Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 78 (1991)

Heft: 4: Wände, Hülle = Parois, enveloppes = Walls, wrappings

Artikel: Im Namen der Möve : Motel Castello der Mövenpick AG bei Bellinzona, 1991: Architekten Bruno Reichlin, Fabio Reinhart mit Alberto Lurati, Stefano Milan, Renzo Bagutti

Autor: E.H.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-59147

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: 09.01.2026

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

Im Namen der Möve

Motel Castello der Mövenpick AG bei Bellinzona, 1991
Architekten: Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, Lugano, mit Alberto Lurati, Stefano Milan, Renzo Bagutti; Möblierung, Innenausbau: Mövenpick Projects, AG, Adliswil

Obwohl Architektur nicht sprechen kann, erzählt sie bisweilen Geschichten. Anstelle von Wörtern treten einzelne Zeichen, die gedeutet werden wollen und sich zu einer Geschichte verdichten können. Der Leser ist Spurensucher und Erzähler.

Ein solche teilnehmende Rezeption bietet Umberto Eco «Im Namen der Rose» seinen Lesern an. Der Schlüsselroman ist ein Lehrstück für die Architektur – insofern als er vorführt, wie die Zeichensprache mit uns spielt und wie der Autor mit ihr spielen kann. Darüber hinaus stellt der Roman ein (nicht nur literarisches) Werkverfahren vor.

Der Kaminhut, der beim Eingang zum Motel auffällig in Erscheinung tritt, setzt sich aus folgenden Zeichen zusammen: einem Fragment des Tessinerwappens, einem geschwungenen Zweig, auf dem eine Möwe sitzt, einem Mond aus Blech, schliesslich dem eigentlichen Hut, der das Zentrum für die Balance der schwebenden, auskragenden Gegenstände bildet.

Die Teile des Kaminhutes informieren die Reisenden: hier an der Autobahn, die in ganz Europa überall gleich aussieht, befindet man sich im Kanton Tessin und in einem Haus, wo man sich ausruhen kann. Die gleichen Gegenstände kann man aber so deuten, dass sie von einem Gleichnis erzählen: Der Kanton richtet sich nach der herrschenden Windrichtung. Diese Windrichtung ist nicht natürlich vorgegeben, weil die Möwe als Schwerpunkt des Kragarmes das Instrument steuert, das die Windrichtung angibt. Der Kanton, so das Gleichnis, wird von der Möwe regiert. Wenn man weiss, dass die Architekten diesen Kaminhut entworfen haben, so erhält das Gleichnis eine Ergänzung in Form einer prosaischen Entschuldigung: Mangels Unterstützung durch den Kanton (als Grundeigentümer und Baubehörde) konnten sich die Architekten nicht immer gegen die Möve durchsetzen. Für einzelne Mängel können die Architekten keine Verantwortung übernehmen. Dass ihnen berufliche Eitelkeit und formale Reinheit jedoch weniger wichtig ist als die Freiheit für den architektonischen Widerspruch, beweist eine versöhnende Geste: Der Zweig am Kaminhut ist ein Ölzweig – zusammen mit der Taube – Symbol des Friedens.

Wer bei seinem kurzen Aufenthalt im Motel keine Zeit findet, die berühmt gewordene Tessiner Architektur anzuschauen, erhält trotzdem eine Kostprobe der Meisterwerke. Sie befindet sich an einer problematischen Gebäudeseite, für die den Architekten keine Lösung eingefallen ist. Die Meisterwerke sind in die architektonische Schamecke gedrängt worden, was ein Hinweis auf ihre Klassifizierung sein mag. Es handelt sich dabei um die bekannten Fassadenornamente von Botta, die inzwischen auf der ganzen Welt verbreitet sind und deshalb auch an einen anonymen, internationalen Ort wie ein Autobahnmotel passen. Auf einer kleinen Wand zusammengedrängt, erscheinen sie wie Halbfabrikate, ausgestellt in einer Baumusterzentrale.

