Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 7 (2000)

Artikel: Strategien städtischer Identitätsstiftung

Autor: Biermann, Veronica

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720104

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: 09.12.2025

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

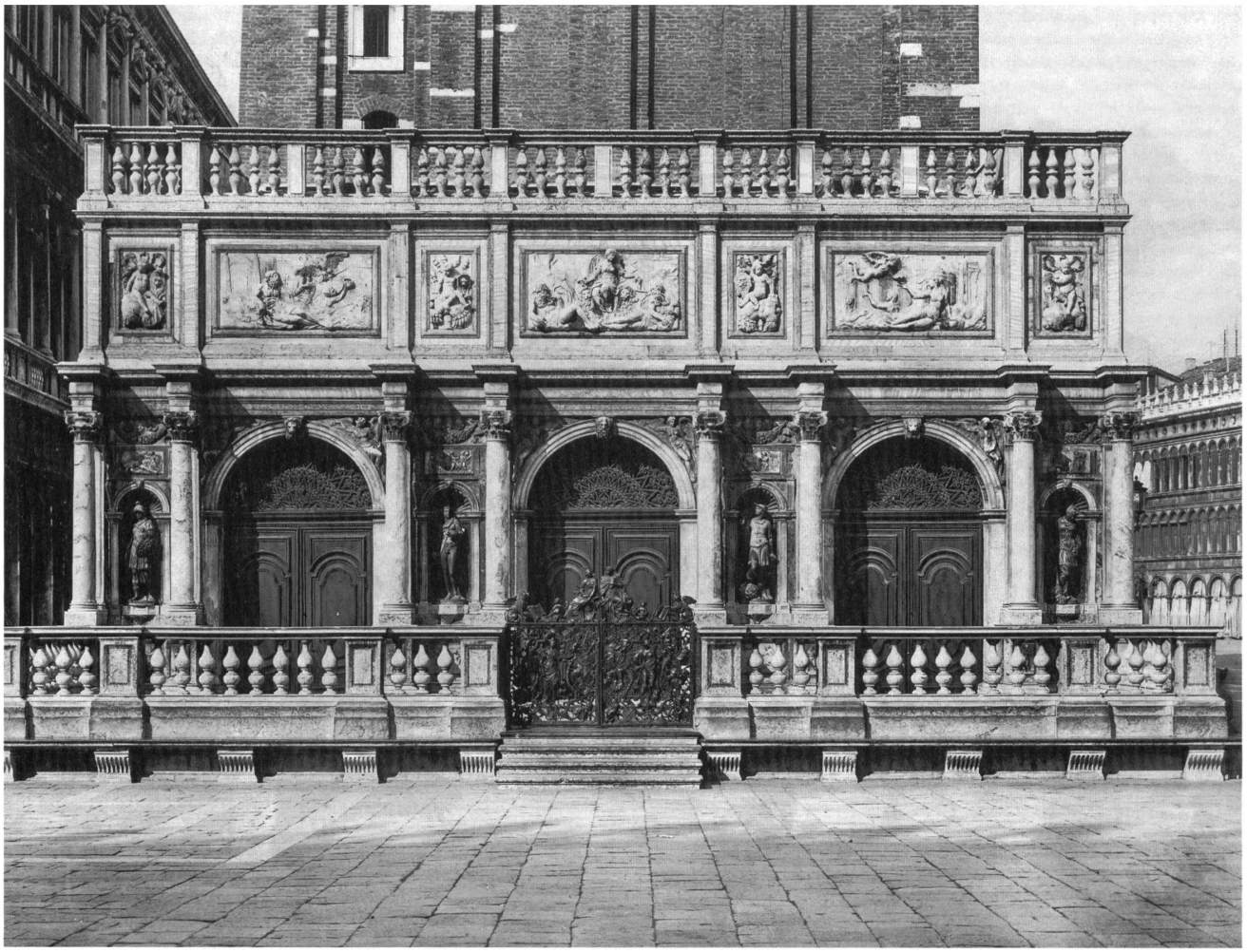

Abb. 1: Venedig, Piazza S. Marco, Loggetta.

Veronica Biermann

Strategien städtischer Identitätsstiftung

Der »luogo di memoria« und Jacopo Sansovinos Loggetta in Venedig. Das »Gedächtnis der Stadt« und Aldo Rossis Quartier Schützenstrasse in Berlin. Eine Gegenüberstellung

Wolfgang Wolters zum 65. Geburtstag

Zu den historisch wichtigsten Strategien kollektiver Identitätsstiftung in der Stadt zählt der bewusste Einsatz von Erinnerungskonzepten in der den öffentlichen Raum konstituierenden Architektur.[1] Im gestalteten bzw. im rhetorischen Sinne komponierten und ergo berechneten Stadtraum verknüpfen insbesondere Strassenführungen, Platzanlagen, Architekturensembles und einzelne Monumente, zu denen sowohl Einzelgebäude als auch Skulpturen zu rechnen sind, die Vergangenheit mit der Gegenwart. Auch die demgegenüber planloseren Agglomerate der Alltagsarchitektur, denen Geschichte insbesondere als zeitlicher Verfall eingeschrieben ist, übernehmen solche die Zeiten miteinander verbindende Funktionen. Zu einem »kollektiven Gedächtnis« der Stadt gefügt, trägt städtische Architektur allgemein Gedenken sichernde, sichtbare Informationen. Doch auch aufgrund ihrer affektiven Qualitäten kann sie Erinnerung evozieren und so helfen, ein städtisches Bewusstsein aufrecht zu erhalten.

Herausragendes Beispiel eines städtische Identität abbildenden Gedächtnisortes ist der im Cinquecento neu strukturierte Markusplatz in Venedig. Mit der zentral gelegenen Loggetta Jacopo Sansovinos und ihrem Figurenprogramm findet sich dort ein von den Zeitgenossen explizit als »luogo di memoria« angesprochenes Monument. Als historisches »exemplum« eines in Architektur umgesetzten, rhetorischen Erinnerungskonzeptes soll es hier kurz skizziert werden, um von da den Focus auf das zeitgenössische Berlin und dessen Identitätssuche zu richten.

Von 1536 an wurden in Venedig die Piazza San Marco und die Piazzetta systematisch neu umbaut. Es entstanden die Biblioteca Marciana, die Zecca, die Procuratie Nuove und die 1546 fertig gestellte Loggetta zu Füssen des Campanile. Auftraggeber dieser gross angelegten Umgestaltungsmassnahmen waren die Procuratori di S. Marco und der Doge Andrea Gritti; als Architekt wurde Jacopo Sansovino, der 1527 nach dem »Sacco di Roma« in den Norden geflüchtet war, ausgewählt. Gemeinsam schufen sie ein städtisches Architekturensemble, das bis heute als emblematisch für Venedig gilt.[2]

Die Um- und Neubauten zielten auf einen Nachbau antiker Foren, mit denen die Republik Venedig bewusst auf das antike, republikanische Rom anspielen wollte.[3] Denn im Verständnis Venedigs trat die Lagunenrepublik nach der Niederlage Roms und deren wüster Plünderung und Zerstörung durch die Truppen Kaiser Karls V. 1527 ihre Nachfolge an. Die 1536 einsetzende Stadterneuerung Venedigs wurde als eine »renovatio urbis« begriffen, die auf einer regelrechten »translatio urbis«, einer Überführung Roms nach Venedig, fusste.[4] Diesen Gedanken visualisierten die beiden neu entstehenden Platzanlagen der Piazza und der Piazzetta San Marco, die das in antiker Nachfolge stehende, republikanische Selbstverständnis und -bewusstsein der Serenissima repräsentierten.

Innerhalb dieser gross angelegten Konzeption ist die am Scharnier zwischen Piazzetta und Piazza S. Marco gelegene Loggetta (Abb. 1), die als Ort für Zusammenkünfte der venezianischen Nobilität diente, von besonderem Interesse.[5] Die architektonische

Abb. 2: Jacopo Sansovino, Venedig, Piazza S. Marco, Loggetta, Bronzestatue der Minerva.

Gliederung der Ansichtsseite mit den drei grossen Bogenöffnungen, den flankierenden kompositen Säulen und der abschliessenden Attika spielt auf römische Triumphbögen an. Und ebenso wie beispielsweise der spätantike Konstantinsbogen ist die Architektur Trägerin eines reichhaltigen Figurenprogramms, das sich aus vier Bronzestatuen in Nischen und zahlreichen Reliefs zusammensetzt.[6]

Loggetta und Figurenausstattung übernehmen innerhalb des Platzprogrammes eine wichtige Funktion. Von Tafuri wurden sie als »chiave allegorica« bezeichnet, die einerseits das Programm in einer »inventio« verschlüsseln und es andererseits als »memoria« wieder erschliessen helfen.[7] Als vom Procuratore Vettor Grimani entworfene »inventio« gelesen, greife das Figurenprogramm die der Platzumgestaltung immanente Idee auf und verschlüssele sie in allegorischer Weise. Begreife man die Figuren hingegen als »imagines agentes«, die an ihren »loci« stehen und damit als Teil eines mnemotechnischen Apparates, dann fungiere die Loggetta als Merkhilfe bzw. »memoria«. Sie erinnere an das Identität stiftende Selbstverständnis Venedigs und unterstütze so den Betrachter in seinem Bemühen, die Gesamtidee des Platzes zu entschlüsseln.[8]

Dass die Loggetta tatsächlich sowohl als »inventio« als auch als »memoria« begriffen werden kann und so auch von den Zeitgenossen aufgefasst wurde, belegen zwei Texte des Sohnes Jacopo Sansovinos, Francesco.[9] In seinem wichtigen Stadtführer »Delle cose notabili che sono in Venetia« erläutert Francesco Sansovino einem »forestiero«, einem gebildeten Stadtfremden also, das Figurenprogramm: In den Relieftafeln der Attika seien »il dominio e la Signoria di terra ferma e di mare« dargestellt.[10] Auf der linken Seite personifiziere Jupiter Kreta, auf der rechten Venus Zypern. Sie rahmten das wichtigste Bildfeld, in welchem Iustitia als Personifikation Venezias über greisenhaften Flussgöttern trohne, die für die Besitzungen Venedigs auf der Terra Ferma stünden. Getragen würden diese allegorischen Reliefdarstellungen des Machtbereiches der Serenissima von den vier in Nischen stehenden Bronzestatuen des Hauptgeschosses: Minerva symbolisiere die Weisheit der venezianischen Gesetzgeber (Abb. 2), Apoll stünde für die Sonne, die eine einzige sei (»sole-solo«), und verweise somit auf die Einzigartigkeit der Republik, Merkur personifiziere die Beredsamkeit, die als Begleiterin der Weisheit willkommen sei, und Pax sei den Venezianern so teuer, dass sie den Frieden im Evangelistengruss des hl. Markus in ihr Stadtwappen aufgenommen hätten.[11] Gemeinsam veranschaulichten sie den klugen »Buon Governo« der Republik Venedig.

