlich eine große städtische Baustruktur mit uniformer Fassadengestaltung; eine Baustruktur, wie sie zum Beispiel die Plattenbauten in Halle-Neustadt darstellen. Schmidt nennt keine aktuellen Beispiele, sondern zumeist nur solche aus der (bürgerlichen) Vergangenheit, denn die Baupolitik der DDR zwingt ihn, sich nicht mehr auf den monumentalen Klassizismus der Stalinzeit zu beziehen. Aldo Rossi, der auf die argumentativen Wendungen von Schmidt nie eingeht, sie womöglich nicht realisiert hat, stützt sich hingegen sehr oft während der ersten Hälfte der 1970er Jahre, da er an der ETH Zürich eine Professur bekleidet, auf dessen Schriften, und insbesondere ein 1964 an der Technischen Universität Delft gehaltenen Vortrag, der ebenfalls in den Schriften veröffentlicht ist, hat es Rossi angetan. Aus diesem zitiert er oft, besonders, weil Schmidt sich dort „zum Problem der Monotonie“ bei unformen Großstrukturen äußert, einem Problem, das auch Rossi beschäftigt, schließlich hat er gerade sein erstes großes Wohnbauprojekt, den Komplex Gallarate in Mailand, fertiggestellt, der ob seines Reduktionismus’ einigen Anfeindungen ausgesetzt ist.⁴⁸

Monotonie ist für Schmidt ein wichtiges Instrument, ein „künstlerisches Mittel“, mit dem man auf „die Massen einwirken“ kann:

„Die Frage der Monotonie ist letzten Endes kein rein ästhetisches, sondern ein gesellschaftliches Problem. Die berühmtesten Städte der Vergangenheit zeigen, daß die Uniformität zum künstlerischen Mittel wird. Die Rue de Rivoli in

Paris, der Bedford Square in London, die Fronten des Markusplatzes in Venedig wurden in einer absolut, uni-formen‘ Architektur errichtet. Paris, das wir kennen und lieben, regelte die Architektur seiner Boulevards durch ein einziges, einheitliches Gabarit. Warum sprechen wir hier nicht von Monotonie? In allen diesen Fällen hat die Einheitlichkeit einen bestimmten künstlerischen Sinn. Die Gebäude, Straßen, Plätze formen die Stadt als gesellschaftliche Einheit. Was wir sonst als Monotonie empfinden würden, verwandelt sich in eine künstlerische Qualität. Wenn wir die Kunst des Städtebaus in ihrem gesellschaftlichen Sinn verstehen, so werden die Bedingungen des industriellen Bauens die Aufgaben der Städtebauer nicht behindern, sondern unterstützen.“⁴⁹

Schmidt definiert künstlerisches Tun folglich als Handeln, das völlig kongruent ist mit der Gesellschaft, für die gebaut wird. Und weil er im Zeitalter der industriellen Vorfertigung lebt, vertraut er darauf, dass die sozialistischen Künstler bzw. Architekten schon den richtigen Weg zu sozialistischer Architektur und sozialistischer Stadt durch Industrialisierung finden, welche zugleich „einförmig“, aber auch „künstlerisch“ ist.

⁴⁶ Schmidt 1965 [1956]: 142f.

⁴⁷ Ein Begriff, gegen den er sich zu Beginn seiner Laufbahn wie andere Avantgarde-Architekten vehement gestemmt hat.

⁴⁸ Charles Jencks schreibt z.B. über dieses Gebäude im Zusammenhang mit dem Kulturpalast auf dem EUR-Gelände in Rom: „Mißbrauchter Klassizismus und sich endlos wiederholende, leere Formen. Dies ist die Architektur der Kontrolle. Zukünftige Untersuchungen mögen erweisen, daß formaler Zwang zu langweiligem Übermaß führt.“

Jencks 1980 [1977]: 20; Vittorio Magnago Lampugnani nimmt die genau entgegengesetzte Position von Jencks ein. Er nennt nicht nur Rossis Architektur „radikal“ in ihrem formalen Reduktionismus. Lampugnani 1986 [1978]: 214f.

⁴⁹ Schmidt 1965 [1964]: 186.

considered inappropriate. Thus, in 1956, he moved to the GDR and was appointed chief architect at the Institut für Typung [Institute for Building Types and Standardization] at the Deutsche Bauakademie in East Berlin; later he would become Director of the Institut für Theorie und Geschichte der Baukunst.