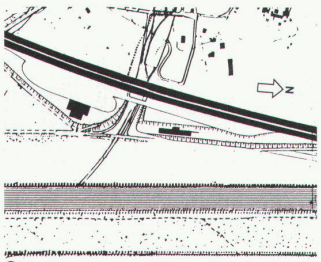
Im folgenden Gespräch, das Donatella Fioretti geführt hat, erläutert Fabio Reinhart seine entwerferischen Gedanken zu diesem Motel und versucht darüber hinaus, generelle Fragen zur zeitgenössischen Architektur aus seiner Sicht zu beantworten. (In der Ausgabe 10/1988 von «Werk, Bauen+Wohnen» [Seite 54 ff.] ist das ursprüngliche Projekt vorgestellt, das nun in einer überarbeiteten Version ausgeführt wurde.) *E.H.*

Fioretti: Milan Kundera behauptet in seinem Aufsatz «Die Kunst des Romans», dass man den existentiellen Code seiner Personen durch eine gewisse Anzahl von Schlüsselbegriffen identifizieren kann. In diesem Interview schlage ich vor, die Schlüsselbegriffe zu bestimmen, die den Code Ihrer Architektur bilden. Der erste Begriff, der mir einfällt, ist «Realismus». Wie würden Sie ihn definieren?

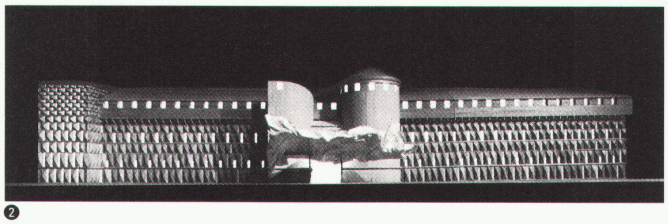
Reinhart: Der Realismus steht in Opposition zum Internationalismus und zu jener Moderne, die die Geschichte als entwerferischen Fundus abgelehnt hat; er konzentriert seine Aufmerksamkeit auf das Existente, auf seine Besonderheiten und Diskontinuitäten, auf die Spuren, die im Laufe der Zeit gezeichnet wurden, auf die Codes, die Generationen überdauert haben. Der realistische Gesichtspunkt bedeutet, den Chorcharakter der Architektur, ihre Realisierung und Zelebrierung kollektiver Werte gegenüber dem Individualismus und der Mystik des «Neuen» zu privilegieren. Eine andere Kernfrage, die die beiden Positionen teilt, ist die Antinomie Konkretheit/Abstraktion: einerseits die Abstraktionen, die mentalen Spiele der Avantgarde, anderseits die Freude, die Leidenschaft für die physische Konkretheit des architektonischen Objekts, für seine fühlbaren und sichtbaren Werte, die die Bauweise, Typologien und Formen ausdrücken.

Ein weiterer Aspekt des Realismus ist die Ablehnung jeder einstimmigen und totalisierenden Antwort, die Neugierde für die Verschiedenartigkeit und Vielfältigkeit in der Architektur, die bis zu einem dialektischen Tonfall, bis zur Aufmerksamkeit für das Banale und das Triviale als essentielle Komponenten der zeitgenössischen Landschaft geht.

Realistische Architektur bedeutet, zu einem Bestand an in der kollektiven Erfahrung sedimentierten Bildern zu gelangen; sie ist zudem als



1


2

kritisches Werk zu betrachten, das darin besteht, jene Werte zu stabilisieren und anzuerkennen, die aus der Architektur und aus der Stadt ein menschliches und ziviles Werk par excellence machen.

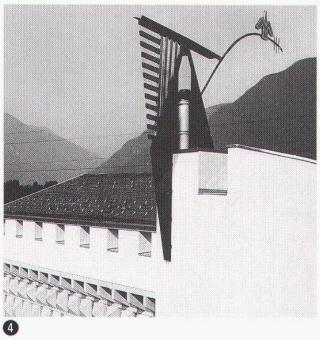
F: In Ihren Schriften unterscheiden Sie zwischen einem Kontext «in Anwesenheit» und einem Kontext «in Abwesenheit». Was bedeutet das?

