

Klösterli, Kathedrale, Rost und Rüstung

Autor(en): **Helfenstein, Heinrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Tec21**

Band (Jahr): **137 (2011)**

Heft 25: **Die Ära Aldo Rossi**

PDF erstellt am: **05.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-154174>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

KLÖSTERLI, KATHEDRALE, ROST UND RÜSTUNG

Aldo Rossis gebaute Hinterlassenschaft in der Schweiz ist spärlich und manifestiert sich lediglich in der zusammen mit Bruno Reichlin und Fabio Reinhart 1974 realisierten Fussgängerbrücke in Bellinzona. Kaum bekannt ist sein Entwurf für das Berner Klösterliareal, den er im Rahmen eines Wettbewerbs 1981 vorlegte. Heinrich Helfenstein holt das fast verschollene Projekt ans Licht.¹

Das Klösterliareal besetzt ein städtebaulich und stadtgeschichtlich bedeutsames Terrain in Bern. Unmittelbar gegenüber der Spitze der mittelalterlichen Stadt und zwischen Untertor- und Nydeggbücke, den beiden ältesten Aarebrücken, gelegen, verschränken sich hier halb städtische und halb ländliche Bauten zu einem charakteristischen Gemisch. Die schräg abfallende Ebene hinter den Gebäuden dient als wichtiger Touristenumschlagplatz. Infolge jahrzehntelanger Vernachlässigung der Bausubstanz waren zu Beginn der 1980er-Jahre mehrere Häuser aus hygienischen Gründen seit längerem ungenutzt und dem Verfall ausgesetzt. Mit dem architektonisch-städtebaulichen Ideenwettbewerb von 1981 suchte die Stadt nach einem Konzept für die Erneuerung des Areals und gleichzeitig nach einer qualitativen Mehrung der urbanen Substanz, die eine Erweiterung des Stadtkerns ermöglichen sollte. Im Preisgericht figurierten unter anderem die Professoren Friedrich Achleitner aus Wien, Paul Hofer aus Bern und Dolf Schnebli aus Zürich. Der 1. Preis ging an den Wiener Architekten Heinz Tesar. Rossis Entwurf (Mitarbeit Gianni Braghieri und Christopher Stead) erhielt den 1. Ankauf (Abb. 3–6). Die Realisierung des Siegerprojekts scheiterte in der Volksabstimmung. In der Folge wurden die bestehenden Bauten mehrheitlich nach denkmalpflegerischen Gesichtspunkten restauriert.

