

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 82 (1995)
Heft: 9: Anders lehren = Un autre enseignement = A different way of teaching

Artikel: "Boudoir-Architektur" als Anschauungsmaterial : Manfredo Tafuri und New York
Autor: Ockman, Joan
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-62282>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Boudoir-Architektur» als Anschauungs-material: Manfredo Tafuri und New York

1968, als viele Architekturschulen über das Verhältnis von Theorie zu Praxis ihre Legitimation neu zu definieren versuchten, gründete Manfredo Tafuri an der Universität Venedig das *Institut für Architekturgeschichte*. Für die Mehrheit der italienischen Intellektuellen bis in die achtziger Jahre charakteristisch, war auch Tafuri als Forscher und Lehrer von einem marxistisch bestimmten Erkenntnisinteresse motiviert. Massgebend wurde diese Perspektive ab 1970, als die Stadt und die architektonische Kultur der Vereinigten Staaten in den Mittelpunkt von Tafuris Arbeiten rückten. Die Faszination des Italieners für die «Boudoir-Architektur» der «New York Five» galt ihren entrückten Avantgardekonzepten, die moderne Mythen weiterverfolgten, andererseits aber auch dem zynischen Kommentar, den diese Elite über die gesellschaftliche Realität und die kulturelle Produktion innerhalb der Vereinigten Staaten abgab. So diagnostizierte Tafuri den Autismus der Architekten gemäss einer europäischen Moral, die ihn auch die amerikanische Stadt mit dem Verdikt der Entfremdung belegen liess. Diese Tuchfühlung des 1994 verstorbenen «Schreibtischtäters» Tafuri sowie ihre Auswirkungen auf die Architekturlite New Yorks stehen im Zentrum des folgenden Beitrags.

Wie in Venedig bestand in Manhattan während der brisanten siebziger Jahre ein neues Theoriegefäss: das 1967 gegründete, heute legendäre *Institute for Architecture and Urban Studies*, das 1973–1984 die «Oppositions»-Schriftenreihe publizierte. Bindeglied innerhalb dieser Gruppierung und nach Europa war Peter Eisenman – als schillernd zweideutige Figur auch im Mittelpunkt zahlreicher Texte des Interpreten Tafuri. Joan Ockman arbeitete 1978 mit Eisenman am Cannaregio-Projektseminar für Venedig und innerhalb der Redaktion von «Oppositions». Heute ist sie im Bereich Forschung, Publikationen und Lehre an der Columbia University in New York tätig.

... in Wahrheit ist New York – zumindest seit den 1890er Jahren – eine Allegorie für das Venedig der modernen Zeit. Es mag nützlich sein, sich an Nietzsche zu erinnern: «Hundert Einsamkeiten bilden zusammen die Stadt Venedig – darin liegt ihr Zauber. Ein Bild für den Menschen der Zukunft.» Nicht die Geschichte ist es, es sind nicht die bedeutungsschwangeren Bilder, nicht der Friede einer wiedergefundenen «Gemeinschaft» – auch nicht der langsame Wertezersfall –, was für Nietzsche die Faszination Venedigs ausmachte. Sie beruhte vielmehr auf der Prophezeiung, welche die Lagunenstadt der Zukunft entgegenschleudert: die Stadt als ein System von Einsamkeiten, als ein Ort, an dem Identitätsverlust zur Institution wird, an dem der grösstmögliche Formalismus seiner Strukturen einen von «Eitelkeit» und «Komödie» dominierten Verhaltenskodex hervorbringt. Unter diesem Gesichtspunkt ist New York bereits ein «neues Venedig». Die in Nietzsches *Serenissima* enthaltenen Zukunftsfragmente sind in der Metropole der totalen Gleichgültigkeit bereits explodiert, daher die Stadt des qualvollen Konsums von multiplizierten Zeichen.

Manfredo Tafuri, «The Ashes of Jefferson», 1976–1980.¹

Mitte der siebziger Jahre fühlte sich die Vorhut der amerikanischen und italienischen Architekturszene, genauer fühlten sich New York und Venedig, voneinander angezogen, nicht ohne Folgen. Zwei richtungweisende Publikationen waren 1966 erschienen – Robert Venturis «Komplexität und Widerspruch in der Architektur» und Aldo Rossis «Architektur der Stadt». Damals bestand zwischen diesen Ereignissen kein Zusammenhang; dass die Postmoderne ihre wichtigsten Wegbereiter in Amerika und Italien hatte, war weitgehend eine Folge unterschiedlicher historischer Voraussetzungen. Ein deutlicherer Hinweis auf das bevorstehende transatlantische Verhältnis waren Peter Eisenmans Pilgerfahrten in den frühen sechziger Jahren zu den Bauten Terragnis in Como, wohin ihn Colin Rowe in der Rolle des Vergil begleitete. Der Zweideutigste unter den italienischen Rationalisten trat damit in die Reihe der Vorfahren der «New York Five» ein, die sich 1969 um Eisenman formierten. Und noch 1973, als der mit der internationalen Architekturabteilung der XV. Mailänder Triennale betraute Rossi die manierierte Spätmoderne der Five in eine Ausstellung mit dem Titel «Architettura razionale» einbezog, schien wenig für, wenn nicht gar alles gegen eine weltweite «neue Richtung» zu sprechen.

Es war Manfredo Tafuri, der ein Jahr später in seinem Artikel «L'Architecture dans le Boudoir: The language of criticism and the criticism of language», 1974 in der dritten Nummer von «Oppositions» erschienen, überzeugend von einem Zu-

¹ «The Sphere and the Labyrinth», Cambridge, MIT Press, 1987, S. 291. Original auf franz. in: «L'Architecture d'aujourd'hui», August-September 1976

sammenfliessen dieser Strömungen sprach. Der Artikel stellt den Anfang dar in den Beziehungen zwischen dem von Eisenman geleiteten Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) in Manhattan und dem Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV), dessen Abteilung für Geschichte Tafuri leitete.² In jenem ursprünglich in Princeton als Vortrag gehaltenen Artikel³ wertete Tafuri das Schaffen von James Stirling, Aldo Rossi und der New York Five als Paradigma für einen Rückzug zeitgenössischer Architekten aus der «Domäne des Realen» in das «Universum der Zeichen» und symptomatisch für eine «verbreitete Einstellung, die sich zum Ziel setzt, den einmaligen Charakter des Objekts wieder zurückzugewinnen durch sein Herauslösen aus dem ökonomischen und funktionalen Kontext, um es parenthetisch in die Objektflut einzuschieben, die das Produktionssystem hervorbringt». Der Titel des Artikels war der «Philosophie dans le boudoir» des Marquis de Sade entnommen, und Tafuri charakterisierte solches Tun als «boudoir architecture».⁴