But 1956 would bring new challenges. This was the year when Nikita Khrushchev gave his famous “Secret Speech” at the 20th Congress of the Communist Party of the Soviet Union; in November 1954 he had already launched the “de-Stalinization of culture” (Durth)—particularly of architecture—at the All-Union Conference of Construction Workers. There, the transition from building production to “type design” and the turn away from “architecture as art” already mentioned were being discussed, among other things. Hans Schmidt, the newly appointed chief architect of the just established Institut für Typung, was expected to speak on this subject. However, at the institute’s launch party at the Ministerium für Aufbau [Ministry for Reconstruction] in East Berlin, Schmidt called very clearly for standardizing not just the individual construction components and their industrialized production and assembly, but the building as a whole.⁴³ He even indicated that this was also the path “that the Soviet Union had taken.”⁴⁴ However, one has to assume that based on his experience in the Soviet Union, he was looking for a distinct path to unite the concept of type with an artistic approach: “We all know from our own experience that the characteristic beauty of old villages and towns is based principally on the fact that the majority of residential buildings were built as types and only the public buildings had the right to stand out by virtue of size and wealth of architectural detail.” And he lauded Baron Haussmann, who had “prescribed a typical schema for the façades for the boulevards of Paris which, together with the unified stone for the buildings, played a significant role in the beauty of this city.”⁴⁵

Schmidt was aware of the contradiction which Tafuri had pointed out between form

and function, which to him was the same as the contradiction between art and technology. According to Schmidt, the opponents of the typification of the building as a whole argued that the standardization of the individual elements would allow for more individualization in construction, negating in this exclusively technical perception of construction that “architecture can only exist as the union of art and technology.” In this connection, art is accorded the role of the progressive element, for Schmidt implied that it was only “from the will to create this unity, from the will to style and to be governed by rules [...] that the great revolutions in the development of architecture” have taken place.⁴⁶

Schmidt had fairly exact notions of what “style” was,⁴⁷ one of them being what it meant to invoke the “will” to create a “unity”: namely a large urban structure with a uniform façade, structures like the prefabricated high-rises in Halle-Neustadt, for example. Schmidt did not cite any contemporary examples, generally confining himself to those from the (bourgeois) past, for the building policies of the GDR forced him to refrain from referring to the monumental classicism of the Stalinist era. Aldo Rossi, who never acknowledged Schmidt’s twists of reasoning—and indeed, may not have been aware of them—frequently based his views on Schmidt’s texts during the first half of the 1970s, when he was a professor at the ETH Zurich. In particular, a lecture Schmidt held in 1964 at Delft University of Technology, which was also published in his collected writings, left a strong impression on Rossi. He often quoted from this, especially because Schmidt spoke about “the problem of monotony” in large,

⁴³ Schmidt 1965 [1956]: 138–143.

⁴⁴ Schmidt 1965 [1956]: 140 [Engl. trans. Fiona Fincannon].

⁴⁵ Schmidt 1965 [1956]: 140 [Engl. trans. Fiona Fincannon].

⁴⁶ Schmidt 1965 [1956]: 142f. [Engl. trans. Fiona Fincannon].

⁴⁷ A concept that he vehemently opposed at the beginning of his career, like other architects of the avant-garde.

Schlussfolgerung

Betrachtet man heute Plattenbauten der ehemaligen DDR, wird man Schmidts Vertrauen, die künstlerischen Kräfte im Sozialismus mögen eine städtische Architektur finden, die vergleichbar mit den Fronten des Markusplatzes in Venedig oder der Rue de Rivoli in Paris sei, als recht naiv einstufen. Aber Schmidt hat sich nicht einfach ästhetisch vertan. Er hat den Widerspruch, den Tafuri benannt hat, nicht einsehen wollen: Sein Typusbegriff, der auf das ganze Gebäude, die ganze Front, den Gesamtkomplex einer städtebaulichen Struktur zielte, und in der Regel aus der Vergangenheit stammte, war unvereinbar mit dem industriellen Bauen und damit mit der rein technisch und ökonomisch bedingten „Auflösung der Form“.

Auch Rossi hat diesen Widerspruch nicht akzeptiert, denn in einem Beitrag für *werk – archithese* fasst er Schmidts Thesen zusammen und folgert: „Für Hans Schmidt sind Bauen und Technik des Bauens nicht zu trennen, was er als den Charakter der Architektur bezeichnet.“ Dieser „Charakter“ – Schmidt spricht, wie wir wissen, von Stil – kann nicht von außen willkürlich aufgesetzt werden, so Rossi, sondern ergibt sich durch Kenntnis der „inneren Rationalität der Dinge.“⁵⁰

Die uniforme Gestaltung der Fassaden wird folglich auch von Rossi durch eine „innere Rationalität der Dinge“ legitimiert, die aber nur die sozialistische Gesellschaft selbst sein kann, die den Widerspruch zwischen Individuum und Gesellschaft dadurch löst, dass sie das Individuum ignoriert:

„Der wirkliche progressive Standpunkt der Architektur liegt darin, das Leben, das sie selbst ermöglicht, nicht zu behindern. Diese Auffassung der Freiheit ist eng verbunden mit der Verteidigung der sogenannten ‚Monotonie‘ der rationalen Architektur. Hans Schmidt musste sich wie viele andere ständig die