R: Es ist eine Unterscheidung, die wir von der Linguistik abgeleitet haben. Der Kontext in Anwesenheit ist der physische, in den sich das Projekt einfügt. Das Beziehungssystem beschränkt sich jedoch nicht auf physische Daten, sondern impliziert eine Reihe unleugbarer Idealinhalte, die im weitesten Sinne auch kultureller Art sind. Aus diesem Grunde muss Architektur sich mit einem Kontext «in Anwesenheit» und einem «in Abwesenheit» messen. Die Bauwerke der Meister entwickeln immer diese doppelte Polarität, indem sie auf alle Erfordernisse und Notwendigkeiten antworten und einen idealen Kontext anstreben. In diesem Sinn muss man die grossen Architekturen der Geschichte von Bramante bis Palladio, von Schinkel bis Rossi lesen. Sie sind immer präzise gegenüber dem Ort und gleichzeitig in der Lage, geträumte oder ideale Welten zu erwecken. Vom Kontext «in Abwesenheit» kommt die Faszination der besten Architekturen. Alle wertvollen Gebäude messen sich an beiden Kontexten, der ihre spezifische formale und ethische Qualität prägt.

F: Ein weiterer Schlüsselbegriff ist die Geschichte der Architektur.

R: Ich glaube, dass die Geschichte der Architektur – abgesehen von ihrer Vermittlung von Erfahrungen – die Bedeutung eines Werkes definiert. Vor einigen Jahren habe ich zusammen mit Bruno Reichlin in einem Artikel, der in «Controspazio» erschienen ist, vorgeschlagen, den Mechanismus der architektonischen Bedeutung mit

❸



❹

❶
Zwischen Autobahn und Fluss, Situation

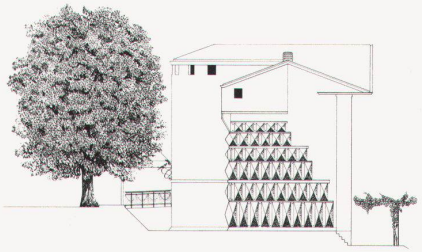
❷
Ursprünglicher Entwurf mit seitlichem Turm, Modell

❸
Ansicht von der Autobahn

❹
Kaminhut über dem Eingang

❺

❼

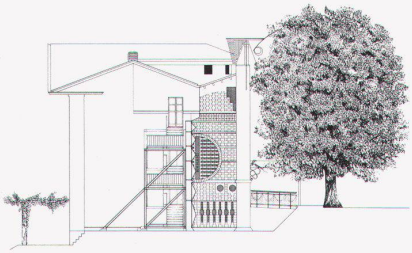


❽

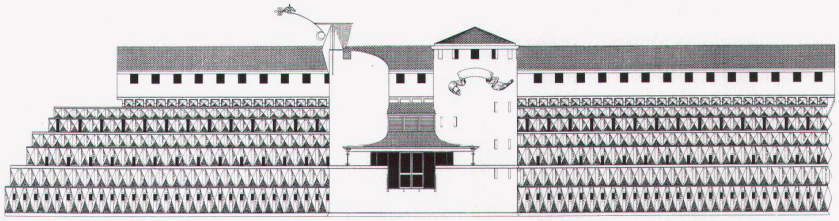
❺ ❻
Fluss- und Strassenseite

❼–❿
Ansichten von Westen, Süden, Norden und Osten

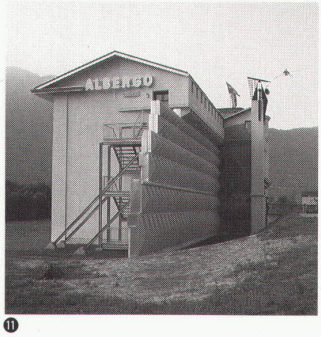
6



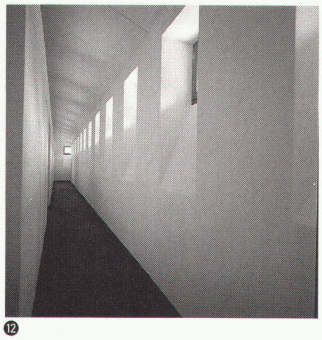
9



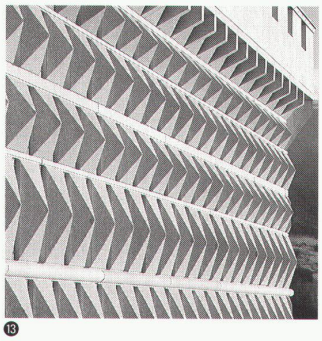
10



⓫



⓬



⓭

demjenigen zu vergleichen, der die Grundlage der Sprache bildet: Wir lernen langsam durch den Gebrauch die generativen Regeln. Das vertiefte Studium der Bautypologien und -techniken, die durch einen kollektiven Gebrauch gefestigt werden, ermöglicht es, innerhalb eines Codes, oder besser, innerhalb mehrer unterschiedlicher Codes zu arbeiten. Auf diese Weise wird der vom Projekt artikulierte Diskurs klar, durchschaubar. Mit anderen Worten könnte man sagen, dass die Geschichte Massstab ist für jede signifikante Verletzung des Codes.