An dieser summarischen Interpretation eines komplexen Programmes interessiert insbesondere die Tatsache, dass Sansovino die Loggia mit ihren Skulpturen einem Fremden gegenüber als »inventio« bezeichnet und erläutert. Dessen Reaktion fällt dementsprechend verständlich aus. Volle Or Begeisterung ruft er

aus: »Or si, ch'io gusto la compositione di questa logietta.«[12] Die ikonographische Aufschlüsselung des Programmes öffnet dem Fremdem die Augen und bereitet ihm nun »delectatio«, das genussvolle Verstehen der »inventione«. Dieses freudige Erkenntniserlebnis des Fremden markiert allerdings auch die exakte Grenze, die zwischen den beiden Aufgaben der Loggetta mit ihrem Bildprogramm als »inventio« und als »memoria« verläuft.

In seinem 1546 erstmals aufgelegten Lehrbuch der Rhetorik »In materia dell'arte libri tre ne' quali si contiene l'ordine delle cose che si ricercano all'oratore« kommt Francesco Sansovino ebenfalls auf die Loggetta seines Vaters zu sprechen.[13] In diesem Buch beschreibt er sie jedoch nicht einem Fremden als »inventio«. Vielmehr erläutert er seinen Lesern die Funktionsweise der rhetorischen »memoria« am Beispiel des Figurenprogrammes. Laut Sansovino funktionieren die vier grossen Bronzestatuen wie Gedächtnisorte: »[...] queste [scolture] diremo che sian come luoghi della memoria.«[14] Kreuze ein Betrachter beispielsweise den Blick der Minerva, so erinnere er sich aller ihrer Tugenden, wie sie die Dichter besungen hätten. Darüber hinaus begreife er auch den tieferen Bedeutungsgehalt (»significato«), denn die von ihr personifizierte Weisheit – »sapientia« – erinnere zudem an die weise Regierung und Handlungsweise des venezianischen Senats.[15] Es muss konstatiert werden, dass Sansovino die Funktionsweise der rhetorischen »memoria« nur unzureichend erklärt.[16] Selbstverständlich wird ein Blick auf die Statue der Minerva nicht hinreichen, um an die spezifische Weisheit der venezianischen Regierung erinnert zu werden. Dies ermöglicht im konkreten Fall nur der präzis gewählte »locus«. Ein Betrachter, der den Dogenpalast und die Palastkirche S. Marco im Rücken weiss, zur linken den Blick auf Lagune, Münze, Staatsbibliothek und Procuratie Nuove hat und zur rechten die Procuratie Vecchie liegen sieht, ein solcher Betrachter wird nicht den leisesten Zweifel an der stadt- und staatspolitischen Bedeutung dieses Standortes hegen. Auch wenn Sansovino dies nicht ausspricht, so beschreibt er doch eine mnemonische Technik, die sich von der antiken stark unterscheidet. Denn bei Cicero oder Quintilian erschliesst sich der Erinnerungsgehalt insgesamt über eine präzis gewählte, affektiv wirkende »imago agens«. Der »locus« bzw. der Gedächtnisort, an dem diese »imago« abgelegt wurde, dient lediglich dazu, das Bild wiederzufinden. Normalerweise hat der Ort keinen direkten Einfluss auf den Erinnerungsgehalt. Sansovino beschreibt eine umgekehrte Wirkungsweise. Das Standbild der Minerva liefert eine allgemeine Information »Weisheit«, in einem zweiten Schritt erinnert sie an alle Deutungen der Minerva in der Literatur, doch erst in Kombination mit dem *locus* »Venedig« wird die Erinnerung zielgerichtet und spezifisch politisch. Wenn Sansovino demnach vom »luogo della memoria« spricht, dann meint er zwar den mnemotechnischen Ort im Gedächtnis; tatsächlich wählt er sein Beispiel aber so, dass die Loggetta als einmaliger, unübertragbarer Ort das Gedächtnis dieses Ortes inkorporiert. Sie ist ein Gedächtnisort, der kraft der Erinnerung, die ihm innewohnt, wirkt.[17] Sansovino überträgt demzufolge ein von Cicero abseits der eigentlichen Mnemonik entwickeltes Gedächtniskonzept, das die suggestive Erinnerungskraft eines konkreten Ortes ausnutzt.[18] Er trifft mit seinen Ausführungen Funktion und Wirkungsweise der Loggetta exakt.

Das Verstehen – »comprensione« – des Fremden im Reiseführer wird von Sansovino unterschieden von dem des Lesers des Rhetoriklehrbuchs und ist durch die Bezeichnungen »inventio« einerseits und »memoria« andererseits gekennzeichnet. Sehr subtil wird so zwischen zwei Betrachtertypen eine Grenze gezogen, für die jeweils die »delectatio« oder die »memoria« im Vordergrund stehen. Nur ein Stadt- und Staatsbürger Venedigs kann an einem solchen »luogo di memoria« an das »Buon Governo« erinnert werden, so dass sich seine persönliche Erfahrung mit der kollektiven seiner »civitas« verknüpft. Von einem solchermassen Identität stiftenden Verständnis, das auf der individuellen Erinnerung und dem kollektiven Gedächtnis basiert, ist ein Fremder ausgeschlossen. Loggetta und Figurenprogramm stehen demnach für eine klassische Strategie, städtische Identität zu veranschaulichen, die sich ganz bewusst Prinzipien antiker Rhetorik zueigen macht. Die historisch ausdifferenzierte Bedeutung der Loggetta hat sich heute verloren, dennoch ist sie nicht einfach nur noch Kunstwerk in einer funktionsfreien Zusammenhangslosigkeit. Im Kontext mit den anderen Gebäuden an der Piazza S. Marco und der Piazzetta sichert sie heute noch die Identität der Gesamtstadt für ihre eigenen Bürger wie für die Besucher der Stadt.[19]

Abseits der verschiedenen monumentalen Zentren Berlins wie beispielsweise dem Pariser Platz, dem Forum Fridericianum, dem ehemaligen Schlossplatz, der Museumsinsel oder dem Alexanderplatz wurde 1997 am Rande der Friedrichstadt ein künstlich generiertes, »historisches Monument« enthüllt, das Fassadenfragment des römischen Palazzo Farnese. Es erscheint reizvoll, der Frage nachzugehen, was der Architekt Aldo Rossi mit diesem befremdenden Zitat für Berlin und dessen erneute Identitätssuche nach der Wiedervereinigung 1989 bezweckte. Verstehen lässt sich Rossis Entscheidung nur, wenn man sie im Kontext seiner Überlegungen zur »Architektur der Stadt« – so der Titel seiner wegweisenden Städtebautheorie von 1966 – und deren Einfluss auf das von Josef Paul Kleihues für Berlin entwickelte Konzept der »kritischen Rekonstruktion« sieht. Aus diesem Grunde wird hier – durchaus provokativ – der historische »luogo della memoria« dem zeitgenössischen »Gedächtnis der Stadt« gegenübergestellt.

Seit wenigen Jahren kann im wieder vereinten Berlin eine »renovatio urbis« beobachtet werden, die vom politischen Willen getragen wird, an die durch Kriegs- wie Nachkriegszerstörungen bewusst gekappten Verbindungen zur Vergangenheit ebenso bewusst wieder anzuknüpfen, ohne jedoch den schweren Schaden, den die Stadt als einen Vergangenheit mit Gegenwart verbindenden »Generationenort« genommen hat, zu leugnen.

Anders als im Venedig des 16. Jahrhunderts, aber nicht minder verklärt, gilt es nicht Rom und den von ihr verkörperten antik-republikanischen Gedanken, sondern das kaiserzeitliche Berlin und das in seinen Gebäuden beheimatete metropolitane Berlin der zwanziger und frühen dreissiger Jahre in einer Art selbstreferentieller »translatio urbis« ins Hier und Jetzt zu übertragen. Allerdings kann dies nicht mit einem vergleichbar naiven Selbstbewusstsein geschehen.

Die Wiederentdeckung des historischen Stadtraums als eines »Generationenortes«, der »von den Gefühlen ganzer Generationen durchtränkt ist«, und eines Mediums, das uns »Vergangenheit in der Gegenwart erfahren lässt«, verdankt sich der Städtebautheorie Aldo Rossis.[20] Marcel Poètes Werk »L'évolution des villes« zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen nehmend, entwickelte Rossi seine Theorie der »Permanenz«, die als radikale Absage an die Städtebautheorien der Moderne gewertet werden muss. Diese waren grossartige Konzepte des Vergessens und vom Bedürfnis geprägt, mit einem als verlogen begriffenen eklektizistischen Historismus zu brechen. Um sich von ihm zu emanzipieren und einer wie auch immer gearteten, wahrhaftigen Zukunft leben zu können, musste Vergangenheit negiert, zerstört, vergessen werden. Rossis Theorie der Permanenz beinhaltete demgegenüber die Erkenntnis, dass die städtische Vergangenheit nicht nur über ihre Baudenkmäler, sondern grundsätzlich durch ihre gewachsene Struktur, die Strassentrassen und den Stadtplan »präsent« sei und so weiterhin Identität stiftend wirke.[21] Er ergänzte diese Theorie durch die Maurice Halbwachs entlehnte These, dass die Stadt der Ort des städtischen Kollektivgedächtnisses sei, dem wiederum in der Architektur Ausdruck verliehen würde. An sie knüpfe sich die Erinnerung, die das Individuum mit der Gemeinschaft verbinde.[22] Aldo Rossis Theorie implizierte die Anerkennung des Menschen als »homo memor«[23] und ermöglichte es, »die Aufmerksamkeit der Architekten auf die Stadtmorphologie und auf die Methode, mit der die Stadt und ihre Monumente eine kollektive Erinnerung erzielen, zurückzulenken«.[24]