Leier der Monotonie anhören; die Leute haben verschiedene Bedürfnisse, die Familien verschiedene Größen, und so braucht es verschieden grosse Wohnungen. In einer Berliner Debatte antwortet Hans Schmidt auf diese Frage: „... Wenn ihr das Geld habt für all diese Komplikationen, dann baut ein grösseres Haus – das könnt ihr machen –, dann stellt den Leuten frei, wie sie ihr Leben einteilen und ihre eigenen Komplikationen darstellen wollen.“ Diese Darstellung des persönlichen Konflikts ist also Teil der Freiheit des Einzelnen; es liegt nicht im Aufgabenbereich des Staates und auch nicht in demjenigen des Architekten, einen pädagogischen Raum zu schaffen. Derartige Versuche endigten immer als Jahrmarktarchitektur, mehr oder weniger lustig, aber nichts mehr. Der Rationalismus wird hier zu einem echten Problem der Freiheit. Der Architekt soll ein Ambiente bereitstellen, bestimmte Probleme lösen und so wenig als möglich in das Privatleben eingreifen.“⁵¹

Monotonie, Einförmigkeit, Uniformität sind also äußere Kennzeichen einer Rationalen Architektur, die nur das Gemeinwesen ausdrückt und die individuellen Bedürfnisse als Problem der Individuen negiert. „Komplikationen“ werden sie von Schmidt etwas abfällig genannt. Damit schafft sie für diese die Freiheit, hinter den ent-individualisierten Fassaden nach ihrer Fassung zu leben. Die Fassaden jedoch sind Ausdruck der politischen und ökonomischen Bedingungen. Ihr Entwurfs- und Bauprozess muss daher auch ent-individualisiert werden, was Rossi in seiner Einleitung zum Triennale-Katalog hervorhebt, wengleich es ihm selbst, der ja nie in einem sozialistischen Land geplant oder gebaut hat, nie gelang.

Pages 65 und 66

Aldo Rossi, Columbarium and wall at noon, Cemetery of San Cataldo in Modena, 1971-78.

Rossi's definition of type was not based on basic geometric forms, but on a kind of „collective, formed memory“. According to Rossi, the cemetery's formal monotony shows not a lack of imagination, but rather a society so mature that the architecture itself becomes self-evident.

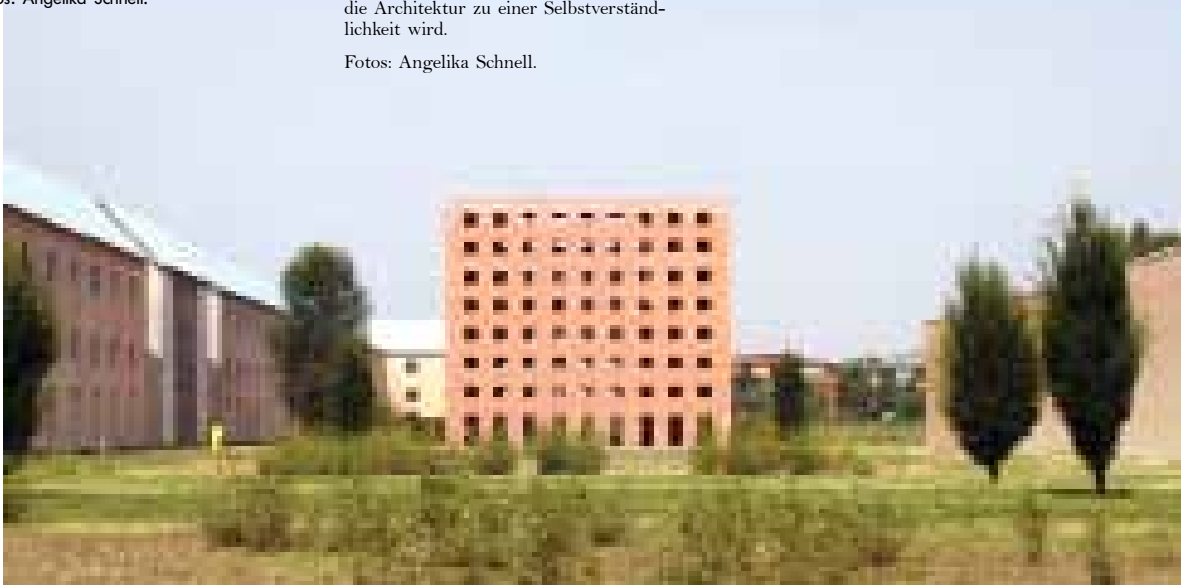
Photos: Angelika Schnell.

Seiten 65 und 66

Aldo Rossi, Urnenhaus und Mauer um 12 Uhr mittags, Friedhof San Cataldo in Modena, 1971-78.