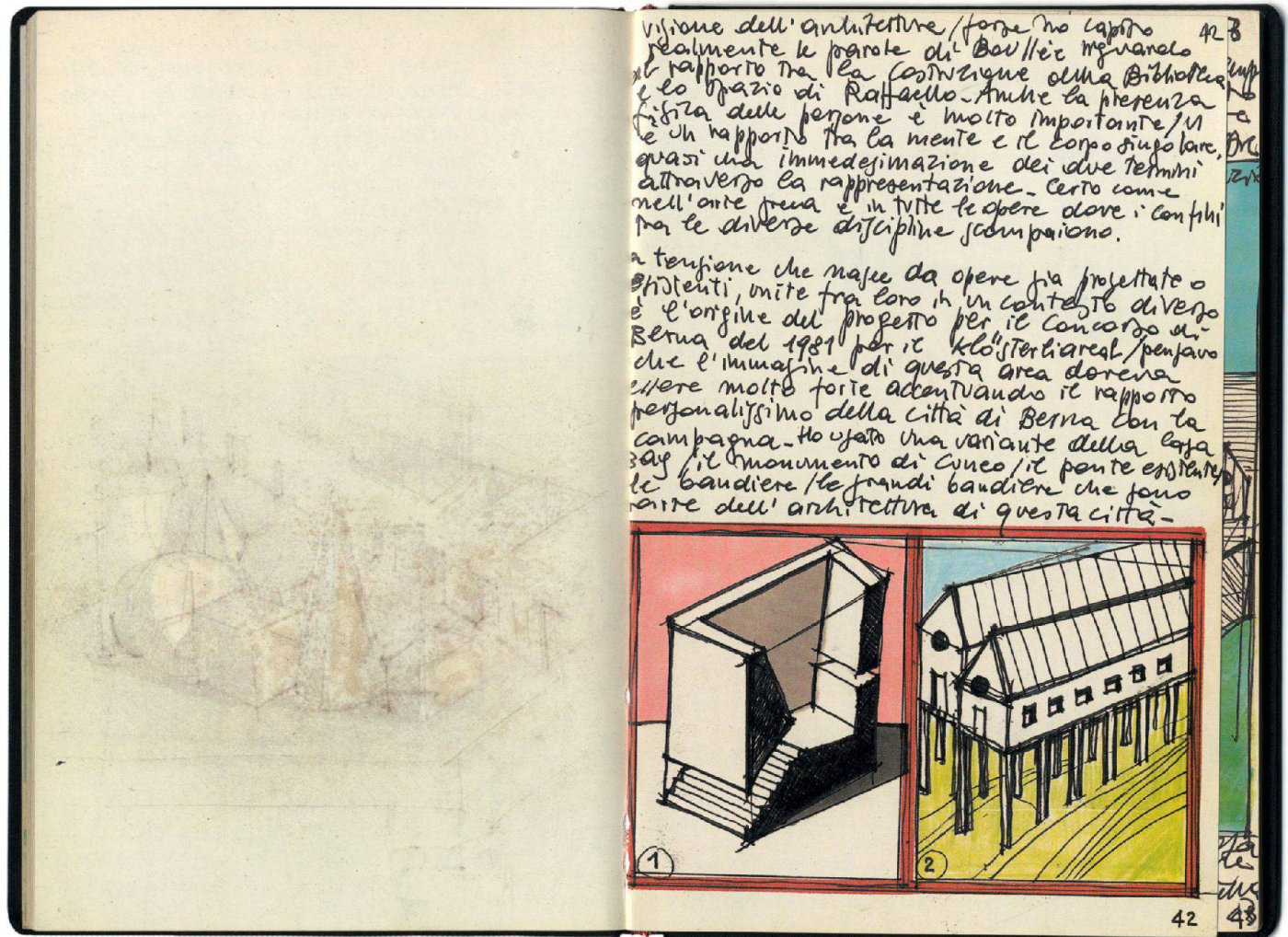
LOB FÜR ZEICHENHAFTIGKEIT UND «POSITIVE RHETORIK»

Die Einschätzung von Rossis Entwurf durch die Jury liest sich reichlich gewunden.² Seine Zeichenhaftigkeit und die «positive Rhetorik» werden gelobt, aber bereits der Einsatz von Stahl für den grossen Kubus stösst auf Vorbehalte. Der dominante Eingriff wird als Objekt der «kollektiven Selbstinterpretation» verstanden. Allein auf der städtebaulichen Ebene sei der Entwurf nicht diskutierbar. Die als «Herausforderung» für Bürger und Touristen verstandene Intervention sei auch als «literarischer Beitrag» und als ein «Objekt der bildenden Kunst» zu lesen. Rossi selbst erläuterte seinen Entwurf auf Blatt 1 seiner Wettbewerbseingabe in einer ausführlichen Beschreibung (Abb. 3).

Abgesehen von einer realisierten Fussgängerbrücke im Burgenbereich von Bellinzona (zusammen mit Bruno Reichlin und Fabio Reinhart, 1974) stellt das Projekt für das Berner Klösterliareal Rossis einzigen Entwurf im Schweizer Kontext dar. Von der Wettbewerbseingabe findet sich allerdings in den Berner Archiven keine Spur. Pläne und Modell sind offensichtlich einer Räumungsaktion zum Opfer gefallen. Das hier präsentierte fotografische Material verdanken wir einer persönlichen Aktion des Berner Architekten Jürg Zulauf, der als Student 1972/73 an Rossis erstem Jahreskurs in Zürich teilgenommen hatte.

DIE ANALOGE METHODE

Zeitlich situiert sich der Berner Entwurf wenige Jahre nach Rossis zweitem Zürcher Lehrauftrag (1976–1978), als nach ergebnislosen Versuchen die Hoffnung auf einen Entwurfslehrstuhl an der ETH aufgegeben war und sich die Beziehungen zu Zürich gelockert hatten.