Einer der für Berlin entscheidenden Architekten, der Aldo Rossis Theorie der Permanenz aufgriff und sie seit den siebziger Jahren für die spezifische Berliner Situation kontinuierlich weiterentwickelt, ist Josef Paul Kleihues. Von ihm stammt die Formulierung, dass der städtische Grundriss als »Gedächtnis der Stadt« angesprochen werden könne: »Der Grundriss ist gleichsam das Gedächtnis der Stadt, weil er sich unter dem Wechsel der Überbauungen und des bildlichen Scheins durchhält und damit auch das eigentlich geschichtlich verpflichtende Moment ist.«[25] Gefährdet sah und sieht Kleihues dieses »Gedächtnis« weniger durch die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs, als durch die städtebaulichen Massnahmen der unmittelbaren Nachkriegszeit sowie der sechziger und siebziger Jahre.[26] Gegen diese richtet sich eine Argumentation, die psychischen Befindlichkeiten ungewöhnlich viel Platz einräumt. »Sehnsucht« ist ein häufig angeführter Begriff; die »oft zementierte Lieblosigkeit« heutiger Städte und – in Anlehnung an Alexander Mitscherlich – ihre »Unwirtlichkeit« werden thematisiert.[27] Das grosse intellektuelle Verdienst von Kleihues in den achtziger Jahren liegt sicherlich darin, auf jeden nostalgischen Rekonstruktionsversuch, wie er in den späten Siebzigern und frühen Achtzigern beispielsweise mit dem »Frankfurter Römer« realisiert wurde, verzichtet zu haben.

Stattdessen entwickelte Kleihues als massgeblicher Wegbereiter und späterer Leiter der Internationalen Bauausstellung Berlin (IBA) 1984–1987 für die Neubaugebiete der Südlichen Friedrichstadt und des Südlichen Tiergartenviertels das Konzept der »kritischen Rekonstruktion«, dem Hardt Walther Hämer die für Gebiete mit weitgehend erhaltenem Altbaubestand konzipierte »behutsame Stadtreparatur« gleichberechtigt zur Seite stellte.[28]

Bewusst in sich widersprüchlich formuliert, umfasst der ehemalige Arbeitstitel der »kritischen Rekonstruktion« die beiden Pole, um die Kleihues Denken kreist: eine Erneuerung der Architektur unter gleichzeitiger Akzeptanz der Spuren der Geschichte.[29] Nicht am radikalen Bruch interessiert, wolle er zwar eine neue Architektur schaffen, diese fusse aber auf einer exakten Analyse historischer Schichten, um städtebauliche Entwicklungen bzw. Weiterführungen kenntlich machen zu können.[30]

Laut Kleihues beinhalten historische Schichten »sowohl eine Geschichte, als auch einen Genius«.[31] Dieser oft zitierte »genius loci« bleibt in Kleihues Denken eine eigentümlich unscharfe Kategorie: Er bildet sich aus den »Überschneidungen von Kontexten und Diskursen, die sich einem Ort eingeschrieben haben«, und umfasst – so wie die Geschichte eines Ortes auch – spezifisch historische wie auch »allgemein kulturelle« Aspekte.[32] Tatsächlich scheint dieser »Genius«, den die »kritische Rekonstruktion« in ihre Überlegungen miteinzubeziehen hat, auf eine irrationale, auf eine auratische Qualität des Ortes zu zielen. In was für einem Verhältnis der Genius eines Ortes zum »Gedächtnis der Stadt« steht, wird nicht gesagt. Kleihues' »Genius« wirkt dem Phänomen der Erinnerungsmacht angenähert, das Cicero – und Francesco Sansovino – für den Gedächtnisort beschrieben haben. Allerdings wirkt er unpräziser, stärker vom Vergessen als von einer konkreten historischen Erinnerung geprägt.

Viele der Überlegungen von Kleihues und seiner Umgebung sind beispielhaft von den beauftragten Architekten in die Neubauten der IBA in der Südlichen Friedrichstrasse miteingeflossen. Sie sind seit den achtziger Jahren in West-Berlin konsensfähig gewesen.[33] Demzufolge erstaunt es nicht, dass auch der 1992 veröffentlichte »Städtebauliche Strukturplan« der Berliner Senatsbauverwaltung dem Leitbild der »kritischen Rekonstruktion der Stadt« verpflichtet ist.[34] Als Hauptanliegen wird auch hier die Wiederherstellung des beschädigten Berliner Stadtgrundrisses genannt, wofür auf traditionelle Bautypologien zurückgegriffen

Abb. 3: Berlin, Schützenstrasse in Richtung Osten, Foto von 1934.

werden solle. Vorbild bleibt ebenfalls die Vorkriegsstadt mit ihrem Strassenraster und Blockgefüge.

Es wäre jedoch verkehrt, die Überführung des Leitgedankens der IBA 1984–1987 in die Richtlinien des »Städtischen Strukturplans« von 1992 lediglich als eine konsequente Entwicklung darzustellen. Die langwierige und sehr intensive Vorbereitung der IBA zielte in ihrer heute fast anrührenden Ernsthaftigkeit auf Identität stiftende Massnahmen für in der Stadt lebende Bürger. Demgegenüber umschreibt das Diktum des ehemaligen Senatbaudirektors Hans Stimmann – »Metropole wird nur eine Stadt, die sich ihre Identität bewahrt« – recht anschaulich den Zeitenwandel.[35] Nicht vollkommen frei von Polemik muss konstatiert werden, dass Berlin derzeit Identität weniger bewahren will oder benötigt, um bürgernahes, städtisches Leben zu ermöglichen, als vielmehr um als Metropole Zugang zum globalen Geschäft zu erhalten.

Der »Städtebauliche Strukturplan« der Senatsverwaltung gibt mit vier Richtlinien einen Rahmen vor, innerhalb dessen sich die private Bautätigkeit im so genannten City-Bereich – der von der Friedrichstadt bis zum Bahnhof Zoo reicht – entfalten soll.[36] Gefordert wird, dass der durch Krieg und Nachkriegsplanungen zerstörte oder beschädigte Stadtgrundriss repariert oder rekonstruiert wird. In diese Forderung sind Aldo Rossis Theorie der Permanenz und Kleihues' Überlegungen zum »Gedächtnis der Stadt« unmittelbar eingeflossen. Des Weiteren sind im Strukturplan die maximale Traufhöhe von 22 m und die maximale Gebäudehöhe von 30 m festgeschrieben worden. Wohnungen müssen 20% der neu errichteten Bruttogeschossflächen vorbehalten werden. Der Aspekt der Funktionsmischung mit Raum für Büros und Geschäfte, für den Unterhaltungssektor, Hotels und Wohnungen wird für das »Citykonzept Bereich Friedrichstrasse« als bindend betrachtet. Als letzter Punkt wird angeführt, dass die Grundlage jeder Bebauung in diesem Bereich »das städtische Haus auf einer Parzelle« bildet. Allerdings wird die Grössenausdehnung dieser »städtischen Parzelle« dahingehend relativiert, dass »die maximale Parzellengrösse der Block« sei.[37]

Das für die Dorotheen- wie für die Friedrichstadt charakteristische »Dilemma« gründet darin, dass die weitgehend leergeräumten Blockgrundstücke die derzeitigen Besitzverhältnisse deutlich widerspiegeln und den Investorenwünschen nach grosszügiger und -flächiger Bebauung entgegenkommen. Jedoch haben sich auf einigen Grundstücken denkmalgschützte Altbauten erhalten, die durch ihren Massstab und ihre Proportionen die ehemalige Parzellenstruktur in das Erscheinungsbild der neuen Blöcke miteinbringen.[38] Kleihues verweist darauf, dass die »Parzelle als Einzeleigentum« nicht mehr existiere und dass somit eine »künstliche Teilung in Parzellen mit dem Hinweis auf eine ›historische Verpflichtung‹ keine ausreichende Begründung« darstelle.[39] Verständlich bleibe allerdings – so Kleihues – das »begründbare Streben nach architektonischer Vielfalt«.[40]

Die meisten in der Friedrichstadt erhaltenen Altbauten sind Relikte der Vergangenheit, deren Aussagegehalt keine Beziehung mehr zur städtischen Alltagsrealität hat, die selbstverständlich von den neuen ökonomischen, sozialen und politischen Bedingungen diktiert wird. Ihnen muss sich gebeugt werden, weshalb alle in Mitte propagierten Lösungsvorschläge – sei es Kleihues' »Prinzip Baukasten« im Kontorhaus Mitte, sei es Aldo Rossis »Collage« im Quartier Schützenstrasse[41] – das kaiserzeitliche, das »steinerne Berlin« Hegemanns, nur noch als ästhetische Vorgabe nutzen, um Fassaden zu untergliedern.

Rossi wie Kleihues, die in ihren Theorien der Vergangenheit und der Erinnerung so viel Raum gewährten und gewähren, stehen vor dem definitorischen Problem, inwieweit eine Parzellenstruktur notwendigerweise auch zum Stadtgrundriss gerechnet werden muss oder nicht. Da die Parzelle eine wenn auch kleine, so doch den Stadtgrundriss mitprägende Einheit ist, muss, wenn man von einem »Gedächtnis der Stadt« spricht, eingeräumt werden, dass dem Berliner »Gedächtnis« in den neunziger Jahren unwiederbringlich etwas verloren geht. Die Neubauten markieren den spannenden, aber auch beunruhigenden Moment, in dem eine verblichene Seite der Stadtgeschichte neu überschrieben wird.

