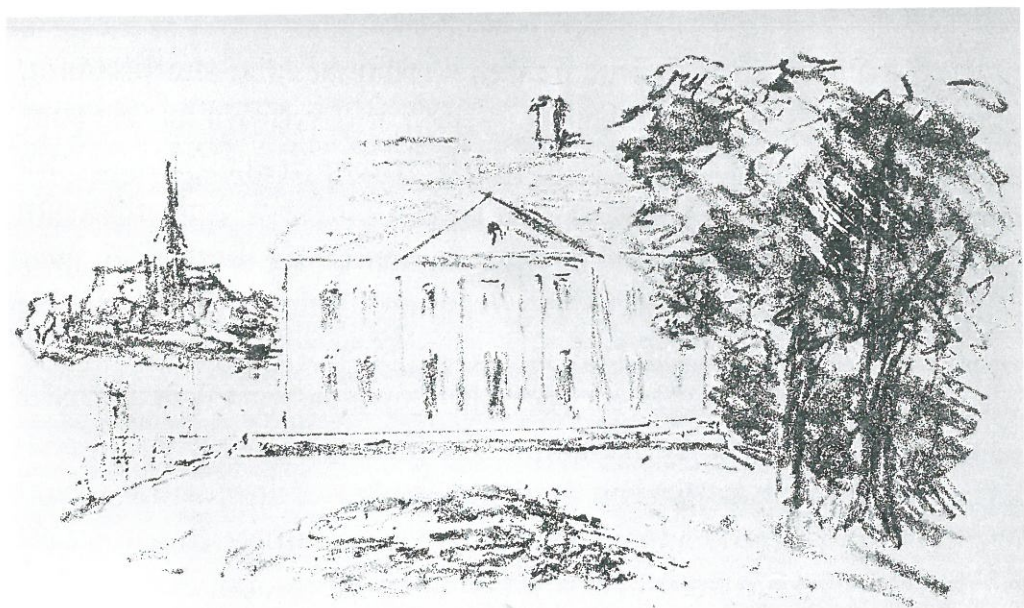


ARCHITEKTUR
IM MUSEUM
1977–2012

WINFRIED
NERDINGER

Edition **DETAIL**

ARCHITEKTUR IM MUSEUM 1977-2012
WINFRIED NERDINGER



Max Liebermann, Lithografie zu »Effi Briest« von Theodor Fontane, um 1927

**LEOPOLDO ALAS ›CLARÍN‹ UND THEODOR FONTANE – ZWEI LITERARISCHE
SICHTWEISEN DER STADT GEGEN ENDE DES 19. JAHRHUNDERTS**

Nur zehn Jahre liegen zwischen den Veröffentlichungen von zwei der wichtigsten Romane des 19. Jahrhunderts in Spanien und Deutschland: ›La Regenta‹ (1884/85)¹ von Leopoldo Alas, besser bekannt unter seinem Pseudonym ›Clarín‹ (1852–1901), und ›Effi Briest‹ (1895/96) von Theodor Fontane (1819–1898).² Neben einigen grundlegenden Unterschieden weisen beide Texte nicht wenige Gemeinsamkeiten auf, weswegen eine vergleichende Analyse nicht nur aus einer rein literarischen Perspektive heraus sinnvoll erscheint. Auch für die Erkenntnisinteressen einer neuen Stadtgeschichtsschreibung, die von einer Relevanz des literarischen Diskurses für die historische Konstruktion der urbanen Vorstellungswelt ausgeht, kann diese von Nutzen sein.

Es gibt diesbezüglich bereits eine größere Anzahl von Untersuchungen mit durchaus unterschiedlichen Ansprüchen an Wissenschaftlichkeit und von ungleichem Interesse, die sich mit der Rolle der Gebäude, der Architektur, der städtischen Situierung, der räumlichen Umgebung und der topografischen Verweise in den Werken einiger der großen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts befassen. So sind unter anderem das Paris Balzacs, das Dickens'sche London, das Verhältnis von historischer Stadt und Moderne bei Victor Hugo, die wichtigen Anspielungen auf das Paris Haussmanns in den Gedichten Baudelaires oder im ›Rougon-Macquart‹-Zyklus Émile Zolas, das eigentümliche Verhältnis der Wiener Autoren des Fin de Siècle zu ihrer Stadt, die Mythifizierung Granadas durch die Romantiker oder das Madrid Benito Pérez Galdos' näher betrachtet worden. Das zu untersuchende Feld ist jedoch weiterhin überaus weit und eröffnet darüber hinaus die Möglichkeit von Querverweisen und Vergleichen, der im Folgenden nachgegangen werden soll.

›Effi Briest‹ und ›La Regenta‹ haben zunächst etwas Entscheidendes gemeinsam. In beiden Werken stellt ein Ehebruch die scheinbar stabile Welt des Bürgertums im 19. Jahrhundert infrage. Diese Überschneidung ist nicht sonderlich überraschend, wenn man bedenkt, wie zentral die Ehekrise und ihre Folgen auch für solch große Romane wie Gustave Flauberts ›Madame Bovary‹ (1857), Leo Tolstois ›Anna Karenina‹ (1877) oder José María Eça de Queiroz' ›Vetter Basilio‹ (1878) sind.

Für das Verhältnis von Literatur und Stadt kommt jedoch ein zweites gemeinsames Merkmal in den Blick. Denn die Hinterfragung der bürgerlichen Ehe wird sowohl im Roman Claríns als auch bei Fontane im erstickenden Rahmen einer provinziellen Kleinstadt situiert, die zum herausragenden Schauplatz für die Konflikte zwischen alten und neuen Lebensweisen wird. Im spanischen Beispiel handelt es sich dabei um das fiktive Vetusta, das nach dem realen Oviedo modelliert wurde und exemplarisch für eine Provinzstadt

steht, deren altertümliche Verschlafenheit bereits von den Entwicklungen des neuen industriellen Umfelds betroffen zu werden beginnt. Im Falle Fontanes gestaltet sich die Situation komplexer, verteilt sich die Handlung in ›Effi Briest‹ gegenüber dem einzigen Schauplatz von ›La Regenta‹ doch auf drei unterschiedliche architektonische und urbane Räume. Am Anfang und am Ende steht Effis Geburtsort Hohen-Cremmen, der auch zum Ort ihrer Rückkehr wird. Sodann rückt die Ostseestadt Kessin in den Mittelpunkt, wo sich der Konflikt zunächst im Verborgenen zuspitzt. Und schließlich wird der Trubel des modernen großstädtischen Lebens im Wilhelminischen Berlin endgültig die Krise ausbrechen lassen.

Die zentrale Rolle der Frauen liegt auf der Hand. In beiden Romanen besteht der Titel nur aus dem Namen (›Effi Briest‹) beziehungsweise dem Spitznamen der Frau (›die Präsidentin‹), die jeweils den Konflikt zum Ausbruch kommen lässt. Doch anstelle einer neuen sündhaften Eva ist sie in erster Linie Opfer. Sie bildet das schwächste Glied, anhand dessen das fragile institutionelle und räumliche Konstrukt der bürgerlichen Familie einstürzt. Und dieser Bruch stellt eine unmittelbare topografische Einschreibung in einer sich scheinbar im Gleichgewicht befindlichen Stadt dar – eine Einschreibung, die sogleich die Zerbrechlichkeit ihrer Konstruktion inmitten der neuen Kämpfe um die Macht über den städtischen Raum offenlegt.