Rossis Typus-Definition ist nicht von geometrischen Grundformen ausgegangen, sondern von einer Art „kollektiver, geformter Erinnerung“. Die monotone Form des Friedhofs zeugt nach Rossi nicht von Einfallslosigkeit, sondern von einem so hohen Maß an gesellschaftlicher Reife, dass die Architektur zu einer Selbstverständlichkeit wird.

Fotos: Angelika Schnell.





uniform structures, a problem that pre-occupied Rossi too; after all, he had just completed his first large residential building project, the Gallarate housing complex in Milan, which met with some hostility due to its reductionism.⁴⁸

For Schmidt, monotony is an important tool, an “artistic means” through which one can “influence the masses”:

In the end, the question of monotony is not a purely aesthetic problem, but a social problem. The most famous cities of the past demonstrate that uniformity becomes an artistic strategy. Rue de Rivoli in Paris, Bedford Square in London, and the façades on Piazza San Marco in Venice were all erected in an absolutely “uniform” architecture. The Paris that we know and love managed the architecture of its boulevards by using a single uniform template. Why do we not speak of monotony? In all these cases, uniformity was endowed with a specific artistic logic. The buildings, streets, and squares form the city as a social unit. What we would otherwise experience as monotony is transformed into an artistic quality. If we understand the art of urban design in its social sense, then the conditions of industrial construction will not get in the way of the tasks of the urban designer, but instead support them.⁴⁹

Schmidt therefore defines artistic action as action that is entirely congruent with the society being built for. And because he lives in the age of industrial prefabrication, he has faith that the socialist artists or architects will find their way to socialist architecture and the socialist city through industrialization, which can be at the same time both “uniform” and “artistic.”

Conclusion

Looking at the prefabricated high-rises of the former GDR today, one has to rate as very naive Schmidt’s trust that the artistic forces in socialism would lead to an urban architecture comparable with the façades on Piazza San Marco in Venice or Rue de Rivoli in Paris. But Schmidt was in error not just from an aesthetic viewpoint. He refused to acknowledge the contradiction that Tafuri had pointed out: his concept of type, which addressed the whole building, the whole façade, the entire complex of an urban structure (which usually derived from the past) was incompatible with industrialized construction and therefore with the purely technical and economically determined “dissolution of form.”

Rossi did not accept this contradiction either, for in an article for *werk—archithese*, he summarized Schmidt’s theses and concluded: “For Hans Schmidt, construction cannot be distinguished from construction techniques, which he described as the character of architecture.” According to Rossi, this “character”—as we know, Schmidt speaks of style—cannot be arbitrarily superimposed from the outside but instead results from the knowledge of the “inner rationality of things.”⁵⁰

The façades’ uniform design is therefore legitimated by Rossi too through an “inner rationality of things.” This can only be socialist society itself, which resolves the conflict between the individual and society by simply ignoring the individual:

48
For example, Charles Jencks writes about this building in connection with the Palace of Italian Civilization on the EUR grounds in Rome: “A long portico of repeated piers is surmounted by endlessly recurring rectangular windows. The interior corridors are also barren funnels of emptiness. Because the forms are ‘empty’ some critics have assumed they are above historical associations; but the signs are conventional and the meanings are quite well established in Italy.” Jencks 1977: 20; Vittorio Magnago Lampugnani 1986 [1978]: 214f. Vittorio Magnago Lampugnani adopts a position diametrically opposed to that of Jencks. It is not just Rossi’s architecture that he calls

radical in its formal reductionism. Lampugnani 1986 [1978]: 214f.

49
Schmidt 1965 [1964]: 186 [Engl. trans. Fiona Fincannon].

50
Rossi 1978b: 12 [Engl. trans. Fiona Fincannon].

In einem kapitalistischen, hochindustrialisierten Land neigt das Planen und Bauen dazu, die Individualität der Eigentümer an der Fassade auszudrücken. Das gilt auch dann, wenn durch auferlegte gestalterische Selbstdisziplinierung das Gegenteil suggeriert werden soll. Der Versuch, durch bewusste formale Reduktion – durch „Monotonie“ – den ‚Tiger‘ des Kapitalismus zu bändigen, ist heuchlerisch, wenn doch sämtliche Entwurfs-, Planungs- und Bauprozesse auf kapitalistischer Produktion fußen. Den Widerspruch zwischen Wiedergewinnung und Auflösung der Form zu überwinden, was Schmidt nicht bewältigt hat, fällt in einer kapitalistischen Gesellschaft noch schwerer als in einem sozialistischen Staat. Denn hier trifft ein Typusbegriff, der die ganze Gebäudeform und dabei meistens Beispiele der Vergangenheit meint, auf Fertigungstechniken und Finanzierungsmodelle, die diese als bloße Karikatur realisieren können; unsere Innenstädte sind heute voll davon.