01

Es mag auf den ersten Blick erstaunen, mit welchem Ernst Rossi auf die damalige Nutzung des Areals eingeht: Mit aller Vehemenz wendet er sich gegen ein unterirdisches Parkhaus, und als Einziger geht er sehr sorgsam mit dem Aarehügel um. Damit verschafft er sich unter anderem eine realistische Grundlage für sein eigentliches Projekt. Dieses selbst darf als komplexe Einlösung seiner analogischen Methode betrachtet werden. Wie wichtig Aldo Rossi der Berner Entwurf war, geht aus dem Raum hervor, den dieser in seinem «Libro azzurro» einnimmt (Abb. 1, 2).³ Ferner wurde er 1981 an prominentester Stelle an der XVI. Triennale di Milano ausgestellt.

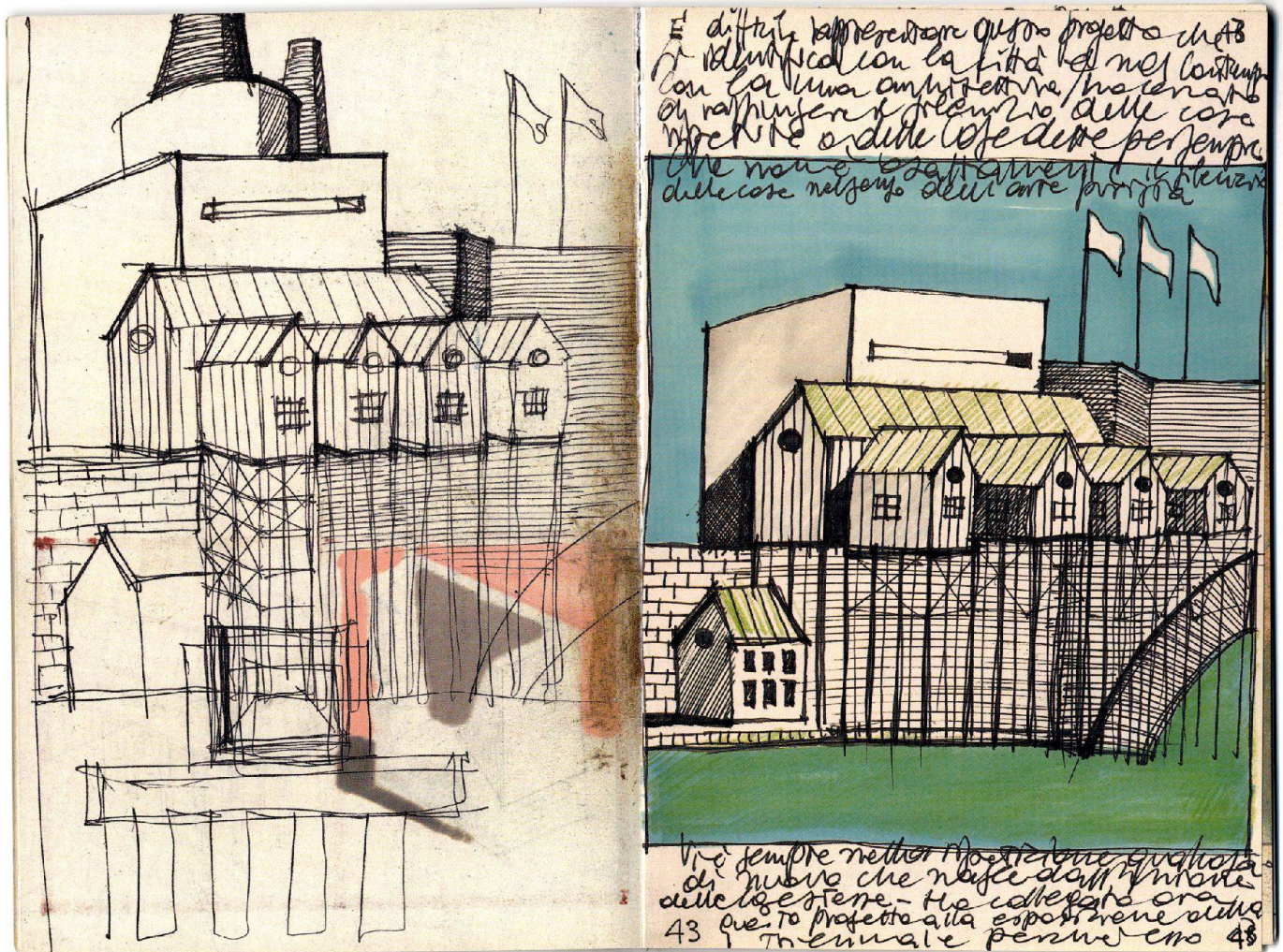
VILLA UND HOLZBARACKE

Der Entwurf inspiriert sich an den besonderen Merkmalen des Ortes und artikuliert die Spannung zwischen der Zähringerstadt und dem auf mythische Vorzeiten verweisenden Bärengaben. Dabei nährt er sich von der Erinnerung eines Zustands vor der Errichtung trennender Mauern zwischen Stadt und Land. In gewagter Analogie rückt Rossi den «gotischen» Stadtstaat in die Nähe der Stadt der griechischen Antike (Athen),⁴ die in archaischer Zeit ebenfalls keine Trennung von Stadt und Landschaft kannte. Hier zeigt sich das «Ruminieren von Vergangenheitsmaterial» (C. G. Jung) in einem sehr frühen Stadium des Entwerfens, wenn es noch nicht einmal als Bild fassbar ist. Diese ruminierende Erinnerung früher Stadt-Land-Beziehungen findet im Entwurf ihren konkreten Schauplatz, wo sie sich jedoch mit persönlichen Elementen überlagert und damit zu unauflösbaren Bildern verschmilzt: Ein mächtiger, gegen den Himmel offener Stahlkubus öffnet sich mit einer Sichtluke auf die Landschaft. Zugleich erinnert dieser Kubus an Rossis frühen Entwurf eines Denk-

01 Aldo Rossi, *Il libro azzurro*, 1981, Rückseite Blatt 41 und Blatt 42, Skizze zum Denkmal in Cuneo und zur Villa in Borgo Ticino mit Text zum Klosterliareal Bern

02 Aldo Rossi, *Il libro azzurro*, 1981, Rückseite Blatt 42 und Blatt 43/1, Skizzen zum Klosterliareal Bern

(Foto: Eredi Aldo Rossi / Fondazione Aldo Rossi)



02