Denn neben der Frau und ihren Konflikten kommt noch einer anderen Größe eine nicht minder tragende Rolle zu. Es geht um die Städte, in denen sich diese Auseinandersetzungen zutragen – und womöglich wäre es an der Zeit, auch einmal über den säkularen Brauch nachzudenken, die Städte mit dem weiblichen Genus zu bezeichnen. Die Handlung der Erzählung ist gegenüber ihrer räumlichen Situierung nicht gleichgültig. Die Geschehnisse könnten sich nicht an irgendeinem beliebigen Ort zutragen, sondern nur dort, wo sie sich ereignen. Und von Beginn an wird deutlich, dass die Ehebrüche von Ana Ozores, der ›Präsidentin‹, und von Effi Briest weniger einer sündhaften Veranlagung der Frau im Allgemeinen denn einer individuellen Reaktion auf ein feindseliges Umfeld geschuldet sind, die in einem hohen Maße unwillkürlich und vom Zufall bedingt ist. In beiden Fällen führen die Beengtheit und die Langeweile der Kleinstadt zu einer Situation, die bereits mit dem Moment der konventionellen Hochzeit als latente Möglichkeit im Verborgenen angelegt ist und dort schwelt, die jedoch erst auf dem bedrückenden Nährboden der Provinzstadt Realität wird.

In ›La Regenta‹ spielt sich das Geschehen, wie gesagt, im Prinzip an einem einzigen Ort ab. Es ist auf die Stadt Vetusta und ihr Umland beschränkt, wodurch ein wesentlich klaustrophobischerer und bedrückenderer Raum geschaffen wird als in Fontanes Roman. Andererseits gewinnen dadurch einige konkrete Räume an Bedeutung und werden Gegenstand umfangreicherer und detaillierterer Ausarbeitung und Beschreibung als in ›Effi Briest‹. Ein Unterschied zu der Situation in Deutschland, wie sie in ›Effi Briest‹ widergespiegelt

wird, stellt das erdrückende Gewicht der Kirche im städtischen Leben Spaniens gegen Ende des 19. Jahrhunderts dar, das den Klerus und dessen Einfluss in der Stadt zu einem wesentlichen Teil der Handlung werden lässt. Dies schlägt sich unmittelbar in der topografischen Strukturierung der Erzählung nieder, deren Mittelpunkt die Kathedrale bildet. Der Roman *Claríns* beginnt aus der Vogelperspektive mit dem Blick, den der Generalvikar Don Fermín de Pas mit seinem Fernrohr von der Spitze des Kirchturms aus über die Stadt erhält. Der einflussreiche Kirchenmann hat nicht nur die Kontrolle über die Gewissen,³ sondern auch über einen beträchtlichen Teil des Wirtschaftslebens der Stadt. Dementsprechend wird für ihn der panoptische Blick über die Stadt, der nichts für die umliegende Landschaft übrig hat, zu einer regelrechten Metapher für Don Fermíns Hoffnungen, sie zu erobern.⁴ Vergleichbar mit seinem kirchlichen Pendant Aristide Saccard aus Zolas ›*La Curée*‹ betrachtet der Vikar Claríns die Stadt *Vetusta* als ›Beute‹ und sich selbst als den gierigen Raubvogel, der diese Beute vor allem gegen Vertreter seiner eigenen Spezies zu verteidigen hat. Dabei handelt es sich in beiden Fällen um die restlichen mit Pfründen versehenen Geistlichen, welche in der geschlossenen und von den Gewölben der Kathedrale bedeckten Welt einen wahren Mikrokosmos bilden, der den letzten der konzentrischen Kreise *Vetustas* darstellt. Der Vikar führt somit gegen die traditionelle Macht, die sich anhand des Vererbungsmechanismus über die friedliche Abfolge der Generationen bestimmt, den schnellen und dramatischen Wandel in den Kräfteverhältnissen der Stadt ins Feld, wie er über die politische Kriegsmetapher der ›Eroberung‹⁵ wiedergegeben wird. Es ist die Herrschaft über die Stadt, die eigentlich bei der erotischen Eroberung der Präsidentin auf dem Spiel steht. In seinem Glockenturm schwebt der Generalvikar in deutlicher Anspielung auf Victor Hugos ›*Paris à vol d'oiseau*‹ lauend über seiner Beute und betrachtet die alten Paläste der *Encimada*, der Oberstadt, wo der Adel Seite an Seite mit dem Elend lebt, die Villen der ›Kolonie‹, das schnurgerade angelegte Viertel der Neureichen und auch das neu entstehende Arbeiterviertel, demgegenüber er argwöhnische Blicke nicht vermeiden kann. Er richtet den Blick auch auf den anderen räumlichen Fixpunkt der Handlung, das palastähnliche Haus von Don Víctor Quintanar, dem ehemaligen Gerichtspräsidenten, und seiner Frau Ana Ozores, ›der Präsidentin‹, mit seinem weitläufigen, ›der Park‹ genannten Garten (in dem Frígiles, der enge Freund des Präsidenten und eine sonderbare Figur, die deutliche Parallelen zum Gieshübler ›Effi Briest‹ aufweist, botanische Experimente vornimmt). Abgesehen davon ermangelt es dem Palast der Ozores mit »seiner prunkvollen, überladenen, geschmacklosen Quadersteinfassade«⁶ und den gewöhnlichen Möbeln sowie Elementen wie dem »schnörkeligen, mit Reliefs und Stuck überladenen, eidechsengrünen Mantelkamin«⁷ in seinem Inneren jedoch an architektonischer Würde.

Neben der Kathedrale und der Villa der Präsidentin stellt schließlich das Casino den dritten Ort mit einer Schüsselfunktion dar. Der trotz der Umzugsbestrebungen der jüngeren

Mitglieder⁸ in einem für sich stehenden und von der Feuchtigkeit gezeichneten ›alten Steinkasten‹ untergebrachte Klub ist der Ort der mittelmäßigen Geselligkeit für die Männerwelt Vetustas. In ihm herrscht der Provinz-Don-Juan Álvaro Mesía, der einst zumindest die Pariser Weltausstellung von 1867 besucht und sich auf seinen Reisen in die französische Hauptstadt einen zynischen Materialismus angeeignet hatte, der je nach persönlichem Bedarf zum Einsatz kommt.

Aus diesen Bausteinen formt Clarín ein sehr ungewöhnliches Liebesdreieck, denn aus ihm ist just der Ehemann ausgeschlossen. Es sind der Vikar und Álvaro Mesía, die in einem langwierigen Verführungsprozess um die Liebe der ›Präsidentin‹ ringen, in dem der eine in seiner Rolle als Beichtvater die geistlichen, der andere hingegen die weltlichen Waffen nutzt. Die Belagerung der ›Präsidentin‹ lässt sich somit als ein Machtkampf um die Herrschaft über die Stadt zwischen der Kirche und dem neuen Bürgertum lesen. Dabei sollte man nicht vergessen, dass im geschlossenen Umfeld Vetustas lediglich die Figur des Álvaro Mesía in Kontakt mit jener bereits im Umbruch befindlichen Außenwelt steht, und Mesía dadurch bei seinen Zuhörern und den anderen Klubmitgliedern stets all das mit anklingen lässt, was in dieser Zeit des Wandels das Wort ›Madrid‹ evoziert.⁹

Das Netz, das sich nach und nach um Ana herum zusammenzieht, besteht aus Wegen, die niemals über die Grenzen Vetustas hinausgehen, dabei aber verschiedenste Räume der Stadt miteinander verbinden: die Innenräume der Häuser der Führungsschicht, das Theater,¹⁰ das Casino, die regelmäßigen öffentlichen Spaziergänge – vor allem auf dem Espolón, wo die Altstadt mit den neuen Stadtvierteln zusammentrifft und der gerade deshalb überaus wichtig für die Entwicklung der Handlung ist – sowie die Wochenendhäuser und Anwesen in der ländlichen Umgebung der Stadt, wie etwa die Quinta Vivero mit ihrem Wintergarten, der in ähnlicher Form auch in ›Effi Briest‹ auftaucht.¹¹ Und all das spielt sich immer im Schatten des Kirchturms der Kathedrale oder zumindest in Hörweite seiner Glocken ab. Steht am Beginn des Romans auch der panoptische Blick vom Kirchturm, so sind die Straßen Vetustas der Schauplatz einer der wichtigsten Episoden im Kampf zwischen dem Generalvikar und Mesía. Es handelt sich hierbei um die Prozession, in der die ›Präsidentin‹ als barfüßige Büsserin vor der ganzen Stadt den letztlich durchkreuzten Triumph des Vikars zur Schau zu stellen scheint.¹² Am Ende wird nach dem tragischen Ausgang des Duells wiederum die Kathedrale, wenngleich dieses Mal ihr Innenraum, den Schauplatz der letzten und äußersten Erniedrigung der Protagonistin liefern. Auch in ›Effi Briest‹ wird der Plot ganz und gar von den Orten bestimmt. Effis Geburtshaus in Hohen-Cremmen, das pommerische Kessin, wohin sie nach der Hochzeit mit dem Beamten Insetten übersiedelt, und Berlin bilden die drei topografischen Fixpunkte, um die herum sich die Ereignisse spinnen. Diese drei Pole repräsentieren zudem nicht einfach bestimmte Abschnitte, die man in einer linearen Entwicklung hinter sich lässt, sondern Bezugspunkte für eine Vielzahl von sowohl physischen als auch emotionalen