Rossis Typusbegriff taugt folglich nicht als Entwurfstheorie; tatsächlich hat Rossi trotz gegenteiliger Behauptungen eine Entwurfstheorie nur in Ansätzen entwickelt. Allerdings lässt sich seine Definition vom Typus als Theorie einer neuen Historiografie der Architektur verstehen. Statt den Typus als abstrakte Idee anzusehen, der materiell in verschiedenen Varianten umgesetzt wird, definiert ihn Rossi letztlich umgekehrt: als konkretes Werk, das Idee geworden ist, und zwar die Idee einer kollektiven Schöpfung. Besonders in seinen späteren Schriften, vor allem in seiner *Wissenschaftlichen Selbstbiographie*, die Rossis letzte große theoretische Publikation ist, wird immer deutlicher, dass der Typus für ihn kein Produkt der *Arché*, keine Urform, sondern ein Produkt der Reife ist. Er steht somit für ein Evolutionsmodell; ein Evolutionsmodell, das nicht die Geschichte der Architektur objektivierend beschreibt, sondern den historischen Prozess der Formung ihrer Wahrnehmung analysiert.

Danach spielt es keine Rolle, wann und wie etwas angefangen hat, sondern nur, was inzwischen daraus geworden ist – zum Beispiel ein akzeptierter Gebäudetypus. „Geförmte Erinnerung“ hat Halbwachs diesen Prozess im Rahmen seiner Theorie des „kollektiven Gedächtnisses“ genannt.⁵²

Rossi hat sich mit Halbwachs in *L'architettura della città* auseinandergesetzt. Jedoch hat er Halbwachs' Theorie nicht einfach übernommen. Zu viele Unterschiede gibt es, zudem findet Halbwachs später keinerlei weitere Erwähnung in Rossis Schriften. Dennoch hat Rossi seine eigene Architektur bereits in einem Prozess eines kollektiven Erinnerns antizipiert, der wohl wenigstens im Nachhinein, in der Rückschau, die Ent-Individualisierung der Architektur gestattet. Über seinen Friedhof San Cataldo in Modena schreibt er: „In diesen Tagen (...) sehe ich, wie sich der erste Trakt des Friedhofs in Modena mit Toten füllt, und diese Toten mit ihren weissen oder vergilbten Fotos, die Namen, die von den Familien und der Öffentlichkeit in Ehrfurcht gespendeten Plastikblumen ergeben den einzigen Sinn des Friedhofs. Die langen Polemiken sind vorbei, der Friedhof wird wieder zum grossen Haus der Toten, wo die Architektur einen von den Fachleuten kaum beachteten Hintergrund darstellt. Um gross zu sein, muss sich die Architektur vergessen, oder sie muss nichts als ein Bezugsbild herstellen, das mit den Erinnerungen verschmilzt.“⁵³

⁵² Halbwachs entwickelt diesen Gedanken anhand seiner Untersuchung über die Stätten im Heiligen Land: „Uns geht es nicht darum, ob jene Überlieferungen im Hinblick auf die heiligen Stätten wirklichkeitstreu sind, ob sie mit früheren Begebenheiten übereinstimmen. Wir nehmen sie als solche, als geförmte Erinnerungen, untersuchen sie von der Zeit an, in der sie zuerst auftauchen und durch den Lauf der Jahrhunderte, die darauf folgen. Wenn, wie wir glauben, das kollektive Gedächtnis wesentlich eine Rekonstruktion der Vergangenheit bedeutet, wenn es dement-

sprechend sein Bild früherer Tatsachen den religiösen Überzeugungen und spirituellen Bedürfnissen der Gegenwart anpaßt, wird das Wissen darum, was ursprünglich war, mindestens zweitrangig, wenn nicht ganz und gar überflüssig; die Wirklichkeit der Vergangenheit, eine unveränderliche Vorlage, der man zu entsprechen hätte, gibt es nicht mehr.“ Halbwachs 2003 [1941]: 20f.

⁵³ Rossi 1991 [1981]: 78.

The really progressive standpoint of architecture lies in not hindering the life that it itself enables. This notion of freedom is tightly linked to the defense of what is called the monotony of rational architecture. Like many others, Hans Schmidt had to listen to the same old story about monotony over and over again; people have different needs, there are different-sized families, and so apartments of different sizes are required. Hans Schmidt responded to this question during a debate in Berlin: "...if you have the money for all these complications, then build a bigger house—you can do that—and then leave people free to arrange their lives as they please and to represent their own complications." This representation of personal conflict is therefore part of the individual's freedom; it is neither the responsibility of the state nor of the architect to create a pedagogic space. Such attempts always ended in theme park architecture, funny up to a point, but nothing more than that. Here, rationalism becomes a real problem of freedom. The architect should provide a comfortable ambience, solve certain problems, and interfere as little as possible in the private sphere.⁵¹

Monotony and uniformity are therefore the external characteristics of a Rational Architecture that is the expression exclusively of the body politic, denying individual needs by designating them the problem of the individual; Schmidt refers to them rather derogatorily as "complications." In so doing, Rational Architecture creates for the individual the freedom to live as he or she pleases behind de-individualized façades. The façades, however, are the expression of political and economic conditions. Their design and construction process must therefore be de-individualized too, and this Rossi emphasizes in his introduction to the Triennale catalog, even though he never achieved it himself, as he neither planned nor built in a socialist state.