Es wird kaum überraschen, dass dieser Artikel wie auch die folgenden Artikel in späteren Nummern von «Oppositions» bei allen, die nicht zum inneren Kreis des IAUS gehörten, einen Kulturschock auslöste. Der theoretische Diskurs war in der amerikanischen Architektur immer mager gewesen und verspätet, gemessen an anderen ästhetischen und Geistesdisziplinen. Daraus ist zum Teil die Wirkung der wenigen Ausnahmen herzuleiten, etwa der in den sechziger Jahren erschienenen Bücher von Jane Jacobs und Venturi, die eher polemisch als wissenschaftlich angelegt sind, oder der Bücher von Christopher Alexander und Kevin Lynch, die mit objektiv nachvollziehbaren Methoden arbeiten. In den meisten Architekturschulen war man allein der berufsorientierten Ausbildung verpflichtet, und der Zusammenhang zwischen Theorie und Praxis existierte nur in verschwommener Form. In diesem Umfeld war das 1967 gegründete und auf Ausbildung im Bereich Entwurf, auf Forschung, Ausstellungen sowie Publikationen ausgerichtete IAUS trotz seiner im Mainstream angesiedelten Trägerschaft eine Ausnahme; und für amerikanische Architekten mit Interesse an Theorie, das heisst mit einer europäischen Ader, füllte das Institut eine wichtige Lücke ebenso wie für die durch New York kommende Schar ausländischer Architekten.

Tatsächlich war Eisenman in der dreiköpfigen Redaktion von «Oppositions», welche das IAUS 1973 herauszugeben begann, das einzige in den Vereinigten Staaten geborene Mitglied. Er war, wie erwähnt, ein Italienfreund, und seine «Entdeckung» des Gruppo Sette war von entscheidendem Einfluss für sein Schaffen; ausserdem sammelte er Avantgarde-Inkunabeln. Obwohl er zur Zeit der Gründung des IAUS an mehreren Bauprojekten mitwirkte,⁵ galt sein Interesse schon damals mehr dem abstrakten und konzeptionellen Aspekt des Entwerfens, der ihn durch das folgende Jahrzehnt hindurch beschäftigte, als er seine «Cardboard Architecture» betitelte Reihe von Häusern (einige für Auftraggeber) entwickelte.⁶ Diese Entwürfe widerspiegeln seine obsessive Auseinandersetzung mit den formalen Experimenten der europäischen Avantgarde wie auch mit der vom amerikanischen Linguisten Noam Chomsky entwickelten transformationellen Grammatik. Von Natur aus war Eisenman ein Ikonoklast und Impresario, der die Geschichte als eine Abfolge von radikalen Erneuerungen sah und sich das Ziel gesetzt hatte, das eigene Schaffen dieser Avantgarde-Tradition an die Seite zu stellen. Mitte der siebziger Jahre trat er mit einer Theorie des gezielt «falschen Interpretierens» hervor – dies aber noch nicht im Sinne von Derrida, da zu diesem Zeitpunkt Derrida noch nicht im Bewusstsein der amerikanischen Architekturszene präsent war, sondern im Sinne des amerikanischen Literaturkritikers Harold Bloom.⁷ Blooms Konzept des «Abweichens» begreift die Geschichte der Literatur als einen Prozess schöpferischer

2 Das Programm, die Polemiken und Personen am IAUS und in der amerikanischen Architekturszene wurden in den frühen siebziger Jahren über italienische sowie internationale Zeitschriften allgemein bekannt. Hierzu besonders die Doppelnummer von «Casabella» Nr. 359/60, 1971, an der das IAUS beteiligt war mit «The City as an Art-fact». Bekannt wurde der italienische Kontext dem amerikanischen Publikum durch die von Emilio Ambasz besorgte grosse Ausstellung von 1972 am Museum of Modern Art: «Italy: The New Domestic Landscape», für deren Katalog Tafuri einen Beitrag schrieb, «Design and Capitalist Utopia».

3 Im April 1974 als Teil einer «Practice, Theory and Politics in Architecture» betitelten Vortragsreihe. Die Einladung nach Princeton ging von Diana Agrest aus, die damals dem Lehrkörper von Princeton angehörte und «fellow» am IAUS war. Agrest war anscheinend unter den ersten Architekten in den Vereinigten Staaten, die auf Tafuri aufmerksam wurden. Sie war auf die italienische Version von «Theories of History and Architecture» gestossen und stellte Tafuri dem inneren Kreis des IAUS um Mario Gandelsonas, Anthony Vidler und Eisenman anlässlich der Vorlesung in Princeton vor. Dies war Tafuris zweite Amerikareise, und Agrest erinnert sich, dass ihm als Mitglied der kommunistischen Partei nur ein dreitägiges Visum eingeräumt wurde. Am dritten Tag besuchte er das IAUS und nahm an einer Redaktionssitzung von «Oppositions» teil, ausserdem zeigte ihm Agrest das Rockefeller Center und anderes in Manhattan.

4 die angekündigte Publikation von Agrest für Princeton Architectural Press, wo die auf Tafuris Princeton-Vortrag folgende Diskussion nachgezeichnet wird.

5 «L'Architecture dans le Boudoir», in: «Oppositions» 3, Mai 1974, S. 53

6 U.a. ein Projekt zur Erneuerung der Waterfront an der Westseite von Manhattan oberhalb der 125. Strasse. S. «The New City: Architecture and Urban Renewal», Ausst. Kat. Museum of Modern Art, New York 1967, S. 36–41

7 Der Begriff «cardboard architecture» stammt von Frank Lloyd Wright, der damit eine abstrakte und mechanistische Seite im Bauen der europäischen Moderne angriff und gegen eine mehr «authentisch amerikanische, organische» Architektur ausspielte.