Vor diesem Hintergrund drängt sich die Frage auf, wie Aldo Rossi das Kollisionsproblem ökonomischer Interessen mit dem Leitbild der »kritischen Rekonstruktion« im Quartier Schützenstrasse gelöst hat. Dorthin, wo die persönliche Erinnerung nicht oder nicht mehr hinreicht, da geben nur noch Bilder und Fotografien eine Vorstellung der Geschichte des Bauplatzes. Eine anonyme Fotografie von 1934 vermittelt einen ungefähren Eindruck des Vorkriegszustandes der Schützenstrasse (Abb. 3). An der Grenze zwischen Friedrichstadt und Südlicher Friedrichstadt gelegen, bildete Erich Mendelsohns Aufstockung der Verlagsräume des Berliner Tageblatts ihr prominentes Ende. Im rechten Bildmittelgrund erkennt man den heute in die Blockrandbebauung Rossis integrierten Altbau, daran anschliessend ein Wohngebäude, dessen untere beiden Geschosse die Zerstörungen ebenfalls überstanden und in Rossis Blockbebauung aufgenommen wurden. An der Stelle des niedrigen Gebäudes am rechten Bildrande steht jetzt die von Aldo Rossi entworfene Fassade des »Palazzo Farnese« (Abb. 7).

Das von Schützen-, Markgrafen-, Zimmer- und Charlottenstrasse begrenzte Feld der ursprünglichen, barocken Schachbrettanlage der Friedrichstadt gehörte nach 1945 zu einem der zahlreichen fast vollständig zerstörten Blöcke, die in der Nachkriegszeit radikal geräumt wurden. Mit der Teilung der Stadt 1961 war das Grundstück direkt in den Grenzbereich gerückt, die erste Mauer durchschnitt den südlichen Teil des Blocks. Als nach dem Fall der Mauer 1989 das Grundstück zum Verkauf stand, ragte als

letztes Memento der Vergangenheit lediglich der in der Schützenstrasse gelegene Altbau in den Berliner Himmel (Abb. 4). Innerhalb der jetzigen Gesamtbebauung stellt dieser Altbau eine von insgesamt zwölf Baueinheiten dar, die, entgegengesetzt zu den meisten anderen Beispielen im Bereich der Friedrichstadt nicht um ein zentrales Atrium, sondern um vier Höfe gruppiert wurden (Abb. 5). Strassenseitig lassen sich zwanzig verschiedene, knallbunte Fassaden unterscheiden, die die zwölf Baueinheiten überspielen und stattdessen zwanzig Gebäude suggerieren. Einer Baueinheit sind demnach mehrere Fassaden zugeordnet. Das Motiv der mit grellgrünen einbrennlackierten Aluminiumpaneelen verkleideten Fassade kehrt allerdings als hervorstechendstes Merkmal immer wieder und konterkariert so die Vortäuschung einer Parzellenbebauung.

Doch nicht nur die schmalen, verschiedenfarbigen Fassadenflächen, auch die Gestaltung der Bauvolumina suggerieren eine Parzellenbebauung. Unterschiedliche, die Traufhöhe durchbrechende und sie variierende Dachaufbauten und Türme sowie insbesondere die betont auskragenden Brandmauern zeichnen eine vermeintliche Kleinteiligkeit nach. Dem Grundriss eines Normalgeschosses, der bezeichnenderweise alle Baueinheiten miteinschliesst, lässt sich entnehmen, dass auf die übliche Herangehensweise, alle Räumlichkeiten auch über einen ganzen Baublock hinweg miteinander verschalten zu können, verzichtet wurde (Abb. 6). Brandmauern grenzen hier de facto Häuser voneinander ab. Jedoch stehen die Brandmauern auch in Rossis Baublock nicht als unerschütterliche Grenzen. Auch bei ihm lassen sich grosse Büroeinheiten zusammenführen, indem Räumlichkeiten hausübergreifend miteinander verschaltet werden.[42] Ein Blick auf die Bauschnitte verdeutlicht zudem, dass die Traufund Firsthöhenangaben nur unzureichend das tatsächliche Bauvolumen umschreiben: Die Neubauten sind nicht lediglich 30 m hoch, sie sind auch 12 m tief.[43] Den vierstöckigen Untergeschossen sind dementsprechend die Eigentumsverhältnisse am deutlichsten ablesbar, da sie die Breite und Tiefe des Blocks vollständig durchlaufen.

Abb. 4: Berlin, Ansicht des erhaltenen Altbaus in der Schützenstrasse vor Beginn der Bauarbeiten.

Insgesamt ist die Parzellierung im Block Aldo Rossis als Fiktion erkennbar und dennoch reicht sein Gebäude – nicht nur optisch – an die Vergangenheit heran. Im Modell des Quartiers Schützenstrasse ist beispielsweise im parallel zur Markgrafenstrasse verlaufenden Hof ein akkurat gemauerter, konisch zulaufender Schornstein vorgesehen (Abb. 5). Ein Motiv, das sowohl in den Entwürfen Rossis immer wieder auftaucht und beispielsweise in Borgoricco realisiert wurde, als auch auf eine für das Berlin des 19. Jahrhunderts typische Konstellation verweist. Nur wenige Blöcke weiter nördlich befand sich im Häuserblock Markgrafenstrasse Ecke Gendarmenplatz das erste öffentliche Kraftwerk Deutschlands, dessen Schornstein ebenfalls mitten aus der Wohnblockbebauung herausragte.[44] Doch insbesondere die

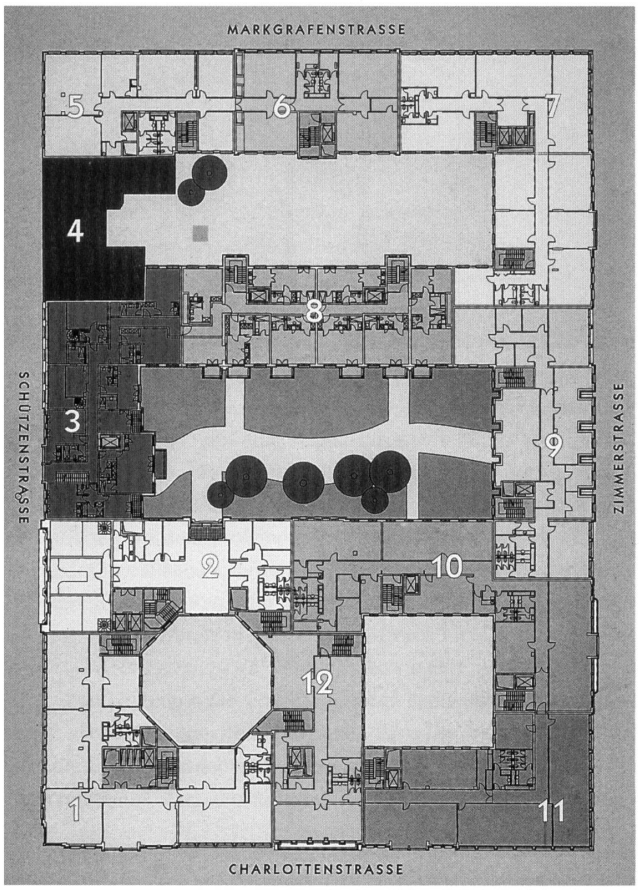

Abb. 5: Modell des Quartiers Schützenstrasse aus der Vogelperspektive .

Abb. 6: Normalgeschoss des Quartiers Schützestrasse (Werbebroschüre des Architekturbüros Götz Bellmann und Walter Böhm).

von Aldo Rossi auch tatsächlich realisierten Höfe im Bereich der Charlottenstrasse gemahnen in ihrer Beengtheit an die bedrückende Hinterhofsituation im »steinernen Berlin«, was in gleichem Masse für die lieblos entworfenen, eine Verlegenheitslösung an die nächste reihenden »Wohnungen« im Querriegel des Blocks gilt.

Unter all den farbenfrohen Fassaden sticht – neben der des Altbaus – die 1997 einen Tag nach Aldo Rossis Tod enthüllte Replik der Fassade des Palazzo Farnese besonders ins Auge (Abb. 7). Ein erheiterndes, irritierendes und befremdendes Element, das nach Erklärung verlangt. Die Fassade einfach als postmodernen Witz abzutun, hiesse, den Intentionen des Architekten nicht gerecht zu werden, zumal wenn einem das Lachen im Halse stecken zu bleiben droht und der Eindruck der Ironie dem des Zynismus zu weichen beginnt. Und auch der Erklärungsversuch, die Fassade sei von Aldo Rossi als Lehrbeispiel gemeint, um das Herkommen des ornamentalen Apparates des erhaltenen Altbaus zu kommentieren, scheint nur eine Möglichkeit unter vielen zu sein.[45] Dies trifft ebenfalls auf die Interpretation zu, Aldo Rossi habe mit den historisch legitimierten Arkaden zur Strassenseite augenzwinkernd auf die in der Berliner Mitte allenthalben erwünschten und realisierten zweigeschossigen Arkadengänge – so beispielsweise am »Haus Dussmann« des Architekten Miroslav Volf in der Friedrichstrasse, Ecke Dorotheenstrasse – reagiert.

Warum also eine italienische Palastfassade am Rande der Berliner Friedrichstadt? Motivisches Vorbild der Berliner Strassenfassade sind die Hof- und die Hauptfassade des 1516–1546 von Antonio da Sangallo dem Jüngeren begonnenen und von Michelangelo Buonarroti bis 1549 weitgehend vollendeten Palazzo Farnese in Rom (Abb. 8 und 9).[46] Aus der fünfachsigen römischen Innenhoffassade zitiert Rossi drei Achsen, die er mit zwei glatten, seitlich verlaufenden Lisenen markant rahmt und so quasi in Anführungszeichen gesetzt hat. Exakt dem Vorbild folgend gliedert sich der Wandaufbau in drei Teile mit einer offenen Pfeilerarkade mit dorischen Halbsäulenvorlagen im Erdgeschoss und einem zweigeschossigen, sich in ein ionisches und korinthisches Geschoss teilenden »piano nobile« mit dem Abschlussgesims. Ergänzt wird der dreiteilige Wandaufbau am Berliner Palazzo durch ein glattes Mezzaningeschoss und ein abschliessendes, durch die seitlichen Lisenen emporgestemmtes, weit auskragendes Kranzgesims, das beim römischen Palazzo Farnese die prächtige Bekrönung nicht der Hof-, sondern der platzseitigen Hauptfassade bildet. Detailversessen übernimmt Rossi jedoch nicht nur die markanten Gliederungselemente, sondern auch den ornamentalen Apparat. In der Berliner Schützenstrasse sind daher neben den so genannten schwebenden Fenstern im Obergeschoss auch die Lilien aus dem Wappen der Farnese vorhanden.