F: Was bedeutet Transgression?

R: Die Anwendung von Bildern und Formen der architektonischen Tradition kann weder Selbstzweck sein, noch kann sie die notwendige kreative Arbeit ersetzen. Die Transgression stellt den Raum der Erfindung dar und gestattet, die eigene Distanz zur Welt, auf die man sich bezieht, zu wahren; sie ist ein rhetorisches Instrument, das die Unterschiede ausdrückt. Innerhalb eines Ortes verflechten sich häufig unterschiedliche, nicht selten widersprüchliche Geschichten: heterogene Morphologien, Nutzungen und Typologien, die das Ergebnis unterschiedlicher Kräfte und Kulturen sind; diese Unterschiede können nicht mit Hilfe einer einzigen Sprache, sondern nur durch die Vermischung verschiedener Sprachen erzählt werden. Ihre Anwendung muss präzise und begründet sein, weil der wahllose und ideologische Gebrauch, den wir häufig erleben, ihre Ausdruckskraft aufhebt.

F: Wie haben sich diese Überlegungen in der entwerferischen Arbeit für das Hotel bei Bellinzona konkretisiert?

R: Anfangs wurden wir gebeten, das Bild für eine Motelkette zu entwerfen, die in ganz Europa verbreitet sein sollte. Wir lehnten es jedoch ab, einen Prototyp zu entwickeln, der genau so und nicht anders entlang der europäischen Autobahnen wiederholt wird, weil solche Beschränkung grundlegend falsch wäre. Die überzeugendere Strategie war es, eine architektonische Struktur vorzuschlagen, die sich mit einem hohen Grad an Wiedererkennung an unterschiedliche Orte anpassen kann und universell mit Schutz und Gastfreundschaft assoziiert wird. Die historische Referenz sind Klöster und Schlösser. Ihre Bauweise war ursprünglich den spezifischen klimatischen Bedingungen angepasst, Materialien des Ortes wurden benutzt, eine dialektische Beziehung zu den lokalen Traditionen gesucht.

Die Klöster und Schlösser haben ihre religiöse beziehungsweise kriegerische Konnotation verloren. Ihre innere Raumstruktur stimmt aber mit den Erfordernissen eines Motels überein: Baukörper, gerade Wände, Addition usw. – sie entsprechen den ursprünglichsten Normen der Wirtschaftlichkeit. Im Falle von Bellinzona entspricht das Schloss einer architektonischen Tradition des Ortes.

F: Ungewöhnlich innerhalb Ihres bisherigen Schaffens ist die kulissenhafte Anwendung von Fassadenelementen und Ikonografien, die an Venturis Arbeiten erinnern.

R: Im ersten Projekt gab es einen durchbrochenen Turm, der – nachts erleuchtet – sich in eine grosse Laterne verwandelt und ein weitaus wirksameres Bild geboten hätte. Bei der Verwendung unterschiedlicher Bilder besteht die Gefahr, dass sie beziehungslos nebeneinanderstehen und unverständlich bleiben. Deshalb ist eine ikonografische Bearbeitung und Verfremdung gewohnter Zeichen notwendig. Der helle Putz ist das dominante Material der Flussfassade und bildet einen Kranz, der das ganze Gebäude umfasst. Der Giebel der Ostfassade und das Dach des Turms werden durch die horizontale Linie des Firstes verbunden. Einen problematischen Punkt bilden die Seitenfassaden, wo die verschiedenen Bilder aufeinander treffen. In der Ecke zum Fluss hin zeichnet der um 6cm stärkere Putz einen stilisierten Wandpfeiler, der diejenigen der Ostfassade skandiert. In der gegenüberliegenden Fassade umfasst hingegen die um 45° gedrehte Konsole die Ecke. Die vergrösserten «Diamanten» auf der Autobahnseite verkleinern sich nach oben (in einer auf der Wurzel 2 basierenden Progression), um die Krönung der Fassade zu betonen. Die Verformung verweist als Dekoration auf ein Gebäude, das kein Zweckbau ist. Die Öffnungen, die den Flur belichten und zwischen den «Diamanten» verborgen sind, lassen die Kompaktheit der Mauer bestehen. Nachts belichtet, verwandeln sie sich jedoch in ein dekoratives Motiv. Die Ostfassade, die an alpine Klöster erinnert, erscheint wie ein stabiles Bild. In Wirklichkeit ist es aber sehr zerbrechlich; es braucht wenig, um es in eine Fassade zu verwandeln, die den 50er-Jahre-Bauten in Deutschland gleicht: zum Beispiel grössere oder längere Fenster, und das Bild wäre sofort verzerrt. Die Fassade wird durch eine Pergola vervollständigt. Auch in diesem Fall nehmen die vertikalen Pfeiler in Stein die Bautradition der Täler auf, in denen der Stein als verbreitetes Material als Stütze für die Weinstöcke benutzt wird.