8 Blooms Buch «The Anxiety of Influence», erschienen 1973; «A Map of Misreading» erschien 1975.

- 8 Bloom «The Anxiety of Influence», New York, Oxford Univ. Press, 1973, S. 5. Blooms Theorie vom Abweichen ist auch zu trennen vom «Schachzug des Springers», auf den sich Tafuri wiederholt bezieht; Tafuri übernahm dieses Bild von Shklovsky, der damit das Indirekte oder Surreale im Verhältnis der Kunst zur Realität charakterisiert. S. Tafuri, «The Uncertainties of Formalism: Victor Shklovsky and the Denuding of Art», in: «On the Methodology of Architectural History», Hrsg. Demetri Porphyrios, London, Architectural Design, 1981, S. 73–77, und die Einleitung zu «The Sphere and the Labyrinth», S. 16
- 9 Brief von Tom Killian, in: «Oppositions» 4, Herbst 1974, S. 162
- 10 Wurde überarbeitet und ist mit dem Titel «Les bijoux indiscrets» die Einleitung von «Five Architects» in der italienischen Ausgabe, Rom, Officina, 1977.
- 11 «Oppositions» 5, S. 37

Falschinterpretationen – «kraftvolle Dichter machen Poetikgeschichte, indem sie einander falsch interpretieren, um sich damit selber schöpferischen Freiraum zu schaffen».⁸ Das Konzept war für Eisenman die Ermächtigung für neuartige Analysen der Bauten von Terragni, wobei er dessen Entwurfsprozess fiktiv rekonstruierte, sowie auch für nachträgliche Diagramme, die den Entwurfsprozess seiner eigenen Häuser aufzeigen. Hier fand er sodann sein Ödipus-Verhältnis zu seinen Vaterfiguren innerhalb der Moderne bestätigt, auch die Erklärung für sein Verhältnis zu Rowe. Für Eisenman war Tafuri einer dieser formidablen europäischen Intellektuellen, deren kritische Aufmerksamkeit für das Schaffen Eisenmans diesem in Europa wie in Amerika Ernsthaftigkeit bestätigte. Obendrein hatte für ihn Tafuri in beinahe perfider Weise die Bedeutung eines «starken» Theoretikers und Historikers, der Eisenman als ehrbarer Antagonist für seine radikal autonome Architektur dienlich sein konnte – ein weiterer Vater, von dem das Abweichen einen Reiz versprach.

Obwohl Eisenman und seine Mitherausgeber begrüßten, dass die Selbstzufriedenheit der amerikanischen Intellektuellen herausgefordert wurde, waren die Arbeiten Tafuris einer weiteren Leserschaft schwer zugänglich, und die allgemeine, kulturell bedingte Resistenz Amerikas gegen «marxistische» Interpretationen wirkte zusätzlich erschwerend. Das bringt eine typische Erwiderung auf «L'Architecture dans le Boudoir» zum Ausdruck: «Wenn der Artikel ins Englische übersetzt worden wäre, wäre vielleicht seine Aussage klarer geworden, zumindest mir. Um welche Sprache es sich auch gehandelt haben mag, sie macht das Verständnis nicht leicht... Die Italiener scheinen auf Kompliziertheit versessen zu sein, als ob ihre offensichtliche Liebe zu Luxusobjekten nur durch grösste Anstrengung mit dem dialektischen Materialismus versöhnt werden könnte. Der neuere Wohnungsbau in China dürfte eher mit dem Marxismus vereinbar sein.»⁹ Dies zu zitieren lohnt weniger, um der Meinung von der kulturellen Banausenhaftigkeit Amerikas Glaubwürdigkeit zu verleihen, sondern vielmehr, weil es die inhärente Fremdartigkeit von Tafuris Diskurs für den amerikanischen Leser dramatisch offenlegt. Auch bestand in der Tat ein nicht geringes Problem in den schlechten Übersetzungen und der schlechten redaktionellen Bearbeitung: Tafuris Aussagen auf englisch zu verstehen bedeutete nicht selten, den Turm von Babel zu besteigen.

Dennoch füllten immer häufiger die Arbeiten Tafuris, Aldo Rossis Schaffen sowie Hinweise auf die Schule von Venedig und die Tendenza die Seiten von «Oppositions». «Oppositions 5» (Sommer 1976) ist eine veritable Italien-Nummer, von der mehr als die Hälfte ihres Umfangs einer Präsentation Rossis gewidmet ist und einem Artikel von Tafuri über die New York Five, «American Graffiti: Five x Five = Twenty-five».¹⁰ In diesem Artikel – der Untertitel verweist auf eine 1929 in Moskau veranstaltete Ausstellung von fünf Malern und Architekten, die der Definition der konstruktivistischen Ästhetik dienen sollte – kam Tafuri auf das «Boudoir»-Phänomen zurück. Aber er charakterisierte jetzt die selbstbezogene, elementare Sprache der Five als eine spezifisch amerikanische Erscheinung: «Es ist trotzdem sicher, dass die Einstellung der Five eine Instrumentalisierung der Nostalgie einschliesst; es könnte ein verzweifelter Versuch sein, um die Avantgarden zurückzubringen, von denen Amerika nur oberflächliche Aspekte erfasst hat, oder um Methoden zu erproben, die sich antithetisch zum traditionellen amerikanischen Pragmatismus verhalten.»¹¹

Auf diese Weise erklärte Tafuri die historischen Widersprüche der amerikanischen Avantgarde. Aus seiner Sicht waren die formalen Experimente der Five – von Hejduk, den er für den

Peter Eisenman: House II, Hardwick, Vermont, 1970



Abstraktesten hielt, bis zu Meier, den Realistischsten – nicht bloss «Revivals» oder «Survivals» der Moderne, sie bedeuteten für ihn vielmehr ein «Sezieren» jener früheren Utopie und ein, wenn auch vielleicht unbewusstes, Eingeständnis von deren Begrenztheit. Das war es, was ihr Schaffen zugleich «schmerzhaft» und «grausam» machte, unauthentisch und aufrichtig – und letztlich die Aufmerksamkeit des Analytikers auf sie lenkte: «Gerade wegen dieser Erfahrung von Begrenztheit, das bedeutet wegen ihrer Exzesse, interessieren sie uns; der Exzess ist immer ein Bewusstseinsträger.»¹²