Abb. 7: Aldo Rossi, »Palazzo Farnese-Fassade« Berlin, Schützenstrasse.

In ihrer Farbgebung allerdings hat Rossis Fassade mit dem römischen Vorbild nichts zu tun. Der gelbliche römische Backstein erscheint in Berlin als weiss verputzte Fläche und der schmutzigweisse Travertin ist hier grauer Stein. Die graue Pietra Serena und der weisse Marmorino-Verputz verweisen eindeutig auf eine andere Hochburg der italienischen Renaissance, auf Florenz. Der Betrachter sieht sich demnach mit einem formvollendeten römischen Zitat, das sozusagen in Florentiner Dialekt ausgesprochen wird, und einer von Innen nach Aussen gekehrten Palastfassade, die diese Umkehrung thematisiert, indem sie Motive beider Fassaden aufeinander vereint, konfrontiert. Die Projektion einer ursprünglichen Hoffassade auf die Strassenseite hat Aldo Rossi selber kommentiert:[47] Bei aller Problematik der Berliner Hinterhöfe, seien sie doch immer sowohl private als auch öffentliche Räume bzw. Durchgangsräume gewesen. Niemals als »horti conclusi« begriffen, seien sie – Walter Benjamins Pariser Passagen vergleichbar – transitorische Elemente im städtischen Zusammenhang.[48] Die nach aussen gewendete Innenhoffassade des Palazzo Farnese kommentiert demnach die ambivalente Situation, dass der seitlich dahinter liegende »Haupthof« des Quartiers Schützenstrasse sowohl am öffentlichen wie am privaten Ambiente partizipiert. Auch wenn Aldo Rossi dies nicht erwähnt, sollte dennoch darauf hingewiesen werden, dass eine ähnliche Thematik mit ähnlichen Mitteln bereits am römischen Original realisiert war. Am rückwärtigen Gartenflügel des Palazzo Farnese, der zwischen zentralem Hof und dem zum Tiber und zur Via Giulia überleitenden Garten liegt, integrierte Giacomo della Porta die zwischen Innen und Aussen vermittelnde Loggia ebenfalls, indem er die Hofgliederung nach aussen kehrte. Wie in Berlin auch, wurden drei Achsen, die die Hoffassadengliederung leicht variieren, mit der den Palast umlaufenden Aussengliederung verknüpft und kommentieren so die transitorische Funktion der Loggia.[49]

Eine solche Begründung erklärt jedoch noch immer nicht die Wahl des Motivs einer römischen Palastfassade. Sie erklärt auch nicht, warum diese nun ausgerechnet in der für Florenz so typischen Farbwahl realisiert wurde. Um eine Erklärung zu finden, sollte man die Fassade zusätzlich als belehrendes »exemplum« wie auch als erinnerungsmächtiges Fragment begreifen. Die zitierte Fassade gehört nicht zu irgendeinem Gebäude, sondern zu einem italienische Städte in hohem Grade prägenden Architekturtypus, dem städtischen Palast. Zudem verweist sie nicht auf einen beliebigen Palast, sondern auf einen, der fast emblematisch für den römischen Palastbau des 16. Jahrhunderts stehen kann. Dieser wiederum befindet sich nicht in irgendeiner Stadt, sondern in Rom und damit in der Stadt, die im antiken und christlichen Verständnis den Erdkreis beherrschte (und beherrscht) und daher schlicht als »urbs« – Stadt – angesprochen wurde. Die Zeit aber, auf die die »Dialektwahl« anspielt, ist ebenfalls nicht irgendeine, sondern die Florentiner Renaissance, die Rossi hier offensichtlich als markanteste oder bekannteste Ausprägung der italienischen Renaissance vorführt. Verwiesen wird auf eine Zeit, die die »Wiedergeburt« – der Antike – in ihrem Namen führt und deren ungeheure architektonische Dynamik noch immer weiten Teilen beider Städte – Rom wie Florenz – ihr Gepräge verleiht. So betrachtet, wurde das didaktische »exemplum« der Berliner Farnese-Fassade von Aldo Rossi modellhaft in eine Lücke gesetzt, um auf das historische Modell der »europäischen Stadt« zurückzuverweisen.

Gleichzeitig ist die Fassade von Rossi mehrfach als Fragment gekennzeichnet. Die begrenzenden, markanten Lisenen können sozusagen als Anführungszeichen gelesen werden, die ein Zitat in einen neuen Kontext einfügen.[50] In Rossis Verständnis hat sich so auch die Renaissancearchitektur, ja Architektur überhaupt, entwickelt.[51] Indem sie Fragmente zitierend einen neuen »Text« formuliert, beeinflussen diese den neuen Kontext und werden von diesem gleichzeitig auch verändert. Darüber hinaus taucht das Farnesezitat auch, auf eine einzige Achse reduziert, im grossen Innenhof des Quartiers Schützenstrasse auf. Hier wird das Fassadenfragment zudem mit dem sehr verkürzt paraphrasierten »vestibulum«, dem am Original zwischen Aussenportal und Innenhof vermittelnden, dreischiffigen Gang, verknüpft. Solchermassen aufgespalten und buchstäblich zitiert, steht das Farnese-Fragment bei Rossi als Symbol für die lediglich fragmentarische Erhaltung dessen, was einmal historisch gewachsene Stadt war, für die fragmentierte moderne Stadt und die Fragmente der alten Stadt.[52] So betrachtet kommentiert sie zudem das, was von Erinnerung in der Regel bleibt: die bruchstückhafte Erinnerung.

Aldo Rossis Farnese-Fassade im Quartier Schützenstrasse kann als didaktisches Modell interpretiert werden, das auf die klassischen Vertreter »europäischer Stadt« zurückverweist und in ihrer Fragmentierung gleichzeitig an die Zerstörung und Veränderung dieser Modelle in Europa erinnert. Dennoch scheint Aldo Rossi über eine solche Interpretation noch hinausgehen zu wollen, denn offensichtlich stellt die Irritation darüber, ein solches Bild an dem konkreten Ort »Berliner Schützenstrasse« anzutreffen, eine entscheidende Grösse in seinem komplizierten, intellektuellen Spiel dar. Das Befremden des Betrachters angesichts des künstlich generierten Monuments an einem derart vielfältig gebrochenen Ort, wie ihn die Friedrichstadt insgesamt repräsentiert, gemahnt wiederum an Aldo Rossis Theorie der »città analoga«. Die Theorie der »città analoga« hat Rossi seit seinem 1966 publizierten Buch »L'architettura della città« über viele Jahre entwickelt.[53] Zum ersten Mal formulierte er sie im Vorwort der portugiesischen Ausgabe der »Architektur der Stadt«. Sie ist seitdem fester Bestandteil aller Editionen seiner städtebaulichen Theorie. Ausgangspunkt

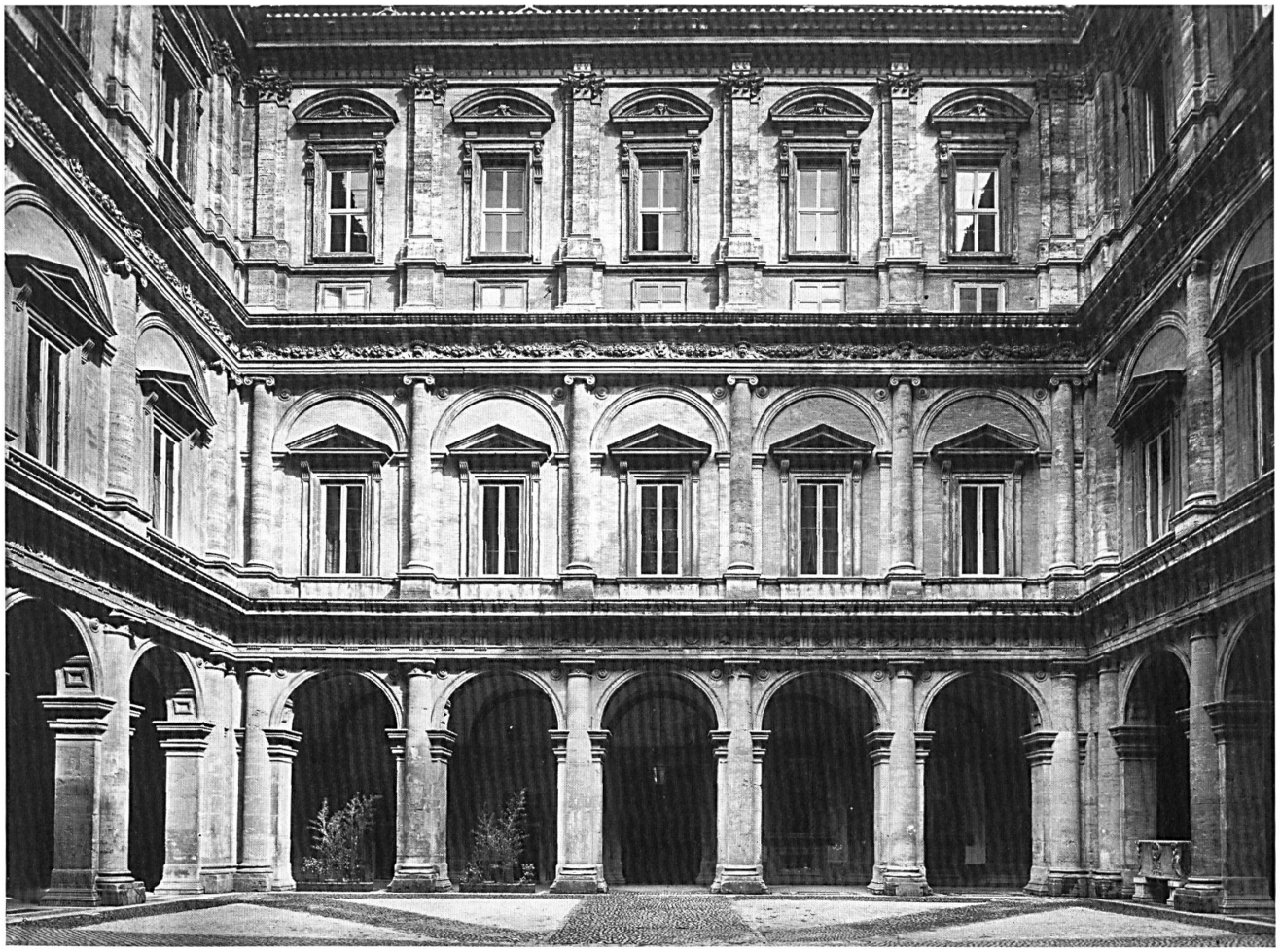

Abb. 8: Rom, Palazzo Farnese, Innenhoffassade, Foto vor 1900.