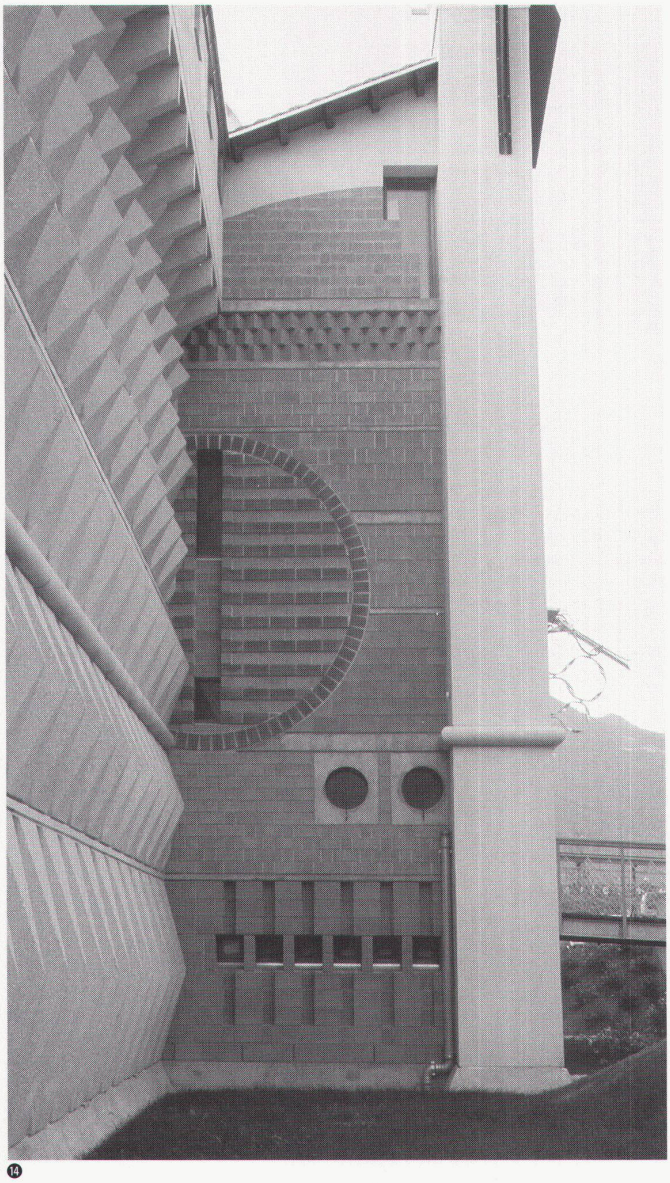
F: Das Dekorieren spielt in dieser Architektur offensichtlich eine wichtige Rolle.

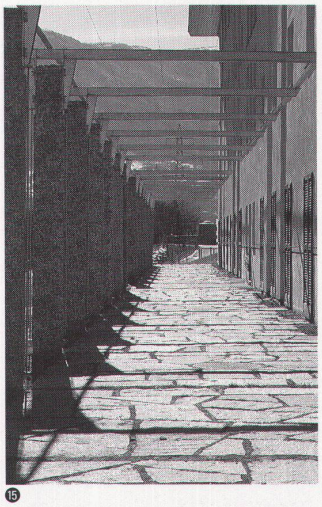
R: Noch vor wenigen Jahren war an den Architekturschulen allein schon der Begriff tabuisiert. Dazu hat wohl eine Vulgarisierung von Loos' Gedanken, eine missverständliche – möglicherweise zu wörtliche – Deutung des Ornamentes als Verbrechen beigetragen. Wer sich mit Architektur befasst, wird unausweichlich mit dem Problem der Dekoration konfrontiert. Die konstruktiven Spielregeln eines Mauerwerkes etwa erfordern eine entwerferische Entscheidung, die allein