Es ist aufschlussreich, Tafuris Interpretation der Five mit jener zu vergleichen, die Colin Rowe in der Einleitung zu «Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier» gibt. Rowe sah in den New Yorker Architekten weniger Nostalgiker, als vielmehr damit beschäftigt, tiefsitzende Schuldgefühle auszutreiben: «Schuldgefühle für Verstandesprodukte, die vergleichsweise insignifikant sind, Schuld an einer elitären Kultur, die unreal ist, Schuld an der Kunst – was sie am meisten beunruhigte, weil hier das private Urteil im Rahmen eines jeden analytischen oder synthetischen Vorhabens desavouiert ist.»¹³

Anders ausgedrückt, war für den Engländer Rowe – zu jener Zeit ein Insider der amerikanischen Szene – der neue Architekturformalismus Amerikas vom Bestreben bestimmt, eine gehobene Kunst und Kultur innerhalb der amerikanischen Kultur zu institutionalisieren. Gleichzeitig musste das angestrebte Ziel umformuliert werden, damit es «für den Kapitalismus sicher wurde». In diesem Sinn stellt das Phänomen der Five eine getreue Wiederholung dar, aber weniger, weil die Gruppe europäische Vorbilder fetischisierte. Vielmehr wurde nachvollzogen, in welcher Weise die amerikanische Architektur die Moderne 1932 an der International-Style-Ausstellung aufgenommen hatte oder wie Philip Johnson in den fünfziger Jahren von der Orthodoxie eines Mies van der Rohe abgefallen war – im Bereich der Malerei der Kanonisierung des abstrakten Expressionismus durch Clement Greenberg vergleichbar.¹⁴ In jedem dieser Fälle triumphierte der amerikanische Formalismus, indem er den ideologischen und utopischen Anteil aus der Ästhetik der Moderne wie einen Makel entfernte.

In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre wurden zunehmend engere Bande zwischen der amerikanischen und der europäischen Architektur geknüpft, wobei die neu angelegte Achse New York–Venedig für mancherlei Austausch eine zentrale Bedeutung hatte. Die Biennale von 1976, die Vittorio Gregotti organisierte, trug den Titel «Europa/America: Architetture urbane, alternative suburbane» und stellte eine Auswahl von 14 europäischen 11 amerikanischen Architekten gegenüber. Im Verlauf einer Podiumsdiskussion zum Thema «Welche moderne Bewegung?» lancierte Aldo van Eyck, einer der ausgestellten Europäer, eine bittere Attacke gegen Tafuri, der zufällig im Publikum sass; Tafuris Erwiderung und die darauffolgende Debatte machten deutlich, dass die Wasserscheide nun nicht mehr durch den Atlantik verlief, sondern vielmehr zwischen der Generation des Team X, den Erben des CIAM, und einer neuen Generation in Italien und Amerika lag, insofern als sich letztere gemeinsam zu einem «posthumanistischen» Konzept von Architektur bekannten.¹⁵

In diesem Moment geschah in der Tat der Durchbruch der Postmoderne. Tafuri selbst akzeptierte nie den Terminus *postmodern* und bestand auf *hypermodern* – was im Rückblick halsstarrig scheinen könnte, bedenkt man, dass sein Denken der Kritik des positivistischen Humanismus angehört, die für diese intellektuelle Verschiebung charakteristisch ist.¹⁶ Beim Einsetzen der Postmoderne suggerierte jedoch der Begriff, besonders in der Definition von Befürwortern wie Paolo Porto-

12 «The Ashes of Jefferson», in: «The Sphere and the Labyrinth», S. 297

13 Colin Rowe, Einleitung zu «Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier, New York, Wittenborn 1972, S. 6

14 Vgl. Serge Guilbaut, «How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War», Chicago, Univ. of Chicago Press, 1983

15 «Europa/America: Architetture urbane, alternative suburbane». Hrsg. Franco Raggi, Venedig, La Biennale di Venezia, 1978, S. 174–182. Auf Van Eycks Erklärung, dass «der Humanismus kaum richtig begonnen habe», antwortete Tafuri: «Der Weg der Sprache zur Übermittlung von Botschaften, worum es sich beim Diskurs des Humanismus handelt, existiert nicht und ist fortan völlig geschlossen.» (S. 179) Neben Eisenman, der die amerikanischen Projekte koordinierte, waren die weiteren amerikanischen Teilnehmer an der Biennale von 1976 Raimund Abraham, Emilio Ambasz, John Hejduk, Craig Hodgetts, Richard Meier, Charles Moore, Cesar Pelli, Robert A.M. Stern, Stanley Tigerman und Venturi/Rauch/Scott Brown.

16 Der Terminus postmodern wurde auch von Foucault, Guattari und Derrida verworfen; Lacan und Barthes lebten nicht lange genug, um sich entscheiden zu müssen. Hinsichtlich des Widerstandes gegen diesen Terminus ist es bezeichnend, dass man ihn für eine ursprünglich amerikanische Erfindung hielt. Zu Tafuris Einstellung s. «History of Italian Architecture», 1944–1985, Kapitel 14.

17 Manfredo Tafuri und Francesco Dal Co, «Modern Architecture», New York, Harry N. Abrams, 1979; die ital. Ausgabe 1976. Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Mario Manieri Elia und Manfredo Tafuri, «The American City: From the Civil War to the New Deal», Cambridge, MIT Press, 1979; die ital. Ausgabe 1973

18 Tafuris erste Amerikareise fand anscheinend 1970 nach einem Briefwechsel mit Rudolf Wittkower statt, auf den ihn dieser für ein Treffen nach Washington «beorderte». Die Einreiseerlaubnis, um zusammen mit Giorgio Ciucci und Mario Manieri Elia nach Amerika zu kommen, erhielt Tafuri über ein Kollektivvisum, zu dessen Begründung angegeben wurde, er plane eine Gruppe von IUAV-Studenten auf eine Exkursion zu führen. Ausser der New-York-Reise von 1974 (s. Anm. 3) kam er 1976 und 1986 zu Vorträgen am MIT in Harvard. Tafuris letzte Begegnung mit Amerika fand 1991 statt, als er todkrank für eine Herzoperation nach Texas reiste; es mag Benjaminsche Ironie sein, dass der Zauber des amerikanischen Chirurgen nur wenige Jahre anhielt. Zum Treffen mit Wittkower s. «La Storia come progetto (History as Project)», Manfredo Tafuri interviewed by Luisa Passerini», Art History Oral Documentation Project, Copyright 1993, Getty Center for the History of Art and the Humanities, S. 91

19 «The American City», S. 411

20 Ibid., S. 500: «Nicht ohne Grund töteten die Regisseure des Films King Kong ihren Affen oben auf dem Empire State Building: die technische Zivilisation überwindet die irrationale Sentimentalität des «edlen Wilden».»