Ortswechselln und Verschiebungen. Diese wiederum wären unmöglich ohne das große Symbol für das 19. Jahrhundert, die Eisenbahn, deren Präsenz für die Entwicklungen in Fontanes Roman überaus bedeutsam ist, während sie in der beengten Welt von Claríns Vetusta praktisch nicht vorhanden ist.

Das Herrenhaus zu Hohen-Cremmen verkörpert die nostalgische Ausprägung einer paternalistischen Agrargesellschaft im Moment ihres Verschwindens. Es ist ein Haus, in dem sich der Wandel vom Herrenhaus zur Villa zwar noch nicht physisch, sehr wohl aber konzeptuell bereits vollzogen hat. In ihm beginnt das Leben Effis und in ihm schließt sich auch der Kreis in einer Bewegung von der Wiege bis zum Grab. Die Atmosphäre des Familienanwesens hat wenig mit jener städtischen Welt gemein, die seinerzeit in ganz Deutschland gerade eine Blüte erlebte. Es stellt einen friedlichen und zivilisierten ländlichen Rückzugsort einer begüterten und fest verwurzelten Familie dar, die noch von ihren landwirtschaftlichen Einnahmen lebt und die auf ihr ganzes unmittelbares Umfeld einen moralischen Einfluss ausübt, der weit über ihren wirtschaftlichen Status hinausgeht – zumal über diesem bereits bedrohliche Wolken aufziehen.

Die glückliche Hohen-Cremmener Familie, die eine untrennbare Einheit mit ihrem Haus bildet, verkörpert somit das Ideal eines paternalistischen Agrarbürgertums, das entweder dem Verschwinden geweiht ist oder sich den Umständen anpassen muss. Diesem Thema des ländlichen Paternalismus der Lokaltyrannen widmet sich in Spanien auf sehr eigene Weise ein anderer großer Schriftsteller und Zeitgenosse Claríns, José María Pereda, in seinem Roman ›Peñas arriba‹, der wie ›Effi Briest‹ im Jahr 1895 erscheint. Die von Effis Eltern vertretene Gesellschaftsschicht befindet sich genau auf der Grenze zwischen zwei Entwicklungen. Auf der einen Seite versucht sie, einen eigenen Ort im wirtschaftlichen und sozialen Fortschritt des modernen Deutschland zu finden und weder Kontakte mit der Außenwelt der Großstadt abzulehnen noch diese zu verteufeln. Andererseits sollen jedoch auch die Werte jener nostalgischen ›kleinen Gemeinschaft‹ bewahrt werden, die Ferdinand Tönnies just zu dieser Zeit in seinem berühmten Buch ›Gemeinschaft und Gesellschaft‹ von 1887 theoretisiert.

Das Hohen-Cremmener Haus ist keine luxuriöse, aber eine bequeme Villa, in der Effi im Kontakt mit der Natur und inmitten einer Atmosphäre einfacher Geselligkeit aufwächst, die klar auf Jean-Jacques Rousseau anspielt. So bezeichnet sie ihr Vater, der fürchtet, ihr Mann Insetten könne sie mit seiner Begeisterung für künstlerische Dinge verderben, schließlich auch als ein »Naturkind«. ¹³ In diesem idyllischen Familienanwesen dient der Garten gelegentlich ganz im Sinne Rousseaus ¹⁴ regelrecht als Teil des Hauses, während sich das Hausinnere gleichzeitig über einen »großen Gartensaal, der fast den ganzen Raum des Seitenflügels füllte«, ¹⁵ nach außen öffnet. Es handelt sich dabei also um jene Art Wintergarten, die in der Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine solch große symbolische Bedeutung erhalten hat: ein gleichermaßen kultivierter wie beunru-

higender Raum, geprägt von der Ambiguität, die sich aus der widersprüchlichen Kombination von transparenter Offenheit und Abschließung ergibt. Sowohl Balzac als auch Gautier oder Maupassant sowie später Proust oder Maeterlinck haben diese Widersprüchlichkeit zum Thema gemacht.¹⁶

Wie in einem der anderen Hauptwerke Fontanes, ›Der Stechlin‹, kann diese anfängliche Idylle in der neuen Gesellschaft nicht aufrechterhalten werden. Eine nicht aus Liebe eingegangene Ehe verschlägt Effi nach einer langen und wenig erfüllenden Italien-Reise, die das väterliche Haus mit jener anderen Erfindung der modernen Reise, den Postkarten, überschwemmt, an jenen schrecklichen Ort zwischen ländlicher Unschuld und dem entfesselten Rhythmus der großen Metropole: Effi zieht in die Nähe von Rostock, ins kleine graue Kessin und somit in den Teil Pommerns, in dem Fontane selbst seine Kindheit verbracht hatte.

Noch vor dem Umzug lässt ein erster Konflikt bezüglich der Einrichtung des künftigen Hauses des Paares bereits den verschlossenen und traditionellen Charakter dieser Stadt erkennen, bevor man sie überhaupt kennengelernt hat. Als Effi ihrer Mutter gegenüber den Wunsch nach einem »japanische[n] Bettschirm« äußert, »schwarz und goldene Vögel darauf«, und nach einer »Ampel für unser Schlafzimmer, mit rotem Schein«, stellt diese keinesfalls die Schönheit oder den guten Geschmack infrage, der sich in solchen Gegenständen an sich offenbart, sehr wohl jedoch ihre Angemessenheit für Kessin.¹⁷ Und in der Tat wird sich die Kessiner Gesellschaft als von einer unerträglichen Mittelmäßigkeit erweisen, der lediglich die Figur Gieshüblers, der wie Fontanes Vater Apotheker ist, entkommt. Obwohl Kessin eine Hafenstadt ist und es somit einen hohen Ausländeranteil in der Bevölkerung gibt,¹⁸ ist das Leben der Stadt unauslöschlich von Stillstand geprägt. Nicht einmal die saisonale Anwesenheit der Sommergäste kann daran etwas ändern. Denn noch war dieser Einbruch des modernen Lebens eine zu junge Entwicklung, als dass sie signifikante Veränderungen hätte herbeiführen können.