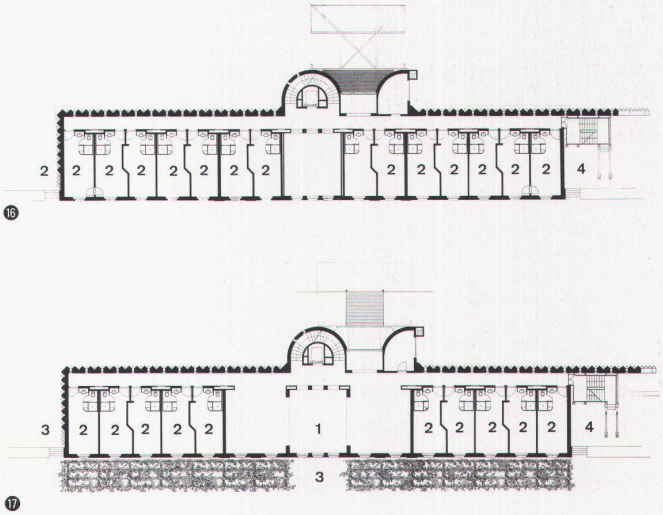
⓫
Ansicht von Norden

⓬
Korridor im Obergeschoss

⓭
Ausschnitt der Ostfassade



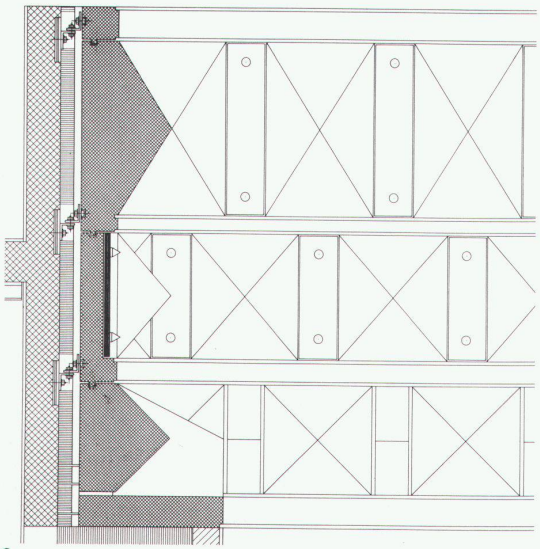




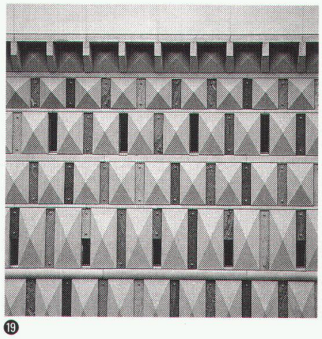
⓮
Hommage an die Tessiner Architektur

⓯
Laube entlang der Westfassade

⓰ ⓱
Ober- und Erdgeschoss: 1 Empfang und Essraum / 2 Zimmer / 3 Pergola / 4 Feuertreppe



⓲



⓳

die Gliederung und den Rhythmus der Fassade betrifft. Die architektonische Dekoration ist unter anderen ein Ausdrucksmittel, und es gibt keinen Grund, es ausser acht zu lassen.

In diesem Zusammenhang denke ich an Gadda, einen Schriftsteller, den ich sehr schätze. Was mich an seinem Werk fasziniert, ist seine Fähigkeit, innerhalb einer Geschichte unterschiedliche Ausdrucksmittel zu vermischen, die von einer wissenschaftlichen Sprache für eine mineralogische Abhandlung bis hin zum Mailänder oder Römer Dialekt, vom dramatischen Tonfall bis zur minutiösen anatomischen Beschreibung reicht. Mir scheint, dass Ausdrucksdichte und Ausdrucksreichtum auch eine architektonische Herausforderung sind.

F: Sie lehren seit einigen Jahren an der ETH in Zürich. Viele Ihrer Kollegen sprechen von einer Krise, die nicht nur von den überfüllten Architekturfakultäten herrührt, sondern die Architektur selbst betrifft.