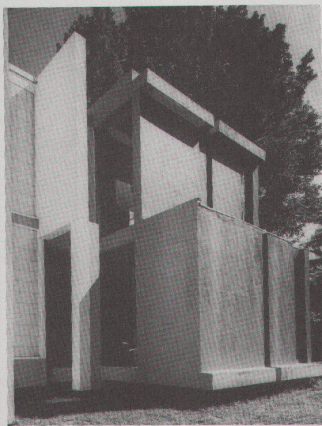
21 Ibid., S. 389

ghesi, Charles Jencks und Robert Stern, nicht allein eine oberflächliche Annäherung an die Geschichte, sondern die Ankunft einer Phase in der Entwicklung des Kapitalismus, die als schismatisch empfunden wurde. Für Tafuri war die erste Vorstellung ein Greuel, die zweite historisch unhaltbar. Nichtsdestoweniger stand für den amerikanischen Diskurs fest, dass «die Geschichte» in das Architekturbewusstsein zurückgekehrt war, und das mit den Rachegelesten der Unterdrückten. Trotz der Unterschiede, die Tafuris Vorstellung von Geschichte von derjenigen Sterns trennte oder etwa von derjenigen Venturis, handelte es sich um zwei Pole ein und derselben Debatte. Damit gerieten Tafuris Arbeiten vermehrt in einen dialektischen Prozess, in dem jetzt der nostalgische Blick auf die Geschichte daran war, die Oberhand zu gewinnen.

1979 erschienen die englischen Übersetzungen von zwei weiteren Büchern aus der Schule von Venedig: Tafuris und Dal Cos «Modern architecture» sowie eine Gemeinschaftspublikation von Ciucci, Dal Co, Mario Manieri-Elia und Tafuri: «The American City: From the Civil War to the New Deal». ¹⁷ In Amerika trugen die beiden Werke zur weiteren Etablierung der in Italien betriebenen neuen kritischen Historiographie bei und warfen auf das «neue Venedig» ein Bild von der Architektur und dem Städtebau Amerikas, das man dort zuvor nicht wahrgenommen hatte. Das Objektiv dieser Projektion war nicht ohne Verzerrungen, wie schon angedeutet. Tafuris Beschäftigung mit der amerikanischen Stadt ging auf die Jahre 1969/70 zurück, als er eine Vorlesungsreihe zu diesem Thema gab. Das Projekt war als Gegengewicht gedacht zu am Institut durchgeführten Arbeiten über sowjetischen Städtebau, Produkt des anderen grossen «Weltsystems» der Moderne, und spiegelte die Überzeugung des Autors, dass eine Geschichte der amerikanischen Stadt noch nicht geschrieben worden sei. Tafuris sehr langer Beitrag zu «The Disenchanted Mountain: The Skyscraper and the City» basiert, wie die anderen in «The American City», auf umfangreichem Quellenstudium, war aber primär am Schreibtisch in Venedig entstanden. Abgesehen von sporadischen Besuchen, hatte Tafuri über all die Jahre hinweg sich tatsächlich nur beschränkt aus erster Hand mit den Vereinigten Staaten auseinandergesetzt. ¹⁸ Der Umstand ist nicht ohne Bedeutung, denn obwohl es uns hier vorrangig um die Tafuri-Rezeption in Amerika geht, mehr als um seine Ansichten über das Land, sind die beiden Aspekte nicht ohne inneren Zusammenhang. Nicht zufällig findet Tafuris charakteristische *Distanz*-Thematik so beharrlichen Niederschlag in seinem Amerika-Bild.

In «The Disenchanted Mountain» etwa suchte er den Zugang zum amerikanischen Wolkenkratzer über einen Vergleich des amerikanischen und europäischen Wolkenkratzerkonzepts. Eine Gegenüberstellung von Entwürfen für den Chicago-Tribune-Wettbewerb führte ihn zur Feststellung, dass in den eingereichten europäischen Projekten «Amerika, von Europa aus gesehen, weit mehr als ein literarischer Mythos erscheint, denn als objektive Realität». ¹⁹ Doch war auch seine eigene Analyse vom negativen Verlauf kapitalistischer Entwicklung in der amerikanischen Stadt nicht immun gegen ähnlich irrtümliche Vorgaben. In metaphorisch angereicherter Sprache porträtierte er den Wolkenkratzer als artifiziellen und letztlich antiurbanen Auswuchs, der versucht, «den widernatürlichen Wald von Metropolis» zu beherrschen. ²⁰ Der Wolkenkratzer taucht in allen Schriften Tafuris als ein verzweifelter Versuch auf, Kontrolle über die anarchischen Kräfte von Spekulation und Wettbewerb zu erlangen, und somit als «Wesen, das sich der Stadt gegenüber verschliesst» ²¹, eine Allegorie für Verfremdung, einzigartig in seiner Typologie und pures Zeichen. Seine reinste Inkarnation ist Mies van der Rohes Seagram Building. Dessen eisiges «Schweigen» wurde Tafuris fundamentales Symbol und Symptom

Peter Eisenman: House VI, Cornwall, Connecticut, 1975



für den Protest der Architektur gegen die urbane Dynamik²² und zu einer kritischen Leistung in der Definition von Karl Kraus: «Wer etwas zu sagen hat, trete vor und schweige.»²³