Die landschaftlichen Reize reichen nicht aus, um den Eindruck der Enge zu vertreiben, der die frisch Verheiratete von dem Moment ihrer Ankunft an umfängt. Die landrätliche Wohnung ist ein »einfache[s], etwas altmodische[s] Fachwerkhaus«.¹⁹ Insetten ist kein Gegner des Dekors und des heimischen Komforts, das Haus verfügt über eine moderne Küchenausstattung, über fließendes Wasser und Elektrizität. Darüber hinaus hat Effis Ehemann einen Tapezierer mit den Renovierungsarbeiten beauftragt, den er als »ein Original«²⁰ bezeichnet. Als Effi, »geblendet von der Fülle von Licht«,²¹ das Haus zum ersten Mal betritt, wird ihr unter anderem auch ein Zimmer nur für sie allein angeboten, das neben einem Zugang zum Garten mit Flügel und Teppich ausgestattet ist. Aber bereits vom ersten Augenblick an gibt es eine Vielzahl ominöser Vorzeichen, dass irgendetwas Unheimliches in der neuen Wohnung vorgeht. Das Haus wirkt bedrückend, und alles, was sie umgibt, erscheint Effi »halb fremdartig, halb altmodisch«.²² Diese Mischung, deren

beunruhigende Wirkung durch die Existenz von leeren und verschlossenen Zimmern sowie dunklen Bereichen noch verstärkt wird, entzieht sich jener absoluten Klarheit, wie sie Effi vom Zuhause ihrer Kindheit kannte. Hinzu kommt, dass mit der Geschichte des Chinesen außerdem noch Elemente einer romantischen Schauergeschichte in die Erzählung eingefügt werden, die betont sonderbar sind. In diesem bedrückenden Umfeld erscheint Effis Ehebruch als eine beinahe logische Folge eher der Langeweile denn der Leidenschaft.²³

Berlin, die große Metropole der Anonymität, jenes Berlin, von dem man in den Kessiner Gesellschaften mit einer fernen Bewunderung spricht, der immer eine Note der Verwunderung²⁴ beigemischt ist, wird schließlich den Schauplatz des grausamen Schicksals der Ehebrecherin abgeben. Zunächst wird diese Funktion der Stadt aber bei verschiedenen kurzen Reisen der Protagonisten, die man beinahe als Vorbereitungen lesen könnte, angedeutet. Eine erste Reise dient der Anschaffung der Aussteuer, womit Berlin als Metropole des Luxus gekennzeichnet wird. Die Unterbringung in einem Grand Hotel und die Spaziergänge Unter den Linden, bei denen das Paar sich für die Einkäufe zu seiner Hochzeitsreise nach Italien die Schaufenster anschaut und Effi ganz unwillkürlich einen Gefallen an den elegantesten und exquisitesten Dingen – eine gleichsam von selbst erfolgende Anpassung an den Luxus der Großstadt – offenbart, wechseln sich ab mit dem Erstaunen über das urbane Spektakel, wie es von den Fenstern des Café Kranzler aus beobachtet wird, sowie mit Besuchen im Zoo oder der Nationalgalerie. Ein zweiter, sehr kurzer Besuch ergibt sich bei der Rückkehr von der Hochzeitsreise aus Italien. Die zwei Stunden, die ihnen bis zur Abfahrt ihres Zuges nach Stettin zur Verfügung stehen, erlauben es ihnen, sich das »St.-Privat-Panorama« anzusehen.²⁵

Die Beförderung Instettens nach Berlin verlagert das Geschehen schließlich endgültig in das Leben der Großstadt. Das junge Berlin, in dem die irrationalen Ängste, von denen Effi in Kessin heimgesucht wurde, nun keinen Platz mehr haben,²⁶ ist von Beginn an durch unablässige Bewegung gekennzeichnet. Sinnfällig wird diese vor allem in der Allgegenwart der Pferdebahnen, wie sie in Kessin bereits von der Dienerin Roswitha angekündigt wurde,²⁷ und in der Menschenmenge, die Effi vom Augenblick ihrer Ankunft am Bahnhof Friedrichstraße an in Erstaunen versetzt.

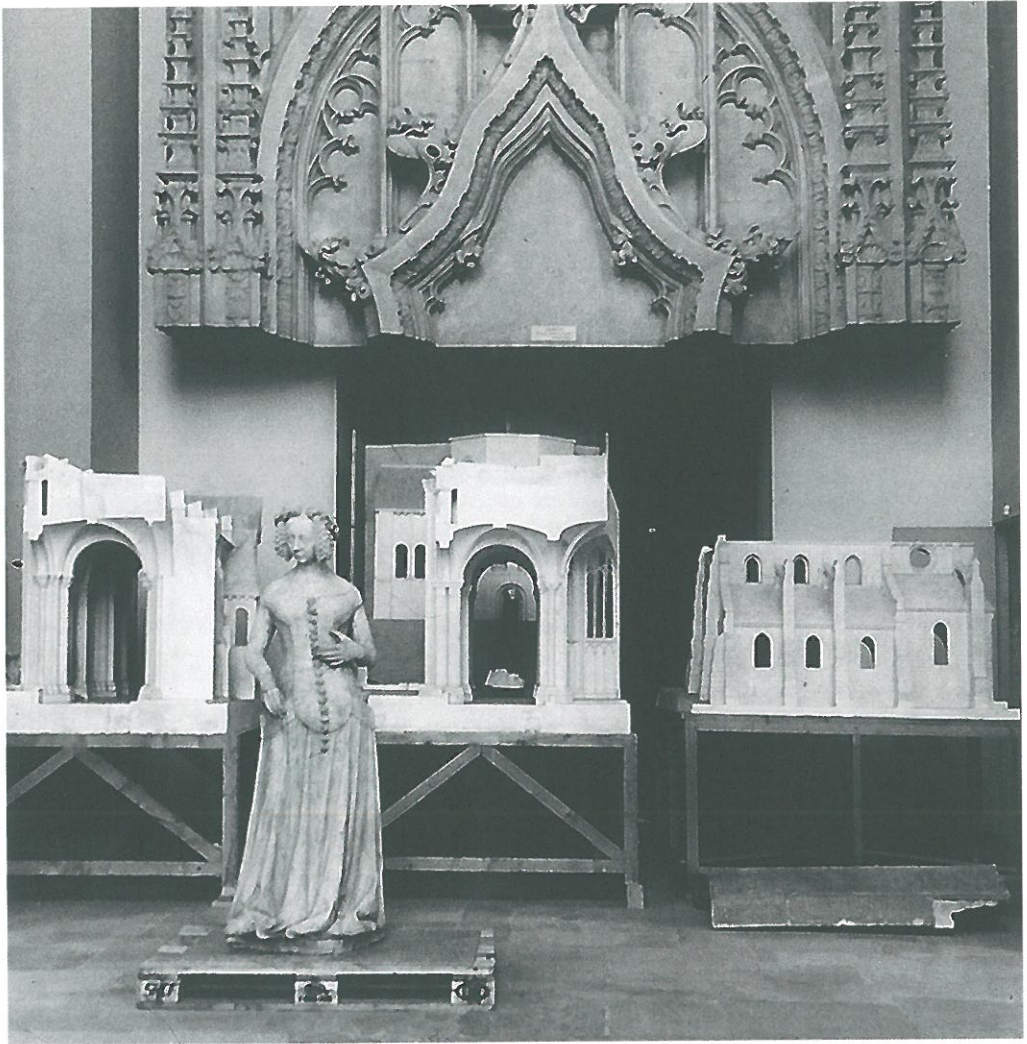
Der neue Berliner Wohnsitz des Ehepaares Instetten befindet sich in der Keithstraße beim Tiergarten. Es ist ein »neues, etwas feuchtes und noch unfertiges Haus«, das stellvertretend für das fieberhafte Wachstum des Wilhelminischen Berlins steht. Der Einzug in dieses Haus ohne Geschichte, das sich quasi noch in den Geburtswehen befindet, lässt Berlin für Effi wie eine wahre Wiedergeburt erscheinen, die ein neues Leben ermöglicht. Wie Effi vom Balkon ihres neuen Hauses aus das Panorama Berlins betrachtet, gibt sie eine häusliche und weibliche Variante des Vautrin aus Balzacs »Le Père Goriot« und seines »À nous deux!« ab.²⁸

Aber ausgerechnet in Berlin holt sie die Vergangenheit ein und offenbart die Fragilität dieser Wiedergeburt. Denn die zufällige Entdeckung des Briefwechsels zwischen Effi und ihrem alten Kessiner Geliebten, dem Major Crampas, leitet den Ausgang des Romans ein. Denn daraufhin tötet Insetten Crampas in einem Duell – und seine Gedanken über die Unabdingbarkeit dieses Duells zählen zu den besten Seiten des Buches.²⁹ Von ihrem Ehemann und ihren Eltern verstoßen, bleibt Effi ohne ihre Tochter in der Anonymität Berlins zurück und lebt in einer bescheidenen, aber »apart hübsch[en]« Wohnung in der Königgrätzstraße, zwischen Askanischem Platz und Halleschem Tor. Von deren Fenstern aus kann sie weiterhin die neue, moderne Landschaft Berlins betrachten, die sich in steter Bewegung befindet.³⁰ Nach einer zufälligen Begegnung mit ihrer Tochter, die – wie hätte es anders sein können – auf einer Pferdebahn stattfindet, und nach der Vergebung vonseiten des Vaters kehrt Effi schließlich in das alte Haus in Hohen-Cremmen zurück, um dort zu sterben. Damit schließt sich der Zyklus, der von den drei zentralen Orten des Deutschland vom Ende des Jahrhunderts gekennzeichnet war: den Resten der alten ländlichen Welt, der Kleinstadt und der Großstadt.