In a highly industrialized capitalist state, planning and building tend to use the façades to express the individuality of the owner. This holds true even when the opposite is intended through self-imposed disciplined design. The attempt to tame the "tiger" of capitalism through conscious formal reduction—through "monotony"—is duplicitous if all the design, planning, and construction processes are based on capitalist production. The contradiction between the reclamation and dissolution of form that Schmidt was unable to overcome, is even more difficult to resolve in a capitalist society than in a socialist state. This is because a concept of type that refers to the totality of the building and thus usually to historical examples, comes up against fabrication technologies and financial models that can realize this concept merely as caricatures; our inner cities are full of them today.

In consequence, Rossi's notion of type does not work as a design theory; in fact, in spite of his assertions to the contrary, Rossi developed only the beginnings of a theory of design. However, his definition of type can be understood as a theory of a new historiography of architecture. Instead of regarding type as an abstract idea to be materially implemented in different ways, Rossi defines ways the other way round: as a concrete work that has become an idea, that is, the idea of collective creation. Particularly in his later texts, and above all in his *Scientific Autobiography*—Rossi's last theoretical publication of any significance—it becomes ever more clear that for him, type is not a product of the Arché, not an *Urform*, but a product of maturity. Therefore, although he is committed to an evolutionary model, it is not an evolutionary model that describes and analyzes the history of architecture in an objectifying manner, but instead one that describes the process of how the perception of architecture is formed. According to this model, it is not when and where something began

⁵¹
Rossi 1978b: 12
[Engl. trans. Fiona Fincannon].

Zu diesem Zeitpunkt formuliert Rossi schon längst nicht mehr die Perspektive einer sozialistischen Architektur oder Stadt. Doch auch wenn dieser Bezug fehlt, so ist nach wie vor klar, dass Rossi beständig nach einer Theorie des Typus gesucht hat, die diesen als gesellschaftliches Produkt und nicht als bloßen Formalismus begreift. Die *Architettura Razionale* ist facettenreicher als das gängige Bild der Geschichtsschreibung.

that is important, but instead only what has become of it since then—an accepted building type, for example. In his theory of collective memory, Halbwachs called this process “formed memory.”⁵²

Rossi addressed Halbwachs’s position in *L’architettura della città*. However, he did not simply adopt Halbwachs’s theory. It was in a process of collective remembering that Rossi anticipated his own architecture, which at least in retrospect would allow for the de-individualization of architecture. About his cemetery of San Cataldo in Modena, he writes: “Early in 1979 I saw the first wing of the cemetery at Modena being filled with the dead, and these corpses with their yellowish-white photographs, their names, the plastic flowers offered out of family and public sympathy, gave the place its unique significance. But then after many polemics it went back to being the great house of the dead where the architecture was a scarcely perceptible background for the specialist. In order to be significant, architecture must be forgotten, or must present only an image for reverence which subsequently becomes confounded with memories.”⁵³

By this time, Rossi had long since ceased to articulate the perspective of a socialist architecture or city. Yet even though this reference is missing, it remains clear that Rossi was constantly seeking a theory of type that understood type as a product of society and not as mere formalism. Rossi’s *Architettura Razionale* is more multifaceted than established historiography admits.

52
Halbwachs developed this thought with the aid of his analysis of the sites in the Holy Land: “For us, it is not important whether or not these traditions linked to the holy sites are true to life, whether they accord with earlier occurrences. We accept them as such, as formed memories, investigate them from the time when they first appear and throughout the centuries that followed. If collective memory means – as we believe it does – essentially a reconstruction of the past, if it correspondingly adapts its picture of events that took place in the past to the religious convictions and spiritual needs of the present, then the knowledge of what actually took place becomes at best of

secondary importance, and otherwise entirely superfluous. The reality of the past, an unchangeable template to which one has to conform, no longer exists.” Halbwachs 2003 [1941]: 20f. [Engl. trans. Fiona Fincannon].