R: Mir scheint, dass in diesem Zusammenhang unzulässige Verallgemeinerungen gemacht werden: Solange eine soziale Frage in der Architektur existiert oder solange es die Freude gibt, Architektur zu betrachten und anzuwenden, zweifle ich an der Krise. Die Besorgnis um den kulturellen Niedergang ist nicht unbedingt Gegenstand der Architektur. Architektur hat mit Fragen sozialer Relevanz zu tun. Stadt und Architektur haben ein längeres Leben als der Mensch. Unsere Urgrossväter haben die Bäume gepflanzt, die uns heute Schatten spenden.

F: Ist Ihr Unterricht auf eine bestimmte Lehre ausgerichtet, und inwieweit ist Architektur lernbar?

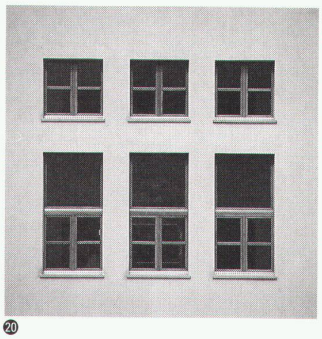
R: Ich glaube, dass die Architektur zunächst auf rationalen Regeln basiert, die weitgehend lernbar sind. Ich glaube aber trotzdem auch, und darin widerspreche ich mir, dass es entwerferische Probleme gibt, die man zwar beschreiben und analysieren kann – die letzte Entscheidung aber wird durch das Urteil und die Deutung des Bildes gefällt. Als ich studierte, hatten wir nach Methoden zu entwerfen, die von anderen Disziplinen abgeleitet waren, von der Mechanik zum Beispiel. Das Gebäude wurde gedanklich in seine Einzelteile zerlegt, um danach wieder zusammengesetzt zu werden. Diese Art zu entwerfen führt unvermeidlich zu einer Vereinfachung.

Was ich beim Lehren versuche, ist, architektonische Probleme mit Erfahrungen zu konfrontieren, eben um diese Reduktion der Dinge zu vermeiden. Ich bin davon überzeugt, dass die Lerrnbedingungen des Architekten die eines Autodidakten sind. Die Architektur ist eine Disziplin, die Kenntnisse aus sehr unterschiedlichen Wissensgebieten erfordert. Freilich ist es nicht möglich, alle relevanten Disziplinen zu lernen. Aber ich glaube, dass die Studenten in die Lage versetzt werden müssen, zu verstehen, mit welchen Kenntnissen sie sich auszustatten haben, um eine bestimmte Entwurfsaufgabe anzugehen.

Sie sollen lernen, das Problem zu definieren und die geeigneten Instrumente zu finden, um es anzugehen. Das «Atelier» ist die didaktische Form, auf der meine Kurse in Zürich und in Kassel basieren. Jeder lernt von den anderen.

Ich habe bemerkt, dass das Atelier nach zwei Jahren gemeinsamer Arbeit zu einer Art Lernmaschine wird, die fast von allein funktioniert: Es werden einige Darstellungstechniken vorgegeben, die immer weiter verbessert werden, und es wird eine Vernetzung der Zusammenarbeit und eine Konkurrenz geschaffen, die alle dazu bringt, immer das Beste zu geben.

Es gibt einige Punkte, auf denen ich bestehe: Ich glaube nicht an die graduelle Definition des Projekts, die in einem linearen Prozess zu einem fertigen Resultat führt. Das Projekt soll von Anfang an in seiner ganzen Komplexität definiert und erfahrbar gemacht werden. Zeichnen bedeutet, die Gültigkeit der Hypothese zu überprüfen. Darüber hinaus versuche ich, die Aufmerksamkeit auf die physische Realität des Objekts zu lenken. Der Massstab 1:1 ist ein Beweismittel, dass die Wirklichkeit komplex und vielfältig ist. Die Studenten benötigen deshalb alle denkbaren Ausdrucksmittel, mit denen sie dieser Komplexität Rechnung tragen können.



⓴

㉑

⑱ ⑲
Ausschnitt der Ostfassade, Werkplan und Ansicht

⑳
Ausschnitt der Westfassade

㉑
Nachtbild, Ansicht von der Autobahn

Fotos: Alessandra Chemollo, Venezia, und F. R. (Abb. 11, 14, 18, 19)