Zusammenfassend lässt sich somit sagen, dass es sich bei »La Regenta« und »Effi Briest« nicht nur um zwei große Werke der Literatur handelt. Beide Romane stellen auch zwei grundlegende Reflexionen über die Art und Weise dar, wie sich Ereignisse, in denen die Widersprüche eines bestimmten Moments der Geschichte zum Ausdruck kommen, über urbane Räume artikulieren lassen. Deren Bedeutung geht dabei weit über die des bloßen Dekors hinaus, weshalb auch ihre literarische Beschreibung nicht ohne die zeitgenössischen architektonischen und städtebaulichen Debatten auskommen kann. Gleichermäßen ist für das Verständnis dieser Debatten aber auch der literarische und visuelle Beitrag zum Bild der Stadt unabdingbar.

¹ Die Zitate aus »La Regenta« beziehen sich auf Leopoldo Alas (Ps.: »Clarín«), Die Präsidentin, übers. v. Egon Hartmann, Frankfurt a. M. 21985. Aus der umfangreichen Bibliografie zu Clarín soll hier nur das Buch von Mariano Maresca, *Hipótesis sobre Clarín. El pensamiento crítico del reformismo español*, Granada 1985, hervorgehoben werden. | ² Alle Verweise beziehen sich im Folgenden auf die Ausgabe von Kurt Wölfel, Stuttgart 2002. Aus der reichhaltigen Bibliografie zu Fontane schienen sich für diese Arbeit besonders folgende Titel relevant: Claude Keisch (Hg.), *Fontane und die bildende Kunst*, Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Berlin 1998; Gordon Alexander Craig, *Theodor Fontane. Literature and History in the Bismarck Reich*, New York/Oxford 1999; Marc Thuret (Hg.), *Theodor Fontane (1819–1898). Un promeneur dans le siècle*, Asnières 1999; Bernd Seiler, *Fontanes Berlin. Die Hauptstadt in seinen Romanen*, Berlin 2011. | ³ Es ist bezeichnend, dass die Herrschaft des Vikars von Clarín als eine regelrechte »Gewissenstopografie« beschrieben wird: »Der Generalvikar kannte eine Art untergründigen Vetustas: die unsichtbare Stadt der Gewissen. Er kannte das Innere aller bedeutenden Häuser und aller Seelen, die ihm irgendwie nützen konnten. [...] Er verknüpfte die Geständnisse der einen mit denen von anderen, und so hatte er sich nach und nach einen geistigen Stadtplan Vetustas, des vornehmen Vetustas, gemacht.« Alas 1985 (wie Anm. 1), S. 257 f. | ⁴ »Kein Ding, das er nicht aus der Vogelperspektive gesehen, das er nicht auch von oben ganz mit dem Blick umfassen hatte, hielt er für wirklich erkannt und durchschaut. [...] Den höchsten Punkt zu erreichen war für de Pas ein woblüstiger Triumph. [...] Er schaute nicht auf die Felder, betrachtete auch nicht die fernen Berge und Wolken: Seine Blicke gingen nicht über die Stadt hinaus.« Ebd., S. 15–17. | ⁵ »Was hatten denn die Besitzer dieser alten, verfallenen Paläste in der nicht über die Stadt hinaus.« Ebd., S. 18 f. | ⁶ Ebd., S. 209. | ⁷ Ebd., S. 232. | ⁸ »Drei Generationen hatten in diesen kahlen, finsternen Räumen gegähnt; an diese Feierlichkeit der ererbten Langeweile durfte nicht den Wechselfällen einer zweifelhaften Zukunft im neuen Viertel der Stadt, in der Kolonie, zuliebe gerührt werden.« Ebd., S. 138. | ⁹ So kommen in der »Loge Don Álvaro« all jene zusammen, die »eine

Zeitlang in Madrid gelebt [hatten], dessen Sitten, Bräuche und Manieren sie nachahmten.« Ebd., S. 430. I **10** »[...] eine alte, fast schon verfallene Kunstscheune, die den Winden aller Himmelsrichtungen kostenlos Eintritt gewährte.« Ebd., S. 424. I **11** »Wenn das uns gehörte! dachte Quintanar mitunter und betrachtete die exotischen Gewächse auf den vollgestellten Wandbrettern und in den mehr oder weniger echten etruskischen und japanischen Vasen.« Ebd., S. 701. I **12** Vgl. ebd., S. 686–694. I **13** Ebd., S. 39. I **14** Juan Calatrava, Rousseau et l'architecture. La maison de l'homme sensible, in: *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 45/2003, S. 81–111. I **15** Alas 1985 (wie Anm. 1), S. 16. I **16** Während der Gartensaal im Briest-Haus noch immer einen beruhigenden häuslichen Raum darstellt, der die Harmonie zwischen der Künstlichkeit der neuen architektonischen Materialien und dem Rousseau'schen Naturgenuss verbürgen kann, erscheint er in der Literatur des 19. Jahrhunderts hingegen oft als ein in besonderem Maße kultivierter, aber aus eben diesem Grund auch beunruhigender Raum. Dies ist vor allem der Ambiguität geschuldet, die sich aus der Verbindung von scheinbarer Transparenz und tatsächlicher hermetischer Abschottung ergibt. Siehe dazu Jacques-Philippe Saint-Gerrard, *La serre dans La Curée de Zola*, in: *L'Information Grammaticale*, 31/1986, S. 27–33; Aude Campmas, *Les Fleurs de serres. Entre science et littérature à la fin du dix-neuvième siècle*, in: Nigel Harkness (Hg.), *Visions/Revisions. Essays on Nineteenth-Century French Culture*, Oxford 2003, S. 49–61; Juan Calatrava, *Los jardines de Émile Zola*, in: ders., José Tito Rojo (Hg.), *Jardín y Paisaje. Miradas cruzadas*, Madrid 2011, S. 88–115. I **17** »Und wenn du nach Kessin kommst, einem kleinen Ort, wo nachts kaum eine Laterne brennt, so lacht man über dergleichen.« Alas 1985 (wie Anm. 1), S. 31. I **18** Einer der Nachbarn der Briests ist der »Maschinen- und Baggermeister Macpherson, ei[n] richtige[r] Schott[e] und Hochländer«. Ebd., S. 50. I **19** Ebd., S. 52. I **20** Ebd., S. 35. I **21** Ebd., S. 53. I **22** Ebd., S. 56. I **23** Der Ehebruch bildet auch in anderen Erzählungen Fontanes wie »L'Adultera« (1882) oder »Unwiederbringlich« (1892) das Hauptthema. I **24** Diese umfasst das in der urbanen Literatur der Zeit verbreitete Motiv der Leichtigkeit und Unbekümmertheit, mit der man in der Großstadt den Wohnsitz wechselt. Dem steht die Stabilität des traditionellen Hauses gegenüber, das über Generationen von der gleichen Familie bewohnt wird: »Ich habe, wenn wir Freunde und Verwandte zum Besuch hatten, oft gehört, daß in Berlin Familien ausziehen wegen Klavierspiel«. Alas 1985 (wie Anm. 1), S. 87. I **25** Ebd., S. 45. Es handelt sich um das von Emil Hünten gemalte Panorama »Sturm auf St. Privat«, das 1881 in Berlin ausgestellt war und in dem die Schlacht von St. Privat, eine der entscheidenden bewaffneten Auseinandersetzungen des damals erst wenige Jahre zurückliegenden Deutsch-Französischen Krieges, dargestellt war. Zu den Panoramen und ihrer Bedeutung in den Städten des 19. Jahrhunderts siehe Silvia Bordini, *Storia del panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Rom 1984; sowie Bernard Comment, *The Panorama*, London 1999 (dt.: *Das Panorama*, Berlin 2000). I **26** »Ein Gutes hat Berlin gewiss: Spukhäuser gibt es da nicht. Wo sollen die auch herkommen?« Alas 1985 (wie Anm. 1), S. 205. I **27** »Ach, gnädigste Frau, Kessin, nun ja ... aber Berlin ist es nicht. Und die Pferdebahn. Und wenn es dann so klingelt und man nicht weiß, ob man links oder rechts soll«. Ebd., S. 210. I **28** »[A]ls sie auf den breiten, aufgemauerten Balkon hinaustrat, lag jenseits der Kanalbrücke der Tiergarten vor ihr [...] / »Nun, mit Gott, ein neues Leben! Es soll anders werden.« Ebd., S. 227. I **29** Vgl. ebd., S. 260–267, 272 ff. Zum Problemkreis des Duells im Kampf zwischen Tradition und Moderne siehe Kevin McAleer, *Dueling. The Cult of Honor in Fin-de-Siècle Germany*, Princeton 1994. I **30** Darauf weist sie Dr. Rummerschüttel entsprechend hin, der der Einzige ist, der ihr in ihrem neuen Leben als Aussätzige weiterhin Besuche abstattet: »Sehen Sie doch nur die verschiedenen Bahndämme, drei, nein, vier, und wie es beständig darauf hin und her gleitet [...] und nun verschwindet der Zug da wieder hinter einer Baumgruppe. Wirklich herrlich. Und wie die Sonne den weißen Rauch durchleuchtet! Wäre der Matthäikirchhof nicht unmittelbar dahinter, so wäre es ideal.« Alas 1985 (wie Anm. 1), S. 291 f.