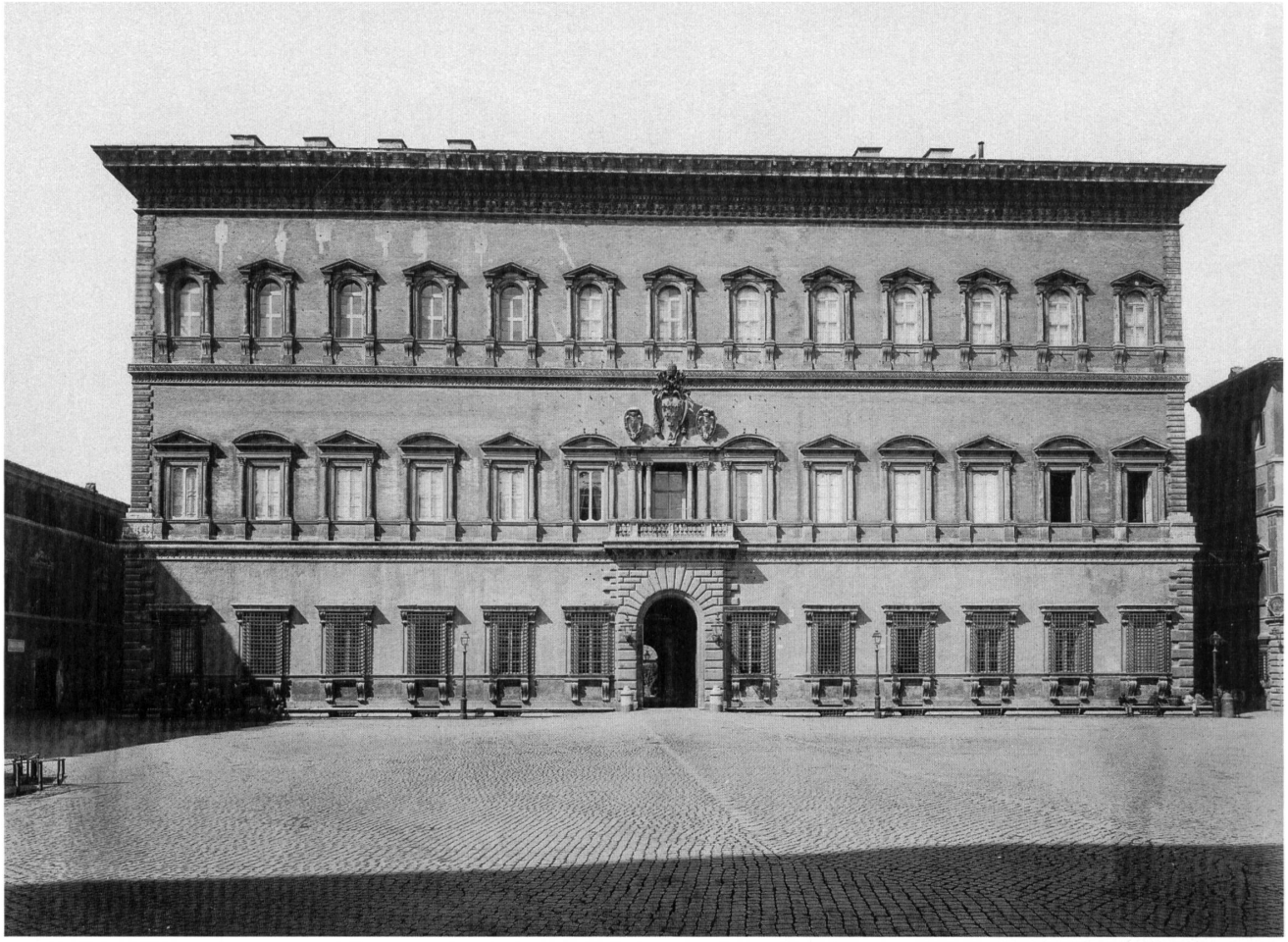

Abb. 9: Rom, Palazzo Farnese, Fassade, Foto vor 1900.

seiner Überlegungen ist dabei ein Bild Giovan Antonio Canals (Canaletto) und ein dieses Bild kommentierender Satz Francesco Algarottis (Abb. 10). Das zwischen 1753 und 1759 datierte Capriccio Canalettos aus dem Museum der Stadt Parma zeigt einen »typischen venezianischen« Kanal, dessen rechtes Ufer von Palladios Vicentiner Basilika dominiert wird, während auf der linken Seite die Ecke des Vicentiner Palazzo Chiericati von Palladio sichtbar ist. Verbunden werden beide Uferseiten über eine aufwendige Brücke, Palladios nie realisierten Entwurf für den Ponte di Rialto.

Canalettos Gemälde hat Rossi Francesco Algarottis Kommentar aus dessen vierten Band der »Raccolta di lettere sopra la pittura e l'architettura« von 1765 als Bildunterschrift zur Seite gestellt: »Ella può ben credere che non mancano al quadro nè gondole, nè qualunque altra cosa che trasferir possa lo spettatore in Venezia; e le so dir che parecchi Veneziani han domandato qual sito fosse quello della città ch'essi non avevano per ancor veduto.«[54] Aldo Rossi fasziniert das Moment der Irritation, in dem Realität, Erinnerung, Erfindungskraft und Neuschöpfung aufeinander prallen: Palladios aus ihrem ursprünglichen Vicentiner Umfeld gerissene Architekturen sind an einen Ort versetzt, der in seiner Atmosphäre an Venedig erinnert. Tatsächlich aber generieren sie gemeinsam mit Palladios Rialtoentwurf einen neuen, den Venezianern unbekannten Ort, einen phantastischen Ort. Wie Rossi formuliert: »Die geographische Umgruppierung der Elemente um den Entwurf kreiert eine Stadt, die wir kennen und zugleich einen Ort, von reinen architektonischen Werten.«[55] Zeit und Raum sind in Canalettos Bild aufgehoben und vermischen sich miteinander. Für Rossi ermöglicht der Verlust fester Konturen an einem Ort »analoges« Denken, das mit der Phantasiebegabung des Menschen rechnet, um so eine Alternative zur Realität zu ermöglichen.

Eine derartige Verschiebung der Realität will Rossi mit seinen Architekturen ebenfalls schaffen, die daher als hochkomplexe Assoziationsmodelle betrachtet werden müssen. Dies gilt für das Fassadenfragment des Palazzo Farnese am realen Ort »Schützenstrasse« in Berlin. Das »analog« in die Baulücke gesetzte römisch-florentinische Palastfassadenmotiv schlägt eine erinnerungsträchtige Brücke zur Stadt »an sich«, zur »urbs«, und zur italienischen Stadtgeschichte allgemein, deren jahrhundertealte, kontinuierliche Entwicklung die europäische Architektur- und Stadtgeschichte massgeblich beeinflusste. Gleichzeitig soll mit dieser buchstäblichen *translatio urbis* »Rom« nach »Berlin« überführt werden, um in Berlin die Suche nach einem Ort »wie Rom« zu stimulieren. Die Irritation über das Architekturbild am »falschen« Ort kann in Rossis Theorie einen kreativen Prozess in Gang setzen, der sich vermutlich auch auf die aktive Gestaltung der neuen Stadt auswirken sollte. So interpretiert, würde Rossis Berliner Fassade einer kreative Kräfte freisetzenden »memoria« entsprechen und eine Antwort auf Boyers Frage darstellen: »Can we, like Walter Benjamin before us, recall, reexamine, and recontextualize memory images from the past until they awaken within us a new path to the future?«[56]

Vor einem solchen Hintergrund betrachtet, geht Rossi mit dem 1997 unvermittelt im Berliner Strassenbild aufgetauchten »Palazzo Farnese« weit über den schieren Witz eines Zitates hinaus. In seiner Deutungsvielfalt lässt er auch vergleichbare Verfahrensweisen hinter sich. Beispielhaft sei hier auf eine Ikone postmoderner Zitierweise, Charles Moores zwischen 1975 und 1980 realisierte Piazza d'Italia in New Orleans, verwiesen, die explizit einen Identität stiftenden Ort für die italienische Gemeinde der Stadt schaffen sollte.[57] Der von Moore als »einprägsamer Ort« apostrophierte Stadtraum wurde von ihm in Form einer kreisrunden Piazza mit aufwendiger Brunnenanlage gestaltet. Ganz auf den Wiedererkennungseffekt des stiefelförmigen Umrisses der italienischen Halbinsel im Mittelmeer vertrauend, griff Moore ausserdem auf halbkreisförmig angeordnete Kulissenwände zurück, die die fünf klassischen Säulenordnungen variieren. Als architektonisch wie historisch nicht näher zu identifizierende Fragmente sollten sie das Gefühl für einen »typisch italienischen« Ort entwickeln helfen. Bewusst wird in New Orleans lediglich ein wie auch immer gearteter »Italianism« angesprochen.[58] Eine historische und damit konkrete Dimension wird in New Orleans ausgeblendet, von Rossi in Berlin jedoch bewusst mitgedacht.