Auf die gleiche Forschung und ebendiese Thematik sollte Tafuri in einem weiteren Artikel über die amerikanische Stadt der zwanziger Jahre zurückgreifen, in «The New Babylon: The «Yellow Giants» and the Myth of Americanism». In jenem strategisch zwischen den Kapiteln über die sowjetische Stadt und die Stadt in Weimar-Deutschland plazierten Essay in «The Sphere and the Labyrinth»²⁴ stellte er die Frage: «Müssen wir nicht angesichts der amerikanischen Kultur einen anderen Standpunkt einnehmen, von dem aus die Utopie der Avantgarde zu beurteilen wäre?»²⁵ Tafuri hat diese Frage nie entschieden. Mitunter interpretierte er Architektur und Städtebau Amerikas als *anders*, gemessen an Europa, dann wieder, wie in der Allegorie vom «neuen Venedig», die sich durch «The Ashes of Jefferson hindurchzieht, als Europa *gleichartig* oder zumindest doch als Europas Schicksal. In «The Ashes of Jefferson» ist der rhetorische Höhepunkt in Tafuris Arbeiten über Amerika erreicht, und als Schlusskapitel des Buches «The Sphere and the Labyrinth» kulminieren hier die Avantgarde-«Abenteuer», deren Verlauf er in diesem Buch nachzeichnet. Der Essay stellt einen Versuch dar, die früher von ihm aufgezeigte Dialektik zwischen Washington und New York aufzulösen:²⁶ die Dialektik zwischen dem demokratischen Idealismus eines Thomas Jefferson oder Louis Kahn einerseits und dem Pragmatismus der New Yorker Wolkenkratzer-Architekten andererseits. Nochmals endet der Formalismus als ein vergeblicher Versuch, dem entgegenzutreten, was schicksalhaft der Architektur anhaftet, nämlich ein «objet négligeable» zu sein, er belegt auch die von Worringer formulierte «Furcht angesichts der Wirklichkeit»;²⁷ zum Abwehren solcher Ängste schwelgte die Architektur «begeistert in der eigenen Abseitigkeit».²⁸ Tafuri dehnte nun dieses Urteil nicht nur auf die «Whites» aus, sondern auch auf die «Grays» und ebenso auf die «Exiles».²⁹ «Im «neuen Venedig» – es ist die Allegorie für einen allgemein menschlichen Zustand – wird es nötig, eine Maske zu tragen, um «die Seele zu retten.»³⁰

Bei dieser Schlussfolgerung sollte es nicht überraschen, wenn die Themen Distanznehmen, Entfremdung, Zurückziehen, Schweigen und Maskerade, die so obsessiv Tafuris Deutung des amerikanischen Wolkenkratzers besetzen und ebenfalls seine Lesart vom kompensatorischen Ausweichen der New Yorker Avantgarden prägen, die gleichen sind, die sich durch sein gesamtes Schreiben hindurchziehen. Wie hinter seiner Interpretation der europäischen Tradition steht hinter seiner Interpretation der amerikanischen Architektur eine teleologische Anschauung, die Geschichte als Tragödie versteht, das heisst eine umfassende Theorie zum Geschick der modernen Metropole formuliert. So gesehen bedeuten kontextuelle Unterschiede nur thematische Variationen.

Andererseits muss Tafuris Voreingenommenheit für New York auch als ein «Angezogenensein vom Andersartigen» gesehen werden, als ein Versuch, den Europa von Amerika trennenden «historischen Raum» zu durchbrechen.³¹ Im Bemühen, den Widerspruch zwischen Mythos und Realität, zwischen Worten und Dingen aufzusprengen, fand er für sein Problem der «kritischen Distanz» eine geographische Verkörperung. Seine Theorie zur New Yorker Avantgarde versuchte das Konvergieren von parallelen Linien zu verstehen. In der Tat erschien die New Yorker Architektur zu keiner anderen Zeit so sehr im Schwebezustand zwischen Europa und dem übrigen Amerika: aus amerikanischer Sicht schienen die New Yorker Architekten snobistisch Europa zugewandt, aus europäischer Sicht schienen sie der eigenen Kultur entlaufen zu sein. Die Position war, was Tafuri spürte, zutiefst ambivalent.

22 S. «Architecture and Utopia», S. 148; auch *Modern Architecture*, S. 340–341

23 «L'Architecture dans le Boudoir», in: «Oppositions» 3, S. 45; auch «*Modern Architecture*», S. 339

24 Ursprünglich 1976 auf deutsch erschienen als «Neu-Babylon: das New York der zwanziger Jahre und die Suche nach dem Amerikanismus», in: «archithese» Nr. 20, 1976, S. 12–24. Der Artikel erschien dort in einer dreiteiligen «Metropolis»-Sonderreihe (Nr. 18–20), die weitere Artikel zum europäischen Mythos über Amerika enthielt. Vgl. einen weiteren Essay von Tafuri über den amerikanischen Wolkenkratzer, «La dialectique de l'absurde. Europe–USA: les avatars de l'idéologie du gratte-ciel (1918–1974)», in: «L'Architecture d'aujourd'hui» 178, 1975, S. 1–19.

25 «The New Babylon», «The Sphere and the Labyrinth», S. 172

26 «The Ashes of Jefferson», «The Sphere and the Labyrinth», S. 293

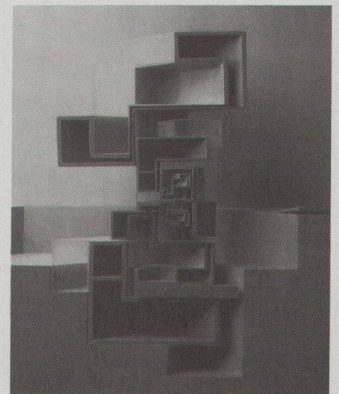
27 *Ibid.*, S. 294 und 301

28 *Ibid.*, S. 292

29 «Der formale Terrorismus von Eisenman, die Zeichenvielfalt von Graves, der Rigorismus von Meier, die linguistische Grausamkeit von Agrest und Gandelsonas, der Konstruktivismus von Giurgola, die genialen Aphorismen von Robert Stern, die «Spässe» von Koolhaas – repräsentieren sie nicht alle eigentlich breite Trends, die sich durch das Architekturschaffen des letzten Jahrzehnts hindurchziehen? Die von Heyduk mit den «Wall Houses» exorzierte Mauer ist ein doppeltes Symbol: sie widerspiegelt das Phantasma der unruhigen Stille von Mies.» *Ibid.*, S. 300

30 *Ibid.*, S. 299

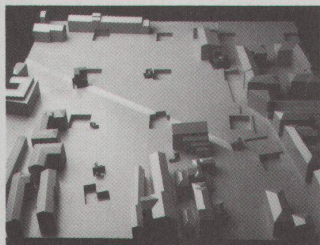
31 Diese Sätze sind aus ihrem Zusammenhang gelöst, obschon dieser in einem weiteren Sinn erhalten blieb. S. «The Historical Project», «The Sphere and the Labyrinth», S. 12