Cité de l'architecture et du patrimoine, Palais de Chaillot, Paris, architectural models (before reorganization), ca. 2000

Jean-Louis Cohen
IN SEARCH OF THE ARCHITECTURE MUSEUM

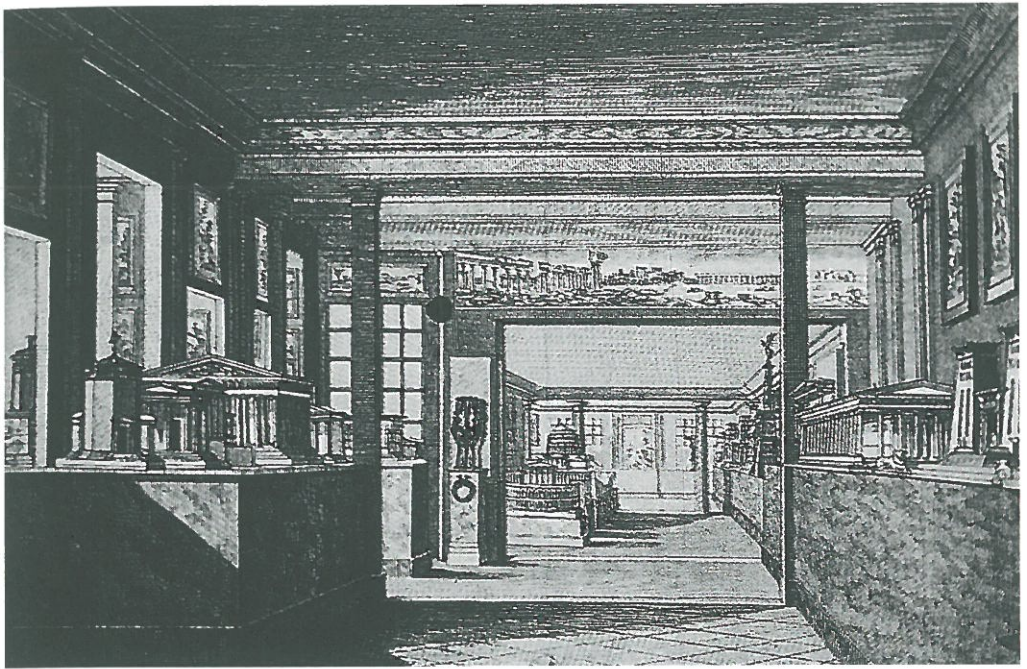
As we know, architecture is a social practice and architects need partners to be able to shift their designs from the drawing board to the building site. In order to implement architecture, designers, the architects' partners, and the citizens need to understand what such a still mysterious discipline is about. It is clear from our experience that the general audience has only a very loose view of architecture, despite its public face. Whilst most readers of daily newspapers understand something about theater, movies or literature, as they read weekly or daily chronicles, it is very exceptional to find mediating voices, able to introduce the public to issues internal to the sophisticated practice that architecture is. Unfortunately only past experiences come to mind, such as Bruno Zevi's chronicles in 'L'Espresso', Fritz Achleitner's columns in 'Die Presse' or, more recently, Luis Fernandez-Galiano's writings in 'El País', and Nicolai Ouroussoff's contributions to the 'The New York Times'. Germany remains perhaps an exception with frequent articles in the Frankfurter Allgemeine Zeitung. I will focus on a particular mediation between architecture and the public: the mediation of the exhibition, a concept that we can understand in many ways. Does exposing architecture mean what I could call lifting the veil on architecture's mysteries? The issue is presenting architecture in all its dimensions, presenting all its hidden mechanisms from the most objective ones, dealing with technology, to the most difficult and sophisticated one. I cannot but build upon the experience acquired from 1998 to 2003, when dealing with the Palais de Chaillot, a structure that had been devoted to a very original way of showing architecture. It had been occupied from the early 1880s onwards by a unique museum of plaster casts of buildings, showing full-size elements of buildings, sleeping under a 19th-century iron-and-glass roof. I was invited in 1998 by the culture minister of the left-wing Jospin government to bring some light into the grave that this museum had become, and to shape a new institution called the 'Cité de l'architecture et du patrimoine'. Eventually, a right-wing minister, who felt that administrators, not architects, should run museums, purged me out in 2003.

In dealing with the Cité project, I had to consider how paradoxical it is that we should have to wonder how to expose what is, perhaps, the most public and the most widely exposed form of art. Architecture can be super-exposed in its evidence but can also become practically invisible in its finest grain. The peculiarities of codes of form, according to which buildings are ordered, are particularly opaque to the lay public. For instance, it is now obvious that many high-rise, large-scale urban developments have been discredited because of their social meaning, despite significant architectural qualities that were acknowledged by the profession.

Another aspect is the assimilation of certain buildings to oppression, exclusion or even extermination does not allow the audience to understand the characteristics of innovation they had initially. This is, for instance, the case of a well-known scheme by Eugène Beaudouin, Marcel Lods and Jean Prouvé – the Cité de la Muette – in Drancy, north of Paris, which was the first high-rise scheme with a steel skeleton in French practice. The Vichy regime and the Nazis transformed part of this building into a concentration camp in 1941. It is clear that this major innovative development, which was decades ahead of its time, was completely discredited by this collusion of history at-large and architectural history. In 1977, the most daring part, the metallic part, was torn down while the U-shaped part, which was far more conservative architecturally, was kept as a memorial and is still used today for housing. It is interesting to see in this case how the traces of innovation were suppressed for the sake of preserving a certain memory.