Umso mehr erstaunt es, dass Aldo Rossi ausgerechnet die beiden Altbauten im Quartier Schützenstrasse nur unzureichend in seine architektonischen wie theoretischen Überlegungen miteinbezogen hat. Die Betonung erfolgt hier auf dem »ausgerechnet«, da Rossi selber »tempo«, also Wetter und das Vergehen von Zeit den vitruvianischen Kriterien der »firmitas«, »utilitas« und »venustas« vorangestellt hat.[59] »Tempo«, so Rossi, sei ein Gestaltungsfaktor, der bei Analyse, Interpretation und Wirkungsweise von Architektur zu mitberücksichtigen sei: »Il tempo è galantuomo e ho sempre creduto che lo fosse massimo negli edifici: che la vecchiaia dei materiali, e le stesse intemperie, conferissero alle costruzioni fascino e nobiltà, avvicinandole alla struttura osteologica dell'uomo.«[60]

Wie bei vielen der neu entstehenden Grossblöcke und Quartiere in der Friedrichstadt musste auch Rossi einen zwar architektonisch nicht herausragenden, so doch denkmalgeschützten Altbau von 1880/90 sowie die erhaltenen zwei Geschosse des angrenzenden Gebäudes seinem Neubau integrieren. Als historische Dokumente hätten sie als zusätzliche, das neu errichtete Palazzofragment um eine ganz wesentliche Ebene erweiternde Erinnerungsträger eingefügt werden können. Denn nur sie tragen das, was kein Neubau simulieren kann: die Spuren der real vergangenen Zeit. Als tatsächliche Chronik inkorporieren sie »das Wirken der Geschichte als Lebensdimension«.[61] Der originale Altbau vermittelt Informationen, die das künstlich simulierte und rekonstruierte Monument nicht vermitteln kann und will. Indem aber diesem Bau ganz offensichtlich die Zeitspuren genommen werden – das Sockelgeschoss des zweiten Baues liess Rossi sogar vollständig abtragen und neu errichten – werden der erneuerte Altbau und der Altes zitierende Neubau einander angeglichen.[62]

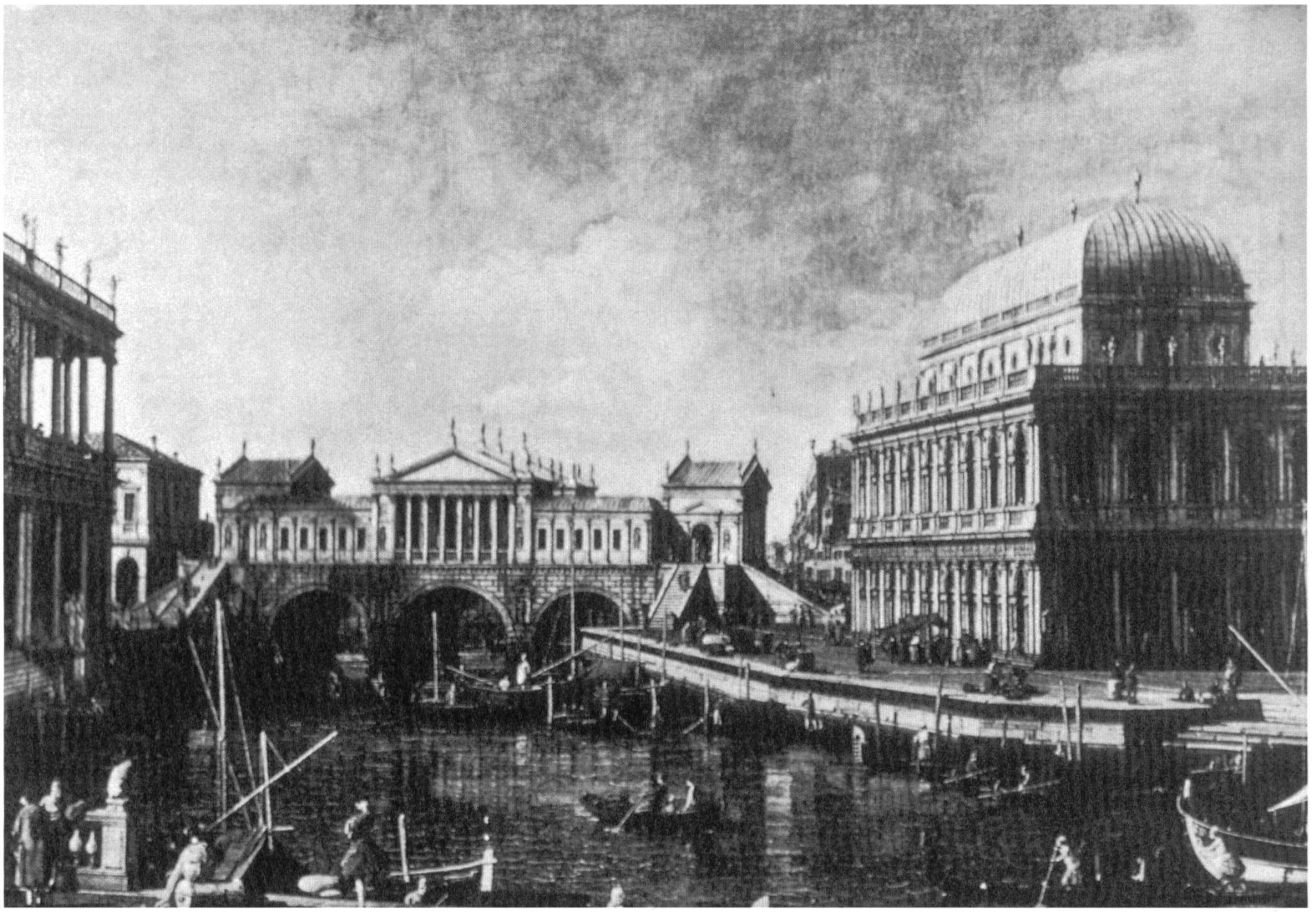

Abb. 10: Giovan Antonio Canal, detto il Canaletto, »Cappriccio mit Architekturen des Andrea Palladio«, Parma, Galleria Nazionale.

Die uninszenierte, konkrete historische Erinnerungsebene wurde diesem Block genommen, so dass er nun der »Gleichgültigkeit des Menschen gegenüber seiner Umgebung, seinem gesamten Kontext, der einfach als auswechselbares Bühnenbild behandelt wird«, preisgegeben ist.[63] Die Rekonstruktion des Farnesefragments verweist somit gewollt oder auch ungewollt auf unsere Situation, in der wir mittlerweile gewohnt sind, Rekonstruktionen als historisch gewachsene, städtische Realitäten anzusehen.

Berlin ist eine Stadt, die vor die Aufgabe gestellt ist, sich in ihrem Zentrum zu erneuern, das kein oder nicht einfach nur ein historisch kontinuierlich gewachsenes oder verändertes ist. Vielmehr haben die Bomben, die das Regime der Nationalsozialisten endlich beendeten, und die nachfolgenden städtebaulichen Projekte, die das unterschiedlich motivierte Vergessen anstrebten, eine nie besonders ausgeprägte, auf »Bewahren« ausgerichtete Kontinuität bewusst gebrochen.[64] Wollte man diesen mehrfachen Bruch und damit das historische, kaiserzeitliche Berlin in Erinnerung behalten, dann wären die Konservierung der physischen Wunden ebenso wie der erhaltenen Reste die besten Erinnerungsstützen. Ältere psychologische Erinnerungskonzepte aufgreifend, wäre nach Nietzsche das, was nicht aufhört weh zu tun – im konkreten Berliner Fall also die unmittelbare Sichtbarkeit der Brüche – die beste Erinnerungsstütze.[65] Geschichte aber an Gebäuden ablesbar zu belassen und die überkommene Stadt nicht zu ignorieren, ist eine Forderung der Denkmalpflege, die man einfach beherzigen könnte. Das, was geschieht, ist jedoch offensichtlich eine »renovatio urbis«, die Diskontinuität visualisieren will, indem sie Kontinuität simuliert. Die Simulation allerdings gehört zu einem Produkt, zu einer Ware, die so viel »Berliner Identität« verspricht, wie benötigt wird, um sich auf einem weltweiten Markt behaupten zu können. Geschichtsträchtige Gedächtnisorte sind bei dem Zeitdruck, mit dem eine solche Identität auf dem Markt benötigt wird, nur noch virtuell zu haben. So steht man vor dem Paradoxon, nach einer Theorie zu bauen, die den erinnernden Vergangenheitsbezug als wichtige Identität stiftende Strategie wieder ins städtebaupolitische Gedächtnis zurückgerufen hat, dass die entstehenden Architekturen aber, weil sie eben Neues schaffen, Vergangenheit endgültig dem Vergessen anheim stellen. In Aldo Rossis Quartier Schützenstrasse stehen die neu errichtete Fassade eines Renaissancepalazzos, ein komplett sanierter, seiner historischen Spuren beraubter Altbau und offensichtliche Neubauten, sozusagen zeitgleich, bzw. zur gleichen Zeit entstanden, nebeneinander und zeigen so, was in der Friedrichstadt derzeit geschieht. Indem Rossi verschiedene Erinnerungskonzepte in seinem Bau miteinander verbunden hat, ist Vergangenheit hier zumindest latent vorhanden, Erinnerung als Erinnertes dem Vergessen an die Seite gestellt.

1 Vgl. hierzu neuerdings Boyer, Christine M., *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge Mass. 1996.

2 Zur Planungs- und Baugeschichte vgl. Howard, Deborah, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven/London 1975, S. 8–37; Tafuri, Manfredo, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Turin 1985, S. 162–169; Wolters, Wolfgang, in: ders./Huse, Norbert, *Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, 1460–1590*, München 1986, S. 54–57.

3 Vgl. Tafuri, Manfredo, *Jacopo Sansovino e l'architettura del' 500 a Venezia*, Padua 1969, insbes. S. 44–54.

4 Vgl. ebd.

5 Zur Funktion vgl. Wolters 1986 (wie Anm. 2), S. 56.

6 Für genauere Angaben zur Entwurfs- und Baugeschichte vgl. Tafuri 1969 (wie Anm. 3), S. 68, Anm. 81. Zum Skulpturenschmuck vgl. Boucher, Bruce, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 Bde., New Haven/London 1991, S. 73–88.

7 Vgl. Tafuri 1969 (wie Anm. 3), S. 65–70, insbes. S. 68.

8 Vgl. ebd.

9 Vgl. Bolzoni, Lina, *Costruire immagini. L'arte della memoria tra letteratura e arti figurative*, in: La cultura della memoria, hrsg. von Lina Bolzoni und Pietro Corsi, Bologna 1992, S. 57–97, insbes. S. 87–93. Jetzt auch in deutscher Übersetzung: *Gedächtniskunst und allegorische Bilder. Theorie und Praxis der ars memorativa in Literatur und Bildender Kunst Italiens zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert*, in: Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, hrsg. von Aleida Assmann und Dietrich Harth, Frankfurt a. M. 1993, S. 147–176.