mals für die im Widerstand Gefallenen in Cuneo (1962), wobei sich der Bedeutungsgehalt vollkommen verändert hat (Abb. 6). Die architektonische «Selbstbeschreibung» setzt sich fort mit der Referenz auf die Stützen der Villa in Borgo Ticino (1973), die das Gebäude mit dem Gelände vermitteln und Letzterem seine Integrität bewahren, hier verschmolzen mit dem Bild provisorischer Holzbaracken auf Baustellen in den Schweizer Alpen. – Daneben breitet Rossi ein Netz von teils weit auseinanderliegenden literarischen Versatzstücken aus, die aus ihrem Kontext gelöst, gewissermassen als Rohmaterial verwendet, im neuen Zusammenhang ganz neue Sinnmöglichkeiten öffnen.

VERSATZSTÜCKE AUS BILDENDER KUNST UND LITERATUR

So werden die letzten Worte aus Friedrich Hölderlins Gedicht «Hälfte des Lebens» – «im Winde/Klirren die Fahnen» – direkt in ein Bild umgesetzt. Als ähnlich verzweigt und vielschichtig erweisen sich die Konnotationen, die das Wettbewerbsmotto auslöst: «Un revolver, c'est solide, c'est en acier» ist der letzte Satz im Roman «Le feu follet» (1931) von Pierre Drieu La Rochelle,⁵ und auch der letzte der Hauptperson Alain, bevor dieser sich das Leben nimmt. Somit wird um das Thema des Metalls eine ganze Assoziationskette aufgebaut: Der «revolver» erscheint wie die Miniatur des Stahlkubus für Bern, der seinerseits an die ebenfalls auf die Landschaft hin geöffnete, begehbare «macchina» der Monumentalskulptur des San Carlone in Arona erinnert;⁶ in seiner «Wissenschaftlichen Selbstbiographie» vergleicht Aldo Rossi den «Santone» mit einer «Lokomotive oder ein[em] Panzer im Stillstand».⁷ Die Evokation des kalten Stahls und des grünlichen Körpers auf Matthias Grünewalds Gemälden wirkt wie ein entstelltes Echo auf Hölderlins abschliessende Verse: «sprachlos und kalt».

03 Aldo Rossi mit Gianni Braghieri und Christopher Stead, Wettbewerb Klösterliareal Bern, 1981, Blatt 1. Aldo Rossis Erläuterung seines im Wettbewerb Klösterliareal Bern unter dem Kennwort «Un revolver, c'est solide, c'est en acier» eingereichten Projekts: «Dieser Entwurf ist eine Idee für die Stadt Bern. Auf die Stadt bezogen befasst er sich mit einem allgemeinen und einem spezifischen Problem; das allgemeine Problem betrifft den Stadtkern, das besondere die Stadt Bern.