53
Rossi 1981: 45.

References

- Behne, Adolf.** 1964 [1926]. *Der moderne Zweckbau.* [Bauwelt Fundamente Nr. 10.] Berlin/Frankfurt am Main: Ullstein.
ENGLISH: 1996. *The modern functional building.* Michael Robinson, trans. Santa Monica, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities.
- Bohning, Ingo.** 1981. „Autonome Architektur“ und „partizipatorisches Bauen“. *Zwei Architekturkonzepte.* Basel/Boston/Stuttgart: Birkhäuser.
- Bonfanti, Ezio, et al.** 1973. *Architettura Razionale.* XV Triennale di Milano – Sezione Internazionale di Architettura. [Ausstellungskatalog/exhibition catalog. Collana di architettura 1.] Milano: Franco Angeli.
- Breton-Collinet, Simone.** 1986. „Die Erfindung der ‚Erlesenen Leiche‘“. In: Karlheinz Barck, Hg. *Surrealismus in Paris 1919–1939. Ein Lesebuch.* Leipzig: Reclam.
- de Michelis, Marco.** 2004. „Römer – Deutsche. Italienische Architekten blicken nach Deutschland“. In: ifa, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart, Hg. *Zwei deutsche Architekturen.* [Ausstellungskatalog.] 6–11.
- Durth, Werner / Jörn Düwel / Niels Gutschow.** 2007. *Architektur und Städtebau der DDR. Die frühen Jahre.* Berlin: Jovis.
- Flierl, Bruno.** 1993. „Hans Schmidt in der DDR. Reflexionen eines Mitarbeiters“. In: Suter 1993: 63–81.
- Frampton, Kenneth,** ed. 1979. *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979.* [Exhibition catalog.] New York: Institute for Architecture and Urban Studies.
- Halbwachs, Maurice.** 1941. *La Topographie légendaire des évangiles en Terre Sainte.* Paris: PUF.
DEUTSCH: 2003. *Stätten der Verkündigung im Heiligen Land. Eine Studie zum kollektiven Gedächtnis.* Stephan Egger, Übers. [édition discours, 6.] Konstanz: uvk.
- Huet, Bernard.** 1984. „Aldo Rossi, o l'esaltazione della ragione – Aldo Rossi, or the exaltation of reason“. In: Aldo Rossi. *Tre città (Three Cities): Perugia, Milano, Mantova.* [Quaderni di Lotus 4 (Lotus Documents 4).] Milano: Electa.
- Jencks, Charles.** 1977. *The Language of Post-Modern Architecture.* London: Academy Editions.
DEUTSCH: 1980 [1978]. *Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition.* Nora von Mühlendahl-Krehl, Übers. 2. erweiterte Auflage. Stuttgart: DVA.
- Klotz, Heinrich.** 1987. *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart.* Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.
- Koolhaas, Rem.** 1994 [1978]. *Delirious New York.* Rotterdam: 010 Publishers.
DEUTSCH: 1999. *Delirious New York.* Fritz Schneider, Übers. Aachen: ARCH+.
- Kruff, Hanno-Walter.** 1979. „Rationalismus in der Architektur – eine Begriffsklärung“. In: *Architectura*, Bd. 9, 45–57.
- Lampugnani, Vittorio Magnago.** 1978. „Auf dem Weg zu einer faschistischen Architektur? Formale Tabuisierung und Machtdarstellung im Bauen“. *Die Zeit*, Nr. 49: 52. Reprint in: Lampugnani 1986.
— 1982. „Weiße Vernunft oder graues Gefühl? Zur Architektur-Diskussion in den USA / Der unsinnige Begriff ‚Post-Moderne‘“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. November 1982, Nr. 269: 25. Reprint in: Lampugnani 1986.
— 1986. *Architektur als Kultur. Die Ideen und die Formen. Aufsätze 1970–1985.* Köln: DuMont.
- Pfammatter, Ulrich.** 1996 [1990]. *Moderne und Macht. ‚Razionalismo‘: Italienische Architekten 1927–1942.* [Bauwelt-Fundamente 85.] Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.
- Rodriguez, Chiara.** 1998. „DDR-Architektur. Die italienische Rezeption“. In: Holger Barth, Hg. *Projekt Sozialistische Stadt. Beiträge zur Bau- und Planungsgeschichte der DDR.* Berlin: Dietrich Reimer, 61–68.
- Rossi, Aldo.** 1956. „Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese“. *Società*, XII, Nr. 3, 474–493.
DEUTSCH: In Schnell 2009.
— 1959. „L'ordine greco“. *Casabella-Continuità*, Nr. 228, Giugno 1959, 14–16.
ENGLISH: 1990. „The Greek Order.“ In: Andreas Papadakis / Harriet Watson. *New Classicism.* London: Academy Editions.
DEUTSCH: In: Schnell 2009.
— 1966. *L'architettura della città.* Padua: Marsilio.