10 Sansovino, Francesco, *Delle cose notabili che sono in Venezia*, Venedig 1587, S. 55–56.

11 Vgl. ebd. und Bolzoni 1992 (wie Anm. 9), S.167–168.

12 Sansovino 1587 (wie Anm. 10), S. 56.

13 Vgl. ebd., S. 31v–32. Das Buch wurde nach der »editio princeps« noch mehrmals unter verändertem Titel aufgelegt.

14 Ebd., S. 32.

15 Ebd., S. 32: »[...] perché non sì tosto l'huomo s'incontra con l'occhio in quella imagine di Minerva, che egli comprende per quel segno tutte le cose, che da lei secondo i poeti furon trattate, oltra il significato, che ella ha, cioè che l'Ottimo Massimo senato Venetiano è sapientissimo, et ne' governi et nelle attioni.« Vgl. auch Bolzoni 1992 (wie Anm. 9), S. 168–169.

16 Diese Problematik übersieht Bolzoni.

17 Vgl. Assmann, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 298–299 und S. 312–313.

18 »Gross ist die Kraft der Erinnerung, die Orten innewohnt«, Cicero, *De finibus bonorum et malorum. Über das höchste Gut und das grösste Übel*, übers. und hrsg. von Harald Merklin, Stuttgart 1989, V.1–2, S. 394–396.

19 Vgl. Assmann 1999 (wie Anm. 17), S. 338; Zu Identität stiftenden Monumenten in Stadtzentren vgl. Engstfeld, Hans-Joachim/Seifert, Carsten, *Berlin. Auf der Suche nach dem verlorenen Zentrum*, Hamburg 1995, S. 238.

20 Rossi, Aldo, *L'architettura dell città*, Padua 1966; deutsch: *Die Architektur der Stadt. Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen*, (Leseheft 1, hrsg. vom Lehrstuhl für Baukonstruktion und Entwurfsmethodik, Ueli Zbinden), München 1998, S. 12 und S. 30.

21 Vgl. ebd., S. 26–30.

22 Vgl. ebd., S. 85.

23 Vgl. Bodenschatz, Harald, *Berlin – Auf der Suche nach dem verlorenen Zentrum*, gemeinsam mit Hans-Joachim Engstfeld und Carsten Seifert, Berlin 1995, S. 223.

24 Jencks, Charles, *Architektur heute*, Stuttgart 1988, S.173.

25 Joseph Paul Kleihues im Gespräch mit Claus Baldus, in: *Josef Paul Kleihues im Gespräch*, Tübingen/Berlin 1996, S. 21–22.

26 Von nicht zu unterschätzendem Einfluss auf Kleihues war auch Wolf Jobst Siedlers 1964 veröffentlichtes Buch *Die gemordete Stadt. Abgesang auf Putte und Strasse, Platz und Baum*, Berlin 1964, in welchem die Fotografin Elisabeth Niggemeyer Aufnahmen des Gründerzeit-Berlins den neu entstehenden Siedlungsbauten suggestiv gegenüberstellte.

27 Vgl. Kleihues, Josef Paul, *Die Architektur, das wollte ich sagen, bedarf unser aller Pflege*, in: IBA 1984, Die Neubaugebiete, Dokumente, Projekte, Bd. 2, Berlin 1981, S. 58–72; derselbe, *Die Anfänge der Bauausstellung*, in: Idee, Prozess, Ergebnis. Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt, Berlin 1987, S. 199.

28 Vgl. Kleihues 1987 (wie Anm. 27), S. 202–203; vgl. derselbe, *Südliche Friedrichstadt: Rudimente der Geschichte, Ort des Widerspruchs, Kritische Rekonstruktion*, in: Internationale Bauausstellung Berlin 1984/1987, Die Neubaugebiete, Dokumente, Projekte, Stuttgart 1987, S. 11–28; vgl. Stimmann, Hans, *Neue Berliner Büro- und Geschäftshäuser*, in: Burg, Annegret, Downtown Berlin Mitte. Die Entstehung einer urbanen Architektur, hrsg. von Hans Stimmann, Berlin/Basel/Boston 1995, S. 12–14.

29 »Der Begriff der Rekonstruktion geht von der den Städten innewohnenden Kraft und Hoffnung aus, sich stets zu erneuern, ohne die Spuren der Geschichte zu verleugnen«, Kleihues 1987 (wie Anm. 28), S. 203.

30 Vgl. Kleihues 1996 (wie Anm. 25), S.17; vgl. auch Hesse, Michael, *Identität durch kritische Rekonstruktion*, in: Kleihues, Josef Paul, Themen und Projekte, hrsg. von Andrea Mesecke, Thorsten Scheer, Basel/Berlin/Boston, 1996, S.35.

31 Ebd., S. 43.
32 Vgl. Scheer, Thorsten: *»Poetischer Rationalismus«*, in: Kleihues 1996 (wie Anm. 30), S. 24.
33 Vgl. Bodenschatz 1995 (wie Anm. 23), S. 223.
34 Vgl. ebd., S. 155–156.
35 Stimmann, Hans, in: *Babylon, Berlin etc. Das Vokabular der europäischen Stadt*, hrsg. von Hans Stimmann (Lapidarium Conferences 1995. Internationale Architekturgespräche), Basel/Berlin/Boston 1995, S. 9.
36 Vgl. Stimmann 1995 (wie Anm. 28), S. 12.
37 Ebd.
38 Vgl. Burg, Annegret, *Der kombinierte Entwurf: Prinzip Baukasten – Prinzip Collage*, in: Burg 1995 (wie Anm. 28), S. 30.
39 Zitiert nach Bodenschatz 1995 (wie Anm. 23), S. 162–163.
40 Ebd.
41 Vgl. Burg 1995 (wie Anm. 38), S. 30–36.
42 So beispielsweise zwischen den Baueinheiten zehn und elf sowie den Baueinheiten fünf und sechs.
43 Vgl. Ferlenga, Alberto, *Aldo Rossi. Opera completa 1993–1996*, Mailand 1996, Abb. S. 309.
44 Vgl. Burg 1995 (wie Anm. 38), Abb. S. 37.
45 Vgl. Hoffmann-Axthelm, Dieter, *Kathedrale der Erinnerung*, in: Foyer, 4, 1997, S. 42.
46 Vgl. Frommel, Christoph Luitpold, *Der römische Palastbau*, 3 Bde., Tübingen 1973, hier Bd. 2, Katalog, S. 131–146.
47 Rossi, Aldo: *Edificio residenziale e a uffici in Schützenstrasse a Berlino, 1992*, in: Ferlenga 1996 (wie Anm. 43), S. 294.
48 »L'Hof [...] è un luogo che partecipa dell'interno come dell'esterno fino ad essere un interno – esterno. L'Hof costituisce quindi un elemento di passaggio: attraversa la città, collegando i vari blocchi«, ebd.
49 Vgl. Frommel 1973 (wie Anm. 46), Bd. 3, Tafeln, S. 40, Abb. 40a.
50 Vgl. Rossi, Aldo, *La diversità di Berlino*, in: Ferlenga 1996 (wie Anm. 43), S. 275.
51 Vgl. ebd.: »Nei primi progetti della Schützenstrasse fino agli ultimi disegni mi sono accorto che il frammento [...] poteva essere ciò che rimaneva del ricordo ma anche accentuava il presente. [...] L'architettura del rinascimento si è sviluppata in questo modo e via tecniche e tipologie si sono modificate e non solo per questioni funzionali.«
52 Vgl. ebd., S. 274–276.
53 Zur Definition der »città analoga« vgl. Ferlenga, Alberto, *Aldo Rossi: Architetture 1959–1987*, Mailand 1987, S. 118–119; Hannesen, Hans Gerhard, *Cara Architettura!*, in: Aldo Rossi Architekt, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, hrsg. von Helmut Geisert, Berlin 1993, S. 32–33.
54 Zitiert nach Rossi 1998 (wie Anm. 20), S. 8.
55 Ebd.
56 Boyer 1996 (wie Anm. 1), S. 29.
57 Vgl. hierzu Littlejohn, David, *Architect. The Life and Work of Charles W. Moore*, New York 1984, S. 250–261; Jencks 1988 (wie Anm. 24), S. 116–117.
58 Vgl. Bloomer, Kent C./Moore, Charles W., *Architektur für den »Einprägsamen Ort«: Überlegungen zu Körper, Erinnerung und Bauen*, hrsg. von Gerald R. Blomeyer und Barbara Tietze, Stuttgart 1980, S. 14; Riedl, Peter Anselm, *Nostalgie und Postmoderne*, in: Kultur und Gedächtnis, hrsg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt a. M. 1988, S. 340–342; und Jencks 1988 (wie Anm. 24), S. 117.
59 Vgl. Rossi, Aldo, *Un' oscura innocenza*, in: Ferlenga 1996 (wie Anm. 43), S. 8.
60 Ebd.
61 Gebessler, zitiert nach Huse, Norbert, *Unbequeme Baudenkmale. Entsorgen? Schützen? Pflegen?*, München 1997, S. 14–15.
62 Diese Umgehensweise mit dem alten Bestand lässt sich fast überall in Berlin Mitte beobachten. Er stellt eine wesentliche Verflachung der Überlegungen zur »kritischen Rekonstruktion« und zur »behutsamen Stadtreparatur« zu Zeiten der IBA dar, vgl. Bodenschatz 1995 (wie Anm. 23), S. 238.
63 Huse Norbert, in: Huse 1997 (wie Anm. 61), S. 19.
64 Vgl. Reichel, Peter, *Berlin nach 1945 – eine Erinnerungslandschaft zwischen Gedächtnis-Verlust und Gedächtnis-Inszenierung*, in: Architektur als politische Kultur, Philosophia practica, hrsg. von Hermann Hipp und Ernst Seidel, Berlin 1996, S. 273–296.
65 Vgl. Assmann, Aleida, *Zur Metaphorik der Erinnerung*, in: Mnemosyne, Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, hrsg. von ders. und Dietrich Harth, Frankfurt a. M. 1993, S. 20–21.

Fotonachweis

Autorin: 1; Fotothek des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich: 1, 8, 9.