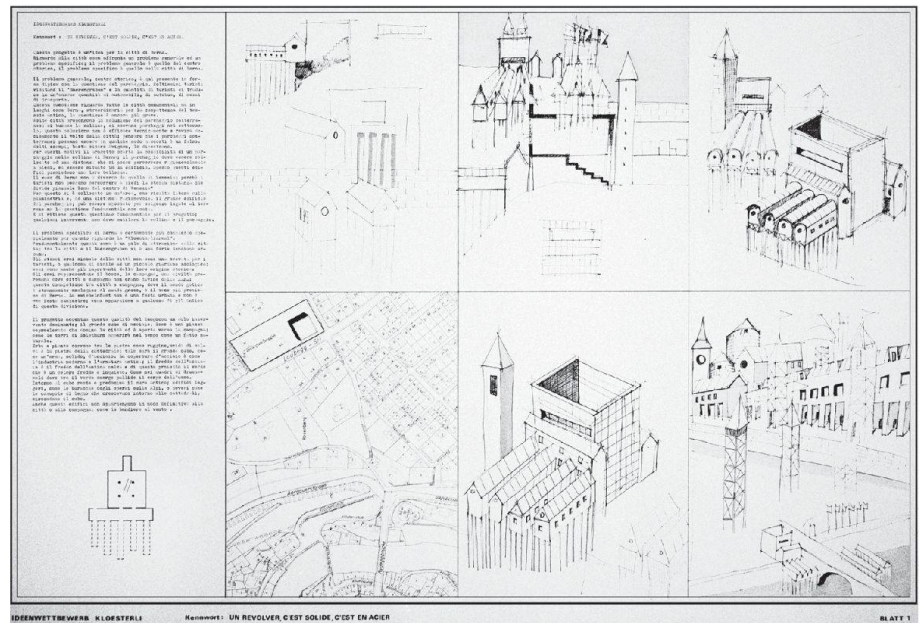
Das allgemeine Problem – der Stadtkern – stellt sich hier in typischer Form als dasjenige des Parkings: Eine Vielzahl von Touristen besuchen den Bärengraben, und diese Menge an Touristen bedeutet auch eine enorme Menge an Autos, Bussen und anderen Verkehrsmitteln. Diese Frage stellt sich in allen Denkmalstädten, an Orten wie Bern jedoch mit seiner ausserordentlichen Kompaktheit des geschichtlichen Gefüges ist das Problem noch viel gravierender.

Viele Städte lösen das Problem mit unterirdischen Parkhäusern; man höhlt Hügel aus und gräbt im Untergrund Raum für die Autos. Diese Lösung ist jedoch technisch ineffizient, und sie ruiniert entschieden das Gesicht der Stadt; die Vorstellung, unterirdische Parkplätze könnten irgendwie versteckt werden, ist eine Täuschung. Zahlreiche Beispiele belegen dies, man denke bloss an Fälle wie Avignon.

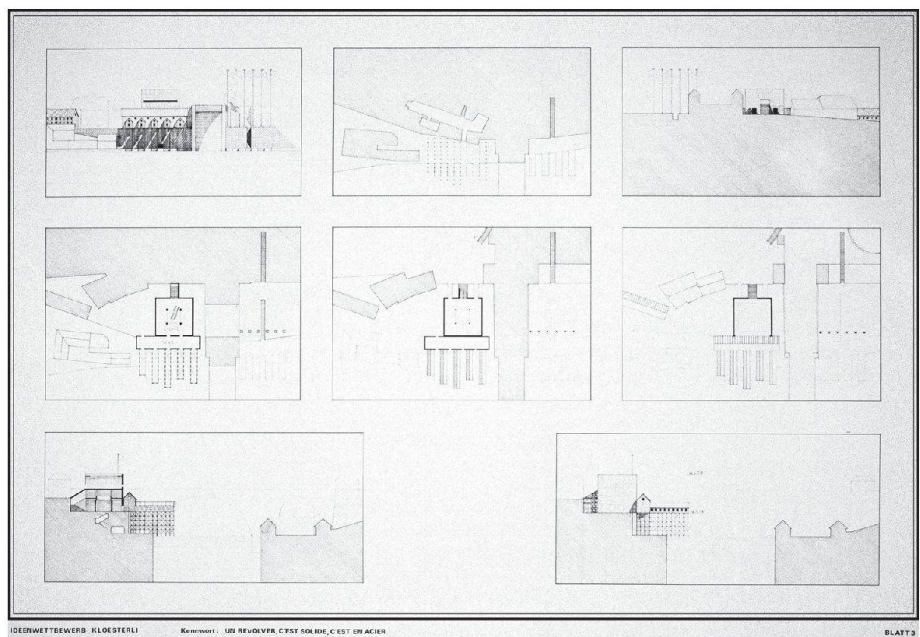
Aus diesen Gründen schliesst der Entwurf die Möglichkeit eines Parkings unter dem Hügel aus; das Parkhaus muss in einem Gebäude und in einer für Fussgänger vernünftigen Entfernung zum Stadtkern realisiert werden. Häufig zeichnen sich diese Bauten durch eine ihnen eigene Schönheit aus.