DEUTSCH: 1973. *Die Architektur der Stadt. Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen.* Arianna Giachi, Übers. Düsseldorf: Bertelsmann.
ENGLISH: 1982. *The Architecture of the City.* Diane Ghirardo and Joan Ockman, trans. [Opposition Books.] Cambridge, MA: MIT Press.
— 1970. „I caratteri urbani delle città venete“. In: A.A.V.V. *La città di Padova.* Roma: Officina Edizioni; also in: Rosaldo Bonicalzi, ed. 1975. *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956–1972.* Milano: clup.
DEUTSCH: 1978. „Die venedischen Städte“. Heinrich Helfenstein, Übers. In: Rossi, Aldo. *Die venedischen Städte.* ETH Zürich, Ausgabe des Lehrstuhls für Geschichte des Städtebaus, Paul Hofers/Lehrauftrag Aldo Rossi.
— 1973. „Introduzione a *Architettura Razionale*“. In: Bonfanti et al. 1973.
ENGLISH [partial translation only]: 1983. „Rational Architecture“. In: Aldo Rossi. *Selected Writings and Projects.* John O'Regan, ed. [Exhibition catalog. Blue Studio Architecture Gallery, Dublin (16.–31.5.1983)] London: Architectural Design, 54–57.
DEUTSCH: In: Schnell 2009.
— 1978a. „Das Konzept des Typus“. In: ARCH+ 37, April 1978: 39–40.
— 1978b. „Hans Schmidt und das Problem der Monotonie“. In: *werk – archithese*, Nr. 17/18, Mai/Juni 1978: 11–12.
- 1981. *A scientific autobiography.* Lawrence Venuti, trans. The Institute for Architecture and Urban Studies and The Massachusetts Institute of Technology. Cambridge, MA: MIT Press.
ITALIANO: 1990. *Autobiografia scientifica.* Parma: Pratiche Editore.
DEUTSCH: 1991. *Wissenschaftliche Selbstbiographie.* Heinrich Helfenstein, Übers. Bern/Berlin: Gachnang & Springer.
— 1999. *I quaderni azzurri, 1968–1992.* Francesco Dal Co, ed. Milano: Electa/Los Angeles: The Getty Research Institute.
- Schmidt, Hans.** 1937. „Die sowjetische Architektur und das Problem des Monumentalen“. In: Schmidt 1965.
— 1956. „Die Beziehungen der Typisierung zur Architektur“. In: Schmidt 1965.
— 1964. „Modularkoordination in der Architektur“. [Vortrag/lecture TU Delft.] In: Schmidt 1965.
— 1965. *Beiträge zur Architektur. 1924–1964.* Bruno Flierl, Hg. Berlin: VEB Verlag für Bauwesen. Reprint 1993. [Enthält die deutsche Übersetzung des Vorwortes von Aldo Rossi von 1964.] Zürich: gta Verlag.
ITALIANO: 1974. *Hans Schmidt. Contributi all'architettura 1924–1964.* [Introduzione di Aldo Rossi. Collana di architettura 3.] Milano: Franco Angeli.
- Schnell, Angelika.** 2005. „Der Berg muß ein Buch werden“. *archplus* 175, Dezember 2005: 78–82.
— 2009. *Die Konstruktion des Wirklichen – Eine systematische Untersuchung der geschichtstheoretischen Position in der Architekturtheorie Aldo Rossis.* Dissertation. Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.
- Schwandt, Alfred / Bruno Flierl.** 1962. „Italienische Architekten in der DDR“. *Deutsche Architektur*, Nr. 1, Januar 1962.
- Suter, Ursula,** Hg. 1993. *Hans Schmidt 1893–1972. Architekt in Basel, Moskau, Berlin-Ost.* Zürich: gta-Verlag.
- Tafari, Manfredo.** 1972. „Hans Schmidt – ein ‚radikaler Architekt‘“. *Werk*, Oktober 1972.
— 1986. *Storia dell'architettura italiana, 1944–1985.* Torino: G. Einaudi.
ENGLISH: 1989. *History of Italian Architecture. 1944–1985.* Jessica Levine, trans. Cambridge, MA: MIT Press.
- Tzonis, Alexander / Liane Lefaivre.** 1992. *Architecture in Europe since 1968.* New York: Rizzoli.
DEUTSCH: 1992. *Architektur in Europa seit 1968.* Waltraud Göting, Übers. Frankfurt am Main/New York: Campus.
- Ungers, Oswald Mathias.** 1990. „Verpackung für die Phantasie. Würfelgedanken“. *Daidalos*, Nr. 35, März 1990.
- Vidler, Anthony.** 1976. „The Third Typology.“ *Oppositions*, Nr. 7, Winter 1976. Reprint in: Michael Hays, ed. 1998. *Oppositions Reader. Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973–1984.* New York: Princeton Architectural Press. DEUTSCH: 1980. „Die dritte Typologie“. In: G.R. Blomeyer / B. Tietze, Hg. *In Opposition zur Moderne. Aktuelle Positionen in der Architektur.* [Bauwerk-Fundamente 52] Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.