Exploiting the photographic metaphor further, I would say that architecture should be put in focus in order to be understood in its components and materiality. Multiple strategies have been developed in the past two centuries to reveal, print and transmit architecture's image. Documents that were meant either to preserve internal communication within workshops and studios or to dialog with clients were offered to audiences, when architectural drawings started entering collections in the salons of the 17th and 18th centuries. At that time, aristocrats – and architects like Inigo Jones – who had collected drawings by Palladio and other Renaissance architects, were beginning to exhibit them. Drawings became an object of collection, and models also found their way into some private or secret galleries. For example, the extraordinary Galerie des Plans-reliefs in Paris, created by the French military in the 17th century, housed enormous models of fortified cities. Collections were also built as far away as St. Petersburg, where the Academy of Fine Arts has a wonderful collection of wooden models. At the end of the 18th century and the beginning of the 19th century, some policies and experiments led to the invention of the museum of architecture. These were very often engineered by artists, rather than by architects. The gallery opened by the painter Louis-François Cassas in 1808 on Rue de Seine, near what would become the École des Beaux-Arts, was a gallery of stucco, plaster and cork models. Cassas had visited Asia Minor, Egypt, Syria and Lebanon; hence his collection was much broader than the previous collections to be found in European cities. Architects such as John Soane, a familiar of Cassas' gallery, whose collection of ornaments, models and drawings was opened to the public in 1826, also contributed to this movement.

One of the most extraordinary experiments is one that constitutes the first episode of the story leading to the Musée at the Palais de Chaillot, that is the first Musée des monuments français (Museum of French Monuments), opened in 1795, which remains a milestone in the history of museums, not only because of its collections consisting of works that had been saved from the destruction of churches, ministries and castles de-



Louis-François Cassas, Galerie d'architecture, Paris, 1808, etching by Louis Bance
Musée de sculpture comparée, Palais de Chaillot, Paris, 1882, Gallery of Romanesque art

molished after the French Revolution, but also because it was the first museum to ever be organized in a chronological sequence. We are now used to visit museums arranged to start in the 12th century and to proceed through the 19th century, and using the unit of a century for 'measuring' time. But this practice of dividing the historical narrative into discreet periods, using centuries as modules, was developed by the creator of the museum Alexandre Lenoir, another history painter. Major 19th century historians such as Jules Michelet would be inspired to study history by this very collection. So we see an interesting example of composing an architectural spectacle with fragments of buildings, the goal being to bring forward examples of high architecture and sculpture not only to the general audience but also to artists and architects to stimulate their imagination. Museums have also been fundamental in the training of the eye of the architects, and this extends to Le Corbusier's generation.

From this moment onwards, there will be two trajectories in the presentation of architecture in the context of galleries. The first will manifest itself through permanent collections, essentially historical, and the second through temporary exhibitions. The development of each of these policies would be very uneven. Permanent collections of museums developed in an erratic way after the Restoration, and remained very limited. The theater of technical invention and formal innovation was to be found in the temporary exhibitions. I am not only alluding here to exhibitions of models or drawings. The great universal and national expositions of the 19th century generated a new architecture for the age of industry, on the one hand with the unifying shape of the great containers, such as Joseph Paxton's Crystal Palace of 1851, and on the other hand with the new architectural values expressed by the shape of pavilions that used exotic or regional styles in a historicist vein. New strategies developed within the realm of the exhibitions themselves and the policies of mediation developed in their turn from their duality.

The first policy was meant to evoke the real scale of a building thanks to the restitution of its elements at natural size. I should return here to the Musée created at the Palais de Chaillot in 1882, called 'Museum of compared sculpture', but which was in fact a museum of architecture. It was created as a projection into three-dimensional space of Viollet-le-Duc's 'Dictionnaire raisonné de l'architecture française' of 1868. The elements discussed in the chapters of the book were cast after the surviving medieval buildings and put on the walls of the gallery. Very often, the museum or the exhibition derive from books – and became a book put into a space. In this particular case, by comparing Greek sculptures to medieval sculptures, Viollet-le-Duc wanted to demonstrate that every age had an archaic moment, a classical moment, and a moment of decadence.

The Museum of compared sculpture at Chaillot could also be seen as an illustration of Walter Benjamin's reading of 'Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton', the book Sigfried Giedion published in 1928. Benjamin discusses an assumption of Gie-

dion's – that 19th-century architecture was shaped by the conflict between engineering and architecture. Benjamin wrote that construction in the 19th century plays the role of "the bodily process around which artistic architectures are super-imposed, just as dreams are super-imposed around the framework of the physiological process". He considered the language of historicism as an oneiric construction around the 'objective' core of engineering. It is interesting that in the Chaillot museum devoted to the celebration of the great moments of French architecture – the Gothic – the duality described by Benjamin is inverted, as we have the illusion that the industrial roof evoking a market hall or station is the dream that covers the dire reality of sculpted architectural ornament.

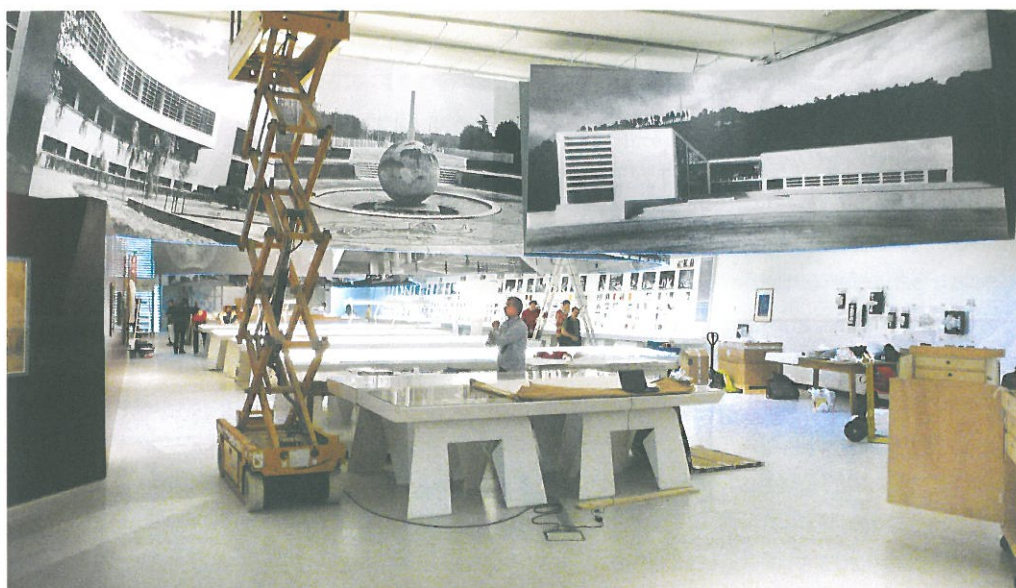
The other tradition at work in architectural exhibitions is more conventional. In the mid-19th century gallery of the Architectural Society in London, the representation of documents relative to buildings – models, classical antiquity, drawings, photographs and all stimulations of reality – narrated a story parallel to the history of construction. The first tradition led, since the Industrial Revolution, to the displacement of structures towards enclosed fields, where temporary manifestations or open-air museums could be organized. This was the case with the Skansen museum in Stockholm, or the Weissenhofsiedlung Exposition in Stuttgart in 1927. The second tradition led to a transformation of architectural culture that sometimes had more effect than the buildings themselves. And here, of course, we have to remember the impact – at least in America – of the exhibition with which in 1932 the Museum of Modern Art (MoMA) imposed the slogan of the 'International Style'. The message was conveyed in this case by black-and-white photographs and models of Villa Savoye, of Walter Gropius' Bauhaus, of Ludwig Mies van der Rohe's Tugendhat Villa, and of a house designed by J.J.P. Oud for the Johnson family. I will also say that by 1932 exhibitions at MoMA were already mythical, and most interesting examples of mediation – constructions, whose message was again the object of mediated interpretation by MoMA itself and many critics.

In relation to official ceremonies, exhibitions have always been a privileged medium for rebellion or revolt against conservatism, from the shows of the Viennese Secession to the 'Ausstellung für unbekannte Architekten' or 'exhibition for unknown architects' with which the period of German expressionist opened after the defeat of 1918. Half a century later, it was through the medium of exhibitions, publications and the provocations they allowed that the Independent Group (IG) shaped positions that became the base of the subsequent developments of Team 10 and Pop Art. Architectural exhibitions have also been vectors of conservative and nostalgic campaigns that attempted to close the cycle of modernity. At the 1980 Venice architecture Biennale – the so-called 'Strada nuovissima' engineered by Paolo Portoghesi – promoted through exhibition the discourse of post-modernism, which struck public opinion. Exhibitions have also been tools or media of valuation, re-evaluation, or devaluation of architecture and its problematics.