Der Fall Bern ist nicht anders als die Situation in Venedig: Warum können die Touristen nicht zu Fuss dieselbe Distanz zurücklegen, die den Piazzale Roma vom Stadtkern Venedigs trennt? Deshalb lokalisierten wir das grosse Parkhaus auf einem offensichtlich freien Areal, in vernünftiger Distanz; besondere, mit dem Terrain verbundene Gründe mögen eine Verschiebung nahelegen, das grundlegende Problem bleibt dennoch gleich. Für uns ist dies eine grundlegende Frage des Entwurfs; kein Eingriff darf den Hügel und die Landschaft verletzen. Das spezifische Problem von Bern ist gewiss komplexer, besonders, was das «Klösterliareal» betrifft.

Grundsätzlich ist diese Zone ein urbaner Anziehungspol; zwischen der Stadt und dem Bärengraben besteht eine starke urbane Spannung. Die Bären selbst sind als Symbol der Stadt keine Trouville oder eine Art kleiner Tiergarten für die Touristen; die Bären sind auch bedeutsamer als ihr geschichtlicher Ursprung. Die Bären repräsentieren den Wald, die Landschaft, eine vorrömische Zivilisation, wo Stadt und Land nicht durch Mauern getrennt waren; diese Vermischung von Stadt und Land, in der die gotische Welt sich fremdartig analogisch zur griechischen verhält, ist Berns höchstes Gut. Der «Zibelemärit» ist weder ein städtisches noch ein ländliches Fest; es reicht weiter zurück als diese Trennung. Der Entwurf unterstreicht diese Eigenschaft des Ortes mit einem einzigen dominanten Eingriff: dem grossen Stahlkubus. Dieser ist ein erhöhter Platz, der die Stadt überragt und sich gegen die Landschaft hin öffnet; wie die Türme Solothurns



03



04

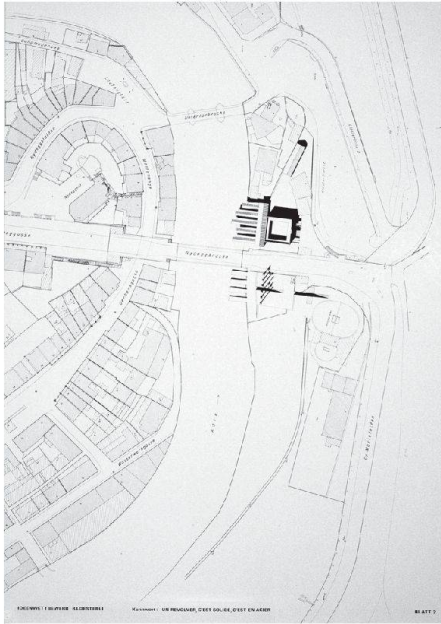
wird er mit der Zeit als etwas Naturhaftes erscheinen. Pflanzen und Kräuter werden sich wie Rost zwischen den Steinen ausbreiten; waldflecht ist der Stein der Kathedrale; dergestalt wird der grosse Kubus sein, wie eine Waffe, solide, aus Stahl: Das Stahldach erinnert an moderne Industriebauten und an alte Rüstung; die Kälte des Stahls ist die Kälte des alten Waldes, und von aussen projiziert er das Grün – eine unruhige, kalte Farbe; wie in den Bildern Grünewalds, wo zwischen dem Grün bleich der menschliche Körper erscheint.