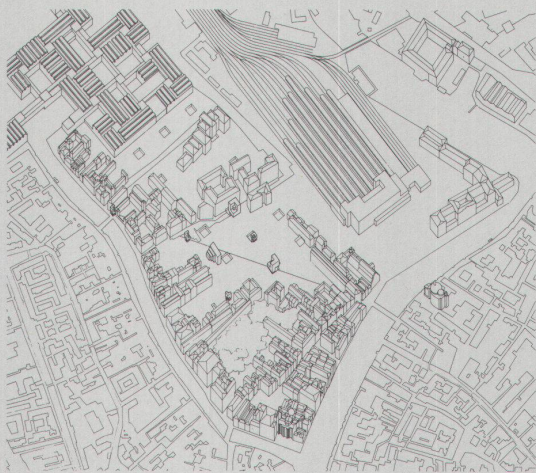
Peter Eisenman: Wettbewerbsentwurf für Cannaregio, Venedig, 1978

32 Bezeichnenderweise kamen, ausser Romaldo Giurgola, die an der Ausstellung beteiligten Amerikaner von der anderen Seite des Hudson: Michael Graves, Colin Rowe, Robert Venturi.
 33 S. den Katalog «10 Immagini per Venezia», Hrsg. Francesco Dal Co, Rom, Officina, 1980
 34 Mit einem Team, dem David Buege, John Nambu und die Autorin angehörten.
 35 «10 Immagini per Venezia», S. 67; auf englisch bei John Hejduk, «Mask of Medusa», New York, Rizzoli, 1985, S. 355

Die transatlantische Verbindung zwischen dem neuen und dem alten Venedig festigte sich in dem Masse, in dem die von «Venedig» und «Rom» in Italien vertretenen polemischen Differenzen schärfer wurden. Die beiden Standpunkte, die man, auf Italien bezogen und vergrößernd, mit den Unterschieden in den Positionen von Tafuri und Portoghesi vergleichen kann, traten 1977/78 offen hervor anlässlich der Ausstellung «Roma interrotta», die Modifikationen an der gewachsenen Struktur Roms vorschlug und dies auf der Grundlage eines 1748 von Nolli angefertigten Stadtplans – den Plan hatten die Venturis sechs Jahre zuvor für Parkplätze in Las Vegas «adaptiert» –, was die internationalen Exponenten der neohistoristischen Richtung zusammenführte.³² Als Antwort darauf lud im Sommer 1978 das IUAV die New Yorker Architekten Eisenman, Hejduk und Raimund Abraham (alle mit der Cooper Union School of Architecture assoziiert) nach Venedig zur Teilnahme an einem Seminar und einer Ausstellung ein, um Vorschläge für den Stadtteil Cannaregio auszuarbeiten.³³ Beachtenswert ist, dass von den an diesen Anlässen beteiligten europäischen Architekten allein Rossi an beiden teilnahm. Eisenman, der mehrere Wochen in Venedig arbeitete,³⁴ entwarf ein Projekt, das für seine weitere Entwicklung entscheidend werden sollte. Als ketzerische Huldigung an Le Corbusiers ungebautes Krankenhausprojekt für das benachbarte Grundstück stellte er mit seinem Entwurf einen ikonoklastischen Städtebau zur Diskussion, zu dessen Definition er das heranzog, was dieser ganz eindeutig nicht war: weder positivistisch im Corbusianischen Sinn noch «mimetisch», «erzählerisch», «euklidisch» oder «gegliedert». Auch war er in dieser Stadt der «preesistenza ambientali» nicht kontextuell. Wie immer auf der Suche nach methodischer Erneuerung – Eisenmans Hinweise bezogen sich nun auf topographisches Material und auf Calvins «Unsichtbare Städte» – legte hier der «böse Architekt» die Grundlagen für vielerlei, das sich noch in seinem Schaffen niederschlagen sollte: das Haus 11a, das Fin d'Ou T Hou S, Guardiola, die Projekte für Berlin und Wexner usw. Radikal – das heisst dialektisch – antihistorisch ging Eisenman daran, sich für das eigene Schaffen einen Platz abzustecken in der Abfolge von Architektur-Avantgarden «von Piranesi bis in die 1970er Jahre».



Auch für Hejduk war die ausgedehnte Begegnung mit Venedig folgenreich, und die 13 Beobachtungstürme für Cannaregio, die er für die Ausstellung entwarf (in seinem Fall von New York aus), markieren einen Reifepunkt in seiner Entwicklung weg vom elementaristischen Witz seiner früheren Häuser zu einer erzählerischen und autobiographischen Befindlichkeit, die näher bei Rossi angesiedelt ist. In seinem Katalogtext zur Ausstellung kommentierte er die Auswirkungen Venedigs auf sein Schaffen und stellte fest: «In den vergangenen vier



Jahren ist meine Architektur von einer Architektur des Optimismus zu dem geworden, was ich eine Architektur des Pessimismus nenne.»³⁵ Aber wenn auch Tafuris Schatten schwer auf den amerikanischen Architekten lag, die sich noch Mitte der siebziger Jahre von den formalistischen Grundlagen einer spätmodernen Architektur lösten, hatten diese Architekten Mitte der achtziger Jahre, als neokonservatives Denken Fuss fasste, die Konjunktur anzog und Arbeit vorhanden war, weniger Sinn für melancholische Poetik und Diagnosen zur Vergeblichkeit ihres Tuns. Der genüsslich im eigenen «Zauberkreis» der Textualität versunkene Poststrukturalismus kam in der akademischen Welt zu Ansehen, und die intellektuelle Achse, die New York mit Venedig verbunden hatte, pendelte sich auf Paris ein. Bernard Tschumis Einladung an Jacques