Exhibitions can also have a very important mediating impact in the reconciliation between populations and the architecture they live in. This has been the case of an exhibition organized in 2002 in Le Havre, a city bombed in 1944 and rebuilt by Auguste Perret as a gridded scheme of concrete buildings. The population hated the city because of its nostalgia for the lost quarters, but also because it was unable to understand it and viewed it as an example of 'built Stalinism'. The exhibition took its effect by letting people understand that Perret had also built exquisite buildings like the Le Raincy chapel, had been a friend of painters, artists, sculptors, and had designed himself exquisite pieces of furniture. The event completely changed the people's view of Perret and they reevaluated not only the city, but also their own lives in their eyes. Managers of housing condominiums in the rebuilt city organized tours and took owners of the apartments to the show. After 30,000 visitors from a city of 200,000 had seen the show, many owners decided to support restoration work they had previously rejected. Such a case shows that exhibitions are a way of producing at the same time knowledge and emotions, and therefore can have a measurable effect.

We all know well what role monographic exhibitions play in the exercise of narcissism in which architects sometimes indulge. The most exciting exhibition made by Peter Eisenman, 'Cities of Artificial Excavation', took place in 1994 at the Canadian Centre for Architecture. Part of the building's walls were torn down and replaced by a rather extravagant design. The exhibition performed a sort of revenge of Eisenman at a moment when all of his architecture was paper. Being able to demonstrate architecture in a building was a way for him to move from the 'œuvre' (French term denoting the design) to the 'ouvrage' (French term denoting the built work). In such case, monographic exhibitions have also played an important role in the construction of knowledge, operating in a more pungent way than books.

Exhibiting architecture cannot be reduced however to celebrative acts, even the most sophisticated ones or the ones defined intellectually by great figures. Exhibitions also contribute significantly to democratic practice, and this opens a slightly different perspective in respect to mediation. The great town-planning exhibition organized in 1910 by Werner Hegemann in Berlin took place for instance at a major moment in the discussion of strategies for the greater Berlin and became a moment of intense civic communion. In the United States, the exhibition organized by Oscar Stonorov and Louis I. Kahn in Philadelphia in 1945 was a key turning point in the shaping of Philadelphia. And I recall that the exhibition I produced and conceived in 1988 with Bruno Fortier on Paris' planning gave its intellectual structure to the Pavillon de l'Arsenal and remained for 15 years in the view of the citizens the permanent narrative on the making of the city. With a certain political reluctance, since I had always been an opponent of Jacques Chirac as a mayor and as a president, I participated in this project because it broke for the first time with the practice of complete secrecy of planning decisions. Paris citizens were finally able to see



Exhibition 'Auguste Perret, la poésie du béton 1900-1959', Musée Malraux, Le Havre, 2002
Setting-up of the exhibition 'Luigi Moretti', MAXXI, Rome, 2010

all the competitors in an architectural contest. It was extremely interesting to exhibit, contextualize and introduce recent projects within the interplay of the permanent and the flexible features of Paris's urban structure.

Still rather exceptional forty years ago, around 1970, architectural exhibitions have become an extremely widely diffused cultural production. Their growth has been exponential. Jean Dethier once attempted to compute the number of architectural exhibitions produced every year worldwide, counting nearly 1500 significant exhibitions in more or less important institutions. The exposure to exhibitions has been enormous. Catalogs have become an extremely important media for the diffusion but also for the establishment of historic decisions. Exhibitions have allowed for the resurrection of forgotten episodes in the history of the 20th century, as in the case of the 1979 'Paris–Moscow' exhibition at Centre Pompidou, where materials from the avant-garde were brought out from Moscow's bunkers for the first time. It was really a major episode, not only in Paris but also above all in Moscow, where the show allowed semi-subversive historians to make their points in a better atmosphere. Thus, the engagement of historians and architects in exhibitions has ceased to be a simple extension of their professional activity to become sometimes the very center of their activity. A real market has emerged for curators and designers of exhibitions, a market in which university professors, museum curators and sometimes architects are in competition.

In the meantime, exhibitions contribute to the promotion of historical work by revealing complex issues in works that had previously been caricatured. For example, the 1980 exhibition commemorating the centennial of Viollet-le-Duc's death revealed to the audience that Viollet-le-Duc had not only been the maker of fakes in the resurrection of cathedrals, but also a fundamental theoretician of structural thinking in architecture. Exhibitions also reveal tendencies, crises, preoccupations and anxieties – sometimes not without perverse effects. The growing visibility of biennials and other periodical manifestations seems to be sometimes leading to a specific architecture, designed on purpose for temporary exposure, similar in a way to films made for festivals and not for general distribution. Yet these programs are certainly factors of innovation and lead to a useful confrontation of ideas.

In contrast to monographic or thematic exhibitions, and to programs dealing with current issues, museums of architecture have proliferated. It could be vain here to look for a single model in their position in respect to the art museum. Whereas there are canons for art museums, even if they are to some extent different in their shapes, architectural museums in Stockholm, Helsinki, Frankfurt, Rotterdam, and the one currently housed in Zaha Hadid's MAXXI in Rome, are strikingly different if not completely contradictory. The basic ethos of the architectural museum is precisely to be able to propose a structure combining duration and change, in order to allow for the comprehension of the division of historical time inside architecture in order to lead through to the understanding of fig-

ures from the past to the active perception of movements within the present and the prospective developments of architecture.

At the same time, the medium of the architectural exhibition has changed with the leap from the models to 3-D simulations. But to paraphrase Victor Hugo, "ceci n'a pas tué cela", and printed – or virtual – reality have not killed the model and the drawings. One of the aspects I find the most fascinating about current exhibitions is precisely the effect models continue to have. I think that models touch us much more than the perfected objects we see on screens. The question we face here was perhaps best raised by Paul Valéry, a French poet fascinated by architecture, who wrote in 1924 in 'Le problème des musées' that museums were satisfying our minds but had "little to do with delight". One could expect from contemporary museums, exhibitions and also of buildings a rediscovery of this notion of delight, despite the inability of most contemporary architects for this concern. The image architecture is projecting of itself is the image of a sophisticated, sometimes elegant and acrobatic practice that cannot be related to hedonism, to pleasure or to enjoyment. If only exhibitions would start or reconnect with this question, we could perhaps expect also a better architecture in everyday life.

An architectural exhibition that had an incredible success 25 years ago was 'CitéCinés', which showed at La Villette pieces of cities as they have been imagined by the movies. Of course, these were movie sets and not real architecture, but architecture filtered already through the eyes and the pencils of the stage of movie designers. What was important here was the double mediation, the audience was able to understand architectural issues because they were presented through the lens of a practice they understood and valued. We learn here that mediation needs additional mediation in order to be interesting and efficient. Thus one needs to deal with the concept of the 'horizon of expectation', as defined by literary theorist Hans-Robert Jauss. This is where the concept of reception used in the study of fiction is so helpful. As members of the architectural community – architects, teachers, scholars, critics – if we want to collectively design and live in a world where architecture would be a better-understood discipline, we have to go beyond the culture of monuments and celebrities and find different avenues for a conversation with the public. The very nature of mediation in exhibitions, museums and public functions cannot be a unidirectional exchange between the world of architecture and the citizens, if we are aiming to create meaningful, beautiful works. What is needed is what I would call a mutual reconstruction of our ability to dialog. Architects must learn how to relate to the others, beginning with the citizens, in order not to be perceived as dismissive professionals. At the same time, citizens need to have access to the culture to architecture, understanding that architects also have their own specificities and culture and are not the dictators they often perceive in them. This mutual construction of an ability to dialog is the best thing we can expect today from a mediation for which the architecture museum should be a safe haven.