Um den Kubus herum bleibt die alte Mauer beherrschend; leichte Gebäulichkeiten wie die Arbeiterbaracken in den Alpen oder armselig wie die Holzverschläge, die sich an die Kathedralen lehnten, umgeben den Kubus. Auch diese Bauten gehören nicht endgültig zur Stadt oder zur Landschaft; sie sind wie die Fahnen im Winde.»

Übersetzung: Heinrich Helfenstein

04 Wettbewerb Klösterliareal Bern, 1981, Blatt 2

(Fotos: Eredi Aldo Rossi / Fondazione Aldo Rossi)



05



06

05 Wettbewerb Klosterliareal Bern, 1981,
Blatt 3

06 Aldo Rossi, Wettbewerb Klosterliareal Bern
1981, Modell

(Fotos: Eredi Aldo Rossi / Fondazione Aldo Rossi)

Im «Libro azzurro», einem Buch der architektonischen Selbstbeschreibung, bezieht sich Rossi explizit auf den Berner Entwurf: «Es ist schwierig, diesen Entwurf darzustellen, der sich mit der Stadt und zugleich mit einer Architektur identifiziert/ich versuchte, das Schweben der immer wiederholten und für immer ausgesprochenen Dinge zu erreichen. [...] Die eigenen Werke mit der Landschaft und der Geschichte verschmolzen zu sehen, erscheint mir sehr wichtig; vielleicht ist es das Ziel selbst unseres Suchens.»⁸

Wenn Aldo Rossi in der «Architettura della città» die Passage über Athen mit einem Zitat von Karl Marx aus der Einleitung (1857) zur «Kritik der politischen Ökonomie» beginnt, in der dieser die griechische Kunst als Kindheit der Menschheit bezeichnet,⁹ so stellt sich die Frage, ob seine spätere fast obsessive Beschwörung der «sprachlosen Kälte» nicht auch zu verstehen sein muss als Abgesang auf die Stadt, so wie wir sie gekannt haben: «Ora tutto questo è perduto.»¹⁰

Heinrich Helfenstein, Architekturfotograf, atelier@heinrich-helfenstein.ch

Anmerkungen

1 Auszüge aus: Heinrich Helfenstein, ««Un revolver, c'est solide, c'est en acier». – Zu einem wenig bekannten Entwurf Aldo Rossis für das Berner Klosterliareal», in: Ákos Moravánszky, Judith Hopfengärtner (Hg.): Aldo Rossi und die Schweiz – Architektonische Wechselwirkungen. gta Verlag, Zürich 2011, S. 107–117

2 Bericht der Jury, Juni 1981, Stadtarchiv Bern

3 Aldo Rossi, *Il libro azzurro. I miei progetti*. 1981, Zürich 1983 (Faksimile des Skizzenbuchs von 1981/82), Blatt 42, 42v, 43, 42/43

4 Vgl. dazu Rossis Äusserungen zum antiken Athen in: *L'architettura della città* 1966, S. 153–157 und passim

5 Der Roman wurde von Louis Malle, einem von Rossi hochgeachteten Regisseur, 1963 verfilmt

6 Diesen Hinweis verdanke ich Judith Hopfengärtner

7 Aldo Rossi, *Wissenschaftliche Selbstbiographie*, übers. von Heinrich Helfenstein, Bern/Berlin 1988, S. 14

8 Rossi 1983 (wie Anm. 3), Text zu Bl. 43 und 44 (Übersetzung des Verf.)

9 Vgl. Karl Marx, Einleitung (1857), in: ders., *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (1859). Berlin 1961 (= MEW 13), S. 613–642, hier S. 641f.; vgl. Anm. 15

10 Zu Rossi als «der Mann, der von einem tragischen Lebensgefühl durchdrungen war» und seiner Darstellung der Stadt in seiner nach einem Vers Georg Trakls benannten Radierung «Ora questo è perduto» «als Welt, die sich zersetzt und auflöst», siehe Daniele Vitale, «Aldo Rossi und die Architektur: «ora questo è perduto»», in: Ákos Moravánszky, Judith Hopfengärtner (Hg.): Aldo Rossi und die Schweiz – Architektonische Wechselwirkungen, gta Verlag, Zürich 2011, S. 157–15