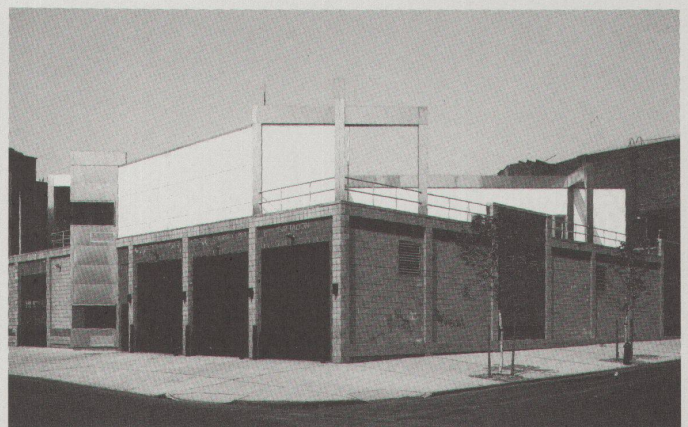
Derrida, gemeinsam mit Eisenman an seinem Park der «Follies» in La Villette teilzunehmen, brachte den französischen Philosophen in die Umlaufbahn der Architektur-Avantgarde. Eisenman umarmte eine neue Vaterfigur, als der Dekonstruktivismus, ein aus Derridas Dekonstruktion und dem russischen Konstruktivismus hervorgegangenes Mischwesen, die Leere füllte, die das Abschweifen der New York Five hinterlassen hatte.³⁶

Inzwischen war auch Tafuri weitergegangen. Die Entwicklung, die in seiner Arbeit zwischen den späten sechziger Jahren und 1980 eingetreten war, von der mehr militanten, ideologischen Kritik wie in «Architecture and Utopia» zur selbstanalytisch suchenden Historiographie von «The Sphere and the Labyrinth», war tiefgreifend und nicht unberührt vom Poststrukturalismus und der eigenen geistigen Krise.³⁷ Ironischerweise, jedoch mehr oder weniger von Tafuris Entwicklung unbeeinflusst, ja fast konträr zu dieser, machte in den achtziger Jahren die Beschäftigung mit seinen Arbeiten an seine Kritik der Moderne und ein erneuertes Interesse für Geschichte und Theorie gebunden, konzentrierte sie sich im folgenden Jahrzehnt mehr auf seine implizite Kritik der Postmoderne im Rahmen einer intensivierten Debatte über Methoden der Architekturtheorie. Diese neuerliche Beschäftigung mit Tafuri hatte auch ein 1982 unter den Auspizien des IAUS veranstaltetes Symposium ausgelöst, das von einer «Revisions» genannten Gruppe «jüngerer» Architekten und Kritiker organisiert worden war.³⁸ Das Symposium sowie die aus diesem hervorgegangene Publikation waren der Abschluss einer einjährigen Studie der Gruppe zum Verhältnis zwischen Architektur und Ideologie.³⁹ Nochmals dienten Tafuris Arbeiten als Kritikinstrument und als Gesprächspartner, um einen als Mangel der amerikanischen Architekturschulen empfundenen Aspekt anzugehen, das heisst zu diesem Zeitpunkt ihr Verdrängen einer beunruhigenden sozialen und ökonomischen Wirklichkeit.

In den neunziger Jahren ist die Pastiche-Phase der Postmoderne im Schwinden begriffen – aus dem Architekturbewusstsein –, und der Poststrukturalismus gibt seinen Anspruch auf, die zeitgemässeste Lehre zu sein, um einen Platz neben anderen Theorieschulen einzunehmen. Doch Tafuri wird weiter ernsthaft in amerikanischen Architekturschulen gelesen von einer neuen Kritiker- und Historikergeneration. Ohne Zweifel wird dies so bleiben, solange die amerikanische Architektur gezwungen ist, sich mit drängenden sozialen Problemen auseinanderzusetzen. J.O.

Peter Eisenman: Feuerwehrstation Brooklyn, New York, 1985

(Alle Abbildungen aus: Pippo Ciorra, «Peter Eisenman – Bauten und Projekte», DVA: Stuttgart 1995.)



36 Genau diese «unmöglichen Widersprüche» überkamen das IAUS, und 1984 schloss es seine Türen an der 40. Strasse. «Oppositions» stellte das Erscheinen im gleichen Jahr ein.

37 Tafuris Begeisterung für Eisenman sollte sich später legen, zuletzt hat er dessen Deutung von Terragni folgendermassen abgebeten: «Der Historiker muss sein Vorurteil über die Qualität eines Werkes beiseitelegen, um das dahintersteckende Problem anzugehen. Das Schaffen von Eisenman und Hejduk war vor zehn Jahren wesentlich interessanter als heute, weil es das eigenartige Problem von Amerikanern belegte, die nach Europa schauten, und was sie sich anzuschauen entschieden, war ein «amerikanisiertes» Europa. Eisenmans Terragni ist eine Architektur ohne menschliche Geschichte. Die theoretischen Vorgaben von Chomsky und Lévi-Strauss (statt dem charakteristischeren amerikanischen Pragmatismus) benutzten sie, um mit Erfolg ihre historischen Quellen um das Thema Mensch zu kürzen. Manfredo Tafuri, «There Is No Criticism, Only History», in: Design Book Review 9, Frühjahr 1986, S. 10

38 Die Mitglieder von Revisions waren zu dieser Zeit Deborah Berke, Walter Chatham, Pe'era Goldman, Denis Hector, Christian Hubert, Michel Kagan, Beyhan Karahan, Mary McLeod, Joan Ockman, Alan Plattus, Michael Schwarting, Bernard Tschumi und Lauretta Vinciarelli; die graue Eminenz der Gruppe war Alan Colquhoun. Eisenman war anfänglich ausschlaggebend für das Zusammentreten der Gruppe gewesen, die öffentliche Veranstaltungen für junge Architekten am IAUS ausarbeiten sollte. Aber sie entwickelte sich zu einer eigenständigen Studiengruppe, und in dieser Eigenschaft, doch in wechselnder Zusammensetzung, traf sie sich weiterhin bis 1988.

39 S. «Architecture/Criticism/Ideology», Hrsg. Joan Ockman et al., Princeton, Princeton Architectural Press, 1985. In einer Einführung zu dem Symposium führte Mary McLeod aus: «Wir griffen im Rahmen unserer Forschungsarbeit dieses Thema erstmals 1981 auf, ein Jahr vor diesem Symposium. Zu jener Zeit wurde die Postmoderne von Architekten allgemein nicht als eine weite kritische oder historische Kategorie angesehen, sondern eher als eine polemische Bewegung mit stilistischen und sozialen Implikationen... (die) auf gewisse Weise mit der konservativen Wende in der amerikanischen Politik verwandt schien... (und) wir hielten es für nötig, uns ernsthafte mit dem Zusammenhang zwischen Kultur und materiellen Bedingungen auseinanderzusetzen – insbesondere mit Architektur als Ideologie.» (S. 7–8)